برهم‌کنشی صوت و معنا در سورهٔ قدر[1]

مایکل سلز
ابوالفضل حری

Sells, Michael. "Sound, Spirit, and Gender in Sūrat Al-Qadr". Journal of the American Oriental Society, Vol. 111, No. 2 (Apr. - Jun., 1991), pp. 239- 259.

چکیده

این مقاله، چندساحتی[2] بودن معنا را که از رهگذر وجوه معنایی، صوتی[3]، عاطفی و جنسیتی[4] برساخته می‌شود، در سورهٔ قدر بررسی می‌کند؛ سه وجه آوایی، عاطفی و جنسیتی عمدتاً در برگردان به سایر زبان‌ها، از کف می‌روند. قرائت منشوری و تنگاتنگ[5] سورهٔ قدر، بستری را برای تحلیل همکنشی[6] صوت و معنا فراهم می‌آورد. این مقاله، تلاش می‌کند جنبه‌های معنا را نیز بررسی کند. در این تحلیل، به ارائه‌های آوایی[7] یعنی الگوهای صوتی سرتاسری که به‌واسطهٔ استخدام در سورهٔ قدر و دیگر سوره‌های قرآن، تداعی‌ها یا «بارهای» معنایی، عاطفی و جنسیتی را به دوش می‌کشند، توجه ویژه مبذول می‌شود. این ارائه‌های آوایی موجب می‌شوند که ته صداهای تشخص‌یخشی[8] و جان‌بخشی[9] در برساخت‌های جنسیتی، در گوش طنین‌انداز شوند؛ که اگر جز این بود این برساخت‌ها، مجموعه‌ای جملات دستوری بیش نبودند، حتی اگر این الگوهایی آوایی به‌واسطه سیاق معنایی و آوایی گریزپا، سایه‌روشن‌های عاطفی سوره را تلطیف می‌کردند. بررسی برهمکنشی این سه لحظهٔ قرآنی در کنار وجوه به‌هم‌تافتهٔ گفتمانی که پیش‌تر اشاره کردیم، نتیجه‌ای است که از این مقاله حاصل می‌آید.

مقدمه

معدود افرادی که قرآن را به ناآشنایان به زبان عربی، معرفی کرده‌اند، می‌دانند که آنچه از ترجمهٔ قرآن به گوش می‌خورد– گو که ترجمه‌ها هم قوی باشند (اگر اصلاً بشود نام ترجمه را بر آنها گذاشت)، فقط طنینی غالباً مبهم از متن اصلی است. عنایت و گرایش امروزین به ماهیت شفاهی و آوایی قرآن، ناکارآمدی ترجمهٔ قرآن را عیان‌تر کرده است. دراین‌باره مسائل به‌هم‌تافتهٔ متعددی مطرح می‌شوند: توصیفی که قرآن از خودش ارائه داده است (قرآنٌ عربیٌ)؛ نقش سنت شفاهی در انتقال قرآن؛ تأکیدی که در دین اسلام شده است مبنی بر اینکه قرآن به زبان اصلی خود تلاوت شود؛ اهمیت اسلام به حفظ کردن قرآن و اهمیت هنر تجوید در تلاوت قرآن که بر قواعد بیان صحیح تأکید می‌کند.

بااین‌حال، مطالعات ادبی قرآن به‌ویژه شفاهیت قرآن، انگشت‌شمارند. رویکردهای ادبی معاصر به قرآن، خاستگاه قرآن را بررسی کرده‌اند؛ اینکه قرآن چگونه تألیف شده است؛ و کاری ندارند به اینکه، متن قرآنی چگونه معناآفرینی می‌کند. پیشینهٔ بحث مربوط به اعجاز القرآن (تقلیدناپذیری قرآن) و فضل القرآن (شکوهمندی قرآن)، بر ویژگی صوتی قرآن تأکید دارند، اما تحلیل سنتی ناظر به ویژگی‌های بلاغی، معمولاً ذکری از تعامل صوت و معنا به میان نمی‌آورد. به بیانی ساده، پرسش این است که در قرآن صوت با معنا چه ارتباطی دارد؟ طرح این پرسش به معنای طرح دوبارهٔ پرسش از تواُی[10] است که می‌توان آن را هارمونی متنی[11] نامید و نیز پرسش از نظم[12] که معمولاً آن را به ترکیب‌بندی ترجمه می‌کنند، اما توازن و نظم نیز به اصلی پویا اشاره می‌کنند که به قرآن ویژگی متمایز می‌بخشد و آنچه آن را عجالتاً صدای قرآنی[13] می‌نامیم.

این جستار، معنا را در قرآن بدان‌گونه که از رهگذر چهار محور اصلی یا چهار وجه گفتمان یعنی وجوه معنایی، صوتی، عاطفی و جنسیتی تولید می‌شود، بررسی می‌کند. گرچه به سبب سهولت کار بررسی، این چهار وجه را از یکدیگر جدا کرده‌ایم، هیچ‌کدام سوای دیگری از هم بازشناختنی نیست. گرچه ممکن است این وجوه در دیگر اشکال ادبیات نیز کارایی پیدا کنند، هدف این جستار، ادراک بهتر نقش متمایزی است که این وجوه در گفتمان قرآنی ایفا می‌کنند.

۱) وجه معنایی عبارت است از جنبه‌های واژگانی، نحوی و مضمونی. برای سهولت امر بررسی، وجه معنایی به طور محدود

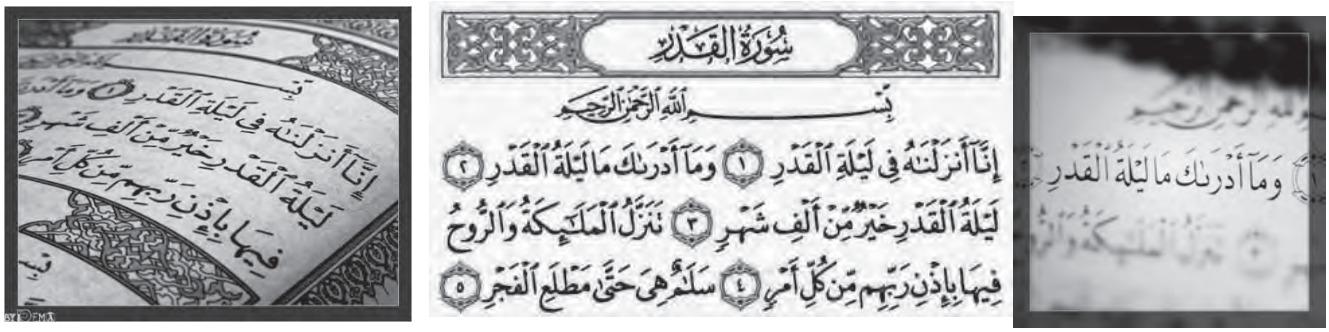
برای اشاره به سطح گفتمانی معنا به کار می‌رود؛ این سطح، مهم‌ترین سطحی است که در ترجمه مورد لحاظ قرار می‌گیرد.

۲) وجه آوایی به رابطهٔ مسئله‌دار قرآن به شعر و شاعری دامن می‌زند. آیاتی متعدد (انبیاء/ ۵؛ صافات/ ۳۶؛ طور/ ۳۰؛ حاقه/ ۴۱)[۱۴] نیات برخی معاصران پیامبر (ص) را مبنی بر اینکه، وحی قرآنی، شعر و شاعری است، بیان و انکار می‌کند. میان قرآن و شعر جاهلیت، تمایزاتی آشکار به چشم می‌خورد و از همه مهم‌تر اینکه، قرآن اوزانی ثابت ندارد. بااین‌حال، بنا بر برخی سنجه‌های متداول امروزین از جمله فشردگی[۱۵] و ایجاز[۱۶]، برخی پاره‌های قرآن را می‌توان در زمرهٔ شعر قرار داد. اظهارنظر یاکوبسون مبنی بر اینکه کارکرد شعری زبان را می‌باید به شعر محدود کرد، در اینجا به‌ویژه کارایی پیدا می‌کند[۱۷].

بخشی از شعر جاهلیت، از تنش میان وزن نحوی[۱۸] و وزن بحری[۱۹] حاصل می‌آید. تحلیل سورهٔ قدر نشان می‌دهد که قرآن تکیهٔ مشدد بر تنش میان وزن نحوی و انسجام آوایی شناختی را جایگزین تنش میان وزن نحوی و بحری می‌کند؛ انسجام واجی[۲۰]، کنار هم قرار گرفتن واحدی از زبان است به‌واسطهٔ پیگیری آرایهٔ صوتی از خلال سه بردار تقویت‌کنندهٔ صدا، جلوهٔ شاخص‌تری پیدا می‌کند. این سه بردار عبارت‌اند از: الف) توازی واجی میان متنی[۲۴] از قبیل تکرار، پژواک و حابجایی صوت در طول یک متن؛ ب) به هم تافتگی صوت با جنبه‌های معنایی متن و به‌کارگیری متوالی برخی هاله‌های معنایی[۲۵]؛ ج) طنین بینامتنی[۲۶] آرایهٔ صوتی با دیگر متون اصلی در قرآن در سطوح صوتی، واژگانی و مضمونی.

۴) از جمله مباحث جالب در تحلیل سورهٔ قدر، تنش میان جنسیت طبیعی و جنسیت دستوری و نیز تنش میان جاندارانگاری و بیجان‌انگاری است. جنسیت دستوری زبان عربی برای ضمایر و مشتقات آن، دو جنسیت در نظر می‌گیرد: مذکر و خنثی یا مؤنث و خنثی. در حالت‌های عادی مشکلی خاص بروز نمی‌کند: شیء بی‌جان را می‌توان به ضمیر خنثای it ترجمه کرد. بااین‌حال، در برخی آیات قرآن عربی، بسیاری از ضمایر، نوعی جان‌بخشی دارند که در نگاه نخست مرجعی غیرجاندار دارند.

آنچه در پی می‌آید، قرائتی منشوری از سورهٔ قدر یعنی یکی از مشهورترین و محبوب‌ترین سوره‌های قرآن است. انتظار این



پژواک‌های صوتی و هنگامی که انسجام چند آیهٔ موازی را در برمی‌گیرد، این انسجام از رهگذر توازی واجی[۲۱] حاصل می‌آید. در اینجا، البته هنر قرائت (تجوید)، جنبه‌ای اساسی از متن شفاهی و آوایی قرآن محسوب می‌شود. درحالی‌که قرائت بدون رعایت فنون تجوید نیز از جلوه‌های صوتی به‌تمامی خالی نیست، این جلوه‌ها خموش و بی‌سروصدا باقی می‌مانند. فن تجوید این جلوه‌های صوتی را تشدید و به منزلهٔ شاخصی کارآمد در تحلیل متن قرآنی، عمل می‌کند.

۳) قرآن آکنده است از طیفی تمایزات عاطفی به لحاظ صوتی، تلطیف پذیر که در حین ترجمه به زبانی دیگر، از کف می‌روند. در کل، در امر ترجمه فقط الگوهای کلی نمادپردازی صوتی[۲۲] مورد لحاظ قرار می‌گیرند. برای نمونه، در سورهٔ قدر، الگوهای فشردهٔ «آ» های کشیده، از حیث معنایی، نامحصورند و به لحاظ عاطفی، زیر و بمی بالا[۲۳] دارند که گهگاه به مرز عاطفه‌ای محض سوق می‌یابند که معادل آوایی برخی اصوات تعجبی زبان انگلیسی محسوب می‌شوند. بااین‌حال، بار عاطفی از اصوات تعجب، پرمایه‌تر است و به واحد واژگانی معینی محدود نمی‌شود. البته این ویژگی، مبهم و فرضی است. در تحلیلی که از سورهٔ قدر ارائه می‌شود، این ویژگی به‌واسطهٔ است که این سوره دربارهٔ اهمیت نقش چهار وجه پیش‌گفته در ایجاد صدای قرآنی، حرف‌هایی برای گفتن دارد؛ و اینکه، الگوی همکنشی ارائه شده در این تحلیل، به ابعاد معنایی سورهٔ قدر و توسعاً سایر آیات قرآنی که به اشکال سنتی تحلیل ادبی تن نمی‌دهند، می‌پردازد. به تفاوت کمیّتی واحدهای زبانی قرآن در تقابل با سایر متون قرن هفتم عربی یا در تقابل با سایر سوره‌های قرآنی اشاره‌ای نمی‌کنیم. به مباحث دلبخواهی بودن صوتی نشانهٔ زبانی و گسترش تکاملی جنسیت دستوری در زبان عربی نیز هیچ اشاره‌ای نخواهیم کرد. این تحلیل نشان می‌دهد که چگونه برخی الگوها و واحدهای صوتی که در نوع خود استثناء نیز به شمار نمی‌روند، با عنایت به حضور در دیگر برساخت‌ها و استخدام در آیاتی خاص، به ارائه‌های صوتی معنادار تغییر شکل می‌دهند.

در این جستار، از دو نوع معناشناسی ذکر به میان می‌آوریم: معناشناسی با تعریف محدود (معناشناسی روساخت[۲۷]) و معناشناسی با تعریف کلی‌تر که شامل وجوه صوتی، عاطفی و جنسیتی می‌شود. تأکیدی که در تحلیل سنتی بر نقش جنبه‌های متن قرآنی می‌شود، به معنای فدا کردن معنا به جای صوت نیست، بلکه اشاره به مفهوم چندساحتی بودن معنا در بطن قرآن

است.

بحث و بررسی

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ (۱) وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ (۲) لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ (۳) تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِم مِّن كُلِّ أَمْرٍ (۴) سَلَامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الْفَجْرِ (۵)

به نام خداوند رحمتگر مهربان ما [قرآن را] در شب قدر نازل کردیم (۱) و از شب قدر چه آگاهت کرد (۲) شب قدر از هزار ماه ارجمندتر است (۳) در آن [شب] فرشتگان با روح به فرمان پروردگارشان برای هر کاری [که مقرر شده است] فرود آیند (۴) [آن شب] تا دم صبح صلح و سلام است (۵)

The Sura of Qadr

We sent it down on the night of qadr

And what could let you know what the night of qadr is

The night of qadr is better than a thousand months

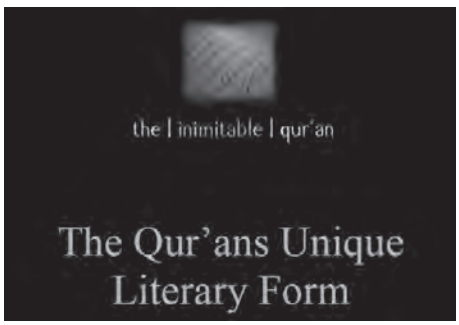
4

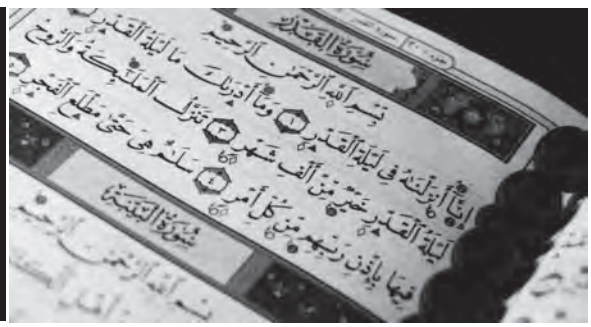
The angels and the spirit come down on it by leave of their lord from every amr

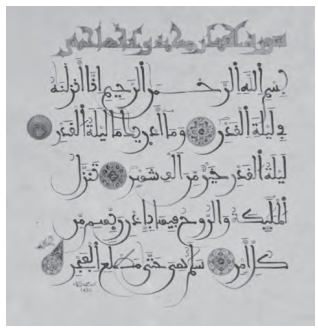
Peace it is until the rise of dawn.

معنای ظاهری سوره این است: صدای الهی بیان می‌کند که چیزی را در شب قدر فرو فرستاده است؛ شبی که از هزار ماه برتر است. در این شب، فرشتگان و روح به امر خداوند فرود می‌آیند. شب، همراه با صلح و سلام است؛ سلامی که تا صبح ادامه دارد. حتی همین خلاصهٔ چند خطی نیز خالی از مسئله نیست. واژگان قدر و امر، سخت ترجمه‌پذیر می‌نمایانند. نحو به‌کاررفته در آیهٔ چهارم، مبهم است. مرجع ضمایر به سهولت تفسیر نمی‌شوند. در کتب تفسیر این مسائل را در سطوح دستوری و بلاغی توضیح داده‌اند و تئودور لوهمان نیز این سوره را بررسی کرده است. من در این جستار، به مباحث پیشین کاری ندارم، اما هر جا از معنا و صوت ذکری به میان آورده باشند، به آن اشاره خواهم کرد.

در ترجمهٔ انگلیسی سوره که در بالا آن را آورده‌ام، «ه» را در «انزلناه» (آیهٔ اول)؛ «ها» در «فیها» (آیهٔ ۴) و «هی» (آیهٔ ۵) را به it برگردانده‌ام. بدین ترتیب، نه فقط سورهٔ قدر بلکه کل قرآن به انگلیسی ترجمه می‌شود، مگر ضمایری که مرجع آنها به طرزی مبهم، جاندار است؛ این ضمایر را می‌توان به ضمایر مذکر یا مؤنث انگلیسی برگرداند. درعین‌حال، از دیگر احتمالات نیز نباید غافل ماند. برخی تفاسیر، مرجع «ه» را در آیهٔ اول به جبرئیل نسبت می‌دهند. این مسئله بر خلاف رجحان زبان قرآنی «تنزیل» است که در آن «ه» آشکارا به قرآن اشاره می‌کند؛ نیز این مسئله بر خلاف رجحان تفاسیر اولیه است[۲۸]. حتی در مباحث تفسیری، جبرئیل و انزال قرآن به‌قدری به هم نزدیک‌اند که اشاره به یکی، به معنای اشاره به دیگری است. ارجاع متداول «ه» به قرآن نیز خالی از مسئله نیست. یک مکتب تفسیری بر این باور است که قرآن در شب قدر از لوح محفوظ به پایین‌ترین آسمان (السماء الدنیا) فرود آمده است و سپس، در طول بیست یا بیست و سه سال بر محمد (ص) الهام شده است یا به روایتی دیگر، هر سال آن بخشی از قرآن که الهام می‌شد، به آسمان سفلی نزول می‌کرده است. دیگر مکتب تفسیری معتقد است که اولین الهام پیامبری محمد (ص) در شب قدر بوده است. گفته شده است که واژهٔ قرآنی «انزل»، «فرود آمدن چیزی به زمین» است و اینکه رخداد صرفاً کیهانی انزال قرآن به پایین‌ترین







آسمان، رخدادی صرفاً استعلایی است. به دیگر سخن، در خود سورهٔ قدر هیچ دلیلی ارائه نمی‌شود که اولین الهام در این شب فرو فرستاده شده است[۲۹]. بر طبق دیدگاه سوم، قرآن بر محمد (ص) نه کلامی بلکه در تجربه‌ای فرا کلامی و فرا آگاهی فرود آمده است. متعارف‌تر از انتساب «ه» به جبرئیل، انتساب «روح» در آیهٔ ۴ به جبرئیل یا دیگر فرشتگان عالی‌رتبه است. بار دیگر، این تفسیر، پای برساخت جنسیتی جاندارانگارانه‌تر را به متن باز می‌کند؛ این تفسیر با تفسیری که معتقد است روح، موجودی بی‌جان است، مخالف است. بحث جاندارانگاری روح، یک جنبه از پویایی جنسیتی را نشان می‌دهد؛ جنبهٔ دیگر، برساخت‌های جنسیتی مؤنث است که به عبارت «لیله‌القدر» بستگی دارد.

پیش از آغاز قرائت منشوری سوره، پر به دک نیست شبکه‌های نحوی، واجی و وزنی سوره را مرور کنیم. سوره را به دو شبکهٔ اصلی تقسیم می‌کنیم. احساس وزن قوی، همان‌گونه که در سوره‌های کوتاه‌تر مصداق دارد، در آیات پایانی دیده می‌شود، حال آنکه، آیات آغازین تنوع بیشتر و وزن کمتر دارند. اولین شبکه، شامل اولین بخش آیات اول، دوم، چهارم و پنجم می‌شود که توازی واجی محکم «آ» ی کشیده، هجاهای باز و خیشومی‌ها، آنها را به هم متصل کرده است. دومین شبکه،

آخرین بخش‌های هر آیه و کل آیهٔ سوم را در برمی‌گیرد. هر آیه با وزنی قوی و تکیه‌دار و واجی مبتنی بر تنوع گستردهٔ صامت‌ها و هجاهای بسته در مقابل هجاهای باز، به پایان می‌آید.

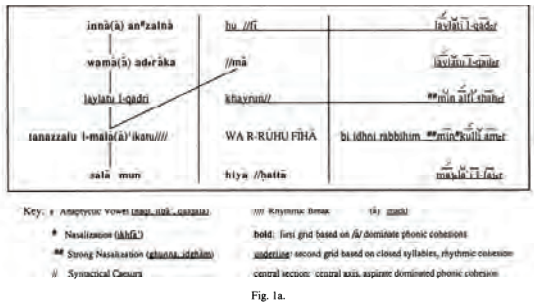


Fig. 1a.

آیهٔ چهارم، پیچیده است. انتهای آن (من کل امر) قویاً با دومین شبکه همخوانی دارد و بخشی از قسمت اول آن از حیث واجی با اولین شبکه، هماهنگی دارد؛ اما بخش اصلی آن (و روح فیها) در موقعیتی خلاف قاعده، گویی در مرکز آیه، لنگ مانده است. وگرنه، آیهٔ ۴ به دو بخش تقسیم می‌شود؛ عبارت «و روح فیها» در آخر اولین بخش می‌آید، جایی که تقریباً از حیث وزن، همخوانی اما از حیث واجی، ناهمخوانی دارد (هجاهای باز کشیده در تضاد با هجاهای بستهٔ «من الف شهر» و «من کل امر» قرار دارند). هجای باز کشیدهٔ «ها» در {فیها} در انتهای عبارت با سایر هجاهای مقفا (تسجیع) قرار گرفته و کیفیتی خاص بدان داده است[۳۰]. بااین‌حال، عبارت «و روح فیها» در مرکز مجموعه‌ای از فشارهای معنایی و صوتی قرار دارد. این واژه، واژهٔ اصلی ردیف سوم است که خود به دلایلی میان دو شبکه قرار گرفته است: «ه» در آیهٔ اول؛ «ما» در آیهٔ دوم؛ «خیرٌ» در آیه سوم؛ «و روح فیها» در آیه چهارم و «حتی» در آیهٔ پنجم با هم مقفایند:

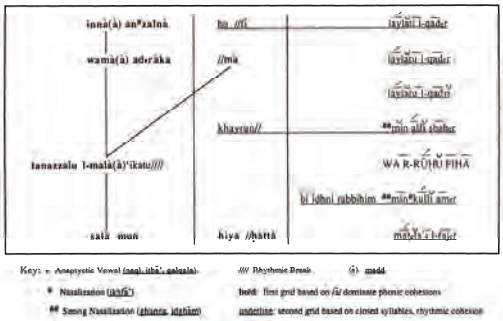


Fig. 1b.

تصویر ۱ ب

تحلیل این سوره را به سه بخش تقسیم می‌کنیم. اولین بخش، بر توازی و انسجام واجی تمرکز می‌کند. دومین بخش، توازی و انسجام واجی را به جنبه‌های مضمونی سوره و به لحاظ مضمونی، به دیگر آیات قرآنی پیوند می‌زند. بخش سوم، نشانه‌های ارائه‌های صوتی سورهٔ قدر را در دیگر آیات به لحاظ واجی موازی با جان‌بخشی‌های مستتر مشابه، پی می‌گیرد.

آیهٔ اول:

إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِی لَیْلَةِ الْقَدْرِ

اَولین بخش آیهٔ اول یعنی عبارت «انّا انزلنا»، شامل تبدیل‌های گوناگون امتزاج صوت «آ» و «ن» می‌شود: /in/ na/ an/ zal/ na/. عبارت «انّا» که مرکب از حرف تأکید «ان» و ضمیر جمع «نا» است، ترجمه ناپذیر اما مهم است. از پی «ن» مشدد در «انّا» که به‌واسطهٔ قاعدهٔ تجویدی «غنه»، کشیده و خیشومی شده است، صوت «آ» ی کشیده می‌آید که به‌واسطهٔ قاعدهٔ تجویدی کشیدگی (مدّ)، به صوت کشیده بدل می‌شود؛ مدّ زمانی است که پس از صوت «آ»، حمزه می‌آید. صوت «ن» مشدد بسته و خیشومی، فشار واردشده را نگه داشته که با صوت کشیدهٔ «آ» در لحظهٔ فشردگی معنایی– صوتی، آزاد می‌شود.

اگر هجاهای بعدی، جلوهٔ عبارت آغازین «انّا» را تشدید نمی‌کرد، جای حرف و حدیثی باقی نمی‌ماند. تأثیرات صوتی امتزاج قاعدهٔ غنه و مصوت «آ»، به‌صورت an/ zal/ na در می‌آید. به هم تافتگی ظریف مجموعه‌ای از پژواک‌ها، پژواک‌های جزیی، پژواک‌های معکوس و نگه‌داشتن‌ها و رها کردن‌ها، اصوات «آ» و «ن» را ایجاد کرده که به صوت روان «ل» وابسته‌اند. وزن ضد بحری و موجز پنج هجای کشیده آیه، این تأثیرات را دوچندان جلوه می‌دهند– توالی پیوستهٔ هجاهای کشیده، قاری و شنونده را وادار می‌کند به جنبه‌های شنیداری صوت– واحد، توجه نشان بدهد.

فشردگی صوتی عبارت «انّا انزلنا» به‌واسطهٔ گشودگی معنایی، متوازن می‌شود. سوره بدون اشاره به مرجعی برای ضمیر «ما»، آغاز می‌شود. شنونده، مرجع این «ما»ی قرآنی را نیک می‌شناسد، اما معرفی یک ضمیر بدون اشاره به مرجع آن در آیه اول سوره، به گفتمان، حسی از اقتدار و مهابت می‌بخشد. نیازی نیست که به منبع این اقتدار و مهابت اشاره‌ای بشود. دو واج «انّا» و «نا» که ترکیب می‌شوند، نوعی ضمیر جمع شکوهمند ایجاد می‌کند. پژواک‌شدگی و گسترش صوت «آ»ی خیشومی شده در طول دو آیهٔ اول، نوعی آرایهٔ صوتی فراواجی تولید می‌کند که از حدود و ثغور واژگانی یا واجی خاص فراتر می‌رود. نتیجهٔ حاصله عبارت است از امتزاج صوت و معنا، تأکید و طبیعی‌شدگی که از بافتار صوتی ایجاد می‌شود و به نشانه‌های تعجب مثل lo یا indeed {که ترجمهٔ معیار برای کلماتی مانند «انّ» است}، محدود نمی‌شود؛ این امر، به نوعی سوبژه شدگی و اقتدار ختم می‌شود که با توصیف صرفاً بلاغی اول‌شخص قرآنی royal we فرق دارد.

پس از توالی اصوات «آ» و «ن» در عبارت «انّا انزلنا»، ضمیر «ه» نوعی تغییر واجی ایجاد می‌کند که گرچه چشمگیر به نظر نمی‌آید، در بطن سوره حائز کمال اهمیت است. از حیث نحوی، این ضمیر آشکارا به بخش اول آیه یعنی عبارت «انّا انزلناه» متعلق است. بااین‌حال، پیوستگی آوایی آن یعنی تغییر از واج‌های پیشین در کنار همخوانی آسان آن با بافتار شنیداری نیمهٔ دوم آیه، این ضمیر را به سمت نیمهٔ دوم آیه سوق می‌دهد؛ و البته وزن آیه نیز در این سوق یافتگی بی‌نقش نیست. تقطیع کمیتی آیه عبارت است از – – – – – / «ه» – – ˇ – –، که

با این تفصیل، ضمیر «ه» در بخش دوم قرار می‌گیرد. این قرارگیری با حس وزنی آخر سوره نیز همخوانی پیدا می‌کند: پس از مجموعه‌ای هجاهای طولانی، «ضمیر «ه» با آخرین بخش آیه همخوانی پیدا می‌کند تا واحد به لحاظ بحری، طبیعی‌تری را ایجاد کند[۳۱]. با کشیدگی تأثیرات مد و غنه، ملاحظات توازن کیفیتی، ضمیر «ه» را حتی بیشتر از پیش، به سمت نیمه دوم آیه سوق می‌دهد.

تنش گرداگرد ضمیر «ه» به‌واسطهٔ گشودگی معنایی پیچیده می‌شود. نبود مرجع برای ضمیر «ه؟» در عبارت «انّا انزلناه»، زمینه را برای نبود مرجع برای «ه» فراهم می‌کند. وجود دومین ضمیر بدون مرجع مشخص در یک آیه، سنگینی بیشتری بر دومین ضمیر وارد می‌کند. در خصوص «نا»، صدای الهی را می‌توان مرجع آن به شمار آورد. گرچه اجماع مفسرین و تفسیر سرراست این سوره، قرآن را مرجع ضمیر «ه» معرفی می‌کنند، مشکلات تفسیری که پیش‌تر بر شمردیم، اجازه نمی‌دهد ضمیر «ه» به بستار معنایی نائل آید[۳۲].

صوت «ای» در «فی» و جریان اصوات روان (لیل/ لَ/ تل/ قدر) در چهار هجای بعدی، تضادی صوتی با نیمهٔ اول آیهٔ اول ایجاد کرده و موقعیت ضمیر «ه» را در میان دو نیمهٔ آیه تشدید می‌کند. ضمیر «ه» که مرجعی مشخص ندارد و به‌واسطهٔ وزن نحوی به سمت نیمهٔ اول آیه و به‌واسطهٔ پیوستگی آوایی، وزن بحری و توازن کیفیتی به سمت نیمهٔ دوم آیه سوق داده می‌شود، به ماتریس انرژی معنایی، صوتی، عاطفی و جنسیتی در بطن آیهٔ اول بدل می‌شود. البته، این تنش و مرکزیت به‌واسطهٔ طنین «ه» و دیگر دمشی‌ها در طول محور مرکزی سوره، جلوهٔ پررنگ‌تری پیدا می‌کند. طنین چند منبعی «ه» توجه را به سمت دو پهلویی پنهان میان احتمال جانداری و بی‌جانی این ضمیر سوق می‌دهد. بر خلاف، جنسیت مؤنث «لیله‌القدر» و متعاقباً احتمال وجود جان‌بخشی هنوز به‌واسطهٔ ضمیر یا اشتقاق جنسیتی پررنگ نشده است.

آیهٔ دوم:

وَ مَا أَدْرَاکَ مَا لَیْلَةُ الْقَدْرِ

عبارت «ما ادراک ما» در این آیه به‌سان دیگر جاهای قرآن، مبین اصطلاحی است که انتظار می‌رود آناً استدراک نشود. این عبارت با اصوات «آ» و خیشومی های کشیده از حیث آوایی با عبارت «انّا انزلنا» موازی است. در هر حالت، خیشومی و مصوت کشیده (نا... نا، ما... ما) {در انا انزلنا، ما ادراک ما لیله القدر}، تکرار می‌شوند و در هر حالت، اولین مصوت کشیده بواسطهٔ مدی که پس از حمزه می‌آید، کشیده می‌شود. ته صداهای درونی، پژواک های معکوس و جزیی اصوات «آی» خیشومی شدهٔ عبارت «انا انزلنا» همچنین با اصوات درونی عبارت «ما ادراک ما» یعنی با صوت «ر» که بواسطهٔ قاعدهٔ تجویدی قلقلق تشدید شده و نقش صوت روان «ل» را در «انزلنا» دارد، تناظر یک به یک پیدا می‌کند. در این آیه نیز مانند آیه اول، میان وزن نحوی و پیوستگی آوایی، تنش برقرار است. به لحاظ نحوی، آیهٔ دوم به دو بخش تقسیم می‌شود که وقف پس از «ادراک» می‌آید (ما ادراک // ما لیله القدر). در این صورت، «ما» در بخش دوم آیه قرار می‌گیرد. بااین‌حال، پیوستگی اصوات «آ»ی کشیده و صامت های خیشومی شده، «ما» را نه به بخش دوم بلکه به بخش اول آیه پیوند می‌زند. این پیوند بواسطهٔ توازی آوایی میان واحدهای «انّا انزلنا» و «ما ادراک ما» تقویت می‌شود. موازنهٔ کمیتی «ما» را میان اولین و دومین بخش آیه معلق نگه می‌دارد[۳۳]. دومین «ما» نیز مانند «ه» در تنش میان کشش نحوی به سمت دومین بخش آیه و پیوستگی آوایی ای که آن را به سمت بخش اول می‌کشد و هارمونی کمیتی ای که آن را به دو سمت می‌کشاند، قرار دارد.

آیهٔ سوم:

لَیْلَةُ الْقَدْرِ خَیْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ

در این آیه، از معنای عبارت «لیله القدر» پرسش می‌شود، اما جواب سر راست به تعویق می‌افتد. عبارت «ما ادراک ما» به جای ارائه پاسخ، با پرسشی مؤکد به پایان می‌آید. متن سوره به جای اینکه منظور از شب قدر را تبیین کند، عبارت «لیله القدر» را برای سومین بار در ابتدای آیه تکرار می‌کند و سپس، آن را با هزار ماه مقایسه می‌کند. آیه دو بخش دارد: «لیله‌القدر» و «من الف» که از حیث وزنی و آوایی به آیهٔ پایانی سوره متعلق است. دو بخش، گرداگرد محور وزنی و معنایی یعنی «خیراً» که سنگینی هجای دو رکنی خود را دارد، قرار گرفته‌اند. کل آیهٔ سوم از هجاهای کوتاه و بسته تشکیل شده که در تضاد با «آ» های کشیده و باز آیات پیشین قرار دارد. این بافتار آوایی، زیر و بمی عاطفی ایجاد شده توسط آغازهای دو آیهٔ اول را قطع می‌کند و این در حالی است که تکرار عبارت «لیله القدر»، حس انتظار را تقویت می‌کند.

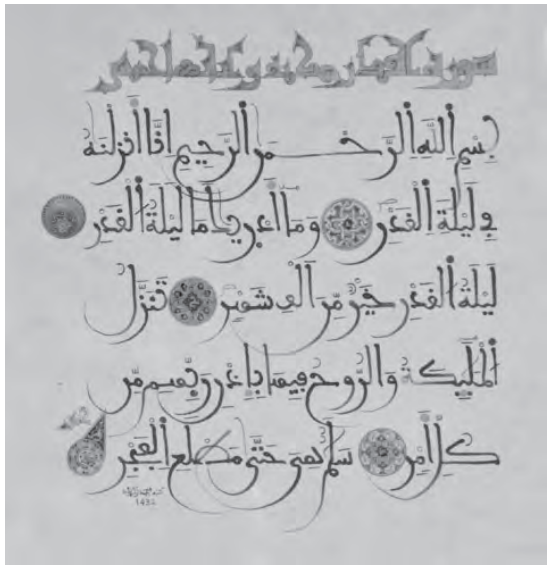
تأثیرات صوتی، حس مضمونی انتظار را بازتاب می‌دهد. گفته می‌شود که شب قدر از هزار ماه برتر است. قرآن در دو مورد در خصوص تغییر مقولات زمانی در ارتباط با روح، اظهارنظری مشابه مطرح می‌کند. در آیات آغازین سوره معارج (معارج/ ۴) اشاره به «یوم الدین» با این نظر همراه می‌شود که فرشتگان و روح در روزی عروج خواهند کرد که طولش پنجاه هزار سال است[۳۴]. در مورد دوم (سجده/ ۵)، طول روز برابر با هزار سال معمولی است[۳۵]. در این آیات بحث این است که امر الهی، خلقت انسان را به‌واسطهٔ دمیدن روح کامل می‌کند. ازاین‌رو، روح در سه مرحلهٔ حساس نقش اصلی را دارد: خلقت بشر، یوم الدین و تجربهٔ پیامبرانه در شب قدر. در هر یک از این سه مرحله، مقولات زمانی دچار تغییر می‌شوند. اهمیت این تغییر از رهگذر حقیقت صوتی الگوی واجی، نبود ارجاع مشخص در این مرحله به روح و عدم اجرای این تغییر زمانی مستتر تا حدودی در هاله‌ای از ابهام می‌ماند. این سه عنصر در آیهٔ بعدی (آیهٔ ۴) رخ نشان می‌دهند.

آیهٔ چهارم:

تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِم مِّن كُلِّ أَمْرٍ

«تنزل الملائکه». آیهٔ ۴، طولانی‌ترین و پیچیده‌ترین آیهٔ سورهٔ قدر است. این آیه با تغییر فعل از فعل کامل و متعدی «انزل» در آیهٔ اول به فعل ناقص و لازم «تنزل» آغاز می‌شود؛ این افعال که تغییر می‌کنند، ریشهٔ یکسان دارند. مقایسهٔ روز {شب} با هزار ماه در آیهٔ سوم، مبین تغییر از خطیّت زمانی به لحظهٔ حال مطلق است. تغییر ناگهانی از زمان کامل به ناقص، موجد این تغییر است. کنش انجام گرفته، گاه، کامل ارائه می‌شود؛ گاه، در حال استمرار؛ گاه، متعدی و گاه، لازم. تغییر در زمان دستوری که البته امری نامتعارف نیست، زمانی مشهود می‌شود که طنین آن به همراه جنبه‌های شنیداری، عاطفی و جنسیتی در طول سوره به گوش می‌خورد.

عبارت «تنزل الملائکه» تغییر در طنین آوایی از آیهٔ قبل را نشان می‌دهد. سه صوت «آ» در «ملائکه» به همراه «آ» ی کشیده بواسطهٔ مد، الگوی آوایی آیهٔ اول را به همراه پژواک‌های صوت «آ» در عبارت «انّا انزلناه» به ذهن متبادر می‌کند. صوت /ز/ (که به‌واسطهٔ قاعدهٔ تجویدی اخفاء تشدید شده است) و صوت /ل/ در «انزلناه» به‌صورت صوت /ز/ دوگانه و توالی سه صوت /ل/ در «تنزل الملائکه» تشدید می‌شود. این پیچش صوتی و تلطیف آن از رهگذر آکوستیک کل سوره، ارتباط میان تغییر فعل و انجام یافتن تغییر زمانی را که در آیهٔ پیشین پیش‌بینی شده بود، دوچندان جلوه می‌دهد.



«و الروح فیها»

لوهمان معتقد است آیهٔ ۴، آیه‌ای تک افتاده از سورهٔ قدر است که بواسطهٔ ریتم کش‌دار و بی‌روح، وزن موزون سوره را بر هم می‌زند[۳۶]. آنچه در اینجا جالب می‌نماید، تأثیر ادبی برهم خوردن وزن موزون است. پس از اوزان قویاً ساختارمند آیات ۱-۳، وزن سوره در آیهٔ چهارم به‌ویژه از رهگذر سه هجای کوتاه در «ملائکه» می‌شکند و میان «ملائکه» و عبارت بعدی یعنی «و روح فیها»، التقای اصوات موزون[۳۷] برقرار می‌کند. جایگیری عبارت «و روح فیها» در بطن آیه و در کل سوره، آوای متمایز آن و توالی مصوت‌های کشیده یعنی صوت /او/ که به‌واسطهٔ ضمه، /ای/ و /آ/ تشدید می‌شود، حس جدا افتادگی آن را بیشتر تشدید می‌کند:

_ ˘ _ ˘ _ (–) ˘ _ ˘ _ ˘ _ ˘ ˘ ˘ _ ˘ _ _ _

tanazzalu l-maldaikatu / wa r-ruihu fihd / bi idhni rabbihim min kulli amr

(تَنَزَّلُ الْمَلائِکَةُ وَ الرُّوحُ فیها بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ کُلِّ أَمْرٍ (۴)

در آن [شب] فرشتگان، با روح، به فرمان پروردگارشان، برای هر کاری [که مقرّر شده است] فرود آیند (۴).

عبارت وَ الرُّوحُ فیها به‌صورت متوازن میان عبارات تَنَزَّلُ الْمَلائِکَةُ و نیز بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ کُلِّ أَمْرٍ قرار گرفته است. متداول‌ترین قرائت این آیه «تنزل‌الملائکه» را از «و الروح فیها» جدا نمی‌داند بلکه آنها را یک عبارت پیوسته در نظر می‌گیرد: و روح، به فرمان پروردگارشان، برای هر کاری [که مقرّر شده است] فرود می‌آیند. برخی از تفسیرها، این دو را از یکدیگر جدا می‌دانند: فرشتگان، با روح، به فرمان پروردگارشان، برای هر کاری [که مقرّر شده است] فرود آیند[۳۸]. از حیث معنایی این دو عبارت از یکدیگر جدا نیست اما از نظرگاه وقفهٔ وزنی و آوایی پس از الْمَلائِکَةُ و موقعیت وَ الرُّوحُ فیها در بطن کل آیه به نظر می‌آید این دو عبارت از یکدیگر جداشدنی است. از حیث نحوی، عبارت «وَ الرُّوحُ فیها» میان دو عبارت پس و پیش خود که در مجموع، کل آیه را بر می‌سازند؛ توازن برقرار می‌کند: تَنَزَّلُ الْمَلائِکَةُ .... بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ کُلِّ أَمْرٍ.

اگر این آیه را به دو بخش تقسیم کنیم (ر.ک به تصویر ۱ ب در بالا)؛ عبارت «وَ الرُّوحُ فیها» تک‌افتاده است. این عبارت از حیث وزنی با آیه پایان‌های پیشین و پسین خود که به لحاظ آوایی نحوی و وزنی با یکدیگر توازی دارند، اما هجاهای آغازین آن به طرزی محسوس با هجاهای پایانی تضاد دارند؛ همخوانی پیدا کرده است. همان‌گونه که گفتیم، «ها» در «فیها» در حاشیه‌ای که مرز وزنی ایجاد کرده، معلق مانده و جلوه‌ای خاص به آیه بخشیده است.

چه آیهٔ ۴ را یک و/ یا دو بخش در نظر بگیریم؛ عبارت «وَ الرُّوحُ فیها»، در مرکز تکیه‌های آوایی و وزنی متعدد قرار می‌گیرد. اینجاست که پای احتمالی دیگر نیز به میان می‌آید: روح بر شب قدر سایه افکنده است. اگر مرجع «ها» را شب بدانیم و با عنایت به نحو آیه، به نظر می‌آید که روح بر شب قدر فرود آمده است. تنزل روح بر شب قدر- همان‌گونه که پیداست- با فرود فرشتگان همراه شده است. این احتمال به لحاظ نحوی، توجیه چندانی ندارد؛ اما از حیث وزنی، می‌توان آن را تبیین کرد.

جایگیری اصلی «وَ الرُّوحُ فیها» و نیز «حُ» در «روحُ» و تأثیر موقعیت محوری «حُ» بر سطوح نحوی، معنایی و آوایی، با دیگر حروف حلقوی که در محور آوایی و وزنی اصلی سوره

تکرار می‌شوند؛ طنینی را بر می‌سازد: /ح/ در کلمهٔ «حتی» در آیه بعدی و «هُ» در «انزلته» در آیهٔ اول. ازآنجاکه «حُ» در «روحُ»، وابسته به ضمیر نیست و ازآنجاکه «حُ» در «روحُ» واجی متمایز از «ه» در آیهٔ اول است؛ تکرار فی + برساخت زنانه {لیل}، تناظری نسبی ایجاد می‌کند: انزلناهُ فی لیله القدر در آیهٔ اول و «حُ» فیها در آیهٔ چهارم؛ مرکزیّت هر دو واحد صوتی در این دو آیه و نیز پویایی شنیداری کل سوره نیز در این تناظر نسبی نقش دارند. تأثیر طنین پیچیدهٔ میان «ه» و فی {در انزلناه فی} و «ح» فیها {در و الروح فیها}، در ایجاد ضمه است. این نوع ارائه آواها و حروف، روح و تنفس را تداعی کرده و آیاتی دیگر از قرآن را فرایاد می‌آورد.

وانگهی، «فیها» را «برآن» (on it) برگردانده‌ام. این عبارت به زمان نزول فرشتگان در سحرگاه اشاره می‌کند (فرشتگان در شب قدر فرود می‌آیند و/ یا زمانی نازل می‌شوند که روح شب قدر را در برگرفته است). اگر «ها» را مؤنث ترجمه کنیم؛ مرجع آن به «لیله القدر» برمی‌گردد. روح شب را در برگرفته یا به درون آن وارد می‌شود. این تفسیر با آنچه در خصوص داستان مریم و روح گفته‌اند، جور در می‌آید. از این حیث، روح، شاخص رابطهٔ زمانی و مکانی نیست؛ بلکه محور همکنشی جنسیتی نیز محسوب می‌شود.

بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ
بَرَای هَر کاری [که مقرّر شده است] فرود آیند.

بخش پایانی آیهٔ چهارم، بافتاری کاملاً متفاوت دارد: ساختار نحوی نااستوار؛ واژگان مبهم و آواهای پرشتاب دارد. عبارت پایانی یعنی «من کل امر»، با عبارت پیشین رابطهٔ آوایی محکم دارد و موجی از هجاهای بسته؛ همخوان‌های مشدد و کسره‌ها در آن ردیف شده است: بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ. ادغام (ترکیب «م» در «ربهم» با «م» در «من») و اخفای میان «ن» و «ک»، بر استمرار آیه تأکید می‌کنند. پس از هجاهای باز در بخش‌های ابتدایی و میانی آیه، توالی پایانی مصوت «ای» کشیدهٔ هجاهای بسته و صامت‌های مشدد قرار می‌گیرد: بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ. همچنین، این آیه از حیث نحوی آوایی وزنی و تکیه‌ای با آخرین بخش آیهٔ پیشین موازی است (# # مبین غنه و # مبین اخفاست):

un##min alfi shahr
– ⏑ – ⏑ –

bi idhni rabbihim##min #kulli amr
– – – ⏑ –

عبارت «من کل امر»، از حیث نحوی مبهم است. این عبارت نشان می‌دهد که فرشتگان (و روح) به همراه «امر» در نتیجهٔ «امر» یا به منزلهٔ تجلی پاره‌ای و/ یا تمام «امر» فرود می‌آیند. نحو این عبارت به گونه‌ای است که برخی مفسران آن را در کنار آیهٔ بعدی قرار می‌دهند: «من کل امر سلام».

عدم تعیّن واژگانی واژهٔ «امر» (به معنای دستور امر و غیره) که از جمله فرّارترین واژگان قرآنی است ابهام نحوی را دو چندان جلوه می‌دهد. توازی آوایی این عبارت با آخرین بخش آیهٔ پیشین («من الف شهر») این ابهام را پررنگ‌تر می‌کند. اگر وقفهٔ وزنی اولیهٔ آیه را پی بگیریم، به انبساطی نحوی و واژگانی بر می‌خوریم که با وقفهٔ معنایی بی‌ارتباط نیست.

آیهٔ ۵:
سَلامٌ هِیَ حَتَّی مَطْلَعِ الْفَجْرِ (۵)
[آن شب] تا دَم صُبح، صلح و سلام است.

در چهار آیهٔ پیشینَ هر یک از چهار ویژگی معنایی آوایی، عاطفی و جنسیتی با دیگر ویژگی‌های سوره درهم‌تنیده شد و در مجموع، پویایی شبه آوایی کل سوره را رقم زد. با قرائت دو واژهٔ ابتدایی آیهٔ پنجم، گویی تمام چهار ویژگی، زیر یک آکورد کلیدی مجموع می‌شوند. یا به دیگر سخن، می‌توان چهار آیهٔ اول سوره را شبکه‌ای از رودها و نهرهای تنش و آزادسازی تنش در نظر گرفت. آخرین هم‌آمیزی در آغاز آیه پنجم رخ می‌دهد. عدم تعیّن معنایی در پایان آیهٔ چهارم به تنشی ختم می‌شود که با قرائت دو واژهٔ اول آیهٔ پنجم آزاد می‌شود: «سلام هی». به نظر می‌آید، این عبارت ادامهٔ آیهٔ سوم است: «و ما ادراک ما لیله القدر... سلام هی». آیهٔ ۱۰ سورهٔ قارعه نیز چنین است:

وَ ما أَدْراکَ ماهِیَهْ (۱۰) نارٌ حامِیَهٌ (۱۱) و تو چه دانی که آن چیست؟ (۱۰) آتشی است سوزنده. (۱۱).

نحو آیه نیز این مسئله را تأیید می‌کند. مفسران این دو واژه را به‌صورت «سلامهُ هی» یا «خیرُ هی»، ذکر کرده‌اند...

ویژگی آوایی و وزنی «سلامُ»، تأثیر آیه را دوچندان می‌کند. صوت /آ/ی کشیده، اصوات کشیدهٔ /آ/ را در آیات پیشین فرایاد می‌آورد و بر بار عاطفی آیه می‌افزاید. بیفزایید ترکیب مصوت کوتاه «ا» با «ا» کشیده، زنجیره‌ای از مصوت‌ها را ایجاد می‌کند: «سلا» (در «سلامُ») «ملا» (در «ملائکه») «کما» (در «ادراک ما») و «وما» (در «و ما ادراک»). حرف «ما» در آیهٔ دوم به‌واسطهٔ توازی آواشناختی به «نا» در آیهٔ دوم اتصال می‌یابد. نکتهٔ جالب هم‌صوتی «سلا» (در «سلام») و «ملا» (در «ملائکه») است. واژهٔ بعدی، «هی» است که هم جاندار فرض شده است و هم بی‌جان. بی‌جان به شب برمی‌گردد و جاندار به موجودی ذی‌روح. هر دو سوی آیهٔ پنجم یعنی «سلامُ هی» و «مطلع الفجر»، به ضمیر «حتّی» وابسته است. این واژه به لحاظ دستوری به آنچه در پی می‌آید، وابسته است و وزن نحو طبیعی آیه ضمیر «حتّی» را در ارتباط با بخش دیگر آیه قرار می‌دهد. درعین‌حال مصوت /آ/ دو بخش را به لحاظ آوایی منسجم کرده است. بااین‌حال کشش به هر دو سمت، قدرت کشش (ه) در «انزلناه» در آیهٔ اول و «ما» در آیهٔ دوم یا «خیرُ» در آیه سوم را ندارد...

پانوشت‌ها
۱. این مقاله دو بخش دارد. مترجم بخش طولانی اول را

به‌تمامی ترجمه کرده و بخش دوم را که البته به سوره‌هایی دیگر می‌پردازد، ترجمه نکرده است. همچنین، مترجم برخی از پانوشت های نویسنده را حذف کرده که البته تمام و کمال در دفتر مجله موجود است. در ضمن، آنچه مایکل سلز در تفسیر ادبی سور] قدر آورده، حاوی دیدگاه‌های اوست و ترجمهٔ این مقاله، دلیل تأیید تمامی مطالب و آراء نویسنده نیست. باری، به نظر می‌اید طرح این مطالب بتواند زمینه را به را سایر قرآن‌پژوهان فراهم آورد که با نگاهی ژرف‌تر به جنبه‌های مختلف قرآن بنگرند. م.

2. multidimentionality
3. acoustic
4. gender
5. close reading
6. interplay
7. sound figures
8. personification
9. animation
10. paralleism
11. textual harmonics
12. nazm
13. Quranic voice

۱۴. بَلْ قَالُواْ أَضْغَاثُ أَحْلاَمٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الأَوَّلُونَ (۵)

بلکه گفتند خواب‌های شوریده است [نه] بلکه آن را بربافته بلکه او شاعری است پس همان‌گونه که برای پیشینیان هم عرضه شد باید برای ما نشانه‌ای بیاورد (۵)

وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَّجْنُونٍ (۳۶)

می‌گفتند آیا مَا برایَ شَاعرَیَ دیوانه دست از خدایانمان برداریم (۳۶)

أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَّتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ (۳۰) یا می‌گویند شاعری است که انتظار مرگش را می‌بریم [و چشم‌به‌راه بد زمانه بر اوییم] (۳۰) وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَا تُؤْمِنُونَ (۴۱) آن گفتار شاعری نیست [که] کمتر [به آن] ایمان دارید (۴۱)

15. compactness
16. intensity
17. Roman Jakobson, “Linguistics and Poetics,” in Style in Language, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1960), 358-59.
18. syntactical rhythm
19. metrical rhythm
20.phonological coherence
21. phonological parallism
22. sound symbolism
23. high pitched
24. interatextual
25. semantic overtones
26. intertextual resonance
27. surface semantics

۲۸ . عمدهٔ تفاسیر شیعی نیز مرجع این ضمیر را به قرآن بر می‌گردانند. م.

29. See Lohmann, 277-78. The case for the antecedent of hu in verse 1 being the Qur’an is centered on the parallels with ۴۴:۱-۳:

حم (۱) وَ الْكِتابِ الْمُبِينِ (۲) إِنَّا أَنْزَلْناهُ فِی لَيْلَةٍ مُبارَكَةٍ إِنَّا كُنَّا مُنْذِرِينَ (۳)

حاء، میم. (۱) سوگند به کتاب روشنگر، (۲) [که] ما آن را در شبی فرخنده نازل کردیم، [زیرا] که ما هشداردهنده بودیم. (۳)

and ۲:۱۸۴:

شَهْرُ رَمَضانَ الَّذِی أُنْزِلَ فِيهِ الْقُرْآنُ هُدىً لِلنَّاسِ وَ بَيِّناتٍ مِنَ الْهُدى وَ الْفُرْقانِ

ماه رمضان [همان ماه] است که در آن، قرآن فرو فرستاده شده است، [کتابی] که مردم را راهبر و [متضمّن] دلایل آشکار هدایت و [میزان] تشخیص حق از باطل است.

در ضمن، نویسنده شمارهٔ این آیه را ۱۸۴ ذکر می‌کند که درست آن ۱۸۵ است.

30. Caprona, 228-34, divides the verse into two rhythmic units, the first of which ends with wa r-rfuhu fha. Arberry, 345, translates the sura by dividing verse 4 in the same way.

31. See Nelson, 9-13, and Gouda, 288-93, for discussions of rhythmic and metrical shifts in the Qur’an.

32. Again, Razl’s commentary is among the more complete, with a full discussion of the rhetorical elements that bring about a sense of tadhim: the lack of specified antecedent, the use of the plural, etc. See RazT, 27.

33. Again, the results depend upon how one counts the madd: _ - (-) - --ma - - - -.

۳۴. تَعْرُجُ الْمَلائِكَةُ وَ الرُّوحُ إِلَيْهِ فِی يَوْمٍ كانَ مِقْدارُهُ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ (۴)

فرشتگان و روح، در روزی که مقدارش پنجاه هزار سال است به سوی «او» بالا می‌روند. (۴) (مترجم.)

۳۵ . يُدَبِّرُ الأَمْرَ مِنَ السَّماءِ إِلَى الأَرْضِ ثُمَّ يَعْرُجُ إِلَيْهِ فِی يَوْمٍ كانَ مِقْدارُهُ أَلْفَ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ (۵)

کار [جهان] را از آسمان [گرفته] تا زمین، اداره می‌کند آن گاه [نتیجه و گزارش آن] در روزی که مقدارش- آن‌چنان‌که شما [آدمیان] برمی‌شمارید- هزار سال است، به سوی او بالا می‌رود. (۵).

نویسنده طول روز را دو هزار سال ذکر می‌کند، حال آنکه در متن قرآنی، هزار سال آمده است. م.

36. Lohmann, 283, and Caprona, 230.

37. rhythmic hiatus

38. See Khafaji, 384, who considers this the weaker possibility. Qurtubi, 133, suggests that the intent of the verse in question is indicated by the parallel in 16:2: yunazzalu l-mala>ikatu bi r-riuhi min amrihi.

همان‌گونه که پیداست استاد فولادوند نیز این دو عبارت را جدا از هم دانسته است. عمدهٔ ترجمه‌های فارسی (بیش از پنجاه ترجمه) به قرائت اول نظر دارند. مخزن العرفان نیز به سان فولادوند عمل کرده است.