قصيدة "التوقيعة" في ديوان "منطق الكائنات" لمريد البرغوثي: دراسة في الرؤية والبناء

الدكتورة صفاء المهداوي(*)

الأستاذ الدكتور محمد القضاة(**)

الملخص

يهدف البحث إلى تسليط الضوء على قصيدة "التوقيعة" في شعر مريد البرغوثي، في ديوانه "منطق الكائنات"، والوقوف على أهم خصائصها وسماتها العامة، إضافة إلى مضامينها وطريقة بنائها ولغتها. إذ تعدّ قصيدة "التوقيعة" مظهراً من مظاهر الحداثة الشعرية من حيث الرؤية والأسلوب والبناء الفني. وقد ساهمت عوامل متعددة ثقافية وفكرية وفنية في نشأتها في الشعر العربي المعاصر بشكل عام، وعند الشاعر مريد البرغوثي بشكل خاص. فقد كان سبب التحوّل إليها بحثه الدؤوب عن أشكال وقوالب شعرية وبنائية جديدة تستوعب الحالة الشعورية وخصوصيتها عنده. وقد انطوت توقيعاته على مضامين فكرية ونفسية ونقدية، وتميزت بسمات واضحة تجلت في مظاهر متعددة من أهمها: التكثيف، والاختزال، وإحداث الدهشة، والميل إلى المفارقة والسخرية إلى حدٍّ كبير. إضافة إلى أنها اعتمدت على ثلاثة أشكال من البنيات، وهي: بنية التأزم والانفراج، وبنية ترتكز على ذكر التفاصيل، وبنية تقوم على المقابلة. وقد لجأ البرغوثي في توقيعاته إلى

(*) كلية لومينوس الجامعية التقنية.

(**) الجامعة الأردنية – كلية الآداب – قسم اللغة العربية وآدابها.

كثير من الأساليب اللغوية والإنشائية التي ساعدت بقوة على إثارة مشاعر الدهشة والتساؤل والفكاهة والمتعة عند القارئ. إلى جانب ما تميزت به لغة التوقيعات من اقتصاد لغوي، وميل بارز إلى استخدام معجم خاص يعنى بالمفردات الحياتية واليومية المعيشة بالدرجة الأولى، إلى جانب اعتماد مبدأ البساطة اللغوية التي لا تخلو –مطلقاً– من الجمال وعمق التأثير. كما اعتمدت منهجاً استقرائيّاً وتطبيقيّاً تحليلياً للنصوص الشعرية.

الكلمات الدالة: قصيدة التوقيعة، الشعر العربي المعاصر، مريد البرغوثي، نماذج.

The Signature Poem in Mureed Barghouthi's The Logic of Being

Abstract

This paper attempts to identify the most important features of the signature poem as written by Mureed Barghouthi, its form, implications, and language, stressing vision, method, and structure. The reason for focusing on this aspect French the poet's output is this his constant search for new structural forms which are capable of expressing feelings and thoughts that are peculiar to him. The poems deal with intellectual, psychological, and critical ideas and are frequently paradoxical and/or sarcastic; they are often suggestive of a crisis before possible resolution.

Keywords: Signature poem, Contemporary Arabic Poetry, Moreed Albarghoothi, Models.

المقدمة

تعد تجربة مريد البرغوثي الشعرية تجربة خصبة تميزت بخصوصيتها، وامتازت بغناها بسمات جمالية وفنية، إلى جانب ثراء عاطفي وفكري، وقد شهدت تجربته الشعرية تحولات بنائية متعددة من مثل: بنية القصيدة الطويلة، والقصيدة القصيرة، والبنية السردية، والدرامية، وبنية التوقيعة، وغيرها.

ومما لا شك فيه، أن مريد البرغوثي انتهج لنفسه منهجاً شعرياً –منذ ديوانه الأول "الطوفان وإعادة التكوين" (١٩٧٢)، مروراً بكل دواوينه اللاحقة، وصولاً إلى ديوانه الأخير "استيقظ كي تحلم" (٢٠١٨)– اعتمد فيه مبدأ الهدوء اللغوي والنبرة الخافتة مع قوة التأثير، أو كما يسميه الشاعر "تبريد اللغة"؛ أي الابتعاد –قصداً وعمداً– عن الصياغة الثورية والشعارية، والجمل الصاخبة، والخطابة الشعرية والحماسية، والمفردات الرنانة، وهو منهج يلمس جوهر الشعر وحقيقته، ويختص بجماليته وفنيته وطريقة بنائه.

تعد "التوقيعة الشعرية" من مظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وهي شكل من أشكال الحداثة الشعرية. وكان للشاعر عزّ الدين المناصرة دور بارز في تأسيس هذا القالب الشعري في السبعينيات من القرن العشرين، وتبعه كثير من الشعراء في استخدام هذا النمط الشعري، مثل: أحمد مطر، ومظفر النواب، وسيف الرحبي، ومريد البرغوثي، وغيرهم ممن حاول تجريب هذا النوع الفني البنائي الخاص.

وقد اهتم مريد البرغوثي بالتجديد الشعري، والبحث عن قوالب شعرية جديدة ومختلفة تلبي رؤيته الخاصة، وقد شكل هذا اتجاهاً واضحاً لديه، وهو يشير إلى ذلك بقوله: "إن التجوال في التجريب الإبداعي، واكتشاف مختلف الصيغ للقول

وتعدد الاقتراحات الكتابية وتنوعها ينبغي أن لا يزعج أحداً، فكل أشكال الكتابة مباحة، ما دامت الحياة مصدرها ومرجعيتها"[١].

من هنا، انتظم البحث الحالي في خمسة محاور رئيسة: يتناول الأول مفهوم "التوقيعة الشعرية" لغة واصطلاحاً إضافة إلى عرض العوامل والظروف التي ساعدت في نشأتها وتطورها في الشعر العربي المعاصر. ويدرس المحور الثاني قصائد التوقيعة في ديوان "منطق الكائنات"، وبواعث التحوّل إليها، وعرض الرؤى والمضامين الفكرية والنفسية والنقدية التي انطوت عليها التوقيعات. وتناول المحور الثالث أهم السمات الفنية لتوقيعات البرغوثي، ويرصد المحور الرابع تصميم بنائها الداخلي. بينما يتناول المحور الخامس لغة التوقيعات في ديوان "منطق الكائنات".

أولاً: قصيدة "التوقيعة": تعريفها، ونشأتها، وخصائصها العامة

جاءت معظم المعاني التي أوردها ابن منظور في لسان العرب في مادة "وقّع، توقيع" حول ترك الأثر في الشيء، أو إصابته، أو إبراز تأثيره فيه. فقد ورد التوقيع: رَمْيٌ قريب لا تُباعِدُه، كأنك تريد أن تُوقِعَه على شيء، والتوقيع الإصابة. والتوقيع تَظَنّي الشيء وتوهُّمُه، يقال: وقِّعْ أي أَلْقِ ظَنّك على شيء، والتوقيع بالظن والكلام والرَّمْيِ يعتَمِدُه ليقع[٢]. والتوقيع: إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضاً. والتوقيع: سَحْجٌ في ظهر الدابة. والتوقيع إقبال الصيقل على السيف بميقعته يُحدِّدُه، فهو يترك أثراً في السيف عند الضرب عليه[٣]. والتوقيع في الكتاب: إلحاق شيء

---

(١) مريد البرغوثي، "**حرية الإبداع**"، **مجلة فصول**، مصر، ١٩٩٢، مج١١، ع٣، ص٢٨٢.

(٢) ابن منظور، (٧١١/١٣١١هـ)، **لسان العرب**، ١٥ج، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ج٨، ص٤٠٥.

(٣) نفسه، ج٨، ص٤٠٦.

فيه بعد الفراغ منه. وتوقيع الكاتب في الكتاب المكتوب أن يجمل بين تضاعيف سُطوره مقاصد الحاجة ويحذف الفُضُول.(١)

في ضوء ما سبق، يتبين لنا أن معظم المعاني التي أوردها ابن منظور في مادة "توقيع" تدور في –مجملها– حول إصابة الشيء/ الهدف/ المعنى، والتأثير فيه، بشكل مباشر ومحدّد ومكثف، وترك الأثر بشكل واضح. ولعل هذه المعاني من المعاني المقصودة بقصيدة "التوقيعة" حيث القدرة على إصابة المعنى بأقل عدد من الجمل الشعرية، والاستناد إلى أسلوب التكثيف والاختزال، وترك الأثر عند المتلقي وإثارة مشاعر الدهشة والتشويق والتساؤل وغيرها.

وأما اصطلاحاً فيمكن تعريف قصيدة التوقيعة بأنها نص شعري أشبه ما يكون ببرق خاطف يتسم بعفوية وبساطة معتمدة على تركيز عال وكثافة شديدة مردّها انطباع كامل واحد مستخلص من حالة شعورية أو تأملية أو معرفية عميقة(٢). وهناك من عرفها بأنها: "قصيدة قصيرة مكثفة؛ تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح، أو قاطع حاسم، وقد تكون قصيدة طويلة إلى حد معين، وتكون قصيدة توقيعة، إذا التزمت الكثافة والمفارقة والومضة والقفلة المتقنة المدهشة"(٣).

وفي ضوء ما سبق من تعريفات التوقيعة الشعرية نستطيع أن نتبين أهم سماتها وخصائصها العامة. إذ تنحو القصيدة في البناء التوقيعي أولاً منحى الإيجاز اللغوي، الذي يحفل بزخم التجربة وغناها، ويقدم خلاصة رؤية الشاعر، تجاه

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، ج٨، ص٤٠٦.

(٢) حسين كيازي، وسيد قادري، "**الومضة الشعرية وسماتها**"، **مجلة اللغة العربية وآدابها**، جامعة الكوفة، العراق، ٢٠١٠، العدد (٩)، ص٢٢.

(٣) حفناوي بعلي، "**شعرية التوقيعة**"، **مجلة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، مج٣، العدد ٤١٣، ص١٢.

القضايا الحياتية المطروحة بوعي وتركيز، من غير إسراف في الكلمات؛ إذ تغدو اللغة موجزة إشارية مدهشة، تحمل الكثير من المعاني في كلمات قليلة[١]. ومن سماتها أيضاً أنها تعتمد النهايات الحاسمة أو القفلة المتقنة، التي تمثل صفوة القول وذروته، وتعمل على إحداث الدهشة التي تتكشّف عن خيال خصب، فتهزّ القارئ وتستحوذ على إعجابه، وتمتعه بجماليتها وطرافتها ومفارقاتها[٢].

ومن العوامل التي ساعدت في نشأة "التوقيعة" في الشعر العربي المعاصر أنها جاءت كنتيجة فنية طبيعية متوافقة مع متطلبات روح العصر؛ حيث تعد قصيدة التوقيعة شكلاً من أشكال الحداثة الشعرية، التي حاولت –بشكل أو بآخر– مجاراة العصر الحديث الذي يمتاز بالسرعة، وقد لجأ إليها كثير من شعراء الحداثة العرب في سبعينيات القرن العشرين من أمثال عز الدين المناصرة، وأحمد مطر، وسيف الرحبي، ومريد البرغوثي لأنهم وجدوا فيها شكلاً مناسباً للتعبير عن همومهم ورؤيتهم بما يتناسب ومبدأ الاقتصاد والسرعة والتكثيف الذي يحكم طبيعة الحياة في عصرنا الحالي؛ إذ "تتناسب قصيدة التوقيعة مع سرعة إيقاع العصر وتتناغم مع بعض المواقف، التي تقتضي التعبير عن فكرة معينة، ودفقة شعورية خاطفة، بلغة مكثفة، ذات عبارات محدودة وكلمات قليلة، تختزل المسافة بين لحظات التوتر المثيرة للدفقة الشعورية، والنهاية، في وتيرة سريعة".[٣]

وإلى جانب ما سبق، كان الاطلاع الثقافي على المنجزات الشعرية الأجنبية من العوامل التي ساعدت في نشأة قصيدة التوقيعة في الشعر العربي المعاصر،

---

(١) جمال أبو سمرة، **بنية القصيدة الشعرية عند فايز خضور**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط١، ٢٠١٢، ص٢٨٢.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) خضر محمد أبو جحجوح، **البناءات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر**، مكتبة كل شيء، حيفا، فلسطين، ط١، ٢٠١٦، ص١٨٤.

حيث لعب التبادل الثقافي والحضاري ضمن عملتي التأثر والتأثير دوراً بارزاً في تجربة هذا النوع من القصائد القصيرة جداً "فقد تأثر شعراء قصيدة التوقيعة بمؤثرات أجنبية عديدة، منها التأثر بالمقطعات الشعرية الإنجليزية القصيرة جداً "الإبيجرام"...كما تأثروا بنمط من الشعر الياباني المعروف بـ"الهايكو" الذي يقوم على التركيز والتكثيف والاختصار اللغوي"(١) .

ومن هنا، نستطيع أن نجمل أهم العوامل التي لعبت دوراً مهماً في نشأة التوقيعة وهي: التحول الفكري والفني، ومسايرة متطلبات العصر الجديد، والانفتاح الثقافي على الآداب الأجنبية الأخرى.

ولكن، رغم ما قيل في نشأة هذا النوع من القصائد وذيوعها في الشعر العربي المعاصر، ينبغي الإشارة إلى أن مصطلح "توقيعة" –بحد ذاته– مصطلح أدبي نثري معروف، فقد حظي الأدب العربي بتوقيعات نثرية كثيرة، كان يكتبها الخلفاء والأمراء والقادة والعلماء وغيرهم، رداً على كتب الرسائل التي تردهم، وكان ذلك في مختلف العصور الإسلامية بدءاً بعهد الخلفاء الراشدين حتى الأيوبيين(٢). وقد كانت تلك التوقيعات تمتاز بالقصر والتكثيف والاختزال اللغوي وعمق التأثير. فمن توقيعات عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– إلى عمرو بن العاص: "**كن لرعيتك كما تحب أن يكون لك أميرك**"(٣)...ووقع هارون الرشيد إلى عامله في خراسان:

---

(١) إيمان بن أوذينة، "**شعرية التوقيعة عند عز الدين المناصرة**"، الحداثة الشعرية عند عز الدين المناصرة، تحرير زياد أبو لبن، الصايل للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٤، ص١٣٤.

(٢) انظر: محمد الدروبي وصلاح جرار، "**جمهرة توقيعات العرب**"، ٣ج، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠٠١.

(٣) المرجع نفسه، ج١، ص٢٦.

"**داو جرحك لا يتسع**"(١). من هنا، وفي ضوء هذا الأمر، نستطيع أن نعدّ فن التوقيعة الشعرية بأنه المقابل الشعري لفن التوقيعات النثرية.

وأخيراً، ينبغي الإشارة إلى أن هناك تسميات كثيرة لهذا النوع من الشعر، منها مثلاً: قصيدة الومضة، اللمحة، المقطّعة، الخبر، المضغوطة، قصيدة الكتلة، المكثّفة، اللافتة، اللقطة، الفكرة، القصيدة الفلاشية، البرقية، الهايكو، وغيرها(٢). وقد رجحنا في البحث الحالي اختيار تسمية "توقيعة شعرية"، لكونها تشترك مع التوقيعة النثرية في المفهوم، والخصائص. وهي التسمية التي قدمها لأول مرة عز الدين المناصرة عام ١٩٦٤ "لأنه اشتقها من مفهوم التوقيعات النثرية"(٣).

ثانياً: قصائد "التوقيعة" في شعر مريد البرغوثي في ديوانه "منطق الكائنات": البواعث، والرؤية

لقد استطاع مريد البرغوثي أن يستوعب الحداثة الشعرية مبكراً، وأدرك مفهوم الشعرية والشعر بشكل واضح، فقد سلك منذ بداياته الشعرية أسلوباً مختلفاً فارق فيه –إلى حد كبير– ما كان سائداً ومعروفاً آنذاك عند الشعراء الفلسطينيين بشكل خاص، والشعراء العرب بشكل عام. فحقق لنفسه خصوصية شعرية قائمة على النبرة الهادئة الخافتة، وبساطة اللغة الشعرية وقربها من روح اليومي والعادي. ولعل هذه الرؤية تتجلى بوضوح في قوله: "هنا يتعلم الشاعر كيف ينجو من آفة النمط والتنميط، كيف يتجنب –سلوكاً وشعراً– سهولة "الكليشيه" وإغراء المتوقع، والمألوف

---

(١) انظر: محمد الدروبي وصلاح جرار، "جمهرة توقيعات العرب"، ص٧٤.

(٢) مازن عبدالله، "**شعرية التوقيعة (الإبيجرام) من طه حسين إلى عز الدين المناصرة**"، الحداثة الشعرية عند عزّ الدين المناصرة، تحرير زياد أبو لبن، الصايل للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٤، ص١١١.

(٣) حسين كيازي، وسيد قادري، الومضة الشعرية وسماتها، ص٢٦.

الفج. هنا تتجلى أشياء الحياة في جدليتها وتنوعها وعمقها واستعصائها على التعميم، ويصبح الموقف في الحياة نتيجة وسبباً لهذه المعرفة"[١].

ولعل من أهم الأسباب التي جعلت البرغوثي يهتم بالتوقيعة الشعرية، تحوّله الفني، أي بحثه الدؤوب عن أشكال متعددة من الكتابة الشعرية، فقد كان يسعى –دائماً– إلى التجديد الشعري، والبحث عن البناء الذي يلبي رؤيته الشعرية، فاختيار البناء يأتي منسجماً –بطبيعة الحال– مع الدفقات الشعورية، والحالة الخصوصية للتجربة الشعرية "دون أن يقصد الشاعر اختيار بناء من البناءات عند صياغة قصيدته، لأن طبيعة التجربة تفرض عليه شكلها"[٢]. والبرغوثي يدرك تماماً هذه القضية المهمة، وهو يشير إلى هذه الرؤية للشعر وللقصيدة بقوله: "إن الإحاطة بإمكانات البناء تتيح للشاعر أن يتجاوز معضلة التشابه، وأن ينقذ صوته من الكورس. وهنا لا تعود تؤرقه تلك الشروط "الخارجية" للقصيدة، كأن تكون "طويلة جداً" أو "قصيرة جداً". هنا يتخذ التجريب شكل البحث عن اقتراحات متجددة باستمرار ويسقط التشبث بوجه واحد مملول (مهما كان شائعاً وناجحاً) للقصيدة الحديثة"[٣].

والشاعر يواجه سؤال التجديد مع كل قصيدة جديدة؛ لأن كل قصيدة تطالب شاعرها بجماليات خاصة بها[٤]، فقد استخدم البرغوثي في ديوان "منطق الكائنات" نوعاً محدداً من أنواع القصيدة القصيرة جداً "التوقيعة"، والتزم بها، إذ حوى الديوان

---

(١) مريد البرغوثي، "**حتى يقف الكلام على قدميه: نظرة في الشعر والشاعر**"، **مجلة أدب ونقد**، مصر، ١٩٨٦، مج٣، ع٢٧، ص٣٧.

(٢) خضر محمد أبو جحجوح، البناءات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص١٢٩.

(٣) مريد البرغوثي، حتى يقف الكلام على قدميه: نظرة في الشعر والشاعر، ص٤١–٤٢.

(٤) مريد البرغوثي، "**الديمقراطية والاستبداد في تناول النص الشعري**"، **مجلة فصول**، مصر، ١٩٩٧، مج١٦، ع١، ص٢٨٤.

أكثر من مئة قصيدة قصيرة جداً، وهي –في مجملها– قصائد "توقيعات". ولعله حقق في هذا الشكل الشعري أموراً ما كان ليحققها في القصيدة الطويلة أو القصيرة.

أما عنوان الديوان "منطق الكائنات" فهو يشير بوضوح إلى محاولة الشاعر استثمار الطاقة الكامنة في الكائنات كافة، من: إنسان وحيوان ونبات وجماد، ومحاولة إنطاقها.

من هنا، اعتمدت "توقيعات" البرغوثي على أسلوب "الاستنطاق" –إن جاز التعبير– فهو ينطق من الحيوانات الأفعى والنملة والنحلة والضفدعة والعقرب والديك وغيرها، وينطق من الجمادات أعمدة الكهرباء والعلكة والمطبعة والمخدّة وكرسي الحلاق والمرآة والجبل وصندوق الانتخابات والقطار والأحذية وغيرها، وينطق من النبات اللبلاب والروض العاطر. وهو خلال عملية "الاستنطاق" يوظف كل هذه الكائنات للتعبير عن رؤيته الفكرية والنفسية، ونقد الواقع، وكثير من الممارسات الإنسانية الخاطئة.

وعلى الرغم من أن استنطاق الحيوان والأشياء وأنسنتها أو "التشخيص" كما هو معروف في أدبنا العربي أسلوب فني وبلاغي معروف، إلا أن هناك من ينظر إليه كدليل على تأزم العلاقة بين المثقف والسلطة، فجعل يبحث عن أدوات مواجهة تعبيرية لنقد الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي بأسلوب رمزي ومحنك.[١]

ومما لا شك فيه، أن فكرة إنطاق الأشياء والكائنات "فكرة شديدة البراعة، إذ إنها تتيح للشاعر أن يتقمص العديد من الأدوار غير التقليدية في الحياة، من ناحية أنه يرينا من الأشياء الصامتة التي نظنها ميتة جانباً ربما لم نره من قبل، أو لم نفكر فيه على هذا النحو من قبل"[٢].

---

(١) إبراهيم يوسف، "**استنطاق الحيوان كشكل للدلالة على تأزم العلاقة بين المثقف والسلطة، دراسة مقارنة بين ابن المقفع ولافونتين**"، **موقع مجلة نزوى على شابكة الإنترنت: www.nizwa.com.**

(٢) محمود أحمد عبدالغفار، "**قراءة في شعر الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي**"، **مجلة معهد الثقافة العالمية**، جامعة تشوصن، ٢٠٠٨، مج١، ص١٩٧–٢١٧.

وما يميز ديوان "منطق الكائنات" أنه يحمل قدراً عالياً من "الانتباه" إلى الأشياء اليومية والعادية و"التقاط" المهمل والهامشي وتسليط الضوء عليه. فالشاعر "يلتقط" الشعر المختبئ تحت سطح السلوك البشري، وتحت سطح اللحظة المادية والنفسية والروحية، ويحوله بالنسيج والبناء إلى نص "مفهوم" ومحتشد بإيحاءات "يمكن فهمها"(١).

لقد اختار البرغوثي هذا الشكل الشعري والبناء الفني استجابة لدواعي الإبداع لديه، المنسجمة بطبيعة الحال مع رؤيته وأسلوبه وهدفه من الشعر، فحقق بذلك الجمالية الشعرية إلى جانب الرؤية العميقة في آن واحد.

وإذا كان معظم الشعراء العرب يعبرون بواسطة الومضة الشعرية عن تذمرهم من أوضاع بلادهم، وعن أملهم في بعث جديد ينتشلها من الموت(٢) فإن البرغوثي قدم بواسطة "توقيعاته" نقداً ووصفاً لأوضاع سياسية وثقافية واجتماعية واقتصادية دون استطالات أو شروحات كثيرة. فجاءت توقيعاته معبرة عن رؤية الشاعر وتوجهاته الفكرية والتأملية والنقدية تجاه جميع الأمور والمواضيع من حوله؛ تجاه الإنسانية والمجتمع والقضية والسلطة والهوية والمرأة.

لقد اهتم البرغوثي في معظم أعماله الأخيرة، وفي ديوان "منطق الكائنات" تحديداً، بما يسمى بـ"المشترك الإنساني"؛ أي تقديم حالات إنسانية رحبة لا تختص بفئة معينة أو شعب خاص، ولكنها مضامين ومشتركات إنسانية عامة. وحتى حينما يتناول القضايا الفردية أو الوطنية فإنه يتناولها داخل المنظومة الإنسانية. في توقيعة "تمرّد" تظهر بشكل جلي كل معاني الدعوة إلى الصحوة، ورفض فكرة الاتّباع والانقياد بشكل عام، يقول:

---

(١) مريد البرغوثي، حتى يقف الكلام على قدميه: نظرة في الشعر والشاعر، ص٣٩.

(٢) جليل كمال الدين، **الشعر العربي الحديث وروح العصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٦٤، ص١٨٤.

قالت عبادة الشمس للشمس:

مملٌّ اتّباعكِ كلّ يوم(١)

إنها رؤية تدعو لبداية جديدة تبشر بالحرية في اختيار الطريق والاتجاه والمنهج، وهو يعمق هذه الرؤية التي تحض على الحرية بكل أشكالها في توقيعة أخرى. يقول:

قال المغناطيس لبرادة الحديد

أنت حرّة تماماً

في الاتجاه حيث ترغبين(٢)

فعلى الرغم من أن خاصية الجذب بين المغناطيس وبرادة الحديد قوية ولازمة، نجد المغناطيس يشجع البرادة على التحرّر؛ إنها رؤية تحاول الثورة على كل ما هو سائد ومعروف.

ومن القضايا الإنسانية التي يتطرق إليها البرغوثي قضية المساواة بين الناس جميعاً، وتحقيق العدالة الاجتماعية في حياتنا. تتجلى هذه الرؤية في توقيعة "مساواة":

قال اليابس للأخضر:

احلم بحرب أهلية

حتى نتساوى(٣)

---

(١) مريد البرغوثي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج١، "منطق الكائنات"، "تمرّد"، دار الشروق، مصر، ط١، ٢٠١٣، ص٤٩٣.

(٢) نفسه، "عالم ثالث"، ص٤٩٤.

(٣) نفسه، "مساواة"، ص٥٠٦.

ولا يخفى مدلول الصورة، إذ إنّ (اليابس) رمز الشح والعطش والفقر، في مقابل (الأخضر) رمز الرفاهية والينعان والغنى، وما يستوجب ضرورة تحقيق المساواة والعدالة بينهما.

وأما قضية التمييز والطبقية بين الناس، فهي من القضايا الإنسانية المهمة التي ركز عليها البرغوثي. فنراه ينتقد "الطبقة العليا" التي تظهر، طبقة أنانية لا تهتم إلا بمصالحها وشؤونها، يقول في قصيدة "انتباه":

قالت الخادمة الآسيوية لسيدها:

انظر يا سيدي هذه صورة ابنتي

التي تركتها مع والدتي هناك...

نعم نعم، إنه ولدٌ جميلٌ بالفعل

ناوليني جواربي الصفراء.(١)

تشير هذه التوقيعة إلى قضايا عدّة، من أهمها قضية الطبقية بين الناس من خلال المقابلة اللفظية (الخادمة، والسيد)، وقضية عدم الاهتمام واللامبالاة لكلام الأقل/ الضعيف/ الفقير/ العامل من خلال المقابلة بين جملتي: (صورة ابنتي التي تركتها مع والدتي، ونعم إنه ولدٌ جميل). وأخيراً إبراز قضية التهميش للآخر بإنهاء موضوع الكلام معه، وظهر ذلك من خلال جملة (ناوليني جواربي الصفراء).

ونجد في ديوان "منطق الكائنات" نقداً للسلوكيات الاجتماعية بشكلها الإنساني، بغض النظر عن الجنسيات أو البيئات، فهي موجودة في كل مكان وزمان. ولعل بعض عناوين التوقيعات يوحي بنوع من النقد لبعض الصفات السلبية في البشر، نذكر على سبيل المثال عناوين مثل: الأفعى، والعقرب، وأمراض، ورسالة الوحش.

---

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "انتباه"، ص٥٣٨.

ولعل اختيار هذه الأسماء خاصة يستدعي معها الصورة الدلالية والنمطية المترسخة في أذهاننا مسبقاً. يقول في توقيعة "الأفعى":

قالت الأفعى:
رغم أن البشر يلعنونني
أظلُّ أفضل من بعضهم
وعندما ألدغ أحداً
فإنني، على الأقل،
لا أدَّعي صداقته(١)

تتجلى رؤية البرغوثي في نقده لسلوكيات بعض الأشخاص الذين يظهرون خلاف ما يبطنون؛ يظهرون الصداقة والمحبة للآخرين، ولكنهم يمكرون بهم في الوقت نفسه. وهو في توقيعة أخرى يشير إلى سلوكيات سلبية أخرى، مثل تعالي الإنسان وتكبره، الذي لا ينم إلا عن شخصية فارغة ومريضة، يقول:

قالت أسطح المنازل:
تماماً كبعض البشر
المداخن عالية، وقذرة(٢)

ونستطيع أن نلاحظ بسهولة التركيز على مفردة "البشر" وتكرارها في أكثر من توقيعة، حيث استطاعت أن تعطي للناس بعداً إنسانياً عاماً، لا يخص مجتمعاً أو فئة.

---

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "الأفعى"، ص٤٩٩.

(٢) نفسه، "المداخن"، ص٤٩٧.

وفي توقيعة أخرى ينتقد البرغوثي عدمَ القناعة والرضى، السمةَ الغالبةَ في الطبيعة الإنسانية؛ إذ لا تقنع بما لديها، بل تتوق لأن تكون مكان الآخرِ الأفضلِ، يقول في قصيدة "توق":

قالت العتبة:

ليتني أدخل إلى الصالون

قال الصالون:

ليتني أخرج إلى الشرفة

قالت الشرفة:

ليتني أطير[١]

وأما الموضوع السياسي فهو من المضامين الحاضرة بقوة في شعر البرغوثي، فهو على حد قول الناقد إبراهيم خليل: "متورط في الموضوع السياسي حتى النخاع، غارق فيه حتى الأذنين"[٢] ولذلك نراه يشير إلى القضية الفلسطينية وما تتعرض له من المكائد ومحاولة النيل منها ومن حقوقها، خاصة فيما يتعلق بـ"حق العودة"، وهو يقدم هذه الرؤية بصورة مختزلة مكثفة مليئة بالدلالات والإيحاءات، في توقيعة "المكيدة" حيث عنوان التوقيعة نفسه أكبر إشارة على ذلك، يقول:

قال المتلهفون على الدخول

عبثاً احتفظنا بمفاتيحنا طوال العمر...

فقد غيروا الأقفال[٣]

---

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "توْق"، ص٥٢٣.

(٢) إبراهيم خليل، **من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن**، دار مجدلاوي، الأردن، ط١، ٢٠٠٦، ص٢٠١.

(٣) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "المكيدة"، ص٤٩٦.

ويشير في توقيعة "القضية" إلى القضية الفلسطينية وما آلت إليه، وخاصة بعد اتفاقية أوسلو، وتعدد المواقف منها من المؤيدين والمعارضين، وما نتج عن الاتفاقية من خيبة فارقت آمال الجميع، وكانت القضية هي أكبر الخاسرين:

قالت القضية الوطنية:
أنا كخط النهاية في سباق الركض...
الفائزون والخاسرون
-في لحظةٍ من اللحظات-
يدوسونني بالأقدام.(١)

ومن المضامين المهمة التي تطرق إليها البرغوثي قضية التمسك بالهوية والمحافظة عليها حتى الرمق الأخير، والإصرار على بقاء الذاكرة الوطنية والتاريخية لضمان صيانة الحقوق وخاصة في المنفى، ويقدم ذلك في صورة فنية في توقيعة "بلادي بلادي":

قال الذي التفّتْ عليه شباك الموت في المنفى:
السّمكة،
حتى وهي في شبك الصيّادين
تظلّ تحمل رائحة البحر.(٢)

ولعل موضوع "المنفى" من المواضيع الأساسية في شعر البرغوثي، فقد عانى منه كثيراً، فهو المَنْفِي الذي لم يعرف الاستقرار في مكان. يقول في توقيعة "العتّال":

---

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "القضية"، ص٥٣٠.
(٢) نفسه، "بلادي بلادي"، ص٥٣٥.

قال المنفيّ:

أشواقي لكم

وجواهرُ ذاكرتي

أحملها كعتّالٍ

وأمشي

في طرقات العالم(١)

أما في نقده للواقع السياسي القائم على الفساد والغش، وخاصة فيما يتعلق بنقده لمصداقية ونزاهة الانتخابات التي تسيرها الممارسات السياسية كيفما تشاء وتريد، فيُنطق البرغوثي صندوق الانتخابات نفسه ليعلن الغش الذي بداخله، يقول:

قال صندوق الانتخابات:

عدّاد التكسي

وبائع الحليب

وأنا...

لو راقبتنا الملائكة والشياطين معاً

سنغشُّكم(٢)

وفي توقيعة أخرى ينتقد البرغوثي حال نوع من السياسيين الذين لا يثبتون على مبادئهم بل يميلون بها بحسب أهوائهم، يقول في قصيدة "الباب الدوّار":

قالت المترجمة الفورية:

المبادئ تدخل وتخرج في نفس اللحظة

---

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "العتّال"، ص٥٧٧.

(٢) نفسه، "نزاهة"، ص٥١٠.

من قلوب هؤلاء السياسيين
كما يدخل ويخرج
نزلاء الفندق الكبير
من الباب الدوّار[١]

ويشير في توقيعة أخرى إلى قضية في غاية الأهمية في مجال السياسة، تتجلى بالمقولة المعروفة "فرّق تسد" ولعل عنوان التوقيعة "تكتيك" يشير إلى هذا التكتيك أو إلى المخطط نفسه:

قال كبير الشرطة لمعاونيه:
الجماهير كرزمة ورق اللعب..
لا يمكننا أن نلعب بها أبداً
إلا بعد خلط الأوراق
وتفريقها.[٢]

وفي توقيعة "عالم ثالث" يقدم البرغوثي رؤية خاصة سلبية تجاه الأحزاب السياسية، إذ لا يرى لها أي دور باستثناء أنها تحجّم وتقلّل دور من ينضم إليها. يقول:

قال القلم للمبراة:
أنت كبعض الأحزاب
يدخلها المرءُ
فتقصر قامته
ويضمر رأسه[٣]

---

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "الباب الدوّار"، ص٥٠١.
(٢) نفسه، "تكتيك"، ص٥٢٥.
(٣) نفسه، "عالم ثالث"، ص٤٩٥.

ولعل هذه الرؤية في التوقيعة تبين بوضوح قناعات الشاعر بعدم الانتماء إلى حزب أو اتجاه خاص، وخاصة فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية وتنوع فصائلها وتكتلاتها، وعلى الرغم من أن البرغوثي كان يعمل في منظمة التحرير الفلسطينية، إلا أنه آثر أن يبقى حرّاً طليقاً لا ينطق بلسان حزب معين، وإنما ينطق برؤيته الخاصة(١).

ومن المضامين والرؤى التي يتطرق إليها البرغوثي موضوع المرأة، إذ نجده يتحدث عنها بطريقة مختلفة عن المألوف، أي لا يتناولها بإطار التغزل بها، بل على العكس تماماً، يفاجئنا بحضور المرأة بطروحات جديدة تركز على شخص المرأة وروحها وطبيعتها الإنسانية، ولا يقف عند حدود جمالها الخارجي، وهو يشير إلى ذلك بقوله: "لا أنشغل بفكرة المرأة المحبوبة، بل بامرأة من نساء الأرض لها ملامحها، وليس ضرورياً أن تكون أجمل امرأة على الأرض"(٢). يقول في توقيعة "المزهرية":

قالت المرأة الجميلة:

لا أريد أن أكون كالمزهرية...

صفاتها لا تجذب الانتباه

إلا إذا كانت فارغة.(٣)

وفي توقيعة "الروض العاطر" نجد البرغوثي يقدم لنا تفاصيل ومشاهد متعددة تشكل في نهاية التوقيعة وصايا جميلة لفن التعامل مع المرأة. يقول:

---

(١) مريد البرغوثي، **رأيت رام الله**، دار الشروق، مصر، ط٤، ٢٠١٧، ص٦٧–٦٨.

(٢) مريد البرغوثي، حرية الإبداع، ص٢٨٠.

(٣) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "المزهرية"، ص٥٦٤.

قالت لي السيدة المجربة:
الزيارة اجعلها مرحة
الشمس اقترب منها بمقدار وابتعد بمقدار
القصيدة، لا تنزعج من غموضها
اللوحة، لا تدقق كثيراً في تفاصيلها
المسرحية، لا تغادرها قبل النهاية
الكلمة، لا تحاول استعادتها إذا ذهبت
المرأة، اِصنع معها ذلك كله(١)

يؤسس البرغوثي لوجهة شعرية مختلفة في التعاطي مع موضوع "المرأة"؛ إذ يرى أن شعر المرأة التي يتناولها "نمطاً ومثالاً" ويزعم أنه شعر حرية المرأة لا يختلف عن شعر التشبيب في شيء. وإن أهم شاعر متخصص في الكتابة عن المرأة في العالم العربي اليوم وعن "حرية المرأة" يقدم لنا –في حقيقة الأمر– شعراً ذكورياً عنصرياً sexist يتناول "تصور الرجل عن المرأة، ولا يقدم لنا المرأة شعراً، إنه شعر غزل على أفضل الأحوال لكنه قطعاً ليس شعر حب، ولا شعر حرية"(٢).

وفي ضوء هذه الرؤية نجد البرغوثي في كثير من التوقيعات يرفض استغلالية جسد المرأة، ويركز على علاقة الحب الحقيقي والصادق بين الرجل والمرأة، ونجده برؤيته الواضحة يرفض العلاقة العابرة، أو العلاقة الانتهازية من الرجل للوصول إلى جسد المرأة، يقول:

---

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "الروض العاطر"، ص٥٦٧.

(٢) مريد البرغوثي، حرية الإبداع، ص٢٨٠.

قال النّمش على ثدْي المرأة:

وحدي من يعرف
إن كان الذي على أطراف
أصابع الفتى
لهفةُ حبٍّ مشمسٍ أم
لهثةُ سلوقيٍّ
يجسُّ غنيمته.(١)

ويكشف البرغوثي عن قناعاته الفكرية والنفسية في علاقة الرجل بالمرأة، إذ إنه يثمّن مبدأ "الالتزام" في العلاقة، ويرفض العلاقة العابرة، ويؤمن بعلاقة قائمة على الصدق والحب والوفاء والالتزام. لذلك يحاول أن ينقل بدقة فنية، وإيحاءات عميقة، معانيَ سيكولوجية تصف حقيقة علاقة الحب العابرة أو الخادعة للمرأة. يقول:

قالت كأس الخمر: أسمع كلّ أكاذيب الرجل الفخ
وكل استجابات البنت الفريسة
وفي آخر الليل
يتعانقان على مخدةٍ ناعمة
وأنا،
أنام فارغةً ودبقةً في اكتظاظ المجلى
كحقيقتهما(٢)

ومفرداتٌ من مثل: "أكاذيب" و"الرجل الفخ" و"البنت الفريسة" مليئة بالإيحاءات الدالة على الخداع والمكر بالمرأة ومحاولة النيل منها جسدياً. إضافةً إلى ما تشير

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "النَّمش"، ص٥٨٢.
(٢) نفسه، "الكأس"، ص٥٧٣.

إليه كلمة "فارغة" من دلالةٍ على فراغ العلاقة من الالتزام والحب، وما تشير إليه كلمة "دبقة" التي تدل على إفراغ الشهوة وانتهائها.

وفي توقيعة أخرى ينتقد البرغوثي ممارسات الرجل "الدونجواني" الذي يدمن المغامرات مع النساء العابرات، وفي كل علاقة يُشعر المرأة الجديدة بأنها حبه الحقيقي والصادق:

قال لفتاته الجديدة:
كما تدخل الكراتُ في السلة
تدخل النساءُ قلبي
فلا تستقر فيه واحدةٌ منهنّ،
وكلُّهُنَّ يرتطِمْنَ بأرض ملعبي...
منذ أحببتكِ أنتِ.(١)

وفي توقيعة أخرى، ينتقد البرغوثي الرجل "زائغ العينين" الذي لا يستطيع أن يرى جمال زوجته وتميزها ولا يكتفي به، ويظل دائم التطلع لما لدى الآخرين، على الرغم من أنه يمتلك ما يمتلك الآخرون أو أفضل منهم:

قالت لزوجها الزائغ العينين:
لا تكن كالهدهد...
التاج الوحيد الذي يستطيع أن يراه
هو تاج الهدهد الآخر.(٢)

---

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "كرة السلة"، ص٥٨٥.
(٢) نفسه، "الهُدْهُد"، ص٥٦٩.

وينتقد البرغوثي في توقيعة أخرى سطوة الرجل على المرأة، والتحكّم بها، والتعامل معها وكأنها في حبس أو سجن، دون إعطائها حريتها في التعبير والاختيار، وهو يقدم رؤيته هذه من خلال صورة تعبّر بدلالاتها وإيحاءاتها عن كثير من المعاني. يقول في توقيعة "حبس":

قالت الرسامة:

جارتي الجميلة سيئة الحظ

كأنها لوحةٌ

ولها زوجٌ خشبيّ، غليظ الطباع،

مغطّى بدهانٍ من الذهب

يلازمها ويسدُّ عليها الجهات الأربع...

كالبرواز.(١)

إن المرجعية الأساسية التي يستند عليها البرغوثي في حضور المرأة قائمة –في الأول والأخير– على الاعتراف بالمعنى الرائع لعلاقة متكافئة بين الرجل والمرأة. لهذا حينما يتطرق إلى الإيروسية أو تناول العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة، يتناولها في إطار ما يعبّر عنها بصدق من خلال كتابة مشاركة لا كتابة استحواذ(٢).

قالت البنت الخجولة لصاحبها:

كائنان اجتماعيان... هناك.....بينهم

نعم

أمّا هنا،

---

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "حبس"، ص٥٧٠.

(٢) موسى برهومة، "**حوار مع الشاعر مريد البرغوثي**"، **موقع مجلة الحياة على الشابكة:** **http://www.alhayat.com/article/1883741**

في غابة هذا الليل
لنكن كما يليق بنا أن نكون:
وَحشَيْن.(١)

والبرغوثي لا يدمن الحديث الإيروسي، ولا يدخل في تفاصيل العلاقة بقدر ما يرصد اللحظة الروحية والنفسية المتحققة من الإيروسية. ومن أهم الممارسات الإيروسية التي يشير إليها "القبلة"، فالقبلة –من وجهة نظره– هي ممارسة تعبيرية تختزل بداخلها كثيراً من المشاعر والكلام الذي لا نهاية له، لذلك نراه يعمق رؤيته ويكثفها ويختزلها في بيان دورها بالغ التأثير. يقول في قصيدته "القبلة":

قالت القبلة:
بي يختتم الكلام
أو ... يبدأ.(٢)

ثالثاً: سمات قصيدة التوقيعة عند البرغوثي:

يعد التكثيف والإيجاز من السمات الأساسية في توقيعات البرغوثي، والتكثيف –في حد ذاته– يختزن بداخله كثيراً من المعاني والرموز والإشارات التي تصل إلى القارئ دون شرح أو تفصيل، والبرغوثي يشير إلى أهمية هذه السمة: "وكثيراً ما يكون تأثير النص ناجماً عمّا اختزله واستبعد قوله مباشرة، لا عمّا قاله فقط"(٣) ونجد سمة الاختزال والتكثيف في قوله في قصيدة "الدور":

قالت السنابل
لأمرٍ ما

---

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "تلك اللحظة"، ص٥٨٦.
(٢) نفسه، "القُبْلة"، ص٥٨٧.
(٣) مريد البرغوثي، حتى يقف الكلام على قدميه: نظرة في الشعر والشاعر، ص٤٢.

غير التواضع والسماحْ
يحني قامتَه المِنْجَلْ.(١)

والدهشة التي تثير فينا التعجب أو التساؤل من أهم سمات التوقيعة في شعر البرغوثي، فالشاعر "يلتقط المدهش من المألوف، ويتحول العادي على يديه وفي داخل النص إلى أمر مباغت"(٢). وأما السخرية فهي سمة أساسية في توقيعات البرغوثي، إذ تمتزج فيها فكاهة الموقف مع قسوة الواقع، وتتجلى السخرية –على سبيل المثال– في توقيعته "الخازوق"، إذ يقول:

قال الخازوق وهو يطالع جرائد الصباح:
أكاد أموت من الضحك...
مقالات كثيرة تتغنّى بجمالي(٣)

والمفارقة من أهم سمات قصيدة التوقيعة عند البرغوثي، فضلاً عن أنها سمة واضحة في شعر البرغوثي كله، ولا تقتصر في ديوان "منطق الكائنات". وفي توقيعة "لا مفر" تتجلى المفارقة بصورة واضحة ومدهشة حيث يقول:

قال الهارب وقد ضاق عليه الخناق:
يا إلهي، أين أختبئُ
والمدينةُ ملآنةٌ بأصدقائي؟(٤)

تتضح المفارقة في هذه التوقيعة حينما رفض الهارب الاختباء عند أصدقائه عندما ضاقت عليه الدنيا، على الرغم من كثرتهم، فما عاد "الصديق وقت الضيق"!

---

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "الدَّوْر"، ص٥٢٨.
(٢) مريد البرغوثي، حرية الإبداع، ص٢٨١.
(٣) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "الخازوق"، ص٥١١.
(٤) نفسه، "لا مفر"، ص٥٣٦.

بل أصبح الصديق خائناً وعدواً. والمفارقة تتضح كذلك في قصيدة "أعمدة الكهرباء" حيث يقول:

قالت أعمدة الكهرباء:
تضربنا الرياح
يُعفّرُنا الغُبار
تتكئ علينا العاهرة
ونضيء العالم.(١)

فعلى الرغم من أن أعمدة الكهرباء عارية في الطرقات، تتعرض لكل الظروف الصعبة والسلبية، إلا أنها سبب في إضاءة العالم وتحقيق الإيجابية. ونهاية التوقيعة حققت الدهشة والمفاجأة، التي تدعو للتأمل. "والشاعر لا يفتح القاموس لينتقي مفرداته. تنبثق هذه المفردات من الواقع المعاش، وتنفتح في تراب الحياة لتثير التساؤل، والتعجب، والاستنكار، والتمني، والاحتقار، والاستبطاء، والتهكم، والتأمل...."(٢). ومن أهم سمات التوقيعة في شعر البرغوثي التقاط ما هو يومي منغمس بالحياة اليومية وتفصيلاتها، يقول:

قال المظلوم:
الحقيقة في يد الظالم
كالملّاحة على مائدة الطعام
لا يستفاد منها،
إلا إذا قُلِبَت على رأسها(٣).

---

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "أعمدة الكهرباء"، ص٥٤٠.

(٢) أحمد عبدالحي، "**شعرية الأشياء في شعر مريد البرغوثي**"، **مجلة فصول**، ٢٠١٧، مج٢، ع٩٨، ص٢٥٥.

(٣) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "الملّاحة"، ص٥٢٦.

رابعاً: بنية التوقيعة في ديوان "منطق الكائنات":

يظهر الأساس البنائي الذي تقوم عليه التوقيعات في مجموعة "منطق الكائنات" باستخدام أسلوب القول في بداية كل توقيعة، فكل توقيعة في الديوان –دون استثناء– تبدأ بالفعل "قال" أو "قالت". ثم تتشكل بعدها أنماط مختلفة من البنيات، ونستطيع أن نرصد ثلاثة أشكال للبنية في قصائد التوقيعة في ديوان منطق الكائنات:

أولاً: بنية التأزم والانفراج

تقوم بنية معظم التوقيعات في ديوان "منطق الكائنات" على ظاهرة "التأزم والانفراج" أو بمسمًّى آخر "التحفّز والتفريغ". وهذه الظاهرة تعني "أن البيت الشعري الواحد أو المقطعة الشعرية غالباً ما تتألف أو تتشكل من تركيبين لغويين، في التركيب الأول يستثير الشاعر توقع القارئ أو تحفّزه، وفي الثاني يشبع هذا الشعور بالتحفّز"[(١)] وقد سادت هذه البنية مجمل توقيعات الديوان، حيث جاءت مؤلفة من وحدتين: الوحدة الأولى (تأزم/ تحفّز/ علّة)، والوحدة الثانية (انفراج/ تفريغ/ معلول) كما في المثال الآتي[(٢)]:

قالت الأفعى: ← (القول)

رغم أن البشر يلعنونني
أظلُّ أفضل من بعضهم ← (المقول/ الرأي)/ (تأزم/ تحفّز/ علّة)

(١) علي الشرع، **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧، ص٥٨.

(٢) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "الأفعى"، ص٤٩٩.

وعندما ألدغ أحداً
فإنني، على الأقل، ← (بيان التعليل والسبب)/ (انفراج/ تفريغ/ معلول)
لا أدَّعي صداقته

ومعظم قصائد الديوان لها نفس البنية المعمارية من مثل (الباب الدوّار، السجن، السرج، دوجما،...) إذ "لا تختلف كثيراً عن أسلوبه في بناء قصائده القصيرة، من حيث الإلحاح على صورة، أو تركيب يتكرر ريثما يفجّر الشاعر في الذروة ما يعدُّ مفاجأة تكسر حدّة التوقّع لدى القارئ، وتدور به في مسارات غير التي تنبأ بها في البدايات"(١).

كما يلاحظ أيضاً أن هذه البنية (التحفّز والتفريغ) غالباً ما تجيء بصيغ لغوية جاهزة كصيغة الجملة الشرطية، أو الطلبية، أو الجملة المجسدة لمبدأ العلة والمعلول(٢)، ولذلك سعى البرغوثي إلى توظيف مختلف الأساليب اللغوية والإنشائية؛ فاستخدم أسلوب الاستفهام في أكثر من توقيعة مثل توقيعة "اجتماع سياسي"(٣)، وكذلك الجمع بين النداء والاستفهام في التوقيعة نفسها، كما في توقيعة "النحلة"(٤)، وتوقيعة "لا مفر"(٥)، واستخدام أسلوب الشرط الجازم أو غير الجازم مثل

---

(١) إبراهيم خليل، **حاضر الشعر وتحولات القصيدة: نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث**، الآن ناشرون وموزعون، الأردن، ط١، ٢٠١٦، ص٧٨.

(٢) علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص٦٠.

(٣) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "اجتماع سياسي"، ص٥٣١.

(٤) نفسه، "النّحلة"، ص٥٦٢.

(٥) نفسه، "لا مفر"، ص٥٣٦.

توقيعة "الحذاء"[١]، و"الأخرس"[٢]، واستخدام أسلوب الاستثناء كما في توقيعة "تكتيك" و"المزهرية" و"الملّاحة".

ثانياً: بنية ترتكز على التفاصيل

تهتم هذه البنية بذكر التفاصيل للوصول إلى الهدف أو النتيجة النهائية، وهي تمثل مظهراً مهماً في التوقيعة الشعرية، حيث يستغرق الشاعر في تتبع التفاصيل للوصول إلى حد الإشباع في توقيعته، ويتجلى ذلك من خلال تقديم مجموعة من المشاهد المختلفة حتى يصل عبرها إلى الصورة النهائية. يقول في توقيعة "قالت الكاميرا":

العشاء
بنعومة ورفق،
مرَّ بأصابعه على خدِّها،
وقدّم لها القرنفلة.
الشمعةُ تبعثُ ضوءاً طازجاً.
عازف البيانو
يعزف سوناتا لشوبان.
الهواء له رعشةٌ يخالطها سكون
قبَّلتْه على وجنته
احتضنت يديه بيديْها.

---

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "الكعب العالي"، ص٥٣٣.

(٢) نفسه، "الأخرس"، ص٥٣٢.

أحضر النادلُ العشاء.
رفعت الشوكةَ باتجاه شفتيه
قالت بإلحاح وديع:
عليك أن تذوق هذه اللقمة أولاً
... ...
كانا في الثمانين(١)

والبرغوثي يكتب مجموعة من توقيعات الديوان ضمن هذه البنية، وتحت عنوان واحد متكرر في كل منها "قالت الكاميرا". ويشير عنوان التوقيعات "الكاميرا" إلى تقنيات أسلوبية تلتقط المشاهد والتفاصيل والصور كما تلتقط الكاميرا الحقيقية مشاهدها.

ثالثاً: بنية قائمة على المقابلة

تتجلى هذه البنية من خلال عرض حالتين متقابلتين بعلاقة من التضاد أو التوازي، وهي تتكون –عادة– من شقين أو صورتين، الصورة الأولى تتعارض مع الصورة الثانية. كما في توقيعته التي يقول فيها:

قالت ربة البيت:
الغسالة الأتوماتيكية الفخمة
لا تدخلها إلا الملابس المتّسخة
وحبل الغسيل المشبوح بين مسمارين
لا يحمل إلا ما هو نظيف(٢)

---

(١) مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، "منطق الكائنات"، "قالت الكاميرا:"، ص٥٩٤.
(٢) نفسه، "الحَبْل"، ص٤٩٨.

فهذه التوقيعة تقوم بنيتها على صياغة صورتين متقابلتين متناقضتين، وتكرار التركيب اللغوي فيها يوضح القصد ويظهر المعنى، وكما يقال "النقيض بالنقيض يظهر"؛ إذ جاءت صورة الغسالة الأوتوماتيكية الفخمة وما فيها من ملابس متسخة، لتقابلها صورة على التناقض معها، صورة الحبل وما يحمله من ملابس نظيفة.

رابعاً: لغة قصائد "التوقيعة" في ديوان منطق الكائنات

تمتاز اللغة في توقيعـــــات البرغوثي باعتمادها علـى معجم خـاص ينـهل –بالدرجة الأولى– من الحياة اليومية، فهو يلتفت إلى كل ما هو عادي وهامشي ومهمل وبسيط في حياتنا اليومية. لذلك يلجأ في معظم توقيعاته إلى توظيف مفردات وألفاظ وتراكيب مستمدة من مشاهد الحياة العادية واليومية المعيشة، نذكر على سبيل المثال: الحزام وحبل الغسيل والمخدّة، ويمكنه أن يقول الوسادة بدل المخدة. لكن البرغوثي ينتقي هذه المفردات دون غيرها لضرورتها ومناسبتها للعبارة الشعرية التي عادة تكون مكتنزة بالدلالات العميقة، والإيحاءات الخاصة التي يريد البرغوثي إثارتها عند المتلقي. ونجد كذلك أن معظم عناوين القصائد في الديوان مستلة من الواقع والحياة اليومية مثل (العلكة، الخازوق، العقرب، النَّرد، كرسي الحلّاق، الأخرس، الكعب العالي، المخدَّة، الفخ، المزهرية، العتّال، النَّمش، ...).

ولعل هذا اتجاه بارز عند البرغوثي قائم –بالدرجة الأولى– على التحرر من النمطية في استخدام اللغة، ليعيد الاتصال –من جديد– بلغة الحياة اليومية ويرفعها إلى مصاف الشعرية، وبعبارة أخرى: لقد استطاع أن يضفي الشعرية على مفردات الحياة اليومية. ولا يخفى أن هذا الاتجاه يمثل "وعياً شعرياً" مختلفاً، يهدم الجدار الفاصل بين ما هو شعري عالٍ وراق، وبين ما هو نثري ويومي وهامشي وعادي،

إذ "تقدم الحياة للعين الثاقبة النظر، تراكيب مدهشة من العلاقات، فتحت كل عادي ومألوف وبسيط تنام طيات وطيات أخرى، وعلى الشاعر أن يوقظها ويكتشفها"(١).

فالمعجم اللفظي عند البرغوثي آت من الحياة، بحيث أصبحت المفردات والعبارات اليومية عناصر أساسية أغنت الكتابة الشعرية وجلّت الحالة الشعورية، ويشير الناقد إبراهيم خليل إلى لغة البرغوثي بقوله: "ومفرداته المألوفة التي تصل في بعض الأحيان حدّ استخدام اللفظ العامي، مفردات مشعة، تتألق بعنفوانها الذي تستمده من حيويتها وتأثيرها في نفس القارئ، فهي ألفاظ تبعث في المقطع أو الفقرة الشعرية تلك الروح الشعبية المحببة التي تزيد من فاعلية اللغة، وقدرتها على التواصل بين طرفي القراءة: النص والقارئ"(٢) ولعل من الطبيعي أن يقود الانشغال بالشأن الإنساني الشاعر إلى تبني قضايا المهمشين والبسطاء الذين ينتمي إليهم في الأغلب الأعم. وفي كلتا الحالتين تبدأ المنمنمات الإنسانية في التسرب إلى نسغ الشعر عبر لغة عادية تتناثر فيها الأشياء(٣).

أما الميزة الثانية للغة عند البرغوثي، فهي "البساطة اللغوية". فاللغة التي يؤلف منها البرغوثي رؤاه الشعرية لغة مغرقة في البساطة، لا تبتعد –بأي شكل من الأشكال– عن الجمال أو قوة التأثير. وهي ليست لغة الخطابات الثورية والسياسية، وإنما لغة هادئة، ذات نبرة خافتة، تنهل من معين الحياة والمشاهد اليومية العادية.

والميزة الثالثة للغة عند البرغوثي تتجلى بـ"الاقتصاد اللغوي" القائم على التكثيف والاختزال، لذلك فإن كل توقيعة تعتمد على اصطياد المفردة الدالة التي تدعم بنيتها، وتسقط من جعبتها المفردة التي يمكن أن تكون حشواً، فكل مفردة لها

---

(١) مريد البرغوثي، حتى يقف الكلام على قدميه: نظرة في الشعر والشاعر، ص٣٧.
(٢) إبراهيم خليل، من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، ص٢٠١.
(٣) أحمد عبدالحي، شعرية الأشياء في شعر مريد البرغوثي، ص٢٤٢.

دورها الذي تقوم به، ويعتمد الشاعر الحاذق على المبالغة في هذا الدور عن طريق اختيارها وتوزيعها توزيعاً مناسباً(١).

وأخيراً، وإضافةً لما سبق، تمتاز اللغة في توقيعات البرغوثي بثرائها بالطاقات التعبيرية، والإيحاءات الكثيرة، وجاءت في مجملها محكمة البناء اللغوي، معبرة عن رسالة الشاعر التي يريد إيصالها إلى المتلقي، وقد تجلى ذلك في كل توقيعة من توقيعاته.

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة أن تقف عند قصيدة التوقيعة في ديوان منطق الكائنات لمريد البرغوثي، وقد توصلت إلى مجموعة من النتائج:

- تعد التوقيعة الشعرية شكلاً من أشكال الحداثة الشعرية.
- من أهم أسباب التفات البرغوثي للتوقيعة الشعرية، حرصُه على التحوّل الفني، وبحثه الدؤوب عن أشكال وقوالب شعرية جديدة وممارسة أشكال التجريب الشعري.
- جاءت توقيعات البرغوثي في ديوانه معبرة عن رؤيته الخاصة وتوجهاته الفكرية والتأملية تجاه جميع الأحداث، والمواضيع من حوله، وتجاه المجتمع والقضية والهوية والمرأة وغيرها.
- استطاعت توقيعاته أن تنفتح على مشاهد الحياة وأن تنطق الحيوانات والنباتات والأشياء والجمادات.

---

(١) أحمد الصفير المراغي، **بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط٢، ٢٠١٣، ص٦٣.

- امتازت توقيعات البرغوثي بسمات متعددة من أهمها: التكثيف، والاختزال، وإحداث الدهشة، والتركيز على المفارقة والسخرية إلى حد كبير.
- ارتكزت معظم التوقيعات على ثلاثة أنواع من البنيات: بنية "التأزم والانفراج"، وبنية ترتكز على ذكر التفاصيل، وبنية تقوم على المقابلة.
- تميزت لغة التوقيعات عند البرغوثي باحتفالها بالمفردات الحياتية واليومية المعيشة، واعتماد مبدأ البساطة اللغوية، والتركيز على عملية الاقتصاد اللغوي.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

١- ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، (د.ت).
٢- مريد البرغوثي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار الشروق، ط١، مصر، ٢٠١٣.

المراجع:

١. إبراهيم خليل، **حاضر الشعر وتحولات القصيدة: نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث**، الآن ناشرون وموزعون، الطبعة الأولى، الأردن، ٢٠١٦.
٢. إبراهيم خليل، **من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن**، دار مجدلاوي، ط١، الأردن، ٢٠٠٦.
٣. إبراهيم يوسف، **استنطاق الحيوان كشكل للدلالة على تأزم العلاقة بين المثقف والسلطة:** دراسة مقارنة بين ابن المقفع ولافونتين، موقع مجلة نزوى على الشابكة: www.nizwa.com.
٤. أحمد الصفير المراغي، **بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط٢، مصر، ٢٠١٣.
٥. أحمد عبدالحي، **شعرية الأشياء في شعر مريد البرغوثي**، مجلة فصول، مج٢، ع ٩٨، ٢٠١٧.
٦. إيمان بن أوذينة، **شعرية التوقيعة عند عز الدين المناصرة**، الحداثة الشعرية عند عزّ الدين المناصرة، تحرير زياد أبو لبن، الصايل للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٤.

٧. جليل كمال الدين، **الشعر العربي الحديث وروح العصر**، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٦٤.
٨. جمال أبو سمرة، **بنية القصيدة الشعرية عند فايز خضور**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، الطبعة الأولى، سوريا، ٢٠١٢.
٩. حسين كيازي، وسيد قادري، **الومضة الشعرية وسماتها**، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد (٩)، جامعة الكوفة، العراق، ٢٠١٠.
١٠. حفناوي بعلي، **شعرية التوقيعة**، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٧٣، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
١١. خضر محمد أبو جحجوح، **البناءات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر**، مكتبة كل شيء، الطبعة الأولى، حيفا، فلسطين، ٢٠١٦.
١٢. علي الشرع، **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧.
١٣. مازن عبدالله، **شعرية التوقيعة (الإبيجرام) من طه حسين إلى عز الدين المناصرة**، الحداثة الشعرية عند عزّ الدين المناصرة، تحرير زياد أبو لبن، الصايل للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٤.
١٤. محمد الدروبي، وصلاح جرار، **جمهرة توقيعات العرب**، ٣ج، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠١.
١٥. محمود أحمد عبدالغفار، **قراءة في شعر الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي**، مجلة معهد الثقافة العالمية، جامعة تشوصن، مج١، ٢٠٠٨.
١٦. مريد البرغوثي، **الديمقراطية والاستبداد في تناول النص الشعري**، مجلة فصول، مصر، مج١٦، ع١، ١٩٩٧.

١٧. مريد البرغوثي، **حتى يقف الكلام على قدميه: نظرة في الشعر والشاعر**، مجلة أدب ونقد، مصر، مج٣، ع٢٧، ١٩٨٦.
١٨. مريد البرغوثي، **حرية الإبداع**، مجلة فصول، مصر، مج١١، ع٣، ١٩٩٢.
١٩. مريد البرغوثي، **رأيت رام الله**، دار الشروق، ط٤، مصر، ٢٠١٧.
٢٠. موسى برهومة، **حوار مع الشاعر مريد البرغوثي**، موقع مجلة الحياة على الشابكة: http://www.alhayat.com/article/1883741

17. Moreed Al-Barghouthi, **"Till The Speech Stands at its Feet: A View in The Poetry and the Poet"**, Journal of Literature and Criticism, vol. 3, No. 27, 1986.
18. Moreed Al-Barghouthi, **"Freedom of the Creativity"**, Fosool Journal, Egypt, vol .11, No. 3, 1992.
19. Moreed Al-Barghouthi, **"I Have Observed Ramallah,** Dar-Al-Shorooq, 4th Edition, Egypt, 2017.
20. Musa Barhooma, "**Dialogue with Poet Moreed Al-Barghouthi"**, Site of Al-Hayat Journal on the Internet: htt://www.alhayat.com/article/1883741.

7. Jaleel Kamal Al-Deen, **The Modern Arab Poetry and the Sirit of the Era**, Dar Al-Ilm lelmalaen, 1st ed, Beirut, 1964.
8. Jamal Abu Samra, **Structure of the Poetic Poem According to Fayez Khaddoor**, Publications of the Syrian General Body for the Book, 1st Edition , Syria, 2012.
9. Hussein Keezay & Sayed Qadiri, **The Poetic Falah and its Features**. Arabic Language Journal and its Literature, No. (9) Al-Koorfa University, Iraq, 2010.
10. Hafnawi, Ba'li, "Al-Tawqeea Poetic", Journal of Al-mwqef Al-Arabi, No. 373, Arab Writers Union.
11. Khader, Mohammad Abu-Jahjooh, "The Artistic Structures in the Palestinian's Contemporary Poetry", Maktabat Kol Shai, First Edition, Haifa, Palestine, 2010.
12. Ali Alshar', Short Peom's Structure in Adonees Poetry, Publications of the Arab Writers Union.
13. Mazen Abdullah "Al-Twaqeea Poetic (Al-Ibeegram) From Taha Hussein To Iz Al-Deen Al-Manasra, Poetic Modernization According to Iz Aldeen Al-Manasra, Edited by Ziyad Abul Laban, Al-Sayel for Publication and Distribution, Jordan, 2014.
14. Mohammad Al-Droobi and Saleh Jarrar, Spectators of the Arab Tawqeeat, Three Parts, Zayed Center, United Arab Emirates, 2011.
15. Mahmood Ahmad Abd-Alghaffar, "Reading in the Palestinian Poet Moreed Al-Barghouthi", Journal of Global Culture Institute, University of Twosan, vol 1, 2008.
16. Moreed Al-Barghouthi, "Democracy and Autocracy in Addressing the Poetic Text", Journal of Fosool, Misr, vol 16, No. 1, 1997.

List of The Sources and References

Sources:

1. Ibn Manthoor, **Lisan Al-Arab**, Dar Sader, Beirut, (without date).
2. Moreed Al-Barghoothi, **Complete Poetic Works**, Dar Al-Shorooq First Edition, Egypt, 2013.

References:

1. Ibraheem Khaleel**, Poetry Present and the Poem's transformations, Towards New Reading of the Modern Arab Poetry**, Alan Publishers and Distributors, First Edition, Jordan, 2016.
2. Ibraheem, Khaleel, **From the Modern Poetry Landmarks in** Palestine **and Jordan**, Dar Majdalawi, First Edition, Jordan, 2006.
3. Ibraheem, Yousef, **"Making the Animal Talks as a form of the Semantics about the Relation Crisis Between the Literate and the Authority" A Comparative Study Between Ibn Al-Moqafa' and Lovonteen**, Nizwa Journal Site on the Internal www.nizwa.com.
4. Ahmad Al-Safeer Al-Maraghi, **Building The Abeejrama Poem** in **the Modern Arab Poetry**. Dar Al-Ilm and Al-Iman For Publishing and Distribution, 2nd, Egypt, 2013.
5. Ahmad Abd Al-Ha'y, **Poetic of the Things in Moreed Al-**Barghouthi **Poetry**. Majalat Fosool, vol. 2, No. 98, 2017.
6. Iman Ben Otheena, **"Al-Tawqee'a Poetic** According **to Iz Aldeen Al-Manasra"**, **Poetic Modernization According to Iz Aldeen Al-Manasra**, Edited by Ziyad Abu Laban, Al-Sayel for Publishing and Distribution, Jordan, 2014.

التجريب في رواية "حمام الدار-أحجية ابن أزرق" لسعود السنعوسي

الدكتورة إيمان الشاويش(*)

الملخص

يعنى هذا البحث بدراسة التجديد في الرواية العربية المعاصرة، والتجديد وليد التجريب، والبحث عن تقنيات سردية مغايرة، وعلاقة ذلك بالسياقات التي ولّدت ذلك العمل الفني، والمعنى الذي يحمله التشكيل السردي. ويقف هذا البحث على نموذج روائي عربي معاصر استطاع أن يخوض غمار التجربة السردية، ويقدم رؤية جمالية جديدة، من خلال التشكيل السردي الخارج عن المألوف، ويستجلي هذا البحث مواطن التجريب، في رواية "حمام الدار" كالبناء السردي واللغة الشعرية، كاشفاً عن الدلالات والرؤية الفنية التي يحملها ذلك التشكيل. وقد خلص البحث إلى تناغم الشكل السردي للرواية ورؤيتها، فقد حملت الرواية قيمة رفض القمع والاستبداد الذي يحوّل البشر إلى مجرد كائنات مشوهة منزوعة الإرادة تعيش في قلق واضطراب، فكسر السنعوسي ما هو مألوف لدى المتلقي من كتابة المؤلف لمصير شخصياته وجعلها تتكلم مع مؤلفها وتدرك كونها شخصيات روائية، وتسعى لكتابة نهايتها كما تشاء هي لا كما يشاء مؤلفها. وعلى الرغم من الغموض والإرباك الذي قد تسببه الرواية لقارئها إلا أنها تأخذ بيده في العديد من المواضع في التشكيل السردي ليكتشف الدلالات التي يرمي إليها ذلك التشكيل.

كلمات مفتاحية: حمام الدار، رواية تجريبية، سعود السنعوسي، الرواية الخليجية، الرواية الجديدة، جماليات التلقي.

(*) الجامعة الأردنية.

that they are fictional characters trying to determine their end. Despite the mystery and confusion caused by the novel, it takes the reader's hand in many places in the narrative to discover the meaning of the writing.

Keywords: Hammam al-Dar, experimental novel, miraculous, Gulf novel, new novel, aesthetics of receptivity, Saud al-Sanousi.

Experimentation in Hammam al-Dar: A Puzzle by Ibn Azraq by Saud al-Sanousi

By Dr. Eman al-Shawish(*)

Abstract

This paper is concerned with the study of innovation in the contemporary Arabic novel, where innovation is the outcome of experimentation. This includes the study of different narrative techniques, the relationship with the contexts that generated that artwork, and the meaning of the narrative formation. The paper is based on a contemporary Arabic narrative model that is able to go through the narrative experience and represent a new aesthetic vision of an unfamiliar narrative. It also explores the places of experimentation in Hammam al–Dar as a narrative construction and poetic language, revealing the artistic vision carried by that formation. It concludes that there is harmony that unites the narrative form of the novel and its vision. The novel stresses the value of rejecting oppression and tyranny that turns humans into mere deformed beings who live in anxiety and turmoil. Al–Sanousi breaks with the familiar mode in which the author determines the fate of her/his characters and lets them speak with their author and makes him aware

(*) University of Jordan.

المقدمة

اهتمت العديد من الدراسات النقدية بالرواية العربية بالبحث عن جذورها ومراحل تطورها الفني، وقد أشارت بعض الدراسات إلى نقطة التحوّل الكبيرة في تاريخ الرواية العربية وذلك بعد تعرّض الأمة لهزيمة حزيران عام ١٩٦٧، وما أحدثته هذه الهزة من زعزعة الثقة بالواقع واليقينيات التي رسخت في وعينا، فتحولت الرواية العربية التقليدية القائمة على بداية وعقدة ونهاية إلى كيان جديد متمرد على شكله التقليدي، واستمرت محاولات التجديد إلى وقتنا الحالي مستفيدين من التراث السردي العربي ومن الرواية الغربية.

وتبحث هذه الدراسة عن مظاهر التجريب في الرواية العربية متمثلة برواية "حمام الدار" نموذجاً طارحة بعض الأسئلة مثل: ما مظاهر التجريب في رواية حمام الدار؟ وما علاقة التشكيل الفني بالرؤية التي تحملها الرواية؟ وهل أثّرت الأحداث السياسية والاجتماعية التي يعيشها العالم العربي في تشكيل الرواية؟ وهل حملت الرواية قيماً جمالية جديدة؟

وتكمن أهمية البحث بكونه ينطلق من قضية نقدية مهمة في نظرية الرواية الجديدة وهي تقنية التجريب التي حدت بالرواية من التقليد إلى التجديد. فهل استطاعت الرواية العربية الجديدة أن تثبت نفسها على صعيد الأدب ويكون لها صوتها الخاص؟ إنّ هذا البحث يطمح للإجابة عن هذا السؤال من خلال استجلاء هذه الظاهرة في نموذج روائي عربي حديث وهو رواية "حمام الدار" للروائي الكويتي سعود السنعوسي. وسبب اختيار رواية "حمام الدّار" أنها عمل أدبي فريد ومختلف على صعيد السرد واللغة والتشكيل، كما أنّ الرواية تحمل قيماً فنية وجمالية ستسعى هذه الدراسة للكشف عنها. ولم تجد الباحثة في حدود اطلاعها دراسة نقدية سابقة

لهذه الرواية. وتمثل رواية "حمام الدار" نموذجاً لافتاً للرواية العربية عامة وللراوية الكويتية خاصة على صعيد التجديد والتجريب في الفن الروائي.

وتأمل الباحثة أن يقدم هذا البحث إضافة إلى الساحة النقدية الأدبية، خاصة في مجال الرواية العربية المعاصرة. أمّا المنهج الذي اتبعته الباحثة في الدراسة فاعتمد على رصد مظاهر التجريب السردي في رواية "حمام الدار" ووصفها ومحاولة تعليلها وتفسيرها، والبحث عن علاقتها برؤيا الرواية، والسياق الذي تماست معه، وقد تطلب ذلك الإفادة من المنهجين الجمالي والاجتماعي.

التجريب على صعيد السرد/ السارد

تعددت الدراسات النقدية التي اهتمت في الرواية العربية باحثة عن جذورها وأنماطها كما أسلفنا. إلا أن معظم هذه الدراسات أشارت إلى الدور الكبير الذي لعبته بعض الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية في قلب مسار الرواية العربية من الرواية التقليدية إلى الرواية الجديدة التي تمردت على قالبها النمطي وتجاوزته لتبحث عن أساليب سردية جديدة تعكس قيماً فنية وجمالية جديدة. وقد أشار الناقد شكري ماضي في كتابه الموسوم بـ"انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية" إلى الدور الكبير الذي لعبته الأحداث السياسية في تغيير مسار الرواية العربية وذائقتها الفنية.

وبعد هذا التجديد في بناء السرد وعدم التقيّد بنمط الرواية التقليدية القائم على البداية والعقدة والنهاية وفق تسلسل زمني منطقي ومرتب، دخلت الرواية العربية عالم التجريب والغموض بحثاً عن أساليب فنية أكثر مواءمة مع التطورات والتغيرات والتعقيدات التي يعيشها عالمنا العربي على جميع الأصعدة السياسية والاجتماعية والفنية، كما دخل العجائبي في السرد، لتتحول الرواية إلى عالم يكتنفه الغموض والاضطراب وعدم الوضوح.

فـ"لم تعد الرواية أداة لتفسير العالم وفهمه وربما تغييره، بل أصبحت وسيلة تعبير وتصوير، وشاهدة على ما يجري من تفكك واضطراب واهتزاز للثوابت والأيدلوجيات والأبنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية."(١)

لقد استثمر الأدب العجائبي كل فعال ووظيفي في الرواية العربية مع الرواية الجديدة التي حاولت التجريب لتكسير النمط السردي القديم وتأصيل الرواية العربية.(٢) والرواية التجريبية هي الرواية التي تبتعد عن الطرق المألوفة في تنظيم عملية السرد أو الأسلوب من أجل تكثيف إدراكنا نحو واقع ما أو تغيير هذا الإدراك.(٣) و"تقوم الرواية التجريبية إذن على مجموعة من الخيارات الواعية المتعمدة التي تقلقل طمأنينة القارئ المعتاد على الحبكة التقليدية والشخصيات الواقعية. ولكنها تقوم قبل كل شيء على التجريب الذي لا يعرف الكاتب نتيجته إلا بعد انتهاء الرواية، ولا يعرف مصيره إلا بعد أن يحكم عليه القراء. والتجريب في الرواية يمكن أن يتناول أي شيء فيها وكل شيء: الموضوع والحبكة والأسلوب واللغة والتقنية السردية..ولكن أهم ما يميزه أنه مغامرة دائمة تبحث فيها الكتابة، وقد تحررت من قواعد الشكل ومن قيود المضمون، عن عوالم جديدة وأشكال جديدة."(٤)

---

(١) شكري عزيز الماضي، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ٢٠٠٨، ص٢٠٨.

(٢) حسين علام، **العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد**، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط١، ٢٠١٠، ص٦٨.

(٣) ديفيد جون لودج، **الفن الروائي**، ترجمة ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص١٢٢.

(٤) لطيف زيتوني، "**الرواية العربية..ممكنات السرد**"، ورقة مقدمة في ندوة مهرجان القرين الثقافي، ج١، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ٢٠٠٤، ص١٢٠.

وكما يرى الدكتور صلاح فضل فإن التجريب قرين الإبداع حيث يبتكر أساليب وطرائق جديدة في التعبير الفني.(١) لقد أخذت الرواية العربية بالبحث عن أشكال سردية جديدة تفاعلاً مع التحولات السياسية والاجتماعية داخل الواقع العربي، فانخرطت بأشكال وتقنيات جديدة وقوضت الشكل التقليدي. وتستمد الرواية العربية حداثتها الفعلية من نزوعها إلى التجريب بحثاً عن أشكال روائية جديدة.(٢) ويمكن القول إن وعي الروائيين المجددين بأهمية التقنيات السردية لبلورة تصورهم حول الذات والكون جعلهم يفيدون من أساليب سردية متنوعة من التراث السردي العربي أو من الرواية الأوروبية أو اللاتينية.(٣)

لقد عدلت الرواية العربية إذن عن المعايير الجمالية المألوفة، فقدمت أشكالاً سردية قائمة على الابتكار الفني وفق رؤية العمل الروائي، كاسرةً توقُّعَ المتلقي القيمَ الجمالية التي اعتادها.

والعدول أو الانزياح الجمالي هو وفق (هانس روبرت ياوس) المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى "تغيير الأفق" سواء ذهب إلى معارضة التجارب المألوفة أو إلى جعل تجارب أخرى غير مسبوقة تشق طريقها نحو الوعي، فإن هذا العدول الجمالي، الذي يتم قياسه اعتماداً على ذوق الجمهور والأحكام التي يصدرها النقد (نجاح فوري، رفض أو إحداث صدمة، استحسان من قبل فئة محددة، فهم سريع أو متأخر)، يمكنه أن يصبح معياراً للتحليل التاريخي.(٤)

---

(١) صلاح فضل (محمد صلاح الدين فضل)، **الرواية العربية... "ممكنات السرد"**، ورقة بعنوان "التجريب في الإبداع الروائي"، ج١، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ٢٠٠٤، ص١٠٣.

(٢) عبدالعزيز ضويو، **التجريب في الرواية العربية المعاصرة**، الناشر: عالم الكتب، الأردن، إربد، ط١، ٢٠١٤، ص٣–٥.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٧٩.

(٤) هانسروبرت ياوس (ت١٤١٧هـ–١٩٩٧م)، **نحو جمالية للتلقي**، ترجمة محمد مساعدي، النايا للنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٤، ص٦٩.

فهل نريد من الأدب إعادة إنتاج وعي فني سابق أم خلق وعي جمالي جديد بناءً على تغيّر السياق الذي ينتج فيه الأدب؟

ويرى الدكتور سعيد يقطين أن ثورة الرواية على شكلها وقيمها الجمالية ما هي إلا ثورة على العصر وعلى فداحة أزمة المجتمع،[١] فتطور أي خطاب روائي رهين تحولات المجتمع والفكر والفن.[٢] وهذا ما تراه الباحثة في الرواية موضوع الدراسة.

التشكيل في رواية "حمام الدار"

إنّ أول ما يمكن ملاحظته في رواية "حمام الدار" تشكيلها السردي، فقد قدم السنعوسي روايته من خلال مشاهد سردية يتداخل فيها المألوف والغريب، واللغة والرسم، وتتناوب فيها الأصوات والأزمنة والأماكن الروائية، فلا تسير بترتيب تقليدي بل تخلق لنفسها شكلاً تتبلور من خلاله رؤيتها الفنية. فالتشكيل الروائي ليس مجرد حلية خارجية مبتورة عن الرؤية بل التشكيل في حد ذاته يحمل دلالات ورؤًى معينة تتبدى من خلال التحليل الدقيق والبحث عن المحتوى الذي يحمله الشكل.

إنّ استخلاص محتوى الشكل مدخل نقدي جديد ومهم؛ لأنه يرى أن التشكيل أو الصياغة يعني أكثر مما يعني المحتوى، "وينطلق من قاعدة نقدية معيارية تتمثل في أنّ الرواية بناء من القيم، لكنها لا تتخلق أو تبرز إلى الوجود إلا من خلال شكلها الدّال".[٣]

وستقوم الدراسة باستخلاص التشكيل السردي والبحث عن مواطن التجريب فيه وعلاقة ذلك برؤية الرواية، من خلال الوقوف عند لوحات الرواية لاستجلاء بنائها السردي وقيمها الجمالية.

---

(١) سعيد يقطين، **قضايا الرواية العربية الجديدة**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٠، ص١٧٣.

(٢) المرجع نفسه، ص١٣٠.

(٣) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص٩٥.

أقسام الرواية

تتكون رواية "حمام الدار" من مئة واثنتين وثمانين صفحة من القطع المتوسط، وتتشكل الرواية من أربعة أقسام تحت العناوين الآتية: "قبل ساعة تأمل"، و"عهد قديم–صباحات عرزال بن أزرق"، ثم القسم الثاني: "مشروع رواية–نص لقيط" وفيه "خمسة صباحات". أما القسم الثالث "أثناء ساعة تأمل" فيتكون من جزأين: "قطنة" و"عرزال"، ثم القسم الرابع "العهد الجديد–صباحات منوال بن أزرق" وفيه "مشروع رواية–نص نسيب" وتتلوه مباشرة "ستة صباحات". ويمكن ملاحظة كثرة التفريعات والعناوين الرئيسة والفرعية.

القسم الأول: (قبل ساعة تأمل)

تستهل رواية "حمام الدار" للكاتب سعود السنعوسي رؤيتها بتسليط الضوء على أرق الإبداع وهم المبدع بتقديم الجديد المختلف على صعيد الفن والأدب. فإلى أي مدًى يستمر الكاتب العربي أو الرواية العربية بالبحث عن أفق جديد؟ وهل ما زالت الرواية العربية تلهث كالأحداث التي يعيشها الوطن العربي خاصة والحياة عامة؟ وهل الرواية معادل فني للحياة في بحثها الدؤوب عن مشروع للحياة تتحقق فيه العدالة والحرية وكل القيم التي تؤمن بها؟

إنّ عدم ثبات الرواية في شكل أو قالب محدد يكشف عن رؤية عميقة في الرواية تطمح إلى عدم تثبيت الواقع والقيم السائدة، وتطمح لدفع عجلة التقدم والتطور بكافة مستوياته، فعالمنا العربي يعيش الألم والحروب والثورات، ويرزأ معظمه تحت الفقر والحاجة والاستبداد. ففي هذا القسم من الرواية يظهر السارد الأول الذي يكشف عن أرقه الإبداعي فهو كاتب أعجزته الكلمات فلا يكمل رواياته وتبقى مشاريع معلقة يضمها الدرج السفلي في نهاية أمرها. على الرغم من إنجازه الأدبي الكبير فقد كتب العديد من القصص والروايات إلا أن هذه الرواية التي

يكتبها الآن لها شأن مختلف؛ رواية عن شخصية "عرزال بن أزرق" فغرابة الاسم تشي بغرابة هذه الرواية بدءاً من شخوصها. يقول السارد: "وجدتني ألهث في الكتابة؛ شخص مضطرب اسمه عرزال بن أزرق! حتى الاسم غير مألوف لا أدري من أين جاء. أنا لا أملك تصوراً حول ما كتبت. ولا الزمن معروف بالنسبة لي ولا المكان ولا الشخوص التي تحيط بالبطل...."(١). ويلاحظ القارئ للرواية أن الشخصية الروائية التي يختارها المؤلف ستتقاطع مع مؤلفها في بعض الصفات بل سيختلط الأمر على المتلقي في نهاية الرواية وسيشعر بتماهي مؤلف حكاية ابن أزرق مع الشخصية الروائية وكأنهما شخص واحد.

القسم الثاني: مشروع رواية– نص لقيط

وهو الجزء المعنون في بداية الرواية بـ"العهد القديم–صباحات أزرق بن عرزال" الذي يضم حكاية "أزرق بن عرزال" ويتكون من خمسة صباحات، في كل صباح مشهدان متقابلان أحدهما يتضمن ذكريات "عرزال" في طفولته وآخر يصوّر "عرزال" في كهولته(٢).

ويمكن أن يتساءل المتلقي عند مباشرة قراءة الرواية عن سبب وسم هذا الجزء من الرواية بالعهد القديم؟ ثم لماذا تبعه عنوان آخر "مشروع رواية–نص لقيط"؟ يقول السارد الذي يلعب دور المؤلف: "...عدت إلى النص اللقيط الذي ولد من

---

(١) سعود السنعوسي، **حمام الدار–أحجية ابن أزرق**، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط٤، ٢٠١٨، ص١٣.

(٢) ومن اللافت في رواية حمام الدار دمج اللوحات الفنية من رسم الفنانة مشاعل الفيصل في بناء الرواية، ومن الملاحظ ندرة الروايات التي أدخلت الرسوم في تشكيل الرواية بصورة أساسية، وقد احتوت الرواية، إضافةً إلى لوحة الغلاف، إحدى عشرة لوحة ملونة تمتاز بتشوه ملامح شخصياتها، وإضفائها نوعاً من الحزن والقتامة على الرواية، فالرسوم دالة ومعبرة ومشاركة في الرؤية، ولم يقتصر دورها على التفسير والتوضيح.

دون فكرة أقرؤها. أحاول أن أعيد عبث النص إلى جذر متوار في ذاكرتي، موقف سابق، أو فكرة قديمة غير مكتملة كنت ادخرتها وحان أوان نضوجها. عجزت. لا أصل لهذا النص...[١]" وكأن الكاتب يؤكد كسر مفهوم "الإيهام بالواقعية" –الذي سيشير البحث إليه لاحقاً– منذ بداية الرواية، فما يلي خيال لا أصل له "لقيط"، وهو محض صدفة أو عبث لا جذر له.

من اللافت بشكل كبير تناوب السرد في هذه الرواية بين ضميري الغائب والمتكلم تناوباً يكاد يكون متساوياً ومتتابعاً في كل مشهد سردي لتصوير الشخصية نفسها لكن بأماكن وأزمان مختلفة؛ فالسارد يروي بضمير الغائب قصة "عرزال" في كهولته فيصفه ويصوره كعدسة كاميرا متنقلة معه في زوايا منزله، وهذا السرد يمثّل الزمن الحاضر في الرواية، ثم ينتقل السرد إلى ضمير المتكلم ليسمع المتلقي "عرزال" يتحدث عن نفسه وعن ذكريات طفولته وعن حمام الدار وبصيرة ووالده، وهذا السرد يمثّل الزمن الماضي في الرواية.

فنحن أمام خطين متوازيين: خط الطفولة، ويمثل الماضي، يسرده "عرزال" بضمير المتكلم كذكريات وأحداث عاشها. وخط الكهولة، ويمثل الحاضر، ينقله الراوي بضمير الغائب مشابهاً غياب زوجة عرزال وطفليه، الذي سيكشف عنه النص. لقد خلق هذا التناوب بين ضميري المتكلم والغائب في النص جوّاً من كسر الرتابة، وأضفى موضوعية في المشاهد السردية، كما منح حرية على صعيد المشاهد السردية للشخصية الروائية لتعبّر عن نفسها ولتصف الأمور من منظورها الخاص وكأنها تسرد سيرتها الذاتية. كما يخلق استخدام ضمير المتكلم جوّاً من الألفة والقرب مع الشخصية الروائية وحيزاً كبيراً للتفاعل مع عالمها الروائي.

---

(١) حمام الدار، ص١٤.

إنّ الراوي بضمير الأنا يولد وهم الإقناع.[١] فالمتكلم في الرواية كما يرى (ميخائيل باختين) منتج إيديولوجيا، واللغة الخاصة بروايةٍ ما تقدم وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية، وهذا يبعد الرواية أن تكون لعبة لفظية مجردة.[٢] والسارد بضمير المتكلم مباح له أكثر مما هو مباح للسارد بضمير الغائب بسبب تماهيه مع البطل.[٣] لكن السرد بالغائب يتيح حرية في وصف الشخصية وتصوير تفاصيل المكان، كقوله: "...أطال النظر في انعكاسه. بشرته شاحبة داكنة وهالات سوداء تحيط عينيه الحمراوين بلون الدم، وشعيرات رماديّة طالت في ذقنه...."[٤].

وكأن السارد بضمير الغائب مرآة تعكس صورة الشخصية، أما ضمير المتكلم فيخلقها حيّة ويعطيها مصداقية، وتتوطد علاقتها مع المتلقي. كما تبدو الشخصية "عرزال" أكثر بهاءً ورونقاً وهي تتحدث عن طفولتها بضمير المتكلم، وحين يعود السارد ليصف حاضرها بضمير الغائب تبدو باهتة غائبة وبعيدة. فهناك تناسب بين أسلوب السرد بالضمائر وبين حال الشخصية.

وترى الناقدة يمنى العيد أنّ الراوي الشاهد ما زال تجريبياً في الرواية العربية، وهو الذي يصف من الخارج دون أن يتدخل أو يحلل أو يتحول. فهو تقنية آلية أفادت من العمل السينيمائي.[٥]

---

(١) يمنى العيد (حكمت المجذوب الصباغ)، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٩، ص٩٤.

(٢) ميخائيل باختين (ت١٣٩٥هـ-١٩٧٥م)، **الخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص١٠٢.

(٣) جيرار جينيت (ت١٤٣٩هـ-٢٠١٨م)، **خطاب الحكاية**، ترجمة محمد معتصم وآخرين، منشورات الاختلاف، ط٣، الجزائر، ٢٠٠٣، ص٢٠٨.

(٤) حمام الدار، ص١٣.

(٥) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص٩٨-١٠٠.

والرؤية من الخلف تعني أن السارد يعلم أكثر من الشخصية الروائية فيعرف أسرارها وما يدور في رأسها (نمط كلاسيكي تقليدي)، أما الرؤية (مع) فيعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصية الروائية. في حين أن الرؤية من الخارج يعرف السارد فيها أقل مما تعرف الشخصية فيصف ما يراه وما يسمعه لا أكثر.[١]

ويلاحظ أحياناً بدء السرد بضمير الغائب بكلمة هي خاتمة السرد بضمير المتكلم ليتصل المشهدان رغم انفصالهما الزمني ليشبه السرد الدائري مثل الحلقة، فينتهي المشهد بصورة شبيهة لها في المشهد اللاحق، وهذا يشي ببراعة تسليم دفة السرد بين عرزال (السارد بضمير المتكلم) والراوي (بضمير الغائب).

ومثله قول "عرزال": "بصيرة مولية وجهها إلى سقفها المشروخ، ولا يزيدها السقف إلا صمتاً فوق صمت. لا هي تحدّث أزرق فتقنعه، ولا هو ينصت إليها فيقتنع. دسّت كفها أسفل اللحاف تمسّد رأسي."[٢] ويبدأ السرد الذي يليه بـ"أزاح اللحاف عن وجهه مبعداً عينيه عن السقف...". وكأن هذا التشكيل يوحي بالاتصال بين الماضي والحاضر؛ وكأن الشخصية ما زالت تعيش أسيرة الذكريات، وأسيرة الماضي الذي يعكس ظلاله القاتمة على الحاضر الذي يبدو أشد قتامة من الماضي. فالشخصية تدور في حلقة شبيهة بحلقة السرد فتتناغم التشكيل السردي مع التشكيل النفسي للشخصية.

---

(١) رولان بارت (ت١٤٠٠هـ–١٩٨٠م) وآخرون، **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ترجمة حسن بحراوي، اتحاد كتاب المغرب، ط١، الرباط، ١٩٩٢، ص٥٨–٥٩.

(٢) حمام الدار، ص١٣.

القسم الثالث: (أثناء ساعة تأمل)/ جدلية السارد والمؤلف والشخصيات

يمكن القول إن هذا القسم من الرواية يمثل أكثر الأقسام غموضاً وغرابةً وتحدياً للقارئ فقد خرج فيه الكاتب عن السرد المألوف بمعنى أنه قدم بعداً فلسفياً يسلط الضوء على قضية السارد والمؤلف والشخصيات من خلال الإغراب في السرد والخروج من بوتقة الحكاية التقليدية إلى خطاب الشخصيات المشاركة في صنع أحداث الرواية والمدركة لكونها مجرد شخصيات في نص أدبي. فمن الصفحة الثالثة والثمانين تستلم دفة السرد شخصية المعزة "قطنة" وهنا يدخل السرد في العالم الغرائبي كقصص ألف ليلة وليلة، فتبدأ المعزة برواية ما يفعل مؤلف الرواية –التي هي إحدى شخصياتها– من لعب فني إن جاز التعبير واستحضار شخصياته الروائية، وإلباسها صفات معينة دون اختيارها، والتحكم بمصيرها.

لقد حلت الشخصية محل المؤلف، ثم أخذت الشخصية بوصف المؤلف والحديث عنه ومعه، فالشخصيات كما تصف قطنة لا وجود لها قبل استحضار المؤلف لها (كنت عالقة فيما يشبه العدم قبل أن يستحضرنا مؤلفنا). وهنا يثير السنعوسي قضية نقدية مهمة وهي علاقة السارد بالمؤلف أو علاقة الشخصيات بالمؤلف، وكيفية حضورها في نسيج الخطاب الحكائي، لتحمل دلالات فنية جديدة غير مألوفة. إنّ الاختيار في الأدب مقصود وذو دلالة، وكأن الرواية تسعى للإجابة عن أسئلة نظرية الرواية الثلاث: ما الأدب وما وظيفته وما أهميته.

وحين يتحول المؤلف إلى إحدى شخصيات روايته، تبدأ الشخصيات الأخرى بمحاورته ووصف أفعاله! (كيف لي أن أعرف ما لا تعرف؟)[١].

وتزداد غرابة السرد بجعل الشخصيات تعلن تمردها على مؤلفها، وتسعى للبحث عن حريتها المستحيلة داخل النص الأدبي! فالمؤلف هو الذي يكتب

(١) حمام الدار، ص٨٦.

مصيرها وقدرها؛ وكأن الرواية تشي برؤية مهمة؛ فبعد الحديث عن "عرزال" وتحكم والده "أزرق" فيه ينتقل السرد إلى قطنة ومؤلفها وكأن الرواية تريد أن تقول: من يمتلك زمام أحد ويتحكم فيه، فإن المملوك زمامه (الأسير) يتحول إلى ما يشبه شخصيات الرواية التي لا إرادة لها، ويرسم لها مؤلفها مصيرها كيف شاء وهي غير موجودة إلا إذا أوجدها مؤلفها. وهنا ترفض الرواية كل أشكال الاستبداد التي تحوّل البشر إلى مجرد شخصيات روائية خيالية مسلوبة الإرادة وكأنها لا وجود لها.

فهل تمرد الشخصيات على مؤلفها وإعادة كتابة مصيرها كما تريد هي لا كما يريد مؤلفها[١]؛ هل هذه الفكرة الغريبة تفسر غرابة الأشياء من حولنا؟ وهل السرد الغرائبي في الرواية العربية؛ لأن ما حولنا غريب وغير واضح وغير منطقي ومضلل. بل يتعدى الأمر ليصدّق المؤلف كلام شخصياته؛ "صَدَقَ أزرق، معزة الدار تحب التيس الغريب"[٢] كما يخاطب المؤلف قطنة ويملي عليها ما سوف تفعل عند عرزال.[٣]

لقد تماهى الواقع بالخيال، فقطنة تخبر عرزال بكونهم شخصيات روائية وليست حقيقية! إن تأكيد كون العمل الأدبي خيالاً وليس واقعاً يزعزع الإيمان باليقينيات ويطلب من المتلقي إعادة التأمل بما هو واقع.

إن بناء الرواية الجديدة القائم على عدم الترابط وكسر مبدأ الإيهام بالواقعية يعني أن العالم يتصف بالارتباك والغموض والفوضى.[٤] تقول الشخصية "قطنة": دعنا نكمل النص نفتح صفحة جديدة...نحن الآن خارج النص في ساعة تأمل.[٥]

---

(١) ينظر: حمام الدار، ص٩٦-١٠٦.

(٢) نفسه، ص٨٩.

(٣) ينظر: نفسه، ص٩٢.

(٤) شكري الماضي، أنماط الرواية الجديدة، ص١٦.

(٥) ينظر: حمام الدار، ص٩٦-١٠٢.

إنّ فرصة مشاركة الكاتب النص تحمل بعداً فلسفياً، ففكرة أن تكتب الشخصية مستقبلها إن كان المؤلف هو الذي يكتب ماضيها تشكل نوعاً من التشويش في السرد يرهق المتلقي ويفرض عليه إعادة القراءة والتأمل.

ويبدأ "عرزال" بلعب دور الكاتب (المؤلف) فيسرد بضمير المتكلم ويختار تغيير ملامحه (شعره، يد سليمة غير محروقة...) ليعكس قيمة الإرادة والحرية والاختيار، وسيكتب نصاً نسيباً مخالفاً للنص اللقيط الذي كتبه المؤلف.

"...تقولين إنه يمنحني فرصة أن أفعل؟ أن أقول؟ أن أعينه على إنهاء هذا النص اللقيط الذي ولد بغير ما فكرة؟! تهزين رأسك موافقة تؤكدين. يلوّح لك بالقلم. سوف أكتب نصاً يخالف نصه اللقيط، نصاً نسيباً، أنسبه إلى فكرة لست تؤمنين بها...إنها ثورة الشخصيات على مؤلفيها المفترضين..."[١].

فهل الهدف من دخول الكاتب أو السارد أو المؤلف، وإن كان بطريقة غير مباشرة، هو إرباك القارئ كما يرى (أمبرتو إيكو)؟[٢] أم هل تبحث الرواية العربية عن قارئ نموذجي؟ والقارئ النموذجي لا يخضع للنص، بمعنى أنه يدرك أنه أمام عمل فني له دلالاته التي قد لا يكتشفها القارئ العادي، لكن برأي (أمبرتو إيكو) فإن المؤلف النموذجي هو من يصنع القارئ النموذجي من خلال علامات يضعها له في النص تمكنه من اكتشاف أسرار اللعبة.[٣]

ويرى (ياوس) أن المتلقي لا يقتصر دوره على تلق سلبي للأثر الأدبي بل هناك مشاركة فاعلة تضمن الاستمرارية الحيوية للخبرة الأدبية، حيث ينتقل المتلقي من القراءة البسيطة إلى الفهم النقدي، من المعيار الجمالي المعهود إلى الإنتاج

(١) حمام الدار، ص١٠٥.

(٢) أمبرتو جوليو إيكو (ت١٤٣٧هـ-٢٠١٦م)، **تأملات في السرد الروائي**، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠١٥، ص٤٢.

(٣) نفسه، ص٢٨-٤٠.

الجديد الذي يتجاوزه.[١] كما يرى أن التجديد لا يعني الانسلاخ التام عن القيم الجمالية القديمة بل هو تجديد واع مطلع على التقاليد القديمة، آخذ منها وتارك وفق رؤية جمالية متناسقة مع التاريخ.[٢] "فالنص الجديد يثير في القارئ أو المستمع طائفة من التوقعات وقواعد اللعبة التي أصبحت بموجبها النصوص السابقة مألوفة لديه. هذه التوقعات يمكنها، مع توالي القراءات، أن تخضع للتغيير أو التصحيح أو التعديل، أو يتم الاقتصار فقط على إعادة إنتاجها. فالتعديل الطفيف والتصحيح يندرجان ضمن الحقل الذي تتطور فيه بنية جنس ما، أما التغيير وإعادة الإنتاج، فإنهما يرسمان حدود امتداد الحقل."[٣]

ويمثل القسم الأول من الرواية "العهد القديم" الحكاية التي يسردها "المؤلف" عن "عرزال بن أزرق" بينما يمثل القسم الأخير من الرواية "العهد الجديد" الافتراض القائل بأن الشخصية هي التي ستكتب حكايتها لا المؤلف فيتحول المؤلف إلى شخصية "منوال بن أزرق". فهل يمكن تشبيه هذه الرواية بشكلها الفني بقصيدة جاهلية محكمة ذات مقدمة طللية غامضة قد تكون رمزية وبعدها تشكل فكرة انتقال الشخصية لدور المؤلف بالحلقة الوسطى التي ستكشف الغموض الذي اعتلى النص السابق؟

تقول "قطنة": "...فكرة أن نكون كلنا، أنا وأنت عرزال والحمامة والناس الذين يطوفون الشارع في الأسفل، كلنا لا نعدو كوننا وهماً داخل نص لا أحد يدري عنه إلا كاتبه. تستدركين. كاتبنا"[٤].

---

(١) ياوس، نحو جمالية للتلقي، ص٥٦.

(٢) المرجع نفسه، ص٥٨.

(٣) المرجع نفسه، ص٦٥.

(٤) حمام الدار، ص٩٨.

إنّ هذا السرد الغرائبي يذكرنا بقصص التراث (كان يامكان) وألف ليلة وليلة بكون الحكاية مجرد خيال حين كانوا يخشون المواجهة فقام سردنا التراثي الشفاهي على تأكيد أن ما يروى وهم وقصص وأساطير لا صلة لها بالواقع. فهل يريد السنعوسي أن يقول إننا عدنا إلى الوراء مئات السنين من الكبت ومصادرة الحريات حتى نؤكد أن أعمالنا الفنية لا تمس أحداً وأنها مجرد خيال محض، أم يطلب من المتلقي أن يتلقى العمل الفني بصورة جديدة تدفعه لإعادة إدراك الواقع، وإعادة تأمل القيم التي اعتادها؟

وتؤكد الرواية من خلال شكلها الدال ولعبة الشخصيات الروائية على رؤية مهمة، فالشخص غير الحر كأنه غير موجود، فأنا حر إذن أنا موجود، وأنا حر إذن أنا حقيقي، وإذا كنا غير أحرار فكأننا شخصيات وهمية لا حقيقة ولا معنى لوجودها، فنحن نكتسب قيمتنا وحقيقتنا بحريتنا ولا إرادة دون حرية؛ فيسلب الوجود وتسلب الإرادة دون حرية.

إنّ هذا النوع من السرد يضفي غموضاً على النص ويقطع وتيرة تسلسل الأحداث فيه على نحو غرائبي يتداخل فيه الواقع بالخيال والوهم بالحقيقة ويتكسر فيه الزمن ويتوقف تتابع الأحداث –ساعة تأمل– فالشخصيات تدرك كونها مجرد خيال ووهم في النص، والكاتب يحدث الشخصية بضمير المخاطب ويملي عليها ما ستفعل وما سيحدث ويأمرها بالتنفيذ. إنه عالم مسلوب الإرادة والنص يحاول فهم الواقع أو تفسيره من خلال الفن، فوظيفة الأدب ليست مجرد وصف للواقع أو انعكاس له بل هي أداة فهم وتفسير وتجاوز وعدم تثبيت للواقع وللقيم السائدة.

لقد تمردت الشخصيات على مؤلفها وخرجت من مجرد كونها عناصر فنية في يد الكاتب، فالسارد أراد موت الشخصية انتحاراً وهي رفضت ذلك. كما أن شخصية (عرزال) مختلفة عن باقي الشخصيات في رواياته السابقة فمؤلفها (السارد) لا

يعرف عنها ما ينبغي له تمام المعرفة. هذا التمرد في عالم الشخصيات الروائية يعكس رغبة في المزيد من الحرية في الحياة فحتى الشخصية الروائية لها حيزها وإرادتها المنفصلة عن مبدعها وخالقها في العمل الفني.

وهنا ندخل في طبقات عميقة داخل السرد الروائي؛ فالمؤلف الحقيقي لرواية "حمام الدار" يخلق السارد "المؤلف الضمني" الذي بدوره يخلق شخصياته الروائية التي تتمرد عليه وكلاهما (السارد، وعرزال) من خلق المؤلف الأول في الأصل. هذا التداخل في بنية السرد يخلق عالماً من الاضطراب يتوه فيه المتلقي بين حلقة المؤلف والسارد والشخصية الداخلية (عرزال). وتتمرد شخصية (عرزال) على توقعات كاتبها في روايته (نص لقيط).

يقول السارد: "أما بطلي المزعوم فلم أعرف عنه إلا قليلاً...شخصية ينبغي لها أن تلقي بنفسها من النافذة انتحاراً ولكنها لسبب أجهله لا تفعل."[1] هذا التأكيد بفصل كيان الشخصية عن مؤلفها يعلن تمرد الشخصيات على مؤلفها، وكأن الحرية التي تنشدها قيم الرواية تتبدى من خلال الشكل الروائي ممثلاً هنا بالسرد والشخصيات الروائية بتمردها أولاً على مبدعها فهو لا يعلم كل ما ينبغي له معرفته عنها ولا يمكن له التنبؤ بأفعالها تماماً. وكأن الرواية تقول لا يمكن لشخص أن يملك حرية وإرادة شخص تماماً إلا إذا هو أذعن، وفيما تتحول الشخصيات الروائية إلى شخصيات فاعلة ومؤثرة في حياة الكاتب يصف الكاتب استدعاءه لشخصياته الروائية حين تعجز مخيلته عن المضي قدماً في الكتابة، لكنّ السارد يحاول التمسك بسيطرته على عالم الشخصيات الروائية وقدرته على تشكيل ملامحها، فانعتاقها عن مؤلفها ليس تامّاً ولا كاملاً ودونه تصبح بلا ملامح.

(١) حمام الدار، ص١٤.

القسم الأخير من الرواية: العهد الجديد– صباحات منوال بن أزرق/ مشروع رواية– نص نسيب

وفي بداية هذا القسم يشير المؤلف إلى الهامش ليقرأ المتلقي عبارة موقعة من "قطنة" التي تحولت من معزة في القسم الأول إلى فتاة في القسم التالي. تقول: "لم ألحظ تغييراً في أحداث الصباحات الخمسة إلا اسم الشخصية المحورية، فارتأيت الاكتفاء بإعادة قراءة بضعة سطور. قطنة."(١)

إنّ الجزء الأخير من الرواية يمثل الحكاية التي تكتبها الشخصية "عرزال" عوضاً عن مؤلفها. يقول "عرزال": "...كتبت نصاً يخالف النص اللقيط الذي تعرفين. حملت الأوراق بين يديّ أقربها إليها. واصلت. هنا نص نسيب، أنسبه إلى فكرة واضحة المعالم. انس أمر المؤلف، بن(٢) أزرق، الحائر في نصه القديم، المصر على أمسه لأن حياته خالية من الأحداث بعد حادثة المرسى العظيمة قبل عشرين عاماً...يحدث أن يكون المؤلف شخصية في رواية كتبها مؤلف آخر...أنا من كتبه على هذا النحو؛ منوال بن أزرق...."(٣).

ويتناوب في هذا القسم أيضاً صوتان للسرد: الراوي العليم ليروي عن منوال بن أزرق هذه المرة بضمير الغائب، وصوت منوال بن أزرق الذي يروي عن نفسه بضمير المتكلم. ولكن المتلقي يلاحظ اختلاف توزيع حجم السرد بين الصوتين ليزيد حجم السرد بضمير المتكلم بشكل كبير، ويصبح السرد بضمير الغائب مقتضباً بشكل لافت. وكأن الحقيقة تكشف نفسها بالحضور لا بالغياب، فمنوال سيكشف بنفسه حقيقة ما جرى يوم المرسى حقيقة انتظاره لإخوته "حمام الدار"

(١) حمام الدار، ص١٢١.

(٢) كذا. والصواب: ابن.

(٣) حمام الدار، ص١٠٨.

الذين نفاهم أبوه فماتت أمه قهراً وحزناً عليهم، وحقيقة "زينة ورحال" ابنيه اللذين غَرقَا في البحر أمام ناظريه وعجز عن إنقاذهما؛ لأنه يخاف البحر.

ويمثل هذا القسم استجلاءً لحكاية عرزال مع تغيير اسم الشخصية لمنوال فيكمل السرد ما سبق وما تلا وما غمض من مشاهد السرد الأول. ومع نهاية الصباح الرابع ودفن فيروز الأم بعد موتها يشعر المتلقي أن الرواية انتهت وأن لحظة الكشف والتنوير قد جاءت؛ فتدفعنا الرواية لنسأل: لماذا لم تدافع فيروز عن صغارها وأذعنت لسلطة الذكر وتركتهم يرحلون؟ لماذا نفاهم أبوهم عن أمهم؟ لماذا لم يعد الأبناء قبل موت أمهم؟ أسئلة كثيرة تطرحها الرواية تشي بأن السلطة/ الاستبداد ممثلاً بالأب لا يمكن أن تكون أو أن تستمر بوجود مقاومين أو رافضين. إنّ فيروز الحمامة تقابل فيروز الأم وحمام الدار يقابل أخوة عرزال، بينما يمثل أزرق كل شيء مظلم ومقيت. لقد ماتت الأم حزناً وقهراً على فراق أبنائها؛ فهل يمكن للأم أن تكون الوطن؟ أم تعكس الرواية المجتمع الذكوري الذي يتسلط على الأضعف كالمرأة والأطفال؟

التجريب على صعيد اللغة

لا انفصال بين اللغة والشكل الروائي؛ فالأداة التي تبني وتصور وتنحت الشكل السردي هي اللغة. ومع دخول الرواية العربية عالم التجديد السردي فإن اللغة الشعرية هي أبرز ما يمكن أن يلفت الانتباه.

فتحليل البناء اللغوي وشبكة العلاقات اللغوية في الرواية يكشف الرؤية المضمرة للرواية؛ لأن التشكيل اللغوي ليس مجرد لعبة شكلية أو فنية بل هو محاولة لربط العالم الفني بالسياق الواقعي.[1] والبناء اللغوي يشي بدلالات مستترة في النص تحتاج لمن يستجليها.

---

(١) ناصر حسن يعقوب، **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص٥٨.

إنّ لغة رواية "حمام الدار" لغة أدبية توحي وتومئ، بعيدة عن اللغة التقريرية المباشرة. والغموض من خصائص الشعر لكنه دخل الرواية في شكلها وسردها. ويمكن استجلاء بعض مظاهر اللغة الشعرية في الرواية ابتداءً من العنوان.

العتبة الأولى: العنوان "حمام الدار–أحجية ابن أزرق"

يؤدي العنوان دوراً محورياً في تشكيل اللغة الشعرية، من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النص، ولا تحدد هذه العلاقة من خلال البعد الإيصالي فحسب، وإنما من خلال البعد الجمالي...فإذا كانت وظيفة العنوان الأهم –حسب رأي السيميولوجيين– الإيحاء فإن ذلك يتداخل مع رؤية الشعرية لوظيفة اللغة، وهي الإيحاء...فالعنوان جزء من التشكيل اللغوي للنص، يولد حافزاً لدى المتلقي للبحث والتأمل في كشف المعنى وخلخلة التصورات والدلالات الجامدة والسطحية للغة العنوان."[١] و"للعنوان وظيفة دلالية تشير إلى المحتوى فهو نص قائم يشير إلى نص يكتب، فهو اختصار لنص مكثف، وكأن العنوان يشف عن الموضوع الروائي، فقد يشير إلى الشخصية الروائية أو المكان. وقد تأتي دلالة العنوان رمزية أو إيحائية يحتاج معها المتلقي إلى حسن تلطف في فهم العنوان، وتكون بمثابة شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشد انتباهه، وما يجب التركيز عليه، وفحصه وتحليله بوصفه نصاً أولياً يشير أو يخبر، أو يوحي بما سيأتي."[٢]

وللعنوان وظيفة تواصلية "تهدف إلى تأكيد التواصل، واستمرارية الإبلاغ، وتثبيته أو إيقافه، ليقيم بالنهاية علاقة جدلية مع النص الرئيسي، وتأتي لأن العنوان يمثل أكبر قدر من الاختصار للنص، واعتصاراً بالغ الكثافة للمضمون."[٣]

---

(١) ناصر حسن يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص٣٠٠–٣٠١.

(٢) بسام موسى قطوس، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠١، ص١١٧.

(٣) فرج عبدالحسيب محمد مالكي، **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية– دراسة في النص الموازي**، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٣، ص٤٥.

ويقوم العنوان بوظيفة تتمثل في إغراء المتلقي، وهي وظيفة حاضرة دائماً إيجابية أو سلبية أو منعدمة حسب المتلقين، حيث يقوم العنوان مستفيداً من فضول المتلقي للمعرفة، فيناديه ليكشف أسرار النص الذي يشير إليه، فيغريه بشراء الكتاب وقراءته، لكن العنوان في الرواية لا يصل بغوايته درجة الإسفاف كما في عناوين الإثارة، ذلك أن للعنوان جاذبية، خصوصاً في العناوين السينيمائية التي تبحث عن وظيفة إشهارية بالدرجة الأولى، أما الرواية فإن عناوينها عبارة عن صورة تتمثل أمام المتلقي الذي يشتغل بمخيلته لفك رموز تلك الصورة.(١)

ويشي العنوان في رواية "حمام الدار" عن رمزية يحملها، فـ"حمام الدار" هي الثيمة التي ستتكرر على مدار الرواية وهم الأخوة والأحبة الذين رحلوا وبقي الأمل معلقاً بعودتهم. والحمام رمز الألفة والسلام، وهو مهمَا ابتعد يعود إلى عشه. ويأتي تركيب العنوان من تركيب اسمين، يضاف فيه المبتدأ "حمام" إلى المضاف إليه "الدار" ليبقى الخبر معلقاً على احتمالات عدة يتركها العنوان للمتلقي كي يكمل الجزء المتبقي وفق توقعاته، لكن سرعان ما يرد العنوان مكتملاً في النص "حمام الدار لا يغيب".

كما يشي العنوان الفرعي "أحجية ابن أزرق" بأن الرواية ستحمل من الغموض ما هو بمثابة الأحجية واللغز. بالإضافة إلى أن الاسم لم يحدد "أحجية ابن أزرق" فسيقدم لنا السرد شخصيتي عرزال بن أزرق ومنوال بن أزرق، فضلاً عن غموض التشكيل في المواضع التي أشار لها البحث سابقاً.

---

(١) محمد الهادي المطوي، "**شعرية عنوان الساق**"، **مجلة عالم الفكر**، المجلس الثقافي الوطني، الكويت، مج٢٨، ص٤٥٥–٤٩٥، ١٩٩٩/ شعيب حليفي، "**النص الموازي للرواية: استراتيجية العنوان**"، **مجلة الكرمل**، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ١٩٩٢، ع٤٦، ص٨٢–١٠٢.

ثانياً: التكرار

يشكل التكرار في رواية "حمام الدار" آلية لافتة في بنائها، فقد وظّف السنعوسي هذه الظاهرة الفنية بمستويات مختلفة فتكررت بعض العبارات بدرجة كبيرة، مما شكل لازمة في السرد الروائي أشبه باللازمة في الشعر كعبارة "حمام الدار لا يغيب وأفعى الدار لا تخون". كما تكررت بعض المشاهد كمشهد جلوس بصيرة أسفل السلم وخدمة عرزال لها.

"ويمثل تكرار التركيب اللغوي بؤرة دلالة مهمة في النص."[١] وقد أشار جينيت إلى أنواع التكرار في المشاهد في حديثه عن التواتر وفرق بينها وبين المشاهد التفردية. وقد يوحي التكرار وإن لم يكن تاماً كما يرى شعوراً بالتماثل بين اللحظات.[٢]

وقد تكررت بعض المقاطع السردية بصورة جزئية حيث كان المقطع التالي يزيد شيئاً على المقطع السابق كاللوحة التي تكتمل تدريجياً لكن مع وجود مشاهد فاصلة مختلفة بينها كالعبارة الافتتاحية في كل صباح من صباحات المشاهد السردية الموزعة على أجزاء الرواية.

فالرواية تفتتح بعبارة في كل صباح في القسم الأول "نص لقيط" مع ملاحظة تكرار عبارة بعينها كل صباح من العهد القديم في صباحات كل قسم من العهد الجديد مع زيادة صباح سادس في العهد الجديد يكشف فيه السارد المشهد كاملاً، ويفك الغموض عن المشاهد السابقة، إذ تكتمل به.

فالصباح الأول جاء بدايته "...ثمّ أطبق أسنانه على طرف ثوبه وراح يركض كالمجنون!"[٣] هذه العبارة تتكرر ويكتمل فيها تدريجياً مشهد سردي جوهري في هذه الرواية.

---

(١) ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها، ص٢١١.

(٢) جيرار جينيت، العودة لخطاب الحكاية، ص١٣٨.

(٣) حمام الدار، ص٢١، وص١٢١.

ثم صباح ثان "..أخذ يلوّح بيديه. يصيح بهما: رحّال..زينة! ثم أطبق أسنانه على طرف ثوبه وراح يركض كالمجنون!".[١]

ثم صباح ثالث "..ابتلعتهما الزرقة. لم يعد يراهما. أخذ يلوّح بيديه. يصيح بهما: رحّال.. زينة! ثم أطبق أسنانه على طرف ثوبه وراح يركض كالمجنون!".[٢]

ثم صباح رابع "نهض عن الأرض. وقف على أطراف أصابعه ينظر بعيداً. ابتلعتهما الزرقة. لم يعد يراهما. أخذ يلوّح بيديه. يصيح بهما رحّال..زينة! ثمّ أطبق أسنانه على طرف ثوبه وراح يركض كالمجنون!".[٣]

ثم صباح خامس ".. اصفرّ وجهه وهو ينظر إلى غيابهما الوشيك. أراد أن يمضي وراءهما في التيه الأزرق لعلّه يعيدهما إلى حضنه. نهض عن الأرض. وقف على أطراف أصابعه ينظر بعيداً. ابتلعتهما الزرقة. لم يعد يراهما. أخذ يلوّح بيديه. يصيح بهما: رحّال..زينة! ثم أطبق أسنانه على طرف ثوبه وراح يركض كالمجنون!".[٤]

وتتكرر هذه المشاهد في صباحات القسمين "القديم والجديد"، أما في الصباح السادس الذي يأتي المشهد فيه كاملاً فيقتصر على صباحات العهد الجديد وهو الجزء الذي تكتب فيه الشخصية عوضاً عن المؤلف.

هذه الهندسة المقصودة تضفي غموضاً وتشويقاً بداية كل مشهد؛ فالمتلقي يحاول في كل صباح جديد الربط بين هذه العبارات ومضمون المشهد، ومن الملاحظ أن السرد لا يكشف بداية من المقصود بغيابه في الأزرق، ومن الذي يطبق أسنانه على ثوبه ويركض، وقد ترابطت هذه العبارات في العهد القديم بغياب

(١) حمام الدار، ص٣٧، وص١٣٧.
(٢) نفسه، ص٤٩، وص١٤٧.
(٣) نفسه، ص٦١، ص١٥٩.
(٤) نفسه، ص٧١، ص١٦٩.

الحمامتين لكن ما إن تكتمل المشاهد في العهد الجديد حتى يتضح أن الحمامتين ما هما سوى طفلي عرزال/ منوال وأن الأزرق ما هو إلا البحر، وأن ذلك هو كابوس منوال بن أزرق الذي يكتمل في نهاية الرواية.

ومن العبارات التي تكررت بصورة كبيرة جداً "حمام الدار لا يغيب وأفعى الدار لا تخون". بما يشبه الثيمة أو اللازمة التي تشكل إيقاعاً سردياً لافتاً. وتحمل العبارة أمل الشخصية وإيمانها بعودة الأحباء وإن طال غيابهم؛ فكما غابت الحمامات الأربع في طفولته واستطاعت أن تعود، ظلّ معلقاً بعودة إخوته الأربعة بعد أن أبعدهم أبوه. لكن المتلقي يجد أن هذا الإيمان ينسف في نهاية الرواية وأن "حمام الدار يغيب وأفعى الدار تخون" وذلك بعد غرق الطفلين.

ونجد تكرار بعض التراكيب المتضادة مثل "عهد قديم– عهد جديد"، و"نص لقيط– نص نسيب"، وهو ما يوحي بجمع الرواية للمتناقضات، ويعين على كشف الغموض الذي يغلف النص.

كما تكررت لفظة أزرق وزرقة ابتداءً من اسم والد (عرزال/ منوال) امتداداً لكل ما يخيف الشخصية من أب ممثلاً أي شكل "للسلطة" وسماء وبحر، فقد اقترن هذا اللون في الرواية برمزية الحزن والبرد والخوف والموت والفقد. وقد تكررت بعض المشاهد التي تصوّر قسوة الأب "أزرق" الذي قد يرمز لجميع أشكال القمع والاستبداد والسلطة؛ فشخصية الأب نموذج للسلطة والمجتمع الأبوي الذي يفقد العاطفة. ومن هنا يمكن الإشارة إلى تعمد شخصية أزرق إهانةَ العاملين عنده ووسمهم بالعبيد بل امتلاكهم كما تمتلك قطعة من الأثاث، لذا نجده يجبر ابنه عرزال على إهانة الخادمة "قطنة" ومناداتها أمام جميع الضيوف بالعبدة–قطنة يالعبدة–؛ فرغبة والده المريضة في إهانة العبيد تخلع على عرزال أول اعتراف بأنه رجل؛ لتضعنا الرواية أمام الرجولة ومفهومها عند الشخصية المستبدة.

"...دعاني والدي لأن أقترب منه. ربّت على المقعد جواره. جلست منكمشاً. أمسك بكتفي يهمس في أذني بما يشبه فحيحاً تخالطه رائحة التبغ. صاح بالفتاة: يالعبدة"!.[١]

وبعد إذعانه لرغبة والده المريضة كما يصف، يخلع عليه والده اعترافاً بالرجولة: "لن أنسى اعترافاً أوّلَ من والدي وهو يخلع عليّ رضاه هامساً: رجل!"[٢] وفي عبارته التي قالها للحمام "أنا عرزال.. عرزال لا يخيف أحداً.. عرزال ليس أزرق" تتأكد عقدة الأب القاسي.

الخاتمة

اهتمت هذه الدراسة بمسألة التجريب في الرواية العربية المعاصرة؛ لاقتران التجريب بالتجديد الروائي والسعي لامتلاك تقنيات سردية جديدة. وقد تمثلت الدراسة بنموذج روائي لافت على صعيد التجريب فكانت رواية "حمام الدار" للروائي الكويتي سعود السنعوسي مجالاً خصباً للدراسة على صعيد الرؤية والتشكيل.

لقد كشفت رواية "حمام الدار" عن هنات وثغرات في المجتمع، كتسلط الذكر على الأنثى، كما عامل أزرق زوجته، وكيف حرمها من أبنائها، وكيف كان يراود الخادمة الصغيرة "قطنة". وقد سلطت الضوء على تسلط الأب على أبنائه فولدت عقدة الأب القاسي عقداً نفسية لدى الشخصية. واهتمت الرواية بقضية (الخدم) في المجتمع وسوء معاملتهم بل امتلاكهم كعبيد وبيعهم وشرائهم وإهانتهم واستغلال ضعفهم وحاجتهم.

---

(١) حمام الدار، ص١٧٢.

(٢) نفسه، ص١٧٣.

من أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

١- ظهر التجريب في رواية "حمام الدار" من خلال عدد من التقنيات الفنية كتنوع الضمائر على سبيل المثال، فتناوب صوت السارد في الحديث عن شخصية "عرزال" بصوتَي المتكلم ليقترب السرد من الدرامية والسيرة الذاتية، وضمير الغائب الذي بدت فيه الشخصية حزينة وباهتة وغائبة كالضمير الذي عبّر عنها.

٢- شكّل القسم الأوسط من الرواية نموذجاً للتجريب من خلال الأدب العجائبي فتحولت الشخصيات الروائية لأصوات تدرك كونها مجرد مخلوقات فنية يبدعها المؤلف فتقرر اختيار مصيرها بنفسها بعيداً عن مؤلفها.

٣- وبالحديث عن اللغة الشعرية توصلت الدراسة لتوظيف الرواية لهذا الأسلوب من خلال عدد من التقنيات فوقفت الدراسة عند العنوان وتشكيله ودلالته ثم تناولت التكرار الذي تعدد حضوره كتكرار ألفاظ معينة أو عبارات أو بعض المشاهد السردية.

٤- مزجت الرواية في بنائها بين اللغة والرسم بشكل لافت مما يشكل ريادة في التجريب الروائي من هذا الجانب إذ قدمت اللوحات الفنية رؤية مكملة للتشكيل اللغوي، ويمكن الوقوف عند رمزية وتشكيل ودلالات هذه اللوحات في دراسة مستقلة.

٥- سعت الرواية من خلال تشكيلها الفني لكسر مبدأ الإيهام بالواقعية حاملة بذلك قيمة جمالية تدفع المتلقي لإعادة التأمل، وإدراك جديد للواقع الذي حوله.

٦- تناغمت رؤية الرواية القائمة على رفض القمع والاستبداد ورفض الرضوخ له مع تقنية التجريب التي قدمتها من خلال إدراك الشخصيات الروائية لكونها شخصيات فنية وسعيها لاختيار مصيرها بعيداً عن مؤلفها.

والله ولي التوفيق

المصادر والمراجع

١. أمبرتو جوليو إيكو (ت١٤٣٧هـ-٢٠١٦م)، **تأملات في السرد الروائي**، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط٢، المغرب، ٢٠١٥.

٢. بسام موسى قطوس، **سيمياء العنوان**، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١.

٣. جيرار جينيت (ت١٤٣٩هـ-٢٠١٨م)، **خطاب الحكاية**، ترجمة محمد معتصم وآخرين، ط٣، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٣.

٤. حسين علام، **العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد**، ط١، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ٢٠١٠.

٥. ديفيد جون لودج، **الفن الروائي**، ترجمة ماهر البطوطي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.

٦. رولان بارت (ت١٤٠٠هـ-١٩٨٠م) وآخرون، **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ترجمة حسن بحراوي، ط١، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢.

٧. سعود السنعوسي، **حمام الدار-أحجية ابن أزرق**، ط٤، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠١٨.

٨. سعيد يقطين، **قضايا الرواية العربية الجديدة**، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠.

٩. شعيب حليفي، "**النص الموازي للرواية: استراتيجية العنوان**"، مجلة الكرمل، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ١٩٩٢، ع٤٦، ص٨٢-١٠٢.

١٠. شكري عزيز الماضي، **الرواية في الأردن**، جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠٠١.

١١. شكري عزيز الماضي، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ٢٠٠٨.

١٢. صلاح فضل (محمد صلاح الدين فضل)، **ندوة الرواية العربية ممكنات السرد**، ورقة بعنوان "التجريب في الإبداع الروائي"، ج١، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ٢٠٠٤.

١٣. عبدالعزيز ضويو، **التجريب في الرواية العربية المعاصرة**، ط١، الناشر: عالم الكتب، الأردن، إربد، ٢٠١٤.

١٤. فرج عبدالحسيب محمد مالكي، **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية– دراسة في النص الموازي**، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٣.

١٥. لطيف زيتوني، "**الرواية العربية.. ممكنات السرد**"، ورقة مقدمة في ندوة مهرجان القرين الثقافي، ج١، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ٢٠٠٤.

١٦. محمد الهادي المطوي، "**شعرية عنوان الساق**"، مجلة عالم الفكر، المجلس الثقافي الوطني، الكويت، مج٢٨، ص٤٥٥–٤٩٥، ١٩٩٩.

١٧. ميخائيل باختين (ت١٣٩٥هـ–١٩٧٥م)، **الخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة، ط١، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧.

١٨. ناصر حسن يعقوب، **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٤.

١٩. هانسروبرت ياوس (ت١٤١٧هـ–١٩٩٧م)، **نحو جمالية للتلقي**، ترجمة محمد مساعدي، ط١، النايا للنشر، دمشق، ٢٠١٤.

٢٠. يمنى العيد (حكمت المجذوب الصباغ)، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٩.

12. Salah Fadl (Muhammad Salah Al-Din Fadl), Symposium on the Arabic Novel, Enabling Narration, paper entitled "Experimental in Novel Creativity", Part 1, National Council for Culture, Kuwait, 2004.
13. Abdel Aziz Doyo, Experimentation in the Contemporary Arab Novel, 1st edition, Publisher, The World of Books, Jordan, Irbid, 2014.
14. Faraj Abdul Haseeb Muhammad Maliki, Title Threshold in the PalestinianNovel - Study in the Parallel Text, MA Thesis, An-Najah National University, Nablus, Palestine, 2003.
15. Latif Zaitouni, "The Arabic Novel… The Possibilities of Narration", paper presented at the Qurain Cultural Festival symposium, Part 1, National Council for Culture, Kuwait, 2004.
16. Muhammad Al-Hadi Al-Mutawi, "The Poetry of the Leg Title", Alam Al-Fikr Magazine, The National Cultural Council, Kuwait, Vol. 28, pp. 455-495, 1999.

References

1. Umberto Giulio Eco (d.1437AH-2016AD), Reflections on Narrative Narration, translation by Saeed Benkrad, Arab Cultural Center, 2nd edition, Morocco, 2015.
2. Bassam Musa Qattoos, The Semiotics of the Title, 1st Floor, Ministry of Culture, Amman, 2001.
3. Gerard Genet (d. 1439 AH-2018AD), The Story of the Story, translated by Mu'tasim et al., 3rd edition, The Difference Publications, Algeria, 2003.
4. Hussein Allam, Al-Ajaabi in Literature from the Perspective of PoeticNarration, 1st Floor, Arab Science House, Algeria, 2010.
5. David John Lodge, Novel Art, translated by Maher Al-Batouti, 1st Floor, The Supreme Council of Culture, Cairo, 2002.
6. Roland Barth (1400 AH-1980 AD) and others, Methods of Analysis of Literary Narration, translated by Hassan Bahrawi, 1st edition, Union of Writers of Morocco, Rabat, 1992.
7. Saud Al-Sanousi, Hamam Al-Dar - IbnAzraq Puzzle, 4th Floor, Arab Science House, Beirut, 2018.
8. Said Yektan, Issues of the New Arab Novel, 1st Edition, Vision for Publishing and Distribution, Cairo, 2010.
9. Shuaib Halifi, "The Parallel Text of the Novel: The Title Strategy", Al-Carmel Magazine, Palestinian Writers Union, 1992, p. 46, pp. 82-102.
10. Shukri Aziz Al-Mady, The Novel in Jordan, Al Al-Bayt University, Jordan, 2001.
11. Shukri Aziz Al-Mady, Patterns of the New Arab Novel, National Council for Culture and Arts, Kuwait, 2008.

المتشابه اللفظي في الترجمة العبرية للقرآن الكريم: ترجمتا العدوي والبصول أنموذجاً

الدكتور مشهور مشاهرة(*)

الملخّص

هذا بحثٌ عَرَّفتُ من خلاله بأحدث ترجمتين عبريّتين للقرآن الكريم، وهما ترجمتا: صبحي العدوي، وأسعد البصول، ثمّ درست هاتين التّرجمتين، وفحصت من خلالهما كيف تعامل المترجمان مع دقائق اللغة العربيّة. ولقد اخترت لهذا الشّأن: المتشابه اللفظي، فقسّمته عناوين حسب كتب علوم القرآن. والمتشابه اللفظي –كما هو معروف– مبحث دقيق بين العربية والدّراسات القرآنية. ومن أهمّ النّتائج التي توصّلت إليها: أفضليّة هاتين التّرجمتين على غيرهما من ترجمات المستشرقين السّابقة، ومع ذلك وجدت قصوراً واضحاً في مطابقة الترجمتين للمعاني المقصودة من النّظم القرآني.

الكلمات المفتاحيّة: المتشابه اللفظي، التّرجمة العبريّة، النّظم القرآني، صبحي العدوي، أسعد البصول.

(*) جامعة بيرزيت – فلسطين.

Similar Qur'anic Verses in Two Hebrew Translations

By Dr. Mashhour Mashahreh(*)

Abstract

This paper studies the two most recent Hebrew translations of the Holy Qur'an, Subhi al-'Adawi's and As'ad al-Bsoul. It examines the way the two translators dealt with the minutiae of Arabic. Similar verbal constructions were chosen and divided into categories usually found in books on Qur'anic studies. As is well known, similar verbal constructions constitute a specialized area of study in Arabic and Qur'anic studies. One of the most important findings of the study is the superiority of these two translations to those done by earlier Orientalists. And yet both exhibit clear inadequacy in conveying the meanings intended by the Qur'anic mode of expression.

Key terms: similar verbal constructions, Hebrew translation, Qur'anic mode of expression, Subhi al-'Adawi, and As'ad al-Bsoul.

(*) Birzeit University, Palestine.

المقدّمة

تُعَدّ ترجمة القرآن الكريم من الأعمال الشّريفة التي تحتاج إلى جهد مؤسّسي، يحتكم إلى لجان علمية متخصّصة، وإنْ غيرَ ذلك فالخطأ كبير وغير مأمون، فإذا كان التمكّن من اللغتين ركيزة رئيسة، فإنّ التفسير وعلومه من قبلُ ومن بعدُ لهما المحكّ الذي لا ينبغي لمترجم تجاوزه، فكيف إذا كان المترجم مستشرقاً، أو على غير ملّة الإسلام؟ وقد كان[1]، فجاءت ترجماتهم كحاطب ليل، سواء أكان ذلك عن قصد أم غير قصد.

وقد يسّر الله تعالى لترجمة كتابه إلى اللغة العبريّة قبل أعوام قليلة باحثين يُجيدان اللغة العبريّة ويدينان بالإسلام، وهما: صبحي علي بدر فيّاض العدوي، وأسعد نمر البصول، ولكنّهما لم يشتركا في ترجمة واحدة، فكان للعدوي ترجمته، وللبصول ترجمة أخرى، ولحداثة هاتين الترجمتين وقلّة انتشارهما، وربّما لعدم تمكّن كثير من الباحثين من اللغة العبريّة، لم يَكتبِ الباحثونَ نقداً ولا مراجعة علميّة لهما فيما اطّلعت عليه.

وقد رغبت أن أقف مع هاتين الترجمتين من جهات لغويّة متعدّدة، ولكنّ البحث طال، وخشيت أن تتوسّع الفكرة على نحو لا يُلائم الدراسة، فاخترت مبحثاً دقيقاً على الأعراف بين العربيّة والدّراسات القرآنيّة؛ لأفحص من خلاله تعامل هذين المترجمين مع دقائق العربيّة، إذا ما كانت العيّنة قرآنيّة لغويّة، فاخترت من ثَمّ عنواناً للدراسة وسمته بـ: المتشابه اللفظي في الترجمة العبرية للقرآن الكريم: ترجمتا

---

(١) انظر على سبيل المثال: ترجمات المستشرقين للقرآن الكريم، والحديثُ في هذا المقام عن التّرجمات العبريّة، انظر ترجمة كل من: صفي حييم *هرمان* رِكِندورف (צבי חיים הרמן רקנדורף)، *ويوسف يوئيل رفلين* (יוסף יואל ריבלין)، *وأهارون بن شيمش* (אהרן בן שמש)، *وأوري روبين* (אורי רובין).

العدوي والبصول أنموذجاً، وليس من وراء ذلك –كما ألمحت– دراسة المتشابه اللفظي، فما أكثر الدّراسات فيه، قديماً وحديثاً[١]، ولكنّ مقصدي فحصُ تعامل المُتَرْجِمَيْنِ مع هذا المبحث اللغوي القرآني.

ومع أنّ مقصود الدّراسة ليس المتشابه اللفظي إلا أنّني بحاجة إلى تقسيمها على نحو يتلاءم مع دراسة هذا العلم، فاخترت من ثَمّ تقسيم الإمام الزركشي للمتشابه اللفظي في مجمل الدّراسة لمطابقته تعريف المتشابه عند كثير من الباحثين، فالإمام الزّركشيّ يرى أنّ المتشابه اللفظيّ ما هو إلا إيراد القصّة الواحدة في صور شتّى، وفواصل مختلفة، وبناءً على هذا التّعريف كان التّقسيم[٢]. وكنت في كلّ مرّة من الدّراسة أبدأ بالعنوان معرّفاً، ثمّ أختار مسألتين ممثّلتين، وأنظر ما قاله العدويّ فيهما أوّلاً، وأُثَنّي بالبصول؛ لسبق العدوي زمنياً ليس إلا، واصفاً ومعلّقاً؛ ليتبيّن القارئ حال التّرجمتين، وينظر ما فيهما من هناتٍ غير مقصودة، أساسها الرّئيسيّ –فيما أحسب– الجهد الفردي الذي تعوزه الخبرة اللغوية، والتضلّع بالدّراسات القرآنية، مع إشكالات حاصلة في فقر اللغة العبريّة مقارنة بأسرار العربيّة.

---

(١) ذَكَرَ مُحَقّقُ كتاب البرهان في علوم القرآن، جريدةً بأسماء الكتب القديمة والمؤلّفات الحديثة في علم المتشابه اللفظي، انظر: بدر الدّين محمّد الزركشي (ت٧٩٤هـ/١٣٩٢م)، **البرهان في علوم القرآن**، ٤ج، تحقيق: د.يوسف عبدالرحمن المرعشلي، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٤م، ج١، ٢٠٢–٢٠٧، وقد اعتمدتُ عليه كثيراً في اختيار الأمثلة وفحصها في التّرجمتين، واعتمدت كثيراً على دراسة: مشهور موسى مشهور مشاهرة، **المتشابه اللفظي في القرآن الكريم**، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠م، والسّبب الرّئيسي وراء ذلك إنّما هو كون الدّراسة غير متخصّصة في المتشابه اللفظي، وليس هدفها دراسة دلالاته واستقصاء الآراء في مسائله، وإنّما فحص تعامل المُتَرجِمينِ معه.

(٢) انظر: الزّركشي، البرهان في علوم القرآن، ج١، ص٢٠٧، ثمّ انظر مناقشة التّعريف من: مشهور مشاهرة، المتشابه اللفظي في القرآن، ص٧–١٠.

إذن، نحن أمام مشكلة في التّرجمة العبريّة، أساسها الجهد الفردي، وعدم تمكّن المترجمينِ من مباحث علوم القرآن بعامّة، ودقائق علوم العربية بخاصّة، مع فقر اللغة العبريّة نفسها مقارنة بالعربيّة وأسرارها. وهذا له انعكاساته الحقيقيّة على ترجمتيهما كما سنرى. ثمّ نحن أمام مجموعة من الأسئلة المتولّدة من هذه المشكلة، وعلى رأسها: هل استطاع الباحثان أن يُقَدّما ترجمة وافية بالمعنى المقصود؟ وهل اختلفت ترجمتهما عن التّرجمات السّابقة للقرآن؟ وهل راعى الباحثان الفروق البلاغيّة في التعابير المتشابهة؟

إنّ معالجة إشكاليّة الدّراسة، والإجابة عن أسئلتها طريق رئيس لتأسيس نواة حقيقيّة لمعالم الترجمة العبرية المرجوّة، تلك التّرجمة الغائبة حتّى اللحظة، غائبة لعدم تحقيق أسبابها، وعلى رأسها: تمثّل شروط التفسير، وآداب المفسّر، فإذا تمّ ذلك، فنحن أمام ترجمة دقيقة، وبغير ذلك تبقى التّرجمات جهداً تفسيريّاً مقبولاً ولكنّه قاصر عن تحقيق المقصود الأعلى، ولعلّ الباحث المتخصّص هو المعني بالدّرجة الأولى.

ولقد بنيت دراستي على منهج وصفي، بعد أن استقريت المسائل، ثمّ كان التحليل والتعليل، وما اقترحته من حلول في هذه السبيل، فائتلفت الدّراسة والحال ما وصفت من: **مقدّمة، وتمهيد، وثمانية مطالب، وستّ عشرة مسألة**، على النحو الآتي: **المطلب الأول:** أن يكون التّشابه في موضع على نظم وهو في آخر على عكسه، **المطلب الثاني:** ما يشتبه بالزّيادة والنّقصان، **المطلب الثالث:** التقديم والتأخير، **المطلب الرّابع:** التعريف والتنكير، **المطلب الخامس:** الجمع والإفراد، **المطلب السّادس:** إبدال حرف بحرف غيره، **المطلب السّابع:** إبدال كلمة بأخرى، **المطلب الثّامن:** الإدغام وتركه.

لقد كان هذا البناء بعد أن اطّلعت على كثير من الدّراسات التي تتعلّق بترجمة القرآن الكريم إلى اللغات الأخرى، وخاصّة إلى اللغة العبريّة، فلم أجد –حسب اطّلاعي– مَن درس ترجمتي العدوي والبصول؛ فلم يمض سوى خمس سنوات على طباعة ترجمة العدوي، وسنتين على طباعة ترجمة البصول، كما أنّ الموضوع المبحوث (المتشابه اللفظي) لَم يُدرَس في التّرجمات السّابقة، فهو موضوع دقيق، يقف على الأعرافِ بين اللغة العربيّة والدّراسات القرآنية. ومع ذلك فقد اطّلعت على جملة من الدّراسات السّابقة التي كان لها الأثر الواضح في الجانب النّظري من الدّراسة، ومن هذه الدّراسات –وقد رتّبتها تاريخيّاً–: قراءة في التّرجمة العبريّة لمعاني القرآن الكريم[١]، وترجمة أوري روبين لمعاني القرآن الكريم بالعبريّة: عرض وتقويم[٢]، وترجمات القرآن إلى اللغة العبريّة[٣]، وترجمات القرآن الكريم إلى العبريّة: ترجمة أوري روبين نموذجاً[٤]، وترجمة لفظتي الظّلمات والنّور في الترجمات العبريّة لمعاني القرآن الكريم[٥] وإشكاليّة ترجمة معنى النّفي في القرآن الكريم إلى اللغة العبريّة عند أوري روبين (سورة الكهف أنموذجاً)[٦]، والانحرافات العقديّة في الترجمة

---

(١) انظر: عبدالرحمن علي عوف، "**قراءة في التّرجمة العبرية لمعاني القرآن الكريم**"، **مجلة دراسات عربيّة وإسلاميّة**، مركز اللغات الأجنبية والتّرجمة التخصّصيّة، جامعة القاهرة، ١٩٨٣م، ع١، ص٧–١٩.

(٢) انظر: محمد محمود أبو غدير، "**ترجمة أوري روبين لمعاني القرآن الكريم بالعبريّة: عرض وتقويم**"، ندوة القرآن الكريم في الدّراسات الاستشراقيّة، المدينة المنوّرة، ٢٠٠٦م، ص١–٤٢.

(٣) انظر: أحمد شحلان، "**ترجمات القرآن إلى اللغة العبرية**"، **المجلة المغربية لدراسات التّرجمة**، مركز الدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، ٢٠١٤م، ع٢، ص١١–٢٣.

(٤) انظر: ناصر النّين أبو خضير، "**ترجمات القرآن الكريم إلى العبريّة: ترجمة روبين نموذجاً**"، **مجلة العربية والترجمة**، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٦م، مج٧، ع٢٦، ص٨١–١٠٣.

(٥) انظر: رئيسة جميل أحمد، "**ترجمة لفظتي الظّلمات والنّور في الترجمات العبريّة لمعاني القرآن الكريم**"، **مجلّة كليّة اللّغات والتّرجمة**، ٢٠١١م، ع٤٩، ص٢٠٤–٢٤٦.

(٦) انظر: علي سداد جعفر، "**إشكاليّة ترجمة معنى النّفي في القرآن الكريم إلى اللغة العبريّة عند أوري روبين (سورة الكهف أنموذجاً)**"، **مجلّة العلوم الإنسانيّة**، جامعة بابل، ٢٠١٥م، مج٢٢، ع١، ص٥٢٠–٥٤١.

العبريّة الجزئيّة للقرآن[١]، وغيرها من الدّراسات إلا أنّها جميعها -كما أشرت من قبل- لم تعرض لترجمتي العدوي والبصول. ومع ذلك فقد أفدت منها جميعها في الجوانب التاريخيّة، وفي كيفيّة دراسة الظّواهر اللغوية في التّرجمات العبريّة لمعاني القرآن الكريم.

التمهيد

تلك هي مقدّمة الدّراسة وما فيها، أمّا التّمهيد فيضُمّ عنصرين رئيسين على نحو من الإيجاز، وهما: التّرجمة العبريّة للقرآن الكريم، والتّعريف بالمُتَرجِمَينِ وترجمتيهما.

أوّلاً: الترجمة العبريّة للقرآن الكريم

لقد قصرت حديثي في هذا المقام على الترجمات المطبوعة، وأمّا المخطوطة منها، أو المترجمة عن أصل غير عربيّ (لاتيني أو غيره) فهذه تصلح للحديث عموماً عن تاريخ الترجمة العبريّة للقرآن الكريم، وليس هذا مقامها.

إنّ أوّل ترجمة عبريّة عن أصل عربيّ مطبوعة للقرآن الكريم كانت على يد المستشرق اليهودي (هيرمان رِكِنْدورف) أستاذ الدّراسات الشّرقيّة في جامعة هايدلبرغ، وقد نُشِرت هذه التّرجمة في ليبرينج عام ١٨٥٧م. وليست هذه الترجمة من الترجمات المتداولة في الأوساط العلمية، وفيها أخطاء كثيرة[٢].

---

(١) انظر: إبراهيم سعد عبدالعزيز، "**الانحرافات العقديّة في الترجمة العبريّة الجزئيّة للقرآن الكريم للقادياني (موسى أسعد عودة)**"، **مجلة الدراسات الشّرقيّة**، ٢٠١٥م، ع٥٤، ص٦٣٥-٦٩٥.

(٢) انظر: عبدالرحمن علي عوف، قراءة في الترجمة العبرية لمعاني القرآن الكريم، ص٧، ومحمد محمود أبو غدير، ترجمة أوري روبين لمعاني القرآن الكريم بالعبريّة: عرض وتقويم، ص٧، وأحمد شحلان، ترجمات القرآن إلى اللغة العبريّة، ص١٧.

وأمّا أهم التّرجمات العبريّة المطبوعة المتداولة للقرآن الكريم السّابقة لِتَرْجَمَتَي العدوي والبصول، فهي على النّحو الآتي:

١- ترجمة (*يوسف يوئيل رفلين*) الأستاذ في معهد الدّراسات الشّرقيّة في الجامعة العبريّة في القدس، وقد صدرت الطبعة الأولى من هذه التّرجمة عام ١٩٣٦م، والطبعة الثانية منها عام ١٩٦٣م، وهذه التّرجمة أفضل من سابقتها من حيث اللغة والمصادر(١).

٢- ترجمة (أهارون بن شيمش)، عام ١٩٧١م، ثمّ أُعيد نشرها عام ١٩٧٨م، وهذه الترجمة اعتمد فيها المترجم على فهمه العام لكلّ خمس آيات مجموعة معاً، وفيها أخطاء كثيرة وجسيمة، فصاحبها من البداية يُعلن أنّ القرآن ما هو إلا صياغة عربيّة لتوراة موسى عليه السّلام(٢).

٣- ومن أحدث التّرجمات التي اشتهرت في الأوساط العلمية ترجمة (أوري روبين)، وقد صدرت عام ٢٠٠٥م عن جامعة تل أبيب، ثمّ أُعيد نشرها لاحقاً عام ٢٠١٥م بحواشٍ إضافيّة وتعليقات، وهذه التّرجمة على حداثتها إلا أنّ فيها أخطاء عديدة(٣).

---

(١) انظر: عبدالرحمن علي عوف، قراءة في الترجمة العبرية لمعاني القرآن الكريم، ص٨، ومحمد محمود أبو غدير، ترجمة أوري روبين لمعاني القرآن الكريم بالعبريّة: عرض وتقويم، ص٨، وأحمد شحلان، ترجمات القرآن إلى اللغة العبريّة، ص١٧. وانظر مقدّمة ترجمة אורי רובין، *הקוראן תרגם מערבית*، אוניברסיטת תל-אביב، 2005 (פתח דבר).

(٢) انظر: عبدالرحمن علي عوف، قراءة في الترجمة العبرية لمعاني القرآن الكريم، ص٨-١٩ وفيها تفصيل، وأحمد شحلان، ترجمات القرآن إلى اللغة العبريّة، ص١٧ وما بعدها.

(٣) انظر: ناصر الدّين أبو خضير، ترجمات القرآن الكريم إلى العبريّة: ترجمة روبين نموذجاً، ص٨١-١٠١ (المقالة كلها تتحدّث عن أخطاء المُترجِم)، ومحمد محمود أبو غدير، ترجمة أوري روبين لمعاني القرآن الكريم بالعبريّة: عرض وتقويم، المقالة كلها.

ثانياً: التعريف بالمُتَرْجِمَيْنِ وترجمتيهما[١]

الأستاذ صبحي العدوي[٢]، من قرية طُرعان في الداخل المحتل، وهو أستاذ اللغة العبريّة لأكثر من أربعين عاماً، له خبرة واسعة في تدريسها والتّأليف فيها. أَسند إليه مركز "بيّنات" في عَمّان بإشراف الأستاذ الدّكتور زيد عمر العيص ترجمة القرآن الكريم إلى اللغة العبريّة، حيث اهتمام المركز بترجمات القرآن الكريم إلى اللغات الأخرى على أيدي مسلمين متخصّصين. وقد نهض بهذا العمل الشاقّ الشّريف وأنجزه في ثلاث سنوات ونصف، بدءاً بعام ألفين وأحد عشر للميلاد، وطَبَعَهُ عام ألفين وخمسة عشر، واسماً ترجمته بـ(القرآن بلسان آخر)[٣] يقصد بذلك: المعنى الحرفي والمجازي، أي: باللسان العبري، وبأسلوب آخر؛ يختلف عن سابقيه من المترجمين.

وتُعَدّ ترجمته هي الأولى لمسلم سنيّ، بعد ترجمات عديدة لمستشرقين يهود، وقد جاءت ترجمته مختلفة عن سابقاتها من حيث الالتزام بالنص القرآني، وعدم التدخّل فيه كما التّرجمات السّابقة –حيث يجمعها فضلاً عن معتقداتهم الفاسدة، وتأثّرهم بالتّوراة، يجمعها: التدخّل في النصّ القرآني– وهذا يُعدّ من مزايا ترجمة صبحي العدوي، فإذا ما احتاج إلى توضيح لَبس لجأ إلى الحاشية، حيث ضمّت

---

(١) ترجمت للباحثين (العدوي والبصول) على هذا النحو؛ لعدم وجود دراسة سابقة متخصّصة عنهما.

(٢) اعتمدت في ترجمة المؤلّف وعمله على مقابلتين رسميتين له: واحدة مع تلفزيون فلسطين، بتاريخ ٢٠١٥/١٢/٥م، قناة مساواة الفضائية، وهذا رابط المقابلة: (https://shorturl.at/zCNQU) والأخرى مع تلفزيون الجزيرة، بتاريخ: ٢٠١٦/٣/٢٣م، وهذا رابطها: (https://shorturl.at/rBEL3)

(٣) *סובחי עלי עדוי, הקוראן בלשון אחר, מרכז בינאת, עממאן*، 2015. ولتحميل ترجمة الأستاذ صبحي العدوي (القرآن بلسان آخر) انظر هذا الرّابط: https://shorturl.at/slP17

ترجمته حوالي ثلاثة آلاف حاشية تقريباً –وهذا كثير– وقد جاءت ترجمته في خمسمئةٍ واثنتين وعشرين صفحة ما خلا الفهارس، وهي ترجمة مشكولة شكلاً تامّاً، ومقسّمة حسب أجزاء القرآن وسوره وآياته.

يُقرّ الأستاذ صبحي العدوي بصعوبات كثيرة واجهته أثناء التّرجمة، ومن أهمّها: فقر اللغة العبريّة إلى مفردات تناظر العربيّة، مِمّا جعله يجتهد في كثير من الأحيان لإدخال مفردات إلى القاموس العبري من عنده، ومنها كذلك: الضّمائر في العربيّة، وترجمة الفعل من حيث زمنه، والتّرادف، والوجوه والنّظائر، والمذكّر والمؤنّث والجموع، وغير ذلك من خصائص العربيّة وأسرارها التي اجتهد وسعه أن تكون واضحة بيّنة في ترجمته.

قام بذلك كلّه وقد لاقى تشجيعاً من أهل بيته، وسروراً بإنجازه، فلم يُترجم آية –كما يقول– إلا وهو على وضوء، وربّما صلّى الفجر بوضوء العشاء معتكفاً على التّرجمة، محافظاً بترجمته على أمانة النصّ، غير منحاز لجهة ما، راغباً وراهباً وعابداً، نافياً عن ترجمته أيّ عيبٍ يمسّ جوهر العمل، مِمّا جعل ترجمته كما يقول تلقى أصداءً طيّبة في الأوساط العلميّة، ومع ذلك فهو والمركز على استعداد لتلقّي أيّة ملحوظات أو نقد بنّاء للأخذ به في الطبعات القادمة.

والأستاذ أسعد نمر البصول[١] يحمل درجة بكالوريوس ودرجة ماجستير في الأدب القديم والدّراسات الإسلاميّة من الجامعة العبريّة في القدس، ثمّ الدّكتوراة في الحقل نفسه من جامعة كاليفورنيا في الولايات المتّحدة الأمريكيّة عام ١٩٧٤م، وقد

---

(١) استقيت ترجمة أسعد نمر البصول، والتّعريف بها من:

أوّلاً: أخبار مساواة ٢٠١٩/٤/٣٠م (مقابلة مرئيّة): (البصول يتحدّث عن ترجمة القرآن إلى العبريّة والإنجليزية) https://shorturl.at/oqOR4

ثانياً: مقابلة مرئيّة مع البصول يتحدّث فيها عن ترجمة القرآن إلى اللغة العبريّة: shashe.net (https://2u.pw/U5U3S5t)

ثالثاً: التعريف بالدكتور أسعد البصول من مقدّمة كتابه: دور القرآن الكريم والسنّة النبويّة في نهضة الأمّة الإسلاميّة، ط٥، ٢٠١١م، ص١٠–١٤، https://shorturl.at/cfLW0.

عمل الدكتور البصول –المولود في قرية الزَّيْنَة في الدّاخل المحتلّ؛ شمال فلسطين– في جامعات أمريكيّة عديدة، وترجم عشرات الكتب إلى اللغة الإنجليزيّة، ومن أهمّها ترجمة القرآن الكريم، وهذا ما ساعده في ترجمة القرآن مرّة أُخرى إلى اللغة العبريّة، يظهر ذلك جليّاً في زمن التّرجمة، حيث استغرقت ترجمة القرآن الكريم إلى الإنجليزيّة خمس سنوات، أمّا الترجمة العبريّة فلم تتجاوز ثلاثة عشر شهراً.

ترجم الدّكتور البصول القرآن الكريم إلى اللغة العبريّة بتكليف من مجمّع الملك فهد لطباعة المصحف الشّريف عام ٢٠١٢م، ثمّ طُبعت التّرجمة بعد المراجعة والتّدقيق من المجمع ومن الدكتور تيسير حسن محمّد العزّام سنة ٢٠١٨م[١].

يَذكر البصول أنّه تردّد بداية أمره في الإقدام على هذا العمل لوجود ثلاث ترجمات لأساتذة مستشرقين يهود متخصّصين في الدّراسات الإسلامية، ولكنّه بعد تصفّح هذه التّرجمات وجد فيها زيفاً وكذباً وتدليساً وأخطاءً جسيمة مقصودة، وكلّه من منطلق تعاملهم مع القرآن على أنّه نصٌّ أدبيٌّ من تأليف محمّد صلّى الله عليه وسلّم، مِمّا جعله يُقدِم على هذا العمل راغباً ومبادراً ومتحدّياً صعوبات كبيرة، ذلّل كثيراً منها ترجمة القرآن الكريم إلى اللغة الإنجليزيّة.

وقد عرض الباحث المتخصّص في الشأن الإسرائيلي الأستاذ علاء الدّين أحمد لجملة من الأخطاء وقع فيها الدكتور البصول، وخاصّة استخدامه كلمة الهيكل في الآية السّابعة من سورة الإسراء وغيرها[٢]. وردّ البصول نفسه على هذه

---

(١) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר, מרכז המלך פהד להדפסת הקוראן המפואר*، אל–מדינה אל–מונוורה، ٢٠١٨م. ولتحميل ترجمة البصول للقرآن الكريم انظر الرّابط الآتي: https://shorturl.at/ruQSZ

(٢) انظر: اتّهامات الأستاذ علاء للبصول من الرابط الآتي: https://shorturl.at/knBCY

الانتقادات في مقابلة مرئيّة[١]، ومع ذلك فقد تبرّأ الدّكتور العزّام (مُراجِعُ التّرجمةِ) أستاذ اللغة العبريّة واللغات الساميّة في جامعة اليرموك من فعل البصول في الآية السّابعة من سورة الإسراء، مستنكراً عليه إثبات الهيكل ووضع المسجد بين قوسين مع أنّه طلب حذفه قبل الطّباعة، وذلك في مقابلة مرئيّة كذلك[٢].

الدّراسة التّطبيقيّة: هذا الجزء من التّطبيق هو عصب الدّراسة ومفصلها، وقد بنيته على ثمانية مطالب، ومجموعة من المسائل: واصفاً ومعلّقاً وناقداً.

المطلب الأوّل: أن يكون التّشابه في موضع على نظم وهو في آخر على عكسه

يقول الزّركشي: "وهو يشبه ردّ العجز على الصّدر؛ ووقع في القرآن منه كثير"[٣]. وليس المقام لدراسة هذا اللون من التّشابه، ولا البحث في بلاغته، وإنّما قُصارى ما نُريده أنْ نُمَثّل على جزئيّة من دقائق العربيّة غابت عن المُترجِمَيْنِ أو قصّرا في ترجمتها، لأسباب سنتبيّنها نهاية الدّراسة.

المسألة الأولى: قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُونُوا قَوَّامِينَ **بِالْقِسْطِ** شُهَدَاءَ لِلَّهِ﴾ (النساء:١٣٥) وفي سورة المائدة (الآية:٨) قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُونُوا قَوَّامِينَ لِلَّهِ شُهَدَاءَ **بِالْقِسْطِ**﴾.

نلاحظ تقديم القسط في سورة النساء، وتأخيره في سورة المائدة، وذلك لمعانٍ بلاغية مقصودة، وكلّ كتاب الله كذلك[٤]. فقد راعى العدوي في ترجمته التقديم

---

(١) انظر: البصول يردّ في مقطع فيديو على الانتقادات الموجّهة له في الترجمة: (https://2u.pw/J0oO1k0). وهذا رد له آخر: (https://2u.pw/uBoZ4ZW).

(٢) انظر: الدكتور تيسير حسن محمد العزّام يبرأ من ذِكر الهيكل في التّرجمة، ويوضّح موقفه بما لا يدع مجالاً للشك: (https://2u.pw/p7i5JKE).

(٣) الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج١، ص٢٠٧.

(٤) انظر تفصيل المعاني البلاغية للتقديم والتأخير في هاتين الآيتين من: مشهور موسى مشاهرة، المتشابه اللفظي في القرآن الكريم، ص٢١٣-٢١٩.

والتأخير في هاتين الآيتين فقال في آية النساء: "הוי אלה אשר האמינו, היו נוהגים בצדק, עדים באמת בפני אללה"(١)، وفي آية المائدة: "הוי אלה אשר האמינו, היו נכנעים לאללה, עדים בצדק"(٢)، ولكنّ البصول لم يُراعِ التقديم والتأخير، فجاءت الآيتان عنده بترجمة واحدة، قال في ترجمة آية النساء: "הוי המאמינים! בצעו את הצדק כראוי"(٣)، وفي آية المائدة: "הוי המאמינים! בצעו את הצדק כראוי"(٤).

المسألة الثانية: قال تعالى: ﴿وَجَاءَ **رَجُلٌ مِنْ أَقْصَى** الْمَدِينَةِ يَسْعَى﴾ (القصص:٢٠)، وفي سورة يس (الآية:٢٠) قال تعالى: ﴿وَجَاءَ **رَجُلٌ مِنْ أَقْصَى** الْمَدِينَةِ يَسْعَى﴾ نلاحظ اختلاف النّظم في الآيتين، ففي القصص تقدّم الفاعل وتأخّر الجار والمجرور، وفي سورة يس تقدّم الجار والمجرور وتأخّر الفاعل لعلل بلاغيّة ذكرتها كتب التفسير، وكتب المتشابه اللفظي(٥).

ذكرتُ في المسألة الأولى أنّ العدوي راعى التقديم والتأخير، ولم يُراعِه البصول، ولكنّ هاتين الآيتين لم يُراعَ فيهما التقديم والتأخير، فهما عند العدوي والبصول على تقديم الرّجل على المكان، يقول العدوي في ترجمة آية القصص: "ובא איש מקצה העיר נחפז"(٦)، وفي آية سورة يس: "ובא איש מקצה העיר

---

(١) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٩٢.

(٢) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٩٩.

(٣) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٧٤.

(٤) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٨١.

(٥) انظر تفصيل المعاني البلاغية لهذه المسألة، جمعاً وتقديماً من: مشهور مشاهرة، المتشابه اللفظي في القرآن الكريم، ص٢١٩-٢٢٤.

(٦) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٣٢٢.

נחפז"[١]، وعند البصول الحال نفسه، يقول في ترجمة آية القصص: "אחר בא איש מקצה העיר ממהר"[٢]، وفي آية سورة يس: "ויבוא איש מקצה העיר ממהר"[٣].

الخلاصة: راعى العدوي في المسألة الأولى تقديم القسط وتأخيره، ولم يُراعِ ذلك في المسألة الثّانية، أمّا البصول فلم يُراعِ التّقديم والتّأخير لا في الأولى ولا في الثّانية.

المطلب الثاني: ما يشتبه بالزّيادة والنّقصان

ليس المقام للحديث عمّا يُسَمّى بالزّيادة والنّقصان في القرآن، ولكنّ مقصود المطلب النّظر في الآيات المتشابهة من جهة الاختلاف بزيادة حرف أو نقصانه في المواضع المتشابهة.

المسألة الأولى: (يُذبّحون/ ويذبّحون)، قال تعالى: ﴿وَإِذْ نَجَّيْنَاكُمْ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ **يُذَبِّحُونَ** أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ﴾ (البقرة: ٤٩)، وفي سورة إبراهيم (الآية: ٦) قال تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ اذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ أَنْجَاكُمْ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ **وَيُذَبِّحُونَ** أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ﴾.

نلاحظ أنّ آية سورة البقرة (يذبّحون)، بينما آية سورة إبراهيم (ويُذبّحون)، وليس هذا إلا لمعنًى كبير مقصود، وكلّ ما في كتاب الله كذلك[٤]، فهل راعى المترجمان هذه المعاني؟

---

(١) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٣٦٥.

(٢) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٣٤١.

(٣) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٣٩٧.

(٤) انظر تفصيل المعاني البلاغية لهذه المسألة، جمعاً وتقديماً من: مشهور مشاهرة، المتشابه اللفظي في القرآن الكريم، ص٧٥–٧٨.

ترجم العدوي آية سورة البقرة بدون حرف الواو كما جاءت عليه الآية على النحـــــو الآتـــــي: "וכאשר הצלנוכם מאנשי פרעה, אשר היו מענים אתכם העניו,זובחים את בניכם ומחיים את נשותיכם"(١)، مستخدماً مفردة تدل على الذّبح (זובחים)، بينما ترجم البصول الآية بإضافة حرف الواو، مستخدماً فعلاً مرادفاً يدلّ على القتل على النحو الآتي: "וכשהצלנו אתכם מאנשי פרעה אשר ענו אתכם בעניים רעים, ושחטו את בניכם והשאירו בחיים את נשותיכם"(٢).

إذن، التزم العدوي في الترجمة نظم الآية ولم يذكر الواو في آية سورة البقرة، بينما أضاف البصول الواو، أمّا آية سورة إبراهيم فإنّ العدوي حذف الواو وأضافها البصول، وكأنّ العدوي اعتمد ترجمة آية سورة البقرة وكرّرها، وكذلك البصول مع اختلاف بسيط في بعض المفردات، وهذه هي ترجمة العدوي للآية: "כאשר הצילכם מאנשי פרעה, אשר היו מענים אתכם ענוי קשה ,זובחים את בניכם ומחיים את נשותיכם"(٣) (بحذف الواو)، أمّا البصول فبإثبات الواو: "וכאשר מוסא אמר לבני עמו, זכרו את החסד אשר העניק לכם אללה בהצילו אתכם מאנשי פרעה שהענישו אתכם ענש קשה, והרגו את בניכם והשאירו בחיים את נשותיכם"(٤).

المسألة الثانية: (بعد موتها/ من بعد موتها)، قال تعالى: ﴿وَاللَّهُ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ **بَعْدَ مَوْتِهَا**﴾ (النحل: ٦٥) وقال تعالى في سورة العنكبوت (الآية: ٦٣): ﴿وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ نَزَّلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ **مِنْ بَعْدِ مَوْتِهَا**﴾.

---

(١) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص١٩.

(٢) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٨.

(٣) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٢١٤.

(٤) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٢٠٦.

درس الباحثون بلاغة هذه المسألة، وفصّلوا القول فيها تفصيلاً، فوجود حرف الجر قبل الظّرف يختلف معنى وبلاغة عن حذفه(١)، فهل راعى المترجمان هذه المعاني؟

لم يُراعِ المترجمان تلك المعاني المتولّدة والمقصودة من وجود الحرف وعدمه، قال العدوي في ترجمة آية سورة النحل: "ואללה הוריד מן השמים מים והחיה בהם את הארץ לאחר מותה"(٢)، وكذلك الحال بالنسبة للبصول مع اختلاف بسيط في بعض المفردات، فالعدوي يستخدم مفردة تدل على البلاد (הארץ) والبصول يستخدم مفردة تدل على الأرض (האדמה)، يقول البصول في ترجمته: "אללה הוריד מן השמים מים והחיה בהם את האדמה לאחר מותה"(٣).

ولم تختلف الترجمة في سورة العنكبوت تقريباً، فهي عند العدوي متماثلة، وهذه سمة خاصة في ترجمة العدوي، حيث يلتزم التماثل في الآيات التي تتكرّر على النّمط نفسه من التشابه، بينما يتصرّف البصول بعض التصرّف في الآيات المتشابهة على نحو من التطابق، ويتدخّل في النص، فالعدوي يلتزم الحرفية إن جاز التعبير، وليس كذلك البصول في بعض الأحايين.

يقول العدوي في ترجمة آية سورة العنكبوت مماثلاً ومطابقاً للترجمة السابقة: "ואם תשאלם, מי הוריד מן השמים מים והחיה בהם את הארץ לאחר מותה"(٤)، وبتصرّف بسيط مع عدم مراعاة لوجود حرف الجر (من) عند البصول: "ואם תשאל אותם, מי הוריד מן השמים מים ובהם החיה האדמה אחרי היותה כמתה"(٥).

---

(١) انظر تفصيل المعاني البلاغية لهذه المسألة، جمعاً وتقديماً من: مشهور موسى مشاهرة، المتشابه اللفظي في القرآن الكريم، ص٦٧-٧٤.

(٢) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٢٢٩.

(٣) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٢٢٥.

(٤) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٣٣٤.

(٥) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٣٥٥.

الخلاصة: راعى العدوي في المسألة الأولى حذف الواو من آية سورة البقرة، ولم يُراعِ إثباتها في سورة إبراهيم، أمّا البصول فأثبت الواو في الآيتين من غير مراعاة للحذف أو الإثبات، مع تبديل فعل الذّبح (זובחים) إلى القتل (והרגו). وفي المسألة الثّانية لم يُراعِ العدوي ولا البصول إثبات حرف الجر قبل الظّرف (بعد) في كلتا الآيتين.

المطلب الثالث: التقديم والتأخير

التّقديم والتّأخير من المباحث البلاغيّة المشهورة في العربيّة، وفي هذا المقام سأعرض لمسألتين، إحداهما: تقديم بعض المفردات على بعض، والأخرى تقديم الجار والمجرور وتأخيره.

المسألة الأولى: (لهو ولعب/ لعب ولهو)، قال تعالى: ﴿وَمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلا **لَهْوٌ وَلَعِبٌ**﴾ (العنكبوت: ٦٤)، وفي سورة الأنعام (الآية: ٣٢) قال تعالى: ﴿وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلا **لَعِبٌ وَلَهْوٌ**﴾، وفي سورة محمّد (الآية: ٣٦) قال تعالى: ﴿إِنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا **لَعِبٌ وَلَهْوٌ**﴾، وفي سورة الحديد (الآية: ٢٠) قال تعالى: ﴿اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا **لَعِبٌ وَلَهْوٌ**﴾.

تقدّم اللهو على اللعب في سورة العنكبوت، واختلف النّظم في آيات سورة الأنعام، وسورة محمّد، وسورة الحديد؛ فتقدّم اللعب على اللهو، فهل راعى المترجمان ذلك؟

قال العدوي في ترجمة آية العنكبوت التي تقدّم فيها اللهو على اللعب: "ואין חיי העולם הזה, אלא משחק ושעשוע"[1]، نلاحظ أنّه قدّم اللعب (משחק) على اللهو (שעשוע) بينما الآية عكس ذلك، وفي آيات السور الثلاث الأخرى جاءت كما هي؛ اللعب أوّلاً ثمّ اللهو. قال في ترجمة آية الأنعام: "ואין חיי העולם הזה, אלא משחק ושעשוע"[2]، وفي آية سورة محمّد: "כי אם חיי העולם הזה משחק

(١) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٣٣٤.

(٢) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص١١٦.

ושעשוע"[١]، وفي آية سورة الحديد: "דעו כי אם חיי העולם הזה משחק ושעשוע"[٢].

وترجم البصول الآيات على النحو الآتي: آية سورة العنكبوت: "חיי העולם הזה הם רק שעשוע שוא ומשחק"[٣]، وآية سورة الأنعام: "ואין חיי העולם הזה אלא משחק ושעשוע"[٤]، وآية سورة محمّد: "אכן חיי העולם הזה רק משחק ושעשוע"[٥]، وآية سورة الحديد: "דעו כי חיי העולם הזה רק משחק ושעשועי שוה)"[٦].

المسألة الثانية: (تقديم الجار والمجرور وتأخيره)، قال تعالى: ﴿وَتَرَى الْفُلْكَ **مَوَاخِرَ فِيهِ** وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾ (النحل: ١٤)، وفي سورة فاطر (الآية: ١٢): ﴿وَتَرَى الْفُلْكَ **فِيهِ مَوَاخِرَ** لِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾.

هاتان الآيتان فيهما تقديم وتأخير للجار والمجرور، وتقديمُهما غالباً ما يفيد الاختصاص، والاختصاص من المعاني الجليلة في البلاغة العربية[٧]، فهل راعى المترجمان هذه المعاني؟

يقول العدوي في ترجمة آية سورة النحل: "ורואה אתה את הספינות חותכות את מימיו ,ולבקש פרנסה מחסדו"[٨]، ويقول في ترجمة آية سورة فاطر على نحو

---

(١) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٤٢٢.

(٢) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٤٥٠.

(٣) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٣٥٥.

(٤) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٩٨.

(٥) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٤٧٧.

(٦) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٥٢٤.

(٧) انظر: أحمد بن علي بهاء الدين السبكي (ت٧٧٣هـ/١٣٧١م)، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، ٢ج، تحقيق: الدكتور عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، ج١، ص٣٦٩، وفضل حسن عبّاس، **البلاغة فنونها وأفنانها: علم المعاني**، دار الفرقان، عمّان، ط٤، ١٩٩٧م، ص٢٢٩.

(٨) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٢٢٥.

مـــن التّشـــابه: "ורואה אתה את הספינות חותכות את מימיו, ולבקש פרנסה מחסדו"[١].

أمّا البصول الذي يُغاير في المفردات، ولا يلتزم الحرفية، وأحياناً يتصرّف في العبارة حتّى لو تشابهت، فقد ترجم آية سورة النّحل على النحو الآتي: "ותראו את הספינות שטות בו, למען תבקשו לכם פרנסה מחסדו(של אללה)"[٢]، وفي آية سورة فاطر (١٢): "ותראה את האניות מפליגות בהם לחפש פרנסה בחסדו"[٣].

الخلاصة: لم يُراعِ العدوي في المسألة الأولى تقديم اللعب وتأخيره، بينما راعى ذلك البصول؛ فقدّم ما حقّه التّقديم، وأخّر ما حقّه التّأخير. وفي المسألة الثّانية لم يُراعِ العدوي تقديم الجار والمجرور وتأخيره، ولم يُغاير في المفردات، وكذا البصول لم يُراعِ هو الآخر التّقديم والتّأخير المقصود، وغاير في صيغ الأفعال (ותראו/ ותראה)، وفي الترجمة (הספינות/ האניות)، (שטות/ מפליגות).

المطلب الرابع: التعريف والتنكير

التعريف والتنكير مبحث بلاغي أسلوبيّ ذو دلالات تتعلّق بخصائص اللغة وأساليبها، وفي هذا المقام نعرض لمفردتي: الحق والبلد، تعريفاً وتنكيراً في سياقات خاصّة[٤].

المسألة الأولى: (الحق/ حق)، قال تعالى في حقّ فئة من بني إسرائيل: ﴿وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ **الْحَقِّ**﴾ (البقرة: ٦١) بتعريف الحق، وفي المواطن الأخرى بالتّنكير، قال تعالى في سورة آل عمران (الآية: ٢١) إخباراً عن الكافرين: ﴿وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ

---

(١) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٣٦٠.

(٢) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٢٢١.

(٣) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٣٩١.

(٤) انظر تفصيل المعاني البلاغية لهاتين المسألتين جمعاً وتقديماً: مشهور مشاهرة، المتشابه اللفظي في القرآن الكريم، ص١١٨-١٣٣.

بِغَيْرِ **حَقٍّ**﴾، وفي موضعين آخرين في سورة آل عمران (الآيتين: ١١٢ و ١٨١): ﴿وَيَقْتُلُونَ الأَنْبِيَاءَ بِغَيْرِ **حَقٍّ**﴾ و﴿وَقَتْلَهُمُ الأَنْبِيَاءَ بِغَيْرِ **حَقٍّ**﴾، وموضعٍ في سورة النّساء (الآية: ١٥٥): ﴿وَقَتْلِهِمُ الأَنْبِيَاءَ بِغَيْرِ **حَقٍّ**﴾؛ إخباراً عن بني إسرائيل.

ترجم العدوي (وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ **الْحَقِّ**) (البقرة: ٦١) على النحو الآتي: "וקוטלים את הנביאים בלא צדק"[١]، بينما الآيات الأربعة الأخرى التي جاءت فيها لفظة الحقّ نكرة على النحو الآتي: (آل عمران: ٢١): "וקוטלים את הנביאים בלא צדק"[٢]، و(آل عمران: ١١٢): "וקוטלים את הנביאים בלא צדק"[٣]، و(آل عمران: ١٨١): "נכתוב את מה שאמרו ואת קטלם הנביאים בלא צדק"[٤]، و(النساء: ١٥٥): "על קטלם את הנביאים בלא צדק"[٥].

وترجم البصول الآيات السّابقة على النّحو الآتي: (البقرة: ٦١): "שהרגו את הנביאים בלא צדק"[٦]، (آل عمران: ٢١): "וההורגים את הנביאים בלא צדק"[٧]، (آل عمران: ١١٢): "והרגו את הנביאים בלא צדק"[٨]، (آل عمران: ١٨١): "נכתב את אשר אמרו, ואת הריגתם את הנביאים בלא צדק" [٩] (النساء: ١٥٥): "והרגו את הנביאים בלא צדק"[١٠].

---

(١) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٢١.
(٢) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٥٥.
(٣) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٦٥.
(٤) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٧٢.
(٥) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٩٤.
(٦) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٩.
(٧) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٤٢.
(٨) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٤٩.
(٩) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٥٦.
(١٠) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٧٦.

المسألة الثانية: (بلداً/ البلد)، قال تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَذَا **بَلَدًا** آمِنًا﴾ (البقرة: ١٢٦)، وفي سورة إبراهيم (الآية: ٣٥) قال تعالى: وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَذَا **الْبَلَدَ** آمِنًا﴾.

ترجم العدوي آية سورة البقرة على النحو الآتي: "ואכן אמר אברהם: "רבוני, עשה את העיר הזאת בטוחה"[١]، وقال في ترجمة آية سورة إبراهيم: "וכאשר אמר אברהם: רבוני, עשה את העיר הזאת בטוחה"[٢].

وأمّا البصول فترجم آية سورة البقرة على النحو الآتي: "וכאשר אמר אבראהים, רבוני, עשה את העיר הזאת(מכה) כעיר מבטחים"[٣]، وآية سورة إبراهيم على النحو الآتي: "וזכר כאשר אבראהים אמר, רבוני, עשה את העיר הזאת(מכה) בטוחה"[٤].

الخلاصة: التزم العدوي في المسألة الأولى ترجمة واحدة في الآيات جميعها غير مفرّق بين تعريف أو تنكير، أو بين صيغة وأخرى، فالحَقّ في الآيات جميعها (צדק)، والنبيون والأنبياء من حيث الجمع كذلك بلفظة واحدة (הנביאים). والحال نفسه تماماً عند البصول ما خلا ترجمته لفعل القتل، فلم يستخدم الفعل (קטל) مثل العدوي، واستخدم (הרג) وتصريفاته حسب الضّمائر في الآيات المُترجمة. ولم يُراع المترجمان كذلك قضيّة التّعريف والتّنكير في لفظتي: (بلداً) و(البلد)، وإنّما جاءت ترجمتهما للآيتين بلفظة واحدة (העיר) في كلا الموضعين، مع أنّهما مختلفان، فالمفردة في آية سورة البقرة غير التي في آية سورة إبراهيم، من حيث الدّلالة والمقصود[٥].

---

(١) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٢٩.

(٢) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٢١٧.

(٣) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص١٦.

(٤) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٢١٠.

(٥) انظر تفصيل المعاني البلاغية لهاتين المسألتين جمعاً وتقديماً: مشهور مشاهرة، المتشابه اللفظي في القرآن الكريم، ص١٢٥-١٣٣.

المطلب الخامس: الجمع والإفراد

يدخل في دائرة المتشابه اللفظي مسائل تتعلّق بمبحثي الإفراد والجمع كمعدودة ومعدودات، ورسالة ورسالات، ودارهم وديارهم، ولكلّ تعبير في موطنه دلالات وأسرار بلاغيّة خاصّة ليست في صنوه(١).

المسألة الأولى (معدودة/ معدودات)، قال تعالى: ﴿وَقَالُوا لَنْ تَمَسَّنَا النَّارُ إِلا أَيَّامًا **مَعْدُودَةً**﴾ (البقرة: ٨٠)، وفي سورة يوسف (الآية: ٢٠): ﴿وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ **مَعْدُودَةٍ**﴾، وجاءت في مواطن أخرى في القرآن الكريم (معدودات)، قال تعالى: ﴿أَيَّامًا **مَعْدُودَاتٍ**﴾ (البقرة: ١٨٤)، وقال تعالى: ﴿وَاذْكُرُوا اللَّهَ فِي أَيَّامٍ **مَعْدُودَاتٍ**﴾ (البقرة: ٢٠٣)، وقال في سورة آل عمران (الآية: ٢٤): ﴿أَيَّامًا **مَعْدُودَاتٍ**﴾.

ترجم العدوي الآية (٨٠) من سورة البقرة (معدودة) على النحو الآتي: "ואמרו: "לא תאחז בנו האש אלא ימים ספורים"(٢)، والآية (٢٠) من سورة يوسف (معدودة) كذلك: "ומכרוהו במחיר מוזל, דרהמים ספורים"(٣)، ولم تختلف ترجمته للفظة (معدودة) عن (معدودات) كما سيتّضح، فقد ترجم (معدودات) في الآية (١٨٤) من سورة البقرة على النحو الآتي: "ימים ספורים"(٤)، والآية (٢٠٣) من سورة البقرة كذلك: "והזכירו את אללה בימים ספורים"(٥) وكذا الآية (٢٤) من سورة آل عمران: "זאת כי אמרו: "לא תאחז בנו האש אלא ימים ספורים"(٦).

---

(١) انظر تفصيل المعاني البلاغية لهذه المسألة جمعاً وتقديماً: مشهور مشاهرة، المتشابه اللفظي في القرآن الكريم، ص١٣٤-١٤٤.

(٢) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٢٣.

(٣) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص١٩٩.

(٤) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٣٦.

(٥) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٣٩.

(٦) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٥٥.

والحال نفسه مع البصول، وإن اختلف النّظم أحياناً، فقد ترجم (معدودة) و(معدودات) حسب ترتيب الآيات السابقة على النحو الآتي: الآية (٨٠) من سورة البقرة: "ואמרו, "לא תגע בנו אש(הגיהנום)אלא למספר ימים"[١]، والآية (٢٠) من سورة يوسف: "(ואחיז) מכרו אותו במחיר זול מאוד, בעבור דרהמים ספורים"[٢]، والآية (١٨٤) من سورة البقرة: "ימים ספורים"[٣]، والآية (٢٠٣) من سورة البقرة: "הזכירו את אללה במספר ימים מסימים"[٤]، والآية (٢٤) من سورة آل عمران: "זאת כי אמרו, "לא תגע בנו האש אלא לימים ספורים"[٥].

المسألة الثانية: (رسالة/ رسالات)، لقد أُفردت الرّسالة مرّة واحدة في القرآن الكريم، وجاءت مجموعة (رسالات) و(رسالاتي) و(رسالاته) في المواطن الأخرى[٦].

قال تعالى: ﴿فَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا قَوْمِ لَقَدْ أَبْلَغْتُكُمْ **رِسَالَةَ** رَبِّي﴾ (الأعراف: ٧٩)، هذه هي الآية الوحيدة التي جاءت بصيغة الإفراد، وفي المواطن الأخرى جاءت مجموعة، قال تعالى: ﴿أُبَلِّغُكُمْ **رِسَالاتِ** رَبِّي﴾ (الأعراف: ٦٢)، وقال تعالى: ﴿أُبَلِّغُكُمْ **رِسَالاتِ** رَبِّي﴾ (الأعراف: ٦٨)، وقال تعالى: ﴿فَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا قَوْمِ لَقَدْ أَبْلَغْتُكُمْ **رِسَالاتِ** رَبِّي﴾ (الأعراف: ٩٣)، وقال تعالى: ﴿قَالَ يَا مُوسَى إِنِّي اصْطَفَيْتُكَ عَلَى النَّاسِ **بِرِسَالاتِي** وَبِكَلامِي﴾ (الأعراف: ١٤٤)، وقال تعالى: ﴿الَّذِينَ يُبَلِّغُونَ **رِسَالاتِ** اللهِ﴾ (الأحزاب: ٣٩)، وقال تعالى: ﴿إِلا بَلاغًا مِنَ اللَّهِ وَ**رِسَالاتِهِ**﴾ (الجن: ٢٣)، وقال تعالى: ﴿لِيَعْلَمَ أَنْ قَدْ أَبْلَغُوا **رِسَالاتِ** رَبِّهِمْ﴾ (الجن: ٢٨).

---

(١) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص١١.

(٢) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص١٨٧.

(٣) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٢٣.

(٤) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٢٦.

(٥) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٤٢.

(٦) انظر تفصيل المعاني البلاغية لهذه المسألة، جمعاً وتقديماً: مشهور مشاهرة، المتشابه اللفظي في القرآن الكريم، ص١٤٤-١٥١.

ترجم العدوي والبصول (الرسالة) و(الرسالات) بلفظة واحدة (שליחות) وقد جاءت التّرجمة عند العدوي حسب ترتيب الآيات السّابقة على النّحو الآتي: الأعراف (٧٩) مفردة "שליחות"[١]، ومجموعة في: الأعراف (٦٢) "שליחות"[٢]، والأعراف (٦٨) "שליחות"[٣]، والأعراف (٩٣) "שליחות"[٤]، والأعراف (١٤٤): "בשליחותי"[٥] والأحزاب (٣٩): "שליחויות אללה"[٦]، والجن (٢٣) "**ואת שליחו**"[٧]، والجن (٢٨) "שליחות"[٨].

وهي على النحو الآتي عند البصول كذلك: الأعراف (٧٩) في حالة الإفراد ترجمها البصول: "שליחות"[٩]، ومجموعة في الأعراف (٦٢): "שליחות"[١٠]، والأعراف (٦٨): "שליחות"[١١]، وفي الأعراف (٩٣): تصرّف البصول في الترجمة كعادته في غير ما موضع "אז התרחק מהם שועיב, אמנם הוא אמר להם, בני עמי! מסרתי לכם את הזהרת רבוני"[١٢]، والأعراف (١٤٤): "השליח שלי"[١٣] والأحزاب (٣٩): "שלח אללה"[١٤]، والجن (٢٣) "שליחות"[١٥]، والجن (٢٨): "שליחות"[١٦].

---

(١) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص١٣٩.
(٢) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص١٣٧.
(٣) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص١٣٨.
(٤) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص١٤٠.
(٥) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص١٤٤.
(٦) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٣٥٠.
(٧) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٤٨٢.
(٨) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٤٨٢.
(٩) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص١٢١.
(١٠) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص١٢٠.
(١١) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص١٢٠.
(١٢) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص١٢٢.
(١٣) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص١٢٦.
(١٤) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٣٧٦.
(١٥) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٥٨٣.
(١٦) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٥٨٣.

الخلاصة: لم يُراعِ المترجمان الإفراد والجمع في لفظتي (معدودة ومعدودات) مع ما بين المفردتين من فروق دلاليّة، فهي عندهما: (ספורים)، وكذلك الحال في المسألة الثّانية (رسالة ورسالات) فلم يُراعيا ما في الإفراد والجمع من أسرار بلاغيّة وحكم دعويّة، فجاءت التّرجمة متماثلة للصيغتين (שליחות) مع تصريفهما إياها أحياناً مع الضّمائر حسب الآية.

المطلب السادس: إبدال حرف بحرف غيره

يُعدّ مبحث تعاقب الحروف من مباحث العربيّة الدّقيقة، ولعلّه من أسرار العربيّة، ففي كتب معاني الحروف أنّ اللام تأتي بمعنى إلى، ويتبادلان فَيتَوَلّد منهما معانٍ بلاغيّة تستحقّ الدّراسة[1]، فكيف تعامل المترجمان مع هذين الحرفين؟

المسألة الأولى: (اللام وإلى)، قال تعالى في ثلاثة مواضع من القرآن: ﴿كُلٌّ **يَجْرِي لأَجَلٍ** مُسَمًّى﴾ (الرعد:٢)، (فاطر:١٣)، (الزمر:٥)، وفي سورة لقمان (الآية: ٢٩)، التعبير بإلى، قال تعالى: ﴿يَجْرِي **إِلَى أَجَلٍ** مُسَمًّى﴾.

ترجم العدوي هذا الجزء من الآيات الأربع على نحو واحد متماثل، لم يُفرّق فيه بين (اللام وإلى) فقال: "כל אחד נע <u>למועד</u> קצוב"[2] (الرعد:٢)، وص٣٦١ (فاطر:١٣)، وص٣٨٠ (الزمر:٥)، وص٣٤٢ (لقمان:٢٩).

وترجم البصول الآيات الأربع بتصرّف، ولكنّه في المُجْمَل لم يُفرّق بين اللام وإلى كما هو واضح من الترجمة الآتية، قال: "וכל אחד מסתובב במסלול שלו

---

(١) انظر: أحمد بن عبدالنّور المالقي (ت٧٠٢هـ/١٣٠٢م)، **رصف المباني في شرح حروف المعاني**، تحقيق: أحمد الخرّاط، دار القلم، دمشق، ط٣، ٢٠٠٢م، ص٢٩٧-٢٩٨، وانظر تفصيل المعاني البلاغية لهذه المسألة، جمعاً وتقديماً: مشهور مشاهرة، المتشابه اللفظي في القرآن الكريم، ص٩٧-١٠٢.

(٢) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، (الرعد:٢: ص٢٠٨)، (فاطر:١٣: ص٣٦١)، (الزّمر:٥: ص٣٨٠)، (لقمان: ٢٩، ٣٤٢).

לזמן קצוב"[١] (الرعد:٢)، وفي (فاطر:١٣) قال: "כל אחד מהם ינוע במסלתו עד עת מועד"[٢]، وفي (الزمر: ٥) قال: "כל אחד מהם ינוע במסלולו עד עת מועד"[٣]، وفي (لقمان: ٢٩) قال: "כל אחד מהם נע במסלתו עד לעת מועד"[٤].

المسألة الثانية: (إلينا/ علينا)، قال تعالى: ﴿قُولُوا آمَنَّا بِاللَّهِ وَمَا أُنْزِلَ **إِلَيْنَا**﴾ (البقرة: ١٣٦)، وفي آل عمران (الآية: ٨٤): ﴿قُلْ آمَنَّا بِاللَّهِ وَمَا أُنْزِلَ **عَلَيْنَا**﴾.

ترجم العدوي آية سورة البقرة فقال: "אמרו: האמנו באללה ובמה שהורד אלינו"[٥]، وترجم البصول الآيـــــة نفسها فقال: "אמרו,אנחנו מאמינים באללה, ובמה שהורד אלינו מן השמים"[٦].

لقد ترجم العدوي والبصول (إلينا) بـ(אלינו)، وترجما (علينا) بـ(אלינו) كذلك، قال العدوي: "אמור: האמנו באללה ובמה שהורד אלינו"[٧]، وترجمها البصول: "אמר,מאמינים אנחנו באללה ובאשר הורד אלינו (הקוראן) מן השמים"[٨].

الخلاصة: لم يُفرّق العدوي ولا البصول في التّرجمة بين (إلينا) و(علينا)، وترجماها في الموضعين المتشابهين بـ(אלינו).

---

(١) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص١٩٨.

(٢) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٣٩١.

(٣) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٣٦٦.

(٤) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٤٢٠.

(٥) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٣١.

(٦) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص١٧.

(٧) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٦٢.

(٨) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٤٧.

المطلب السابع: إبدال كلمة بأخرى

المسألة الأولى: (ألفينا/ وجدنا)، ذكر أصحاب كتب المتشابه اللفظي، وكتب التفسير، ومن قبل كتب المعاجم، فروقاً بين (ألفينا) و(وجدنا)[١]، إلا أنّ المُتَرْجِمَيْنِ لم يُترجما هاتين الكلمتين على نحو يُظهرُ فرقاً بينهما. قال تعالى: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمُ اتَّبِعُوا مَا أَنْزَلَ اللَّهُ قَالُوا بَلْ نَتَّبِعُ مَا **أَلْفَيْنَا** عَلَيْهِ آبَاءَنَا﴾ (البقرة: ١٧٠)، وفي لقمان (الآية: ٢١) قال تعالى: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمُ اتَّبِعُوا مَا أَنْزَلَ اللَّهُ قَالُوا بَلْ نَتَّبِعُ مَا **وَجَدْنَا** عَلَيْهِ آبَاءَنَا﴾.

ترجم العدوي والبصول آيتي البقرة ولقمان مُسْتَخْدِمَينِ فعل (שמצאנו) للمفردتين (ألفينا ووجدنا)، فقد ترجم العدوي آية سورة البقرة على النحو الآتي: "ואם נאמר להם: "לכו אחרי מה שהוריד אללה!", אומרים: לא כיהולכיםאחרי מה שמצאנו את אבותינו"[٢]، وترجم آية سورة لقمان مستخدماً الفعل نفسه، قال: "ואם נאמר להם: "לכו אחרי מה שהוריד אללה!", אומרים: לא כיהולכיםאחרי מה שמצאנו את אבותינו"[٣].

وترجم البصول آية سورة البقرة فقال: "אם אומרים להם(לכופרים), "התנהגו לפי מה שאללה הוריד מן השמים", יגידו, "לא! נלך בעקבות מה שמצאנו את אבותינו עושים"[٤]، وقال في ترجمة آية سورة لقمان: "ואם אומרים להם, נהגו בהתאם למה שאללה הוריד(הקוראן) מן השמים", יגידו, לא! כי ננהג לפי מה שמצאנו את אבותינו נוהגים"[٥].

---

(١) انظر تفصيل المعاني البلاغية لهذه المسألة، جمعاً وتقديماً: مشهور مشاهرة، المتشابه اللفظي في القرآن الكريم، ص١٥٣-١٦٠.

(٢) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٣٥.

(٣) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٣٤٢.

(٤) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٢١.

(٥) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٣٦٥.

المسألة الثانية: (أتاها) و(جاءها)[١]، ومن المفردات التي وقف عندها أصحاب كتب المعاجم والمتشابه اللفظي وغيرهم مِمّن عُنِي بالتّفريق بين المفردات المتماثلة كلمتا (أتاها وجاءها).

قال تعالى في سورتي طه (الآية: ١١) والقصص (الآية: ٣٠): ﴿**فَلَمَّا أَتَاهَا**﴾، وقال في النّمل (الآية: ٨): ﴿**فَلَمَّا جَاءَهَا**﴾.

لقد ترجم العدوي آية سورة طه على النحو الآتي: "וכאשר בא אליה "[٢]، وآية القصص: "כאשר בא אליה"[٣]، ولم تختلف الترجمة عنده لمفردة آية سورة النّمل: "וכאשר בא אליה"[٤]. وكذلك هو الحال عند البصول، ما خلا بعض التغييرات الهامشية، قال في ترجمة آية سورة طه: "בבואו אליה"[٥]، وقال في القصص مستخدماً فعل الوصول بدلاً من المجيء (הגיע)، قال: "כאשר הגיע אליה"[٦]، وترجم آية سورة النمل على النحو الآتي: "כאשר בא אליה"[٧].

الخلاصة: لم يُفَرّق المترجمان في المعنى بين (ألفينا ووجدنا) في المسألة الأولى، واستخدما الفعل (שמצאנו) مع تصرّف عند البصول بما لا علاقة له بالتّأثير على دلالة المفردتين. ولم يُفَرّقا كذلك في المسألة الثّانية فاستخدما الفعل (בא) للدّلالة على الإتيان والمجيء، إلا أنّ البصول استخدم الفعل (הגיע) مرّة بدلاً من المجيء في آية سورة القصص، وأحسبه من باب التنويع كما يفعل في كثير من الأحيان.

---

(١) انظر تفصيل المعاني البلاغية لهذه المسألة، جمعاً وتقديماً: مشهور مشاهرة، المتشابه اللفظي في القرآن الكريم، ص١٦٠-١٦٥.

(٢) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٢٦١.

(٣) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٣٢٤.

(٤) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٣١٤.

(٥) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٢٦٤.

(٦) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٣٤٢.

(٧) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٣٣٠.

المطلب الثامن: الإدغام وتركه

الإدغام وفكّ الإدغام من المباحث اللغوية البيانيّة التي تكشف عن جمال العربيّة، من جهة دقّة التعبير وجمال التصوير، بحيث يُشكّل في كتاب الله عزّ وجلّ ظاهرة لها خصائصها ومزاياها(١).

المسألة الأولى: (يشاقق/ يشاقّ)، جاءت (يشاقق) في كتاب الله مرّتين بفك الإدغام في سورتي: النّساء، والأنفال، ومرّة واحدة (يشاقّ) بالإدغام في سورة الحشر. قال تعالى: ﴿وَمَنْ **يُشَاقِقِ** الرَّسُولَ﴾ (النساء: ١١٥)، وقال تعالى في سورة الأنفال (الآية: ١٣): ﴿ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ **شَاقُّوا** اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَمَنْ **يُشَاقِقِ** اللَّهَ وَرَسُولَهُ فَإِنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ﴾، وبالإدغام جاءت آية سورة الحشر (الآية: ٤): ﴿ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ **شَاقُّوا** اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَمَنْ **يُشَاقِّ** اللَّهَ فَإِنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ﴾.

لم يُراعِ المترجمانِ الإدغامَ وتركه حيثما ترجما من آيات قرآنية، ما خلا تصرّف البصول في بعض المفردات التي لا علاقة لها بالمعنى المقصود المترتّب على الإدغام وتركه؛ فقد ترجم العدوي آية سورة النّساء على النحو الآتي: "ומי שממרה את השליח"(٢)، وترجم آية سورة الأنفال فقال: "זאת כי המרו את אללה ואת שליחו, ומי שממרה את אללה ואת שליחו"(٣)، ولم تختلف ترجمة مفردة آية سورة الحشر عن غيرها: "זאת כי המרו את אללה ואת שליחו, ומי שממרה את אללה ואת שליחו הנה אללה עונש קשות"(٤).

ولئن استخدم العدوي (שממרה) في الدلالة على المشاقّة فكّاً وإدغاماً، فإنّ البصول استخدم فعلين آخرين يدلان على المعارضة (שרב) و(התנגדו) فقال في

---

(١) انظر تفصيل المعاني البلاغية لهذه المسألة، جمعاً وتقديماً: مشهور مشاهرة، المتشابه اللفظي في القرآن الكريم، ص١٦٦-١٧٦.

(٢) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٩٠.

(٣) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص١٥٣.

(٤) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٤٥٥.

ترجمة آية سورة النّساء: "כל מי שרב עם השליח לאחר שהתבררה לו הדרך הישרה"(١)، وترجم آية سورة الأنفال فقال: "כל זה קרה לכופרים משום שהם התנגדו לאללה ולשליחו. וכל המתנגד לאללה ולשליחו"(٢)، وترجم آية سورة الحشر فقال: "משום שהתנגדו לאללה ולשליחו(מוחמד), ואללה מעניש קשות את המתנגדים לו"(٣).

المسألة الثانية: (يرتدّ/ يرتدد): قال تعالى: ﴿وَلا يَزَالُونَ يُقَاتِلُونَكُمْ حَتَّى **يَرُدُّوكُمْ** عَنْ دِينِكُمْ إِنِ اسْتَطَاعُوا وَمَنْ **يَرْتَدِدْ** مِنْكُمْ عَنْ دِينِهِ﴾ (البقرة: ٢١٧)، وقال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا **مَنْ يَرْتَدَّ مِنْكُمْ** عَنْ دِينِهِ﴾ (المائدة: ٥٤).

ترجم العدوي الردّة بالرجوع عن الدين، ولكنّه لم يفرّق بين الإدغام وفكّه في المفردتين (يرتدد) و(يرتدّ)، وكذلك الحال عند البصول مع تصرّف في بعض المفردات. قال العدوي في آية سورة البقرة: "ומי שיחזור בו מכם מדתו"(٤)، ومثلها آية المائدة: "מי שיחזור בו מכם מדתו"(٥)، واستخدم البصول فعلاً آخر في الترجمة فقال: "אלה מכם שינטשו את דתם"(٦)، وترجم آية سورة المائدة: "הוי המאמינים! מי שינטש את דתו מביניכם"(٧).

الخلاصة: لم يُفَرّق المُترجمان في المسألتين بين الإدغام وفكّه، ففي الأولى استخدم العدوي الفعل (שממרה)، بينما استخدم البصول مرّة (שרב) وأخرى: (התנגד) تنويعاً في الفعل المستخدم ليس غير. وفي المسألة الثانية استخدم العدوي الفعل (שיחזור)، بينما استخدم البصول الفعل (שינטשו) من غير تفريق بين إدغام وفكّه.

---

(١) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٧٢.

(٢) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص١٣٥.

(٣) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٥٣٢.

(٤) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص٤١.

(٥) סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، ص١٠٤.

(٦) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٢٧.

(٧) אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، ص٨٦.

الخاتمة

نظرت في ترجمة العدوي والبصول، واستمعت لمقابلات معهما، وقرأت ودقّقت، وفحصت أمثلة لغوية متشابهة، وأُخرى ذات صلة بدقائق العربيّة؛ من نحو وبلاغة، وقضايا لغوية في فقه اللغة العربية وأسرارها، كالتّضاد، والوجوه والنّظائر، والتّرادف وغيرها، ولكنّني قصرت الدّراسة في هذا المقام على المتشابه اللفظي، وقد استفدت من كلّ ما تقدّم فكان ما يأتي:

تبيّن لي أنّ العدوي والبصول قاما بجهد متميّز إذا ما قورن بالتّرجمات السّابقة، فهما باحثان مسلمان يُجيدان اللغة العبريّة، وأهدافهما إسلاميّة سامية. ومع أن ترجمة العدوي سابقة على ترجمة البصول إلا أنّ كلّ واحد منهما ترجم بمعزل عن الآخر، ولم أجد ما يُشير إلى اطّلاع أحدهما على ترجمة صاحبه، مع أنّهما من منطقة واحدة أو قريبة في أصل المولد وبداية النّشأة، فالعدوي مدير لمدرسة الرّينة، والبصول من الرّينة نفسها ويزورها، إلا أنّ إقامته في شيكاغو ربّما حالت دون التّلاقي.

وهذا العمل الشّاقّ الشّريف ما هو إلا جهدٌ بشريّ لا يخلو من استدراكات وملحوظات متمّمة، فقد خانت اللغةُ العبريةُ المُتَرْجِمَينِ في مواطن كثيرة فلم يستطيعا التعبير عن مقصود الله عزّ وجل، وقد تجلّى هذا واضحاً جليّاً في المتشابه اللفظي، فهو مبحث في أصله حَزن دقيق يخفى على كثير من المتخصّصين من أهل الصّناعة، ولذلك لم يُوفّق المترجمان في ترجمة كثير من الآيات التي تتعلّق بهذا الموضوع.

ومن النّتائج الدّقيقة أنّ العدوي كان يلتزم منهجاً يقوم على مراجعة ما تشابه، فإذا ما ترجم آية وردت في موطن بالمفردات نفسها، أعادها كما هي دون تغيير أو تحوير، أمّا البصول فكان يتصرّف أحياناً في الترجمة، فيختار مفردة في مقامٍ

وأخرى في غيره، حتّى وإن اتّحدت الآيات في نظمها، بل كان يُغيّر في النّظم مع أنّ الآيات متطابقة في مفرداتها، ولا تحتاج إلى تغيير.

ويمكنني أن أستنتج أنّ العدوي أستاذ مدرسي في التّرجمة –إن جاز التعبير– فهو يتقيّد بالنصّ ولا يسمح لنفسه بالخروج عنه، وهذا بخلاف الدكتور البصول، الذي يتصرّف في التّعابير، ويُغاير بين المفردات، ويعود ذلك لسَعَةِ ثقافته، وتأليفه في الثّقافة الإسلاميّة والتّاريخ الإسلامي، وخبرته كذلك في ميدان التّرجمة، فقد ترجم القرآن إلى اللغة الإنجليزيّة قبل ترجمته إلى اللغة العبريّة. إلا أنّ تنويعه في استخدام الأفعال وعدم تقيّده بترجمة موحّدة في المواطن المتشابهة يؤدّي من جهة أُخرى إلى التشويش في المنهج.

وأمّا من جهة اللغة فإنّ المُتَرْجِمَيْنِ أهملا كثيراً من دقائق العربيّة، وخاصّة ما يتعلّق بالمستوى البلاغي والنحويّ اللذين هما أساس النّظم القرآني؛ فالترجمة فعل يحتاج إلى إتقان العبريّة، وتضلّع في اللغة العربيّة مع علم كافٍ بالتفسير وعلوم القرآن وما يتعلّق بشروط المفسّر وآدابه، وهذا ما لم أجده وافياً عند المُتَرْجِمَيْنِ، ثمّ إنّ هذا العمل يحتاج إلى تضافر الجهود، إذ إنّه من الأعمال التي تنهض بها مؤسّسات وليس أفراداً، فكان لا بُدّ من لجنة متخصّصة في العربيّة وعلوم الشّريعة مع أُخرى في اللغة العبريّة ودقائقها ليكتمل العمل، ومن أجل ذلك كلّه قصّر المترجمان في الجوانب البلاغيّة خاصّة، ولولا ذلك لجاءت ترجمتهما أدقّ وأوفى.

وبقي أمر آخر وهو تلك المآخذ التي رُمِيت بها ترجمة البصول، تلك الاتّهامات لا تصمد أمام البحث العلمي ما خلا حساسيّة ذِكره للهيكل في الآية السّابعة من سورة الإسراء.

فهرس المصادر والمراجع العربية

١. إبراهيم سعد عبدالعزيز، "**الانحرافات العقديّة في الترجمة العبريّة الجزئيّة للقرآن الكريم للقادياني (موسى أسعد عودة)**"، ع٥٤، مجلة الدراسات الشّرقيّة، ٢٠١٥م. وللاطلاع على التّرجمة القاديانية انظر الرابط الآتي:
https://www.alislam.org/quran/Holy-Quran-Hebrew-3-Surahs.pdf

٢. أحمد شحلان، "**ترجمات القرآن إلى اللغة العبرية**"، المجلّة المغربيّة لدراسات التّرجمة، ع٢، مركز الدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، ٢٠١٤م.

٣. رئيسة جميل أحمد، "**ترجمة لفظتي الظّلمات والنّور في الترجمات العبريّة لمعاني القرآن الكريم**"، ع٤٩، مجلّة كليّة اللّغات والتّرجمة، ٢٠١١م.

٤. الزركشي بدر الدّين محمّد (ت٧٩٤هـ/١٣٩٢م)، **البرهان في علوم القرآن**، ٤ج، تحقيق: د. يوسف عبدالرحمن المرعشلي، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٤م.

٥. السبكي أحمد بن علي (ت٧٧٣هـ/١٣٧١م)، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، ج٢، ط١، تحقيق: الدكتور عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣م.

٦. عبدالرحمن علي عوف، "**قراءة في التّرجمة العبرية لمعاني القرآن الكريم**"، مجلة دراسات عربيّة وإسلاميّة، ع١، مركز اللغات الأجنبية والتّرجمة التخصّصيّة، جامعة القاهرة، ١٩٨٣م.

٧. علي سداد جعفر، "**إشكاليّة ترجمة معنى النّفي في القرآن الكريم إلى اللغة العبريّة عند أوري روبين (سورة الكهف أنموذجاً)**"، مج٢٢، ع١، مجلّة العلوم الإنسانيّة، جامعة بابل، ٢٠١٥م.

٨. فضل حسن عبّاس، **البلاغة فنونها وأفنانها: علم المعاني**، ط٤، دار الفرقان، عمّان، ١٩٩٧م.

٩. المالقي أحمد بن عبدالنّور (ت٧٠٢هـ/١٣٠٢م)، **رصف المباني في شرح حروف المعاني**، ط٣، تحقيق: أحمد الخرّاط، دار القلم، دمشق، ٢٠٠٢م.
١٠. محمد محمود أبو غدير، "**ترجمة أوري روبين لمعاني القرآن الكريم بالعبريّة: عرض وتقويم**"، ندوة القرآن الكريم في الدّراسات الاستشراقيّة، المدينة المنوّرة، ٢٠٠٦م.
١١. مشهور موسى مشهور مشاهرة، **المتشابه اللفظي في القرآن الكريم**، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠م.
١٢. ناصر الدّين أبو خضير، "**ترجمات القرآن الكريم إلى العبريّة: ترجمة روبين نموذجاً**"، مج٧، ع٢٦، مجلة العربيّة والترجمة، المنظّمة العربيّة للترجمة، ٢٠١٦م.

فهرس المصادر والمراجع الأجنبيّة

١. אורי רובין، *הקוראן תרגם מערבית*، אוניברסיטת תל–אביב، 2005. يمكن الاطّلاع على هذه النّسخة من الرّابط الآتي:
http://www.mediafire.com/file/ado6d0cklndp467/Holy_Quran_PDF_Hebrew_version.rar/file
٢. אסעד נמר בוסול، *הקוראן המפואר*، מרכז המלך פהד להדפסת הקוראן המפואר، אל–מדינה אל–מונוורה، ٢٠١٨م. وللاطلاع على التّرجمة انظر:
https://www.muslimblog1.com/2019/05/blog-post.html
٣. סובחי עלי עדוי، *הקוראן בלשון אחר*، מרכז בינאת، עממאן، 2015. وللاطلاع على التّرجمة انظر:
https://islamic-invitation.com/book_details.php?bID=2524

فهرس المراجع الإلكترونية

١. اتّهامات الأستاذ علاء للبصول من الرابط الآتي: https://shorturl.at/flBPW.

٢. دور القرآن الكريم والسنّة النبويّة في نهضة الأمّة الإسلاميّة، ط٥، ٢٠١١م. وهذا رابط الكتاب: https://shorturl.at/rstKR.

٣. مقابلة العدوي على قناة مساواة بتاريخ: ٢٠١٥/١٢/٥م (https://2u.pw/6EFtWpC).

٤. مقابلة العدوي على الجزيرة بتاريخ: ٢٠١٦/٣/٢٣م، وهذا رابطها: (https://shorturl.at/yELQ5).

٥. مقابلة البصول على قناة مساواة بتاريخ ٢٠١٩/٤/٣٠م https://2u.pw/uWfO9GK.

٦. مقابلة أخرى مرئيّة مع البصول يتحدّث فيها عن ترجمة القرآن إلى اللغة العبريّة: shashe.net (https://2u.pw/U5U3S5t).

٧. مقابلة للبصول يرد فيها على الانتقادات الموجّهة له في الترجمة: (https://2u.pw/J0oO1k0).

٨. مقابلة أخرى للبصول يردّ فيها على الانتقادات الموجّهة له في التّرجمة: (https://2u.pw/uBoZ4ZW).

٩. مقابلة للدكتور تيسير حسن محمد العزّام يبرأ فيها من ذِكر الهيكل في ترجمة البصول، ويوضّح موقفه من ترجمة البصول التي راجعها قبل الطّباعة: (https://2u.pw/p7i5JKE).

9. almaliqiu 'ahmad bin eabd alnuwr (t702h/1302m), risif almabani fi sharah huruf almaeani, t3, thqyq: 'ahmad alkharat, dar alqlm, dimashqa, 2002m.
10. muhamad mahmud 'abu ghdyr, "itarajamat 'uwri rubin limaeani alquran alkarim bialeabariat: earad wataqwym", nadwat alquran alkarim fi aldirasat alaistishraqiati, almadinat almunawarati, 2006m.
11. mashhur musaa mashhur mushahirat, almutashabih allafazii fi alquran alkarim, ealam alkutub alhadithi, 'iirbid, 2010m.
12. nasir aldiyn 'abu khdyr, "trajamat alquran alkarim 'iilaa aleibriat: tarjamat rubin namudhaja", mj7, e26, alearabiat waltarjamati, almunazamat alearabiat liltarjimati, 2016m.

Index of Arabic sources and references

1. 'iibrahim saed eabd aleaziz, "anhrafat aleaqdiat fi altarjamat aleibriat aljuzyiyat lilquran alkarim lilqadayani (mwasaa 'asead eawdt)," e54, majalat aldirasat alsharqiati, 2015m. walilaitilae ealaa altarjumat alqadyaniat anzur alraabit alaty: https://shorturl.at/juFH0.
2. 'ahmad shhlan, tarjumat alquran 'iilaa allughat aleibria "almajalat almaghribiat lidirasat altarjamati, e2, markaz aldirasat walbuhwith al'iinsaniati, 2014m.
3. rayiysat jamil 'ahmad, "itrajamat lifuztay alzulumat walnuwr fi altarjumat aleibriat limaeani alquran alkrym", e49, majalat kuliyat allughat waltarjamati, 2011m.
4. alzarkashiu badr aldiyn muhamad (t794h/1392m), alburhan fi eulum alqurani, 4j, tahqiq: d. yusif eabd alrahmin almreshli, dar almaerifat, bayrut, 1994m.
5. alsabkiu 'ahmad bin eali (t773 h/1371m), eurus al'afrah fi sharah talkhis almiftah, 2j, t1, thqyq: alduktur eabd alhamid hindawi, almuktibat liltibaeat walnashr, bayrut, lubnan, 2003m.
6. eabd alrahmin eali eawf "qra't fi altarjimat aleibriat limaeani alquran alkarim", e1, markaz allughat al'ajnabiat waltarjimat altakhsisiati, jamieat alqahirat, 1983m.
7. eali saddad jaefar, "'ishkaliat tarjamat maenaa alnafy fi alquran alkarim 'iilaa allughat aleibriat eind 'uwri rubin (swrt alkahf anmwdhja)", maj22, e1, majalat aleulum al'iinsaniati, jamieatan babil, 2015m.
8. fadal hasan eabbas, albalaghat fnwnha asnanha: eilm almaeani, t4, dar alfurqan, amman, 1997m.

تعقيبات ابن عاشور في تفسيره (التحرير والتنوير) على ابن هشام في كتابه (مغني اللبيب) حروف المعاني أنموذجاً

سارة الأعسر(*)

الدكتور عجاج برغش(**)

الملخص

محمد الطّاهرُ ابنُ عاشور (١٣٩٣هـ/١٩٧٣م) شخصيةٌ علميةٌ فذةٌ لها آراء قيمةٌ وإضافاتٌ مفيدةٌ؛ لذلك تناول البحث التعقيبات التي ذكرها في تفسيره (التحرير والتنوير) على ابن هشام الأنصاري (٧٦١هـ/١٣٦٠م) في حروف المعاني خاصةً، وبلغت ثمانية مواضع، طالت ستة حروف، ظهر من خلال دراسة هذه التعقيباتِ اهتمامُ ابن عاشور بالجانب النحوي في تفسيره، وتميُّزه بشخصيةٍ مستقلةٍ بعيدةٍ عن التقليد المحض، وتجلى التأثير العلميُّ المتبادَلُ بين النحويين والمفسرين.

الكلمات المفتاحية: ابن عاشور، ابن هشام الأنصاري، التحرير والتنوير، مغني اللبيب، حروف المعاني.

(*) طالبة دراسات عليا (ماجستير)، جامعة دمشق – قسم علوم القرآن والحديث.

(**) جامعة دمشق – قسم علوم القرآن والحديث.

Ibn Ibn Ashour's commentary in his exigesis (Al-Tahrir wa Al-Tanwir) on Ibn Hisham in his book (Mughni Al_labib) (Huruf Al_maani) As a sample

Sarah Al_aasar(*)

Dr. Ajaj Barghash(**)

Abstract

Muḥammad al-Ṭāhir ibn 'Āshūr (1393/1973) was a distinguished scholar who made valuable contributions to Islamic and Arabic studies. The present paper discusses his comments made on Ibn Hishām in his *al-Taḥrīr wa al-Tanwīr* (761/1360), especially with regard to the so-called *ḥurūf al-ma'ānī*. This book also demonstrates Ibn 'Āshūr's interest in the grammatical aspect of interpretation, where he exhibited an independent mind that was free from the onerous weight of tradition. In his work is exhibited the interdependence of grammatical and exegetical work.

Key words : Ibn Ashour, Ibn Hisham, Al_tahrir Wa Al_tanwir, Mughni Al_labib, Huruf Al_maani.

(*) M A student, Damascus University. Department of Quranic and Hadith sciences.

(**) Damascus University. Department of Quranic and Hadith sciences.

المقدمة

الحمد لله ربِّ العالمين، وأفضل الصلاة وأتمُّ التسليم على سيدنا محمدٍ وعلى آله وأصحابه أجمعين، أما بعد: فإنَّ كتابَ الله تعالى أجلُّ الكتب قدراً، وأعذبُها نظماً، وأبلغُها خطاباً، نزل بلسان عربي مبين، وقد اهتمَّ علماء العربية على مرِّ العصور بدراسة الشواهد القرآنية في كتبهم، واستنباط القواعد منها، وبيان الأوجه الإعرابية التي تحتملها، ومنهم ابن هشام الأنصاري صاحب كتاب (مغني اللبيب عن كتب الأعاريب)؛ وقد وضع هذا الكتابَ خدمةً لدارس العربية والتفسير، وليتيسَّرَ به فهمُ كتاب الله عز وجل، وحازت حروف المعاني على القسم الأكبر منه، ولقيَ قبولاً واسعاً فسار بين الأقطار وانتفع به العلماء، وكان ممن انتفع به محمد الطاهرُ ابنُ عاشور صاحبُ تفسير (التحرير والتنوير)، فاعتمد في تفسيره على أقوال ابن هشام، ولكنه ناقش بعضها وعقب عليها واعترض على بعض آخر ورده، وهذا البحث يتناول تعقيبات ابن عاشور في تفسيره على ابن هشام في حروف المعاني.

أولاً: أهمية البحث:

تكمنُ أهمية البحث في محاولته الجادّة دراسةَ تعقيباتِ عالمٍ فذٍّ، هو محمّد الطاهر ابن عاشور على عالمٍ ذي مكانةٍ علميةٍ سامقةٍ في اللغة العربيّة، هو ابن هشام، ويُظهر البحث التأثرَ العلميَّ المتبادَلَ بين النحويين والمفسرين، فكل فريقٍ منهم يتأثر بمن سبقه فيتبعه موافقاً له حيناً ويعقب عليه فيوضح ويستدرك ويعترض حيناً آخر، والجميع ينهل من معين كتاب الله ويقصد خدمتَه وتيسيرَ فهمه وإيضاحَ معانيه.

ثانياً: أسباب اختيار البحث:

صاحبُ التحرير والتنوير عالمٌ فذٌّ معاصرٌ أخذ ممن سبقه من العلماء وله آراؤه الخاصة وإضافاتُه المفيدة في مجالاتٍ شتى، وقد حظي مغني اللبيب ببعض هذه الإضافات والتعقيبات؛ لذلك اخترت هذا البحث.

ثالثاً: الدراسات السابقة:

كَثُرتِ الأبحاث التي اعتنت بدراسة استدراكات ابن عاشور على غيره من العلماء، ومن الدراسات التي استطعت الاطلاع عليها:

– بحث بعنوان (من تعقّبات ابن عاشور على الزَّمخشريِّ في تفسير سورة البقرة ما بين الآية (١٦١–٢١٤) جمع وموازنة ونقد) لـ د. جمال محمود أبو حسّان، نُشر في المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية في المجلد (١٣) من العدد الأول عام ٢٠١٧م. ذُكرَ في البحث اعتراضات سبعة لابن عاشور على الزمخشري في مواضيع متعددة أكثرها يتعلق بالنحو، ويشابه بحثي هذا البحث بفكرة التعقيبات فقط.

ووجدت بحثين على صلة أكبر بموضوع دراستي:

– الأول: بعنوان (اعتراضات الطاهر ابن عاشور على النحاة في كتابه التحرير والتنوير) لمحمد أبو بكر، قدم في مجلة دراسات العلوم الاجتماعية الأكاديمية في جامعة سكاريا التركية ونشر عام ٢٠١٩م. تناول البحث عدداً من المسائل التي اعترض فيها الطاهر على بعض علماء النحو وكان منهم ابن هشام، وقد ذكر البحث ثلاثةَ مواضعَ تتعلق بمسائل نحوية.

– الثاني: بحث نشر في مجلة جامعة تكريت للعلوم الإسلامية بعنوان (أثر الآراء التفسيرية للإمام ابن هشام في توجيه معاني الأدوات على خالفيه من المفسرين) للدكتور صالح إبراهيم حسين، نشر في العدد السادس عام ١٤٣١هـ. تناول البحث تأثير ابن هشام على ثلاثة مفسرين، وذكر في المبحث الثالث الطاهر ابن عاشور،

وعنيَ بدراسة بعض المسائل التي وافق فيها الطاهرُ ابنَ هشام، ولم يتطرق للحديث عن التعقيبات والاعتراضات.

رابعاً: منهج البحث:

يقوم منهج البحث على ثلاث دعائم:

– الاستقراء: وذلك باستقراء تفسير التحرير والتنوير استقراءً كاملاً؛ لاستخراج المواضع التي عقَّب فيها الطاهر ابن عاشور على ابن هشام في حروف المعاني.

– التحليل: وذلك من خلال تحليل كلام ابن عاشور؛ لتوضيح تعقيباته.

– المقارنة: وذلك بمقارنة كلام ابن عاشور بكلام من سبقه من النحويين والمفسرين؛ لمعرفة هل سُبق إلى ما ذكره أو لا؟ ومقارنة كلام ابن هشام بكلام من سبقه من العلماء الذين كتبوا في حروف المعاني؛ لمعرفة هل تعقيبُ ابن عاشور تعقيبٌ على ابن هشام فقط أم يطال غيره من العلماء؟

خامساً: خطة البحث:

تنقسم الدراسة إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة مطالب وخاتمة:

فالمقدمة تتضمن (أهمية البحث، وأسباب اختيار البحث، والدراسات السابقة، ومنهج البحث، وخطة البحث)، والتمهيدُ يتضمن تعريف التعقيب. أما المطالب: فالمطلب الأول: الاعتراضات، والمطلب الثاني: الاستدراكات، والمطلب الثالث: المناقشات. وأما الخاتمة فتتضمَّن نتائج البحث.

التمهيد: تعريف التعقيب:

قال ابن فارس (٣٩٥هـ): العين والقاف والباء أصلٌ يدلُّ على تأخيرِ شيءٍ وإتيانه بعد غيره[١]. وفي المصباح المنير: عَقَّبَهُ تَعقيباً فهو مُعاقِبٌ ومُعَقِّبٌ وعَقيبٌ إذا جاء بعده، والعَقِبُ بكسر القاف وبسكونها الولدُ وولد الولد، وكلُّ شيءٍ جاء بعد شيءٍ فقد عاقَبَهُ وعَقَّبه تعقيباً، وعاقبةُ كلِّ شيءٍ آخِرُهُ، والباب كلُّهُ يرجع إلى أصلٍ واحدٍ وهو أن يجيءَ الشيءُ بعَقِبِ الشيء؛ أي متأخراً عنه[٢]. وورد في لسان العرب: عَقَّبَ في الأمر إذا تردَّدَ في طلبه مُجِدّاً، والمعقِّبُ: الذي يتبع عَقِبَ الإنسان في حقٍّ[٣].

وورد في معجم اللغة العربية المعاصرة: عَقَّبَ على، يعقِّبُ، تعقيباً، فهو مُعقِّبٌ وعقيب، والمفعول معقَّبٌ عليه، وعقَّب على قوله: أي بيَّنَ ما فيه من عيوبٍ أو محاسنَ، علَّقَ عليه فإمّا أن ينقضَه أو يردَّ عليه أو يؤيِّدَه[٤]. فالتعقيبُ سَوقُ كلامٍ، وذكرُ حديثٍ عَقِبَ قولٍ سابقٍ وإن اشتمل على شيءٍ من النقد والرأي المختلف[٥].

وبناءً على ما سبق يتَّضحُ لنا معنى التَّعقيب في اللغة، وهو المقصود أيضاً في البحث، فالمراد بالتعقيبات الردودُ التي اعترض بها ابن عاشور على ابن هشام، والاستدراكات التي أضافها، والمناقشات التي أوضح من خلالها مرادَ ابن هشام.

---

(١) انظر: أحمد بن فارس بن زكريا الرازي (٣٩٥هـ)، **معجم مقاييس اللغة**، ٦ج، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر، د.ط، ١٩٧٩م، ج٤، ص٧٧.

(٢) انظر: أحمد بن محمد بن علي الفيومي (٧٧٠هـ)، **المصباح المنير**، جزآن، المكتبة العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ج٢، ص٤١٩.

(٣) انظر: محمد بن مكرم، ابن منظور (٧١١هـ)، **لسان العرب**، ١٥ج، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ، ج١، ص٦١٥، ٦١٩.

(٤) أحمد مختار عمر (١٤٢٤هـ)، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، عالم الكتب، القاهرة– مصر، ط١، ٢٠٠٨م، ج٢، ص١٥٢٤.

(٥) انظر: مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية، الفتوى (١٩٢٩)، **الفرق بين التعقبات والتعقيبات** http://www.m-a-arabia.com/vb/showthread.php?t=41488

المطلب الأول: الاعتراضات

ردَّ ابنُ عاشور كلامَ ابن هشام واعترض عليه في موضعين: أحدهما يتعلق بردِّ معنًى من معاني الحروف، والآخرُ يتعلق بردِّ مثال:

الأول: ردَّ فيه معنى المقايسة لحرف الجر (في)، قال ابن عاشور في تفسير قول الله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ انْفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ اثَّاقَلْتُمْ إِلَى الْأَرْضِ أَرَضِيتُمْ بِالْحَيَاةِ الدُّنْيَا مِنَ الْآخِرَةِ فَمَا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا فِي الْآخِرَةِ إِلَّا قَلِيلٌ﴾ [التوبة:٣٨]: (وحرفُ (في) من قوله: (في الآخرة) دالٌّ على معنى المقايسة، وقد جعلوا المقايسةَ من معاني (في) كما في التسهيل ومغني اللبيب، واستشهدوا بهذه الآية أخذاً من الكشاف، ولم يتكلم على هذا المعنى شارحوهما ولا شارحو الكشاف، وقد تكرَّر نظيره في القرآن كقوله في سورة الرعد ﴿وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا فِي الْآخِرَةِ إِلَّا مَتَاعٌ﴾ [الرعد:٢٦]...وهو في التحقيق من الظرفية المجازية؛ أي متاعُ الحياة الدنيا إذا أُقحِمَ في خيرات الآخرة كان قليلاً بالنسبة إلى كثرة خيرات الآخرة، فلزم أنه ما ظهرت قِلَّتُهُ إلا عندما قِيسَ بخيراتٍ عظيمةٍ ونُسِبَ إليها، فالتحقيقُ أنَّ المقايسةَ معنًى حاصلٌ لاستعمال حرف الظرفية، وليس معنًى موضوعاً له حرفُ (في))[(١)].

ونلاحظ أنَّ ابنَ عاشور ذكر العلماء الذين أثبتوا معنى المقايسة لـ(في) ومنهم ابن هشام الذي ذكر في مغني اللبيب عشرة معانٍ لـ(في)، الثامن منها المقايسة فقال: (وهي الدَّاخلةُ بين مفضولٍ سابقٍ وفاضلٍ لاحقٍ؛ نحو ﴿فَمَا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا فِي الْآخِرَةِ إِلَّا قَلِيلٌ﴾ [التوبة:٣٨])[(٢)] ولم يستشهد للمقايسة إلا بهذه الآية.

---

(١) محمد الطاهر بن محمد، ابن عاشور (١٣٩٣هـ)، **التحرير والتنوير**، ٣٠ج، الدار التونسية للنشر، د.ط، تونس، ١٩٨٤م، ج١٠، ص١٩٨.

(٢) عبدالله بن يوسف بن أحمد، ابن هشام الأنصاري (٧٦١هـ)، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، جزآن، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الطلائع، القاهرة– مصر، د.ط، ٢٠٠٥م، ج١، ص١٨٨.

ومن قبله ابن مالك[١] (٦٧٢هـ) الذي قال: ((في) التي للمقايسة هي الداخلةُ على تالٍ يُقصدُ تعظيمُه وتحقيرُ مَتلُوِّهِ كقوله تعالى: ﴿فَمَا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا فِي الْآخِرَةِ إِلَّا قَلِيلٌ﴾ [التوبة:٣٨]))[٢].

وأوضح ابن عاشور أنَّ استشهادَهما بهذه الآية كان أخذاً من الزمخشريِّ، فقد قال في الكشاف عند تفسير هذه الآية: ((في الآخرة) في جنب الآخرة)[٣]، وقال في تفسير قول الله تعالى: ﴿وَفَرِحُوا بِالْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا فِي الْآخِرَةِ إِلَّا مَتَاعٌ﴾ [الرعد:٢٦]: ((وفرحوا) بما بسط لهم في الدنيا...وخَفِيَ عليهم أنَّ نعيمَ الدنيا في جنب نعيم الآخرة ليس إلا شيئاً نَزْراً يُتَمتَّعُ به كعُجَالةِ الراكب، وهو ما يتعجَّلُه من تُمَيْراتٍ أو شَرْبةِ سويقٍ أو نحوِ ذلك)[٤].

---

(١) وسبقهما المراديُّ (٧٤٩هـ) وتبعهم الزركشيُّ (٧٩٤هـ) والسيوطيُّ (٩١١هـ) بينما لم يذكر الرُّمانيُّ (٣٨٤هـ)، ولا الجرجانيُّ (٤٧١هـ) –في العوامل– ولا المَالِقيُّ (٧٠٢هـ) معنى المقايسة لـ(في).

انظر: الحسن بن قاسم بن عبدالله المرادي (٧٤٩هـ)، **الجنى الداني في حروف المعاني**، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٢م، ص٢٥١.

وانظر: محمد بن عبدالله الزركشي (٧٩٤هـ)، **البرهان في علوم القرآن**، ٤ج، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٥٧م، ج٤، ص٣٠٣.

وانظر: عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي (٩١١هـ)، **الإتقان في علوم القرآن**، ٤ج، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة– مصر، د.ط، ١٩٧٤م، ج٢، ص٢٥٠.

(٢) انظر: محمد بن عبدالله، ابن مالك (٦٧٢هـ)، **شرح التسهيل**، ٤ج، تحقيق: عبدالرحمن السيد ومحمد بدوي المختون، دار هجر، مصر، ط١، ١٩٩٠م، ج٣، ص١٥٦.

(٣) محمود بن عمر الزمخشري (٥٣٨هـ)، **الكشاف**، ٦ج، تحقيق: عادل عبدالموجود وعلي معوض، مكتبة العبيكان، الرياض– المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤١٨هـ، ج٣، ص٤٥.

(٤) نفسه، ج٣، ص٣٥٠.

ويُفهم من كلام ابن عاشور أنَّ معنى المقايسة لـ(في) ليس معنًى مستقلاً وُضِعَت له، وإنما استنبطوه أثناء تفسير الآية عندما جعلوا الآخرة ظرفاً لمتاع الدنيا –مجازاً– وقاسوا ما فيها من المتاع بما في الآخرة من متاع فظهرت قِلَّتُهُ.

الثاني: اعتراضه على القول بأن (أم) متصلة في قول الله تعالى: ﴿أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَىٰ قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا﴾ [محمد:٢٤] فقد قال: (أم للإضراب الانتقالي والمعنى: بل على قلوبهم أقفالٌ، وهذا الذي سلكه جمهور المفسرين وهو الجاري على كلام سيبويه (١٨٠هـ) في قول الله تعالى: ﴿أَفَلَا تُبْصِرُونَ * أَمْ أَنَا خَيْرٌ مِنْ هَٰذَا الَّذِي هُوَ مَهِينٌ وَلَا يَكَادُ يُبِينُ﴾ في سورة الزخرف (٥١–٥٢) خلافاً لما يُوهِمُه أو تَوَهَّمَهُ ابنُ هشام في مغني اللبيب)[١]، وذكر في تفسير آية الزخرف أنَّ (أم) فيها منقطعةٌ فقال: (أم منقطعةٌ بمعنى بل للإضراب الانتقالي والتقدير بل أنا خيرٌ، والاستفهامُ اللازمُ تقديرُه بعدها تقريريٌّ)[٢].

ويقصدُ بكلام ابن هشام الموهِمِ ما ذكرَهُ عند الحديث عن مسألة حذف أم المتصلة ومعطوفها عندما قال: (وأجاز بعضهم حذفَ معطوفها بدونها، فقال في قوله تعالى "أفلا تبصرون أم": إنَّ الوقف هنا وإن التقدير أم تبصرونَ، ثم يبتدأ "أنا خيرٌ". وهذا باطلٌ؛ إذ لم يُسمعْ حذفُ معطوفٍ بدون عاطفِهِ، وإنما المعطوفُ جملة "أنا خيرٌ"، ووجه المعادلة بينها وبين الجملة قبلها أنَّ الأصلَ أم تبصرون، ثم أُقيمتِ الاسميةُ مُقامَ الفعلية، والسببُ مُقام المُسَبَّبِ؛ لأنهم إذا قالوا له أنت خيرٌ كانوا عنده بصراءَ، وهذا معنى كلام سيبويه)[٣].

يُفهم من كلام ابن هشام السابق أنَّ سيبويه يقول (أم) في هذه الآية متصلةٌ مع أنَّه في الكتاب قال: (هذا باب أم منقطعة وذلك قولك أعمرٌو عندك أم عندك

(١) محمد الطاهر بن محمد، ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج٢٦، ص١١٣.

(٢) المرجع السابق، ج٢٥، ص٢٣٠.

(٣) عبدالله بن يوسف بن أحمد، ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، ج١، ص٦٦.

زيدٌ؟ فهذا ليس بمنزلة أيُّهما عندك، ألا ترى أنك لو قلت: أيُّهما عندك، لم يستقم إلا على التكرير والتوكيد، ويدلُّكَ على أنَّ هذا الآخرَ منقطعٌ من الأول قولُ الرجل: إنَّها لإبل، ثم يقول: أم شاءٌ يا قومِ، فكما جاءت ههنا بعد الخبر منقطعةً كذلك تجيء بعد الاستفهام، وذلك أنه حين قال: أعمرو عندك؟ فقد ظنَّ أنَّه عنده، ثم أدركه مثلُ ذلك الظنِّ في زيدٍ بعد أن استغنى كلامُه، وكذلك إنها لإبلٌ أم شاءٌ؟ إنما أدركه الشَّكُّ حيث مضى كلامُه على اليقين....ومثلُ ذلك ﴿أَلَيْسَ لِي مُلْكُ مِصْرَ وَهَٰذِهِ الْأَنْهَارُ تَجْرِي مِنْ تَحْتِي ۖ أَفَلَا تُبْصِرُونَ * أَمْ أَنَا خَيْرٌ مِنْ هَٰذَا الَّذِي هُوَ مَهِينٌ﴾ [الزخرف:٥١-٥٢] كأنَّ فرعونَ قال: أفلا تبصرونَ أم أنتم بصراءُ، فقوله: أم أنا خيرٌ من هذا، بمنزلة أم أنتم بصراءُ؛ لأنهم لو قالوا: أنت خيرٌ منه، كان بمنزلة قولهم: نحن بصراءُ عنده)[١].

ونبَّهَ الدَّماميني (٨٢٨هـ) إلى هذا وقال في شرحه على مغني اللبيب: (وهذا الكلامُ الذي ساقه المصنفُ هنا مأخوذٌ من كلام الزَّمخشريِّ؛ فإنه قال: أم هذه متصلةٌ، إلا أنَّه وضع قوله "أنا خيرٌ" موضع "تبصرون"؛ لأنَّهم إذا قالوا له أنت خيرٌ فهم عنده بصراء، وهذا من إنزال السَّبب منزلةَ المُسَبَّب. انتهى. لكنَّ كلامَ المصنف ظاهرٌ في اتصال (أم)، وكلام الزمخشريِّ نصٌّ فيه، وكلامُهما مخالفٌ لكلام سيبويه...وقد يُقال: إنَّ قولَهم له أنتَ خيرٌ، سببٌ في كونهم بصراء عنده، والواقع بعد (أم) هو "أنا خير" وذلك خير مقولُه لا مقولُهم، ويُجابُ بأنَّ المراد أم تقولون أنت خير، لكنْ حكاه بالمعنى؛ كما إذا قال لك: زيدٌ فاضلٌ فتقول له: قال زيدٌ أنا فاضلٌ، فتقيم ضمير المتكلم مقام ضمير المخاطب؛ لوجود القرينة، وظهور المعنى المراد، ويحتمل أن يكون هذا من إقامة المسبَّب مُقام السبب؛ لأن اعتقادَ خيريَّتهِ مسبَّبٌ عنده عن كونهم بصراء)[٢].

---

(١) عمرو بن عثمان بن قنبر، سيبويه (١٨٠هـ)، **الكتاب**، ٣ج، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة– مصر، ط٣، ١٩٨٨م، ج٣، ص١٧٢-١٧٣.

(٢) محمد بن أبي بكر الدماميني (٨٢٨هـ)، **شرح الدماميني على مغني اللبيب**، جزآن، تحقيق: أحمد عزو عناية، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٧م، ج١، ص١٨٠-١٨١.

وقد ذكر الزمخشريُّ وجهين حول (أم) في هذه الآية فقال: ("أم أنا خيرٌ" أم هذه متصلةٌ؛ لأنَّ المعنى أفلا تبصرون أم تبصرون، إلا أنَّه وضع قوله "أنا خير" موضع تبصرون؛ لأنهم إذا قالوا له أنت خير، فهم عنده بصراء، وهذا من إنزال السبب منزلة المُسَبَّب، ويجوز أن تكون منقطعة على بل أأنا خير والهمزة للتقرير، وذلك أنه قدَّم تعديدَ أسباب الفضل والتقدم عليهم من ملك مصر وجري الأنهار تحته، ونادى بذلك وملأ به مسامعهم، ثم قال: أنا خير، كأنه يقول: أَثَبتَ عندكم واستقرَّ أني أنا خيرٌ وهذه حالي من هذا الذي هو مَهينٌ؟)[1].

وقد اضطربَ النقلُ عن سيبويه عند ابن هشام، فقد ذكر في شرح حرف (بلى) أنَّ سيبويه امتنع من جعل أم متصلة في قوله تعالى: "أفلا تبصرون أم أنا خير" لأنها لا تقع بعد الإيجاب[2]، وقال الدماميني في شرحه: (وهذا معارضٌ لما حكاه في الكلام على (أم) عن سيبويه من أنه يراها في هذه الآية متصلةً، والحق ما ذكره هنا)[3].

وورد في البحر المحيط أنَّ سيبويه يقول (أم) متصلة، قال أبو حيان (٧٤٥هـ): ("أم أنا خير من هذا الذي هو مهين ولا يكاد يبين" الظاهر أنها أم المنقطعة المقدرة ببل والهمزة؛ أي بل أنا خيرٌ، وهو إذا استفهم أهو خيرٌ ممن هو ضعيفٌ لا يكاد يُفصِحُ عن مقصوده إذا تكلم وهو الملك المتحكم فيهم قالوا له بلا شكّ أنت خيرٌ...وقال سيبويه: أم هذه المعادلة أي أم يبصرون الأمر الذي هو حقيقي أن يُبصَرَ عنده وهو أنه خيرٌ من موسى)[4]، ثم نسب بداية هذا القول إلى

(١) محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف، ج٥، ص٤٥٠.
(٢) انظر: عبدالله بن يوسف بن أحمد، ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، ج١، ص١٣٤.
(٣) محمد بن أبي بكر الدماميني، شرح الدماميني على مغني اللبيب، ج١، ص٤٢٠.
(٤) أبو حيان محمد بن يوسف الأندلسي (٧٤٥هـ)، **البحر المحيط**، ١٠ج، تحقيق: صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت– لبنان، د.ط، ١٤٢٠هـ، ج٩، ص٣٨١–٣٨٢.

الزمخشري وانتقده لكونه متكلفاً جداً؛ لأن المعادِلَ يجب أن يكون مقابلاً للسابق، وعلى قول الزمخشري المعادلُ ليس مقابلاً لقوله "أفلا تبصرون"[(١)].

وهكذا يتضح لنا أنَّ ابن عاشور تابعَ قول الدماميني في استدراكه على مغني اللبيب في هذه المسألة، وأنه يؤيد من نقل عن سيبويه القول بانقطاع (أم) في الآية السابقة.

المطلب الثاني: الاستدراكات

ومن أشكالِ تعقيباتِ ابن عاشورٍ على ابن هشامٍ إضافتُه أمثلةً لمعاني الحروف التي ذُكرت في مغني اللبيب، وإضافتُه معانيَ جديدةً لبعض الحروف، ومن هذه الأمثلة:

أولاً: إضافته أمثلة لمعنى التبيين الذي يكون في حرف اللام، فقد قال في تفسير قول الله تعالى: ﴿وَقَالُوا لَنْ نُؤْمِنَ لَكَ حَتَّىٰ تَفْجُرَ لَنَا مِنَ الْأَرْضِ يَنْبُوعًا﴾ [الإسراء:٩٠] عندما تكلم عن فعل (آمن): (وكَثُرَ أن يُعدَّى إلى المفعول باللَّام، قال تعالى: ﴿وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ﴾ [يوسف:١٧]، وقال: ﴿فَآمَنَ لَهُ لُوطٌ﴾ [العنكبوت:٢٦]، وهذه اللامُ من قبيل ما سمّاه في مغني اللبيب لامَ التبيين، وغفل عن التمثيل لها بهذه الآية ونحوها، فإنَّ مجرورَ اللام بعد فعل نؤمن مفعولٌ لا التباسَ له بالفاعل، وإنما تُذكرُ اللام لزيادة البيان والتوكيد، وقد يُقال إنّها لدفع التباس مفعولِ فعلِ آمن بمعنى صَدّقَ بمفعول فعل آمن إذا جعله أميناً)[(٢)].

وسبق له الحديث عن تعدية فعل آمن باللام عند تفسير قوله تعالى: ﴿فَمَا آمَنَ لِمُوسَى إِلَّا ذُرِّيَّةٌ مِنْ قَوْمِهِ﴾ [يونس:٨٣] قال: (وحقُّهُ أن يُعدّى إلى المفعول بنفسه، ولكن عُدِّيَ باللام؛ للتفرقة بين (آمن) بمعنى صدق من الأمانة، وبين (آمن) بمعنى جعله في أَمْنٍ؛ أي لا خوف عليه منه، وهذه اللامُ سماها ابنُ مالك لامَ

(١) انظر: أبو حيان محمد بن يوسف الأندلسي، البحر المحيط، ج٩، ص٣٨١-٣٨٢.

(٢) محمد الطاهر بن محمد، ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج١٥، ص٢٠٧-٢٠٨.

التبيين وتبعَه ابنُ هشام، وهي تدخل على المفعول لتقوية معنى المفعوليّة، ويؤكدُ قصدَ التقوية في مثل فعل (آمن) بمعنى صدَّقَ دَفْعَ أن يلتبسَ بفعل (آمنه) إذا جعله في أمنٍ)[1].

وكان ابنُ هشام قد ذكر في مغني اللبيب اثنين وعشرين معنًى للام الجارَّة ختمها بالتبيين، وقال: ولم يوفُّوها حقَّها من الشرح وأقول: هي ثلاثةُ أقسامٍ أحدها: ما تُبيِّنُ المفعولَ من الفاعل، الثاني والثالث: ما يبين فاعليةً غيرَ ملتبسةٍ بمفعوليةٍ، وما يبين مفعوليةً غير ملتبسةٍ بفاعليةٍ، ومصحوبُ كلٍّ منهما إما غير معلومٍ مما قبلها، أو معلومٌ لكن استُؤنف بيانُه تقويةً للبيان وتوكيداً له[2].

ويتبين لنا أن تمثيلَ ابن عاشور بالآيات السابقة يندرج ضمن القسم الثالث من معنى التبيين الذي ذُكر في مغني اللبيب، ولم يُسبَق إليه في كتب معاني الحروف التي ذكرت التبيين من معاني اللام الجارة.

ثانياً: إضافته معنى الترتيب مع التَّسبُّب للفاء، فقد قال في تفسير قول الله تعالى: ﴿هَٰذَا وَإِنَّ لِلطَّٰغِينَ لَشَرَّ مَـَٔابٍ * جَهَنَّمَ يَصْلَوْنَهَا فَبِئْسَ ٱلْمِهَادُ﴾ [ص:٥٥-٥٦]: (والفاء في "فبئس المهاد" لترتيبِ الإخبارِ وتسبُّبِهِ على ما قبله نظير عطف الجمل بـ(ثم)، وهي كالفاء في قول الله تعالى: ﴿فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ﴾ [الأنفال:١٧] بعد قوله: ﴿فَلا تُوَلُّوهُمُ الْأَدْبارَ﴾ [الأنفال:١٥] وهذا استعمالٌ بديعٌ كثيرٌ في القرآن وهو يندرج في استعمالات الفاء العاطفة، ولم يكشف عنه في مغني اللبيب، والمعنى: جهنم يصلونها فيتسبب على ذلك أن نذكرَ ذمَّ هذا المَقَرّ لهم)[3].

---

(١) محمد الطاهر بن محمد، ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج١١، ص٢٥٩.

(٢) انظر: عبدالله بن يوسف بن أحمد، ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، ج١، ص٢٣٧-٢٣٨.

(٣) محمد الطاهر بن محمد، ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج٢٣، ص٢٨٥.

وقد ذكر ابن هشام للفاء العاطفة ثلاثةَ معانٍ: الترتيب والتعقيب والسببية، وقال في السببية: (وذلك غالبٌ في العاطفة جملةً أو صفةً؛ فالأول نحو ﴿فَوَكَزَهُ مُوسَى فَقَضَى عَلَيْهِ﴾ [القصص:١٥].....وقد تجيء في ذلك لمجرد الترتيب نحو ﴿فَرَاغَ إِلَىٰ أَهْلِهِ فَجَاءَ بِعِجْلٍ سَمِينٍ * فَقَرَّبَهُ إِلَيْهِمْ قَالَ أَلَا تَأْكُلُونَ﴾ [الذاريات:٢٦-٢٧])[(١)].

ولعلَّ ابنَ عاشور لم يقصد معنى الترتيبِ المذكور في مغني اللبيب الذي يفيد الإخبارَ عن حدوثِ الأمرِ الثاني عقب حدوث الأول، وإنما يريد معنًى آخرَ أشار له الرضيُّ (٦٨٦هـ) في شرحه على الكافية عندما قال: (وقد تُفيد الفاءُ العاطفةُ للجمل كونَ المذكورِ بعدها كلاماً مرتباً على ما قبلها في الذكرِ لا أنَّ مضمونها عقب مضمون ما قبلها في الزمان؛ كقول الله تعالى: ﴿قِيلَ ادْخُلُوا أَبْوَابَ جَهَنَّمَ خَالِدِينَ فِيهَا ۖ فَبِئْسَ مَثْوَى الْمُتَكَبِّرِينَ﴾ [الزمر:٧٢] وقوله ﴿وَأَوْرَثَنَا الْأَرْضَ نَتَبَوَّأُ مِنَ الْجَنَّةِ حَيْثُ نَشَاءُ ۖ فَنِعْمَ أَجْرُ الْعَامِلِينَ﴾ [الزمر:٧٤] فإنَّ ذِكرَ ذمِّ الشَّيء أومدحِه يصحُّ بعد جَرْيِ ذكره)[(٢)].

ثالثاً: إضافته معنى التبيين للباء، وقد ذكر هذا في تفسير قول الله تعالى: ﴿قَالُوا بَلْ أَنتُمْ لَا مَرْحَبًا بِكُمْ ۖ أَنتُمْ قَدَّمْتُمُوهُ لَنَا ۖ فَبِئْسَ الْقَرَارُ﴾ [ص:٦٠]: (وإذ قد كان قولُ مرحباً إنشاءَ دعاءٍ بالخير، وكان نفيُه إنشاءَ دعاءٍ بضده، كان قوله "بهم" بياناً لمن وُجِّه الدعاء لهم؛ أي إيضاحاً للسامع أنَّ الدعاء على أصحاب الضمير المجرور بالباء، فكانت الباء فيه للتبيين. قال في الكشاف: وبهم بيانٌ لمدعوٍّ عليهم. وقال الهمدانيُّ[(٣)] في شرحه للكشاف: يعني البيانَ المصطلَحَ؛ كأنَّ قائلاً

(١) عبدالله بن يوسف بن أحمد، ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، ج١، ص١٨٢.

(٢) محمد بن الحسن الرضي (٦٨٦هـ)، **شرح الرضي لكافية ابن الحاجب**، جزء واحد، رسالة جامعية: دراسة وتحقيق، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط١، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٦م، ص١٣٠٩.

(٣) هو محمد بن الحسين الهمداني، ذكره ابن عاشور في مواضع أخرى من تفسيره التحرير والتنوير، له حاشية على الكشاف اسمها (توضيح مشكلات الكشاف)، ورد اسمه عدة مرات بتصحيف الدال ولعله خطأ في الطباعة، لم أقف على ترجمته، قرأت اسمه من غلاف مخطوطه الموجود في مكتبة (مراد ملا) في تركيا.

يقول: بمن يحصل هذا الرَّحْبُ؟ فيقول: بهم. وهذا كما في ﴿هَيْتَ لَكْ﴾ [يوسف:٢٣] يعني أن الباء فيه بمعنى لام التبيين، وهذا المعنى أغفله ابن هشام في معاني الباء، وأشار الهمداني إلى أنه متولدٌ من معنى السببية، والأحسن عندي أن يكون متولداً من معنى المصاحبة بطريق الاستعارة التبعية، ثم غلب استعمال الباء في مثله في كلامهم فصار كالحقيقة؛ لأنه لما صار إنشاء دعاءٍ لم تبقَ معه ملاحظةُ الإخبار بحصول الرحب معهم أو بسببهم كما يتجه بالتأمل)[١].

يتبين من الكلام السابق أن ابن عاشور والهمداني استنتجا المعنى من كلام الزمخشري فجعلوا التبيين من معاني الباء، ويتبين أيضاً أنَّ الطاهر تبعَ الهمدانيَّ في هذا الرأي، ولكنه فضَّلَ أن يكون التبيينُ ناشئاً من معنى المصاحبة، بينما ذهب الهمداني إلى أنه متولدٌ من السببية، وكلامه قريبٌ من قول ابن مالك: (وباءُ التعليل هي الّتي يحسُنُ غالباً في موضعها اللام)[٢].

كأنَّهما شبَّها معنى الباء في الآية بمعنى اللام عندما تكون لبيان فاعليةٍ أو مفعوليةٍ ولم يذكر أحد من العلماء هذا المعنى للباء.

المطلب الثالث: المناقشات

ومن تعقيبات ابن عاشور على ابن هشام مناقشته له في بعض المعاني والأمثلة، منها:

أولاً: توضيحه لأحد المعاني التي ذكرها صاحب مغني اللبيب، ففي قول الله تعالى: ﴿وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ﴾ [الأعراف:١٠٨] ذكر ابن عاشور أنَّ المفسرين لم يبيِّنوا معنى اللام وموقعها في قوله "للناظرين" سوى ما ذكره صاحب الكشاف من أنَّ "للناظرين" يتعلق بـ"بيضاء"، وأضاف ابن عاشور بقوله: (وظاهرُ

(١) محمد الطاهر بن محمد، ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج٢٣، ص٢٨٩-٢٩٠.
(٢) محمد بن عبدالله، ابن مالك، شرح التسهيل، ج٣، ص١٥٠.

قوله يتعلق أنه ظرفٌ لغوٌ تعلَّقَ ببيضاءَ فلعله لما في بيضاء من معنى الفعل، كأنه قيل: ابيضت للناظرين، كما يتعلق المجرور بالمشتقِّ فتعين أن يكون معنى اللام هو ما سماه ابن مالك بمعنى التعدية، وهو يريد به تعديةً خاصةً لا مطلق التعدية؛ أي تعدية الفعل القاصر إلى ما لا يتعدى له بأصل وضعه؛ لأن ذلك حاصل في جميع حروف الجر، فلا شك أنه أراد تعدية خاصة لم يبين حقيقتها، وقد مثل لها في شرح الكافية بقوله تعالى: ﴿فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا﴾ [مريم:٥] وجعل في شرح التسهيل هذا المثال مثالاً لمعنى شبه الملك، واختار ابن هشام أن يمثل للتعدية بنحو ما أضربَ زيداً لعمرٍو، ولم يفصحوا عن هذه التعدية الخاصة باللام، ويظهر لي أنها عملٌ لفظيٌّ محضٌ؛ أي لا يفيد معنًى جزئياً كمعاني الحروف، فتحصل أنهم في ارتباك في تحقيق معنى التعدية، وعندي أن قوله تعالى "بيضاء للناظرين" أحسن ما يمثَّل به لكون اللام للتعدية، وأن نفسر هذا المعنى بأنه تقريب المتعلِّق –بكسر اللام– لمتعلَّقٍ –بفتح اللام– تقريباً لا يجعله في معنى المفعول به)[١]. نرى أن ابن عاشور أوضح معنى التعدية التي لم يبينها ابن مالك وابن هشام بأنها عملٌ لفظيٌّ محضٌ؛ لتقريب المتعلِّق لمتعلَّق تقريباً لا يجعله في معنى المفعول به لكي لا يختلط الأمر بالتعدية التي ذكرها الزركشي عندما تكلم عن معاني اللام، قال: (وللتعدية وهي التي تُعَدِّي العاملَ إذا عجز نحو: ﴿إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾ [يوسف:٤٣] فاللامُ فيه للتعدية؛ لأن الفعل يضعفُ بتقديم المفعول عليه، وسماها ابن الأنباري: آلة الفعل، وذكر أن البصريين يسمونها لام الإضافة كقوله تعالى: ﴿أَنِ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ﴾ [لقمان:١٤]...وقال الراغب: التعديةُ ضربان: تارةً لتقوية الفعل، ولا يجوز حذفُه نحو ﴿وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ﴾ [الصافات:١٠٣]، وتارةً يُحذف، نحو ﴿يُرِيدُ اللَّهُ لِيُبَيِّنَ لَكُمْ﴾ [النساء:٢٦]...فأُثبت في موضعٍ وحُذف في موضعٍ)[٢].

(١) محمد الطاهر بن محمد، ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج٩، ص٤٠–٤١.

(٢) محمد بن عبدالله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج٤، ص٣٤٣–٣٤٤.

وكان ابن هشام قد ذكر التعدية في المعنى العشرين للام وقال: (ذكره ابن مالك في الكافية، ومثَّلَ له في شرحها بقول الله تعالى: ﴿فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا﴾ [مريم:٥]، وفي الخلاصة، ومثل له ابنُه بالآية، وبقولك: قلت له افعل كذا، ولم يذكره في التسهيل ولا في شرحه، بل في شرحه أن اللام في الآية لشبه التمليك، وأنها في المثال للتبليغ، والأولى عندي أن يُمثَّلَ للتعدية بنحو ما أضربَ زيداً لعمرٍو وما أحبَّه لبكرٍ)[١].

ولم يذكر بعض العلماء كالجرجاني –في العوامل– وصاحب رصف المباني والرماني معنى التعدية للّام، وتبع المراديُّ ابنَ مالك في المعنى والتمثيل، ولم أعثر في شرح التسهيل على استشهاد ابن مالك بآية ﴿فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا﴾ [مريم:٥] على معنى شبه الملك.

ثم بيَّنَ ابنُ عاشور أنَّ معنى التعدية متفرِّعٌ من معنى شبه الملك، فقال: (وإن شئتَ إرجاعَ معنى التعدية إلى أصلٍ من المعاني المشهورة للام فالظاهر أنها من فروع معنى شبه الملك، كما اقتضاه جَعْلُ ابنِ مالك المثالَ الذي مثَّل به للتعدية مثالاً لشبه الملك)[٢].

وختم كلامه بترجيح كون هذه اللام بمعنى (عند) فتفيد الظرفيةَ، قال: (وأقربُ من ذلك أن تكون اللام بمعنى (عند)، ويكون مفاد قوله تعالى "بيضاء للناظرين" أنها بيضاء بياضاً مستقراً في أنظار الناظرين، ويكون الظرفُ مستقراً يُجعل حالاً من ضمير "يده")[٣].

وقد ذكر العلماء أنَّ اللامَ تكون لموافقة (عند)، بيَّن ذلك ابنُ مالك، والرَّضيُّ (٦٨٦هـ) في شرح الكافية، والمراديُّ، وابنُ هشام، وورد في غنية الأريب: (وتُسمَّى

(١) عبدالله بن يوسف بن أحمد، ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، ج١، ص٢٣٢.
(٢) محمد الطاهر بن محمد، ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج٩، ص٤١.
(٣) نفسه، ج٩، ص٤١.

لامَ التاريخ، قال الرضي: وهي المفيدةُ للاختصاص، والاختصاصُ على ثلاثةِ أضربٍ: إما أن يختصَّ الفعلُ بالزمان لوقوعه فيه؛ نحو: كتبت لغرة كذا، أو لوقوعه بعده؛ كقولهم: كتبته لخمسٍ خَلَوْنَ، أو لوقوعه قبله؛ نحو: كتبته لليليةٍ[١] بقيت، فمع الإطلاق يكون الاختصاصُ بوقوعه فيه، ومع قرينة نحو خلون بوقوعه بعده، وبقرينة نحو بقيت بوقوعه قبله، وجعل منه ابن جني قراءةَ الجحدري "بل كذَّبوا بالحقِّ لِمَا جاءَهم" بكسر اللام وتخفيف الميم، أي عند مجيئه إياهم)[٢].

وهكذا نرى أنَّ ابنَ عاشور أوضح معنى التعدية الذي لم يوضحه ابن هشام، ومثَّلَ له، ثم رجَّح المعنى الذي يراه أنسبَ لمعنى اللام في هذه الآية.

ثانياً: مناقشته لأحد الوجوه التي ذكرها في معنى حرف الجر (من)؛ فقد قال في تفسير قول الله تعالى: ﴿أَفَمَنْ شَرَحَ اللَّهُ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ فَهُوَ عَلَىٰ نُورٍ مِنْ رَبِّهِ ۚ فَوَيْلٌ لِلْقَاسِيَةِ قُلُوبُهُمْ مِنْ ذِكْرِ اللَّهِ ۚ أُولَٰئِكَ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾ [الزمر:٢٢]: (و"من" في قوله "من ذكر الله" يجوز أن تكون بمعنى: عن، بتضمين القاسية معنى المعرضة والنافرة، وقد عُدَّ مرادفُ معنى عن مِن معاني من، واستشهد له في مغني اللبيب بهذه الآية، وبقوله تعالى: ﴿لَقَدْ كُنْتَ فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا﴾ [ق:٢٢] وفيه نظرٌ؛ لإمكان حملهما على معنيين شائعين من معاني من، وهما معنى التعليل في الآية الأولى كقولهم: سقاهم من الغيْمة[٣]؛ أي لأجل العطش، قاله الزمخشري وجعل المعنى: أنَّ قسوةَ قلوبهم حصلت فيهم من أجل ذكر الله، ومعنى الابتداء في الآية الثانية؛ أي قست قلوبهم ابتداءً من سماع ذكر الله)[٤].

---

(١) هكذا وردت في الكتاب والصواب (لليلة).

(٢) مصطفى رمزي الأنطاكي (١١٠٠هـ)، **غنية الأريب عن شروح مغني اللبيب**، ٤ج، عالم الكتب الحديث، إربد– المملكة الأردنية الهاشمية، ط١، ٢٠١١م، ج٢، ص٤٨٤.

(٣) وفي كشاف الزمخشري: "الغيمة" كما سيأتي.

(٤) محمد الطاهر بن محمد، ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج٢٣، ص٣٨١–٣٨٢.

وذكر ابنُ هشام هذه الأوجه التي تحتملها (من) في الآيتين، ولكنه ساقها بصيغة التضعيف، فقال بعد أن استشهد بالآيتين: (وقيل: هي في هذه الآية للابتداء؛ لتفيد أن ما بعد ذلك من العذاب أشدُّ...، وقيل: هي فيهما للابتداء أو هي في الأولى للتعليل، أي من أجل ذكر الله؛ لأنه إذا ذُكرَ قست قلوبهم)[١].

وقد سبق المراديُّ ابنَ هشام واستدل بهذه الآية في الجنى الداني عندما تكلم عن (من) الجارة، وذكر لها أربعة عشر معنًى فقال: (السادس: المجاوزة فتكون بمعنى: عن، كقوله: ﴿أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ﴾ [قريش:٤] أي عن جوعٍ، وقوله تعالى: ﴿فَوَيْلٌ لِلْقَاسِيَةِ قُلُوبُهُمْ مِنْ ذِكْرِ اللَّهِ﴾ [الزمر:٢٢] أي عن ذكر الله)[٢].

ووجهُ التعليل لـ(من) في الآية ذكره الزمخشري في تفسيره، ووضح الفرق بين معنى (من) ومعنى (عن) في الآية فقال: ("من ذكر الله" من أجل ذكره؛ أي إذا ذُكِرَ اللهُ عندهم أو آياتُه اشمأزُّوا وازدادت قلوبهم قساوةً؛ كقول الله تعالى: ﴿فَزَادَتْهُمْ رِجْسًا إِلَى رِجْسِهِمْ﴾ [التوبة:١٢٥] وقُرِئ: عن ذكر الله، فإن قلتَ: ما الفرق بين من وعن في هذا؟ قلتُ: إذا قلت: قسا قلبه من ذكر الله، فالمعنى ما ذكرت، من أن القسوةَ من أجل الذكر وبسببه، وإذا قلت: عن ذكر الله، فالمعنى غلظ عن قبول الذكر وجفا عنه، ونظيره سقاه من العَيْمة؛ أي من أجل عطشه، وسقاه عن العيمة إذا أرواه حتى أبعده عن العطش)[٣]. ورجح البيضاوي (٦٨٥هـ) معنى التعليل لـ(من) فقال: ("فويلٌ للقاسية قلوبهم من ذكر الله" من أجل ذكره، وهو أبلغُ من أن يكون عن مكانَ من؛ لأن القاسي من أجل الشيء أشدُّ تأبياً عن قبوله من القاسي عنه لسببٍ آخر)[٤].

---

(١) عبدالله بن يوسف بن أحمد، ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، ج١، ص٣٣٣.

(٢) الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني، ص٣١١.

(٣) محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف، ج٤، ص١٢٢.

(٤) عبدالله بن عمر البيضاوي (٦٨٥هـ)، **أنوار التنزيل وأسرار التأويل**، ٥ج، تحقيق: محمد المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان، ط١، ١٤١٨هـ، ج٥، ص٤٠.

ولعلَّ ابن عاشور أراد بمناقشته لهذا المثال أنَّ تعدُّدَ الأوجه التي تحتملها (من) في الآية لا يقويها لدرجة الاستدلال بها على مرادفة (من) لـ(عن).

ثالثاً: مناقشته لابن هشام في معنى من معاني اللام، قال في تفسير قول الله تعالى: ﴿وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِن مُّدَّكِرٍ﴾ [القمر:١٧] قال: (واللام في قوله "للذكر" متعلقةٌ بـ"يسرنا" وهي ظرفٌ لغوٌ غيرُ مستقرٍّ، وهي لامٌ تدلُّ على أنَّ الفعلَ الذي تعلقت به فُعِلَ لانتفاع مدخول هذه اللام به، فمدخولُها لا يُراد منه مجرد تعليلِ فِعْلِ الفاعل كما هو معنى التعليل المجرد ومعنى المفعول لأجله المنتصب بإضمار لام التعليل البسيطة، ولكن يُراد أنَّ مدخولَ هذه اللام علةٌ خاصةٌ مراعاةٌ في تحصيل فعل الفاعل لفائدته، فلا يصح أن يقع مدخول هذه اللام مفعولاً؛ لأنَّ المفعولَ لأجله علةٌ بالمعنى الأعمِّ ومدخول هذه اللام علةٌ خاصةٌ فالمفعول لأجله بمنزلة سبب الفعل، وهو كمدخول باء السببية في نحو ﴿فَكُلًّا أَخَذْنَا بِذَنبِهِ﴾ [العنكبوت:٤٠]، ومجرورُ هذه اللام بمنزلة مجرورِ باء الملابسة في نحو ﴿تَنبُتُ بِالدُّهْنِ﴾ [المؤمنون:٢٠]، وهو أيضاً شديدُ الشبه بالمفعول الأول في باب كسا وأعطى)[(١)].

بيَّنَ ابنُ عاشور أنَّ اللامَ هنا تدلُّ على أنَّ التيسيرَ جُعِل لانتفاع الذِّكرِ به، وأنَّ مدخولَ اللام –وهو الذكر– لم يُقصد به التعليلُ بمفهومه العامِّ، وإنما هو لبيان علةٍ خاصةٍ بالفعل (يسَّرنا)، وفرَّق أيضاً بين معنى المفعول لأجله الذي يكون للتعليل المحضِ، وبين هذه اللام التي تفيد علةً خاصةً؛ فالأول شبيهٌ بمدخول باء السببية، والثاني بمنزلة مجرور باء الملابسة، وقد تطرَّق لها في بداية كتابه عندما فسر البسملة فقال: (والباءُ باءُ الملابسة، والملابسة هي المصاحبةُ، وهي الإلصاقُ أيضاً، فهذه مترادفاتٌ في الدلالة على هذا المعنى، وهي كما في قول الله تعالى: ﴿تَنبُتُ بِالدُّهْنِ﴾ [المؤمنون:٢٠]، وقولهم: "بالرفاء والبنين"، وهذا المعنى هو أكثرُ

(١) محمد الطاهر بن محمد، ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج٢٧، ص١٨٩.

معاني الباء وأشهرها)[1] فشبَّه معنى اللام في الآية بمعنى باء الملابسة وكأنَّ التيسيرَ مصاحِبٌ للذِّكر وملاصقٌ له.

وشَبَّهَ مجرورَ اللام –الذكر– بالمفعول الأول في باب كسا وأعطى، ففي قولنا: (كسوتُ زيداً الثيابَ) المنتفعُ بالإكساء هو المفعول الأول –زيداً– فكما أن زيداً المنتفعُ بالفعل كذلك الذِّكرُ هو المنتفعُ بالتيسير.

ثم قال: (فهذه اللامُ من القسم الذي سماه ابن هشام في مغني اللبيب شبه التمليك، وتبع في ذلك ابنَ مالك في شرح التسهيل، وأحسن من ذلك تسمية ابن مالك إياه في شرح كافيته وفي الخلاصة معنى التعدية، ولقد أجاد في ذلك؛ لأنَّ مدخول هذه اللام قد تعدَّى إليه الفعل الذي تعلقت به اللام تعديةً مثلَ تعدية الفعل المتعدي إلى المفعول، وغفل ابن هشام عن هذا التدقيق، وهو المعنى الخامس من معاني اللام الجارة في مغني اللبيب، وقد مثَّله بقول الله تعالى: ﴿جَعَلَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا﴾ [الشورى:١١]، ومثَّلَ له ابن مالك في شرح التسهيل بقول الله تعالى: ﴿فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا﴾ [مريم:٥])[2].

ذكر ابن عاشور أنَّ هذه الآية من القسم الذي سماه ابنُ هشام في مغني اللبيب شبه التمليك، وكان الأَولى أن يسميَه التعدية؛ كتسمية ابن مالك لهذا المعنى في شرح الكافية الشافية وفي الألفية، وذكر أنَّ ابنَ مالك مثَّل لمعنى التعدية بقوله تعالى: ﴿فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا﴾ [مريم:٥] ولكنني لم أجد هذا المثال في شرح التسهيل –ذكر فيه مثال المغني– بل وجدته في شرح ابن عقيل[3]، وفي توضيح المقاصد والمسالك[4].

---

(١) محمد الطاهر بن محمد، ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج١، ص١٤٧.

(٢) نفسه، ج٢٧، ص١٨٩–١٩٠.

(٣) انظر: عبدالله بن عقيل العقيلي (٧٦٩هـ)، **شرح ابن عقيل**، ٤ج، دار التراث، القاهرة–مصر، ط٢٠، ١٩٨٠م، ج٣، ص٢٠.

(٤) انظر: الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني، ج٢، ص٧٥٤.

ثم ساق ابن عاشور عدة آياتٍ تصلُحُ أمثلةً لمعنى التعدية فقال: (ومن الأمثلة التي تصلح له قول الله تعالى: ﴿وَذَلَّلْنَاهَا لَهُمْ فَمِنْهَا رَكُوبُهُمْ وَمِنْهَا يَأْكُلُونَ﴾ [يس:٧٢] وقوله تعالى: ﴿وَنُيَسِّرُكَ لِلْيُسْرَىٰ﴾ [الأعلى:٨]، وقوله تعالى: ﴿فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَىٰ﴾ [الليل:٧]، وقوله: ﴿فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَى﴾ [الليل:١٠]، ألا ترى أنَّ مدخولَ اللام في هذه الأمثلة دالٌّ على المنتفعين بمفاعيل أفعالها فهم مثلُ أول المفعولَين من باب كسا)[١].

وفي ختام تفسيره للآية بيَّنَ أنَّه بسط القول في هذه اللام؛ لدقة معناها، وليتضح معنى الآية قال: (فصار معنى "يسرنا القرآن للذكر" أنَّ القرآنَ سُهِّلَتْ دلالتُه؛ لأجل انتفاع الذكر بذلك التيسير، فجُعلت سرعةُ ترتُّبِ التَّذكر على سماع القرآن بمنزلة منفعة للذكر؛ لأنه يشيع ويروج بها كما ينتفع طالب شيءٍ إذا يُسِّرت له وسائلُ تحصيله، وقربت له أباعدها، ففي قوله "يسرنا القرآن للذكر" استعارةٌ مكنيةٌ، ولفظ "يسرنا" تخييل، ويؤول المعنى إلى: يسرنا القرآن للمتذكرين)[٢].

وهكذا يتضح تحقيق ابن عاشور ودقته في إظهار دور حروف المعاني في بيان معاني الآيات.

الخاتمة: النتائج

تبين من خلال البحث النتائج الآتية:

١- تعقيباتُ محمد الطاهر ابن عاشور على ابن هشام الأنصاري في حروف المعاني اقتصرت على ستة حروف وهي: أم، والباء، والفاء، وفي، واللام، ومن.

٢- اتَّسمت مناقشاتُ ابن عاشور بالدّقة والتَّحقيق والوضوح واستقصاء الآراء والتصريح بأسماء قائليها ونسبتها إلى الكتب التي ذُكرت فيها، وأحياناً كان يُطنب في المناقشات والردود بهدوءٍ من غير تعنيفٍ أو تسفيهٍ لمخالفيه.

(١) محمد الطاهر بن محمد، ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج٢٧، ص١٩٠.
(٢) نفسه، ج٢٧، ص١٩٠.

٣- تعقيباتُ ابن عاشور في البحث لم تقتصر على ابن هشام؛ لأن بعض الآراء كان ابنُ هشام متابعاً فيها لمن سبقه من العلماء كابن مالك وابن قاسم المرادي.

٤- عندما يكون استدراكُ ابن عاشور موافقاً لرأي غيره من العلماء، أو مَبنيّاً على قولٍ لمن سبقه يبين ذلك، وينسب القول لصاحبه.

٥- ابن عاشور عالمٌ تميَّزَ بشخصيةٍ علميةٍ مستقلةٍ، ولم يُسلِّم لأحدٍ من العلماء الذين سبقوه تسليماً محضاً بل ظهرت شخصيته من خلال تحقيقاته وترجيحاته وإضافاته.

٦- تجلَّى في البحث تأثرُ ابن عاشور بابن هشام، وظهر اهتمامه بالجانب النحويِّ في تفسيره، وقد أوضح هذا الاهتمامُ التأثُّرَ المتبادَلَ، فكما أنَّ ابن هشام خدم القرآن والتفسير في مؤلفاته، كذلك ابن عاشور خدم مغني اللبيب بتحقيقاته واستدراكاته.

المصادر والمراجع

١. الأندلسي، أبو حيان محمد بن يوسف (٧٤٥هـ)، **البحر المحيط**، ١٠ج، تحقيق: صدقي محمد جميل، دار الفكر، د/ط، بيروت– لبنان، ١٤٢٠هـ.

٢. الأنصاري، ابن هشام عبدالله بن يوسف بن أحمد (٧٦١هـ)، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، جزآن، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الطلائع، د/ط، القاهرة – مصر، ٢٠٠٥م.

٣. الأنطاكي، مصطفي رمزي (١١٠٠هـ)، **غنية الأريب عن كتب الأعاريب**، ٤ج، عالم الكتب الحديث، ط١، إربد– المملكة الأردنية الهاشمية، ٢٠١١م.

٤. البيضاوي، عبدالله بن عمر (٦٨٥هـ)، **أنوار التنزيل وأسرار التأويل**، ٥ج، تحقيق: محمد المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، ط١، بيروت– لبنان، ١٤١٨هـ.

٥. الدماميني، محمد بن أبي بكر (٨٢٨هـ)، **شرح الدماميني على مغني اللبيب**، جزآن، تحقيق: أحمد عزو عناية، مؤسسة التاريخ العربي، ط١، بيروت– لبنان، ٢٠٠٧م.

٦. الرازي، أحمد بن فارس بن زكريا (٣٩٥هـ)، **معجم مقاييس اللغة**، ٦ج، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر، د/ط، ١٩٧٩م.

٧. الرضي، محمد بن الحسن (٦٨٦هـ)، **شرح الرضي لكافية ابن الحاجب**، جزء واحد، رسالة جامعية: دراسة وتحقيق، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط١، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٦م.

٨. الزركشي، محمد بن عبدالله (٧٩٤هـ)، **البرهان في علوم القرآن**، ٤ج، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العلمية، ط١، بيروت– لبنان، ١٩٥٧م.

٩. الزمخشري، محمود بن عمر (٥٣٨هـ)، **الكشاف**، ٦ج، تحقيق: عادل عبد الموجود، وعلي معوض، مكتبة العبيكان، ط١، الرياض– المملكة العربية السعودية، ١٤١٨هـ.

١٠. سيبويه، عمرو بن عثمان (١٨٠هـ)، **الكتاب**، ٣ج، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، ط٣، القاهرة– مصر، ١٩٨٨م.

١١. السيوطي، عبدالرحمن بن أبي بكر (٩١١هـ)، **الإتقان في علوم القرآن**، ٤ج، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د/ط، القاهرة– مصر، ١٩٧٤م.

١٢. ابن عاشور، محمد الطاهر بن محمد (١٣٩٣هـ)، **التحرير والتنوير**، ٣٠ج، الدار التونسية للنشر، د/ط، تونس، ١٩٨٤م.

١٣. العقيلي، عبدالله بن عقيل (٧٦٩هـ)، **شرح ابن عقيل**، ٤ج، دار التراث، ط٢٠، القاهرة– مصر، ١٩٨٠م.

١٤. عمر، أحمد مختار (١٤٢٤هـ)، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ٤ج، عالم الكتب، ط١، القاهرة– مصر، ٢٠٠٨م.

١٥. الفيومي، أحمد بن محمد بن علي (٧٧٠هـ)، **المصباح المنير**، جزآن، المكتبة العلمية، بيروت– لبنان، د/ ط، د/ ت.

١٦. ابـن مالـك، محمـد بـن عبـدالله (٦٧٢هـ)، **شـرح التسـهيل**، ٤ج، تحقيـق: عبدالرحمن السيد، محمد بدوي المختون، دار هجر، ط١، مصر، ١٩٩٠م.

١٧. المرادي، الحسن بن قاسم بن عبدالله (٧٤٩هـ)، **الجنـى الـداني فـي حـروف المعاني**، تحقيق: فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت– لبنان، ١٩٩٢م.

١٨. ابن منظور، محمد بن مكرم (٧١١هـ)، **لسان العرب**، ١٥ج، دار صادر، ط٣، بيروت– لبنان، ١٤١٤هـ.

١٩. مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية:
http://www.m-a-arabia.com/vb/showthread.php?t=41488

9. Al-Zamakhsharī, Mahmūd b. Oʿmar (538), *Al-kashāf*, (in Arabic), 6 parts, ed. Aʿdil Abd Al-maujūd & Alī Muʿauaḍ, Maktabat Al-Aʿbikān, 1st, Riyāḍ- Saudi Arabia, 1418.
10. Sībauaīh, Aʿmr b. Oʿthmān (180), *Al-kitāb*, (in Arabic), 3 parts, ed. Abd Al-Salām Hārūn, Maktabat Al-Khānjī, 3rd, Cāiro- Egypt, 1988.
11. Al-Suiūṭī, Abd Al-Raḥmān b. Abī Bakr (911), *Al-itqān Fī Uʿlum Al-qurān*, (in Arabic), 4 parts, ed. Muḥammad Abū Al-Faḍl Ibrāhīm, Egyptian General Book Authority, Cairo-Egypt, 1974.
12. Ibn Aʿashūr , Muḥammad Al- Ṭāhir b. Aʿashūr (1393), *Al-Tahrīr Wa Al-Tanwīr*, (in Arabic), 30 parts, Tunisian Publishing House, Tunesia, 1984.
13. Al-Aʿqīlī, Abdullāh b. Aʿqīl (769), *Sharḥ Ibn Aʿqīl*, (in Arabic), 4 parts, Dār Al-Turāth, 20th, Cairo- Egypt, 1980.
14. Oʿmar, Aḥmad Mukhtār(1424), *Muʿajam Al-Lughat Al-Arabīīt Al*-Muʿāsira, (in Arabic), 4 parts, Aʿālam Al-Kutub, 1st, Cairo- Egypt, 1980.
15. Al-Fuiūmī, Aḥmad b. Muḥammad b. Aʿlī (770), *Al-Misbāḥ Al-Munīr*, (in Arabic), 2 parts, Al-Maktabt Al-aʿlmīa, Beirut-Lebanon.
16. Ibn Mālik, Muḥammad b. Abdullāh(672), *Sharḥ Al-Tasḥīl*, (in Arabic), 4parts, ed. Abdurraḥmān Al-Saīd & Muḥammad Badauī Al-Makhtūn, Dār Hajar, 1st, Cairo- Egypt, 1990.
17. Al-Murādī, Al-ḥasan . Qāsim b. Abdullāh (749), *Al-Jana Al-Dānī Fī* ḥurūf *Al-Maʿānī*, (in Arabic),1 part, ed. Fakhr Al-Ddīn Qabāua & Muḥammad Nadīm Fāḍil, Dār Al-Kutub Al-Aʿlmīa, Beirut-Lebanon, 1992.
18. Ibn Manẓūr, Muḥammad b. Makram (711), *Lisān Al-Aʿrab*, (in Arabic), 15 parts, Dār ṣādir, 3rd, Beirut-Lebanon, 1414.
19. Academy of the Arabic Language on the World Wide Web. http://www.m-a-arabia.com/vb/showthread.php?t=41488

References

1. Al-Andalūsī, Abū Ḥayyan Muḥammad b. YŪsuf (745), *Al-Bahr Al-Muḥiṭ,* (in Arabic), 10 parts, ed. ṣidqi Muḥammad Jamīl, Dār Al-Fikr, Beirut-Lebanon, 1420.
2. Al-Anṣārī, b. Hishām Abdullāh b. Yūsuf b. Aḥmad (761), Mughnī Al-Labīb Aʿn kutub Al-Aaʿārīb, (in Arabic), 2 parts, ed. Muḥammad Mūḥīddīn Abd Al-Ḥamīd, Dār Al-Ṭalāiʿa, Cairo- Egypt, 2005.
3. Al-Anṭāqī, Musṭafā Ramzī (1100), *Ghuniat Al-Arīb Aʿn Kutub Al-Aaʿārīb,* (in Arabic), 4 parts, Aʿālam Al-kutub Al-Ḥadīth, 1st, Irbid-Jordan, 2011.
4. Al-BaiḍāŪĪ, Abdullāh b. Aʿumar (685), *Anwār Al-TanzĪl Wa Asrār Al*-tawīl, (in Arabic), 5 parts, ed. Muḥammad Al-MarʿashlĪ, Dār Iḥyāa Al-Tur āth Al-AʿrabĪ, 1st, Beirut− Lebanon, 1418.
5. Al-DamāmĪnĪ, Muḥammad b. AbĪ Bakr (828), *Sharḥ Al-*DamāmĪnĪ *aʿla Mughnī al-labīb,* (in Arabic), 2 parts, ed. Aḥmad aʿizŪ Eʿnāia, Muassat Al-TarĪkh, 1st, Beirut-Lebanon, 2007.
6. Al-Rāzī, Aḥmad b. Fāris b. Zakarīīā (395), *Muʿajam Maqāīis Al-lugha*, (in Arabic), 6 parts, ed. Abd Al-Salām Hārūn, Dār al-Fikr, 1979.
7. Al-Rraḍī, Muḥammad b. Al-Ḥasan (686), *Sharḥ Al-Rraḍī Likāfīat Ibn Al-ḥājib*, (in Arabic), 1 part, Master Thesis, Imām Muḥammad Ibn Saʿud Islamic University, 1st, Saudi Arabia, 1996.
8. Al-Zarkashī, Muḥammad b. Abdullāh(794), *Al-Burhān Fī Uʿlum Al-qurān*, (in Arabic), 4 parts, ed. Muḥammad Abū Al-faḍl Ibrāhīm, Dār Iḥiāa Al-kutub Al-Aʿlmīa, 1st, Beirut-Lebanon, 1957.

دلالة المكان في "سَفَر برلك ودروب القفر" لسليمان القوابعة

الدكتورة أسماء الزريقات(*)

الدكتور سالم الفقير(**)

الملخص

تتناول هذه الدّراسة دلالة المكان في رواية "سَفَر برلك ودروب القفر"، هذا المحرك الذي تدورُ فيه أحداث الرّواية، وتظهر من خلالهِ الشّخصيات، ويحمل دلالات عميقة مُتعددة، نستطيع من خلاله أنْ نتعرف إلى رؤية الكاتب.

وقد وَقفتِ الدّراسة على دلالتين من دلالات المكان: علاقة المكان بالشّخصية؛ ثم أثره في التّكوين الجسدي للشخصية، وأثره في نفسية الشّخصية، ثم شعرية المكان بما يخدم جوانب الرّؤية لدى الكاتب، وما تثيره من موضوعات ودلالات.

وقد كشفتِ الدّراسة عن المكان المحمّل بدلالات مُتعددة تعكس الحقبة التّاريخية التي عاشتها الأُمّة العربيّة في بدايات القرن العشرين، وكشفتِ انفتاح النّصّ الروائي على شعرية المكان، وتأثير هذا الانفتاح في جذب القارئ وإشراكه في النّصّ الرّوائي، وتقديم رؤاه بما يخدم خط الرّواية المتصاعد.

ثمّ تأتي الخاتمة حاملة أهم النّتائج التي توصّلت إليها الدّراسة، وتنتهي بقائمة من المصادر والمراجع التي أفادت منها.

(*) الأردن – جامعة الطّفيلة التّقنية – قسم اللغة العربية وآدابها.

(**) مُدير مديرية ثقافة محافظة الطّفيلة – الأُردنّ.

The Significance of Place in Seferberlik and the Paths of the Wasteland

Dr. Asma'a Al-Zreqat(*)
Dr. Salem Al-Faqeer(**)

Abstract

This study investigates the spatial implications of "Seferberlik and the Paths of the Wasteland" by Sulaymān al-Qawāb'a, where the events of the novel take place. The characters are presented and deep meanings are evoked. The study sheds light on two main aspects of space: (1) the relationship between place and character and the way the character is presented physically and psychologically; (2) the author's vision of the topics presented in the novel. Space receives particular emphasis reflecting the historical circumstances facing the Arab nation in the early twentieth-century period. The study also highlights the fact that the literary works produced at the time were fully aware of the importance of the poetics of space and how this interrelationship played a pivotal role in attracting the readers' attention, inducing them to take part in the process of writing. The study concludes with a brief discussion of the findings and provides a list of references.

(*) Jordan, Tafila Technical University, Departement of Arabic Language and Literature.
(**) Director of Tafila Cultural Center – Jordan.

وقفة مع الرّواية:

يُعاين الرّوائي سليمان القوابعة في روايته "سَفَر برلك ودروب القفر" –التي صدرتْ عن وزارة الثّقافة سنة ٢٠٠١م، ضمن مشروع التّفرغ الإبداعي الثّقافي الأُردني– طبيعةَ أهل الجبال القاسية في رحلةٍ جديدةٍ إلى الصّحراء الموغلة في القسوة والظُّلمة، فبطل الرّواية "عليّ الطيب" يُصارع في صحرائه من أجل الثورة والخلاص من الظّلم "العُصْمَلّي"، في رحلةٍ مُتعبةٍ تائهةٍ هرباً من بطش العسكر "العُصْمَلّي" وظلمهم، لتظلّ حكاية هذا البطل هي محور الرّواية الرّئيس منذ بدايتها وصولاً إلى نهايتها المفتوحة على تأويلاتٍ واحتمالات مُتعددة.

يحدد الزمن الدّاخلي للرواية ما بين عامَي ١٩١٠–١٩١٦م، حيث كان الانهيار للإمبراطورية العُظمى التي زحفتْ إليها أُوروبا، بحثاً عن النّفوذ والسُّلطة؛ فكان شقاء العرب وإذلالهم وإجبارهم على المشاركة في حرب لا ناقة لهم فيها ولا جمل. ومن هُنا جاء السّفر برلك التي تعني بالعربية التّرحيل الجماعي، والتجنيد الإجباري، والاحتلال الإجرامي في حق العرب حيث "القرى...جُرّدت من رجالها، والزّرع لم يجد من يحصده فتحّول تعب الفلّاحين إلى هشيم...ودفع العسكر من قاربوا سنّ التجنيد من الصّبيان مع الرّجال نحو ساحات الحرب، والناس يشكون الجوع والمرض...ولم يتردد على ألسنة الناس إلّا مُكابدة ذلك السّفر والتهجير المهلك لساحات الحرب، وما يُسمَّى "السّفر برلك" إلى بلاد الثّلج والمطر"[١] فهكذا يُساق الرّجال للقتال في ديارٍ بعيدة، إذْ يموت بعضهم في الطّريق، وآخرون في القتال.

إنّها قصّة أهالي "المدينة المنورة" المخيفة مع كارثة التّهجير الجماعي والقسري وجريمة "سفر برلك"، التي طبقتها الدّولة العُثمانية بحقِّ الآلاف من الرّجال والنّساء والأطفال، لتترك خلال خمسة أعوام مدينة مُوحشة يقطنها قرابة (٢٠٠٠) من

(١) سليمان القوابعة، **سَفَر برلك ودروب القفر**، وزارة الثّقافة، عمّان، ط١، ٢٠١٠م، ص١٢٠.

العسكر الأتراك، وبضع عشرات من النّساء والأطفال ممن نجوا من ذلك التّرحيل الجماعي، وتُراقب الرّواية التّغيرات التي حدثتْ آنذاك في منطقة بادية جنوب شرق الأردن والمتمثّلة في (معان، وجرف الدّراويش) التي تُوجد فيها مضارب الشيخ ابن مصلح، وأفراد قبيلته، وقبائل وادي أبو العوافي، حيث كانت المنطقة محطة (بطل الرواية) علي الطّيب، الفار من عساكر التّرك، بعد أنْ ساقه العساكر ووالده شيخ الكتّاب في مسجد قباء، وساقوا أمّه وشقيقته ساجدة، وأثناء الطّريق مات العديد من النّاس خلال الرّحلة، فطُلب إلى (عليّ) أن يدفن الموتى، فانتهز الفرصة للهرب، فقادته الطريق إلى مضارب الشيخ ابن مصلح ليعمل راعياً عندهم، وتنقطع صلته بأهله.

وفي مضارب الشيخ تأتي تقنية الاسترجاع محمّلة بمعظم أحداث الرّواية، وما فيها من وصف لوجع الصّحراء ووحشيتها وكواسرها، هذهِ الوحوش والضّواري التي هي أقلّ خطراً وأكثر أماناً من إنسانها المتوحش الباحث عن الثّأر في رحلةٍ صحراوية لا يُرى فيها الإنسان إلّا أنْ يكون قاتلاً أو مقتولاً.

ويبحث علي الطّيب –بطل الرّواية– الغريب التّائه في صحراء لا ترحم عن أبيه وشقيقته "ساجدة" التي لم يعرف مصيرها بعد، ويبقى كذلك إلى أنْ يسمح لقلبه المتعب أَنْ يخفق بالحُبّ والعشق لـ"صفية" ابنة الشّيخ، بعد أنْ دقتْ على جدران قلبه المكدود بالرغم من كُلّ الظّروف التي مرّ وَيمرُّ بها، فينتهي الأمر بزواجه منها.

إنّ هذهِ الرّواية تُجسد ثنائيات الحُبّ والموت، والعدل والظُّلم، والحرية والعبودية حتى نهايتها، حين أَعلنتْ ثورةُ العرب الكبرى استعدادَ الشريف الحسين أن ينهي عذابات الأمّة، إنها رواية تاريخية أدبية استطاع فيها القوابعة أنْ ينأى عن التّاريخ، بحثاً عن الأدب الرّفيع في حوار بين بطل الرّواية والصّحراء والناس، وبقيت أسئلة الرّواية كثيرة مُشرَعة، "فعليّ" يواصل تلك الرّحلة المضنية بحثاً عن والده الأسير في

معسكرات "العصملّي"، وحين تكون شقيقته "ساجدة" فريسة سهلة للعسكري العُصْملّي الذي اغتصبها وحملت سفاحاً منه فتضرب عن الطّعام والشّراب عند عودتها، فتموت في بيت أهلها في (وادي العقيق)، ليبقى بطلنا مواصلاً رحلته بحثاً عن والده الغائب، وتنتهي الرّواية بتأويلات مفتوحة على احتمالات عديدة، لتلك الرحلة في طرق المملكة بحثاً عن أب غائب قد لا يعود؛ يقول في ختام روايته: "فالمسار يبدو بعيداً...بعيداً".

المقدمة

يتكفَّل الروائي سليمان القوابعة بالتعبير عن الهموم الوطنيَّة والقوميَّة، وقد تجلَّى ذلك من خلال أعماله الروائية: حوض الموت، وشجرة الآرغان، والرَّقص على ذُرى طُوْبقال، وعبيد الرَّب، فضلاً عن روايته المُعنونة بـ(سَفَر برلك ودروب القفر)، التي تُقدِّم رؤية شموليَّة تجاه الكون وتُجلّي وعياً للأنا الفردية والوطنيَّة، ولجلاء هذه الرُّؤية العامَّة تناول البحث عنصراً واحداً من عناصر التكوين الروائي: المكان بتجلِّياته وحدودِه ودلالتِه؛ ليتبيَّن للقارئ دلالة المكان في الرواية؛ وارتباطه الوثيق بشخصية الكاتب، وقد دلَّت عليه العبارة الأولى في الرواية "هيلَكْ بالنّدى شالوا" إذ يتجلَّى فيها انتماء الكاتب إلى المكان، كما دفعنا إلى ذلك قِلَّةُ الدراسات التي تناولت الرواية، وبعض المقالات العامة التي لا تُكَوِّن في مُجملها دراسة مستقلة، بالرغم من صدورها في عام ٢٠١٠م، ولكي نتمكن من تقديم مقولة الرواية من خلال هذا المكوِّن تبنّى الباحثان المنهج الوصفي التحليلي.

يذهب الكاتب في روايته إلى أنسنة المكان، إذ لم يَعُدِ المكان هندسياً مجرد غرفٍ ونوافذَ وجدران، لذا نجد أن المكان في (سفر برلك) يحمل دلالات متعددة، بل هو انعكاسات لنفسية الشخصية وبنيتها؛ لذا جاء هذا البحث في محورين هما: الأول: علاقة المكان بالشخصية، وما يندرج تحتها من أثر المكان في التكوين الجسدي للشخصية، وأثر المكان في نفسية الشخصية. والمحور الثاني: شعرية

المكان، مع تقديم عرض ملخص للرواية، يستطيع المتلقي خلاله معرفة المحاور الرئيسة والخطوط العريضة في الرواية، كما ينبغي الإشارة إلى أن البحث لم يقدم تفصيلاً للمكان وتعريفاته؛ لأن مجيء مثل هذه المفهومات المطوّلة حول المكان يثقل كاهل الدراسة، وينأى بالبحث بعيداً عن الهدف المراد تحقيقه للمتلقّي، واكتفينا بتقديم أفق معرفي حول المكان بما يخدم الدراسة، وأعقبنا الدراسة بخاتمة تضمنت مجمل النتائج التي توصلت إليها.

لقد تبين أنَّ الرواية تستجيب للدراسات السردية الحديثة، ولعل ذلك يشي بقدرة الكاتب على استخدام التقنيات السردية الحديثة وتوظيفها في أعماله الروائية؛ كالاسترجاع، والاستباق، والوقفات وغيرها، ليحملها بذلك رؤيته ويبعث من خلالها رسالته التي أراد إيصالها للمتلقي، كما أن هذه المقدرة الأدبية توحي بالمعرفة الخلفية التي كونت في مجملها مخزونه الثقافي.

وقد اعتمدنا في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع التي أعانتنا في الكشف عن جماليات المكان ودلالته في "سَفَر برلك ودروب القفر" مثل؛ بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، وبناء الرواية لسيزا قاسم، ودلالة المكان في مدن الملح لمحمد الشوابكة وغيرها.

مدخل

إن وجود المكان في العمل الإبداعي يعني وجود الشخصيات ودوران الأحداث، فالمكان مرتبط بالشخصيات فهو الذي يظهر تلك الشخصيات ويعكس رؤاها، كما تفعل الشخصيات الأمر ذاته بالمكان. فالمكان "الفسحة/ الحيز الذي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم، من خلاله نتكلم وعبره نرى العالم ونحكم

على الآخر"[١] فهو ليس من العناصر الزائدة في الرواية، بل يحمل بين طياته معاني عديدة، بل إنه قد يكون الهدف من وجود العمل.[٢]

إذن، "إذا كانت الرواية في المقام الأول فناً زمانياً يضاهي الموسيقا في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس، مثل: الإيقاع ودرجة السُّرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت، في تشكيلها للمكان."[٣]

ليس المكان واحداً في الأعمال الأدبية، فقد يجد القارئ في أعمال متعددة مكاناً واحداً، بيد أن هذا المكان يحمل في كل مرحلة رؤيا معينة، ويظهر كذلك في كل مرة بصورة تختلف عنها فيما سبق تبعاً للحالة النفسية وما يصاحبها من انعكاسات مرتبطة بالشخصية أو بالسارد ورؤيته التي يحملها المكان آنذاك. فقد تكون الأمكنة "مركزية بحيث تقع فيها أحداث كثيرة، وتقوم بدور مهم في الرواية يتجلى بالتأثير المتبادل بينها وبين الشخصيات من جهة، وبينها وبين الأحداث من جهة أخرى، أو أمكنة ثانوية لا تقوم بدور مهم في الرواية، ولكنها تقدّم للقارئ مجالاً واسعاً ليتعرف على سلوك الشخصيات ونفسياتها وتُعرض في الرواية دون وصف واسع أو دقيق."[٤]

وربما "يعكس المكان نفسية الشخصية ويكشف عن هويتها وأنماطها، وقد يستخدم دلالة على قيم المجتمع وعاداته وتقاليده وطرق تفكيره، وقد يقف شاهداً

---

(١) خالد حسين حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً)**، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ١٤٢١هـ، ص٦٠.

(٢) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص٣٣.

(٣) سيزا أحمد قاسم، **بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٩٩.

(٤) محمد عبدالله القواسمة، **البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبدالرحمن منيف**، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٨، ص٨٩.

على انتقال الأمة من مرحلة إلى أخرى، كما يقف شاهداً على عمق الانتماء...ولأن المكان –الأرض– مصدر هوية الإنسان ووجوده، وأن بينهما علاقة حميمة، فقد التفت كثير من أدباء العربية المعاصرين إلى أهميتها وقيمتها، فخصها بعضهم بأجزاء من إبداعهم، وجعلها آخرون محوراً رئيساً لهذا الإبداع"[١] ولعل سليمان القوابعة من الروائيين الأردنيين الذين كان المكان يُمَثِّلُ لهم هاجساً في أعمالهم الروائية، فالقارئ لأعماله الروائية (حوض الموت، وشجرة الآرغان، وعبيد الرب، وسفر برلك ودروب القفر) يلحظ ما نذهب إليه، فهو يُؤَنسن المكان، ويضفي عليه أغلب صفاته، فالمكان عنده ليس تراباً وأشجاراً ونباتات وعمارات وغيرها، بل هو أبعد من ذلك بكثير، وهذا ما سنلحظه في الصفحات الآتية من البحث، كما بدا في هذه الرواية.

كما ينبغي الإشارة هنا إلى أنَّ هذا المكان –على الرغم مما تقدم ذكره– يبقى مكاناً فنياً وليس واقعياً، ونقصد هنا بالواقعية والفنية أن هذا المكان هو مكان مُتخيّل يتخيله الكاتب؛ ليخلق بداخله شخصيات ورقية تُدير الأحداث، وقد يذهب بعض الدارسين إلى أن هذا المكان أو ذاك في عمل أدبي ما، ليس إلا مكاناً حقيقياً وموجوداً على أرض الواقع فكيف يكون متخيلاً؟ ونحن بدورنا نتَّفق معه بأن هذا المكان موجود ولكن المكان الذي يتحدث عنه الروائي في عمله هو صورة المكان في الواقع، فقد يقترب منه لكنه ليس هو نفسه، ولو كان كذلك لكان الكاتب لم يأتِ لنا بجديد ولم يكن قد أطلعنا على إبداعه من خلال وصفه للأماكن وتحريكه لها.

وبناءً على ما تقدم، فإن المكان ليس غرفاً ونوافذ، وليس هيكلاً خارجياً، وليس حلية جمالية حسب، بل هو كيان من الفعل المغاير، يحتوي على تاريخ ما، وإنَّه يُقدِّم دلالات وإيحاءات مختلفة تفرض حضورها في النَّصِّ الرِّوائي، وهو معيار

(١) محمد الشوابكة، "**دلالة المكان في مدن الملح لعبدالرحمن منيف**"، **أبحاث اليرموك** "**سلسلة الآداب واللغويات**"، م٦، ع٢، ١٩٩١، ص١٠-١١.

نقدي يستطيع الناقد من خلاله أن يقيس صدق الفنان،[١] وإنَّ تصورات المكان هي أن يصبح مكان القصة هوية تاريخية ووطنية، وأنْ يحمل طموحات الأديب الثقافية بأن يجعله أمام امتحان ثقافي مع العصر، وأن يتحوَّل –لدى الأديب– الفعل في المكان فعلاً في البحث عن الشخصية المستقبلية والمتطلعة إلى الواقع كما لو كان قدرها المرتبطة فيه[٢] كذلك ليس المكان معزولاً عن الزمان، فكلاهما وجهان لعملة واحدة هي الرواية، ولسنا نقصد عزل الزمان عن المكان، لا سيما أن المكان يظهر لنا في العديد من الأعمال الروائية عن طريق تقنيات الزمان، غير أننا سنشير إلى الزمان بالحجم الذي يرد معنا خادماً للمكان محور الدراسة.

١. علاقة المكان بالشخصية

تأتي الشخصية في الأعمال الروائية كغيرها من مكونات الرواية الأساسية، مثل؛ الزمان، والمكان، والأحداث، وعند الحديث عن علاقة المكان بالشخصية نجد أن كلّاً من الشخصية والمكان يُظهرُ الآخَرَ، فإذا نظرنا إلى المكان باعتباره حيزاً دون وجود حركة فيه، فإن ذلك المكان لا يعدو أن يكون شيئاً لا وجود له، كذلك الشخصية لا بُدَّ لها من مكان تتحرك فيه.

إن ما نود الذهاب إليه هو أنَّ المكان ينعكس على الشخصيات، وهذا الانعكاس يأتي جسدياً ونفسياً، لذا إن الهيئات والطِّباع وجميع خصائص الشخصية هي انعكاسات عن أماكن وجودها، ثم إن حالة الشخصية النفسية هي كذلك انعكاس للمكان، ولذلك "فإن العلاقة بين الشخصية والمكان تتعدى حدود العلاقة الشكلية؛ لأن المكان لم يعد إطاراً خارجياً جامعاً لحركة الشخصيات، بل إن المكان

(١) ياسين النصير، **إشكالية المكان في النص الأدبي (دراسة نقدية)**، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ١٩٨٦، ص٨.

(٢) المصدر نفسه، ص١٨.

الروائي تجاوز وجوده السطحي المرتكز على البعد الجغرافي والفيزيائي، فقد أصبح يحدد سلوك الشخصية واتجاهاتها."[١]

فالمكان عنصر فاعل في العمل الرِّوائي، يمَثِّل خلفية الأحداث، وإطاراً يحتويها، ويؤثر في الشخصيات أخذاً وعطاءً، وفي سلوكها وطباعها، ويعبِّر عن الحالات المختلفة التي تكتنف الشخصيات في كُلِّ مشهد من مشاهد العمل الرِّوائي، وهذا ما نجده في شخصيات رواية سفر برلك ودروب القفر، حيث إنَّ المكان يعكس أبعاداً مختلفة للشخصيات التي تتحرك فيه.

أ. أثر المكان في التكوين الجسدي للشخصية:

لقد مرّ بنا أن المكان له تأثير في الشخصية؛ فابن البادية يختلف عن ابن المدينة وهكذا. يبدو أنَّ القوابعة من الروائيين الذين اعتنوا بالمكان وأولوه أهمية كبيرة كما فعل نجيب محفوظ وعبدالرحمن منيف وغيرهما، فالمكان يستثير الروائي، لكن القضية تبقى منوطة بالكاتب وقدرته على تشكيل المكان وعكس أبعاده على الشخصيات التي توجد فيه، وهذا الذي يميز كاتباً عن آخر، ولعل ما يمتاز به القوابعة في أعماله بشكل عام و(سفره البرلكي) بشكل خاص أنه استطاع أن يعكس أبعاد أمكنته على الشخصيات الموجودة فيه، فليس من المعقول أن تعيش شخصية ما في صحراء حارقة دون أن تتلون سحنتها بحرارة الشمس الحارقة مثلاً.

يظهر أثر المكان في رواية "سفر برلك ودروب القفر" في التكوين الجسدي للشخصية من خلال شخصية عليّ، حيث يطالعنا السارد بعد الاستهلال بثلاث صفحات بقوله: "...سحنتي التي لونتها شمس القفر قرّبتني إلى ملامح هؤلاء البدو، وأَطلَقَتِ المدى لشعر الرأس ليكون لي من الجدائل ما يعجبني، اثنتان عن يمين،

(١) أسماء شاهين، **جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط١، ٢٠٠١م، ص١١٣.

ومثلهما عن شمال مثل غيري من رُعاة القفر وفتوة المضارب، ومن هذه البرية، أستلهم أفانين الحداء ونداء عناصر القطيع، واتجاهات الريح وصحبة الناي، ومواقيت النجوم ومساراتها..."[١] وهنا يتبين القارئ ما للمكان من أثر في تكوين الشَّخصية الجسدي، فلون البشرة أحرقتها الشمس، والشعر الطويل له جدائل، والصوت جبلي ووعر يتناسب والطبيعة القاسية، فهذه ملامح شخصية واقعية غير أن هنالك بعض الملامح التي يستطيع أن يستشفها القارئ من مجمل أحاديث الشخصية فليس شرطاً أن يصرح الكاتب عن طريق شخصياته عن ملامح تلك الشخصيات وتأثير المكان فيها، إذ لا بد من إشراك المتلقي، وأعني هنا المتلقي المنتج الذي يضيف شيئاً إلى النص، كما أن تقديم الشخصيات بصورة سطحية قد لا يكون مناسباً حيث لا احترام لقدرة المتلقي على الاستنباط وإعمال فكره في النصوص، فنجد على سبيل المثال أن خشونة الحنجرة لم ترد صراحة في النص ولكن السارد أشار إلى ذلك إشارة وضمنها حديثه.

إنَّ أثر المكان لا سيما (وادي أبو العوافي، ومضارب الشيخ ابن مصلح) بدا ظاهراً حتى على النساء، فنساء البادية لسن كنساء المدينة والحضر، يقول السارد: "خمس نساء دخلن الحومة يتسلحن بأعمدة الخيام، وخلفهن صبايا لم يستطعن لجم ألسنتهن فانطلقت الزغاريد...النساء يضربن الفرسان بالحجارة والأعمدة."[٢]

إن النساء هنا بدَوْنَ قاسيات، أُنيط بهن أعمال الرجال، إنه المكان وظروفه التي حدت بهن أن يشاركن في الغزو والقتال، فلقد أخذت النساءُ شيئاً من قساوة البادية وصحرائها.

(١) سليمان القوابعة، سفر برلك ودروب القفر، السابق، ص١٧.

(٢) نفسه، ص٨٨.

لم يتوقف تأثير المكان عند التكوين الخارجي للجسد بل تعداه إلى الفكر، حيث أوضح لنا السارد وجهة نظر إحدى الشخصيات الثانوية وهي تركية النسب حول السفر البرلكي، يقول السارد: "أقول...أنا محدثكم تركي النسب...ذلك العمل لا نرضاه لنا ولكم...وهذا شغل شباب يقودون الدولة العلية العثمانية إلى الهاوية بدل أن ترتاح من تعبها..."(١).

إن المكان الذي ارتآه الكاتب لشخصياته انعكس على تلك الشخصيات مكوناً أبعادها الجسدية والفكرية، وقد انطبق ذلك على كافة الشخصيات في الرواية، لا سيما أن المكان الذي برز في الرواية هو (وادي أبو العوافي) وهو مكان حياته، الصحراء وحرارتها التي لا تعرف الرحمة كما لا يعرفها السفر، وهذا يُسهم في نقل القارئ عبر الفضاء الصَّحراوي ليجوس أركاناً غريبة عجيبة ومجهولة.

ب. أثر المكان على نفسية الشخصية:

ليس جمال المكان بمكوناته وموجوداته، وأثمانها وأحجامها وأعدادها، فما نراه جميلاً قد يراه الآخرون قبيحاً والعكس صحيح، وليست الشخصية بمعزل عن المكان، ومن هنا، فإن جمال المكان وقبحه يأتي من خلال الشخصية، كذلك فإن إيجابية الشخصية وسلبيتها تتأتى من المكان، فكل منهما يؤثر في الآخر، إلا أن تأثير المكان في الشخصية يكاد يكون أكبر من تأثير الشخصية في المكان، ولكلِّ مكان في العمل الروائي طابع نفسي مختلف تبعاً للحالة النفسيَّة التي تُسيطر على الشخصيَّة، والقارئ لـ"سفر برلك ودروب القفر" يكاد يلحظ أنه لم يرد مكان في الرواية إلا وكان له أثره البارز في نفسية الشخصية، وهذا دليل على قدرة الكاتب وتمكّنه من عكس الأمكنة على شخصياته، لا سيما أنه يولي المكان أهمية كبرى، ويسبغ عليه حيوية من خلال عناصر التَّشكيل الجمالي.

"فتأثير المكان في نفسية الشخصيات غالباً ما يكون أعمق من التأثير في الجسد، وذلك لما تمتاز به النفس الإنسانية من إحساس مرهف، فأكثر الأمور

(١) سليمان القوابعة، سفر برلك ودروب القفر، السابق، ص١٣٩.

بساطة تطبع في النفس علامة يصعب محوها حتى مع مرور الزمن"[١]، وهذا يؤكد العلاقة القوية التي تجمع الإنسان بالمكان، ففي سفر برلك نجد أن المدينة المنورة ووادي أبو العوافي شكّلا حالة نفسية لشخصية عليّ الشاهد، فعندما استذكر عليّ سؤاله لامرأة طاعنة في الزمن وسألها عن أهله، وجد أنَّ أهله ارتحلوا مع ندى الفجر، يقول السارد: "...فمنازل أهلي خاوية...أبوابها مشرعة للغبار والقطط الجائعة، والكلاب الضالة، وحيوانات الليل...وزوايا الجدران، والعتبات، مثل شواهد القبور..."[٢].

يقول الرّاوي: "وتلك الصور المتداخلة في مدينتي المباركة وحواريها التي أقفرتْ إلّا من صرير الجنادب والقطط الجائعة التي تنشد الموت...وقلة من الناس..."[٣].

إنَّ هذا المكان أسود مظلم مخيف، كل مفردة فيه تدب الرُّعب وتحمل بين طياتها صورة الوحشة التي ألمَّت بالمكان، ومن ثمَّ أَلَمَّتْ بالشخصية، إن (عليّ الشاهد) ينسجم والمكان، فيعبر المكان عما يختلج في نفسيته، خاصة أن هذا المكان قد حمل معه ذكريات تبعث الألم والحسرة في نفسية عليّ، وأولى تلك الذكريات أخته ساجدة التي اختطفها العسكر، ووالده الذي أخذوه بعيداً ولا يعرف عنه شيئاً سوى أنه كتب مفكرة هي بين يديه الآن، فهذا المكان يتداخل مع نفسية عليّ وينسجم معها، لذا فساجدة ووالدها أصبحا كشواهد القبور؛ مظاهر الموت واضحة فالمقبرة التي سكنتها جثث الجياع وحوافر خيل الدرك تعفرُ أجواء الأزقة وتلوثها، لقد هُجرت المدينة وأصبحت ملاذاً للقطط الجائعة والجنادب، إنّها تنشد الموت لعله يريح أهلها من هذه الحال، إلّا أنه لا يجد جواباً لقلة الناس فيها.

---

(١) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، السابق، ص١١٨.

(٢) سليمان القوابعة، سفر برلك ودروب القفر، السابق، ص٧.

(٣) نفسه، ص١٥٥.

أما (وادي أبو العوافي) فيمثل المكان الرئيس، الذي شكل مُنطلق الأحداث وبؤرة البث المركزية في الرواية، التي جاءت أغلب الشخصيات من خلالها، وفيه نجد أن الشخصيات –في أغلبها– قد انطبعت بطباع سوداوية، وأثَّر هذا المكان في سلوكياتها وردود أفعالها، لا سيما أن عنوان الرسالة يشي بشيء مما نذهب إليه، فليس الانقياد قسراً في المعركة، والقتل والتشرد والضياع يحمل طابعاً إيجابياً للشخصية حتى لو كانت الشخصية تقطن قصراً؛ لذا فإن أغلب شخصيات الرواية كان المكان يؤثر في نفسيتها سلبياً، سوى بعض الأحداث التي تضمنت شيئاً من العاطفة والحب، لكنها سرعان ما تتلاشى عندما تهب عليها ريح الذكريات وما يحل بأهلها.

هذه القبائل التي تستوقفنا عند الصحراء القاسية المقفرة القاحلة، وتتحول الحيوانات فيها إلى وحوش كاسرة، حتى البشر الذين يقتل بعضُهم بعضاً بكل قوة، شكل المكان فيها تلك الطباع والسلوكيات.

إن قبائل وادي أبو العوافي ومضارب الشيخ ابن مصلح لم تشكل لعلي نقطة استقرار، إنما هي محطة استرجاع يعتصره الألم من خلالها، إنّها صورة لمدينة مغتصبة تبدلت حالها من طمأنينة وسكينة إلى خوف ورهبة فعليّ يشعر بالضّيق لدخولها لأنها تذكره بأيام الصّبا، والقطار الذي يحمل رائحة الموتى، إنّها مكان معتم تعرّض للسلب والنهب من الأتراك، يقول السارد: "أجاري الأزقة المعتمة والأمكنة المهجورة بعيداً عن الدروب المفضوحة"(١).

صورة شرسة للبادية حيث القتال بالسيف والرمح والحجارة، صورة قاسية للصحراء، يقول: "الرّعاة يتناسلون من ساحات بيوت الشّعر ويمضون في كُل الجهات مع الشلايا ووهج الشروق ويسبقون سطوة شمس الضّحى، يرددون الحداء، وينسون ما يتعبهم"(٢).

(١) سليمان القوابعة، سفر برلك ودروب القفر، السابق، ص١٥.

(٢) نفسه، ص٢٤.

ولعلَّ الكاتب أراد أن يلفت انتباهنا إلى الواقع المرير الذي عاشه أهل المنطقة من خلال استرجاع المكان (قبائل وادي أبو العوافي، ومضارب الشيخ ابن مصلح) وما فيه من ألم، وشقاء، وبؤس، وصراع مرير، "فأقبلت هيئة تلك العجوز من وراء الحجب وتبعتها ملامح والدي عبدالله أحمد الشاهد الذي قيده العسكر...وتحل بين عيني قسمات ساجدة التي أوجعني ضياعها، فتبقى في النفس حسرة..."(١) "ارتَدَّت إليّ من وراء حجب سيرة عمي إسماعيل بن أحمد الشاهد الذي لم أعرف مُحيّاه، إنما أحاول أن أوازن بين أخوين، أحدهما في ماردين والآخر في جبال تعز..."(٢) كذلك هي محطة انتقال للبحث عن أخته ساجدة ووالده عبدالله الشاهد، حيث أعاد أخته التي اغتصبها (إيهان) العسكري وحملت منه لكنها توفيت بعد أن عادت، وعلم بمكان والده حيث انتهت الرواية بذهابه لإعادة والده.

إن شخصية (علي) –كغيرها من الشخصيات في الرواية– تعيش حالة وأزمة نفسية، فهي دائماً في استرجاع للماضي؛ لأن الماضي هو الذي شكَّل لها البؤرة المركزية، وإن كانت هنالك بعض الوقفات التي تنوء بشخصيته بعيداً قليلاً عن حالته النفسية لكنها سرعان ما تتلاشى "أواه...يا صفية...أتمارسين العشق معي أيتها البدوية الرقيقة. لا نعلم ماذا يخبئ لنا الزمن...لي أخت جميلة تشبهك وربما هي قريبة من سنك...أنا موجع يا صفية..."(٣).

إن هذه الشخصيات موجعة كما الأمكنة، فالمكان الذي هجره أهله وقُتل فيه بعضهم وسُلِبت أرزاقهم هو نفسه الشخصية التي قُتلت راحتها وسُلبت إرادتها، إن المدينة الخاوية هي عينها التي فقد عليّ فيها والده وأخته، وابتعد عن والدته ولم يعرف عمه...إلخ. وبناءً على ما تقدم "ثمة امتزاج بين الطبيعة والإنسان، يتأثر

(١) سليمان القوابعة، سفر برلك ودروب القفر، السابق، ص١٣.
(٢) نفسه، ص١٤٣.
(٣) نفسه، ص٣٠.

الإنسان بأجوائها، وينظر إليها بمنظاره، وكأنها تشاركه معاناته..."[١] وليس المكان إلّا جزءاً لا يتجزأ من هذه الطبيعة. وهذا المكان الذي ظهر في سفر برلك بدا موحشاً حتى إن الحيوانات لتخاف من هجير الصحراء، ومن برد الشتاء وظلام الفيافي الحالكات فكيف بالشخصيات؟!

لقد وصف القوابعة الصحراء بتلالها وهضابها ورياحها المغبرة التي تقسو حيناً وتتلطف حيناً، فالصحراء هي ملاذ العربي ومتنفسه الوحيد وقد ذهب (عليّ) إلى الصحراء؛ لينسى ما حدث مع أهله في المدينة المنورة من تشريد من قبل العسكر العُصْمَلّي، لكنه لم يفلح باختياره، فقد أصبح أسيراً للمكان بطبيعته وانعزاله وأصبح أكثر تذكراً لماضيه، يقول السارد: "أُداري خطاي في هذا الخلاء المتسع، وأتخطى المجهول قدر الإمكان لأفلت من هذا الزمن المرّ...أقلّب الوقت...أحاول أن أتناسى الخطايا كلها..."[٢].

وهكذا، فإنَّ الأمكنة في الرّواية تتباعد وتتسع، فمن المدينة المنوّرة ووادي العقيق جنوباً جنوب الأردن، ثم تلتقي هذهِ الأمكنة مع الشّخوص.

٢. شعرية المكان:

أشار (ميشيل بوتور) إلى أنَّ الرواية لا تكون شعريَّة بالمقاطع فحسب، بل بمجموعها، ونحن نعلم جيِّداً أنَّ هذه المقاطع التي نعتبرها لأوَّل وهلة شعريَّة عند كبار الرِّوائيين، فهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بغيرها من المقاطع، وإذا فُصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها[٣].

---

(١) محمد الشوابكة، دلالة المكان في مدن الملح لعبدالرحمن منيف، ص٢٢-٢٣.

(٢) سليمان القوابعة، سفر برلك ودروب القفر، السابق، ص٥٧.

(٣) ميشيل بوتور، **بحوث في الرِّواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص٣٤.

إنَّ قدرة الكاتب الأدبية تتمثل في إشراك المتلقي في نصه الإبداعي، ومن ثمّ يستطيع الكاتب أن يجعل المتلقي يعيش في المكان المتخيّل الذي اصطنعه في عمله الأدبي، وهو بذلك يكوِّن بين المتلقي والنص نوعاً من التجاذب، لا سيما أن المتلقي كلما وجد أن المكان الذي يتحدث عنه السارد أو الشخصية في الرواية واقعي كان انجذابه لذلك المكان أكثر، فالمكان الفني متصل بالمكان الواقعي ومنفصل عنه في آن[1]، وقد يجد العديد من متلقي النصوص الأدبية –خاصة الرواية– وقارئيها انجذاباً يصل إلى حد عدوى النص، إذ يجد المتلقي أن هذا المكان ليس غريباً عليه لاقترابه من الواقع، على الرغم من أنَّ الأمكنة في الرواية هي أمكنة ورقية يتخيلها الكاتب، وإن كانت تقترب من الواقع إلّا أنها ليست واقعية بحذافيرها.

ومن جانب آخر نجد أن العديد من القُرَّاء ممن يقرؤون عن مكان معين في رواية ما يُشكِّل ذلك المكان هاجساً لديهم، فيحبون أن يتعرفوا إليه، لكنهم يفاجؤون بأنْ لا وجود لذلك المكان على الواقع، ويعود ذلك إلى قدرة الكاتب وبراعته في التصوير، وإيمانه العميق بأنَّ المكان يُجسِّد حالات إنسانية تسمح لنا بالسير داخلها.

إننا، ونحن نقرأ أمكنة القوابعة في (سفره البرلكي)، نعود إليها لنتفحصها ونتلمس جزيئاتها كما وردت في الرواية. إن تلك الرواية تُنبّهُ القارئ إلى العديد من الأشياء والجزئيات التي غابت في تلك الأمكنة، بل إنّ الكاتب يشعرنا بأن هنالك هوّة بين المكان في الرواية والمكان على الواقع؛ لذا فإن وادي أبو العوافي والصحراء الواقعة بينه وبين المدينة المنورة في الرواية أكثر تأثيراً فينا من الواقع، وهذا يعود إلى قدرة القوابعة على تكثيف الصور واستخدام اللغة التي تخدم الأمكنة

(١) صلاح صالح، **قضايا المكان الروائي**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٩.

لتتناسب والأحداث التي تجري فيها وتُجريها الشخصيات، إنها أماكن تحتضن أحلام الشخصيات، أماكن مفتوحة، وكأنها جعلت أحلام أبطالها واسعة المدى كاتساع مسافات تلك الأمكنة؛ إذ يُعدُّ الوصف من التقنيات المهمة التي يستخدمها الرِّوائي في رسم الأبعاد المكانية والزمانية، وفي تصوير الشخصيات، وله في البناء الروائي وظائف متعددة يمكن تحديدها في وظيفتين أساسيتين: الأولى جمالية تزيينيَّة تُشكِّل استراحة في وسط الأحداث السَّرديَّة، والأخرى توضيحية تفسيرية، حيث يكون للوصف وظيفة رمزية دالَّة على معنًى معين في إطار سياق الحكي.(١)

إنَّ المقصود بشعرية المكان هو أن تكون اللغة الواصفة للمكان لغة شعرية لكنها تخلو من الوزن والقافية، وهذا ما ذهب إليه عدد من النقاد: "أن النص شعري ولكنه يخلو من الوزن والقافية، والنثر هنا يشمل خصائص شعرية تكمن في طريقة استعمال اللغة"(٢)، ثم "إننا كلما زدنا من إتقان المكان الهندسي حرمنا القارئ من استعمال خياله، وحرمناه من إعادة صياغة الأماكن التي عاش فيها. أي أن المكان يتحول هنا إلى درس في الهندسة المعمارية."(٣)

يذهب القوابعة إلى أنسنة المكان، إذ نجد أول عبارة ترد في الرواية، وهي أول جملة استهلالية "هيلك...بالندى شالوا"، تشير إلى انتماء الكاتب للمكان، الأمر الذي يقوده إلى أنسنة المكان ليضفي عليه طابع الشعرية، فعلى سبيل المثال: نجد "الليل متعباً متسائلاً"(٤)، و"شواهد الليل من نجوم وكواكب لم تكن معي..."(٥) و"الساحة تهدأ"(٦)، و"الشمس تميل إلى الغروب"(٧) وهو بذلك يضفي على المكان بعض الصفات الإنسانية من مثل؛ تعب الليل وتساؤله، ومصاحبة النجوم والكواكب

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، السّابق، ص٧٦.
(٢) محمد الشوابكة، دلالة المكان في مدن الملح لعبدالرحمن منيف، السّابق، ص٣٦-٣٧.
(٣) غالب هلسا، **المكان في الرواية العربية**، دار ابن هانئ، دمشق، ط١، ١٩٨٩، ص٢٩.
(٤) سليمان القوابعة، سفر برلك ودروب القفر، السابق، ص١١.
(٥) نفسه، ص١٤.
(٦) نفسه، ص٩٧.
(٧) نفسه، ص١٠٤.

لشخصية معينة، وهدوء الساحة وميول الشمس وغيرها، فيظهر المكان وكأنه كائن بشري يتحرك وينتقل ويشارك الشخصيات أفراحها وأتراحها وجميع أحوالها. "وإذا ما ابتعد الإنسان عن أرضه بسبب أو لآخر شعر بالتَّعاسة بل وبدت له الأماكن الأخرى قاسية ومعادية".(١)

لقد أراد القوابعة المكان بهذه الصورة (مُؤَنسَناً) وإلا لما استطعنا أن نلمح فنية في تلك الأمكنة، ولأصبح المكان جامداً لا يحمل دلالة معه، ثابتاً أينما وجد وبصرف النظر عن الشخصية التي توجد فيه، كما تجدر الإشارة إلى أن القوابعة عُني بالوصف الدقيق للأمكنة وهذا الوصف يعمق تجذر العلاقة القائمة بين الإنسان والمكان منذ الأزل، كما يعكس نفسية المواطن العربي الذي اشترك في حرب هو بريْءٌ منها براءة الذئب من دم يوسف، فما جلبت له سوى القتل والتشرُّد والضَّياع.

إن انتقاء القوابعة لمفردات لغة الرواية بلغة شعريَّة، يضع القارئ في الجو المتحدث عنه، فعلى سبيل المثال: يرد على لسان عليّ قوله عن الجثث في القطار: "أجساد الموتى مرصوصة بيننا مثل أكياس بضاعة، ورائحة الجثث تزكم الأنفاس..."(٢) فدقة الصورة وتشبيهها وتكثيف المعنى يشعرنا بألم ذلك المكان، إذ صوَّره على نحو إنساني تملؤه الكآبة والحزن والظلام والسَّواد، فالقطار موحش، يحمل على ظهره الموت والحياة، الموت من خلال الذهاب إلى التجنيد، والحياة عندما هرب عليّ منه إلى الصحراء، لكننا نستطيع أن نشم تلك الرائحة (رائحة الموت) إذا ما تتبعنا قراءة الرواية أولاً بأول دون أن نبتر جزءاً منها ونقفز عنه، لا سيما أن العمل الروائي كائن حي، وفي هذا المقطع يكشف لنا السارد عن ماهية

(١) غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٤٢.

(٢) سليمان القوابعة، سفر برلك ودروب القفر، السابق، ص٦٧.

تلك العذابات ويكفي أن نرى الأجساد ونشم رائحتها؛ لنتعرف معنى أن تخوض غمار حرب لا ناقة لك فيها ولا جمل، كما يرى الكاتب في مجمل روايته.

ولسنا بحاجة إلى سارد لنا عن المكان في كل لحظة لكي نتعرف إليه وما يحمله من دلالات، بل إن الشخصية وما تحمله من شعرية تكتنف بين جنباتها شعرية المكان، وهذا يطالعنا في الصفحة الاستهلالية الأولى من الرواية، فقد جاء على لسان السارد في حديثه عن إحدى الشخصيات: "...فهذه امرأة أخجلها تواجدي، وقد نثرت ذراعيها على ردائها لتستر ما فيه من ثقوب، وتحت الرداء جراب من جلد، عرفت فيما بعد أن في قعره بقية دقيق، وبجوارها قربة ماء..."(١) وقول السارد: "هذه عجوز، غلبها الظرف فاستجابت له لتكون حارسة المكان..."(٢).

فهاتان الشخصيتان: المرأة والعجوز، هما المدينة المنورة التي خلت من أهلها وسكانها، بخاصة الرجال، حتى أصبحت تلك العجوز حارسة على ذلك المكان، بل هي شاهدة كشواهد القبور؛ لأنَّه لا يوجد شيء لتحرسه، وتلك المرأة التي تستر بيديها تلك الخِرَق البالية، فهذه الصور الفنية التي أبدعها الكاتب هي ذاتها المكان/المدينة، وهي تعكس الأوضاع الاقتصادية المتردية التي آلت إليها البلاد العربية آنذاك، وهذا يشير إشارة واضحة إلى أنَّ الكاتب يرسم للمكان صوراً تبعاً لحالته النفسيَّة، ومشاعره المضطربة، نتيجة الأوضاع التي آلت إليها البلاد العربيَّة آنذاك من جوع وفقر وظلم، وفي هذا دلالة على أنَّ "ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضاً تتناوب في الظُّهور مع السرد أو مقاطع الحوار، ثم إنَّ تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها، أو تقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية"(٣).

---

(١) سليمان القوابعة، سفر برلك ودروب القفر، السابق، ص٧.

(٢) نفسه، ص٨.

(٣) لحمداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثَّقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٩٢.

لقد جاءت الإشارة إلى المدينة المنورة في الاستهلال السردي على لسان السارد (عليّ) مرتين، الأولى جاءت معرفة[١] والثانية جاءت نكرة[٢] حيث حملت في كل مرة دلالة مختلفة، ففي الأولى عُني بها مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم؛ لأن سياق الحديث جاء من خلال التعريف بها كمنطقة سكن لأهل عليّ الشاهد، أما المرة الثانية فقد عُني بها كُلّ قرية ومدينة تتعرض لعسكر العصملي وما يسوقونه من اضطهاد لأبناء المجتمعات آنذاك، وهذا يحمل شيئاً من الانعكاسات النفسية للشخصية، "وخلق جوّ نفسي لدى المتلقي من خلال النعوت"[٣] إذ لم تعد تلك المدينة وأي مدينة عربية منورة، بل العكس من ذلك، إنها مدينة مُعْتِمة ومظلمة بوجود مثل هؤلاء العسكر الذين يقودون أبناءها للتجنيد رغماً عنهم.

خاتمة

يتبين لنا من خلال الدراسة أنَّ المكان في الأعمال الروائية جزء لا يتجزأ منها، فهو المحرك الأول الذي تدور فيه الأحداث وتظهر من خلاله الشخصيات، وهو ليس واحداً في الأعمال الأدبية، وليس واقعياً وإن كان يقترب من الواقع فهو مكان مُتخيّل، لكنه يحمل دلالة معينة أرادها الكاتب، وعن طريقه نستطيع أن نلتمس الشخصيات، لا سيما أنه يعكس نفسية الشخصية ويكشف عن هويتها.

لقد جاء المكان في سفر برلك ودروب القفر محملاً بدلالات متعددة، حيث كشف لنا عن حقبة تاريخية عاشتها الأمة العربية آنذاك، مليئة بالعذابات والتشرد والضياع والأزمات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، لذا ظهر المكان في سفر برلك ودروب القفر سوداوياً متشائماً؛ لأنه انعكاس لنفسية الشخصية التي تقطنه،

---

(١) سليمان القوابعة، سفر برلك ودروب القفر، السابق، ص١٠.

(٢) نفسه، ص١٢.

(٣) جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص١٩٦-١٩٧.

وما يختلج بداخل تلك الشخصيات نجده منعكساً على الأمكنة الموجودة فيه، وقد قدَّم لنا المكان مجموعة من الرؤى، فنجد لكل شخصية رؤيا معينة، إلا أن هذه الرؤى على تعددها كانت تصب في قالب واحد هو الانتماء للمكان/ الوطن. ونستطيع من خلال مجمل تلك الرؤى أن نقول: إنَّ القوابعة قدَّم لنا رؤيا نستشفها من الرواية كاملة، هي انتماؤه للمكان منذ الجملة الاستهلالية الأولى في الرواية، حيث كان القوابعة من الرعيل الأول الذين عنى لهم المكان الشيء الكثير.

نجح القوابعة في بيان أثر المكان في التكوين الجسدي والتكوين الثلاثي للشخصية، وكذلك أثر المكان على نفسية الشخصية، وكل ذلك ظهر من خلال استخدامه لتقنيات السرد مثل: الاسترجاع، والاستشراف، والخلاصة، والحذف، والوقفة الوصفية...إلخ، ومن جانب آخر استطاع القوابعة أن يصف لنا الأمكنة ويحملها دلالات بلغة شعرية، حيث أصبح للمكان شعريته التي تجذب المتلقي وتشركه في النص الأدبي، لا سيما أن القوابعة كان شاعراً قبل أن يكون روائياً؛ لذا كان من المتوقع أن نلحظ بعض ملامح الشعرية في أعماله الأدبية الروائية، مما قاد الكاتب إلى أنسنة المكان بحيث يستطيع المتلقي أن يقول: إن المكان في سفر برلك ودروب القفر هو عينه الشخصية، ينتقل ويتحرك ويتفاعل تماماً كما تفعل الشخصية.

وأخيراً فإن الأمكنة التي أوردها الكاتب لم تكن مهمشة بحيث نستطيع بترها من العمل الروائي، إنما هي محرك أساسي في الرواية عكست لنا فترة زمنية أغفلها الكثيرون لأسباب عديدة، إلا أنها جاءت مُنسجمة وتجربة الكاتب، ومعبرة عن الرؤيا التي يتبناها دون أن تُخل بالنظام الداخلي للرواية.

ثبت المصادر والمراجع

١. باشلار، غاستون: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
٢. بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.
٣. بوتور، ميشيل: **بحوث في الرِّواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.
٤. حسين، خالد حسين: **شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً)**، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ١٤٢١هـ.
٥. شاهين، أسماء: **جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط١، ٢٠٠١.
٦. الشوابكة، محمد: **دلالة المكان في مدن الملح لعبدالرحمن منيف**، مستلة من أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، م٦، ع٢، ١٩٩١.
٧. صالح، صلاح: **قضايا المكان الروائي**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.
٨. قاسم، سيزا أحمد: **بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
٩. القوابعة، سليمان: **سفر برلك ودروب القفر**، وزارة الثقافة، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
١٠. القواسمة، محمد عبدالله: **البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبدالرحمن منيف**، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٨.
١١. كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

١٢. لحمداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.
١٣. النصير، ياسين: **إشكالية المكان في النص الأدبي (دراسة نقدية)**، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ١٩٨٦.
١٤. هلسا، غالب: **المكان في الرواية العربية**، دار ابن هانئ، دمشق، ط١، ١٩٨٩.

11. Cohen, Jan: Bunat Al Lugah Al Shi'riah, tr. Mohammad Al Wali and Mohammad Al Omari, Dar Tobqal for Publication, Casablanca, 1986.
12. Al Hamdani, Humeid: Bunyat Al Nass Al Sardi Min Mandhour Al Nagd Al Adabi, 1st ed., Arabic Cultural Center, Beirut, 1991.
13. Al Nuseir, Yassin: Ishkalyat El Makan Fi El Nass El Adabi (A Critical Study), Dar Al Shu'oun Al Arabiah, Iraq, 1986.
14. Halasa Galeb: Al Makan Fi Al Ruayah Al Arabiah, Dar Ibn Hani, 1st ed., Damascus, 1989.

References

1. Bachelard, Gaston: Jamaliat El Makan, tr.: Galeb Halasa, Arab Institute for Research and Publishing, 2nd ed., Beirut, 1984.
2. Bahrawi, Hassan: Buniat Al Shakel Al Ruwa'i, Arabic Cultural Center, Beirut, 1990.
3. Butor, Michel: Buhouth FI Al Ruwayah Al Jadeedah, tr.: Farid Antonius, Oweidat Publications, Beirut, 2nd ed., 1982.
4. Hussein, Khalid Hussein: She'ryat Al Makan Fi Al Ruwayah Al Jadeedah, (Al Khetab Al Ruwa'i Li Edward Al Kharrat as a Model), Al Yamamah Journal Publications, Riyadh, 1421.
5. Shaheen, Asma: Jamaliyat El Makan Fi Ruwayat Jabra Ibrahim Jabra, Arab Institute for Research and Publishing, Amman, 1st ed. 2001.
6. Shwabkeh, Mohammad: Dalalat Al Makan Fi Mudon Al Milh Li Abdul Rahman Muneef, Abhath Al Yarmouk, Literature and Linguistic Series, Vol. 6, No. 2, 1991.
7. Saleh, Salah: Gadhaya A Makan Al Ruwa'i, Dar Sharqyat for Publication and Distribution, Cairo, 1997.
8. Gasem, Seiza Ahmad: Bena' Al Ruwayah (A Comparative Study of Najeeb Mahfouth Trilogy), Al Hai'ah Al Masriah Al Ammah Lil Ketab, Cairo, 1984.
9. Al Gawab'ah, Suleiman: Safar Berlick Wa Duroub El Gafr, Ministry of Culture, Amman, Jordan, 2010.
10. Al Gawasmeh, Mohammad Abdullah: Al Buniah Al Ruwa'ah Fi Ruwayat Al Okhdoud (Mudon Al Milh Li Abdul Rahman Muneef), Dar El Yanabi' for Publishing and Distribution, Amman, 1998.

صوت الهمزة بين القدماء والمحدثين
(دراسة صوتية تحليلية)

الدكتور مصطفى بني ذياب(*)

الملخص

في هذه الدراسة نحاول تسليط الضوء على صوت الهمزة والوقوف على آراء القدماء والمحدثين في وصفهم لها، ومخرجها وصفاتها النطقية. وقد تناول هذا البحث الهمزة لخصوصيتها النطقية، وسماتها الصوتية كصوت منفرد يقع في أول مدارج اللسان العربي، وما يعتريها من تبدلات وتغيرات تفوق التغيرات التي تصيب أيّاً من أصوات العربية. كما بينت الدراسة تأثر الهمزة في سياقات صوتية محددة، وعلى نحو خاص، وعلاقة الهمزة بحروف العلة، وانتهت إلى فهم جديد يعيد الهمزة إلى حاضرة الأصوات الصامتة، وينقلها من باب الإعلال إلى باب الإبدال، ويبين القوانين الصوتية التي تجعل الهمزة تتحول مرة إلى صوت من أصوات العلة، أو تكون هي بذاتها تلوناً ألوفونياً للفونيمات الصائتة (أصوات العلة) مرة أخرى . فهذه الحركة الدائبة للهمزة، وتنقلها من حال إلى حال يجعلها صوتاً متحولاً يخالف أغلب الأصوات اللغوية التي تميل إلى الثبات. فالهمزة أكثر أصوات اللغة تحولاً وتغيراً حتى عدّها بعض القدماء من أصوات العلة.

الكلمات المفتاحية: صوت الهمزة، القوانين الصوتية، تحولات الهمزة، الصفات الصوتية.

(*) جامعة البلقاء التطبيقية – كلية إربد الجامعية.

Voice of Hamza between the ancients and moderns (Analytical Phonological Study)

Abstract

This study attempts to shed light on the sound of the hamza by considering the views of the ancient and the modern scholars regarding its features, place of articulation, and general characteristics.It discusses the peculiarities of and distinctive sound features as a sound originating in the deepest constituents of the articulatory organs
and the variations it undergoes as it is produced, which exceed those that accompany the production of any other linguistic sound. The study shows how the hamza is affected by the sounds that are articulated with it, especially the vowels, and concludes that the hamza belongs to the group of consonant letters. Alternatively, it is occasionally realized as an allophone of the vowels. This unstable nature of the hamza distinguishes it from most of the other sounds that tend to be stable. No wander that the ancient scholars counted it as one of the vowels.

Keywords: hamza sound, phonetic laws, hamza transformations, vocal characteristics.

• المقدمة

تميل الدراسات الصوتية الحديثة إلى كشف النقاب عن الحقائق الصوتية التي اضطرب الحديث حولها، ووقع فيها خلاف كبير، ما من شأنه أن يؤدي إلى تفسيرات غير مقنعة أحياناً، وتحتاج إلى تصحيحٍ لمسارها؛ لمخالفتها الحقائق العلمية واللغوية التي انتهت إليها الدراسات الصوتية المعاصرة، باعتبارها أساساً للدراسات اللغوية عموماً، ومحطّ تفسير كثير من مسائلها العالقة منذ القديم. ويمثل صوت الهمزة أبرز أصوات العربية التي دار حولها خلاف في القديم والحديث. تهدف الدراسة إلى الكشف عن الطبيعة الصوتية للهمزة عند المتقدمين، وما انتهت إليه الدراسات الصوتية الحديثة كذلك. مبينة السمات الصوتية للهمزة وفق معطيات علم الأصوات الحديث. في محاولة لمناقشة الآراء قديمها وحديثها، وتعرف المرتكزات العلمية التي استند إليها القدماء والمحدثون ومناقشتها.

وتتوسل الدراسة بالمنهج الوصفي، في سعيها إلى الكشف عن مواقف العلماء من الهمزة وتحليلها، وملاحظة صفات الهمزة الصوتية، باعتبارها جزءاً من السلسلة الصوتية التي ترد فيها، كما أنها ذات سمات صوتية خاصة، تخالف أصوات العربية، فضلاً عن خصائصها وسماتها في لغات أخرى. وسيجاب على الأسئلة الآتية:

- ما الخصوصية الصوتية التي تمثلها الهمزة بين الأصوات اللغوية في العربية؟
- هل الخلاف بين القدماء والمحدثين في وصف الهمزة كبير، أم يمكن تفسيره وقبوله على نحو ما؟
- هل أصاب الهمزة تطور صوتي يفسر اختلاف العلماء في تحديد سماتها، أم أن هناك عوامل أخرى أدت إلى ذلك؟
- ما صفات الهمزة التي انتهى إليها علم الأصوات الحديث، وما التحولات الصوتية التي اعترتها؟

واللهَ نسأل أن يعصم القلمَ من الخطأ والخطل، والفهمَ من الزيغ والزلل، ويجعل عملنا خالصاً لوجهه الكريم، إنّه أكرم مسؤول، وأعظم مأمول.

- **الدراسات السابقة**

ثمة دراسة ليحيى مباركي بعنوان[١] "صوت الهمزة في اللغة العربية بين القدماء والمحدثين". تناولت الهمزة في ضوء حقيقة العلاقة بينها وبين أصوات العلة كما يراها القدماء، وتنتهي إلى خلاصة مفادها أن الهمزة صوت مجهور يشترك مع أصوات العلة في صفاتها، وأنها صوت غير مستقر لا يثبت على حال، وتتعاقب مع أصوات العلة، وأن (الألف والواو والياء والهمزة) تنوعات لفونيم واحد.

أما دراسة أحمد قريش[٢] "اختلاف القدامى والمحدثين في تحديد مخارج وصفات بعض الأصوات (الهمزة نموذجاً)" فقد تناول فيها أهمية الصوت اللغوي في اكتمال النظام التواصلي للغة، باعتباره المادة الأساسية للحدث اللغوي. وتناول البحث الخصائص الصوتية للأصوات الصامتة والصائتة وأشباه الصوائت. ثم أفرد جزءاً من الدراسة لصوت الهمزة، تحدث فيه عن اختلاف القدماء والمحدثين في مخرجها وصفاتها الصوتية.

كذلك تناولت دراسةٌ لمنى يوسف وحيدر فخري بعنوان[٣] "تجليات الهمزة والألف أو تخفيهما في الدرس الصوتي العربي" الهمزةَ وبيان مواقعها النطقية،

---

(١) يحيى علي يحيى مباركي، "**صوت الهمزة في العربية بين القدماء والمحدثين**"، **مجلة جامعة أم القرى**، ١٩٩٦م، ع٢٢.

(٢) أحمد قريش، **اختلاف القدماء والمحدثين في تحديد مخارج وصفات بعض الأصوات (الهمزة أنموذجاً)**، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ٢٠١٠م.

https://shorturl.at/bHMNP

(٣) انظر: منى يوسف وحيدر فخري، "**تجليات الهمزة والألف أو تخفيفهما في الدرس الصوتي**"، **مجلة كلية التربية الأساسية**، جامعة بابل، كلية الآداب، شباط ٢٠١٩م، ع٤٢.

وسلوكها اللغوي الوظيفي، ومخرجها، وقد انمازت هذه الدراسة في تخصيص سلوك الهمزة بين الظهور والتحقق أو التخفيف والإضمار. كما اهتمت بالجانب التركيبي للهمزة، حيث تصنف الهمزة حرفاً صحيحاً في الإفراد، وحرف علة في التركيب.

قامت هذه الدراسة على رصد وتحليل ومناقشة آراء القدماء والمحدثين في مخرج الهمزة، وصفاتها النطقية، وتفسير القوانين الصوتية التي تحكم التغيرات التي تصيبها، انطلاقاً من الطبيعة الصوتية الخاصة لهذا الصوت في العربية واللغات السامية. وقد خالفت دراسة مباركي فيما انتهت إليه في وصفها للهمزة بأنها صوت مجهور، فقد أثبتنا أنه يستحيل وصفها بالجهر، وانتهينا إلى أنها صوت مهموس كما سيتضح ذلك في صلب البحث. وقد تعمقت الدراسة في تحليل صوت الهمزة كصوت منفرد وفي سياقاتها المختلفة. وأشارت الدراسة إلى أنّ التغيرات التي تعتور الهمزة مردُّها إلى قانون المخالفة الصوتية والسياق الصوتي الذي تقع فيه.

- **الهمزة**

إنّ دراسة مخارج الأصوات اللغوية من أهم موضوعات علم الأصوات النطقي، وتعدّ الهمزة من الأصوات التي دار حولها كلام كثير، واضطربت آراء القدماء في وصفها، حتى جمعوها مع أصوات العلة، واختلفوا في مخرجها، وفي صفاتها الصوتية الأخرى، وقد كان النبر يُطلق على الوقفة الحنجرية قبل أن تُسمى همزة، والنبر يعني في الأصل الضغط والحصر، وهو الاستعمال القديم. وانتقل إلى الاستعمال الجديد وهو الهمزة بعد أن ابتكر الخليل له رمزاً مستقلاً[1]. وسنبين فيما يأتي رأي المتقدمين والمحدثين فيها.

(١) انظر: كتاب العين للخليل بن أحمد، وكتاب سيبويه، وسر صناعة الإعراب لابن جني، وغيرها.

- **مخرج الهمزة**

الهمـزة صـوت صـامت يخـرج مـن الحنجـرة، انفجـاري (Plosive) (شـديد) مهموس، ويُدعى حديثاً بالوقفة الحنجرية (glottal stop)[١]. قال الخليل:[٢] "وأمَّا الهمزة فمخرجها من أقصى الحلق، مهتوتة مضغوطة، فإذا رُفِّهَ عنها لانت فصارت الياء والواو والألف عن غير طريقة الحروف الصِّحاح". ثم نراه في موضع آخر يقول:[٣] "والهمزة في الهواء لم يكن لها حيز تُنسب إليه". فالهمزة عند الخليل صوت من أقصى الحلق إذا كانت مُحَقَّقَةً، وتابعه على ذلك سيبويه[٤]. وقد جعل الخليل ترتيب الهمزة مع الألف والواو والياء في آخر السلم الصوتي. بينما نجد سيبويه قد جعل الهمزة مع الهاء والألف، في بداية الترتيب الصوتي للعربية، قال[٥]: "ولحروف العربيـة ستَّة عشر مخرجاً، فللحلق منها ثلاثة: فأقصاها مخرجاً: الهمزة والهاء والألف". وأخذ بهذا النسق في الترتيب الصوتي ابن جني[٦].

ومن الملاحظ أن الخليل وسيبويه لم يعرفا الحنجرة ولم يذكراها في مدارج الأصوات، فوصفا الهمزة أنها من أقصى الحلق، وهو وصف غير دقيق إذ الهمزة ليست من الحلق وإنما من الحنجرة وهي سابقة للحلق. ويمكن قبول هذا الرأي بافتراض أنهم ربما أطلقوا الحلق على منطقة واسعة تشمل الحنجرة، وتكون الحنجرة

(١) كمال بشر، **دراسات في علم اللغة**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٣م، ص٧٨.
(٢) المرجع نفسه، ص٨٧–٨٨.
(٣) الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٥هـ)، **كتاب العين**، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي، د.ت، ج١، ص٥٨.
(٤) المصدر نفسه، ص٥٨.
(٥) سيبويه، **الكتاب**، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ج٤، ص٤٣٣.
(٦) المصدر نفسه، ص٤٣٤.

هي المقصودة بأقصى الحلق.[١] ولكنهما يشيران صراحة إلى أولية مخرجها، وفقاً لمنهج القدماء في دراسة الأصوات اللغوية، الذي ينظر إلى أدخل الأصوات في جهاز النطق.

ويذكر ابن سينا أنّ الهمزة تحدث من حفز قوي من الحجاب وعضل الصدر لهواء كثير، ومن مقاومة الطرجهالي الحاصر زماناً قليلاً لحفز الهواء، ثم اندفاعه إلى الانقلاع بالعضل الفاتحة وضغط الهواء معاً[٢]. ولتوضيح مخرج الهمزة بيّن لنا الباحثون المحدثون كيفية حدوثها.

كيف يحدث صوت الهمزة؟ مخرج الهمزة المحققة من المزمار؛ إذ عند النطق بالهمزة تنطبق فتحة المزمار انطباقاً تاماً، فلا يُسمح بمرور الهواء إلى الحلق، ثم تنفرج فتحة المزمار فجأة فيُسمع صوتٌ انفجاريّ هو ما نُعبر عنه بالهمزة.[٣] فنطق الهمزة يتكون ويتمّ بمرحلتين: المرحلة الأولى: انطباق الوترين، وفيهما ينضغط الهواء من خلفها فينقطع النفس، والمرحلة الثانية: مرحلة خروج الهواء المضغوط فجأة محدثاً انفجاراً مسموعاً، وهاتان المرحلتان متكاملتان ولا يمكن الفصل بينهما أو النظر إلى إحداهما دون الأخرى، بل إن المرحلة الأولى أهم في تكوين الهمزة من المرحلة الثانية.[٤]

فلا خلاف بين المحدثين في مخرج الهمزة، فإن أوّل منطقة يظهر فيها صوت ناتج عن التيار الرئوي الخارج هو الحنجرة، إذ تظهر هناك الهمزة، وفوقها بقليل

---

(١) أبو الفتح عثمان بن جني (٣٩٢هـ)، **سرّ صناعة الإعراب**، تحقيق: حسن هنداوي، د.ت، ص٨٣.

(٢) كمال بشر، **الأصوات العربية**، مكتبة الشباب، القاهرة، ص١١٤.

(٣) ابن سينا، **أسباب حدوث الحروف**، تحقيق محمد حسان الطيان، دار الفكر، دمشق، ط٣، ١٩٨٣م، ص٧٢.

(٤) إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الإنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٩م، ص٨٩-٩٠.

الهاء.[١] ويقول قدورة[٢]: "وليس لديَّ ما أزيده على ما قالوا، سوى أني أصف مخرج الهمزة بأنه (حنجري سفلي) بناءً على وصف الوترين اللذين تصدر عنهما الهمزة بالوترين السفليين، تمييزاً لهما عن الوترين العلويين اللذين كانا يوصفان بالكاذبين، واقترحت تسميتهما بالعلويين". ولا نرى أن الباحث جاء بجديد في وصف مخرج الهمزة، فمخرجها أول المخارج في مدرج أصوات العربية، وإضافة كلمة السفليين للوترين الصوتيين لا تزيد في مخرجها وضوحاً. وهذا ما عرض له شيخنا الدكتور فوزي الشايب في تعقيبه على هذا الرأي[٣].

– صفات الهمزة النطقية

اتفق القدماء والمحدثون على أن الهمزة صوت شديد، وقفة حنجرية، وهو ما أوضحناه في حديثنا عن كيفية حدوث الهمزة، وقد جمعها القدماء في مجموعة الأصوات الشديدة (أجدك طبقك). لكنهم اختلفوا في جهرها وهمسها فالقدماء تابعوا الخليل وسيبويه في وصفها بالجهر ولم يقدم من جاء بعدهم جديداً في ذلك. لكن الدراسات الحديثة أثبتت ما يخالف ذلك إذ وقف المحدثون من هذا موقفين متقاربين:

الموقف الأول يقول بهمسها، اعتماداً على مفهوم الجهر والهمس والمقابلة بينهما. فالجهر عبارة عن تذبذب يُصيب الحبال الصوتية خلال النطق بالصوت، والهمس هو عدم التذبذب، فإذا لم نتبين الاهتزاز من خلال الطرائق العلمية

(١) سمير استيتية، **الأصوات اللغوية**، دار وائل للنشر، عمان – الأردن، ط٣، ٢٠٠٣م، ص٨٧. وانظر: كارل بروكلمان، **فقه اللغات السامية**، ترجمة رمضان عبدالتواب، جامعة الرياض، ١٩٧٧م، ص٤٠.

(٢) غانم قدوري الحمد، "**وجهة نظر جديدة في مخارج الأصوات الستة**"، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، ع٧٧، ص٤٣.

(٣) انظر: فوزي حسن الشايب، "**تعقيب على بحث "وجهة نظر جديدة في مخارج الأصوات الستّة""**، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، ٢٠١٠م، ع٧٨، ص٦٥.

المعروفة فمعنى ذلك أن الصوت مهموس SOURDE[١] فحكموا على الهمزة بالهمس في هذا التقابل بين مصطلحي الجهر والهمس، فالصوت الذي لا يكون مجهوراً يكون مهموساً بالضرورة. يقول رمضان عبدالتواب:[٢] "ويأتي حكمنا بهمس هذا الصوت من ناحية أن الأوتار الصوتية معه تغلق تماماً، فلا يحدث في هذا الاهتزاز اللازم لصفة الجهر". وهو رأي فيه الكثير من الوجاهة، وقال به كثير من أمثال هنري فليش وهفنر في كتابه GENERAL PHONETIC، وبرتيل مالمبرج في كتابه علم الأصوات، والدكتور عبدالرحمن أيوب والدكتور تمام حسان في كتابيهما أصوات اللغة، ومناهج البحث في اللغة وغيرهم[٣]. وهو صوت ليس له نظير مجهور؛ لأنّ التوقفات الحنجرية تحدث بعرقلة انطلاق الهواء وذلك بانطباق الأوتار الصوتية انطباقاً تاماً، بحيث لا تسمح بالذبذبة اللازمة لإحداث أصوات مجهورة.[٤]

أما الموقف الثاني: فيرى أن الهمزة صوت لا هو بالمهموس ولا هو بالمجهور، مراعاة لوضع الأوتار الصوتية في أثناء نطقها، إذ إن وضع الأوتار الصوتية معها يخالف كلّاً من وضعي الجهر والهمس، وعليه فهي تمثل حالة ثالثة تقع وسطاً بينهما. وهذا ما قرره دانيال جونز إذ وصفه بقوله: It is nether breathed nor voiced[٥] وأخذ به إبراهيم أنيس والسعران وشيخنا كمال بشر.

---

(١) انظر: تمّام حسان، **مناهج البحث في اللغة**، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٥، ص٩٧. ورمضان عبدالتواب، **المدخل إلى علم اللغة**، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٨٥م، ص٥٦. وكذلك عبدالرحمن أيوب، **أصوات اللغة**، مطبعة الكيلاني، ط٢، ١٩٦٨م، ص١٨٤، وفوزي الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩م، ص١٦٠.

(٢) رمضان عبدالتواب، المدخل إلى علم اللغة، ص٥٦.

(٣) نفسه، ص٥٦.

(٤) كمال بشر، الأصوات العربية، ص١١٢.

(٥) فتحي شرف الدين، **مبادئ علم اللسانيات الحديث**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص٢٢٥. وعبدالرحمن أيوب، **أصوات اللغة**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٠م، ص٢١٧. رمضان عبدالتواب، المدخل إلى علم اللغة، ص٥٦. برتيل مالمبرج، **علم الأصوات**، تعريب عبدالصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٦م، ص١١٠، انظر: هنري فليش اليسوعي، **العربية الفصحى**، تعريب د.عبدالصبور شاهين، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط١، ص٣٨.

فهناك حالة ثالثة هي حالة وضع الأوتار عند نطق الهمزة العربية، بملاحظة أن الهمزة تتم بمرحلتين، الأولى: انطباق الوترين، والثانية: خروج الهواء المضغوط فجأة محدثاً انفجاراً مسموعاً، وهما مرحلتان متكاملتان لا يمكن الفصل بينهما، فالمرحلة الأولى أهم في نظرهم من المرحلة الثانية، التي يتم فيها قطع النفس(١). وهو ما أدى إلى وضع جديد للأوتار الصوتية غير وضع الهمس والجهر. ويؤيد هذا الرأي مقولة لشيخنا الدكتور سمير استيتية في حديث له عن التقابل بين الأصوات المجهورة والمهموسة التي لا يختلف بعضها عن بعض إلا بصفة الجهر أو الهمس فقط، نحو الدال والتاء، يقول: "فإنّ سلب الجهر لا يعني الهمس بالضرورة، فسلب الجهر قد يعني الوشوشة، مثلما يعني الهمس، وقد يعني غياب الجهر والهمس والوشوشة معاً، وذلك على نحو ما هو معروف، عند نطق الهمزة، أعني همزة القطع التي توصف بأنها غير مجهورة ولا مهموسة، وهو أدقّ وصف لها فيما أرى."(٢)

ومن الباحثين من يرى أنه لا معنى لوصف صوت الهمزة بأنه مجهور أو مهموس أو موشوش، حيث إنّ الأوتار الصوتية نفسها هي المنتجة لهذا الصوت.(٣) وعلى رجاحة الرأي الذي يصف الهمزة بأنها لا بالمهموسة ولا بالمجهورة واعتماده على أسس علمية وصوتية أكوستيكية صحيحة، هو رأي يوضِّح لنا حال الأوتار الصوتية في أثناء نطق الهمزة بدقة كبيرة، ويُضيف لمعرفتنا الصوتية جديداً لا ننكره، إلا أننا لا نجد أن هذا الوضع المخالف لوضعي الهمس والجهر للأوتار الصوتية في حالة نطق الهمزة –على الرغم من صحته العلمية والصوتية– يضيف صفة صوتية نطقية للهمزة غير صفة الهمس من جهة الأثر السمعي، التي تتصف

(١) نقلاً عن عبدالقادر عبدالجليل، **الأصوات اللغوية**، دار صفاء، عمان، ط١، ١٩٩٨م، ص١٩٣.

(٢) توفيق النواصرة، **الهمزة في ضوء علم اللغة الحديث**، دار جليس الزمان، عمان، ط١، ٢٠٠١م، ص٧.

(٣) سمير استيتية، الأصوات اللغوية، ص١٢٥.

بها بعض الأصوات عموماً، أو أية صفة إضافية أخرى من أي نوع. فالوضع الجديد أو المغاير لحالتي الجهر والهمس، مع قبولنا لهذا الفهم، لا يمنح صوت الهمزة صفة تبرر وصفة بصفة أخرى، ومن دون أن يكون لهذه الصفة أثر في الخصائص الصوتية للهمزة. وبهذا بقيت الهمزة من حيث خصائصها الصوتية مهموسة إذ لا تتذبذب معها الأوتار الصوتية لاستحالة أن يحدث ذلك مادياً، فالهمزة صوت غير مجهور إذن، فما المبرر لوصفها بغير الهمس. إذ ليس لهذا الوصف، في تقديرنا، فائدة أو إضافة على وصف الهمزة إلا بيان كيفية حدوثها ووضع الأوتار الصوتية، في أثناء نطقها، باعتبار أنّ الأوتار الصوتية هي العضو الناطق، الذي خُصّتِ الهمزة به، والذي يجعل الأوتار الصوتية تقوم بوظيفة رئيسة هي: المخرج، وهو ما يمنعها من القيام بوظيفة أخرى في الوقت نفسه كالجهر؛ لانشغالها بالمخرج وهو الأساس في بنية الصوت قبل غيره من الخصائص الإضافية الأخرى كالجهر والتأنيف والتشفية وغيرها. فالأوتار الصوتية تضيف صفة مُميزة للصوت هي الجهر أو الهمس إذا لم تكن هي العضو الناطق وموضعه ومدرجة، فإذا ما انشغل هذا العضو، وأعني الأوتار الصوتية، بوظيفة أساسية هي أن يكون مخرجاً للصوت، استحال معه أن يقوم بوظيفة أخرى كصفة الجهر أو غيرها. وعندها لا محالة من وصف الهمزة بالهمس، وهو ما ذهب إليه كثير من العلماء والباحثين سبقت الإشارة إليهم.

والهمزة من أشق الأصوات اللغوية وأصعبها إخراجاً وأكثرها إجهاداً، إن انحباس الهواء عند المزمار انحباساً تاماً، ثم انفراجه فجأة عملية تحتاج إلى جهد كبير، ويضم الهمزة إلى أصوات الوقف الشديدة مثل: القاف والكاف والتاء، والطاء، بل هي أشدها جميعها، في رأينا، ولذلك مال بعض العرب إلى تسهيلها وتخفيفها، وقد فسر لنا سيبويه سبب هذا ببعد المخرج، ولأنها نبرة في الصدر تخرج بإجهاد ما جعلها مستثقلة كالتهوع المستكره.[1]

(١) سيبويه، الكتاب، ج٤، ص٤٣٣.

فهذا الوضع الذي تتخذه الأوتار الصوتية والذي يخالف حالتي الجهر والهمس لا يضيف صفة صوتية جديدة من أي نوع للهمزة غير صفة الجهر للأصوات في حال تذبذبها، وصفة الهمس في حال عدم تذبذبها، بل تبقى الهمزة مهموسة، ولم تكن بهذا الوضع صفة تقع بين الجهر والهمس فيها شيء من الهمس مع شيء من الجهر. فالهمس صفة سالبة والجهر صفة إيجابية تضيف للصوت مميزات إضافية، تتخذ فيها الأوتار الصوتية وضعاً محايداً.

– تفاعل الهمزة في السياقات الصوتية

ذكر ابن يعيش في كتاب (شرح المفصل) أن الهمزة أبدلت من خمسة أحرف، هي: الألف والواو والياء والهاء والعين.(١) أما الهمزة فهي صوت أصيل في اللغات السامية كلها، إلا أن معظم هذه اللغات قد تخلصت منه في النطق، وكثير من سياقات استعماله إلا العربية.(٢) وقد تميزت الهمزة لدى واضعي الأبجدية من الساميين القدماء بوصفها حرفاً أو صوتاً ساكناً، ووضعوا له رمزاً كتابياً مستقلاً.(٣) ويصفه سيبويه بأنه: من الحروف التي لا يُدغم في مقاربه، ولا يُدغم فيه مقاربه، كما لم يدغم في مثله؛ لأنها إنما أمرها في الاستثقال التغيير والحذف، وذلك لزم لها وحدها، كما يلزمها التحقيق؛ لأنها تستثقل وحدها.(٤) لذلك كثر إبدالها، وفيما يأتي بيان لتحولات الهمزة:

– إبدال الهمزة

الهمزة صوت صامت أصيل في اللغة العربية، لكن العربية احتفظت به خلافاً لمعظم اللغات السامية التي تخلصت منه في النطق، وكثير من سياقات استعماله.

(١) موفق الدين ابن يعيش (٦٤٣هـ)، **شرح المفصل**، ج١٠، إدارة الطباعة المنيرية بمصر، د.ت، ص١٢.

(٢) توفيق النواصرة، الهمزة في ضوء علم اللغة الحديث، ص٧.

(٣) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٩٤.

(٤) سيبويه، الكتاب، ج٤، ص٤٤٦.

وظلّ عرضة للتخفيف والسقوط والإبدال في معظم اللغات السامية.[١] وقد كان لصفاتها الصوتية أثر كبير على تحولها وإبدالها، وقد وصفها الخليل،كما أسلفنا، بأنها مهتوتة مضغوطة إذا رقّه عنها لانت فصارت الياء والواو والألف عن غير طريق الحروف الصحاح. وهو بهذا يُفصح عن التحولات التي تُصيب الهمزة، وهذا تحول مفصلي، يصل إلى درجة المخالفة الصوتية النطقية، وفيه يتحول صوت العلة (الصوت الصائت) إلى صوت صامت. وهذا يحتاج إلى تفسيرٍ وتوضيحٍ للقوانين الصوتية والنطقية التي تبرر هذا التغيير، فضلاً عن كون الهمزة خياراً تتحول إليه أصوات أخرى.

١. إبدال الهمزة واواً أو ياءً أو ألفاً

جاء في لسان العرب:[٢] "قال الأزهري: الهمزة كالحرف الصحيح، غير أن لها حالات من التليين والحذف والإبدال والتحقيق تعتل، فألحقت بالأحرف المعتلة الجوف، وليست من الجوف، إنما هي حلقية في أقصى الفم." وهي الهمزة التي قال عنها القدماء أن العرب سهلتها إلى واو أو ياء أو ألف، من جنس الحركة التي قبلها، كما في (مؤمن) و(بئر) و(رأس)، التي تنطق في البيئة الحجازية وفي لغة قريش. فما المبررات الصوتية التي تنتظم هذه الظاهرة؟

إنّ ما يحدث في أثناء عملية التسهيل النطقي للهمزة أن الهمزة تُحذف لسكونها، فهي صوت انفجاري، يتمّ بمرحلتين، انحباس ثمّ انفكاك مفاجئ. فإذا كانت الهمزة ساكنة فإنها تفقد شيئاً من خصائصها الصوتية؛ لأن المرحلة الأولى، بطبيعة الحال، أقل وضوحاً من المرحلة الثانية من الناحية السمعية؛ أما المرحلة الثانية فهي أكثر وضوحاً سمعياً بسبب هذا الإطلاق الانفجاري الفجائي لتيار الهواء. فإنّ إسكانها يجعلها ناقصة سمعياً، فالوقفة الكاملة تكون مسبوقة بحركة

(١) يحيى عبابنة، **اللغة المؤابية في نقش ميشع**، مطابع الدستور، عمان، ٢٠٠٠م ص٣٩.

(٢) الخليل، العين، ج١، ص٥٥.

ومتبوعة بحركة.[١] وهذا مما لا يتوفر نطقياً في الهمزة الساكنة، مما يجعلها خفية سمعياً، ويصبح النطق بها تكلفاً ويزداد صعوبة وإجهاداً ومشقة، فضلاً عن استثقال النطق بها كاملة، فلجأ بعض العرب ممن يميلون إلى التسهيل إلى حذفها وأحلّوا محلها مدّاً للحركة قبلها، فتؤول الحركة القصيرة الضمة والكسرة والفتحة إلى حركة طويلة، هي الواو والياء والألف. فمِن خصائص الحركات أنها قابلة للمدّ والإطالة. والملاحظ أنّ تلبس الزمن بالحركة يكون جزءاً من إنتاجها.[٢] وإطالة الحركة من شأنه أن يعوض الزمن المفقود بسبب حذف الهمزة أو تسهيلها. وقد تُحمل هذه الظاهرة على نظرية السهولة التي نادى بها كثير من المحدثين، حيث يميل الإنسان في نطقه إلى تلمس الأصوات السهلة التي لا تحتاج إلى جهد عضلي.[٣] والهمزة من الأصوات الشديدة التي تحتاج إلى جهد عضلي كبير،كما بيّنا فيما سبق. وقد كانت الهمزة تُحذف إذا وقعت هي ساكنة بعد حركة، مع مدّ هذه الحركة.[٤]

وهذا التغيير قد يؤدي إلى تغير المخرج والصفات، وتتجرد الهمزة عن طبيعتها تماماً، ولا يبقى منها أثر إلا المدة من الزمان التي يحتاج إليها لنطقها، فإنها تضاف إلى مدّ نطق الحرف الآخر، وهي الحركة السابقة عليه، فكما يتضاعف الحرف ويشدد في مثل اتّصل، تتضاعف الحركة فتصبح مداً.[٥]

ويمكن تحليل هذه الظاهرة فونولوجياً على النحو الآتي:

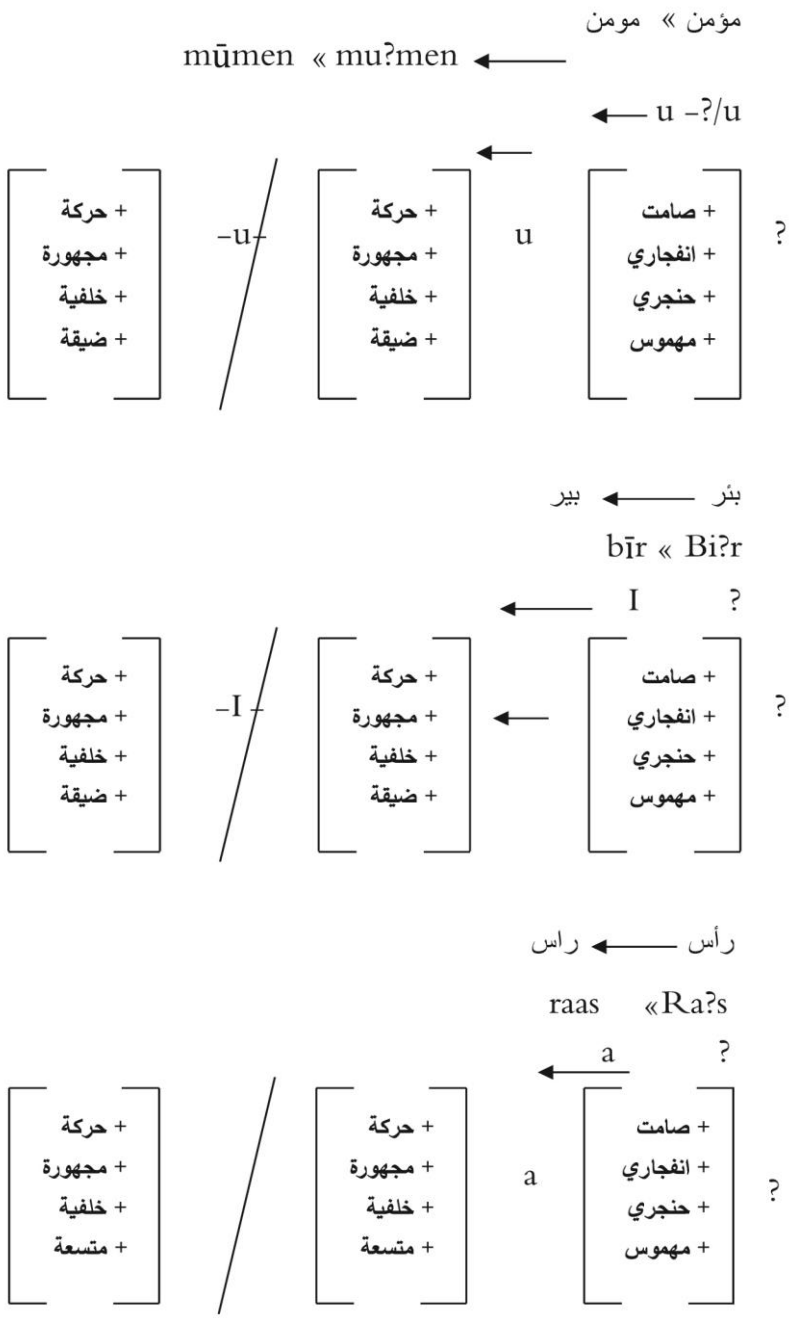
(١) ابن منظور، **لسان العرب**، دار الجليل، بيروت ١٩٨٨م، ج١، المقدمة.

(٢) فوزي الشايب، اللسانيات، ص١٥٤–١٥٥.

(٣) سمير استيتية، الأصوات اللغوية، ص٢١٠.

(٤) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص١٧٠.

(٥) برجستراسر، **التطور النحوي**، ترجمة رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣، ١٩٧٧، ص٤٤.


مؤمن » مومن
mūmen « mu?men
u –?/u
?
+ صامت
+ انفجاري
+ حنجري
+ مهموس
u
+ حركة
+ مجهورة
+ خلفية
+ ضيقة
–u–
+ حركة
+ مجهورة
+ خلفية
+ ضيقة
بئر بير
bīr « Bi?r
? I
?
+ صامت
+ انفجاري
+ حنجري
+ مهموس
+ حركة
+ مجهورة
+ خلفية
+ ضيقة
–I–
+ حركة
+ مجهورة
+ خلفية
+ ضيقة
رأس راس
raas «Ra?s
? a
?
+ صامت
+ انفجاري
+ حنجري
+ مهموس
a
+ حركة
+ مجهورة
+ خلفية
+ متسعة
+ حركة
+ مجهورة
+ خلفية
+ متسعة

الهمزة في الأمثلة السابقة جاءت ساكنة، وهو صوت انفجاري، يتمّ نطقه بمرحلتين كما بيّن الدكتور كمال بشر، وذلك بإغلاق فتحة المزمار، ثمّ انفراجها فجأة. وإسكان الهمزة يمنع الانفراج في المرحلة الثانية؛ لأنه وقف على الصوت، يؤدي إلى نطق الهمزة بمرحلة واحدة، مما يجعله صوتاً خفياً. فتصبح الوقفة ناقصة سمعياً، فتضعف فيلجأون إلى حذفها والتعويض عنها بمدّ الحركة التي قبلها. وكثيراً ما يُحذف الهمز بالإبدال واواً أو ياءً.(١)

ويرى النعيمي في تفسير هذه الظاهرة أحد أمرين، هما:(٢)

الأول: القول بأنّ العلاقة بين الهمزة والواو والياء موجودة في ذهن العربي، الذي كان إذا سهل الهمزة المضمومة جعلها واواً، وحين أراد التخلص من الواو والياء جعلهما همزة.

الثاني: إن أصل هذه الكلمات مهموز، ولكثرة الاستعمال سهلت الهمزة وأخفتت حتى اضمحلت، وحلّ محلها إشباع حركة الحرف الذي قبلها.

ويبدو أن هذه الظاهرة سمة ظاهرة في اللغات السامية، فقد تعرضت الهمزة للسقوط في الكنعانية في مثل: (wa) rš بمعنى (رأس) وعوض عنه بالفتحة الطويلة.(٣) وظل صوت الهمزة عرضة للتخفيف والسقوط والإبدال في اللغات السامية التي نعرفها.(٤). فالهمزة قد تكون معبرة عن حركة طويلة (ã) في آخر الكلمة، مما يقرب منها السمة الآرامية، وإما أن تكون نوعاً من النبر التوتري في آخر الكلمة، كما حدث في العربية في مثل كلمة (أدنى) التي صارت في بعض المستويات اللهجية العربية (أدنأ).(٥)

---

(١) برجستراسر، التطور النحوي، ص٣٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٩.

(٣) حسام النعيمي، **الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني**، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٠م، ص٣٥٩ وما بعدها.

(٤) يحيى عبابنة، **اللغة الكنعانية**، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٣م، ص١٧٤.

(٥) يحيى عبابنة، اللغة المؤابية في نقش ميشع، ص٣٩.

٢. إبدال بعض أصوات اللغة همزة

يُصيب بعض الأصوات اللغوية تغيرات وتبدلات بتحول صوت إلى آخر، ربما يعود ذلك للتطورات الصوتية القسرية. فالتطور الصوتي من خصائصه أنه يحدث من تلقاء نفسه بطريق آلي لا دخل فيه للإرادة الإنسانية.(١) ولعل الخصائص الصوتية وموقعيّة مخارج بعض الأصوات المتتابعة في السياقات الصوتية المختلفة تبرر لنا هذا التحول والتبدل، وتفصح عن القوانين الصوتية التي تنتظمها. فمن خصائص الهمزة أنها كثيرة التغير حتى عدّها الخليل من أحرف العلة، فقد رأينا فيما سبق كيف حُذفت وحلّ مكانها حركة من جنس الحركة التي سبقتها. ومن جهة أخرى نرى أنها تظهر كصورة لفونيمات أخرى، هي الألف والواو والياء والهاء والعين، سوف نتناولها بالتفصيل فيما يأتي:

أما الهاء والعين فهي أصوات صامتة، والإبدال بين الأصوات الصامتة سمة من سمات العربية في رحلة تطورها الصوتي بحثاً عن الفصاحة والبيان، يقول ابن فارس: "من سنن العرب إبدال الحروف وإقامة بعضها مقام بعض."(٢) والمبرّد يعزو الإبدال لتقارب المخارج.(٣) ويرى ابن السكيت أنه يعود إلى اختلاف اللهجات، ولا تشترك العرب في شيء من ذلك، إنما يقول هذا قوم وذاك آخرون. وأن القاعدة فيه كما يرى أبو الطيب اللغوي أن الحرف الأضعف يُقلب إلى الأقوى، ولا يُقلب الأقوى إلى الأضعف.(٤)، فالهاء والعين على ذلك أضعف من الهمزة لشدتها فتقلب إلى همزة في بعض لهجات العرب. ومدار اهتمامنا في هذا البحث الوقوف على

(١) يحيى عبابنة، اللغة الكنعانية، ص١٨٥-١٨٦.

(٢) ابن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة**، تحقيق محمد الشويمي، بيروت، ١٩٦٤م، ص١٧٣.

(٣) محمد بن يزيد المبرد، **الكامل في اللغة والأدب**، ج٢، مكتبة المعارف، بيروت، د.ت، ص٩٧.

(٤) أبو الطيب عبد الواحد بن علي اللغوي، **كتاب الإبدال**، تحقيق عزّ الدين التنوخي، مطبوعات المجمع العربي بدمشق، ١٩٦٠م، ص١٢٠.

القوانين الصوتية في إبدال الواو والياء والألف همزة؛ وذلك بسبب الاختلافات النطقية في كيفية حدوث الأصوات الصائتة عنها في الأصوات الصامتة، وهو ما يجعل التحول من صوت صائت إلى صوت صامت أو العكس أمراً يحتاج إلى تفسير وتوضيح، مما يدعونا إلى البحث عن القوانين الصوتية التي تؤدي إلى هذا التحول والتبدل. ونبدأ بتناول إبدال الألف همزة؛ وذلك لخصائص الألف الصوتية عنها في الواو والياء، فالواو والياء حركات ضيقة سواء أكانت خلفية أم أمامية، أما الألف فهي حركة متسعة، وهي أطول الحركات وأوسعها.

١. إبدال الألف همزة

جاء في كتاب (الممتع) أن الهمزة أبدلت من الألف باطّراد في الوقف في مثل: حبلى، وموسى، ورجلاً، فيقولون فيها: حبلأ، وموسأ، ورجلأ.[١] ونراه في موطن آخر يقول:[٢] "فأما (العألم) و(الخأتم) و(تأبلٌ) وأمثالها، فالهمزة فيها بدل من الألف، ولم تُزد فيها الهمزة ابتداءً فينبغي أن تُذكر في باب الإبدال".

ويجعل ابن جني إبدال الألف بالهمزة لغة لمن يقف على الألف بالهمزة.[٣] وقد جاء في اللسان أن همزة الوقفة تكون في آخر الفعل لغة لبعض العرب دون بعض، نحو قولهم للمرأة: قوليء، وللرجلين قولأ، وللجميع قولؤ، وإذا وصلوا الكلام لم يهمزوا، ويهمزون إذا وقفوا عليها.[٤] ويمكن تحليل هذا التغير الصوتي بإبدال الألف همزة في حالة الوقف فونولوجياً على النحو الآتي:

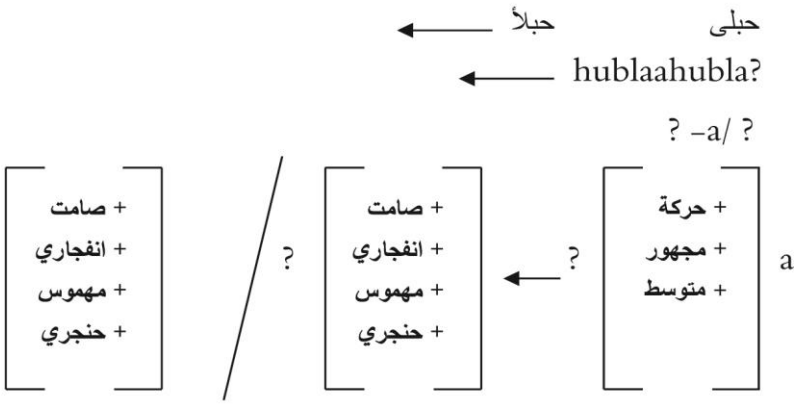
---

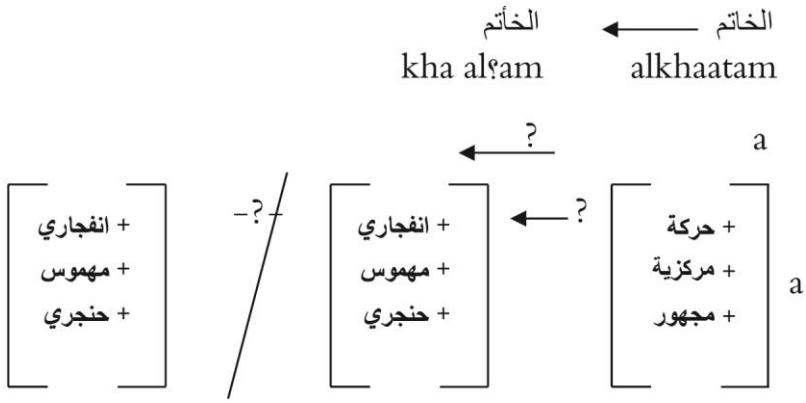
(١) ابن عصفور، **الممتع في التصريف**، تحقيق فخر الدين قباوة، ج١، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص٣٢٦.

(٢) نفسه، ص٢٣٠.

(٣) ابن جني، الخصائص، ج١، ص١١٨.

(٤) ابن منظور، لسان العرب، ج١، المقدمة.





إنّ التحليل السابق يُظهر وقوع الهمزة في مكان الجزء الأخير من الحركة الطويلة للألف، والتي هي عبارة عن مدّ طبيعي يساوي حركتين أو فتحتين متتابعتين. يفسر ابن يعيش هذا الإبدال بقوله أنهم همزوا الألف كأنهم كرهوا اجتماع الساكنين فَحُرِّكت الألف لالتقاء الساكنين، فانقلبت همزة؛ لأنّ الألف حرف ضعيف واسع المخرج لا يحتمل الحركة، فإذا اضطروا إلى تحريكه قلبوه إلى أقرب الحروف إليه وهو الهمزة.(١) ويردّ أحد الباحثين هذه الظاهرة إلى أنها انقطاع

(١) ابن يعيش، شرح المفصل، ج١٠، ص١٢.

للنفس، وتكون الألف مع الصوت السابق عليها مقطعاً مفتوحاً. فإذا كان المقطع منبوراً كان بحاجة إلى أن يُقفل، فيظهر على شكل همزة كما يحدث في بناء وسماء، فأقفل المقطع بحبس الهواء، فتحول المقطع الطويل المقفل في نهاية الكلمة إلى مقطع قصي مقفل بتقصير الحركة الطويلة.(١)

أما ما يراه ابن يعيش من كراهة اجتماع الساكنين، فإنّه لا يوافق الحقائق الصوتية المتفق عليها، فحروف العلة هي حركات طويلة، والحركة لا تسكّن. فليس هناك التقاء للساكنين في هذه السياقات في حقيقة الأمر. بيد أن وَصْفه للألف أنها حرف ضعيف واسع المخرج وصفٌ يوافق معطيات العلم الحديث؛ لأنّ الألف صوت صائت مجهور يتصف بحرّية خروج الهواء، واسع المخرج، صوت نفسي Breathed مجهور. ويفسر الحاجة إلى قطع النفس عند الوقف بعد الأصوات الواسعة المخرج. فالوقف إسكان، والإسكان قطع للنفس، والهمزة توافق هذا القطع، لانفجاريتها وشدّتها، ولأولية مخرجها في جهاز النطق، فمخرجها من الحنجرة. فالنطق بالهمزة الساكنة بعد صوت العلة يؤدي وفق التحليل السابق إلى تقصير الألف من حركة طويلة إلى حركة قصيرة (فتحة)، حيث تحلّ الهمزة في مكان الحركة المحذوفة.

ويرى إبراهيم أنيس أن النطق بالهمزة بعد الألف كالجمع بين متناقضين، إذ الأول يستلزم أن يكون مجرى الهواء معه حراً طليقاً، وأن تكون فتحة المزمار حين النطق به منبسطة منفرجة، في حين أن النطق بالهمزة يستلزم انطباق فتحة المزمار انطباقاً محكماً يليه انفراجها فجأة. فالهمزة الموقوف عليها، التي ليس أصلها واواً أو ياءً، هي في تقديرنا ليست همزة بل هي تهميز (glotalization)، وهو إيثار الهمز في كثير من الكلمات، إذ تتوتر الأوتار الصوتية توتراً شديداً عند نطق الألف أو

(١) أبو أوس إبراهيم، "**الإبدال إلى الهمزة وأحرف العلة**"، **حوليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعية**، جامعة الكويت، ٢٠٠٢م، (الحولية ٢٢)، ص٣٢.

الواو أو الياء أو الهاء في الأمثلة السابق ذكرها، وقد لاحظ عيسى بن عمر هذه الظاهرة بين تميم التي تمثل القبائل البدوية.[١] لذلك فإن حرف المدّ يَقْصُر؛ بسبب التوتر الذي تُحدثه الهمزة، ويُحذف جزء منه ولا يُحذف كله لحاجة الصوت الصامت قبله للحركة. فالوقوف على الهمزة، الذي يتطلب إغلاق فتحة المزمار، وقطع النفس عن الاستمرار في إكمال الحركة الطويلة؛ لأنّ الهمزة نبر ونبرة كما أطلق عليها القدماء.[٢] الذي من شأنه أن أن يشكل هيئة جديدة لحجرة الرنين، بحيث تكون هذه الحجرة قابلة لتحقيق نسق صوتي مناسب لنطق الهمزة؛ مما يؤدي إلى فقد صوت العلة جزءاً من بنيته الصوتية.

وفي كل من الوقف بالهمزة أو الوقف بالهاء نجد أن الكلمة الموقوف عليها تنتهي بحركة بناء أو حرف مدّ، وهو الاختتام بالمقطع المفتوح، الذي يأباه العربي في الوقف ويحاول إغلاقه بأن يمتد النفس، فيسمع ما يشبه الهاء، فلما جرت على ألسنة العرب همزت، فمع هذا المقطع كان البدو يقفون بالهمز، وكان الحضر في الحجاز يقفون بالهاء.[٣]

ويفصح داود عبده عن القانون الصوتي الذي ينتظم هذه الظاهرة بقوله: إنّ العلة الطويلة تتحول إلى العلة القصيرة (الحركة) التي تجانسها في كلّ حالة تقع فيها هذه العلة الطويلة قبل صحيح ساكن، فتصبح الحركة الطويلة (الألف) فتحة، والكسرة الطويلة كسرة، والضمة الطويلة ضمة. فإنّ ما يطرأ عند تسكين الصوت التالي لحروف العلة الطويلة يكون تقصيراً لعلة طويلة (أي حذف لإحدى العلتين القصيرتين المثلين اللتين تتألف منهما العلة الطويلة) لا حذفاً لواو أو ياء.[٤] وتأتي

(١) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص١٩٠.

(٢) كمال بشر، دراسات في علم اللغة، ص٨٧.

(٣) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٩٧-٩٨.

(٤) داود عبده، **دراسات في علم الأصوات العربية**، دار جرير، عمان، ٢٠١٠م، ص٦٣-٦٤.

الهمزة المحققة بعد حركة في كثير من اللغات السامية، على أنها أصل من أصول الكلمة الثلاثية. ويبدو أنّ هذه الظاهرة تعود إلى أصول قديمة في الساميات، ففي البابلية والآشورية والآرامية تُترك هذه الهمزة دائماً، ويعوض عنها بمد الحركة قبلها.(١)

٢. إبدال الواو والياء همزة

تُبدل الواو والياء همزة في سياقات صوتية عديدة أوردها القدماء في مصنفاتهم، منها ما ذُكر منسوباً للهجة بعينها، ومنها ذُكر دون أن يُنسب، وهذا ليس هو مدار اهتمامنا في هذا البحث. سوف نسلط الضوء على الطبيعة الصوتية لهذه الظاهرة، والتفسيرات المحتملة للوصول إلى القوانين الصوتية الضابطة لهذه الظاهرة. من ذلك ما أورد ابن يعيش، مثل: العدد (أحد وإحدى) فالهمزة فيه بدل من الفاء التي هي واو، يُقال: واحد وأحد بمعنىً واحد.(٢) كما أُبدلت الهمزة من كل واو واقعة أولاً شُفعت بأخرى لازمة في: أواصل وأواق جمعي واصلة وواقية. وكذلك كلّ واو انضمت ضماً لازماً فهمزها جائز، نحو: (وجوه، وأجوه) و(وُعِد، وأُعِد) و(وُقتت، وأُقتت).(٣)

هذه بعض الأمثلة التي شاعت في كتب اللغة، تمثل ظاهرة إبدال الواو بهمزة. أما الياء فإنها قليلاً ما تبدل في بعض السياقات الصوتية المحدودة. يذكر ابن يعيش أن العرب أبدلوا الهمزة من الياء كما أبدلوها من الواو، على قلة، مثل قولهم: "قطع الله أديه" يريدون يديه، ردوا اللام وأبدلوا من الفاء همزة. كما قالوا: "في أسنانه ألل"، يريدون يلل، فأبدلوا الياء همزة، واليلل قصر الأسنان العلى. كما قالوا:

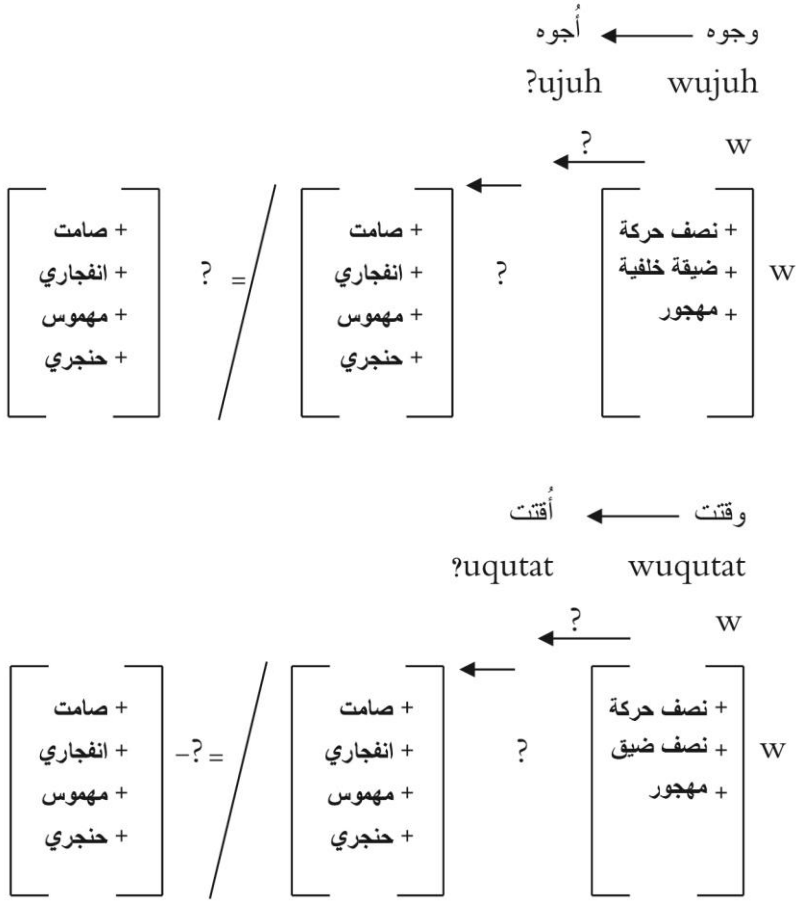
(١) انظر: كارل بروكلمان، فقه اللغات السامية، ص٤٠.

(٢) ابن يعيش، شرح المفصل، ج٦، ص٣١.

(٣) المصدر نفسه، ج١٠، ص٨.

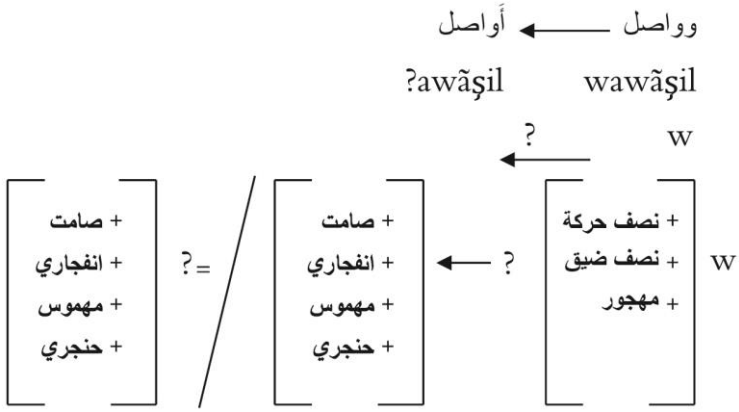
"الشئمة" وهي الخليقة، وأصلها الياء، فالهمزة أصلها الياء.(١) يقال: رجل يلمعي وألمعي، إذا كان ظريفاً، ويقال: اليرقان والأرقان، لآفة تصيب الزرع.(٢)

ولفهم العلاقة القائمة بين الهمزة والواو، التي أدت إلى تحول الواو إلى همزة في السياق الصوتي للكلمات السابقة التي تمثل هذه الظاهرة، سوف نقوم بتحليل كلمات مختارة منها فونولجياً، على النحو الآتي:

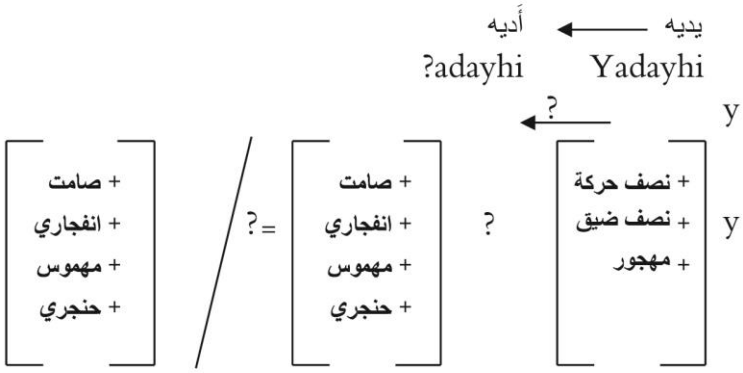


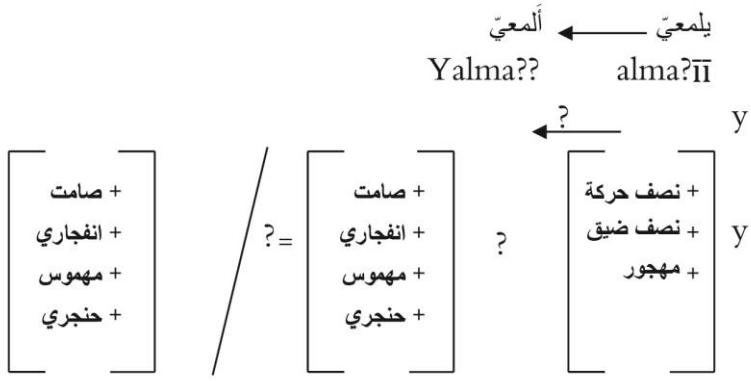
(١) ابن يعيش، شرح المفصل، ج١٠، ص٨.

(٢) ربحي كمال، الإبدال، ص١١٧.



أما تحليل الياء فيكون على النحو الآتي:





يُظهر التحليل أن الإبدال حدث بين الواو والياء والهمزة في الأمثلة السابقة، والواو والياء في هذا السياق أصوات أشباه حركات (شبه صائتة)؛ لأنّ الأصوات الصائتة لا تقع في بداية الكلمة العربية، ولأنّها متحركة كما هو الحال في الأصوات الصامتة. ففي الكلمات التي تمّ تحليلها آنفاً وقعت الواو والياء أولاً في بداية الكلمة، والأصل أنّ ما يقع في بداية الكلمة أن يكون صوتاً صامتاً لا صوتاً صائتاً. أما ما وقع في الأمثلة السابقة، من واو أو ياء، في بداية الكلمة، فإنّهما أصوات شبيهة بالصائتة وليست أصوات مدّ. فما أوجه التشابه والاختلاف بين الأصوات الصائتة وشبه الصائتة؟ يرى أنيس أنّ الفرق بين الضمة والواو يكمن في أنّ الفراغ بين أقصى اللسان وأقصى الحنك في حالة النطق بالواو أضيق منه في حالة النطق بالضمة (u)، فيسمع للواو نوع من الحفيف جعلها أشبه بالأصوات الصامتة.(١) وقد عدّ شيخنا الدكتور كمال بشر الواو والياء أنصاف حركات، ويضمهما إلى الأصوات المعروفة بالأصوات الصامتة.(٢) كما أنّ أنصاف الحركات تشبه الصوامت فتقبل أن تلتئم مع الحركة لتشكل مقطعاً، كذلك تعدّ الواو والياء من الأصوات التقريبية (approximants) التي تقبل التحول إلى صوت آخر،(٣) فكلاهما طبقي مجهور مرقق، إلا أنّ شبه الحركة تتصف بأنّها انزلاقة حركية (Vowel–glide) وهو صوت عرضي مؤقت، وهو استعمال قوة ضعيفة نوعاً ما لهواء الزفير، مما يجعل أشباه الحركات تُصنف ضمن الصوامت لا الحركات.(٤) فإذا جاز لنا، ونحن نوافق أشياخنا في هذا الفهم الدقيق، بضم هذين الصوتين إلى الأصوات الصامتة، فإننا نميل إلى عدّها في هذا السياق أصواتاً صامتة؛ وذلك

(١) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٤٢.

(٢) كمال بشر، دراسات في علم اللغة، ص١٣٨.

(٣) سمير استيتية، الأصوات اللغوية، ص١٦٣.

(٤) فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ص٢٠٠.

لوقوعها في مواقع الأصوات الصامتة، ونفضل أن يُسمى ما يحدث لها من تغيّر "إبدالاً" لأنه يحدث بين صوتين صامتين على هذا التقدير، على خلاف ما رآه المتقدمون فعدّوه إعلالاً. فإننا نرى أن يُنقل من باب الإعلال فيُوضع في باب الإبدال.

ففي كلمة (وجوه ، أجوه)، جاءت الواو متحركة بالضمة، وهذا يمثل صعوبة واضحة؛ لأنّ الضمة والواو تخرجان من مخرج واحد لا فرق بينهما إلا في البعد بين اللسان والطبق، فالمسافة بينهما مع الواو (نصف الحركة) تكون أقصر منها مع الضمة.(١) يقول ابن دريد: "واعلم أنّ الحروف إذا تقاربت مخارجها كانت أثقل على اللسان منها إذا تباعدت".(٢) ويُفهم من كلام ابن يعيش السابق أنّ الهمزة تُبدل من كل واو واقعة أولاً أتبعت بأخرى لازمة، أنّ هذا الحكم مطّرد في هذا السياق الصوتي الذي يبدأ بواو متحركة بفتحة يتلوها واو (صوت علة). يصف شيخنا الدكتور فوزي الشايب نطق الواو (نصف الحركة) بقوله: "في نطق الواو تبدأ أعضاء النطق في مكان لتنوع من الضمة، ثمّ تترك هذا المكان حالاً إلى مكان حركة أخرى، وتبرز الشفتان وتنضمان...فالواو على هذا شبه حركة طبقي مجهور مرقق".(٣) وتوصف الضمة بأنها حركة خلفية تخرج من مخرج الواو ولها نفس الصفات مع الفارق في بُعد اللسان عن الطبق.

فإذا أمعنا النظر يمكن أن نلخص هذا التتابع الصوتي على النحو الآتي: شبه حركة + حركة، أو شبه حركة + حركة + حركة، أو شبه حركة + حركة + شبه حركة + حركة، لكلٍّ من الكلمات التي حللناها فونولوجياً وهي: وجوه، وواصل،

(١) سمير استيتية، الأصوات اللغوية، ص١٦٢.

(٢) محمد بن الحسن بن دريد (٣٢١هـ)، **الجمهرة**، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص٢٣.

(٣) فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ص٢٠١.

ويديه، على التوالي. ونلحظ أنّ هذا التتابع الصوتي هو تتابع بين متماثلات هي شبه الحركة تتبعها الحركة مرة متلوة بصامت، ومرة متلوة بشبه حركة أخرى، وتتابع الأصوات المتماثلة مكروه في العربية ومستثقل على لسان العربي؛ لأن مخارجها ليست متقاربة فحسب، بل هي من مخرج واحد على الأغلب، مما يدفع النظام الصوتي للبحث عما يزيل الصعوبة النطقية والاستثقال فيلجأ إلى ما يُسمى بالمخالفة الصوتية، التي يعدّها إبراهيم أنيس من التطورات التي تعرض أحياناً للأصوات اللغوية، ويحدث في الكلمة التي تشتمل على صوتين متماثلين كلّ المماثلة، فيقلب أحدهما إلى صوت آخر لتتمّ المخالفة بين الصوتين المتماثلين.

وظاهرة المخالفة شائعة في كثير من اللغات السامية.(١) ويفسر أنيس هذه الظاهرة بقوله:(٢) "والسرّ في هذا أنّ الصوتين المتماثلين يحتاجان إلى مجهود عضلي للنطق بهما في كلمة واحدة، ولتيسير هذا المجهود العضلي يُقلب أحد الصوتين إلى تلك الأصوات التي لا تستلزم مجهوداً عضلياً. وهو إحدى نتائج نظرية السهولة". أما شاهين فإنّه يفسر إبدال الواو بهمزة أنّ العرب في أدوارهم الأخيرة قصدوا إلى تقليل المعلات مطلقاً وإماتتها، وتوسلوا إلى ذلك بأمرين، منهما: إبدال الهمز به، كما قالوا في (وبخ: أبخ) و(وشاح: إشاح).(٣) ويرى البهنساوي أنّ انقلاب الواو همزة إذا تصدرت قبل واو متحركة مطلقاً أو ساكنة متأصلة الواوية يُعدّ من صور المخالفة كما في أواصل فإنّ أصلها وواصل، ويوافق أنيس في أنّ السبب في المخالفة من الناحية الصوتية، يعود إلى المجهود العضلي بقلب أحد الصوتين صوتاً آخر.(٤)

---

(١) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٢١٠. وانظر: رمضان عبدالتواب، **لحن العامة والتطور اللغوي**، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٤٥.

(٢) المرجع نفسه، ص٢١١.

(٣) عبدالصبور شاهين، **التطور اللغوي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م، ص٩١.

(٤) حسام البهنساوي، **علم الأصوات**، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧م، ص٢١٧-٢١٨.

وبما أن الواو والياء (أشباه الحركات) تمتاز بخصائص صوتية تغاير جميع الأصوات اللغوية، فهي انزلاقات حركية، صوت عرضي مؤقت ينتج عندما تنتقل أعضاء النطق من موضع حركة إلى موضع حركة أخرى. وتمثلان في الحقيقة المرحلة التي يمكن عندها أنْ يتحول الصامت إلى حركة وبالعكس.(١)

ويرى الباحث أن الميل إلى الفصاحة، التي تتطلب نطق الأصوات بتمام صفاتها الصوتية، هو ما يدفع العربي إلى المخالفة الصوتية وليس المجهود العضلي فحسب، الذي أشرنا إليه في رأيي أنيس والبهنساوي وغيرهما. إنما ما يبدو لنا في هذه السياقات االصوتية، التي تتتابع فيها الحركات بأشباه الحركات، حيث يتمّ الاستعداد لنطق نوع من الضمة، ومن ثم يحتاج جهاز النطق إلى تهيئة حجرة الرنين لنطق الضمة بعدها في (وجوه، ووقتت) وأمثالهما، يُمثّل انزلاقاً من شبه الحركة إلى الحركة من نفس الجنس. ويحدث الشيء نفسه عند الانزلاق إلى الفتحة في (وَواصل) أو الانزلاق إلى الكسرة في (وِشاح). وهذا يُشكل صعوبة نطقية واضحة، تتمثل في خفاء الواو؛ لضعفها وللحظية نطقها، ولتوالي الضمة أو الفتحة أو الكسرة بعدها، كما ظهر في الأمثلة السابقة.

إنّ تصدّر أصوات أشباه العلل (الواو والياء) صدر الكلمة يُعدّ سبباً رئيساً في لجوء اللغة للمخالفة الصوتية. فالعربية لا تقبل الابتداء بأصوات العلة مطلقاً؛ لصعوبتها النطقية، وكذلك فإنّها لا تستسيغ الابتداء بشبه الحركة، وإن فعلت، كما في الأمثلة التي أوردنا بعضها، فإنّها تميل إلى التخلص منها باللجوء إلى المخالفة الصوتية بالبحث عن مخرج يتصف ببعده عن مخارج أشباه العلل الواو والياء، ويخالفها في جهرها إلى صوت مهموس من جهة، ويوافقها في الوضوح السمعي وصفة اللحظية في النطق من جهة أخرى. فكانت الهمزة التي تتحقق فيها هذه

(١) فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ص٢٠١-٢٠٢.

الشروط، فمخرجها من الحنجرة فأبدلت بها لتحقيق الانسجام الصوتي، والوصول إلى مستوىً من الفصاحة، سعت إليه العربية طوال فترة تطورها، عن طريق المخالفة الصوتية، التي تمكِّن العربي من النطق الفصيح بإخراج الأصوات من مخارجها وضوحاً وتميزاً.

إن فصاحة الصوت في الفونيمات التركيبية تبدو في إخراج الصوت من مخرجه، وإكسابه الصفات التي يستحقها، وتطويعه للتأثيرات الصوتية في سياقاتها المختلفة كالمخالفة وغيرها من القوانين الصوتية، وكذلك المؤالفة بين الأصوات في السياقات فلا تجمع بين متنافرين وإن صحّ الجمع لغوياً، ولا توالي بين متماثلين.(١)

- **الخاتمة والنتائج**

تناولت الدراسة الهمزة كصوت أصيل من أصوات العربية واللغات السامية، يمتاز بصفات نطقية فريدة، فهي أدخل الأصوات في جهاز النطق، ومخرجها من الوترين الصوتيين، واختُلِف في جهرها وهمسها، وقد انتهينا إلى أنّ الوجه الأرجح فيها هو الهمس، وهي صوت انفجاري، بل هو أشدّ الأصوات الانفجارية جميعاً. ويمتاز بكثرة تغيّره، حركة تغير جميع أصوات اللغة، وتقوم بوظيفة فونيمية واضحة، وعبئها الفونيمي كبير؛ تكون في كثير من الأحيان ألوفوناً لأصوات عديدة كالألف والواو والياء والهاء والعين وغيرها. وتوصل البحث إلى أن الهمزة تُبدل بفتحة أو ضمة أو ياء ولا تبدل بألف أو بواو أو بياء. فالإبدال يحدث عندما تقع ساكنة بعد فتح أو ضم أو كسر، فتُبدل بحركة من جنس الحركة التي قبلها، تعويضاً عن الهمزة التي سقطت بسبب خفائها عند التسكين؛ لأنها نطقياً (أكوستيكياً) أصبحت تنطق بمرحلة واحدة، وفي الأصل تنطق الهمزة بمرحلتين، والمرحلة الثانية أكثر أهمية من الأولى، كما بيّنا فيما سبق؛ لانّها وقفة ساكنة.

---

(١) منير الشطناوي، **نظرات في علم الأصوات**، الجامعة الهاشمية، عمان، ٢٠٠٩م، ص٨.

وقد تبين لنا أنّ القانون الصوتي الذي ينتظم ظاهرة تحول الهمزة وعدم ثباتها على صورة نطقية واحدة، على النحو الذي يخالف ما تتصف به سائر الأصوات اللغوية –هو قانون المخالفة الصوتية، الذي يميل فيه الصوتان المتماثلان إلى زيادة مدى الخلاف بينهما. وهذه الظاهرة على قلّة حدوثها كما أفصح كثير من اللغويين تمثلها تحولات الهمزة بصورة أساسية، عملاً بنظرية ميل اللغات نحو السهولة في النطق، وصولاً إلى الفصاحة التي هي أبرز مميزات العربية.

وقد تبيّن لنا أن السياق الصوتي كان له الأثر الأكبر فيما يصيب الهمزة من تبدلات.[١] فإن إسكان الهمزة في وسط الكلمة بعد الألف يؤدي إلى تقصير الألف إلى فتحة. أما وقوع الواو والياء في صدر الكلمة، ويتبعهما حركة من جنس الواو أو بفتحة، فحالة مستثقلة بسبب التقارب بين الحركة وشبه الحركة، الذي يصْعُب على اللسان العربي، فيعمل النظام الصوتي على إجراء إبدال صوتي يزيل الاستثقال، فأبدلت الواو والياء همزة.

(١) انظر: مصطفى بني ذياب، وآخرون، "**الهمزة وأصوات العلة: بين الوصف النطقي والبنية المقطعية**"، **مجلة لنغوا**، أندونيسيا، ٢٠١٦م، مج ١١، ع١.

المصادر والمراجع

١. ابن جني، أبو الفتح عثمان (٣٩٢هـ)، **سرّ صناعة الإعراب**، تحقيق: حسن هنداوي، د.ت.

٢. ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، ج١، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٣. ابن دريد، محمد بن الحسن (٣٢١هـ)، **كتاب جمهرة اللغة**، ط١، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥م.

٤. ابن سينا، **أسباب حدوث الحروف**، تحقيق محمد حسان الطيان (ط٣)، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٣م.

٥. ابن عصفور الإشبيلي، **الممتع في التصريف**، تحقيق فخر الدين قباوة، ج١، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٧م.

٦. ابن منظور، **لسان العرب**، ج١، دار الجليل، بيروت، ١٩٨٨م.

٧. ابن يعيش، موفق الدين (٦٤٣هـ)، **شرح المفصل**، ٦ج، إدارة الطباعة المنيرية بمصر، د.ت.

٨. أبو أوس إبراهيم، **الإبدال إلى الهمزة وأحرف العلة**، حوليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، (الحولية ٢٢)، جامعة الكويت، ٢٠٠٢م.

٩. أبو الطيب عبدالواحد بن علي اللغوي (٣٥١هـ)، **كتاب الإبدال**، تحقيق عزّ الدين التنوخي، مطبوعات المجمع العربي بدمشق، ١٩٦٠م.

١٠. إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، (ط٥)، مكتبة الإنجلو المصرية، ١٩٧٩م.

١١. أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي **في فقه اللغة**، تحقيق محمد الشويمي، بيروت، ١٩٦٤م.

١٢. أحمد مختار عمر، **دراسة الصوت اللغوي**، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩١م.

١٣. برتيل مالمبرج، **علم الأصوات**، تعريب عبدالصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٦م.
١٤. برجستراسر، **التطور النحوي**، ط٣، ترجمة رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٧٧م.
١٥. تمّام حسان، **مناهج البحث في اللغة**، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م.
١٦. توفيق النواصرة، **الهمزة في ضوء علم اللغة الحديث**، ط١، دار جليس الزمان، عمان، ٢٠٠١م.
١٧. حسام البهنساوي، **علم الأصوات**، ط٢، مكتبة الثقافة الدينية – القاهرة، ٢٠٠٧م.
١٨. حسام النعيمي، **الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني**، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٠م.
١٩. الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٥هـ)، **كتاب العين**، (ج١)، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي، د.ت.
٢٠. داود عبده، **دراسات في علم الأصوات العربية**، دار جرير، عمان، ٢٠١٠م.
٢١. رمضان عبدالتواب، **المدخل إلى علم اللغة**، ط٢، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٨٥م.
٢٢. سمير استيتية، **الأصوات اللغوية**، (ط٣)، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ٢٠٠٣م.
٢٣. عبدالرحمن أيوب، **أصوات اللغة**، ط٢، مطبعة الكيلاني، ١٩٦٨م.
٢٤. عبدالصبور شاهين، **التطور اللغوي**، ط٢، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٥م.
٢٥. عبدالقادر عبدالجليل، **الأصوات اللغوية**، ط١، دار صفاء، عمان، ١٩٩٨م.
٢٦. علي عبدالواحد وافي، **علم اللغة**، ط٥، مكتبة النهضة بمصر، ١٩٦٢م.
٢٧. غانم قدوري الحمد، **وجهة نظر جديدة في مخارج الأصوات الستة**، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، (ع٧٧).

٢٨. فتحي شرف الدين، **مبادئ علم اللسانيات الحديث**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.
٢٩. فوزي حسن الشايب، **تعقيب على بحث "وجهة نظر جديدة في مخارج الأصوات الستّة"**، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، (ع٧٨)، ٢٠١٠م.
٣٠. فوزي حسن الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٩م.
٣١. كارل بروكلمان، **فقه اللغات السامية**، ترجمة رمضان عبدالتواب، جامعة الرياض، ١٩٧٧م.
٣٢. كمال محمد بشر، **الأصوات العربية**، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت.
٣٣. كمال محمد بشر، **دراسات في علم اللغة**، دار غريب للنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.
٣٤. المبرد، محمد بن يزيد، **الكامل في اللغة والأدب**، ج٢، مكتبة المعارف، بيروت، د.ت.
٣٥. منى يوسف وحيدر فخري، **تجليات الهمزة والألف أو تخفيفهما في الدرس الصوتي**، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، (ع ٤٢) كلية الآداب، شباط ٢٠١٩م.
٣٦. منير الشطناوي، **نظرات في علم الأصوات**، الجامعة الهاشمية، عمان، ٢٠٠٩م.
٣٧. مباركي، يحيى علي يحيى، **صوت الهمزة في العربية بين القدماء والمحدثين**، مجلة جامعة أم القرى، (ع٢٢)، ١٩٩٦م.
٣٨. هنري فليش اليسوعي، **العربية الفصحى**، ط١، تعريب: د.عبدالصبور شاهين، المطبعة الكاثوليكية، بيروت.
٣٩. يحيى عبابنة، **اللغة الكنعانية**، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٣م.
٤٠. يحيى عبابنة، **اللغة المؤابية في نقش ميشع**، مطابع الدستور، عمان، ٢٠٠٠م.

26. Ali Abdel-Wahid Wafi, Linguistics, 5th Edition, Al-Nahda Library, Egypt, 1962AD.
27. Ghanem Qaddouri Al-Hamad, A New View of the Six Outsiders of Voices, Journal of the Jordan Arabic Language Academy, (p.77), First Research.
28. Fathi Sharaf al-Din, Principles of Modern Linguistics, House of Knowledge University, Alexandria.
29. Fawzi Hassan Al-Shayeb, Commentary on the research "A New Perspective on the Exits of the Six Sounds", the Jordan Arabic Language Academy, (p.78) 2010.
30. Fawzi Hassan Al-Shayeb, Lectures on Linguistics, 1st Edition, Ministry of Culture, Amman, 1999AD.
31. Karl Brockelmann, The Jurisprudence of Semitic Languages, translated by Ramadan Al-Tawab, University of Riyadh, 1977.
32. Kamal Muhammad Bishr, Arab Voices, Youth Library, Cairo, d.t.
33. Kamal Muhammad Bishr, Studies in Linguistics, Gharib Publishing House, Cairo, 1998AD.
34. Al-Mroud, Muhammad Bin Yazid, Al-Kamil in Language and Literature, Part 2, Al Maaref Library, Beirut, d.t.
35. Munir Al-Shatnawi, Reviews of Phonology, The Hashemite University, Amman, 2009.
36. Henry Fleisch, the Jesuit, Standard Arabic, First Edition, Arabization: Dr. Abdel-Sabour Shaheen, The Catholic Press, Beirut.
37. Yahya Ababneh, The Canaanite Language, Majdalawi House, Amman, 2003AD.
38. Yahya Ababneh, The Moabite Language in the Misha Inscription, Al-Dustour Press, Amman, 2000AD.

13. Bertil Malberg, Phonology, Arabization of Abdel Sabour Shaheen, Youth Library, Cairo 1986AD.
14. Bergstrasser, Grammatical Evolution, 3rd Edition, translated by Ramadan Abdel Tawab, Al-Khanji Library, Cairo, 1977AD.
15. Tammam Hassan, Methods of Research in Language, The Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1955.
16. Tawfiq Al-Nawasrah, Al-Hamzah in Light of the Modern Glamor of Language, 1st Edition, Dar Jales Al Zaman, Amman, 2001.
17. Hossam El-Bahnasawy, Phonetics, 2nd Edition, Religious Culture Library – Cairo, 2007AD.
18. Hussam Al-Nuaimi, The Dialectical and Phonological Studies of Ibn Jinni, Dar Al-Rashid, Iraq 1980AD.
19. Al-Khalil bin Akhmad Al-Farahidi (175AH), Kitab Al-Ain, (Part 1), verified by Dr. Mahdi Al-Makhzoumi, d.t.
20. Daoud Abdo, Studies in Arabic Phonology, Jarir House, Amman, 2010.
21. Ramadan Abdel Tawab, Introduction to Linguistics, 2nd Edition, Al-Khanji Library, Cairo, 1985AD.
22. Samir Istetia, Linguistic Voices, (3rd Edition), Wael Publishing House, Amman, Jordan, 2003AD.
23. Abdul Rahman Ayoub, Voices of the Language, 2nd Edition, Al-Kilani Mutaa, 1968AD.
24. Abdel-Sabour Shaheen, Linguistic Evolution, 2nd Edition, Al-Risala Foundation, Beirut, 1985AD.
25. Abdul-Qader Abdul-Jalil, Linguistic Voices, 1st Edition, Dar Safa, Amman, 1998AD.

Sources and references

1. Ibin Jini, Abu al-Fattaj Othman (392AH), The Secret of the Syntax of Syntax, Edited by: Hassan Hindawi, D.T.
2. Ibin Jinni Abu Al-Fath Othman, Al-Characteristics, Part 1, edited by: Muhammad Ali Al-Najjar, General Authority for Cultural Palaces, Cairo 2006AD.
3. Ibin Duraid, Muhammad Ibin al-Hasan (321AH), The Book of the Language Population, 1st Edition, edited by Ibrahim Shams al-Din, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut 2005AD.
4. Ibin Sina, Reasons for the occurrence of letters, edited by Muhammad Hassan Al-Tayyan (ed.3), Dar Al-Fikr, Damascus, 1983AD.
5. Ibin Asfour Al-Ishbili, Al-Mumti 'in Al-Tasrif, ed., Ed. By Fakhr al-Din Qabawa, vol. 1 i 1, Dar al-Maarifa Beirut 1987AD.
6. Ibin Manzur, Lisan al-Arab al-Muheet, vol. 1, Dar al-Jalil, Beirut, 1988AD.
7. Ibin Yaish, Mwafak al-Din (643AH), Sharh al-Mufassal, Part 6, Al-Muniriya Printing Department in Egypt, d.t.
8. Abu Aws Ibrahim, Commutation to Hamza and Vowels, Annals of the College of Arts and Social Sciences (Yearbook 22) Kuwait University 2002AD.
9. Abu al-Tayyib Abd al-Wahid ibn Ali al-Lughwi (351AH), The Book of Replacement, edited by Ezz al-Din al-Tanukhi, publications of the Arab Academy in Damascus, 1960AD.
10. Ibrahim Anis, Linguistic Voices, (5th Edition) The Anglo-Egyptian Library, 1979.
11. Ahmad Ibn Faras bin Zakaria, Al-Sahbi in Philology, Edited by Muhammad Al-Shwaimi, Beirut, 1964AD.
12. Ahmed Mukhtar Omar, The Study of the Linguistic Voice, The World of Books, Cairo 1991.

مجلة مجمع اللغة العربية الأردني
مجلة متخصصة محكمة

شروط النشر:

١. تعنى المجلة بالبحوث التي تعالج قضايا اللغة العربية وآدابها.

٢. يكون البحث المقدم للمجلة مستوفياً شروط البحث العلمي من حيث الإحاطة والاستقصاء والإضافة المعرفية والمنهجية والتوثيق وسلامة اللغة ودقة التعبير.

٣. يشترط في البحث أن يكون خاصاً بمجلة المجمع، ولم يسبق نشره، وأن يكون غير منظور فيه، حين تقديمه، لدى أيّة جهة أخرى، ويقدم الباحث تعهداً خطياً بذلك (وفق النموذج المعتمد)، ولا مانع من أن يكون البحث جزءاً من رسالة علمية غير منشورة.

٤. أن تتسم البحوث النقدية بأسلوب النقد العلمي الموضوعي.

٥. يصبح البحث بعد قبوله للنشر حقاً لمجلة المجمع، ولا يجوز النقل عنه إلا بالإشارة إلى مجلة المجمع.

٦. لا يجوز لصاحب البحث أو لأي جهة أخرى إعادة نشر ما نشر في المجلة أو ملخص عنه في أي كتاب أو صحيفة أو دورية إلا بعد مرور ستة أشهر على تاريخ نشره في المجلة، وأن يحصل على موافقة خطية من رئيس التحرير.

٧. يرسل الباحث نسخة إلكترونية من بحثه باستخدام البرنامج الحاسوبي (Ms-Word) بحجم خط (١٤) للمتن و(١٢) للهوامش على وجه واحد من الورقة حجم (A4).

٨. لا تزيد صفحات البحث على خمس وعشرين صفحة، بواقع (٢٥٠) مئتين وخمسين كلمة للصفحة الواحدة، أو من ٦٠٠٠-٨٠٠٠ كلمة للبحث.

٩. يجب أن يشتمل البحث على ملخص باللغة العربية في حدود (١٠٠-١٥٠) كلمة، مترجماً إلى اللغة الإنجليزية بما فيه العنوان، وعلى الكلمات الدالة مترجمة وعددها من ثلاث إلى خمس.

١٠. إذا كان البحث جزءاً من رسالة علمية غير منشورة، فيجب أن يوضح الباحث أسماء كل من المشرف وأعضاء لجنة المناقشة، وتاريخها.

١١. يتولى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب ما تراه هيئة التحرير، ويلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراء التحكيم في حال سحبه بحثه أو الرغبة في عدم متابعة إجراءات التحكيم وفق ما يقدره رئيس التحرير.

١٢. يكون قرار هيئة التحرير بإجازة نشر البحث أو الاعتذار عن عدم نشره نهائياً، وتحتفظ هيئة التحرير بحق عدم إبداء الأسباب، ويجوز في حال الاعتذار أن يزود الباحث بالملاحظات والمقترحات التي يمكن أن يفيد منها في إعادة النظر ببحثه.

١٣. يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يطلبها المحكمون إذا كان قرار هيئة التحرير بإجازة نشر البحث مشروطاً بذلك.

١٤. البحوث غير المجازة لا ترد لأصحابها.

١٥. البحوث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها، ولا تعبر عن هيئة التحرير أو المجمع.

١٦. يخضع ترتيب البحوث عند النشر في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.

١٧. إذا كان البحثُ مكتوباً باللُّغة العربيّة فيجبُ أن تُثبّت في نهايته قائمة بالمصادر والمراجع مرتبة ترتيباً هجائياً، ويجب أن تُكتب هذه القائمة باللغة الإنجليزية (بالحروف اللاتينيّة)، بحيث تُكتب المصادر بطريقة النقحرة (Transliteration)، في حين تُتَرجم المراجع إلى اللُّغة الإنجليزيّة، وتُرتّب القائمة حسب الأحرف الإنجليزية. أما إذا كان البحث مكتوباً باللغة الإنجليزية فيُكتفى بقائمة المصادر والمراجع الإنجليزية مرتبة حسب الأحرف الإنجليزية.

١٨. يكون التوثيق من الكتاب الأصلي، خصوصاً إذا كان مترجماً، على النحو الآتي:

أ. المصادر:

يوثق المصدر عند ذكره لأول مرة على النحو الآتي:

يذكر اسم المؤلف كاملاً، وتاريخ وفاته بالهجري والميلادي بين قوسين، إن كان متوفى، واسم المصدر كاملاً بالحرف الغامق، إذا كان عربياً، وبحروف مائلة إن كان بلغة أجنبية، وعدد الأجزاء أو المجلدات وأقسامها، واسم المحقق، ودار النشر، ومكان النشر، ورقم الطبعة، وسنة النشر، ورقم الصفحة أو الصفحات.

مثال:

أبو عثمان سعيد بن محمد السرقسطي (ت٤٠٠هـ، ١٠١٠م)، **كتاب الأفعال**، ٣ج، تحقيق: د.حسن محمد محمد شرف، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٧٥م، ج١، ص١٨٥.

ب- المراجع:

يذكر اسم المؤلف كاملاً، وتاريخ وفاته بالهجري والميلادي، إن كان متوفى، ثم اسم المرجع كاملاً بالحرف الغامق إن كان عربياً وبحروف مائلة إن كان بلغة

أجنبية، وعدد الأجزاء أو المجلدات وأقسامها، إن وجدت، ودار النشر، ومكان النشر، ورقم الطبعة، وسنة النشر، ورقم الصفحة أو الصفحات.

مثال:

حسن سعيد الكرمي (ت ١٤٣٨هـ/٢٠٠٧م)، **الهادي إلى لغة العرب**، ٤ج، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩١م، ج١، ص٢٣٩.

ج- محاضرات المؤتمرات:

يذكر اسم المحاضر كاملاً، وعنوان بحثه أو مقالته بالحرف الغامق بين علامتي اقتباس، هكذا " " ويذكر عنوان الكتاب كاملاً، واسم المحرر أو المحرِرَيْن ويضاف إليه/إليهما كلمة "رفاقه/رفاقهما" إن كانوا أكثر من اثنين على أن تذكر أسماؤهم جميعاً في قائمة المراجع، واسم دار النشر، ومكان النشر، وسنة النشر، ورقم الصفحة أو الصفحات.

مثال:

شكران خربوطلي، "**أوقاف دمشق وأثرها على الحركة العلمية فيها في العصر الأموي**"، المؤتمر الدولي السابع لتاريخ بلاد الشام: الأوقاف في بلاد الشام، تحرير الدكتور محمد عدنان البخيت، مطبعة الجامعة الأردنية، منشورات لجنة تاريخ بلاد الشام، عمان، ٢٠٠٩م، ص١٣-٢٧.

د- المجلات:

يذكر اسم صاحب البحث أو المقالة كاملاً، وعنوان بحثه أو مقالته بالحرف الغامق بين علامتي تنصيص هكذا " " ويذكر اسم المجلة بالحرف الغامق للمجلات العربية، وبحروف مائلة للمجلات الأجنبية، ورقم المجلد والعدد، ورقم الصفحة أو الصفحات.

مثال:

حسن حمزة، "**الوضع والاشتقاق والدلالة**"، **مجلة المعجميّة**، تونس، ٢٠٠٢م، العدد ١٨، ص٨١-٩٨.

١٩. يراعى عند الإشارة إلى الصفحة أو الصفحات المقتبس منها في الحواشي، ما يأتي:

- يوضع الرمز (ص) للدلالة على الصفحة أو الصفحات المقتبس منها إذا كان المصدر أو المرجع عربياً والحرف (p) للصفحة الواحدة، و(pp) لأكثر من صفحة إذا كان المصدر أو المرجع أجنبياً.
- يذكر اسم السورة ورقم الآية أو الآيات في متن البحث، وبرسمها القرآني.
- يذكر الحديث النبوي الشريف ومظانه ومصادر تخريجه من كتب الحديث النبوي الأصول، ويوثق كل مصدر منها توثيقاً كاملاً.
- عند ورود بيت أو أبيات من الشعر، يذكر اسم الشاعر والبحر ومصادر تخريجه.
- يذكر اسم المؤلف كاملاً عند الاستشهاد بمخطوط، ويذكر عنوان المخطوط كاملاً، ومكان وجوده، وتاريخ النسخة، وعدد أوراقها، ورقم الورقة.

٢٠. تكتب أسماء الأعلام الأجنبية في متن البحث بحروف عربية (ولاتينية بين قوسين) على أن يذكر الاسم كاملاً عند وروده لأول مرة.

٢١. تكتب أسماء أعلام التراث العربي الإسلامي في متن البحث كاملة مع ذكر تاريخ الوفاة بالهجري والميلادي بين قوسين للأعلام، وتعرف المواقع في ضوء المراجع الحديثة.

٢٢. توضع أرقام التوثيق بين قوسين، وتكون متسلسلة من أول البحث إلى آخره.

٢٣. يقدم كل صاحب بحث قبل النشر سيرته الذاتية في حدود (٥٠) خمسين كلمة تقريباً، تتضمن أعلى مؤهل علمي، والجامعة التي تخرج فيها، ومكان عمله، ومركزه الوظيفي واهتماماته العلمية، وعنوان بريده الإلكتروني.

٢٤. يقدم إلى صاحب البحث نسخة من العدد المنشور فيه بحثه و(٢٥) مستلة من بحثه.

ترسل البحوث والمراسلات إلى المجلة على العنوان الآتي:

رئيس هيئة تحرير مجلة مجمع اللغة العربية الأردني

ص.ب (١٣٢٦٨) عمان (١١٩٤٢) الأردن

هاتف ٠٠٩٦٢٦٥٣٤٣٥٠٠

ناسوخ (فاكس) ٠٠٩٦٢٦٥٣٥٣٨٩٧

البريد الإلكتروني: almajmajournal@ju.edu.jo

موقع المجمع على شبكة المعلومات (الإنترنت:www.arabic.jo)