بسم الله الرحمن الرحیم

جستارهایی در زبان و ادبیات عربی
دوفصلنامه علمی-تخصصی

سال دوم، شماره چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶
شماره مجوز: ۱۹۳د/۲۶۹۸۲

صاحب امتیاز: انجمن علمی دانشجویی زبان و ادبیات عربی/ دانشگاه تربیت مدرس (معاونت فرهنگی و اجتماعی)
مدیر مسؤول: سید حسین حسینی گوشکی
سردبیر: ثریا رحیمی
دبیر تخصصی: قاسم عزیزی مراد

مدیران داخلی: سمیه حسینی، زهرا دهان
ویراستاران عربی: زهرا دهان، طالب ربیعی
ویراستاران فارسی: طالب ربیعی، دکتر یونس ولیئی

هیئت تحریریه

دکتر خلیل پروینی استاد دانشگاه تربیت مدرس	**دکتر فرامرز میرزائی** استاد دانشگاه تربیت مدرس	**دکتر علی گنجیان خناری** دانشیار دانشگاه علامه طباطبائی
دکتر کبری روشنفکر دانشیار دانشگاه تربیت مدرس	**دکتر عیسی متقی زاده** دانشیار دانشگاه تربیت مدرس	**دکتر علی ضیغمی** استادیار دانشگاه سمنان
دکتر شهریار نیازی دانشیار دانشگاه تهران	**دکتر هادی نظری منظم** استادیار دانشگاه تربیت مدرس	**دکتر یوسف نظری** استادیار دانشگاه شیراز
دکتر فاطمه اعرجی دکتری دانشگاه تهران	**سید حسین حسینی گوشکی** دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرس	**قاسم عزیزی مراد** دانشجوی دکتری دانشگاه علامه طباطبائی
دکتر مجید محمدی بایزیدی دکتری دانشگاه تربیت مدرس	**طالب ربیعی** دانشجوی دکتری دانشگاه شهید بهشتی	**دکتر یونس ولیئی** دکتری دانشگاه لرستان
مریم عباسعلی نژاد دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرس	**مهدی نودهی** دانشجوی دکتری دانشگاه حکیم سبزواری	**ثریا رحیمی** دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرس
عدنان زمانی دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرس	**آزاده شه بخش مجبور** دانشجوی دکتری دانشگاه حکیم سبزواری	**بشری جزایری راد** دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرس

مشاوران علمی این شماره

دکتر جهانگیر امیری دانشیار دانشگاه رازی کرمانشاه	**دکتر یونس ولیئی** دکتری دانشگاه لرستان	**دکتر فاطمه اعرجی** دکتری دانشگاه تهران
مهدی نودهی دانشجوی دکتری دانشگاه حکیم سبزواری	**قاسم عزیزی مراد** دانشجوی دکتری دانشگاه علامه طباطبائی	**سید حسین حسینی گوشکی** دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرس
ثریا رحیمی دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرس	**طالب ربیعی** دانشجوی دکتری دانشگاه شهید بهشتی	**رضا میرزائی** دانشجوی دکتری دانشگاه بین الملل قزوین
مریم عباسعلی نژاد دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرس	**فاطمه جمشیدی** دانشجوی دکتری دانشگاه یزد	**تورج سهرابی** دانشجوی دکتری دانشگاه رازی
آزاده شه بخش مجبور دانشجوی دکتری دانشگاه حکیم سبزواری	**محمد کلاشی** دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرس	**محمد تدو** دانشجوی دکتری دانشگاه بین الملل قزوین

این نشریه دارای مجوز شماره ۱۹۳د/۲۶۹۸۲ در تاریخ۱۳۹۴/۰۹/۱۷از معاونت فرهنگی و اجتماعی دانشگاه تربیت مدرس است.

ویراستاران علمی: قاسم عزیزی مراد، تورج سهرابی، سید حسین حسینی گوشکی
تلفن: ۰۹۱۰۲۱۶۷۲۱۴ - ۰۹۱۰۶۸۰۹۵۶۵
ویراستار فنی و ادبی: رضا فردین، فهیمه قربانی
نشانی: تهران، بزرگراه جلال آل احمد، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده علوم انسانی، دفتر گروه زبان و ادبیات عربی
صفحه آرایی: سمانه کوهی لای
طراح گرافیک (جلد و لوگو): کورش عنبری
چاپ و صحافی: البرز
قیمت: ۷۰۰۰ تومان
پست الکترونیک: arabiclitereture@modares.ac.ir
نمایه شده در پایگاه پانتا: https://goo.gl/Lk8hH

راهنمای تدوین و شرایط پذیرش مقاله

مقدمه

دوفصلنامه زبان و ادبیات عربی، پس از اخذ مجوز رسمی از کمیته ناظر بر نشریات علمی کشور و معاونت فرهنگی اجتماعی دانشگاه تربیت مدرس، از تاریخ ۹۴/۹/۱۷ به چاپ و نشر مقالات علمی- تخصصی مربوط به حوزه زبان و ادبیات عربی می‌پردازد. این مجله وابسته به انجمن دانشجویی زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس و زیر نظر هیأت مدیره و هیأت تحریریه محترم و براساس مقررات کمیسیون بررسی اعتبار نشریات دانشگاهی کشور فعالیت می‌کند.

محورهای پذیرش مقاله

هر موضوعی که مربوط به حوزه زبان و ادبیات عربی باشد می‌تواند در قلمرو پژوهشی مجله جای گیرد؛ از جمله: زبان و فرهنگ عربی، ادبیات تطبیقی و مطالعات بینارشته‌ای، نقد ادبی، نظریات و انواع ادبی، تبارشناسی ادبی، آموزش زبان عربی و...

مقالاتی که به زبان عربی باشند در اولویت داوری و انتشار قرار خواهند گرفت.

شیوه نامه نگارش مقاله

▪ شیوه تنظیم مقاله:

- عنوان مقاله کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد.

- نام نویسنده (یا نویسندگان) در وسط صفحه و زیر عنوان چکیده نوشته شود. مرتبهٔ علمی و محل اشتغال (نام مؤسسه علمی) نویسنده (یا نویسندگان) زیر اسامی، سمت راست ذکر شود. نام نویسنده مسؤول با ستاره مشخص گردد و نشانی الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول در پاورقی آورده شود.

- چکیده حداکثر ۱۵ سطر، به هر دو زبان فارسی و عربی باشد.

- کلید واژگان حداکثر ۵ کلمه باشد.

- مقدمه شامل سؤالات، فرضیات، پیشینه تحقیق، مآخذ کلی و روش کار می‌باشد و خواننده را برای ورود به بحث اصلی آماده سازد.

- در متن اصلی نویسنده به طرح موضوع و تحلیل آن می‌پردازد.

- مقاله باید شامل نتیجه‌گیری باشد.

- پی‌نوشت و توضیحات اضافی در انتهای مقاله بیاید.

- مسؤولیت صحت و سقم مقاله به لحاظ علمی و حقوقی به عهده نویسندگان مقالات می‌باشد.

- مجله جستارهایی زبان وادبیات عربی حق رد یا قبول و نیز ویراستاری مقالات را برای خود محفوظ می‌دارد و از بازگرداندن مقالات دریافتی معذور است.

- کتاب‌نامه، تصویرها، جدول‌ها و نمودارها با مشخصات دقیق در صفحات جداگانه آورده شود.

- در هر مقاله، فاصله بین سطرها ۱/۱۵ سانتی‌متر و حاشیه از دو طرف و از زیر و زبر ۳ سانتی‌متر باشد و مقاله باید با فرمت word و سایز ۱۲ و قلم (فونت) B Nazanin برای مقالات فارسی و Traditional Arabic برای مقالات عربی، با تنظیم پاورقی‌ها و پی‌نوشت‌ها و فهرست منابع ارسال شود.

- متون عربی که به عنوان شاهد مثال شعری و یا نثری در مقالات فارسی آورده می‌شود باید به صورت *ایتالیک* و با فرمت عربی مجله تنظیم گردد.

▪ نحوه تنظیم ارجاعات

- ارجاعات درون متنی باید داخل پرانتز به ترتیب نام خانوادگی نویسنده «شهرت»، سال و صفحه ذکر شود. مثال (پروینی، ۱۳۹۱: ص۶۲).

- ارجاعات به کتاب در کتاب‌نامه

نام خانوادگی (شهرت)، نام، (سال انتشار)، «نام کتاب»، نام مترجم یا مصحح، نوبت چاپ، شهر محل نشر: ناشر.

- ارجاعات به مجله در کتاب‌نامه

نام خانوادگی نویسنده (شهرت)، نام نویسنده، (سال انتشار)، «عنوان مقاله»، نام ویراستار، نام مجموعه مقالات محل نشر: نام ناشر، شماره صفحات.

- ارجاعات به سایت‌های اینترنتی

نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، (آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در پایگاه اینترنتی)، «عنوان و موضوع»، نام و آدرس سایت اینترنتی.

- بین نشانه‌های نگارشی و کلمه پیشین نباید فاصله‌ای باشد. مثلا اگر نقطه را در پایان جمله بگذاریم باید آن را به کلمه پیشین چسباند. اما اگر پرانتز یا گیومه‌ای باز کنیم باید آن دو را به کلمه بعد چسباند، و چنانچه پرانتز و گیومه را ببندیم باید آنها را به کلمه پیشین چسباند. مثال درست:

(هلال، ۱۹۶۰م: ۲۰)؛ «هذا الموضوع یمکن أن...»؛ جاء الحق وزهق الباطل (الإسراء: ۸۱)

مثال نادرست:

(الفاخوری، ۱۹۹۰ م : ص ۱۵)؛ و « هذه الظاهرة یمکن أن...

- واوهای عطف و کلمات پس از آن در مقالات فارسی با فاصله و در مقالات عربی بدون فاصله نگاشته شود. فارسی مثل: مجید و یونس و قاسم آمدند، عربی مثل: حسین وعلی ومحمد حضروا معا.

- نیم‌فاصله حتما رعایت شود و برای رعایت آن حتما با دو کلید ctrl + space انجام شود.

- برای جدا کردن ارجاع‌ها و مراجع درون متنی مقاله، علامت نقطه ویرگول (؛) نهاده می‌شود. مانند: (فروخ، ۱۹۸۶م: ۱۰؛ الفاخوری، ۲۰۰۰م: ۴۰)

- برای نقل قول مستقیم از نشانه گیومه فرانسوی « » و برای بیان نام‌ها و واژه ها و عبارت‌های خاص از علامت گیومه انگلیسی " " استفاده می‌شود، مثل: رمان"الشحاذ" لنجیب محفوظ؛ دراسۀ وتحلیل.

- منابع موجود در پایان مقاله نیازی به شماره‌گذاری ندارند. فهرست منابع در پایان مقاله بر اساس ترتیب الفبایی نام نویسندگان می‌آید.

ملاحظات

۱- مقاله باید حاصل کار نویسنده آن باشد. ۲- مقاله یا چکیده آن نباید در نشریه دیگری چاپ شده باشد. ۳- مقاله نباید قبلاً یا همزمان برای ارزیابی به مجله دیگری ارسال شده باشد یا بشود. ۴- هر گونه مسؤولیت علمی و اخلاقی مربوط به تحقیق و مطالب مقاله با نویسنده مقاله است. (فرم مربوط به تعهد موارد فوق باید با امضای نویسنده اصلی همراه با مقاله ارسال شود.) ۵- حق ویراستاری برای مجله زبان و ادبیات عربی محفوظ است. ۶- تأیید مقاله برای چاپ، مشروط به نتیجه ارزیابی داوران و نظر هیأت تحریریه است. ۷- مقاله نباید از ۲۰ صفحه استاندارد نشریه بیشتر باشد. ۸- زبان مقاله می‌تواند فارسی یا عربی باشد.

اینجانب نویسنده (اصلی) مقاله..... ضمن قبول مسؤولیت کامل در خصوص مراعات اصول اخلاقی و صحت علمی مطالب مندرج در مقاله، مواد زیر را ضمانت می‌کنم

۱- مقاله ..... یا چکیده آن در هیچ نشریه‌ای به چاپ نرسیده است. ۲- مقاله..... قبل یا همزمان با ارسال به مجله جستارهایی در زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس به هیچ نشریه دیگری ارسال نشده و تا زمان اعلام پاسخ نهایی از سوی مجله یاد شده به هیچ نشریه دیگری ارسال نخواهد شد.

سخن سردبیر

ن والقلم وما یسطرون

خوشبختانه مجله‌ی دو زبانه جستارهایی در زبان و ادبیات عربی انجمن علمی - دانشجویی دانشگاه تربیت مدرس، به همت همکاران خود، سالی پر از موفقیت را پشت سر نهاده است و اینک که توانسته با تلاش دلسوزانه اساتید و دانشجویان - و بویژه در میان قشر اخیر - جایگاهی برای خود دست و پا کند، دست محبت و همکاری به سوی پژوهشگران عزیز نسل جوان دراز می‌کند، باشد که محفل گرمی برای استقبال از دغدغه‌های این نسل و مسائل و موضوعات مبتلا به آنان در حوزه رشته زبان و ادبیات عربی با تمامی گرایشات و با نگاهی آسیب شناسانه به گذشته و حال و رویکردی نوآورانه با انگیزه‌های مضاعف در وجود پژوهشگران این نسل در راستای خدمت به فرهنگ و تمدن اصیل ایران اسلامی حاصل سازد.

حال که شاهد این حرکت مبارک دانشجویی بوده، و آرزوهایی بلند در راه خدمت به میهن اسلامی عزیزمان داریم، امید آنست که – همچون گذشته – با تلاش و پیگیری مجدانه خود، نظاره‌گر درخشش هرچه بیشتر و بیشتر باشیم.

با این وجود، مجله دانشگاه هنوز در ابتدای راه خود قرار دارد. دست اندرکاران مجله قصد دارند تا إن‌شاءالله با کمک یاران و حامیان خود، با بهبود کمی و کیفی مقالات منتشر شده و اقدام در جهت نمایه سازی آن در سایر پایگاه‌های اطلاعاتی معتبر، گام‌های بلندی در جهت اعتلای جایگاه این مجله، در سال جاری و سال‌های آینده بردارند.

همینجا فرصت را غنیمت شمرده و بر خود واجب می‌دانیم که از تمامی خوانندگان و نویسندگان عزیز، اعضای محترم هیأت تحریریه، داوران و سایر دست اندرکاران فرهیخته مجله جستارهایی در زبان و ادبیات عربی که در شماره‌های پیشین همت خود را صرف ارتقای این مجله نموده‌اند، تشکری ویژه داشته باشیم.

من الله التوفیق وعلیه التکلان

پاییز و زمستان ۱۳۹۶

فهرست مطالب

دراسة نزعة أبي العلاء المعرّي والخيّام الميتافيزيقية على ضوء العدميّة الأدبيّة ۹
حسين شمس آبادی، حسين ميرزايي نيا، مهدی نودهی

عملية فهم النص على ضوء مدرسة البنيويين (سورة الإسراء نموذجاً) ۲۷
رمضان رضائي، جلال مرامي، علي مظفري

ابن الرومي في رثاء ولده الأوسط؛ دراسة أسلوبية ۵۳
طالب ربيعی

قراءة في بنية الإيقاع لقصيدة "جراح غزة لمحمد أمين بني تميم"
''دراسة بنيوية صوتية في قصيدة النثر المعاصرة'' ۷۵
سعيد سواري

شگرد و سبک روایی زبان در داستان کودک کامل الکیلانی
بررسی موردی داستان "فی غابة الشیاطین" ۸۹
فرامرز میرزائی، محمد کلاشی

نگاهی سبک شناسانه به سروده«شهداؤنا» فاروق جویده ۱۰۷
امیر حسین رسول نیا، سکینه محب خواه

بررسی و تحلیل برخی از وام واژه‌های کتاب نثر الدر فی المحاضرات ۱۳۱
علی پیرانی شال، فرزانه فتاحیان

ملحق العدد ۱۵۷

اللغة والتحول الثقافي المعرفي على ضوء نظريّة الشكلاسريالاجتماعيّة
(القرآن والمتنبي وأدونيس نموذجا) ۱۵۹
قاسم عزیزی مراد

چکیده مقالات ۱۶۵

دراسة نزعة أبي العلاء المعرّي والخيّام الميتافيزيقة على ضوء العدميّة الأدبيّة

حسين شمس آبادى، حسين ميرزايي نيا، مهدى نودهى*

١.أستاذ مشارك وعضو الهيئة العلمية بجامعة الحكيم السبزواري
٢.أستاذ مساعد وعضو الهيئة العلمية بجامعة الحكيم السبزواري
٣.طالب اللغة العربية في مرحلة الدكتوراه بجامعة الحكيم السبزواري

الاستلام: ٩۶/٠١/١۵ القبول: ٩۶/٠٣/٠۵

الملخّص

أبوالعلاء المعرّي شاعر، وفيلسوف، وأديب عربيّ سوريّ. نبغ في الشّعر والتفسير والفلسفة وكتب كثيرا فيها ولم يبق منها سوى القليل. في الأدب الفارسيّ عمر الخيّام وهو عالم، وفيلسوف، وشاعر، يذهب البعض إلى أنّه عربي الأصل. يعتبر كلا الشّاعرين ممّن كان لهم كبير أثر في توجيه الأدب نحو منطلق جديد، ألا وهو الاتجاه الفلسفي.

تهدف هذه الدراسة، على أساس المنهج الوصفي، إلى الكشف عن المكوّنات الميتافيزيقة للشّاعرين العربيّ والفارسيّ، من بينها" الوجود والعدم"، و"الشّك واليقين"، و"الجبر والارادة" والمادّة والزّمن" من جهة، والتّركيز على دراسة تجليّات هذه المكوّنات في قوّتهما الإبداعيّة الشّعريّة من جهة أخرى. بالإضافة إلى أنها تلقي الضوء أيضا على تلمّس وجوه التشابه والتّباين لبناء نصهما الشعريّ بغية الوصول إلى وجهة نظر واحدة بالنّسبة إليها وذلك انطلاقا من نظريّة "العدميّة الأدبيّة" كإطار تنظيريّ ينتهي جذره إلى نزعة الفيلسوف الشهير الألماني نيتشه. من النتائج التي توصلت إليها الدراسة هذه، أن كلا الشاعرين تأثرا بشكل غير واع بالعدمية سواء، وصارت فلسفتهما النظرية منطبقة عليها أساسا إلا أن فلسفتهما العملية تختلف اختلافا كبيرا.

الكلمات الرئيسية: أبوالعلاء المعري، عمر الخيام، الأدب المقارن، العدمية الأدبية

* الكاتب المسؤول: mehdinowdehi@gmail.com

المقدمة

تعتبر العدميّة من المفاهيم والمصطلحات الفلسفيّة المحوريّة التي كانت ولاتزال موضعا للدّراسات المعرفيّة من جانب الفلاسفة بشكل عام. لو أردنا استكشافها من حيث الموقف التّاريخي فبالطّبع يمكن القول على نوع من الجزم بأنّها قديمة قدم الإنسان. إذ أنّه لّما خلق الإنسان وجد نفسه أمام خيارين محوريين؛ الوجود والعدم. انطلاقا منه طرأ على نفسه شعور بالوحدة والاغتراب نتيجة نزعته الفكرية–الفلسفية تجاه حياته في المستقبل.

يعتبر نيتشه (١٨٤٤–١٩٠٠) الرائد الأول للنزعة العدمية في مجال الفلسفة «فلقد ثار ثورة لاهبة على كافّة الأفكار والعادات والتّقاليد الّتي كانت معروفة في عصره، يدعو الناس بقسوة وشجاعة إلى ضرورة تقويضها وإزالة عالمها عن طريق العنف والقسوة بدون هدنة أو مسايرة أو هوادة...».(غالب، ١٩٨٨م: ٩)

ربّما لو دقّقنا النظر لاتّضح لنا أنّه هناك علاقة وطيدة بين العدمية والأدب. إلّا أنّه «من الصّعب تحديد بداية تاريخيّة لنظريّة العدميّة في الأدب وإذا كانت قد تركزت بشكل مذهبيّ في الرّوايات الواقعيّة والطّبيعيّة لجوستاف فلوبير[1]، واندرية دي بالزاك[2]، و... في القرن التّاسع عشر إلّا أنّ لمحات العدميّة كانت تومض بشكل أو آخر مع التّسلسل التاريخيّ للأدب العالميّ منذ مسرحيّات الإغريق التي كتبها إيسخولوس[3] وسوفوكلس[4] ويوريبيديس[5]. فصراع الإنسان مع الآلهة والأقدار هو صراعه منذ فكرة العدم». (نبيل،٢٠٠٠م ،٤٥٤)

من خلال ما، يتّضح جليا أنّه هناك نوع من العلاقة بين العدميّة والأدب. فكثيرا ما نجد الشّعراء يميلون ميلا فلسفيّا ولاسيما عدميا في تجربتهما الشعريّة. تتجلّى هذه النّزعة – في الأدب الفارسيّ– في أشعار "أحمد شاملو"، و"نصرت رحمانى"، و"سيمين بهبهانى، ولاسيما "عمر الخيام" وفي الأدب العربي نجدها تتجلّى في أشعار "إيليا أبو ماضي"و "أمل دنقل" ولاسيما أبي العلاء المعري، بشكل خاص.

يعتبر أبو العلاء المعري والخيام من الشعراء الفلاسفة الذين مالوا كثيرا إلى القضايا المابعدطبيعية، مما يتعلق بالجبر والإراده وما إلى ذلك. فدراستهما من المنطلق الفلسفى تهدينا بشكل من الآشكال إلى زاوية فكرية جديدة من تجربتهما الشعرية.

---

1. Gustavo Flaubert
2. Honoré de Balzac
3. Aeschylus
4. Sophocles
5. Euripides

سوال البحث: ما هى أبعاد وتحديات الشاعرين الميتافيزيقية فى بناء نصهما الشعري؟

خلفية البحث: لا يخفى على أحد أن المعري والخيام من الشعراء الكبار الذين قد تطرق إليهم الكثير من الدارسين العرب والفرس، متناولين إياهما بالدراسة فى المجال الفكرى والعاطفي. فيما يتعلق بالمقال والتى توافق هذه الدراسة بشكل أو بأشكال هناك "الخيام والمعرى بين التشاؤم والتفاؤل"ولقد ركّز الدارس فيها علي مكونات عاطفية لا تتجاوز عن السلب والإيجاب. وكذلك يمكن الإشارة إلى"دراسة تطبيقية على أفكار وعقائد أبي العلاء والخيام "وقد ركّز الدارس هنا على وجوه التشابه والافتراق في نزعة أبي العلاء والخيام الفكرية من دون تركيز على وجوه فكرتهما الميتافيزيقية. ومن بينها أيضا "دراسة تطبيقية علي إشكالية الموت في فكرة أبي العلاء والخيام".

هذه الدراسة أيضا مالت ميلا احاديّ الجانب ودون الاعتماد على إطار تنظيريّ معين كجعل نيتشه واتجاهه الفلسفي حجر أساس لهيكله الدّراسي.

العدمية

العدمية nihilism: تشتق من كلمة nihil اللّاتينيّة التي تعني انعدام المعنى وتنقسم إلى أقسام عدة، منها ما يلي:

١- العدميّة المعرفيّة epistemological nihilism: يشعرنا هذا النّوع من العدميّة أنّ الحصول على معرفة الأشياء مستحيل تماما.

٢- العدميّة السّياسيّة: يقتصر هذا النوع باعتباره أساساً للبرامج السياسية على التّهيمن الحكوميّ. أخذ البعض يتّبعونه من بينهم آلبرت كامو[1].

٣- العدميّة الأخلاقيّة met ethic nihilism: على هذا الآساس، ترفض القيم الأخلاقيّة المطلقة. والوجه هو النّسبيّة الأخلاقيّة.

٤- العدميّة الوجوديّة nihilismexistence: ليس للحياة والكون اعتبار ذاتيّ وماهويّ.

٥- العدمية المعطوفة على الحقيقة ateiheological nihilism: هذا النّوع لايقبل أيّة حقيقة للحياة (يونان سرآغازى براى نهليسم نيچه http: // nasour. net/1387).

العدمية وإتصالها بالأدب

ربما لو أمعنّا النظر قليلا لاتّضح لنا انّه هناك نوع من العلاقة بين الأدب والعدمية. ذلك أنّ الأدب كالقضايا

1. Albert Camus

الأخري ولا محالة يتصل بالفلسفة في بعده الماهوي والوجودي بإطلاقية الأمر. والعدمية أيضا تعتبر مفهوما فلسفيا مهما يدخل في نزعة الشاعر الفكرية ويصبح جزء لايتجزأ من بناء نصّه الشّعري أخيرا.

«نظرية العدميّة في الأدب هي الوجه الآخر المقابل للنّظرية الوجوديّة وهذا لايعني أن هناك تناقضاً بينهما على أساس أنّ إحداهما تبحث الوجود حين تسعى الأخرى إلى فهم العدم الذي حيّر الإنسان منذ الأزل وحتى اليوم يؤكد الفيلسوف الوجودي مارتن هيدغر على العلاقة النسبية بينهما». (نبيل، ٤٥٦:٢٠٠٠) لكن من البعد التاريخي وكما قيل لا يمكن تحديد زمن معين لنظرية العدمية في الأدب. إلّا أنّها قد تركزت بشكل خاص في الرّوايات الواقعيّة والطّبيعيّة في العصر الراهن، إلّا أنّ محاتها أومضت في مسرحيات الإغريق التي كتبها إيسخولوس وسوفوكلس يوريبيديس.

حياة أبي العلاء المعري ونزعته الفكرية

ولد أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان بن محمد بن سليمان بن أحمدبن أسحم بن أرقم بن النعمان بن عدي وهو المعروف بساطع الجمال، رهين المحبسين، في المعرة، وينتهي نسبه الأعلى إلى تيم الله ثم إلي قضاعة ثم إلى قحطان وما إلى ذلك.

ولقد أراد من تسميته ب"رهين المحبسين" منزله الذي احتجب فيه، وذهاب بصره الّذي منعه من مشاهدة الأشياء المبصرة، على أنّه قد ذكر لنفسه في اللزوميات سجونا ثلاثة: أحدها منزله، والآخر ذهاب بصره، والثالث جسمه المادي الّذي احتبست فيه نفسه أيام الحياة. مات أبو العلاء أخيرا سنة أربعمائة وتسع وأربعين للهجرة (حسين؛١٩٨٨م:٤٦٣-٤٦٦). لا شك في أنّ أبا العلاء من كبار الشعراء الفلاسفة الذين مالوا بالشعر نحو اتجاه معرفي جديد وذلك من خلال اتصاله بالفلسفة الأروبية علي وجه التطبيق. على أيّة حال ينزع في اتجاهه الفلسفي نزعة تشاؤميّة في أحيان كثيرة وأحيانا نجده يميل ميلا ماورائيا حيث إنه «كثر الخلاف حول شخصيّة أبي العلاء المعري وتعدّدت الآراء في ذلك، بعضهم أنكره إنكارا مطلقا وقذفه بأوصاف دونيّة كياقوت الحموي وبعضهم استعظمه دون أن يفهمه وحار في أمره واتّهمه آخرون بالزّندقة فيما اعتبره غيرهم مؤمنا موحّدا ولكن أجمع أخيرا على الاعتراف له بالعبقريّة والتّفوّق في ميداني الشّعر والفلسفة معا فسمّي بـ"شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشّعراء"». (معروف، ١٩٩٧: ١٦٥-١٦٦)

حياة الخيّام ونزعته الفكريّة

لقد كانت ظروف عمر الخيام المعيشية خاصة كمثيله المعري. هو، في حقيقة الامر، ملقب بـ«حجة الحق، أبو الفتوح عمر بن إبراهيم الخيام المعروف بعمر الخيام، من مشاهير الشعراء والأدباء الاطباء الايرانيين، الّذي قد

عاش في اواخر القرن الخامس واوائل القرن السادس الهجري. اقدم مصدر قد ذكر فيه شئ من الخيام هو "المقالات الاربعة" لـ"نظامي العروضي". وقد طرق الخيّام باب الشعر في الغّتين الفارسية والعربيّة، إلّا أنّ أهم ما وصلنا في هذا المجال هو رباعيّاته المشهورة الّتي تنمّ بشفافيّة عن نزعته الفلسفيّة والمعرفيّة تجاه الوجود والعدم. لم يكن يقصد من وراء شاعريته ميلا شاعريّا فقط بل يميل فيها ميلا فلسفيّا-وجوديّا على وجه الغالب. (صفا، ١٣٨٥ش: ٣٩١-٣٩٣)

وتتارجح نزعته الفكرية بين الشكّ واليقين ويعتقد بوحدة الروح ويؤمن بعدم فناء المادة ولا يذكر من دور الفلك إلّا مجهولين: الأزل و الأبد...وظلّ في أوقات نشوته يرسل رباعياته، يبثها أفكاره ويودعها سخرة من عيش الغرور...تقذف به نفسه تارة إلى اليقين فيحأر إلى الله أن يغفر ذنبه ويستر عيبه وطورا إلى الشك فيسأل: لم هبط الدنيا ولماذا الرحيل؟ (أنظر: رامي، ٢٠٠٠م: ٢١)

أبو العلاء ونزعته الميتافيزيقيّة

هنا يدفعنا التفكير الديالكتيكي والمنطلق من نزعة الشاعر الفلسفية إلى التعرف على مفهوم الميتافيزيقا الاصطلاحي. فيطرح السؤال نفسه: **ما هي الميتافيزيقا؟** فالإجابة هي «أنّ الميتافيزيق كعلم له طبيعة مميزة عن باقي العلوم، إذ يقوم بمحاولة إيجاد نوع من الفهم للطبيعة الحقيقية الأولية (السبب الأول "الماهية أو الكينونة") للوجود أو العالم، بصرف النظر عما إذا كانت هذه الطبيعة مرئية أو غير مرئية؛ وذلك بطرحه للعديد من التساؤلات الميتافيزيقية كـ"هل الله موجود" (اماني محمد: *http://www.dramany.net*).

يبدو واضحا أنّ لكل شاعر اتجاه فكريّ معيّن. واحد تنبني موادّ شعره على تجرياته الذّهنية وآخر تقوم قوتّه الإبداعية على إطار تنظيري معين، حيث يستقي الشاعر أساس فكرته من الآخرين ويجعل بنائه الشّعري مبتنيا عليه.

لقد أعطت رحلات المعرّي في حياته نزعته الفلسفيّة. فهو ليس بعد في اتجاه فكريّ واحد، بل يتأرجح في سلّم الاطمئنان والتّشكيك. و«كان أيضافي رحلته إلى بغداد إفادة عإلية؛ ذلك أنه "كان قد أنتشرت فيها جانب من التّرّاث الفكريّ الّذى نشأ عند الأمم المجاورة، يعرف فيها "أرسطو"، و"أفلاطون"، و"جالينوس"، و"اقليدس"؛ و انتشرت فيها علومهم وآراؤهم و مذاهبهم وتسرّب إليها التّصوف الهنديّ عن طريق المفكرين الفرس أوعلماء الهند منذ فتح بعض الديار الهندية على يد محمود سبكتكين وازدهار الاتصال الّتجاري والفكريّ بين البلدين». (إليازجى، ١٩٩١م: ٣٨)

تنقسم فلسفة أبي العلاء إلى قسمين مهمين هما النّظريّة والعمليّة. في نزعته العمليّة تميل إلى التّزهد والرّغبة عن

الدّنيا وما فيها من استمتاع بالهّو واللذّة. كما أنّه ينهج في فلسفته النّظريّة اتّجاها سلبيّا يدخله في مستنقع التّشكيك أحيانا، وأحيانا أخرى يسلك اتجاها ايجابيّا يجعله معتقدا بما وراء الطبيعة من حياة ونشوة. وهذا ليس إلّا نتيجة عاطفة الشاعر الجياشة والمنفعلة كما أنّه قد قيل: «فقدكان مرهف الإحساس، وكأنه وهوفي كهولته–الصبي الصغير ينتحب لفقد أمه ويشفق على الحيوان الذي لايعقل، هذا من جهة كما كان ومن جهة أخرى كان إنسانا عقلانيا لا يحب التقليد ولاالتبعية أو المجاملة. كما كان يكره الكذب كرها شديدا. ويذم التكسب بالمدح ويعتبر المدح كذبا على الممدوح ... ». (الحفني، ١٩٩٥: ١٠–١١) على أية حال، لايفوتنا الآن تقسيم بنية المعرّي الميتافيزيقيّة إلى أبعاد وتحدّيات هي:

أ– محورية المادة وجوهرية الزمان: هناك فريقان بالنسبة لهذا المحور الفكري، فريق يعتقد بأنّ المادة هي متوقفة على بعد الجسم الرّوحاني والأصل لمابعد الطّبيعة. وهذا منطبق على الفلسفة الإسلامية كما يقول القرآن الكريم في هذا المجال «كلُّ مَنْ عَلَيْها فانٍ اِلّا وَجْهُ رَبّكَ ذوالجْلالِ و الإكْرامْ ». (الرحمن: ٢٦) أما المعريّ لقد نهج منهجا مختلفا عن هذا المنهج تماما. فهو قد جعل للعقل في نزعته الفلسفيّة محلاً واسعا، فكثيرا ما يعتمد على عقله في تبرير الحقيقة. فيقول في المادّة أنّ العالم مكوّن من مادّة قديمة خالدة، وكلّ حيّ له نسب يتّصل بالعناصر الأربعة ، الهواء والماء، والنّار، والتراب، فيقول في هذا الصدد:

تُـــرَدُّ إلـــى الأُصُـــولِ وَكـــلُّ حَـــيٍّ لَـــهُ في الأَرْبَـــعِ القِـــدَمِ انتِســـابُ

(المعرى، ١٨٩١م: ١٢٠)

ويعتقد المعريّ أيضا أنّ الزّمان كالمادّة قديم خالد، ولا شك أنّه هنا وثيق الصّلة بالفلسفة اليونانيّة في مبدأ قدم العناصر، وقدم الزمان والمكان. فهو يعتقد هنا بأنّ الزّمان لانهاية له إطلاقا. كما أنّه يصرّح في كلامه بأصالة المادّة وقدمها قائلا:

قُلْـــتُمْ لنـــا خـــالقٌ حكـــيمٌ قُلْنـــا صَـــدَقْتُم كـــذاالقولُ

زَعَمْتُمـــوه بِلامكـــانٍ وَلا زَمـــانٍ أَلافقولـــوا

هـــذا كـــلامٌ لَـــهُ خبيـــئٌ مَعْنـــاهُ لَيسَـــتْ لَنـــا عُقـــولُ

(نفس المصدر:٤١)

ب– الجبر والاختيار: تتضارب الآراء بالنسبة لنزعة أبي العلاء المعري تجاه الجبر والاختيار. البعض– كالعقاد– يعتقد أنّه انتهى به الأمر إلى الجزم بأن الإرادة مغلولة والعقول زينة . حينما يقول:

وَالْعَقْـــلُ زَيْـــنٌ وَلكـــنْ قَوْقَـــهُ قَـــدَرٌ فَمالَـــهُ في ابْتِغـــاءِ الـــرِّزْقِ تَـــأْثِيرُ

(نفس المصدر: ٨١)

هنا واضح أن الشاعر قد أكد على استيلاء القدر على العقول والأهواء وجوهر الإنسان الفكريّ. لكّنه لا يصل هذا الأمر إلى أبلغ مداه عند الشّاعر. وينفي فريق آخر من الباحثين الجبريّة عن أبي العلاء، معتمدين في ذلك على أنه يقول بحريّة الإرادة الإنسانيّة. كما قالت المعتزلة وهو ينكر الجبريّة. وفي الحقيقة أنّ أبا العلاء اعتدل بين الجبر والاختيار حينما يقول:

لا تَعِيشَ مُجْبَراً أَو قَدَرِيّاً وَاجْتَهِدْ فِي التَوَسُّطِ بَيْنَ بَيْنا

(انظر: اليازيجى، ١٩٩١م، ٢٥١)

يّتضح هنا أنّ الشّاعر قد أخذ في موقفه من الجبر والإرادة موقفا وسطا. يدمّر كلّ ما يميل إلى الجزم والجفافة. ويلوح هنا بشكل آخر برفضه للأشاعرة والمعتزلة، لما بينهم من ميل متفرّط إلى الجزميّة والجفافة. فالمعتزلة كانوا يعتقدون بالإرادة الحتميّة للإنسان مطلقا. في حين كان الأشاعرة يميلون إلى الجبريّة المطلقة في اعتقاداتهم تجاه حقيقة الإنسان. لكن الحياة عند الشاعر قدر مكتوب قدره الله علينا.

ت–الشكّ واليقين: العنصر الآخر من عناصر تكوين شخصيّة أبي العلاء هو الشّك. يخرج أبو العلاء من التّشاؤم إلى اللأدريّة والشّك، اعتقادا منه أنّ حقيقة الأمور مقفولة عن إدراك البشر. وهو لايعرف إلاّ مظاهر الأمور الطّبيعة المادّيّة وتجليّاتها. أمّا ماوراء تلك المظاهر الطبيعيّة كالخلود، والعقاب، والمعاد وغيرها فليست فيها حجة لديه للبرهنة بها. فظل الشاعر متحيرا تجاه الواقع الكونيّ لذلك يقول:

أَمَا إِلَيقِينُ فَلا يَقِينَ وَإِنَّمَا أَقْصَى اجتِهَادِي أَنْ أَظُنَّ وَأَحْدَسَا

(المعري، ١٩٧٥م، ٣٨)

على هذا الآساس قد اعتبر بعض النّقاد المعرّي شاكا في مذهبه الفكريّ إطلاقا؛ إلاّ أنّ البعض قد رفض هذا الأمر بإطلاقيّته. من بينهم "محمّد سليم الجندىّ"حينما يقول و«للمعرّي أبيات عديدة صريحة بذكر الآخرة، والقيامة، والبعث، والنشر وغيرها ممّا يتعلّق بالحياة الثّانية. وكلّها صادرة عن اعتقاد جازم و يقين لا يخامره الشك.

وغايتنا أن نبيّن أنّ بعض العلماء عموا أو يتعاموا عن أكثر مائه بيت صريح في إثبات الحشر وما فيه وتشّبثوا ببيت واحد».(الجندى،١٩٩٢: ٣٩٤)

لكن أغلب الظّن أنّه كان مصابا في فكرته بنوع من الشّك، إلاّ أنّ هذا الشّك لا ينطلق عشوائيّا، بل يأتي عن فكرة أو موضع علميّ معيّن. يقول هو نفسه:

مكَانٌ وَدَهْرٌ أَحْرَزَا كُلَّ مُدْرَكٍ وَمَا لَهُمَا لَوْنٌ يُحَسُّ وَلا حَجْمُ

وَلَيْسَ لَنَا عِلْمٌ بِسِرِّ إِلهِنَا فَهَلْ عَلِمَتْهُ الشَّمْسُ أَو شَعَرَ النَّجْمُ؟

(نفس المصدر، ١٩٧٥: ٣٧)

بالطبع ينطلق هنا شّك الشّاعر من عدم الإدراك البشري للمفهوم الإلهى. ذلك أنّ الإنسان محدود في الظّرف الزّمانيّ والمكانيّ، والله كذلك خارج عن الثّغور والحدود الفيزيائيّة. فباعتقاده لا يقدر الإنسان على ادراك المفهوم الإلهى إطلاقا. فنتاكد هنا من أنّ الشّاعر يمتاز في فكرته بالشّك العلميّ لا العشوائي.

ث–التّشاؤم والتّفاؤل: «فقد اتّسمت شخصية أبي العلاء بالتّشاؤم وبرز هذا التّشاؤم في الحياة في آثاره واتّخذ موقفا سلبيا تجاه الحياة». (نيازى، ۱۳۹۰: ۲۷) كان شخصه متطرّفا في تشاؤمه، لا ينظر من الحياة إلاّ إلى النّاحية السّوداء. فهو يشكو من باطل الدّنيا وفساد المجتمع وينقم على كل البشر وخاصّة على المراة. حيث يعتزل البشر لا يجالسهم، ولايصادقهم، لايتزوّج أو يلد. هويقول:

في الْوِحْـدَةِ الرّاحَـةُ الْعُظْمـى فَـامْحِي بِهـا قَلْبـاً وفِي الْكَـوْنِ بَـيْنَ النّـاسِ أُثْقـالُ

(أنظر: فروخ، ۱۹۶۶م:۲۵۱)

«فالمعرّي هو بطبيعة الحال ساخط دائما، فهو ناقد دائما ويختلف نقده شدة ولينا باختلاف استعداده في اللّحظات التى ينظم فيها الشعر أو يؤلّف فيها النّثر».(طه، لاتا: ۲۵۱) بالطبع، كان لرؤية الشاعر هذه تاثير سلبي كبير في علاقته بالمجتمع، وصار على إثرها منطويا على نفسه، من دون أن يهتم بما يجري في المجتمع، هذا كله أدى إلى أن يميل ميلا متشائما في حياته الفردية والاجتماعية. «من الأمور الّتي كان يشعر منها بالأذى وأصبحت من عوامل تشاؤمه وسوء ظنه تجاه كلّ شيء وكلّ شخص، هو إحساسه بأنه ليس في موقفه الذي يناسبه. إنّ كثيرا من الناس تبوأوا مواقع لا يليقون بها لكن المجتمع يقدّر مثل هؤلاء الأشخاص أكثر من العلماء والعقلاء». (خزعلى، ۲۰۰۶م: ۳۵)

حتّى هنا اتّضح لنا أن الشّاعر متشائم بالفعل، إلّا أنّه هناك دوافع وراء هذا التّشاؤم منها مثلا «إنّه كان يعاني من فقد البصر بالإضافة إلى موت والديه وكما أنّه عاش في عصر مليء بالفساد بأشكاله الاجتماعيّة والسّياسيّة».

(نظرى منظّم، ۲۰۱۳: ۲۰۲–۲۰۳) و إن كان لهذه الأسباب والدّلائل دور محوريّ في توجيه الشّاعر نحو نزعة تشاؤمية في حياته إلّا أنّه ينهج منهجا إيجابيا في بعض الأحيان. يقول في الإنسان:

وَالّـذي حـارتِ الْبَرِيّـةُ فيـهِ حَيَـوانٌ مُسْـتَحْدَثٌ مِـنْ جَمـادِ

(المعرى، ۱۹۷۵: ۹۷۴)

هنا يشعرنا الشّاعر بالمعاد الجسماني الّذي يعتقد به فلاسفتنا الإسلاميين، قائلا بأنّ اليوم الّذي اندهش به البشريّة منذ أمد بعيد، هو يوم القيامة. فإنّ كان الشّاعر متشائم النزوع في تصوراته الفلسفية إلّا أنّه لاينتهي به هذا التّشاؤم إلى مهاوي العدميّة. بل وهناك طريق للخلاص من عقدته الفكرية.

ر–نزعته إلى البشرية (واعتقاده البين البين): ربّما لو استعرضنا أشعار المعريّ لحكمنا عليه بالعدمية في المرة

الأولى، لكنّه لو أمعنّا لتبيّن أنّه، على الرّغم من وقوعه في بعض من التجليات العدمية كالرفض والاستنكار والتّمرد والشّك والجبر، ليس عدميّا بالمعنى الواسع للكلمة، بل هو مشكّك في بعض القضايا. هو لايرفض الميتافيزيقا بشكل كامل. فنجده أحيانا يتحدث عمّا يطرأ على الإنسان من العقوبة والثواب في يوم القيامة. يقول في هذه المناسبة:

مُحالٌ النّاسُ لِلْبَقاءِ فَضَلَّتْ أُمَّةٌ يَحْسِبونَهُم لِلنَّفادِ
إِنَّما يَنْقُلونَ مِن دارِ أَعْمالٍ لِ إِلى دارِ شُخُوصٍ أَوَ رُشادِ
ضَجْعَةُ المَوتِ رَقْدَةٌ يَسْتَريحُ الْـ جِسْمُ فيها وَالْعَيْشُ مِثْلُ السُّهادِ

(المعري، ١٩٩٠م: ١٩٧)

فالحياة عند المعرّي تعب كلها، والآخرة مجال لوضع الناس كل في مكانه، الصّالح في الجنة والظّالم في الجحيم.

بشكل عام، إنّ المعرّي قد وقع في نزعته الفلسفيّة في نوع من العدميّة المنفعلة، وليست هي إلّا نتيجة رؤيته التّشكيكيّة تجاه الحقيقة، ونزعته الرّافضة الّتي جعلته بمعزل عن النّاس والمجتمع، ممّا أدّى به إلى التّشاؤم الّذى هدم بناءه العاطفيّ إطلاقا. ولهذه العدميّة دلائل ودوافع دفعت الشاعر إليها، منها العنصر العاطفي، والفردي، والاجتماعي، هذه كلها دفعت الشاعر إلى العدمية وتجلياتها. لكن اكتفينا هنا بذكر المحاور الميتافيزيقية للشاعر فقط. ذلك أن البحث عن جذورها في فكرة الشاعر بحاجة إلى مجال أوسع.

عمر الخيّام ونزعته الميتافيزيقيّة

يعتبر الخيّام أيضا من الشّعراء الفلاسفة الكبار الّذين لهم فضل كبير في توجيه الأدب نحو التطوّر والرّقي. «الكلمات عنده حافلة بالمعاني..والعبارات تضجّ بالعواطف... وأحوال **الوجودالإنسانيّ** هي ما يهمّه...والله عنده ليس تصوّرا، ولا شيئا وإنّما هو أنت المخاطب في مواجهة الأنا المخاطب...». (الحفني، ١٩٩٢: ٧)

فلسفة الخيام، وباعتباره فيلسوفا عدميا تمتاز بثنائيّة الاتّجاه؛ العمليّة والنظريّة. وبما أنّ البحث يدور حول نزعة الشاعر الميتافيزيقيّة بالطّبع نقوم بالتّركيز على فلسفة الشّاعر النظريّة قصدا إلى استكشاف مكوّناتها من جهة وتطبيقها علي فلسفة المعرّي من جهة أخرى. فيتم تقسيم نزعة الخيّام الميتافيزيقيّة فيما يلي:

أ- محوريّة المادّة وجوهرية الزمان: هو يرى أنّه لا بداية ولانهاية لهذه الدّنيا، فيقول بصراحة تامّة، ويذهب إلى أنّ الأجسام والموادّ تدور في دائرة زمنية على الدوام:

در دايـرهای كـه آمـدن و رفـتن ماسـت آن را نـه بـدايت نـه نهايـت پيداسـت
كـس مـيزنـد دمـي در ايـن معنـى راسـت كه اين آمدن از كجا و رفتن به كجاست

لَيْسَ لِهَذا العالَمِ ابتِداءٌ مِنْ أَينَ جِئنا وَأَينَ نَعْزو
بَيْدو وَلا غايَةٌ وَلا حَدٌّ وَكَمْ أَحِدْ مَنْ يَقُولُ حَقٌّ

(الصافی، لاتا: ۳۱)

ویعتقد أیضا أنّ الطّبیعة وما فیها من إنسان وحیوان وجمادات تتألّف من الأجسام الأربعة الهواء، والجوّ، والنّار، والتّراب. وکل حیّ له نسبة تامّة وعلاقة وثیقة بهذه العناصر. فیقول:

ای آنکه نتیجه چهار هفتی از هفت و چهار دائم اندر تفتی
یا مَنْ تَتَوَلَّدَ مِنْ سَبْعَةٍ وَأَرْبَعَةٍ وَراحَ مِنْها يُعانِي سَعْيَ مُجْتَهِدٍ

(نفس المصدر: ۴۳)

ب–الجبر والإرادة: لقد صرّح الخیّام في رباعیّاته بالجبر، معتقدا بأنّه مسیطر علی الجمیع، والطّبیعة وما فیها من أنواع وأجناس وماهیّات. یقول في مکان إنّه دخل في هذه الدّنیا مضطربا وخرج مضطربا کذلك؛ ولات حین مناص:

آورد به اضطرابم اول بوجود جز حیرتم ازحیات چیزی نفزود
أُتِيَ بي لِهذا الكَوْنِ مُضْطَرِباً فَلَمْ تَزِدْ لِي إِلاّ حَيْرَةٌ وَتَعَجُّبُ

(نفس المصدر: ۱۳)

من خلال ما مضی، یتبیّن أنّ الشّاعر ذو نزعة جبریة فی موقفه من الجبر والإرادة. وإنّه حینئذ یبعد عن الحقّ، وتصریحه هذا کاف للتّدلیل علی أنّه کان جبریّا ویقول موکدا جبریّة أنّه قد أتی إلی الدنیا دون رأیه وسوف یرحل منها مجبرا أیضا. یقول:

چون آمدنم بمن نبد روز نخست وایـن بمیراد عزیمیست درست
إِنْ كُنْتُ قَبِلْتُ أَتَيتُ الدُّنْيا بِدونِ اختيارٍ وَسَوْفَ أَرحَلُ حَتْماً مِنْها غَداً بِاضْطِرارِ

(نفس المصدر: ۴۷)

فکرة الخیّام هذه تنافي اتّجاه الفلسفة الإسلامیّة نحو المیتافیزیقا. کما أنّ القران الکریم یقول أکثر من مرّة، فیما یتعلّق بالإرادة المتاحة للإنسان في حیاته: «إنّا هَدَيْناهُ السَّبيلَ إِمّا شاكراً وَامّا كفوراً». (سورة الإنسان: ۳) فعلی هذا الأساس– أي محوریّة الجبر– لا یترتّب علی الجنّة والجحیم صغیر قیمة؛ ذلك أن هذین القطبین لا جدوی لهما إلا إذا کنّا قد اعتبرنا الإرادة جزأ لا یتجزّأ من أعمال وسلوکیّات البشریّة أو مکونّة من المکونّات الآساسیّة لجوهره الوجودیّ. وکذلك الإنسان في هذا المجال لا ینبغی أن یکون له حدّ وتعذیب ومؤاخذة علی ما یرتکب من الجریمة

والإثم. على هذا، فإنّ الخيّام يعتقد بأنّ الإنسان قد كتبت أعماله قبل أن يخلق، وجميع أعماله في الحياة بما فيها من جهود وسعى إنمّا هي عبث لا جدوى فيها. يقول في إحدى رباعيّاته:

از رفته قلم هیچ دگرگون نشود — وز خوردن غم بجز دلت خون نشود
گر در همه عمر خویش خونابه خوری — یک ذره از آن چه هست افزون نشود

(الصافي، لاتا: ١١٠)

إِنَّ الْقَضَاءَ لَأَمْرٌ لا يُرَدُّ — نَصِيبُ ذِي الْهَمِّ إِلاّ السُّقْمُ وَالْأَلَمُ
إِنْ تَقْضِ مُعْمَرَكَ مَهْمُومَ الْفُؤادِ فَلَنْ — تَزِيدَ شَيْئاً عَلى ما خَطَّهُ الْقَلَمُ

(نفس المصدر: ٨٠)

على هذا يذهب الخيام إلى أن عقاب الإنسان فى يوم الحساب جريمة واضطهاد عليه، لأنّ الإنسان ليس مسؤولا عن أفعاله وسلوكيّاته الّتى ارتكبها بل هو حصيلة المادّة والقضايا المحيطة به. يقول الشّاعر في إحدى رباعيّاته إنّ الله كان عالما بما يجري في ذهن الإنسان، وإنّ الذّنوب لا يرتكبها الإنسان بالإرادة، إنّما هو قضاء حتّى استولى على طبيعة الإنسان بشكل خاص. فيسعبّر عن عدم استحقاق الإنسان بنار الجحيم قائلا:

ایزد چو گل وجود ما می‌آراست — دانست ز فعل ما چه خواهد خواست
بی حکمش نیست هر گناهی که مراست — پس سوختن قیامت از بهر چه راست

قَدْ كَانَ اللهُ يَدْرِي كُلَّ فِعْلَنَا — مِنْ يَوْمِ صَوَّرَ طِينَنَا وَبَرَانَا
لَمْ تَرْتَكِبْ ذَنْباً بِدُونِ قَضَائِهِ — فَإِذَنْ لِمَاذَا تُدْخِلُ النِّيرَانَا

(نفس المصدر: ٨٠)

صحيح بأنّ العصر الذّى عاشه الشّاعر كان يمتاز باستيلاء النزعة الأشعرية وهي الجبر وتهيمنه على الإرادة الإنسانية؛ إلا أنّ الخيام ينزع فى عقيدته إلى الجبر لكن «هذه الجبريّة تأتي انطلاقا من مصدر علميّ معيّن لا ممّا يتعلّق بالدّيانة أو العقيدة» (نظري، ١٣٩٣ش: ٢٢٩). إذّ إنه يعتقد أنّ البيئة وما فيها من جماد ونبات ونجوم تتقدّم على أساس قوّة قاهرة أو مهيمنة على الطّبيعة.

ت– الشكّ واليقين: ذلك أيضا يعتبر من محاور الخيام الميتافيزيقيّة الّتي تخيّم على شخصيّته الفلسفيّة بشكل عام.لكن هذا الشّك لايأتي انطلاقا من قضايا الشّاعر الدّينيّة بل هو شّك ديكارتيّ وليس عرفيّا ليبقى في السّطحية. قد أثر الجبر على ذهنية الخيام فميله إلى الشك في المعاد، والجنّة، والجحيم وكذلك في الآخرة، مما يعبر عنها بكلام فيه نوع من السّخريّة:

کس خلد و جحیم را ندیده ست ای دل — گویی که از آن جهان رسیده ست ای دل
امید و هراس ما به چیزی که از آن — جز نام و نشان نه پدیده ست ای دل

مـــا شَـــهِدَ النّـــارَ وَالْجنـــانَ فَتًـــى أَيُّ امْـــرِئٍ مِـــنْ هُنـــاكَ قَـــدْ جـــاءَ
لَمْ نَـــرَ مِمّـــا تَرجُـــو وَنَخْـــانُهُ إِلّا صِـــفاتٍ تُحكَـــى وَالسَّـــماءُ

(الصافي، لاتا: ٨)

ومن المحاور المهمة الّتي تشعرنا بنزعة الخيام التشكيكية هو ميله الكثير إلى الإتيان بمفردة "المدامة" في أشعاره. في الحقيقة المدامة وأخواتها من الساقي والحبيبة و...هي كلها آلية يستعين بها الشاعر خلاصا من واقعه المأساوي. يقول في هذه المناسبة:

گویند کسان بهشت با حور خوش است من میگویم که آب انگور خوش است
این نقد بگیر دست از آن نسیه بدار کاواز دهل شنیدن از دور خوش است

قَـالَ قَـوْمٌ مـا أَطْيَـبَ الْخُـوَرَ فِي الْجَنّـَهْ قُلْـتُ الْمُـدامُ عِنْـدِي أَطْيَـبْ
فَـا غْـنَمِ النَّقْـدَ وَاتْـرُكِ الـدّينَ وَاغْلَـمْ أَنَّ صَـوْتَ الطُّبُـولِ فِي الْبُعْـدِ أَعْـذَبْ

(نفس المصدر: ٢٨)

يعتقد الكثير من النّقاد والمحلّلين أنّ المفاهيم الدّالّة على التّمتّع واللّذة في تجربة الخيّام الشعريّة ترشدنا بنحو من الأنحاء أو شكل من الأشكال إلى نزعته العرفانيّة. إلّا أنّه وعلى الرّغم من اعتماده علي هذه المضامين ك"الحانة،" و"المدامة"، و"السّاقية"، و"السّاقي،" و"الحبيبة"، و"الحبيب"لكنّه لايريد بها أشعارا بميل عرفاني. بل هو ذو نزعة مادية في تفكيره الفلسفي، وكذلك إن كان قد اعتمد على المفاهيم العرفانية في بنائه الشعري لكنّه يدخل عليها من زاوية طبيعية لا ما بعد طبيعية. على سبيل المثال «فإنّ "اغتنام الفرصة" هي الّتي تكوّن جوهر الخيّام الفكريّ. و"المدامة" في كلامه ترمز إلى التّمتع بما في الحياة من لذّة ونشوة. إنّ الّذين أحياء هم يموتون عاجلا أو آجلا- عنده- والذين ماتوا لن يعودوا إلى حياتهم الاولى بالطبع. فعلينا أن نستمتع بحياتنا قبل فوات الأوان. والاستمتاع هذا لا يتبلور إلا في الحانة والمدامة والحبيبة». (سيدى، ١٣٨٩: ١٢٣) بغض النظر عما قيل في مجال رؤية الشاعر التّشكيكيّة، إذا كنّا منصفين بالنّسبة إليه فيمكن القول بانّ المفارقة الاجتماعية الّتي سادت زمن حياة الشاعر، إن لم يكن لها مطلق اثر فى توجيهه الفكري، فعلى الأقل أثرت على تكوينها بشكل نسبيّ. هو يوضّح المفارقة هذه في كلامه:

قـــومي متفكرنـــد در مـــذهب و ديـــن جمعـــى متحيرنـــد در شـــك و يقـــين
ناگـــاه منـــادیی برايـــد زكمـــين كـــه ای بيخبران راه نـــه آنســـت و نـــه ايـــن
فَكَـــرَتْ فِي الـــدِّينِ أَقْـــوامٌ كمـــا حـــارَ بَـــيْنَ الشَّـــكِ وَالْقَطْـــعِ فَرِيـــقُ

فَـــإذا الهـــاتِفُ يَـــدْعوهُمْ أَيـــا مُبْلِـــغُ لا هـــذا وَلا ذاك الطَّريـــقُ

(الصافى، لاتا: ٨٠)

بشكل عام إنّ «السوداوية، والعبثية، والشقاوة، والقنوط، واللاّأمل، واليأس جزء لايتجزأ من هيكل الخّيام الفكرىّ». (درگاهى، ١٣٨۴: ١٨) ذلك أنه يعيش في عصر يمتاز بصراع واحتكاك في الأبعاد الفكرية والعقائدية أولا وأنّ فلسفته هو تنهج منهجا مادّيا في أغلب الأحيان ثانيا.

ج–التشاؤم والتفاؤل: إن مايلفت انتباهنا كثيرا هنا بالنسبة لشخصّية الخيّام هو نزعته التشاؤميّة إلى الحياة والحقيقة. وهي تشكل بنية الشاعر العاطفية في أغلب الأمر. لأنه لو استعرض قاريء شعره ودقق فيه قليلا، يتبيّن له أنّه يتأرجح بين سلا لم العاطفة السلبيّة؛ من الحزن، والكآبة، والتّشاوم، والاضطراب. يذهب الخّيام إلى أنّ العقل البشري عاجز عن إدراك حقيقة الحياة وقابلية الإنسان الضعيفة فيما يتعلق بالقضايا الميتافيزيقة، وأنه أيضا عرضة للانهدام الفكريّ في مواجهة الواقع والحقيقة...لذلك يرى أنّ خير وسيلة تنجينا من هذه المصائب والشّكوك المضينة أن نغتنم فرص الحياة الموجودة وأن نتمتّع بما فيها من اللّذة. يقول في هذا في إحدى رباعيّاته وفكرة التّشاوم تجر الشاعر إلى العدميّة:

روزى دو كه مهلتست مي خور مي ناب كين عمر دو روزه در نيابى، دريـاب

دانـى كـه جهـان رو بـه خـرابي دارد تـو نيـز شـب وروز ز مـي بـاش خـراب

بـادْرِ رَمانَـكَ وَاحْـسُ الـرَّاحَ صـافيَةً فَـالْأَمْرُ يَوْمـانِ لَـنْ تَلْقـاهُ إِنْ كُمـلا

تَـدري بِـأُنْياكَ نَحْـوَ العَـدَمِ سـائِرَةٌ فَكُـنْ نَهـاراً وَلَـيْلاً بِـالطِّلا ثَمِـلا

(نفس المصدر: ٩۴)

فالحياة عند الشاعر لا معنى لها ما كان الموت مستوليا عليها. بناء على هذا –أي زوال الحياة– يحض نفسه والآخرين إلى تعاطى الخمر والتّمتّع باللّذّات والمجاهرة بارتشاف الخمر. على ضوء ما سبق من الكلام يمكن تقسيم فلسفة الخيّام إلى النّظريّة والعمليّة؛ ففي النظريّة يميل إلى التشاؤم، والجبر، والشك، والرفض. وفي فلسفته العملية يميل إطلاقا إلى الشهوات والملذات المادية والمجاهرة بها.

مقارنة الشاعرين فى نزعتهما الميتافيزيقية

لعلّ خير طريق ينتهي بنا نحو نتيجة ملموسة بالنّسبة إلى لخيّام والمعرّي هو الكشف عن أبعاد وتحديّات فلسفتهما النّظريّة والعمليّة.

أ–الفلسفة النظريّة: ربّما لو أمعنّا قليلا يتّضح لنا أنّ الشاعرين يتّفقان في نزعتهما الفلسفيّة والّتي تنبعث من

التّشكيك الوجودي حيث يحيّم ذلك على فروعهما الفكرية كالنّظرة الي الدّيانة والخليقة والآخرة وما إلى ذلك، إلا أنّ المعرّي يبقي في مجال الشّك أو بين الرّفض والقبول، في حين يميل الخّيام ميلا عدميّا فى نزعته الفلسفيّة. على سبيل المثال يقول المعرّي في الآخرة:

مُحلِـــقَ النّـــاسُ لِلبقـــاءِ فَضَـــلَّتْ أُمَّـــــةٌ يَحسِـــــبونَهم لِلنَّفـــــادِ
إِنَّمـــا يَنْقُلُـــونَ مِـــنْ دارِ شَـــقْوَةٍ لِ إِلـــى دارِ شَـــقْوَةٍ أَو رَشـــاد

(المعري، ۱۹۹۰م: ۱۹۷)

و في موضع آخر يتّخذ موقفا خيّاميا في نزعته الفلسفية كأنّه في اتّفاق تام مع الخيّام في موقفه من الآخرة حيث يقول:

فَهَـــل قـــامَ مـــن جَـــدَثٍ مَيِّـــتٌ فَيُخـــبِرَ عَـــنْ مَسْـــمَعٍ أَو مـــرَى

***

حَيـــاةٌ ثُمَّ مَـــوْتٌ ثُمَّ حَشْـــرٌ حَـــديثُ خُرافَـــةٍ يـــا أُمَّ عَمْـــرُ

(انظر: میرقادری، ۱۳۸۸: ۲۶)

إلّا أنّ الخيّام يرفض يوم الحساب بإطلاقيّة الأمر. في الواقع إنّ الخيّام في نوع من العدميّة المعرفية الّتي تعتقد بأن معرفة الأشياء مستحيلة تماما أو إذا كان من الممكن أن نتعرّف على حقيقة الأشياء لايتجاوز هذا عن مدار النسبة عليه، فإنّه « يمكن تقسيم رباعيّاته المصطبغة بهذا اللّون الفكريّ إلى قسمين: الأوّل تلك الّتي تنكر الآخرة انطلاقا من رفضها للأمور العَقَديّة كالجنّة والجحيم والحور...والثّاني هي الّتي ترفض البعث والخلود إطلاقا».

(عابديني فرد، ۱۳۸۹: ۱۶۴) يقول في هذا السّياق:

ساقي و بتي و بربطي بر لب كشت اين هر سه مرا و تو را نسيه بهشت
مشنو سخن بهشت و دوزخ از كس كه رفت به دوزخ و كه آمد ز بهشت

لِي نَقْـــداً ســـاقٍ وَعـــودٌ وَرَوْضٌ وَ عـــودٌ وَلَـــكَ الْوَعْـــدُ فـــي غَـــدٍ بِـــالنعيمِ
دَع حَـــديثَ الْجِنـــانِ مَـــنْ جـــا ءَ مِـــنَ الْخُلْـــدِ أَو مَضـــى لِلْجَحـــيمِ

(الصافي، لاتا: ۱۱۰)

ب– الفلسفة العمليّة:

على ضوء ما سبق من الكلام، ونظرا لما كان من تشابه نظريّ بين الشاعرين، ومع وجود الخلاف المحوري في اتجاههما الفلسفي، فهناك أيضا وجوه اشتراك واختلاف في فلسفتهما العملية. «الباحث في رباعيّات الخيّام يعثر على أنّ الشّاعر في عديد من رباعيّاته يدعو صحبه إلى أن يغتنموا الفرصة وألّا يفكّروا في الغد المجهول والمخيف.

نحن ماتينا إلى الحياة لنشقى ونتحمل المصائب، بل لنطلق الفكر والعقل إلى كووس الحياة لتحريرنا من الآلام ولمس راحتنا». (پيرانى شال، ١٣٨٨: ٢٦) إلّا أنّ نزعة المعرّي العمليّة تختلف تماما عن الخيّام. «عاش المعرّي ما عاش زاهدا متقشفا بعيد عن الملذات والشهوات وكان ينظر إلى لذائذ الدنيا نظرة ازدراء ويحضّ باقواله الفلسفية الاخلاقية على العيش الحرّ في ظلال القناعة والزّهد». (الصافي، لاتا: ٢٦) في حين أنّ الخيّام كان ممّن ينهمكون في الملذّات الماديّة ويتعاطون الخمر و كانوا متردّدين بين الحانة والخانة.

نتائج البحث

على ضوء ما سبق من الكلام يمكن تلخيص النتائج في محاور عدة، منها:

١- إلمام الخيّام بالرياضيّات، والفلك، واللّغة، وغيرها من العلوم الأخرى جعلته يختلف تماما عن المعرّي في مجال القضايا الميتافيزيقية، رغم أنّه هناك تشابهات ظاهرة في تجربتهما الشّعرية، إلّا أنّه ينهج كلّ منهما منهجه الخاصّ في هذا المجال؛ فالخيّام يجتاز سلالم الميتافيزيقا حيث العدمّية المعرفيّة الّتي تأتي انطلاقا من "النّزعة النّسبيّة" إلى المعرفة والوجود. أمّا المعرّي فيذهب إلى حقيقة الأشياء مذهب من هو شاكّ في أصالتها.

٢- يمكن القول بالجزم بأنّ الخيّام كان ذا وجهة قاطعة في نزعته الفلسفيّة وهي نتيجة إجادته في العلوم المختلفة وتبريره العلميّ والطبيعيّ، إلّا أنّ المعّري هو ما بين الرّفض، والقبول. وهذا التارجح يأتي من وضعيته الجسميّة الماساويّة من جهة وجود فرق فكريّة وعقديّة مختلفة في عصره كالأشاعرة والمعتزلة.

٣- على الرّغم من اتّفاق الشّاعرين المحوريّ في فلسفتهما النظريّة، لكنّه هناك بون شاسع في فلسفتهما العمليّة؛ فالخّيام يختار "الحانة"، و"الخمر"، و"السّاقي" طريق خلاص من عدميته الفعّالة، إلّا أنّ المعرّي يري أنّه لاطائل فيه فينقطع إلى الزهد, منطويا على نفسه.

المصادر العربية والفارسية

- القرآن الكريم
- حسين، طه، (لاتا)، ***مع أبي العلاء في سجنه***، مصر: دارالمعارف.
- حسين، طه، (١٩٨٨)، ***من تاريخ الأدب العربي***، بيروت: دار الملايين، الطبعة الرابعة.
- الجندي، محمدسليم، (١٩٩٢)، ***الجامع في أخبار ابي العلاء المعري وآثاره***، تعليق و اشراف عبد الهادي هاشم، دار صادر، الطبعة الثانية، بيروت.
- حفني، عبد المنعم، (١٩٩٢)، ***شخصيات قلقة في الاسلام؛ الخّيام و الرباعّيات***، دار الرشد، الطبعة الاولى،

لامك.
- الحفني، محمد طاهر، (١٩٩٥)، ***أبوالعلاء المعري ؛ ملامح حياته و ادبه***، دمشق: دار القتيبة.
- رامي، احمد، (٢٠٠٠)، ***رباعيّات الخيّام***، دارالشّروق، الطبعة الاولي، القاهرة.
- غالب، مصطفي، (١٩٩٨)، ***في سبيل موسوعة فلسفيّة نيتشه***، دار مكتبة الهلال، الطبعة الاولى.
- فروخ، عمر، (١٩٦٦)، ***تاريخ الفكر العربي***، دارالعلم للملايين، بيروت.
- المعرى، أبوالعلاء، (١٨٩١)، ***اللزوميات***، شرح و تحقيق عزيز زند، مطبعة المحروسة.
- المعري، أبو العلاء، (١٩٧٥)، ***لزوم ما لا يلزم***، تحقيق صيف عبد العزيز الخنانجي، مكتبة الخناجي القاهرة.
- نبيل، الراغب، (٢٠٠٠)، ***موسوعة النظريات الأدبية***، الهيئة المصرية للكتّاب.
- النجفى، احمد الصافي، (لاتا)، ***رباعيات عمر الخيام***، موسسة البلاغ لبنان.
- اليازيجي، كمال، (١٩٩١)، ***أبوالعلاء لزوميّاته***، دار المدى، القاهرة.
- مهاجر شيروانى، فردين/ شايگان، حسن، (١٣٧٠)، ***نگاهى به خيام همراه با رباعيات***، نشر پويش، تهران.
- صفا، ذبيح الله، (١٣٨٥)، *تاريخ ادبيات ايران*، انتشارات فردوس، چاپ نهم، تهران.

المقالات العربية

- خزعلي، انسية، (٢٠٠٦)، الخيام والمعري بين التشاؤم والتفاؤل، ***مجلة العلوم الإنسانية***، العدد١٣، ٢٠٠٦م، صص ٣١-٤٨.
- بيراني شال، علي، (١٣٨٨)، الذهول و الغموض بين الخيّام و ايليا أبو ماضي، ***مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية و آدابها***، فصلية محكمة، شتاء ١٣٨٨، العدد ١٣، صص ١٤١-١٥٤.
- معروف، علي، (١٩٩٧)، قراءة في شعر ابي العلاء المعري، ***مجلة المعرفة***، كانون الاول، ١٩٩٧، صص١٦٥-١٧٩.
- نظري منظم، هادي، (١٣٩٢)، التّشاؤم في شعر ابي العلاء المعري وعبد الرحمن الشكري، ***إضاءات نقدية (فصلية محكمة)***، السنة الثانية، شتاء ١٣٩٢، العدد ١٢، صص ١٩٧-٢١٤.
- نيازي، شهريار، (١٣٩٠)، اثر ابي العلاء المعري في الشعر العربي المعاصر، ***مجله ادب عربى***، تابستان١٣٩٠، العدد ٣٠، صص٢٥-٤٦.

المقالات الفارسية

- درگاهی، محمود، (۱۳۸۴)، مبانی عرفان و اندیشه‌های خیام، ***مجله کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی***، پاییز و زمستان ۱۳۸۴، شماره ۱۱، صص ۷-۳۰.
- سیدی، سید حسین، (۱۳۸۹)، بررسی تطبیقی مفهوم در اندیشه أبو العلاء معری و عمر خیام نیشأبوری، ***نشریه ادبیات تطبیقی***، دوره جدید، سال اول، ۱۳۸۹، شماره ۲، صص ۱۱۷-۱۳۸.
- عابدینی مرد، مصطفی، (۱۳۸۹)، نهلیسم در رباعی‌های خیامی، ***فصلنامه علمی-پژوهشی نقد ادبی***، تابستان ۱۳۸۹، شماره ۳، صص ۱۴۳-۱۷۴.
- میرقادری، سید فضل الله، (۱۳۸۸)، بررسی تطبیقی افکار و عقاید أبو العلاء و الخیام، ***مجله بوستان ادب***، بهار ۱۳۸۸، شماره ۱، صص ۱۵-۳۴.
- نظری، علیرضا، (۱۳۹۳)، بازتاب اندیشه‌های خیام در اشعار محمود سامی البارودی، ***فصلنامه علمی- پژوهشی ادبیات تطبیقی***، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، شماره ۲، صص ۲۱۹-۲۴۲.

المواقع

- http://www.dramany.net,what is metaphysic

عملية فهم النص على ضوء مدرسة البنيويين

سورة الإسراء نموذجاً

رمضان رضائي، جلال مرامي، علي مظفري*

١.أستاذ مساعد وعضو الهيئة العلمية بأكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية

٢.أستاذ مساعد وعضو الهيئة العلمية بجامعة العلامة الطباطبايى

٣.طالب اللغة العربية فى مرحلة الدكتوراه بجامعة العلامة الطباطبايى

الاستلام: ٩٥/١١/٠٧ القبول: ٩٦/٠٣/١٧

الملخّص

في مدى الزمن يعدّ العلماء وجوهَ إعجاز المصحف الشريف، من أهم هذه الوجوه: الصرفة، والأخبار الصادقة والمغيبات، والإعجاز العلمي، والنظم؛ إنّ هؤلاء العلماء ومنهم الرماني والخطابي والباقلاني تحدثوا كثيراً في هذه الحقول، لكن الذي رسم إطاراً عقلياً دقيقاً لإعجاز القرآن هو الجرجاني؛ قد اعتقد الجرجاني أنّ الوجه الوحيد لهذا الإعجاز هو النظم أو هَندسة الكلام؛ والجدير بالإشارة أنّ العلماء من قبل الجرجاني تحدثوا عن نظم القرآن لكن الذي بيّن نظرية النظم بشكل أدق هو الجرجاني؛ بنى الجرجاني الإعجاز بالنظم بعد أن هدم جملة الآراء، هو يعتقد أنّ الإعجاز ليس في الكلم المفردة بل في ضمّ المفردات بعضها ببعض؛ إذا اعتبرنا النص القرآني كألغاز فالإعجاز ليس في قطعاتها المنفصلة بل الإعجاز في التناسق بين القطعات والتلاؤم بينها؛ والمدرسة الحديثة التي تؤمن بالنظام (System) هي البنيوية (*structuralism*)، قد اهتم البنيويون بنسيج النص وتلاؤم عناصر النص؛ إنهم يحللون النص بواسطة انكشاف علاقات جزء مع جزء آخر؛ فكما لاحظنا هناك ارتباط وثيق بين هذه المدرسة ونظرية النظم؛ نحن في هذا المقال نتناول أصولَ البنيويين وبعدُ نحاول أن نطبق البنيوية على سورة الإسراء نموذجاً، والمنهج المعتمد عليه في هذه المقالة هو المنهج التحليلي – الوصفي وذلك بالاعتماد على المصادر المكتبية؛ وسنستنتج أنّ الإعجاز المقصود في القرآن هو النظم فحسب، وأنّ البنيوية مع كل سماتها تقدر على إدراك النص القرآني وتقدر على تصيّد المعاني الكثيرة في القرآن، بما أنّ هذه المدرسة تؤكد على النظام وبنيته، وترى النص كنظامٍ ذي علاقات بين أجزاءه وعناصره وهذا هو ميزةُ نصّ القرآن البارزة.

الكلمات الرئيسية: إعجاز القرآن، نظريّة النظم، فهم النص، المدرسة البنيوية، سورة الإسراء

* الكاتب المسؤول: ali.mozafary.arabi.1991@gmail.com

المقدمة

إنّ الهدف من الكتابة هو فهم النص، والكاتب وقلمه وذهنه وألفاظه ومعانيه كلها في خدمة فهم النص؛ حين نقرأ النص نريد أن نجد المفهوم فيه والقراءة بدون الفهم والإدراك أمرٌ عبثٌ لا فائدة فيه، وهناك للغة دورٌ أساسيٌ في الكتابة؛ بعبارة أخرى الكتابة بدون تعلم اللغة وبدون تعلم قواعدها أمرٌ مستحيلٌ؛ قد ظهرت بعض المكاتب الأدبية المختلفة في أوروبا وهم لا يهتمون باللغة وبدورها في النص وركزوا على العناصر غير اللغة من مثل الملابسات الخارجية، البيئة، المجتمع، المؤلف و...؛ هذه المكاتب قد مزجت النقدَ الأدبي بالعلوم المختلفة مثل علم الاجتماع وعلم النفس و...؛ حتى ظهرت المدرسة الحديثة تدعى البنيوية (الأدبية) لتركز على اللغة لينفصل الأدب من العلوم المختلفة ومن الملابسات الخارجية.

لما نتحدّث عن البنيوية ونقبلها كمنهج ذي قواعد وأصول نواجه مدرسة خاصة تظهر في فرنسا غالباً بعد حرب العالمية الثانية وتمتد في أمريكا وإنجلترا، هذه المدرسة (بشكل عام) اتجهت إلى لسانيات دوسوسير واستفادت منها في الظواهر الاجتماعية والثقافية. (أحمدي، ١٣٨١: ١٤) فالبنيوية ظهرت في العلوم المختلفة وقد سببت النموَّ في كثير من العلوم خاصةً "الأدب"؛ تدّعي البنيوية أنّ لها مقاماً رفيعاً في المجال الأدبي بما أنّه يستطيع أن يولّد نموذجاً كمرجع للآثار الفردية من خلال نظام الأدب؛ حاولت البنيوية أن تعرّف أصول البنية لا للأجزاء المفردة والمنفصلة بل للعلاقات بين هذه الأجزاء وقصدت أن تمهّد للمجال الأدبي أموراً علمية خاصة بهذه الأصول. (سكولز، ١٣٧٩: ٢٦) فتواجه هذه المدرسة إلى النص كنظامٍ وتناسقٍ. لا يهتم بالمؤلف وكأن المؤلف ميتٌ ولا يهتم بالملابسات الخارجية بل المهم هو النص وتحليل العلاقات بين أجزاء النص؛ يبدأ عمل الناقد البنيوي بالنص وينتهي به، فهكذا تقربت آراء البنيويين من نظرية النظم التي طرحها الباحث الكبير عبد القاهر الجرجاني في كتابه *دلائل الإعجاز*؛ إنّه قد اعتقد أيضاً أنّ الميزة التي تُميّز بين النص والنص الآخر هي النظم بين الأجزاء والعناصر في النص وتلاؤمها وأثبت أن النظم هو الوجه الوحيد لإعجاز القرآن؛ فنظراً إلى كلام الجرجاني هناك الانسجام والوحدة في المصحف الشريف، وقد وقع هذا الكتاب الكريم بنظمه الخاص في أعلى درجات البلاغة والفصاحة، فلذلك تقدر المدرسة البنيوية بأصولها الخاصة على اكتشاف العلاقات بين عناصر النص، وقد يؤدي هذا الكشف إلى تصيّد المعاني في النص القرآني. فبهذا المنطلق قمنا بدراسة أصول البنيوية وتطبيقها على سورة الإسراء.

تهتم البنيوية بنظام اللغة وبدورها في فهم النص؛ قد حاولت هذه المدرسة محاولةً وافرةً في إثبات هوية نظام اللغة ولاسيما في ترسيم إطار اللغة المحدّدة، ويعدّ هذا الأمر معياراً مناسباً في تبيين ميزات النص القرآني بوصفه أعلى نص موجود، وعلى أساس هذه المدرسة نستطيع أن نعرّفَ النظم اللغوي الموجود في القرآن كنظامٍ خاصٍ أعلى؛ وهذه الدراسة تسعى لتبيين العلاقات بين الجملات والعبارات وتبيين النظم الذي يتشكل بواسطة هذه

العلاقات في النص، وأيضاً تتناول هذه الدراسةُ تحليلَ بعض المباحث البلاغية من مثل التقديم والتأخير والفصل والوصل و.... وهذه المباحث مرتبطةٌ بعلم المناسبة مباشرةً، وإن علم المناسبة (علم العلاقات بين الجملات والتلاؤم بينها) من العلوم القرآنية الثمينة وهو يرتبط بقضية الإعجاز من حيث أنه في حقيقته بحث في آليات النص الخاصة التي تميزه عن غيره من النصوص داخل الثقافة؛ فعلم المناسبة علم "أسلوبي" بمعنى أنه يهتم بأساليب الارتباط بين الآيات والسور في المصحف الشريف، وأيضاً البنيوية تؤكد على هذا الارتباط والتلاؤم والتناسق، فمن الممكن أن نتصيّد المعاني الكثيرة باستخدام البنيوية في قراءة النص القرآني؛ وفي هذا المقال نريد أن نجيب على هذه الأسئلة كيف يعدّ النظم القرآني نظماً خاصاً؟ ما هي العناصر البنيوية في سورة الإسراء؟ وفرضيات هذه الدراسة هي: يعد نظم النص القرآني نظماً خاصاً بما أنّ يفسد المعنى المقصود بمجرد التغيير في ترتيب المفردات والعبارات؛ نستطيع أن نحصل على النظم في حقل المفردات وعلى المعاني والمفاهيم الجديدة، وعلى الدلائل التي تدلّ على الانسجام في النص؛ والمنهج المعتمد عليه في هذه المقالة هو المنهج التحليلي – الوصفي وذلك بالاعتماد على المصادر المكتبية.

خلفية البحث

يجب أن أشير إلى أنّ البنيوية في الأدب العربي تُستخدم في الشعر والرواية والقصة القصيرة أكثر منها في المصحف الشريف، وأنّ الدراسات عن تطبيق البنيوية على القرآن الكريم قليلة جداً؛ منها:

١. من صور الإعجاز اللغوي في القصص القرآني (دراسة بنيوية في سورة الكهف)، خليدة بن عياد، الطبعة ٠١، منشورات روائع مجدلاوى، ٢٠١٣

قد حاولنا للحصول على هذا الكتاب، لكن ما كان في متناول يدنا مع الأسف الشديد.

٢. التقنيات البنيوية في سورة القدر، الكاتب: الشمري، ثائر سمير حسن، الدجيلي، حسن عبدالهادي، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد١٨، العدد١، ٢٠١٠.

من النقائص التي يمكن أن نذكرها حول هذه الدراسة أنّ في بدايتها نواجه إلى ثلاثة مراحل:

١. بنيوية الحروف ٢. بنيوية التراكيب ٣. بنيوية الدلالة

قد نعتقد أن الباحث أخطأ في هذا التقسيم ومردّ ذلك أن في المرحلة الأولى تقسّم الحروف قسمين: ١. أصوات الحروف وبنيتها ٢. معاني الحروف. إنّ أصوات الحروف مبحثٌ إيقاعيٌ ويجب أن نجعلها تحت عنوان "البنية الإيقاعية". وأيضاً معاني الحروف مبحثٌ دلاليٌ ويجب أن نجعلها تحت عنوان "البنية الدلالية". لكن في هذه الدراسة جعل الباحث لها باباً منفصلاً؛ وأمّا بالنسبة للتراكيب يجب أن نقول أنّها تقسم قسمين: الاسمية والفعلية.

لكن هذا التقسيم أيضاً يجب أن يُجعل تحت عنوان البنية الدلالية بما أن مباحث الجملات الاسمية والفعلية مرتبطة بالمعنى مباشرةً.

۳. قصة محبة يوسف عليه السلام وزليخا في سورة يوسف دراسة بنيوية توليدية، خير الوحيودي ،الرسالة، المشرف: محمد فيصال فتوي، أندونيسيا، مالانج ، جامعة مولانا مالك إبراهيم،۲۰۱۲.

أيضاً قد حاولنا للحصول على هذه الرسالة، لكن ما كان في متناول يدنا.

نشأة البنيوية

في البحث عن نشأة البنيوية نواجه كتاب أرسطو الذي سُمّي *فن البلاغة* أو *Rhetoric*؛ هذا الكتاب هو من الوثائق الأولية في الثقافة البشرية الذي يرشدنا إلى تعريف المجازات البيانية (من أهمها الاستعارة)، ويبدو أن اللغة في وظائفها المجازية نظام حيّ وإنما كالإعلام لديها فعاليّة حيّة؛ علاوة على أرسطو كان قد كتب السفسطيون اليونانيون في هذا المجال كثيراً؛ "علم المعاني والبيان" أو"علم البلاغة" أو Rhetoric فرع من العلوم الإنسانية، وازدهر هذا الفرع في القرون الوسطى، أيضاً في الثقافة الإسلامية بيّن عبد القاهر الجرجاني (في كتابه *أسرار البلاغة*) مشروعه الكامل الذي طرح فيه مجازات البيان وهذا الكتاب من أكمل الكتب في هذا المجال حتى الآن. (أحمدي، ۱۳۸۱: ۱۸)، وأيضاً يجب أن نشير إلى كتاب آخر من كتب الباحث الكبير عبد القاهر الجرجاني باسم *دلائل الإعجاز*، في هذا الكتاب أبدى عبد القاهر آراءه عن الأدب والنظم وانسجام النص.

إن نحتسبِ البنيوية منهجاً علمياً للبحث عن علاقات الأجزاء الداخلية التي تبني شكلاً واحداً فيطول عمر هذا المذهب. ويكون كثير من العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية جزءً من خلفية هذا المذهب، فعلى هذه الرؤية يبدّل وصف البنيوية التأريخية إلى نوع من" قراءة تأريخ العلم"؛ لكن، إذا نعرف هذا المذهب لا كمنهج علمي بل كنظرية عن الشكل والبنية فتقصر حياته ونجد نشأة البنيوية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. (أحمدي،۱۳۷۰: ۱۸۰) نشأتِ البنيوية في مقابل علم الظواهر. (كلر، ۱۳۸۵: ۱۶۶) علم الظواهر في المرحلة الأولى مرتبط بالفيلسوف الألماني إدموند هوسرل[۱]. (هارلاند، ۱۳۸۲: ۳۲۱) إعتقد هوسرل يمكن أن نعتمد على تمثّل الظواهر في خبرتنا الواعية ولا يمكن أن نعتمد على استقلال ذوات الأشياء.

لتحقيق اليقين يجب أن ننسى كل ما وراء التجربة والخبرة وعلينا أن نترك العالم الخارجي إلا ما يظهر في وعينا وشعورنا. هذه الرؤية هي الخطوة الأولى الخطيرة لهوسرل؛ يجب أن نترك كلما لا يظهر في وعينا، والجدير أن نعتبر كل الحقائق التي تظهر في دماغنا، كالظواهرالمحضة. (إيغلتون، ۱۳۶۸: ۷۸) النقد الأدبي في علم الظواهر يُعرّف

۱. وُلد في تشيكوسلوفاكيا في عام ۱۸۵۹م، هو فيلسوف ألماني ومؤسس الظاهريات.

لنا اللغة في النصوص الأدبية ويقول ما اللغة إلا تعبير المعاني الداخلية للنص؛ هذه الرؤية إلى اللغة هي من آراء هوسرل؛ لا يهتمّون باللغة في المدرسة الهوسرلية فلهذا يتحدّث هوسرل عن التجربة والخبرة في الضمير، لكن هذه المجالات انتزاعية ووهمية بما أن اللغة تتدخل في كل تجاربنا وبنفسها أمر اجتماعي؛ لا معنى لهذا الزعم أنّ تجربتي شخصية بأكملها؛ أنا لا أستطيع أن أتحدث عن التجربة إلا وقد وقع في إطار لغوي خاص، في الرؤية الهوسرلية ما يعطي المعنى إلى تجربتي هو عمل إدراك الظواهر الخاصة التي يسمونها العالمية؛ ولا صلة بين اللغة والتجربة، بعبارة أخرى في رؤية هوسرل يتقدم المعنى على اللغة واللغة نشاط ثانوي ولا عمل لها إلا تسمية معانينا المسبوقة؛ وهذه المسألة أنّه كيف يمكن أن ندرك المعاني دون أي لغة من قبل، سؤالٌ لا جواب له في نظام هوسرل. (إيغلتون، ١٣٦٨: ٨٤)

أحد من تابعي مدرسة علم الظواهر "فولفغانغ إيزر"يقول: "لا اهتمام بالمعنى المحبوس في داخل النص الأدبي، بل الاهتمام في هذه المسألة أنّ المعنى يُخرج ما اختفي في ضميرنا". (نقلاً عن هارلاند، ١٣٨٢: ٣٣١) لكن من أهداف البنيوية، هو تعريف البنية الآساسية التي تمكن الإيصال إلى هذه التجربة؛ تحلل البنيوية البنيات التي تعمل بشكل لاشعوري، خلافاً لوصف علم الظواهر في الوعي وتشتمل هذه البنيات اللاشعورية على: بنية اللغة، بنية النفس، بنية المجتمع؛ إنّ البنيوية تواجه المخاطب بواسطة الرموز التي تجعل المعنى في متناول أيدينا ومردّ ذلك انتباه البنيوية إلى كيفية انتاج المعنى. (كلر، ١٣٨٥: ١٦٦) وقد ابتكر مصطلح البنيوية (strutualism) رومان جاكبسون أحد أعضاء كل من مجموعة الشكليين في موسكو، وحلقة براغ الألسنية بعد ذلك. (نقلاً عن قصاب، ٢٠٠٧م: ١٢٢)

ثنائية الدالّ والمدلول

اللغة نظام إرشادي، والمسميات اللغوية مفاهيم ترتبط بذهن الناطق بها. واللغة –التي هي نظام – تتكون من علامات، وتتألف العلامة اللغوية من اتحاد عنصرين، هما الدالّ والمدلول والدال هو الصورة الصوتية أو الكتابية للكلمة، والمدلول هو المفهوم من هذه الكلمة، والعلاقة بين هذين العنصرين هي علاقة جزافية أو اعتباطية.

(المصدر السابق: ١٣١) إن دوسوسير هو الذي أكد على نظام اللغة وبعد هذا التأكيد بدأ بإنتاج آليات الفهم لوصف هذا النظام وعناصره؛ في البداية عرّف العلامة كعنصر البناء اللغوي الآساسي، هو يعتقد أنّ فائدة العلامة ليست تسمية الأشياء فحسب، بل العلامة مجموعة غامضة تربط الكلام أو الكتابة إلى المفهوم. نظراً إلى هذه الازدواجية للعلامة يمكن أن نتحدث عن مشتركات المفردتين (مفردة إنجليزية tree ومفردة لاتينية arbor) وعن فروقهما. في هذا المثال، المفهوم واحد (المشتركات) والكتابة اثنان (الفروق)؛ سمّى دوسوسير هذه الازدواجية

للعلامة دالاً ومدلولاً؛ اعتقد دوسوسير أنّ العلاقة بين الدال والمدلول علاقة وضعية؛ والجدير بالإشارة أنّ عدم وضعية العلامات يؤدي إلى وجود اللغة الواحدة وما كان عندنا اللغات المختلفة في أثناء العالم. (سكولز، ۱۳۷۹: ۳۴-۳۵) وأبرز ما يدل على عدم وجود علاقة بين مفهوم الشجرة (المدلول) والصوت الذي عُبّر به عنها (الدال) هو اختلاف صوت هذا الشيء بين اللغات المختلفة. إن الدال -إذن- لايدل بذاته: صوتاً منطوقاً أو هيئة مكتوبة، على (مدلوله) أي معناه، ولكنه يدل عليه بالعرف والتواضع الثقافي والتأريخي، ولو كان لفظ الحجر يدل على معناه بصوته أو صورته المكتوبة، لعرف معناه -كما يقول ابن جني- كل واحد وإن لم يعرف العربية. (قصاب، ۲۰۰۷م: ۱۳۲) وكان عبد القاهر الجرجاني من قبل هؤلاء البنيويين قد قال: "إن نظم الحروف هو تواليها في النطق، و ليس نظمها بمقتضىً عن معنى، ولا الناظم لها بمقتفٍ في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه ما تحرّاه، فلو أن واضع اللغة كان قد قال "ربض" مكان "ضرب" لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد." (الجرجاني، ۱۹۹۲م: ۴۹) كما أنّ الدال في النظام اللغوي "ليس له معنى إلا بفضل اختلافه عن الأدلة الأخرى، ومن ثمّ فإن (cat) ليس لها معنى في ذاتها، وإنما لأنها ليست (cap) أو (cad) أو (bat)". (نقلاً عن قصاب، ۲۰۰۷م: ۱۳۳) إعتقد دوسوسير أنّ اللغة لا معنى لها إلا بالمتشابهات وبالفروق، مثلاً نختار في اللغة الفارسية كلمتي "جان" و"جام"، فهاتان المفردتان في الصوت (الدال) سواء ولكن في المفهوم (المدلول) مختلفتان؛ أو كلمتي "نور" و"گور" ففي الصوت (الدال) سواء وفي المفهوم (المدلول) مختلفتان، وأيضاً على سبيل المثال كلمتان (البارد و الحارّ) أو (الصعود والسقوط) مختلفتان. اللغة مملؤة من هذه التباينات. يستنتج دوسوسير أن هناك مجردَ الاختلاف في أنظمة قواعد اللغة وليس هناك علاقات إيجابية بينها. (هارلاند، ۱۳۸۲: ۲۲۱) يمكن أن نأتي بمثال عن مسألة التباين والاختلاف في اللغة. ثلاثة علامات لإشارات المرور: الأخضر، والأصفر، والأحمر؛ فلأية علامة مفهوم خاص، وهذا المفهوم وضعي؛ فإدراك مفهوم العلامة دون مسألة التباين والتضاد مستحيل. فهذا التضاد والاختلاف بين العلامات يؤدي إلى وجود نظام وهو نظام إشارات المرور؛ فقس على هذا.

إن اللغة العربية علاوةً على وجود اختلافات في المعاني المحورية، أيضاً لها اختلافات في المعاني الهامشية. وهذه المسألة تؤدي إلى السعة في التعبير في اللغة العربية بالنسبة إلى اللغات الأخرى، وذلك أن يكون للمتكلم سعة في التقديم والتأخير، إذ إنّ الكلمة تحمل معها مركزها في الجملة بعلاماتها الإعرابية فالجملة الآتية مثلاً، يمكن صُوغها في عدة صور مع بقاء المعنى العام واحداً: أعطى محمدٌ خالداً كتاباً. / محمدٌ أعطى خالداً كتاباً. / خالداً أعطى محمدٌ كتاباً. / كتاباً أعطى محمدٌ خالداً. / كتاباً خالداً أعطى محمدٌ. / أعطى خالداً كتاباً محمدٌ. / أعطى خالداً محمدٌ كتاباً.

إلى غير ذلك من الصور الأخرى دون أن يحصل لبس بين المعطي والآخذ، فالمعطي في كل هذه الجمل هو

محمد والآخذ خالد، وهو معلوم من حركة الاثنين فالرفع يشير إلى الفاعل، والنصب إلى المفعول، في حين أنّك لا تستطيع مثل هذا في اللغات المبنية بل أنت مقيد بصورة واحدة ضيقة لا تتعداها. فهذه الجملة يقابلها في الإنكليزية:

Mohammad gave Khalid a book.

ولا نستطيع أن نصوغ لها صورة ثانية، إلا بتغيير أساسي في الجملة، أو بتغيير في المعنى في حين إننا ذكرنا لهذا التعبير، سبع صور في العربية ولكن لها المعاني الهامشية الخاصة. (السامرائي، ٢٠٠٧م: ٣٤)

أصول البنيوية

١. يمكن أن نذكر نظرية ميشيل أريفة عن دراسة النص البنيوية؛ هو رسم خطة البنيوية بشكل دقيق قائلاً: "١. ليس النص الأدبي إلا موضوعاً لغوياً؛ ٢. لا علاقة بين النص وبين الملابسات الخارجية، النص مقيد بزمانه ومكانه اللذين يجريان في النص من ألفه إلى يائه؛ ٣. النص الأدبي يدلّ إلى عالمه اللغوي ولا غير؛ ٤. صلة النص الأدبي مع البنيات اللغوية من جانبين: من الجانب الأول يستفيد لغته الطبيعية ومن الجانب الآخر يخلق لغةً جديدةً إبداعيةً. فلهذا، إنّ الأدب لغة الإشارة، الإشارة إلى اللغة ولا إلى العالم". (نقلاً عن أحمدي، ١٣٧٠: ١٨١) إنّ البنيوية إذن تهتم بكيفية إنتاج المعنى لا بالمعنى، يجب نسيان ما تتحدث عنه اللغة، والتركيز على اللغة ذاتها. إنّ السؤال عن المعنى هو قضية إشكالية، ولذلك لا يتوقف عندها النقد البنيوي، بل يركز –كما ذكرنا– البحث في بنية العمل ونظامه، حيث تتركز أدبيته. والتوصل إلى هذه الأدبية المنشودة لا يتم إلا بعد تجريد العمل من أبعاد المعنى، ومن جميع الأبعاد الأخرى: الذاتية والاجتماعية، بسبب استقلاليته التي أشرنا إليها. (قصاب، ٢٠٠٧م: ١٣٥) فالبنيوية تنظر إلى النص الأدبي على أنه مستقل بنفسه، مكتف بذاته، لا وجود ولاامتداد له خارج كيانه اللغوي، ولا إحالة له على أية مرجعية أخرى؛ النص الأدبي عالم مغلق، له وجوده الخاص، له منطقه ونظامه، له بنيته التي هي مجموعة من العلاقات الدقيقة القائمة بين أجزائها جميعها، وكل لفظ فيه لا يتحدد إلا بعلاقته بغيره، وهذه البنية هي التي تجعل الأدب أدباً، وتجعل القصة قصة، والرواية رواية، والشعر شعراً، وهكذا. (المصدر نفسه: ١٣٣)

٢. أهم المفاهيم في البنيوية أولاً البنية وثانياً النموذج. أشار ليفي شتراوس في مقالته *التحليل البنيوي في علم اللغة والأنثروبولوجيا* إلى نيكلاي تروبتسكوي وقال كم فائدة في عمل اللغوي "تروبتسكوي" وهي:" ١. يبين الظواهر وراء وعيها. ٢. يبين أن المهم مجرد علاقة العنصر مع العناصر الأخرى. ٣. يفترض أن ترابط العناصر يؤدي إلى نظام نهائي. ٤. ترابط العناصر يحدد لنا القوانين الشاملة. تتشكل دراسة البنيوية من هذه الدقائق. (نقلاً عن أحمدي، ١٣٨١: ٣٥) فيتغنشتاين يقول: "العالم جامع كل الوقائع وتناسقها وليس جامع الأشياء".

والوقائع تعني الأوضاع الموجودة وللوضع الموجود هذه الميزات:

الف) في الوضع الموجود الأشياء متصلة بعضها ببعض كحلقات موثقة / ب) في الوضع الموجود للأشياء صلة لا انفصام لها / ت) صلة الأشياء في الوضع الموجود هي بنية وضع الموجود / ث) الشكل هو من إمكانيات البنية / ج) تتشكل بنية الأمر الواقع من بنيات الأوضاع الموجودة / ح) والعالم هو مجموعة كل الأوضاع الموجودة. (نقلاً عن سكولز، ۱۳۷۹: ۱۸-۱۹)

والجدير بالذكر لما نقرأ النص نواجه الوحدة والانسجام لكن تحميل الوحدة على النص خطأ شائع، كما يقول البنيوي الشهير جرار جنت: "إنّ تحميل الوحدة على النص من أعمال الجهلاء. هذا التحميل يوسوس الناقدَ كثيراً. ويمكن أن نتناوله في النص لكن نفتقر إلى المغالطة الكلامية والتلاعب اللفظي." (نقلاً عن أحمدي، ۱۳۷۰: ۲۲۳) والبنية المنظمة المكونة من شبكة من علاقات الوحدات والأجزاء الصغيرة بعضها ببعض داخل النص الأدبي، يفترض الناقد البنيوي أولاً وجودها في كل نص، ثم يحاول ثانياً الكشف عنها وتحليلها. وتحليلها يعني إدراك علاقاتها الداخلية، ودرجة ترابطها، والعناصر المكونة لها. (قصاب، ۲۰۰۷م: ۱۳۴)

۵. وبعد تجريد الأدب من هذه الملابسات جميعها، ينظر إليه على أنه نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه، ويدرس على المستويات المختلفة: النحوية، والإيقاعية، والأسلوبية، ويقوم الدرس البنيوي على تجزئة النص إلى وحدات صغيرة، وخاصة الرواية التي يركز الدرس البنيوي عليها كثيراً، ثم ينتقل إلى إجراءات شكلية تتمثل في تخليص النص الروائي من جميع الإشارات التي تدل على الزمان والمكان. (المصدر نفسه: ۱۳۶) قال جنت أن الكلام الروائي يشتمل ثلاثة مراحل يجب أن نفرقها في أي نقد في الآثار الأدبية القصصية. أولاً القصة (historie) التي تُحكى، ثانياً التقرير (recit)، ثالثاً شكل إلقاء الحكاية (السرد). فعلى هذا، لما يحكي مثلاً أوديسة وقائعه للآخرين: أولاً وقف أوديسة أمام المستمعين في مقام الراوي (السرد)، يلقي كلامه (recit)، ويقع الوقائع في هذه القصة وهو واحد من شخوص القصة (القصة). (أحمدي، ۱۳۷۰: ۲۳۰-۲۳۱)

البعض يعتقدون أنّ البنيوية منهج لكشف العلاقات بين الأجزاء وترابط كل هذه الأجزاء مع النظام الموجود في النص. فعلى هذا، البنيوية تربط العلوم الكلاسيكية بعضها ببعض وتوحّدها كالبديع والبيان والعروض والقافية. (شميسا، ۱۳۷۸: ۱۷۸)

۶. ولاكتشاف بنية النص -المفترض وجودها- يتم التركيز على ظواهر أسلوبية موجودة في النص، كالتشابه، والتناظر، والتعارض، والتضاد، والتناص، والتوازي، وغيرها. وعلى ظواهر صوتية: كالإيقاع، والنبر، والجهر، والهمس، وغيرها. (قصاب، ۲۰۰۷م: ۱۳۶)

۷. ينظر البنيوي إلى العمل الأدبي على أنة بنية متكاملة، أي بناء، وهو بناء لغوي، ويمكن -من ثمّ- أن تفرز لبنياته وتصنف وتحلل شأن البناء العادي، وتُفحص أو تحدد القوانين العامة التي تعمل من خلالها هذه البنية.

والنظر إلى العمل الأدبي على أنه بنية متكاملة يعني ألا تُعالجَ أي من مفرداتها باعتبارها ذات معنى في ذاتها، بل من خلال علاقتها بعضها ببعض. (المصدر نفسه: ١٣٦) معنى النظام في البنيوية هو مجموعة تقابلات العناصر والأجزاء. (سكولز، ١٣٧٩: ٣٨) وكما أشرنا فالأمر المهم في النظام هو التقابل والتباين والتضاد، ولا معنى لجزء من الأجزاء في النظام إلا بالتقابل وبالتباين. ويضرب تيري إيغلتون مثالاً تطبيقياً بسيطاً يوضح أسلوب الناقد البنيوي في البحث عن بنية النص، وتلمس العلاقات والتقابلات فيها، يقول:

"دعوني أحاول إيضاح ذلك من خلال مثال بسيط، لنفترض أننا نحلل قصة صبي يغادر البيت إثر نزاع مع والده، وينطلق سيراً على الأقدام عبر غابة في حرّ الظهيرة، ثم يسقط في حفرة عميقة. ويخرج الأب باحثاً عن ابنه، ويصل إلى الحفرة، ويمعن النظر فيها، لكنه لا يستطيع أن يراه بسبب الظلمة. وفي اللحظة التي ترتفع فيها الشمس إلى نقطة فوقه مباشرة، تنير بأشعتها أعمال الحفرة وتتيح للأب إنقاذ طفله، وبعد مصالحة بهيجة، يعودان إلى البيت معاً".

يقول إيغلتون في تحليل هذا النص على طريقة البنيوي: "لعل هذا ليس بالسرد الآسر على نحو خاص، لكنه يتّسم بميزة البساطة. ومن الواضح أنّ من الممكن تأويله بشتى الطرق. حيث يمكن لناقد تحليلي نفسي أن يجد فيه آثاراً من عقدة أوديب، ويبين أن سقوط الطفل في الحفرة هو عقاب يتمناه لنفسه في لاوعيه نظراً لنزاعه مع أبيه، وربما هو شكل من الخصاء الرمزي أوالتجاء رمزي إلى رحم أمه. ويمكن لناقد آخر أن يراه بمثابة تلاعب محض ومتكرر بلفظتيّ (son / sun). أما الناقد البنيوي فيعمل على ترسيم القصة بشكل بياني إحداثي. وقد يعيد كتابة وحدة التدليل الأولى، "الصبي يتنازع مع أبيه"، على النحو التالي: "الأدنى تمرّد على الأعلى" ويعتبر مسير الصبي عبر الغابة حركة حول محور أفقي، بخلاف المحور العمودي "أدنى / أعلى"، ويشير إليه باعتباره "وسطاً". أما السقوط في الحفرة، وهي مكان تحت مستوى الأرض، فيدل على "أدنى" ثانيةً، بينما يدل سمتُ الشمس على "أعلى". وبسطوع الشمس على الحفرة، فإنها تنحني بمعنى ما إلى "أدنى"، فتقلب بذلك وحدة السرد الدّالة الأولى، حيث كان "أدنى" يقف في مواجهة "أعلى"، والمصالحة بين الأب والابن تستعيد توزناً بين "أدنى" و"أعلى"، كما تدل مسيرة العودة معاً إلى البيت على "وسط"، وتبيّن أن هذا الفعل هو حالة وسطية ملائمة".

(نقلاً عن قصاب، ٢٠٠٧م: ١٣٨)

نأتي بمثال آخر لإيضاح معنى التقابل في النظام. وهو سيناريو الفيلم "أطفال السماء" (فلم إيراني من إخراج مجيد مجيدي أنتج عام ١٩٩٧م). يرصد الفيلم حياة الأخ والأخت الصغيرين الفقيرين. الأخ يذهب إلى المدرسة صباحاً والأخت تذهب إليها مساءً. هما يذهبان إلى المدرسة ويعودان لكن بالحذاء الواحد. المعنى أنّ الأخ يعدو من المدرسة إلى جانب البيت ثم تلبس البنت الحذاء وتذهب إلى المدرسة. ويجري هذا العدْو يومياً. بعد أيّام تعلن المدرسة بأنها تريد أن تقيم سباق العدو بين التلاميذ وجائزة هذا السباق حذاء ثمين جميل.فيشارك الابن في ذاك

السباق راجياً الحصول على الحذاء.

كما نلاحظ هناك في هذه القصة التقابل والترابط بين أجزاء القصة وعناصرها؛ بهذا الشكل:

الممارسة في العدو اليومي ← الفوز في سباق العَدْو

الفقر لاشتراء الحذاء ← الجائزة هي الحذاء في السباق

٨. يساعدنا المنهجان في النقد البنيوي وهما: العلاقات داخل النص (السياقية) والعلاقات خارج النص (الإيحائية). مثلاً في جملة: زيد جاء.

العلاقات السياقية: تشتمل على مبحث المبتدأ والخبر والعلاقات بينهما و...

العلاقات الإيحائية: تشتمل على مترادفات أو متباينات في كلمة جاء مثلاً والكلمات القريبة إلى هذه الكلمة أو الفرق بين "زيد جاء" و"جاء زيد" والأساليب الأخرى... .

٩. هناك للنص الأدبي قراءات مختلفة. يمكن للقارئ أن يركّز على بعض الأجزاء والعناصر عند القراءة. هناك قراءات شتى للنص فلا يمكن أن نقول مثلاً هذه القراءة أصحّ بالنسبة إلى القراءات الأخرى، أو هذه الرؤية مرفوضة. (سكولز، ١٣٧٩: ٢٠٤) والأعمال الأدبية –في النظرية البنيوية– لاتمتلك معنى أحادياً، وهذا الإلحاح على تعددية المعاني في نص معين هو النتيجة المنطقية لغياب كل قصد للمؤلف في الأدب. وفتح الطريق للتخلص من فكرة وجود معنى مركزي للنص، فبانعدام أي دليل على المقاصد يستحيل عادة التقليل من الالتباسات التي تحفل بها حتى لغتنا اليومية. وأصبحت وظيفة الناقد لا تتحدد باسترجاع معنى النص، وإنما –بسبب وعي تام بتعدد معانيه– بالخروج بتفسير يمثل واحداً لا أكثر من الإمكانات الكامنة فيه.. وكان بارت يقول : "لو كانت الكلمات لا تحمل سوى معنى قاموسي واحد لما كان هناك أدب، فالأدب يقوم على هذه التعددية للمعاني بالذات. ومن ثم فالعمل الأدبي –عند بارت– أزلي، لا لأنه يفرض معنى وحيداً على أفراد مختلفين، وإنما لأنه يوحي بمعان مختلفة للشخص الواحد". (نقلاً عن قصاب، ٢٠٠٧م: ١٣٩)

١٠. يكون دور القارئ محاورة النص، وهذا القارئ عندئذ هو الكاتب الفعلي للنص، ذلك أنه يقوم بترجمة النص كما يقول بارت. (قصاب، ٢٠٠٧م: ١٤٠) النص مرآة. هذا من أصول البنيوية. لكن الفيلسوف والشاعر عين القضاة الهمداني قبل هؤلاء البنيويين قال: أيها الفتى! هذه الأشعار كالمرآة! ومردّ ذلك أن ليس هناك صورة في المرآة بذاتها. لكن إن تنظر فيها فترى صورتك. وكذلك ليس هناك في الشعر أي معنى خاص إلا ما يجري عند القراءة في بالك وحياتك. (الهمداني، ١٣٦٢: ٢١٦)

١١. ولقد قاد هذا الوصف الشكلي الصرف للأعمال الأدبية، وعدها أنظمة لغوية إلى فكرة "موت المؤلف" التي تحدث عنها البنيوي الشهير رولان بارت وتعني استبعاد دور المؤلف في أية عملية لاستنتاج معنى النص، فاللغة –في النص الأدبي– هي التي تتكلم، وليس المؤلف، وحذف المؤلف هو لمصلحة الكتابة. (قصاب، ٢٠٠٧م:

١٤٠) قال ميشال فوكو عن دور القارئ في عملية فهم النص:

ليس الربط بين المؤلف والنص من واجبات النقد وأيضاً ليس من واجباته شرح أفكار المؤلف وشرح تجاربه في النص. اليوم، يتناول النقدُ بنية الأثر الأدبي، أي الشكل الهندسي الموجود بين أجزاء النص. (نقلاً عن أحمدي، ١٣٧٠: ٢٠٠) وهذا هو ما ذكر باحثنا الكبير عبدالقاهر الجرجاني في كتابه *دلائل الإعجاز* عن هَندسة الكلام ونظمه.

١٢. إنّ البنيوية هي سلطة النص، تبدأ دائماً منه وتنتهي به، وكأنه غاية في حد ذاته. والناقد محكوم بالنص، وبقدراته الداخلية، لا يحقّ له أن يضيف شيئاً من عنده، أو يعيد إنتاجه، والقراءة الصحيحة لهذا النص، مهما تعددت —وهو تعدد جائز كما عرفت– تنطلق من النص، فتقدر على فك أسراره المختلفة. (قصاب، ٢٠٠٧م: ١٤٢) وجوهر النقد البنيوي هو التحليل وليس التقويم. إذ ليس من أهداف هذا النقد أن يصف عملاً بالجودة وآخر بالرداءة. وإنما هدفه الآساس إبراز كيفية تركيب العمل الأدبي والمعاني التي تكتسبها عناصره عندما تتآلف على هذا النحو. فالشكل الأدبي عند البنيويين تجربة تبدأ بالنص وتنتهي معه. وكلما مضينا في القراءة التحليلية تكتشف لنا أبنية العمل الأدبي. (مصطفى، ١٩٨٩م: ١٨٣)

نظرية النظم

جاء في القاموس المحيط لأبي طاهر الفيروز آبادي: "النظم" التأليف، وضم شيء إلى شيء آخر، ونظم اللؤلؤ ينظمه نظماً ونظاماً، ونظمه– بتشديد الظاء– ألفه وجمعه في سلك فانتظم. (أنظر إلى الفيروز آبادي، ٢٠٠٥م: ١١٦٢) قال الجرجاني متسائلاً: "ماذا أعجز العرب؟ وعن ماذا عجزوا؟ أعن معان من دقة معانيه وحسنها وصحتها في العقول؟ أم عن أعجزتهم مزايا ظهرت لهم في نظمه، وخصائص صادفوها في سياق لفظه، ومبادئ راعتهم من مبادئ آيه، ومقاطعها، ومجاري ألفاظه، ومواقعها، وفي مضرب كل مثل ومساق كل خبر، وصورة كل عظة وتنبيه وإعلام، وترغيب في كل حجة وبرهان، وصفة بيان، وبهرهم أنهم تأملوه سورة سورة وعشر عشراً، وآية آية، فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها، ولفظً ينكر شأنها، أو يرى أن غيرها أصلح مكاناً أو أشبه، أوأحرى وأخلق ، بل وجدوا اتساقا بهر العقول، وأعجز الجمهور، ونظاماً والتئاماً، وإتقاناً، وإحكاماً فلم يدع في نفس بليغ منهم، ولوحك بيافوخة السماء موضع طمع، حتّى خرست الألسن عن أن تدعي وتقول، وخلدت القروم فلم تملك أن تصول". (الجرجاني، ١٩٩٢م: ٢٩) فالجرجاني بعد أن يقرّر أن النص القرآني نقضٌ لعادة الكتابة العربية، شعراً ونثراً، وبعد أن رأى أنّ المعايير التقويمية المعروفة لا تُجدي في تقويمه، اقترح لتقويمه معياراً جديداً سمّاه النظم. وتعريف النظم أمرٌ صعبٌ لكنه يحدّده مع ذلك، بقوله أنه طريقة مخصوصة في نسق الكلمات بعضها

مع بعض. أي هو نوع خاص من التأليف والترتيب، ومن النسج والصياغة. (أدونيس، ١٩٩٣م: ٢٦) بنى الجرجاني الإعجاز بالنظم بعد أن هدم جملة آراء تجعل الإعجاز في غيره، منها أن يكون الإعجاز في الكلم المفردة، وهذا من المحال، لأن ألفاظ القرآن المفردة هي ألفاظ اللغة، ولم يحدث في مذاقة حروفها وأصدائها أوصاف عند ورودها في القرآنلم تكن قبل نزوله؛ ومنها أن يكون الإعجاز في معاني الكلم المفردة، لأن معاني الحمد والرب والعالمين وغيرها لم تتجدد في القرآن وإنما بقيت على دلالتها في وضع اللغة، ومنها أن يكون الإعجاز في تركيب الحركات والسكنات، فيكون التحدي في أن يأتوا بكلام تكون كلماته على تواليه في زنة كلمات القرآن، وهذا باطل، لأنه يخرج إلى كلام مسيلمة، ومنها أن يكون الإعجاز بأن يأتوا بكلام فيه مقاطع وفواصل، وهذا لا يعتذر عليهم وقد علمنا اقتدارهم على القوافي والفواصل في الآية كاقتدارهم على القوافي في الشعر. ومنها أن يكون الإعجاز في التلاؤم وصفاء الحروف، مما لم يلتق في حروفه ما يثقل على اللسان. (المصدر نفسه: ٣٨٦-٣٨٨) وكذلك لا يمكن أن يكون الإعجاز في الاستعارة، لأن الإعجاز سيكون في آيات معدودة في مواضع من السور الطوال، مخصوصة؛ كما لا يمكن أن يكون بالصرفة. (المصدر نفسه: ٣٩٠-٣٩١) فإذا أبطل هذه الآراء خلص إلى الوجه الوحيد هو النظم، قال: ثبت أن النظم مكان الإعجاز الذي ينبغي أن يكون فيه، وإذا ثبت أنه في النظم والتأليف، وكنا قد علمنا ليس النظم شيئاً غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم، وإنا إن بقينا الدهر نجهد حتى نعلم للكلم المفردة سلكاً ينظمها وجامعاً يجمع شملها ويؤلفها ويجعل بعضها بسبب من بعض، غير توخي معاني النحو وأحكامه فيها، طلبنا ما كل محال دونه. (المصدر السابق: ٣٩٢) ولما كان النظم هو الوجه الوحيد الذي حصل الإعجاز من جهته عند عبد القاهر فاننا نراه يهتم به اهتماماً عظيماً ويفصل الكلام فيه فيكشف عن حقيقته، ويبين مقوماته، وأصوله، فيعقد له فصلاً خاصاً في كتابه *"دلائل الإعجاز"* وإنّ من يقرأ كلامه في هذا الكتاب يدرك أنه يريد بالنظم تلاؤم المعاني في الكلمات المفردة تلاؤماً يساعد على أداء المعنى العام المقصود في جمال وقوة وأن هذا التلاؤم انما يتم بفضل علم النحو وفي هذا يقول: "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله ونعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الروسم التي رسمت فلا تخل بشيء منها" ويقول أيضاً: "هذا وأمر النظم في أنه ليس شيئاً غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم، وأنك تُرتّب المعاني أولاً في نفسك ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك". (المصدر السابق: ٣٩٢) فالنظم يرتبط وثيق الارتباط بالنحو كما ترى، وليس المقصود بارتباط النظم بالنحو أن يخضع لتلك القواعد الجافة الشكلية من الرفع والنصب والجر والجزم، وتقديم الفعل على المفعول وتأخيره عنه، وتأخير الخبر عن المبتدأ، وتقديمه عليه. إنه لا يقصد في نظريته الجديدة إلى شيء من هذا، ولكنه يقصد النحو البلاغي أو البلاغة النحوية، وبذلك يكون أول عالم أخرج النحو من نطاق شكليته وجفافه، وسما به فوق الخلافات والتحملات حول الإعراب والبناء، وبعث فيه دفء اللذة الشعورية والعقلية معاً، وأخضعه لفكرة النظم، وأخضع

فكرة النظم إليه، وأصبح النظم الذي يرتبط بالنحو، أو النحو الذي يعود إليه النظم مباحث في الأسرار البلاغية. (عامر، ١٩٨٨م : ٨١)

إنّ القرآن وعاءٌ تذرف فيه المعاني. وليست هذه المعاني معجزة النبي (ص) بل المعجزة في هذا الوعاء الجميل الأنيق الذي أعجب أدباء العرب وشعراءهم. ومردّ ذلك أنّ الله تعالى يتحدي في سورة هود بشكل خاص: "أم يقولون افتراه قل فأتوا بعشر سورٍ مثلِهِ مفترياتٍ".{هود: ١٣} فالسؤال الذي يتبادر إلى ذهن الباحث هو: ما السبب من مجيء "مفتريات"؟ فنجيب بما أن هناك الإعجاز في نظم نص القرآن وفي بنيته فيتحدي الله الكفارَ بإتيان هذا النص من جهة البنية والنظم ولا من جهة المعاني. ويقول الله تعالى جيؤوا مفتريات لكن في نظمٍ كنظم القرآن. وإذا زعم زاعمٌ أن مفردة "مفتريات" تدل على كلام الكفار وذكر الله هذه المفردة على أساس كلام الكفار فنحن نجيب إذا كانت الآية بهذا الشكل: فأتوا بعشر سورٍ مثلُه مفترى. فالحق كان مع الزاعم بما أن الله تعالى يصف القرآنَ كمفترى وهذا هو كلام الكفار فيصير هذا الكلام على أساس اعتقاد الكفار. لكن الله تعالى قال:"فأتوا بعشر سورٍ مثلِهِ مفترياتٍ" أي يرجع الضمير المستتر في "مفتريات" إلى "عشر سور" التي سوف يأتي بها من يسعى إلى تحدي القرآن، فليس مجيء مفردة "مفتريات" على اعتقاد الكفار:"أم يقولون افتراه" بل يأمر الله تعالى بإتيانها –حقيقةً– ولو كانت مفتريات. ويجب أن نشير إلى أن المعاني والمفاهيم قد تكررت من قبل القرآن في التوراة والإنجيل، على سبيل المثال نقارن هذه العبارة في التوراة وبين القرآن الكريم: "وجبل الرب الإله من الأرض جميع الحيوانات البرية وجميع طير السماء وأتى بها آدم ليرى ماذا يسميها فكل ما سماه آدم من نفس حية فهو اسمه." (التوراة، سفر التكوين، الفصل الثاني، الآية ١٩–٢٠) وقد جاء هذا المفهوم في القرآن الكريم:"وعلّم آدمَ الأسماء كلَها ثُم عَرَضَهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماءِ هؤلاء إن كُنتُم صادِقين"{البقرة:٣١} أو جاء في التوراة: "وأما ثمرة الشجرة التي في وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه كي لا تموتا"(التوراة، سفر التكوين، الفصل الثالث، الآية ٣) وقد جاء في القرآن الكريم: "وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَـذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ"{البقرة: ٣٥} أو جاء في التوراة: " وجبل الرب الإله آدم تراباً من الأرض" (التوراة، سفر التكوين، الفصل الثاني، الآية ٧) وقد جاء في القرآن: "خَلَقَ الإنسان مِن صَلصَالٍ كالفَّخار"{الرحمن: ١٤}. فالمعاني قد تكررت ولا شك فيها، فالله تعالى ذكر تلك المعاني بعينها لكن في نظم جديد بديع معجز؛ فاستنتجنا أن الإعجاز ليس في أي وجه من الوجوه التي ذكرنا إلا النظم؛ وهذا الكلام – العياذ بالله– لا يعني أن لا قيمة لمغيبات القرآن وللمباحث العلمية في القرآن ولهذه المعاني الرفيعة في القرآن، كلّا. بل قد قلنا أن هذه المباحث ليست إعجازاً مقصوداً في القرآن الكريم.

تطبيق البنيوية على سورة الإسراء نموذجاً

يتألف النص القرآني من سُوَر، وتتألف السورة من الآيات. والسورة لغةً هي المنزلة أو الرفعة. وهي كذلك ما حَسُن من البناء وطال. وهي كل منزلة منه. وسُمّيت السورة من النص القرآني سورةً لأنها تتدرج منزلةً منزلةً، منقطعةً عما يسبقها وعما يليها. أي إنّ لكل سورة مبتدأً وخاتمةً، بهما تتميّز عن غيرها. أما الآية فسُمّيت بهذا الاسم، إما لأنها علامةٌ تشير إلى وقف وإقطاع، وإمّا لأنها مجموعة من حروف القرآن. (أدونيس، ١٩٩٣م: ٢٢-٢٣)

هذه السورة مكية وعدد آياته ١١١ وترتيبها بين السور ١٧، تعرف أيضاً السورة باسم "سورة بني إسرائيل" لحديثها عن هذا القوم.

أ) مضامين السورة

١. الإسراء (الآية ١)/ ٢. الشكر من جانب نوح (الآية ٣)/ ٣. قوم بني إسرائيل (الآية ٦)/ ٤. الإحسان يرجع إلى المحسن والإساءة ترجع إلى المسيء (الآية ٧)/ ٥. القرآن كتاب الهداية (الآية ١٠)/ ٦. كتاب الأعمال في القيامة (الآية ١٣)/ ٧. التوحيد (الآية ٢٢)/ ٨. الإحسان بالوالدين (الآية ٢٣)/ ٩. حق ذي القربى والمسكين (الآية ٢٦)/ ١٠. ذم المبذرين (الآية ٢٧)/ ١١. الرزق من عند الله (الآية ٣٠)/ ١٢. نهي الزنا والفحشاء (الآية ٣٢)/ ١٣. مال اليتيم (الآية ٣٤)/ ١٤. إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسؤولاً (الآية ٣٦)/ ١٥. المشي في الأرض (الآية ٣٧)/ ١٦. تسبيح المخلوقات (الآية ٤٤)/ ١٧. تحقير الكفّار (الآية ٥٠)/ ١٨. الأمر بالقول الأحسن (الآية ٥٣)/ ١٩. الكتاب المسطور (الآية ٥٨)/ ٢٠. وصف سجدة الملائكة إلا إبليس (الآية ٦١)/ ٢١. تكريم بني آدم (الآية ٧٠)/ ٢٢.المقام المحمود (الآية ٧٩)/ ٢٣. الصداقة (الآية ٨٠)/ ٢٤. جاء الحق وزهق الباطل (الآية ٨١)/ ٢٥. الروح (الآية ٨٥)/ ٢٦. إعجاز القرآن (الآية ٨٨)/ ٢٧. ذريعة الكفار (الآية ٩٤)/ ٢٨. قوم بني إسرائيل (الآية ١٠٤)/ ٢٩. الأسماء الحسنى (الآية ١١٠)/ ٣٠. الحمد لله (الآية ١١١)

ومن الممكن أن نقسم هذه المضامين على ثلاثة عناوين أولاً القصص وثانياً الأحكام والمواعظ وثالثاً كتاب الله، وربما لا يستوعب هذا التقسيمُ كلَ المضامين التي هناك في هذه السورة لكن نحن بقراءتنا الخاصة وصلنا إلى هذه المضامين ولكل قارئ قراءةٌ خاصةٌ كما أشرنا إلى قول تودوروف، هو يقول يمكن القارئ أن يركّز على بعض الأجزاء والعناصر عند القراءة. فكل المضامين التي تشيرإلى القصة مباشرة وغير مباشرة فجعلناها تحت عنوان القصص؛ وكل المضامين التي تشير إلى الأخلاق والموعظة والحكم فجعلناها تحت عنوان الأحكام والموعظة، ونقصد من "الحكم" كل أمر وحكم الذي يأمر اللهُ الأمةَ به أو يصدر الحكم بشكل عام أو يجيب الأسئلة من مثل مسألة الروح. وفي الأخير جعلنا كلَ المضامين حول المصحف الشريف أو الكتاب المسطور تحت عنوان كتاب الله.

فبشكل عام تشتمل هذه المضامين على:

١. القصص: الإسراء، الشكر من جانب نوح (ذرية من حملنا مع نوح)، قوم بني إسرائيل، تحقير الكفّار، وصف سجدة الملائكة إلا إبليس، تكريم بني آدم، ذريعة الكفار.

٢. الأحكام والمواعظ: الإحسان يرجع إلى المحسن والإساءة ترجع إلى المسيء، كتاب الأعمال في القيامة، التوحيد، الإحسان بالوالدين، حق ذي القربى والمسكين، ذم المبذرين، الرزق من عند الله، نهي الزنا والفحشاء، مال اليتيم، إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسؤولاً، المشي في الأرض، تسبيح المخلوقات، الأمر بالقول الأحسن، المقام المحمود، الصداقة، جاء الحق وزهق الباطل، الروح، الأسماء الحسنى، الحمد لله.

٣. كتاب الله: القرآن كتاب الهداية، الكتاب المسطور، إعجاز القرآن.

كما لاحظنا لا يخرج النص من إطار هذه المضامين العامة. ويبيَّن أنّ موضوع الأحكام والمواعظ أوسع بالنسبة إلى المضامين الأخرى وهذا يدلّ على ضعف المخاطب في هذه الحقول. وفي الدرجة الثانية تناول النصُ القصصَ ومردّ ذلك انجذاب المخاطب، معنى أن الحكم والموعظة يتعب المخاطب والنص يحكي بعض القصص لتسلية المخاطب أولاً ولاعتباره ثانياً؛ وفي الدرجة الثالثة تحدّث النص عن القرآن ومسألة التحدي والباعث على ذلك أنّ الله تعإلى في هذه السورة يصوّر لنا قدرته في السماء و الأرض والبحر ويصرّح أنّ لا شريك له في الملك والقرآن الذي بين يدينا هو حقل لظهور "قدرة الله" والمؤلف (الله تعإلى) يصرّح أنّه قادر على كل الملك والقرآن جزء من الملك وكأنّ الله يجيء بشاهد للشهادة وهو القرآن، وعلى هذا فلا عجب لبيان التحدي.

ب) بنية السورة ونسيجها

في البداية لكي يتضح الأمر أكثر فأكثر يجب أن نبيّن بعض المصطلحات الروائية التي ذكرناها في تحليل بنية السورة ومنها:

العالم الكل: فالراوي من وجهة النظر هذه يروي القصة كفكرة عليا قادمة من الخارج فهو كالرب العالم أبعاد الشخصيات من السرائر وعلى الحاضر والماضي والمستقبل، فهو مطلع على أفكار الشخصيات وأحاسيسهم الخفية ويرى كل شيء ويسمعه. (فرزاد، ١٣٩٢: ١٠٤)

الراوي المتكلم (أنا السردية): يتم سرد القصة في هذا الأسلوب بواسطة أحد شخوص القصة وبأسلوب المتكلم (أنا السردية) ويجوز أن تكون (أنا السردية) إحدى الشخصيات الأصلية أو الفرعية؛ إن من ميزات وجهة النظر هذه أنها تزيد من البعد الواقعي للقصة غير أن هذا الأمر يظل محدوداً إذ إن الراوي غير قادر على الحديث عن آراء الآخرين عن شخصه وعن ميزاته هو. (المصدر نفسه: ١٠٥)

كثيراً ما نرى تغيّر وجهة النظر في النص القرآني وهذا هو ما نسمّيه الالتفات. وفي الالتفات تجديد أسلوب

التعبير عن المعنى، تحاشياً من تكرّر الأسلوب الواحد، فيحصل بتجديد نشاط المخاطب والسامع كي لا يمل من إعادة الأسلوب الواحد عدّة مرات.

١.جهة العالم الكل: الآيات:١ (القسم الأول)، ١ (القسم الثالث)، ٨ (القسم الأول)، ٩، ١١، ١٧ (القسم الثاني)، ١٩، ٢٠، ٢٢ (القسم الثاني)، ٢٣، ٢٥، ٢٧، ٣٠، ٣٨، ٣٩ (القسم الأول)، ٤٠ (القسم الأول)، ٤٢ (القسم الثاني)، ٤٣، ٤٤، ٤٦ (القسم الثاني)، ٤٩، ٥٢، ٥٤، ٥٥ (القسم الأول)، ٥٧، ٦٣، ٦٦ (القسم الأول)، ٦٦ (القسم الثالث)، ٦٧ (القسم الثاني)، ٧٢، ٧٩ (القسم الثاني)، ٨٧، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣(القسم الأول)، ٩٧ (القسم الأول)، ٩٩، ١٠١ (القسم الثاني)، ١٠٢، ١٠٨، ١٠٩

٢. جهة الخطاب: الآيات: ٣، ٥، ٦(القسم الثاني)، ٧، ١٢ (القسم الثاني)،١٤، ٢٢ (القسم الأول)، ٢٤،٢٦، ٢٨، ٢٩، ٣١ (القسم الأول)، ٣٢، ٣٣ (القسم الأول)، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٩ (القسم الثاني)، ٤٠(القسم الثاني)، ٤٢ (القسم الأول)، ٤٥ (القسم الثاني)، ٤٨، ٥٠، ٥١، ٥٣، ٥٦، ٦٦ (القسم الثاني)، ٦٧ (القسم الأول)،٦٨، ٦٩، ٧٣ (القسم الأول)، ٧٤ (القسم الثاني)، ٧٥ (القسم الثاني)، ٧٦، ٧٧(القسم الأول)، ٧٨، ٧٩ (القسم الأول)، ٨٠، ٨١، ٨٤، ٨٥، ٨٨، ٩٣ (القسم الثاني)، ٩٥، ٩٦، ١٠٠، ١٠٧، ١١٠، ١١١

٣. جهة الراوي المتكلم (أنا السردية): الآيات: ١ (القسم الثاني)، ٢، ٤، ٦ (القسم الأول)، ٨ (القسم الثاني)،١٠، ١٢ (القسم الأول)، ١٣، ١٥، ١٦، ١٧ (القسم الأول)، ١٨، ٢١، ٣١ (القسم الثاني)، ٣٣ (القسم الثاني)، ٤١، ٤٥ (القسم الأول)، ٤٦ (القسم الأول)، ٤٧، ٥٥ (القسم الثاني)، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٤، ٦٥، ٧٠، ٧١، ٧٣ (القسم الثاني)، ٧٤ (القسم الأول)، ٧٥ (القسم الأول)،٧٧ (القسم الثاني)، ٨٢، ٨٣، ٨٦، ٨٩،٩٤، ٩٧ (القسم الثاني)، ٩٨، ١٠١ (القسم الأول)،١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦

مجموعة الجهات في العالم الكل: ٤٢

مجموعة الجهات في الخطاب: ٥٠

مجموعة الجهات في الراوي المتكلم: ٤٥

كما لاحظنا الخطاب أكثر استخداماً من حيث وجهة النظر، وموضوعُ كثير من الخطابات يرجع إلى الأحكام والمواعظ ومردّ ذلك أنّ في الخطاب نصّاً على الحكم مباشرة وليس هذا النص في العالم الكل أو في الراوي المتكلم فنستنتج أن الخطاب يلائم مع إيراد الحكم والإحصائيات تدلّ على هذا.

يتحدث المؤلف (الله تعالى) في موقف القدرة فلهذا استعمل جهةَ الراوي المتكلم لبيان القدرة والسلطة. وهذه القدرة تظهر في مضامين السورة من جانب ومن جانب آخر تظهر في بنية النص أي وجهة النظر والأساليب التي

استعمل الله تعالى.

وجهة العالم الكل تلائم مع الحكاية وبيان القصص؛ والله يحكي لنا القصص بهذه الجهة غالباً ما، فهذه الالتفاتات تسبّب إمعانَ النظر من جانب القارئ وتسبب أيضاً تنوّعا في تعبير المضامين المختلفة.

ت) العناصر الأسلوبية للسورة

١. المفردات: تبدأ السورة بسبحان الله وتنتهي بحمد الله واستعمل النص بعض المفردات كثيراً من مثل وكيلاً، وسبيلاً ، وكبيراً، ومسوولاً، والرحمة، والخبير، والبصير فنرى أكثر هذه المفردات من صفات الله تعالى والله يؤكد على أسمائه فنرى فى نهاية السورة يصرّح المؤلف أن لله كل الأسماء الحسنى وهذه المسألة تلائم مع موضوع القدرة والسلطة من جانب الله. وعلاوة على هذا، استخدام الكلمات من مثل الوكيل والسبيل تدلّ على تنبيه المخاطب على أنّ الله هو الوكيل وصراط الله هو السبيل ولا غيرهما؛ والمفردة الأخرى التي أُستعملت في هذا النص حوالي ٧ مرات هي مفردة *العبد* وهذا يدلّ على تأكيد المؤلف على عنصر العبادة وهذا يعني أن العبادة على عاتق البشر.

وهذه العبادة الخالصة تؤدي إلى درجات الفوز كمسألة معراج النبي (ص) كما يقول تعالى: "سبحان الذي أسرى بعبده" وما قال أسرى بمحمد أو أسرى برسوله بل العنصر المؤكَّد هو العبد.

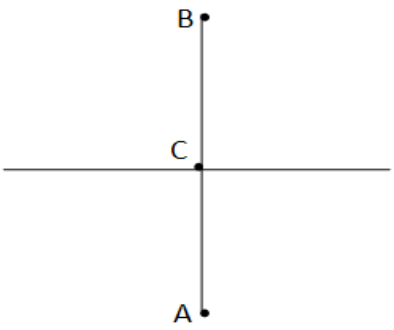
٢. الجملات والتعابير: الجملات والتعابير عن البحر والسماء والأرض كثيرة جداً والباعث على هذا أنّ الله تعالى –كما أشرنا– يصرّح على أنه قادر على كل شي وكأنّ الله تعالى يريد أن يثبت للمخاطب أنّ الذي كان مهيمناً وغالباً ومحيطاً على الملك فإنّ إسراء النبي ومعراجه ليس من الصعب له، وإن شاء الله سنتحدث عن المعراج.

الجملة الأخرى التي كانت كثيرة الاستعمال هي "إن أحسنتم أحسنتم لأنفسكم ..."، لكن أُستعمل بتعابير شتى مثلاً: "من اهتدى فإنما يهتدي لنفسه" أو "ولا تزر وازرة وزر أخرى" أو "ومن كان في هذه أعمى فهو في الآخرة أعمى" و... . فالتأكيد على هذا التعبير يدلّ على عدم انتباه المخاطبين الكفار وعلاوة على ما قلنا، هذا المضمون يلائم مع الآية: "فبالوالدين إحساناً" أو "واخفض لهما جناح الذل من الرحمة" أي إن أحسنتم للوالدين فأبناؤكم يحسنون لكم في الشيخوخة وإن أسأتم للوالدين فأبناءكم يسيؤون لكم. فنرى كيف يتم الجزء جزءً آخر في النص القرآني وهذا هو معنى النظام.

والتعبير الآخر الكثير استعمالاً هو التعبير عن القرآن. نرى في هذا النص التعبيرات المختلفة من مثل: "القرآن يهدي للتي هي أقوم" و"لقد صرّفنا في هذا القرآن ليذّكّروا" و"إذا قرأت القرآن جعلنا بينك وبين الذين لا يؤمنون بالآخرة حجاباً مستوراً" و"لَإن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً"؛ في البداية يُحصي المؤلف (الله تعالى) نعوتَ القرآن وفضائله وفي النهاية يتحدّي على مثل

هذا القرآن ويصرّح بأن الإتيان بسورة مثل سور القرآن مستحيل ولو اجتمعت الإنس والجن؛ فبعد الإشارة إلى ظهور قدرة الله في البحر والسماء والأرض يجب أن يصوّر القدرة والإحاطة في الكتابة التي تحمل تلك التعابير فنجد القرآن حقلاً من حقول ظهور قدرة الله تعالى.

حين نقرأ الآية الشهيرة "وقل جاء الحق وزهق الباطل إنّ الباطل كان زهوقاً" نظراً إلى الآية ٢٥ في سورة النور "ويعلمون أنِ الله هو الحق المبين" نستنتج أنّ الله هو الحق وفي تقابل هذه الجملة من الممكن أن نقول: الشيطان هو الباطل. أينما نرى مفردة الشيطان في سورة الإسراء فذُكر مفردة رب ورحمته. بعبارة أخرى زهق الشيطان بمجئ الرب وبمجئ رحمته. تكررت في هذه السورة مفردة الشيطان ثلاث مرات وتكررت أيضاً مفردة الرب ورحمته بعدها فتلك الآية تعطي المعنى إلى هذا الأسلوب.



أيضاً من الممكن أن نتحدث عن هذه الآية "ولا تمش في الأرض مرحاً إنك لن تخرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولاً". {الإسراء: ٣٧} في هذه الآية دقيقة لطيفة. إذا أردنا أن نوضّح الآية بالرسم هكذا تصير: خرق الأرض يصل إلى تحت الأرض أي نقطة A (الأسفل). والبلوغ إلى الجبال يصل إلى فوق الأرض أي نقطة B (الأعلى)؛ والكلام هنا عن المشي في الأرض أي بين هاتين النقطتين أي نقطة C (الأوسط). والمؤلف في هذا النص يريد أن يقول: على البشر أن يختار سبيلاً أوسط وأن يمشي فيه دون المرح ودون الخذول. أي على البشر ألّا يقرب إلى نقطة B بالمرح ولا يقرب إلى نقطة A بالخذول، بل أحسن الطريق أوسطه والله يحب الاعتدال كما نقرأ في الآية ١١٠ يقول تعالى: "ولا تجهر بصلاتك ولا تخافت بها وابتغ بين ذلك سبيلاً".

علاوة على ما قلنا، في هذه الآية تعريض على فرعون؛ أشار اللهُ تعالى إلى فرعون في الآيات ١٠١، و١٠٢، و١٠٣، فبين هذه الآيات والآية المذكورة تلاؤم وترابط؛ نعلم أن فرعون انطلق إلى مكان رفيع فصاح "أنا ربكم الأعلى" {النازعات: ٢٤}. فهو مشى في الأرض مرحاً بما أنّه قرب إلى نقطة B؛ علاوة على هذا لا يستطيع فرعون خرق الأرض لكن الله تعالى قادر على الخرق وهو كما نعلم خرق البحر لموسى وقومه وأغرق فرعون ومن معه، كما يقول "فأغرقناه ومن معه"؛ ومن الواضح أنّ خرق البحر أصعب من خرق الأرض والله قادر على كل شيء؛ فلاحظنا التلاؤمَ والتناسقَ بين تلك الآية والآيات الأخرى وقصة فرعون.

٣. المعنى الرئيسي: لما نتحدث عن المعنى الرئيسي تتبادر إلى ذهن السامع مسألة الهدف. نعم المضمون الرئيس أو المعنى الرئيس هو الهدف بعينه. معنى أنّ المؤلف في النص يقصد مضموناً ويتحدث عن الأشياء

المختلفة حتى تصل إلى ذاك المعنى بشكل غير مباشر. ونحن الآن نريد أن نتحدث عن المعنى الرئيس في سورة الإسراء. يعتقد الباحث أنّ مسألة المعراج هو المعنى الآساسي و الرئيس. لكل حدث ولكل معلول علة. والباحث الحقيقي هو الذي يجد ويبحث عن الوجهات الخفية للنص أي يرى المعلول في النص فيجد علته. النص في الواقع يُرشدنا إلى العلة بشكل غير مباشر؛ يمكن أن نتحدث عن مسألة الإسراء وعن إثباتها كمعنى رئيس بوجهين: شكلياً ومفهومياً.

وأما الشكل، فبإمعان النظر نجد أن نهاية الآيات كلها تنتهي بالفضلات المنصوبة إلا الآية الأولى فهي تنتهي بنعت الخبر، والنعت والمنعوت ككلمة واحدة والرفع هو الأصل بالنسبة إلى النصب وهذا يدلنا على أنّ كلّ الآيات لها المعنى الهامشي والآية الأولى لها المعنى المحوري. فهكذا نبرر أنّ الآية التي خُتمت بالإعراب الأصلي (لا بالمعنى المصطلح) فهذه الآية أصل ، والآيات التي خُتمت بالإعراب الفرعي (لا بالمعنى المصطلح) فهذه الآيات فرع، لكن ليس قصدنا من الفرع على أنّه زائد ولا افتقار إليه بل على العكس نفتقر إلى هذه الآيات ووجودها أساسي كما أذا نغض النظر عن دور الفضلة في هذه الآية الكريمة يفسد المعنى: "وما خلقنا السماوات والأرض وما بينهما لاعبين".{ الدخان: ٣٨}

وأما المفهوم فكل السورة يدور حوله. وذاك المفهوم هو مفهوم المعراج أو الإسراء. الله تعإلى –كما أشرنا– يتحدث عن البحر والأرض والسماء كما أشار إلى البحر: "ذرية من حملنا مع نوح" أو "وإذا مسّكم الضُرُ في البحر ضلّ من تدعون إلا إياه" أو "فيغرقكم بما كفرتم" أو "وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات" أو "ربكم الذي يُزجي لكم الفلك في البحر" أو "فأراد أن يستفزّهم من الأرض فأغرقناه ومن معه جميعاً". وأشار إلى الأرض: "وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها" أو "ولا تمش في الأرض مرحاً إنك لن تخرق الأرض" أو "ربكم أعلم بمن في السماوات والأرض" أو "أنّ الله الذي خلق السماوات والأرض". وكأنّ الله تعإلى يدعو إلى التأمل بسؤال: أليس قادراً على الإسراء والمعراج اللهُ الذي قادر على البحر والأرض، والله قادر على الإسراء ولا شك فيه؛ فرأينا كيف تُعتبر الآية الأولى هدفاً ومعنىً رئيساً في السورة.

ث) تلاؤم عناصر السورة وتناسقها

كما أشرنا إلى المعنى الرئيس وهو الآية الأولى أي مسألة الإسراء فكيف يرتبط الإسراء بالأحكام والمواعظ؛ فيجب أن ننتبه إلى الآية الأولى: "سبحان الذي أسرى بعبده"، فكلمة العبد لها معان خاصة. العبد هو الذي يطيع الله في أحكامه ومواعظه. فسمّى الله محمداً عبداً بما أنّ محمداً هو الذي كان على خلق عظيم. كما يقول تعإلى: "إنك لعلى خلق عظيم" {قلم: ٤} أو "وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين" {الأنبياء: ١٠٧} أو "لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة" {الأحزاب: ٢١}. فبما أنّ النبي (ص) كان له الصفات والفضائل الحسنة فسُمّي

بعبد الله. فنستنتج إذا عملنا بأحكام الله ومواعظه فيمكننا أن نفوز في الدنيا والآخرة، فالله ذكر مسألة الإسراء ثم أشار إلى الأحكام والمواعظ ليثبت أنّ لا سبيل إلى المعراج وإلى الفوز إلا بعمل الأحكام والمواعظ كما أنّ نبينا (ص) كان عبداً خالصاً فبعثه الله وأسرى به وهو فاز في الدنيا والآخرة.

والجدير بالذكر أنّ في نهاية سورة النحل يقول الله تعإلى: "ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن" فهذه أحسن مقدمة لبدء سورة الإسراء وهذا التعبير أحسن الصلة بين سورة النحل وسورة الإسراء.

كان بين الآيات الأولى من سورة "الإسراء" في مبحث "المناسبة" مكانة خاصة من حيث أن العلاقات بينها تحتاج إلى الكشف عنها بعيداً عن علاقات العطف المألوفة. إن الآية الأولى تتحدث عن "الإسراء" وتنتقل الآية الثانية إلى الحديث عن موسى وبني إسرائيل والآيتان معطوفتان بالواو. وتصف الآية الثالثة بني إسرائيل وصفاً خاصاً بأنهم ذرية من حملنا مع نوح وتستطرد في وصف نوح بأنه "كان عبداً شكوراً"؛ ثم تأتي الآية الرابعة إلى ذكر وعد الله لبني اسرائيل ويستمر ذلك إلى الآية الثامنة. وفي الآية التاسعة ينتقل النص للحديث عن القرآن. ونلاحظ في هذه الآيات كلها اختلاف الفواصل فالفاصلة في الآية الأولى الراء وفي الآية الثانية اللام الممدودة. وفي الآيات من الثالثة إلى التاسعة تكون الفاصلة هي الراء الممدودة إلا الآية الخامسة وهى أيضاً فاصلتها اللام الممدودة.

ويكون السؤال ما هي العلاقة بين الإسراء وبين ذكر بني إسرائيل ، ولماذا التركيز على كونهم من ذرية من حُمل مع نوح مع أن التصور أن البشر جميعاً من هذه الذرية لبني إسرائيل وحدهم؟ ثم ما دلالة الانتقال إلى ذكر القرآن بعد ذلك؟ (أبو زيد، ١٩٩٨م: ١٦٩)

"سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ(١) وَآتَيْنَا مُوسَى الْكِتَابَ وَجَعَلْنَاهُ هُدًى لِّبَنِي إِسْرَائِيلَ أَلَّا تَتَّخِذُوا مِن دُونِي وَكِيلًا(٢) ذُرِّيَّةَ مَنْ حَمَلْنَا مَعَ نُوحٍ إِنَّهُ كَانَ عَبْدًا شَكُورًا(٣) وَقَضَيْنَا إِلَىٰ بَنِي إِسْرَائِيلَ فِي الْكِتَابِ لَتُفْسِدُنَّ فِي الْأَرْضِ مَرَّتَيْنِ وَلَتَعْلُنَّ عُلُوًّا كَبِيرًا (٤) فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ أُولَاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَّنَا أُولِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُوا خِلَالَ الدِّيَارِ وَكَانَ وَعْدًا مَّفْعُولًا(٥) ثُمَّ رَدَدْنَا لَكُمُ الْكَرَّةَ عَلَيْهِمْ وَأَمْدَدْنَاكُم بِأَمْوَالٍ وَبَنِينَ وَجَعَلْنَاكُمْ أَكْثَرَ نَفِيرًا(٦) إِنْ أَحْسَنتُمْ أَحْسَنتُمْ لِأَنفُسِكُمْ وَإِنْ أَسَأْتُمْ فَلَهَا فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ الْآخِرَةِ لِيَسُوءُوا وُجُوهَكُمْ وَلِيَدْخُلُوا الْمَسْجِدَ كَمَا دَخَلُوهُ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَلِيُتَبِّرُوا مَا عَلَوْا تَتْبِيرًا(٧) عَسَىٰ رَبُّكُمْ أَن يَرْحَمَكُمْ وَإِنْ عُدتُّمْ عُدْنَا وَجَعَلْنَا جَهَنَّمَ لِلْكَافِرِينَ حَصِيرًا(٨) **إِنَّ هَٰذَا الْقُرْآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ وَيُبَشِّرُ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِينَ يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْرًا كَبِيرًا (٩)**". {الإسراء: ١-٩}

وفي محاولة الباقلاني الكشف عن وجه الارتباط بين هذه الآي بوصفها وجهاً من وجوه الإعجاز يرى أن ما

يبدو"فصلاً" بين الآية الأولى والآية الثانية هو في حقيقته "وصل" يرتد إلى النظم الذي يبرأ منه الكلام العادي- كلام البشر- وهو نظم أدى إلى الانتقال إلى ذكر نوح. ووصفه بأنه "شكور" وصفاً يربط الكلام بعضه ببعض لمناسبته للفاصلة من جهة، وللإيماء إلى ما يجب على بني إسرائيل-المعاصرين للنص- من الشكر اقتداء بنوح من جهة أخرى. وفي كل ذلك يكون تركيز الباقلاني على مفارقة النص لغيره من النصوص وذلك دون أن يحدد بالضبط وجه العلاقة بين الآية الأولى والآية الثانية. إنه يكتفي بالقول:

"هذا خروج لو كان في غير هذا الكلام لتصور في صورة المنقطع؛ وقد تمثل في هذا النظم لبراعته وعجيب أمره موقع ما لاينفك منه القول. وقد يتبرأ الكلام المتصل بعضه مع بعض، ويظهر عليه التشبيج والتباين للخلل الواقع في النظم؛ وقد تصور هذا الفصل للطفه وصلا، ولم يبن عليه تميز الخروج، ثم أنظر كيف أجرى هذا الخطاب إلى ذكر نوح وكيف أثنى عليه، وكيف تليق صفته بالفاصلة، ويتم النظم بها مع خروجها مخرج البروز من الكلام الأول إلى ذكره وإجراءه إلى مدحه بشكره، وكونهم من ذريته يوجب عليهم أن يسيروا بسيرته وأن يستنوا بسنته في أن يشكروا كشكره ولا يتخذوا من دون الله وكيلاً، وأن يعتقدوا تعظيم تخليصه إياهم من الطوفان لما حملهم عليه ونجاهم فيه حين أهلك من عداهم به. وقد عرفهم أنه إنما يؤاخذهم بذنوبهم وفسادهم فيها سلط عليهم من قبلهم وعاقبهم، ثم عاد عليهم بالإفضال والإحسان حتّى يتذكروا ويعرفوا قدر نعمة الله عليهم وعلى نوح الذي ولدهم وهم من ذريته، فلما عادوا إلى جهالتهم وتمردوا في طغيانهم عاد عليهم بالتعذيب". (نقلاً عن أبي زيد، ١٩٩٨م: ١٧٠)

وإذا كان الباقلاني يكتفي بهذه التعميمات، فإن الزركشي الذي ينقل عن الباقلاني كثيراً ويعتمد عليه في كثير من الآراء يستطيع أن يلمح وجهاً من أوجه المناسبة بين ذكر الإسراء في الآية الأولى وبين الحديث عن بني إسرائيل في الآيات التالية. ويستطيع كذلك أن يكشف عن وجه المناسبة بين قصة بني إسرائيل وبين ذكرالقرآن في الآية التاسعة. إن العلاقة بين ذكر الإسراء وذكر قصة بني اسرائيل: "التقدير: أطلعناه على الغيب عياناً، وأخبرناه بوقائع من سلف بياناً، لتقوم أخباره على معجزته برهاناً، أي سبحان الذي أطلعك على بعض آياته لتقصها ذكراً، وأخبرك بما جرى بموسى وقومه في الكرتين، لتكون قصتهما آية أخرى. أو أنه أسرى بمحمد إلى ربّه كما أسرى بموسى من مصر حين خرج منها خائفاً يترقب.(الزركشي، ١٩٧٧م، ج١: ٤٢) ويكون الانتقال من قصة بني إسرائيل إلى ذكر القرآن. خروجاً آخر إلى حكمة القرآن، لأنه الآية الكبرى. وعلى هذا فقس الانتقال من مقام إلى مقام. (المصدر نفسه: ٤٣)

إن المناسبة بين الإسراء وبين قصه بني إسرائيل يمكن أن تكتشف عن زاويتين: الزاوية الأولى أن حدث الإسراء كان الهدف منه معاينة الغيب وهو هدف يمكن أن يتحقق بالقصص القرآني. والفارق بين الإسراء والقصص أن الإسراء يعتمد على "العيان" بينما يعتمد القصص على "البيان". لقد كان حديث الإسراء معاينة للغيب

الميتافيزيقي، والقصص بمثابة إخبار أو"بيان" للغيب التاريخي. الزاوية الثانية التي ممكن من خلالها اكتشاف "المناسبة" التشابه بين " إسراء" محمد ليلاً وبين خروج موسى من مصر خائفاً يترقب بعد أن وكز المصري فقتله.

(أبو زيد، ١٩٩٨م: ١٧١) والانتقال بعد ذلك إلى ذكر "نوح" يعطي للقصة كلها دلالتها في سياق علاقة النص بالواقع، فليس الغرض من القصص القرآني مجرد التسلية أو المتعة، بل الهدف منه –إلى جانب دلالته على اطلاع محمد على الغيب التأريخي– يرتبط بمجمل هدف النص وغايته، وهوتغيير الواقع من خلال الجدل معه، لذلك يعد ذكر نوح نوعاً من التذكير لبني إسرائيل المعاصرين بتلك النعمة التي أنعم الله بها عليهم حين نجّاهم مع نوح. لذلك كان وصف نوح بأنه عبد شكور وصفاً على سبيل الرمز والإيماء لما يجب عليهم من شكر نعمة إرسال محمد، هذا بالطبع إلى جانب ما يحققه الوصف من قيمة إيقاعية تربط الآية بالآيات التالية. (المصدر نفسه: ١٧١) ويكون الانتقال إلى ذكر القرآن في الآية التاسعة انتقالاً للحديث عن الآية الثالثة هي الآية الكبرى وذلك بعد الحديث عن آية الإسراء وعن آية الإنباء عن الغيب بما تتضمنه داخلياً من آيات الإنقاذ من الغرق والوعد الذي وعده الله لبني إسرائيل؛ وهكذا تترابط الآيات على مستوى المضمون وعلى مستوى الشكل كما تترابط من حيث دلالتها على الواقع الذي يتجادل معه النص، وهو الواقع الذي يضم النبي (ص) ويضم بني اسرائيل. (المصدر نفسه: ١٧١)

أيضاً بين الآيات الثالثة والرابعة والخامسة انسجام وتلاؤم: ذُرِّيَّةَ مَنْ حَمَلْنَا مَعَ نُوحٍ إِنَّهُ كَانَ عَبْدًا شَكُورًا(٣) وَقَضَيْنَا إِلَىٰ بَنِي إِسْرَائِيلَ فِي الْكِتَابِ لَتُفْسِدُنَّ فِي الْأَرْضِ مَرَّتَيْنِ وَلَتَعْلُنَّ عُلُوًّا كَبِيرًا (٤) فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ أُولَاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَّنَا أُولِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُوا خِلَالَ الدِّيَارِ وَكَانَ وَعْدًا مَّفْعُولًا(٥)

مَن الذين يناديهم الله بذرية من حملناه مع نوح؟ إنّهم بنو إسرائيل أنفسهم. يقول المؤلف (الله تعالى) أن نوحاً كان عبداً شكوراً. وهذه الجملة تعريض على المخاطبين الكفار. الذين ليسوا عباداً شاكرين. وأيضاً يقول تعالى أننا وعدنا نوحَ بالنجاة والإنقاذ فوفينا وعدنا وبعد هذه الآية يخاطب الله بني إسرائيل ويقول بعثنا عليكم عباداً لنا أولى بأس شديد ويؤكد أن " وكان وعداً مفعولاً" معنى أنّ نوح كان عبداً شكوراً فنحن وعدناه بالرحمة وأنتم الكفار لستم عباداً شكورين بل كفرتم فنحن وعدناكم بالعذاب وإنّ وعد الله لمفعول. فهكذا تتشكل العلاقة والمناسبة بين هذه الآيات الكريمة.

النتائج

حسب ما درسناه في هذا المقال توصلنا الى النتائج التالية:

نستنتج أن نص القرآن نصّ خاص وإنّه ذو نظام فريد بما أنّ المعاني تفسد بمجرد التغيير في ترتيب المفردات، وتوصلنا إلى أنّ النظم –كما يعبّر الجرجاني عن هندسة الكلام– هو الوجه الوحيد لإعجاز المصحف الشريف.

ورفضنا كلّ المباحث الماضية حول الإعجاز إلا النظم. من هذه المباحث مسألة الصرفة. فنستنتج أنها ليست نظراً علمياً وعقلياً بما أنّ لا يتحدي الله وهو يصرف الناس عن هذا الأمر، والتحدي بهذا الشكل أمر عبث ولا معنى له والله بريء من العبث. والأخبار الصادقة أيضاً ليست إعجاز القرآن بما أنّ لا نجد هذه الأخبار والمغيبات في كل الآيات الكريمة وقد قال الله تعإلى "فأتوا بسورة من مثله"{البقرة: ٢٣} وما أشار في هذا التحدي إلى الآية الخاصة. وكذلك الإعجاز العلمي فليس شاملاً في كل الآيات. فأولاً الإعجاز القرآني يجب أن يكون شاملاً على كل الآيات وثانياً يجب أن يلائم مع مسألة التحدي أي يتحدي الله الكفار ولا يصرفهم ووقع التحدي في معناه الحقيقي فليست هذه الميزات إلا في النظم. والجدير بالإشارة أنّ القرآن وعاءٌ تذرف فيه المعاني وليست هذه المعاني معجزة النبي (ص) بل يجب أن نجد المعجزةَ في هذا الوعاء الجميل الأنيق -بعينه- الذي أعجب أدباء العرب وشعراءهم. فاستنتجنا أن الإعجاز ليس في أي وجه من الوجوه التي ذكرنا إلا النظم. وهذا الكلام- العياذ بالله- لا يعني أن لا قيمة لمغيبات القرآن وللمباحث العلمية في القرآن ولهذه المعاني الرفيعة في القرآن، كلّا. بل قد قلنا أن هذه المباحث ليست إعجازاً مقصوداً في القرآن الكريم.

ويجب أن نشير أن الإعجاز ليس في الاستعارة المستخدمة في القرآن بما أن الاستعارة أيضاً ليست في كل الآيات، وأيضاً الإعجاز ليس في الكلم المفردة بل -كما يقول الجرجاني- نجد الإعجاز في ضمّ المفردات بعضها ببعض وفي تركيب المفردات.وهذا النظم يؤدي إلى انسجام النص ووحدته كما يصرّح الله تعإلى على وحدة النص في القرآن: "أفلا يتدبرون القرآنَ ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافاً كثيراً" {النساء:٨٢} فهناك الانسجام أولاً في الآيات وثانياً في السور وثالثاً في كل النص القرآني وهذا يرتبط بعلم المناسبة مباشرة.

واستنتجنا أن البنيوية مع كل سماتها تقدر على إدراك النص القرآني وتقدر على تصيّد المعاني الكثيرة في القرآن، بما أن هذه المدرسة تؤكد على النظام وبنية النظام وترى النص كنظامٍ ذي علاقات بين أجزاءه وعناصره، وهذا هو ميزةُ نص القرآن البارزة. فطبقنا البنيويةَ على سورة الإسراء نموذجاً وقد توصلنا إلى إدراك النص القرآني وفهمه وتصيّد المعاني الجديدة باكتشاف العلاقات بين أجزاء النص و عناصره.

المصادر والمراجع

- *القرآن الكريم*
- ***الكتاب المقدس العهد العتيق (التوراة)***، (١٩٨٣م)، ترجمة إبراهيم اليازجي. بيروت: المطبعة الكاثوليكية.
- أبوزيد، نصر حامد. (١٩٩٨م)، ***مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)***، ط٤، بيروت: المركز الثقافي العربي.

- أحمد عامر، فتحي. (٢٠٠٠م)، ***فكرة النظم بين وجوه الإعجاز في القرآن الكريم***، الإسكندرية: منشأة المعارف.
- أدونيس (أحمد علي سعيد إسبر)، (١٩٩٣م)، ***النص القرآني وآفاق الكتابة***، بيروت: دار الآداب.
- الجرجاني، عبدالقاهر، (١٩٩٢م)، ***دلائل الإعجاز***، ط٣، مصر: مطبعة المدني.
- _____، (١٩٩٢م)، ***الرسالة الشافية***، ط٣، مصر: مطبعة المدني.
- الزركشي، بدر الدين، (٢٠٠٨م)، ***البرهان في علوم القرآن***، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج١، القاهرة: مكتبة دار التراث.
- السامرائي، فاضل صالح، (٢٠٠٧م)، ***معاني النحو***، ج٢، بيروت: دار إحياء التراث العربي.
- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، (٢٠٠٥م)، ***القاموس المحيط***، ط٨، بيروت: مؤسسة الرسالة.
- قصاب، وليد، (٢٠٠٧م)، ***مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية***، دمشق: دار الفكر.
- مصطفى، فائق وعليّ، عبدالرضا، (١٩٨٩م)، ***في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات***، الجمهورية العراقية: جامعة الموصل.

الكتب الفارسية

- أحمدی، بابک، (۱۳۷۰)، ***ساختار وتأویل متن***، ج۱، تهران: نشر مرکز.
- _____، (۱۳۸۱)، ***ساختار وهرمنوتیک***، ج۲، تهران: گام نو.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۰)، ***نقد ادبی***، تهران: فردوس.
- همدانی، أبوالمعالی عبدالله بن محمد میانجی، (۱۳۶۲)، ***نامه های عین القضات همدانی***، تصحیح م.منزوی ـ ع.عسیران، ج۱، تهران: منوچهری.

الكتب المترجمة إلى الفارسية

- ایگلتون، تری، (۱۳۶۸)، ***پیش درآمدی بر نظریه ادبی***، ترجمۀ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹)، ***درآمدی برساختارگرایی در ادبیات***، ترجمۀ فرزانه طاهری، تهران: آگه.
- کالر، جاناتان، (۱۳۸۵)، ***نظریه ادبی***، ترجمۀ فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
- هارلند، ریچارد، (۱۳۸۲)، ***درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت***، ترجمۀ

شاپور جوركش، تهران: نشر چشمه.

المقالات

- فرزاد، عبدالحسين و ماحوزي، امير حسين و ناصري، فرشته، (١٣٩٢)، تحليل البنية السردية لديواني "خسرو وشيرين" و"ليلي المجنون" لنظامي الكنجوي ودراستها على أساس الفعل القصصي للشخصيات الرئيسية فيهما في ضوء نظرية فلاديمير بيراب، ***إضاءات نقدية*** (فصلية محكّمة). السنة ٣، العدد ١١.

الأفلام

- مجيدي، مجيد، **أطفال السماء**، إنتاج عام ١٩٩٧م.

ابن الرومي في رثاء ولده الأوسط؛ دراسة أسلوبية

طالب ربيعي*

طالب اللغة العربية في مرحلة الدكتوراه بجامعة الشهيد بهشتي

الاستلام: ۹۶/۰۳/۱۷ القبول: ۹۶/۰۵/۰۱

الملخص

إن الدراسات الأسلوبية تنظر إلى النص الأدبي على أنه وحدة متجانسة ومتلاحمة ولا يمكن عزل أجزائها بعضها عن بعض. والباحث عن طريق هذه النظرة للنص الأدبي قام بدراسة هذه القصيدة. وقد تمّ فيها دراسة قصيدة ابن الرومي في رثاء ولده محمد من منظار الأسلوبية وتمّ فيها تحليل القصيدة ودراستها من زوايا ومستويات تحليلية ثلاث، ألا وهي: المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى البلاغي. فالمحلل والدارس الأسلوبي لا يكتفي بالقراءة السطحية للنص، وإنما وعن طريق هذه الظواهر السطحية المستخدمة والإحصائيات التي يستخرجها من النص يريد أن يصل ويرقى إلى البنية العميقة الكامنة وراء هذه الظواهر. وهذا هو ما يميز الدراسة الأسلوبية عن سائر الدراسات. وارتكزت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، وقد أُستعين بالمنهج الإحصائي، إلّا أنها لم تغفل البُعد النفسي في تحليلها للنص وكشف البنية العميقة فيه. والباحث في هذه الدراسة عن طريق دراسة المستويات الصوتي، والتركيبي، والبلاغي وأبرز ما جاء في النص من شواهد جعلتها تستحق البحث والتمحيص، رآها تتلاحم مع ما كانت تجيش به نفس الشاعر من آهات وتنهدات يصعدها بسبب حرقته الناتجة عن فقده لولده محمد. وفي اختيار ابن‌الرومي للبحر الطويل والحضور الملفت لسنخ خاص من الحروف مثل حروف الهمس في قصيدته هذه مما يتماشى مع الرثاء وحالة الشاعر النفسية التي خيّم عليها إليأس والحزن. كما أن الجمل الفعلية وكثرتها في القصيدة خير دليلٍ على شدة اضطراب وتوتّره النفسي. والصور البلاغية في القصيدة لا تحظى بخيال واسع، إلّا أنها تموج بعاطفة جيّاشة، وهذا ممّا يتناسب مع ما يعانيه شاعر من حزن وألم.

الكلمات الرئيسية: الشعر العباسي، ابن الرومي، قصيدة رثاء الولد الأوسط، الأسلوبية

* الكاتب المسؤول: Eetaleb163@gmail.com

المقدمة

الباحث في مجال الأسلوبية ينظر إلى النص نظرة جامعة كلية وكل تعبير أو صورة شعرية أو لفظ أو حتى حرف يعمد الأديب إلى استخدامه في نصه له علاقة وثيقة بما يجول في خاطره من أفكار وأحاسيس ومشاعر، والتمحيص فيها تعطي للباحث بعض الأضواء الخضراء لاقتحام دنيا الأديب وعقليته.

في الواقع الأسلوبية لا تكتفي بالتركيز على ظاهر النصّ فحسب، وإنما عن طريق التعامل الفني وتحليل ما جاء في النصّ من ظواهر لغوية، تسعى لتتجاوز مرحلة ظاهر النص، بغية الوصول إلى مرحلة أعمق وأنجع. ومن خلال إبراز الظواهر اللغوية البارزة تهدف إلى كشف الصلة بينها وبين الدلالات التي عن طريقها يمكن الوصول إلى المعنى الخفيّ في النصّ.

والباحث في هذه الدراسة تناول النص بالبحث والتمحيص بهدف الإجابة على مثل هذه الأسئلة: وما مدى الصلة بين الأصوات المستخدمة في النص وانفعالات الشاعر؟ وما العلاقة التي تجمع الجمل ونوعها وأيضاً الأساليب النحوية المستخدمة في القصيدة وعاطفة الشاعر أثناء نظمه لها؟ وما مدى الارتباط بين الأساليب والصور الشعرية المستخدمة في هذه القصيدة وبين أحاسيس الشاعر؟

وترجع أهمية هذا النوع من الدراسات إلى هذه النظرة الجامعة الكلية للنصوص التي تنتهجها الأسلوبية وهذا ما تحتاجه مكتبتنا الإسلامية. فأدبنا الإسلامي لا يزال يحمل الكثير في جُعبته ويحاجة إلى الغور في طياته.

فتم التطرق إلى النص في هذه الدراسة بالبحث والدراسة في ثلاثة مستويات: المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى البلاغي. وتم تناول القصيدة وأبرز الملامح والمظاهر الأسلوبية التي جاءت فيها في كلٍ من هذه المستويات. وتم الاعتماد فيها على المنهج الوصفي-التحليلي، وعن طريق إحصاء الظواهر الملفتة للقصيدة واستقراء ما قيل فيها وفي نفسيات الشاعر، حاول الباحث فيها التوصل إلى الدلالات الخفية التي تحملها هذه القصيدة بين دفّتَيها.

خلفية البحث

وفي مجال الدراسات السابقة التي تشاكل هذه الدراسة، يمكن الإشارة إلى:

– بحث بعنوان "ابن‌الرومي في رثاء ولده الأوسط" لأنطوان رعد، حيث تمّ طبعه في مجلة الآفاق سنة ٢٠١٢، العدد ١٥. والباحث فيه يميل إلى دراسة هذه القصيدة دراسة موضوعية، وهو قارن فيه بعض أبيات هذه القصيدة بنظيرها عند سائر الشعراء، إلّا أنه كانت له إشارات عابرة فيما يخصّ الجانب الصوتي.

– أيضاً "قصيدة الرثاء عند ابن الرومي"؛ دراسة موضوعية (رسالة ماجستير) لوفاء عمر عثمان الفوتي(١٤٢١ق)، حيث قامت الباحثة بالتطرق إلى موضوع الرثاء وأيضاً نفسية الشاعر والصورة الفنية واللغة التي

استخدمها في الرثاء بصورة أعم، وغيرها من الدراسات، إلا أنه لم يتم العثور على دراسة تتناول هذه القصيدة من منظار الأسلوبية.

– وأيضاً رسالة ماجستير تحت عنوان "اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري" (١٤٠٢ق)، وهي من إعداد الطالبة روضة المحمد. وانصبّ اهتمام الباحثة فيها على موضوع الرثاء واتجاهاته، وتناولت خمسة شعراء بالدراسة والتمحيص فيما يخصّ هذا الرثاء وما قالوه فيه، وهم: أبوتمام، وديك الجنّ، ودعبل الخزاعي، والبحتري، وابن-الرومي.

– وهناك مذكرة لنيل شهادة البكالوريوس تحت عنوان "الرثاء بين ابن‌الرومي والخنساء؛ دراسة مقارنة" إعداد الطالبتين قاسمي فضيلة، وبن‌خطار سعاد (٢٠٠٨). وتطرقت الدراسة إلى كلّ من ابن‌الرومي والخنساء فيما يخص حياتهما والعصرين اللذين عاشا فيهما، وبعدها تناولت قصيدة ابن‌الرومي في رثاء ولده محمد، وقصيدة الخنساء في رثاء أخيها صخر بالدرس و قارنت بينهما.

– وهناك مقال كتب عن هذه القصيدة في الجزائر تحت عنوان "الدراسة الأسلوبية؛ "واسطة العقد" لابن الرومي أنموذجاً". الدارس في هذا الدراسة درس القصيدة من ثلاثة مستويات: الصوتي، والمعجمي، والانتظام الدلالي للنص. وفيما يخص الجانب الصوتي درس فيها الباحث تكرار بعض الحروف في القصيدة بصورة عابرة، وفي المستوى المعجمي تمّ فيه دراسة دلالة بعض الألفاظ كاسم التفضيل والمبالغة والمصادر، وأيضاً علاقة الألفاظ مع بعضها البعض، وأما فيما يخص الانتظام الدلالي للنص، فقد تمّ فيه معالجة العناصر التي كان لها إسهام في هذا الانتظام الدلالي كتكرار بعض المعاني وحروف العطف والاستعارات والتضاد.

إلّا أن هذا البحث تمّ فيه دراسة القصيدة من جانبها الصوتي وتحليل السبب وراء غلبة حروف خاصة في القصيدة أو في بعض مواضعها، وفيما يخص المستوى التركيبي حاول البحث كشف السبب وراء كثرة جمل وأساليب خاصة في القصيدة ودلالتها، وأما الجانب البلاغي فقد تمّ فيه دراسة الصور البلاغية الواردة في القصيدة وتحليلها. وفي كلّ ذلك تمّ الاعتماد فيها على إحصاء هذه الظواهر المذكورة.

الأسلوبية؛ تعاريفها وماهيتها

يقول ابن منظور في اللسان معرفاً الأسلوب: «ويقال للسطر من النخيل: أسلوبٌ، وكل طريق ممتدٍ فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجهة، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويُجمع أساليب ... يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب، إذا كان متكبراً». (ابن منظور، ١٩٩٤: ذيل "سلب")

وأما بخصوص المفهوم الاصطلاحي لهذه اللفظة وتعاريفها وغايتها، فالميدان رحبٌ واسعٌ، ومن الصعب جداً تحديد إطارٍ خاصٍ له. والسبب وراء هذا الأمر، على الأرجح، يرجع إلى سعة الميادين والمجالات التي باتت هذه اللفظة تُطلق عليها. فالفظة أسلوب "style" «مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمة الإنجليزية الذي يعني القلم، وفي كتب البلاغة إليونانية القديمة كان الأسلوب يُعَدّ إحدى وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال». (أبوالعدوس، ۲۰۱۰: ۳۵) ويُعرّف الأسلوب أيضاً على أنه «الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، إذ يختار المفردات ويصوغ العبارات، ويأتي بالمجاز والإيقاع و ذلك قصد التعبير بهذه الطريقة عن قناعاته ووجدانياته، والقصد من إيراد الكلام في نسق معين هو التأثير في المتلقي الذي سيشارك المرسَل أفكاره بعد اقتناعه بالفكرة و الأسلوب»، (الشايب، ۱۴۱۱: ۴) فالأديب عن طريق عملية الاختيار والانتقاء هذه يهدف إلى التأثير على المتلقّي وجعله يتعايش مع الموقف الذي يرمي إليه ويشعر بما يشعر به.

إذن «فالأسلوب، طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، وتتم الإبانة من خلال هذا الموقف عن الشخصية الأدبية لهذا الكاتب المنشئ وتفردها عن سواها في اختيار المفردات وتإليفها وصياغة العبارات ونظمها».

(تاوريريت، ۲۰۰۶: ۱۵۸) فالأدباء في مواجهة موقف واحد يلجأون إلى تعابير وأساليب مختلفة وهي التي تكشف الستار عن عقلية صاحبها ونظرته لذلك الموقف وإلى الحياة بصورة أعم. وفي الواقع هذه التعابير، أو بصورة أدق، هذه اللغة المستخدمة هي الأداة الوحيدة التي توصلنا إلى عالم الأديب ونظرته إلى الحياة؛ فعلى هذا الآساس يمكن القول بأن اللغة هي المفتاح الرئيس لاقتحام عالم النص؛ إذ «تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل فى أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغوياً، فالأسلوبية تعني دراسة النص الخطاب الأدبي من منطلق لغوي». (سليمان، ۱۴۲۵: ۴۴) فالظواهر اللغوية في النص هي المنفذ الوحيد للولوج إلى عالم النص لكشف مميزاته الجمإلية والإبداعية والتعرّف إلى عقلية صاحبه ووجدانياته ونظرته للحياة.

وهكذا تبدو أهم سمات المنهج الأسلوبي هي «استكشاف العلاقات اللغوية القائمة في النص والظواهر المميزة التي تشكّل سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعرّف على العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب، الذي يشكّل مادته اللغوية وفق أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يُلحّ على أساليب معينة ويستخدم صيغاً لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي».(عودة، ۱۹۹۴: ۳۴)

نظرة عابرة على حياة ابن الرومي وقصيدته في رثاء ولده الأوسط

وأما بعد، وقبل البدء في تحليل القصيدة[1]، لا ضير من التطرق إلى ترجمة الشاعر وإلى مناسبة القصيدة والدافع وراء إنشاد شاعرنا لهذه القصيدة.

«هو أبوالحسن علي بن العباس بن جريج المعروف بابن الرومي، من أشهر شعراء العصر العباسي الثاني. وُلد ببغداد سنة ٢٢١هـ/٨٣١م. وتوفّي فيها سنة ٢٨٣هـ/٨٩٦م. من أبرع شعراء الوصف والهجاء. عُرف بتشاؤمه وتطيره وشكواه... ومن جيد رثائه قوله في رثاء ولده الأوسط». (يحيى شامي، ١٩٩٦: ٢/٤٦٩-٤٧١) وهي القصيدة التي نحن بصدد دراستها. وأما بخصوص مناسبة القصيدة، فإنّ ابن الرومي «فُجع بفواجع الموت في زوجه وأولاده الثلاثة وأمه وأخيه، إذ يبدو أنّ أبناءه ولدوا في حالة من الهزال أفقدتهم المناعة وجعلتهم يهلكون، وهم أطفال أو قُبيل البلوغ. ولقد نظم الشاعر مراثي في أبنائه جميعاً، إلّا إنّه خصّ ابنه الأوسط بأفضلها وأكثرها طولاً وإسهاباً، إذ استنْفِد فيها غاية النظم وحشد فيها معظم المعاني الرثائية. وعلى هذا، فأنه يرثي خلاله ابنه الأوسط، جامعاً عبرها تجربة الموت العامة التي عاناها في ابنه الأوسط وأقاربه وربّما بدا فيها أشدّ تفجّعاً، إذ أنه لـمّا يألف الثُّكل. فابنه الأوسط توفّى قبل أخويه، كما يُفهم من سياق القصيدة». (الحاوي، ١٩٦٩: ٥٤٠)

المدخل

الرثاء من الفنون البارزة في الشعر العربي، إذ طالما بكى الشعراء من رحلوا من دنياهم. وابنالرومي يُعَدُّ من الشعراء الذين أجادوا في هذا الفنّ وأثروا الأدب العربي والإسلامي بإنشادهم. فتُعدّ مراثيه في أهله وبالأخص في رثاء ولده محمد –القصيدة التي هي موضوع الدراسة– من أصدق الشعر العربي عاطفة. وفي تحليل هذه القصيدة تمّ قراءتها على ثلاث مستويات: المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى البلاغي. ولكن قبل البدء بعملية التحليل علينا أن نذكر بأننا لسنا هنا بصدد تحليل كل ما جاء في القصيدة؛ هذا لأن ضيق المقام لا يسمح لنا بمثل هذه القراءة الوافية، وأيضاً ليس كل ما جاء في النص الأدبي يجب أن يُدرس و يُحلل، فإنما يُحلل ما يمثل ظاهرة أسلوبية «ولا يمكن الانتباه لعملية الاختيار والتوزيع في العمل الأدبي إلا إذا شكلت ظاهرة، تستفز المتلقي للبحث عنها، و دراسة تأثيراتها في النص». (الهمص، ٢٠٠٧: ١٦٣)

المستوى الصوتي

إن دراسة النص الأدبي من منظار بنيته الصوتية تُعَدُّ من أهم الجوانب المطروقة لدى الدراسات الحديثة بشكل عام والدراسات الأسلوبية بشكل خاص. هذا لأن التحليل الصوتي لمثل هذه النصوص يساعد كثيراً في فهم طبيعتها وكشف الجوانب الجمالية فيها. ومقولة *"الشعر يُنقَل قبل أن يُفهَم"* خير دليلٍ على أهمية هذا الجانب لدى علمائنا وإسهامه في المعنى. فكيفية انتشار وتوزيع أصوات خاصة في القصيدة أو النص الأدبي تعطي بعض الأضواء الخضراء للولوج إلى عالم النص وكشف الستار عن بعض ما كان يعتري الشاعر من أحاسيس وانفعالات،

وهذه لا يعني بأنّ دراسة المستوى الصوتي تتلخص في مدى انتشار أحرف خاصة وحسب، فالدراسات الأسلوبية تهتمّ بالمستوى الصوتي في جميع مكوناته من وزن وقافية ونبرٍ وغير ذلك مما له تأثير على إيقاع الشعر والنص الأدبي ككل، بل إنها في الحقيقة «عنصر عضوي متحرك، يكون بمثابة الدم الساخن الذي يبعث الدفء والتوتر داخل لغة القصيدة، ويشمل الإيقاع بمفهومه الواسع كل ما تتضمنه القصيدة من تقطيعات وتوازنات لا متناهية، ... وعليه فإنه يمكن إيجاز مظاهر الإيقاع في القصيدة بمظاهر متعددة، أولها: البحر وعدد مقاطعه، ثم عناصر بناء البيت الشعري، زد عليه التنظيم النحوي للقصيدة، وفضلاً عن توزيع الأصوات وسائر البنى التي لا تخضع حتماً لتحديد عروضي». (أحمد محمد، ١٤٢٦ق: ١٤٩)

أ- الوزن

لعلّ أهم ما يميز الشعر من الناحية الظاهرية هي الموسيقى التي تُعدّ من ركائزه. والوزن في الشعر يُعدّ من أبرز مصاديق هذه الموسيقى التي لا تنفصل عنه، إذ اتفق الرأي عند علماءنا وغيرهم في تعريف الشعر على أنه "*قول موزون مقفى*"، وهذا يدلّ على أهمية الوزن في الشعر. فهذا الوزن، مع وجود التغييرات الكثيرة التي طرأت على الشعر في مختلف نواحيه، إلّا إنه ما زال ثابتاً صامداً، فلم تمتد إليه يد التغيير الذي امتدت إلى أغلب أجزاء القصيدة العربية.

«يربط الغربيون في بحثهم وزن الشعر، بينه وبين نبض القلب الذي يقدره الأطباء في الإنسان السليم بعدد ست وسبعين مرة في الدقيقة، ... على أن نبضات القلب تزيد كثيراً في الانفعالات النفسية، تلك التي قد يتعرض لها الشاعر في أثناء نظمه، فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن وإليأس، ونبضات قلبه حين تملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يتوالي عليه الهم والجزع. ولا بدّ أن تتغير نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة ملتهفة مرتفعة، وهي في إليأس والحزن بطيئة حاسمة. كل هذا جعل الباحثين يعتقدون الصله بين عاطفة الشاعر، وما تخيره من أوزان لشعره. والمرء وإن كان يستطيع في النفس الواحد أن ينطق بمقاطع كثيرة، ألا أن قدرته في هذا محدودة يسيطر عليها ما هو فيه من حالة نفسية. وهو حين يكون هادئاً وادعاً أقدر على النطق بمقاطعه الكثيرة دون أن يشوبها إبهام في لفظها، وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهفاً سريع التنفس كما هو الحال في الانفعالات النفسية». (أنيس، ١٩٥٢: ١٧٣)

فعلى أساس ما قيل يمكن القول بأن شاعراً متبحراً في اللغة والموسيقى مثل ابن الرومي لا يمكن أن يكون اختياره للبحر الطويل في هذه المرثية جاء عفو الخاطر، وإنما قام بانتقائه من بين سائر البحور حين رآه يتلاءم مع ما يعتريه من انفعالات وأحاسيس؛ فالشاعر«في حالة إليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصبّ فيه أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحراً قصيراً

يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية. ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة. أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس بإليأس والهم المستمر». (المصدر نفسه: ١٧٥)

فهذا النص قيل بعد أيام من وفات محمد؛ أي بعد أن هدأت نفس الشاعر نوعاً ما وخيّم عليها إليأس والحزن. وبهذا يكون الشاعر أجاد في اختياره للوزن المناسب الذي يتلاءم مع انفعالاته النفسية. زِدْ على ذلك أن ابن الرومي نظم معظم مراثيه في الأهل والأقارب في هذا البحر، فإن غلبة هذا البحر على مراثيه في الأهل والأقارب له ما يفسره، إذ لا بدّ أن أسباباً جعلت ابن الرومي يتخيره لأقرب الناس إليه. «فقد رثى أمه وأخاه وخاله وخالته في هذا البحر». (الفوتي، ١٤٢١ق: ٢٤٠)

ب– القافية

وأما القافية، فإنها الكلمات التي تأتي في نهاية الأبيات والحرف الرويّ فيها أقلّ ما يجب أن يُراعَى تكراره فيها وأن تشترك فيه كل قوافي القصيدة. وعلى أساس حالة الحرف الرويّ هذا من حركة أو سكون تقسمّ القافية في الشعر العربي إلى مطلقة ومقيدة.

والقافية المطلقة تمثل ما يقرب من ٩٠% من قوافي الشعر العربي، وهذا يعني أن الرويّ الساكن لا يمثّل إلّا ١٠% تقريباً من ديوان الشعر العربي بعامة، فالآذان ألفت أن تسمع بعد الرويّ شيئاً (أنيس، ١٩٥٢: ٢٥٨). إذن فالسبب في مجيء القافية في هذه القصيدة مطلقة هو غلبة هذا النوع من القوافي على الشعر العربي، والأهم من ذلك أننا لاحظنا وإياكم أن الشاعر لم يختر البحر الطويل ذات التفعيلات الكثيرة إلّا لأنه رأى فيه أنه يتلاءم مع ما يشعر به من آهات وتنهدات طويلة، إذن في اختياره للقافية المطلقة أيضاً دليل على أنه رآها في اتساعها وعدم الوقف عليها تماشياً مع آهاته وزفراته التي يطلقها. زد على ذلك «أن الشعراء نظموا أغلب المراثي من القوافي المطلقة وابتعدوا عن القوافي الساكنة جهد الإمكان؛ معللين ذلك بأنها توحي بالجفاف والصمت والسكوت على كل شيء». (المصدر نفسه: ٢٥٤)

ج– الأصوات وتكرارها

وبما أننا بصدد الحديث عن البنية الصوتية للنص، فلا يمكننا أن نغضّ الطرف عن التكرار الذي له تأثيره الملحوظ في موسيقى النص الأدبي. فالتكرار لا يقتصر على عنصر بعينه من عناصر البناء الشعري، بل يتسع إلى ما هو أبعد من ذلك، فهو يشتمل على الألفاظ ذات الأوزان المتشابهة والأصوات والجناس والموازنة وغيرها من العناصر

كالبُنى الحرفية والنحوية.

وليس المجيء بالتكرار في النص الأدبي لسدّ فراغ في الجملة أو لإكمال نغمة موسيقية منشودة، فالتكرار إضافة إلى دوره الفعال في موسيقى النص، له دور دلالي ملحوظ. فـ«لا تقتصر وظيفة التكرار بأنواعه جميعها على الناحية الإيقاعية الصوتية فحسب، بل هناك دور دلالي، ولا نبالغ إذا قلنا إن الدلالة الشعرية هي التي تخلق أسلوب التكرار، ولذا فإن التكرار في العمل الشعري المبدع وظيفة دلالية». (أحمد محمد، ١٤٢٦ق: ١٧٦) فإحساس الشاعر وشعوره هو الذي يجعله يختار عن وعي أو دونه سنخ معين من الأساليب أو الألفاظ أو الحروف.

وبما أن دراسة جميع مصاديق هذا التكرار يحتاج إلى مجال أوسع مما نحن فيه، فقد تمّ الاكتفاء بدراسة الأحرف التي كان لها حضورٌ ملفتٌ في هذا القصيدة. وسيُبدأ بأحرف الجهر والهمس. الحروف المجهورة «هي التي ترتعش الأوتار الصوتية عند النطق بها فيكون الصوت قوياً مسموعاً، وهذه الحروف هي "الباء والميم والواو والذال والظاء والدال والنون واللام والراء والضاد والزاي والجيم وإلياء والفين والعين"» (البكوش، ١٩٩٢: ٤٢)، وأما الأحرف المهموسة، فـ«هي التي لا ترتعش الأوتار عند النطق بها فيمرّ الهواء من الحلق همساً، و هي بقية الحروف الثلاثة عشر». (المصدر نفسه: ٤٣)

والملاحظ في هذا الشعر هو النسبة المرتفعة للأصوات المهموسة، إذ تكررت حوالى ٤٠٠ مرة في النص، في حين أن الأصوات المجهورة تكررت حوالي ١٠٠٠ مرة، وهذه نسبة مرتفعة نوعاً ما بالنسبة للأصوات المهموسة؛ هذا لأن الاستقراء قد برهن «على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخُمس أو عشرين في المائة منه. في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة». (أنيس، لاتا: ٢٣) فلا عجب في هذا، فالنص قيل في الرثاء، والرثاء يحتاج إلى أصوات مهموسة أكثر من احتياجه إلى أصوات مجهورة. فالشاعر في أغلب أبيات القصيدة إما في حالة وصف كيفية ذبول وردة حياة حبيبه محمد وإما يخاطبه ويشكو إليه ما آل إليه حاله بعده. ولهذا نلاحظ أن من الأبيات التي سجّلت فيه الأصوات المهموسة نسبة مرتفعة هي هذه الأبيات التي يتكلم فيه الشاعر مع قرة عينه محمد ويناغيه في الواقع. فالشاعر في مثل تلك الحال لا يحتاج إلى الجهر بالصوت؛ فهو يخاطب ويتكلم مع ولده الذي يراه ماثلاً أمام عينيه حاضراً.

وأما بخصوص نسبة انتشار الأصوات المجهورة، فلم تكن النسبة قليلة أيضاً. ومن الأبيات التي يمكن التطرق إليها في هذا الصدد مثلاً في البيت الأول حيث يخاطب الشاعر عينيه ويطلب منها أن تذرفا الدموع ولا تبخلا في سكبها على عزيزه التي توارى تحت التراب. فهو الذي لا يخجل ولا يتحرج من البكاء والعويل جهراً؛ فهو يبكي في مواقف أقلّ حزناً من الموت، كانقطاع حبيب كان يألفه دون أسباب للهجر، فيظلّ يذرف الدموع بغزارة، حتى يعود إليه إلفه، ومن كان هذا شأنه، فإن موت إنسان شديد القرب يستدعي الكثير من الدموع، لعظم الألم وشدة الحزن، فلمثل هذا خلق الدمع.

وأيضاً في البيت الثالث حيث يثور على الدهر والموت خاصة ويدعو عليه ويستجير باللّه. فمثل هذا الموقف يبدو أن الجهر بالصوت أولى من الهمس به. وأيضاً في الأبيات الخامس والعشرين والسادس والعشرين والسابع والعشرين كثرت أحرف الجهر فيها، حيث تكررت هذه الأحرف ثلاثين مرة فيها. وفي هذه الأبيات أيضاً يعوّل ويطلب من عينيه أن تذرف الدموع كما في البيت الأول.

أما من بين أحرف الجهر، فإضافة إلى حرف الدال وهو الحرف الروي الذي بُنيَت عليه القصيدة، فكان الحظور الأوفر لأحرف الميم والنون وهما حرفان «يمتازان عن بقية الحروف بأنهما أنفيان أو خيشوميان أي أن الهواء ينحبس في الفم كما هو الشأن بالنسبة للحروف الشديدة ولكن جزءاً من ذلك الهواء يخرج من الفم فيحدث غنة في الخياشيم». (البكوش، ١٩٩٢: ٤١) وهذان الصوتان محبّبان عند السمع، ترتاح لهما الأذن. وهذا ممّا يحسب للشاعر في حسن اختياره لهذين الحرفين وكثرتهما؛ فإنهما وإن كانا من الحروف المجهورة ولكننا نرى بأنّ هذه الغنة الموجودة فيهما تتماشَى مع ما كان عليه الشاعر من بكاء ونحيب وأنين.

وأما بالنسبة للحروف الشدة والرخوة، فيبدو أن الشاعر قد أحسن في التنويع بينهما؛ إلا إنه يبدو أن انتشار أحرف الشدة كان أكبر، حيث بلغ تكرارها إلى حوالي ٤٥٠ مرة. ومن الأبيات التي يمكن الإشارة إليها في هذا الصدد هو البيت الرابع عشر حيث تكررت سبعة عشر مرة. وكثرة أحرف الشدة في هذا تفصح عن شدة معاناة الشاعر وشدة حزنه وحرقته على ابنه. وأيضاً في البيت الرابع والعشرين حيث يتكلم الشاعر مع ولده ويَعِدُه بكل قوة وصرامة على أنه سيبكيه ما دامت عيناه يقدران على سكب الدموع وهذه الأحرف جاءت متماشية مع انفعالات الشاعر وأحاسيسه.

المستوى التركيبي

المستوى التركيبي هو المستوى الذي تدرَس فيه أقسام الأسماء والأفعال ومدى حضورها في النص الأدبي، والجمل الفعلية والاسمية ومدى نسبتها؛ فالدلالة الموجودة في الجمل الفعلية غير التي موجودة في الجمل الاسمية كما كان عند علمائنا في علم المعاني، وكثرة جمل أو اسماء خاصة يمكن أن تصير الباب الواسع للولوج إلى عالم النص وقراءة صاحبه قراءة عقلية أو بالأحرى قراءة أحاسيسه ومشاعره وانفعالاته حين خلقه للنص الأدبي. في الواقع إصرار المرسِل على ألفاظ خاصة أو أساليب خاصة –عن وعي أو دونه– كلّها دلالات خفية تجعلنا نتعرف على عقلية صاحب النص وأحاسيسه. فالعمل الأدبي كاللوحة الفنية؛ فكما أن للفنان الحرية في اختيار ألوانه وكيفية توزيع ودمج الألوان مع بعضها البعض فكذلك الأديب لديه تلك الحرية في الاختيار؛ فهو«فنان يرسم لوحة اللغوية بالكلمات، ومن الطبيعي أن يكون له نمطٌ من الاختيار في المفردات، ثم توزيعها بطريقة خاصة به، إذ أن

الخطاب في حقيقته مكون من بنى لغوية وبقدر ما يستطيع الشاعر أو الأديب أن يؤلف بينها بخصوصية منفردة، يمتلك ناصية الجمال الفني والسمو في إبداعه الأدبي». (أبوحميدة، ١٤٢١ق: ٢٢٧) فالعمل الأدبي يظهر عبقرية مبدعه عن طريق النظم الموجود في إنتاجه الأدبي؛ لذلك فإنّ «الجمالية في النص الأدبي ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات، كما في بنية الزمان والمكان، التي تولد فضاء النص، وتخلق للفعل فيه مسافة ينمو بها، وأرضاً يتحقق عليها». (المصدر نفسه: ٢٢٧)

وكل عملية لغوية –كما هو معروف– تقوم أساساً على محورين هما محورا الاختيار والتوزيع: «في الأول يقوم المبدع باختيار مفردة معينة من بين مجموعة أخرى من المفردات، التي يحتفظ بها في مخزونه اللغوي، ثم يأتي في الثاني وهو محور التوزيع برصف هذه المفردات بطريقة اختيارية –إلى حدٍ ما– فيختار لها طرقاً تاليفية وترتيباً معيناً من بين أشكال أخرى متعددة يمكن أن تنسج بها. وهذا المحور يتصل مباشرة بالجانب النحوي للغة. وهو جانب يتمتع بإمكانيات تركيبية زاخرة، تتسع لمختلف القدرات الإبداعية والفنية التي يتمتع بها الشعراء». (المصدر نفسه: ٢٢٧)

أ– الجمل وأقسامها

وفي تحليل هذا المستوى سيتمّ البدء بتحليل الجمل وأقسامها. والملاحظ في هذا النص هو أن الجمل الفعلية تطفو على النص وبكثرة حتى بلغ عددها ما يقارب ثلاث وثمانين جمله بمقابل تسعة وعشرين حضوراً للجمل الاسمية. والمعروف عند علماء المعاني هو أن الفعل يدل على عدم الثبوت والاستقرار في حين أن الأسماء تدل على الثبوت والاستقرار على وضع معين؛ «إن موضوع الاسم على أن يُثبت به المعنى للشيء من غير أن يَقتضي تجدده شيئاً بعد شيء، فإذا قلت: "زيد منطلق" فقد أثبت الانطلاق فعلاً له من غير أن تجعله يتجدد يحدث منه شيئاً فشيئاً، بل يكون المعنى فيه كالمعنى في قولك: "زيد طويل، وعمرو قصير"، فكما لا يقصد هاهنا أن تجعل الطول والقصر يتجدد ويحدث، بل تُوجبهما وتُثبتهما فقط وتقضي بوجودهما على الإطلاق، كذلك لا تتعرض في قولك: "زيد منطلق" لأكثر من إثباته لزيد. وأما الفعل فإنه يُقصد فيه إلى ذلك، فإذا قلت: زيدٌ ها هو ذا ينطلقُ. فقد زعمتَ أن الانطلاقَ يقعُ منه جزءاً فجزءاً وجعلته يزاوله ويزجّيه». (الجرجاني، ٢٠٠٧: ١٩٢) ولعل سائلاً يسأل فيقول: ما الشيء الذي يمنح الأسماء تلك الميزة؟ «إن الذي يمنح النصوص الأدبية المتوفرة على عدد كبير من الأسماء دلالة الثبات والاستقرار هو غياب عنصر الزمن فيها». (ينظر: عكاشة، ٢٠٠٥: ١٤٥) لذا، فالصيغ الفعلية تدلّ على عدم الثبوت والاستقرار وهذا بسبب وجود عنصر الزمن فيها، فهي تتراوح ما بين الزمن الماضي والحاضر والمستقبل، وكثرة هذه الصيغ في هذا النص تتماشى مع ما كان يعانيه الشاعر من اضطراب روحي وعدم استقرار، فهو لا يكاد يستقر على حال من الأحوال بسبب فقدانه لابنه محمد وهو الأول في أبنائه الذين فُجعَ بهم، فكان وَقْع هذه المصيبة عليه صعباً جداً.

وأما بخصوص الصيغ الفعلية المستخدمة نرى أن الأفعال الماضية نسبتها أكثر من الأفعال المضارعه وربما يرجع هذا الأمر إلى أن الأفعال المضارعة تتناسب مع مَن كان يرى في الحياة أمل ورجاء ويأمل في استمرار الحياة والعيش في هذه الدنيا لا كشخص حزين كئيب يائس زاهد في هذه الدنيا وما فيها كابن الرومي. فهو يرى أن الحياة وجميعَ ملذاتها انتهت بموت محمد فلذة كبده؛ فهي عنده تعادل الزمن الذي كان محمدٌ فيها حيّاً نضراً، وبموته باتت الحياة والدنيا كزمان ولّى ومضى. والفعل المضارع لا يسجل حضوره إلّا حين يريد الشاعر مَن يُعينه في مصيبته هذه ببذل دمعة أو ما شابه ذلك ولا نرى الفعل المضارع هذا إلّا حين يخاطب الشاعر ابنه محمد؛ فهو حين يخاطبه يلجأ إلى الفعل المضارع فكأنه يريد أن يستحضره أمام ناظريه ويريد أن يوهم النفس بأن ابنه لم يمت، وإنما هو ماثلٌ أمام عينيه، كما في البيت الخامس والعشرين والذي قال فيه:

سَأسقيكَ ممّاء العينِ ما أسعَدت بهِ وَإن كانت المُسقيا مِن الدمعِ لا تُجدي

وأيضاً ينشد في البيت الأربعين:

وَمَن كانَ يَستَهدي حَبيباً هديةً فَطَيفُ خَيالٍ منك في النومِ أستهدِي

ب- التعجب

ومما يمكن الإشارة إليه في هذه القصيدة هو حضور التعجب بصِيَغِه أو دُونها. فتارة يقول: *"فللّه كيف اختار واسطه العقد"*، وتارة أخرى يقول: *"فيالك من نفس تساقط أنفساً"*، وفي مكان آخر ينشد قائلاً: "*عجبت لقلبي كيف لم ينظر له*". وهذا التعجب يوحي بأن الشاعر لم يستطع أن يصدق هول الحادثة وفقدانه لحبيبه محمد. وفي البيتين الواحد والعشرين والثاني والعشرين الشاعر يأتي باستفهامين واحداً تلو الآخر، والاستفهام في البيتِ الواحد والعشرين مثلٌ جاء به الشاعر لتحكيم هذه الفكرة؛ وهي أننا عندما نفقد عزيزاً ونتألم لفقدانه، هذا لا يفي بأن المفقود أعزّ من السائرين، وفي الواقع الغرض من الاستفهام هو النفي، والاستفهام في البيت الثاني والعشرين الغرض منه هو التمني.

ج- النداء

وأما أسلوب النداء واستخدام الشاعر لل"يا" من بين أحرف النداء دون غيرها، فيمكن القول بأن ال"يا" بسبب مدّ الصوت الناتج عن ألف المدّ التي تختم بها تنطوي على كثير من التلهف والانتظار اللذين يتفقان مع النفس المتخذلة الكئيبة البائسة، وفيها من النداء ما يَنُمّ عن الوحشة واللوعة والحزن. وهذا هو ما تحتاجه نفس ابن الرومي إليائسة الحزينة، وإضافة إلى ذلك يمكن القول بأن ال"يا" وألف المدّ هذا الذي تختم

به يتناسب مع آهات الشاعر وتأوهاته.

وما يمكن الإشارة عليه في هذا الخصوص هو أن ابن الرومي إذا ما قيس بالشعراء الذين اشتهروا بالرثاء أمثال الخنساء مثلاً، نراه لا يتفجع ولا ينوح، بل نراه في رثاءه يتوسل بالتأوه والنداء اللذين هما أقرب إلى العتاب والتأسف منهما إلى العويل.

وما يمكن قوله في هذا الموضع هو أن ابن الرومي غالباً ما يلجأ إلى النداء ومخاطبة الفقيد في مراثيه أكثر من مخاطبة السائرين «وهذا مظهر صدق فني؛ لأنّ الفقيد بؤرة تجربة الشاعر وأقرب شيء إلى نفسه، فاستأثر بالأسإليب كما استأثر بالكثير من المشاعر»، (الفوتي، ۱۴۲۱ق: ۲۲۸) فنراه يقول:

"أريحـــانة العيَـــينِ وَ الأنـــفِ وَ الحشَـــا ألا لَيـتَ شِعـري هَـل تغـيَّرتَ عَـن عَهـدي
سَأسقيـكَ مَـاء العـينِ مـا أسـعَدت بـه وَإن كانـت السُقـيا مِـن الـدمعِ لا تُجـدي
أعيَنـــيَّ، جُـــودا لي فقـــد جُـــدت للثـــرى بأنفـــس ممَّـــا تســـألان مِـن الرفـــدِ
أعيَنـــيَّ، إن لا تُسعـــداني اليـوم تَستوجبـا عَـلي" وَإن تُسـعـداني اليـوم تَستوجبـا حَمـدي

(الديوان، ۱۴۲۴: ۶۲۴)

فمخاطبة الأب لابنه في مراثي الأبناء هو من أهم ما يميز تلك المراثي وهذا يعني أن «الإبن ما يزال قريباً منه، يعيش معه ويصحبه وإن غاب شخصه عنه» (الفوتي، ۱۴۲۱ق: ۲۲۸). ومما لا شك فيه أن «أسلوب الخطاب يتيح للراثي مساحة واسعة للبوح والحديث وتفريغ شحنة المشاعر تجاه هذا الغائب. خاصة عند ابن الرومي الموسع بالحديث عن ألمه وما يقاسيه من غربة ووحدة وهو يركز بشدة على هذا الجانب». (المصدر نفسه: ۲۲۸)

وابنه محمد هو الوحيد الذي يخاطبه ابن الرومي بغير لفظة "بني" في مراثيه لابنائه، فنراه مرة يناديه بـ"*ريحانة العينين والأنف والحشاء*" ومرة أخرى يخاطبه بـ"قرة عيني" ويذهب أبعد من هذا فيصرّح باسمه ويقول: "*محمد ما شيء توهم سلوة لقلبي إلّا زاد قلبي من الوجد*" . وربما يعود هذا الأمر إلى أن محمد هو من أول أبنائه الذي فقدهم وإنه لم يكن يتوقع أن يتمادى الدهر في معاندته كل هذا التمادي وتمتدّ يده إلى طفله البريء الذي كان يتوسّم فيه الخير. فإنه أراد عن طريق هذه الألفاظ أن يلمّح إلى المنزلة التي يحظَى بها محمد والأولاد بصورة أعم لدى الآباء، فكأنه أراد أن يقول بأنه ونظراً لهذه المنزلة التي يحظَى بها الأولاد، ليس من العدل فقدانهم. إلا إنه في مراثيه لسائر أبنائه يبدو وكأنه قد اعتاد على مثل هذه الرزايا وتقبّل الأمر فنراه يكتفي بـ"ابني" في مخاطبة أبنائه.

فلا شيء سَيُنسِيه ابنه محمد ولا حتى ولداه الباقيان، فقلبه لن يعرف أي شكل من أشكال الهدوء أو السكنية أو الراحة، ولذا نجد الشاعر يلجأ إلى استخدام النكرات "شيء" و"سلوة" ليدلل على الكثرة والشيوع والتنوع، فليس هناك أي شيء يجعله يشعر بأي شكل من أشكال السُلوّ أو الراحة، فهذه دلالة النكرة حين تقع

في سياق النفي، وجاء بالفعل "توهم" المبني للمجهول، لأن فعل التوهم هو المهم وليس من يتوهم. الظن بأنه يمكن نسيان محمد وهمٌ وسراب، فحتى ولداه اللذان يُعتقد بأنهما سَيُنسيَانه فَقدَ محمد، هما نفسهما يذكرانه بابنه حين يراهما يلعبان. وهذا أمر فيه من الغرابة ما فيه! ولهذا نراه يلجأ «إلى أسلوب القصر في صياغة المعنى الذي تضمنه البيت، وهو معنى غريب تكتنف معناه غرابة، واستخدام أسلوب القصر بالنفي والإستثناء بـ"إلا"، وهو أسلوب له قعقعة ونجد له حدة، ولذلك لاتصاغ بها إلا المعاني النافرة، والحقائق النادرة التي من شأن النفوس أن تنكرها وتقيم دونها الأسوار، ومن هنا رأيناها كأنها حراب يفتح بها المتكلم أبواب القلوب». (المصدر نفسه: ٢٢٠) وبسبب هذه اللوعة والحرقة التي يعانيها، فنراه حين تقبل هذا الواقع بأنه لا رجعة لمحمد الذي اقتنصه الموت، نراه يتمنى الموت بنفسه لا لشيء إلّا لكي يصل إلى محمد، فيقول:

"إذا لعَبـــــا في ملعـــبٍ لـــكَ لذَّعَـــــا فـؤادي بِمثـلِ النَّـــــار عَـن غَـير مـا قصـــدِ
فَمَـــا فيهمـــا لي ســـلوةٌ بـــل حَـــزازَةٌ يَهيجـــانها دوني و أشفَـــى بِمَـا وَحـــدي
وَأنـــتَ وَإن أُفـــردتَ في دَارِ وَحشـــــة فـــإني بِـــدَار الأنـــسِ في وحشَـــةِ الفَـــردِ
أودُّ إذا مـــا المـــوت أوفَـــد معشَـــــراً إلى عَســـكرِ الأمـــواتِ أني مِـــن الوفـــدِ"

(الديوان، ١٤٢٤: ٦٢٤)

وقد فصل بين الفعل *"أودّ"* وبين جملة *"أني مع الوفد"* بالجملة الظريفة *"إذا ما الموت أوفد محشراً إلى عسكر الأموات"*، فرسم الصورة في البيت بشكل رائع، وما دام الموت يرسل دائماً الأموات إلى العالم الآخر، فالشاعر إذن يودّ أن يرحل إلى ابنه في كل وقت وكل حين، فبدلاً من أن يقول: أودّ الآن أن أن أرحل مع الوفد، صاغها بأسلوب شاعري، وفنية واضحة، فالرغبة دائماً موجودة، وأمنية أن يلقى ابنه أمرٌ يودّه باستمرار.

المستوى البلاغي

إنّ استخدام الأديب للغة يختلف عن استخدام غير الأديب لها. فهو لا يستخدم اللغة في عمله الأدبي على أنها أداة للتواصل الاجتماعي ووسيلة لتبيين حقيقة ما، فحسب وإنما –وعن طريق أفق خياله الواسع– يكسر بواسطتها حاجز الواقع والحقيقة. فعلاقة الأديب المبدع مع اللغة هذه غير علاقة المتكلم غير المبدع معها، فبينما توظيف هذا لها يقتصر على مرحلة التعبير النفعي، فإذا بالأديب يطير في مرحلة أرق وألطف ويجتاز هذه المرحلة وهي مرحلة التعبير الأدبي الفني. «فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتَسَبة بالمران والمَلَكة، نرى الخطاب الأدبي صوغٌ للغة عن وعي وإدراك؛ إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، وإنما هي غاية تستوقفنا لذاتها، لذلك اعتبر مؤلفو "البلاغة العامة" أنّ ما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا

يُرجعنا إلى شيء ولا يبلّغنا أمراً خارجياً، وإنما هو يبلّغ ذاته، وذاته هو المُرجِع والمنقول في نفس الوقت».
(المسدي، لاتا: ١١٥)

ويتوجب على المحلل الأسلوبي عند تعامله مع مثل هذه النصوص والمعاني الأدبية أن يبرز جمالياتها ومدى تأثيرها على المتلقّي. فمن البديهي أنّ هذه المعاني الأدبية لا تتقيّد بالمنطق وقوانينه كثيراً، والتي تقضي بحتمية المناسبة بين الدلال والمدلول في التعبير، وهو ما يُعبّر عنه في علم البلاغة باستعمال اللفظ في ما وضع حقيقة. فهذه العلاقات والمناسبات المنطقية بين الدال والمدلول تكاد تختفي في هذه الدلالات والمعاني الأدبية، وهذا ما يعبّر عنه في الدراسات الأسلوبية بالانحراف الدلالي أو الانزياح الأدبي.

فالأسلوب الأدبي بطبيعته ميّال إلى التنوع والتنويع في الكلام، وهذا مما يقدّم للمتلقّي المتعة واللذة ويزيد النص تشويقاً. ومن أهمّ مظاهر هذا التنويع في الكلام هو هذه الصورة الفنية. فالمعنى عندما يتلقّاه المتلقّي عارياً مجرّداً، لا يستلذّ منه غالباً، لأنه يتلقّاه بما كان يتوقعه بأسلوب معهود، فلا يثير في نفسه فضولاً ولا شوقاً، و أما إذا كان الأسلوب يتّسم بطابع الجدة واللطافة وأرغم متلقّيه على إعمال فكره وتحريك خياله، أثار هذا اللذة والمتعة في نفس المتلقّي. في الواقع الصورة الفنية شكل مميز من أشكال التعبير الأدبي، وهي في الواقع جوهر العمل الشعري وأداته القادرة على الخلق والعطاء. فالصورة كيفية وجود من حيث البناء الفني وكيفية أداء هذه البناء. وهي لا تكتفي بالمعنى الظاهري البيّن للتجربة الإنسانية، وإنما «تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة إيحائية مخصّبة من حيث الشكل». (الرباعي، ١٩٩٩: ١٥) فالصورة الفنية هذه إضافة إلى ما تضفيه على النص من رونق وجمال، فإنّ لها انعكاساً وتأثيراً على متلقّيها. «فتبدو أهمية الصورة الفنية فيما توصله إلى نفوس الآخرين من خبرة جديدة وفهم عميق للأمور، ويهدف الشاعر بها إلى إثارة الشعور لدى المتلقّي». (عودة، ١٩٨٧: ٨) ودرجة هذا التأثير تتعلق بميزان توفيق الأديب في إبداعه في تصويره الفني وبُعده عن التصنع والتكلف.

نستهلّ الحديث عن هذا المستوى بالمبادرة إلى الأفكار السائدة على النص أو بالأحرى بالكلام عن مشاعر وأحاسيس وعقلية سائدة على القصيدة بصورة أعم. من أبرز الأفكار السائدة على النص، هي اعتقاد الشاعر بأن الدهر وما فيه يعانده وينصب له الفخاخ ويتحيّن له الفرصة لإيلامه وايذاءه بشتّى الطرق والوسائل. ولكي يتضح لنا هذا الأمر، لا ضير في الرجوع قليلاً إلى حياة الشاعر وعقليته. إن نحول وضعف جسد الشاعر عن أجساد الناس وشذوذ شكله عن شكلهم، جعله يشك في نفسه ويعتقد أن القدر يعاديه ويمعن في إصابته. فهو يعتقد بأنّه «لا شك أنّ الدهر كان يرمي فتصيب سهامه أهله ومن حوله فيسقطون، وهو المقصود بكل تلك السهام، ينجو من موته ويموت من خوفه». (الفوتي، ١٤٢١ق: ٩٩) كأنه ما أوجد إلّا ليشاهد فجيعته وبرمه وتخبطه. تضافرت عليه الحوادث ممّا رسّخ في نفسه هذا الاعتقاد، وجعلت أشلاء الفشل تتراكم في نفسه حتى أصبحت نفسه تعيش

في فكرة الموت. فهو الذي يرى شبح الموت ماثلاً أمام ناظريه على الدوام، يتحين له الفرصة للإنقضاض عليه. وفي الذين فقدهم من الأهل والأقارب ما هم إلّا إنذار للشاعر الذي لا يرى في هذا الكون إلّا الظلمات الحالكة.

نعم؛ إثر هذه النكبات والرزايا التي أُصيب بها شاعرنا هذا في حياته نرى أن النص تسوده أفكار سوادية تشاؤمية لا وجود للأمل أو الرجاء فيها. فالدهر يتعمد إيذائه ويصيبه بأقسام الرزايا عن قصد ونشاهد هذه القصدية في الألفاظ والتعابير المبثوثة في النص، كالفعل *"نوخى"* في مستهل البيت الرابع وأيضاً *"لقد أنجزت فيه المنايا وعيدها"*، فكأن الموت كان قد وعده بأنه سيأخذ منه ولده محمد. فكان يتوقع ذلك لسوء ظنه بالدهر وهذا ناتج عن الشؤم الذي كان يحكم قبضته على الشاعر وعقليته. فهو الذي يقول:

أرى للنّاس كلّهم مَعاشاً وَمالي يا أبا حسن مَعاشُ

وَلي مَولى يَريشُ سهامَ غيري فَمَالي لا أرى سَهمي يُراشُ

(الديوان، ١٤٢٤: ١٢٤٥)

ومما يمكن الإشارة إليه هو أن ابن الرومي وإن كان في موضع رثاء ولكنه لم ينس نزعته الجدلية والاستدلالية في نصه؛ فنراه يكثر من الفاءات في هذه التعابير التي يأتي بها استجابةً لنزعته الجدلية الكامنة داخله: ألفاظ وتعابير نحو: *"فجودا- فقد أودي- فلله- فلم ينس- فيإليت شعري- فإني بدار الأنس- فما فيهما لي سلوة"* ، وهي التي تأتي غالباً للاستدلال والاستنتاج. «و لقد تسربت هذه الفاء إلى شعر ابن الرومي من نزوعه منزعاً جدلياً أو برهانياً أو استنتاجياً أو تفسيرياً، وبتأثير هذه النزعة ذاتها نقع على أدوات الجزم، وهي التي توافق النزعة البرهانية التفسيرية»، (الحاوي، ١٩٦٩: ٥٥٣) تعابير نحو *"وإن كان لا يجدي/ ولو أنه أقص من الحجر الصلد/ ولو أنه التخليد... .*

أ- الصور الشعرية

وأما بخصوص الصور الشعرية التي جاء بها الشاعر، فنلاحظ أنها في الأغلب صورٌ لا تحظى بنصيب وافرٍ من الخيال ولكنها مع ذلك تموج بالعاطفة الجيّاشة؛ عاطفة الحزن والحنان و الأسف على المرثى.

أ.أ- التشبيه

يُعدّ التشبيه من أهمّ عناصر الصورة الفنية، بل هو الحجر الآساس الذي تقوم عليه الصورة الفنية بجميع أشكالها. وهو يمثّل إحدى وسائل الأديب في توصيل الفكرة لمتلقّيه وتقريبها إليه، فضلاً عن كونه أداة في بثّ الجمال في أثناء النص، والارتقاء به من مرحلة الخطاب التواصلي النفعي إلى مرحلة الفنّ والأدب. وجاء في تعريفه:

«التشبيه: صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع الجهات، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه». (القيرواني، ۱۹۸۱: ۲۸۶/۱) فأن هذا الأسلوب من أقوى العناصر الفنية والجمالية في التعبير، وهو «يعتمد على قوة التصوير والتمثيل والمحاكاة والتشخيص والتجسيم ويدلّ على اتّساع الخيال وسموّه وما قد يكون لصاحبه من مواهب تتسع به في القول وتتعمق الأشياء». (هدارة، ۱۹۸۹: ۴۰)

من التشبيهات التي يمكن الإشارة إليها في هذا الخصوص مثلاً في البيت الأول شبّه ولده بالعينين بسبب المعزة التي يكنّها له. وتشبيه ابنه المرثى بواسطة العقد، فهذا التشبيه فيه ما فيه من دلالة قوية؛ فكما أن العقد إذا سقط منه واسطته تناثر وفقد رونقة وبهاءه فكذلك حال عائلة ابن الرومي عند فقد محمد، ولده الأوسط .

ومن التشبيهات الأخرى التي يمكن الإشارة إليها تشبيه ولده بالغصن الطريّ الندىّ قبل وفاته ولكنه وبموته ذهبت تلك الطراوة والحيوية من هذا الولد وجفّ ماء حياته، وفي الواقع أراد الشاعر أن يلمّح إلى أنه بموت محمد لم تذهب الحيوية والنشاط من المرثي فحسب بل بموت المرثي ذهبت وولّت الحيوية من عائلة الشاعر ومن الكون بأسره. وفي موضع آخر يشبّه أبناءه بحباب القلوب للتدليل على المعزة التي يكنّها لهم .

ومن التشبيهات التي وفّق فيها الشاعر في هذه القصيدة، تصويرة لخروج النفس للمرثى حيث قال:

"فَيـــا لَـكِ مِـن نـفس تسـاقط أنفسـاً تَسـاقُط دُرّ مِـن نظـام بِـلا عقـد"

فيصور لك الشاعر كيفية ذُبول غصن حياة الولد وخروج النفس من الجسد شيئاً فشيئاً فكأنها حبات عقد تتناثر الواحدة تلو الأخرى. والملاحظ في هذا التشبيه والخروج التدريجي للنفس يتلاءم مع الأفكار التي كانت تسود على الشاعر إذ يعتقد –كما قيل– بأن الدهر يتلقّفه جزءاً إثر جزء و بصورة تدريجية. فالدهر هنا أيضاً لا يترك ديدنته التي سار عليها في معاملته لابن الرومي.

أ.ب– الكناية

الكناية «لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى، أو هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين: حقيقة ومجازاً من غير واسطة لا على جهة التصريح». (أبوالعدوس، ۲۰۰۷: ۲۱۲) وقال عبدالقاهر في مزيتها: «أما الكناية فإن السبب في أنْ كان للإثبات بها مزيةٌ لا تكون للتصريح أنَّ كلَّ عاقلٍ يعلمُ –إذا رجعَ إلى نفسِهِ– أنَّ إثباتَ الصفةِ بإثباتِ دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، آكدُ وأبلغُ في الدعوة من أن تجيء إليها فتثبتها ساذجاً غفلاً». (الجرجاني، ۲۰۰۱: ۱۱۵) فإرادة لازم المعنى وعدم التصريح به في الكناية مما يثير الذهن للبحث عن المعنى الكامن وراء الصورة وهذا ممّا تستحسنه النفس وتستلذّ منه.

ومن الكنايات التي يمكن ذكرها في هذا النص هي:

"سَأسقيكَ مَاء العين ما أسعدت به وَإن كانت السُقيا مِن الدمعِ لا تُجدي"

و جاءت هذه الكناية موفقه جداً وخاصة أن الشاعر أراد أن يسقي ابنه فجاءت شبه جملة ماء العين في أفضل موقع من البيت، ولما كان الشاعر حزيناً على ابنه ذارفاً الدموع الغزيرة عليه، منفعلاً لفقده اقتضى منه ذلك الانفعال «لغة خاصة تستطيع الإحاطة بما يعبّر عنه من شحنات عاطفية يؤلفها الأديب مستعيناً بالصور الخيالية، التي تجيء الكناية من أبرز أسإليب التعبير عنها». (الفوني، ١٤٢١ق: ١٩٣)

وفي البيت الأخير يستعين الشاعر بالاحتراس لإيصال فكرته فيقول:

"عليك سلام الله مني تحية وَمِن كل غَيثٍ صَادق البَرق و الرعد"

فهو لا يكتفي بالسلام على ولده وإنما يدعو له بالسقيا من قبل الغيوم الصادقة الرعد والبرق التي تمطر الغيث النافع. وهذه الفكرة أي سقي تربة الميت فكرة كانت سائدة أنذاك عند العرب.

وممّا تجدر الإشارة إليه في صور الشاعر هو أن الجمود والسكون هو الذي كان يسود علي صور الشاعر وهذا ما يتفق مع نفسية الشاعر التي لم تستطع أن تتخلص من وقع المصيبة وثقلها عليها. إلّا إنّ النص لم يخلُ من تصوير الحركة، وتصوير الحركة من أصعب التصاوير، حيث قيل فيه: «إنما التصوير لون وشكل ومعنى وحركة وقد تكون الحركة أصعب ما فيه، لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه، ولكن تمثيل هذه الحركة كان أسهل شيءٍ على ابن الرومي وأطوعه وأجراه على ما يريد من جدّ أو هزل أو حزن أو سرور»، (المصدر نفسه: ٢٠٩) فابن الرومي من أقدر الشعراء على التصوير الحركة في أشعاره وخير شاهد على ذلك، تصويره لخروج الروح عن جسد المرثي حيث قال:

وظلّ على الأيدي تساقط نفسه وَيذوي كما يذوي القضيب مِن الزند

فيا لك من نفس تساقط أنفساً تساقط دّر من نظام بلا عقد

فيشعر المتلقي بكل تلك اللحظات ويتفاعل مع الشاعر، بل ويحسّ بأن روحه هي أيضاً تفارق جسده مع روح المرثي.

النتائج

بما أن اللغة هي الأداة الوحيدة التي تؤدي دور الرابط بين الأديب والمتلقي؛ فانصبَّ جُلّ اهتمام الباحث على هذه اللغة والدور الذي تلعبه في إيصال ما يجول في بال الشاعر وتجيش به نفسه من مشاعر وأحاسيس.

لذا تمّ تناول هذه اللغة المستخدمة في القصيدة على مستواها الصوتي والتركيبي والبلاغي، ولُوحظ أن أبرز الملامح والظواهر الأسلوبية في كلٍ من هذه المستويات على صلة وثيقة بانفعالات وأحاسيس الشاعر. ففي المستوى الصوتي كانت الأصوات تتماشى مع أغراض القصيدة والرثاء؛ إذْ يتطلّب هذا السنخ من القصائد أصواتاً

تميل إلى الهمس منها إلى الجهر وإلى الشدة منها إلى الرخاء. وفي المستوى التركيبي طغت الجمل الفعلية على الاسمية بسبب انفعال الشاعر وحالة عدم الاستقرار التي كان يعيشها. وأما في المستوى البلاغي فقد أجاد ابن الرومي في استخدام الصور البلاغية؛ إذ أنّ أغلب الصور جاءت ينقصها الخيال وتمتاز بعاطفة جيّاشة، وتخلو هذه الصور في الأغلب من الحركة وهذا بسبب الموت وظلّه الثقيل الذي خيّم على الشاعر آنذاك. في الواقع استخدام الشاعر لهذه الظواهر عن قصد أو غير قصد بسبب ما تجيش به نفسه من انفعالات وعواطف حزينة كئيبة. في الواقع قد أجاد ابن الرومي في استخدام اللغة وتوظيفها في خدمة ما كان يعتريه من الأحاسيس والعواطف التي كان يعايشها. فنرى القصيدة إذ ذاك وحدة منسجمة، متلاحمة الأجزاء والأطراف.

المصادر

- أبوالعدوس، يوسف، (١٤٣٠ق)، ***الأسلوبية؛ بين النظرية و التطبيق***، الطبعة الثانية، عمان، الأردن: دار المسيرة للنشر و التوزيع والطباعة.
- _____، (٢٠٠٧)، ***مدخل إلى البلاغة العربية***، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.
- أحمد محمد علي محمد، (١٤٢٦ق)، ***شعر زهير بن أبي سلمى؛ دراسة أسلوبية*** (بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه فلسفة في اللغة العربية)، جامعة الموصل.
- أنيس، إبراهيم، (دون تاريخ)، ***الأصوات العربية***، القاهرة: مطبعة نهضة مصر.
- _____، (١٩٥٢)، ***موسيقى الشعر***، الطبعة الثانية، مصر: مطبعة لجنة البيان العربي.
- ابن الرومي، أبو الحسن علي بن عباس بن جريح، (١٤٢٤ق)، ***ديوان ابن الرومي***، تحقيق: حسين النصار، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية.
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، (لاتا)، ***لسان العرب***، تحقيق: عبدالله علي الكبير والآخرون، مصر: دار المعارف.
- بديدة، رشيد، (١٤٣١-١٤٣٢ق)، ***البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني*** (رسالة ماجستير)، باتنة، الجزائر: جامعة الحاج لخضر، قسم اللغة العربية وآدابها.
- بشير، تاوريريت، (٢٠٠٦)، ***محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر***، قسنطينة، الجزائر: دار الفجر للطباعة والنشر.
- البكوش، الطيب، (١٩٩٢)، ***التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث***، الطبعة الثالثة، تونس: المطبعة العربية.

- الجرجاني، عبدالقاهر، (٢٠٠٧)، ***دلائل الإعجاز***، تحقيق: محمد رضوان الداية وفايز الداية، دمشق: دار الفكر.
- الحاوي، إيليا، (١٩٦٩)، ***نماذج في النقد الأدبي و تحليل النصوص***، الطبعة الثالثة، لبنان: دار الكتاب اللبناني.
- الرباعي، عبدالقادر، (١٩٩٩)، ***الصورة الفنية في شعر أبي تمام***، الطبعة الثانية، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع.
- سامي، حماد الهمص، (١٤٢٨ق)، ***شعر بشر بن أبي حازم؛ دراسة أسلوبية*** (رسالة ماجستير)، الأزهر، غزة: قسم اللغة العربية بكلية الآداب.
- شامي، يحيي، (١٩٩٦)، ***موسوعة شعراء العرب***، بيروت: دار الفكر العربي.
- الشايب، أحمد، (١٤١١ق)، ***الأسلوب؛ دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية***، الطبعة الثامنة، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- عكاشة، محمود، (٢٠٠٥م)، ***لغة الخطاب السياسي***، القاهرة: دار النشر للجامعات.
- عودة، خليل، (١٩٨٧)، ***الصورة الفنية في شعر ذي الرمة*** (رسالة دكتوراه)، جامعة القاهرة، قسم اللغة العربية.
- _____، (١٩٩٤)، ***المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي***، مجلة النجاح للأبحاث، ، المجلد(٢)، العدد (٨).
- فتح اللّه أحمد سليمان، (١٤٢٥هـ.ق)، ***الأسلوبية؛ مدخل نظري و دراسة تطبيقية***، القاهرة: مكتبة الآداب.
- الفوتي، وفاء عمر عثمان، (١٤٢١ق)، ***قصيدة الرثاء عند ابن الرومي؛ دراسة موضوعية*** (رسالة ماجستير)، السعودية: جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية.
- القيرواني، أبوعلي الحسن بن رشيق، (١٩٨١)، ***العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده***، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الخامسة، دمشق: دار الجيل.
- محمد صلاح زكي أبوحميدة، (١٤٢١ق)، ***الخطاب الشعري عند محمود درويش: دراسة أسلوبية***، غزة: مطبعة المقداد.
- المسدي، عبدالسلام، (لاتا)، ***الأسلوب و الأسلوبية***، الطبعة الثالثة، الدار العربية للكتاب.
- نواري سعودي أبوزيد، (٢٠٠٧)، ***الدليل النظري في علم الدلالة***، عين مليلة، الجزائر: دار الهدى.
- هدارة، محمد مصطفى، (١٩٨٩)، ***في البلاغة العربية (علم البيان)***، بيروت: دار العلوم العربية.

المراجعات

١ بُكائي كما يَشْفي وَإنْ كانَ لا يُجدي فَجُودا فَقَدْ أودَى نَظيرُكما عِنْدي

٢ بُكَيَّ الذي أهدته كَفّايَ للثَرى فَيا عِزَّةَ المُهدَى و يا حَسرةَ المُهدِي

٣ أَلا فَاسْأَلِ اللهَ المَنايا وَ رَمْيَها مِنَ القَومِ حَبَّاتِ القُلوبِ عَلَى عَمدِ

٤ تَوَخّى حِمامُ الموتِ أوسَطَ صِبيَتي فللهِ كَيفَ اختارَ واسطَةَ العِقدِ

٥ على حينِ شمتُ الخيرَ من كَمحاته وَ آنستُ مِن أفعاله آيةَ الرُّشدِ

٦ طَواه الرَدى عني فأضحى مزارُه بعيداً عَلَى قُربٍ قريباً على بُعدِ

٧ لقد أنجزت فيه المنايا وعيدها وَ أخلَفَت الآمالُ ما كان مِن وَعدِ

٨ لقد قلَّ بين المهدِ و اللحدِ تُربُه فلَم يَنسَ عَهدَ المهدِ إذ ضُمَّ في اللحدِ

٩ تَنغص قبلَ الرَّيِ ماءَ حياته وَ فُجِّعَ منه بالعُذوبة و البَردِ

١٠ ألَحَّ عليه النزفُ حَتّى أحالَهُ إلى صُفرةِ الجادي عن حُمرةِ الوردِ

١١ و ظلَّ على الأيدي تساقط نفسه وَ يذوي كما يذوي القضيب مِن الرندِ

١٢ فَيا لَكِ مِن نفس تَساقط أنفساً تَساقط دُرٍ من نظامٍ بِلا عقدِ

١٣ عجبتُ لقلبي كيفَ لَم ينفطر لهُ وَ لو أنه أقسى مِن الحجرِ الصَّلدِ

١٤ بودّي أنّي كنتُ قُدِّمتُ قبله وَ أن المنايا دونه صمدت صمدي

١٥ و لكنَّ ربي شاءَ غيرَ مشيئتي وَ للرَّبِ إمضاءُ المشيئةِ لا العبدِ

١٦ وَ ما سَرّني أن بِعتُه بثوابِهِ وَ لو أنه التخليدُ في جنَّةِ الخُلدِ

١٧ وَ لا بِعتُه طوعاً و لكن غُصبته وَ ليس على ظلم الحوادث من مَعدي

١٨ و إنّي وَ إن مُتِّعتُ بِابنَيَّ بَعدَهُ لَذِكراهُ ما حَنَّت النيبُ في نَجدِ

١٩ وَ أولادُنا مِثلُ الجوارح أيُّها فَقَدناه كانَ الفاجع البين الفقدِ

٢٠ لِكلٍّ مكانٌ لا يسُدُّ اختلاله مكانُ أخيه في جزوع و لا جَلدِ

٢١ هَل العينُ بعدَ السَّمعِ تكفي مكانه أم السمع بعد العينِ يَهدي كَما تَهدي

٢٢ لَعمري لَقد حالَت بي الحالُ بعده فيا ليتَ شِعري كيفَ حالت بِه بعدي

٢٣ ثكلتُ سُروري كلَّه إذ ثكلته وَأصبحتُ في لذّات عيشي أخا زُهدِ

٢٤ أريحانة العينينِ وَ الأنفِ وَ الحشا ألا ليتَ شِعري هَل تغيَّرتَ عَن عَهدي

٢٥ سَأسقيكَ مَاء العينِ ما أسعَدت به وَإن كانت السُقيا مِن الدمعِ لا تُجدي
٢٦ أعينَيَّ، جُودا لي فقد جُدت للثرى بأنفس ممَّا تسألان مِن الرفدِ
٢٧ أعينَيَّ، إن لا تُسعداني اليوم تستوجبا حَمدي وَإن تُسعداني اليوم تستوجبا حَمدي
٢٨ عذرتُكما لَو تشغَلان عَن البكا بَنِوم وَ ما نَوم الشجِيّ أخي الجُهدِ
٢٩ أقُرة عيني، قد أطلت بكاءها وَ غَادرتها أقذى من الأعين الرمدِ
٣٠ أقرة عيني، لو فَدى الحي ميّتاً فديتُك بالحُوباء أول من يفدي
٣١ كأنّي مَا استَمتعتُ مِنك بِنَظرَةٍ وَ لا قُبلة أحلَى مَذاقاً من الشَّهدِ
٣٢ كأني ما استمتعتُ مِنك بِضَمّةٍ وَ لا شَمّة في مَلعبٍ لكَ أو مَهدِ
٣٣ أُلام لِما أبدي عليك من الأسَى وَ إني لأخفي منه أضعَاف مَا أُبدي
٣٤ محمّد، ما شيء توهم سَلوة لقلبي إلا زاد قلبِي من الوجدِ
٣٥ أرى أحَوِيك البَاقِين فإنَّما يكونَان للأحزان أورَى من الزندِ
٣٦ إذا لعبا في ملعبٍ لكَ لذَّعا فؤادي بِمثلِ النَّار عَن غَير ما قصدِ
٣٧ فمَا فيهما لي سلوةٌ بل حَزازةٌ يَهيجانها دوني و أشفَى بهَا وَجدي
٣٨ وَأنتَ وَإن أُفردتَ في دارِ وَحشة فإني بِدَار الأنسِ في وحشَةِ الفَردِ
٣٩ أودُّ إذا ما المَوت أوفَد معشَراً إلى عَسكرِ الأمواتِ أني مِن الوفدِ
٤٠ وَمَن كان يَستَهدي حَبيباً هديةً فَطَيفُ خَيالٍ منك في النوم أستهدِي
٤١ عليكَ سَلام الله منّي تَحيَّة وَمِن كُل غَيث صَادق البَرق وَ الرعدِ

(ابن الرومي، ١٤٢٤: ٦٢٤)

قراءة في بنية الإيقاع لقصيدة "جراح غزة لمحمد أمين بني تميم"

"دراسة بنيوية صوتية في قصيدة النثر المعاصرة"

سعيد سواري*

طالب ماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبايي

الاستلام: ٩٦/٠٤/٢١ القبول: ٩٦/٠٥/٢٩

الملخص

إنّ البحث الوجيز هذا قد انتهج المنهج الوصفي التحليلي، معتمداً على البنيوية الصوتية، كي يدرس إيقاع قصيدة جراح غزة النثرية لأحد شعراء الأهوازيين ربطا بخطاب الشاعر بين الظالم والمظلوم انطلاقا من الدمج بين الموسيقى والتصوير. فرضية المقالة هي بأنّ الشاعر الأهوازي اندفع إلى خلق الإيقاع الخارجي المتوتر بالإضافة إلى حشد الإيقاع الداخلي كي يجسد تصاوير تتضمن خطابه المكذور أعلاه بمختلف معانيه.

رغم أنّ هذه القصيدة لا تنضوي على موسيقى العمود الشعري لكنّ الشاعر بالإضافة إلى الاعتماد على جانب مقوماتها التصويرية عمد إلى شئ من الإيقاع الخارجي والداخلي بمستوياتهما الفني وجسّدَ في طياتهما تصاوير خطابه المرتبط بالثقافة القرآنية انطلاقا من الروي المتوتر، والجهر والهمس. لأنّ الروي المختلف والجهر والهمس في هذه القصيدة بالإضافة إلى انبعاث الإيقاع ينقل صورة الظالم والمظلوم على أنّ الشاعر استقى قسما من الإيقاع سواء الخارجي أو الداخلي من الثقافة القرآنية، أي التصوير القرآني المنضوي على الإيقاع المتناسب بالخطاب. فتوجد لهذه القصيدة شئ من الإيقاع الخارجي بالحفاظ على الموسيقى الداخلية بالهمس والجهر متناسبا بخطاب الشاعر كذلك. فكان الظالم يمثل إسرائيل والحاكم العربي، والمظلوم يجسد الشعب الفلسطيني.

الكلمات الرئيسية: الشعر العربى المعاصر فى الاهواز، قصيدة النثر، البنية، الايقاع

* الكاتب المسؤول: Saeedsavari63@yahoo.com

المقدمة

إنّ بنية الإيقاع لقصيدة جراح غزة تُرى على أحسن وجه وتُدرس في سماتها الصوتية بجهرها وهمسها وربها في القافية والتكرار وغيرهما تأويلا عن خطاب الشاعر للظالم والمظلوم بما «أنّ البنية كلٌ، مؤلف من عناصر متضامنة بحيث يتوقف كل واحد منها على الباقي ولا يمكن أن يكون ما هو إلّا بواسطة علاقته مع الباقي». (شحيتلي،٢٠١٧: ٢٦) وفي هذا الصدد إنّ سمات الإيقاع في هذه القصيدة النثرية تتميز بأنّها غنائيةٌ تنشطر إلى خصائص الجهر والهمس وغيرهما إيحاءً في الدلالات الاحتجاجية إزاء مواقف سياسية لحكام العرب واعتداء إسرائيل على غزة تصويرا في الظالم، وتعبيراً عن المعاني التضامنية والتعاطفية إزاء فلسطين بشعبها تصويرا في المظلوم. حيث هذه التصاوير توازي تجربة الشاعر الغنائية التي أوحاها في السمات الصوتية انطلاقا من بنية الإيقاع الخارجي والداخلي من القافية وحركة القافية، وتكرار الصوت. إذ «يرى ياكوبسن أنّ من الممكن عزل كلّ السمات التي تميّز فونيماً عن آخر–السمات المميزة–ووصف كل منها، سواء من حيث نطق الأعضاء الصوتية لها، أو من حيث خصائصها السمعية. ونحن حين نلفظ فونيما، فإنّ ما نقوم به في الحقيقة هو جمعُ عددٍ من السمات النطقية المميزة وإصدار صوت يجمع عدداً من السمات السمعية المميزة. ولذلك فإنّ الفونيم هو حزمة من السمات المميزة، والسمة المميزة هي أصغر وحدة في اللغة». (جاكسون،٢٠١٤: ١٢٢–١٢٣) فإذن إنّ السمات الصوتية تتجزئ في هذه القصيدة إلى سمات الهمس والجهر والروي انطلاقاً من الإيقاع الخارجي والداخلي.

إنّ قصيدة جراح غزة النثرية بالإضافة إلى انضوائها على شيء من الإيقاع بتوتره، وطرحها القانون العروضي والتفعيلة حاولت أن تعبّر عن مشاعر غنائية ترحما لغزة وفلسطين في تصويرها للمظلوم متناسبا والإيقاع، إذ «إنّ قصيدة النثر هي إمتداد للقصيدة الغنائية وشكلٌ من أشكال الشعر الغنائي، ولِدَ من تمرّد على الاستعبادات الشكلية، وتجرّدَ تماما من القوانين العروضية المتداولة في أشكال القصيدة الغنائية وراهن على صيرورته خارج النظم المعروفة استنادا إلى الإرادة الفوضوية الكامنة فيه». (علي محمد،٢٠٠٥: ١٤–١٥)

إنّ قصيدة جراح غزة قريبة مأنوسة من لغة التداول والفهم العام، ولا تتجرد تماما من إسقاط القافية والإيقاع كما «حاولت قصيدة النثر الانحراف عن الأنظمة الشعرية القياسية رافعة شعار التحول، بالضد من الثبات الذي أقرّته أصول الفهم الشعري العربي، وتجلّت محاولة الانحراف هذه بالخروج على العروض والأوزان الخليلية المتعاهدة، وإسقاط القافية، ومجافاة الزخارف اللغوية والبديعية ، وتسهيل القاموس اللغوي وتقريبه من اللغة المحكية». (بدر،١٩٩٩: ١٣) في حين أنّ إيقاع قصيدة جراح غزة النثرية يخضع إلى الإيقاع الداخلي أكثر مما يفتقر إلى الإيقاع الخارجي لكونه يهمل وحدة الوزن بينما يمكن للقارئ أن يخلق إيقاعا خارجيا تبعا لقراءة كل مقطع من مقاطع قصيدة النثر منفردةً موحداً، في حين لكل منهنّ قافية بحد ذاتها، ومن ثَمّ يربط بين الإيقاع الداخلي والإيقاع

الخارجي بمميزاتهما وسماتهما الصوتية في شيء من القافية والتكرار الصوتي تعبيرا عما تعاني منه غزة أثناء العدوان الإسرائيلي وإهمال حكام العرب لها من صمت وسكوت وغيره «لإنّ التشكيل الصوتي صدى للشعور القائم في النفس، يبين عنه ويجسده، وينبئ عن صدق التجربة، وتفوّق الأداء الشعري.». (عبد الدايم،لا.ت: ١٦١)

إنّ البحث الوجيز يوجّه السؤالين التاليين وهناك إجابات في صلب المقال و النتيجة الأخيرة:

١-ما هو دافع الشاعر في بناء بنية إيقاع متوتر غير منتظم في الموسيقى الخارجي؟

٢-ما هي ميزة الإيقاع لهذه القصيدة النثرية؟

إنّ البحث بناءً على السؤالين يفرض فرضيةً على نفسه، بأنّ هذه القصيدة رغم أنّ إيقاعها الخارجي متوتر في النظام التقفوي بين صوت وصوت آخر لكنّها توقّف المتلقي على التنبّه في خطاب الشاعر بين الظالم والمظلوم بمختلف دلالاته من حزن وألم وصمت سياسي لحكام العرب واحتجاج مجاهر على الظالم، والتضامن مع المظلوم.

جاء الإيقاع الخارجي والداخلي معبراً عن تجربة الشاعر فيما تتعلق باعتداء إسرائيل على غزة، إذ أسدى الشاعر في هذا الإيقاع موسيقى بين الارتفاع والهبوط. فكان الارتفاع يمثل المجاهرة الاحتجاجية عن نكبات غزة وما يحلّ فيها. وكان الهبوط يجسد صمتا لمواقف سياسية إزاء اعتداء إسرائيل على غزة يضاهي صمت حكام العرب و مواقفهم السياسية إزاء هذا الاعتداء.

إنّ الشاعر رصدَ بين الإيقاع الخارجي رغم التوتر في النظام التقفوي، والإيقاع الداخلي توازنا ليوازي خطابه للمظلوم والظالم مستقاةً من الثقافة القرآنية. بمعنى أنّه عبّر عن قضية فلسطين بالإيقاع بمختلف مستوياته الفنية والمأخوذ من القرآن بإيقاعه وتصويره. فإذن إنّ الميزة لإيقاع هذه القصيدة هي التوازن بين الإيقاع والتصاوير التي مستقاة من الثقافة القرآنية وربطه بالخطاب. ودافع الشاعر في بناء الإيقاع المتوتر الخارجي يعود إلى نقله لتصاوير قرآنية متضمنة الإيقاع، ومتعلقة بالخطاب.

خلفية البحث

لا شك أنّ البحوث التي تناولت الشعر الأهوازي كثيرة لكنّ المقال الوجيز هذا عثر على البحوث أدناه مشيراً إلى بعضها بما فيها الكفاية للتلويح إلى القارئ المؤقر.

١-درس يحيى معروف وعاطي عبيات مقالا بعنوان ''الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية في اللهجة العربية الخوزستانية'' فنشرت المقالة في مجلة اللغة العربية وآدابها برقم ١٢ لعام ١٤٣٢ هـ.

٢-درس غلامرضا كريمي فرد ومالك كعب عمير مقالا بعنوان ''دراسة في الشعر العربي المعاصر لخوزستان'' نشرت المقالة في مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها برقم ٦ لعام ١٤٣٣ هـ.

۳درس سيد ناجي موسوي نسب رسالة مآجستير في جامعة الشهيد چمران في الأهواز بعنوان ''مقارنة الأمثال والحكم العربية في خوزستان مع الفصحى والفارسية''. فأشرف الأستاذ الدكتور المشرف غلامرضا كريمي فرد والأستاذة الدكتورة المساعدة خيرية عجرش عليها في عام ۲۰۱۳

۴ نُشر كتاباً بعنوان ''الأمثال العربية الخوزستانية'' بتأريخ الـ۵ ديسمبر عام ۲۰۰۷ طبعة قم المقدسة برقم۱۳۴۳۷۳۱ ، مؤلفه توفيق يابري. فيريد الباحث نشر وتنظيم الأمثال العربية للأهوازيين دون تحليل الأمثال ضمن كتاب.

إنّ ميزة هذه المقالة خلافا للبحوث الآنفة في تناولها الشعر المعاصر العربي وقصيدة النثر المعاصرة العربية في إيران وكذلك تدرس ميزة قصيدة النثر في بنية الإيقاع ربطا بين الموسيقى والدلالة، أي الخطاب. بحيث إنّ الشاعر دمج بين تصوير استقاه من البيئة القرآنية والإيقاع بشيء من مستويات إيقاع القصيدة العربية. لأنّ طغيان المفردات والتصاوير بالإضافة إلى تجسيدها غزة، هو انعكاس للمسرح القرآني والثقافية الحسينية باعتبارها رمزاً لنهج المقاومة ودعم المظلوم، وخصما إزاء الظالم، بما أنّ فيها تصويرا لكربلاء، وصور قرآنية تتناسب وإيقاع القصيدة للخطاب.

نبذة عن سيرة الشاعر

أخذ الشاعر مسيرته الأدبية في ''إيران'' الراهنة «بعد ما كانت البدايات شعرا بالفارسية، لم يجد غير عشق مجنون ليلى دربا يسلكه فدوّن يومياته في مجموعة صدرت له عن الدار السورية–اللبنانية للنشر والدراسات. إنّ الشاعر ''محمد أمين بني تميم'' مواليد ۲۱ آذارسنة ۱۹۷۵ في الأهواز حيث نشأ في إحدى مناطقها القديمة المسماة بـ''حصير آباد'' امتهن الصحافة وانتقل ما بين طهران والأهواز وسخّر كل طاقاته في نشاط ثقافي يتمثل بالكتابة والترجمة من العربية إلى الفارسية ومن الفارسية إلى العربية». (ونوس،۲۰۱۱: ۹) قارضا الشعر عن تجربة حقيقية في حياته يسكبه في سبك الجنس الأدبي الحديث هو قصيدة النثر. ولقصيدة النثر بين الأهوازيين العرب في إيران، حظٌ وافرٌ في التعبير الشعري، استقوها من البيئة القرآنية تصويراً ، ثم صبّوها في السبك العربي بمفرداته وإيقاعه. فلا يُستثنى محمد أمين بني تميم من هذا الحظ الوافر للتصوير والإيقاع.

بنية الإيقاع الخارجي

– بنية الروي

إنّ بنية الإيقاع الخارجي تشمل الوزن والتفعيلة والقافية. والروي باعتباره جزءا من نظام القافية على «أنّ علاقة الرّوي بالنسق التقفوي هي علاقة الجزء بالكل». (بن خوية،۲۰۱۷: ۱۵۵) وقصيدة جراح غزة لا تقوم على روي

واحد بل رويها متوتر بين أصوات متعددة كونها تنقل خطاب الظالم والمظلوم انطلاقا من الموسيقى المتنوع. فإن كان الشاعر يختار رويا واحداً فلا يمكنه أن يصور الخطاب المقصود ولا يمكنه أن يرصد الإيقاع المتوتر بحيث «إذا كان النسق التقفوي عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة فإنّ الروي هو أقلّ ما يمكن أن يراعي تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تنبني عليه الأبيات».

(أنيس،١٩٥٢: ٢٤٤-٢٤٥) فإنّ الشاعر يمتّ بأصوات عدة للروي كي يوازن بين خطاب للظالم تارةً وتارةً للمظلوم.

هذا وإنّ الشاعر تبرز مجاهرته المحبوسة في صوت الدال تجسيدا لاحتجاجه واعتراضه على صمت الظالم، وتصويرا لجراح المظلوم إذ بلغ أعواما في النفوس بل القلوب في حين ترك الجراح بصماته في الذكريات الماضية والأحداث الراهنة. فتنجم المجاهرة المحبوسة عن «الإغلاق التام لمسارات الهواء حيث يسد السبيل في نقطة معينة في القناة الصوتية ولا يلبث أن ينشأ ضغط هوائي خلف هذا الإغلاق، ثم يندفع الهواء المحبوس خلف الإغلاق محدثا انفجارا بعد زوال الإغلاق». (فارع،٢٠٠٠: ٦٤) في حين «يأخذ الدال خصوصيته الإيقاعية من وقوعه، رويا في النسق التقفوي المقيد إلى جانب خصائصه الأخرى من شدة وحدّةٍ وغلظةٍ، فصوت الدال بسماته الصوتية من انفجارية وجهر يتفق والشعور بالثورة والغضب». (بن خوية، ٢٠١٧: ٢٠٠) ويتماشى صوت الاحتجاج للشاعر بالثورة الجارفة والغضب الصاخب أمام صمت حكام يجاهرهما بالغضب بصوت جهوري عال نابع من الباطن ضد الظالم.

ستون عاما مضى/ وانت لم تعرف لون العيد
ستون عاما/ وجراحك تتكاثر وتزيد
والضمادات العربية/ لم تُوقف نزيفك ولن تفيد
وتكررت علينا كربلاء/ بسفاح ليس هو جديد (بني تميم،٢٠١٠: ٦٥-٦٦)

تتمثل بنية الروي في قصيدة ''جراح غزة'' متنقلةً بين صوت الدال للمقطع الأول من القصيدة وفي صوت النون للمقطع الثاني من القصيدة بحيث إنّ الروى بصوت النون «يقع في المرتبة الأولى من الضمن التكتل الصوتي لبنية الروي في الشعر العربي». (بن خوية،٢٠١٧: ١٥٦) تبعا لسهولته وتيسيره بين النعومة للنطق. وشاعر قصيدة جراح غزة تبعا لاجتنائه تصاوير سهلة ينتقل إلى صوت النون ليمدّ بصوته المنكسر للمظلوم.

كأنّ المتلقي عند قراءة المقطع التالي والوقوف عند القراءة على صوت النون يشعر بمدى النعومة في النفس ترحما لغزة أي ترحما للمظلوم، لأنّ صوت النون «صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ويحدث أثناء مرور صوتها نوعا من الحفيف». (أنيس،لا.ت: ٥٨) والحفيف «صوت الشئ تُحسُّه». (الفراهيدي، ٢٠٠٣، ١: ٣٣٦) بعبارة أخرى إنّ المتلقي يحس بالتلطف في تكرار روي النون فيتراخى النفس تبعا لصدى تلقي صوت النون

من أجل مصاب أهالي غزة كونها مظلومة. ولتردد النون صدى متراخ في حشرجة القارئ ألما للمظلوم بل لكل متلق عندما يردد الأبيات التالية:

من يوم قُصِفَ /في بيت حانون كل بيت حنين
بغارات لم تستثني بيوت الله/من بيوت الناس أجمعين
بصواريخ لا رحمَ لها/ لا تفرق بين طفل وعجوز ونساء ومقاومين
فمن يغيث أطفال غزة /من قتلة الأنبيا والمرسلين
فما من ناصر ينصروهم/ غير أسود وأبطال وكرام مجاورين
وأصحاب ضمائر حية/من شتى العالم مساندين *(المصدر نفسه: ۶۷-۶۸)*

إنّ توتر الإيقاع الخارجي للروي لا يعني عدم الانسجام الإيقاعي بين مقاطع القصيدة بل جاء هذا التوتر لقصد التعبير عن تصوير الظالم والمظلوم. قد جاهر الشاعر بصوت الدال الروي إزاء اضطهاد الظالم المظلوم وهو كان مجاهرة لاعتداء إسرائيل حيال فلسطين. حيث تعاطف صوت الشاعر بصوت النون الروي تارةً للمظلوم واعترض بصوت النون تارةً على الظالم إذ قام الشاعر في روي النون لـ(في بيت حانون كل بيت حنين/ من بيوت الناس أجمعين/ ونساء ومقاومين/ من قتلة الأنبيا والمرسلين/ وكرام مجاورين/من شتى العالم مساندين) كي يصور جانبا من صورة الظالم وجانبا من صورة المظلوم والمقاومة.

فإذن إنّ التوتر في الإيقاع الخارجي بين صوت وصوت آخر يتعلق بدلالات متنوعة مرتبطة بالتصاوير.

وإنّ المجئ بالدال في الروي تارةً والنون في الروي تارة رغم انبعاث التوتر الصوتي لكنّه يثير تصاوير متعددة انطلاقا من سمات الصوتين بما أنّ «صوت الدال شديد مجهور» (الفاخري،لاتا: ۱۴۳). يبرز الصمت والسكوت عند المجاهرة بصوت الدال في رويه للمقطع التالي احتجاجا على صمت الحكام الذي استغرق سنوات، وتعاطفا مع المظلوم الذي ينتظر يد العون. فإذن إنّ الصمت هو تصوير لحكام العرب ومواقفهم الساكتة تجسيدا للظالم اعتبارا من روي الدال. وإنّ التلطف هو تصوير للتعاطف مع المنكسر الخاطر تجسيدا للمظلوم اعتبارا من روي النون.

– حركة الروي

إنّ حركة الروي في الأبيات أدناه مقيدة جاءت ساكنة تبعاً لمراعاة المقتضيات النحوية في توال متتابع، رغم أنّها «قليل الشيوع في الشعر العربي لكنّ الشاعر والملحن فيها يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر في تلحين أبياتها». (أنيس،۱۹۵۲: ۲۵۸) والسكون أكثر بروزا لما جاءت من صدمات وأكتراثات لقصيدة جراح غزة، وأكثر تلائما لدلالة الصمت والسكت لحكام العرب حيث أسكب الشاعر لحنه الشجي على حركة الروي الساكنة المقيدة، بما في اللحن سكت يصوّر اللحن الشجي على البنية التقفوية تعاطفا للمظلوم وهو الشعب

الفلسطيني، وسخطا لصمت حكام العرب ومواقفهم الساكتة إزاء أحداث غزة.

فمن كان مسالما مع الصهاينة/ فهو في عيشة راضية

وأما من قاوم وجاهد/ فأمّه هاوية

وما أدراك ما هي/ نارٌ حامية

ما فرّقت بين طيور السماء/ وضفائر البنات التي في الشوارع ماشية (بني تميم،٢٠١٠: ٦٦-٦٧)

الشاعر لتجسيد تصاوير الظالم يستعين بالمشاهد القرآنية ويلجأ إلى النظام التقفوي بالحركة المقيدة. فاللجؤ إلى التصاوير القرآنية من جانب، وخلق مقاطع بروي مختلف هو ما يسبب توتر الإيقاع الخارجي. بمعنى أنّ الشاعر اعتمد في تصويره الظالم والمظلوم على كل من مقاطع القصيدة بمعنى أنّ الشاعر يندفع إلى تصاوير متعددة منها اقتطاف لمسات قرآنية والتلويح بها كي يجسد الخطاب انطلاقا من الإيقاع المتوتر.

إنّ الشاعر في الإيقاع المتوتر في النظام التقفوي يصور صورة خطابه مباشرة من الثقافة القرآنية. بمعنى أنّه لجأ إلى المفردات والتصاوير القرآنية ذات الإيقاع المخيف، وعندما يجسد صورة الظالم يأوي إلى الإيقاع القرآني في (في عيشة راضية) تمثيلا في السلم للظالم. وعندما يصور صورة المظلوم يلجأ إلى الروي المقيد في (فأمّه هاوية/ نارٌ حامية) بمفردات قرآنية ذات إيقاع هلع يفزز المتلقي نحو الخروج من الصمت والسكت. فإذن إنّ الشاعر بالإيقاع المخيف يريد أن يخوّف الحكام نحو الخروج من الصمت. أي التخويف إلى تحرير صوته. بعبارة أخرى إنّ الشاعر يريد أن يحرر صوت الحاكم والمتلقي إلى إبراز موقفه إزاء فلسطين.

وعند ما يُطالع هذا الإيقاع الخارجي المتوتر يُرى فيه توازنا للتصوير المقصود بين صورة الظالم والمظلوم.

إنّ السكون المقيد في حركة الروي كان يطغى منذ مطلع القصيدة في توال مكرر، والطريف أنّ القصيدة تنتهي بحركة روي مقيدة ساكنة على الأبيات التالية تعبيرا عن الصمت المستمر. وللقارئ المطلع التالي كي يقرأ مستوعباً الصمت الطاغي على حركة الروي النابع من صوت النون. فإذن سمة الإيقاع تبرز نفسها مرة أخرى بين تعدد الموسيقى عن طريق الروي المتعدد.

من يوم قُصِفَ /في بيت حانون كل بيت حنين

بغارات لم تستثني بيوت الله/من بيوت الناس أجمعين

بصواريخ لا رحمَ لها/ لا تفرق بين طفل وعجوز ونساء ومقاومين

فمن يغيث أطفال غزة/ من قتلة الأنبيا والمرسلين

فما من ناصر ينصروهم/ غير أسود وأبطال وكرام مجاورين

وأصحاب ضمائر حية/ من شتى العالم مساندين (بني تميم،٢٠١٠: ٦٧-٦٨)

وكما أشار البحث آنفا أنّ لصوت النون حفيفا يحسّه المتلقي عند تلقيه نحو دلالات الأبيات بما فيها من ألم

وحزن مرير يحتوي غزة استغاثة لنجدتها تبعاً للضغط النفسي الذي يُشعر من النطق بالنون المتكرر ومن تصاوير الأبيات على أنّ «الهواء في صوت النون عند الخروج يخرج بالضغط». (السعران،لا.ت: ١٦٩) وهذا مناسب للمتلقي الذي يشعر بمدى تلفظ النون المكرر بما فيه ضغط نفسي عند الخروج، كأنّ المتلقي يحبس نفسه أثناء استيعاب التصاوير وإذا دفع الصوت دفعة فدفعَه بالضغط استغاثة لما يشعره من صورة المظلوم في هذه الأبيات بل المفردات القرآنية . لأنّ صوت «النون هو من الأصوات الأنفية يخرج الزفير من الأنف عند صوتها». (الموسى،٢٠١٦: ٩٩) بحيث إنّ النون بالإضافة إلى حفيف صوتها تبعثر الزفير بتكرار إعلانا لاستغاثة غزة.

بمعنى أنّ الناطق بصوت النون يمكنه أن يخلق الزفير تناسبا لسياق النون بتكرارها عند السكت عليها. لأنّ البحث أشار إلى أنّ حركة الروي مقيدة بالسكت يتم الوقوف عليها ومن ثَمّ يندفع الهواء منها بالضغط. فأثناء النطق بها يُخلق الزفير مولداً موسيقى متناسبا مع معاني الأبيات التي تنادي بحق المظلوم إزاء الظالم، أي استغاثته ونصرته أمام الظالم سواء حاكم عربي أو سواء صهيوني.

بنية الإيقاع الداخلي

– بنية التكرار

إنّ بنية تكرار الهمس تعكس نفسها في أصوات الشين والثاء والفاء والقاف أكثر مما تبرز نفسها في أصوات الجهر حيث إنّ الناطق بهذه الأصوات مختنق الوجود، مستأصل الأمل بتكرار هذه الأصوات تتداعى رنين همسها بما أنّ «الصوت المهموس هو الذي لا يُسمع له رنين حين النطق به». (أنيس،لا.ت: ٢٢)

إنّ الشاعر يرصد تداعي الانخناق انطلاقا من الهمس كي يصوّر الألم والحزن إصابة من دمار حلَّ بغزة وفلسطين في تكرار الأصوات المهموسة في (الفراش المبثوث/العهن المنفوش) أكثر مما تكون في أصوات أخرى ليجعل التداعي الصوتي للمتلقي أكثر وضوحا ليلفت نظره «وهكذا إذا أراد الشاعر أن يلفت انتباه المتلقي فيلجأ إلى التداعي الصوتي حيث تأدّي ما يريده الشاعر». (سالمان،٢٠٠٨: ٣٤٢) لكي يصور تبعثر صوتي الثاء والشين إلى تداعي التلاشي والتدمير للمظلوم بما أنّ الأمل للمساعدة الإنسانية والدعم البشري مستأصل.

بعبارة أخرى أنّ الأمل مفقود والدعم معدوم والإنسان العربي الفلسطيني متدمرٌ متلاشٍ فهذا الإيحاء الدلالي يموقع نفسه في تكرار الهمس بأصواتها عند التداعي الصوتي أكثر من أصوات الجهر. ولقارئ الأبيات التالية كي يتوغل في التصاوير المستقاة من البيئة القرآنية ويطغى تكرار الهمس منها تمثيلا لخطاب المظلوم. وهذا المتلاشي في الحقيقة هو الإنسان العربي الفلسطيني.

يوم أصبحت الأطفال كالفراش المبثوث/والبيوت والجوامع كالعهن المنفوش. (بني تميم،٢٠١٠: ٦٦)

كل القمم التي تعقدونها/ لم تعد قمم بل قمامة/ فقط تحترفون الخيانة/ بل أصبحتم جبانة. (المصدر نفسه:

(٧٠-٦٩

تبعا لبروز صوت الهمس إنّ صوت الميم له قوة آثرة في انبعاث الهمس مرة أخرى في الأبيات أعلاه للربط بين اللفظ والمعنى، تخلق الميم دلالة الاستئصال والاجتثاث. فإنّ ابن الجني ربط بين «قوة اللفظ وقوة المعنى في باب قوة اللفظ لقوة المعنى». (ابن الجني، ١٩٥٢، ٣: ٢٦٤-٢٦٩) معتبراً أنّ الجهر غيرُ الهمس في توليد المعنى والعكس، فاللفظ مرتبط بالمعنى في هذه الأبيات تبعا للتكرار الصوتي في اللفظ.

إنّ تكرار صوت الميم بتوال في المفردات الآنفة يولّد نوعا من الاختناق لانقطاع الأمل بل الأماني الإنسانية إزاء الدعم الإنساني، ونوعاً من الاستئصال لاجتثاث الشعب والأطفال على أنّ الميم صوت «يدل على الانقطاع والاستئصال». (الفاخري، لاتا: ١٥١) بمعنى أنّ صوت الميم بالإضافة إلى كثافة الهمس في الأبيات وتكراره في المفردات الآنفة المتجاور إلى أصوات هامسة أخرى يُبعثِر معاني الاستئصال والجتثاث، والانقطاع في الأمل.

وهذا ما يرصده الشاعر أن يخلق أصوات مشتملة على تصوير المظلوم انطلاقا من التصوير القرآني.

جديرٌ بالذكر أنّ توتر الإيقاع الخارجي في الروي يعكس نفسه مرة أخرى في المقاطع الآنفة انطلاقا من صوت الشين والنون لأنّ الشاعر اعتمادا على استقائه تصويرا مباشرا قرآنيا في (العهن المنفوش) وتصوير مشبه بالثقافة القرآنية في (الخيانة/الجبانة) يريد أن ينقل صورة خطابه بين المظلوم في (العهن المنفوش) والظالم في (الخيانة/الجبانة) كي يوازي بين التصوير القرآني من جانب ومن جانب يبعثر تكرار أصوات الهمس والجهر تأثيرا على استيعاب المتلقي التصوير والخطاب معا.

– بنية تقابل إيقاع الهمس والجهر

إنّ من ميزات المقطع التالي هو كثافة الجهر والهمس على التوازي بحيث يُرى في الشاهد الأول تقابل الهمس والجهر تمثيلا في أصوات السين والشين والفاء المهموسة وفي أصوات الجيم والعين والدال والنون الجهرية. وعندما يردد القارئ الأبيات التالية يمكنه أن يشعر بمدى انكسار المظلوم تناسبا وأصوات الهمس ويمكنه أن يحس بمدى تجافي الظالم تناسبا وأصوات الجهر.

والإسعاف العربي/ أعجز من أن يشفي لك جرحا/ ولو بسيط

والضمادات العربية/ لم توقف نزيفك ولن تفيد/إليوم فجعنا وهو يوم عيد. (بني تميم،٢٠١٠: ٦٦)

لكنّه في الشاهد أدناه تفوق كثافة صوت التاء المهموس بنسبة كثيرة على سائر الأصوات الجهورية نظير الدال والعين. وفي هذا التقابل يطغى الهمس مرة أخرى بنعومته و بموسيقاه اللين على انطباع القارئ بما أنّ «المهموس هو ما لان في مخرجه وجرى مع النَّفَس». (الزبيدي، ١٩٧٧: ٦١/١٧) وينتقل هذا الانطباع المرن في النطق

والذي جاء أثر تكراره بالتاء إلى نفسية المتلقي علّه يشعر بمدى التعاطف ليناً وترحما مع ما يدركه من تردد الأبيات.

فهذه الليونة لنفس الشاعر بل القارئ عند قراءة البيت التالي تحس في همس التاء بحزنها وأساها بل عند كثافة تكرار الأصوات المهموسة بإيقاعها المتعاطف الحزين تفقداً للمظلوم وتضامنا مع إصابات جسمية دامية ونفسية مكترثة تترك أثرها عند الشعب الفلسطيني بل الوطن المحتل الذي لم يزل يعاني من جروح الاعتداء الإسرائيلي.

«وقد وظفّت مجموعة الأصوات الهامسة في السياقات الشعرية التي يبلغ فيها الشعور ذروته من الأسى والأسف والحزن مستفدة من الإمكانات الإيقاعية والطاقات الإيحائية التي تختصّ بها هذه المجموعة». (بن خوية، ۲۰۱۷: ۱۷۷) والشاهد التالي للقارئ كي يشعر بمدى الحزن انطلاقا من الهمس.

وأنت لم تعرف لون العيد/ستون عاما/وجراحك يتكاثر ويزيد (بني تميم،۲۰۱۰: ٦٥)

بات واضحا أنّ المقاطع الآنفة تضم مفردات يتقابل جهرها وهمسها معا، لهما رنين صوتي مميز هو: (الإسعاف العربي/يشفي لك/ولو بسيط/ لم توقف/ لن تفيد/يوم عيد/ لون العيد/ يتكاثر وتزيد). ويُلاحظ أنّ هذا البناء الصوتي لتقابل الهمس والجهر لهذه المفردات وتردد الجهر والهمس يعطي للأبيات إيقاعا خاصا فضلا عن إنتاج الدلالة التي أوحتها المفردات ضمن البناء الإيقاعي تعبيرا عن المظلوم والظالم.

فهذا البناء الإيقاعي في تقابل الهمس والجهر كان في مفردات (الإسعاف العربي/ ولو بسيط/ لن تفيد) يوجه صورة الظالم وكان في مفردات (يوم عيد/ لون العيد/ يتكاثر وتزيد) يوجه صورة المظلوم .فتقابل الهمس والجهر في الكلمة بانضمامها إلى سائر المفردات لم يقلل من شأن السمة الصوتية ولا البناء الإيقاعي في البناء الدلالي لصورة خطاب الشاعر على أنّ «الكلمة الواحدة عندما تتضافر مع باقي الكلمات لتكوّن جملةً ذات إيقاع خاص تسهم في البناء الإيقاعي للنص فضلاً عن إسهامها في البناء الدلالي له». (سالمان، ۲۰۰۸: ۳٤٥) حيث إنّ الكتلة الصوتية المشتركة في السمة نظير الهمس كلما كانت منضمة إلى سائر أصوات عائلتها في السمة تشترك في بناء الإيقاع.

فإذن إنّ الشاعر مرة أخرى في رصد خطابه بين الظالم والمظلوم يعتمد على بناء كتلة صوتية انطلاقا من أصوات الهامسة حيث تقلب نسبة الهمس على الجهر في توجيه مقصوده، والذي اقتطف هذه الكتلة عن تجربة صادقة منطبقة على ما يحدث على واقع فلسطين لإيحاء دلالات الخطاب. فيمكن لكل قارئ تبعا لهذه الكتلة الصوتية أن يأوّل دلالات الخطاب على معاني متعددة.

النتيجة

إنّ البحث أسدى النتايج التالية بناءً على تجزئة البنية الإيقاعية للقصيدة:

إنّ دافع الشاعر في خلق الإيقاع المتوتر في الإيقاع الخارجي بين حرف الروي يعود إلى أنّه استقى التصاوير القرآنية المتعددة ذات الموسيقى مما يتناسب والخطاب، تجسيداً لصورة الظالم والمظلوم، نظير توظيفه (يتكاثر وتزيد) الشبية بالتصوير القرآني، وتوظيفه (العهن المنفوش/ الفراش المبثوث) و(راضية/ حامية/ هاوية) نفس التصوير القرآني. فكان لهذا الإيقاع الخارجي المتوتر في الروي سمة فنية إيقاعية في ضمنها ينقل الشاعر خطابه المقصود. كان لهذا الإيقاع صدىً في التأثير على تلقي المتلقي التصوير المطلوب للخطاب انطلاقا من الإيقاع. بحيث إذا كان يستمر على وتيرة واحدة في الإيقاع الخارجي فلا يمكنه أن يصور الخطاب بدلالات متعددة.

بعبارة أخرى إنّ إيقاع الروي بمختلف مستوياته الفني والخلافي في الروي من بداية القصيدة إلى نهايتها، يجسد دلالات تجربة الشاعر من معانآة غزة، واعتداء إسرائيل، وصمت الحكام العرب، والمواقف السياسية في ظل صد غزة ومقاومتها إزاء العدوان الصهيوني، على أنّ الشاعر استقى هذا الخطاب- للمظلوم والظالم- من الثقافة القرآنية.

إنّ طغيان التصاوير لاسيما التصاوير القرآنية هو الذي يمتّ بتوتر الإيقاع الخارجي. فالشاعر إذا كان يجتني صورا غير الصور المقصودة للخطاب فلا يمكنه أن يوجه خطابه. فعدم وحدة الروي، وإهمال الوزن والتفعيلة في كثير من مشاهد الأبيات يعود إلى حشد هذه الصور الذي ترصد الخطاب مباشرا. فتوسطَ الشاعرُ بين الصور والإيقاع بحيث اختار الصور كي يرصد خطابه مباشرا في حين انعمت القصيدة بالإيقاع المتوتر لاسيما الإيقاع الخارجي.

أمّا ميزة هذه القصيدة تتسم بأنّ الشاعر بالإضافة إلى أنّه حشر الصور القرآنية والصور الشبيهة بالقرآنية قصداً لخطاب الظالم لصورة إسرائيل والحاكم العربي والمظلوم لصورة الشعب الفلسطيني، استطاع أن يدمج بين التصاوير والإيقاع إذ حظت القصيدة بشئ من الإيقاع الخارجي بين روي وروي آخر، والإيقاع الداخلي بين الجهر والهمس.

كان لحشر السمة الصوتية للهمس والجهر معا في الكلمات في نفس الوقت توجيه دلالي للخطاب بمعانيه والذي أشار البحث إلى معاني تقابل الهمس والجهر عند تكرارهما في الكلمات، إذ يتضافر هذا التقابل بالخطاب ودلالاته. ومن ثَمّ يساهم في البناء الإيقاعي لمقاطع الأبيات.

المصادر

- ابن الجني، أبوالفتح عثمان، (١٩٥٢)، ***الخصائص المجلد الثالث***، تحقيق محمد علي النجار،القاهرة: دار الكتب المصرية.
- أنيس، إبراهيم، (لاتا)، ***الأصوات العربية***، القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

- أنيس، إبراهيم، (١٩٥٢)، ***موسيقى الشعر***، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- بدر، علي، (١٩٩٩)، ***تأريخ قصيدة النثر العربية***، بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- بن خوية، رابح، (٢٠١٧)، ***التشكيل الإيقاعي وعلاقته بالدلالة***، الطبعة الأولى، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.
- بني تميم، محمد أمين، (٢٠١٠)، ***ديوان يوميات مجنون ليلى***، الطبعة الأولى، دمشق: الدار السورية اللبنانية للنشر والدراسات.
- جاكسون، ليونارد، (٢٠١٤)، ***بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية***، ترجمة ثائر ديب، الطبعة الأولى، القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني، (١٩٧٧)، ***تاج العروس المجلد السابع عشر***، تحقيق مصطفى حجازي، الكويت: مطبعة حكومة الكويت.
- سالمان، محمد علوان، (٢٠٠٨)، ***الإيقاع في شعر الحداثة***، الطبعة الأولى، الإسكندرية: دار نشر العلم والإيمان للنشر والتوزيع.
- السعران، محمود، (لاتا)، ***علم اللغة مقدمة للقارئ العربي***، بيروت: دار النهضة العربية.
- شحيتلي، عبده، (٢٠١٧)، إشكالية الدلالة وتحولات المعنى من البنيوية إلى مابعد البنيوية، ***مجلة المنافذ الثقافية***، العدد السابع عشر،طرابلس: ص٢٥-٤٥.
- عبد الدايم، صابر، (لاتا)، ***موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور***، القاهرة: مكتبة خانجي.
- علي محمد، أحمد، (٢٠٠٥)، ***مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث***، رسالة ماجستير، كلية الآداب قسم اللغة العربية في جامعة بغداد.
- الفاخري، صالح عبد السليم عبد القادر، (لاتا)، ***الدلالة الصوتية في اللغة العربية***، الإسكندرية: المكتب العربي الحديث.
- فارع، شحدة وآخرون، (٢٠٠٠)، ***مقدمة في اللغويات المعاصرة***، الطبعة الأولى، عمّان: دار وائل للطباعة والنشر.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، (٢٠٠٣)، ***العين على حروف المعجم***، تحقيق دكتر عبدالحميد الهنداوي، الطبعة الأولى، بيروت: دارالكتب.
- الموسى، أنور عبد الحميد، (٢٠١٦)، ***أبجديات اللغة وعلم الأصوات واللسانيات***، الطبعة الأولى، بيروت: دار النهضة العربية.

– ونوس، غسان كامل، (٢٠١١)، ***جريدة الأسبوع الأدبي***، اتحاد الكتاب العربي بدمشق، عدد ١٢٣٤، السنة الخامسة والعشرون، دمشق: ص٩.

شگرد و سبک روایی زبان در داستان کودک کامل الکیلانی

بررسی موردی داستان "فی غابة الشیاطین"

فرامرز میرزائی*، محمد کلاشی

۱. استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس
۲. دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس

دریافت: ۹۶/۰۵/۱۱ پذیرش: ۹۶/۰۶/۱۷

جستارهایی در زبان و ادبیات عربی
دوفصلنامه علمی تخصصی
سال دوم، شماره چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

چکیده

هر نویسنده در خلق اثر ادبی خود سبک و روش خاصی را دارد که متناسب با خلقیات مخاطبان آن اثر ادبی است. داستان کودک از شاخه‌های ادبیات کودک است که ویژگی‌های خاص خود را دارد و نویسنده باید اثر خود را به زبان کودکانه و مطابق با روحیات آنان بنویسد. البته ناگفته نماند که سبک و روش ارائه افکار و خلاقیت‌های نویسندگان با توجه به تفاوت فکری و روانی متفاوت است. از آنجایی که کودکان نسبت به بزرگسالان از فهم زبانی پایین‌تری برخوردارند. لذا نویسندگان داستان کودک باید از عبارات و واژگانی استفاده کنند که مفهوم داستان برای کودک قابل درک و لمس باشد. از این رو، هدف نوشتار حاضر این است که با شیوه‌ی توصیفی ـ تحلیلی، شگرد و سبک نویسندگی کامل الکیلانی را در نمونه داستان فی غابة الشیاطین مورد بررسی قرار دهد.

بررسی‌ها و مطالعات انجام شده در داستان مورد پژوهش نشان می‌دهد که این نویسنده از تکرار واژه‌ها و عباراتی کوتاه و ساده برای روشن‌تر کردن و قابل فهم نمودن داستان استفاده کرده و همچنین در عبارات داستان، بیشتر از افعال ماضی استفاده نموده تا بتواند به داستان رنگ واقعی بدهد و حوادث و رویدادهایش را برای مخاطب خردسالش ملموس و عینی نماید.

کلید واژگان: ادبیات داستانی عربی، داستان کودک، کامل الکیلانی، سبک داستانی

---

* نویسنده مسؤول: mirzaeifaramarz@yahoo.com

مقدمه

مرحله کودکی مهمترین مرحله‌ی رشد می‌باشد و چگونگی آن، بر زندگی انسان تاثیر زیادی دارد. از این رو، عالم بشریت همیشه در فکر تربیت صحیح فرزندان خویش بوده است و برای انجام این عمل، شیوه‌های مختلفی را در پیش گرفته است که ادبیات کودکان، به ویژه داستان کودک از ابزارهای آرمانی برای این کار به شمار میآید و در تربیت و رشد کودکان بسیار موثر واقع می‌شود. از این جهت، این فن ادبی زیبا در جهان کنونی از جمله در کشورهای عربی از اهمیتی قابل توجه و روزافزون برخوردار است، اما ناقدان ادبی به آن توجه درخوری نکرده‌اند. (کلاشی، ۱۳۹۰: ۲)

هر نوع اثر ادبی که خلق می‌شود ویژگی‌های خاص خود را دارد و سبک و روش ارائه افکار و خلاقیت‌های نویسندگان با توجه به تفاوت روانی و فکری متفاوت است.

با توجه به نظریه ناقدان ادبی، سبک در شاعری یا نویسندگی؛ «دانشی است تلفیقی که دانش‌های مختلفی چون، نقد ادبی، بلاغت و زبان‌شناسی را در بر می‌گیرد و وحدتی است که در آثار یک ادیب به چشم می‌خورد؛ مجموعه‌ای از ویژگی‌های مشترک و مکرر در آثار کسی که تنها ویژه آن اثر است (شریم، ۱۹۸۷: ۳۷) و آن اثر را از دیگر آثار آن فرد یا دیگران متمایز می-کند. این ویژگی در داستان کودک با حساسیت و ظرافت ملموسی همراه است که نویسندگان کودک باید بسیار نکته سنج و آگاه باشند. چرا که داستان کودک به عنوان یکی از فنون ادبی جذاب و زیبا باید باب طبع و قابل درک برای مخاطبان خردسال و نوجوان خود باشد. لذا نویسندگان این فن ادبی باید از عباراتی استفاده نمایند تا مفهوم داستان برای کودک قابل درک و لمس باشد. از این رو این نوشتار بر آن است تا به مسئله ذیل پاسخی معقول بدهد: سبک نویسندگی کامل الکیلانی[1] در نمونه داستان‌های مذکور چگونه است؟

فرض بر آن است که نویسنده بیشتر به تکرار واژه‌ها و همچنین عبارات ساده توجه ویژه‌ای نشان داده است تا مفاهیم داستان‌های مورد بررسی برای کودک قابل فهم باشد.

روش تحقیق در این مقاله توصیفی ـ تحلیلی (کتابخانه‌ای) است. در این روش پژوهشگر با مراجعه به کتابخانه‌ها، سایت‌های اینترنتی، مجلات، روزنامه‌ها و حتی سخنرانی‌های مرتبط با موضوع، مطالبی که او را در راه رسیدن به پاسخ درست و معقول پژوهشش کمک می‌کند، جمع آوری نموده و با تجزیه و تحلیل علمی خود به نتایج مطلوب دست می‌یابد.

درباره پیشینه این نوشتار باید گفته شود؛ در کشورهای عربی تحقیقات و مطالعات نسبتا

زیادی در زمینه ادبیات کودک به صورت کلی و گاهی نیز تخصصی انجام شده است. اما توسط پژوهشگران ایرانی در زبان و ادبیات عربی شاید بتوان موارد اندکی در این زمینه یافت. در هر حال پژوهش‌هایی چون: پایان نامه کارشناسی ارشد اسحق رسولی (۱۳۸۹) در دانشگاه حکیم سبزواری با عنوان؛ «بررسی و مقایسه عناصر داستانی در آثار "کامل الکیلانی" و "مصطفی رحماندوست"، پایان نامه کارشناسی ارشد معصومه یزدانی (۱۳۸۹) در دانشگاه حکیم سبزواری با عنوان؛ «ترجمه و تحلیل برخی مضامین داستان‌های کامل کیلانی»، پایان نامه کارشناسی ارشد محمد کلاشی (دی ماه ۱۳۹۰) در دانشگاه بوعلی سینای همدان با عنوان؛ «ویژگی ادبیات داستانی عربی کودکان در آثار کامل الکیلانی (داستان های: اصدقاءالربیع، الفیل الابیض، شهرزاد بنت الوزیر، فی غابۀ الشیاطین و حکایات الاطفال بدر البدور)»، پایان نامه کارشناسی ارشد سمانه زازرانی (۱۳۹۲) در دانشگاه شیراز با عنوان؛ «بررسی بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های کامل کیلانی از داستان‌های کهن»، پایان نامه کارشناسی ارشد یعقوب خاتمیان (۱۳۹۳) در دانشگاه یزد با عنوان؛ «بررسی عناصر داستانی در ادبیات کودک و نوجوان کامل کیلانی»، پایان نامه کارشناسی ارشد زهرا حمزه‌نژاد (۱۳۹۴) در دانشگاه زابل با عنوان؛ «بررسی تطبیقی مولفه های ادبیات کودک در داستان های کامل الکیلانی ومهدی آذریزدی»، مقاله «القیم التربویۀ و دورها فی قصص الاطفال دراسۀ فی قصص کامل الکیلانی» توسط حسین کیانی (۱۴۳۳ه.ق) و همکاران، کار شده است. لذا دقیقا در رابطه با موضوع این نوشتار و حداقل نمونه‌داستان‌های مورد بحث، پژوهشی یافت نشده است.

سبک داستان یا گزارش و روایت آن (method)

سادگی زبان در ادبیات داستانی کودکان بسیار با اهمیت بوده، یک رکن اساسی به شمار می‌آید، از این رو سبک داستانی به عنوان عنصری مهم در داستان کودک محسوب می‌شود. به گفته‌ی برخی از ادیبان، "شیوه‌ی انتخاب کلمات و عبارات و چگونگی ساختن و پیوستن جملات، نموداری از سبک نگارش نویسنده است. انتخاب سبک مناسب در رساندن فکر اصلی داستان و درست جلوه دادن شخصیت‌های آن بسیار موثر است. از این رو می‌توان گفت؛ سبک نگارش یک داستان در خلق و ارائه حالت خاص آن، عامل اساسی است. تناسب سبک نگارش با توانایی‌ها و رغبت‌های سنی اطفال همان اندازه مهم است که با موضوع داستان. مثلا کودکان و نوجوانان از خواندن مطالب توصیفی چندان لذت نمی‌برند و حوصله‌ی دنبال کردن آن را ندارند.

در صورتی که خواندن کلمه‌های زیبا و خوش‌آهنگ و تشبیهات بدیع و خیال‌انگیز مشوق ذوق آن‌ها در مطالعه است. آن‌ها به خوبی می‌توانند به ارزش هنری نوشته‌ای که با فنون خاص نویسندگی در ایشان هیجان بوجود می‌آورد پی ببرند. گذشته از این، داستان‌های کودکان باید روان و راحت نگاشته شوند تا بتوان آن‌ها را باصدای بلند خواند، زیرا باید توجه داشت که در گروه‌های سنی پایین حتی خود کودکان نیز هنگام مطالعه بلند می‌خوانند و اگر نتوانند این کار را به آسانی و توأم با درک لذت انجام دهند، دست از مطالعه برمی‌دارند. به این ترتیب ملاحظه می‌شود که در نوشتن داستان برای کودکان و نوجوانان تا چه اندازه دقت و ذوق باید به کار گرفته شود. نوشتن برای خوانندگان نوجوان، کاری بس دقیق و ظریف است، برعکس آنچه اغلب پنداشته می‌شود، نویسنده به هیچ وجه نمی‌تواند به علت کم بودن سن خوانندگان، کار خود را سرسری بگیرد و از به کار بردن تمام نبوغ و ذوق خویش در خلق اثری برای آنان، فروگذار کند."(ایمن‌آهی و همکاران، ۱۳۵۵: ۷۸ ـ ۷۷) سرد یا اسلوب "زبانی است که میان افکار و رویدادها و شخصیت‌های داستان ارتباط برقرار می‌کند و شرح آن‌ها را نقل می‌نماید.

ویژگی‌های یک سبک نگارش خوب در ادبیات داستانی کودک عبارتنداز: ۱ـ سطح یک کلمه باید در حد دایرهی لغوی کودک بوده، الفاظ جدید معدود باشد. ۲ـ گزینش کلمات باید دارای راهنمایی‌های حسی بوده و دور از الفاظی باشد که دارای معانی انتزاعی است. ۳ـ استفاده از صفاتی که به کودکان فرصت تخیل بدهد تا آن را بخوانند. ۴ـ امتناع از کلمات و الفاظ بیگانه.

۵ ـ دوری از الفاظ و کلمات عامیانه در داستان‌های کودکان"(عیسوی، ۲۰۰۴) منتقدان ادبی بر این مورد تاکید دارند، چنانکه یکی از آن‌ها گفته است: "نوشتن برای کودکان در سنین پایین باید با زبان محاوره باشد یعنی با زبانی که حاوی کلمات فصیح و نیکویی است که از لهجه‌ی عامیانه گرفته می‌شود."(نجیب، ۱۹۸۵: ۸۰ ـ ۷۹) "۶ـ استفاده از عبارات و جملات کوتاهی که کودک بتواند آن را بفهمد، همانطوری که در هیجان و سرعت حادثه منعکس می-شود. ۷ـ امتناع از استعارات و کنایات و محسنات بلاغی. ۸ـ پرهیز از اطاله‌ی کلام و استفاده از ایجاز تا اینکه تمرکز کودک به هم نریزد و دچار تشتت نشود. ۹ـ به کارگیری اسلوب گفتمانی که پراز لذت و بسیار نیکو و متناسب با شخصیت‌ها باشد. ۱۰ـ توجه به آوای زبانی در کلماتی که مورد استفاده قرار می‌گیرند، از حیث دلالت آن‌ها بر صداها و تشابه در وزن، زیرا می‌تواند در لذت رساندن به کودکان موثر باشد."(عیسوی، ۲۰۰۴) ۱۱ـ در حالت کلی، شکل زبان نوشتاری داستان کودک باید طوری باشد که کودک به راحتی بتواند درک کند. اما در زبان عربی به

خاطر اینکه کلمات بسته به نقش خود، با حرکت‌های فتحه، کسره و ضمه و انواع مختلف تنوین (ً ٍ ٌ) علامتگذاری می‌شوند، نویسنده داستان کودک باید کاملا کلمات را با اعراب بنویسد تا کودکان احتمالا دچار اشتباه نشوند. (نک: نجیب، ۱۹۹۱: ۵۴ ـ ۵۳) علاوه بر ویژگی-های مذکور، موارد ذیل نیز باید در سبک نگارش داستان کودک مورد توجه قرار گیرند: "۱ـ وضوح وآشکار بودن آن: یعنی فهم الفاظ و ترکیب‌ها و حتی موضوع داستان در حد توان کودکان باشد. این زمانی میسر می‌شود که ترکیب‌ها و جملات ساده بوده، خالی از آراستگی و آرایش کلامی باشد. ۲ـ قوت آن: یعنی در بیداری حواس کودکان و برانگیختن آن موثر باشد و توجه آن‌ها را به داستان جلب نماید. و این امر تنها با مهارت نویسنده در عمل داستان نویسی و تعبیر جملات و عبارات مناسب میسر می‌شود."(جفری، ۱۴۲۹ ـ ۱۴۲۸: ۳۵) ۳ـ "زیبایی و جمال آن: یعنی جمله‌ها و عبارات در لفظ، صوت و موسیقی هماهنگ باشد."(قناوی، ۲۰۰۳: ۱۷۰) و "در گوش نغمه‌ی دلنوازی بیافریند همانند نغمه‌ی تار." (مطلوب، ۲۰۰۸: ۱۸۴) در پایان می‌توان گفت که: "یک اسلوب داستانی خوب، اسلوبی پرتحرک است که به بهترین نحو استعمال می‌شود، تا جایی که روح و روان با شنیدن داستان با چنین سبکی احساس آرامش کرده، از آن لذت میبرد و معانی و رویدادهای داستان بر او تاثیر می‌گذارد."(قرشی، ۱۴۲۹ـ ۱۴۲۸: ۱۲۹)

سبک نویسندگی کامل الکیلانی

در مورد سبک نویسندگی کیلانی باید گفت؛ "او راه نویسندگی را بدون هدف نپیمود و قلمش را جز به قصد هدایت و ارشاد، آزاد نگذاشت. او از زمانی که در اندیشهی نوشتن برای کودکان بود، سعی میکرد که داستانهایش حاوی ویژگیهایی کودکانه باشد. کیلانی سخنش را بدون ابزاری مشخص و دقیق برای ارتباط با ادبیات داستانی مخصوص کودک به زبان نمیآورد، او که داستان را وسیلهایویژه برای تربیت میداند و معتقد است که یک نویسنده قبل از اینکه ادیب باشد، مربی است، پس باید شیوهایرا درپیش بگیرد که مبتنی بر شرح حقیقت زندگی کودکان باشد. کودکان نزد وی، اساس یک جامعه هستند و آنچه که مشخص میباشد، این است که آنها در بدو زندگی خود غلبهی همیشگی خیر و خوبی را میخواهند. اینها واقعیتهایی است که کامل کیلانی به آن پایبند است. داستان وی، عواطف و حواس ادراکی کودک را تحریک میکند و او را به خود جلب مینماید. کامل الکیلانی مواردی را در داستانهایش رعایت میکند که

به شرح ذیل است: ۱ـ آرامش، بهرهوری و آسودگی، ۲ـ فصاحت واژهها و عبارتها که به کودکان در پیشرفت تدریجی گفتار و نوشتارشان، کمک زیادی میکند، ۳ـ تلفظ صحیح کلمات و عبارات و استفاده از الفاظ کمی که در سطرها و صفحهها تکرار میشود، ۴ـ انتخاب شیوهای واضح و ساده واستفاده از واژههای معمول و شفاف که نویسنده و کودک میپسندند و اگرکلمات، جدید و پیچیده و فهم آن برای کودک سخت باشد، با واژههایی ساده و مترادف آن کلمات، شرح میدهد ۵ـ امتناع از بیان عامیانه و پیشپا افتاده، ۶ـ افزایش تصویرهای جذاب در داستان، ۷ـ دور کردن کودک از اشتباه و خطای معنایی، ۸ـ اثبات فضیلتها و معانی پسندیده، ۹ـ تمرکز بر آثار روانی که کودک را از درگیریها دور میکند، ۱۰ـ ساده آوردن معانی داستان کودک که خواندن آن برای کودکان ملالآور نباشد۱۱ـ توجه به سن کودک و علایق و سطح ادراکاتش.

او از میان ویژگیهای مذکور به سه مورد ذیل توجه ویژهای دارد:

۱ـ سادگی زبان: کیلانی بیشتراز عموم نویسندگان داستان کودک، به زبان داستان توجه داشته است. به این خاطر توانست، بین زبان و دیگر عناصر داستان، ارتباط برقرار کند. او زبان را خیلی ساده و قابل فهم برای کودکان میآورد و تنهاگاهی در برخی داستانها، بویژه داستانهای علمی، القابی برای شخصیتها ذکر میکند که در پایان داستان، همهی آنها را شرح میدهد تا کودکان بتوانند به راحتی معانی آنها را بفهمند.

۲ـ تکرار لفظ و معنا: تکرار لفظ و معنای کلمه، کاملا واضح و منطبق با تمام داستانهای کیلانی است. وی بطور عمدی و آگاهانه و با هدف اینکه بعضی از واژهها برای کودکان قابل فهم نیست به تفسیر آن در پانوشت یا در ضمن همان صفحه میپردازد.

۳ـ ساختار روانی متناسب با سنین کودکی: این ویژگی یکی از مهمترین اجزای سبک نویسندگی کامل کیلانی است که شامل ابعاد روانی، تربیتی، اجتماعی و فکری میباشدکه با هم دیگر ارتباطی تنگاتنگ دارند و گسستن آنها از هم، به ندرت امکان پذیر است. هماهنگی این ابعاد، در رشد و پیشرفت کودکان بسیار ضروری میباشد. ساختار روانی داستان به صورت تام و کامل، تنها با داستانی ابتکاری که اسلوبی زنده و پرتحرک دارد، شکل میپذیرد و باید ملاکهای ذیل برای آن رعایت شود: ۱ـ داستان ویژگیهایی داشته باشد که خطا و اشتباه را برای کودکان آشکار کند و آنها را طوری تربیت کند که از خطاها دوری نمایند. ۲ـ داستانها حاوی معانی پسندیدهای باشد که با نمونهها و رویدادهای معینی بیان گردد و ذهن کودک را از شائبههایی که در سنین ابتدایی برای وی ایجاد میشود، پاک کند و او را به سوی اعمال نیکو و مردمپسند،

هدایت نماید. ۳ـ از منظر وی، داستان باید رویدادهایی را مد نظر داشته باشد که بر کودکان تاثیر روانی مثبت داشته، آنها را از درگیریها دور و از جهالت رها سازد، از این رو، وی معتقد است که یک ادیب و نویسندهی داستان کودک، باید آگاه به دورهی کودکی و دنیای او باشد و از نظر روحی و احساسات، کودک و نیازهایش را بشناسد.۴ـ توجه به سن کودکان و علایق آنها. ۵ـ ارائهی داستان به روشی که برای کودکان دوستداشتنی باشد."(کلاشی، ۱۳۹۰: ۳۶ ـ ۳۳)

ابراهیم عبدالقادر مازنی درباره او میگوید: "تالیفات وی با سادگی تعبیر، درستی الفاظ، رقت ترکیب، دقت در اداء و روانی و آسانی آمیخته، و دور از هرگونه غرابت میباشد. او با همهی اینها پیشرفت تدریجی کودک را نیز مد نظر دارد، به شکلی که داستان خالی از اشتباهات بوده، کودک را از خطا مصون بدارد و حاوی تصاویری زیبا و جذاب برای خواننده باشد."(کیلانی، ۲۰۰۲الف: ۳۹) همه این موارد گویای این است که کامل الکیلانی در داستان کودک بیشتر توجهش را به مخاطب و فهم او دارد و سعی می‌کند با عبارات و واژگانی ساده و آسان، داستان را برای کودک قابل درک و لمس نماید.

۱. سبک روایی زبان در داستان فی غابۀ الشیاطین (در بیشه‌ی شیاطین)

سبک روایت هر نوع از داستان با نوع دیگر (داستان کودک یا بزرگسال) متفاوت است. علاوه بر این، گونه‌های مختلف داستان، خارج از اینکه برای کودک باشد یا بزرگسال، از جمله: واقعی، علمی، خیالی، اسطوره و... نیز از نظر سبک روایت با هم تفاوت دارد. زبان نیز از مقوله‌هایی است که سبک روایت آن ویژگی‌هایی خاص خود را بر اساس نوع داستان می‌طلبد. به طور کلی، زبان در ادبیات داستانی کودک باید متناسب با سطح درک و فهم او باشد. زیرا اگر زبان داستان برای کودک گنگ باشد، دیگر عناصر نیز برایش مبهم، و داستان برای او خسته کننده و ملال‌آور می-گردد. لذا انواع سبک روایی زبان در نمونه داستان مذکور کامل الکیلانی به شرح ذیل، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد:

۱. ۱ـ درونمایه‌ی داستان

این داستان سرگذشت شخصی است به نام راما که از پسران «دسراتا» پادشاه پیر سرزمین «کوسالا» بود. پادشاه به خاطر بزرگتر بودن و همچنین شایسته‌تر بودنش می‌خواست او را به عنوان جانشین خود تاج گذاری کند. همسر «دسراتا» از جانشینی «راما» بسیار خشمگین شد.

زیرا راما پسر هوویش بود. این زن که «کیکی» نام داشت، می‌خواست پسرش «بهارات» را به جای راما بر تخت بنشاند. کیکی در گذشته‌ی دور وقتی پاشاه در جنگ مجروح شده بود او را نجات داد. به همین دلیل دسراتا به وی وعده داده بود، دو خواسته‌اش را هر زمانی که بخواهد انجام می‌دهد. ملکه با کنیز خود «منتارا» ـ که پیرزنی بود ـ به مشورت پرداخت و به این نتیجه رسید که دو خواسته‌اش(۱ـ تاج گذاری بهارات به جای راما، ۲ـ تبعید راما به سرزمین شیاطین به مدت ۱۴ سال) را از پادشاه بخواهد. چون دسراتا حاکمی راست گو و خوش قول بود، مجبور شد برخلاف میلش، به خواسته‌ی کیکی عمل نماید. راما عازم سرزمین شیاطین شد، و هرچند برادرش بهارات خواست او را از رفتن بازدارد، ولی راما نپذیرفت. در این هنگام همسر راما به نام «سیتا» و برادر ناتنی‌اش «لکشمان» با اصرار با وی همسفر شدند. آن‌ها پس از ۱۰ سال زندگی آرام و دور از خطر و اذیت شیاطین، روزی نزد مرد زاهدی رفتند که از او پند و اندرز بگیرند.

پیرمرد ابزاری جنگی که شیاطین از دیدن آن وحشت داشتند، به آن‌ها داد تا به وسیله‌ی آن با شیاطین بجنگند و آن‌ها را از بین ببرند. همچنین پیرمرد زاهد آن‌ها را به سرزمین «پنشقانی» راهنمایی کرد تا در آن زندگی خوش و راحتی داشته باشند. امیر این مملکت شیطانی بود که «روانا» نام داشت. او از رفتار راما و خانواده‌اش به تنگ آمده بود و تصمیم گرفت با او مقابله کند. اما می‌دانست یارای رقابت با سلاح‌های راما را ندارد. ولی با کمک برادرش «مارچی» توانست با طرح حیله‌ای، همسرش را بدزد و به سرزمینی دور دست ببرد تا راما و برادرش را به دام بیاندازد. هنگامی که شیطان، سیتا را می‌برد، او نشانه‌هایی در راه گذاشت تا همسرش از آن با خبر شود. راما با کمک عقابی به نام «چاتایو» و بعد با همکاری میمونی به نام «هانومان» همسرش را پیدا کرده و او را از کشته شدن به دست شیاطین، نجات داد و از همانجا به سرزمین کوسالا که هنوز پادشاه نداشت، برگشت و مردم و برادر ناتنی‌اش بهارات منتظرش بودند تا راما بیاید و پادشاه آن‌ها شود.

۱. ۲ـ تکرار کلمه و عبارات (repeatword)

سنین کودکی ابتدای فراگیری زبان به شمار می‌آید، از اینرو، محدود بودن سطح لغوی کودک طبیعی است. به همین دلیل، نویسنده‌ی داستان کودک باید به این موضوع توجه ویژه-ای نشان دهد تا بتواند بسته به موضوع داستان، با تکرار معنای کلمات و عبارات سخت، فهم داستان را برای مخاطب آسان نماید. بنابراین در این پژوهش، تکرار واژه‌ها و عبارت‌ها و

همچنین انواع جملات به کار گرفته شده در داستان‌ها ـ به عنوان یکی از ویژگی‌های اصلی و بارز داستان کودک کیلانی ـ مورد توجه است که برای تشریح بهتر نمونه‌های تکرار در هر داستان، به صورت جداگانه در جدول نمایش داده می‌شود.

این داستان از جمله داستان‌هایی است که از ۵۵ مورد تکرار معنایی برخوردار است، البته برخی از واژه‌ها و عبارات دو بار و در صفحات مختلف تکرار شده‌اند. اگر آن‌ها نیز شمرده شوند، تعداد تکرار در این داستان به ۶۰ مورد می‌رسد. هدف از تکرار کلمات و عبارت‌ها در این قصه، سخت و مشکل بودن واژه‌ها و عبارات برای کودک است.

جدول ذیل بیانگر واژه‌ها و جملات تکرار شده در داستان مذکور می‌باشد:

کلمه یا عبارت	مترادف	صفحه
۱. قادرة	مقدرة	۷
۲. یفطر	ینشق	۱۰
۳. حبطَت	فسدت	۱۵
۴. متنبِّلین	مزوَّدین بالنبال	۱۹
۵. تکتنفه، یکتنفها	تحیط به، یحیط بها	۱۹ و ۲۷
۶. تنبَّل	حمل النَّبل	۲۰
۷. صاحبته	زوجته	۲۱
۸. عنَّت	خطرت	۲۲
۹. صاحبها	زوجها	۲۵ و ۳۳
۱۰. لم یتحوَّل عن رأیه قید أنملة	لم یتزحزح عنه مقدار رأس الإصبع	۲۶
۱۱. تمادی	طال	۲۶
۱۲. امتطیا	رَکِبَا	۲۶
۱۳. تملَّت الورود	أطالت الإستماع منها	۲۷
۱۴. حفَزَتْها	ساقَتها، دفَعَتها	۲۷
۱۵. ما أسلفَت الیه من صنیعٍ	ما قدَّمت له من معروفٍ	۲۷
۱۶. یدانیها	یقترب منها	۳۰
۱۷. عَدْوه	جَریه	۳۱
۱۸. عولتُه	صَرخَتُه	۳۱

کلمه یا عبارت	مترادف	صفحه
۱۹. مُیَمِّما	قاصدا	۳۳
۲۰.أن تَثنِیَه	أن تَرجعه	۳۷
۲۱. یستحِثُّ	یستعجل	۴۲
۲۲. نَفِدَ	فَرِغَ	۴۴
۲۳. مُلِحٌّ علیه	لا یمهله	۴۴
۲۴. قلیل الغناء	بلا فائدة	۴۵
۲۵. یُرجِعُ الامیرة	یعیدها	۴۶
۲۶. ایماءةٍ	إشارةٍ	۴۷
۲۷. أذودُ	أدافِعُ	۴۸
۲۸. أسلَمتَه إلی الحمام	انتَهَت به الی الموت	۴۸
۲۹. یَخُطًّا	یَشُقًّا	۴۹
۳۰. تقِلُّ	تحمِلُ	۵۱
۳۱. الأسی	الحزن	۵۱
۳۲. عَبرَته	دَمعَتِه	۵۱
۳۳. أصماه	أهلکه، أرداه	۵۴ و ۸۵
۳۴. رأس طودٍ اشدَّ	جَبَلٍ عظیمٍ	۵۸
۳۵. هیضَ	اِنکَسرَ	۵۸
۳۶. غصَّ به	إزدحم	۶۳
۳۷. سُباتٍ	نومٍ	۶۳ و ۸۳
۳۸. مُستَسلِماتٍ لِلکَری	مستغرقاتٍ فی النوم	۶۴
۳۹. صُروح المدینة	قُصورها	۶۴
۴۰. سَمعَیه	أُذُنَیه	۶۴
۴۱. لاذَ بالصُّمات	إلتَجأَ بالسُّکات	۶۶
۴۲. حَبِطَت	بَطِلَت	۶۸
۴۳. أفضی الی الامیرة	أخبرها	۶۹
۴۴. إکتَنَفَته زَرافاتٍ	أحاطَت به جماعاتٍ	۷۰
۴۵. یُوسِّیها	یُصَبِّرُها، یُعَزِّیها	۷۴ و ۹۱
۴۶. رَجعَ أدراجَه	عاد فی الطریق الذی جاء منه	۷۴

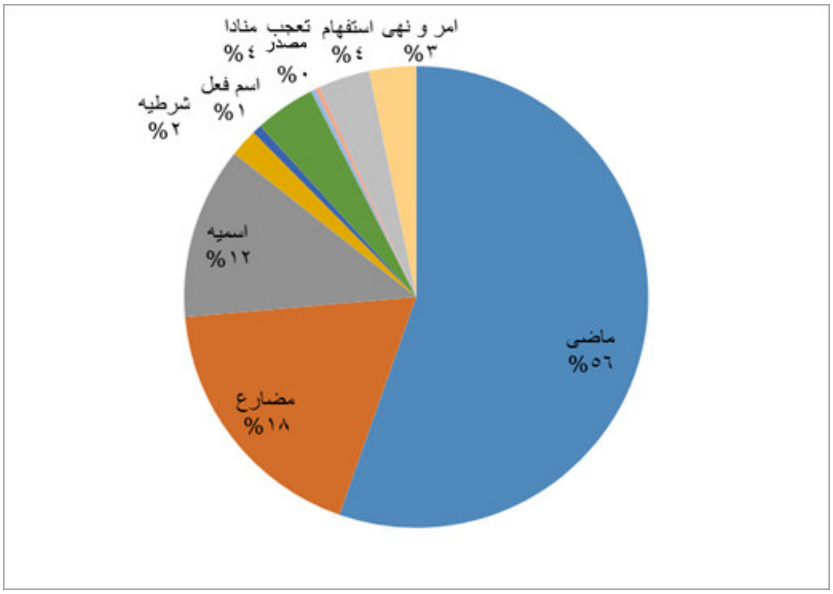
کلمه یا عبارت	مترادف	صفحه
۴۷. یُرجیُ	یُؤخِّرُ	۷۸
۴۸. فوقَه	فَضلَهُ، رُجحانَه	۸۱
۴۹. ظَلَّ یَنبُلُهم	یرمیهم بالنَّبل	۸۱
۵۰. شَتَّت شَملَهم	فَرَّقَ جَمعَهم	۸۱
۵۱. الفِرار	الهرب	۸۱
۵۲. کِنانَتِه	جَعبَة سِهامه	۸۲
۵۳. الکَری	النوم	۸۳
۵۴. خَوابِی	آنیة کبیرة	۸۴
۵۵. مَحبورَة	مسرورة	۸۶

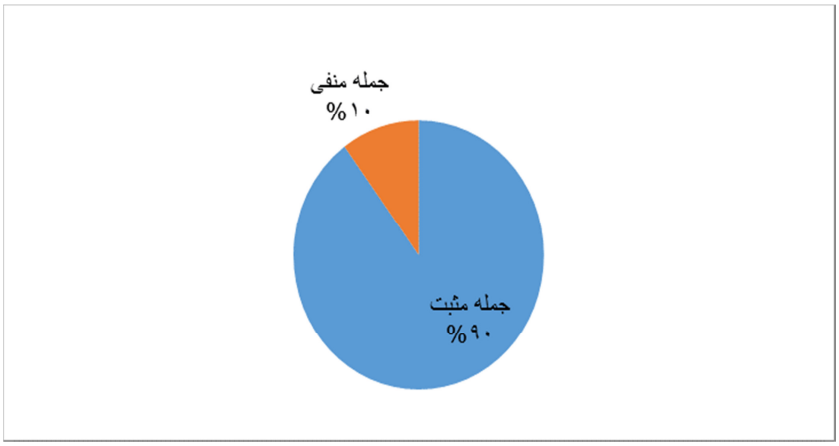
۱. ۳ـ ساختار جملات و عبارات

جدول زیر نشان می‌دهد که انواع جمله و عبارت در نمونه داستان مورد بررسی وجود دارد.

اما جمله‌ی ماضی از دیگر انواع بیشتر تکرار شده و همچنین درصد بالایی از جملات، مثبت می‌باشند. و این بیانگر این است که نویسنده با آوردن جملات با زمان گذشته سعی کرده به داستان رنگ واقعی ببخشد تا کودک بتواند حوادث و شخصیت‌ها و دیگر عناصر داستان را به طور عینی تجسم و لمس کند. مثبت آوردن بیشتر جملات نیز دال بر این است که نویسنده درپی القای مثبت اندیشی و مثبت‌نگری به کودکان است. چگونگی ساختار جملات استعمال شده در داستان به شرح ذیل است:

انواع ساختار جملات در داستان فی غابة الشیاطین									
ماضی	مضارع	اسمیه	شرطیه	اسم فعل	منادا	مصدر	تعجب	استفهام	امر و نهی
۱۰۹۸	۵۶۴	۲۹۱	۲۱	۱۵	۳۳	۵۷	۳۹	۵۱	۳۰
جمع: ۲۱۹۹									
جمله مثبت: ۱۹۷۷									
جمله منفی: ۲۲۲									


امر و نهی ٣%
استفهام ٤%
تعجب مصدر ٠%
منادا ٤%
اسم فعل ١%
شرطیه ٢%
اسمیه ١٢%
مضارع ١٨%
ماضی ٥٦%


جمله منفی ١٠%
جمله مثبت ٩٠%

۱. ۴ـ سادگی زبان (language simplicity)

سادگی زبان در ادبیات داستانی کودکان از جمله ویژگی‌های بسیار مهم و از ملاک‌های اساسی آن به شمار می‌آید. زیرا سطح درک و فهم کودک نسبت به بزرگسال پایین‌تر است و این نویسنده، را وادار می‌کند تا در نوشتن داستان کودک دقت و زیرکی زیادی به خرج دهد.

یکی از راه‌های سادگی زبان، ساده آوردن واژه‌ها و عبارات است و این بستگی به هنر و تبحر نویسنده دارد.

کامل کیلانی از ادیبانی است که بر سادگی زبان داستانی، بویژه برای کودک، تاکید دارد و خود نیز در داستان‌هایش این ویژگی را رعایت می‌نماید. معمولا زبان داستان زمانی ساده و قابل فهم است که از تعقید لفظی و معنوی به دور بوده و از جملات و عباراتی بسیار ساده و کوتاه برخوردار باشد. جملاتی ساده و آسان به شمار می‌آیند که از محسنات لفظی و معنوی دور و از تشبیهات و کنایات و دیگر انواع علم معانی خالی باشند. البته ناگفته نماند که زبان داستان‌های عربی کودک، علاوه بر این خصیصه‌ها، یک ویژگی دیگری دارد که آن را از دیگر زبان‌ها متمایز می‌کند. آن ویژگی این است که برخلاف دیگر زبان‌ها، کلمات در داستان‌های عربی کودک باید اعراب‌گذاری شوند تا کودک بتواند به راحتی نقش آن‌ها را یافته، معنایش را بفهمد. زبان داستان مورد بررسی در این پژوهش، ساده و قابل فهم است و این سادگی حاصل کوتاهی جملات و ظرافت ترکیب و عبارات آن است. ساختار عباراتش از هر سه نوع جمله؛ فعلیه، اسمیه و شبه جمله تشکیل شده و همانطوری که در جدول ذکر گردیده، به صورت مثبت، منفی، سؤالی، امر، نهی، نفی و حتی تاکید نیز آمده است، اما این گوناگونی جملات دال بر غموض و دشواری عبارات و زبان داستان نیست. بلکه این جملات بسیار ساده و قابل فهم است. عبارات در داستان مورد بررسی، بدون آرایش لفظی و معنوی است و نویسنده سعی نکرده با تنمیق و آراستگی الفاظ و واژگان، زبان داستان را پیچیده و سخت کند. کامل کیلانی در این داستان از اطناب و اطاله‌ی کلام و از آوردن کلمات و واژه‌های بیگانه و عامیانه نیز پرهیز نموده است. در کل اسلوب داستانی وی به سبک و روشی است که حواس مخاطبان خردسال را برمی‌انگیزد و آن‌ها را مجذوب خود می‌کند و طوری نیست که مخاطب از آن ملول و خسته شود. البته ناگفته نماند که کامل الکیلانی سبک روایی زبان داستان‌هایش بویژه داستان مورد بررسی را متناسب با نوع داستان و عناصر آن تنظیم نموده است. نمونه‌هایی از جملات و عبارات به کار برده در داستان مورد بررسی به شرح ذیل است:

	نمونه‌های جملات و عبارات بکار رفته	صفحه
داستان فی غابة الشیاطین	افتتن الشعب بِحُبِّه	۳
	کاد الحسدُ یأکلُ قلبَیهما	۴
	واحسرتاهُ	۵
	فَلم تَدرِ الملکةُ	۷
	أنتَ الملکُ العظیمُ	۹
	أنَّها مأهولةٌ بالشیاطین و المَرَدَةِ	۱۰
	لکِنَّه أصَرَّ علی رفع الغَبنِ عن اخیه	۱۴
	لَعلَّها تنفَعُکُم	۱۸
	الاشجارُ تکتنِفُه	۱۹
	الطُّیورُ المغَرِّدة لا تَکُفُّ عن الغناء	۱۹

۱. ۵ـ اسامی مذکور در داستان

معمولا در داستان‌های کودک اسامی اشخاص و اماکن داستان بسیار حائز اهمیت است. زیرا زمانی که این اسامی برای کودک سخت و قابل یادگیری نباشد، رشته داستان از دستش گریزان است و مفهوم داستان برایش گنگ و مجهول.

کامل الکیلانی پدر ادبیات کودک بویژه داستان، در هر زمینه‌ای (علمی، خیالی، واقعی، اسطوره و افسانه...) آثار فراوانی از خود بجا گذاشته و شگرد و خلاقیت وی در آثارش بسیار ابتداعی و جذاب است.

اما تلفظ اسامی مکان‌ها و شخصیت‌ها در این داستان برای کودکان قدری سخت است و این می‌تواند کودک را در فهم کلی داستان دچار مشکل کند. هر چند به نظر نویسنده چاره‌ای جز استفاده از این اسامی نداشته است. زیرا داستان مورد بررسی برگرفته از داستانی اسطوره‌ای یا افسانه‌ای از سرزمین هندوستان است و اگر اسامی را به اسامی عربی تغییر می‌داد، شکل و اصالت داستان مشوش می‌گردید.

اسامی شخصیت‌ها:

۱ـ راما، ۲ـ دسراتا، ۳ـ کیکی، ۴ـ بهارات، ۵ـ منتارا، ۶ـ سیتا، ۷ـ لکشمان، ۸ـ روانا، ۹ـ مارچی، ۱۰ـ چاتاپو، ۱۱ـ هانومان

اسامی مکان‌ها: ۱ـ کوسالا، ۲ـ پنشقانی

نتیجه گیری

با بررسی‌های به عمل آمده و تحلیل نمونه داستان نتایج ذیل حاصل شده اشت:

ـ الفاظ و ترکیب‌ها ساده، واضح و خالی از هرگونه آراستگی و آرایش کلام است. این امر در بیداری حواس کودکان و برانگیختن آن موثر بوده، توجه آنها را به داستان جلب می‌نماید.

ـ کلمات و جملات داستان‌های بررسی شده حرکت‌گذاری شده‌اند و بر این اساس نقششان معین است تا کودکان در فهم معانی دچار اشتباه نشوند.

ـ بیشترین تعداد جمله در داستان‌های بررسی شده، جملاتی هستند که اساس آن فعل ماضی است. نویسنده با بکار بردن فعل ماضی در داستان‌های مذکور به حوادث و رویدادهای داستان رنگ واقعی و ملموس بخشیده است و این از نکات قابل توجه در داستان کودک به شمار می‌آید.

ـ تکرار واژه‌ها در داستان مورد بررسی نشان می‌دهد که نویسنده با زیرکی و نکته سنجی، فهم عبارات داستان را از این طریق برای مخاطبان کودک خود آسان‌تر نموده است.

ـ نویسنده سعی کرده است تا در اکثر جملات و عبارات داستان بجای افعال منفی از افعال مثبت استفاده کند تا روح مثبت اندیشی در کالبد کودک دمیده شود. و همچنین سعی کرده از افعال نهی و امر هم کمتر استفاده کند تا کودک به سمت تحمیل و اجبار سوق نیابد. زیرا رفتار اجباری و تحمیل کارها به کودکان بازخورد مثبتی ندارد که هیچ، می‌تواند کودک را خشن و پرخاشگر به بار آورد.

ـ فهم و حفظ اسامی بکار رفته شده در داستان مورد بررسی برای کودک قدری سخت است. و این شاید کودک را در فهم داستان دچار مشکل بکند. هر چند داستان برگرفته از اسطوره‌ای خیالی از سرزمین هند و اگر اسامی عربی می‌بود، شاکله و اصل داستان سست و بی-مایه می‌شده است. لذا نویسنده مجبور به استفاده از این اسامی بوده است.

پی‌نوشت

۱ـ کامل ابراهیم کیلانی در فضایی انقلابی و سیاسی، در ۲۰ اکتبر سال ۱۸۹۷میلادی در روستای قلعه از توابع شهر قاهره متولد شد. (رک: بکری، ۲۰۰۷ و زلط، ۱۹۹۴الف: ۱۱ و ۱۹۹۴ب: ۹۱) او زندگی ادبی خود را با تالیف و نویسندگی در ادبیات بزرگسالان شروع کرد و سپس در زمینهی ادبیات کودکان به فعالیت پرداخت تا جایی که آثار زیادی در این زمینه خلق نمود. وی "اولین مؤسس کتابخانهی کودکان در مصر است و هانس کریستن اندرسن کشورهای عربی نیز نامیده میشود."(موسی،۲۰۱۰: ۷۰) او " در سال ۱۹۲۷م اولین داستان کودک معروف خود «السندباد البحری» را تالیف کرد "(بکری، ۲۰۰۷ و زلط، ۱۹۹۴الف: ۱۱ و ۱۹۹۴ب: ۹۱) و " اولین کسی است که به زبان عربی در عصر جدید برای کودکان داستان نوشت. وی هر هفته همایشی ادبی در منزلش برگزار مینمود و در آن بیشتر از دوستان و مردان بزرگ عرب و مسلمانان دعوت میکرد. این همایش تا ۳۰ سال برگزار شد."(دیاب، ۱۹۹۵: ۱۳۳) به گفتهی برخی صاحب نظران: " کامل کیلانی با بزرگانی چون خلیل مطران، احمد زکی ابوشادی، احمد شوقی و... همعصر میباشد. خلیل مطران دربارهی اومیگوید: کلامش سهل ممتنع است، پس در تبیین و تشریح آن عجله نکنید و به اندازهی تلاشی که وی در خلق آن صرف نموده، تامل کنید. داستانهایش حاصل ابتکار اوست و در آن، اصول بلاغت و فصاحت را رعایت میکند.

ساختهی این مرد در بهترین شکلش، زیرکی و هوش ابداع کننده و کفایتهای مختلف وی را نشان میدهد."(زلط، ۱۹۹۴ب: ۹۴ ـ ۹۳)

منابع و مآخذ

منابع فارسی

- ـ ایمنآهی، لیلی، توران خمارلو (میرهادی) و مهدخت دولتآبادی (۱۳۵۵ش)، ***گذری در ادبیات کودکان***، تهران، شورای کتاب کودک (انتشارات کیهانک)، چاپ سوم.
- ـ عرفان، حسن (۱۳۸۵ش)، ***ترجمه و شرح جواهر البلاغه***، قم، انتشارات بلاغت، چاپ ششم.
- ـ کلاشی، محمد (۱۳۹۰ش)، ***«ویژگی ادبیات داستانی عربی کودکان در آثار کامل الکیلانی (داستان‌های: أصدقاءالربیع، الفیل الأبیض، شهرزاد بنت الوزیر، فی غابه***

الشياطين و بدرالبدور)»، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه بوعلی سینای همدان.
- ـ میرصادقی، جمال (۱۳۸۵ش)، ***عناصر داستان***، تهران، انتشارات سخن، چاپ پنجم.

منابع غیر فارسی

- البکری، طارق (۲۰۰۷م)، «***كامل الكيلاني رائداً لأدب الطفل العربي***»:
comment29-16.htm.http://www.syrianstory.com
- الجفری، هناء بنت هاشم بن عمر (۱٤۲۹ . ۱٤۲۸ق)، «***التربية بالقصة فی الاسلام و تطبيقاتها فی رياض الاطفال***»، المملكة العربية السعودية،جامعة ام قری، كلية التربية.
- دیاب، مفتاح محمد، ***مقدمة فی ثقافة و ادب الأطفال***، مصر، الدار الدولية، الطبعة الأولی، ۱۹۹۵م.
- زلط، احمد (۱۹۹۴م) (الف)، ***أدب الأطفال بين أحمد شوقی و عثمان جلال***، قاهره، دارالنشر للجامعات المصريه، الطبعة الأولی.
- ـــ (۱۹۹۴م) (ب)، ***أدب الطفولة بين كامل كيلاني و محمد الهراوي***، قاهرة، دارالمعارف.
- عيسوي، صباح عبدالكريم (۲۰۰٤م)، «***القصه في منهج رياض الاطفال بالمملكه السعوديه الواقع و المامول***»، كليه الآداب للبنات بالدمام.
- القرشی، هدی بنت عبدربه بن حمید (۱٤۲۹ . ۱٤۲۸ق)، «***أساليب تنمية التفكير العلمي لطفل المرحلة الإبتدائية وتطبيقاتها في ضوء التربية الإسلامية***»، عربستان (حجاز)، جامعة ام القری.
- القناوي، هدهد (۱٤۲٤ق/۲۰۰۳م)، ***أدب الأطفال وحاجاته وخصائصه ووظائفه في العملية التعليمية***، كويت، مكتبة الفلاح، الطبعة الأولی.
- الكيلانی، كامل (۲۰۰۲م)، ***في غابة الشياطين***، قاهرة، دارالمعارف، الطبعة الثانية عشرة.
- مطلوب، احمد (۲۰۰۸م)، «***لغة الطفل***»، مجلة الموقف الادبی، العدد ۴۴۱، (صص ۱۸۹ . ۱۸۱).
- نجيب، احمد (۱۹۸۵م)، ***فن الكتابة للأطفال سلسلة دراسات في أدب الأطفال***، قاهرة، دارالكتاب العربی، الطبعة الخامسة.
- ـــــــــــــ، (۱۹۹۱م)، ***أدب الأطفال علم و فن***، قاهره، دار الفكر العربي.
- الموسی، أحمد، (۱۴۳۱ق/۲۰۱۰م)، ***أدب الأطفال ... "فن المستقبل"***، لبنان (بيروت)، دارالنهضة العربية.

نگاهی سبک شناسانه به سروده«شهداؤنا» فاروق جویده

امیر حسین رسول نیا، سکینه محب خواه*

۱. استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان.
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

دریافت: ۹۶/۰۴/۲۵ پذیرش: ۹۶/۰۶/۲۰

چکیده

سبک شناسی، شاخهٔ از علوم زبان شناسی و زیبا شناسی متون- اعمّ از نثر ونظم- به شمار می رود، با نگاهی نو و بدیع به‌آثارِ هر شاعری، شیوه و سبک منحصر به فرد او، به نیکی، جلوه‌گری می‌کند و بینش و نحوه بیان و موسیقی شعرش، خواننده را به خود مجذوب کرده و کشف حقایقِ نهفته در لایه-های آثارش را به مخاطب خود القا می‌نماید. در این راستا، نگارندگان سعی دارند با روش توصیفی-تحلیلی، سروده«شهداؤنا» را از«فاروق جویده» (۲۰۱۵) در سه سطح زبانی، فکری و ادبی، سبک شناسی کنند. دستاورد پژوهش بیانگر آن است که شاعر در سطح زبانی‌جهت آهنگین‌کردن و به نمایش‌گذاشتنِ ابهت و عظمتِ شهدا، از بسامدِ بالای مصوت «آ» بهره جسته و در سطح فکری، در پی القای تفکّر وطن پرستی و تعهّد خویش به کشورهای عربی و اسلامی و بیداری ملّت مظلوم فلسطین و آزاد سازی قدس، است. در سطح ادبی نیز، در راستای برآورده ساختنِ همین هدف، از رهگذر آرایه‌های ادبی و بلاغی مانند: استعاره، کنایه، مجاز، نماد، تناص و... است.

کلید واژگان: سبک شناسی، شعر معاصر عربی، فاروق جویده، قصیده شهداؤنا، فلسطین

جستارهایی در زبان و ادبیات عربی
دوفصلنامه علمی-تخصصی
سال دوم، شماره چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

* نویسنده مسؤول: smohebby@yahoo.com

مقدمه

در عصر حاضر، کلمه«سبک» از کلمات شایع و پُر کاربرد در زمینه های‌گوناگون است، بدین صورت که موسیقیدان ها، آن را راهگشایی، جهت آهنگین کردن وتشکیل نغمه ها و نقّاشان، روشی برای تناسب رنگ ها بایکدیگر و ادبا، در فنّ ادبی، به هنگام شنیدن و قرائت آثاری که متصّف به اوصاف شاخصی باشد، این واژه را به کار می‌برند.(الکواز، ۱۴۲۶ق: ۲۰) در همین راستا، سروده« شهداؤنا» از شاعر و روزنامه نگار معاصر عرب« فاروق جویده» مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد و شاخصه‌های سبک ساز جویده، در سه سطحِ زبانی و فکری و ادبی، مورد کنکاش، واقع می‌شود. قبل از ورود به مبحث سبک شناسی سروده مذکور، به بررسی معانی لغوی و اصطلاحی« سبک»، می پردازیم:

«سبک» در زبان تازی به معنی گداختن و ریختن زر و نقره است و« سبیکه» پاره نقره گداخته را گویند، ولی ادبای قرن اخیر سبک را مجازا به معنی«طرز خاصی از نظم ونثر» استعمال کرده اند و تقریبا آن را برابر«stylel» اروپاییان نهاده اند، که از «ستیلوس» یونانی مأخوذ است به معنی«ستون». و یا به آلتی فلزین یا چوبین یا عاج اطلاق می شده که به وسیله آن در ازمنه قدیم حروف و کلمات را برروی الواح مومی نقش می‌کرده اند.(ملک الشعرا، ۱۳۶۹ش: ج۱، مقدّمه) و هم چنین از کلمه«stylus» در زبان لاتینی به معنی«قلم حکّاکی یا نگارشی» می‌باشد و غربی ها آن را مجازا برای ترسیم کنده‌کاری یا کتابت، به کار برده اند و با گذشت زمان، مفهوم اصطلاحی و بلاغی و سبک شناسی به خود گرفت و به روش خاصّی جهت بیانِ و تعبیر نویسنده، اطلاق شد.(ابن ذریل،۲۰۰۰م: ۴۲)

در اصطلاح، سبک در آثار قدیمی بیشتر به معنی طرز نگارش و تألیف کلام است، به طور کلّی می‌توان گفت که قدما در بحث سبک به جنبه ظاهری و بیرونی کلام توجّه داشتند و به فکر و بینش گوینده نمی‌پرداختند، «جاحظ» در کتاب«الحیوان» می‌نویسد: «معنی مهمّ نیست و نزد هر قومی آن چه مهمّ است گزینش لفظ و«سبک نیکو» است.» و دیگر نویسندگان عرب هم کم و بیش تحت تأثیر او بوده اند. (شمیسا، ۱۳۷۲ش: ۱۳۶)

در سالهای اخیر معانی نو و تازه ای از سبک و سبک شناسی ارائه نموده اند که در ذیل بدان ها اشاره می‌گردد:

شاید دقیق ترین معنی این کلمه، با وجود مؤخّر بودنش از لحاظ زمانی به«ابن خلدون» برمی‌گردد که در مقدّمه اش چنین گفته است: «اسلوب عبارت است از روشی و طریقه‌ای که در

آن ترکیب‌ها به هم بافته می‌شود ویا قالبی که عبارت ها در آن ریخته می‌شود و به کلام، به اعتبارِ فایده رسانی معنایی- که از خواصّ ترکیبی بلاغت و بیان است و به وزن عروضی که عرب ها به کار می برند- برنمی‌گردد، چه آن که هریک از این ها، حوزه و خاستگاهی دارند؛ بلکه به تصویر ذهنی از ترکیب های منظّم کلّی به اعتبارِ تناسب و انطباقش با طرز و شیوه خاصّی بر می‌گردد، و آن تصویری است که ذهن آن را از بینِ ترکیب های شاخص و معروف، جدا می‌سازد و در خیال، آن ها را پردازش می‌کند، سپس ترکیب های درستی که عرب ها از لحاظ إعراب وبیان، گزینش می‌کند ، کنار هم می چینند، مثل بنّا یا بافنده‌ای که قالب‌ها و نخ‌ها را در کنار هم قرار می‌دهد.» (ابن خلدون، ۱۹۶۰م: ۵)

از سوی دیگر، هر سبکی تصویر خاصّی از صاحب آن است که شیوه تفکّر وکیفیتِ نگاه او را به اشیاء و تعبیر وی از آن‌ها و طبیعت و سرشت و نگرشش را آشکار می‌سازد. (المسدی، ۲۰۰۶م: ۵۳) برخی دیگر از ناقدان، پژوهش‌های سبک شناسی را، تحلیل شکل ادبی تلقی می-کنند و برای تحقق این هدف، رسیدن از دالّ (شکل خارجی) به مدلول (شکل درونی) را مدّنظر گرفته‌اند، و در صورت بررسی نمودن عناصرِ شعری، بدان، «سبک شناسی» گویند. (فضل، ۱۹۹۸م: ۱۴۳)

جهت سبک شناسی شعر معاصر، باید جوانب بسیاری از آن را مورد بررسی و نقد قرار داد که مهم ترینِ آن، مفهوم و هدف شعر، زبان و ساختار شعری و آهنگِ شعر، التزام و تعهدِ شعری، وحدت ارگانیک، ابهام و پیچدگی وکاربرد صنایع و آرایش‌های بدیعی در شعر است.(رجایی، ۱۳۷۷ش: ۱۵۸) با جمع بندی مطالب فوق از تعریف سبک و سبک شناسی، می-توان گفت که سبک، نوع ویژه ای از تفکّر و تصویر ذهنی هر هنرمند ونوع چینش وساختار استفاده از واژگان است، و سبک در آثار ادبی، همانند اثر انگشتی است که منحصر به فرد است وتکرار نمی‌شود، البته نباید از نظر دور داشت که، عواملی ازجمله: شخصیت، محیط، موضوع، امکانات زبانی و... در آفرینش اثر سبک ساز مؤثّر و دخیل است.

پیشینه و پرسش‌های تحقیق

در سال‌های اخیر، پژوهش‌های ارزشمندی درباره اشعار، افکار و بینش فاروق جویده،

صورت پذیرفته است، که از میان آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره داشت:

- مقاله «مضامین تعهد ادبی در اشعار فاروق جویده» مرتضی قائمی؛ فرامرز میرزایی؛ مجید صمدی، ادب عربی شماره ۲ سال۶، پاییز و زمستان۱۳۹۳ش. صص ۲۰۱-۲۲۲.

- مقاله «*فاروق جویدة، بین الرومانسیة والواقعیة*» علی نظری؛ سمیه اونق، پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، السنة الاولی، العدد ۴، ۱۳۹۱ش. صص ۶۱-۸۰.

- مقاله «بررسی مضامین سیاسی اشعار فاروق جویده در جریان انقلاب۲۰۱۱مصر» مرتضی قائمی؛ مجید صمدی، فصلنامه لسان مبین، سال پنجم، شماره ۱۶، تابستان ۱۳۹۳ش. صص ۱۲۸-۱۵۱.

- مقاله «هویت اسلامی- عربی و استکبار ستیزی در اشعار فاروق جویده و نقش او دربیداری اسلامی» عبد الاحد غیبی؛ مرتضی قائمی؛ مجید صمدی؛ یوسف رحیم، نشریه پایداری، سال ششم، شماره ۱۱، ۱۳۹۳ش. صص ۳۰۹-۳۳۲.

در پژوهش های مذکور، نگارندگان، اغلب به بررسی اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی با نگرشی متعهدانه و مسؤولیت پذیری و روحیه استکبار ستیزی فاروق جویده در سروده‌هایش پرداخته اند و برخی دیگر نیز به ساختار شعری وی توجّه نموده‌اند، امّا به طور ویژه و خاصّ در باره سبک شناسی سروده‌های این شاعر، پژوهش وتحقیقی صورت نپذیرفته است.

- مقاله «تحلیل نمادهای مقاومت در اشعار فاروق جویده» صدیقه جعفری؛ معصومه حسین پور؛ خدیجه شاه محمدی، دو فصلنامه زبان و ادبیات عربی، سال اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵ش. صص ۵۳-۶۵. در این جستار به تحلیل عناصر نمادین در اشعارجویده ازجمله نماد پردازی شخصیت های دینی و ... نمادهای برگرفته از طبیعت پرداخته شده.

- مقاله «بررسی تطبیقی رمانتیسم جامعه گرا در شعر فاروق جویده و فرخی یزدی»محمد تقی جهانی؛ مینا پیرزادنیا؛ طاهره آهیخته، نشریه ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان سال۷، شماره ۱۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۴ش. صص ۵۹-۷۹. در این مقاله، به گرایشات و تمایلات این دو شاعر به اندیشه ها و عقاید غنی جامعه مدار سرزمینشان و به دفاع از حریم اشخاص و اجتماع خویش از وضعیت اجتماعی و سیاسی موجود پرداخته اند.

- مقاله «الوسائل الإیحائیة فی شعر فاروق جویدة نموذجا» سعید زرمحمدی؛ آیت الله زرمحمدی، مجلة دراسات الأدب المعاصر، السنة السابعة، خریف ۳۹۴ش، العدد السابع والعشرون، صص۷۳-۹۶. در پژوهش مذکور، اشعار فاروق از نظرگاه رمز؛ مورد کنکاش قرار داده

شده و از رمزهای تاریخی، دینی، شخصی و کاربرد تکنیک هایی همچون پارادوکس، بینا متنی و... در راستای اندیشه های متعهدانه شاعر در مواجهه با قضایای امت اسلامی، پرده برداشته است.

همچنان که اشاره گردید در بیشتر پژوهش های فوق، به جنبه های فکری و عقیدتی فاروق جویده، توجه شده و از نظر سبک شناسی تنها به سطح فکری شاعر توجه ویژه ای نموده اند؛ بنابراین، پژوهش حاضر، برآن است تا قصیده‌ای از فاروق جویده را از لحاظ سبک شناسی در سه سطح زبانی و ادبی و فکری، مورد کنکاش قرار دهد، علاوه بر پرداختن به سطح فکری شاعر در سروده مذکور، به بررسی و تحلیل سروده به طور ویژه به سطح زبانی و موسیقیایی و ادبیت آن، مورد توجه قرار گیرد، و درپایان به این سوالات، پاسخ دهد که شاعر برای القای مفاهیم و مضامین شعرش ازچه شگردهایی بهره برده است؟ موسیقی سروده چه پیامی در بر دارد؟ عوامل سبک ساز در سطح ادبی سروده کدامند؟ ازجنبه فکری و اعتقادی، چه پیامی را به مخاطبانش، ابلاغ می‌کند؟

زندگی‌نامه فاروق جویده

"فاروق جویدۀ" از شاعران معاصر مصر، در سال (۱۹۴۵م) در روستای«افلاطون» از توابع«کفر شیخ» مصر به دنیا آمد. وی در سال(۱۹۲۸م) از دانشگاه قاهره در رشته خبرنگاری فارغ التحصیل شد و به دنیای روزنامه نگاری وارد شد و ناظر بخش فرهنگی روزنامه "الاهرام"گردید. او در زمینه ادبیات، چندین تقدیر نامه و جایزه بین المللی دریافت نموده است و کتاب‌های ارزشمند بسیاری ازجمله قصاید شعری و قضایای سیاسی، فرهنگی، ادبی و مجموعه های شعری از خود برجای گذاشته است. (حسین، ۲۰۱۴م: ۱-۳) او با قدرت قلم خیال انگیز خود، جوانان را به پیشبرد اهداف انقلابیشان نزدیک می‌کرد و از وضع نابسامان کشور در دوران حاکمیت مبارک و قبل از آن سخن گفته و درد و رنج ملت را در قصاید متعدّد به تصویر کشیده است. (قائمی و دیگران، ۱۳۹۳ش: ۱۳۰ -۱۳۱)

مناسبت سروده

فاروق جویده (۲۰۱۵م) با روحیه انقلابی و استکبار ستیزی و تعهّد سیاسی و اجتماعی خویش، سروده هایی بس، تأثیر گذار وکوبنده بر زبان رانده و با ملّت عربی و اسلامی تحتِ سلطه طاغوتیان، هم آوا گشته است. شعرحاضر نشانگر دغدغه و تعهّد شاعر و عدم اعتماد به جامعه عرب و اشغال فلسطین و لبنان و... است شاعر امیدوار است که روزی، ملّتِ عرب از خواب غفلت بیدار شود و علیه ظلم و ستم اشغالگران، قیام کند و در این مسیر، شهدای راه آزادی را الگوی خود قرار دهد اما به جهت شرایطِ اجتماعی و سیاسی، گاهی این امید، کمرنگ می‌شود اما هرگز از بین نمی‌رود.

سبک‌شناسی سروده «شهداؤنا»

سروده «فاروق جویده» ازلحاظ مضامین و ساختار از اهمیت خاصی برخوردار است بنابراین در خورِ بررسی و کنکاش در حیطه سبک شناسی است، در ذیل، این سروده در سه سطح زبانی و ادبی و فکری مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

۱) تحلیل سروده در سطح زبانی

در این سطح از پژوهش‌های سبک شناسانه از سه سطح کوچکترِ آوایی، لغوی و نحوی سخن به میان می‌آید. سطوح مذکور در این سروده قابل بررسی است که در ادامه بحث به آن پرداخته می‌شود:

۱-۱) سطح آوایی

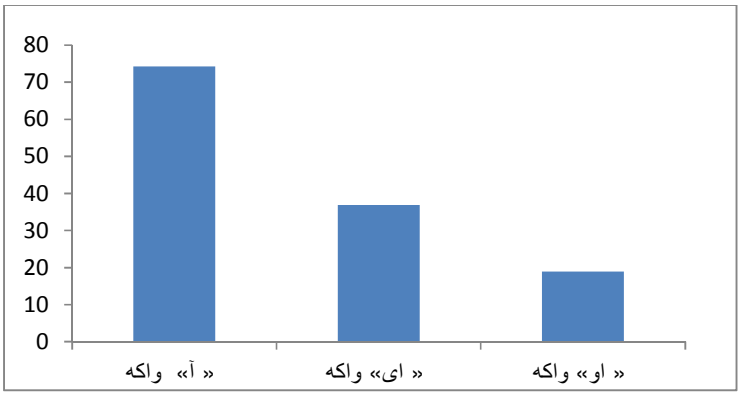
این بخش مربوط به موسیقی شعر است که به دو بخش موسیقی بیرونی(کناری) و موسیقی درونی تقسیم می‌گردد. سبک شناس در این سطح، صامت ها و مصوت های پر بسامد، جمله های پر تکرار و در نتیجه موسیقی درونی و آهنگ کلام را مورد بررسی قرار می‌دهد.

فاروق جویده از شاعرانی است که برخی از انواع تکرار را آگاهانه یا ناخودآگاه به کار بسته است تا هم سطح موسیقایی سخن خود را افزایش دهد و هم با ایجاد تأثیر در مخاطب، وی را به اقناع عاطفی برساند. موسیقی سروده«شهدائنا» از تکرار در چهار شکلِ تکرار مصوت‌های

بلند، صامت‌ها، تکرار جمله‌ها و توازن نحوی حاصل شده است که در ادامه از آن سخن به میان می‌آید:

۱-۱-۱) تکرار مصوت‌ها

تکرار مصوت‌های بلند یا واکه‌های درخشان سهم بسزایی در القای هدف شاعر و موسیقی متن داشته است. از واکه‌های سروده سه مصوت «آ»، «ای» و «او» به ترتیب ۸۵، ۱۷۲ و ۴۳ مرتبه تکرار شده‌اند که برای وضوح بیشتر نمودار آن در ذیل می‌آید (شکل۱):



شکل۱. بسامد واکه‌های مصوت در سروده فاروق جویده

همانطور که مشاهده می‌شود هر یک از واکه‌های مذکور به ترتیب ۷۴ .۲۴، ۹. ۳۶ و ۸۸. ۱۸ درصد کاربرد داشته و مُصوت «آ» بیشترین تکرار را داشته است تا نشانگر ابهت و عظمت شهدا و بلند مرتبگی مقام آنان باشد؛ زیرا این واکه درخشان برای توصیف اشخاص، صحنه‌ها و مناظر پرشکوه و شگفت انگیز و باعظمت، شخصیت‌های توانمند و بلند مرتبه بکار می-روند.(قویمی، ۱۳۸۳ش: ۳۱) جویده برای نشان دادن مقام با ارزش شهیدان و عظمت ایثارگری آنان است که به سراغ این واکه رفته است.

۱-۱-۲) تکرار صامت‌ها

بسامد صامت‌ها نیز مانند مصوت‌ها نقش بسزایی در سطح موسیقایی شعر ایفا می‌کند و با ایجاد نوعی هم حروفی گنجایش آنرا دارند که القاگر مقصود مورد نظر شاعر باشند. در این سروده، حروف «ن»، «م»، «ت»، «ح»، «س»، «ع»، «ق» و «ص» از صامت‌های مکرری هستند که هر یک سهمی در موسیقی سخن و مفهوم مورد نظر شاعر دارند. بسامد این حروف به قرار زیر است(شکل۲):

حروف	ن	م	ت	ح	س	ق	ع	ص
تعداد	۱۶۹	۸۹	۸۵	۲۲	۴۵	۲۶	۴۷	۲۳

شکل۲. بسامد صامت ها ی پرکاربرد در سروده فاروق جویده

در این بخش، حروف« ن- م- ت» بیش از بقیه نمود دارد، حرف نون نشانگر تکان وخیزش و تکرار و حرکت و جوشش است. (عباس، ۱۹۹۸م: ۷۵) از سویی دیگر، اگر نون، حرف پایانی واژه باشد بر رقّت و لطافت و استقرار دلالت می‌کند و حرف میم دالّ بر گستردگی دعوت شاعر به بیداری جهان عرب و ادامه این دعوت می‌باشد؛ زیرا این حرف از اصوات مجهور و مستحکم است و نیز از اصواتی است که دالّ بر مرونیت و نرمی و تماسک می باشد و حرف تاء، دلالت بر ضعف و سستی و بی ارزشی و پستی دارد.(همان، ۲۴۷-۲۶۷) اغلب حروف به کار رفته در سروده فاروق، با محتوای سخن تناسبت دارد، از سویی، مردم را به خیزش و حرکت به سوی راهِ روشن شهدا فرا می‌خواند ازسوی دیگر، سران عرب را از سازش و ذلّت و سستی در مقابل اشغالگران برحذر می‌دارد و این دو پیام را با سخنان نرم و لطیف و با نجوای شهدا از عالَمِ دیگر، به گوشِ این دوگروه می‌رساند.

۱-۱-۳) تکرار

تکرار جمله، کلمه و حرف و نیز چگونگی ترکیب حروف و دلالت های لفظی نیز در این قسم از موسیقی جای دارد. تکرار در حقیقت، اصرار بر جنبه مهمّي از سخن است که با آن نقطه حسّاس سخن برجستگی و بروز ویژه ای می‌یابد.(نازک الملائکۀ، ۱۹۶۷م: ۲۴۲) و این نوع از

اسلوب شعری در سده‌های اخیر بعد از جنگ جهانی دوم به طور گسترده ای در آثار شعرای معاصر دیده می‌شود به ویژه بعد از قضیه فلسطین و عراق و مصر و... این نوع از تکرار، نمود بیشتری یافته است، و هم چنان که نازک الملائکهٔ، نوعی از تکرار را که عین عبارت و یا واژه به طور متوالی تکرا ر می‌شود، تکرار بیانی نامیده است. (همان، ۲۴۱-۲۴۲) مانند: *«الله اکبر منک یا زمن الجنون!»* ...(دیوان جویده، ۲۰۰۰م: ۴۰-۴۳) که سه بار پیاپی در پایانِ چرخه اولِ سروده، مشهود است، بر شدّت خشم و غضب شاعر از عملکرد زمانه دیوانه و خیره سریش دلالت می-کند، در بطن خود اظهار تعجّب و بهت زدگی و... رانیز در بردارد. یا عبارت *«والله إنّا راجعون»* (همان) با فاصله ای کمتر از هم تکرار می‌شود. شاعر برقطعیت سخن و هدف مدّ نظر خویش پافشاری می‌کند .هم چنین مصرعِ*«شُهداؤنا في کلّ شبر یصرخون...»* (همان) دوبار در طول قصیده تکرار می‌کند، این تکرارها علاوه بر ایقاع و موسیقی درونی شعر، خواننده را به تفکّر و تعمّق به تاکید برآرمان های شهدا در صحنه های مقاومت، وا می‌دارد.

عنوان قصیده باردیگر در طول سروده، آن هم در آغاز مقطع‌ها، تکرار شده است تا سرآغازی برای‌موضوع، غرض و مضمون جدیدی باشد. نازک الملائکهٔ، این نوع از تکرار را، تکرار تقسیم می‌نامد. (نازک الملائکهٔ، ۱۹۶۷م: ۲۵۰)

شُهداؤنا بین المقابر یهمسون.../ شُهداؤنا خرجوا من الأکفان.../ شُهداؤنا فوق المنابر یخبطون.../ شُهداؤنا وسط المجازر یهتفون.../ شُهداؤنا یتقدّمون.. (دیوان جویده، ۲۰۰۰م: ۴۰-۴۳)

جایگاه این ترکیبِ اضافی *(شُهداؤنا)*، زمانی روح مخاطب را با خود همراه می‌سازد که در همگی این ابیات، درصدر قرارگرفته‌اندکه هرشنونده‌ای را به‌سوی خود فرا می‌خوانَد. شاعر با این شگرد، بر طلایه داری و پیشگامی شهدا در زندگی دنیوی و اخروی اشاره می‌کند. از نظر گاهِ دیگر، ضمیرِ«نا» نشان دهنده نوعی‌تعلّق خاطر و عطوفت و نزدیکی سراینده به این قشر از جامعه است، از جهتی، تکرار واژه«*شهداؤنا*» موجب تلذّذ و آرامش روحی مخاطب می‌شود و به تبَعِ آن، شهدا پیامشان را از عالَم برتر به گوشِ جهانیان، ابلاغ می‌کنند وبه زنده بودنشان اذعان می‌کنند،، آن گاه که در صفها آمده اند واز زندگان می پرسند: *«یا أیها الأحیاء ماذا تفعلون...»* (همان)

۱-۱-۴)سجع

سجع بر کلمه‌ی آخر از یک بند به احتساب توافق آن با کلمه آخر از بند دیگر اطلاق می-گردد و گاهی بر خود هماهنگی و توافق نیز سجع گفته می‌شود، به قول سکّاکی، آن در نثر، همچون قافیه در شعر است، برسه نوع است: مطرّف و متوازی و متوازن.(التفتازانی، ۱۳۶۹ش: ج ۲، ۲۰۶-۲۰۷)

سجع مطّرف آن است که الفاظ در حرف روی یکی و در وزن مختلف و در سجع متوازی، کلمات دروزن و حرف روی هردو مطابق و در سجع متوازن، کلمات قرینه در وزن متّفق و در حرف روی مختلف باشند.(همایی، ۱۳۶۴ش: ۴۲) جویده در راستای برجسته نمودن کلام و جلب توجّه مخاطبان و افزایش موسیقی درونی سروده خویش ، دربافت متن بدان توجّه ویژه‌ای نموده است، در ذیل بدان ها اشاره می‌شود:

سجع مطرّف: دردو کلمه «*ارتاحت، نامت*» در مصرع«*وشعوبنا ارتاحت ونامت*» به کار برده شده است.

سجع متوازی: کلمه‌های «*یصُرخون، یُبتون، یخُرجون، یسکُرون*» و«*العُیون، السُجون، المحصون، الجنون، المجون*» و«*أکفان، قَطعان*» و*المتطّعون، المستسلِمون، المتَشَرذِمون*» و«*راجِعون، قادِمون، نائِمون، غافِلون، صامِتون، عائِدون، خاسِرون، کاذِبون، رافِضون، هارِبون، غارِقون، هائِمون*» و«*إنّکُم، کلّکُم، خلفکُم*» و«*یَرجِعون، تُهرولون*» و«*یتصایحون، تَتنازلون، یتثاءبون*» و«*یهمِسون، یخطِبون، یهتِفون، یهدِرون، تصلبون*» و«*فوقها، عرضها*» و«*سُلطان، طُغیان*» و«*المِهانة، النَدامة، الحزینة*» و«*المعاقِل، المقابِر، المنابِر، المجازِر، المفارِق*» و«*القطیع، الجریح*» و«*حزینة، فجیعة، عریقة*» با یکدیگر، سجع متوازی به شمار می‌آیند.

سجع متوازن:کلمه‌های«*اصوات، اسوار*» و« *العریق، العُیون*» نیز سجع متوازن محسوب می-شوند.

قافیه‌میانی: گاهی اوقات، این سجع ها در داخل بندها، موسیقی خاصّی را پدید آورده اند که به آن، قافیه‌میانی گفته می‌شود، مانند:

تثبت الأصواتُ في صمت السکون.. تتساقط الأحجارُ یرتفع الغبار../أصواتُهم تعلو علي أسوار بیروت الحزینة../ في الشوارعِ في المفارق یهدرون../ وأین غاب البائعون؟.. وأین راح.. الهاربون؟/ في نشوة السلطان والطغیان.. (دیوان جویده، ۲۰۰۰م: ۴۰-۴۳)

همچنان که مشهود است، تکرار واج ها، در پایان کلمات، نوعی قافیه افزایی محسوب می-

شود که در بُعد آوایی موجبِ نظم آفرینی وتناسب موسیقایی در کلام شاعر شده است، و گویی شاعر، در راستای القای هدف خود ،که همان اهداف والای شهداست، به استحکام بخشی در جمله‌ها و موسیقی‌عبارت‌ها دست زده است و این شیوه را در ترسیم احساساتش، به خدمت گرفته است.

۱-۱-۵)جناس

جناس، مایه آفرینش نوعی موسیقی درونی‌است. جناس و دیگر محسّنات لفظی به لفظِ کلام بر می‌گردد و به لطایف شنیداری مخاطب می‌افزاید و موجب لذّت و پسند و سرور شنونده می‌گردد.(ابن عاشور، بی تا: ۴۲) جناس، انواع گوناگونی دارد و دراین سروده، اغلب، جناس مضارع و مطرّف و اشتقاق و محرّف به کار رفته، و شاعر در این سروده، هماهنگی و توازن را بینِ واژگان «*الجنون والمجنون*» به عنوان جناس مطرّف و«*السُجون و السُکون*» به عنوان جناس مضارع و«*الجنون، المجنون، المجون*» و«*المکبل، کّبل*» و*عَرض، یعرض*» و*قطیع، قُطعان*» و«*الصامتون، صمتوا، صمت*» به عنوان جناس اشتقاق و «*تَسبحون، تُسبِّحون*» به عنوان جناس محرّف، برقرار نموده و علاوه بر آهنگین کردن سروده و انتقال مفاهیم مدّنظر شاعر، باعث جلب توجّه مخاطب شده است.

۱-۱-۶)توازن نحوی

شاعران وادیبان معاصرِ عرب، بیشتر از تکرارِ نحوی که موسوم به«موازنه نحوی» است، بهره می‌گیرند، تاثیر زیبا شناسیکِ این قرینه سازی، حاصلِ تداعی هایی است که از رهگذر تکرارِ ویژگی نحوی یک بخش در بخش های بعدی حاصل شده، سبب نوعی وحدت بین ساختارهای قرینه می‌گردد. (صیادی نژاد، ۱۳۹۳ش: ۳۴)صنعت «موازنه نحوی» به سه گونه تقسیم می‌شود: ا- تکرار جانشینی ۲- تکرار ریتم نحوی ۳- توازی تألیفی وترکیبی. درتکرار ریتم نحوی، شاعر به جای این که، کلمه یا عبارتی معین تکرار نماید، ترکیب نحوی در جای مشخّصی از بیت را تکرار می‌نماید.(ثامر، ۱۹۸۷م: ۲۳۶) در سروده فاروق، این دو نوع موازنه - نحوی، یکجا دیده می‌شود، مانند: *شُهداؤنا بین المقابر یهمسون.../ شُهداؤنا فوق المنابر یخطبون.../ شُهداؤنا وسط المجازر یهتفون...* (دیوان جویده، ۲۰۰۰م: ۴۰-۴۳)

در مصرع های فوق، کلمه«*شهداؤنا*» به عنوان مبتدا، با توجه به محور جانشینی، سه بار تکرا ر شده است، و ترکیب های نحوی «*بین المقابر، فوق المنابر، وسط المجازر*» به عنوان شبه جمله از نوع ظرف، و جمله‌های فعلیه «*یهمسون، یخبطون، یهتفون*» متشکّل از فعل و فاعل، به عنوان جمله خبریه، سه بار بکار رفته است وموازنه ریتم نحوی را تشکیل داده، موسیقی دلنوازی را پدید آورده اند، شاعر با پردازش این نوع از ایقاع، شنونده را به غور وتعمّق در قضیه و اهداف والای شهدا وا می‌دارد و آن هارا زندگانی می‌پندارد که در میان ما مردمان، به عنوانِ راهنما و مرشد به سر می‌برند؛ در قطعه‌های ذیل نیز، این دونوع موازنه یافت می‌شود: *شُهداؤنا في كلّ شبر يصرخون.../ شُهداؤنا في كلّ شبر... في البلاد يزمجرون.../ شُهداؤنا في كلّ شبر يصرخون...* (دیوان‌جویده، ۲۰۰۰م: ۴۰-۴۳) شاهد مثال های فراوانی در سروده فاروق به چشم می‌خورَد، مانند:

يا أيها المتنطّعون.../ يا أيها المتشرذمون.../ أيها المستسلمون.../ يا أيها الأحياء..(همان) با تکرار مفاهیم، شاعر با تاکید بر خواسته و هدف شهدا، القا گر اندیشه والای آن‌هاست.

در نوع سوم از موازنه نحوی، سطر اول از نظر معنایی، ناقص است، سطر دوم و احیانا تا چند سطر بعد از آن، معنای آن را تکمیل می‌نماید. (ثامر، ۱۹۸۷م: ۲۳۱- ۲۳۲)در سروده مورد بحث، این نوع از توازن، به زیبایی، به تصویر کشیده شده است: *إنّي أراهم في الظلام يحاربون../ رغم انكسار الضوء../ في الوطن المكبل بالمهانة../ والدمامة...و المجون..* (دیوان جویده، ۲۰۰۰م: ۴۰-۴۳)

همچنین در سطح زبانی، علاوه برموسیقی‌درونی شعر، به موسیقی بیرونی (کناری) هم توجّه می‌شود، منظور از موسیقی‌بیرونی شعر، وزن شعر است که بر همه شعر هایی که در یک وزن سروده شده‌اند، قابل تطبیق است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶ش: ۳۹) با این تفاوت که در شعر معاصر، پدیده عروضی تازه دیگری است که اوایل دهه شصت در شعر عربی ظهور نمود و مبنای آن، استخراج تفعیله‌های بیش از یک بحر عروضی در یک سطر شعری است و به این پدیده، «تنویع» اطلاق شده. (رجایی، ۱۳۷۷ش: ۱۷۷) بنابراین، شعر حاضر، در قالب شعر آزاد (تفعیله) سروده شده است، شعری که در آن، قافیه، نظام ثابتی ندارد وشاعر ملزم به رعایت آن نیست، در این گونه شعر، قافیه در پایان بندها و جایی که کلام شاعر به پایان می‌رسد، قرار می‌گیرد و به عبارت دیگر، قافیه، عنصر تحمیلی در شعر نیست بلکه مطابق با ذات وطبیعت شعر است. ازاین رو، شاعران شعر آزاد، به تساوی تفعیله ها، پایبند نیستند. جویده، برای سرودن شعراز تفعیله «مستفعلن، مستفعلن..» وگاه، از تفعیله «مستفعلن، فاعلن..» استفاده کرده، مابین بحرهای رجز و بسیط، در نوسان است، لازم به ذکر است که بحر بسیط، ترکیبی از دو بحر رجز

و متدارک و خاصّ سرودنِ اشعار، با موضوعات جدّی است.(حسنی، ۱۳۸۳ش: ۱۵۹) و بحر رجز نیز بیشتر با مضامین تعلیمی و حماسی، کاربرد دارد. (همان، ۱۶۱) این که شعرِ شاعر در تفعیله های مختلف در نوسان است، حاکی از روح سرکش و ناآرام اوست و وی این گونه، اضطراب و هیجان درونی خود را نسبت به موضوعی که قصد القایش را داشته، به نمایش گذاشته است، قافیه‌های این سروده عبارت است از: *راجعون- یصرخون- نائمون و...* وحروف مشترک قافیه« ون» و حرف روی« ن» (نون ساکن)، نون ساکن القاگر سکون و آرامشی است که به زعم شاعر، شهدا، برای جامعه‌آشفته و بی‌سر و سامان کشورهای‌عربی‌به ارمغان خواهند آورد. واژگان«*العیون- السجون- الجنون- المجون و...*» قافیه‌های کناری این شعر را تشکیل می-دهند که به کمک قافیه اصلی آمده و بر شدّت موسیقایی شعر افزوده‌اند. مختوم شدن تمام قافیه‌ها به سکون، موجب شده که صدا به صورت نرمتری پخش شده و پایان یابد همچنان‌که آغاز شعر نیز بر نجوا و نرمی صدا (با واژه «*یهمسون*») دلالت دارد.

۱-۱-۷)سطح واژگانی

کلمات، کوچکترین واحدهای معنی‌دار زبان هستندکه در سطح لغوی یا سبک‌شناسی واژگان، به بررسی آن‌ها ازجمله ساختمان واژه و شیوه ساخت واژه‌ها، نوع گزینش واژگان با توجّه به محور جانشینی، بسامد استفاده از لغات بیگانه، گستردگی یا اندکی واژگان به‌کار رفته در متن، میزان استفاده از ترادف معنایی کلمات، صفات و غیره پرداخته می‌شود. (فتوحی، ۱۳۹۰ش: ۲۳۸) از جمله شاخصه‌های سبک ساز، در سروده جویده، کاربرد واژه «*وطن*» به همراهِ چندین صفت متفاوت است:

وطنٌ یُباع وأمّةٌ تنساق قطعانا../ من ثری الوطن المکبل ینبتون../في الوطن المکبل بالمهانة../ والدمامة.. والمجون../وطن بعُرض الکون یُعرض في المزاد../ في الوطن الجریح یتاجرون../ من أجهض الوطن العریق؟/ في صورتین تُباع أوطان، وتسقط أمّة.. (دیوان‌جویده، ۲۰۰۰م: ۴۰-۴۳)

از جمله‌ها واژه های کلیدی سروده حاضر «*وطن*» است و این نشانگر وطن خواهی شاعر است و از این که سرزمین ملّتی مورد معامله قرار گرفته و فروخته شده و از این که وطن با اصل و نسبی، با ذلّت و خواری به زنجیر کشیده شده و به تبعِ آن جراحت برداشته و تکه تکه

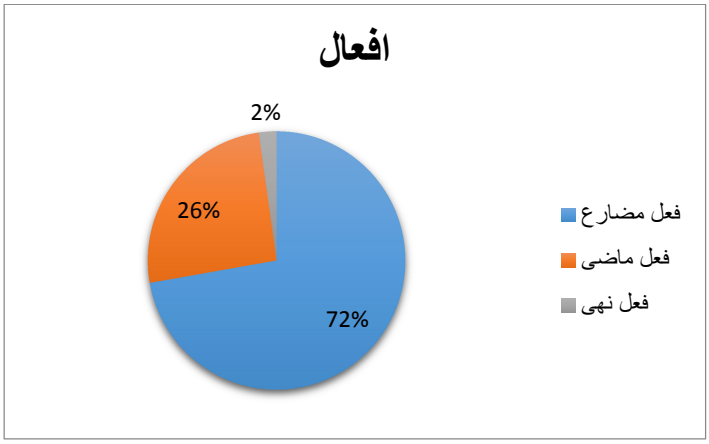
شده و سوداگران سران عرب آن را به مزایده گذاشته اند، به تنگ آمده و با تمام وجود و از عمقِ روح و جان، فریاد برمی‌آوَرَد تا شاید، زمانی، کلام او تأثیر گذار باشد و مردم، از خواب غفلت برخیزند و از سوی دیگر، فاروق، با نا امیدی تمام، این الفاظ را برزبان جاری می‌کند تا برآرمان-های از دست رفته‌اش، سوگواری‌کند و به بی‌کفایتی سردمداران کشورهای عربی و اسلامی اذعان نماید که با شرکت در کنفرانس ها و همایش ها و میتینگ های نمایشی و با ظاهر شدن در صفحات تلویزیون و سینما و...و با دست دادن با یکدیگر، دَم از صلح می‌زنند و هم چون موش‌هایی با هم دستِ دوستی می‌دهند و با توطئه، بیت المقدّس پاک و مقدّس را دودستی تقدیم گرگ‌ها می‌کنند و خود قهقهه مستانه سر می‌دهند، جویده از این سازشگران به عنوان بازیگران صحنه سینما و... با القاب: *الرافضون، البائعون، الهاربون، الصامتون، الغافلون، الکاذبون* یاد می‌کند.

در سطح محور هم‌نشینی، نیز می‌بینیم‌که شاعر، واژگان *«شهداؤنا، قادمون، راجعون، خرجوا، قاموا، صلّوا، زاروا، طافوا، القدس»* را در چرخه اول، با یکدیگر همنشین ساخته است تا برای مخاطب، این صحنه را به تصویر بکِشَد که شهدا، همیشه جاوید و زنده هستند و سر انجام به دنیا برخواهندگشت و مثل عیسی مسیح(ع) در قدس به نماز ایستاده، به طواف خواهند پرداخت:

والله إنا قادمون../ والله إنا راجعون../ شهداؤنا خرجوا من الأکفان../ قاموا إلی لبنان صلوا في کنائسها../ وزاروا المسجد الأقصی./ وطافوا في رحاب القدس.. (دیوان‌جویده، ۲۰۰۰م: ۴۰-۴۳)

۱-۱-۸)سطح نحوی

در این سطح، به نظم و ترتیب و آرایش کلمات، انواع گروه های اسمی، وصفی، قیدی و فعلی، بسامد و تنوّع صفات و قیود، نوع جمله‌ها (فعلی، اسنادی، غیرفعلی، ساده ، مرکب، کوتاه، بلند وکیفیت توالی‌آن‌ها) چگونگی کاربرد ضمایر و امثال آن باید توجّه شود. (سمیعی، ۱۳۸۶ش: ۷۰) در این سطح، به بسامد افعال و اسمیه و فعلیه بودن جمله ها توجّه می‌شود، در این سروده، ۹۰ فعل به کار رفته، ازاین تعداد ۶۵ فعل مضارع ۲۳ فعل ماضی، فعل امری به کار برده نشده و دو فعل نهی در سروده به کار رفته است (شکل ۳):



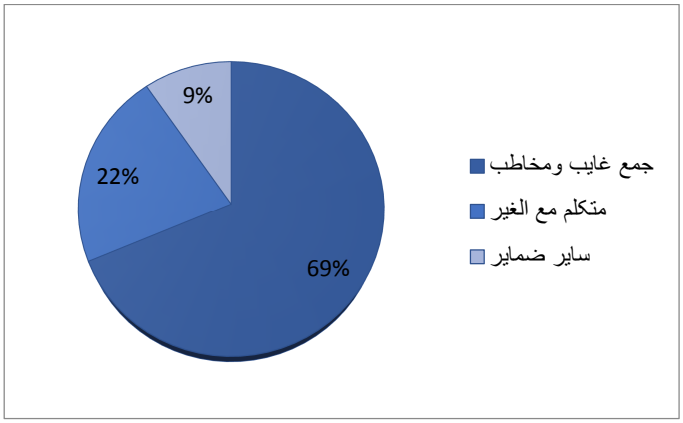
شکل۳. نسبت کاربست افعال در سروده جویده

از نمودار فوق، چنین نتیجه گرفته می‌شود که بسامد بالای فعل مضارع در مقایسه با افعال دیگردر سروده فاروق، حکایت از نگرش او به سرنوشت حال و آینده اعراب دارد و بازگشت شهدا را به وطن به زنجیر کشیدهِ فلسطین را به تصویر می‌کشد و ایشان را نمادهای مقاومت در برابر اشغالگران صهیونیستی، تلقّی می‌نماید شاعر کمتر از فعل ماضی استفاده نموده است و با این عمل، در صدد آن است که خود را از گذشته نامطلوب و ناخرسند اعراب، دور سازد و باکار- برد دو فعل نهی و عدم کاربرد فعل امر در سروده، از امر و نهی مستقیم پرهیز نموده و به این نتیجه دست یافته است که با این امر و نهی اعراب و سرانِ آن‌ها چیزی عایدِ ملّت مظلوم فلسطین نخواهد شد، و باید خودِ ملّت، با الگو قرار دادن شهدا، راهِ آن‌ها را ادامه داده و به پیام هایشان، جامه عمل بپوشانند.

در این سروده، ۴۵ جمله فعلیه و ۳۸ جمله اسمیه به کار رفته شده، از آن جایی که «طبیعت جملات اسمیه طبیعتی برجا و ساکن است و جملات فعلیه در تاثیرگذاری و تغییر حوادث، ظرفیت بیشتری نسبت به جملات اسمیه دارند» (محمد المنصور، ۱۴۲۱م: ۱۳۰۹) نشانگر آن است که جویده در اعتقاد خویش مبنی بر زنده بودن شهدا و رجعت آن ها، مصمّم و

پایدار است و پیوسته این باور ش را در سروده به خواننده القا می‌کند و در گذشته و حال و آینده، در حرکت است و با اضطراب و نگرانی حوادثِ سرزمین های اشغالی را دنبال کرده و به آینده سرزمین های اشغالی نیز، خوشبین نیست.

مبحث دیگری که می‌تواند در این سطح، مشخصه سبک ساز این اثر به شمار آید، بسامد استفاده از ضمیر جمع ، چه غایب وچه مخاطب ، و استفاده از ضمیر متکلّم مع الغیر، چه بارز و چه مستتر است و شاعر از تعداد ۸۳ ضمیر در این شعر،۵۷ ضمیر جمع، ۱۸ ضمیر متکلّم مع الغیر و ۸ مورد از ضمایر دیگراستفاده نموده است که نمودار درصدی آن به شکل زیر می‌باشد (شکل۴):



شکل۴. نسبت کاربرد ضمایر در سروده جویده

همان طور که ملاحظه می‌شود، ضمیر جمع مذکر« واو» اعمّ از غایب و مخاطب، بیشترین بسامد را در این سروده دارد و نشان از آن دارد که شاعر خود را عضوی فعّال از جامعه می‌داند، وی همچنین با تکرار ضمیر «نا» در الفاظ *«شهداؤنا، أنّا، أکفاننا، أحیاؤنا، کتّهاننا، شعوبنا و...»* اقشار ملّت را با خود همراه و همگام می‌سازد و به آن ها این پیام را القا می‌کند که تنها، راهِ شهدا، روشنگر و هدایتگرِ آنان به آزادی وطن است وی همراهی شهدا را در جای جای (*في کلّ شبر*) وطنشان، به ایشان گوشزد، می‌کند و از قرینه عبارت ها چنین بر می‌آید که مرجع اغلب ضمایر جمع مذکر« واو» نیز شهدا یا مردم است کهاین، خود، دو محور اصلی، جهت تغییر سرنوشت جامعه عرب و سرزمین های اشغالی محسوب شده است، و گاه این ضمایر، به طور اندک خطاب

به سران طمّاع عرب است که وطن را به مزایده گذاشته اند و از این تجارت خویش، سرمست و مغرور گشته اند و شاعر این سه ضلع جامعه را با ضمیر جمع به کار می‌بَرَد که البته همچنان که در سرتاسر سروده مشهود است، ضلع سوم بسیار اندک و کم رنگ جلوه گری می‌کند.

موضوع دیگری که در سطح نحوی سروده، مورد دقّت قرار می‌گیرد، بحث خبری و انشائی بودن کلام است، آن گاه که جویده، خواسته تا از شهدا و عملکرد آن ها سخن به میان بیاورد، از اسلوب خبری استفاده نموده، در واقع برای بیان حقایقِ جامعه، اعمّ از داد و ستد سرزمین به دستِ سرانِ عرب و بی تحرّکی ملّتِ به ظاهر زنده و ذلّت و خواری وطن فروشان، از این اسلوب بهره گرفته است و آن جا که روی سخن با خود فروختگان و سرانِ بی کفایتِ عرب ومُردگان متحرّک و دروغگویان و تسلیم شدگان وسرمستانِ سوداگرِوطن است، کلامِ خود را باصلابتِ هر چه بیشتر و با حالتِ تهکّم و سرزنش، با اسلوب انشایی به کار برده است، و نیز با ساختارِ ندا و استفهام، به آن نمود بیشتری داده است:

عارٌ علیکم أیها المستسلمون../ وطنٌ یُباع وأمّةٌ تنساق قطعانا../ وأنتم نائمون../ یا أیها المتنطعون../کیف ارتضیتم أن ینام الذئب../ في وسط القطیعوتأمنونَ؟(دیوان جویده، ۲۰۰۰م: ۴۰-۴۳)

با بیان اسلوب ندا و استفهام، در صَدَدِ تحریک احساسات و عواطفِ مردم و شناساندن پوسته زیرین و فکر پلیدِ سرانِ خیانتکار این سرزمین ها در آشتی با اشغالگران است و از مردم به عنوانِ افرادِ به ظاهر زنده، یاد می‌کند تا روح و نفس آن هارا به بازی بگیرد تا شاید، روزی از لاکِ خود بیرون بیایند و دست به شورش و قیام زنند و سرزمینِ خود را از دست آن‌ها برَهانَند.

۱)تحلیل سروده درسطح ادبی

در این سطح از پژوهش‌ها ی تحلیلی یک اثر، مسائل علم بیان از قبیل تشبیه و استعاره و سمبل وکنایه و مسائل علم بدیع مانند ایهام، تناسب و مسائل علم معانی همچون ایجاز، اطناب، قصر و حصر، و همچنین طرز بیان و نحوه ارائه موضوع به صورت ادبی ونوع اثر ادبی (حماسه، تراژدی ، غنا) مورد بررسی وکنکاش قرار می‌گیرد. (شمیسا، ۱۳۷۲ش: ۱۵۸) نوع ادبی شعر، غنایی است امّا درنگاهِ دقیق تر می‌توان آن را نوعی تراژدی یا غمنامه تلقّی کرد، شاعر برای افزایش موسیقی شعراز تضادّ، مراعات نظیر، استعاره، تشبیه، رمز و کنایه و... استفاده نموده است در این سطح مورد بررسی قرار می گیرد:

۱-۲) تضاد: تضادّهای این شعر عبارت است از: *ظلام وضوء/ رؤوس ونعال/ موتي وأحياء.* شاعر، با آوردن الفاظ ضدّ هم، سعی دارد تا با ذکر کلمه ای، ذهن خواننده در صَدَد یافتن لفظی مقابل آن باشد و موسیقی معنوی دلربایی را در لابلای ابیات ایجاد نموده و بدین وسیله مخاطب، متضادّ کلمه را کشف کرده و علاوه بر تلذّذ، ذهن او فعّال و پویا می‌شود. نباید از نظر دور داشت که شاعر، تضادّهای آشکار در جامعه‌کنونی عرب را در سرزمین های اشغالی، با به کار گیری این تضادّ ها بیان می‌نماید.

۱-۲) مراعات نظیر: این گروه از واژگان: *المنابر، يخطبون، كنائس/ صلّوا، مسجد، قدس/ صلاة، تسبّحون، الساجدون، طواف/ در حوزه‌ي معنايي نمازوعبادت، واژگان: السجون، المكبل، المجازر/ در زمينه‌ي بند وزنجير/ الصامتون، الغافلون، الكاذبون/ ارتاحت، نامت/يتثاءبون، نام، النائمون* / در حوزه معنایی بی خیالی وغفلت/ *خاسرون، بيع، أسواق، تُعَرضون/* در حوزه‌ی معنایی داد وستد، واژگان متناسبِ *السلطان، الطغيان/ دمامة، مهانة، مُجون/* در حوزه معنایی سلطه و خواری امّت و بالاخره واژگانِ *الشوارع، المفارق/ أوطان ، امّة/* مربوط به حوزه سرزمین و وطن، باهم تناسبت دارند.

فاروق، جهت زیبا سازی اثر، واژگان متناسب و مرتبط با هم را در عبارت‌های پیاپی کنار هم می‌چیند تا مفاهیم و مقصود خویش را در قالب الفاظ هماهنگ و دلکش، پی‌ریزی کرده و به مخاطب خود، القا نماید و بدین وسیله، این واژگان متناسب و همسو، جهت انتقال مضامین والا و تثبیت آن ها در ذهن شنونده ، به زیبایی، به رشته تحریر درآمده اند.

۱-۳) استعاره مکنیه: در عبارت *«تَثبُتُ الأصواتُ في صَمت السكون»*، *« الأصوات»* استعاره مکنیه است، زیرا رویش به *«الأصوات»* اسناد داده شده، و در بند *«وطنٌ يباعُ .. وطنٌ يعرض..»*، *« وطن»* استعاره مکنیه است، وطن به کالایی مانند شده که عرضه و فروخته می‌شود و همچنین در مصرعِ *«من ثري الوطن المكبل يُنبتون»* شهدا به گیاهانی تشبیه شده اند که می رویند و به جامعه سرسبزی وطراوت بخشیده وبه وطنِ در بند و به مزایده گذاشته شده نهیب می زنند تا برخیزند و سکوت مرگبار را درهم شکسته و با غرور ملّی و وطن خواهی، پوزه استعمار و اشغالگر صهیونیست را به خاک بمالند و بارقه امید در جان ها بدمند و خود را اسیر اوهامات و خواسته-های دشمنان و سران نالایق عرب نکنند و به پیام سراسر نور و سرور و امید شهدا گوش بسپارند تا رستگاری ابدی یابند.

۱-۴) تشخیص: و همچنین *«الأمة»* در ترکیب *«الأمة الثكلي»* استعاره مکنیه(تشخیص) به

شمار می‌آید، امّت به مادری فرزند مرده تشبیه شده که تحت اشغالِ صهیونیست ها ضجّه می زند و با زبان بی زبانی ازشهروندان یاری می طلبد و برای تحقّق آزادسازی سرزمین به سوگ نشسته و عزادار است، و «*بیروت*» در عبارت «*أصواتهم تَعلُو علي أسوار بيروت الحزينة*» به فردی مانند شده که غمگین است و همچون امّت داغدار به سوگواری می‌پردازد و این درحالی است که صدای شهدا از فراز دیوارهای شهر به گوش می‌رسد و ملّت را به خیزش علیه اشغال گران بر می‌انگیزد و در ترکیب وصفی «*الوطن المكبل*» وطن به انسانی می‌ماند که به غل و زنجیر کشیده شده وطنی که با اصالت و قِدمت بسیار بوده و هم اکنون در بندِ فرومایگان قد خَم نموده است و درپی‌آن، آوایی از جانبِ شهدا به گوش می‌رسد: «*سَنَخلّصُ الموتي من الأحياء.. من سفه الزمان العابث المجنون*» و فریاد بر می‌آورند که ملّت دل‌مرده و افسرده راکه در بندِ سفیهان و فرومایگانِ‌به‌ظاهر زنده هستند، نجات خواهیم داد و درپسِ آن، زمانه به انسان سفیه و فرومایه تشبیه شده تا جَور و ستم دشمنان بیهوده‌گو و دیوانه را به تصویر کِشَد و امّت را از خطر افکار پلیدشان آگاه سازد تا به انتفاضه‌ای دیگر بیندیشند و بیروت و قدس با قداست را آزاد سازند.

۱-۵) استعاره‌مصرّحه: در مصرع «*كيف ارتضيتم أن ينام الذئب.. في‌وسط القطيع وتأمنون؟*» دشمن به «*الذئب*» و امّت عربی به« *القطيع*» تشبیه شده و مشبه حذف گردیده و به مشبه به تصریح شده به عنوان استعاره مصرّحه، و درجمله «*جِرذانٌ تُصافِحُ بعضها*» «*جِرذان*» استعاره مصرّحه از سران پول پرست عرب است؛ بارها شاعر در ابیات مختلف، الفاظ «گرگ، میش و موش» را به کار برده و سران کشورهای اسلامی را از خطر کنفرانس ها و همایش های بی‌فایده آن‌ها بر سر معامله با اشغالگران با خبر کرده است و ازنفوذ آن‌ها در صفّ امّت مظلوم و رنجدیده برحذر داشته است و ایشان را همچون موش هایی فرض می‌کند که در پی غارت سرزمین‌های اشغالی هستند و امنیت و آسایش مردم فقط در گِرو تصمیمات سنجیده گردانندگان و مردم - مظلوم سرزمین‌های اشغالی است نه سر میز مذاکراتِ بی نتیجه و عقیم.

هم چنان که ملاحظه می‌شود، فاروق، رمز گونه سخن گفته است و لازمه چنین کلامی، در لفّافه سخن گفتن است ، بنابراین در اغلبِ بندهای سروده، کاربرد استعاره و تشبیه و دیگر آرایه‌های ادبی به وفور یافت می‌شود و نیز، جویده برای افزایش ادبیت متن خود، از انواع صنایع ادبی بهره جسته است و درضمن، مخاطب خود را واداشته تا با غور و تعمّق در جای جای

سروده اش، سخنانش را رمز گشایی کند و از آن لذّت ببرد، در ادامه، به دیگر شگردهایی که شاعر به کار برده، اشاره می‌گردد:

۱-۶) نمادها: نماد یا سنبل، چیزی است که معنای خود را بدهد و جانشین چیز دیگری بشود یا چیز دیگری را القا کند. (میر صادقی و دیگران، ۱۳۷۷ش: ۲۷۴) برجسته ترین نمادهایی که فاروق، به‌کاربرده: *«الجرذان، الفئران، الذّئب، الثّعلب»* موش، نماد طمع کاری و ترسو بودن و گرگ نماد دشمن است، و با ذکر*« طعمة الجرذان»* برآن است تا طمّاع بودن قوم یهود و طعمه بودن قوم عرب را در مورد معامله قرار دادن کشور های عربی به نمایش‌گذارد، اسرائیل را به عنوان « گرگ» تلقّی می‌کند که در میان گله‌ی گوسفند، جولان می‌دهد.گرگ یکی از حیوانات *درنده* است که اهلی کردن آن غیرممکن است. در ادبیات این حیوان نماد درندگی و تجاوز است. لذا شاعر برای توصیف فجایع و جنایات استبداد و استعمار، با آوردن نام این حیوان خشم و خروش و نفرت خود را نسبت به بیگانگان می‌رساند و از آنجایی که این حیوان با هم نوعان خود به صورت دسته جمعی حمله ور می‌شوند لذا شاعر جنایات و کشتار همگانی مظلومین توسط غاصبین را بااین نماد بیان می‌دارد.

نکته بسیار ظریف در تفاوت معنایی جرذان و فئران قابل توجّه است، جرذان به موش بزرگ و فئران به موش کوچک اطلاق می‌شود(المعجم الوسیط، ذیل مادّه « فأر» و «جرذ»، ۲۰۰۴ م) شاعر آن جا که سران طمّاع عرب را درمقابل امّت عربی قرار می‌دهد به ظرافت از آنان به عنوان «جرذان» یاد می‌کند که خود در برابر ملل بی‌دفاعشان، خیلی بزرگ و قدر تمند می‌دانند، امّا آن جا که می‌خواهد آنان را در برابر آمریکا و طمعشان را در برابر دلار نشان دهد، آن ها را «فئران» می‌داند!

۲) تحلیل سروده درسطح فکری

در این سطح از پژوهش‌های سبک شناسانه بررسی می‌شود که آیا اثرادبی، درونگرا و ذهنی است یا برونگرا وعینی؟ با بیرون تماس دارد و یا به درون و عمق پرداخته است؟ شادی‌گر است یا غم گرا؟ خِرَد گراست یا عشق گرا؟ چه فکر خاصّی را تبلیغ می‌کند؟ و آیا صاحب اثر، بدبین است یا خوش بین؟ تلقّی او نسبت به مسائلی از قبیل: مرگ، عشق، صلح، جنگ و... چگونه است؟ (شمیسا، ۱۳۷۲ش: ۱۵۶-۱۵۷) انتقادِ کوبنده جویده از جامعه عرب که در خواب غفلت فرورفته و باید مردگان (شهدا) این به ظاهر زندگان را از خواب بیدار کنند؛ بسیار صریح

و قاطع است.

دراین شعر، شاعر به جای برخورد ساده و صریح با مشکل فلسطین و اشغال کشورهای عربی به نگرش ضمنی و غیر مستقیم برپایه اشارات و تمثیل (موش و گرگ و...) روی‌آورده است. شاعر با توجه به حاکمیت فضای اختناق و نیز به دلیل پرهیز از صراحت‌گوئی، تعبیرات رمزگونه به کار می‌برد تمامی نمادهای به کار رفته در شعر ایشان در بردارنده اندیشه ظلم ستیزی می‌باشد.ازاین رو، فاروق، به جای آن که به تعریف و تغیر ظاهری رویداد ها بپردازد به روانکاوی فردی وگروهی اعراب پرداخته و واکنش روانی و اخلاقی آنان را در برابر شکست و ازدست رفتن فلسطین و لبنان و... مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است. واژه کلیدی این شعر «شهداؤنا» است، جویده بر مقام والای شهدا، الگو و پیشتاز بودن آن ها و رهایی بخشی و آزادگیشان، تأکید کرده و از ایشان به عنوان زندگانِ به ظاهر مرده و به استنادِ آیه ﴿وَلا تَحْسَبَنَّ الَّذینَ قُتِلُوا فی سَبیلِ اللهِ أَمْواتاً بَلْ أَحْیاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ یُرْزَقُونَ﴾ (آل عمران، ۱۶۹) بنابر اعتقاد شاعر، روزی این شهدا رجعت خواهند نمود و جامعه را غرقِ در نعمتِ آزادی و آرامش و امنیت، خواهند کرد.

نتیجه

از پژوهشِ انجام شده این نتایج، حاصل شده است:

- شاعر در سروده «شهداؤنا» جهت تأثیر گذاری و اقناعِ عاطفی مخاطب خویش، از موسیقی درونی و بیرونی، بهره جسته و این امر مهمّ را با تکرارِ مصوّت «آ» برای پر شکوه جلوه دادن مقام و راهِ شهدا، به کار بسته است، وی با کاربردِ بیشترین بسامدِ صامتِ «ن» ساکن، از سویی، هدفِ رقّت و لطافت و نرمش و بیان خواسته‌های شهدا را، و ازسویی دیگر، خیزش و جوششِ ملّت مظلوم و ستمدیده را، بیان می‌نماید.

- سراینده، در سطح نحوی و واژگانی از فعل مضارع و جمله‌های فعلیه و اسمیه، به طور گسترده استفاده نموده تا دغدغه و پریشانی خود را از سرنوشت حال و آینده اعراب، روایت کند و اعتقادش را برزنده و جاوید بودنِ شهدا و رجعتِ آن‌ها، مصمّم و پایدار، به تصویر کِشَد، وی همچنین، در طول سروده، بیشترین، ضمیر جمع و متکلّم مع الغیر، را جای داده تا خود را با

اقشار ملّت، همراه و همگام، سازد و تأکید نماید که تنها، راهِ شهدا، آزادی سرزمین‌های اشغالی را به ارمغان خواهد آورد، او بارها با کاربردِ واژه «وطنِ به زنجیرکشیده شده» تلاش می‌کند، مردم را به خیزش وادارد.

- در سطح ادبی، نیز، جهت زیبا سازی فضای سروده، و القای اهدافِ والای شهیدانِ زنده و سرکوبِ سردمدارانِ کشورهای‌عربی، از انواع آرایه‌های‌ادبی: طباق، مراعات نظیر، استعاره، تشبیه، کنایه، نماد، تناص، پارادوکس وآشنایی زدایی، بهره جسته است

- در سطح فکری، نیز، فاروق، با بیان اشارات و تمثیل‌ها، برآن است تا به روانکاوی فردی وگروهی اعراب بپردازد و اندیشه والای خویش را در به ثمر رساندنِ بینش و منشِ شهدا در جامعه عربی و اسلامی، به منصه ظهور برساند و با سخنان کوبنده و خشم آلودِ خود، به بی-کفایتی و ناکارامدی برنامه صلح و سازشِ سران عرب، اذعان دارد.

منابع و مآخذ

- قرآن کریم
- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، (۱۹۶۰م)، ***مقدّمه ابن خلدون***، الجزء الرابع، القاهرة: نشر الدكتور علي عبد الواحد وافي.
- ابن ذريل، عدنان، (۲۰۰۰م)، **النصّ والاسلوبية بين النظرية والتطبيق**، من منشورات اتّحاد الكتاب العرب.
- ابن عاشور، محمد الطاهر، (لاتا)، ***موجز البلاغة***، تونس: المطبعة التونسية.
- التفتازاني، الدين، (۱۳۶۹ش)، ***شرح المختصر علي تلخيص المفتاح للخطيب القزويني***، الطبعة الثالثة، قم: دار الحكمة.
- ثامر، فاضل، (۱۹۸۷م)، ***مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع***، الطبعة الاولي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامّة.
- جويده، فاروق، (۲۰۰۰م)، ***الديوان***، القاهرة: مركز الأهرام.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۷۹ش)، ***موسیقی شعر***، چاپ ششم، تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۲ش)، ***کلیات سبک شناسی***، چاپ اول، تهران: انتشارات فردوس.

- فضل، صلاح، (۱۹۹۸م)، ***علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته***، الطبعة الأولي، لامک: دار الشروق.
- عباس، حسن، (۱۹۹۸م)، ***خصائص الحروف العربية ومعانيها***، دمشق: اتّحاد الكتاب العرب.
- فتوحی، محمود، (۱۳۹۰ش)، ***سبک شناسی؛ نظریه ها، رویکردها و روش ها***، تهران: انتشارات سخن.
- قویمی، مهوش، (۱۳۸۳ش)، ***آوا و القا، رهیافتی به شعراخوان ثالث***، تهران: هرمس.
- الكواز، محمد كريم، (۱۴۲۶ق)، ***علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات***، الطبعة الاولي، ليبيا: جامعة السابع من أبريل.
- مجمع اللغة العربية، (۲۰۰۴م)، ***المعجم الوسيط***، الإشراف: ضيف شوقي الطبعة الرابعة، مصر: مكتبة الشروق الدولية.
- المسدي، عبد السلام، (۱۹۸۲م)، ***الاسلوبية والاسلوب***، الدار العربية للكتاب.
- الملائكة، نازک، (۱۹۶۷م)، ***قضايا الشعر المعاصر***، الطبعة الثالثة، منشورات مكتبة النهضة.
- ملک الشعرا، محمد تقی بهار، (۱۳۶۹ش)، ***سبک شناسی***، تهران: مؤسسه انتشارات امیر کبیر.
- میر صادقی، جمال و میر صادقی، میمنت، (۱۳۷۷ش)، ***واژه نامه هنر داستان نویسی***، تهران: کتاب مهناز.
- همایی، جلال الدین، (۱۳۶۴ش)، ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***، چاپ سوم، تهران: انتشارات توس.

مجلات

- حسين، كمال الدين، (۲۰۱۴م)، شاعر الحبّ و الرومانسية، ***مجلة إفريقيا قارتنا***، العدد۱۱، ۱۹مارس، صص۱-۳.
- رجایی، نجمه، (۱۳۷۷ش)، نقد شعر عربی معاصر، ***مجله دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه تهران***، شماره ۱۴۶ و ۱۴۷، تابستان و پاییز، صص ۱۵۷-۱۸۱.
- صیادی نژاد، روح الله، (۱۳۹۳ش)، زیبایی شناسی نحو یا نحوِ زیباشناسی، ***فصلنامه لسان مبین***، سال پنجم، شماره ۱۵، بهار، صص ۲۳- ۳۴ .
- قائمی، مرتضی و صمدی، مجید، (۱۳۹۳ش) بررسی مضامین سیاسی اشعار فاروق جویده

در جریان انقلاب ۲۰۱۱ مصر، ***فصلنامه لسان مبین***، سال پنجم، شماره‌ی ۱۶، تابستان، صص ۲۰۱-۲۲۲.

- محمد المنصور، زهیر، (۱۴۲۱ق)، ظاهرة التكرار في شعر ابي القاسم الشابي دراسة اسلوبية، ***مجلة جامعة ام القري لعلوم الشريعة واللغه العربية وآدابها***، المجلد۱۳، العدد۲۱.

بررسی و تحلیل برخی از وام واژه‌های کتاب نثر الدر فی المحاضرات

علی پیرانی شال*، فرزانه فتاحیان

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی
۲. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی

دریافت: ۹۶/۰۶/۰۷ پذیرش: ۹۶/۰۷/۰۱

چکیده

با ظهور اسلام و فتح ایران توسط اعراب مسلمان، حجم گسترده‌ای از فرهنگ و آداب ایرانی در زمینه‌های مختلف به ادب عربی راه یافت، که در عصر عباسی به اوج خود رسید.

وزیران، کاتبان و نویسندگان ایرانی نژادِ عربی نویس این دوره، سهم عمده‌ای در انتقال دستاورد تمدن ایران به آداب و فرهنگ عربی داشتند. أبوسعد منصور آبی (متوفی ۴۲۱) از وزیران نویسنده و دانشمند قرن چهارم و پنجم هجری در کتاب ارزشمند خود «نثر الدر فی المحاضرات» عناصر زبانی و جلوه‌های فرهنگی و تاریخی متعددی را گنجانده است. در این پژوهش سعی شده بر اساس روش توصیفی ـ تحلیلی و با هدف تعیین ریشه زبانی و بار معنایی و فرهنگی انتقال یافته از زبان فارسی به عربی، به واکاوی برخی از وام واژه‌های فارسی در این کتاب بپردازیم، در انتها به این نتیجه دست یافتیم که یازده مورد از هفتاد و پنج مورد این وام واژه‌ها برای اولین بار در کتاب نثر الدر آمده است، بیشتر آنها در عصر عباسی به زبان عربی انتقال یافته و ابعاد زندگی اجتماعی و معیشتی همچون اسامی مکان‌ها، خوراک، پوشاک، ابزار و وسایل حیوانات، گیاهان و ... را در بر می‌گیرد.

کلید واژگان: عصر عباسی، عناصر زبانی، وام واژه‌های فارسی، أبوسعد منصور آبی، نثرالدر فی المحاضرات

* الکاتب المسؤول: pirani@khu.ac.ir

مقدمه

زبان فارسی در طول تاریخ پرفراز و نشیب ایران زمین، عاملی تعیین کننده و ابزاری ارزشمند در تعامل فرهنگی میان ایرانیان و دیگر تمدن‌های بزرگ بوده است. بررسی وام واژه-های ایرانی در زبان‌های یونانی، عربی، ترکی، ارمنی، چینی و زبان‌های گوناگون اروپایی بیانگر آن است که ایرانیان در هر زمان به گونه‌ای فرهنگ و تمدن خود را با ابزار زبان به ملت‌های دیگر انتقال داده‌اند. (جعفری دهقان، ۱۳۸۹: ۱۸) در این میان زبان فارسی و عربی به دلیل همجواری و به تبع آن ارتباط مستمر و دیرینه‌ای که با هم داشتند از لحاظ فرایند واژگانی از هم تاثیر زیادی گرفته‌اند به گونه‌ای که زبان عربی تحت تاثیر هیچ زبانی به اندازه فارسی قرار نگرفت، تا جایی که هر گاه تعیین اصل کلمه‌های برای علمای لغت مشکل می‌شد، آن را فارسی می‌دانستند، گاهی آن کلمه اصلا فارسی نبود. (عبدالمنعم، ۱۹۷۷: ۴۴) این وام واژه‌های فارسی از قرن‌ها پیش از اسلام به زبان عربی راه یافتند و پس از آن چنان گسترده شدند که در چهار قرن نخستین تعداد آنها را بین ۲۰۰۰ تا ۲۵۰۰ کلمه برآورد کرده‌اند، (آذرنوش، ۱۳۸۱: ۱۳)، اما با وجود اینکه تاثیر زبان عربی بر زبان فارسی پدیده‌ای کاملا شناخته شده است که بارها مورد پژوهش قرار گرفته است، در جهت معکوس، تاثیر فارسی بر عربی، عمدتا در دو زمینه وام واژه (معربات) و اخلاق کهن ایرانی، موضوع پژوهش‌های متعدد، اما غالبا ضعیف و نیمه کاره بوده است. (همان، ۱۳۸۵: ۷۰)

قرن چهارم و پنجم هجری که زبان عربی در ایران گسترش زیادی پیدا کرده بود، وزیران، دبیران، کتابان و نویسندگان عربی نویس ایرانی نژاد، سهم عمده‌ای در انتقال جلوه‌های فرهنگی تمدن ایرانی به عربی داشتند، زیرا از طرفی به فرهنگ غنی خود آگاه بودند و از طرف دیگر بر زبان عربی به خوبی مسلط بودند، بخشی از این آثار مورد بررسی قرار گرفته، اما آثار فراوان دیگری هست که تا کنون مورد توجه واقع نشده‌اند.

أبوسعد منصور آبی وزیر «مجد الدولۀ رستم بن فخر الدولۀ ابن رکن الدولۀ بن بویه»، ملقب به وزیر الْکَبِیر ذِی الْمَعَالِی زین الکفاۀ (ثعالبی، ۱۴۰۳: ۱۲۰/۵) و (شاکر، ۱۹۷۳: ۱۶۰/۴) از نویسندگان قرن چهارم و پنجم هجری است که در کتاب ارزشمند خود نثرالدر فی المحاضرات جلوه‌های متعدد تاریخی، دینی، فرهنگی و ادبی را گنجانده است، این کتاب هفت جزء دارد، هر جزء آن شامل چندین باب است که در مجموع ۹۳ باب را در موضوعات مختلف در برمی‌گیرد.

اهمیت کتاب حاضر در آن است که اطلاعات تاریخی، دینی، اجتماعی و فرهنگی فراوانی را

در خود جای داده، به طوری که در آثار دیگر نویسندگان این دوره کمتر به چشم می‌خورد. بیش از ۱۰۰ وام واژه در این کتاب وجود دارد که بررسی و شناخت ریشه آنها میزان تاثیرپذیری دو زبان از یکدیگر، قدمت واژه‌های دخیل و زمینه‌های وام گیری واژگانی زبان عربی از زبان فارسی را، بیش از بیش مشخص می‌کند.

بر این اساس در این پژوهش سعی شده است که با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی برخی از وام واژه‌های این کتاب بپردازد و به دو سوال پاسخ دهد:

۱:این وام واژه‌ها چه زمینه‌ای از زندگی مؤلف را در برمی‌گیرد و چه میزان در این واژه‌ها تغییر معنایی به وجود آمده است؟

۲: چه تعداد از این واژه‌ها برای اولین بار در کتاب نثر الدر فی المحاضرات آمده است؟

به نظر می‌رسد که بیشتر وام واژه‌های این کتاب متعلق به حوزه‌های زندگی معیشتی و اخلاقی عصر مؤلف است که از لحاظ معنایی تغییر زیادی در آنها دیده نمی‌شود و همچنین تعداد کمی از واژه‌ها برای اولین بار، در این کتاب آمده است.

پیشینهٔ بحث

تاکنون پژوهش‌های زیادی درباره وام واژه‌های فارسی در زبان عربی و برعکس صورت گرفته است، از جمله پژوهش‌های مستقل در این باره دو کتاب المعرب من الکلام الاعجمی جوإلیقی و الالفاظ الفارسیهٔ المعربهٔ ادی شیر، است. از مقاله‌هایی که در این زمینه کار شده، می‌توان از برخی مقاله‌های دکتر آذرنوش نام برد: الکلمات الفارسیهٔ فی الشعر الجاهلی، (آذرنوش، ۱۳۵۶: ۳ـ ۱۲)، أبومطهر ازدی (دائرهٔ المعارف)، (همان، ۱۳۷۳ الف: ۲۵۶/۶ـ ۲۶۶)، وام واژه‌های فارسی کتاب نشوار المحاضرهٔ تنوخی (همان: ۱۳۸۶: ۴۸ـ ۶۷). و مقاله‌های دیگری مانند بررسی وام واژه‌های فارسی در امثال مولد در مجمع الامثال میدانی (سبزیان پور و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۴۶ـ ۱۶۲)، بررسی و تحلیل برخی از وام واژه‌های فارسی دیوان أبونواس (میرزایی و دیگران، ۱۳۸۹: ۲۲۱ـ ۲۳۸) و وام واژه‌های فارسی در کتاب الامتاع و المؤانسهٔ أبو حیان توحیدی (همان، ۱۳۹۲: ۳ـ ۳۲)، الالفاظ الاعجمیهٔ فی کتاب البخلاء ـ دراسهٔ و ترتیب المعجمی (نغماش، ۲۰۰۹)، علاوه بر اینها در ضمن پژوهش‌های مربوط به فرهنگ، ادب و تاریخ ایران برخی از وام واژه‌های فارسی مورد بررسی قرار گرفته است. اما براساس اطلاعات نظام‌مند تا کنون درباره آبی و کتاب نثر الدر فی المحاضرات پژوهشی صورت نگرفته است.

نثرالدر فی المحاضرات

أبوسعد منصور بن حسین آبی در «آبه» یکی از روستاهای اصفهان متولد شد، درباره زمان تولد او چیزی در منابع نیامده است. او نیز همانند دیگر نویسندگان بزرگی بود که تا زمانی که به فن یا علمی شهرت نمی‌یافتند، کتاب‌های تراجم به آنها اهمیت نمی‌دادند. منابع مختلف درباره زندگی او چیزی ننوشته‌اند، اما درباره برادر او که از وزرای طبرستان بود، مطالب زیادی مطالب زیادی آمده است. (حجی، ۱۹۹۷: ۶/۱) کتاب‌های که درباره زندگی او نوشته‌اند او را علاوه بر نویسنده بودن، شاعر هم دانسته‌اند، شعر او عالی و ممتاز نبوده، اما در نثر شیوه‌ای بلیغ دارد و محسنات بدیعی را به کار برده است.

درباره اسم کتاب نثر الدر دیدگاه‌های مختلفی وجود دارد، بعضی آن را «نثر الدر» و بعضی آن را «نثرالدر فی المحاضرات» می‌دانند. از جمله: طبری در معجم البلدان آثار او را «تاریخ ری و نثرالدر» می‌داند. (حموی، ۱۹۹۵: ۵۱/۱) و حاجی خلیفه اسم کتاب را نثرالدر فی المحاضرات می‌داند و درباره آن می‌گوید: (لم یجمع مثله). (حاجی خلیفه، ۱۹۴۱: ۱۹۲۷/۲)، ثعالبی هم که از نزدیکترین هم‌عصران اوست ضمن ذکر شعری از صاحب بن عباد خطاب به آبی: قل لأبی سعد فَتی الآبی/ أنت لأنواع الخنی آب، النَّاس من کانون أخْلَاقهم/ وخلقک المعسول من آب، اسم کتاب آبی را «نثر الدر» می‌داند. (ثعالبی، ۱۴۰۳: ۱۲۰/۵)، (نک: قرنفۀ، بی‌تا: ۲ـ۷)

این کتاب ۷جزء دارد، هر جزء آن شامل چندین باب است که در مجموع ۹۳ باب را در برمی‌گیرد، از بهترین کتاب‌های مختارات در ادب عربی قدیم و مصدر ارزشمندی از مصادر ادب و تاریخ عربی هست، هر چند همانند دیگر کتاب‌های امثال خود همچون عقدالفرید یا ادب الکاتب به شهرت نرسید ولی از لحاظ ارزش و قیمت کمتر از آنها نیست، بلکه با روش منحصر به فردی که مؤلف در ترتیب موضوعاتش در پیش گرفته، بر هم عصرانش پیشی گرفت، موضوعات این کتاب بسیاری از مأثورات ادبی، اشارات تاریخی، اخبار، نوادر، تراجم، انواعی از جد و هزل و خطبه‌ها، نامه ها و حکمت و مثل را بر می‌گیرد، که طبق ترتیب زمانی نوشته شده‌اند و تا آخر عصر عباسی، امتداد پیدا کرده است. (نک: حجی، ۱۹۹۷: ۱/۱ـ۴)

آبی در مجموع ۹۳ باب کتاب نثرالدر فی المحاضرات، تنها یک باب آن را تحت عنوان «حکم ونوادر للْفرس» به بیان حکمت‌ها و حکایت‌های کوتاه ایرانی اختصاص داده است؛ با این حال ذیل بیشتر باب‌ها و به تناسب موضوع به بیان جلوه‌های از زبان و فرهنگ و تاریخ ایرانی پرداخته است. فارسی دانی و به فارسی نوشتن آبی امری عجیب و دور از نظر نیست چون بنا بر

گفته آذرنوش: (در این عصر) فارسی در بین توده مردم رواج کامل داشت و فارسی نویسی امری طبیعی بود؛ هر چند که فارسی ستیزی در وجود شهریاران و بزرگان که حتی خود ایرانیانی اصیل بودند، جلوه‌ای خاص داشت. (نک: آذرنوش، ۱۳۸۵: ۱۶۲ـ ۲۷۱) و (نک: آذرنوش و همکاران، ۱۳۹۳: ۷) فراوانی واژگان فارسی در زمینه‌های مختلف در نثرالدر دلالت بر فارسی دانی و رواج فارسی در بین حاکمان عرب دارد، مثلا در ذیل مدخل «هَذِهِ حُرُوف وکلمات من الْمُصحف الَّذِی یَسْتَعْمِلهُ النَّاس عمدا لَا سَهوا» واژه «رسید» را به «ادرک» ترجمه کرده است: وَقَالَ المعتصم یَوْمًا لطَّبَاخ لَهُ فَارسی: حَاسبت رشید. فَقَالَ: زِنْ نَبِیذ أَرَادَ المعتصمُ: جَاءَ شَتیت رسید، أی أدرَکَ غَدَاؤک وَقَالَ لأخر: رسید، أی أدْرَک. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۷۴/۵ـ ۱۷۵)

و در جای دیگر از احمد بن معذل نقل می‌کند که اخفش آنها را از گفتن سه کلمه «بس، هم و بخت» منع می‌کرد: قَالَ أحْمد بن المعذل: لما جَاءَنَا الْأَخْفَش لیؤدبنا قَالَ: جنبونی ثَلَاثَة أشْیَاء: أن تَقولُوا: بس، وَأن تَقولُوا: هم، وَلَیْسَ لفُلَان بخت. (آبی، ۱۴۲۴: ۸۲/۷)

گاهی هم چندین واژه فارسی را در یک جمله آورده است: فَقَالَ لَهُ مَرزُبانُ مَروٍ: هَذَا کَانَ بستاناً وَقد اتخذته لإبلک؟ فَقَالَ قتیبةُ: عَن أبی کَانَ أشترباذ وَأبو یزیدَ کَانَ بُسْتَان باذ. (۶۲/۵)، اشترباذ به معنای شتربان و بستان باذ هم به معنای بستان بان است.

اسم اشخاص (به خصوص پادشاهان ایرانی) و شهرها در نثر الدر فراوان به چشم می‌خورد؛ اسامی اشخاص: دارا (۱۵/۷)؛ انوشروان (۸۰/۵)؛ بزرجمهر، کسری، هرمزان (۲۹/۷)، برویز، شیرویه، موبذ (۳۲/۷)؛ سأبور (۳۳/۷)؛ اردشیر بن بابک (۴۱/۷)، ابن مقفع (۱۳/۴)

اسامی شهرها: مرو (۲۶۴/۱)؛ کسکر (۱۵۴/۷)؛ جرجان (۱۹۸/۳)، خراسان (۲۱۹/۷)؛ قم (۱۳۸/۳)؛ رامهرمز (۱۱/۵)؛ اهواز (۸۰/۳)؛ طبرستان (۹۶/۳)؛ اصفهان (۳۵۵/۶)، سجستان (۶۳/۵)و (۲۲۱/۷) و ... .

بحث

قبل از پرداختن به موضوع اصلی ذکر چند نکته در اینجا لازم است:

۱ـ در این تحقیق تنها به هفتاد و پنج واژه از وام واژه‌های کتاب نثر الدر اشاره شده است.

۲ـ وام واژه‌ها را براساس کاربرد آنها در ذیل هشت موضوع: الف: اداری، ب: حیوانات، ت: گیاهان و گلها، ث، خوراک و نوشیدنی، خ، لباس و منسوجات، ج، صفات و حالات، ح: ابزار و وسایل و دـ وام واژه هایی که مربوط به امور مختلف می‌شود، آورده‌ایم.

۳ـ برای هر واژه های فارسی تنها به ذکر یک یا دو مورد از جملاتی که واژه مذکور آمده اکتفا کرده‌ایم و در بقیه به شماره صفحه واژه مذکور اشاره شده است.

۴- به علت تنگنای مقاله از ترجمه عبارات عربی خودداری کرده‌ایم.

أ: وام واژه‌هایی که اداری و دیوانی هستند

۱.الاوارجة

تعریب آوراه و آن دفتر حساب و دخل خرج که حساب‌های پراکنده دیوان در آن نوشته می‌شود. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۷) و (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۳۶) چیزی از کتاب‌های صاحبان دیوان، و گفته شده که (به معنای) کتاب‌های تاریخ است و معرب آواره است، (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۲۰۸/۲)؛ این واژه به احتمال زیاد برای اولین بار در نثر الدر آمده است: و قُرئ فِی أَخْبَار البرامكة: أنه وجد فِی بعض الأوارجات السُّلْطَانِيَّة فِی أولهَا. (آبی، ۱۴۲۴: ۲۱۶/۷)

۲.دیوان

کلمه دیوان بارها در نثر الدر به کار گرفته شده است: مَكْتُوب فِی دیوَان الْمُحْسِنِينَ: من عَفا عُفیَ عَنهُ. (آبی، ۱۴۲۴: ۴۹/۲)، دفتری که در آن اسم سپاهیان و اهل بذل و بخشش نوشته می‌شود و فارسی معرب است (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۶۶/۱۳)، در بعضی موارد دیوان به معنای محل جمع شدن علمای دربار آمده است. كَانَ مُلُوك الرّوم إِذا اعتلّ طَبِيب أسقطوه من ديوانهم، (آبی، ۱۴۲۴: ۲۱۲/۷) جوالیقی می گوید اصمعی اصل آن فارسی دانسته و از آن دیبان و دیوان به معنای شیاطین را اراده کرده است. (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۳۱۷) ،

۳. صک

سند و حواله، معرب چک است. (ادی شیر: ۱۹۸۸: ۱۰۸)، (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۲۱۲) و (فیومی، بی‌تا: ۳۴۵/۱)، وَبَعض كتاب الْأُمَرَاء يُوقع فِی الصكاك والمناشير: اللَّهُمَّ ألبسنا الْعَافِيَة. (آبی، ۱۴۲۴: ۲۱۰/۳). ولغُلام يَخْدمه ويستعينُ بِهِ خَمْسُونَ درهما، وَوَقع فِی الصَّك وردَّه إِلَيْهِ. (همان: ۲۰۶/۵)

۴. عسکر

فارسی معرب است، به معنای تعداد زیادی از هر چیزی است. ... العسکر: جایی که لشکر در آن جمع می‌شود. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۵۶۸/۴)، عسکر فارسی معرب است و ابن درید آن را

معرب لشکر دانسته است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۱۳) و (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۴۵۳)، این واژه به کرات در این معنا در نثر الدر آمده است: یحتضنه رجل من عَسْکَر عدوّه وَلَا یدْرِی من هُوَ فَلَا یلْتَفت! (آبی، ۱۴۲۴: ۱۵۵/۵)

۵. قهرمان

وکیل، فارسی آن به معنای قهرمان و معنای آن صاحب حکم است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۳۰) و شفاء الخلیل آن را معرب از کهرمان دانسته که معرب شده با ابدال قاف به جای ک است (خفاجی، ۱۹۸۸: ۲۱۸)، سیبویه و ابن بری این کلمه را فارسی معرب می‌دانند و به معنای نزدیکان و خاصان پادشاه است. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۴۹۶/۱۲)، کَانَ لعبد الله بن مُطِیع غُلَام مولد قد أدبه وخرجه وصیره قهرمانه، وَکَانَ أَتَاهُم قوم من الْعَدو فِی نَاحیَة الْبَحْر. (آبی، ۱۴۲۴: ۷۶/۴)

ب : وام واژه‌های مربوط به حیوانات

۶. الوَرَل

جانوری خزنده شبیه سوسمار که در شنزار و صحرا زندگی می‌کند، فارسی آن وَرِل است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۵۹) أخذت الْقُنْفُذ وشویته وأکلته، فَکنت قد أکلت الْقُنْفُذ والورل والحیة. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۷۸/۲)

۷. الهِنبِر

الاغ وحشی یا بچه کفتار، معرب از انبره است و آن هر حیوانیست که موی آن ریخته باشد.

(ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۵۸)، این واژه به احتمال زیاد برای اولین بار در نثر الدر و به همین معنا آمده است: أحمَق من أم الهنبر: قَالُوا: هِیَ الهنبر ولد الْحمار وَأمه الأتان. (آبی، ۱۴۲۴: ۹۵/۶ و ۱۰۸/۶)

۸.حربا

نوعی سوسمار، فارسی معرب حوربا یعنی محافظ خورشید. (خفاجی، ۱۹۸۸: ۱/ ۱۲۶) با حذف واو معرب شده است و برای دور اندیشی به آن مثل زده می‌شود (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۳۷۰/۱)، در کتاب نثر الدر هم به معنای تمثیلی آن اشاره شده است: أجْزم من حرباء (آبی، ۱۴۲۴: ۱۱۹/۶) و هم به معنای اصلی آن: وطاب الْهَوَاء، وَضرب الخباء، وَأمن علی عوده الحرباء.

(همان: ۶/ ۱۷۹)

۹. رمکهٔ

رمکا به معنی اسب و مادیان، این کلمه معرب رمکا فارسی قدیم است و معنای آن اسب و قبلا اشاره شده که رمک و رمکا به معنای گله می باشد، (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۷۳) و (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۳۳) احتمالا برای اولین بار در نثر الدر و به معنای اسب یا مادیان آمده است: قَالَ: یَا رب، ارزقنی دَابَّهً، فَلم یمش إِلَّا قَلِیلا حَتَّی لحقه أَعْرَابِی رَاکب رمکهٔ وَخَلفه مهر لَهَا صَغِیر. (آبی، ۱۴۲۴: ۳۵۲/۶)

۱۰. سرقین

این واژه معرب است و اصل آن سرجین است ،کاف فارسی هنگام تعریب، تبدیل به ج یا ف شده است، الفیومی اصل آن را کاف دانسته است. (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۳۷۳) ادی شیر آن را معرب سرکین دانسته است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۸۹) این واژه در نثرالدر به معنای سرگین آمده است: وَقَالَ بهلولٌ یَوْمًا: أنا وَالله أشتهی من فالوذج وَمن سرقین، فَقَالُوا: وَالله لنبصرته کَیفَ یَأکُل، فاشتروا لَهُ الفالوذج، وأحضروا السرقین؛ فَأقبل علی الفالوذج واکتسحه، وَترک السرقین، (آبی، ۱۴۲۴: ۱۷۷/۳)

۱۱. شبدع

به معنای عقرب، مرکب از شب به معنای اللیل و دغا به معنای خبیث است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۹۷) شبادع: عقارب، الشِبدِع: زبان برای تشبیه به عقرب. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۱۷۲/۸)، در حدیثی که در نثر الدر آمده است به همین معنا اشاره شده است: من عض علی شبدعه سلم من الآثام: یُرِید اللِّسَان. سکت ألفا ونطق خلفا. سرت إِلَیْنَا شبادعهم: أی ذمهم وعیبهم. (آبی، ۱۴۲۴: ۸۵/۶)

۱۲. نشوار

آنچه چهارپایان (مثل گاو و گوسفند) از علف می‌خورند، معرب نشخوار و اصل آن چیزی است که شتر خورد و باز از معده به دهان آورد و بجود. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۵۳) این کلمه یک-بار در نثر الدر در استعاره از زیاد حرف زدن، آمده است: فَإِن الْعَدو کثیر، وَإِیَّاک والخطب فَإِنَّهَا نشوارٌ، کثیر العثار. (آبی، ۱۴۲۴: ۲۶۱/۶)

۱۳. هَمْلَجَ

الهَمْلَجَة والهِمْلاجُ من البراذين: به معنای نیک رفتن اسپ و ستور و فارسی معرب است (ابن منظور،۱۴۱۴: ۲۹۳/۲) و (فیروزآبادی، ۱۴۲۶: ۲۱۰)، ادی شیر هم آن را به به معنای اسب و ستور دانسته است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۵۸)، فوَنظر يَوْمًا إِلَى برذون يستقى عَلَيْهِ، َقَالَ: وَمَا الْمَرْء إِلَّا حَيْثُ يَجْعَل نَفسه لَو أن هَذَا هملج مَا كَانَ هَذَا. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۶۸/۳)

ت: خوراک و نوشیدنی

۱۴. بزماورد

ادی شیر این کلمه را فارسی دانسته و اصل آن را زماورد، زماورد: به معنای غذایی از تخم مرغ و گوشت، که عامه به آن بزماورد می‌گویند. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۷۹) این واژه در نثر الدر فی المحاضرات سه بار آمده است: وَذكر أن الواثق اشْتهى يَوْمًا بزماورداً، فَأمر باتخاذه والاستكثار مِنْهُ. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۷۳/۲، ۱۸۷/۲، ۱۵۸/۳، ۱۸۷/۷) (نک، آذرشب و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۳)

۱۵. خشکار

خشکر، آرد زبر، فارسی آن خشکار، (یا) نخاله است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۵۵) این واژه در این کتاب به همین معنا آمده است: قَالَ: أكلت مَعَه من قَصْعَة واحدة؛ فَكَانَ الَّذِي يَلِيهِ من الثَّرِيد خبز حوارِی، وَالَّذِي يليني خبز خشكار. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۹۹/۳)

۱۶. خوامزکهٔ

به نظر می‌رسد که بین این کلمه و خامیز ارتباطی باشد، همانطور که ابن منظور در ماده امص از صاحب عین به نقل کرده است، این کلمه فارسی الاصل است، الآمص و الآمیص غذایی است که از گوشت گوساله با پوست آن درست می‌شود و معرب خامیز است. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۴/۷) و (نک، سامرائی، ۱۹۸۲: ۱۳۳)؛ َقَالَ: فَمَا اكلت؟ قَالَ: شويت خوامزكه فمصصت متوضاها يُرِيد خوامزكها وزماكها. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۹۸/۷)

۱۷. سکُرجَهٔ

ادی شیر سُكرُجة، سُكرَجة معرب سکره دانسته است (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۹۲) ولی قاموس و لسان العرب آن را معرب بیشاریج دانسته‌اند. (فیروزآبادی، ۱۴۲۶: ۱۹۵) و (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۳۰۸/۲)، در نثرالدر فی المحاضرات به معنای غذاست: قَالَ: فكشفتها فَإِذا فِيهَا رغيفان يابسان

وسکرجۀ وکامخ وشبث، فَجعل یَأکُل. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۱/۲)

۱۸. طباهجۀ

ادی شیر آن را معرب از تباهۀ دانسته و آن غذایی است که از گوشت و پیاز درست می‌شود. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۱۱)، لسان العرب هم آن را فارسی معرب دانسته است. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۲۱۷/۲)، این کلمه دو بار در این کتاب آمده است: تَقول: من أصبح وَعِنْده فضلَة طباهجۀ (آبی، ۱۴۱۴: ۳۳۳/۶)

۱۹. طبرزد

به معنایی شکر و فارسی است و اصل آن تبرزد، گویی اطراف آن با تبر کنده شده است. (ابن منظور، بی‌تا: ۴۹۷/۳) در اینجا به معنای شکر آمده است: فَقلت: مَا هَذَا؟ قَالَ: مصارین البط محشوۀ بالمخ قد قلی بدهن الفستق وذر عَلَیْهِ الطبرزد. (آبی، ۱۴۲۴: ۲۰۷/۱)

۲۰. لوزینج

معرب لوزینه، نوعی شیرینی است که با روغن بادام تهیه می‌شود. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۴۲)، در این کتاب دو بار آمده است: وَقَالَ لَهُ الرشید: اللوزینج أم الفالوذج؟ قَالَ: أحضرهما یَا أمِیر الْمُؤمنِینَ، فأحضرا، فَجعل یَأکُل من هَذَا وَهَذَا. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۷۰/۳)

۲۱.جلنجبین

معجونی از گل و عسل، مرکب از گل و انگبین یعنی عسل. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۴۶) قَالَت لمولاها: یَا مولَایَ أطْعم هَذَا الرجل رغیفاً، وَإِلَّا وَالله خرج خراه جلنجبین معسل. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۹۱/۴)

ت: صفات و حالات

۲۲.الشَّنَار

شنار فارسی محض و آن به معنای زشت‌ترین عیب و عار است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۰۳)، به همین معنا هم در این کتاب، آمده است: فاحتقبوها مُدبرَۀ الظّهْر، ناقبۀ الْخُف، بَاقِیَۀ الْعَار مرسومۀ بشنار الْأَبَد، (آبی، ۱۴۲۴: ۸/۴ و ۲۰/۴)

۲۳. النشوة

به معنی مستی از نشوه گرفته شده و مشتق از نوشیدن است. (ادی شیر، ۱۹۹۰: ۱۵۳)، وَلما عُزل شریک عَن القضاءِ قَامَ إِلَیْهِ رجل، فَقَالَ: الحمدُ لله الَّذِی عزَلک فقد کنت تُطیل النَّشوةَ، (آبی، ۱۴۲۴: ۱۰۳/۵)

۲۴. بَرز

بَرز من الرجال: مردان عفیف و گرانقدر و قابل اعتماد از نظر عقلی و فکر و اندیشه را گویند، فارسی آن بَرز و به معنای رفیع و عالی است، (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۷) برز مکان، فضای وسیع است، امرأة برزة، زن عفیف و گرانقدر و مورد اعتمادی که در میان مردم می‌نشیند و مردم با او سخن می‌گویند (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۳۱۰/۵) در نثر الدر هم به همین معنا سه بار به کار رفته است: قَالَت: نعم لَا أوثر هَوَاهُ علی هوای، یدْخل عَابِسا وَیخرج عَابِسا، ویغلق عَلیّ بَابه وَأنا امْرَأَة بَرزَة. (آبی، ۱۴۲۴: ۴۳/۴، ۳۱۷/۱، ۶۰/۴)

۲۵. ساذج

معرب ساده یعنی کسی که هیچ نقشی ندارد. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۸۷) و (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۳۵۹) معرب ساده و اهل سخن آن را برای آنچه که برهان قاطع نیست به کار می‌برند. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۲۹۷/۲)، در نثر الدر به معنای انسان ساده‌ای که چیزی بلد نیست، به کار رفته است: فَقَالَت: یَا جَارِیَة، أحضری شُیُوخ الْمحلة تشهد علی برکَة الله، فالرجل ساذج لَا یعرف الْخَیْر من الشَّرّ. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۹۰/۲)

۲۶.الجاه

فارسی محض و به معنای قدر و منزلت است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۴۹)، جاه به معنای قدر و منزلت نزد سلطان است و آن مقلوب از وَجه است، لحیانی می‌گوید جاه از وَجُهَ نیست، بلکه از جُهتٌ است؛ ... ابن سیده می‌گوید: وجُوهٌ نوعی از بانگ زدن به شتر است، (ابن منظور: ۱۴۱۴: ۴۸۷/۱۳) در نثر الدر سه بار این کلمه به معنای قدر و منزلت آمده است: إِذا أصبت الجاه والخاصة عِنْد السُّلْطَان فَلَا تَتَغَیَّر لأحد من أهله وأعوانه. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۸۱/۴)

۲۷.کوسج

کوسق، کسی که دندانهایش ناقص است، اصمعی آن را فارسی معرب دانسته، فارسی آن کوسه، کورب و کوشک است. (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۵۳۷) کوسج مردی که موی ریشش کم باشد.

(ابن منظور، ۱۴۱۴: ۲۶۷/۷)، در نثر الدر این واژه ذیل عنوان «القاب الاطعمۀ و غیرها علی مذهب الطفیلیین» به کار رفته است: القطارمیر: أبو مُزَاحم. المغنی: أبو الْأنس. الزامر: حمید الکوسج. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۸۸/۲)

ث: دلالت بر مکان

۲۸.المیزاب

آب ریز و ناودان، میزاب با کسر و مئزاب با همزه هم آمده است و به آن مَرزَاب هم گفته می‌شود، ... المیزاب مرکب از میز یعنی ادرار و آب یعنی ماء است. (ادی شیر، ۱۹۹۰: ۱۴۹) در مختار صحاح و لسان العرب این واژه فارسی معرب دانسته شده است (رازی، ۱۴۲۰: ۳۳۷) و (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۷۹۶/۱)، فر من الْقطر، وَقَعَدت تَحت الْمِیزَاب. (آبی، ۱۴۲۴: ۳۲۸/۶)،

۲۹. سرداب

سرادب به کسر زیرزمینی برای نگه داشتن آب در تابستان، معرب سرد و آب (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۸۹) و (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۳۹۶) و (زبیدی، بی‌تا: ۵۶/۳)، در نثر الدر فی المحاضرات هم به همین معنا آمده است: وَحضر شهر رَمَضَان فَلم یطق الصَّوْم، فَنزل إِلَی سرداب لَهُ وَقعد یَأْکُل، فَسمع حسا من السرداب، (آبی، ۱۴۲۴: ۱۷۷/۲)

۳۰. طارم

به معنای خانه‌ای چوبی، مانند گنبد و معرب تارم است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۱۲) و (رازی، ۱۴۲۰: ۱۹۰) و (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۳۶۰/۱۲) در نثر الدر فی المحاضرات یک‌بار آمده است: دخل أبو دلف العجلی علی الرشید، وَهُوَ فِی طارمۀ علی طنفسۀ، وَعند بَاب الطارمۀ شیخٌ علی طنفسۀ مثلهَا. (آبی، ۱۴۲۴: ۲۶۸/۱)

۳۱. مارستان

تصحیف بیمارستان و آن مرکب از بیمار یعنی مریض و ستان یعنی محل مریض دارد. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۴۰) و (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۲۱۷/۶)، این واژه دوبار در نثرالدر آمده است: وَحکی أن صَاحب المارستان أَتَاهُ بقدح فِیهِ دَوَاء، (آبی، ۱۴۲۴: ۱۸۰/۳ و ۲۱۳/۷)

ج ـ گیاهان و گل‌ها

۳۲. البهرمان

عصفر، گیاهی زرد رنگ است، معرب بهرامن و آن گل عصفر است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۲۹)، به معنای رنگ قرمز است و اصل آن فارسی است. (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۱۶۸) ارغوان رنگ قرمز پررنگ است و بهرمان از آن کم رنگ‌تر است. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۳۱۱/۱۴) به نظر می‌رسد قرمز روشن یا زعفرانی رنگ باشد، در متن کتاب آبی هم به این رنگ دلالت دارد، این کلمه در دوره اسلامی وارد زبان عربی شده است و به احتمال زیاد اولین بار در نثرالدر آمده است:، بل عندنَا زر من جُبَّةَ کَانَ للمهدی رَحمَه الله، وَمن الفصوص الْیَاقُوت الْأَحْمَر البهرمان الصافیة لَا شَیْء، أسْتَغْفر الله. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۸۶/۷)

۳۳. السَّلْجَمَ

این واژه فارسیست و معرب شلغم است (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۰۳)، سلجم معرب است و اصل آن به شین است (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۲۵۳/۱۲)، در نثر الدر هم به معنی شلغم آمده است: من یر السلجم وبیاضه، یَظُنّهُ کُله دسما. (آبی، ۱۴۲۴: ۳۲۶/۶)

۳۴. المَرْتَکُ

آن‌چه که با آن بوی بد رو از بین می برند، (فیومی، بی‌تا: ۵۶۷/۲) جوإلیقی آن را فارسی معرب دانسته و اذعان کرده که این واژه در کلام قدیم نیامده است. (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۵۸۵) در لسان العرب هم اشاره شده که مرتک فارسی معرب است و هم معنی مرداسنج است (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۴۸۶/۱۰)، این واژه به احتمال زیاد برای اولین بار در نثرالدر آمده است: فخبرنی أَنَّهَا کَانَت ذَات صبیان وَأنه کَانَ معجباً بذلک مِنْهَا، وَأَنَّهَا کَانَت تعالجه بالمرتک. (آبی، ۱۴۲۴: ۲۲/۴)

۳۵. انجُذَان

گیاهی سیاه و سفید که ریشه آن کلفت‌تر از یک انگشت است. معرب انکدان، (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۴۹)، (نک: آذرنوش و همکاران: ۱۳۹۳: ۱۱) آبی این کلمه را در ذیل عنوان «نوادر الطفیلیین و الاکلة» و به معنای ادویه به کار برده است: رُوِیَ فِی الْأَخْبَار أن الدَّجَّال یخرج فِی سنة قحط مَعَ جرادق أصفهانیة، وملح ذرآنی وأنجذانیّ سرخسیّ، (آبی، ۱۴۲۴: ۱۷۴/۲)

۳۶. بهمن

ریشه گیاهیست شبیه به پیاز تربچه، که معمولا در آن کجی هست، (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۲۹) دسته‌ای از گیاهان است به رنگ سفید و قرمز که هر ماه گل می‌دهد و نافع قلب است (فیروزآبادی، ۱۴۲۶: ۱۱۸۲/۱) کتب رجلٌ إِلَی صدیقٍ لَهُ: بَلغنِی أن فِی بستانک آساً بهمنیاً فَهَب أی أمرا من أمر الله الْعَظِیم. (آبی، ۱۴۲۴: ۲۱۵/۳)

۳۷. دارصین

معرب دارچین و به معنای درخت چینی است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۶۰) در نثر الدر فی المحاضرات هم ظاهرا همین معنا به کار رفته است: أصَاب بَعضهم صداع، فضمّد رَأسه بدار صینی، وفلفل. (آبی، ۱۴۲۴: ۲۱/۷)

۳۸. زَرنَب

درخت خوش بویی که در عربی به آن رجل الجراد (پای ملخ) می‌گویند و به فارسی زَرنَاب، و به معنای گیاهی که از مجموعه ادویه‌هاست. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۷۷) در نثر الدر هم به معنای گیاه خوش بو آمده است: قَالَت الثَّامِنَهُ: زَوجی الْمس مس أرنب، وَالرِّیح ریح زرنب. (آبی، ۱۴۲۴: ۵۰/۴)

۳۹. ساسم

در معنای آن اختلاف هست، بعضی آن را درختی سیاه می‌دانند و برخی هم آبنوس، به معنای درختی که از آن کمان می‌سازند نیز آمده است (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۹۱) و (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۲۸۶/۱۲) به نظر می‌رسد که اینجا به معنای چوب درخت آبنوس آمده است: فرأیته علی سَرِیر ساسم علی رَأسه عِمَامَهٌ خَز سَوْدَاء کَأن الشعری العبور تطلع من تحتهَا. (آبی، ۱۴۲۴: ۵/۶)

۴۰.سمسق

اسم گلی است با مَرْزَنْجوشْ، مردقوش و عنقز یکی دانسته شده، مرزنجوش فارسیت و اصل آن مردقوش است. (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۱۵۳)، در لسان العرب آمده که سمسق، سمسم همان مرزنجوش است، سمسق، یاسمین هم است. (ابن منظور، ۱۴۲۴: ۱۴۴/۱۰) مرزنجوش مستقیم از فارسی پهلوی وارد زبان عربی شده است. (آذرنوش، ۱۳۸۵: ۱۲) احتمالا این واژه اولین بار در نثرالدر آمده است: فرشت أرْضهَا بألوان الریاحین من بَین ضیمران نافخ، وسمسق فائح، وأقحوان زَاهِر. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۹/۶)

۴۱. هِلیُون

گیاهی که شاخه‌های نازکی دارد، با برگی سفید رنگ که فارسی آن هَلیون است، (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۵۷)، قیل: فَمن البَوارِد؟ قَالَ: الهِلْیون. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۹۱/۲)

ح ـ لباس و منسوجات

۴۲. ابریسم

فارسی معرب است و اصل آن ابریشم و از نزدیکترین واژه‌ها به اصل خود است. (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۱۳۰)، (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۵) و (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۳۹۵/۵) قَالَت: لَیْسَ عندنَا شَیْء. قَالَ: وَیلک فهاتی قطیفهٔ إبریسم حتَّی ینَام. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۹۲/۳)

۴۳. الدروز

جمع درز فارسی محض و به معنای بلندی جامه به هنگام دوخت دو طرف آن است. (ادی شیر، ۱۹۹۰: ۱۰۷/۲) مختار صحاح و لسان العرب هم آن را فارسی معرب دانسته‌اند. (رازی، ۱۴۲۰: ۱۰۳) و (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۳۴۸/۵)؛ این کلمه به همین معنا در نثر الدر فی المحاضرات آمده است: وَکَانَ یلبس قَمِیصه مقلوباً قد جعل دروزه خَارجه. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۰۷/۲)

۴۴. سبیجة

لباسی سیاه، البقیرة، تعریب شبی به معنای پوستین است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۸۳)، سبجهٔ و سبیجهٔ لباسی که نه جیب دارد و نه آستین، فارسی معرب و تعریب شبی است. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۲۹۴/۲) در اینجا هم به معنای پوستین به کار رفته است: قَالَت: فَلَمَّا خرجت بَکت هنیهۀ مِنْهُنَّ وَهِی أصغرهن، حدیباء کَانَت قد أَخَذتهَا الفرصۀ، عَلَیْهَا سبیج لَهَا من صوف. (آبی، ۱۴۲۴: ۵۱/۴)

۴۵. سروال

در منابع مختلف سروال با سربال یکی دانسته شده، ادی شیر درباره سربال می‌گوید: معرب شروال و اصل آن سَربال، مرکب از سَر یعنی فوق و بال یعنی قامهٔ است، (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۸۸) سروال هم در معنای شروال استعمال شده است: صَاب أعْرَابِی سروالاً وَهُوَ لَا یدْرِی مَا هُوَ، فَأخذه فَأدْخل یَده فِی رجل السروال. (آبی، ۱۴۲۴: ۲۹۹/۶)

۴۶. شوذر

فارسی معرب است و به معنای شلوار و ملحفه است، اصل آن شاذر و گفته شده جاذر است، فراء آن را لباسی دانسته که زنان زیر پیراهنشان می‌پوشند. (ابن منظور، ۱۴۲۴: ۳۹۹/۴) ملحفه یا لباس بدون آستین و جیبی که زنان می‌پوشند، معرب از شادروان و شادروان به فارسی پرده بزرگی است که بر روی سرپراده سلاطین و وزرا اندازند. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۹۹)، به احتمال زیاد برای اولین بار در نثرالدر فی المحاضرات آمده است: قلت: کَیفَ الطَّرِیق إِلَی الْمصر؟ قَالَ: أَن تَأْخُذ الشوذر بالقهر، فتضع البیرم فِی الْحفر، (آبی، ۱۴۲۴: ۱۶۰/۷)

۴۷. یلمق

أبوعبیده: این واژه فارسی است و اصل آن سَرِه یعنی جید (خوب)، و یلمق برای قباست اصل آن یلمه است. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۱۵۶/۱۰) و (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۶۱)، در نثر الدر یلمق به معنای قباء آمده است: وَقَالَ آخر: اجْمَعُوا الدَّرَاهِم فَإِنَّهَا تلبس الیلمق: وَتطعم الجردق. (آبی، ۱۴۲۴: ۳۱/۶)

خ ـ ابزار و وسایل مختلف

۴۸. اسطوانهٔ

الاصطوانهٔ، الاسگوان، ستون و پای چهار پایان، فارسی معرب اُستُون. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۱) و (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۲۰۹/۱۳) این واژه در نثر الدر به همین معنا آمده است: قیل لآخر وَقد ذمّ عیشه: أحْمد الله الَّذِی رفع السَّمَاء بِغَیْر عمد، ... قَالَ: وددت أنه وسع علیّ وَجعل بَین کل ذراعین اسطوانهٔ. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۶۱/۲)

۴۹. الزِّیجُ

کتابی که در آن حرکت ستارگان محاسبه می‌شود و از روی آنها تقویم ساخته می‌شود، اصل آن زیک است (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۸۲) در تاج العروس آمده است: و آن به فارسی زه است به معنای وتر (کمان). (زبیدی، بی‌تا: ۲۴/۶)، در نثر الدر این واژه در ذیل نوادر النساء المواجن و الجواری به تقویم به کار رفته است: وَقد کَانَت قومت الْکَوَاکِب بعدهٔ زیجات قَالَ: فَحَدثنی بعض الْحساب الَّذین کَانُوا یطارحونه. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۸۴/۴)

۵۰. الشنان

ادی شیر به نقل از خفاجی آن را فارسی معرب و به معنای چوب‌هایی که به هم می بنددند و بر روی نهر برای عبور می‌گذارند، دانسته است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۷۲/۸) این واژه سه بار در نثر الدر آمده است: فقد ولیناکم بالشاب المقتبل الطَّوِیل الأمل، الْبعید الْأَجَل، ...، لَا یقعقع لَهُ بالشنان، وَلَا یقرع لَهُ بالعصا، (آبی، ۱۴۲۴: ۱۱۴/۳، ۱۸/۴، ۲۷/۵/۲۳/۴)

۵۱. تنور

این اسم اعجمی است و عرب آن را بر وزن فعول معرب کرده است و اصل آن نتر است (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۹۵/۴) از واژه‌هایی است که در زبان عربی، اولین بار در قران کریم آمده است؛ در المعرب جوإلیقی آمده: فارسی معرب است و عرب غیر از این لفظی برای آن نمی‌شناسد. (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۲۱۳) این کلمه در نثر الدر فی المحاضرات بارها آمده است: قیل للجاحظ: لم هربت فِی نکبهٔ ابْن الزیات؟ قَالَ: خفت أَن أکون ثَانِی اثْنَیْنِ إِذْ هما فِی التَّنور. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۵۲/۲، ۱۸۲/۲، ۱۹۱/۳...)

۵۲. جراب

جراب به معنای کیسه، خورجین و مشک است، گاهی مضموم خوانده می‌شود، جراب القمیص: جیب آن، فارسی معرب است و اصل آن در فارسی کریبان است. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۲۶۱/۱)، جربان جیب اعجمی معرب، و اصل آن کریبان است، (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۲۳۹) در نثر الدر این کلمه به معنای کیسه به کار رفته است: بَینا أنا عِنْده وَحضر وَقت إفطاره فَسَألَنِی الْمقَام، إِذْ دَعَا بجراب مختوم، قلت: مَا فِی الجراب؟ قَالَ: سویق شعیر، (آبی، ۱۴۲۴: ۲۰۷/۱، ۵۴۱/۴، ۲۲۴/۵...)

۵۳. حَسَک

وسیله جنگی آهنی که مانند خار عمل می‌کنه، معرب خسک، برهان قاطع: خسک خارهای سه گوشه آهنی است که به هر جحتی که بیاندازی یکی از گوشه‌های آن راست می‌ایستد. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۵۱)، گیاهی خاردار و هر چیزی که شبیه آن باشد را به آن تشبیه می‌شود، مثل قطب و سعدان (خار مغیلان). (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۴۱۱/۱۰)، این واژه در نثر الدرفی المحاضرا برای تمثیل آمده است: فَقلت: لعمری کَأَنِّی أنظر إِلَیْهِ حِین تخرج علینا وَعَلِیهِ مطرف خَز یجر هدبه یتعلقه حسک السعدان مَا یکفه عَنهُ. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۰۶/۴، ۳۰۱/۱، ۱۰/۲، ۶/۴)

۵۴. زئبق

الزئبق فارسی معرب است که با همزه معرب شده و بعضی آن را با کسر باء می‌خوانند. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۱۳۷/۱۰) و (رازی، ۱۴۱۵: ۲۸۰) و به آن زواوق آن را معرب زِیوَه که در فارسی معاصر همان جیوه است، دانسته‌اند. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۷۶)، در نثر الدر فی المحاضرات این کلمه به معنای جیوه آمده است: ثمَّ أدخل الْقُدُور، وصب عَلَيْهِ المَاء، وَجمع بالزئبق، ثمَّ أدخل النَّار فسبک. (آبی، ۱۴۲۴: ۲۰۰/۳)

۵۵. سنجهٔ

ترازو، فارسی آن سنجه است، (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۹۵) لسان العرب این واژه را فارسی معرب دانسته است (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۳۱۲/۲)، ابن سکیت و ابن قتیبه اصل این کلمه را صنجهٔ دانسته و گفته‌اند که سنجهٔ با سین خوانده نمی‌شود. (فیومی، بی‌تا: ۲۹۱/۱)، (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۴۲۵)، در نثر الدر هم به همین معنا و به احتمال زیاد برای اولین بار به کار رفته است: وطرَحَ فِی الكِفهٔ الْأُخْرَی سنجهٔ دِرْهَمَيْنِ، وَهُوَ يحسبهما سَنْجهٔ دِرْهَم، فَلم يستويا، فَطرح سنجهٔ الدِّرهم علی رَأس الدِّرهم، فكانَ أقلَّ، فَطرح حبتين أيْضا، (آبی، ۱۴۲۴: ۲۰۸/۵)

۵۶. طِنفِسهٔ

فرش، گستردنی معرب از تنفسه یا تنبسهٔ فارسی است، احتمال دارد یونانی باشد، همچنین آن را برگرفته از (زبان) فارسی است چون طنافس از ساخته‌های فارس است و آن مرکب از طن به معنای تن و پاس یعنی حفظ است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۰۸)، در لسان عرب به معنای فرش و بوریا و بالش یا متکایی که بر روی رحل شتر نهند، آمده است (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۱۲۷/۶)، این واژه یک بار در نثر الدر فی المحاضرات آمده است: خل أبو دلف العجلی علی الرشید، وَهُوَ فِی طارمهٔ علی طنفسهٔ، وَعند بَاب الطارمهٔ شيخٌ علی طنفسهٔ مثلهَا. (آبی، ۱۴۲۴: ۲۸۶/۱)

۵۷. منجنیق

منجنیق از وسایل جنگی ابتدایی است که به وسیله آن سنگ پرتاپ می‌کردند، اصل آن به فارسی (من جی نیک) است، مونث است و جمع آن منجنیقات، مجانیق و مجانق است. (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۳۵۴)، (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۴۶) و (رازی، ۱۴۱۵: ۱۱۹) نثرالدر فی المحاضرات: فإنهُ سورها المنيع الَّذِی لَا يُغْرِقُهُ ماءٌ، وَلَا تحرقُهُ نارٌ، وَلَا يهدِمُهُ منجنيق. (آبی، ۱۴۲۴: ۳۰/۳)

۵۸. عَرطَبَهٔ

فارسی معرب، اسم عودیست و گفته شده طبل است. (خفاجی، ۱۹۸۸: ۲۸۸/۲)، أبو عمر عَرطبهٔ را فارسی معرب و به معنای طنبور دانسته است. (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۴۵۸)، به احتمال زیاد این واژه برای اولین بار در نثر الدر آمده است: اسْتُجِیبَ لَهُ فِیهَا إِلَّا أن یکون عشاراً أو عرییفاً أو شرطیاً أو صَاحب عرطبهٍ وَهُوَ الطنبور أو صَاحب کوبهٔ. (آبی، ۱۴۲۴: ۲۱۲/۱)

۵۹. نافجهٔ

ظرف مشک، پوستی که مشک در آن جمع می‌شود، تعریب نافه است و معنای آن ناف آهوست. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۵۳) در نثر الدر فی المحاضرات به همین معنا آمده است: سرق آخر نافجهٔ مسک، فَقیل لَهُ: إِن کل من غل یَأتِی بِمَا غل یَوْم الْقِیَامَهٔ یحمل علی عُنُقه. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۶۰/۲)

۶۰. نُمرُق و النُمرُقهٔ

پشتی و بالش کوچکی که به آن تکیه زنند، یا فرش و حصیری که بر روی رحل شتر اندازند، برگرفته از نرماک یعنی هر چیز لطیف و نرم است (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۵۴)، این واژه از دوره اسلامی وارد زبان عربی شده است، جفری می‌گوید که ریشه این کلمه اوستایی است که زبان پهلوی انتقال یافت، سپس در فارسی میانه ظاهر شد و به عربی انتقال یافت. (آذرنوش، ۱۳۶۵: ۲۱۸)، نثر الدر: ذم أعْرَابِی قوما فَقَالَ: بیُوت تدخل حبواً إِلَی غیر نمارق، (آبی، ۱۴۲۴: ۱۴/۶)

د ـ وام واژه‌هایی که مربوط به امور مختلف می‌شود

۶۱. اساور

عجمی معرب است. (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۱۱۷) در لسان العرب آمده است که السِّوار و السِّوار به معنای دستبند است و جمع آن أَسوِرهٔ و أَساوِرهٔ است. در همه مواردی که این کلمه به کار رفته است به صورت کسره إِساور آمده است در ادامه شارح کتاب اشاره کرده که در همه موارد معرب دستوار فارسی است. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۳۸۴/۴)، در قاموس آمده است دستوار به معنای دستبند است، اساورهٔ قومی از عجم هستند که در بصره سکونت گزیدند و در جای دیگر آورده: الِأسْوارُ من أساوِرَهِ الفُرْس. (فیروزآبادی، ۱۴۲۶: ۵۲۹)، نثر الدر: مِمَّا یُکَلف أهل الدّین

والکتّاب والحسّاب، أو فرَاغ الْیَد مِمَّا یُکَلف الأساورة. (آبی، ۱۴۲۴: ۳/۷)

۶۲. البوس

باس یبوس برگرفته از بوسیدن، (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۳۱) لسان العرب: التقبیل فارسی معرب. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۲۳۶/۱)، در نثر الدر این واژه یکبار ذیل «وَمن هَذَا الْجِنْس حُرُوف وکلمات من الْمُصحف عمدا لَا سَهوا» آمده است: محبرَةُ آبنوس: مُحِب زَها ببوس. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۷۴/۵)

۶۳. اوباش

فارسی معرب است و برگرفته از اوباش فارسی و آن جماعتی از همه گروه‌های مردم است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۷) و (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۱۲۸)، در لسان عرب اشاره شده که ریشه آن وشب است و مقلوبهای آن است، الاوشاب الاخلاط من الناس و الاوباش. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۳۶۷)؛ أقبل إِلَیْکُم الفلاحُون وأوباشٌ کأشْلاء اللَّحْم. (آبی، ۱۴۲۴: ۴۳/۵)

۶۴. سُدَر

بازی که با آن قمار می‌کنند و معرب ثلاثة أبواب (سه در) است. (ادی، ۱۹۸۸: ۸۵)، (جوإلیقی، ۱۹۹۰: ۴۰۲) و (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۳۵۶/۴): این و اژه در اینجا به همین معنی آمده است: فَقَالَ یحیی بالحمارية {وروی عَن أبی رشدین} قَالَ: رَأَیْت أَبَا هُرَیْرَةَ یلْعَب بالسدر. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۱۲/۲)

۶۵. بخ بخ

کلمه استحسان، تعریب پخ پخ و به معنای چه قدر خوب و عإلیست آمده است، هرگاه ایرانیان بخواهند که در نیکودانستن و پسندیدن چیزی افراط کنند، لفظ پخ پخ را چند دفعه تکرار می‌کنند: و آن مشتق از پختن به معنای نضج است (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۳۵/۵) در نثر الدر فی المحاضرات، این کلمه سه دفعه آمده است از جمله: قَالُوا: اسْتَغْنَی عَمَّا فِی أَیْدیهم من دُنْیَاهُمْ. واحْتَاجوا إِلَی مَا فِی یَدَیْهِ من دینه. فقالَ: بخ بخ. بِهَذَا سَادهُمْ. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۳۵/۵، ۱۹/۲، ۱۹۶/۵)

۶۶. طربال

هر بنای بلند را طربال می‌گویند، معرب تربإلی است و اسم قصر بلندی است که اردشیر بن بابک در نزدیک جور از استان‌های فارس بنا کرده است و بر آن آتشکده‌ای ساخته است (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۱۴۵/۱)، این واژه در دوره اسلامی وارد زبان عربی شده است و به احتمال زیاد

برای اولین بار در نثرالدر آمده است: قَالَ صلی الله عَلَیْهِ وَسلم: " إِذا مر أحدکُم بطربالٍ مائلٍ فلیسرع الْمَشْی ". (آبی، ۱۴۲۴: ۱۴۵/۱)

۶۷.بهرجهٔ

باطل، هر درهم باطل و تقلبی، فارسی معرب نبهره است، (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۲۱۷/۲) ادی شیر هم با اشاره به اینکه بهرجهٔ فارسی معرب است ابتدا آن را معرب بهره، سپس معرب از نبهره (عدیم الصحهٔ) می‌داند. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۲۹) این کلمه در دوره اسلامی وارد زبان عربی شده و احتمالا اولین بار در نثرالدر آمده است: فَقَالَت: یَا أبه زعم الزاعمون أن أفلسک بهرجهٔ. قَالَ: ضعی ثقتک واحمدی الله، إِن أبَاک مَا أمْسَی یملک حَمْرَاء وَلَا صفراء إِلَّا أفلسک هَذِه. (آبی، ۱۴۲۴: ۵۶/۲)

۶۸. ترهات

مفرد آن ترهۀ به معنای راه‌ها و مسیرهای کوچک، این واژه فارسی معرب است، اصل آن راه و در عربی برای امور باطل استعاره گرفته شده است. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۴۸۰/۱۳)، (رازی، ۱۴۲۰: ۴۶) و (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۳۰)، در نثر الدر تقریبا به همین معنا آمده است: وَقَالَ بَعضهم: الْأَمَانِی للنَّفس مثل الترهات للسان. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۰۹/۴)

۶۹. دمار

الدمار و الدمور و الدمارهٔ، به معنای هلاکت، فارسی آن دمار و آن مرکب از «دم» نفس و از «آر» به معنای و فارسی آن به زندگی سخت و هلاکت اطلاق می‌شود. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۶۵) این کلمه به همین معنای هلاکت آمده است: وَإِیَّاکُم وَالْمَعْصِیَهٔ، یحل بکم الدمار ویوحش مِنْکُم الدیار، وَکَانُوا جَمِیعًا، وَلَا تفَرقُوا فتکونوا شیعًا، (آبی، ۱۴۲۴: ۲۴۶/۶)

۷۰. دوسر

ب معنای محکم و بزرگ، شتر بزرگ و شیر بزرگ و قوی است، هر چیز برگرفته از دو سر یا دوسرانی به معنای محکم و سخت است، مرکب از «دو» یعنی اثنین و «سر» یعنی رأس است و دو سر یعنی أبو رأسین است (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۶۵)، ریسمانی از لیف خرما که آن را محکم به هم می‌پیچانند، رجل الدوسر یعنی قوی و نیرومند، دوسر اسم کتیبه (قلعه) نعمان از این معنا گرفته شده است. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۲۵۸/۴) أفسی من عَبدِی. أبطش من دوسر کَتِیبَهٔ النُّعْمَان. (آبی، ۱۴۲۴: ۷۳/۶)

۷۱. زه زه

کلمه‌ای که ایرانیان هنگام تحسین می‌گویند. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۸۱)؛ این واژه چند دفعه تکرار شده از جمله: قَالَ: عین جَرَادَۀ، فِی خرزۀ مزادۀ، فِی عنق سوار ذِی القلادۀ، قَالُوا: زهٍ زهٍ! أصبت، فاحکم.(آبی، ۱۴۲۴: ۲۱۷/۶ـ ۲۱۶)، ... فَقَالَ الشَّیْخ: أیهَا الْملک، إِنَّمَا بلغت هَذِه السن باستعمالی هَذَا التوقی، فَقَالَ کسْرَی: زه. (همان: ۹۹/۷)

۷۲. اسکاف

کفشگر، به چند کلمه آمده است: سکف، سکاف، اسکف، اسکوف و اسکاب و این کلمه فارسی است و تصحیف کفشگر است، (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۹۱)، در عربی هر صانعی (که با آهن کار کند را) اسکاف می‌گویند. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۴۵۰/۲۳) این واژه چندین بار در نثر الدر تکرار شده است: لَا یعلم مَا فِی الْخلف، إِلَّا الله والإسکاف یستلب الْقطعَۀ من شَرق الْأسد. اسْتُرْ مَا لله. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۲۰/۶)

۷۳.یاقوت

فارسی معرب است، مفرد آن یاقوتۀ و جمع آن یواقیت است. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۱۰۹/۲) زبیدی در تاج العروس هم اشاره کرده: یاقوت اسم جواهر است و فارسی معرب است. (زبیدی، بی‌تا: ۱۵۰/۵)، قَالَ: فَالْتَفت الْعَبَّاس إِلَی إِبْرَاهِیم وَقد رأی فِی یَده خَاتمًا فصه یاقوت أحْمَر عَجِیب. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۴۱/۲، ۲۰۰/۴ و ۱۸۶/۷)

۷۴. دیجور

تاریکی، فارسی آن دَیجُور به معنای شب تاریک و آن مرکب از داج یعنی ظلمت و وَر یعنی ذو (صاحب)، (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۵۹)، در نثر الدر این واژه به همین معنا آمده است: أضیء فِی طخیۀ الدیجور، وَذَلِکَ فِی شبیبتی قبل شیبی. وَقَامَت مغضبۀ. (آبی، ۱۴۲۴: ۷۱/۴)

۷۵. دهقان

این کلمه در زمان جاهلی مستقیم از زبان پهلوی وارد عربی شده است (آذرنوش، ۱۳۵۶: ۱۱۰) و به معنای سرکرده کشاورزان عجم، رئیس قوم و کسی که از قدرت تصرف بالایی برخوردار است، معرب دهگان که گفته شده اصل آن ده خان بوده است. (ادی شیر، ۱۹۸۸: ۶۵) و (جوالیقی، ۱۹۶۶: ۱۴۶)، دال به صورت مکسور و مضموم می‌آید وجمع آن دهاقین است.

(فیومی، بی‌تا: ۲۰۱/۱) از کلماتی هستند که مستقیما از فارسی پهلوی وارد زبان عرب

شده‌اند. این واژه چندین بار در نثر الدر آمده است: فَقَالَ دهقان الْقرْيَة لأَهْلهَا - وَكَانَ مُطَاعًا فيهم: اجْمَعُوا لی مائَة أَلف دِرْهَم. (آبی، ۱۴۲۴: ۱۰۵/۴)

نتیجه

گسترش روابط و تبادلات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بین ملت‌ها تاثیر زیادی بر وام گیری واژه‌ها داشته است، با گسترش نفوذ ایرانیان در دربار عباسی واژه‌های زیادی از زبان فارسی به عربی انتقال یافت، تأمل در وام واژه‌های کتاب نثرالدر فی المحاضرات أبوسعد منصور آبی نشان می‌دهد:

اغلب واژه‌ها وجوه عینی و ملموس زندگی را در برمی‌گیرد و در حوزه میعشتی زندگی مردم کاربرد دارد، مانند اسم خوراک، پوشاک، اسلحه، وسایل موسیقی، اسم گلها و گیاهان و....

واژگان فارسی در کتاب نثر الدر اغلب بدون تغییرات معنایی استعمال شده و دگرگونی معنایی قابل ذکری در آنها دیده نمی‌شود.

آبی واژه‌های فارسی معرب را به همان صورت که در عربی استعمال شده است، بدون تغییر آورده است.

با مطالعه و بررسی پژوهش‌هایی که درباره وام واژه‌ها در آثار قبل از آبی انجام شد، یازده مورد از وام واژه‌ها به احتمال زیاد در کتاب‌های قبل از نثرالدر نیامده است: الاوارجۀ، البهرمان، المَرْتَکُ، بهرجۀ، رمکۀ، سمسق، سنجۀ، شوذر، طربال، عَرطَبَۀ و الهِنبِر.

منابع

الف: کتاب‌ها

- ابن منظور، محمد بن مکرم بن علی، أبو الفضل، جمال الدین، (۱۴۱۴)، ***لسان العرب***، بیروت: دار صادر.
- آبی، أبوسعد منصور بن حسین الرازی، (۱۴۲۴)، ***نثرالدر فی المحاضرات***، تحقیق، خالد عبد الغنی محفوط، بیروت: دار الکتب العلمیۀ.
- آذرنوش آذرتاش، (۱۳۸۵)، ***چالش میان فارسی و عربی سده های نخست***، تهران: نشر نی.

- ثعالبی، عبد الملک بن محمد بن إسماعیل أبو منصور، (۱۴۰۳)، ***یتمة الدهر فی محاسن أهل العصر***، تحقیق: مفید محمد قمحیة، بیروت: دار الکتب العلمیة.
- جوإلیقی، أبومنصور موهوب بن احمد بن محمد بن الخضر، (۱۹۹۰)، ***المعرب من الکلام الاعجمی علی حروف المعجم***، تحقیق: ف عبدالرحیم، دمشق: دارالقلم.
- حاجی خلیفه، مصطفی بن عبد الله کاتب جلبی القسطنطینی، (۱۹۴۱)، ***کشف الظنون عن أسامی الکتب والفنون***، بغداد: مکتبة المثنی.
- حجی، مظهر، (۱۶۶۷)، ***تحقیق نثرالدر للوزیر الکاتب ابی سعد منصور بن الحسین الآبی***، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- حموی، شهاب الدین أبو عبد الله یاقوت بن عبد الله الرومی، (۱۹۹۵)، ***معجم البلدان***، بیروت: دار صادر.
- خفاجی، شهاب الدین، (۱۹۸۸)، ***شفاء الغلیل***، شرح: محمد کشاش، لا مک: دار الکتب العلمیة.
- رازی، زین الدین أبو عبد الله محمد بن أبی بکر بن عبد القادر، (۱۴۲۰)، ***مختار الصحاح***، تحقیق: یوسف الشیخ محمد، بیروت: المکتبة العصریة - الدار النموذجیة.
- زبیدی، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسینی، (بی‌تا)، ***تاج العروس من جواهر القاموس***، تحقیق: مجموعة من المحققین، دار الهدایة.
- سامرائی، ابراهیم، (۱۹۸۲)، ***من معجم الجاحظ***، الجمهوریة العراقیة، منشورات وزارة الثقافة و الاعلام، دار الرشید للنشر.
- شاکر، محمد بن شاکر بن أحمد الملقب بصلاح الدین، (۱۹۷۳)، ***فوات الوفیات***، تحقیق: إحسان عباس، بیروت: دارصار.
- شیر، ادی، (۱۹۸۸)، ***الالفاظ الفارسیة المعربة***، القاهرة: دارالعرب للبستانی.
- عبدالمنعم، محمد نورالدین، (۱۹۷۷)، ***اللغة الفارسیة***، مصر: دارالمعارف.
- فیروزآبادی، مجد الدین أبو طاهر محمد بن یعقوب ، (۱۴۲۶)، ***القاموس المحیط***، تحقیق: مکتب تحقیق التراث فی مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعیم العرقسُوسی، بیروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزیع.
- الفیومی، أحمد بن محمد بن علی، (بی‌تا)، ***المصباح المنیر فی غریب الشرح الکبیر***،

بیروت: المکتبة العلمیة.
- قرنة، محمد علی، (بی‌تا)، ***تحقیق نثرالدر للوزیر الکاتب ابی سعد منصور بن الحسین الآبی***، ناشر: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

ب: مقالات

- آذرنوش، آذرتاش، (۱۳۸۱)، «پدیده‌های ایرانی در زبان و ادبیات عرب»، ***مجله مقالات و بررسی‌ها***، ش ۷۲، صص ۲۲ـ ۳۰.
- ـــــــــــــــ میرزایی، فرامرز، رحمتی ترکاشوند، (۱۳۹۳)، «وام واژه‌های فارسی در کتاب الامتاع و المؤانسة أبوحیان توحیدی»، ***دوماهنامه جستارهای زبانی***، ش۵، (پیاپی ۲۱)، صص ۱ـ۴۱.
- جعفری دهقان، محمود، (۱۳۸۳)، «زبان‌های ایرانی ابزار تعامل فرهنگی»، ***مجله مطالعات ایرانی مرکز تحقیقات فرهنگ و زبان‌های ایرانی***، دانشگاه شهید باهنر، سال سوم، شماره‌ی پنجم.

ملحق العدد

يادداشت

اللغة والتحول الثقافي المعرفي على ضوء نظريّة الشكلاسريالاجتماعيّة

(القرآن والمتنبي وأدونيس نموذجا)

قاسم عزيزي مراد*

طالب مرحلة الدكتوره في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي

جستارهایی در زبان و ادب عربی
دوفصلنامه علمی-تخصصی
سال دوم، شماره چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

تحتلّ اللغة بما تنتجه من خطاب نصي أدبي موقعا محوريا في تكوين الثقافة بمختلف مستوياتها فإنّ إشكالية علاقة اللغة بالفكر و المعرفة في النص الأدبي و ما تؤول إليهما من تحول ثقافي معرفيّ ليست أمرا منفصلا عن الثقافة بل إنها هي الثقافة و طريقة المعيشة؛ فاللغة لايقتصر دورها على التواصل بل يتعداه إلى صنع الثقافة وإنتاج المعرفة وليست اللغة مجرّد أداة لإيصال معنى منفصل بل إنها بالأحرى هي الفكر نفسه وعقلية لمستخدميها.

اللافت للنظر في عنوان البحث هو مصطلح الشكلاسريالاجتماعية الذي سوف يتم عقد ائتلاف وتقارب بينها من خلال النظر إلى فلسفة هذه النظريات والمناهج والمدارس. فالشكلانية هي نظرية في النقد الأدبي والسريالية هي مدرسة في التجربة الأدبية والاجتماعية هي منهج في التوظيف الأدبي.

تكمن الإشكالية ههنا بأنّ المعروف في الخطاب النقدي المعاصر هو أنّ الشكلانية لاتهتم إلا بالشكل وتترك المعنى على الطريق، وكذلك يعترف بعض النقاد بأنّ النص الأدبي ليس إلا مغامرة في الكتابة وأنّه حادثة تحدث في نظام اللغة أي شعرية اللغة بوصفها خرقا للوضع السائد. ولكنّه لابدّ من إقامة العلاقة بين الخطاب اللغوي الأدبي والخطاب الفكري في تقويم النصوص حيث إنّ شعريّة اللغة لن تحدث قطّ إلا أن تكون شعريّة الفكر تسبقها، إذن فإنّ شعريّة الخطاب الفكري السائد هي التي توحي إلى المؤلف بالهدم المنظم لمعياريّة اللغة ويمثّل النص بأسلوبه اللغوي المتمرد على اللغة المتعارف عليها أنظمة معرفيّة توحي بقراءة أخرى للعالم وأشيائه. فشعريّة الفكر هي التي تحيل إلى شعرية اللغة.

هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ هناك اختلاطا بين الفن للفن وبين الشكلانيّة إذ إنّ الفن للفن هو يذعن بأنه ليست للفن غاية إلا الفن نفسه ويميل إلى شيوع الإباحيّة في الفن وقد يمكننا أن نقول إنّ الفن للفن يتجه

* الكاتب المسؤول: ghasemazizi_1388@yahoo.com

نحو جماليات السيئات (إلقاء الجمال على كلّ قبيح مهما كان) ولكنّ النظرية الشكلية هي التي تُرينا طريقة لكشف المعنى ولاتتحدث عن انحطاط قيمة المعنى ففي هذا المنطلق نرى أنّ السائد في الخطاب النقدي المعاصر هو أنّ الشكلانية هي الفن للفن نفسه. وهذه الأطروحة سوف تتجه إلى دراسة هذا الموضوع وتبيين الفروق بينهما.

وانطلاقا من هذا فإنّ التجربة السريالية هي تجربة تنبعث من فلسفة الإشراق في التراث الإسلامي وتعترف بأنّ النص لابدّ له من أن تتوفر لديه تجربة باطنية (ذاتية) لكي يكون أكثر قدرة على إنتاج المعرفة والفكر، ولابدّ لمؤلف النص من التساؤل والبحث والاستقصاء والعودة إلى ذاته في محاولة فهمه للكون أو بالأحرى أن يتوقف عن رؤية وجوده والأشياء حوله من خلال مجردات ثابتة مطلقة وليس هذا كله إلا للبحث في داخله عن معان جديدة للأشياء وقراءة أخرى للعالم لأجل الوصول إلى إنتاج المعرفة وإحداث الثورة في كلّ بنى المجتمع الذي يعيش حالة من الجدب المعرفي.

فسريالية الفكر والمعرفة هي التي تحيل إلى شعرية الكتابة في النص الأدبي، ولن يحدث نص أدبي بمعنى الكلمة إذا لم تكن سريالية الفكر والتجربة مسبقة عليها حتى وإن كان ذلك النص مغامرة في الكتابة فمغامرة الفكر تسبق مغامرة الكتابة.

كذلك سوف يلج الباحث إلى آراء ونظريات في علم الاجتماع فإنّ في هذا العلم اتجاهين بالنسبة إلى الفن وهما اتجاه الانعكاس واتجاه الإنتاج :

الانعكاس هو أنّ النص ليس إلا تعبيرا وانعكاسا ولكنّ اتجاه الإنتاج هو أن النص على جانب التعبير يهدف إلى إحداث الثورة المعرفية والتغيير في كل بنى المجتمع من خلال التمرد على الوضع السائد.

فالمعروف في الخطاب النقدي المعاصر أنّ النظريّة الشكلية لاتهتمّ بشيء إلا النص ولايجب على الناقد البحث عن دلالات العمل الأدبي خارج إطاره اللغوي حيث نرى عمليّا في النقد الأدبي حقارة الشكلانيّة بذريعة فصل الأدب عن واقعه الاجتماعي. أما الثالوث حسب ما توصل إليه الباحث فإنّه يجعل النص محور اهتمامه منتهيا بذلك إلى العالم الذي يريد النص إنتاجه كمجتمع خارق للنظم الفكرية التقليدية السائدة (السريالية) وكذلك كنص خارق للأنظمة اللغويّة (الشكلانية) وليس ذلك كله إلا لأجل الوصول إلى المبادئ التي لا يكون الأدب فيها جهازا للهيمنة السلطويّة تسعى به إلى صياغة عالم متطابق معها؛ فالنص ليس ما ينتج عن هيمنة سلطويّة بل النص ضوء يخترق ويكشف وتبئير آخر للوضع السائد. (إنتاج اجتماعي)

هكذا نرى أنّ النص الأدبي على ضوء هذا الثالوث حركة دائمة من اكتشاف لامتناه تتضمن هدما مستمرا للأشكال والأفكار للتأكيد على الغرابة والتمرد والإبداع البادئ في البعدين الفكري واللغوي للنصوص ليستطيع النص الأدبي أن يسمّي العالم وأشياءه أسماء جديدة أي يراها في ضوء جديد ومن منطلق آخر وفق سرياليّة الفكر.

فاللغة هنا لاتبتكر نفسها وحدها بل إنها بوصفها خرقا للوضع السائد تتجاوز الخرق اللغوي إلى الخرق الثقافي حيث يأخذ المعبّر عنه في النص صورة جديدة توحي معنى آخر مخالفا للسائد.

وعلى هذا الأساس فإنّ هذا الثالوث لايعتقد بأنّ النص هو منتوج ثقافيّ ومؤسَّس فكريّ لغويّ بل هو إنتاج وابتكار واكتشاف محاولا إثبات أنّ المعاني ليست فيه معطاة سلفا كما يقول الجاحظ بل إنها مجهولة يريد النص اكتشافها وابتكارها وإنتاجها. وهاهنا يورد الباحث نصا من الشاعر السوري أدونيس كي يتبيّن للقارئ كيفيّة دراسة هذه النصوص الثلاثة فحسب ولم يدرس الباحث التبئير اللغوي الفكري للقطعة الشعريّة الموردة إذ إن دراسة التبئير للوصول إلى الإنتاج المعرفي للنص يستلزم دراسته بأكمله ككلّ فيه استلزام وانسجام ثم نورد مثالين من القرآن والمتنبي ليتضح موضوع الخطة أكثر فأكثر:

«**أرفيوس**»

عاشقا أتدحرج في عتمات الجحيم
حجرا غير أنّي أضيء
إنّ لي موعدا مع الكاهنات
في سرير الإله القديم
كلماتي رياح تهزّ الحياة
وغنائي شرار
إنّني لغة لإله يجيء
إنني ساحر الغبار

يريد الباحث في تحليل هذه القصيدة السير على نمط نظريّة الشكلاسريالاجتماعيّة لتحديد وظيفة النص الأدبي في إنتاج النظام المعرفي من خلال توظيف اللغة توظيفا متميزا ، منتهيا بذلك إلى الكلام الأدبي؛ لقد تكامل هذا النص من أجل إنتاج المناخ الانبعاثي حيث إنّ بنيته تنهض من الحركة التحويليّة المتمثّلة في« أتدحرج،أضيء، تهزّ، يجيء»؛ و ثمّة إندغام روحيّ بالأشياء(التجربة السرياليّة) «عاشقا، الكاهنات، غنائي»؛ و ثمّة أيضا ما يدلّ على أداة التحويل«رياح، ساحر، شرار»، هذا من جهة. و من جهة أخرى يرى الباحث أنّ الشاعر قد أقام الإئتلاف بين المختلفات على حدّ قول الجرجاني حيث يلحظ ذلك التقابل و التناقض بين العاشق و الحجر و بين الإله القديم و الإله الذي يجيء و بين العتمة و الضوء و بين الجحيم و الحياة. إنّ هذا التناقض يأتي من التناقض بين ما هو موجود في الواقع العربي و بين ما يريد الأديب إنتاجه – أو يأتي من التناقض بين العقم و الخصب –. توصّل الباحث إلى أنّ التأسيس على بنية التناقض أو بالأحرى الثنائيات الضديّة (التقاطبات : من مبادئ

الشكلانيّة) هو وجه الإنتاج في تحقيق الجمال من باب تحقيق النظام المعرفي على ضوء التجربة السرياليّة حيث يرى أنّ ساحة الإيحاء في الرمز قد اتّسعت إلى حدّ استيعاب الدلالات المتقابلة و هذا ما يمنح اللغة القدرة على إنتاج المعرفة الجديدة. إنّ الثنائيات الضديّة في علم الاجتماع تشير إلى ظاهرة طبيعيّة في حياة الإنسان، وعاها و جعلها جزءا من رؤيته الآخر –في الصراع القائم بين هيمنة أنا و الفكر التقليدي و بين ظهور الآخر و خرق المعرفة السائدة – فإنّ رؤية الآخر في هذا النص هي نقطة التقاء بين الظاهر و الباطن، المرئي و اللامرئي، و هما إذا نقطة الالتقاء الذي قد يعجز الإنسان مقاومته في التجربة السرياليّة فينسرب بالمرء إلى عوالم مترامية الأطراف فتلتهمه و لايقدر أن يعود أدراجه. فالبنية الحركيّة للنص توهم بأنّ الشاعر –في تجربته– في مركز حركيّ ينتشر في كل الاتجاهات فينتج الجمال الأمثل؛ و التأسيس للذات باعتبارها تتجاوز كلّ معرفة سوى معرفتها هو خلق الشاعر النبيّ (لغة لإله يجيء). هذا هو هدف النص و دافع من دوافع البنية التحويليّة للتوظيف النصي. فإنّ الصورة الشعريّة في هذا النص ليست صورة ثابتة منتوجة من قبل بل إنها صورة تحويليّة تسعى لإنتاج و إحداث الثورة و التغيير في كلّ بنى المجتمع الذي يعيش حالة من الجدب المعرفي(حجرا، الغبار، الإله القديم).

هذه الثورة المعرفية جاءت من الصورة الشعريّة المتميزة إذ إنّ هذه الصورة في القصيدة أتاحت للشاعرهذا المنظور اللازمني الذي يضع في أحشائها الحياة و هي صورة لإله الخصب تنفي الإله القديم نفيا متعمدا و تستبصر الكون والإنسان في قراءته للعالم و يسحر الغبار عن الأشياء (إنني ساحر الغبار) باحثا في داخله عن معان جديدة للأشياء. أ ليس حريّا بالإنسان، إذن، أن يعود إلى ذاته في محاولة فهمه للكون؟ أو بالأحرى أن يتوقف عن رؤية وجوده و الأشياء حوله من خلال مجردات ثابتة مطلقة.

لهذا لابد لخالق النص من التساؤل والبحث والاستقصاء للوصول إلى النظام المعرفي الذي يريد أن يكشفه لنا.

القرآن: ولايتبعون ما أنفقوا منّا و لا أذى

المتنبي: يعطي فلامطلة يكدرها /بها و لامنّة ينكدها

بمجرد النظر في الجملتين نرى أنهما تتحدثان عن نوال الممدوح بصورتين شعريتين مختلفتين و الثالوث في هذا المجال يريد أن يصل إلى شعريّة الفكر من خلال الصورتين و كذلك الوصول إلى سرياليّة التجربة التي تؤدّي إلى شعريّة اللغة و لن تحدث شعريّة اللغة إلا من خلالها. فلما رأى الباحث هاتين الجملتين تساءل في البداية قائلا إنّ القرآن عبّر عن عدم المنة و الأذى دون سرعة النوال ولكن المتنبي إلى جانب ذلك عبّر عن سرعة النوال. فهذا الأمر أدى إلى الاستقصاء في المعاجم عن الدلالات الوضعيّة للمفردتين الإنفاق و الإعطاء.

القرآن أورد في النص مفردة «إنفاق» واستخدم المتنبي مفردة «إعطاء». الإنفاق هو من مادة نفق و التي لها معنيان يدلّ الأول على السرعة إذ يقال فرس نفق الجري أي سريع العدو و يدل الثاني على إيجاد الثقبة في المال إذ يقال إنّ النفق هو ثقبة في الأرض. أمّا المتنبي فإنه عبّر عن نوال ممدوحه بمفردة الإعطاء و ذلك يدلّ على الانقياد

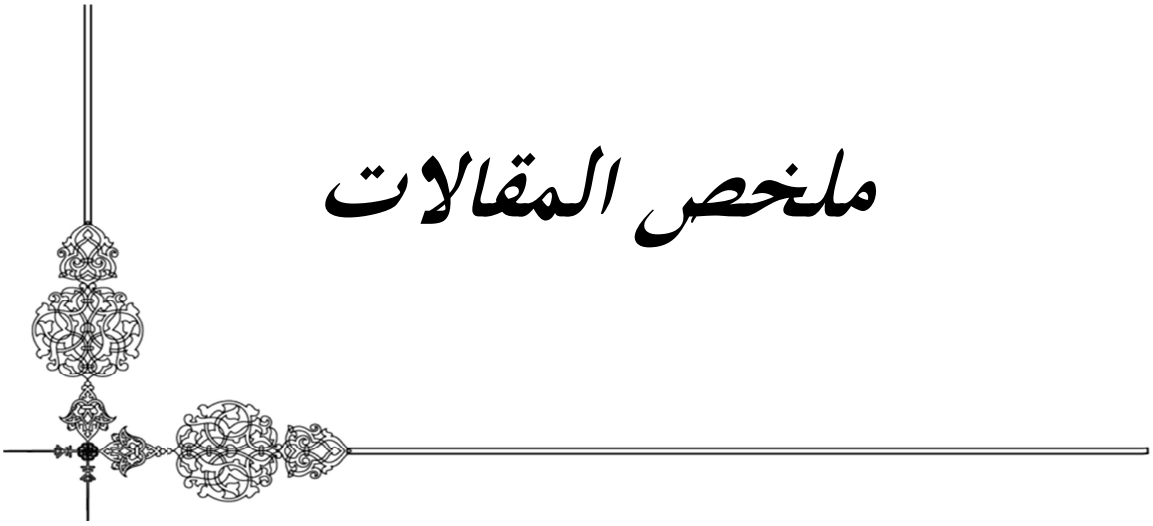
إذ إنّ الدلالة الوضعيّة لهذه المفردة هي «أعطى البعير» أي انقاد فإنّ في المفردة معنى الانقياد و حرف الاستعلاء في هذه المفردة كذلك يبيّن مسألة الانقياد أكثر فأكثر إذ إنّ ممدوح المتنبي عندما يعطي فكأنه يعطي لمن يريد أن يجعله منقادا إليه أما ممدوح القرآن فإنه ينفق و كأنه يقوم بإيجاد خلأ في حياته دون منّ و أذى و هذه العمليّة تحدث بسرعة كسرعة فرس نفق الجري. فالملاحظ هنا كيف صور القرآن سرعة الإنفاق غير صريحة و المتنبي صورها صريحة و المتلقي لايمكنه تلقّي السرعة من جملة القرآن إلا بعد التغلغل في الفكر و استقصائه وكأنه يدرك سرعة النوال من جملة المتنبي دون أي تعب و تغلغل في الفكر؛ أ وليس هذا بونا شاسعا بين العبارتين؟ إذ إن جملة القرآن تؤدي إلى العصف الذهني ما لاتؤديه جملة المتنبي و إنّ تلقّي السرعة من جملة القرآن كان خفيا لا ينجلي إلا بعد حركة الفكر و التأنق و النظر الذي يلطف و يدقّ.

هذا من جهة و من جهة أخرى يُرى أنّ القرآن وظّف عدم المنّة عمدة للكلام و مسألة الإنفاق تابعة له ولكنّ المتنبي على عكس ذلك إذ إنّ عمدة الكلام عند المتنبي هي مسألة الإعطاء و عدم المنّة تابع لها، فالمعرفة في القرآن هي ذاتيّة باطنيّة إذ إنّ عدم المنة هو من حوافز النفس الباطنيّة ولكنّ الإعطاء هو من طلبات النفس الخارجيّة فالمعرفة عند المتنبي هي معرفة خارجيّة . أما سرياليّة الفكر و شعريّته في النص القرآني فتؤديان إلى سرّ الخلود لهذا النص لأنها نابعتان من معرفة الإنسان الذاتية التي لن تتغير طوال الحياة و على مرّ العصور و هذا مالانجده عند المتنبي بمعنى الكلمة.

فالمجتمع الذي يؤسس بيت المتنبي هو مجتمع طبقيّ هناك من يأمر و من ينقاد ولكنّ الفكر في القرآن يؤدّي إلى مجتمع ينفق أهله مما هو أحبّ إليه.

سنزودكم بمزيد من النتائج لهذا البحث قيد القيام به ونأتي بأهم المعلومات عنه في الأعداد الآتية لهذه المجلة.

ملخص المقالات



بررسی گرایش متافیزیکال ابوالعلای معری و خیام بر بنیاد نیست‌انگاری ادبی

حسین شمس آبادی، حسین میرزایی نیا، مهدی نودهی*

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری
۳. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری

دریافت: ۹۶ /۰۱/۱۵ پذیرش: ۹۶/۰۳/۰۵

جستارهایی در ادبیات تطبیقی
دوفصلنامه علمی-تخصصی
سال دوم، شماره چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

چکیده

ابوالعلای معری ، سراینده، فیلسوف و ادیب سوری است که در سرایش، تفسیر و فلسفه نبوغ یافت و کتاب های زیادی در این زمینه نوشت که تنها چندی از آن به دست ما رسیده است. در ادبیات فارسی نیز خیام، اندیشمند ، فیلسوف و سراینده فارسی زبان است. برخی برآنند، وی اصالت عربی دارد. هر دو سراینده در زمینه جهت دهی ادبیات به زاویه فلسفی، نقشی بی بدیل داشته اند.

این جستار ، بر بنیاد روش توصیفی – تحلیلی، برآن است تا سازه های متافیزیکال در زمینه هنری دو شاعر، چون "ماده محوری و اصالت زمان"، جبر و اراده"، "شک و یقین"، "خوش بینی و بدبینی"، را از یک سو مورد بررسی قرار داده، و از دیگر سو نیز جلوه ها و نشانه های این سازه ها در زمینه ابداعی-شعری شان را برای مخاطب نمودار سازد. افزون بر آن نیز ، این جستار، برای دست یافتن به یک دیدگاه واحد، در مورد دو شاعر، با تکیه بر نظریه نیست انگاری ادبی، به عنوان چارچوب نظری که به فیلسوف بزرگ آلمانی یعنی نیچه منتهی می‌شود، وجوه اختلاف و اشتراک موجود در زمینه هنری دو شاعر را مورد واکاوی و کنکاش قرار می‌دهد. حاصل سخن اینکه دو شاعر، در این جستار، به طوری ناخود آگاه متاثر از این مشی فکری گشته، بطوریکه از حیث فلسفه نظری مسیری یکسان داشته، ولی از حیث فلسفه عملی مسیر کاملا متفاوتی را دنبال کرده اند.

کلید واژگان: ابوالعلای معری، عمر خیام، ادبیات تطبیقی، نیست انگاری ادبی

---

*. نویسنده مسوؤل: mehdinowdehi@gmail.com

فهم معنای متن از منظر مکتب ساختارگرایی

بررسی موردی سوره اسراء

رمضان رضائی، جلال مرامی، علی مظفری[1]

۱. استادیار و عضو هیئت علمی پژوهشگاه علوم انسانی
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی
۳. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی

دریافت: ۹۵/۱۱/۰۷ پذیرش: ۹۶/۰۳/۱۷

چکیده

اگر متن قرآنی را به سان تکه‌های یک پازل به حساب بیاوریم، پس باید بگوییم مسأله اعجاز در تکه‌های جدای از هم وجود ندارد، بلکه اعجاز در هماهنگی و همخوانی این تکه‌ها با یکدیگر می‌باشد. مکتب جدیدی که به این مسأله یعنی "نظام در ساختار" اعتقاد دارد و به متن به سان یک سیستم می-نگرد، مکتب ساختارگرایی (*structuralism*) است. ساختارگرایان معتقدند که یک متن دارای بافت است و سازگاری میان اجزاء این بافت و این ساختار، مسأله‌ای است که باید بدان پرداخت. آنان در واقع می‌خواهند رابطه‌ی یک جزء با جزئی دیگر را کشف کنند. همانطور که می‌بینیم رابطه‌ی نزدیکی میان این مکتب و نظریه‌ی نظم پژوهشگر بزرگ عبد القاهر جرجانی وجود دارد چرا که هر دو بر ساختار و نظام تاکید می‌ورزند. ما در این مقاله ابتدا به بررسی آراء دانشمندان درباره‌ی اعجاز مصحف شریف و نیز به بررسی اصول مکتب ساختارگرایی می‌پردازیم سپس به تحلیل برخی از آیات سوره‌ی اسراء بر اساس اصول مکتب ساختارگرایی خواهیم پرداخت؛ و روش ما در این پژوهش، روش تحلیلی - توصیفی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای خواهد بود. سر آخر به این نتیجه خواهیم رسید که با ارائه‌ی برخی دلایل می‌توان گامی در تثبیت هرچه بیشتر این مسأله که "اعجاز قرآن تنها در نظم و تناسب میان اجزاء آن است" برداشت؛ و نیز مکتب ساختارگرایی با همه‌ی ویژگی‌های ایجابی و سلبی‌اش قادر است تا معانی جدیدی از قرآن را کشف کند و این کشف با نگاه ساختاری محقق می‌شود. این در حالی است که ساختار و نظام، ویژگی بارز قرآن است؛ و در پایان تلاش می‌کنیم تا به معانی جدیدی در سوره اسراء دست بیابیم.

کلیدواژگان: اعجاز قرآن، نظریه نظم، فهم متن، مکتب ساختارگرایی، سوره اسراء

* نویسنده مسؤول: ali.mozafary.arabi.1991@gmail.com

بررسی قصیده ابن‌الرومی در رثای فرزندش محمد از دیدگاه سبک‌شناسی

طالب ربیعی*

دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی

دریافت: ۹۶/۰۳/۱۷ پذیرش: ۹۶/۰۵/۰۱

چکیده

سبک‌شناسی به متن ادبی به عنوان یک واحد یکپارچه که نمی‌توان اجزای آن را از یکدیگر جدا کرد، می‌نگرد. این پژوهش بر آن است که قصیده مشهور ابن‌الرومی در رثای فرزندش محمد را از دیدگاه سبک‌شناسی مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. که در آن قصیده را از سه جنبه مورد مطالعه قرار گرفت: جنبه آوایی، جنبه ترکیبی، و جنبه بلاغی. تحلیل‌گر در چنین تحقیقاتی در واقع به مطالعه سطحی و ظاهری متن ادبی اکتفا نمی‌کند، بلکه سعی دارد تا از طریق بررسی کلمات و تعابیر و جملات به کار رفته در متن، و از طریق آمارهایی که از این پدیده‌های لغوی استخراج می‌شود، به دلالتهای نهفته و عمیق متن که در ورای این این ظواهر مستور مانده است، دست یابد. در این تحقیق از طریق بررسی جنبه‌های سه‌گانه ذکر شده، این نتیجه حاصل گشت که آواها و کلمات و تعبیرها و صورتهای شعری همگی با احساسات و عواطف و در واقع با غم و اندوه و آههای سوزانی که از نهاد شاعر بالا می‌آمد، همسو بوده است، و در به تصویر کشیدن این عواطف نقش غیر قابل انکاری داشته‌اند. و شاعر به دلیل همین یأس و اندوه حاصل از فوت فرزند خویش، بحر عروضی طویل که با چنین مضامینی همخوانی دارد، برای رثای خویش برگزید، و غلبه همین عاطفه سبب شد که شاعر کمتر به آواهای بلند و شدید گرایش داشته باشد. علاوه بر این ملاحظه شد که میل شاعر به جملات فعلی در این قصیده دلالت بر اضطراب روحی دارد. کما اینکه ملاحظه شد که صورتهای شعری وی به دور از خیال است، ولی در مقابل آن سرشار از عاطفه است.

کلید واژگان: شعر دوره عباسی، رثا، ابن‌الرومی، قصیده رثای ابن‌الرومی برای فرزند وسطش، سبک-شناسی

* نویسنده مسؤول: Eetaleb163@gmail.com

درآمدی بر ساختار موسیقیایی قصیده "زخم غزه محمد امین بنی تمیم"

"پژوهشی ساختاری آوایی در قصیده النثر معاصر"

سعید سواری*

دانشجوی کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی

دریافت: ۹۶ /۰۴/۲۱ پذیرش: ۹۶/۰۵/۲۹

چکیده

پژوهش مختصر حاضر با شیوه وصفی تحلیلی، با تکیه بر ساختارگرایی آوایی بر آن است تا موسیقیایی قصیده النثر "زخم غزه" سراینده اهوازی را مورد بررسی قرار بدهد، تا گفتمان این سراینده در قالب ستمگر و ستمدیده‌ی برآمده از آمیختگی موسیقی و تصویرسازی را پیوند بدهد. مقاله حاضر معتقد است؛ سراینده اهوازی با انگیزه آفرینش موسیقیایی خارجی متناوب، افزون بر تمرکز بر موسیقیایی داخلی، قصد تبلورسازی صورتگری‌های دربردارنده گفتمان نامبرده فوق الذکر همراه با معانی گوناگون را دارد.

با وجود این، قصیده حاضر مشتمل بر موسیقی وزن شعری نمی‌باشد لیکن سراینده افزون بر تکیه بر مولفه‌های صورتگری قصیده، بر اندکی از سطوح هنری موسیقیایی خارجی و داخلی استناد کرده حال آنکه در نهان‌های موسیقی خارجی و داخلی صورتگری‌های گفتمان مرتبط با فرهنگ قرآنی برشمرده از حرف روی متناوب، و آوای جهر و همس را متبلور می‌سازد. زیرا گوناگونی حرف روی و آوای جهر و همس این قصیده افزون بر ظهور موسیقیایی، تصویر ستمگر و ستمدیده را ارسال می‌کند به طوریکه سراینده بخشی از ریتم خارجی و داخلی را از فرهنگ قرآنی برگرفته است. به بیانی دیگر وی این موسیقیایی خارجی و داخلی را از صورتگری قرآنی مشتمل بر ضرب آهنگ همسان با گفتمان، اخذ نموده است. بنابراین این قصیده النثر، دارای اندک ریتم خارجی با محافظت بر موسیقیایی داخلی آوای همس و جهر مطابق با گفتمان سراینده می‌باشد به گونه‌ای که ستمگر، نقش‌نگار اسرائیل و فرمانروای عربی را ترسیم می‌سازد و ستمدیده صورتگر ملت فلسطین را نماینگر می‌سازد.

کلید واژگان: ساختار، موسیقیایی، قصیده نثر، شعر معاصر عربی در اهواز

---

* نویسنده مسؤول: Saeedsavari63@yahoo.com

التقنية والأسلوب الروائي للغة في قصص الأطفال عند كامل الكيلاني

قصة «في غابة الشياطين» نموذجا

فرامرز ميرزائی*، محمد كلاشی

١. أستاذ فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس
٢. طالب مرحلة الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس

الاستلام: ٩٦ /٠٥/١١ القبول: ٩٦/٠٦/١٧

الملخص

لكل كاتب في خلق أثره الأدبي أسلوبه الخاص ومنهجه الذي يتناسب مع خلقيات مخاطبيه. قصة الأطفال هي فرع من أدب الأطفال، لها خصائصها الفريدة في نوعها ويجب على كاتبها أن يخلق أثره وفقا للغة الأطفال وعقليتهم. ومما يجدر الإشارة إليه هو أنه يختلف أسلوب تقديم الأفكار وخلّاقية الكتّاب على حسب اختلافاتهم الفكرية والنفسية. وبما أن الأطفال هم أقل استعدادا بالنسبة للكبار فى فهم اللغة، إذن يجب على كتّاب قصة الطفل أن يستعملوا التعابير والكلمات البسيطة التي تسوغ للأطفال بحيث يمكن لهم إدراكها. وبالتالي، يحاول هذا المقال أن يلقي الضوء على مسألة تقنية وأسلوب كامل الكيلانى فى قصة "فى غابة الشياطين" بالإعتماد على المنهج الوصفى – التحليلي.

وأخيرا خلص البحث إلى أنّ هذا الكاتب استعمل تكرار الكلمات والتعابير القصيرة والسهلة لتفهيم القصة للأطفال. كما وأنه وظف الأفعال الماضى حتى يستطيع أن يُلَوِّنَ القصة باللون الحقيقي والواقعي وتكون أحداثها ملموسا ومرئيا لمخاطبها الصغير.

الكلمات الرئيسية: الأدب القصصي العربي، قصة الطفل، كامل الكيلاني، الأسلوب القصصي

* نويسنده مسؤول: mirzaeifaramarz@yahoo.com

نظرة أسلوبية لأنشودة «شهدائنا» لفاروق جويدة

أمير حسين رسول نيا، سكينه محب خواه*

١. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان
٢. طالب مرحلة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان

الاستلام: ٩۶/٠۴/٢۵ القبول: ٩۶/٠۶/٢٠

الملخص

تعدّ الأسلوبية فرعا من فروع فقه اللّغة وجمالية النّصوص الأدبية نثرا ونظما. يتجلّي منهج الشاعر وأسلوبه الخاصّ على ضوء نظرة حديثة لآثاره الأدبيةكما أنّ بيانه وموسيقى (إيقاع) شعره تبهر العيون. والشاعر يدفع المخاطب إلى كشف الستار عن الحقائق الكامنة في طوايا تآليفه. ويحاول الباحثان في هذا المجال تطبيق النظريات الأسلوبية على أنشودة «شهدائنا» واختارا المنهج الوصفي-التحليلي وركزا فيها على الظواهر الأسلوبية الّتي تتوزّع على ثلاثة مستويات وهي المستوى الدلالي، واللغوي، والأدبي. الشاعر وظّف تنغيما وتمثيلا لعظمة الشهداء في المستوى اللغوي باستخدامه حرف «آ» وفي المستوى الدلالي يريد إلقاء فكر الوطنية والإلتزام بها إلى البلدان العربية والإسلامية وإيقاظ شعب فلسطين وتحرير القدس وكذلك في المستوى الأدبي استخدم الجماليات الأدبية والبلاغية لإيفاد هذا الغرض كالاستعارة، والكناية، والمجاز، والرمز والتناص و.. .

الكلمات الرئيسية: الأسلوبية، الشعر العربي المعاصر، فاروق جويدة، قصيدة شهدائنا، فلسطين

* نويسنده مسؤول: smohebby@yahoo.com

دراسة الألفاظ الفارسية المعرّبة في كتاب «نثرالدر في المحاضرات»

علي پيراني شال*، فرزانه فتاحيان

١. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خوارزمي
٢. طالب مرحلة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خوارزمي

الاستلام: ٩۶/٠۶/٠٧ القبول: ٩۶/٠٧/٠١

الملخص

لقد ورد جمٌّ عظيم من الثقافة والأدب الإيراني في جوانبه العديدة، في الأدب العربي عند ظهور الإسلام خاصةً عندما استولى العرب على إيران وقد بلغ هذا الأمر ذروته في العصر العباسي. أما الفضل العظيم في نقل معطيات الحضارة الإيرانية فيعود إلى الوزراء والكتاب الإيرانيين الذين بدأوا الكتابه باللغة العربية في هذا العصر. إن أبا سعد المنصور آبى الوزير الكاتب والعالم الشهير في القرن الرابع والخامس الهجري فقد ورد فى كتابه نثر الدر في المحاضرات الكثير من العناصر والمظاهر الثقافية والتاريخية. والدراسة هذه لقد تسعى وفقاً للمنهج الوصفي- التحليلي ونظراً للتحديد اللغوي والمعنايى والثقافى، البحث عن الكلمات والمصطلحات المعرّبة، التي دخلت من الفارسية إلى اللغة العربية. وأما هذا المقال فقد حصل على أن الكاتب قد دخل إحدى عشرة كلمةً من بين خمسٍ وسبعين كلمة لأول مرةٍ في مؤلَّف آبى ومعظم هذه الألفاظ تعود إلى الجوانب العديدة من الحياة آنذاك. كالألفاظ التي تستعمل في المجالات الاجتماعية أو الحياة إليومية، كالأسماء المختصة بالمكان، والأطعمة، والألبسة والأدوات التي كانت تستعمل في الحياة. آنذاك وكذلك الحيوانات والأعشاب و....

الكلمات الرئيسية: العصر العباسي، العناصر اللغوية، الألفاظ الفارسية المعربة، أبوسعد منصور آبى، نثرالدر فى المحاضرات

* الكاتب المسؤول: pirani@khu.ac.ir