التوظيف النحويّ للمشترك الصرفيّ في التعبير القرآنيّ (رَسُول) أُنموذجًا

أ.د. جنان ناظم حميد	الجامعة المستنصريّة/ كلية الآداب الجامعة المستنصريّة/ كلية الآداب
هبة فائز أحمد	الجامعة المستنصريّة/ كلية الآداب الجامعة المستنصريّة/ كلية الآداب

ملخص البحث:

البحث مستل بعنوان (التوظيف النحويّ للمشترك الصرفيّ في التعبير القرآنيّ (رَسُول) أُنموذجًا)، فللبنيّة الصرفيّة دور ظاهر في توجيه المعاني النحويّة، فظاهرة المشترك الصرفيّ أفضت إلى تعدد الوجوه النحويّة فكتب التفسير عبر العصور اشتملت على كثيرٍ من التأويلات التفسّيريّة الاحتماليّة، والتوجيهات اللغويّة الجائزة لمفردات القرآن الكريم، وعباراته وآياته، فمنهم من أجاز وجهًا، ومنهم من أجاز وجهًا ثانيا آخر، ومنهم من جمع بين الوجهين على حد سواء.

ولكثرة أمثلة المشترك الصرفيّ بين ألفاظ القرآن الكريم رأيت أن يقتصر البحث على مفردة قرآنية واحدة هي (رَسُول) في قوله تعالى: ﴿وَيُعَلِّمُهُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَالتَّوْرَاةَ وَالْإِنجِيلَ * وَرَسُولًا إِلَىٰ بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُم بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُم مِّنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً

لَّـكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِين﴾ (آل عمران:48 – 49). إذ جرت هذه اللفظة في احتمالين صرفيّين، نتج عنها توجيهات إعرابيّة مختلفة، فالاحتمال الأوّل: أن تكون لفظة (رَسُولًا) دالّة على المصدريّة بمعنى (الرِسـالَة)، وتعرب إمّا مفعولًا به، وإمّا مصـدر في موضع حال، والاحتمال الثاني: أن تكون لفظة (رَسُـولًا) دالّة على الصفة بمعنى (المُرْسَلِ) وهو الاحتمال المتصدّر للآراء الصرفيّة في هذه اللفظة، وسيق لهذا الوجه الصرفيّ ستّة أوجه إعرابيّة.

كلمات مفتاحيّة: رَسُول، المشترك الصرفيّ، التوظيف النحوي

The grammatical employment of the morphological participant in the Qur'anic expression (Rasul) as an example

Dr. Jinan Nazim Hamid Hiba Faez Ahmed

Al - Mustansiriya University / College of Arts Al - Mustansiriya University / College of Arts

Abstract

The research is titled (The grammatical employment of the morphological participant in the Qur'anic expression (Rasul) as an example, The morphological structure has a clear role in directing the grammatical meanings, The phenomenon of morphological coexistence led to a multiplicity of grammatical faces that's why The books of interpretation throughout the ages included many probabilistic interpretations, And the linguistic directives for the vocabulary of the Holy Qur'an and his phrases and verses, which led that some of them approved one aspect, and some of them approved another, In some cases some of

them combined both aspects. And for the many examples of the morphological common between the words of the Holy Qur'an, I saw that the search should be limited to one Quranic term, which is (the Messenger (Rasul. In the Holy Qur'an (Al - Imran: 48 - 49) the Almighty 's saying: {And to teach him the Book and wisdom and the Torah and the Gospel * and a messenger (Rasul) to the Children of Israel that I have come to you with a sign from your Lord I will make for you a bird from clay, breathe into it, and it will become a ˹real˺ bird—by Allah's Will. I will heal the blind and the leper and raise the dead to life—by Allah's Will. And I will prophesize what you eat and store in your houses. Surely in this is a sign for you if you ˹truly˺ believe. As in the verses above this word took place in two morphological possibilities, it resulted in a different syntax, The first possibility is that the word «messenger» denotes the infinitive in the sense of «the message.» It expresses either an object or an infinitive in an adverb. The second possibility Is that the word (messenger) denotes the adjective in the sense of (the dispatcher of the message), which is the leading possibility of morphological opinions in this word.

المقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على أفضل الأنبياء والمرسلين نبينا محمد وآله الطيبين الطاهرين ومن صحبه بإحسان إلى قيام يوم الدين وبعد.

فقد اشـــتملت كتب التفســـير عبر العصور على كثير من التأويلات التفســـيرية الاحتمالية، والتوجيهات اللغوية الجائزة لمفـــردات القرآن الكريم، وعباراته وآياته، فبيّنت الدراســـة أن للمعنى الصرفيّ أثره في تعـــدد الوجوه الإعرابيّة واختلافها، أي أن اختلاف المعنى الـــصرفيّ صاحبه اختلاف في توجيه الكلمـــة نحويًّا، والناظر في تلـــك التوجيهات المتعدّدة يُحار في أيّها هو الصحيح فقد ســـيقت لدى المُفَسّرين على أنّها جميعًا متســـاوية في الظفر بالمعنى القرآني، ومتعادلـــة في درجة دقّتها فكلّها مرادة مطلوبـــة ولا يوجد لأحدهـــا فضل مزيّة على غيره. وهذا البحث يســـعى إلى نقض تعدد الاحتمالات الصرفيّة لمفردة قرآنية؛ لأنّ القرآن الكريم كتاب الله المبين وألفاظه واحدة موحـــدة يؤدّي كلّ منها معنى واحدًا مقصـــودًا، وهذا مرتبط وفق الاختيار الوجه الذي يرتضيه المعنى والسياق.

ولكثرة أمثلة المشـــترك الصرفيّ بين ألفاظ القرآن الكريم رأيت أن يقتصر البحث عـــلى مفردة قرآنية واحدة هي (رَسُـــول) في قوله تعالى: ﴿وَيُعَلِّمُهُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَالتَّوْرَاةَ وَالْإِنجِيلَ * وَرَسُولًا إِلَىٰ بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُم بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُم مِّنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ﴾ (آل عمران:48 – 49).

إذ جرت هذه اللفظة في احتمالين صرفيّين، نتـــج عنها توجيهات إعرابيّة مختلفة، فالاحتمال الأوّل: أن تكون لفظة (رَسُـــولًا) دالّة على المصدريّة بمعنى (الرِســـالَة)، وتعرب إمّا مفعولًا به، وإمّا مصدر في موضع حال، والاحتمال الثاني: أن تكون لفظة (رَسُولًا) دالّة على الصفة بمعنى (المُرْسَلِ) وهو الاحتمال المتصدّر للآراء الصرفيّة في هذه اللفظة، وسيق لهذا الوجه الصرفيّ ستّة أوجه إعرابيّة.

المطلب الأوّل: أن تكون لفظة (رَسُـــولًا) دالّة على المصدريّة بمعنى (الرِســـالَة)،

وأشار إلى مصدريّة هذه اللفظة من اللغويين العكبريّ مستشهدًا لهذا الاحتمال بشاهد شعري، قائلًا: ((وَرَسُــولًا): فِيهِ وَجْهَانِ: أَحَدُهُمَا: هُوَ صِفَةٌ مِثْلُ صَبُورٍ وَشَكُورٍ... وَالثَّانِي: أَنْ يَكُونَ مَصْدَرًا، كَمَا قَالَ الشَّاعِرُ:

((أَبْلِغْ أَبَا سَلْمَى رَسُولًا تُرَوِّعُهُ[1]. (العكبري، 1/ 262)، أي: أبلغه رسالةً، وأبو حيان الأندلــسيّ أورد هذا الاحتمال، بقوله: ((اخْتَلَفُوا فِي: رَسُــولًا، هُنا فَقِيلَ: هو وصْفٌ بِمَعْنى الْمُرْسَلِ عَلى ظاهِرِ ما يُفْهَمُ مِنهُ، وقِيلَ: هو مَصْدَرٌ بِمَعْنى رِسالَةٍ، إذْ قَدْ ثَبَتَ أنَّ رَسُولًا يَكُونُ بِمَعْنى رِسالَةٍ)) (الأندلسي، 2001: 2/ 485).

والسمين الحلبيّ اســتدلّ بشاهدين شعريين فضلا عن الســياق القرآني، قائلًا: ((قوله تعالى: {وَرَسُــولاً}: في «رسول» وجهان، أحدُهما: إنّه صفةٌ بمعنى مُرْسَل... والثاني: إنّه في الأصلِ مصدرٌ، ومن مجيءِ «رســول» مصــدراً قولُه (عباس، 1971: 110):

لقد كَذَبَ الواشُون ما بُحْتُ عندَهم... بِسِرٍّ ولا أَرْسَلْتُهمْ برسولِ

أي: برسالة، وقال آخر:

أَبْلِغْ أَبَا سَلْمَى رَسُولًا تُرَوِّعُهُ...

أي: أُبَلِّغُه رسالةً، ومنه قولُه تعالى: ﴿إِنَّا رَسُولُ رَبِّ العالمين﴾ (الشعراء: 16). (السمين الحلبي، 3/ 187).

وفي هذين الشــاهدين لا يتّضح دلالة (الرَسُــول) على المصدريّة، وإنّما يمكن أن يُفهم منه معنى الرسالة فقط.

أمّا الاستدلال بآية الشعراء فهو ممّا لم يقطعوا فيه بدلالة (رَسُول) على المصدريّة،

(1) وعجز البيت: (وَلَو حل ذَا ســدر وَأَهلي بعســجل) والبيت للعباس بن مرداس السُلميّ، (أبو تمام، 1998: 80 – 81).

وإنّما هو تخريج لتعليل الإخبار بالمفرد عن المثنى، مخالفة لسياق آخر جاءت فيه المطابقة، قال تعالى: فَأْتِيَاهُ فَقُولَا إِنَّا رَسُولَا رَبِّكَ فَأَرْسِلْ مَعَنَا بَنِي إِسْرَائِيلَ وَلَا تُعَذِّبْهُمْ قَدْ جِئْنَاكَ بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكَ وَالسَّلَامُ عَلَىٰ مَنِ اتَّبَعَ الْهُدَىٰ} (طه: 47) قال الزمخشريّ في هذه الآية: ((فإن قلت: هلا ثنى الرسول كما ثنى في قوله إِنَّا رَسُولا رَبِّكَ؟ قلت: الرَسُول يكون بمعنى المُرسَل، وبمعنى الرِسَالة، فجعل بمعنى المرسل فلم يكن بدّ من تثنيته، وجعل هاهنا بمعنى الرسالة فجاز التسوية فيه – إذا وصف به – بين الواحد والتثنية والجمع، كما يفعل بالصفة بالمصادر، نحو: صوم، وزور... والشاهد في الرسول بمعنى الرسالة قوله:

لقد كذب الواشون ما فهت عندهم... بسر ولا أرسلتهم برسول)) (الزمخشري، 1407ه: 3/ 304).

يريد أنّ الوجه في إفراد لفظة (الرَسُول) مع كون المُخبر عنه مثنى، هو أنّ صيغة (الرسول) دالّة على المصدريّة، ولذا صلُح أن يُخبر بها على المفرد والمثنى والجمع.

ومع إنّ الإخبار بالمصدر ممكن لإراده المبالغة في الوصف ألّا إنّ المبالغة في هذه الآية ﴿فَأْتِيَا فِرْعَوْنَ فَقُولَا إِنَّا رَسُولُ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ (الشعراء: 16) غير مطلوبة؛ لأنّ الكلام في إيصال معلومة إلى فرعون وليس في سبيل إثبات معجزة من معاجز على نحو: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَىٰ قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَىٰ كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا وَاعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾ (البقرة: 260)، و﴿قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِنْ أَصْبَحَ مَاؤُكُمْ غَوْرًا فَمَن يَأْتِيكُم بِمَاءٍ مَّعِينٍ﴾ (الملك: 30)، وقد وجّه اللغويّون الافراد في سورة الشعراء: ﴿إِنَّا رَسُولُ رَبِّ العالمين﴾ بتأوليين:

الأوّل: أن تكون لفظة (رَسُول) مصدرًا بمعنى الرسالة، ذهب إلى هذا التأويل أبو عبيدة، بقوله: ((﴿فَقُولا إِنَّا رَسُولُ رَبِّ الْعالَمِينَ﴾ مجازه إنا رسالة ربّ العالمين)) (أبو

عبيدة، 1381هـ: 2/ 84). والأخفش، الذي شبّه لفظة (الرَسُول) بـ (عَدُوّ)، بقوله: ((﴿فَأْتِيَا فِرْعَوْنَ فَقُولا إِنَّا رَسُــولُ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ وقال ﴿إِنَّا رَسُولُ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ وهذا يشبه أن يكون مثل «العَدُوّ» وتقول «هما عَدُوٌّ لي».)) (الأخفش، 1411ه: 2/ 461)، والعدوّ مصدر من عدا يعدو عدواً وعدوّاً، مثقلةً، وهو التعدّي في الأمر، وتجاوز ما ينبغي له أن يقتصر عليــه (الفراهيدي: 2/ 213)، وتابعهم الزجّاج، بقوله: ((وقوله عزَّ وجلَّ: (فَأْتِيَا فِرْعَوْنَ فَقُولَا إِنَّا رَسُــولُ رَبِّ الْعَالَمِينَ معناه إنا رِسَالَةُ رَبِّ العالمين، أي ذوو رسالة رب العالمين.)) (الزجاج، 1988: 4/ 85).

الثاني: أن تكون لفظة (رَسُــول) اســم جمع لذا تصلح للمفرد والجمع، ذهب إلى هذا التأويل الفرّاء، بقوله: ((فَجَعَلَ الْقَعِيدَ جَمْعًا، كَمَا تَجْعَلَ الرَّسُولَ لِلْقَوْمِ وَالاثْنَيْنِ. قال الله تعالى: {إِنَّا رَسُــولُ رَبِّ الْعالَمِينَ} لموسى وأخيه)) (الفرّاء، 3/ 77)، و كذلك ابن قتيبة، بقوله: ((ومنه واحد يراد به جميع: كقوله: ﴿هؤُلاءِ ضَيْفِي فَلا تَفْضَحُونِ﴾ (الحجر: 68)، وقوله: ﴿إِنَّا رَسُــولُ رَبِّ الْعالَمِينَ﴾ (الشعراء: 16). وقوله: {نُخْرِجُكُمْ طِفْلًا} (الحج: 5).) (الدينوري: 1/ 173).

وكما بيّنت سابقًا أنّ اللغويّين اختلفوا فيما ورد من أمثلة البناء (فَعُول) بكونها من صيغ المصادر، أم لا، إذ أثبتها ســيبويه (الكتاب، 1988: 4/ 24) وأشار القدماء إلى أنّ أمثلة هذا النوع قليلة في العربيّة، حتى حصرها المبرّد، بخمســة أمثلة فقط (المُبرِّد: 1994، ينظر: 2/ 128).

وسيق لهذا الاحتمال الصرفيّ وجهان إعرابيّان، هما:

الأوّل: أن تعــرب مَفْعُولاً به عطفًا على المَفْعُول الثاني لـــ (يعلّمه)، أي: ويعلّمه الكتاب ورسالةً، فتكون الرســالة من جملة ما علّم الله تعالى عيسى (عليه السلام). وهو قول العكبريّ: ((وَالثَّانِي: أَنْ يَكُونَ مَصْدَرًا، كَمَا قَالَ الشَّاعِرُ:

أَبْلِغْ أَبَا سَلْمَى رَسُولًا تُرَوِّعُهُ.

فَعَلَى هَذَا يَجُوزُ أَنْ يَكُونَ مَصْدَرًا فِي مَوْضِعِ الْحَالِ، وَأَنْ يَكُونَ مَفْعُولًا مَعْطُوفًا عَلَى الْكِتَابِ ; أَيْ نُعَلِّمُهُ رِسَالَةً.)) (العكبري، 1/ 262).

وذهب المحدثون إلى أنّ (الرَسُــول) مفعولٌ به عاملــة محذوف تقديره (يجعله)، أي: وَيُعَلِّمُهُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَالتَّوْرَاةَ وَالْإِنجِيلَ ويجعله وَرَسُولًا من باب الاخبار بالمغيبات (درويش، 1415هـ، ينظر: 1/ 514).

الثاني: أن تعرب مصــدرًا في موضع حال، قال العكــبريّ: ((وَالثَّانِي: أَنْ يَكُونَ مَصْدَرًا، كَمَا قَالَ الشَّاعِرُ:

أَبْلِغْ أَبَا سَلْمَى رَسُولًا تُرَوِّعُهُ.

فَعَلَى هَذَا يَجُوزُ أَنْ يَكُونَ مَصْدَرًا فِي مَوْضِعِ الْحَالِ)) (العكبري، 1/ 262).

المطلب الثاني: أن تكون لفظة (رَسُــولًا) دالّة على الصفة بمعنى (المُرْسَــلِ) وهو الاحتــمال المتصدّر لــلآراء الصرفيّة في هذه اللفظة، وأشــار ابــن منظور إلى معنى الرســول بقوله: ((والرَّسُــول: مَعْنَاهُ فِي اللُّغَةِ الَّذِي يُتابع أَخبار الَّذِي بَعَثَهُ أَخذاً مِنْ قَوْلِهِمْ جَاءَتِ الإِبل رَسَــلًا أَي مُتَتَابِعَةً)) (ابن منظور، 1414ه: 11/ 284). وقال أبو حيان الأندلسيّ: ((اخْتَلَفُوا فِي: رَسُــولًا، هُنا فَقِيلَ: هو وصْفٌ بِمَعْنى المُرْسَــلِ عَلى ظاهِرِ ما يُفْهَمُ مِنهُ)) (الأندلسي، 2001: 2/ 485)، (السمين الحلبي، ينظر: 3/ 187)، وسيق لهذا الوجه الصرفيّ ستّة أوجه إعرابيّة، هي:

الأوّل: أن تكون لفظة (رَسُــولًا) معطوفة على (يُعَلِّمه) إذا أعربناه حالاً معطوفاً عــلى (وجيهاً) والتقدير: وجيهًا ومُعَلِّماً ومُرْسَــلاً، وذهب إلى هذا القول ابن عطية، بقوله: ((وقَوْلُهُ: «وَرَسُولًا» حالٌ مَعْطُوفَةٌ عَلى «وَيُعَلِّمُهُ» إذِ التَقْدِيرُ: ومُعَلَّمًا الكِتابَ، فَهَذا كُلُّهُ عَطْفٌ بِالمَعْنى عَلى قَوْلِهِ: «وَجِيهًا»)) (ابن عطية، 1993: 1/ 438).

وقــد بيّن أبو حيان الأندلسيّ ضعف هذا الإعــراب لطول الفصل بين المعطوف

والمعطوف عليه، بقوله: ((وقَدْ بَيَّنّا ضَعْفَ إعراب مَن يَقُولُ: إنَّ »ويُعَلِّمُهُ«، مَعْطُوفٌ عَلى: وجِيهًا، لِلْفَصْلِ الْمُفْرِطِ بَيْنَ الْمُتَعاطِفَيْنِ)) (الأندلسي، 2001: 2/ 486).

الثاني: أن تكون لفظة (رَسُــولًا) معطوفة على (كَهْلاً) الذي هو حالٌ من الضميرِ المســتتر في (ويُكَلِّم) أي: يُكَلِّم الناسَ طفلاً وكهلاً ومُرْسَلاً إلى بني إسرائيل، وذلك في الآيات المتقدّمة لموضع الشــاهد، في قوله تعالى: ﴿إِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِّنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهًا فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ* وَيُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ وَكَهْلًا وَمِنَ الصَّالِحِينَ﴾ (آل عمران: 45 – 46)، وذكره أبو حيان في تفسيره ونســبه إلى ابن عطية ولكني لم أجده في محرّره (ابن عطية، 1993: 1/ 438)، قال أبو حيان الأندلسيّ: ((الثّالِثُ: أنْ يَكُونَ مَنصُوبًا عَلى الحالِ مِنَ الضَّمِيرِ الْمُسْتَكِنِّ في: ويُكَلِّــمُ، فَيَكُونُ مَعْطُوفًا عَــلى قَوْلِهِ: وكَهْلًا، أيْ: ويُكَلِّــمُ النّاسَ طِفْلًا وكَهْلًا، ورَسُولًا إلى بَنِي إسْرائِيلَ، قالَهُ ابْنُ عَطِيَّةَ)) (الأندلسي، 2001: 2/ 486)، واستبعده أبــو حيان؛ وذلك لِطُولِ الفَصْلِ بَيْنَ المعطــوف والمعطوف عليه (الأندلسي، 2001، ينظر: 2/ 486).

واستبعده الســمين الحلبيّ من حيث المعنى، وذلك لأنّ التقدير سيكون: (يُكَلِّمُ الناسَ في حالِ كونِه رســولاً إليهم)، وهذا بعيدٌ، لأنّه صار رَسُولاً بعد ذلك بأزمنةٍ، واستبعد أن تكون حالًا مُقَدّرة وهي الحال المستقبليّة؛ لأن الأصلُ في الحالِ أن تكونَ مُقارنة وهي الحال مقارنة لصاحبها في الزمن، ولا تكونُ مقدّرةً، بقوله: ((ويظهرُ أن ذلك لا يجوز من حيث المعنى، إذ يصيرُ التقديرُ: يُكَلِّمُ الناسَ في حالِ كونِه رســولاً إليهم، وهو إنّما صار رســولاً بعد ذلك بأزمنةٍ، فإن قيــل: هي حالٌ مقدَّرة كقولهم: «مررت برجل معه صقرٌ صائــداً به غداً» وقوله: ﴿فادخلوها خَالِدِينَ﴾ [الزمر: 73]، قيل: الأصــلُ في الحالِ أن تكونَ مقارنــةً، ولا تكونُ مقــدرةً إلا حيث لا لَبْسَ.)) (السمين الحلبي، 3/ 187).

وكلام الحلبيّ محلّ تأمّل فليس (رَسُــولا) حال مــن يُكَلمّ وإنما هو معطوف على (وجيها) الذي هو حال من (كلمة) لأنّها وُصُفت بـ (منه).

أمّا عن طــول الفصل بين المتعاطفــات، فهو مغفور باتصال الســياق؛ وذلك أنّ الفصل بــين المتعاطفات لم يكــن إلّا بعبارة واحدة، وهو الآيــة (47) التي كان الاعتراض بها من الضروريــات المترتّبة على هذه المعجزة المُتحيّرة للعقول والمخالفة للعادة المألوفة منذ خلق آدم (عليه السلام)، وتتابع بعدها في أي: بعد لفظة (وجيها) في: ويعلّمه ورسولًا، ومصدقًا.

الثالــث: أن تكون لفظة (رَسُــولًا) منصوبة على كونها مفعــولًا به بفعلٍ ملائم للســياق لائقٍ بالمعنى، وتقديرُه: (ونجعلُه رسولاً)، أو (ويُكَلِّمُهم رَسُولًا)، وذهب إلى هذا التوجيه جملة من المُفسّرين (القيرواني، 2008، ينظر: 2/ 1015)، (ابن عطية، 1993: 1/ 438)، (العكبري، 1/ 262)، (السمين الحلبي، 3/ 187)، وتبناه الزجّاج الذي اختار: (ويُكَلِّمُهم رَسُــولًا)، ودليله على ذلك قوله تعالى: {أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ} فالزجّاج يرى المعنى: (ويكلمهم رسولا بأني قد جئتكم بآية من ربكم)، بقوله: ((ونصب (وَرَسُــولًا إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ) على وجهين - أحدهما ويجعله رسولا إلى بنــي إسرائيل، والاختيــار عندي - واللهَّ أعلم - ويكلم الناس رســولًا إلى بني إسرائيل، والدليل على ذلك أنّه قال: (أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ). فالمعنى - واللهَّ أعلم - ويكلمهم رسولا بأني قد جئتكم بآية من ربكم)) (الزجَّاج، 1988: 1/ 413).

واختار أبو حيّان هذا التوجيه، لســهولته وســلامته من الاعتراض، إذ ليس فِيهِ إلّا إضْمارُ فِعْلٍ يدلّ عَلَيْهِ المَعْنى، بقوله: ((فَهَذِهِ خَمْسَــةُ أوْجُهٍ في إعراب: ورَسُــولًا، أوْلاهــا الأوّل، إذْ لَيْسَ فِيهِ إلّا إضْمارُ فِعْلٍ يدلّ عَلَيْهِ المَعْنى، أيْ: ويَجْعَلُهُ رَسُــولًا)) (الأندلسي، 2001: 2/ 486).

يرى أبو حيان إلى أنّ السبب في ذهاب جملة من المُفسّرين إلى هذا التوجيه لَمَّا رأَوه لا

يَصِحُّ عَطْفُه على مفاعيلِ التعليم فأضمروا له عاملاً يناسبه (الأندلسي، 2001، ينظر: 2/ 486)، وهذا كما قالوا في قوله تعالى: {والذين تَبَوَّءُوا الدار والإيمان} (الحشر: 9) أي: واعتقدوا الإيمان (الأندلسي، 2001، ينظر: 2/ 486)، (القرطبي، 1964، ينظر: 18/ 21)، (ابن عادل، 1998: ينظر: 18/ 584).

مع أنّ التقدير عمل اجتهاديّ يخضع لذائقة المفسّر ولا دليل عليه سوى الفهم الخاصّ لمن يتصدّر للتأويل فممكن أن يكون التقدير (واصطفاه ورسولا) فيُعرب (رسولا) تمييزا، وهكذا يُفتح الباب أمام العبارات المتوقعة من النصّ.

الرابع: أن تكون لفظة (رَسُولًا) منصوبة بإضمار فعلٍ من لفظِ (رَسُول)، ويكون ذلك الفعلُ معمولاً لقول مضمر أيضاً هو من قولِ عيسى (عليه السلام)، والتقدير: (وتقولُ: أُرْسِلْتُ رَسُولًا إلى بَنِي إسْرائِيلَ) واحْتاجَ إلى هَذا الإضْمارِ لِتَصْحِيحِ المَعْنى، إذْ لا يَصِحُّ حَمْلُهُ عَلى ما قَبْلَهُ مِنَ المَنصُوباتِ لِاخْتِلافِ الضَّمائِرِ؛ لِأنَّ ما قَبْلَهُ ضَمِيرُ غائِبٍ، وهَذانِ ضَمِيرُ مُتَكَلِّمٍ (الأندلسي، 2001: ينظر: 2/ 485).

ذكر هذا الوجه الزمخشريّ، بقوله: ((فإن قلت: علام تحمل: ورسولا، ومصدّقا، من المنصوبات المتقدّمة، وقوله: (أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ) و (لِما بَيْنَ يَدَيَّ) يأبى حمله عليها؟ قلت: هو من المضايق، وفيه وجهان: أحدهما أن يضمر له «وأرسلت» على إرادة القول تقديره: ونعلمه الكتاب والحكمة، ويقول أرسلت رسولا بأنّي قد جئتكم. ومصدقا لما بين يدي.)) (الزمخشري، 1407ه: 1/ 364).

يريد أنّ قوله تعالى {قد جئتكم بآية من ربكم} هو كلام موّجه من عيسى (عليه السلام) إلى قومه وجهه الكلام هذه وهي (التكلّم) مختلفة عمّا قبلها وهي جهة الغائب في {ويعلمه الكتاب والحكمة والتوراة والإنجيل ورسولا إلى بني إسرائيل} لذا رأى الزمخشريّ هذا الأمر من المضايق.

أمّا أبو حيّان فيراه ضعيفًا؛ لأنّ فِيهِ إضْمارُ القَوْلِ ومَعْمُولِهِ الَّذِي هو: أُرْسِلْتُ،

والِاسْتِغْناءُ عَنْهُما بِاسْمٍ مَنصُوبٍ عَلى الحالِ المُؤَكِّدَةِ، إذْ يُفْهَمُ مِن قَوْلِهِ: وأُرْسِلْتُ، أنّه رَسُولٌ، فَهي عَلى هَذا التَّقْدِيرِ حالٌ مُؤَكِّدَةٌ (الأندلسي، 2001، ينظر: 2/ 486).

مع أنّ تغيير جهة الكلام أسلوب بلاغيّ ورد في التعبير القرآني بكثرة وهو ما يسمى (بالالتفات)، وله فوائد ذكرها المهتمّون بالبلاغة، وهي (الدمشقي، 1996: 1/ 483):

الفائدة الأولى: فنيَّةُ التَّنْوِيعِ في العبارة، المثيرِ لانتباه المتلَقِّي، والباعثِ لنشاطه في استقبالِ ما يوجَّه له من كلام، والإِصغاءِ إليه، والتفكير فيه.

الفائدة الثانية: الاقتصادُ والإِيجازُ في التعبير.

الفائدة الثالثة: الإِعراض عن المخاطبين؛ لأنّهم عن البيانات معرضون أو مُدْبرون وغير مكترثين.

الفائدة الرابعة: إفادة معنىً تتضمَّنُه العبارة الّتي حصل الالتفات إليها، وهذا المعنى لا يستفادُ إذا جرَى القول وفق مقتضى الظاهر.

الفائدة الخامسة: ما يُسْتفاد من معنىً بالالتفات إنّما يستفاد إلماحاً بطريقٍ غير مباشر، ومعلُومٌ أنّ الطُّرُقَ غير المباشرة تكون أكثر تأثيراً من الطرق المباشرة حينما تقتضي أحوال المتلقّين ذلك.

الفائدة السادسة: إشعارُ مختلِف زُمر المقصودين بالكلام بأنّهم محلُّ اهتمام المتكلّم، ولو لم يكونوا من الزُّمْرَة المتحدّث عنها أوّلاً، ويظهر هذا في النصوص الدينيّة الموجَّهة لجميع الناس، وفي خُطَب الملوك والرؤساء والوّعاظ وأشباههم.

فلا يصدق عليها أنّها من المضايق على حدّ قول الزمخشريّ.

ويبدو أنهم حصروا تأويلهم لإعراب (رَسُولًا) بالعامل القريب (ويعلّمه) متجاهلين حرف العطف (الواو) الذي يعيد الكلام إلى المعطوف عليه الأول وهو (وجيها).

الخامس: أن تكون لفظة (رَسُولًا) فيها معنى النطق، فكأنّه قيل: (وناطقاً بأنّي قد جئتكم). وهذا الوجه الثاني الذي احتمله الزمخشريّ، بقوله: ((والثاني أنّ الرسول والمصدّق فيهما معنى النطق، فكأنّه قيل: وناطقا بأنى قد جئتكم، وناطقا بأنّى أصدق ما بين يدي)) (الزمخشري، 1407هـ: 1/ 364).

السادس: أن تكون لفظة (رَسُولًا) حالاً من مَفْعُول {ويُعَلِّمه} وذلك على زيادة الواو، والتقدير: (ويُعَلِّمه الكتابَ حالَ كونِه رسولاً)، وهذا التوجيه نسبه الرازيّ إلى الأخفش، بقوله: ((قالَ الأَخْفَشُ: إنْ شِئْتَ جَعَلْتَ الواوَ زائِدَةً، والتَّقْدِيرُ: ويُعَلِّمُهُ الكِتابَ والحِكْمَةَ والتَّوْراةَ والإنْجِيلَ رَسُولًا إلى بَنِي إسْرائِيل.)) (الرازي، 1420هـ: 8/ 227). وكذلك نسبه السمين الحلبيّ، إلى الأخفش، بقوله: ((أن يكونَ حالاً من مَفْعُول «ويُعَلِّمه» وذلك على زيادة الواو، كأنّه قيل: ويُعَلِّمه الكتابَ حالَ كونِه رسولاً، قاله الأخفش)) (السمين الحلبي، 3/ 187)، وأضاف قائلا: ((هذا على أصلِ مذهبِهِ من تجويزِه زيادةَ الواوِ، وهو مذهبٌ مرجوحٌ)) (السمين الحلبي، 3/ 187). وتابعهما ابن عادل (ابن عادل، 1998، ينظر: 18/ 584).

ولكني لم أجد هذا التوجيه للأخفش في كتابه معاني القرآن وإنّما وجدت توجيها آخر، قال الأخفش: ((و{رَسُولاً} معطوف على {وَجِيهاً}.)) (الأخفش، 1411ه: 1/ 220).

فالواو الزائدة، هي الواو التي يكون دخولها في الكلام كخروجها (ابن هشام، 1985: 2/ 26) أثبتها الكوفيون وأبو الحسن الأخفش وأبو العباس المُبَرِّد وأبو القاسم بن بَرْهَان من البصريين. واحتجوا بقوله تعالى: {حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا} (الزمر: 73)، فـ (فتحت) جواب إذا والواو زائدة، بدليل الآية الأخرى ﴿وَسِيقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَىٰ جَهَنَّمَ زُمَرًا حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوهَا فُتِحَتْ أَبْوَابُهَا﴾ (الزمر: 71)، وكذلك في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ﴾ (الصافات: 103) الواو الأولى أو

الثانية زائدة، وذهب ابن هشـــام (الأخفش، 1411ه: 1/ 220). إلى أنّ الزيادة ظاهرة في قول الشاعر[1]:

فما بال من أسعى لأجبر عظمه... حفاظا وينوي من سفاهته كسرى

في قوله (وينوي) الواو هنا زائدة وقوله[2]:

ولقد رمقتك في المجالس كلّها... فإذا وأنت تعين من يبغينى

في قوله: (وأنت تعين) الواو هنا زائدة.

وذهب البصريـــون إلى أنّه لا تجوز زيادتها (ابن الأنبـــاري، ينظر: 2/ 374)؛ لِأَن الْحُرُوف وضعـــت للمعاني فَذكرهَا بِـــدُونِ مَعْنَاهَا يَقْتَضِي مُخَالفَـــة الْوَضع وَيُورث اللّبْس وَأَيْضًا فَإِن الْحُرُوف وضعت للاختصـــار نائبة عَن الْجمل كالهمزة فَإِنَّهَا نائبة عَن أستفهم وزيادتها ينْقض هَذَا الْمَعْنى وَتلك الْمَوَاضِع الْوَاو فِيهَا عاطفة على مَحْذُوف مُقَدّر يتمّ بِهِ الْكَلَام (ابن الأنباري، 2003، ينظر: 2/ 376)، (العلائي، 1990، ينظر: 1/ 174).

ويبدو لي أنّ الراجح أن تحمل كلمة (رَسُولا) في الآية على الصفة بمعنى (مُفعَل) لا المصدر، وذلك أنّه لا يعرف (فَعُول) مصدرًا لغير الثلاثيّ، وإذا عُرّف فهو محصور في خمســـة ألفاظ (الكتاب، 1988، ينظر: 4/ 24)، (المُـــبرِّد، 1994، ينظر: 2/ 128)، ولقد جاء الوصف للأنبياء في كثير من الآيات بصيغة اســـم المَفْعُول الصريح، كقول الله تعالى: ﴿قَالَ الْمَلَأُ الَّذِينَ اسْتَكْبَرُوا مِن قَوْمِهِ لِلَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا لِمَنْ آمَنَ مِنْهُمْ أَتَعْلَمُونَ

(1) ينســـب هذا البيت إلى عدد من الشعراء، منهم: وعلة بن الحارث الجرمي الجاهلي، ومنهم: ابن الذئبة ربيعة بن عبد يا ليل، وهو شـــاعر فارسي جاهلي، والشـــاهد: أنّ الواو في قوله «وينوي» زائدة، لأن جملة ينوي حال مـــن «من» والجملة المضارعة المثبتة أو المنفية ب «لا» إذا وقعت حالا اســـتغنت بالضمير عن الواو، (شراب، 2007: 1/ 468).

(2) وهو من أبيات ســـتة لأبي العيال الهذلي فالواو زائدة، وزيادتها هنا متحتمة، لأن إذا الفجائية لا تدخل إلا على جملة إسمية يكون مبتدؤها مجرداً من حرف العطف، (البغدادي: 6/ 126).

أَنَّ صَالِحًا مُّرْسَلٌ مِّن رَّبِّهِ قَالُوا إِنَّا بِمَا أُرْسِلَ بِهِ مُؤْمِنُونَ﴾ (الأعراف: 75)، وقال تعالى: ﴿وَيَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَسْتَ مُرْسَلًا قُلْ كَفَىٰ بِاللَّهِ شَهِيدًا بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ وَمَنْ عِندَهُ عِلْمُ الْكِتَابِ﴾ (الرعد: 43) والقرآن يحمل بعضه على بعض.

خاتمة البحث:

في ضوء ما سبق من دراسة، اتضح أنّ للمشترك الصرفيّ أثرة في تعدد الوجوه الإعرابية واختلافها، أي أنّ اختلاف المعنى صاحبه اختلاف في توجيه المفردة القرآنية نحويًّا، وهذا التعدد والتنوع في الاحتمال الصرفيّ أثرى المعاني، وأتاح للمتلقي أن يفهم من كلام الله عزّ وجلّ المعنى العميق الذي يتجاوز المعنى السطحي. فلعلّ أقوى الوجوه الإعرابية التي تحمل عليها لفظة (رَسُولا) هو أن تكون لفظة (رَسُولًا) منصوبة بالعطف على (وجيها) لملاءمته للمعنى السياقيّ، وسلامته من الاعتراض، والتأويلات التي تضيف على النصّ ما ليس فيه.

فـ(الرَسُول) صيغة مبالغة استعملت اسمًا لمن يُرسل في إبلاغ أمر ما، وليس مصدرًا؛ وذلك لأنّه مشتقٌّ من المزيد (أُرسِل)، وليس من المجرّد؛ وذلك لأنّ المجرّد (رَسَلَ) غير مستعمل. فضلًا عن أنّه لو كان مصدرًا لم يجز فيه التأنيث والتذكير معًا لذا يفهم من قول الخليل: ((والرّسولُ بمعنى الرِّسالةِ يُؤنَّث ويذَكَّر، فمن أَنَّثَ جمعه أُرسُلاً)) (الفراهيدي: 7/ 241). أنّه يجعل الرسول اسمًا كالرسالة المبعوثة لشخص ما.

فالمصدر من (أُرسِل) هو (الإرسال)، أمّا (الرِسَالة) على (فِعَالة) فهي مصدر محصور بالفعل المجرد لدلالةٍ خاصّة هي الحرفة، قال سيبويه: ((وقالوا: التجارة والخياطة والقصابة، وإنّما أرادوا أن يخبروا بالصنعة التي يليها، فصار بمنزلة الوكالة. وكذلك السعاية، إنّما أخبر بولايته كأنّه جعله الأمر الذي يقوم به.)) (الكتاب، 1988: 4/ 11)، وذهب أبو حيّان الأندلسيّ إلى أنّها تطرد فيما دلّ على حرفة أو ولاية،

قائلًا: ((والغالب أيضًا أن يعني بفِعَالة الحرف وشـــبهها كالتجارة، ومنها الولايات كالخلافـــة. وزعم ابن عصفور أنّ فِعَالة ينقاس في الولايات والصنائع)) (أبو حيان، 1998: 2/ 489).

ومجيؤها أي: (الرسالة) من المزيد يعني كونها اســـم مصدر للفعل (أُرسِل) دالّة على ما يُرســـل بهِ. ويبدو أنّها من الأسماء الدالة على الاشتمال نحو: العِمَامة والقِلَادة، فهي اسم آلة صارت بالاستعمال اللغويّ اسمًا لما يُرسل مشافهة أو خطًّا.

أمّا (الرَسُـــول) فصيغة مبالغة وصف بها المُرسَل بأمر مهمّ سواء من الخالق تعالى بحقّ الأنبياء أو لمن يرسله الملك أو الأمير او من يريد أمرًا ذا أهمية، ولذا صحّ أن تقع بدلًا عن الذكر في قوله تعالى: ﴿أَعَدَّ اللَّهُ لَهُمْ عَذَابًا شَدِيدًا فَاتَّقُوا اللَّهَ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ الَّذِينَ آمَنُوا قَدْ أَنزَلَ اللَّهُ إِلَيْكُمْ ذِكْرًا* رَّسُولًا يَتْلُو عَلَيْكُمْ آيَاتِ اللَّهِ مُبَيِّنَاتٍ لِّيُخْرِجَ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَـاتِ مِـنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَمَن يُؤْمِن بِـاللَّهِ وَيَعْمَلْ صَالِحًا يُدْخِلْهُ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا قَدْ أَحْسَنَ اللَّهُ لَهُ رِزْقًا﴾ (الطلاق: 10 – 11)، قال النّحاس: ((فيكون رســـولا بدلا من ذكر)) (النحاس، 1421هـ: 4/ 300)، وقال الزمخشريّ: ((رَسُـــولًا هو جبريل صلوات الله عليه: أبدل من ذكـــرا، لأنّه وصف بتلاوة آيات الله، فكان إنزاله في معنى إنزال الذكر فصحّ إبداله منه.)) (الزمخشري، 1407هـ: 4/ 560).

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم
- ابن الأنباري(ت 577هـ)، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري. الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين. المكتبة العصرية-بيروت، ط1، 1424هـ- 2003م
- ابن عادل، أبو حفص سراج الدين عمر بن علي بن عادل الحنبلي الدمشقي (ت 880هـ). اللباب في علوم الكتاب. ت: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، ط1، 1419 هـ 1998-م.
- ابن عطية. الأندلسي. المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز. ت: عبد السلام عبد الشافي، دار الكتب العلمية- لبنان، ط1، 1413 - 1993م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين الأنصاري (ت 711هـ). لسان العرب، ، دار صادر - بيروت، ط3، 1414 هـ.
- ابن هشام، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله ابن يوسف، أبو محمد، جمال الدين، (ت 761هـ). مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. ت: د. مازن المبارك و محمد علي حمد الله، دار الفكر - دمشق، ط6، 1985م.
- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي(ت231هـ). ديوان الحماسة. دار الكتب العلمية ت: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط1، 1418هـ - 1998م.
- أبو حيان. محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان أثير الدين الأندلسي (المتوفى: 745 هـ). ارتشاف الضرب من لسان العرب. تحقيق وشرح ودراسة: رجب عثمان محمد. مكتبة الخانجي بالقاهرة. الطبعة: الأولى. 1418 هـ - 1998م.
- أبو عبيدة، معمر بن مثنى البصري (ت209هـ). مجاز القرآن. مكتبة الخانجي. القاهرة.
- الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة البصري (215هـ). معاني القرآن. مكتبة الخانجي. القاهرة. 1411هـ.
- الأندلسي، أبي حيان (ت 745هـ). تفسير البحر المحيط. ت: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، الشيخ علي محمد معوض، د. زكريا عبد المجيد النوقي، د. أحمد النجولي الجمل، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 1422هـ - 2001م.

- البغدادي، عبد القادر بن عمر. شرح أبيات مغني اللبيب. ت: عبد العزيز رباح - أحمد يوسف دقاق، دار المأمون للتراث- بيروت، ط2، عدة سنوات (1393 - 1414 هـ).
- درويش، محيي الدين بن أحمد مصطفى. إعراب القرآن وبيانه.دار اليمامة - دمشق، ط4، 1415 هـ.
- الدمشقي، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني (ت 1425هـ). البلاغة العربية. دار القلم- دمشق، والدار الشامية، بيروت، ط1، 1416 هـ - 1996 م.
- الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (المتوفى: 276 هـ). تأويل مشكل القرآن. ت: إبراهيم شمس الدين دار الكتب العلمية- بيروت - لبنان، د.ط، د.ت.كتب. بيروت. 1988.
- الزجَّاج، إبراهيم بن السري بن السهل أبو إسحاق (ت 311 هـ). معاني القرآن وإعرابه.
- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، جار الله (ت 538هـ). الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل. دار الكتاب العربي - بيروت، ط3، 1407 هـ.
- السمين الحلبي، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يوسف بن عبد الدائم. الدر المصون في علوم الكتاب المكنون. دار القلم.
- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر المعروف(ت 180 هـ)، الكتاب. تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988.
- شُرَّاب، محمد بن محمد حسن. شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية. مؤسسة الرسالة- بيروت - لبنان، ط1، 1427 هـ- 2007 م.
- عباس، إحسان. ديوان كثير. دار الثقافة-بيروت-لبنان، 1971م.
- العكبري، أبو البقاء عبدالله بن الحسين بن عبد الله. التبيان في إعراب القرآن. د.ط. د.ت.
- العلائي، صلاح الدين أبو سعيد خليل بن كيكلدي بن عبد الله (ت 761هـ). الفصول المفيدة في الواو المزيدة، ت: حسن موسى الشاعر دار البشير - عمان ط1، 1410هـ 1990م.
- فخر الدين الرازي، أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي

الـرازي (ت 606هـ). مفاتيـح الغيـب = التفسـير الكبـير، دار إحيـاء الـتراث العـربي – بـيروت ط3 – 1420 هـ.
– الفـرّاء، أبـو زكريـا يحيـى بـن زيـاد بـن عبـد الله بـن منظـور الديلمـي (ت207ه). معـاني القـرآن. دار المصيريـة للتأليـف والترجمـة. مصر.
– الفراهيـدي، الخليـل بـن أحمـد بـن عمـرو بـن تميـم الفراهيـدي البـصري (المتـوفى: 170هـ). العـين. تحقيـق: د. مهـدي المخزومـي، ود.إبراهيـم السـامرائي.
– القرطبـي، أبـو عبـدالله محمـد بـن أحمـد الأنصـاري. الجامـع لأحـكام القـرآن. دار الكتـب المصريـة. القاهـرة. 1964.
– القـيرواني، أبـو محمـد مكـي بـن أبي طالـب القيـسي (ت 437هـ). الهدايـة إلى بلـوغ النهايـة في علـم معـاني القـرآن وتفسـيره، وأحكامـه، وجمـل مـن فنـون علومـه. ت: مجموعـة رسـائل جامعيـة بكليـة الدراسـات العليـا والبحـث العلمـي – جامعـة الشـارقة، بـإشراف أ. د: الشـاهد البوشـيخي، مجموعـة بحـوث الكتـاب والسـنة – كليـة الشريعـة والدراسـات الإسـلامية – جامعـة الشـارقة، ط1، 1429 هـ – 2008م.
– المـبرِّد، أبـو العبّـاس (ت285هـ). المُقتضَـب. تحقيـق محمّـد عبـد الخالـق عظيمـة، المجلـس الأعـلى للشـؤون الإسـلاميّة، القاهـرة، 1994م.
– النحـاس، أبـو جعفـر النحـاس أحمـد بـن محمـد بـن إسـماعيل بـن يونـس المـرادي (338هـ). إعـراب القـرآن للنحـاس. دار المكتبـة العلميـة. بـيروت. 1421هـ.

جماليات التشكيل الإيقاعي عند الشعراء العباسيين

أ.م.د أحمد شكر محمد كليَّة العلوم الإسلامية/ جامعة ديالى/ جمهورية العراق
dr.ahmedshukr@uodiyala.edu.iq

الملخَّص:

أسهم التشكيل الإيقاعي عند الشعراء العباسيين اسهاماً فاعلاً في كشف أثره في بناء الصورة الشعرية العباسية، وأثر فن الموسيقى المرتبط به فيها؛ أي يكشف عن أساليب البناء الشعري التي تعتمد على مفردات محكومة بوزنٍ شعري له إيقاعاته الخاصة، وقافيته التي تمتلك سلطة جمالية على المشاهد الشعرية التي يتكون منها النص. فحقق الشاعر العباسي المجدد الشعرية في صورته، ومنحها جمالية خاصة من خلال عنايته بالمستويات المتعددة لتشكيلاته الفنية على صعيد التركيب والصورة والإيقاع والدلالة، التي بُنيت على المشاكلة والاختلاف بديعياً، والانزياح عن المألوف لغوياً، والثوابت والاختراقات إيقاعياً. لذا تُعدُّ هذه الدراسة – في وصفها الدقيق – دراسة للأساليب التشكيلية الشعرية، وموضوعاتها ومصادرها وآلياتها عند بعض الشعراء العباسيين أكثر من كونها

دراسة للشـــعر العباسي. ولذلك لا تُعدّ هذه المحاولة البحثية استعراضاً لكل جوانب الإبداع الفنـــي عند هؤلاء، إذ ليس هذا هو الهدف المنشـــود، ولكن الهدف هو كشف التشكيل الإيقاعي لديهم وأساليبه ومميزاته وجماليته. وبذلك يمكننا أن نحقق هدف البحث الذي ننشده، ونوضح الرؤية التي ننطلق منها، وحاول من خلالها قراءة النصوص الشـــعرية العباســـية قراءة جديدة يتفاعل معها المتلقي حين يشـــعر بجماليات تشـــكيلاتها الإيقاعية، مما يســـمح لاحقاً بتطوير رؤيتنا للشعر العربي القديم، وقراءته قراءة أجود وأعمق.

الكلمات المفتاحية: (الجمال، التشكيل، الشعراء).

Aesthetics of rhythmic formation among Abbasid poets

Prof. Dr. Ahmed Shukr Muhammad Asst.

College of Islamic Sciences - University of Diyala - Republic of Iraq

dr.ahmedshukr@uodiyala.edu.iq

Summary

The rhythmic formation of the Abbasid poets made an effective contribution in revealing its impact on building the Abbasid poetic image. The impact of the art of music associated with it on her; That is, it reveals the methods of poetic construction that rely on vocabulary governed by poetic meter that has its own rhythms and rhyme that has aesthetic authority over the poetic scenes that make up the text. The renewed Abbasid poet achieved poeticism in his image, and gave it a special aesthetic through his attention to the multiple levels of his artistic formations at the levels of composition, image, rhythm, and connotation, which were built on problematization, exquisite difference,

and departure from the familiar linguistically. Constants and breakthroughs rhythmically. Therefore, this study - in its precise description - is considered a study of poetic plastic methods, their topics, sources and mechanisms according to some Abbasid poets, rather than a study of Abbasid poetry. Therefore, this research attempt is not considered a review of all aspects of their artistic creativity, as this is not the desired goal. Therefore, this research attempt is not considered a review of all aspects of their artistic creativity, as this is not the desired goal, but the goal is to reveal their rhythmic formation, its methods, features, and Its aesthetics. Thus, we can achieve the goal of the research we seek, and clarify the vision from which we proceed. Through it, he tried to read the Abbasid poetic texts in a new way, with which the recipient interacts when he feels the aesthetics of their rhythmic formations, which later allows us to develop our vision of ancient Arabic poetry, and read it in a better and deeper way.

Keywords: (beauty, art, poets)

المقدمة

لكي تظهر القصيدة إلى حيّز الوجود لابدّ لها من أساسيات تنظّم تشكيلها، فالنص الشعري الذي يفتقد التشكيل يفتقد الى كثير من مبررات وجوده، ولعل القدرة على إدراك فكرة التشـــكيل عند الناقد أو المتلقي لا تنبع من قراءة الشعر فحسب، إنما من مجموع المعارف التي خبرها هذا أو ذاك.

وإذا كانت هذه الدراســـة قد اتخذت من الشـــعر العباسي مجالاً تطبيقياً لها، فإنّ مـــردُّ ذلك إلى الغنى الثقافي والفكري والحضاري في العصر العباسي، فطرأت قضايا التجديد على الشـــعر العباسي، والارتباط الوثيق بين هذه القضايا وأســـماء شـــعراء

العصر العباسي الذي شُــغل منذ بداياته الأدبية بقضية التجديد في القصيدة العربية كي تكون قادرة على التعبير عن المجتمع الجديد، فراح بعض الشــعراء العباســيين يحاولون تطويع القصيدة شكلاً ومضموناً لاستيعاب حاجات هذا المجتمع وقدموا تشــكيلات فنية جديدة في بنية الصورة الشعرية كما فعل البحتري وأبو تمام وحاول المتنبي أن يصوغ شكلاً شعرياً قادراً على احتواء الثقافات العقلية المعقدة التي انتشرت آنذاك محافظاً على صورة جمالية راقية للشعر العربي.

ســيتم التركيز في هذا البحث على مجموعة من النماذج الشــعرية لبعض شعراء هذا العصر نرصد من خلالها أســاليب التشكيل الإيقاعي لديهم على امتداد القرون الأربعة الأولى منه، تلك التي شهدت حركة تطور حقيقية.

وانطلاقــاً مما ذكرنــا لا بدّ أن يتّبع البحث أســس المنهج الفني في الدراســات الأدبية، بأساليبه التي ترتبط بتنظيم التشكيل الإيقاعي للمشاهد الشعرية، وتكشف عن جماليتها الخاصة، من أجل الوقوف على الصلات بين فن الشــعر والتشكيلات الإيقاعية المختلفة للوصول إلى رؤية جمالية تجمع وســائل التعبير الفني التي وظفها الشاعر العباسي في شعره.

اقتضت طبيعة الدراســة تقسيم البحث على مقدمة ومبحثين وخاتمة، تناولت في المبحث الأول مفهوم التشــكيل الإيقاعي في الشعر، وتحدثت في المبحث الثاني عن أنماط التجديد الإيقاعي عند الشــعراء العباسيين، وبيّنت في الخاتمة أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

المبحث الأول

مفهوم التشكيل الإيقاعي في الشعر

إنّ مصطلح الشكل قد يقود مفهوم التشكيل الإيقاعي الى شكل مفروض وذلك

حين يشـــير إلى قالب أو نمط معين مُعدًّا مسبقاً لاحتواء الوسيط المستخدم وتوجيهه في وجهة معينـــة تفرض بالضرورة إمكانات تعبيرية معينة، وهو شـــكل آلي وقالب خارجي تحكمي (مصطفى، 2001: ينظر60) – كما في بحور الشعر العربي – .

لكننـــا نرى خلاف ذلك لأنّ الشـــكل النهائي للتشـــكيل الإيقاعي له مظهران خارجي وداخلي، فإذا كان الشكل الخارجي محكوماً بنمط معين فإنّ الشكل الداخلي له يقوم على آلية تنظيم عناصر الوسيط الأساسي فيه وهي، (المفردات) في الشعر.

ففي الشعر هناك وسائل تشكيلية لتحقيق ذلك تتجلى من خلال التغّير الموضعي للعلامات اللسانية – حسب رؤية الفنان – تغيُراً يخلق لها سياقا جديداً غير مألوف في اللغـــة العادية من خلال الإيقاع الذي يعتبر نمطاً من التأكيد على الدلالة أو التوقف عندها وجذب الإثـــارة نحوها عن طريق التأثير من خلالهـــا، ولذلك يمكن تغيير المركز الإيقاعـــي والانتقال فجأة إلى تأكيد عنصر أو موضـــوع عن طريقه، وبذلك يتم تنظيم اللوحة الشـــعرية باعتبار إنّ هناك مركزاً في العمل، أو إنّ هناك توازناً بين العناصر يتحقق من خلال التطوير البنائي لها بحيث تؤثر على أجزاء العمل الأخرى.

من هنا لا يمكن أن يكون الشكل مجرد قالب مُعدّ مسبقاً، بل يصبح شبكة محكمة الارتباط عميقة الاتصال تنظم هذه المواد، وتمنح الأثر للمتلقي من خلالها.

وإذا نظرنا إلى القصيدة الشعرية نجد أنّه يحكمها تشكيلان: داخلي يتمثل بالعناصر التصويرية والآليات التي يتبعها الشـــاعر في رسم فكرته بالكلمات، وخارجي يتمثل بالوزن والقافية والشكل الإيقاعي الذي تتخذه القصيدة لتترجم انفعالات الشاعر وتؤثر في المتلقي، ولابد أن يتكاملا لبناء قصيدة ذات قيمة فنية ومعنوية.

فصـــورة العمل الفني يجب أن توحي بمضمـــون خلاق حتى تكتمل جمالية هذا العمل وقيمته، والفنان يســـعى دائماً إلى تحقيق هدف معنوي فكري إلى جانب هدفه الجمالي، وانطلاقاً من العلاقات اللغوية التي تقســـم إلى دوال ومدلولات، حيث أنَ

الــدال هو عبارة عن صورة صوتيــة لكلمة مكتوبة أو ملفوظة، فــإنّ هذه الصورة الصوتية هي صورة حسية أو مادية قبل كل شيء، أمّا المدلول فهو المتصوّر الذهني أو الفكرة أو المفهوم الذي تعطيه الصورة الصوتية.

ولكي ندرك هذه العلاقات في الشــعر لابد أن نكشــف التشــكيلات اللغوية الداخلية في الأبيات الشــعرية في خصوصيتها وأبعادها النابعة منها وليس من اللغة بصورة عامــة. وتتحدد مظاهر ذلك من خــلال البنى المكانيــة والزمانية للصورة الشــعرية فهي الشكل الأساسي الذي يحتضن فن الشــعر ويؤثر في تشكيله خارجياً وداخلياً، فالشــاعر يشكّل الصورة ويستمد في تشكيله لها عناصر من عيينات «ماثلة في المكان، وكأنّه بذلك يصنع نســقاً خاصاً للمكان لم يكن لــه من قبل، فإذا كانت حقيقة المكان – كحقيقة الزمان – نفســية وليســت واقعية، كان تشــكيل الصورة من حيث هي نســق للفكرة وليس للطبيعة، متفقاً تماماً مع حقيقة المكان النفســية» (إسماعيل، 1981: 128).

أما الأدوات الفنية التي لجأ اليها الشــعراء في رســم صورهم وتكوينها بالشكل الملائم، فهي فيما اتفــق عليه معظم النقاد تتلخص في مفــردات اللغة التي تنتظمها الوســائل البلاغية والبديعية والإيقاعيــة، والتي تمكّننا من النظــر إلى مجموعة من الأبيات في تناســقها الفنــي والموضوعي على أنها وحــدة متكاملة من حيث طريقة العرض ووسائله، التي تحددها مجموعة من البنى الصورية ممثلة بالتشبيه والاستعارة والرمز والكناية، فقد أسهم اللغويون والفلاسفة والبلاغيون القدامى في البحث في الأنواع البلاغية للصورة الفنية الممثلة بالتشبيه والاستعارة ومجازات القول الشعري.

وقد اســتطاع الشعراء العباسيون أن يوظفوا هذه الأنواع في تشكيلات صورهم الشــعرية، وأن يبدعوا من هذه الوسائل أنماط تشكيل مختلفة عن الأخرى ووظائف مختلفة تســعى إلى ادائها في الصورة، وهي بنى وتشــكيلات لغوية تحكمها أساليب

الانزياح والتوازي والتكرار والحذف... وغيرهـــا، وتنظمها أنماط إيقاعية خاصة. وحين يتمكن الشـــاعر من التنقل بين هذه البنى وخلق الغنـــى والإبداع من التنوّع يحافظ على شخصيته الواحدة المتفردة في طريقة العرض.

ويبرز التشـــكيل الإيقاعي عنصراً مـــن أهم عناصر البناء الشـــعري؛ لأنّ المادة الأولية للشعر – بوصفه فناً لغوياً – هي المفردات التي تتكون أساساً من مجموعة من الأصوات التي يتم اخضاعها عند تشـــكيلها فنياً لتنظيم خاص يمثل التأثير الجمالي للفن؛ هذا التنظيم هو التشـــكيل الإيقاعي الموســـيقي لتلك المفردات. وبالضرورة يخضع الشاعر في تأليف جمله بعامة الى قوانين هي قوانين التوافق الصوتي وتتمثل كما يقول حسني يوسف في إطارين أساسيين:

«1. التوافق الإيقاعي الذي يمثله الوزن 2. التوافق الصوتي الذي يتمثل في تناسق مخارج الحروف في الكلمة والجملة والبيت الشعري، ويتمثل هذا التوافق في مظهرين:

أ. توافق صوتي يحاول خلاله الشـــاعر اختيار كلمات بعينها ليحدث بها جناســـاً صوتياً.

ب. توافق صرفي هو الذي يتحقق من خلال ما يسمى بالإيقاع الداخلي للكلمات الذي يتمثّل في توافق الوزن الصرفي للألفاظ في البيت» (يوسف، 1989: 11 – 12).

مـــن هنا يمكننا أن نطلق تســـمية الإيقاع على الوزن الذي يعطي الشـــعر حالته الموســـيقية المؤثرة في المتلقي، ولذلك يعتبر ركناً رئيســـياً في تشـــكيل البنية الصوتية للمشـــاهد الشـــعرية، ودونه يفقد النص هويته ويفقد حقيقته، حيث يعتبر جريانه في الكلام أصل النشأة في الشـــعر، (الطرابلسي، 1992: ينظر41). لكنّ النقاد ميّزوا بين الوزن العروضي والإيقاع تمييزاً يقوم على النغم وتقسيم الزمان بالحروف، فقال ابـــن فارس: «إنّ أهل العروض مجمعون أنّه لا فـــرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان

بالحروف المسموعة» (ابن فارس، 1963: 275).

وعليــه يكمن الإيقاع في الشــعر في العلاقة بين الأصــوات في الكلمة الواحدة والعلاقة بين أصــوات الكلمات والعبارات في البيت الشــعري الواحد وفي النص الشــعري برمته، وهنا تختلف موسيقى القصيدة عن الموســيقى البحتة، فموسيقى القصيدة أو الإيقاع فيها ينبع من علاقــات صوتية مرتبطة بمفردات النص ومعانيه بحيث ترسم لوحة كلامية مصورة لبعد فكري وناقلة لأحاسيس ومشاعر عبر لحن شعري ينسجم مع الأداء الوظيفي للغة الشعرية.

أمّا في فن الموسيقى، فيلمح الإيقاع في تتابع الأصوات مع بعضها مربوطة بزمن دقيق بينها لتكوين زمن عــام في النهاية، يؤدي وظيفته التأثيرية في المتلقي من خلال التأثير في حاسة السمع لديه ودغدغة أحاسيسه المختلفة.

لقد حاول بعض الباحثين تحديد الإيقاع من خلال الشــعر فجعلوه مدركاً كمياً على أســاس الانتظام، ومدركاً نوعياً على أساس الحركة والانسياب، فقيل في تحديد الشعر: «إنّ الشــعر هو كلام مُخيّل مُؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أي يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متســاوية هو أن يكــون كل قول منها مُؤلّف من أقوال إيقاعية فإنّ عدد زمانه مســاوٍ لعدد زمان الآخر» (أرســطو، 1973: 161). ولذلك يمكن تحديــد الإيقاع بالإجمال بأنه يحدث بــ «تكرير دوري لعناصر متعددة في مواقعها المتشــابهة، لإحداث التساوي في اللا متســاوي والكشــف عن التماثل داخل المختلف، أو تكرير المتشــابه للكشف عن الخصيصة الخيالية لهذا المتشــابه، وإقرار الاختلاف ضمن الوحدة» (بنيس، 1989: 1/ 190). وعليه يكون لموســيقى الشعر أوزان «هي بحور الشعر، ولكل وزن منها إيقاعه الخاص الذي يتنوع ويتعدد ضمن البحر نفســه، كــما إنّ للإيقاع نغمه المميّز الذي تحدد أصوات الحــروف درجة نبرته، والإيقاع هو جــرس التفعيلة التي هي

مقياس الوزن وصورته ومحتوى نبرته» (عمران، 1999: 47).

ومن هنا يكون للإيقاع أثرٌ في التشكيل الفني للشعر والتكوين الأساسي للصورة، وفي نهاية الأمر ليس لإيقاع الكلام من وظيفة غير أن يرجّع صدى إيقاع الفكر، ويلبّس أداة التعبير الفني في الشعر – الكلمات – هالة فنية جديدة، لذلك رأى بعضهم أنّ الإيقاع يتمكن من الشاعر قبل تشكيله لعمله الشعري، حيث يسيطر إيقاع العمل الشعري عليه قبل الدخول في العملية الإبداعية «ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكّل بها هذا العمل... وهو يبدأ عمله عندما يهيمن عليه الإيقاع الموجّه الى التشكيل» (إسماعيل، 2004: 26).

وبما أنّ المنشأ الرئيس للإيقاع هو الموسيقى والأصوات يجب أن نشير إلى سيرورته داخل النص الشعري، والأثر الذي تتركه هذه السيرورة في بناء الصورة الشعرية من خلال ذلك، فبعد دراسة الأصوات في النصوص الشعرية حُدّد الإيقاع على أنّه خطاب يكرّر جزئياً أو كلياً الصورة الصوتية ذاتها، فالأصوات في الشعر تنحو نحواً منتظماً مختلفاً عن الأصوات في غيره، ويكمن الخلاف بين الباحثين في أسباب هذا الانتظام وكيفيته (البحراوي، 1988: ينظر50).

فالانتظام الإيقاعي في التشكيل الشعري هو الذي يفصح عن المعنى، وهو لا يتأتى من موسيقى خارجية فقط إنّما من أخرى داخلية، تشتركان في أخذ دور في بناء المشاهد الشعرية، يقول أبو فراس الحمداني وقد حقق الإيقاع الفني خارجياً وداخلياً في مشهده الشعري، وجعلهما تحت تأثير الانفعال المتمركز حول معانيه النفسية العميقة:

مُصابي جليلٌ، والعزاءُ جميلٌ وظنّي بأنَّ اللهَ سوفَ يَدِيْلُ
جراحٌ، وأسرٌ، واشتياقٌ، وغُرْبَةٌ أُحَمَّلُ؟ إنَّي بعدها لمحمولُ

(أبو فراس: 218)

وقــد عُدّ الوزن مكوناً إيقاعياً خارجياً رئيســاً منذ القدم، وله خصائص إيقاعية تصاحــب إيقاع الكلام، وتحــدد مواقع خاصة بــه تتمثل في البحــور والقوافي في الإطار الخارجي، وفي الإطار الداخلي تتمثل في موســيقى الحشــو وأنماط تشكلها عبر التفعيلات والبنى البديعية والبنى النحوية، فالوزن الشــعري والقافية والألوان البديعية التي يبني الشــاعر من خلالها صوره، إضافة إلى طبيعة التراكيب وأسلوب صياغتها نحوياً ولغوياً، تجعل القصيدة ذات امكانية فنية عالية حين يتمكن الشــاعر من توظيفها توظيفاً عميقاً في الأبنية التشكيلية لنصه (آلوجي، 1989: ينظر 58).

من هنا ينقسم الإيقاع في الشعر على إيقاع وزني وإيقاع لغوي في وصل الأصوات وتوزيع الكلام وتشــكيل وحداته وارتباطه بالمستويات البنائية في القصيدة الشعرية الصرفي والنحوي والدلالي، حيث يدخل في نسيج كل منها ويؤثر فيها مجتمعة.

وبالنظر الى العصــور المختلفة نرى أنّ كل عصر منها قد تميّز بإيقاعه الخاص من خلال اســتعمال وســائل تعبيرية فنية خاصة بهن وهذا التميز ينبع من الوعي الفني في اختيار التشكيل الإيقاعي المناســب لأي فن من الفنون تشترك في ذلك القصيدة والبناء والتماثل والموسيقى.

والتشــكيل والإيقاع في هذه الحالة «يكتســبان ملامحهما من الإحساس بالزمن المتغير، ومن استبعاد أبعاد الواقع ومضامينه، فالشكل الجديد يتشكّل في ذروة تشكّل المعنى الجديد» (المقالح، 1985: 13).

وهذا ما شهده العصر العباسي تحديداً، حيث إنّ التجديد الشعري فيه كان طبيعياً بل ضرورياً فهو انعكاس الحياة الجديــدة، وهذا التجديد طال المفردات والتراكيب والصــور والأخيلة كما طال الأوزان والقــوافي، وقُدّمت موضوعات مختلفة في ظل ذلك، كما ظهر نزوع لدى الشــعراء نحو أوزان جديدة تمثّلت بالمزدوج والمخمسات والمسّمطات والرباعيات التي منها قول أبي نواس:

اسْـــقنيها يـــا نـــديمي بغَلَـس لا بضوء الصُّبحِ بلْ ضَوْءِ القَبَسْ

اسْـــقِنِيها مـــن قِيـــامي خَمْـسَةً، فـإذا دارَتْ فمـــن شاء حَـبسْ

(أبو نواس، 1998: 338)

والرباعيات تتكون كما نلاحظ من أربعة شـــطور تتفـــق أولها وثانيها ورابعها في قافية واحدة، أمّا الشطر الثالث فقد يتفق معها بالقافية وقد لا يتفق.

وعلى هذا فقد شـــهد العرب بواســـطة ايقاعات شـــعرهم انواعـــاً متعددة من التشـــكيلات الجديدة تحولت بالقصيدة الشـــعرية من الشـــكل المعهود في القصيدة الجاهلية الى الشـــكل الذي نراه في القصيدة المعاصرة، مروراً بحركات التجديد التي طالت الأبنية الداخلية فيها شكلاً ومضموناً لينبثق جمال ذلك ومواضع التعجب فيه عن عملية الائتلاف التي تحصل بين النظام اللغـــوي والنظام الإيقاعي في القصيدة الشعرية الجميلة.

وفي العصر العباسي، توثقت الصلة بين العروض العربي وفنيّ الموسيقى والغناء، واتسعت دائرة تطور الأشكال الشـــعرية، وبدأ الشعراء يجدّدون في التشكيل لديهم صورة ووزناً وأســـلوباً بلاغياً وتقانة بديعية لتجسيد العلاقة بين مؤلفي الشعر ومن يتغنون به، ولإيجاد حالة من التوافق والانسجام بين الفنين.

كما امتد هـــذا التأثير ليطال الحالة الانفعالية للشـــاعر حيث اســـتعمل عروضاً تتناســـب ايقاعياً مـــع حالته الانفعالية، فيكون المعوّل في إيجاد الموســـيقى المناســـبة للقصيدة وموضوعها ليس البحر الشـــعري، بل الكميات الإيقاعية في هذا البحر؛ أي فواصل الزمن التي تســـتغرقها بنى الإيقاع فيه، ولذلك أكثر الشعراء العباسيون الخمريون – على ســـبيل المثال – استخدام الإيقاعات الفنية التي تتناسب مع العشق واللهو والمجون التي صوروها في قصائدهم، وجعلوها مرتبطة بالغناء والموســـيقى

(التلاوي، 1998: 42)، من ذلك قول أبي نواس:

نبِّـــه نـديمَكَ قــد نَعَــس يــسقيكَ كَأسَــاً فـــي الغَلَسْ

صِـرْفَاً كَأنَّ شُـعَاعَها فــي كـــفَّ شاربِها قَـبَسْ

(أبو نواس، 1998: 347)

وذلك لارتباطها بهذه الحالات الشــعورية ولأثرهما في تشــكيل رؤى الشاعر وتحريك مخيلته لرسم صورة معبرة تؤثر في المتلقي بعدئذ.

من هنا نقول إنّ الإيقاع المتعلق بالموسيقى والأصوات يتميز عن الإيقاع المتعلق بالمفــردات التي تشــكّل المعاني، ولكل منهما أثره في تشــكيل الصورة فالموســيقى الخارجية هي التي تقوم على التشكيل والتنســيق الصوتي والمعنوي وتخضع لقانون التوافق والتماثل الصوتي، أمّا الموســيقى الداخلية فإنها تقوم على التنســيق الصوتي والمعنوي في الوقــت ذاته بين المفردات التي تكون الأبنيــة الداخلية للصورة، فبنية الدلالة التي تشــكّل الشعر، أو يشكّلها الشــعر على السواء تفرض على الوزن نفسه نظاماً متميــزاً في علاقات التراكيب والدلالة، فالإيقــاع والتكرار، ونوع الحروف، والتمثيل، والتقســيم، والتصوير، والتقابل، والتوافق المعنوي... كله يأتي انعكاساً للتجربة وتمييزاً لها وتحديداً لمعانيها التي تمتلك ايقاعاتها الخاصة.

المبحث الثاني

أنماط التجديد الإيقاعي عند الشعراء العباسيين

للدخول في جزئيات الحديث عن التشــكيل الإيقاعي في الشــعر العباسي، فإنَّ البحث سيبتعد عن الشــكل التقليدي في دراسة البحور الشــعرية العربية المعروفة – وهــي عنصر هام يُبنى الشــعر العربي على هياكله – وتفاصيــل أوزانه وتفعيلاته وضروراته وعيوبه.

لكن البحث سيشـــير إلى أهم الأنماط التجديدية التي بُني الشـــكل الفني للشعر العباسي من خلالها، وأثّر في الموســـيقى الخارجية والداخلية لصورها ومشـــاهدها وتكوينها الفني والجمالي، مع الأخذ بالحســـبان أنَّ التجديد الذي نشـــير إليه قد طال المتحول الصوري فالدلالي، بينما ضلـــت التقانة العروضية، والقوافي الموحدة تقليداً مشتركاً – إلى حد ما – لمن سبقهم.

وســـتقتصر الدراسة على دراســـة الموســـيقى الخارجية المتمثلة بالوزن والقافية عنصرين رئيسيين فيها، وتشير الدراسة فيما يلي إلى أثر الموسيقى الداخلية في التشكيل الإيقاعي المتمثلة بالأنماط البديعية وأثرها في تكوين تلك الأبنية والصور.

أولاً - الوزن:

إنّ للإيقاع والموسيقى أثر في تكوين الشعر العربي القديم بصورة عامة، بيد إنّ لهما في الشعر العباسي أثرٌ خاص ينبع من خصوصية العصر نفسه، والشاعر حين ينطلق من مشروعه الفني يعلم بادئ ذي بدء أنّه ســـيتحدث في المدح، أو الرثاء، أو الهجاء، أو الخمرة، أو الحكمة، وأنّ عليه أن يســـتعمل لغة مألوفة لعصره بكلماتها وصورها وإشـــاراتها وصيغها الثابتة، لذلك لابد أن يختار العاملين الأساسين في تكوين صيغ اللغـــة الثابتة وهما: الـــوزن والقافية، ولهذا الاختيار علاقة بالـــضرورة ببناء الصور الشـــعرية فنياً من الداخل، وبين موضوعات تلك المشـــاهد بصورها المتعددة، فربما نجد تناســـباً بين البحر وطبيعة المعنى الذي تقدمه القصيدة كما رأى بعض الباحثين (هدارة، 1963: ينظر 538)، الأمر الذي يخلق تناغماً تعبيرياً في المشهد الشعري فلكل بحر صيغه العروضية، وهذا النســـيج العروضي هو ما يجعل البحر أكثر مناسبة من غيره للتعبير عن نوع خاص من الأفكار والأحاسيس.

ففي رأي بعض الباحثين إنّ البحر الطويل بإيقاعه البطيء والهادئ أكثر مناســـبة للانفعالات الهادئة الممزوجة بعنصر التأمـــل، ويتلاءم الخفيف كذلك مع الحالات

النفسية والانفعالية التأملية، بينما يتلاءم الكامل مع الانفعالات القوية سواء أكانت ممزوجة بالفرح أم بالحزن، وحينما يتزايد نشـــاط الانفعال فإنّ الوافر قناة ملائمة له، مما يعني أنّ طبيعة محتوى الفكرة والانفعال تقتضيان وتبعثان على اختلافات الشكل كلها في المظهر الإيقاعي؛ لأنَّ البحر يوفر للمعنى تنسيقاً صوتياً يسند الدلالات.

إنّ كل هذا يعني تحديد طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان كما يشـــير عز الدين اســـماعيل (إسماعيل، 2004: ينظر 58)، وهي فكرة قديمة أشار إليها حازم القرطاجني عندما قـــال: «العروض الطويل تجد فيه أبداً بهاءً وقوةً، وتجد للبســـيط ســـباطة وحلاوة، وتجد للكامل جزالة وحســـن اطّراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وســـهولة، وللمديد رقّةً ولیناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كانـــا أليق بالرثاء» (القرطاجني، 1986: 269)، لكننا نجد بعض الشعراء العباسيين قد خالفوا هذا حين استخدموا بحوراً لا تتناسب مع تلك الأفكار، فالمتنبي عندما يقول في البحر الطويل:

وقفتَ وما في الموتِ شكُ لواقفٍ كأنّكَ في جَفْنِ الرّدَى وهُوَ نائِمُ

تَمُرُّ بِـكَ الأبْطَالُ كَلْمَى هَزِيْمَـةً ووَجْهُكَ وَضَّـاحٌ وَثَغْـرُكَ بَاسِـمُ

(المتنبي: 3/ 386)

أو عندما يقول:

وما الخَوْفُ إلاَّ مـــا تَخَوَّفَه الفَتَى ولا الأمْنُ إلاَّ مـا رآهُ الفَتَى أمِنَا

(المتنبي: 4/ 169)

فهـــو بعيد كل البعد عن الانفعـــالات الهادئة لأنّها انفعـــالات محتدمة عبّر عنها الشـــاعر بألفاظ جزلة قوية، وأنتج تغيّراً واضحاً في الطابـــع النفسي للبحر الطويل اختلف عمّا تحدّث عنه النقاد. كذلك ما نجده في قول أبي نواس في المديد:

يا كثيــرَ النّــوْحِ فـي الــدَّمَنِ لا عَلَيْهَــا بَــلْ عَلــى الــسَّكَنِ
سُـنَّةُ العُــشّاقِ واحِـدَةٌ فـــإذا حَبَبْتَ فَاسْتَكِنِ

(أبو نواس، 1998: 58)

وقول الشريف الرضي في مجزوء الرمل:

اشْـــــتَرِ العِـــــزَّ بمـــــا بِيْـــ ـــعَ فَمَـــا العِـــزُّ بِغَـــــالِ
لَـــــيْسَ بـــــالمُغبُونِ حَظَـــاً مَـــنْ شَـــرَى عِـــزّاً بِمَـــالِ

(الشريف الرضي، 1999: 208)

فكلاهما لم يســتخدما المديــد أو الرمل في الرثاء إنّــما في موضوعات مختلفة كلياً عن ذلك، وأبدعا في التعبير عن أفكارهما في صور شــعرية ومشــاهد متكاملة جميلة الإيقاعات.

لذا لا نستطيع أن ندعم حكم الباحثين باعتبار الطويل يناسب الانفعالات الهادئة، والرمل يناسب موضوعة الرثاء أكثر من غيره... إنّما تتجلى براعة هؤلاء الشعراء في قدرتهم على تطويع البحر بإيقاعاته لما يتلاءم مع أفكارهم وموضوعاتهم ومفرداتهم وتصوراتهم، فالوزن الذي ينســج عليه بحر من البحور الشعرية هو إعادة نمط من التفعيلات مرات محددة في البيت الواحد، وهو عبارة عن إيقاع يؤلف عنصراً عميقاً من صيغة الشعر التي يحصل بها التأثير، وهو ما يحدث في فن الموسيقى أيضاً.

ونعتقد أنّ اختيار البحور عند الشعراء العباسيين لم يأت من قبيل المصادفة بل من خلال الأثر الذي يتركه البحر في التنظيم الصوتي – الدلالي، مع أنّ بعض الدراسات أكدت أنّ الشــعراء المتقدمــين في العصر العباسي نظموا أكثر أشــعارهم من خلال البحــور ذات التفعيلات الطويلة (الطويل والبســيط والكامل والوافر) كما جرت العادة عند من ســبقهم من الشعراء بوصفها البحور التي توّفر للبيت الشعري طولاً

أكثر وفضاءً أوسع فيتسنى للشاعر مجالاً أكبر للتعبير عمّا يجول في نفسه، ثم يأتي بعد ذلك في الاختيار (الخفيف والسريع والمديد...) لأنّها أقل نفسا وطولاً من سابقتها.

بيد أنَّ كثيراً من الشعراء العباسيين لم يلتزموا بذلك لأنّ انتشار الغنائية في عصرهم أدى إلى تقدم البحر الخفيف، وهو من أهم البحور الغنائية ليحتل موقعاً متقدماً عند البحتري بينما سيطر الكامل على ضروب التعبير المختلفة عند أبي تمام، مما يعني أنّ الطويل الذي سيطر على نتاج الشعر الجاهلي تراجع أمام غيره من البحور في العصر العباسي الذي شهد تقدما للبحور الغنائية كالخفيف والسريع، ولا يمكننا أن نغفل ظهور بحرين جديدين لم يعثر على قصائد منظومة فيهما في الشعر القديم، وقد أشار اليهما الخليل بن أحمد، وبعض الشعراء العباسيين نظموا فيهما، هما المضارع والمقتضب (التبريزي، 1970، ينظر 163 – 169)، فمن المقتضب قول أبي نواس:

حاملُ الهَوى تَعِبُ يستَخِفُّهُ الطَّرَبُ

(أبو نواس، 199)

كما كان بحر الرجز من أكثر البحور استعمالاً في الشعر العباسي، فهو من البحور المفردة التي تقوم على تكرار جزء رتيب «مستفعلن» من غير أن يشعر قائله بأي تكلف أو صعوبة.

وهو بحر غير معقّد قلّما يقع فيه الانكسار لأنّه يحتوي الانفعالات النفسية وحركاتها المصاحبة، وتهيمن عليه فيما يشبه الضوابط الإيقاعية التي تحول دون النشاز أو الخروج النغمي، وانطلاقاً منه استطاع هؤلاء الشعراء التغيير في التشكيل الفني العروضي لأشعارهم لتظهر في تحرير البيت نفسه وفي قوافيه أيضاً، من ذلك قول ابن المعتز في الرجز مزدوج القافية:

إذا وَشَى بالّليل صُبْحٌ فافْتَضَحْ وَذَكَرَ الطّائِرُ شَجْوَاً فَصَدَحْ

والنَّجْمُ فـي حَــوْضِ الغُــروبِ واردُ والفَجْرُ فـي إثْــرِ الظَّـلامِ طَـارِدُ

(ابن المعتز، 1945: 1/ 427)

إنّه بحر يســهل النظم عليه، وهذه الســهولة جعلت القصائد المنظومة عليه تمتد طولاً من خلاله، كما تمنحه غنائية جميلة من خلال نَفَسِهِ المُمتد طولاً وتنوعاً في القوافي.

ومثل ذلك ما قاله أبو العتاهية في قصيدته المشهورة «ذات الأمثال» ومنها:

حَــسْبُكَ مِمَـا تَبْتَغِيــهِ الْقُــوْتُ مَــا أكْثَــرَ القُــوتَ لِمَــنْ يَمُــوتُ

إنْ كَــان لا يُغْنِيــكَ مـا يَكْفِيْكَــا فَكُــلُّ مـا فــي الأرْضِ لا يُغْنِيْكَــا

(أبو العتاهية، 1965: 445)

ينظم الشاعر على بحر الرجز في هذه القصيدة مستخدماً أبياتاً مزدوجة القافية كما فعل ابن المعتز، ولكنه اســتطاع أن يخرج منها شكلاً جديداً آخر من تحرير البيت في تشكيل ثلاثي الأشطر بتفعيلات الرجز ذاتها، وبالقوافي الموحدة لكل ثلاثية المختلفة مع غيرها، يقول:

عَلِمْــتَ يا مُجاشِـعُ بــنْ مَــسْعَدَة أنَّ الــشَّبابَ والفَــرَاغَ والجِــدَهْ

مَفْسَدَةٌ للمَرءِ أيُّ مَفْسَدَهْ

لَيْسَ على ذِيْ النُّصْحِ إلاَّ الجَهْـدُ الشَّيْبُ زَرْعٌ حَـانَ منهُ الحَـصْدُ

الغَدْرُ نَحْسٌ والوَفَاءُ سَعْدُ

(أبو العتاهية، 1965: 448)

فالشــاعر العباسي يســتفيد من هذه التقانات في تطويع البحر الشعري بأوزانه حســب رغبته في تشكيل رؤية فنية تتناســب مع مقتضيات عصره الأسلوبية، وقد أضاف إلى ذلك قدرته على اســتخدام بعض الصيغ الأســلوبية بشكل متكرر دون

الإســاءة إلى بنية مشــهده الشــعري، حيث تتخذ هذه الصيغ البنــاء النحوي ذاته والشكل الإيقاعي الوزني نفســه لدرجة تصل به حداً يستنفذ فيه التقانة وحدودها الفنية في بنائه كقول ابن الرومي في رثاء أمه:

أفيضَا دَمَــاً إنَّ الرَزَايــا لهـا قِـيَمْ فليسَ كَثِيْـرَاً أنْ تَجُـودَ لهـا بِــدَمْ

(ابن الرومي، 1993: 6/ 3299)

حيث يبدأ بصيغة أسلوبية نغمية تهزُّ الوجدان هي: كَمْ، فيقول:

ألا كَــمْ أذَلَّ الدَّهـرُ مـــن متعَــزِّزٍ وكَـمْ زَمَّ مـــن أنْفٍ حَمِيٍّ وكَـمْ خَطَم
وكَمْ ســاور العُقْبانَ في الَّلــومِ صِرْفُه وكَمْ غــاوَصَ الحِتــانَ في زَاخرِ الحُوَم
وكَمْ ظلــمَ الظَّلمانَ حــقَّ صِحَاحِهَا ومِـثلُ خَصَيْـمِ الدَّهـرِ أذْعَــنَ وأظْلَــم
وكَــمْ غُلبـتْ غُلْبَ القيـــولِ هَناتُه ولم تُقْتَبَــسْ مــن قبــلِ ذاكَ ولم تُرَمْ

(ابن الرومي، 1993: 6/ 2303)

تتكرر هذه الصيغة الأســلوبية «استخدام كم الخبرية التكثيرية» في هذه الأبيات وما يليها حتى نحــصي تكرار «كم» عشرين مرة في متواليــات من الجمل لها فاعل واحد هــو الدهر الذي يرد في البيت الأول من هذا المشــهد، وهذا البناء التكراري بمثل هذا الإيقاع يضمن للمشــهد تماسكاً قوياً يشــدّ تفاصيله وأجزاء عناصره إلى بعضها، ويفرض شــكلاً محدداً من المفردات التي لابــد أن تخدم الوزن وتحافظ على إيقاعاته، وهذا يحتاج إلى براعة ومهارة من الشاعر كي يتخطّاه في بناء نصه الشعري.

لقد استطاع الشــعراء العباسيون أن يشــكلوا أنماطاً صورية جديدة بإيقاعات جذابة في تشــكيلاتهم الفنية الشعرية اســتناداً إلى البحور الشعرية العربية المعروفة، واعتماداً على مجموعة من الحروف المختلفة صوتياً وذلك من خلال تطبيق «مجموعة

من أنظمة التشـــابه الصوتي على خط من التحالف الدلالي» (إسماعيل، 2004: 12). لخلق قدر كبير من التجانس الصوتي في المشـــهد الواحد أو النص كله بفعل ادراكهم للقيمة التعبيرية التي تنشـــأ من بعض أشكال هذا التجانس، وتحقق ظاهرة جمالية في الشعر تخص عصرهم، وتعبّر فنياً عن انفعالاتهم الداخلية.

ثانياً - القافية:

لقد حرص الشـــاعر العباسي على اســـتخدام تقاناته اللغوية، والبحث الجاد عن العلامات اللســـانية ذات الاقترانات الصوتية التي تحقق إيقاعاً متناســـباً في تشكيل مشـــاهده ونصوصه الشـــعرية، فنوّع في القـــوافي من قصيدة إلى أخـــرى، وأخرج أبنية تســـتلزم وجود قـــوافٍ عدة، كما في الأراجيز، فتمكن مـــن التجديد في الهياكل والمضمونات، على حد ســـواء، حيـــث خلخل الشروط الأساســـية لبناء القصيدة، وأحلّ محلها نظماً جديدة متأثرة بحالة الوجود والإيديولوجية واللغة التي تتناســـب مـــع معطيات العصر وثقافته، والتي فرضت أنماطاً شـــعرية أتاحت له التخلص من قيد الأغـــراض، وأصبحت الكلمة الأخيرة في البيت الشـــعري لها أثرها الفعّال في ذلك وقد سيطرت على هيكل البيت التركيبي – على حد تعبير ياكبسون – (الزيدي، 1984، ينظر65).

لقد كانت القافية في الشـــعر العربي القديم موّحدة فرديـــة أو ثنائية المقطع، وقد حاول بعض الدارســـين المحدثين (هدارة، 1963: ينظر542 – 550) أن يشـــيروا إلى التجديد الذي طرأ على البنية في التشكيل الشعري من خلالها، ويقدموا الأطر الهامة التي تصوّرها شـــعراء القرن الثـــاني الهجري حول القافيـــة، ومحاولاتهم الانفلات من هذا القيد، فأسّســـوا لظهور أبنية شـــعرية جديدة غيّرت في عمود الشعر العربي، وقدّمت أنماطاً جديدة في القصيدة: كالمزدوج والرباعيات والمخمّس والمشـــطّر التي كانت بداية أنماط شعرية تطورت في الأندلس.

لكنّ هذا التجديد واجه حالة من الرفض والتنديد بالتخلي عن معايير الشعرية المعروفة في النقد القديم في الوقت الذي ضاعف فيه بعض الشعراء العباسيين جهودهم التقانية للالتزام بالقافية، وجعلها ركيزة من ركائز فنّهم، فكانت عند أبي تمام – مثلاً – شكلاً تعزيزياً للبنيات الصوتية، وتتويجاً لنظام صوتي لا يمكن أن يظهر دونها. وقد أثّرت القافية في أبنية الأشعار العباسية على مستوى الحرف الواحد وعلى مستوى الكلمة من خلال تشكيل أنساق تخلق فضاءات شعرية مناسبة لدعم الوظيفتين الأساسيتين للقافية: الإيقاعية والدلالية وكانت أبرز أنماط هذه الأبنية تتمثل في:

1 – التصريع:

هو نمط بنائي إيقاعي يتمّ فيه بناء الجملة الشعرية على مستوى الحرف الواحد وهو تماثل العروض والضرب وزناً وتقفيةً في البيت الشعري، أي جعل البيت مقسوماً على نصفين يكون آخر النصف الأول كآخر النصف الثاني. كقول المتنبي:

تَزُورُ دياراً ما نُحِبُّ لها مَغْنَى ونسألُ فيها غَيْرَ ساكِنِه الإذْنَا

(المتنبي: 4/ 299)

لقد طابقت آخر كلمة في المصراع الأول آخر كلمة في المصراع الثاني ببنيتها الوزنية والصرفية، واكتمل هذا التطابق بحرف النون المطلق المشبع، حيث منح هذا التشكيل قيمة إيقاعية تتواءم مع الحس السمعي الذي يكتسب القيمة من خلال الإيقاعات المنتظمة في الحياة، ويؤثر في المتلقي وانفتاح الدلالات عنده بعدئذ. وكقول البحتري في مقدمة قصيدته أيضاً:

فِيْمَ ابتدارُكُما المَلامَ وُلُوعَا أبْكَيْتَ إلاّ دِمْنَةً وَرُبُوعَا

(البحتري: 2/ 1253)

فقد وقع التصريع بين لفظي «ولوعا – ربوعا» على مستوى الحرف أيضاً، حيث يوفر هذا النمط نفساً نغمياً إيقاعياً جذاباً للمشهد الشعري الذي كثيراً ما كان يأتي في أول القصيدة، بل إنّ

النقد القديم عرّف التصريع على أنّه لا يأتي إلاّ في «البيت الأول من القصيدة» (ابن جعفر، 1978: 86) كما نلاحظ عند كثير من الشعراء.

إلاّ أنّنا نستطيع العثور عليه في داخل القصيدة بمشهد شعري خاص ومؤثر يحرّك الفاعلية الدلالية للنص، كما عند المتنبي حين يقول:

عَلِيْلُ الجِسْمِ مُمْتَنِعُ القِيامِ شَدِيْدُ السُّكْرِ من غَيْرِ المُدامِ

(المتنبي: 4/ 276)

وحين يقول:

ولِمَنْ يُهِيْنُ المَالَ وهو مُكَرَّمُ ولِمَنْ يَجرُّ الجَيْشَ وهو عَرَمْرَمُ

(المتنبي: 4/ 260)

فقد ورد التصريع في أبيات داخل القصيدة وليس في أولها ما بين المفردات الآتية: (القيام – المدام) و (مكرّم – عرمرم).

ومع أنّ هذا النمط يكثر في أوائل القصائد وله قيمة تأثيرية وانفعالية عالية إذ فيه طلاوة وموقع في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، إلاّ أنّ وجوده في داخل القصيدة له وظيفته التأثيرية أيضاً حين يقوم بتحقيق أمرين:

الأول: الإيقاع، فالتصريع في البيت يعلن عن بدء وحدة إيقاعية متكررة تنذر بضرورة التوافق الصوتي على مستوى البيت الواحد وعلى مستوى القصيدة كاملة.

والثاني: الدلالة، حيث يتمّ من خلاله الربط بين مستويات الحقول الدلالية التي

يقدمها النص الشعري فيشـــعر بالوحدة والتناغم والانسجام بين عناصره، ويحرّك النفس لتبقى على تواصل معه.

ومع أنّ التصريع ليس شرطاً لازماً في الشـــعر العربي القديـــم، إلاّ أنّ كثيرًا من الشعراء سعوا إليه وطلبوه، وخصوصاً في مقدمات قصائدهم.

2 – التسجيع:

في هذه التقانة الإيقاعية تلعب المواقع الإيقاعية دوراً كبيراً في إنتاج الإيقاع اللازم للمشهد الشـــعري، ويكون ذلك اتفاقاً مع القافية النهائية للبيت، وتحتاج إلى تقطيع زمني متناسب مع الانسياب الحركي الإيقاعي للجمل الشعرية داخل البيت الواحد، ويكون روي كل مقطعية مماثلاً لروي القافية داعماً لنغمتها الأصلية، كقول أبي تمام:

نجُـــومٌ طوالـــعٌ جبـــالٌ فـــوارعٌ غُيُـــوثٌ هَوَامِـــعٌ سُـــيُولٌ دَوَافِـــعٌ

(أبو تمام، 1997: 2/ 284)

-ع ع ع ع

حيث قُسِّـــمَ البيت إلى أربع مجموعات تركيبية مســـجّعة بحرف العين الذي هو حرف الروي نفســـه، وهذا يحقق للبيت تماسكاً أفقياً داخلياً، ويجعله ينساب بحركة إيقاعية متوازنة في مقابل التماســـك الخارجي الذي تُؤمنه القافية الأصلية للبيت ذاته وللقصيدة ككل.

ومثل ذلك قول أبي تمام أيضاً:

ومِنْ فاحِمٍ جَـعْدٍ، ومِـنْ كَفَـــلٍ نَهْـدٍ وَمِنْ قَمرٍ سَعْدٍ، ومِنْ نائِـلٍ ثَمْـدِ

(أبو تمام، 1997: 2/ 326)

د د د د

حيث يتّبع التقسيم التســـجيعي الرباعي ذاته، ويجعل المشهد يتجزأ إلى عدد من

المجموعات التركيبية بقدر ما هنالك من قوافٍ داخلية، وبقدر ما تكون هذه القوافي الداخلية كثيرة العدد بقدر ما تكون المجموعات التركيبة الناتجة عنها محدودة الدلالة فهي لا تحتــوي إلاّ على وحدة دلالية صغرى، وتنضم في هــذه الأبيات كل كلمة/ قافيــة من الكلمات/ القــوافي إلى كلمة أخرى تكون ضرورية لهــا التعبير عن فكرة مفهومة، فهناك صفة تحدد اســماً (000 سيول دوافع، نجوم هوامع/ ومن كفل نهد، ومن نائل ثمد 000) وكلها تســهم في نقل حركة متواصلة في الإيقاع نتيجة لتعاقبها وتقارب وحداتها الصوتية وتماثلها ودمجها في تركيب واحد ليخلق صورة فنية جميلة تجعل المتلقي وكأنّه يقف أمام لوحة زخرفية فنية لها مقاييس متناســبة ومتساوية من خلال الإيقاع المتناسب لوحداتها.

3 – رد العجز على الصدر:

يُبنى البيت الشــعري من خلال هذه التقانة التي توّفر إيقاعاً متناغماً مع القافية، وانســجاماً في البيت الواحد على آلية تربط أول البيت بالقافية أو القافية بأول البيت فيتحقق الانسجام والوحدة بين الشطرين صوتياً ودلالياً، وهو يتم بأشكال متعددة على مستوى الكلمة لا الحرف الواحد، بحيث تكون إحدى «الكلمتين المتكررتين أو المتجانســتين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواقع الخمسة في البيت، وهي: صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه» (السكاكي، 2000: 541).

وهنا تأتي الإيقاعية من بناء جمل شــعرية بمــواد تتآلف مع مفردة القافية انطلاقاً من مواقع محددة في البيت الشعري بل من المجموعات التركيبية التي تبنيه، من ذلك قول البحتري:

فَدَتْكَ أكُـفُ قـومٍ مــا اســتطاعوا مَــساعيْكَ التـي لا تُــسْتَطاعُ

(البحتري: 2/ 1246)

تكررت كلمة القافية في آخر المصراع الأول فأنتج تجاوباً إيقاعياً بين آخر الشطر الأول وآخر الشطر الثاني، وهو ما سُمّي بالنقد القديم (تصدير التقفية)، كما يوفر هذا النمط شكلاً بديعياً له تبريره الدلالي (استطاعوا – تستطاع)، ويؤثر في المتلقي حين يأذن له بتوقع القافية التي سيعتمدها الشاعر ربما دون قصد.

كذلك نجد للبحتري في تصدير الحشو قوله:

أمِنَّا أن تَصَرَّعَ عَنْ سَمَاحٍ وللآمالِ في يَدِكَ اصْطِرَاعُ

(البحتري: 2/ 1246)

ومنه قول المتنبي:

عَلَيْكَ هَزْمُهُمُ في كُلِّ مُعْتَرَكٍ وما عَلَيْكَ بِهِمْ عارٌ إذا انْهَزَمُوا

(المتنبي: 4/ 82)

فقد تجاوب فيه وسط الشطر الأول (هزمهم) مع آخر الشطر الثاني (انهزموا) وهي كلمة القافية – كما نرى –.

أمّا الشكل الثالث فنجده في قول المتنبي:

وَتَعْظُمُ في عَيْنِ الصَّغِيْرِ صِغَارُها وتَصْغُرُ في عَيْنِ العَظِيمِ العَظَائِمُ

(المتنبي: 4/ 94)

وهو الشكل الذي نجده في تصدير الطرفين حيث يتجاوب صدر الشطر الأول مع آخر الشطر الثاني من خلال كلمتي (تعظم – العظائم) محققاً عودة الثاني إلى الأول بما يشبه الدائرة النغمية، كما يتحقق في البيت ذاته شكل آخر من هذه التجاوبات من خلال حشو الشطر الثاني وآخره، وذلك في كلمتي (العظيم – العظائم).

أما الشكل الأخير من ذلك نجده في قول المتنبي:

نَــدِي الخُزَامَــى ذَفِــرِ القَرَنْفُــلِ مُحَلَّــلٍ مِلْــوَحْشِ لَــمْ يُحَلَّــلِ

(المتنبي: 3/ 317)

يظهر التجاوب بين صدر المصراع الثاني وعجزه (محلّل – يُحلَّل).

من هنا نقول: هل أصبح الشــاعر العباسي ينظم بيته وفق القافية التي يفكر فيها وبالتالي يحدد المفردات الكلمات/ القوافي المتاحة له لتأليفها مع المعاني ليضمن إمكانية الاختيار وتغيير هذا الاختيار إذا لم يصــح، وكأنّ القافية على هذا النحو باتت عنده هي الأساس الذي يبني بيته ومشاهده الشعرية عليه، أم إنّ ذلك كله محض مصادفة يوجهها الإحساس الداخلي ليس إلاّ000؟

هنا يكمن التقارب بين التشكيل الموسيقي الإيقاعي للبيت الشعري وبين الفن، فمن خلال هذه التقانات نجد أنفســنا أمام مزيج من العناصر المتقاربة التي تشكّل البناء الشعري بمجموعاته التركيبية المختلفة، وتأتي القافية فيه لتكسر متوالية مؤلفة من مجموعة تتكرّر بلطف، وتتوزع على الأطراف المختلفة للمتوالية بشكل متوازن، كاللوحات التصويرية التي تمتد في إيقاع متناغم منسجم العناصر.

وكما نلاحظ، تتعدد وظائف القافية في النص الشــعري وتصبح نظاماً إشــارياً خاصاً، له وظيفته الرئيسة في بناء المشهد الشعري من خلال الشكل الذي تتخذه داخل النص، فتقوم بوظيفة إيقاعية محققة ترابطاً نغمياً بين الأبيات من جهة، وتتجاوز ذلك إلى وظيفة بنائية حين تشــد هذه الأبيات بعضها إلى بعض مكوّنة نصاً يتسم بالوحدة والانســجام من جهة أخــرى، متضامنة مع الوزن الإيقاعي للنص الشــعري ومع بنى أخرى تبني الهيكل الخارجي والداخلي للنص الشــعري، وتؤثر بالضرورة على هيكله الدلالي كي يوصل رسالته الخاصة، فالأوزان الإيقاعية والصرفية والعلاقات التركيبية، والوظائف الأســلوبية للمكونات يحمل كل منها جزءاً من الرسالة التي هي جوهر القصيدة وتضمن شعرية مدلولاتها، وتحقق وظيفتها التأثيرية والانفعالية

إلى جانب وظيفتها الفنية والجمالية وتكشف عن الأنظمة التجديدية للصورة الشعرية عند الشعراء العباسيين.

الخاتمة

توصل البحث في ختامه إلى نتائج تتعلق بجماليات التشكيل الإيقاعي عند الشعراء العباسيين في منطلقاته النظرية أو الدراسات التطبيقية التي ارتبطت بها، وكانت أبرز تلك النتائج:

- إنّ مصطلح (التشكيل) هو الأكثر ملاءمة لمقصد البحث، لأنّه ينبع من فن التصوير، ويصلح لفن الشعر.
- التحولات التي طرأت على الصورة الشعرية في الشعر العباسي انتجت صورة جديدة، تحولت نحو العمق الذي انتظم العوالم الذاتية والموضوعية للشعراء العباسيين، وأثرت في أساليب تشكيلاتهم الشعرية، حيث أضافوا للتشكيل الإيقاعي في القصيدة الشعرية طاقات جديدة مفعمة بالعلاقات الداخلية التركيبية المعبرة عن التفاصيل الجزئية لعقلية تركيبية مزودة بأبعاد الحضارة العباسية.
- اللغة الشعرية هي أهم عناصر المادة التي تدخل في تكوين الصورة في الفن الشعري، وهي التي تؤدي الوظائف الانفعالية والتأثيرية والجمالية للوحة الشعرية، وتمنحها قيمتها، وقد وظّفها الشعراء العباسيون في صورهم أفضل توظيف.
- يخضع تشكيل المشاهد الشعرية لعنصري الزمان والمكان، وقد منحا الشاعر العباسي قدراً من الحرية في التصرف في الهياكل البنائية الشعرية لصوره والمعاني الصادرة عنها من خلال رؤيته الخاصة لديهما.

- اختار الشاعر العباسي التصرف في أبنية بنيته اللغوية، فحقق التوازن بين أطراف صورته بما يتواءم مع دواعي الإيقاع الشعري لديه من أجل التوسعة في الجملة الشعرية، والاستجابة إلى أولوية التوضيح والعناية بالشكل الفني، ومراعاة جمالية القول وهي قيمة تمثّل مبرّر للاختراقات اللغوية، والخروج عن الشكل التقليدي الموروث لتلك الصورة.
- حقق الشاعر العباسي المجدد الشعرية في صورته، ومنحها جمالية خاصة من خلال عنايته بالمستويات المتعددة لتشكيلاته الفنية على صعيد التركيب والصورة والإيقاع والدلالة.

المصادر والمراجع

- آلوجي، عبد الرحمن: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.
- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978.
- ابن الرومي، علي: الديوان، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1993.
- ابن فارس، أحمد: الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران للطباعة، بيروت، 1963.
- ابن المعتز، عبد الله: البديع، شرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1945.
- أبو تمام: الديوان، تقديم وشرح: محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
- أبو العتاهية: الديوان، تحقيق: شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، 1965.
- أبو فراس، الحمداني: الديوان، رواية: ابن خالويه، تحقيق: محمد التونجي، المستشارية الثقافية الإيرانية، 1987.
- أبو نواس، الحسن بن هانئ، الديوان، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1998.
- أرسو، طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.
- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
- إسماعيل، يوسف: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، وزارة الثقافة، دمشق، 2004.
- البحتري: الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط2، د.ت.
- البحراوي، سيد: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر، بيروت، ط1، 1988.
- بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- التبريزي، الخطيب: الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: عمر يحيى وفخر الدين قباوة، المطبعة العربية، حلب، ط1، 1970.
- التلاوي، محمد نجيب، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- الزيدي، توفيق: أثر اللسانيات في النقد الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1984.
- السكاكي، ابن يعقوب: مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.

- الشريف الرضي: الديــوان، تقديم: محمود مصطفى حــلاوي، دار الرقم، بيروت، ط1، 1999.
- الطرابلسي، محمد الهادي: تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر - مفاتيح، 1992.
- عمران، عبد اللطيف: شعر أبي فراس الحمداني (دلالاته وخصائصه الفنية)، دار الينابيع، دمشق، ط1، 1999.
- القرطاجنــي، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدبــاء، تحقيق: محمد الحبي ابن الخوجة، دار المغرب العربي، بيروت، ط3، 1986.
- المتنبي: الديوان، شرح: ابو البقاء العكبري، ضبط مصطفى الســقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
- مصطفى، عادل: دلالة الشكل، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2001.
- المقالح، عبد العزيز، الشعر بين الرؤية والتشكيل، دار طلاس، دمشق، ط2، 1985.
- هدارة، مصطفى: اتجاهات الشــعر العربي في القرن الثاني الهجــري، دار المعارف، مصر، 1963.
- يوسف، حسني: موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

Buch der Lieder zwischen Berlin und Bagdad

Assist. Prof. Dr. Mohammad Ismail Shibib

Abteilung für Germanistik / Sprachenfakultät / Universität Bagdad

mohammadshibib@colang.uobaghdad.edu.iq

"Für Liebende ist Bagdad weit?"
Goethe (Suleikha)

Zusammenfassung

Die Welle neuer Studien zu Kitab Al-Aghani von Abu Al-Faraj Al-Isfahani ist eine der Motivationen, die mich dazu veranlasst haben, dieses hervorragendes arabisch- literarisches Werk zu versuchen, seinen Einfluss auf *Buch der Lieder* des deutschen Dichters Heinrich Heine, der zu Recht als Vertreter der deutschen Poesie, besonders der deutschen Romantik, bezeichnet wird, zu finden erklären. Aus der Recherchierung ergab sich, dass es in der Geschichte der Weltliteratur vier Bücher der Lieder gab, die einander direkt der indirekt einander beeinflusst haben. Diese Wirkung bezieht sich vor allem auf den Titel und die Form des Buches, sowie auf deren Inhalte.

Der Siegeszug des Einflusses begann mit dem chinesischen Liederbuch „Shijing“ über das arabische كتاب الأغاني (Buch der Lieder) von Abu al-Faraj al-Isfahani und das Buch des großen

italienischen Dichters Petrarca mit dem Titel „Canzoniere“ und das letyte ist *Das Buch der Lieder* des deutschen Dichters Heinrich Heine, das den Schwerpunkt unserer Forschung bildet. Der Fokus liegt auf dem Ausmaß des Einflusses des كتاب الأغاني von Abu al-Faraj al-Isfahani. auf ihn.

Lieder, Einfluss, Heine, Al-Asfahani, Literarur, Arabische, Deutsche

كتاب الأغاني بين برلين وبغداد

أ.م.د. محمد اسماعيل شبيب

قسم اللغة الألمانية / كلية اللغات / جامعة بغداد

الخلاصة

موجة الدراسات الجديدة والبحث في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني هي أحد الدوافع التي دفعتني إلى دراسة هذا الأثر الأدبي العربي البارز لتتبع تأثيره في كتاب الأغاني للشاعر الألماني هاينريش هاينه، الذي يوصف بحق بأنه ممثل الشعر الألماني، وخاصة الرومانسية الألمانية. وكشف البحث أن في تاريخ الأدب العالمي هناك أربعة كتب للأغاني أثرت في بعضها البعض بشكل مباشر وغير مباشر. ويتعلق هذا التأثير في المقام الأول بعنوان الكتاب وشكله، وكذلك محتواه.

بدأت مسيرة التاثير الظافرة مع كتاب الأغاني الصيني المعروف بعنوان الشيجينغ مرورًا بكتاب الأغاني العربي لأبي الفرج الأصفهاني وكتاب شاعر إيطاليا الأكبر بتراركا المعنون Canzoniere وصولاً إلى كتاب كتاب الأغاني للشاعر الألماني هاينريش هاينه والذي يشكل محور بحثنا ويجري التركيز على مدى تأثير كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني عليه.

الكلمات المفتاحية: الأغاني، التأثير، الأصفهاني، الأدب، العربي، الألماني.

Summary

The wave of new studies on Kitab Al-Aghani by Abu Al-Faraj Al-Isfahani is one of the motivations that led me to try this outstanding Arabic literary work to trace its influence on Book of Songs by the German poet Heinrich Heine, the is rightly described as a representative of German poetry, especially German Romanticism. The research revealed that in the history of world literature there were four books of songs that influenced each other directly and indirectly. This effect primarily relates to the title and form of the book, as well as its content.

The triumph of influence began with the Chinese song book "Shijing" over the Arabic كتاب الأغاني (Book of Songs) by Abu al-Faraj al-Isfahani and the book of the great Italian poet Petrarch entitled "Canzoniere" and the letyte is The Book of the songs of the German poet Heinrich Heine, which forms the focus of our research. The focus is on the extent of the influence of the كتاب الأغاني of Abu al-Faraj al-Isfahani on him.

Key Words:

Songs, influence, Al-Asfahani, literature, Arabic, German

1. Bücher der Lieder in der Weltliteratur

In der Geschichte der Weltliteratur sind vier Bücher der Lieder nachgewiesen:

a. Das älteste ist mit großer Wahrscheinlichkeit das chinesische Shijing oder Shih-ching (Chinesisch 石# etwa 7. Jahrhundert v. C.); das ins Deutsche mehrfache Übersetzungen erfuhr, u.a. von Viktor von Strauß im Jahre 1870 unter dem Titel Das kanonische Liederbuch der Chinesen: oder Das Buch der Lieder: die älteste Sammlung von chinesischen Gedichten und auch von Rainald Simon im Jahre 2015

unter dem Titel “Shijing. Das altchinesische Buch der Lieder übersetzt.

b. Das arabische كتاب الأغاني Kitab Al-Aghani bzw. Buch der Lieder von Abi Al-Faradsch Al-Asfahani (897-967), dessen Handschrift sich in Berlin und München befindet. (Vgl. Salloom, 1969:6). Das Buch erfuhr auch mehrfache Übersetzungen ins Deutsche.

c. Das italienische Canzoniere (1470) von Francesco Petrarca (1304–1374), das in dem deutschen Sprachaum mehrere Üebersetzungen erfur, z.B. Georg Rodolf Weckherlins (1584-1653) und Martin Opitz (1597-1639), des Barocklyrikers Ernst Schwabe von der Heyde, der vermutlich als erster Petrarca-Sonette ins Deutsche übertrug, 1782 von Friedrich Schiller. Die erste umfassende Übersetzung des „Canzoniere“ ins Deutsche, erfoglt von Karl August Förster 1818/19. Auch von Autoren der Romantik wurden Gedichte aus dem Canzoniere übersetzt, wobei vor allem die Sonetten beachtet wurden. Literarisch anspruchsvoller als die Arbeiten Försters sind die Übersetzungen von August Wilhelm Schlegel. Der Schlegels Bewunderer Heinrich Heine, der gelegentlich auch als letzter romantischer Dichter im deutschsprachigen Kontext bezeichnet wird, wird gelegentlich als letzter Petrarkist bezeichnet.

d. Buch der Lieder (1827) des deutschen spät-romantischen Dichters, Heinrich Heine. Der Inhalt des Buches der Lieder ist kaum neue Gedichte. Das Buch ist eher eine chronologische Sammlung der bereits veröffentlichten Gedichte.

2. Der Einfluss der chinesischen Kultur auf die arabische Litertur.

Die Beziehungen zwischen der islamischen Welt und China gehen bis in den islamischen Eroberungen der Ostländer zurück. Abū al-Faraj Muḥammad ibn Isḥāq al-Nadīm verweist in Al-Fihrist auf die arabischen

Übersetzungen aus dem Chinesischen. China war im islamisch- kulturwissenschaftlichen Erbe, also in den Büchern über Literatur, Poesie, Geographie, Geschichte, Religionen, Philosophie immer präsent. (vgl. Abbas, 2018: 123)

Der chinesische Philosoph Konfuzius, der Sammler des *Shijing*, also des chinesischen Buch der Lieder sagt „Wollt ihr wissen, ob ein Land wohl regiert und gut gesittet sei, so hört seine Musik." (Zitiert nach Kalisch, 2000: 154) Zehn Jahrhunderte später nennt der berühmte arabische Philosoph Ibn Chaldun in seiner Muqaddima die Entwicklung des Gesanges als Vorausetzung der Entwicklung der Länder (1981, S:433). Genau dies zeigt den großen Einfluss der chinesichen Kultur auf die arabisch-islamische Kultur. Der chinesische Forscher Liu Mengyi (2018) verweist auf die Beziehung zwischen alt- arabischer und alt chinesischer Literatur: Zwischen dem Mualaqat von Imru› al-Qais und den Shijing-Gedichten, dem chinesischen Buch der Lieder. Dies lässt sehr die Vermutung zu, dass sich Abu l-Faradsch al-Isphahani das chinesische Shijing, also Buch der Lieder, das etwa zwischen dem 11. und 7. Jahrhundert vor Christus, als Vorlage bediente.

Zwischen dem chinesischen und dem arabischen „Buch der Lieder" kann man aber wichtige Unterschiede feststellen:

1. Das arabische Buch der Lieder enthält Nachrichten über den Gesang und die Sänger, da es die Lieder seiner Zeit und die Gesangsmethoden, die ihnen vorausgingen, darüberhinaus Hunderte von Nachrichten, Geschichten und Anekdoten sammelt und umfasst, während das chinesische „Buch der Lieder" im Grunde ein Gedichtband ist.
2. Die Quellen von Liedern und die Namen der Dichter und Sängern sind im arabischen „Buch der Lieder" bekannt, während sie im chinesischen „Buch der Lieder" unbekannt.

Doch man kann den beiden Büchern auch Ähnlichkeiten erkennen:

1. Der Inhalt des Shijing (das chinesische Buch der Lieder) und auch des Kitab Al-Aghani sind meistens populäre Lieder und Zeitlieder, aber auch die bei den zeremoniellen Veranstaltungen oder offiziellen Zeremonien gesungene Lieder. Sie enthalten Biografien und andere Daten über das Leben und die Bräuche der frühen und gegenwärtigen Zeit.
2. Die Lieder bzw. die Gedichte sind angeblich aus den Gassen und Feldern des Landes über mehrere Jahre gesammelt.
3. Die meisten Gedichte, sowohl des Schijing als auch des Kitab Al-Aghani verweisen auf alte philosophische und poetische, gnostische, erotische Texte.
4. Beide Bücher erlebten später verschiedene Abkürzungen.
5. Beide wurden von Gegnern teilweise als frivol, oberflächlich, unmoralisch oder verlogen bezeichnet.
6. Themen der beider Bücher sind u. a. das ausschweifende Leben des Adels, Liebe, Liebes- und Trennungsschmerz.
7. Der erste Zweck der in den beiden Bücher gesammelten Lieder ist die Unterhaltung, der Ausdruck von sozialen und politischen Themen durch die Autoren.
8. Beide Bücher wurden zu einer kulturellen Erfahrung für den Adel, und zu einem der wichtigsten klassischen Bücher in chinesischen und im arabischen Sprachraum. Ausführlich werden die altarabischen Stämme beschrieben sowie das höfische Leben der Umayyaden und Abbasiden geschildert, besonders am Hofe von Harun al-Raschid. Es enthält auch Nachrichten über die politische Situation und Revolutionen, wie z.B. Die Bewegung von Hajar bin Uday al-Kindi.

3. Der Einfluss der arabischen Dichtung auf Europa

Annemarie Schimmels Aufsatz *Orientalische Einflüsse auf die deutsche Literatur* (1990) legt ein einführender Überblick über das Thema vor.

Der Einfluss der arabischen Literatur auf die deutschen Dichter hat eine lange Geschichte. Johann Gottfried Herder (1744-1803) betonte in seiner Schrift *Ueber die Würkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* (1778), dass

„Als Araber einen Teil Europens überschwemmten und Jahrhunderte darin wohnten, konnten sie nicht anders als Spuren, wie ihrer Dichtkunst, so auch ihrer Wissenschaften und Sitten lassen. Durch [...] die Dichtkunst, haben sie vielleicht so viel gewürkt, als durch [...] die Wissenschaften, die wir fast alle aus ihren Händen empfingen; [...]. Es kam ein Geschmack des Wunderbaren, des Abentheuerlichen in Unternehmung, Religion, Ehre und Liebe nach Europa, der sich unvermerkt von Süden immer weiter nach Norden pflanzte, mit der christlichen Religion, und zugleich mit dem nordischen Riesengeschmack mischte [...]. Artus und seine Tafelrunde, Karl der Grosse und die Pairs von Frankreich, Feen-, Ritter- und Riesengeschichten entstanden [...]." (Zitiert nach Mommsen, 2004: 11f.)

Soll hier der arabische Einfluss auf die deutsche Literatur erörtert werden, so kann man ihn bis ins Frühmittelalter zurückführen und als Folge der arabisch-islamischen Eroberung eropäischer Länder, besonders Spanien lesen. Es ist schon bewiesen, dass seit dem Mittelalter arabische Stoffe und literarische Formen in die europäischen im Allgemeinen und in die deutschen Dichtungen im Besonderen eindrangen. Als Beispiel nennen wir Wolfram von Eschenbachs (1160/80–1220) Werk *Parzival* (zwischen 1200 und 1210). Dieser Einfluss zeigt sich deutlich durch die Handlungsorte dieser Epik: „Alexandire, Arabi, Arabie, Babilon/ Babylonie, Damasc, Halap, Ninnive, Persia, Surin). Auch in Heinrich Frauenlobs (1250/60-1318) ist der Einfluss der arabischen Erzählkunst erkennbar, nähmlich die

in den Geschichten von 1001 Nacht bekannte Rahmenerzählung. Diesen Einfluss erkennt man auch im Nibelungenlied (etwa 1200). Diese Tatsache lässt die Vermutung zu, dass Geschichten von Tausendundeiner Nacht in Europa vor Gallands Übersetzung bereits mündlich bekannt waren. Doch es gibt mehrere Hinweise darauf, dass vor Gallands Übersetzung eine lateinische Übersetzung einiger Geschichten von Tausendundeiner Nacht und auch Übertragungen in andere, europäische Sprachen im Norden von Spanien existieren.

Die 1001 Nacht Geschichten bezauberten und bezaubern noch namenhafte deutsche Literaten. Hier sind Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), Martin Wieland (1733-1813), Gottfried August Bürger (1747-1794), Frierrich Maximilian von Klinger (1752-1831), E.T.A. Hoffmann (1776-1822), Adelbert von Chamisso (1781-1838), Brüder Grimm (Jacob 1785–1863 und Wilhelm (1786-1859), Friedrich Rückert (1788-1866), Franz Grillparzer (1791-1872) und Karl Leberecht Immermann (1796-1849) zu nennen, vor allem aber Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) und nicht zuletzt Wilhelm Hauf (1802-1827), der diese Geschichten fast in all seinen Kunstmärchen adaptierte (vgl. Shibib, 2010: 227ff).

Neben den Geschichten von Tausendundeinernacht wirkten auf die deutschen Dichter, besonders Goethe und Heine auch die Mu‘allaqat (die bekanntesten arbaischen Kassiden vorislamischer Zeit). Die Mualakat wurden von A. Th. Hartmann im Jahre 1802 ins Deutsche übersetzt. Den Einfluss der Mu‘allaqat auf Heinrich Heine hat Mounir Fendri in seinem Werk *Halbmond, Kreuz und Schibboleth. Heinrich Heine und der islamische Orient* (1980) untersucht. Auch die arabische Literatur der Abbasiedenzeit, wie Hamassa-Divan von Abu Tammam (788-845), Hariris (1054-1122) Makâmen, die Rückert ins Deutsche übersetzt hat, übten einen großen Einfluss auf die deutshen Dichter, besonders Goethe und Heine. Die Makâmen erfuhren vor Rückerts Übersetzung auch weitere Übersetzungen in anderen Sprachen im europäischen Sprachraum (z.B.

ins Lateinische von Jakob Gool (1656) und Französische von Silvestre de Sacy (1822)).

Aber auch Kalīla wa Dimna von ʿAbdullāh Ibn al-Muqaffaʿ (724-759) haben ihren Anteil bezüglich der Wirkung der arabischen Literatur auf die europäische im Allgemeinen und die deutsche im Besonderen.

Nicht weniger als die Literatur haben auch der Koran und der Prophet Mohammed auf deutsche Dichter gewirkt. Mit Recht kann man sagen, dass die deutsche Rezeption der arabischen Literatur mit der Übersezung des Korans begann. Herder bezeichnete den Koran als „Meisterstück von Dichtkunst" und den Islam als „Poetische Religion". Hartmut Bobzin (geb. 1946) liest den Koran als „ein unverzichtbarer Bestandteil nicht nur der arabischen Literatur, an deren Anfang er steht und deren Sprache er zutiefst beeinflußt hat, sondern auch der Weltliteratur." (Bobzin, 2014: 17.) Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Vorstellungen zu der großen übersetzerischen aber auch schöpferischen Rezeption des Korans durch die deutschen Dichter, vor allem Geothe, geführt haben. Ein frühes unbezweifelbares Zeugnis für Goethes Kenntnis des Korans gilt hier der Brief, den er am 10. Juli 1772 an Herder schrieb. Dort heißt es: "Ich möchte beten wie Moses im Koran: Herr, mache mir Raum in meiner engen Brust und mache mir leicht mein Geschäft und löse den Knoten in meiner Zunge." (Zitat von Mommsen, 2001: 26). Im Alter von 23 Jahren hat Goethe seine wertvolle Preisdichtung *Mahomets Gesang* (1772/73) verfasst, die man mit Recht als erste Verherrlichung des Propheten Mohammed in der europäischen Literatur bezeichnen kann.

Karoline von Günderode (1780-1806) ahmt in ihrem Gedicht *Mahomets Traum in der Wüste* (1804) die Geschichte der Himmelfahrt des Propheten Mohammed im Koran nach. Rilkes Sonett *Mohammeds Berufung* spielt auf Sure 96 des Korans (Al-ʿAlaq arabisch العَلَق ‚Der Blutklumpen' oder Iqra إقْرَأ, Rezitiere!'). (Rilke, Rainer Maria, 1986, Die Gedich-