



جامعة سامرا



جامعة تشرين

دراسات في اللغة العربية وآدابها

١٥

رصد: ٢٠٠٨-٩٠٢٣

جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي

نرجس الأنصاري وعلي رضا نظري

صورة السلاح في ديوان أوس بن حجر

مصطفى حداد

التعبير الصوفي ومشكلته في مرآة النقد

وفيق سليطين

مصادر حكمة الصبر عند ناصيف اليازجي

صغرى فلاحتي وإسماعيل أشرف

الذات والآخر في الرواية السورية: تكريس مبدأ القوة

خالد عمر يسير وإبراهيم خليل الشبلي

التقابل في الصحيفة السجادية وأثره في الانسجام

مجيد محمدي بايزيدي وعيسى متقي زاده وعلي رضا محمدرضايي

الطبيعة الرمزية في شعر بدر شاكر السياب ونيماء يوشيج

جمال نصاري وحامد صدقي

فصلية دولية محكمة تصدر عن جامعتي:

تشرين - سورية

سمنان - إيران

المسنة الرابعة - العدد الخامس عشر - خريف 1392 هـ.ش / 2013م

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة فصلية دولية محكمة

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

نائب رئيس التحرير: الدكتور شاکر العامري

المستشار العلمي: الدكتور آذرتاش آذر نوش

المدير التنفيذي ومدير الموقع الإلكتروني: الدكتور علي ضيغمي

هيئة التحرير (حسب الحروف الأبجدية):

أستاذ بجامعة طهران
أستاذ مساعد بجامعة سمنان
أستاذ مشارك بجامعة تشرين
أستاذ مشارك بجامعة تشرين
أستاذ بجامعة تشرين
أستاذ مساعد بجامعة تشرين
أستاذ مشارك بجامعة سمنان
أستاذ مشارك بجامعة تشرين
أستاذ جامعة تربيت معلم
أستاذ مساعد بجامعة سمنان
أستاذ مشارك بجامعة علامة طباطبائي
أستاذ جامعة همدان
أستاذ جامعة العلامة الطباطبائي
أستاذ جامعة تشرين

الدكتور آذرتاش آذر نوش
الدكتور إحسان إسماعيلي طاهري
الدكتور إبراهيم محمد السبب
الدكتورة لطيفة إبراهيم برهم
الدكتور محمد إسماعيل بصل
الدكتورة رنا جوني
الدكتور محمود خورسندي
الدكتور وفاق محمود سليطين
الدكتور حامد صدقي
الدكتور صادق عسكري
الدكتور علي گنجیان
الدكتور فرامرز ميرزايي
الدكتور نادر نظام طهراني
الدكتور عبدالكريم يعقوب

منقح النصوص العربية: الدكتور شاکر العامري

منقح الملخصات الانكليزية: الدكتور هادي فرجامي

التصميم والتنضيد: الدكتور علي ضيغمي

الخبرة التنفيذي: علي رضا خورسندي

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها.

البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir

الرقم الهاتفي: ۰۰۹۸ ۲۳۱ ۳۳۵۴۱۳۹

الموقع الإلكتروني: www.lasem.semnan.ac.ir



دراسات في اللغة العربية وآدابها

(١٥)

فصلية دولية محكمة، تصدرها جامعة سمنان الإيرانية

بالتعاون مع جامعة تشرين السورية

السنة الرابعة، العدد الخامس عشر

خريف ١٣٩٢ هـ.ش/٢٠١٣ م

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» على درجة «علمية محكمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة التعليم العالي الإيرانية وفق الكتاب المرقم بـ ١٧٩٨٦١ المؤرخ ١٣٩٠/٠٩/١٢ هـ.ش.

✓ يتم عرض هذه المجلة العلمية المحكمة في المواقع التالية ISC ، SID ، Magiran ، Noormags ، Google Scholar .

✓ اين نشرية براساس مجوز 88/6198 مورخه 87/8/25 اداره‌ی كل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.

✓ براساس رأی جلسه 1390/08/25 کمیسیون بررسی اعتبار نشریات علمی کشور و نامه‌ی شماره 179861 آن کمیسیون مورخ 1390/09/12 هـ.ش این مجله دارای اعتبار علمی پژوهشی می باشد.

✓ مجله‌ی علمی پژوهشی «دراسات في اللغة العربية وآدابها» در پایگاه های زیر نمایه می گردد: ISC ، SID ، Magiran ، Noormags و Google Scholar.

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة فصلية دولية محكمة

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

نائب رئيس التحرير: الدكتور شاكر العامري

المدير التنفيذي ومدير الموقع الإلكتروني: الدكتور علي ضيغمي

هيئة التحرير (حسب الحروف الأبجدية):

أستاذ بجامعة طهران
أستاذ مساعد بجامعة سمنان
أستاذ مشارك بجامعة تشرين
أستاذ مشارك بجامعة تشرين
أستاذ بجامعة تشرين
أستاذ مساعدة بجامعة تشرين
أستاذ مشارك بجامعة سمنان
أستاذ مشارك بجامعة تشرين
أستاذ بجامعة تربيت معلم
أستاذ مساعد بجامعة سمنان
أستاذ مشارك بجامعة العلامة الطباطبائي
أستاذ بجامعة همدان
أستاذ بجامعة العلامة الطباطبائي
أستاذ بجامعة تشرين

الدكتور آذرتاش آذرنوش
الدكتور إحسان إسماعيلي طاهري
الدكتور إبراهيم محمد السبب
الدكتورة لطيفة إبراهيم برهم
الدكتور محمد إسماعيل بصل
الدكتورة رنا جوني
الدكتور محمود خورسندي
الدكتور وافي محمود سليمان
الدكتور حامد صديقي
الدكتور صادق عسكري
الدكتور علي گنجيان
الدكتور فرامرز ميرزايي
الدكتور نادر نظام طهراني
الدكتور عبدالكريم يعقوب

الهيئة الاستشارية للعدد:

الدكتور صادق عسكري
الدكتور حيدر فرع شيرازي
الدكتور مرتضى قائمي
الدكتور هادي نظري منظم

الدكتور عبدالحميد أحمدي
الدكتور عبد الغني إيرواني زادة
الدكتور محمود خورسندي
الدكتور شاكر العامري

شروط النشر في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها مجلة فصلية دولية محكمة تتضمن الأبحاث المتعلقة بالدراسات اللغوية والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتبسيط الأضواء على الثقافة التي تمت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلة الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللغة العربية مع ملخصات باللغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقق الشروط الآتية:

١ - يجب أن يكون الموضوع المقدم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدماً للنشر لأية مجلة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢ - يرتب النص على النحو الآتي:

أ. صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلمية وعنوانه والبريد).

ب. الملخص العربي حوالي ١٥٠ كلمة مع الكلمات المفتاحية في نهاية الملخص.

ج. نصّ المقالة (المقدمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

د. قائمة المصادر والمراجع (العربية والفارسية والإنكليزية).

هـ. الملخصان الفارسي والإنكليزي في صفتين مستقلتين يكتب فيها عنوان البحث ومعلومات المؤلف/ المؤلفين والكلمات المفتاحية بشكل كامل ودقيق.

✓ المعلومات المطلوبة من المؤلفين في الملخصات الثلاثة تدوّن كما يلي: أولاً: تحت عنوان المقال: الاسم الكامل بالترتيب العادي ثانياً: في الهامش السفلي: الدرجة العلمية، الفرع الدراسي، اسم الجامعة، اسم المدينة، اسم البلد، البريد الإلكتروني أو الرقم الهاتفي لكل مؤلف على حدة محددة بنجمة تشير إلى اسم المؤلف (*-).

٣ - تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب **بالقلم الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعاً بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المصدر **مقالة** في مجلة علمية فيبدأ التدوين باسم الشهرة متبوعاً بفاصلة يليها بقية الاسم ثم عنوان المقالة **بالقلم الأسود الغامق** يليه اسم المجلة متبوعاً بفاصلة، رقم العدد متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعاً بنقطة.

٤ - تُستخدم الهوامش السفلية في كل صفحة على حدة ويتم اتباع الترتيب الآتي إذا كان المصدر/ المرجع كتاباً: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب **بالقلم الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة، رقم الصفحة متبوعاً بنقطة. وإذا كان المصدر/ المرجع أكثر من مجلد يُذكر رقم المجلد ثم رقم الصفحة أو الصفحات. وإذا تعددت الصفحات فيتم الفصل بين رقم الصفحة الأولى ورقم الصفحة الأخيرة بشرطة (-)، إلا أن تتم الإشارة إلى صفتين متباعدتين فيتم الفصل بينهما بالواو. وإذا كان المصدر **مقالة** فيتبع

الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة بالقلم الأسود الغامق، متبوعاً بفاصلة، عنوان المجلة، رقم الصفحة متبوعاً بنقطة. وإذا كان المصدر موقِعاً إلكترونيّاً فيُذكر اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة ثم عنوان المقالة بالقلم الأسود الغامق متبوعاً بفاصلة، ثم عنوان الموقع بشكل كامل متبوعاً بفاصلة وتاريخ النقل بين قوسين متبوعاً بنقطة.

٥- تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبَل حَكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواء قُبِلَت للنشر أم لم تُقبل.

٦- يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرّة فقط.

٧- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالتهما تحت الشكل. كما ترقّم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨- يجب أن يكون الملخص صورة مصغّرة للبحث، وذلك بأن يتضمّن ثلاثة عناصر: التعريف بالموضوع، وأهم مفاصل البحث، وإشارة لأهم النتائج التي توصّل إليها البحث. كما يجب أن تتضمن المقدمة الفقرات التالية: التمهيد - أهمية البحث وضرورته - منهج البحث - سابقة البحث - أسئلة البحث وفرضياته.

٩- ترسل البحوث عبر الموقع الإلكتروني للمجلة حصراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: ملف Word قياس الصفحات A4، القلم Traditional Arabic، قياس ١٤ للنص وقياس ١٢ للهوامش السفلية، الهوامش ٣ سم من كل طرف وتُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النصّ.

١٠- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع والملخصات الثلاثة للبحث.

١١- يجب أن يراعي الكتاب قواعد الإملاء العربي الصحيح والأسلوب الصحيح لاستعمال علامات الترقيم وأسلوب الترقيم العربي، أي الأرقام والحروف كما ذُكر في موقع المجلة الإلكتروني.

١٢- يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلة الذي ينشر فيه بحثه. وإذا كان للبحث كاتبان يحصل كل واحد منهما على نسختين وإن ازداد عدد الكتاب على الاثنين فيحصل كل شخص على نسخة واحدة.

١٣- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبّر عن آراء الكتاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتاب يتحمّلون مسؤوليّة المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.

١٤- يتمّ الاتصال بالمجلة عبر العناوين التالية:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كليّة العلوم الإنسانية، مكتب مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها.
في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبد الكريم يعقوب.

الرقم الهاتفي: إيران: ٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩ سوريا: ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir الموقع الإلكتروني: www.lasem.semnan.ac.ir

كلمة العدد

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله كما هو أهله، والصلاة والسلام على محمد عبده، وعلى النخبة من أهله، والمنتجبين من صحبه. إن مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ما هي إلا ثمرة يانعة في شجرة فرعاء نمت وازدادت ثمرًا وازدهارًا يوماً تلو آخر بعد أن كانت بذرة طيبة غرستها أيدٍ أمينة وتعاهدتها بالرعاية والحنان قلوب خافقة تنبض بحبِّ الله والخير والإنسانية، وجهود حثيثة بذلها جميع الأساتذة الفضلاء وتعاون بناء منهم مع أسر تحرير المجلة. أمنيّتنا أن تستمرّ تلك الجهود وذلك التعاون لأجل الارتفاع بمستوى المجلة العلمي كي تكون، بحقّ، جسراً بين الثقافتين العربية والفارسية. كما لا يفوتنا هنا أن ننوّه بالجهود المخلصة والتعاون البناء لجميع زملائنا، الأساتذة الكرام في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، الذين لولا سعيهم المشكور وصبرهم معنا لما رأى هذا الوليد الجديد بصيص الأمل ونور الحياة.

من هنا تبرز مسألة رفع مستوى البحوث المقدمة للنشر في المجلة كضرورة من ضرورات هذا السبيل الشاقّ وهذه الرحلة المضنية وغاية سامية تسعى المجلة لتحقيقها بكلّ ما أُوتيت من قوّة، وذلك بفضل مساعدة الأساتذة الذين يتفضّلون علينا بكتابة البحوث أو تقبّل تحكيمها وتعاونهم المثمر معنا في هذا المجال. لذا فإنّنا، في الوقت الذي نبارك فيه جهود أولئك الأعزاء، نستحثّهم على بذل المزيد من الدقة والتعمّق في تحكيم البحوث المرسلة إليهم من أجل بلوغ هذا الهدف السامي.

وكما وعدنا سابقاً سنقوم، اعتباراً من هذا العدد، بدرج بعض الملاحظات حول تحرير البحوث وكتابتها ليسهل الأمر على الكتاب والمحكمين في إيران، راجين مطالعتها والالتزام بها علّها تنفع، وليعتبرها الزملاء الأعزاء من باب التذكّرة ليس إلا وليس من باب التوجيه ولا نرى أنفسنا أفضل من الآخرين بأيّ وجه من الوجوه، بل قال تعالى: ﴿وَذَكِّرْ إِنَّ الذِّكْرَى تَنْفَعُ الْمُؤْمِنِينَ﴾.

أول ما نوجّه إليه عناية زملائنا الأعزاء هو الاهتمام باختيار مواضيع مفيدة لبحوثهم تساعد الطلبة والأساتذة على السواء في دراسة اللغة العربية. ولكن يُلاحظ على بعض المقالات العربية في إيران ضعف صياغتها الواضح وانخفاض المستوى الإنشائي للكتاب وكثرة الأغلاط بأنواعها: اللغوية والنحوية والإملائية والطباعية. ودليل ذلك الضعف في الصياغة هو ما يُلاحظ من انخفاض في المستوى بين ما يقوم الكاتب بخطّه بقلمه وما يقوم بنقله من المصادر. ونرى كثيراً من المنقولات المباشرة لا ميزة فيها، بل هي

عبارة عن توضيحات كان يستطيع الكاتب أن يقوم بها بقلمه. لكنّ هناك من المقالات التي تمتاز بجمال الصياغة وسلامتها وارتفاع مستواها العلمي. إنّنا، في الوقت الذي نشدّ فيه على أيدي هؤلاء الأعزاء، نرجو من بقية الزملاء أن يحذوا حذوهم ويقتفوا آثارهم.

وتتابع الإحالات هي من النقاط التي ترتبط بشكل كبير بضعف الصياغة. فهناك من الكتاب من لا يستطيع استعمال الإحالات المباشرة وغير المباشرة في المكان المناسب. وهناك من لا يستطيع الإفادة منها كما ينبغي باعتبارها شاهداً أو دليلاً على كلامه أو استنتاجه أو تأكيداً له، بل يلجأ إلى استعمال الإحالات سياقاً لكلامه أو بديلاً عنه في بيان أو توضيح أمر ما. ولتلافي ضعفه في الصياغة يلجأ إلى النقل غير المباشر للنصوص، وقلماً يلجأ إلى المنقولات المباشرة، وإن لجأ إليها تابعت فلا يفصل بين إحالة وأخرى، أحياناً، سوى جملة أو عبارة أو كلمة أو حرف أو لا شيء. فالمقدمة يجب أن تكون بقلم الكاتب ولا تُجَبّد الإحالات فيها، أما نتائج البحث، فلا تجوز الإحالة فيها مطلقاً لأنها عصارة ما توصّل إليه الكاتب لا سواه. والمفروض أن تكون الإحالات شواهد على استنتاجاتنا وليس جزء من السياق العام للمقالة، وأن يتمّ التعليق على الإحالة الأولى قبل الانتقال إلى الإحالة الثانية حتى لا تتتابع الإحالات. كما يجب أن نؤكد من جديد أن المجلة قامت منذ سنة بتدشين موقع إلكتروني رسمي عبر العنوان التالي: (www.lasem.semnan.ac.ir) على شبكة الإنترنت. وهنا نلفت انتباه جميع الأعزاء إلى ضرورة التسجيل في الموقع المذكور ليتعاونوا مع المجلة في كتابة وتحكيم البحوث والمقالات في الأعداد القادمة عبر صفحاتهم الخاصة في الموقع؛ ولمتابعة وتنزيل الأعداد السابقة والاستفادة من بقية الإمكانات الموجودة فيه؛ فنرجو زيارة الموقع والتسجيل فيه في أقرب فرصة ممكنة حيث يتم في القريب العاجل استقبال البحوث الجديدة وتحكيمها عبر الموقع فقط.

ختاماً، نستسمح الجميع عذراً إن بدت في المجلة بعض الهفوات التي يعود السبب الأول فيها إلى ازدحام الأعمال وتراكمها ونرجو من الأساتذة الكرام قبول اعتذارنا والعذر عند كرام الناس مقبول.

أسرة التحرير

فهرس المقالات

- جمالفة الصورة التشبففه فف مرافف الشرفف الرصف ١
نرفس الأنصارف وعلف رصف نظرف
- صورة السّالاف فف دفوان أوس بن حجر ١٩
مصطفف حداد
- الففر الصوفف ومشكلته فف مرآة النقد ٤٣
وففق سلفطفن
- مصادر حكمة الصبر عند ناصف الفافف ٥٩
صغرف فلافف وإسماعفل أشرف
- الذاف والآخر فف الروافة السورفة: فكرفس مبدأ القوّة ٧٩
خالد عمر فسر و إبراهفم فلفل الشبلف
- الفقال فف الصفففة السفاففة وأثره فف الانسجام ٩٥
مفد مأمفد فافزفد و عفسف مففف زاده وعلف رصف مأمدرضافف
- الطبعة الرمزة فف شعرفدرشافر السفاف ونفما فوشفج ١١٩
جمال نصارف ومامد صدفف
- چكفده هاف فارسف ١٤٣
-Abstracts in English ١٥٠

http://lasem.semnan.ac.ir/

[English]

دراسات في اللغة العربية وآدابها
(مجلة فصلية دولية محكمة)

جامعة سمنان

English

تكمين با ما / اتصل بنا

ارسال مقال / ارسال المقال

ثبت نام / التسجيل

جستجو / البحث

تمام شماردها / كل الأعداد

آخرين شماردها / العدد الأخير

درباره نشریه / عن المجلة

أهلا بكم / خوش آمدید

بعض های اصلی / القائمة

صفحه نخست / الصفحة الرئيسية

اطلاعات مجله / معلومات المجلة

آرشیو مجله و مقالات / الأرشيف

برای نویسندگان / للتأليف

برای داوران / لتدقيق

ثبت نام و اشتراك / التسجيل و الاشتراك

لغات با ما / اتصل بنا

خدمات پايگاه / خدمات الموقع

پوندها / الروابط

نسخه های الكترونیکی المجلة

جستجو بر پایگاه / البحث

جستجو

جستجوی پیشرفته

دریافت اطلاعات پایگاه / المجلة الكترونية

تشكيلى پست الكترونيك خود را براي دريافتات

اطلاعات و اخبار پایگاه، در كادر زیر وارد كنید.

تایید

تایید

نظرسنجی / الاستطلاع

ما را نكده عن تمكيد مقالات المجلات العربية إلكترونيًا؟

لا بد من مزيد من المراجعة

ضروري لمواكبة تطورات العصر

يقال من اللغة في التمكيد

لا فرق بينه وبين التمكيد على الأوراق

تایید

تایید

نمونه سؤالي مجله / عرض المجلة

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

دراسات في اللغة العربية وآدابها
(Research Journal)

جامعة سمنان

دراسات في اللغة العربية وآدابها
(Research Journal)

جامعة سمنان

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي (إيران) والدكتور عبدالكريم يعقوب (سوريا)

نائب رئيس التحرير: الدكتور شاكر العامري

المستشار العلمي: الدكتور أدريش أدريش

المدير التنفيذي ومدير الموقع الإلكتروني: الدكتور علي ضيفي

منسق المخطصات الإنكليزية: الدكتور هادي فرجاني

الخبير التقني: علي رضا خورسندي

الرقم الهاتف: ٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩

الموقع الإلكتروني: www.lasem.journals.semnan.ac.ir

البريد الإلكتروني: lasem(AT)semnan.ac.ir

دوره تحرير / التمثيل

نام كاري

برعل كور

ورود خودكار

ورود

بازيادی برعل كور

آمار کاربران / إحصائية المستخدمين

كل کاربران ثبت شد: ٢٦٤

كل کاربران حاضر در وبگاه: ٠

ميهمانان در حال بازديد: ٣

آمار بازديد ها / إحصائية الزيارات

د: آمار بازديد هاي تمام پايگاه:

بازديد ٢٤ ساعت قبل: ٢٦٤١

د: آمار بازديد هاي بخش جاري:

تمام بازديد ها: ٤٤٨٣٢٢

بازديد ٢٤ ساعت قبل: ١٩٦٦

جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي

* الدكتور نرجس الأنصاري

** الدكتور علي رضا نظري

الملخص:

لقد لفتت الصورة انتباه النقاد والأدباء وعلماء البلاغة منذ القدم وليس ذلك بغريب؛ لأن الصورة تقوم بدور فعال في انتقال تجارب الشاعر ومشاعره إلى الآخرين والأساليب المختلفة من التصوير تجعل عمل الشاعر الفنى أشد وضوحاً وأكثر دقة وهي ظاهرة نواجهها في كثير من قصائد الرضي الرثائية الذي استعان بأنواع الصورة ليرسم لوحة مما يريد إلقائه على القارئ وليزيد عمله الأدبي تأثيراً عليه.

هذا البحث تناول دراسة الصورة التشبيهية في مراثي الرضي التي لها دور أساسي بين أنواع صوره الشعرية معتمداً على منهج وصفي - تحليلي يتمثل في القيام بدراسة مضمون الصورة نظرياً، ثم البحث عن الموضوع الرئيسي الذي يشتمل على الأبيات التي استخدم فيها الشاعر أنواع التشبيه إضافة إلى تناسب صوره مع الغرض الذي يريد أن ينقله إلى المخاطب فهي كثيراً ما تصوّر حالة المتوفى والمصابين، نفسانية الشاعر، والموت ثم الأيام ومصائبه. ومن هذا المنظار يعالج البحث مضامين الصورة وبنيتها والشكلية أيضاً.

ومن النتائج التي توصل إليها البحث هي أنّ استخدام حواسّ الصوت واللون يشكّل جانباً بارزاً عند رسم الصورة التشبيهية؛ كما أنّ المادّي المحسوس يعدّ العنصر الهامّ في التشبيه لدى الرضي وقد استمدّ أكثر صوره التشبيهية من مظاهر الطبيعة والواقع المحسوس.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، التشبيه، الرثاء، الشريف الرضي

* - أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية بقروين، إيران. nansari@ikiu.ac.ir

(الكاتبة المسؤولة)

** - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية بقروين، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/٢٠ هـ.ش = ٢٠١٢/٠١/١٠ م تاريخ القبول: ١٣٩٢/١٢/٠٦ هـ.ش = ٢٠١٤/٠٢/٢٥ م

المقدمة:

الصورة هي الإطار الذي يصبّ الشاعر ما في نفسه تجاه الواقع في قلبه لإلقائه على المتلقي وتحريك مشاعره، فليست هناك قصيدة من قصائد العرب، الا وهى مملوءة بأنواع من الصور الشعرية، ذلك لأنّ «اللغة العربية لغة تصويرية»^١ وليست الصورة زينة عارضت الكلام، بل «هى جوهر فن الشعر»^٢ وعنصر من عناصره بل أهم عناصر الشعر، فهي تتحوّل إلى مجرد حلية زائفة عند الإغراق فيها تفسد الكلام وتدفعه إلى التصنّع والتكلف الذي لا طائل تحته وهي طريق في التعبير وأداة في يد الأديب يستمسك بها للكشف عن خلجات نفسه وتجاربه الشعورية والصورة تعقد علاقة وثيقة بين أجزاء الكلام حتّى تظهر متماسكة لا تنافر بينها فعندما يواجه القارئ العمل الأدبي، يجدها كشرائط سينمائي يمرّ أمام عينيه ينبعث من أعماق نفس الشاعر ويتحدّث عن عواطفه وأفكاره وبما أنّ المتلقّي يجد نفسه في مشاركة وجدانيّة مع الشاعر، فهو يتأثر بكلامه فلا يحسّ التباين بين أجزائها، بل يراها حديث نفسه وماجرّبه في حياته والتصوير أيضاً يساعد المخاطب لكي يجسّم ما يرسمه الشاعر من الوقائع والأحاسيس كما هي. والتشبيه يقوم بالدور الأكبر في بناء الصورة الشعرية وهو «في إتمام كمال اللوحة الفنية»^٣ ويجعله عبد الحميد الهرّامة عماد التصوير البياني، فهو بين الأنواع البلاغية أكثر أهمية بالنسبة للنقاد والبلاغي القديم و«الحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والجاز دونها»^٤ وهو من «أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان، ولذلك اعتبره بعضهم من الفنون التي تمثل المراحل الأولى من التصوير الأدبي والربط بين الأشياء»^٥

^١ - عبدالسلام أحمد الراغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، ص ٥٢.

^٢ - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، ص ٢٣٨.

^٣ - علي إبراهيم أبوزيد، الصورة الفنية في شعر دعل بن علي الخزاعي، ص ٢٧٠.

^٤ - عبد الحميد عبدالله الهرّامة، القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري، ج ٢، ص ٣٧٩.

^٥ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٢٠٧.

^٦ - أحمد مطلوب، فنون بلاغية، ص ٢١٧.

ونحن عندما نبحث عن التشبيه نقوم بدراسة دوره في كيان الصورة وما يؤثر فيه ويزيد من تأثيره ووضوحه وجماله «لأن التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً»^١ إذن ليس التشبيه زينة عارضت الكلام وحسنت الصورة، بل إنه «جزء جوهري من الصورة الشعرية»^٢ وإنه يقرب المعنى إلى الذهن عندما يجسده ويجسمه كموجود حي. أما الصلة بين التشبيه والصورة فهي وثيقة جداً، بحيث لا جفوة بينهما، كما اعتقد عز الدين إسماعيل^٣ وهو قد يصل إلى درجة من الخصب والإمتلاء والعمق إلى جانب الإصالة والابتداع بحيث تمثل «الصورة» وتؤدي دورها. غير أن الصورة وإن تمثلت أحياناً في التشبيه الخصب ما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها.

وملخص الكلام إن التشبيه ليس هو الصورة، بل إنه جزء هام من الصورة يلعب دوراً عظيماً في بنائها. وله بالغ الأثر في تفهيم المعنى للمخاطب وإيصال الرسالة إليه. وبناء على هذه المكانة التي تحتلها الصورة ومنها التشبيهية في الكشف عن جمالية المعنى، فيتناول البحث الذي بين أيديكم أشعار الرضي الرثائية، ليقوم بدراسة هذا العنصر البلاغي الهام والدور الذي يلعبها في الشعر ألا أنه لا يكتفي بتحديد الصور التشبيهية فحسب؛ بل يتجاوز ذلك إلى تحليل الصور ودورها في إلقاء المعاني كما يبحث عن علاقة الصور وعناصرها بالعاطفة والمضمون.

هناك العديد من البحوث الجامعية والمقالات العلمية التي عاجلت شعر الشريف الرضي من حيث المضمون، منها: «الوجدانيات في أشعار الشريف الرضي» لمحمود آبدانان؛ «جستاری بر مرثیه های شریف رضی و محتشم کاشانی» لعلي رضا محمدرضايي؛ «دراسة مقارنة بين مرثي الإمام الحسين (ع) في ديواني محتشم كاشاني والشريف الرضي» ليويسف لاطف، «مكانة الشريف الرضي بين شعراء المديح» لإسماعيل غانمي. رسائل جامعية نحو: نقد وبررسی دیوان سید رضی؛ مضامین شیعی در شعر شریف رضی و شریف مرتضی، لحسن شبستاني والمقالة التي نشرتها مؤخراً مجلة إضاءات نقدية عنوانها «الرثاء في شعر الشريف الرضي» كتبها محمد إبراهيم خليفة الشوشثري... وقد تناولت بعض البحوث

^١ - ابوهلال العسكري، الصنائع، ص ٢٤٩.

^٢ - صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١٢٢.

^٣ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ١٤٣.

جوانب أسلوبية ولغوية في شعره، ومن تلك البحوث: «علائم ورموز تصوف در شعر شريف رضى» لمهدى خرمى؛ «مقدمات تغزلى در شعر شريف رضى»، لحسن مجيدي، إلا أن الصورة ودراستها لم تأت في بحث مستقل، وقد تناولت الكتابة موضوع الاستعارة في مقالة تحت عنوان «تصاوير استعاري در مرثي شريف رضى» فهي تكشف عن جمالية الصورة الاستعارية وعلاقتها بالمضامين الشعرية عند شاعرنا الرضي وهذه المقالة تعالج الصورة التشبيهية بطريقة لم تسلكها المقالات السابقة.

يحاول البحث الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما هي أهم المضامين التي يتناولها الرضي في إطار صوره التشبيهية؟
 - ما هي العناصر البارزة التي تستخدم في صور الشاعر التشبيهية؟
 - ما هي الصور التي تكون أكثر استخداماً بين أنواع الصور التشبيهية؟
 - ما هي العلاقة بين الصورة والعاطفة واللفظ في صور الشاعر الرثائية؟
 - ما هي أهم المصادر التي استلهم الشاعر منها صوره التشبيهية؟
- أما بخصوص المنهج المتبع، فقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي - التحليلي، حيث قام باستقراء الأبيات التي تحمل الصور التشبيهية ومن ثم تحليلها الفني ودراستها.

دور التشبيه في إبراز المعنى لدى الرضي:

الشريف الرضي^١ شاعر يحظى بإحساس مرهف ومشاعر لطيفة، وهو يتأثر بحادث الموت وفقدان أهله وأقربائه أو أصدقائه، أو كبار الرجال من أمته تأثيراً عميقاً، وذلك مما أدى إلى كثرة قصائده

^١ - سيّد من السادات الهاشميين، تألّق بنجمة عام ٣٥٩هـ - ينتمي إلى أسرة «ذات سيادة في تاريخ العرب والإسلام تحظى بمزلة هامة في النشاط الفكري بأنماطه الفكرية كافة عند العرب والمسلمين وهي التي أعطت الأشراف منزلة كبيرة في التاريخ العباسي في مجال الفكر والسياسة» (عبداللطيف عمران، شعر الشريف الرضي، ٣٧). تولّى المناصب السامية والمراكز الرسمية في وقت مبكر، منها إمارة الحج وديوان المظالم نيابة عن أبيه ونقابة الطالبين (محسن الأمين، أعيان الشيعة، ٩، ص ٢٢٠). وهو دليل على عظمته ومكانته المرموقة وشخصيته الفريدة. كما تفجّرت ينباع الشعر من قلبه وهو في الخامسة عشرة من عمره و«شعره على كثرتة لابس كلّ ثوب الجودة والملاحة وقلّما يتفق لشاعر مكثراً» (المصدر نفسه، ٩، ص ٢١٧) يدلّ شعره على أنّه تأثر أشدّ التأثر بالمتنبي وقد عدّ شوقي جوامع ثلاثة تجمع

الرثائية أولاً ثم جعلها تزخر بشحنة عاطفية عميقة تنبع عن شعوره ونفسه الحساسة التي تلتاع من لهب الأحزان والمهموم وتتحطم عظامه تحت شدة الأسى عندما تصاب بمصائب عزيز وحبيب، فعندئذ يصب كل مشاعره في رثائه ويرسم لوحات جميلة عن نفسه وأفكاره إزاء الموت والأيام وحوادثه ومصائبه التي تنزل على الإنسان، وتهدم كيانه وتفرق شمله، أو يصور تصويراً دقيقاً حالات المصابين وأقرباء المتوفى وأثر المصائب عليهم. وكذلك هو يجسد أفكاره المجردة مستعيناً بأنواع الصور الشعرية، ومنها الصورة التشبيهية التي تقوم بدور فعال في التعبير عما يريد الشاعر. فقد استخدم أنواع ودرجات مختلفة من الصورة التشبيهية؛ الحسية منها والمعنوية، المفردة والمركبة... وبمزج فيها بين الصورة والعاطفة. ويستعين بقوة خياله في تجميع جزئيات صوره وخلق العلاقة بين الأشياء ليعبر عن انفعالاته النفسية. وللتشبيه دور أساسي في التصوير العام الذي يريد الرضي أن يرسمه أمام عيني المخاطب في مختلف الموضوعات وقد قمنا بتحليل الأشعار التي استعان فيها الرضي بالتشبيه للحديث عن الشخصيات التي أصيبت بمصائبها، حالة المصابين ونفسه، ثم تصوير الموت وصورة الأيام ومصائبها.

تصوير المعنوي في صورة المحسوس وبالعكس

يستعين الشريف الرضي بالصورة التشبيهية في شعره ليكون تصويره دقيقاً، ويشكلها من عناصر حسية في أكثرها ليقرب الصورة إلى ذهن المتلقي فيلمسها بسهولة. فطرفا الصورة إما محسوسين، وإما حسي ومعنوي. وكثيراً ما نرى أن الشاعر يشبه المعنوي بالمادي المحسوس. وقد يصور المحسوس في صورة المعنوي، حين يحل الصورة الحسية محل المعنى المجرد وهذا قليل. ومن صور الرضي قوله:

الشريف الملتني وذلك أن الرضي كان يشكو من الدهر مثلما فعل الملتني إذ يرغبان في الدولة والخلافة أما الجامع الثاني شعوره بالفتوة وقوة النفس وكبرياء وثالثها استشعار البادية وروحها احساساً منه بأنه عربي أصيل (شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ٣٥٣؛ تاريخ الأدب العربي، ٣٧٣).

له قدرة فائقة وبراعة نادرة في الشعر وهو شاعر أكثر أجاد شعره فلم يترك غرضاً إلا ونظم فيه قصائد عدّة. يشمل ديوانه ٦٨٤ قصيدة وقطعة في مختلف الأغراض الشعرية من المدح والغزل والرثاء... سبق فيها كل معاصريه دون أن يكون له منازع كما يقول عن شعره الباخريزي: «له شعر إذا افتخر به أدرك من المجد أفاصيه، وعقد بالنجم نواصيه وإذا نسب انتسب رقة الهواء إلى نسبائه وفاز بالقدح العلوي في نصيبه وإذا وصف فكلامه في الأوصاف أحسن من الوصاف والوصاف وإن مدح تحيرت فيه الأوهام من ممدوح» (علي بن حسن الباخريزي، دمية القصر، ج ١، ص ١٩٢).

وَجْهٌ كَلَمَحَ الْبَرْقِ غَاضٌ وَمِضْهُ قَلْبٌ كَصَدْرِ الْعَضْبِ فُلٌ مَضَاوُهُ^١
 فيقترن وجه المرثي في خيال الشاعر بضياء البرق الذي فقد لمعانه عندما سكن في الأرض وغاب عن
 الأنظار فنقص ضوءها ويرى قلبه في الصلابة والقوة كحد السيف القاطع الذي تكسر وتثلم رغم
 قوته. قوله «غاض وميضه» و«فل مضاوّه» يشير إلى الجو الرثائي الحزين الذي يسود الصورة. وقوله
 يرسم منظر ذهاب الملك من أمام عينيه:

فَاذْهَبَ كَمَا ذَهَبَ الْبَدْرُ اسْتَبَدَّ بِهِ بَرْغَمٍ أَعْيُنًا، جَلَبَابُ الظَّلَامِ^٢
 استقى الشاعر عناصر صورته التشبيهية من الطبيعة ورسم لوحة بدر في السماء، أرخي على وجهه
 ستر الظلام، فغاب عن الأنظار، ثم قارن بين هذه اللوحة ولوحة المرثي الذي مات، فيفصح الرضي
 بذلك عن حزنه النفسي والظلام الذي يملأ أعماق قلبه إثر هذا الحادث المؤلم. وكذلك قول الرضي في
 رثاء صديقه وقد أخذ ظاهرة أخرى من ظواهر الطبيعة:

فَاذْهَبَ كَمَا ذَهَبَ الرَّيِّعُ وَإِثْرُهُ بَاقٍ بِكُلِّ خَمَائِلٍ وَنَجَادٍ^٣
 فقد شبه الرضي، هذه المرة المرثي بموسم الربيع، وذلك في ما بقي منه من الأعمال الحسنة
 والفضائل الإنسانية، فالربيع يهب الطبيعة الجمال والبهاء والنشاط وعندما يذهب، تبقى آثاره جميلة
 خضراء. والمرثي أيضاً قد ترك للباقين ميراثاً حسناً. وأخرى شبه المرثي بالفضة في تشبيه مفرد ذو
 طرفين محسوسين:

رُزْتُكَ كَالْوَدِيلَةِ لَمْ تُمَتِّعْ بِهَا، بَعْدَ الْوُجُودِ، يَدُ الْعَدِيمِ^٤

^١ الشريف الرضي، ديوان، ج ١، ص ٧٨.

^٢ المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٥٣.

^٣ المصدر نفسه، ج ١، ص ٤٢٩.

^٤ المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٦٨.

فيرى صديقه كقطعة من الفضّة المحلوة التي توحى بمكانة المرثي وقيّمته عند الشاعر والرضي أراد بهذه الصورة التي رسمها للمخاطب أن يكشف عن مكانة صديقه أولاً ثمّ يصوّر حالته عند فقده، فهو كالفقير الذي كان يتمتع سابقاً بهذه الفضّة الثمينة ثمّ فقدها، وذلك يزيد من تحسّره وحزنه على ذلك، لأنّ الفقير يعرف قدر المال، فهو إن لم يتمتع به، لم يتحسّر على فقده كثيراً ولكن الفقد بعد الحصول عليه صعب.

إنّ الشريف الرضي يستعمل أنواع الصورة التشبيهية لغرضه، يشكلها من عناصر مفردة أو مركبة، ومن تشبيهه التمثيلي قوله:

وَمُسْنَدِينَ عَلَى الْجُنُوبِ كَأَنَّهُمْ شَرِبُ تَخَاذَلَ بِالطَّلَا أَعْضَاؤُهُ^١

يصوّر الشاعر حال قومه الذين ماتوا ورحلوا عن الديار واستقروا في دار بقائهم مستعيناً بالصورة التشبيهية المركبة، فطرف منها صورة جماعة من السكارى الذين شربوا الخمر وأصبحوا جاثمين على الأرض، فاقدون الحركة والنشاط والطرف الآخر صورة قوم الشاعر في قبورهم. وقوله يرثي الإمام الحسين (ع):

كَأَنَّ بَيْضَ الْمَوَاضِي وَهِيَ تَنْهَبُهُ نَارٌ تَحْكُمُ فِي جِسْمٍ مِنَ النُّورِ^٢

تستحضر مخيلة الشاعر جنمان الإمام الشهيد الذي مالت إليه السيوف القاطعة لتأخذ مهجته قهراً، فتتحوّل السيوف في ظل الصورة التشبيهية ناراً تستبدّ بجسم من النور، وتتصرّف فيه كما تشاء. فاستعان الشاعر بالعناصر الحسية البصرية لإغناء تصويره، واللون الأبيض المستمدّ من النور يهب جسم الإمام إجماعات الطهر والإشراق والصفاء.

ومما نجد في تشبيهات الرضي أنّه يستعملها مصدرياً وهو ما عدّه ابن الأثير^٣ من محاسن التشبيه، قائلاً: «اعلم أن محاسن التشبيه أن يجيء مصدرياً،... وهو أحسن ما استعمل في باب التشبيه» وذلك كقوله في تصوير حالة المرثي:

طَوَيْتُكَ طَيِّ الْبُرْدِ لَمْ يُنْضَ مِنْ بَلَى وَقَدْ يُغْمَدُ الْمَطْرُورُ وَهُوَ صَنِيعُ^١

^١ المصدر نفسه، ج ١، ص ٨١

^٢ المصدر نفسه، ج ١، ص ٥١٧

^٣ ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج ١، ص ٣٧٩

أراد الرضي أن يبين قدرة المرثي عند مماته وعدم ضعفه، فهو كان مقتدراً ينفع الناس، يحفظهم من البلايا ويدفع عنهم الشرّ، فأحضر صورة بردٍ لم يبل، كناية عن ستره للناس وصورة سيف حاد قاطع لم يقلل حدّه إشارة إلى دفاعه عن الناس ودفعه الشر عنهم، ولكن هذا البرد يطوي والسيف يخفى في غمده، وإن كان لا يزال صالحاً للعمل. وقوله:

جَزَرُوا جَزَرَ الْأَصَاحِي نَسْلَهُ ثُمَّ سَاقُوا أَهْلَهُ سَوَقَ الْإِمَا^٢

وكذلك:

كَمْ رِقَابٍ مِنْ بَنِي فَاطِمَةَ عُرِقَتْ مَا بَيْنَهُمْ عَرَقَ الْمَدَى^٣

فالصورة في رثاء الشاعر للإمام الحسين (ع) حيث يصوّر القساوة والخشونة التي ألحقها الأعداء بأهل بيت الرسول ونسله، فدبحوا الإمام وأولاده وأصحابه مثلما يقوم الإنسان بذبح القربان، ثم أخذوا النساء كالإماء، فضربوهن بالجلد، فدفعوهن بذلك وهنّ من أبناء فاطمة (س) وأولادها. كما يصوّر في الصورة الثانية أيضاً طريقة قتلهم ليجعل الصورة قريباً من ذهنيّة المتلقي.

تناسب مفردات التشبيه مع الهدف لدى الرضي

إن الألفاظ التي يستخدمها الرضي للتعبير عمّا يريد وللكشف عن أحاسيسه تناسب تماماً الجو الحزين الغالب في الشعر، فإذا يشبّه المرثي بالقمة الرفيعة يجعلها تراباً وسافياً:

قُلِّلْ لِلْعَلَاءِ عَا دَتْ تُرَاباً وَسَافِئاً^٤

أو إذا كان المتوفى في قوته سيفاً، يفله الدهر:

مَضْرَبٌ مِنْ مَضَارِيي فَلَهُ الدَّهْرُ ر، وَغُصْنٌ أُبِينَ مِنْ أَغْصَانِي^٥

وصورة الغصن مما يتكرر كثيراً في شعر الرضي وهو يقارن بينه وبين المرثي من ذلك قوله:

^١ الشريف الرضي، ديوان، ١، ص ٦٣٢

^٢ المصدر نفسه، ج ١، ص ٩٥

^٣ المصدر نفسه، ج ١، ص ٩٦

^٤ المصدر نفسه، ج ٢، ص ٤٩١

^٥ المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٩٣

ذَوَى كَمَا يَذْبُلُ الْقَضِيبُ، وَكَمْ مَأْمُولٌ قَوْمٍ يَصِيرُ مَثَدُوبًا^١
أو قوله:

لَا يُبْعِدُ اللَّهُ فِتْيَانًا رُزِئَتْهُمْ رُزَاءَ الْغُصُونِ، وَفِيهَا الْمَاءُ وَالْوَرَقُ^٢
فيتوجع الرضي فيها لفقد الذين ماتوا في شرحة شبابهم، وهم بدوا في نسيج الصورة التشبيهية غصوناً طرية جميلة دلالة على حدائه ستهم ومنحت الغصون للصورة دلالات النضارة والجمال وطبعت الصورة بالطابع البصري من خلال اللون الأخضر غير الصريح الذي هو من لوازم الغصون الخضراء. ولا شك أن القاريء يلمس الحزن ويحسّ الألم عند قراءة هذه الأبيات.

تصوير المصابين

عندما يصور الرضي حالة المصابين وأهل المراثي من انفعالاتهم النفسية، وإقامة حدادهم له، أو بكائهم عليه، يرسم لوحات جميلة دقيقة مستخدماً الصورة التشبيهية، كقوله:

وَزَالَتْ لَهُ الْأَقْدَامُ عَنْ مُسْتَقَرِّهَا كَمَا مَالَ لِلْبَرْكِ الْمَطِيُّ اللَّوَاغِبُ^٣
فأخذ صورة مما يراه في واقعه المحسوس ليرسم حالتهم في الاضطراب وعدم القرار، فيلفت انتباهه لوحة النياق التي أعيهاها التعب وهي لا تستطيع القيام على أرجلها، فمالت للإناحة والحلّ في الأرض، فإنّ أقرباء المراثي فقدوا قوتهم وقرارهم إثر حادث الموت. أو يصوّر صبرهم في إطار التشبيه الضمني^٤:
تَسْلُوا، وَلَوْلَا الْيَأْسُ مَا كُنْتُ سَالِيًا وَقَدْ يَصْبِرُ الْعَطْشَانُ وَالْوَرْدُ نَاضِبٌ^٥

^١ المصدر نفسه، ج ١، ص ١٩٩

^٢ المصدر نفسه، ج ٢، ص ٦٧

^٣ المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٠٧

(١) وهو تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب ويؤتي به ليفيد أن الحكم الذي أُسند إلى المشبه ممكن. ويأتي الشاعر به ليتفنن في أساليب التعبير، و يتزع إلى الابتكار والتجديد، وإقامة البرهان على الحكم المراد إسناده إلى المشبه، والرغبة في إخفاء معالم التشبيه، لأنه كلما خفى ودقّ كان أبلغ في

النفس. (عبدالعزیز عتيق، علم البيان، ص ١٠٢)

^٥ الشريف الرضي، ديوان، ج ١، ص ٢٠٨

فقوم المرثي هداؤا ونسوا الحزن والأسى بعد انقضاء فترة من الموت، والشاعر أيضاً خفف حزنه لوجود اليأس ولاغرو في ذلك، لأنّ الإنسان العطشان يصبر عندما يرى مورد الماء ناضباً، فنحن إذا يشنا من رجوعه، هداؤا. فالشاعر يشبه حاله وحال قومه بحال العطشان عند نضب مورد الماء ولم يصرّح بالتشبيه، بل أوردته في جملة مستقلة.

وقوله في تصوير حالة الناس:

أَرَى النَّاسَ بَعْدَكَ فِي حَايِرَةٍ قَدْ لُبُّهُمْ حَاضِرٌ غَائِبٌ
كَمَا اخْتَبَطَ الرِّكْبُ جَنَحَ الظَّلَامِ وَقَدْ غَوَّرَ الْقَمَرُ الْغَارِبُ^١

فهو عندما رحل عن الديار، أصبح الناس حيارى، فقدوا قائدهم كركب يسير في الليل الحالك، و قد غاب القمر الذي يستضيء الركاب بنوره لمواصلة الطريق.

وقد تتداخل الصور البيانية لبيان غرض الشاعر، كقول الرضي يرسم أثر الحادث على قلوب المصايين:

وَرُزُّ رَمَى بَيْنَ الْقُلُوبِ شُوَاطِئُهُ أَجِجُ الْمَصَالِي أَسْعَرَتْهَا الْمَحَارِثُ^٢

فها هي الصورة الاستعارية المكنية تجسم «الرز» ناراً تلقي بلهبها في القلوب فتحرقها. ثم يأتي بالصورة التشبيهية ليجعل صورة القلب وتحرّقه من المصيبة ملموساً محسوساً للمتلقى. فيرسم لوحة استقى عناصرها من الواقع، يصور موضع احتراق النار يرتفع اللهب منه والتي تزيد حركتها المحرّاث، فالقلوب تشتعل من هذا المصاب.

أو يصوّر حال قومه كشجرة ذات أغصان وأوراق طرية خضراء، ولكنها تخلت اليوم من أوراقها النضرة :

مَضُوءًا، فَكَأَنَّ الْحَيَّ فَرَعُ أَرَاكَةِ عَلَى إِنْزِهِمْ عُرِّيَ مِنَ الْوَرَقِ النَّضْرِ^٣

^١ المصدر نفسه، ١، ص ٢٠٣

^٢ المصدر نفسه، ١، ص ٢٩٤

^٣ المصدر نفسه، ١، ص ٥٣٢

تصوير حالته النفسية

إنّ صور الرضي التشبيهية تدل على أنّه كثيراً ما يستعين بها لتصوير حالته النفسية إزاء حادث الموت وشدة المصاب النازل عليه. ولعل السبب يرجع إلى ذاته الحساسة التي تتأثر بكل ما يحدث حوله فيفقد إثره صديقاً أو أهلاً قريباً أو بعيداً، فيسبغ مشاعره كلها في شعره ليخفف من آلامه، فلذلك إن شعر الرضي مرآة صافية إنعكست فيها نفسه وما تختلج فيها. وقلبه إما يلتاع من الفجیعة فيرسم صورة مشتتة منه قوله:

وَإِنِّي إِن أَنْضَحَ جَوَائَ بَعْبِرَةٍ يَكُنْ كَخَبِي النَّارِ يُقْدَحُ بِالزَّنْدِ^١

فالدموع والعبرات التي يسفحها الشاعر تزيد من حزنه وآلامه، وهي كالنار التي خمد لهيها فتشتعل بالعود، وهو الزناد فالبكاء كهذا العود الذي تقدح به نار قلبه. وكذلك قوله:

مَا لِلْهُمُومِ كَأَنَّهَا نَارٌ عَلَى قَلْبِي تُشَبُّ
وَالْدَّمْعُ لَا يَرْقَأُ لَهُ غَرْبٌ كَأَنَّ الْعَيْنَ
غَرْبٌ^٢

وهكذا نرى أنّ الرضي استعان بالصور التشبيهية للتعبير عن المشاعر التي تنطوى عليها نفسه وتؤلمه. فلهوم التي حلّت بقلبه وهو يكابدها كنارٍ اشتعلت في أحشائه فأحرقته. وكذلك دموعه الجارية من عيونه فهي لا تنقطع أبداً، لأن العروق التي تفيض بالدمع كدلوٍ عظيمة ممتلئة بالماء لا يكاء ينفد ماؤها. أو يصوّر اضطراب قلبه وهو عندئذ يرصد الحركة ويعتمد على الوصف الحركي في التصوير التشبيهي وهو كقوله:

عَرَايَرُ يَنْزُو الْقَلْبُ عِنْدَ ادِّكَارِهِمْ نِزَاءَ الدَّبَى بِالْأُمْعَرِ الْمُتَوَقِّدِ^٣

استخدم الرضي عناصر مركبة من واقعه المحسوس لتصوير حالة قلبه المضطرب، فيرسم صورة صغار الجراد التي تثب في مكان صلب مشتعل لشدة حرارة الأرض. فهو عندما يذكر أحبائه الماضين ينبض

^١ المصدر نفسه، ج ١، ص ٤٢١

^٢ المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٣٨

^٣ المصدر نفسه، ج ١، ص ٤١٧

قلبه ويضطرب لشدة تحرق جسمه الذي يشتعل عند ذكرهم ويتحرك قلبه في هذا الجسم المتنازع. وكقوله يرسم صورة أخرى:

إِنِّي أَرَى الْقَلْبَ يَنْزُو لَدَكَّارِهِمْ نَزْوُ الْقَطَاطَةِ مَدَّوْا فَوْقَهَا الشَّرَكَاءُ^١

أنظر هذه اللوحة الجميلة من الطبيعة التي يرسمها الرضي أمام عينيك ليبين قلقه واضطرابه النفسي عند ذكر المرثي. فجماعة من الطيور أمسكها الصياد بالفخ، تتحرك لتخلص نفسها من المصيدة. فإن شدة حركة الطيور في الفخ تصوّر اضطراب قلب الشاعر. ولا شك أن التشبيه هنا ليس بزينة فحسب، بل إنّه ساعد الشاعر في الكشف عن أحاسيسه وجعل كلامه أكثر وضوحاً للمخاطب. وعندما يريد الرضي أن يصوّر طول مدة آثاته على البلاء، يقارن بين نفسه والإنسان الذي لدغته الحية، فيتناوب على الألم ويغشى جسمه مرة بعد أخرى؛ كقوله:

مَا عُدْتُ إِلَّا عَادَ قَلْبِي غُلَّةً حَرَى، وَلَوْ بَالَعْتُ فِي إِبْرَادِهَا

مِثْلُ السَّلِيمِ مَضِيضَةً أَنَاؤُهُ حَزْرُ الْعُيُونِ تَعُوْدُهُ بَعْدَادِهَا^٢

أو قوله:

وَإِذَا أَعَادَ الْحَوْلُ يَوْمَكَ عَادَنِي مِثْلُ السَّلِيمِ يَعُوْدُهُ أَنَاؤُهُ^٣

وأيضاً:

أَعَاوِدُ مِنْكَ عِدَادَ السَّلِيمِ فَيَا دِينَ قَلْبِي مَاذَا يُدَانُ^٤

فيعود إليه ما كان له من الآلام والهموم، عندما يصل إلى يوم رحيل المرثي كلديغ يؤلمه ويؤجعه ثم يتركه لمدة وعندما يرجع إليه الألم يغطي جسمه. ومن أجمل تشبيهات الرضي التي اتخذ عناصرها من واقعه المحسوس ليرسم شدة الألم الذي يحمله من جراء المصاب قوله:

يَيْيْتُ بَعْدَكَ فِي مَضْ جَعِي الْجَوَى وَالْكَرْبُ

^١ المصدر نفسه: ج ٢، ص ٩٣

^٢ المصدر نفسه: ج ١، ص ٨٢

^٣ المصدر نفسه: ج ١، ص ٨٢

^٤ المصدر نفسه: ج ٢، ص ٤٠٤

كَمَا يَبِيتُ رَمِيضٌ بَعْدَ السَّامِ الْأَجَبُ
أَتَى عَلَى قَضَضِ الْهَمِّ يَطْمَأِنُّ الْجَنَبُ^١

فليس هناك من ينكر جمالية التشبيهات التي استخدمها الرضي للإفصاح عن وجدانه والأحاسيس التي يعانيتها. فالهموم والأحزان تصير جليسه الدائم بعد موت صديقه تؤلمه بشدة، وتسلب منه نومه وقراره. ثم يستمسك الرضي بصورة مما يراه الشاعر العربي في بيئته الصحراوية، وهي صورة البعير الذي قطع سنامه وهو يسير في الصحاري تحت أشعة الشمس فيؤلمه الحرّ الحارق. وهذه الصورة تتذكر حالة الشاعر الذي يتحمل ألماً شديداً من جرّاء المصاب. وما يجعل الصورة ملموسة لنا ويفصح عن مدى الأسى النازل على قلب الشاعر، هو التشبيه الذي استخدمه الرضي في صورة أخرى، فشبهه بالحصي المتكسرة التي انتشرت في منامه وجعلت النوم مستحيلاً عليه، وهي تهجم عليه في الليالي، تؤرقه ولا تسمح له الراحة.

ومن تشبيهاته التي نلمس فيها الحزن والألم أيضاً: (الحزن — السهل، الصبر — الوعر^٢) (الجنان — فرى أديم^٣)، (ذكره — ذكر العاطشات عند ورود الماء^٤)، (القلب — الصخرة^٥)، (العين — أرض لا تنشف الماء فيها^٦)، (طراق الهموم — محافل الحي^٧)

تصوير الموت

يستخدم الشريف الرضي التصوير التشبيهي لتصوير الموت وما يفعل بالإنسان، فيأتي بعناصر حسية من الطبيعة، أو الواقع المحسوس ليقارن بينها وبين الموت الذي هو من العناصر المعنوية؛ كقوله شبه الموت بالسيل الذي يجري بين الشعاب وهو يمجج:

^١ المصدر نفسه: ج ١، ص ٢٢٩

^٢ ورَأَيْنَا مَعْرَسَ الْحُزْنِ سَهْلًا في الرِّزَايَا وَجَانِبِ الصَّبْرِ وَغَرًّا (١، ص ٥٢٦)

^٣ كَأَنَّ جَنَانِي يَوْمَ وَاقَى نَعِيْهُ فَرِيُّ أَدِيمٍ بَيْنَ أَيْدِي الْخَوَالِقِ (٢، ص ٦٠)

^٤ ذَكَرْتُكَ ذَكَرَ الْعَاطِشَاتِ وَرُودَهَا تُحَرِّقُ أَكْبَادَ لَهَا وَضُلُوعُ (١، ص ٦٣٣)

^٥ وَلَوْ أَنَّ قَلْبِي بَعْدَ يَوْمِكَ صَخْرَةٌ لَبَانَ بِهَا وَجَدًا عَلَيْكَ صُدُوعُ (١، ص ٦٣٣)

^٦ وَعَيْنِي لِرُقْرَاقِ الدُّمُوعِ وَقِيعَةٍ لَهَا الْيَوْمَ مِنْ عَاصِيِ الشُّوُونِ مُطِيعُ (١، ص ٦٣١)

^٧ أَتَيْتُ وَطْرَاقُ الْهُمُومِ كَأَنَّهَا مَحَافِلُ حَيٍّ تَنْتَجِي وَجُمُوعُ (١، ص ٦٣١)

وَأَسْتَدْرِجَ الْعَبِيدَ وَالْأَرْبَابَا سَيْلٌ رَدَى قَدْ مَلَأَ الشَّعَابَا
وَجُنَّ مَوْجًا، وَطَعَى عُبَابَا قَارَعَنَا وَاتَّزَعَ اللَّبَابَا^١

والسيل الذي يرسمه الرضي ذو أمواج مضطربة كأنها مجنونة، تسيل بقوة وتغلب على المرتفعات، والموت يمشى بين الناس كسيلٍ عارم يغلب على الصغار والكبار من القوم. وكأنه قام بالقتال معهم. والرضي ينقل المعنى المقصود إلى المخاطب مستعيناً بالصورة الاستعارية والتشبيهية أو يجعله كمورد ماءٍ يدخل عليه الجميع للشرب:

أَلَا إِنَّ قَوْمِي لِوَرِدِ الْحِمَامِ مَضَوْا أُمَمًا، وَأَجَابُوا الْمُهَيَّا^٢

فيتحسّر على قومه الذين ماتوا وانصرفوا عنه، وكذلك قول الرضي يرسم قوّة الموت وسلطانه على الناس:

ثُمَّ انْتَنَتْ كَفُّ الْمُتَوْنِ بِهِ كَالضَّعْثِ بَيْنَ النَّابِ وَالظُّفْرِ^٣

فيظهر سلطان الموت عليهم وملاحمه المخيفة في إطار الصورة الاستعارية والتشبيهية، فيجسّم الموت وحشاً مركزاً على الكف والناب والظفر، وأراد من خلالها أن يبرز بشاعة هذا الوحش (الموت) وقوة فتكه على الصيد (صديقه). فهو يغلب على الصيد ويأخذه كقبضة من الحشيش التي جمعها بكفه. وذلك يعني أنّ الإنسان لا قوّة له أمام الموت.

وقوله استقى الرضي عناصره من التراث الديني:

صَدُغَ الرَّدَى أَعْيَا تَلَاخُمُهُ مَنْ أَلَحَمَ الصَّدَفَيْنِ بِالْقِطْرِ^٤

فشبه الموت بالشقّ الذي لا يستطيع أحد أن يلاءم بينه ولو كان ذلك الشخص الإسكندر ذا القرنين الذي تلائم بين الغلافين بالنحاس، فهو أيضاً لا يستطيع أن يلاءم شقّ الموت. وفي هذا إشارة إلى ما جاء في القرآن الكريم ﴿أَتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ حَتَّىٰ إِذَا سَاوَى بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ أَنفُخُوا حَتَّىٰ إِذَا جَعَلَهُ نَارًا

^١ المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٢١

^٢ المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٣٢

^٣ المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٢٣

^٤ المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٢٣

قَالَ أَتُونِي أَفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْرًا^١.

تصوير الأيام ومصائبها

ظهرت الأيام في شعر الرضي ذات وجه كربه، يشبهه مرّة بالوحوش التي تهجم على الإنسان وتحبط آماله:

عَزَاءَكَ، فَالْأَيَّامُ أُسْدٌ مِثْلُكَ نَعُطُ الْفَتَى عَطَّ الْمَقَارِضِ لِلْبُرْدِ^٢

فيجمع خيال الشاعر بين الأيام والأسد في نسيج الصورة التشبيهية، وبذلك أبرز وحشية الأيام ويضفي عليه إحياءات الأسد المرعبة والبشعة المقترنة بالوحشية التي يفترس الإنسان. ثم يستعين الرضي بصورة أخرى ليلمس المتلقي ما تفعل الأيام بالإنسان، فيرسم لوحة مقراض يشق الثوب. فالدهر يشق الإنسان، يقطع جسمه ويفرق آماله.

وقوله أيضاً :

وَلَا دَارَ إِلَّا سَوْفَ يُجْلَى قَطِينُهَا عَلَى نَعَقِ غُرَبَانِ الْخُطُوبِ التَّوَاعِقِ
وَيَخْرُجُ مِنْهَا بِالْكَرَائِمِ حَادِثٌ وَيَدْخُلُهَا صَرْفُ الرَّدَى بِالْبَوَائِقِ^٣

استعان الشاعر بحاسة الصوت واللون في صورته التشبيهية لبيان شدة كراهية المصائب وتشاؤمه بها، فهي سوداء ولها صوت كربه كصوت الغراب الذي يتشاءم به عند العرب. فالحوادث السوداء تخرج شرفاء القوم من الديار وتدخل فيها الشر والمصيبة. فأراد الشاعر بهذا أن يبين أن الموت حتمي وهو مصير كل إنسان، فكل ديار يخلو من أهلها إثر مصيبة نازلة أو حادثة مفاجئة. ومما نستنتج أنه:

^١ الكهف، ص ٩٦

^٢ الشريف الرضي، ديوان، ج ١، ص ٤٢٣

^٣ المصدر نفسه، ج ٢، ص ٥٨

النتيجة:

- استعان الرضي بأنواع التشبيه لتصوير الأفكار والأحاسيس...، ولكن التشبيه التمثيلي يغلب على غيره من الأنواع.
- يصوّر الرضي المعنوي في صورة المحسوس في مواضع عديدة من شعره، وذلك ليقربه إلى ذهن المتلقي.
- إنّ توسل الرضي بجواس الصوت واللون، يشكّل جانباً بارزاً في جوانب رسم الصورة التشبيهية.
- المادّي المحسوس هو العنصر البارز في التشبيه عند الرضي.
- استمدّ الرضي أكثر صوره التشبيهية من مظاهر الطبيعة والواقع المحسوس، وقد نجد بعض صوره استقاهها من التراث الديني، ولكنه يندر أن يشكّل تشبيهاته من الوهم.
- إن المفردات التي يستخدمها الرضي تناسب تماماً مع الجوّ الحزين السائد في أشعاره الرثائية. فالرثاء يقتضي استعمال مفردات مثل «غاض»، «فلّ»، «ذهب»، «فقد»، «غاب»، «ذبل»، «ذوي»، «نشف» وغير ذلك.
- ينوّع الرضي في استعمال أدوات التشبيه، وذلك لأن وظيفة الأدوات تختلف.

قائمة المصادر والمراجع:

- ١- ابراهيم أبوزيد، على، الصورة الفنية في شعر دعبيل بن علي الخزامي، (د.ط)، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م.
- ٢- ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (د.ط)، تحق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م.
- ٣- ابن طباطبا العلوي، علي بن احمد، عيار الشعر، (د.ط)، تحق محمد زغلول سلام، القاهرة: منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ت).
- ٤- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، الطبعة الخامسة، بيروت: دار العودة، ١٩٨٨ م.
- ٥- الأمين، محسن، أعيان الشيعة، (د.ط)، تحق حسن الأمين، د.م: دار التعارف، ١٩٨٣ م.
- ٦- الباخريزي، علي بن حسن، دمية القصر وعصرة أهل العصر، الطبعة الأولى، تحق محمد التونسي، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٣.
- ٧- البستاني، صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الاصول والفروع)، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨٦ م.
- ٨- الراغب، عبد السلام أحمد، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، الطبعة الأولى، حلب: فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م.
- ٩- الشريف الرضي، ديوان: شرح محمود مصطفى حلاوي، الطبعة الأولى، بيروت: شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٤١٩ هـ - ١٩٩٩ م.
- ١٠- ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والامارات)، (د.ط)، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥ م.
- ١١- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، (ط٢)، مصر: دار المعارف، د.ت.
- ١٢- عبد الله المرام، عبد الحميد، القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري (الظواهر والقضايا والأبنية)، (ط٢)، طرابلس: دار الكاتب، ١٩٩٩ م.
- ١٣- عبد المحسن محمد، فتحي، الشعر في مصر في ظلّ الدولتين الطولونية والإخشيديّة، (د.ط)، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م.
- ١٤- عتيق، عبد العزيز، علم البيان، (د.ط)، بيروت: دار النهضة، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م.
- ١٥- العسكري، ابوهلال، الصناعتين، على محمد البجاوي، الطبعة الثانية، محمد ابوالفضل ابراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، (د.ت).
- ١٦- عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، (د.ط)، القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٤ م.

- ١٧- عمران، عبداللطيف، شعر الشريف الرضي ومنطلقاته الفكرية، الطبعة الأولى، دمشق: دار البناييع، ٢٠٠٠م.
- ١٨- فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الادبي، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الشروق، ١٤١٩هـ _ ١٩٩٨م.
- ١٩- مطلوب، أحمد، فنون بلاغية، البيان، البديع، (د.ط)، الكويت: دار البحوث العلمية، ١٣٩٥ هـ، ١٩٧٥م.

صورة السّلاح في ديوان أوس بن حجر

الدكتور مصطفى حداد*

الملخّص:

يتناول البحث بالدراسة الرؤية الجمالية الشعرية للحرب، بوصفها مكوّنًا جوهريًا من مكوّنات الوعي العربيّ في العصر الجاهليّ، وذلك من خلال تصوير الشّعراء الجاهليين عتادهم الحربيّ. وقد حدّدت الدّراسة مجالها في ديوان الشّاعر الجاهليّ "أوس بن حجر" لظهور السّلاح فيه بصور ذات شعريّة فائقة. تهدف الدّراسة إلى كشف الأنساق المضمرة التي تكتنّرها صور السّلاح في أشعار أوس بن حجر، والكشف عن الوعي الجماليّ الجاهليّ للحرب، التي يمكن أن تعدّ أحد الأوجه المأساوية للعالم الإنساني. الكلمات المفتاحية: الوعي الجمالي، الثنائيات الضدية، الحرب، عدّة الحرب.

المقدّمة:

ذاق الإنسان العربي في الجاهلية ويلات الحروب، وما جرّته المنازعات من آثار سلبية على المجتمع، وقد صوّر الإبداعُ الشعريّ الجاهليّ الحربَ بصور بشعة منقّرة و" بأنها شرّ كبير لا ينبغي به إلّا طير الشّؤم، ساحتها خطيرة، وهولها شديد، طعمها مرّ... هلك الرجال، وتترك النساء أيامي، والأطفال يتامى، وتملأ القلوب حسرة ولوعة"^١. ولأنّ الحرب ضرورة فرضتها البيئة الجاهلية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية، فقد صور الشعراء أهميتها أيضًا لاستمرار الحياة، ومشروعيتها للدفاع عن الذات، والحمى، والأهل. وكان لا بدّ للعربيّ أن يعدّ نفسه لها إعداداً معنويّاً وماديّاً وحربيّاً، وكان " من الطبيعي أن تصبح الأسلحة والمعدّات الحربيّة ضروريّة للحياة في ذلك الوقت. لذلك اهتمّ العربيّ بها اهتماماً كبيراً، وبذل كلّ ما يستطيع للحصول على أكبر كمّيّة من خيرها و أجودها"^٢.

* مدرس في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ١٤/١١/١٣٩١هـ.ش = ٢٠١٣/٠٢/٠٢ م تاريخ القبول: ٠٨/٠٣/١٣٩٢هـ.ش = ٢٩/٠٥/٢٠١٣م

^١ — علي الجندي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص ٧٤.

^٢ — المرجع نفسه، ص ١٣٠.

وقد أظهر الشعر الجاهلي رؤية العربي لأسلحته، التي هي عدته لمواجهة المخاطر، وما كان له أن يجتاز الأمكنة الخفيفة لولا اعتماده على عتاده الحربيّ، وعلى وفرتها وجودها تتوقف درجة الحرب ونتيجتها. وقد أفاض الشعراء الجاهليون في كلامهم على أسلحتهم، وبينوا سبب اهتمامهم بها " فبها كانوا يحافظون على حياتهم، ويصنونون شرفهم، ويدافعون عن عزّهم، ويرضون رغبتهم، ويحقّقون أمانهم" ^١.

ومّا يثير الاهتمام في تصوير الشعراء الجاهليين أسلحتهم الحربية أهم جعلوها معرضاً فنياً لإبراز مهاراتهم، ليس في مجال الاقتتال والحرب، وإنما في مجال الإبداع الشعري، فكانت صور الأسلحة تضيّج بالحياة، والحركة، والألوان البهية، والأضواء الساحرة. لقد صارت أشبه بأدوات الزينة، نُقشت عليها الخطوط، وزُيّنت بالخليّ والجواهر، فتوارت عنها إحياءات الموت، والقلق والرّهبة.

وقد دفعنا هذا التناقض بين قبح الحرب وبشاعتها، وجمال الأسلحة، ورونقها، إلى البحث عن الرؤية الشعريّة الجاهليّة للحرب، التي حاولت تأسيس الوجود الإنساني، بتقويض ماهية الحرب وقبحها، وذلك بالتعالي عليها فنياً من خلال تصوير الأسلحة، وإظهار الجمال فيها.

ولأنّ البحث في مثل هذه الموضوعات يطول ويتشعب، فقد آثرنا - توخياً لدقة النتائج - أن يكون مجال بحثنا في ديوان الشاعر الجاهلي "أوس بن حجر"؛ فتابعنا فيه صورة الحرب، والأسلحة الحربية وهي: السيف، والرّمح، والدّرع، والقوس، والسّهم.

تتأثّر أهمية هذا البحث من أنه ينطلق من النّصّ الشعريّ الذي لا ينفصل عن الموروث الثقافي، والتقاليد الشعرية الجاهلية.

أمّا الهدف منه، فيتجلى في محاولة الكشف عن الأبعاد الخفيّة، والأنساق المضمرّة التي تكتنّرها صور السّلاح في أشعار "أوس بن حجر"، والكشف عن الوعي الجمالي الجاهلي.

وأما المنهج المتبع في هذا البحث، فيقوم على تحليل النصوص الشعرية؛ لأنه يُلائم طبيعته، ولأنه يسهّل الكشف عن البناء الجمالي لصور السّلاح، وتبيان علاقتها بالطبع البشريّ المرتبط بآفاق نفسيّة، وروحيّة، وثقافيّة.

^١ — المرجع نفسه، ص ١٣٢.

وقد حرصنا، في أثناء دراسة النصوص وتحليلها، على أن يكون التركيز على الشعر، وليس على السيرة الذاتية للشاعر، فاتحين نوافذ المنهج الفني على اللغة، وعلى العلوم النفسية والاجتماعية والانثربولوجية.

وصف ديوان أوس بن حجر:

اعتمدنا في دراسة صور السلاح في أشعار "أوس بن حجر" على ديوانه، الصادر في بيروت بطبعته الأولى سنة ١٩٦٠م عن دار صادر، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم.

ضمّ الديوان أربعة وخمسين نصّاً، توزعت بين مقطوعات قصيرة وقصائد طويلة؛ أطولها القصيدة الثلاثون؛ إذ بلغ عدد أبياتها ستين بيتاً، وبلغ عدد القصائد التي زاد تعداد أبياتها عن عشرين بيتاً ثمانين قصائد.

وأما النصوص التي ستكون مجال دراستنا الفنية، فهي القصيدة الخامسة والثلاثون، وعدد أبياتها اثنان وخمسون، والقصيدة السابعة والثلاثون، وعدد أبياتها تسعة وعشرون.

نخلص من ذلك إلى أنّ القصائد التي كان فيها إسهاب في تصوير الأسلحة هي القصائد الطويلة؛ متعدّدة الوحدات أو الشرائح.

يبدو واضحاً جهد محقق الديوان في توثيق المادّة الشعرية من مظانها، وإن كان يُؤخَذ عليه قلة شروحه اللغوية وقد تجاوزنا ذلك بالعودة إلى معاجم اللغة، وبقراءة الشعر من الشعر؛ أي من التقاليد الشعرية الجاهلية، ذلك أنّ الكلمة في كلّ نصّ تقيم حواراً مع نصوص أخرى^١، وأنّ النصّ "مكان تبادل بين بقايا بلاغات يعيد توزيعها أو يبادلها عبر بناء نصّ جديد انطلاقاً من نصوص سابقة"^٢.

الرؤية الشعرية للحرب عند أوس بن حجر:

قبل أن نتناول بالدراسة والتحليل صور السلاح التي وردت في ديوان أوس بن حجر نعرّج على بعض الإشارات التي وردت في شعره، نتبين منها رؤيته الجمالية للحرب، وصلتها بالتقاليد الشعرية الجاهلية، ومن هذه الإشارات عبارة (أمّ الرّدين) التي لم يشرحها أو يوضّحها محقق الديوان، والتي نرجّح أن تكون كناية عن الحرب، وسنبيّن صحّة توجّهنا بالعودة إلى المعجم اللغوي، وإلى التقاليد الشعرية الجاهلية.

^١ — نيفين سامبول، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة د. نجيب غزاوي، ص ١٠.

^٢ — المرجع نفسه، ص ١٠.

وَرَدَتِ العبارة في مقطوعة شعرية قصيرة في ديوانه، فيها بيتان فحسب، يقول أوس بن حجر^١:

فَمَا أُمُّ الرُّدَيْنِ وَإِنْ أَدَلَّتْ بِعَالِمَةٍ بِأَخْلَاقِ الْكِرَامِ
إِذَا الشَّيْطَانُ قَصَعَ فِي قَفَاها تَنَفَّقْنَاهُ بِالْحَبْلِ الثُّؤَامِ

لا تكشف معاني البيتين عن المراد بـ "أم الردين"، ويمكن أن نكمل هذه الرسالة المبهمة في ضوء الصلة التي عقدها الشاعر بينها، وبين الشيطان، وفي ضوء التقاليد الشعرية أيضاً.

تظهر "أم الردين" امرأة لبسها الشيطان، تتلون، وتغوي الرجال بإخفاء قبحها؛ ولكنها عاجزة عن خداع الكرام منهم، مهما بالغت في دلتها، وإغوائها.

وبمتابعة صورة المرأة الشيطانية - التي تغوي، وتغري، ثم تفترس - في التقاليد الشعرية الجاهلية، نجد أن من الشعراء من جعلها كناية عن الحرب. يقول عمرو بن معد يكرب الزبيدي^٢:

الحَرْبُ أَوَّلُ مَا تَكُونُ فُتْيَةً تَسْعَى بِزِينَتِها لِكُلِّ جَهُولِ
حَتَّى إِذَا اسْتَعْرَتْ وَشَبَّ ضِرَامُها عَادَتْ عَجُوزًا غَيْرَ ذَاتِ خَلِيلِ
شَمْطَاءَ جَزَّتْ رَأْسُها وَتَنَكَّرَتْ مَكْرُوهَةً لِلشَّمِّ وَالتَّقْيِيلِ

الحرب وفقاً لهذه الرؤية الشعرية امرأة تتزين، وتتجمل، فتبدو فتاة شابة ذات فتنه وجمال، فينخدع الجهال من الرجال بها، فيقعون في حبالها، لتتكشف بعد ذلك على حقيقتها؛ عجوزاً، شمْطَاءً، قبيحة المنظر، تفوح منها رائحة منفرة مكروهة.

وقبل أن نخرج باستنتاج ما تقدمنا به، ونستقر على دلالة "أم الردين" تستوقفنا عبارة شبيهة وردت في شعر زهير بن أبي سلمى؛ إذ رمز إلى الحرب بامرأة حطت رحلها يسميها "أم قشعم" يقول مشيراً إلى فعلة "حصن بن ضمضم" الذي رفض صلح داحس والغبراء^٣:

فَشَدَّ وَلَمْ تَفْزَعْ بُيُوتُ كَثِيرَةٍ لَدَى حَيْثُ أَلَقَتْ رَحْلَها أُمُّ قَشْعَمِ

^١ — ديوانه، ق ٥٠، ص ١٢٦. أدلت: وثقت بمحبته فأفرطت في دلتها، تنفقناه: استخرجناه كما يخرج البربوع من نافقائه، الثؤام: المزدوج.

^٢ — شعره، ص ١٥٤ — ١٥٥، وتنسب الأبيات أيضاً إلى امرئ القيس الكندي، ديوانه، ص ٣٥٣.

^٣ — شعره، ص ٢١.

تدل معاني كلمة "قشعم" على الافتراس، والموت، والقدرة على نصب الشراك؛ فمن معانيها أنها تدلّ على التسر والرحم، وتدلّ أيضاً على المنية، والضبع، والعنكبوت، والحرب^١.

وبعد هذا العرض الموجز يمكن أن نقول: إنّ "أم الرّدين" التي ذكرها "أوس بن حجر" هي كناية عن الحرب، فمعانيها لا تخرج عن معاني الاحتواء، والشمول، والاتساع؛ فالرّدين يمكن أن يكون تصغيراً لكلمة "الرّدن" وتعني أصل الكم^٢ إذ يُقال: قميصٌ واسع الرّدن، أو مقدّم كم القميص، وقيل: هو أسفله، وقيل: هو الكمُّ كلّهُ، وهنا تلتقي في دلالتها دلالة "أم قشعم" التي جعل زهير لها رحلاً ثلّقيه فتضع أوزارها. فأُمّ الرّدين ترتدي ثوباً ذا أردان واسعة تخلعه، فتكون الحرب، وفي كلتا الحالتين. إلقاء الثوب، أو خلعه، يُظهر القبح، وسوء المنظر.

وعلى الرغم من أنّ أوس لم يُشر إلى تجرّد أمّ الرّدين؛ فإننا نقرأ في أشعار غيره من الشعراء الجاهليين ما سكت عن ذكره، فقيس بن الخطيم -على سبيل المثال لا الحصر- جعل الحرب امرأة تجرّدت، فخلعت رداءها وهيّأت لإنزال الموت، يقول^٣:

وَقَدْ جَرَّبْتُ مِنِّي لَدَى كُلِّ مَافِطٍ دُحِيٌّ إِذَا مَا الْحَرْبُ أَلَقَتْ رِدَاءَهَا

ويقول في موضع آخر^٤:

فَلَمَّا رَأَيْتُ الْحَرْبَ حَرْباً تَجَرَّدَتْ لَبِسْتُ مَعَ الْبُرْدَيْنِ ثَوْبَ الْمُحَارِبِ

يتبيّن ممّا تقدّم أنّ "أمّ الرّدين" كانت في نصّ "أوس بن حجر" رمزاً للحرب المدمّرة، لذلك فإنه يبطل سحرها بسحب الشيطان منها.

لقد صوّر الوعي الشعريّ الجاهليّ قُبْحَ الحرب، وفظاعتها، وما تُخلّقه من أهوال، ومخاطر، ومن تقدّم للذات البشريّة؛ فهي لا تخلّف إلّا الندم، والحسرة. ويمكن أن نقرأ في شعر أبي قيس بن الأسلت الأنصاري صدى ذلك؛ إذ أنكرته زوجته، ولم تعرفه، بعد أن غيّرت الحرب من سحنته، وهدمت ذاته، يقول^٥:

^١ — ابن منظور، لسان العرب، (قشعم).

^٢ — المصدر نفسه، (ردن).

^٣ — ديوانه، ص ٥٠.

^٤ — المصدر نفسه، ص ٨٨.

^٥ — الفضل الضبي، الفضليات، ق ٧٥ ص ٢٨٤. الخنا: الكلام الرديء، أسماعي بفتح الهمزة: جمع سَمْع، وبكسرهما

قَالَتْ وَلَمْ تَقْصِدِ لِقِيلِ الْخَنَا مَهْلًا فَقَدْ أَبْلَغْتَ أَسْمَاعِي
 أَنْكَرْتِهِ حِينَ تَوَسَّيْتِهِ وَالْحَرْبُ غُولٌ ذَاتُ أَوْجَاعٍ
 مَنْ يَذُقُ الْحَرْبَ يَجِدُ طَعْمَهَا مُرًّا وَتَحْبِسُهُ بِجَعَجَاعٍ
 قَدْ حَصَّتِ الْبَيْضَةُ رَأْسِي فَمَا أَطْعُمُ غُمَضًا غَيْرَ تَهْجَاعٍ

الحربُ غول تغتال الرجال، تذهب بهم، وتغيّر من أشكالهم، وصورهم بمواجعها، وآلامها، و أهوالها، وهي مُرة قاسية، تحبس البشر في ضنك، وضيق من العيش.

وغير بعيد عن ذلك الصورة المنقّرة للحرب في شعر "زهير بن أبي سلمى" فقد جعلها امرأة عواناً، تعاقب عليها الأزواج، وأنثى ولوداً تلقح كشافاً، ولكنها لا تلد إلا أجيالاً من البشر مشوّهة؛ لأنها نبتت في مراتع الدّماء، وجعلها شيطاناً مريعاً له أنياب زرق ^١.

ولم يصل الوعي الجمالي الجاهلي إلى فكرة الحرب الشيطانية المدمّرة إلّا بعد أن أرهقت الحروب البشر، وهدهم الاقتتال "إنّ أهم العوامل التي تفسّر الحرب هو تلك الرّغبة العارمة في اكتشاف الإنسان لذاته، ومعرفتها، وتأسيسها في العالم، ذلك أن إطلاق العنان لغريزة التدمير، والعدوان، ثم الوقوف على الخراب الذي ينتج في النهاية عنها يجعل الإنسان يقف عارياً متوحّداً أمام سؤال المصير الجوهري لوجوده، وأن المعنى والقيمة يبدأان من هنا من أبشع مظاهر اللا معنى، وأكثرها قسوةً، وهذا ما يجعل الحرب نوعاً راقياً من التربية للإنسان ^٢".

لقد كان على الشعراء الجاهليين - وهم الذين يسهمون في تشكيل الوعي الجمالي - أن يكشفوا للناس حقيقة الحرب، وبشاعتها، وأن يتعالوا بقيمهم عليها، فحاولوا إعادة تأسيس الوجود الإنساني المحارب، وذلك من خلال إبراز قيم البطولة، والشجاعة، والثبات، وما إلى ذلك من قيم.

مصدر، توسمته: التوسم: التنبّت في معرفة الشيء، الغول: ما اغتال الأشياء فذهب بها، الجعجاع: الحبس في المكان الغليظ أو الضيق، حصّت: حصته أذهبت شعره ونثرته لطول مكثها على رأسه، البيضة: الخوذة، التهجاع: النومة الخفيفة.

^١ — يُنظَر، شعره، ص ٣٦، ١٩، ٣٧.

^٢ — هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، ص ٣٦٣.

ونجد مثيلاً لهذه القيم الناتجة من ثقافة الحرب في مقطوعة ثانية من ديوان "أوس بن حجر" يقول فيها^١:

وَكَاثِنٌ يُرَى مِنْ عَاجِزٍ مُتَضَعِّفٍ	جَنَى الْحَرْبَ يَوْمًا ثُمَّ لَمْ يُغْنِ مَا يَجْنِي
أَلَمْ يَعْلَمْ الْمُهْدِي الْوَعِيدَ بِأَنْتَنِي	سَرِيعٌ إِلَى مَا لَا يُسْرُ لَهُ قِرْنِي
وَأَنَّ مَكَانِي لِلْمُرِيدِينَ بَارِزٌ	وَإِنْ بَرَزُونِي ذُو كَوْوِدٍ وَذُو حِضْنٍ
إِذَا الْحَرْبُ حَلَّتْ سَاحَةَ الْقَوْمِ أَخْرَجَتْ	عُيُوبَ رَجُلٍ، أَلِ يُعْجِبُونَكَ فِي الْأَمْنِ
وَالْحَرْبُ أَقْوَامٌ يُحَامُونَ دُونَهَا	وَكَمْ قَدْ تَرَى مِنْ ذِي رُؤَاٍ وَلَا يُغْنِي

إنه يواجه قبح الحرب بقيم البطولة والشجاعة والقوة، إنما عتاده المعنوي. لقد علّمته تجاربه في الحروب، وربّته، فأدرك أنّ الحرب لا تتغير من أخلاق الرجال؛ فالعاجز الضعيف سيظلّ ضعيفاً لن يغنيه كلّ ما جناه من الحروب، ولكن الحرب تكشف، وتُعرّي، فمن كان في السّلم يجذب الأنظار إليه، ويعجب الناس بجمال منظره، تخرج الحرب عيوبه، فينكشف أمره.

الرؤية الشعرية للأسلحة الحربية

يتسع الشعر الجاهلي لذكر أسماء كثيرة لعدد الحرب، والوقوف عند أوصافها وأشكالها، وتفرعاتها الكثيرة وطريقة صنعها، فمنها على سبيل المثال لا الحصر؛ الدّرقة، والبيضة، والسيف، والرمح، والقوس، والدّرع، والترس^٢. ويرى د. عبد الإله الصائغ أنّه من العسير تماماً - نظراً لاختلاف اللهجات والبيئات والخبرات - التوفّر على أسماء العدد ودلالاتها وتفرعاتها المتسعة^٣. ولكن على الرغم من كثرة تلك الأسماء التي وردت في الشعر الجاهلي، فإنّ الشعراء لم يولوا عنايتهم، في مجال التصوير الشعري، إلاّ للسيف والرمح والقوس والسهم والدّرع والترس، فقد ظهرت هذه الأسلحة بصور فنية غنية بالدلالات والإيحاءات.

^١ — ديوانه، ق ٥٤، ص ١٣٠ الكوود: الثبات والقوة، الحِصْن: المنعة، الرواء: جمال المظهر.

^٢ — ينظر: علي الجندي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص ١٣٠ — ١٨٠.

^٣ — عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعية الجاهلي والصورة الفنية، ص ١١٢.

وسنجد هذا الأمر واضحاً في ديوان أوس بن حجر؛ إذ سنتناول بالدراسة القصيدتين الخامسة والثلاثين، والسابعة والثلاثين منه، في محاولة لاستجلاء المعاني الدفينة، أو الأنساق المضمرة التي تكتنرها صور هذه الأسلحة، بغية الوصول إلى الوعي الجمالي الشعري.

أولاً دراسة القصيدة الخامسة والثلاثين^١:

في هذه القصيدة اثنان وخمسون بيتاً، شغلت وحدة السلاح منها ثمانية وثلاثين بيتاً، ومن الأسلحة التي وردت: الرمح والدرع، والسيف، والقوس.

وقد جاء الحديث عن السلاح في معرض استظهار قيم البطولة والشجاعة، فكان الكلام عليها عاداً معنوياً للشاعر، يضاهي به عتاده الحربي. فمن خلائقه: الإباء، والرشد، وثبات الرأي، والحزم، والنصح^٢. يبدأ الكلام على الأسلحة بالفعل (أعددت) وهو من الأفعال النمطية التي ظهرت في التقاليد الشعرية الجاهلية مقترنةً بصور الأسلحة التي يعتدّها الجاهلي لدرء أخطار الفناء، ذات الواجهات المتعددة والمختلفة^٣.

يقول أوس^٤:

وَأَيُّ امْرُؤٍ أَعَدَدْتُ لِلْحَرْبِ بَعْدَمَا
رَأَيْتُ لَهَا نَاباً مِنْ الشَّرِّ أَعْصَلَا

^١ - أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٥، ص ٨٢ - ٩٢.

^٢ - المصدر نفسه، ق ٣٥، ب ٣ - ٦، ص ٨٢ - ٨٣.

^٣ - عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، ص ١٠٣.

وعن ارتباط الفعل أعددت بصور الأسلحة ينظر: المفضل الضبي، المفضليات، ق ١١٧ ص ٣٨٦ نصّ لعبد قيس بن خفاف، ب ٤ - ٥ (فأصبحت أعددت للنائبات) وق ٧٥ ص ٢٨٣، ب ٦ - ٩ نصّ لأبي قيس بن الأسلت (أعددت للأعداء موزونة) وعمرو بن معدي كرب، ديوانه، ق ٣٩ ب ١ - ٦ ص ١٣٣ - ١٣٤ (أعددت للحرب فضاضة) وق ١٦ - ٣ ب ٤ ص ٨٠ (أعددت للحدثان سابعة) وامرؤ القيس بن حجر ديوانه ص ١٨٧ و) أعددت للحرب وثابة).

^٤ - أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٥، ب: ٧، ٨، ٩ ص ٨٣ - ٨٤. أعددت: هيأت عدة، أعصل: أعوج، الأصم: الرمح المصمت الذي لا خوف له، الرمح الرديني: منسوب إلى ردينة بالتصغير وهي امرأة كانت تقوم الرماح وكان زوجها سمهراً أيضاً يقوم الرماح يُقال لرماحه سمهريّة، الكعب: العقدة، القسب: التمر اليابس نواه مرّ صلب، العراض: الشديد الاضطراب، المزجى: الذي جعل له زوج وهي الحديدة في أسفل الرمح تغرز في الأرض، المنصل: الذي جعل له نصل وهو السنان.

أَصَمَّ رُدَيْنِيًّا كَانَ كُعُوبُهُ نَوَى الْقَسَبِ عَرَاصًا مُزَجًّا مُنْصَلَا
عَلَيْهِ كَمَصْبَاحِ الْعَزِيزِ يَشْبُثُهُ لِفَصْحٍ وَيَحْشُوهُ الذُّبَالُ الْمُفْتَلَا

يتجسد الفناء في صورة الحرب المفترسة، ذات الأنياب الزرق المعوجة، وقد وجدنا أن هذه الصورة من الصور النمطية التي عبّرت عن رفض الإنسان الجاهلي الحرب المدمرة^١.

وما " إن يبدأ النص بهذا المفتاح الأثير (أعددت) حتى تنثال الأسلحة، بتارة، برّاقة، خلاّبة، في مناخ من الواقع والتشبيه، والاستعارة، والكناية، لكي تندفق الصور الحركية"^٢.

ومن تلك الأسلحة الرّمح الصّلب القوي، إته رمح متين لا ينكسر، إذما رُمي به، تبدو كعوبه - لقساوتها - كأنها نوى التمر اليابس، ولكنه على قساوته مرن مطواع، فهو يتحرك، ويهتز بيد حامله.

تظهر في صورة الرّمح ثنائية الصلابة والليونة، وما أن الشاعر قد تبنى قيم القوة والحزم مع قيم الحكمة وسداد الرأي والنصح، فقد آثر أن يكون رمحه مرناً يجمع الصفتين معاً.

وحتى تكتمل صورة الرمح يضيف الشاعر إليها عنصر اللون في صورة حسّية، بصرية، تتحول النار فيها من فكرة الإحراق إلى الإضاءة (عليها كمصباح العزيز) فيريق نصل الرمح يشبه في توهجه، ضوء مصباح ملك، أشعله لعيد الفصح، وهو لا ييخل على مصباحه بالفتائل، ليتوقد المصباح وترتفع ناره، فتضيء ما حولها.

إنّ تحول النار إلى نور أخرج الصورة من الرؤية المأساوية المرتبطة بالحرب، وما فيها من قتل وخراب^٣ إلى الرؤية الإشرافية المرتبطة بالحياة وفرح الأعياد والبشارة.

وقد تشابكت في هذه الصورة ثنائية النار والنور مع الثنائية الرئيسة في النص ثنائية الحياة والموت.

ومن الأسلحة التي أعدها الشاعر للحرب الدرع، يقول^٤:

^١ — ينظر ص ٣-٥ من هذا البحث.

^٢ — عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعى الجاهلي والصورة الفنية، ص ١٠٣.

^٣ — تظهر الحرب في التقاليد الشعرية الجاهلية ناراً ضارية، إن أشعلت اهتاحت، وانبعثت قوية مدمرة، ينظر:

— زهير بن أبي سلمى، شعره، ص ١٨ — ١٩.

— حسان بن ثابت الأنصاري، ديوانه، ق ٧٠، ب ٣٣ ص ١٨٤ وقد تظهر أيضاً ناراً محرقة، يحرق في حافاتها

الخطب الجزل وقودها السيوف والرماح والفتيان الشجعان ينظر — زهير بن أبي سلمى — شعره ص ٣٦ — ٣٧.

وَأَمْلَسَ صَوْلِيًّا كَنْهِي قَرَارَةً أَحَسَّ بِقَاعِ نَفْحِ رِيحٍ فَأَجْفَلَا
كَأَنَّ قُرُونَ الشَّمْسِ عِنْدَ ارْتِفَاعِهَا وَقَدْ صَادَقَتْ طَلْقًا مِنَ النَّجْمِ أَعْزَلَا
تَرَدَّدَ فِيهِ ضَوْؤُهَا وَشُعَاعُهَا فَأَحْسِنُ وَأَزِينُ بِإِمْرِي أَنْ تَسْرَبَلَا

تكشف صورة الدرع عن ثنائية ضدية^٢ بين الملاسة والنعومة، و الصلابة والقوة؛ ويمكن أن نقرأ ذلك في الصورة البلاغية التشبيهية (وأمّلس كنهى قرارة) إذ شبه الدرع بغدير حرّكت الريح ماءه فتموّج وعلا بريقه، ثم ولّد من صورة ماء الغدير المتموّج صورة أخرى شكّلت ما يمكن أن يُسمى بمعنى المعنى، فقد صار الغدير كائنًا مرهفًا، رقيق المشاعر والأحاسيس، فإذا ما استشعر حركة الريح أجفل. زَيْنَ أوس درعَه بهذه التموجات وأغناها بالحركة فبثّ فيها الحياة وأنسناها، وهو بذلك يتعالى على فكرة الفناء والدمار اللصيقة بصورة الحرب.

إن ثنائية الصلابة والملاسة التي ظهرت في صورة الغدير تتشابك مع الثنائية الرئيسة في النص، ثنائية الحياة والموت، فقد ظهرت في التفاصيل الدقيقة لصورة الدرع المادية في عزلة كاملة عن كل أبعادها الأخرى، فتقارنُ بالماء الذي يتغضن وجهه حين تحركه الريح، أعطى للصورة بعداً آخر شمولياً هو طبيعتها الضدية العجيبة، فهي توحد بين آلة الحرب والقتل (نفي الحياة) وبين الماء مادة الحياة الأولى، في الصحراء بوجه خاص^٣.

^١ — أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٥، ب ٩ — ١٢، ص ٨٤. الأمّلس: الدرع الناعم المشدود، صولياً نسبة إلى صول، النهي: غدير الماء، الأعزل هو أحد السماكين والثاني هو الراح وهو من منازل القمر، به يتزل.

^٢ — الثنائيات الضدية هي توارد الأفكار في النفس البشرية. واجتماع الأمر وضده، له أصول مرتبطة بالإيديولوجية والفلسفة، وقد تمّ سحبه على النقد الأدبي، فقد بُني سلوك الإنسان عليها، وهي قضية فلسفية لا تفهم بمعزل عن البنى الفلسفية المؤسسة للفكر الإنساني. ينظر: سمر الديوب، "مصطلح الثنائيات الضدية"، عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٤١، ص ١٢٠. ويمكن للصورة أن تحمل ثنائيات ضدية، وإن لم يظهر لفظها، كذلك تفهم أطرافها حين تمنح أقصى دلالاتها. ينظر:

محمد بلوحي، بنية الخطاب الشعري الجاهلي، ص ٣٩.

^٣ — يُنظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ٦٤٩.

وتحيلنا صورة غدير الماء إلى ما تراكم في التقاليد الشعرية الجاهلية، وفي الذاكرة الجمعية العربية من ارتباط بين حيض الماء، وحياض الموت، ولهذا الأمر صلة بالحياة العربية في العصر الجاهلي، حيث الصراع على موارد الماء والمراعي.

وقد حمل كثيرٌ من الصور النمطية في الشعر الجاهلي فكرة ارتباط الماء بالموت، أبرزها قصة مصرع الحُمر الوحشيّة عند الغدران من أبرزها. وتجسد مثل هذه الأفاصيص جزعَ الإنسان من الموت، والجفاف، ورغبته في الحياة، والأمن، والخصوبة.

ثم تغتني صورة الغدير بصور حسية أخرى؛ إذ تعكس الشمس أشعتها على صفحة مائه، فيحلو الجو، ويطيب؛ فقد صادف ظهور الشمس بزوغ نجم السمّاك الأعزل، فلا ريح، ولا برد^١، وتصبح أشعة الشمس هي السربال الذي لبسه الغدير، أو درع الشاعر التي سيواجه بها وحش الحرب الضاري ذا الأنياب الزرق المعوجة.

لم تعد الصّورة الشعرية في مثل هذه المواضع اكتشافاً لعلاقات مشابهة بين مكوّنين أو معطّين فيزيائيّين، أو مجردين، لقد صارت أكثر شمولية، وعمومية؛ صارت خلقاً للوحة حسية بصرية كلية^٢، صارت أشبه بلحظة حلمية تعيد إنتاج الواقع وتؤسّسه على رغبات الإنسان وأحلامه.

لقد غابت من صورة الغدير أصوات الخوف والفرع، وأهاويل الحرب، فصار السلاح الحربي أشبه بلوحة فنية أو أداة من أدوات الزينة التي تمّتها الإنسان، وزينها، وزخرفها.

ويمكن أن نقرأ في صورة السيّف أمراً مشابهاً، يقول أوس^٣:

تألّو برقٍ في حبيّ تكلّلا	وأبيضَ هندياً كأنّ غراره
على مثل مصحاة اللّجين تأكّلا	إذا سلّ من جفنٍ تأكّل أثره
ومدرج ذرّ خاف برداً فأسهلا	كانّ مدبّ التملّ يتبع الرّبي

^١ — ابن منظور، لسان العرب، (عزل).

^٢ — كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ٦٥٨.

^٣ — ديوانه، ق ٣٥، ب ١٣ — ١٦، ص ٨٤ — ٨٥. الغرار: حدّ السيّف، الحيّ: ما حبا من السحاب أي ارتفع وأشرف، تأكّل: توهج واشتدّ، وأثر السيّف: جوهره، المسحاة: إناء من فضة وهو القدح، المدب: الموضع الذي يدب فيه.

جعل سيفه أبيضَ، والبياض في هذا السياق صفة للسيف اللامع البراق القاطع، وتكثر هذه الكلمة الكثير من الدلالات، أبرزها دلالتها على الجلاء، والإشراق، والتجدّد؛ إذ يشبّه حدّ السّيف ببرق تاللاً في سحاب جيّ، وهذه الصورة تحمل دلالة إشراقية؛ لأن السّحاب الجيّ المشبّع بالضوء يبشّر ببشارة قادمة، ويمطر وشيك المطول.

لقد أعطى أوس سيفه نبض الحياة والعطاء، ثم أغنى صورة السّيف بصور أخرى تجسّد الحياة، فشبهه متنّه الصقيل، والخطوط التي تظهر عليه، بمدبّ النمل في حركة ذهابه، وإياه؛ فبعض النمل صاعدٌ إلى الرّوابي، وبعضه الآخر هابط يلتمس دفء الأودية، يحتمي فيها من البرد.

صورة موارة بالحياة، أغنت المشهد بالحركة، وهنا - أيضاً - كانت لحظة حلمية، أبعدتنا - ولو إلى حين - عن صور القتل والدّمار.

لقد صارت الصّورة الحسيّة لوحة فنية، جسّدت حلم الشاعر، بل حلم الإنسان الجاهليّ الذي ذاق مرارة الحروب، وشظف العيش، بحياة آمنة هانئة.

ومن الأسلحة التي أعدّها للحرب أيضاً القوس، يقول^١:

وَمَبْضُوعَةٌ مِنْ رَأْسِ فَرْعٍ شَطِيطَةٍ بِطُودٍ تَرَاهُ بِالسَّحَابِ مُجَلَّلًا
عَلَى ظَهْرِ صَفْوَانٍ كَأَنَّ مُتُونَهُ غُلِّلْنَ بِدُهْنٍ يُزْلِقُ الْمُتَنَزِّلَا

جعل قوسه مقطوعةً من فرع شجرة شائخة، في أعلى جبل شاهق مجلّل بالسّحاب، وجعلها مطلباً صعباً؛ الطريقُ إليه شاقٌّ وعسير، فقد نبتت شجرتها على حجرٍ صلدٍ، يتزلّق من يريد اعتلاءه، أو التزول إليه، وكأنه سقيّ مرّة بعد مرّة بدهن.

ويسهب أوس في سرد قصة قوسه، مُدّ كانت غصناً طريّاً في أعالي الأشجار، حتى صارت بيد صانعها، ويلون قصّته بأطراف نفسيّة، تظهر الجهد في حماية القوس، ورعايتها، حتى تصبح جميلة بهيّة، تمتّع الناظر إليها، ومَن رعاها وحماها.

يُطِيفُ بِهَا رَاعٍ يُجَسِّمُ نَفْسَهُ لِيُكَلِّئَ فِيهَا طَرَفَهُ مُتَأَمِّلَا^٢

^١ - أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٥ ب ١٧ - ١٨، ص ٨٥ - ٨٦. مبضوعة: مقطوعة، الشطية: الشقة والفلة.

^٢ - نفس المصدر، ص ٨٦. يُكَلِّئُ: يُطِيلُ النظر والتأمل، والكالئ: الحافظ.

أظهرت الأفعال المضارعة (يطيف، يجشم، ليكلئ) في تتابعها في الزمن، عنصرَ السرد، فكلُّ فعل منها يصوّر حالةً من حالات النفس البشرية التي تبذل الجهد بالعمل، للتغلب على الطبيعة. فالفعل (يطيف) - وهو من الأفعال النمطية ^١ التي ترتبط معانيها بالاستدارة حول الشيء، والإحاطة به، والدوران حوله ^٢ - تزامن مع تجشّم العناء، والمشقة، ومقاومة إغراء النفس، وتزامن أيضاً مع المتعة، والتأمل، والبهجة.

وتحيلنا هذه الأفعال أيضاً إلى ثنائية الطبيعة والحضارة، إذ تشير إلى الجهد البشري في أنسنة الطبيعة، وتطويعها، وهذه الثنائية تتصل بالثنائية الرئيسة في النصّ ثنائية الحياة والموت، فالقوس إحدى أدوات الحرب والصيد، فهي تقتل الكائنات البشرية والحيوانية، ولكن الوعي الجماليّ الشعريّ تعالى على فكرة الحرب بتجسيم أدواقها.

ويؤقّر أوس لقصّته مزيداً من عناصر القصّ، فتتعدّد الشخصوس فيها، فمن شخصية الرجل الراعي الذي يطيف بها، ويحميها، ويتمتع نظره بها، إلى شخصية الرجل الخبير بالجمال الوعرة، والمسالك الصعبة. ويكون اختياره على رجل من ميدعان، فيسأله عن خبير بالجمال والأشجار يستطيع أن يقطع له قضيبَ القوس من شجرهما، ويكشف الحوار عن تساؤل مفعم بالحيرة، والرغبة، والخوف من ضياع هذه الغنيمة، يقول ^٣:

فَلَا قِيَّ امِرْأً مِنْ مَيْدَعَانَ وَأَسْمَحَتْ
قَرَوْنَتْهُ بِالْيَاسِ مِنْهَا فَعَجَّلَا

^١ — ارتبط الطواف بالتقديس و العبادة، وارتبط بتجليات الخصوبة و رموزها وقد ظهر في الشعر الجاهلي بتشكيلات كثيرة نشير إلى بعضها:

- أظهر امرؤ القيس فعل طوافٍ جماعي حول أشجار نخيل مثمرة يقول: ديوانه ٥٨.

أطافت به حيلان عند قطاعه
تردد فيه العين حتى تحيرا

- وتخيّل الأعشى مارداً من الجنّ يطيف بالدرة، وهي رمز من رموز البكارة والخصوبة. ديوانه: ق ٨٠، ص ٤١٧، يقول:

وماردٍ من غواة الجن يحرسها
ليس له غفلة عنها يطيف بها
ذو نيقة مستعد دونها ترقا
يجشى عليها سرى السارين والسرقا

^٢ — ابن منظور، لسان العرب، (طوف).

^٣ - أوس بن حجر، ديوانه: ق: ٣٥، ب ٢٠-٢١-٢٢، ص ٨٦. ميدعان: حيٌّ من اليمن من أزد السُرّة، غنم: غنيمة، يقصر معملاً: يقلّ العمل والعناء، التبتكّل: التغنم.

فَقَالَ لَهُ هَلْ تَذْكُرُنَّ مُخَبِّرًا يَدُلُّ عَلَى غَنَمٍ وَيُقَصِّرُ مُعَمِّلًا
عَلَى خَيْرٍ مَا أَبْصَرْتَهَا مِنْ بِضَاعَةٍ لِمُلْتَمَسٍ يَبْعَاهُ أَوْ تَبَكَّلًا

ثمَّ يُدْخِلُ قِصَّةَ الْقَوْسِ بَعْضَ عَنَاصِرِ الْإِثَارَةِ وَالتَّشْوِيقِ، وَيَصِفُ دَرْبَ الْأَهْوَالِ إِلَيْهَا، فَهِيَ فَوْقَ جَبَلٍ شَامِخٍ الذَّرْوَةِ، لَا يُمْكِنُ الْوَصُولُ إِلَيْهِ إِلَّا بِشَقِّ الْأَنْفَسِ، فَدَوْنَهَا فُرْجَةٌ مَهُولَةٌ بَيْنَ جَبَلَيْنِ شَاهِقَيْنِ، تَفْصِلُهُمَا أَوْدِيَةٌ وَمَهَاوٍ خَفِيفَةٌ^١:

فَوَيْقَ جَبِيلٍ شَامِخٍ الرَّأْسِ لَمْ تَكُنْ لِتَبْلُغَهُ حَتَّى تَكِلَ وَتَعْمَلَا
فَأَبْصَرَ أَلْهَابًا مِنَ الطُّودِ دُونَهَا تَرَى بَيْنَ رَأْسَيْ كُلِّ نِيقَيْنٍ مَهَبَلَا

وَلَكِنِ الصَّعَابَ، وَالْأَهْوَالِ، وَوَعُورَةَ التَّضَارِيسِ لَمْ تُحَلِّ دُونَ الْوَصُولِ إِلَيْهَا، أَوِ الْيَأْسِ مِنْهَا، فَقَدْ حَزَمَ السَّاعِي إِلَيْهَا أَمْرَهُ وَعَقَدَ عَزْمَهُ^٢:

فَأَشْرَطَ فِيهَا نَفْسَهُ وَهُوَ مُعْصِمٌ وَأَلْقَى بِأَسْبَابٍ لَهُ وَتَوَكَّلَا

وَيَتَضَحُّ الْجَهْدَ الْبَشَرِيَّ فِي التَّغْلِبِ عَلَى وَعُورَةِ الْمَكَانِ فِي شَخْصِيَّةِ السَّاعِي إِلَى الْقَوْسِ، الَّذِي أَكَلَتْ أَظْفَارُهُ الصَّخُورَ، وَلَكِنَّهُ لَا يَتَرَجَّعُ، بَلْ يَتَابَعُ سَعْيَهُ مِنْ مَكَانٍ صَعْبٍ إِلَى آخَرَ أَصْعَبٍ، وَالْمَرْقَى إِلَى غِصْنِ الْقَوْسِ بَعِيدٍ وَشَاقٍّ، وَقَدْ أَنْسَاهُ هَدَفَهُ، وَمَسْعَاهُ، الصَّعَابَ وَالْمَشَاقَّ وَالْأَهْوَالِ؛ فَلَوْ زَلَتْ قَدَمُهُ مِنَ الْمَكَانِ الَّذِي صَارَ إِلَيْهِ لَتَقَطَعَ إِرْبًا إِرْبًا، وَلَكِنِ الْعَزِيمَةُ وَالْجَهْدُ كَانَا أَقْوَى مِنَ الْخَوْفِ، فَلَمْ يَلْتَفِتْ لِيُوجِّهَ اللُّومَ إِلَى قَوْسِهِ الَّتِي دَفَعَتْهُ بِإِغْرَائِهَا إِلَى أَعْلَى الْمَرَاقِي، أَوْ يُلُومَ نَفْسَهُ الْمَغَامِرَةَ وَالْمَخَاطِرَةَ، وَتَحْتَمِدُ الْمَشَاعِرَ فِي دَاخِلِهِ مِنْ خَوْفٍ إِلَى رَجَاءٍ فَأَمَّلَ، فَرِغْبَةٍ فِي الْإِنْتِصَارِ^٣:

وَقَدْ أَكَلَتْ أَظْفَارُهُ الصَّخْرَ كُلَّمَا تَعَايَا عَلَيْهِ طُولَ مَرْقَى تَوَصَّلَا
فَمَا زَالَ حَتَّى نَالَهَا وَهُوَ مُعْصِمٌ عَلَى مَوْطِنٍ لَوْ زَلَّ عَنْهُ تَفْصَلَا
فَأَقْبَلَ لَا يَرْجُو الَّتِي صَعَدَتْ بِهِ وَلَا نَفْسَهُ إِلَّا رَجَاءً مُؤَمَّلَا

^١ — المصدر نفسه، ب ٢٣ — ٢٤، ص ٨٧. الإلهاب: الفرجة أو الهواء يكون بين الجبلين، التَّيَقُّ: المُشْرِفُ مِنَ الْجَبَلِ، الْمَهْلِيلُ: الْمَهْرِيُّ وَالْمَهْلُوكُ.

^٢ — المصدر نفسه، ق ٣٥ — ب ٢٥، ص ٨٧. أشرط نفسه في الأمر خاطر بها، المعصم: المتعلق بالجليل.

^٣ — المصدر نفسه، ق ٣٥ — ب ٢٦ — ٢٧ — ٢٨، ص ٨٧ — ٨٨. معصم: مُشْفَقٌ، تَفْصَلُ: تَقَطَّعَ.

وبعد الحصول على القوس وتصنيعها، تبدأ رحلة جديدة لإعدادها؛ إذ عليه أن يمْطَعُها؛ أي يَسْقِيها من ماء لحائها، فيترك اللحاء عليها، ولا يَنْشَرُها كي لا تجف وتيبس، ثم ينحي عليها مصقله برياً، وهو في كل ذلك يعاملها برفق خشية أن تتلف^١:

فَلَمَّا نَجَا مِنْ ذَلِكَ الْكَرْبِ لَمْ يَزَلْ يُمْطَعُهَا مَاءَ اللَّحَاءِ لِتَذْبُلَا
فَأَنْحَى عَلَيْهَا ذَاتَ حَدٍّ دَعَا لَهَا رَفِيقًا بِأَخْذِ الْمَدَاوِسِ صَيْقَلَا
عَلَى فَخْذَيْهِ مِنْ بُرَايَةِ عُوْدِهَا شَبِيهُ سَفَى الْبُهْمَى إِذَا مَا تَفَقَّلَا

وتظهر القوس في آخر المشهد بلونها الأصفر الجميل، وهو أحد الألوان الحارة التي تبعث في النفس طاقة الحياة، ويدقق الشاعر في عرض مواصفاتها، فيحرص على أن يوفر لها صفة الاعتدال، فلا هي قصيرة فتتفلت من حاملها، ولا هي طويلة طويلاً زائداً يُعْطَل دورها فتترك، ولا تصلح أن تُتخذ قوساً^٢:

فَجَرَدَهَا صَفْرَاءَ لَا الطُولُ عَابَهَا وَلَا قِصْرٌ أَزْرَى بِهَا فَتَعَطَّلَا
ثم تبدو القوس، وقد تم صنعها، كاملة جيدة الأداء، فإذا ما رُمي بها تصوت، أو تصمت، وترسل سهام الموت خلصةً، فلا يشعر بها أحد.

و يتكلم الشاعر على سهامه، وهي من أسلحة الحرب أيضاً، فيجعلها مقطوعة - أيضاً - من فروع نادرة، وغريبة من الأشجار، وقد تحذق الصانع في صناعتها، وتأنق، فركب عليها التّصال المسنونة التي يعلو بريقها، ويتوهج، وكأنه جمر الغضا، هبّت عليه رياح الصّبا، فتطير شرره^٣:

وَحَشَوَ جَفِيرٍ مِنْ فُرُوعٍ غَرَائِبٍ تَنْطَعُ فِيهَا صَانِعٌ وَتَنْبِلَا
تُخَيِّرْنَ أَنْضَاءَ وَرُكْبَنَ أَنْصُلًا كَجَمْرِ الْعُضَا فِي يَوْمٍ رِيحٍ تَزِيلَا

^١ — المصدر نفسه، ق: ٣٥، ب ٢٩-٣٠-٣١، ص ٨٨. يمْطَعُها: يشربها، اللحاء: قشر العود. الرفيق: الحاذق، المداوس: المصاقل واحدها مدوس وهو الذي يصقل به، السفى: شوك البُهْمى واحده سفاة.

^٢ — أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٥، ب ٣٢، ص ٨٨.

^٣ — المصدر نفسه، ق. ٣٥ ب ٣٧-٣٨، ص ٨٩-٩٠. الجفير: الكتانة وحشوها السهام، الغرب نوع من الشجر تصنع منه السهام. تنطع الصانع: تحذق في صناعته وتأنق. وكذلك تنبل، الأنضاء: جمع نضي وهو السهم الذي لم يُر بعد، تزيلا: تطاير.

ويبذل الصانع خبرته، وثقافته في تصنيع السهم، فيكسوها ريشاً متناسقاً يلائم بعضه بعضاً، ليناً، حسن المنظر، لونه أطلح؛ بين البياض والسود، ثم يسهب في إظهاره قدرة سهامه، فهي تصوّت، ويُسمع صوتهما حتى في اليوم المطير^١:

فَلَمَّا قَضَى فِي الصُّعِّ مِنْهُنَّ فَهْمَهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْ تُسَنَّ وَتُصْقَلَا
كَسَاهُنَّ مِنْ رِيَشٍ يَمَانٍ ظَوَاهِرًا سُخَامًا لُؤَامًا لَيْنَ الْمَسِّ أَطْحَلَا
يَخْرُنَ إِذَا أُفْزِنَ فِي سَاقِطِ النَّدى وَإِنْ كَانَ يَوْمًا ذَا أَهَاضِيبٍ مُخْضِلَا
خُورَارِ الْمَطَافِيلِ الْمُلَمَّعَةِ الشَّوَى وَأَطْلَاهَا صَادَفَنَ عِرْنَانَ مُبْقِلَا

تجلّت في صورة السهم ثنائية الحياة والموت، فإن كانت السهام ليّنة طريّة حسنة المنظر، مزيّنة بأجمل الريش وأطراه، فإنها سهام قاتلة، إذ تنفذ في أجساد البقر الوحشيّ، ذوات الأطفال الصغار اللواتي تلتمع أطرافها من خصوبة المرعى ووفرته، وتفرقها عن صغارها الراعيات معها في وادي عرنان الواسع، ذي الأرض المنخفضة المعروفة بكثرة وحوشها وغزارة نبتها.

إنّ مثل هذه الصور الشعرية " تشكيلات ذات ماهية جمالية بذاتها من حيث الرؤية التي تحاول أن تقوّص ماهية الحرب وقبحها بأن تعيد تأسيس الوجود الإنساني المحارب " ^٢.

وتتعلق وحدة السلاح ببيتين، فيهما عودةٌ إلى الجملة المفتاح (أعددت) التي بدأ بها حديث الشاعر عن سلاحه^٣:

فَذَاكَ عَتَادِي فِي الْحُرُوبِ إِذَا التَّظَّتْ وَأَرْدَفَ بَأْسٌ مِنْ حُرُوبٍ وَأَعْجَلَا
وَذَلِكَ مِنْ جَمْعِي وَبِاللَّهِ نَلْتُهُ وَإِنْ تَلَقَّيَ الْأَعْدَاءُ لَا أُلْقَى أَعَزَلَا

^١ — المصدر نفسه، ق ٣٥، ب ٣٩-٤٠-٤١-٤٢، ص ٩٠. السخام من الريش: اللين الحسن، والريش اللؤام هو ما يلائم بعضه بعضاً وهو ما كان بطن القذة منه يلي ظهر الأخرى وهو أجود ما يكون. والطحلة: لون بين الغبرة والبياض والسود، يخرن: يسمع لمن صوت إذا أدبرت على الظفر وحرّكت بالأصابع، وإذا صوتت في الندى فكيف في الجفاف، أهاضيب جمع أهضوبة: الرابية، والمطرة العظيمة القطر، المطافيل: ذوات الأطفال، الشوى: الأطراف، عرنان: واد واسع في الأرض منخفض يوصف بكثرة الوحش، مبقل: طلعت فيه البقلة.

^٢ — هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، ص ٣٧٩.

^٣ — أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٥، ب ٤٣-٤٤، ص ٩٠.

يحمل البيتان مجمل موقف الشاعر المضمر من الأسلحة، إنها لدرء الأخطار، فهي عتاده في الحروب، إذا التهبت نارها، وحلّت الشدائد بالناس. إنّ السّلاح - كما يراه أوس - نعمة من الله أعطاها لإنسان، ليدافع عن نفسه، فالأعزل ضعيف، لا حول له ولا قوة.

لقد أظهرت وحدة السلاح في هذه القصيدة ثنائيات ضديّة، كان أبرزها ثنائية الحياة والموت، والضعف والقوة. وقد تبين لنا من قراءة هذه الثنائيات أنّ الصّور الشعرية يمكن أن تحمل ثنائيات ضدية لم يظهر لفظها، وقد كشفت تلك الصور عن رؤية الشّاعر للأسلحة، وللحرب، والافتتال.

وسنحاول استكمال الصورة وجلاءها من خلال دراسة القصيدة السابعة والثلاثين من الديوان

ثانياً: دراسة القصيدة السابعة والثلاثين^١:

في القصيدة تسعة وعشرون بيتاً، خصّ الشّاعر وحدة السلاح بستّة عشر بيتاً منها، أوردها في معرض كلامه على ذاته، وفخره بقدرته على الخروج من المأزق و الصعاب^٢، فهي تلتقي في ذلك القصيدة الخامسة والثلاثين التي سبقت دراستها.

تبدأ الوحدة ببيت شكل عتبة الدخول إلى صور الأسلحة، يقول فيه^٣:

تَخَيَّرْتُ أَمْرًا ذَا سَوَاعِدَ إِنَّهُ أَعَفُّ وَأَدْنَى لِلرَّشَادِ وَأَجْمَلُ

لقد تحصّن بقيم إيجابية يواجه بها الصعاب، من هذه القيم؛ القدرة والقوة، والعفاف والرشاد، وحسن التخلص.

ويقترّب الفعل (تخيّر) في دلّالته من الفعل (أعددت) الذي وجدنا أنه كان مفتاح الدخول إلى الكلام على عتاد الشّاعر المعنويّ والحريّ. ومن قراءة شعر السلاح نجد أنه قد "تغيّب لفظه (أعددت) وتبقى دلّالتها، وهذا الغياب لا يلغي حضورها في المخيلة، وهيمنتها على أسباب تداعي صور الأسلحة"^٤.

ثم يبدأ الشاعر باستعراض سيفه ذي الخطوط المزينة الذي صنعه ابن مُجدّع^١:

^١ — أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٧، ص ٩٤.

^٢ — المصدر نفسه، ق ٣٧، ب ٩-١٠، ص ٩٤ — ٩٥.

^٣ — المصدر نفسه، ق ٣٧، ب ١١، ص ٩٥. ذو سواعد: ذو وجه ومخارج.

^٤ — عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي: الصورة الفنية، ص ١٠٣.

وَذَا شُطْبَاتٍ قَدَّهُ ابْنُ مُجَدَّعٍ لَهُ رَوْنَقٌ ذَرِيَّةُ يَتَاكَلٍ
وَأَخْرَجَ مِنْهُ الْقَيْنُ أَثْرًا كَأَنَّهُ مَدْبٌ دَبًّا سَوْدٌ سَرَى وَهُوَ مُسْهَلٌ

لهذا السّيف صفاء، ورونق يتلألأ، ويرق ويلمع، ويتوهّج، وقد عبّرت الجملة الخبريّة (له رونق) عن ثبات الصّفات في السّيف، وكأنّها صارت جزءاً من متنه، وأظهرت جملة الصّفة (ذريّة يتأكّل) معنى المعنى، فبدأ السّيف لتوهجه، وكأنّ بعضه يأكل بعضه الآخر.

تظهر في صورة السّيف ثنائية الطبيعة والحضارة التي كنّا وجدناها في القصيدة الخامسة والثلاثين، في صورة القوس، فإن كان القوّاس، أو صانع القسيّ، هو الذي حوّل غصن شجرة القوس، وأنسناها، وذللّها، فإن الحدّاد ابن مُجدّع هو الذي أبدع في تصنيع السّيف، وصقله، فأظهر ثقافته، بل ثقافة عصره، بترصيعه بالجوهر والحليّ، والنقوش، ليغدو براقاً بهياً في منظره، وقد تناهت الخطوط والنقوش على متنه بالدقّة حتى صارت تشبه الأثر الذي تتركه أسرابُ الجراد، وقد سرت على الأرض، حيث تزحف من سفوح التلال إلى السهول، وهذه الصورة شبيهة بصورة النمل التي وجدناها في القصيدة الخامسة والثلاثين^٢، وتظهر في صورة السّيف أيضاً ثنائية الحياة والموت فالسّيف أداة حرب تجتث الحياة، ولكنها أيضاً تدافع عنها وتحميها، وقد صار السّيف في هذه القصيدة صورة عن الطبيعة بحيويّتها، وحركة الكائنات فيها؛ فحركة الجراد ليلاً وانحداره من التلال والهضاب إلى السهول تعطي إحياء بالحيوية والنشاط، ولكنها تشكل أيضاً إحياءً بالموت، لأنّ الجراد يحوّل الطبيعة الخضراء إلى أرض يباب.

إنّ صورة الجراد تحمل دلالةً ضدّية، فحركة الجراد وسعيه، حياة وموت؛ حياة للجراد، وموت للطبيعة الخضراء، لذلك فهي قريبة في دلالتها من دلالة السيف الذي يتأكّل ذريّة، فإن كان البريق في السّيف

^١ — أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٧، ب ١٢-١٣، ص ٩٥. الشطبات جمع شطبة: وهي الطريقة من طرائق السيف، قدّه: قطعه وصنعه، ابن مجدع قين مشهور بصنع السيوف، الرونق: ماء السيف وصفاءه وحسنه، الذري: التألّو واللمعان، يتأكّل: يبرق ويلمع بشدة، الدبا: الجراد، ومدبه: طريق زحفه.

^٢ - أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٥، ب ١٥، ص ٨٥.

وجهاً من أوجه الحياة، لأنه تحوّل بالنّار من فكرة الإحراق إلى التّور والإضاءة، فإنّه أيضاً وجه من أوجه الموت ؛ لأنّ السّيف الملتع المصقول هو السّيف البتّار، القادر على قتل الحياة. ومن الأسلحة التي اختارها أوس الدرع الواسعة يقول ^١:

وَبَيضاءَ زَعْفٍ ثَقْلَةٍ سُلْمِيَّةٍ لَهَا رَفْرَفٌ فَوْقَ الْأَنَامِلِ مُرْسَلُ
وَأَشْبَرَنِيهِ الْهَالِكِيُّ كَأَنَّهُ غَدِيرٌ حَرَّتْ فِي مَتْنِهِ الرِّيحُ سَلْسَلُ

صوّر درعه، لينة (زعف) واسعة، مستفيضة (نثلة) قديمة من عهد سليمان بن داوود (سُلْمِيَّة)، وهي طويلة سابعة، تفضل من لابسها حتى تقع على الأنامل (لها رفرف فوق الأنامل مرسل). وهذه الصفات وثيقة الصّلة بالحياة، فالبياض — كما سبق ذكره — إشراق، والاتّساع حماية لجسد المقاتل، وماء الغدير يتموّج حين تهبّ عليه الرّيح فيشبه السّلسلة في حركته. وتحمل صورة الدّرع ثنائية الطبيعة والحضارة، إذ يظهر الجهد البشري والثقافة الإنسانيّة فيها، فقد ألان الحداد حديدها، وطوّعه، وصقله، وجعله برّاقاً، يخدع الأبصار، فتبدو الدّرع كأنّها غدير ماء، انعكست عليه أشعة الشمس، وهبّت عليه الرّيح فتموّج.

ومن الأسلحة التي اختارها الشاعر أيضاً الرمح اللّين المطواع ^٢:

مَعِي مَارِنٌ لَدُنَّ يُخَلِّي طَرِيقَهُ سِنَانٌ كَنِراسِ الْنَهَامِيِّ مِنْجَلُ
تَقَاكَ بِكَعْبٍ وَاحِدٍ وَتَلَذُّهُ يَدَاكَ إِذَا مَا هَزَّ بِالْكَفِّ يَعْسِلُ

تظهر ثنائية الصلابة والليونة في صورة الرمح، فهو على متانته، وقساوته لا يُتعب حامله، بل تلذّ يد من يحمله بليونته، وطراوته، فلا يزعجها أو يضايقها.

^١ — المصدر نفسه، ق ٣٧ ب ١٤ — ١٥، ص ٩٦. بيضاء: وهي الدرع التي لم يعلها الصدأ، الزعف: الدرع اللينة، النثلة: الواسعة المستفيضة، سلمية: نسبة إلى سليمان بن داود، أشبره: أعطاه إياه، الهالكى: الحداد أو الصيقل، سلسل: صفة للغدير.

^٢ — أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٧ ب ١٦ — ١٧، ص ٩٦. مارن يعني رمحاً ليناً، النراس: السراج، النهامي: النجار، منجل: واسع الجراح، تقاك: اتفاق، وتلذد يدك: أي لا يثقلهما حمله، يعسل: يضطرب ويهتز.

ومن الأسلحة -أيضاً- القوس، وقد فصلّ الشاعر في الحديث عنها، فتكلّم على قوّة صوتها الذي يشبه -عندما يُرمى بها - صوت الرّعد، وتكلّم على الثّبت الذي صُنعت منه، فهي من شجر النّبع الذي نبت في أعالي الجبال، في غيلٍ من أشجار النّبع، والختيل، والبان، والظيّان، والرّنق، والشّوحط^١:

وَصَفَرَاءَ مِنْ نَبْعٍ كَأَنَّ نَذِيرَهَا إِذَا لَمْ تُخَفِّضْهُ عَنِ الْوَحْشِ أَفْكَلُ
تَعَلَّمَهَا فِي غِيلِهَا وَهِيَ حَظْوَةٌ بَوَادٍ بِهِ نَبْعٌ طَوَالٌ وَحَيْثُ
وَبَانٌ وَظَيَّانٌ وَرَنَفٌ وَشَوْحَطُ أَلَفٌ أَثِيثٌ نَاعِمٌ مُتَغَيِّلُ

ثم تكلم على صنعها، وفصلّ القول في ذلك، فقد كان قضيبها - بعد اقتطاعه من شجرة النّبع - رطباً، طرياً، فترك حتى يجفّ برهةً من الدّهر، ففي النهار كان الصّانع يتزلّه من أعلى العريش حتى لا تصيبه أشعة الشمس فيجفّ وينكسر، وفي الليل كان يرفعه أعلى العريش.

ويسهب الشاعر في سرد قصة تصنيع القوس، ويبدو الجهد البشري في أجمل صورته؛ إذ نجد صانع القوس يراقبها ويتفقد مرونتها ليل نهار، ويمضي حولان كاملاً، من دون أن يملّ أو تفتر همته، وكان حريصاً على أن يُبقي بعض قشرها عليها، حتى لا يبدو قلبها عارياً، مكشوفاً، فيتشقق، وحتى تصبح أكثر صلابة،

و يصبح قشرها الرقيق كقشر البيضة الرقيق يحميه قشرها الغليظ^٢:

فَمَطَّعَهَا حَوْلَيْنِ مَاءٍ لِحَائِهَا تُعَالَى عَلَى ظَهْرِ الْعَرِشِ وَتُزَلُّ
فَمَلَّكَ بِاللَّيْطِ الَّذِي تَحْتَ قَشْرِهَا كَغُرْقَى بَيِضٍ كَنَّهُ الْقَيْضُ مِنْ عَلِّ

^١ — المصدر نفسه، ق ٣٧، ١٨ — ١٩ — ٢٠، ص ٩٦ — ٩٧. النّبع: شجر مرن تؤخذ منه القسي، نذيرها: صوتها، الأفكل: الرعدة الحظوة: القضيب الصغير ينبت في أصل الشجرة، والغيل: الشجر الملتف، النّبع والختيل من اشجار الجبال، وكذلك البان والظيان والرنف والشوحط، الأثيث: الكثيف المتشابك، وكذلك المتغيل.

^٢ — المصدر نفسه، ق ٣٧، ب ٢١ — ٢٢، ص ٩٧. مطعت القوس: إذا سقيتها ماء لحائها، العريش: البيت ترفع عليه بالليل وتزل بالنهار لتلا تصيبها الشمس فتتفطر. ملك: شدد، الليط: القشر، القيص: قشر البيضة الغليظ، الغرقى: القشر الرقيق.

وينقلنا السرد إلى بعض المشاعر النفسانية التي تنتاب الفنان بعد أن أكمل إبداعه، وصار عاشقاً له، يزعمه أن ينظر أحد إلى صنعه بازدياد، أو يغمضه حقاً، فيشكك في مهارته، أو أمانته، كأن يقول بعض المشككين: إن القوس التي صنعها كانت من شجر نبع معطل غير صالح لصنع القسي^١:

وَأَزَعَجَهُ أَنْ قِيلَ شَتَانٌ مَا تَرَى إِلَيْكَ وَعَوْدٌ مِنْ سَرَاءٍ مُعْطَلٌ

ويبدل الشاعر للحصول على هذه القوس كلّ ثمين، وهو الخبير بالأسلحة وجودتها، فيدفع لصانعها ثلاثة أكسية مخططة من أفخر أنواع الثياب وزقاً أدكن، مملوءاً بعسل النحل^٢:

ثَلَاثَةُ أَبْرَادٍ جِيَادٍ وَجُرْجَةٌ وَأَدَكْنٌ مِنْ أَرِي الدَّبُورِ مُعْطَلٌ

إن قصة الحصول على القوس، وتعهدها بالرعاية، والعناية، والتصنيع، والتزين، تكشف جهد الإنسان في أنسنة الطبيعة، والتغلب على صعابها بالعمل، والثقافة. ويمكن أن نعدّ نمط الحصول على القوس - الذي ظهر في كلتا القصيدتين وكأنه نصّ واحد - أحد الأنماط الأصلية^٣، أو الرموز الكلية المترسّخة في الوجدان البشري^٤.

ويمكن أن نجد أنماطاً أخرى لرحلة السعي في الشعر الجاهليّ وذلك في قصة جني العسل من أعالي الجبال، وقصة استخراج الدرّة من أعماق المحيط، أو رحلة السعي للوصول إلى الخمر في قراها، وأسواقها. ففي كلّ هذه الأقاصيص يكون المنال سامياً، رفيع الشأن، ويكون المسعى إليه شاقاً، وعسيراً، ومحفوفاً بالأخطار؛ وكان الإنسان وهو يصوّر مسعاه إلى مطلبه يبيّن جهده وقدرته على تجاوز صعاب الحياة، حتى يؤسّس حياته كما يريد، ويرغب.

^١ — المصدر نفسه، ق ٣٧، ب ٢٣، ص ٩٧. السراء: النبع، معطل: غير صالح.

^٢ — المصدر السابق نفسه، ق ٣٧، ب ٢٤، ص ٩٨. الجرجة: خريطة من الأدم كالخرج، الأدكن: يريد زقاً أدكن، الأري: العسل. الدبور: جمع دبر وهو النحل.

^٣ — الأنماط الأصلية، وتعني: الحوافز الأصلية والفطرية في تخيل الناس كافة، كيفما كانت انتماءاتهم المجتمعية. ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٢٢.

^٤ — "من أبرز الرموز الكلية: رموز الطعام والشراب، والسعي أو الرحلة من أجل شيء ما والضوء والظلمة والإشباع الجنسي" ينظر: نور ثروب فراي، تشریح النقد، ص ١٤٩.

ومن هذا الاستنتاج يمكن القول: إن قصة الحصول على القوس أو على الأسلحة تضمّر في بنيتها العميقة رغبات الإنسان العربي الجاهلي في حماية وجوده، وتجاوز الأخطار، فلم يكن الوعي الشعري العربي في العصر الجاهلي يرى الأسلحة أدوات للقتل والتدمير، وإنما لحفظ الحياة وحمايتها من الجانحين غير الأسوياء الذين يضمرون الشرّ، ويسعون إليه.

وقد عبّر أوس بن حجر عن هذا الوعي في البيتين الأخيرين اللذين جاءا في خاتمة كلامه على الأسلحة، فقال^١:

وَذَاكَ سِلَاحِي قَدْ رَضِيتُ كَمَالَهُ فَيَصْدُفُ عَنِّي ذُو الْجُنَاحِ الْمُعْبَلُ
يَدْبُ إِلَيْهِ حَاتِيًا يَدْرِي لَهُ لِيَفْقَرُهُ فِي رَمِيهِ وَهُوَ يُرْسِلُ

الخاتمة:

بدا العتاد الحربي في شعر أوس بن حجر، وكأنه معرض فني لإظهار المهارة الفنيّة والزينة؛ فقد علته النقوش والتصاویر، فكان صورة حية للطبيعة بجمالها، ورونقها، وحرکتها، ومطرها، وبردها، وسهولها، وروابيها. شاهدنا فيه أسراب النمل صاعدة، هابطة، وأسراب الجراد تتحرك مسرعة إلى الوديان الخضراء، واستمعنا إلى صوت الرّيح فيه، وهي تداعب برقة مياه الغدران. لقد نزع أوس الجانب الوحشي من الطبيعة، فالقساوة صارت ليونة، ولدونة مرونة، ولم يعد السلاح خشناً فظاً، قاسياً، إذ صارت اليد تلذّ بلمسه، فلا يزعجها، أو يضايقها بصلابته. وهو في ما قدّمه من تصوير رائع للأسلحة الحربيّة، كان يتعالى على الحرب الشيطانيّة على "أمّ الرّدين" أو "أمّ قشعم" التي تغتال الرّجال الذين وقعوا في شراكها، وتخصّصهم في ضيق من العيش، وضنك، وكذلك كان يتعالى بفنّه الشعريّ على نار الحرب، ويسكت فحيحها، ولهيها بماء الغدران، وأشعة الشمس الذهبيّة الدافئة.

^١ — أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٧، ب ٢٦ — ٢٧ ص ٩٨. صدف عنه صدفاً وصدوفاً: أعرض ومال، الجناح بالضم أراد الميل، وبالفتح أراد العضد، والمعل الذي معه معايل جمع معبلة: نصل طويل وعريض. الجناح: الميل، ذو الجناح: كناية عن الشخص غير السوي، الخافي: الخائل، يدري: يتسلل، ليفقره: ليوهي فقاره.

إنه بهذا الوعي الجمالي كان يعبر عن ثقافته، وثقافة معاصريه، وسابقيهم، ممن لو عتتهم الحروب، وذاقوا مرارتها وتجرعوا ما تخلفه من أسى، ودمار، ولوعة، وقطع لأواصر المحبة. لقد كانت صورة السّلاح في شعر أوس أشبه بلحظة حلمية، أو مجمل من أحلام اليقظة، استراحت من خلاله النفس وهدأت، ولو إلى حين.

قائمة المصادر والمراجع:

- ١- ابن أبي سلمى، زهير، شعره، تحقيق د. فخر الدين قباوة، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الآفاق، ١٩٨٠ م.
- ٢- ابن ثابت، حسان، ديوانه، تحقيق د. سيد حنفي حسنين، مصر: دار المعارف، د. ت.
- ٣- ابن حجر، أوس، ديوانه، تحقيق د. محمد يوسف نجم، الطبعة الثالثة، بيروت: دار صادر، ١٩٧٩ م.
- ٤- ابن الخطيم، قيس، ديوانه، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، الطبعة الثانية، بيروت: دار صادر، ١٩٦٧ م.
- ٥- ابن معد يكرب الزبيدي، عمرو، شعره، جمعه ونسقه مطاع الطراييشي، الطبعة الثانية، دمشق: مجمع اللغة العربية ١٩٨٥ م.
- ٦- ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، مصر: دار المعارف، د. ت.
- ٧- أبو ديب، كمال، الرؤى المقتنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ م.
- ٨- الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، ديوانه، تحقيق د. محمد محمد حسين، الطبعة السابعة، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٣ م.
- ٩- امرؤ القيس بن حجر، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، القاهرة: دار المعارف، د. ت.
- ١٠- بلوحي محمد، بنية الخطاب الشعري الجاهلي، في ضوء النقد العربي المعاصر، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٩ م.
- ١١- الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، بيروت: دار الفكر العربي، د. ت.
- ١٢- الجهاد، هلال، جماليات الشعر العربي، الطبعة الأولى، بيروت: مركز دراسات الوحدة، ٢٠٠٧ م.
- ١٣- الديوب، سمر، مصطلح الثنائيات الضدية، عالم الفكر، العدد (١)، ٢٠١٢ م.

- ١٤ — ساميول، نيفين، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة د. نجيب غزاوي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٧ م.
- ١٥ — الصائغ، عبد الإله، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ١٩٩٧ م.
- ١٦ — الضبيّ، المفضل، المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، الطبعة الخامسة، بيروت: د. ت.
- ١٧ — علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥ م.
- ١٨ — فراي، نورثروب، تشريح النقد، ترجمة د. محمد عصفور، الطبعة الأولى، عمّان: الجامعة الأردنية، ١٩٩١ م.

التعبير الصوفي ومشكلته في مرآة النقد

الدكتور وفيق سليطين*

الملخص

يعدُّ كتاب د. عبد الكريم اليافي " التعبير الصوفي ومشكلته " علامة متقدمة في سياق الدراسات الجامعية التي عُنيّت بدراسة التعبير الصوفي وبحث خصائصه الذاتية؛ إذ يعود تاريخ نشر العمل المذكور إلى سنة (١٩٦٣)، عندما كان جزءاً خاصاً من كتاب اليافي الموسوم بـ " دراسات فنية في الأدب العربي ".

يتناول هذا البحث عمل اليافي المشار إليه بالتعريف، والمناقشة، والنقد، والاستخلاص، وهو — إذ يوجّه إلى تعرّف قيمة الكتاب — يكشف، في الآن ذاته، عن محددات الطابع التعليمي الذي وسم التناول، وقيده في إطار استراتيجيته الخاصة. ومن هنا تتأتى أهمية المسألة النقدية لجوانب العمل، في منحى فتح إشاراتة المقيّدة على آفاق التجاوز المتلامحة وراء طوابع التقييد المدرسي، وفي منحى تخطّي إجراءات المسح، والتتبّع، وإفراد الخيوط الظاهرة، نحو الغوص، عميقاً، وراء الأهداف المباشرة: الإبلاغية، والتوصيلية، التي حكمت دراسة اليافي في معالجة أسلوب التعبير الصوفي: الأسلوب التجريدي، والأسلوب الرمزي، على نحو ما تمخضه النتائج المثبتة في ختام البحث.

كلمات مفتاحية: التعبير، الصوفي، التجريد، الرمز، البيداغوجية.

المقدمة

ينعقد هذا البحث لتناول واحدة من التجارب التي انطوت على بحث شيء من هذا القران بين الشعر والتصوف، أو التفتت إليه وأولته قدراً من العناية، بحسب المقتضيات والغايات التي تؤمّها وتنهّد إليها.

* — أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

هذه التجربة هي تجربة الدكتور "عبد الكريم اليافي" الذي خصّص قسماً من كتابه الموسوم بـ "دراسات فنية في الأدب العربي" لبحث موضوع "الرمز في الشعر العربي"، وقد شغل ما جاء تحت هذا العنوان الصفحات الممتدة بين (٢٥٥) و(٤٣٣) من صفحات الكتاب المشار إليه في طبعته الجديدة الصادرة عن مطبعة دار الحياة عام ١٩٧٢ م، علماً أن الكتاب كان قد صدر، قبل ذلك، في طبعته الأولى عام ١٩٦٣ م. وبعد عقود من الزمن أعاد "اليافي" تفريغ هذا القسم، الذي نتوقف عنده، في كتاب مستقلّ جعله بعنوان: "التعبير الصوفي ومشكلته" (١).

انطلاقاً من الإشارات الابتدائية، التي تتصدّر الطبعة، لا يخفى أن الكتاب هو كتاب جامعي، ينصرف القصد فيه إلى غايات تعليمية، تؤكد فصول الدراسة والخطة التي تحكم تنظيم أجزائها. ويأتي، قبل ذلك، ما ينصّ عليه المؤلف في "توطئة" البحث بقوله: "ولا ندّعي أننا استنفدنا البحث فهو واسع لا ساحل له، ولكننا ندّعي أننا جلدنا أموراً جديدة فيه كنا بسطناها قبلاً في كتابنا "دراسات فنية في الأدب العربي" منذ سنة ١٣٨٢هـ — ١٩٦٣ م. ولعلّها تعين المريد على تفهم تلك الأساليب، وتزوّده بالقدرة على تبيين مقاصدها وإنارة بعض مشكلاتها".

يتناول "اليافي" في بحثه هذا جانبين متقابلين من التعبير الصوفي، هما: الأسلوب الرمزي والأسلوب التجريدي، ويتولى بيان ذلك في الشعر الصوفي على نحو خاص، وإن كان يعرض، قبل ذلك في حديثه عن الرمز، لشواهد من الكلام المنشور، يتوقف عندها لمزيد من الدعم والتأكيد والاستخلاص.

على المستوى النظري، يعنى "اليافي" بإيراد بعض التعريفات الخاصة بالرمز، كما يعنى بإبراز الفروق بين الرمز واللغز، وبين الألغاز والملاحن، وبين الرمز والإشارة، ويفرد لذلك صفحات واسعة، يدرج فيها شواهد مختلفة من التراث العربي شعراً ونثراً. ولا شك أن هذا التوسع في العرض يأتي على حساب التعمق في بحث المشكلة الأساسية، مشكلة التعبير الصوفي، اكتفاءً بما تتطلبه الغاية التعليمية. وذلك ما يبدو أيضاً من خلال التوسع في الكلام على وجوه البلاغة، أو أقسام من البيان والبدیع، يتخللها عرض

^١ — اليافي، عبد الكريم، التعبير الصوفي ومشكلته، د. ط، دمشق: منشورات جامعة دمشق، ١٤٢٠ — ١٤١٢ هـ،

لوفرة من الشواهد المناسبة. وهو ما يجعل التمدد الأفقي يطغى على مقتضيات الحفر الرأسي والتركيز العمودي في تناول مركز البحث الخاص بمشكلة التعبير الصوفي.

وعلى المستوى التطبيقي، نجد مصداقاً لذلك في توقف الباحث عند الشواهد الخاصة بالألوان والتقسيمات ووجوه الاستخدام، التي يأتي عليها، ويتناولها بغير قليل من الشرح والتفصيل. ومنها شواهد موصولة بعبادات الشعراء العذريين في كتمان الحب، وأخرى تلزم الشعر السياسي، الذي سلك فيه الشعراء مسلك الإخفاء والستر، فجاءت أقوالهم في شكل الرمز، ولا سيما في استهلال القصائد، الذي يعدّ تهية للأغراض، كقول "عبيد الله بن قيس الرقيات":

بشّر الظلي والغرابُ بسعدى مرحباً بالذي يقول الغرابُ

وهو مطلع لقصيدة يعرض فيها بعبد الملك بن مروان، ومثلها أيضاً قصيدة يزيد بن ضبة، التي يصور فيها حاله مع هشام بن عبد الملك، فيستهلها بقوله:

أرى سلمى تصدّ وما صددنا وغير صدودها كئنا أردنا
لقد بخلتُ بنائلها علينا ولو جادت بنائلها حمدنا
وقد ضنّت بما وعدتُ وأمستُ تغيّر عهدنا عمّا عهدنا

وهكذا يمضي الياقي، متدرجاً، في بسط موضوعه، وفي بناء أعمدته، وشبك لبناته، حتى يستوفي كلامه، من بعد، على جانبي التعبير الصوفي: التجريد ممثلاً بالحلاج، والرمز ممثلاً بابن الفارض.

الاستراتيجية البيداغوجية وحدود التناول:

يصدر الياقي أولاً رأي هيجل الذي ينصّ على أن "الرمز الصرف إلغاز في ذاته. ومعنى ذلك أن الوصف الخارجي الذي يشفّ عن المعنى العام يبقى متميزاً عن هذا المعنى تميّزاً يحوم الشك معه دائماً حول حقيقة الدلالة التي ترتبط بالشكل"^(١)، ويسوق في مكان آخر ما يذهب إليه بعض المفكرين الحديثين من إنشاء الفرق بين الإشارة والرمز، باعتبارهم الرمز حاصلاً عندما يقع شبه بين الرموز به

^١ — الياقي، عبد الكريم، التعبير الصوفي ومشكلته، ص ١.

والرموز إليه، ومنهم من يقابل بين الرمز والإشارة، من حيث إن الرمز يمثل تصوّراً، بينما تدلّ الإشارة "على أمر مفرد أو شيء معيّن أو تحفز على فعل" (١).

وعلى الرغم من هذا الالتفات إلى إبراز الفروق بين التسميات الاصطلاحية، فإن الباحث ينصّ على تجاوزها في صدوره عن نظرة عامة تتسع بدلالة الرمز، متجاوزة تلك الفروق والتحديدات الخاصة التي تميزه من غيره الذي يلتقي به في الإطار التعريفي العام. فبعد أن يورد رأي ابن عربي القائل: "إن الرموز والألغاز ليست مرادة لنفسها، وإنما هي مرادة لما رمزت إليه ولما ألغز فيها" (٢)، ونحن نتناول موضوعنا من هذه الوجهة، فننظر إلى التعبير عن الأفكار والمعاني بأسلوب من الأساليب غير المباشرة، ونستمع باستعمال الرمز، وتوسع بدلالته متجاوزين نطاقه الخاص (٣)، ويكرّر ذلك على سبيل التأكيد بقوله: "فنحن هنا نحري بهذا الاعتبار مع ابن عربي، ومع الفيلسوف هبغل الذي قدّمنا قولاً له في هذا الشأن، ومع المفكر الأمريكي الحديث توماس مونرو في عدم تفريقه بين الرمز والإشارة عند بحثه لقضية الرمز" (٤).

ومن البين أن ما آثره اليافي وجرى عليه في هذا النهج هو من متعلقات الاستراتيجية البيداغوجية، التي تحكم تناول، وتطوّعه لأغراضها الخاصة، وغاياتها المؤمّلة، التي تلفت إليها، وتعنى بإبرازها، في جهد واضح يؤكد مسعاه، بمقدار أو آخر، فوق أهمية السير التخصصي، والاستقصاء البحثي، والتحديد المفهومي.

إن حرص اليافي على بسط المقدمات، وعلى الانتقال المتدرج بين الفقرات، مع استيفاء متطلبات الشرح والتعليل في التمثيل لصور البيان وأساليب الاستخدام وما يصاحب ذلك من نظرات في الشواهد المختلفة، التي تمثل آفات متتابعة وقطاعات متجاوزة من التراث الأدبي والفكري، يتناولها بالإيضاح والشرح والتعليق، كل ذلك جعل اللغة الواصفة أو الشارحة تتمدّد بقصد الإفهام وتحلية

^١ — المصدر السابق، ص ١٧.

^٢ — نفس المصدر.

^٣ — اليافي، عبد الكريم، التعبير الصوفي ومشكلته، الصفحة السابقة نفسها.

^٤ — المصدر السابق، ص ١٧ — ١٨.

السياق، وهو ما قاد، على نحو ما، إلى تعليق الجهود الحفرية، في الاستثمار وتركيب المعطيات، لإنتاج أسئلة نوعية تمضي بالبحث إلى الكشف عن المناطق الغائرة والتحويلات العميقة التي يفتح عليها الرمز الشعري عموماً، والرمز الصوفي خصوصاً^(١)، بل ربما كان كفّ مثل هذه الأسئلة، اكتفاءً بالإلماحات السريعة — وهي على جانب من الأهمية — مطلوباً بدلالة ما تضرره أو تعلنه استراتيجية البحث من ضرورات الوفاء بحقّ الجانب التعليمي، من خلال التأطير المدرسي في دوائر العرض والتقدم المتسلسل لحلقات الموضوع في منحى التحول من العام إلى الخاص، ومن الشعري إلى الصوفي، بحيث تتضح معه كيفية تأسيس الثاني منهما على الأول، وتتبدّى مكانم الوصل والقطع بين الجانبين في عمليات الإبلاغ التي تُسلس قياد الموضوع، وتوفر إمكانات الاستجابة لأفق التلقي العام.

في معرض التعريف بمصطلحات المتصوفة، يثبت الباحث بعض أقوالهم، مستعيناً بما جاء في الرسالة القشيرية، ثم ينتهي إلى التعليق على تلك الأمثلة بقوله: " وهكذا تتعاقب المعاني المجردة والصور الحسية في كلام المؤلف، "ويستعين النثر في الحين بعد الحين بالشعر، لتقريب المقصود من الأفهام " (٢).

وبعد شرح لعدد من الألفاظ الاصطلاحية، وتوضيح لطرائق الصوفية في الاعتماد على التمثيل الحسي المأخوذ من العالم الخارجي، يستخلص الياقي "أن المتصوفة كثيراً ما يعتمدون الصور الحسية، ليعربوا، بالتأنيبه، عما يقارنها من تجاربهم المعنوية المحض. وأكثر هذه الصور مأخوذ من مجال حبّ الإنسان للإنسان، ومن ملذات الحياة الدنيا، وإن كان مرادهم منها يتجاوز ذلك كلّ" (٣).

ومثل ذلك أيضاً ما يقرره في أثناء كلامه على التجريد عند الحلاج، في مقابل الرمز عند ابن الفارض. يسوق للأول قطعة من فكره الصوفي القائل بالتزويه، ويتخذ منها شاهداً على أسلوبه، ثم يعلق عليها فيقول: "أرأيتَ إلى هذا النصّ الفكري المجرد كم يحرص مطلق الحرص على التزويه، ويجمع أي ملابسة أو اتصال بالموصوف، ولو بالأوهام أو بمجرد الألفاظ والضمائر، فكيف بالصور والتشابه

^١ — لمزيد من الاطلاع، ينظر:

— جودة، عاطف، الرمز الشعري عند الصوفية.

— منصف، عبد الحق، أبعاد التجربة الصوفية.

^٢ — الياقي، عبد الكريم، التعبير الصوفي ومشكلته، ص ٤٨.

^٣ — المصدر السابق، ص ٥٢.

وغيرها!"^(١) وبالمقابل نراه، إذ يحاول أن يجلو خصائص شعر ابن الفارض، يسجل انطباعاته في كلام هو قطعة من الإنشاء الأدبي، يقول فيها: "في قصائد ابن الفارض الصوفية تنطلق عاطفة ملتبهة بالحب، عبقة بالوله، تضيع كما يضيع الأريج الفاعم يستحوذ على النفس وينقلها إلى جواء جديدة لا تفهم إلا بالنظر إلى ألقا صوفية. فهو لا يصف بالتدقيق أحواله النفسية، وإنما يغنيها غناءً، ويحاول أن يوحى إلينا بها في هذا الغناء المحترق المتولّد" ^(٢).

تري ألا نجد، من خلال ما تقدّم، أن تجربة اليافي هذه، على أهميتها، نحت منحى المسح الظاهري في تناول موضوعها ؟ وأن صاحبها اكتفى بتقديم إجابات وتوضيحات أكثر من عنايته بإثارة الأسئلة عن طبيعة التعبير الصوفي وعن أبعاده ورؤاه الخاصة وانشغالاته القصوى؟

إذا صحّ ذلك، عموماً، كان لنا أن نسجّل على الأداء الرفيع للأستاذ أنه — على الرغم من توفّره على الأخذ بالمنطلقات الموجهة للدراسة، وعلى الاستجابة للغايات المحكومة بها — لم ينطلق وراء هذه الحدود، ولم يذهب بعيداً إلى الغوص على صلة الشعر الصوفي العميقة بالمنابع الحيوية التي تشدّ الإنسان نحو الأصول الثابتة في الغور خلف ركّام اليومي والمعتاد، بحيث يجعل من صمت اللغة الصوفية، أو التعبير الصوفي كما يقول، تعليقاً لجراه، وانفتاحاً على ما بعده من سرّ الوجود المحتجب وأبعاده الغائرة^(٣).

التناول الخارجي المحيطي ودلالاته العامة:

يغلب على دراسة اليافي طابع التناول الخارجي، الذي يجري فيه التركيز على الجوانب المختلفة التي تؤطّر الإنتاج النصّي. وفي هذا المسعى البحثي الإطار يترجّح البعد التعريفي الخاصّ بإبراز العوامل المؤثرة في نشوء الظاهرة واستوائها، ومن ثمّ يكون الإمساك بمنحى خطّها التطوري وأشكال اعتمادها اللاحقة. فهو، إذًا، ضرب من التناول غايته الإمام بالخيوط الثقافي للنصوص والظواهر، وبما دار حول

^١ — المصدر السابق، ص ٧٠.

^٢ — المصدر السابق، ص ٨٤.

^٣ — ينظر: سليطين، وفق، الشعر والنصوف، ص ١٣ — ١٤.

ذلك من أشكال الصراع على السلطة والحقيقة، مما كان له الأثر البين في تشكّل الظاهرة المدروسة، وفي إنتاج شروط استقرارها، وتعليل طرائق حضورها واستخدامها.

على هذا النحو يبدأ صاحب كتاب "التعبير الصوفي ومشكلته" بعرض تأريخي لظاهرة الاستخدام الرمزي، فيتناول بحثها من داخل حقل الثقافة الأدبية أولاً، موضحاً سبل التعبير الرمزي، بما يجمع بينها ويفرق، ثم يتجه إلى تحديد الأسباب الداعية إلى هذا الاستخدام. وهنا يجري التنبيه على الخصوصيات المرجعية، التي شهدت ولادة الظاهرة أو احتضنتها ووقفت وراء نموّها وازدهارها.

من أمثلة ذلك أنه يستعين بإيراد كلام السيوطي في "المزهر" على الألفاظ والملاحن، وبما نصّ عليه علماء البيان والبديع، وبما ذكره صاحب "المثل السائر" في الحكم على المعاني وتأويلها. وفي تعليل أسباب الكتمان وإثارة الإشارة على العبارة يلجأ إلى مدارس التحليل النفسي، فيتوقف عند "كارل غستاف يونغ" وييسط بعض ما قال به في قضايا الشعور واللاشعور. ثم يعرّج على استخدام الرمز عند بعض الفرق الدينية الباطنية بقصد التقية والتستر، فقد كانت عندهم كما يقول "ألفاظ يستعملونها بينهم هي في الحقيقة رموز يلغزون بها إلى مقاصدهم. وقد أشار إلى "هذه الرموز الغزالي في كتابه (فضائح الباطنية وفضائل المستظهرية)"^(١). وهكذا يمضي في تعقب فكرة طيف الخيال عند بعض الشعراء، ليبين كيف فسح الصوفية المجال لمثل هذه الفكرة في كلامهم، ويتخذ من ذلك مناسبة لمناقشة موضوع "الرؤية" عند علماء الأصول، فيشير إلى اختلاف المواقف بين المعتزلة والحنابلة والصوفية، ومن ثم ينتقل إلى دراسة الرمز عند الفلاسفة.

يساق هذا النهج عند الباقي ما يذهب إليه في استمداد تعليل الظاهرة من خارجها. وهنا نراه يعلّل الفن بالمجتمع، أو يطابق بين الخصائص الفنية والمراحل الاجتماعية، فيقول: "ولا شك أن قصد الزينة والزخرف في البيان، إنما يوازي تطوراً اجتماعياً عميقاً في الحضارة يحتاج إلى استقصاء تاريخي طويل. ومن المناسب أن نربط، في الحين بعد الحين، بين الخصائص الفنية والمراحل الاجتماعية"^(٢).

^١ — الباقي، عبد الكريم، التعبير الصوفي ومشكلته، ص ٣٧ — ٣٨.

^٢ — المصدر السابق، ص ٢٦.

وعلى الرغم من هذا الإقرار، فإن اليافي لا يركن إلى إنتاج هذه المطابقة. وما محاولة التملّص منها إلا دليل اعتماده لها في سياق التقريب والإفهام وبناء المشابهة التي تفي بغاية المنظور البحثي الواضح في الدراسة الموجهة؛ ذلك أنه لا يلبث أن يعقبها بإشارته الذكية، الدالة على بعد النظر والاحتراز النقدي، إذ يقول: "على أن شرح شيوع تلك المحسنات البديعية بالأسباب الاجتماعية وحدها غير كافٍ، فلا شك أن الفن نفسه يحمل في تضاعيفه بذور تطوّره" (١).

لكنّ ما ييدي عنه اليافي، في إشارته السالفة، من عمق النظر النقدي لا يغيّر هنا في منهج التناول الذي يستتبع إلى تقديم موضوعه بدلالة الخارج، بحثاً وتعليلاً؛ ولهذا كانت الشواهد تمرّ عرضاً، أو تستدعى لتصديق المقولات، فيجري عرضها للتسويق والتدليل، ويتوقف الباحث عند أكثرها للإشارة إلى موضع الاستشهاد بما توقفاً يفني بمقاصد التعريف والإبانة وخدمة السياق المؤسّس والأفكار المبحوثة وزاوية النظر المتخذة منطلقاً للرؤية والدرس.

ومن دواعي ما يعتمد عليه اليافي، في نظرنا، أن هذا النهج البحثي المعمول به يفتح العلاقة مع المحيط الثقافي للنصوص والظواهر، فينتج ضرباً من المعرفة بالجانبيين معاً، أو يزاوج بين إنتاج المعرفة بالظاهرة وإنتاج المعرفة بسياقها التاريخي والاجتماعي والثقافي، وهو يتيح السبيل إلى تلبية المقاصد والحاجات التي ينهض البحث من أجلها، ويعمل على إشباعها، فيوفر سبل الاستجابة لها في قنوات التوصيل الميسّرة، بما من شأنه أن يهيئ الأرضية المعرفية الضرورية، من خلال توطيد الركائز الأساسية، التي تمكّن نشاط التقبّل في الموقف التعليمي، وتؤمّن تغذيته بالإلمام العام بالسياقين الخارجي والداخلي للظاهرة المدروسة. من هنا تتأتّى ملاحظة أن هذا الجانب يتعاوض مع ما تقدّمه في الفقرة السابقة، بحيث يغدو فعلاً داعماً للاستراتيجية البحثية، في الوقت الذي يبدو فيه متفرعاً منها، ومشبوكاً بها على نحو عميق، يسبغ على العمل طابع التماسك والانسجام، الذي تتأتّى عنه قوة الربط، وتحقق به خاصية الانساق الذاتي. ويمكن تلخيص توجه اليافي هنا بقوله: "وإذا عمد الصوفي إلى التعبير فلا بدّ له — في تجربة ذوقية عميقة مفردة شديدة الاستحواذ على النفس — من أن يحاول، فيستنفد طاقات الحرف كلها،

^١ — عبد الكريم اليافي، التعبير الصوفي ومشكلته، ص ٢٧.

ويستترف أنواع دلالات الكلمة، وتفاوت إيماءات اللفظ، وتشعب طرق البيان، معولاً في ذلك على ثقافته، وعلى التراث الفكري والأدبي الذي انتهى إليه " (١).

الإلماعات النقدية والتقييد المدرسي:

في تأمل كتاب اليافي " التعبير الصوفي ومشكلته " يتعين على المرء أن يأخذ بالحسبان الغاية التي يرومها المؤلف، وهي التي تتحدد بها المنطلقات، وتتقرر، على أساسها، كفاءات التعامل مع المعطيات. وذلك ما يجلوه اليافي في توطئة الكتاب بقوله: " غايتنا في هذه الرسالة أن نخلو جانبين متقابلين من التعبير الصوفي ما انفكَّ يلمُّ بهما ويترجّح بينهما، وهما الرمز والتجريد أو التشبيه والتزيه أو الإشارة والتصريح ". ويبدو أن حرص اليافي على إبراز هذا التوضيح والنصّ عليه في صدارة عمله يعكس من جانبه، ضمناً، أن هناك حدوداً تلزمها الدراسة، وتتوقف عندها، وتقيّد بها. ويعني ذلك، في الآن نفسه، أنه ينبّه على ضرورة الأخذ بهذا البيان في أفعال الاستقبال والتلقي النقدي لهذه التجربة.

وعلى الرغم من معرفة اليافي بحدود الدراسة المبيّنة وحرصه على إشباع غايتها من داخل هذا الإطار، فإن تبصّراته العميقة ورؤاه المتجاوزة كانت ما تفتأ تنسرب من سلاسل العبارة، وتمنح قوة إشعاع تنطلق وراء حدود السياج المقيّد لدائرة البحث، وتلهم النظر النقدي، من بعد، أن يمتدّ بها، ويفضّ مكنونها، ويستهدي بشرارها، إذا ما أراد المضيّ بالبحث شوطاً أبعد، وإذا ما عقد العزم على كشف الأعماق التي يمكن أن يفتح عليها في مسعى آخر من التناول، يجوز التحديدات الخاصة بهذه التجربة الاستكشافية لجاني التقابل في موضوع "التعبير الصوفي".

سوف نكتفي، ههنا، بالتوقف عند بعض إلماعات اليافي التي يجري كفّها، امثالاً لضوابط الدراسة، واستجابةً للغايات الموضوعة لها.

أ — في معالجة التجريد الصوفي:

في كلامه على التعبير الصوفي، يتساءل اليافي: "كيف يقول الصوفي ما لا يقال ويصف ما لا يوصف"؟، ويذكر، في أثناء بسط التجربة الصوفية وتحليل بعض لحظاتها، أن الصوفي يدرك أن أسرار تجربته "تتأبى على أدقّ أساليب البيان، وتتصعّب على أغنى وسائل التعبير، وتعتاص على ألين وجوه

^١ — المصدر السابق، ص ٥٩.

القول. وعندئذ يتكلم فإذا هو لا يكاد يبين، وينطق فإذا هو إلى العي والفهاهة أقرب منه إلى البلاغة والفصاحة، ويحاول أن يترجم فإذا هو يتلكأ ويعيد ويتمتم ويجمجم^(١).

هذه اللغة — الجمجمة تتصل برفض أساليب البيان، لانغلاقها دون ما يشعر الصوفي بالرغبة في قوله، كما تتصل، من جهة ثانية، بالبحث عن لغة خاصة من طبيعتها الصمت عن العبارة. وهنا تتعين مشكلة التجربة الصوفية تجاه اللغة من حيث هي ضرورة وعائق في آن معاً. لكنّ اليافي يكتفي بتسريب هذه اللمعة في إشارته إلى خاصية الكلام الصوفي، فلا يتوسع في بحثها، ولا يحفر على أسئلتها، ليعود إلى متابعة السياق الشارح الذي يفني بمقتضيات الموقف التعليمي.

وعندما يتحدث عن التجريد، مثلاً بأسلوب الحلاج، يتوقف عند قصيدة له، منها هذه الأبيات:

لبّيك لبّيك يا سرّي ونجوائ
لبّيك لبّيك يا قصدي ومعنائ
أدعوك بل أنت تدعوني إليك فهل
ناديتُ إياك أم ناجيتُ إياي

(.....)

حبّي لمولاي أضناني وأسقمي فكيف أشكو إلى مولاي مولائي
إني لأرمقه والقلب يعرفه فما يترجم عنه غير إيمائي

في التوجيه نحو هذا الشاهد من شعر الحلاج، يقول اليافي^(٢): " فلنقرأ هذه القصيدة العجيبة الفريدة في هذا الباب لهذا الشاعر الصوفي في ديوانه، نجده في غمرة وجدّه ينشد، فإذا نشيده استجابة ودعاء وتمتمة وعي وإعياء. ثم كأنما يفيق من هذه الغمرة الشديدة، فهو يرثي لنفسه وينوّه بحبه، فإذا كلّ بيانه وترجمته إيماء "

هذا القول الكثيف المقتصد يعطف على ما بدأنا به من إشارات اليافي في هذه الفقرة؛ فكلام العي هو كلام الغياب عن الواقع والمعقول. والاختلاط الذي يقوم به الكلام، هو من طبيعة التجربة في غموضها واختلاط أعماقها، فكأن نقض مبدأ الانفصال فيها، وهدم صور التعيّن المستقلة واحداً عن

^١ — اليافي، عبد الكريم، التعبير الصوفي ومشكلته، ص ٦٣.

^٢ — المصدر السابق، ص ٧١.

الأخرى في الظاهر، يستدعيان لغة من هذا الطور، لا تفضي ولا تنتهي في مدلولات محددة؛ لأنها تصل بما لا ينتهي، وتكونه في طبيعتها القولية ذاتها، فهي لغة إيماء مجالها خارج عن " الحرف " تبدي ولا تقطع، وتشفّ فلا تستنفد.

ومن هنا كانت الترجمة بما تزيد المشار إليه بعداً في عملها على تقريبه، وتزيده غموضاً في معراجها اللغوي إليه، بلغة هي من خارج طور اللغة.

وبمثل ذلك، يمكن الغوص على ما تكنّه حدوس اليافي التي تنقذ على شكل ومضات مفاجئة في سياق الدراسة، كما في التعليق الذي يسجله على شاهد آخر، فيقول ^(١): " ألسنت تجد أن التعبير شديد التجريد، وتعجب لهذه الكلمات من دون شكل ولا نطق ولا صوت، ثم تحار في الحبيب ذي الصفات المتقابلة المتضادة، لا تناله رسوم الصفات ولا غيرها ".

لا شكّ في أن هذه اللغة التي تنفر من محددات اللغة، هي اللغة الصوفية بامتياز، لكن اليافي بدلاً من أن يذهب بعيداً في الحفر والاستقصاء والتأويل، نراه، على خلاف ذلك، سرعان ما يلقي بهذه اللمع، أو سرعان ما يقدح زناد هذه الحدوس، ليعود، بعد ذلك، إلى متابعة سياق التناول المحكوم باستراتيجية "البيداغوجية" كما ذكرنا من قبل.

ومثال ذلك ما يكتفي به، عقب إيراد قصيدة الحلاج، التي أثبتنا بعض أبياتها، إذ يقول ^(٢): " انظر إلى استعماله اسم الفعل (لبيك) وتكريره له، فكلّ ما يفيد هو الاستجابة مع الحركة الدالة عليها. وتأمل هذا التقابل: أدعوك بل أنت تدعوني (...) وكذلك (أدنو فيبعدي خوفاً فيقلقني شوق). مثل هذا التقابل يزيد في تعريفنا خصائص الفكر الصوفي. وإذا أراد النداء لم يجد إلا ما يشعر به في نفسه كالسرّ والنجوى والقصد والمعنى والوجود والهمة والنطق والصمت ونفسه كاملة وسمعه وبصره وجملته وتفصيله ".

ب — في معالجة الرمز الصوفي:

^١ — المصدر السابق، ص ٧٤.

^٢ — المصدر السابق، ص ٨٩.

يتخذ اليافي من ابن الفارض مثلاً على استخدام الرمز، في مقابل التجريد عند الحلاج، ويحرص في انتقاله بين الجانبين على إبراز الفارق الأسلوبي، وإيضاح اختلاف خاصيات التعبير لدى كلّ منهما. فإذا كان التجريد مقروناً باستهلاك الصوفي نفسه في خضمّ التجربة، فإن استخدام الرمز والتمثيل وغير ذلك، يتحرّض مع طور الإفاقة ومحاولة التعبير عن الأذواق والمواجيد، وعن شدّة المعاناة في اصطلام التجربة.

في سبيل التدليل على ذلك، يتوقف اليافي عند شواهد متخيّرة يعرض لها من شعر ابن الفارض، ثم يشرح ما فيها من الصور الحسية للصيقة بشؤون الحب الإنساني، ويخلص منها إلى القول ^(١): " وهكذا نفهم طريقة الصوفية في التعبير و إنهم يريدون أن يوحوا بحالاتهم النفسية والوجدانية، ولذلك يسلكون هذا النهج من البيان الرمزي".

بجال الرمز، إذًا، هو مجال الإيحاء لا مجال الوصف والحصر والتحديد، ومنه ما يجري على استعمال شيء حسيّ للإشارة إلى أمر لا يدركه الحسّ، ويحتاج التأمل معه إلى استخلاص حالة ما بسلسلة من تفكيك الغموض. وهنا ينبّه المؤلف على إنشاء الفرق — كما هو عند القوم — بين الإشارة والعبارة، ويعلّل لجوء المتصوفة إلى الاستخدام الرمزي — الإشاري من داخل علاقته بموضوعه، فيقول ^(٢): " ولما كانت العبارة موضوعة للإحاطة بالفكرة، وكانت الفكرة هنا أعلى وأجلّ من أن تحصر وأن تحدّ ومن أن يحاط بها، لجأ الشاعر إلى الإشارة".

لا شك في أن مثل هذه الإلماحات تدلّ على اكتناه اليافي العميق لموضوع التعبير الصوفي، لكنه — كما رأينا من قبل — لا يمضي بتحليل الطبيعة الرمزية في اللغة الصوفية إلى أغوار بعيدة، يمكن أن تضيء عتمات التجربة، أو تجعلنا نستشعر شيئاً إضافياً من عمق ذلك المجهول، كما أنه — بفعل اكتفائه بتلك الإشارات الخاطفة — لا يخوض في تلك المناطق التي تلاقي بين خصائص الرمز وطبيعة التجربة الصوفية نفسها. وحرصاً منه على الملازمة القريبة التي يقتضيها طابع الدراسة ذو الأهداف الإبلغية التوصيلية، لا يتوغل في الكشف عن الهوة التي يفتحها أماننا الرمز، فيجعلنا أمام قاع سحيق

^١ — عبد الكريم اليافي، التعبير الصوفي ومشكلته، ص ٩٠.

^٢ — المصدر السابق، ص ٧٨.

تلازم المجهولات معلومه. ويعني ذلك أنه — اكتفاءً بالمسح والتتبع وإفراد خيوط الموضوع والنظر في عوامل تطوره الذاتية والموضوعية — لا يغوص على الروابط الخفية التي تصل الرمز بالمنايع الحيوية للتجربة، ولا يدفع باتجاه ما يمكن أن يتكشف عنه من سبل الربط بين المجالات، أو بين الأقاليم الأساسية كما تتمخض عنها التجربة في رؤية العلاقة بين الله والعالم والإنسان من هذا المنظور، أو من جهتي الرمز والتجريد.

من هنا كنا نجد اليافي منشغلاً عن ذلك، بتحقيق الاستجابة المرجوة لأهداف الدراسة، ومنها الامتلاك التعريفي لمستويات التعبير الصوفي المختلفة، من خلال متابعة الشواهد ومقابلتها بنصوص الثقافة الأدبية والصوفية وأدواتها العاملة في الشرح والتفسير وإنتاج المعرفة بالموضوع. وذلك ما كان يعنى به في تتبع الاستخدام الرمزي، وفي إبراز المعالم الأساسية التي يقوم عليها التمييز بين جانبي الرمز: الذاتي والموضوعي، والتمثيل لكل منهما، من خلال إدراج الشواهد المناسبة والتوقف عندها، على النحو الذي يفي بغرض التحصيل والاستخلاص.

ج — تركيب:

على الرغم من ذهاب اليافي، في عمله هذا، إلى جلاء جانبي التعبير الصوفي المتقابلين، كما يوضح في مستهل الدراسة، فإنه مما لا يخفى على أهل النظر والاختصاص أن هذه القسمة مسوغة باستراتيجية البحث التي تخدم غاياته الأساسية؛ ولذلك يمكن القول: إن هذين الجانبين متكاملان، ولا سبيل إلى الفصل المطلق بينهما؛ ذلك أن معظم الشواهد تتظاهر على الجمع بينهما، مع استبقاء إمكانية التغليب في طغيان أحدهما على الآخر. ولا يفوت اليافي أن ينبّه على ذلك بقوله^(١): "على أن الأسلوب الجرد والأسلوب الرمزي لا يوجد كل منهما صافياً صفاً تاماً بلا شوب، وإنما يغلب على بيان الصوفي أحد الاتجاهين".

مع الإقرار بما سبق، نلاحظ أن اليافي يفرد المجال لتناول كل من أسلوبي الرمز والتجريد باستقلال عن الآخر أو في مقابله، ذلك أن بيان أحدهما يعتمد على نفي الآخر، أو على قيامه بخصائص ضدية لما يتعرف به. وأهم من ذلك أن اليافي — تحت ضغط التوجه العام الذي يحكم البحث — لا يلتفت، بعد

^١ — اليافي، عبد الكريم، التعبير الصوفي ومشكلته، ص ٦٤.

استفراغ الجهد في دراسة كلّ منهما، إلى إنتاج التركيب النافي لضرورات العزل والإفراد في بحث كلّ منهما مستقلاً عن الآخر. وأظنّ أن مثل هذا التركيب من شأنه أن يعيد إنتاج اللحمة بعد التقسيم والفصل بين جانبي التعبير الصوفي. ولعلّ في ذلك ما يعوّل عليه في إعادة النبض الحيوي إلى النصوص غبّ ما نالها من جفاف التخطيط والاصطناع المدرسي، فضلاً عما يتأتّى للتعبير الصوفي من مردودية النظر إليه في تكامل جانبيه وردّ واحدهما على الآخر، بما من شأنه أن يعمّق البحث، ويستثمر الإمكانيات على نحو أمثل في إنتاج معرفة بخصوصية التجربة، وتقلّب آفاقها، وتكسّر مساراتها، وانقلاب اتجاهاتها، في مساوقة درجات التبليّج وصور التحلّي المتغيرة آنأ بعد آن^(١).

وحتى لا نغالي في ذلك، فنحجب ما ينطوي عليه عمل اليافي من الإمكانيات المكبوحه، والرؤى التي تمّ احتزالها، توكيداً لجرى الدراسة وخطّها العام، نسارع فنقول: إن الباحث — على الرغم من التزامه ما قرّره من جلاء جانبي التعبير الصوفي — لم يتوان، بفضل بصيرته النافذة، عن تسريب الإلماعات التي يتجاوز إشعاعها الحدود المرسومة. ولنا أن نستشفّ ذلك من بعض تعليقاته الكاشفة عن ملكته الذاتية، وعن قوة العارضة التي تجوز إجراء الفصل المتبع، وإن تبدّى إشعاعها في إطار الأفراد الخاص بهذا الجانب أو ذاك.

نسوق على ذلك مثلاً من كلام اليافي على التجريد، ونقابله بمثال من كلامه على الرمز، لنثبت من خلالهما صحة ما سبقت الإشارة إليه من ثاقب نظره الذي يخترق حدود التقسيم الإجرائي، ويرشّح، من داخل واقع الأفراد، ما يصل ضمناً، بين جانبيه. ففي كلامه على الجانب الأول، جانب التجريد، يقول: " ذلك أن الصوفي يساق في بعض الأحيان إلى رفض التشبيهات والاستعارات كلما وجد نفسه تجاهها، بل ينصرف أيضاً عن مراعاة صحة الألفاظ وانسجامها وإعرابها، فكأنما زلزل كيانه زلزلاً شديداً، فزلزل بدوره كيانه الأساليب الصحيحة المتعارفة (...) ودراسة هذا النوع من البيان القوي المنهار، إذا صحّ هذا الوصف المتضاد، تومئ إلى قوة اتجاه التجربة وشدة اندفاعها وعلوّها السامي "

وفي كلامه على الجانب الثاني، جانب الرمز، يشير في صفحات مختلفة من الدراسة إلى تلك الحالات الروحية العالية التي تضع أصحابها أمام ما لا يحيط به الوصف، وهو ما يتطلب أطراح أساليب

^١ — ينظر: سليطين، وفيق، الزمن الأبدي، ص ٩٠، ١٠٦.

القول المعمول بها، والبحث عن طرائق أخرى تجوزها وتتعداها. ومن هنا كان إثثار غامض التلويح على واضح التصريح، وخفي الإشارة على جليّ العبارة.

ألا ترى أن زلزلة اللغة هناك تجعل التجريد يلتقي هنا بمجال الرمز الذي يعطل وظيفة اللغة الأساسية ويمنعها من أن تكون ذاتها؟ أوليس تشويش الأساليب المتعارفة هو فعلاً نوعياً موازياً لتزلزل الكيان الصوفي في حمأة التجربة تزلزلاً يعصف بواقع تناهيه وانحصاره، ويدفع به إلى التفلّت من شروط الضبط والتقييد في تعقل النظام الاجتماعي اللغوي، فيعمل على هدمه وتشويش انتظامه، كما يعمل الرمز على تعكير صفاء اللغة وتعطيل قدرتها على الإفصاح والإبانة، فيكون غموض لغة الرمز مساوفاً لغموض التجربة نفسها؟

الحق أن ما ينسرب في كلام اليافي من إلماعات وحدوس بارقة يشفّ عن ذلك، وإن كان يحتاج إلى فكّ مغاليق الإشارة وتثبيت لحظة انقداحها الخاطف. ويعني ذلك، في عمق الوعي النقدي، أن وراء هذا المبدول في التزام التقسيم الذي سارت عليه الدراسة ما يجمع بين جانبي الرمز والتجريد؛ ففي المترعين كليهما يغدو الكلام الصوفي، رمزاً أو تجريداً، تعليقاً لعمل اللغة، وتحويلاً لها، وتحولاً بها في أفق هذا المعراج.

الخاتمة

يتوفّر هذا البحث على نقد الجانب التعليمي، في عمل اليافي المذكور، ويبيّن عدم كفايته، على الرغم من الوظائف التي يؤديها، ذلك أنه، في نحوه العام، يحصر تناول في حدوده القريبة، التي تهتم بالتعريف، والتمييز، والتقسيم، وإنشاء الخلاصات الضرورية للإلمام بموضوع الدراسة. يلزم ما سبق التوجّه إلى نقد الجهد التحليلي للشواهد، وهو ما وقف به الباحث عند دوائر القراءة الشارحة، الموظّفة في خدمة المسعى التعليمي، الذي يطغى ويهيمن، ويوظّف مختلف العناصر من أجل الغاية التي ينعقد لها. على الرغم مما سبقت الإشارة إليه في هذا السياق، فإن القراءة المقدّمة، لعمل اليافي، لم تكتفِ بتوضيح إطار التناول فيه، بل ذهبت، أبعد من ذلك، إلى تبيّن الرؤى المضمرّة، وإلى الكشف عمّا ينطوي عليه جهد اليافي، في بحث مشكلة التعبير الصوفي، من إمكانات الخصوبة، وعمق النظر، وغير

ذلك ممّا يتلامح خلف إشاراتهِ السريعة، التي كان ينصرف عن إشباعها، استجابة للأهداف العامة التي وقف البحث عليها.

وأخيراً، فقد جرى التنبيه، في هذا البحث، على ضرورة ردّ جانبي القسميّة المتّبعة، أحدهما على الآخر، بعد استفراغ المؤلف جهده في التمييز والتحديد والتوضيح، من أجل الغوص على المكامن العميقة، التي توحد بين جانبي التعبير في أفق التجربة الصوفية.

من خلال ما تقدّم، تبدّى أهمية البحث، في عمله على الرّفد والتوسعة والتعميق من جهة، وفي حفزه للدراسات النظرية والتطبيقية، في حقل التصوّف، على تخطّي الطوابع المدرسية الاختزالية، من جهة أخرى، تحقيقاً لمزيد من الكشف وإعادة البناء.

قائمة المصادر والمراجع

- ١ — جودة، عاطف، الرمز الشعري عند الصوفية، الطبعة الثالثة، بيروت — لبنان: دار الأندلس، ١٩٨٣.
- ٢ — سليطين، وفيق، الزمن الأبدى، الطبعة الثانية، دمشق: دار المركز الثقافي، ٢٠٠٧م.
- ٣ — ———، الشعر والتصوف، (د.ط)، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، الكتاب الشهري الثاني عشر.
- ٤ — منصف، عبد الحق، أبعاد التجربة الصوفية، (د. ط)، المغرب: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٧.
- ٥ — اليافي، عبد الكريم، التعبير الصوفي ومشكلته، (د. ط)، دمشق: منشورات جامعة دمشق، ١٤٢٠ — ١٤١٢ هـ، ١٩٩٩ — ٢٠٠٠م.

مصادر حكمة الصبر عند ناصيف اليازجي

الدكتورة صغرى فلاحي*

إسماعيل أشرف**

الملخص

الحكمة كانت نوعاً من التعبير الذي يكتف الشعراء بها تجارهم الذاتية أو ممارساتهم اليومية، وكانوا يعبرون بها في داخلهم من فكرة أو رأي، ينقلون ذلك إلى من حولهم في مجتمعهم في القبيلة أو في الأسواق والمواسم. واليازجي شاعرٌ حكيم وهو من الشعراء الذين تطرّقوا إلى جوانب الحكمة العديدة، خاصةً حكمة الصبر كما إهتمّ بها اهتماماً تاماً. واليازجي يُعلي مقام الصبر ويشوّق الناس إليه لأن ثمرته حلوة تجعل الإنسان متمسكاً بحبل الله تعالى وتزيد إيمانه وتقوي عزمه أمام بلايا الدهر.

وقد تأثر اليازجي في حكمته حول الصبر بالقرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة ونهج البلاغة والمنتبي الذي كان من أعلام الشعراء وأفذاذ الحكماء في الشعر العربي القديم، إضافة إلى الأقوال المأثورة والشعر القديم والحديث وما يجري على ألسنة الناس من الأمثال وما يعرض له من الخواطر في احتباره للدين. لغته في حكمته بسيطة لا يحتاج القارئ في فهمها إلى التأمل. وقد ركّزت المقالة على محاولة إرجاع المعاني التي تطرّق إليها اليازجي في أشعاره الحكيمة إلى مصادرها. وقد وجدنا اليازجي يكرر ما قاله الآخرون ولم يكن مبدعاً في خلق المعاني الجديدة.

كلمات مفتاحية: ناصيف اليازجي، الحكمة، الصبر، القرآن، نهج البلاغة.

* . أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الخوارزمي، طهران، إيران.

** . طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الخوارزمي، طهران، إيران. emailashraf42@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/١٢ هـ/ش/٢٠١٢ م تاريخ القبول: ١٣٩١/٠٦/٢٦ هـ/ش/٢٠١٢ م

المقدمة

إنَّ الحكمة هي الكلام المعقول المصون من الحشوء؛ وبما أنَّ الحياة تقوم على الخير والشرِّ وبما أنَّ الإنسان يصطدم دائماً بالموت وبما أنَّه يعيش في المجتمع ويتأثر به، فلا بدَّ له من الإحساس بالفرح واليأس والخوف والشجاعة والحب وغيرها من الانفعالات التي تتناوب في تسييره. وهنا تأتي الحكمة وتظهر فجأة أمام عينيه فتبعده عن الخيانة وتحضه على التسامح وتعزِّز إيمانه بالقضاء والقدر وتحثه على الصبر في المصائب والمشاكل^١. إنَّ الحكمة في الشعر هي ذروة الأدب وقمة ما تجود به القريحة، ومن الشعراء الذين عرفوا بمنظوماتهم، منهم زهير بن أبي سلمى، ووليد بن ربيعة في الجاهلية وحسان بن ثابت الأنصاري في العصر الإسلامي والمتنبي في العصر العباسي وابن الوردي في عصر الانحطاط وأحمد شوقي وناصيف اليازجي^٢ في العصر الحديث.

حكمة اليازجي تدور حول ثلاثة محاور رئيسة هي الموت والحياة، والعلم، والصبر. نتطرق في هذه المقالة إلى الصبر ومصادره، لأنَّ الصبر يحثُّ على الفضائل الإنسانية القيِّمة ويدعو منذ أقدم العصور إلى الالتزام بمجادة الحق والصواب، واستناداً إلى وصايا القرآن العديدة في التزام الصبر إزاء المشاكل وأيضاً بسبب كثرة المصائب في العالم وتأكيد أئمتنا علي الصبر، اخترنا هذا المحور أساساً لبحثنا في هذه المقالة عسى أن يكون مفيداً ومثمرًا.

^١. سراج الدين محمد، **الحكمة في الشعر العربي**، ص ٥.

^٢. ولد اليازجي في كفر شيما (لبنان) ١٨٠٠م وإتصل بالأمير الشهابي سنة ١٨٢٨م، فاستكتبه وقرَّبه نحو ١٢ سنة، فلما نفى الأمير سنة ١٨٤٠م إتصل ناصيف في بيروت بعائلته وكرَّس نفسه للمطالعة والتأليف والتعليم ومراسلة معاصريه من الشعراء والأدباء وتخرَّج على طبقة من الأدباء وله في شعره أسلوب سهل وكثير من أشعاره جرى مجرى الأمثال. كان اليازجي متضلعا في العلوم العربية وملماً ببعض علوم عصره كالطب والموسيقى وله كتاب مقامات نسج فيها على منوال الهمذاني والحريري وسمَّاه مجمع البحرين وإشتهر به. (ياسين الآيوي، **في محراب الكلمة**، ص ١٤-١٥). يقول مارون عبود: «إنَّ ناصيف يطلع في سيره خلف القدماء ويتفوق على شعراء عصره بالثناء المملوء حكمة وهو يرسل الشعر ليناً وفي جميع أغراضه بمشي على مهل. وجهد في زمن كانت روح الشعر فيه تنازع، فحسبه أنَّه كان خير شعراء زمانه تقليداً، فالتمجيد في ذلك الزمان لم يكن في الحساب». (ناصيف اليازجي، **ديوان**، ص ٦ — ١٢)

الموضوع هذا جديد ولم يهتم به الباحثون مع أنه قد اعتنى الكثير من الباحثين بالحكمة، منها الحكمة عند زهير بن أبي سلمى^١، الحكمة في معلقة طرفة بن العبد^٢، الحكمة عند ابن الوردى^٣، الحكمة في الشعر العربي المعاصر^٤، والحكمة في شعر شوقي^٥، ولكن ما تطرق إلى الصبر ومصادره لدى اليازجي باحث حتى الآن.

المنهج الذي اتبعه البحث هو المنهج الوصفي التحليلي، وتحدثنا فيه عن الشعر الحكمي وتطور الحكمة. إضافة إلى أننا تكلمنا في هذه المقالة عن مصادر حكمة اليازجي وعن أقواله الحكمية حول قضية الصبر في ديوانه ومقاماته وتأثره بالقرآن الكريم والأحاديث النبوية ونهج البلاغة والآداب القديمة على وجه التفصيل. وأيضاً تحدثنا عن لغته في حكمة الصبر، وقمنا بشرح أبيات الصبر التي أنشدها اليازجي.

يحاول هذا البحث الإجابة على الأسئلة التالية:

١. ما هي أقوال اليازجي الحكمية حول الصبر؟

٢. بأي لغة يبين اليازجي حكمة الصبر؟

٣. هل كان اليازجي شاعراً مبدعاً في خلق المعاني الحكمية حول الصبر أم قلّد القدماء؟

الشعر الحكمي في الأدب العربي

إن الحكمة هي ثمرة تجارب طويلة ونظر ثاقب في أمور الحياة وهي نظرات في الحياة والموت وتأمل في أسرار الكون. والشعر الحكمي هو «الشعر الذي يعبر عن تجربة ذاتية أو مشاهدة عامة بتأمل أو

^١ - أبو الفضل رضائي وعلي ضيغمي، الحكمة في معلقة زهير بن أبي سلمى، مجلة اللغة العربية وآدابها جامعة طهران، العدد الرابع، السنة الثامنة، ٢٠٠٦م.

^٢ - أبو الفضل رضائي وعلي ضيغمي، الحكمة في معلقة طرفة بن العبد، مجلة جامعة الزهراء العلمية للحكمة، الرقم ٦٧، السنة ١٣٨٦هـ.

^٣ - محمد آبدانان مهديزاده، الحكمة في شعر ابن الوردى، آفاق الحضارة الإسلامية، العدد الواحد والعشرون، السنة الحادية عشرة.

^٤ - محمد آب بيكر، الحكمة في الشعر العربي المعاصر، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة فردوسي، مشهد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٣٧٦هـ.

^٥ - ماجد بن مرزوق بن عبدالله الدوسري، الحكمة في شعر شوقي. رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، كلية اللغة العربية (فرع اللغة العربية قسم الدراسات العليا).

وعبي. والهدف منه تقرير مبدأ أو توجيه سلوك إنسان أو مجتمع، والسمو إلى ما يعود إلى خيره وصون كرامته أو يوجهه إلى الأخبار الطالعة في جملة مواد الإرشاد الأخلاقي والتعليم التربوي. يشمل هذا الشعر القصائد والمقطوعات والأبيات التي يودعها الشعراء خلاصة تجاربهم في الحياة وعصارة معاناتهم الإجتماعية والمصيرة لإذاعتها في الناس تعبيراً عن موقف ورسالة تعليمية وتربوية يتعظ بها المتعظون وهكذا يتحدد الشعر الحكمي بأنه خلاصة نظرية تقوم على التبصّر في شئون الحياة عامة واستخلاص العبرة منه وصوغها الصياغة الفنية الممكنة التي تتمتع بإمكان البقاء بما يتيسّر لها من عطش الفكرة والقيم الإنسانية ومن التعبير وجمالية الشكل في آن^١. زخر الأدب العربي في كلّ عصر من عصوره من حكماء عبّروا عن آرائهم وتجاربهم الخاصة في أقوال من النظم والنثر، والحكمة التي تصدر من أفواههم تهدف إلى النصح والإرشاد والموعظة، وهي سراج الأمة في أمورهم المختلفة خاصة في ترقية مستوى حياتهم الفكرية والعقلية ويصل الناس بواسطتها إلى أعلى الدرجات في الدنيا والآخرة.

تطوّر الحكمة

إذا تطرقنا إلى الحكمة من العصر الجاهلي حتى عصرنا الحاضر نرى أنّ «الحكمة في الجاهلية كانت وليدة حوادث الدهر وتجاربه لا وليدة العلم الصحيح والتفكير العميق وهي مستفادة من حياة البدوي وأخلاقه وعاداته، مصطبغة بصبغة خاصّة، ملتصقة شديدة الالتصاق بالصحراء وحروب البدو وغزواتهم»^٢. ومعظم الموضوعات التي تناولها شعراء الحكمة الجاهلية تدور حول الموت والكرم ومصير الإنسان وأحداث الدهر. وأمّا العصر الإسلامي فتفجر مصدر جديد في هذا العصر وهو القرآن الكريم حيث كثرت الحكمة وتأثّر الشعراء بهذا المنبع العظيم وتغيّر مدلول الحكمة بتأثير الثقافة الإسلامية والقرآن الكريم وظهرت المعاني الإسلامية فيها وغلب عليها الطابع الإسلامي^٣.

أما الشاعر الأموي فقد إقتبس حكمته من القرآن والحديث النبوي، وهذان المصدران خلعا على الحكمة الشعرية ظلالاً قدسية، لأنّهما ربطا التجارب الإنسانية بالشرعية السماوية واكتسبت

^١ - فوزّ الشعر، الأدب العربي، ص ٤٥.

^٢ - بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص ٨٠.

^٣ - محمد حسين فضل الله، الحكمة في خط الإسلام، ص ٨.

حكمتهماسعة في الأفق وتنوعاً في الأفكار، وهذه الأشعار التي تقتبس من القرآن أوقع في النفس وألصق بالقلب^١. وقد كثرت الحكمة في العصر العباسي واختلفت عنها في الجاهلية و صدر الإسلام، وتعددت روافدها الأجنبية بتعدد الثقافات التي عرفها العرب من الفرس والهنود واليونان وأصبحت قائمة على مذهب فلسفي وأدلة عقلية وتفكير صحيح ولم تبقى محصورة في ما توحى للشعراء تجارب الأيام وحوادثها^٢. و قد ارتفعت الحكمة في هذا العصر بعد نقل الفلسفة اليونانية، فاصطنعها الشعراء وعالجوا حياة مستقاة من الآراء الفلسفية ومن التجربة العلمية كما يبدو ذلك عند أبي تمام والمتنبي ثم تطوّر هذا الفن حتى أصبح مع أبي العلاء فلسفة اجتماعية^٣.

كانت الحكمة في الشعر الأندلسي ضعيفة الإنتاج، ساذجة التفكير، بدهية التصوّر، لا تدلّ على ثقافة ناضجة وعلم واسع، والجانب الفكري فيها ضعيف، وتنوع الاتساع والعمق الذي نراه في الشعر المشرقي لا نراه عند شعراء هذا العصر، لأن الفلسفة والمنطق لم ينتشرا في بلاد الأندلس إبان دخولهما فيها كما انتشرا في البلاد الشرقية ليستسقي منها الشعراء.

أخذت الفلسفة الأندلسية بالنضج والإزدهار في القرن السادس للهجرة، ونجد شعراء الأندلس قد اقتفوا أثر المشاركة في هذا الفن وفاقوهم فيه^٤. كان تطور الحكمة في المغرب ضئيلاً بسبب تقلبات هذا العصر كما أنّ الحكمة «لم تنحصر حين ظلت تحتفظ بوجود لم يعبر بمؤلفات وتطبيقات خاصة ونوعية وإنما تمثّل في حركة تأليف كان أفضل ردّ على ما خسرت المكتبات بهجوم المغول وهو يُعبّر تعبيراً كبيراً عن مفهوم الحكمة في التطبيق والتجسيد اللذين يرفدان من الوحي مُحصّنين بالعصمة ويصّبّان في الحياة كماً لا ينضب ونوعاً لا يثني أبداً إلاّ أنّه لم يفهم، فلم يُطبق لقصور العقول أو لتغاضيها عنه لأنّه لا يودّي إلى مصالح الناس الدنيويّة»^٥. والشعراء الذين تطرقوا إلى الحكمة قليل بالنسبة إلى العصر العباسي بسبب ما نراه في هذا العهد من هجوم المغول واحتراق المكتبات.

^١ - غازي طليمات وعرفان الأشقر، تاريخ الأدب العربي (الشعر في عصر النبوة والخلافة الراشدة)، ص ٤٣٨.

^٢ - بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ص ٣٠.

^٣ - فؤاد أفرام البستاني، المجاني الحديثة، ص ٢٩٩.

^٤ - بطرس البستاني، أدباء العرب في الأندلس وعصر الإنعاش، صص ٦١ و ٦٠.

^٥ - محمد آبدانان مهديزاده، الحكمة في شعر ابن الوردي، آفاق الحضارة الإسلامية، ص ٤٠٣.

مال الشعراء في العصر الحديث ينظرون إلى القرآن والأحاديث النبوية وخلطوا أشعارهم الحكيمة بالقرآن والأحاديث والأقوال المأثورة، وما يجري على ألسنة الناس من الأمثال والاعتبارات وما يتعرض للخواطر في إحتبار الدنيا، ولم يكتفوا بهذا الحدّ وتمتّعوا من الآداب القديمة في بيان أشعارهم الحكيمة، ولهذه الأشعار تأثير عظيم في قلوب الناس للإرشاد إلى طريق الخير.^١ ونرى هذا التأثير واضحاً في شعر كثير من الشعراء المعاصرين خاصة الشعراء الذين جعلوا الحكمة نصب أعينهم معتقدين بأنها متأثرة بضميرهم الصافي ومزيج بالقرآن والأحاديث النبوية ولها أهمية كثيرة في مصير الناس الدنيوية والأخروية.

إنّ الحكمة تهدف إلى النصيح والإرشاد والموعظة والحثّ على الفضائل والتحذير من الرذائل وهي تعالج المضامين الإيجابية كالعلم والجود والكرم، وأيضاً تعالج المضامين السلبية كالخلل والغيبة.^٢ والنفوس تتراح إلى شعر الحكمة وتقبل عليه أينما وجدته، ولعلّ السرّ في ذلك راجع إلى قيمة هذا الشعر، فهو من ناحية يضيف إلى تجاربنا الخاصّة في الحياة تجارب من سبقونا، فنفيد منها، ومن ناحية أخرى يُظهرنا على ما يُقرّه أو يُنكره الحكماء من أخلاقٍ وسياسةٍ مجتمعاتهم.^٣ وأيضاً يُظهرنا من دراسة مضامينهم الحكيمة أنّهم قد أدركوا المقام في إظهار آرائهم الحكيمة إذ نرى تأثير أقوالهم في البيئات التي يعيش الناس فيها.

تطرق اليازجي إلى الحكمة

إنّ اليازجي شاعرٌ حكيمٌ يحفظ القرآن الكريم، وقد أعجب بشعر المتنبي شاعر الحكمة، حيث قام بشرح ديوانه. وأيضاً اهتمّ اليازجي بالثناء اهتماماً تاماً في ديوانه وله أصدقاء كثيرون رثاهم كلّهم ويفتح الشيخ ناصيف رثائياته بأبيات حكيمة. إضافة إلى هذا نرى الشاعر يصف أحوال الدهر وتقلبات عصره، وعندما يتعب منها يتمنى الموت والخلاص من الدنيا وفي النهاية يلجأ إلى الحكمة

^١ . حنا الفاحوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، ص ٥٦.

^٢ . صادق عسكري، الحكمة بين المتنبي وسعدي، صص ١١٠ و ١١١.

^٣ . عبدالعزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، ص ٢٠٨.

لتسكين آلامه. وأيضاً كانت الأوضاع السياسية في العصر الذي عاش فيه ناصيف مضطربةً وكان عصره عصر انحطاط وظلم. لذلك نرى اليازجي تطرق إلى الحكمة في أشعاره.

مصادر الحكمة في شعر اليازجي

كان اليازجي في الشعر معجباً بحكمة المتنبي وكان يعتبره إماماً في الشعر ويتبع حسناته ويمتنع عن سيئاته، وهو متأثر بالمتنبي في إنشاد أشعاره الحكيمية^١، لأن المتنبي من أفذاذ الحكماء في الشعر العربي القديم وله مكانة مرموقة بين شعراء الحكمة، حيث اشتهر بشاعر الحكمة، وإيضاً شرح اليازجي ديوان المتنبي وسماه: «العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب» وأعجب به، فعلى هذا نرى اليازجي جعل المتنبي إماماً له في إنشاد أشعاره الحكيمية. وقد اهتم الأدباء والعلماء اللبنانيون عامة بنهج البلاغة وأعجبوا به أشد الإعجاب فتناولوه شرحاً وتحقيقاً وتبويماً وفتباساً وتضميناً.

ولم يشذ اليازجي عن بقية الأدباء والعلماء فاقتبس، أيضاً، من القرآن الكريم والأحاديث النبوية ونهج البلاغة اقتباساً جيداً في حكمته. إضافة إلى هذا، اعتمد الشاعر اللبناني في حكمياته على الأقوال المأثورة والشعر القديم والحديث وما يجري على ألسنة الناس من الأمثال والأقوال وما يعرض له من الخواطر في اختباره للدنيا^٢.

تأثر اليازجي بالقرآن والحديث النبوي ونهج البلاغة

اهتم اليازجي بالقرآن اهتماماً كبيراً، وهذا الأمر يرجع إلى أن القرآن نزل باللغة العربية، لذلك تأثر شعراء العرب عامتهم بهذا المنبع العظيم بقطع النظر عن مسلكتهم، كما أنه نشأ وترعرع في لبنان في بيئة عاش المسلمون والمسيحيون فيها جنباً إلى جنب، فتأثر، أيضاً، بالحديث النبوي ونهج البلاغة واعتقادات المسلمين وآدابهم وسننهم.

^١ - عيسى ميخائيل سابا، نوايغ الفكر العربي، ص ٩٦.

^٢ - حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، ص ٥٦.

إضافة إلى أنّ ثقافة اليازجي الإسلامية ومعرفته بالألفاظ الاصطلاحية الدقيقة وعلمه بالمسائل الفقهية التي يرزقها من القرآن، جعلته يتأثر بهذا المنبع العظيم في حكمته^١.

أقوال اليازجي الحكمية حول الصبر

حياة الإنسان مليئة بالمصائب والمشاكل وبما أنّ الإنسان يعيش في المجتمع، فهو يواجه هذه المشاكل، وفعليه أن يتحلّى بالصبر لأنّ الصبر زينة حياة الإنسان. تطرّق اليازجي إلى الصبر في حكمته، والصبر عنده في أعلى الدرجات. قمنا في هذا القسم من حكمياته بإيراد أشعاره الحكمية حول الصبر وشرحها و ذكر نموذج من مصادره الحكمية، وإضافة إلى هذا تحدثنا عن كلامه الحكمي حول الصبر في مقاماته.

١. مفتاحُ الظفر هو لزومُ الصبر

يقول اليازجي إنّ الهدفَ من الصبر هو إحياء الآمال بعد فشلها. ينشد الشاعر من البحر الكامل:

ولقد صبرتُ على البلا ومطامعي ترجو بياضَ الحظّ بعد سواده^٢

يقول اليازجي في مقاماته: «وعليك بالصبر في الشدائد، فإنّه للفرج نعم القائد»^٣.

ويقول: «مازلنا نصبر في ذلك الديجور الأربد حتى يتبين لنا الخيط الأبيض من الخيط الأسود»^٤.

انظر إلى الشاعر لا يقول في هذه الخلفية كلاماً أو مقالاً إلا ويستند إلى الإمام علي (ع) وأقواله

المنيرة، يقول الإمام علي (ع) في هذا المعنى: «لا يعدمُ الصبورُ الظَّفَرُ وإن طال به الزمان»^٥.

كثير من هذه الأقوال التي صدرت عن الإمام، يصدر عن لسان شاعرنا و لكن في زِيٍّ جديدٍ. و

هذا يخبرنا عن تأثره بالإمام علي(ع) و أقواله الحكمية.

^١ - ظافر القاسمي، اليازجي والقرآن في مجمع البحرين، المشرق، ص ٦٠.

^٢ - ناصيف اليازجي، الديوان، ص ٣٦٠.

^٣ - ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، المقامة الثانية والثلاثون تعرف بالعاصمية، ص ١٩٣.

^٤ - المصدر السابق، المقامة الثانية عشرة تعرف بالأزهرية، ص ٦٧.

^٥ - علي ابن أبي طالب، فُجج البلاغة، حكمة ١٥٣.

نستنتج من هذه الموازنة أنَّ الصبر والظفر صديقان من القدم، وهناك علاقةٌ مزدوجةٌ بينهما. فالصبر يبدِّل العسرَ باليسرِ وفي إثره يأتي الظفر، فإذا صبر المسلم على البلاء والمصائب فرج الله كربته و وعده باليسر. جاء في القرآن: «إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا»^١. كما جاء في المثل المعروف: «مَنْ صَبَرَ ظَفَرَ». ويكفينا كلام مولانا (ع) عن إطالة الكلام وأخيراً لابدَّ لمن يريد أن يكون مصدر إفادة الناس فعليه أن يتحلَّى بزيينة الصبر حتى ينتفع به الناس.

٢. الصبر يبدِّل العسر باليسر

يستعين اليازجي في بيان قيمة الصبر بالتشبيه حيث يقول كما أنَّ الماء يُطفئُ شدةَ النار وحدَّها، كذلك الصبر يطفئُ الحزنَ، ويحفظ القلبَ من الحقدِ والحزنِ ويبقيه في سلامةٍ وهو يبدِّل العسرَ باليسرِ. يقول في البحر البسيط:

هذا الذي تَحْمَدُ الأحزانَ جُرْعَتَهُ كبارِدِ الماءِ يُطفئُ حدَّةَ النارِ
ويحفظُ القلبَ باقٍ في سلامته حتَّى يُبدِّلَ إعساراً بإيساراً^٢

في ما مضى، يؤكد اليازجي مرةً أخرى، وبلغه مثيرة، على أنَّ الصبر هو الشفاء بحيث جرعة قليلة منه تفعل ما لا تفعله الأدوية، هذه الجرعة تطفئ حدَّة النار، وتحفظ القلب من الداء.

ويقول اليازجي: «يا أمة الله صبراً، فإنَّ مع العسر يسراً»^٣.

يقول الإمام علي (ع) من البحر البسيط:

اصبر قليلاً فبعدَ العسرِ تيسيرُ وكلَّ أمرٍ له وقتٌ وتديرُ^٤

وأخيراً نستنتج بأنَّه قد تأتى على الأنسان مصائب كثيرة ومهما أصابه من البلاء فعليهِ بالشكر والحمد لله تعالى والصبر أمامها لأنَّ الصبر ينتج الشكر بسبب تحقق الآمال. لكلِّ شيء زمان معين ولا بدَّ أن يزول كما نعتقد بعد الشدة راحة ومع الدفعة بسمَّة، وينقشع الظلام. الصبر ظفر، وهو يردُّ

^١ - الإنشراح، ٦.

^٢ - ناصيف اليازجي، الديوان، ص ٣٦٠.

^٣ - ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، المقامة السادسة عشرة تعرف بالصورية، ص ١٠٠. وواضح أنَّ اليازجي ضمَّن

كلامه الآية الكرمة ﴿إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا﴾ الإنشراح: ٦.

^٤ - علي ابن أبي طالب، الديوان المنتسب إليه، ص ٧٨.

مشكلات الحياة ويحفظ قلب الإنسان في الصحة والأمان ويبدّل إعساره باليسر كما أشار إلى نفس المعنى مولانا الإمام على (ع).

٣. الصبر سلاحٌ صارمٌ أمام الحوادث

شبه الشعراء الصبر أمام حوادث الدهر بسلاح صارم، كما أنّ السلاح يدافع عن صاحبه، كذلك الصبر يزيل الهموم عن صاحبه. يقول اليازجي من البحر الكامل:

ولقد غَزَتْ قلبي الهمومُ بجيشها دهرًا فكانَ الصبرُ خيرَ سلاحِه^١

يقول المتنبي من البحر السريع :

إنَّ الأسيَّ القرنَ فلا تُرضِه وسيُفكُ الصبرُ فلا تُنبِه^٢

نستنتج من هذه الموازنة أن الإنسان يواجه في طريق حياته الموانع والمشكلات العديدة، ويرى المصائب والبلايا حتّى يقنط ويحسّ بالفشل ولكن الطريق الوحيد في الوقوف أمام هذه البلايا والمصائب هو الصبر لأنّه خير سلاح للمؤمن ولا يستطيع أن يعيش في حياته إلّا إذا تسلّح به.

٤. الله مع الصابرين

يقول اليازجي إنّ الله مع الصابرين، حيث ينشد من البحر المتقارب:

صبرتُ على الدهرِ مستصغراً لما فيه والله مع من صبر^٣

استمدّ اليازجي حكمته مرّة أخرى من القرآن الكريم، حيث قال الله تعالى: « يا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا، اسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ، إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ »^٤.

نرى في هذه الموازنة أن الإنسان في هذه الدنيا يلقي المتاعب والمصاعب والبلايا والفتن، فلا بد له من صبر يستعين به والله مع الصابرين وإن الله يوفي الصابرين أجرهم بغير حساب.

^١ - ناصيف اليازجي، الديوان، ص ١٨١.

^٢ - ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ج ٢، ص ٥٧٦. (نبا السيف: لم يقطع، القرن: من يقاومك)

^٣ - ناصيف اليازجي، الديوان، ص ٢٨٢.

^٤ - البقرة، ١٥٣.

٥. لا إخلاف في ميعاد الله للصابرين

وَعَدَ اللَّهُ الصَّابِرِينَ خَيْرَ وَعْدَةٍ وَلَا بَدَّ أَنْ يَتَحَقَّقَ وَعْدُهُ. يقول اليازجي في هذا المعنى وينشد من البحر الكامل:

وَعَدَ اللَّهُ الصَّابِرِينَ بَعُونَهُ لَا تَحْسِبَنَّ اللَّهُ مَخْلِفَ وَعْدِهِ^١

وأيضاً ينشد اليازجي في البحر الكامل:

وَعَدَ إِلَهُ الصَّابِرِينَ بَلْطَفِهِ كَرَمًا وَلَا إِخْلَافَ فِي مِيعَادِهِ^٢

تأثر الشاعر في إنشاد شعره الحكمي بالقرآن الكريم، حيث قال الله تعالى: «فَاصْبِرْ إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَاسْتَغْفِرْ لِذَنْبِكَ وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ»^٣. وأيضاً قال الله تعالى: «... إِنَّ اللَّهَ لَا يُخْلِفُ الْمِيعَادَ»^٤.

نرى أنَّ وَعْدَ اللَّهِ للصابرين حقٌّ ولا إخلاف في ميعاده والله تعالى يجازي هؤلاء الصابرين بالثواب العظيم.

٦. الصبر دواء الحزن

يقول الشاعر إنَّ الصبر دواء الحزن، ينشد اليازجي في البحر البسيط:

لِكُلِّ دَاءٍ دَوَاءٌ يُسْتَطَبُّ بِهِ وَلَيْسَ لِلْحُزْنِ إِلَّا صَبْرٌ مُجْهَدٌ
وَالصَّبْرُ كَالصَّدْرِ رُحْبًا عِنْدَ صَاحِبِهِ فَإِنَّ صَبْرَكَ مِثْلُ الْبَيْدِ فِي الْبَيْدِ^٥

يقول الإمام علي (ع) في هذا المعنى: «إطرح عنك واردات الهموم بعزائم الصبر وحسن اليقين»^١

^١ - ناصيف اليازجي، ديوان، ص ٢٣٨.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٣١٦.

^٣ - غافر، ٥٥.

^٤ - الرعد، ٣١.

^٥ - ناصيف اليازجي، ديوان، ص ٥٨. (يُسْتَطَبُّ: يُداوي). (صبر مجهود: صبر كثير). (البيد في البيد: المراد من هذا الإصطلاح هو الصبر الكثير). يقول الشاعر في هذين البيتين: لكلِّ داءٍ دواء يداوي بهذا الدواء. والحزن يداوي بالصبر الكثير. والصبر مثل الصدر عند الإنسان، كما أنَّ الإنسان بالصدر الواسع يصل إلى آماله أيضاً يصل بالصبر بالمتناياه. والإنسان الصبور كالصحاري، كما أنَّ الصحاري واسعة، أيضاً أنَّ الإنسان الصبور عنده تحمل المشقات والبلايا.

نستنتج من هذه الموازنة بأنّ الصبر له مكانة عالية والإنسان يتغلب به على كل همٍّ، وهو دواء الحزن لأنّ الصبر كسعة الصدر عند الإنسان ويزيل الحزن والندم من حياته ومن يصبر يصل إلى ما يريده.

٧. إنّ الصبر ثمرة الحلم والشكر ثمرة الصبر

يتحدث اليازجي عن إرتباط الصبر والحلم والشكر ويبيّن لنا هذا الارتباط، حيث يقول من البحر الخفيف:

قد حلّمنا فأتممّ الحلم صبرا وصبرنا فأتممّ الصبر شكرا^١

يقول مولانا الإمام علي (ع) في هذا المعنى من البحر البسيط:

اصبر فبالصبر خير لو علمت به لكنّك باركت شكراً صاحب النعم^٢
وأيضاً قال مولانا من البحر الكامل:

وفوق مقام الصبر للمتصبر^٣ مقام الرضا فالشكر للمتصبر^٤
وقال نبينا محمد صلى الله عليه وآله وسلم في هذا المعنى: «عجبا لأمر المؤمن كله خير، إن أصابته سراء شكر، وإن أصابته ضراء صبر فكان خيراً له»^٥.

نرى في هذه الموازنة أنّ الحلم هو سيد الأخلاق وهو كظم الغيظ والبعد عن الغضب، ومن يريد أن يصبر أمام المصائب فعليه أن يكون حليماً لأنّ الحلم يثمر الصبر، وأيضاً أنّ الله وعد الصابرين بالخير ولا بدّ أن يتحقق وعده، ثمّ يجب على الإنسان أن يشكر الله بعد صبره لأنّ الصبر ينتج الشكر بسبب تحقق الآمال.

٨. حلاوة الصبر بعد مرارته

شبه اليازجي الدهر بالبستان ومصائبه بالشوك ولذا نذره بالورد حيث يقول إنّ الإنسان لا يشاهد لذائذه إلّا وهو يتحمل شدائده، وهو صابرٌ أمامها. ينشد الشاعر من البحر الكامل:

^١ - علي ابن أبي طالب، فتح البلاغة، رسالة ٣١.

^٢ . ناصيف اليازجي، ديوان، ص ٦٩.

^٣ . علي ابن أبي طالب، ديوان المنتسب إليه، ص ٧٨.

^٤ . المصدر نفسه، ص ٩٠. (المتصبر، أي الذي يجعل الصبر وسيلة أمام المصائب).

^٥ . مسلم بن حجاج قشيري النيسابوري، صحيح مسلم، ص ٢٧٣.

الدهرُ كالْبستانِ بينَ رجاله لا بدُّ يُؤذي الشوكَ قاطفَ ورده
لو لم نَكُنْ ذُقنا مرارةَ صبره بالأمسِ لم نعرف حلاوةَ شَهِدِه^١
ويقول مولانا الإمام علي (ع) في هذا المعنى من البحر البسيط:
إني رأيتُ وفي الأيامِ تجربة للصبرِ عاقبةٌ محمودَةٌ الأثر^٢
يقول ابن جبير في هذا المعنى أيضاً من البحر الكامل:

صبرتُ على غدر الزمان وحقده وشاب لي السُّمُّ الزعافُ بشهده^٣
أنظر إلى اليازجي كيف استعان بتشبيه التمثيل لبيان حكمته، إذ يقول إنَّ الإنسان يتحمل شوك
الورد ليصل إلى الورد ولذائذه وهذا خير مثل لمن يريد أن يصل إلى أعلى الأمور، وأخيراً نستنتج من
هذه الموازنة بأنَّ الإنسان لا يصل إلى أعلى الدرجات إلا حينما يتحمل المشقَّ والمصائب الموجودة
في طريقه.

٩. للصبر قيمةٌ عظيمةٌ

ويشير اليازجي إلى أنَّ هناك بوناً شاسع بين من يلزم الصبر ويشتره بقيمةً كبيرة ومن لا يدرك
قيمتَه، حيث يقول الشاعر من البحر الكامل:
والصبرُ لو أدركتَ قيمةَ نفعه أعطيتَ ديناراً لتأخذَ درهماً^٤
وأيضاً ينشد الشاعر بألفاظ أخرى في البحر البسيط:
يا بائعَ الصبرِ لا تُشفقْ على الشاري فدرهمُ الصبرِ يسوي ألفَ دينارٍ^٥
قال رسول الله: «الصبرُ كثرٌ من كنوزِ الجنةِ».^٦

^١ . ناصيف اليازجي، ديوان، ص ٢٣٨.

^٢ . علي ابن أبي طالب، ديوان المنتسب إليه، ص ٧٨.

^٣ . سراج الدين محمد، الحكمة في الشعر العربي، ص ١١. (شاب: أي اختلط)

^٤ . ناصيف اليازجي، ديوان، ص ٣٧٣.

^٥ . المصدر نفسه، ص ٣٦٠. (شفق: رحم).

^٦ . محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ص ١٠٧.

ما أجمل قيمة الصبر لمن يصبر أمام حوادث الدهر، لأن ثمرته حلوة يجعله متمسكاً بحبل الله تعالى ويزيد إيمانه ويقوّي عزمه أمام البلياء. الصبر أكثر من كنوز الجنة، فما اختار الرسول (ص) الصبر إلا لجليل قدره وعظيم فائدته لحياة الأمم من الأولين إلى الآخرين مريداً أن يحرّض الناس إلى كسبه والانتفاع به.

١٠. الصبر عند الأضرار والحدثان

إنّ اليازجي يُعلي مقام الصبر ويشوّق الناس إليه ولو كان مرّاً. يقول الشاعر من البحر الطويل:

وإني لندو صبرٍ على الضرّ كلّما تمادى ويحلّو الصبر لي وهو علقم^١

وجاء في مقاماته: «وتواصوا بالصبر على نوائب الدهر».^٢

يقول الإمام علي (ع) في هذا المعنى:

«الصبر يُناضلُ الحدّثان».^٣

نرى أنّ الصبر يهوّن المصائب، ويدفع الأضرار. ويجدر بالإنسان أن يكون صابراً أمام حوادث الدهر، لأنّ الإنسان غير الصابر، نفسه قلقة، وهذه المصيبة من أعظم المصائب التي تحل بالإنسان وتسلب منه الراحة والاستقرار. ولا حاجة لبسط الكلام في قول الإمام علي (ع) مع وضوح القصد وسطوع البيان وقوّة الاستدلال.

١١. الصبر أخرى للناس في اليأس

ينشد اليازجي من البحر الخفيف:

غير أنّ المريض يرجو دواءً فإذا لم يئله فالصبر أخرى^٤

استمدّ اليازجي حكمته مرّة أخرى من القرآن الكريم، حيث قال الله تعالى: ﴿وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِّنَ الْخَوْفِ وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ الْأَمْوَالِ وَالْأَنْفُسِ وَالثَّمَرَاتِ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ﴾^١.

^١ . ناصيف اليازجي، ديوان، ص ٢٧.

^٢ . ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، المقامة التاسعة عشرة تعرف بالخطيبية، ص ١١٦.

^٣ . علي ابن أبي طالب، فجع البلاغة، حكمة ٢١١.

^٤ . ناصيف اليازجي، ديوان، ص ٤٣.

نستنتج بأن أحداث الحياة وصروفها لن تستطيع أن تتسلط على الإنسان إلا إذا انعزل الإنسان عن الصبر تجاه المصائب، وفي هذا الموضع يأتي أمر الله تعالى بالتزام الصبر أمام حوادث الدهر. والالتزام بالصبر هو أفضل طريق للإنسان حينما يخيم اليأس على حياته.

١٢. الصبرُ هو كالإنسان الحليم

يشكو اليازجي من الدهر وتقلباته كثيراً، حيث يقول تلاعبي الأيام وهي سفيهة^١، لهذا جعلت الصبر أمامها كسلاح لأن الصبر كرجل حليم يدفعني. يقول الشاعر من البحر الكامل:

عَبَثَتْ بِيَ الْأَيَّامُ وَهِيَ سَفِيهَةٌ فَشَكَّوْهَا لِلصَّبْرِ وَهُوَ حَلِيمٌ^٢

ينشد المتنبي من البحر الكامل:

صَبْرًا بَنِي إِسْحَقَ عَنْهُ تَكْرَمًا إِنَّ الْعَظِيمَ عَلَى الْعَظِيمِ صَبُورٌ^٣

أخذ اليازجي معنى الحلم من كلمة الصبور في شعر المتنبي، ومعنى الصبور قريب من الحلم، والصبور هو الذي لا يعاجل العصاة بالانتقام. في البيت الماضي يستعين اليازجي ببيان صورته التشخيص، ويشبه الصبر بالإنسان الحليم لأن الحلم هو الطمأنينة عند الغضب، وأيضاً تأخير مكافأة الظالم.

١٣. إِيَّاكَ والتشكيك بقدرة الصبر

يواصل اليازجي شكواه من الدهر و يقول إني أصبر تجاه صروف الدهر ولكن لا أستطيع أن أدافع عن نفسي، إذن فأين فضل الصابر؟ ينشد اليازجي في هذا المعنى من البحر الكامل:

وَصَبَرْتُ وَلَكِنْ لَمْ يَكْ فِي يَدِي دَفْعُ الْبَلَاءِ فَأَيْنَ فَضْلُ الصَّابِرِ؟^٤

يقول الإمام علي (ع) في هذا المعنى: « لا يعدُّ الصبورُ الظَّفرَ وإن طال به الزمان »^٥

^١ - البقرة، ٥٥.

^٢ - ناصيف اليازجي، الديوان، ص ١٠٢.

^٣ - ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ج ١، ص ١٩٠.

^٤ - ناصيف اليازجي، الديوان، ص ١١٦.

^٥ - علي ابن أبي طالب، نهج البلاغة، حكمة ١٥٣.

الاعتقاد بكف الأيدي تجاه الدهر ومصائبه هو من وساوس الشيطان. وإياك أن تعتقد بأنك لست دافعاً للبلايا وصروف الدهر عن حياتك وإن فشلت في دفعها، فلا تيأس ولا تقنط، فعليك أن تصبر أمامها، لأن الصبر يدفع المصائب ويأتي بعده الظفر، واعلم أن النجاح للصابرين.

لغة اليازجي في حكمة الصبر

يرسل اليازجي حكمياته حول الصبر في أبيات سهلة وكلام بعيد عن التعقيد، ذلك الكلام الذي يجري مع الطبع بحيث لا يكلف الشاعر نفسه عند بيانه، والكلمات المستفاد في أبياته بسيطة لا يحتاج القارئ في فهمها إلى التأمل ولا تضطرب لها أعصاب ولا يختلج لها فؤاد ومن يقرأ أشعاره الحكيمية حول الصبر يرى السهولة وفي فهم أبياته لا يحتاج إلى أيّ معجم^١. هذه البساطة هي وليدة حكمة الشاعر، لأن هدف الشاعر من أشعاره الحكيمية هو تنبيه الناس وإرشادهم وبما أن الشاعر يخاطب عامة الناس، يذكر أبياته بسهولة وبساطة بعيدة عن الغموض ليدرّكها جميع الناس ويتعظوا بها.

يُنشد مثلاً حينما يتحدث عن قيمة الصبر:

والصبرُ لو أدركتَ قيمةَ نفعه أعطيتَ ديناراً لتأخذَ درهماً^٢

أو يقول:

ولقد غَزَتْ قلبي الممومُ بجيشها دهرًا كأن الصبرَ خيرُ سلاحه^٣
ويقول عن حلاوة الصبر بعد مرارته:

الدهرُ كالبلستان بينَ رجاله لا بدَّ يُؤذي الشوك قاطفَ ورده

لو لم تكن ذُقنا مرارةَ صبره بالأمس لم نعرف حلاوةَ شهده^٤

وأيضاً يقول حول ارتباط الصبر والحلم:

قد حلّمنا فأثمرَ الحلمُ صبراً وصبرنا فأثمرَ الصبرُ شكرًا^١

^١ - حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص ٥٧.

^٢ - ناصيف اليازجي، الديوان، ص ٣٧٣.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١٨١.

^٤ - المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

أو ينشد مثلاً:

وعدَّ الله الصابرينَ بعونه لا تحسبنَّ اللهَ مخلفَ وعده^٢

أو يقول:

غيرَ أنَّ المريضَ يرجو دواءً فإذا لم يَنَله فالصبرُ أخرى^٣

اليازجي لبيان الصبر وميزاته يوظف الصور والألفاظ والأشياء التي هي في متناول أيدي الناس، والناس يدركون قيمتها ومعناها دون حاجة إلى تأمل وتفكر، منها دينار ودرهم وجيش وسلاح وثمر و حلاوه ومرّ وداء... الكلمات المستعملة هنا واضحة لا يحتاج في فهمها القارئ إلى التأمل والوعى.

النتيجة

أهمّ النتائج التي توصّلنا إليها خلال هذه المقالة هي أننا وجدنا اليازجي يكرر ما قاله الآخرون ولم يكن مبدعاً في خلق المعاني الجديدة، لأنّه كان من شعراء المدرسة الكلاسيكية ويسير حيث سار القدماء. فقد أعجب بالقرآن والحديث النبوي ونهج البلاغة والمنتبي:

١. إنّ سبب تأثر اليازجي بالقرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة في إنشاد أشعاره الحكمية حول الصبر يرجع إلى أنّ القرآن نزل باللغة العربية لذلك تأثر شعراء العرب عامتهم بهذا المنبع الثرّ، بقطع النظر عن مسلكهم، وأيضاً لكون اليازجي قد نشأ وترعرع في لبنان في بيئة عاش المسلمون والمسيحيون جنباً إلى جنب، لذلك كان من الطبيعي أن يتأثر بعقائد المسلمين وآدابهم وسنتهم.

٢. كما كان لنهج البلاغة الذي هو كثر من كنوز المعرفة الإسلامية العربية في كافة نواحيها، خاصة البلاغية والعلمية، أبلغ الأثر في حكمة اليازجي.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٢١.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٤٣.

٣. تأثر اليازجي بالأدب القديم لأنه كان من شعراء المدرسة الكلاسيكية ويسير حيث سار القدماء.

٤. أعجب اليازجي بالمتنبي لأنه كان من أعلام الشعراء وأفذاذ الحكماء في الشعر العربي القديم ولمكانته المرموقة بين شعراء الحكمة. فقد أقبل على حكمة الصبر متتبعاً طريقه ومتأثراً به، فعلى هذا نرى اليازجي جعل المتنبي إماماً له في إنشاد أشعاره الحكيمة حول الصبر.

قائمة المصادر والمراجع

أ) الكتب

القرآن الكريم

١. أبو تمام، حبيب بن أوس، ديوان الحماسة، شرحه أحمد حسن بسّج، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨م.
٢. أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم، ديوان، شرحه غريد الشيخ، الطبعة الأولى، بيروت: منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٩٩٩م.
٣. الأيوبي، ياسين، في محراب الكلمة (بحوث ودراسات نقدية في الأدب العربي الحديث والمعاصر)، الطبعة الأولى، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٩م.
٤. ابن أبي طالب، علي (ع)، الديوان المنسوب إليه، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٨م.
٥. ————، فنج البلاغة، ترجمة محمد دشتي، قم: دار الفكر، ١٣٣٦هـ.
٦. ابن حجاج قشيري النيسابوري، مسلم، صحيح مسلم، لاطا، بيروت: دار الفكر للنشر، د.ت.
٧. البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، لاطا، بيروت: دار الفكر للنشر، د.ت.
٨. البستاني، بطرس، أدباء العرب في الأعصر العباسية، لاطا، بيروت: دارالجيل، د.ت.
٩. ————، أدباء العرب في الأندلس وعصر الإنعاث، لاطا، بيروت: دارالجيل، ١٩٨٨م.
١٠. ————، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، لاطا، بيروت: دارالجيل، ١٩٨٩م.
١١. البستاني، فؤاد أفرام، المجاني الحديثة، الطبعة الثانية، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، د.ت.
١٢. الشعار، فوز، الأدب العربي، بيروت: دارالجيل، د.ت.
١٣. طليمات، غازي والأشقر، عرفان، النشر في عصر النبوة والخلافة الراشدة، الطبعة الأولى، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٨م.
١٤. عتيق، عبدالعزيز، الأدب العربي في الأندلس. بيروت: دار النهضة العربية، د.ت.
١٥. عسكري، صادق، الحكمة بين المتنبي وسعدي (دراسة مقارنة)، سمنان: إنتشارات جامعة سمنان، ١٣٨٧هـ.

١٦. الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، الطبعة الثانية، قم: منشورات ذوي القربى، ١٤٢٤هـ.
١٧. فضل الله، محمد حسين، الحكمة في خط الإسلام، لاطا، بيروت: مؤسسة الوفاء، د.ت.
١٨. محمد، سراج الدين، الحكمة في الادب العربي، بيروت: دار الراتب الجامعية، د.ت.
١٩. ميخائيل سابا، عيسى، نوابغ الفكر العربي (الشيخ ناصيف اليازجي)، الطبعة الأولى، قاهره: دار المعارف، ١١١٩م.
٢٠. اليازجي، ناصيف، ديوان، قدّم له ما رون عبود وفهرسه نظير عبود، لبنان: دار مارون عبود، ١٩٨٣م.
٢١. ———، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، بيروت: دار صادر، د.ت.
٢٢. ———، مجمع البحرين، بيروت: دار صادر، د.ت.

ب) المقالات

٢٣. آبدانان مهديزاده، محمد، الحكمة في شعر ابن الوردي، آفاق الحضارة الإسلامية، العدد الواحد والعشرون، السنة الحادية عشر، ١٣٨٢هـ، ١٤٠ — ١٦٥.
٢٤. القاسمي، ظافر، اليازجي والقرآن في مجمع البحرين، المشرق، العدد الثاني والعشرون، السنة السابعة والخمسون، ١٩٦٣م، ٢٥٠ — ٢٦٢.

الذات والآخر في الرواية السورية: تكريس مبدأ القوّة

د. خالد عمر يسير*

إبراهيم خليل الشبلي**

الملخص

تتناول هذه الدراسة الكشف عن علاقة الذات بالآخر، كما قدمتها الرواية السورية، تلك العلاقة التي كانت محكومة بمنطق القوّة؛ إذ صورت الرواية السورية قوة الآخر على الصعد العسكرية والسياسيّة والفكرية، في مقابل ضعف الذات و تشرذمها، ما جعلها في موقف استلاب أمام الآخر، وأدّى كذلك إلى إضعاف أجهزة مقاومتها له. الكلمات المفتاحيّة: الذات، الآخر، القوّة، علاقة.

المقدمة

تُعَدُّ دراسة الصورة من الدراسات الأدبية المقارنة التي تحظى باهتمام كبير في الدراسات الغربيّة نظراً إلى أهميّتها في العلاقات بين الأمم والشعوب؛ إذ أجرت مراكز الأبحاث والدراسات الاستراتيجية في غير بلدٍ غربيٍّ دراساتٍ هدفت إلى معرفة اتجاهات الرأي العام العربي إزاء الغرب^١، وهي دراسة وإن وجدت على نطاق ضيقٍ ومحدود في الدراسات العربية، فإنّها تفتقر في الوقت ذاته إلى الربط بين الواقع التاريخي والثقافي للشعوب؛ لأنّها تلاحق صورة الآخر في النص الأدبي و تُهْمِلُ أبعاده الأخرى؛ لذا نسعى في هذا البحث إلى الربط بين الواقع التاريخي والثقافي من جهة، و صورة الآخر كما قدمتها الرواية السورية من جهة ثانية. وتُعرّف الصورولوجيا (imagologie) بأنّها «عرضُ لواقع ثقافي يستطيع من خلالها الفرد أو الجماعة الذين شكّلوها (أو الذين يتقاسمونها أو ينشرونها) أن

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سورية.

** طالب دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سورية.

تاريخ الوصول: ١٤/١١/١٣٩١هـ.ش = ٢٠١٣/٠٢/٠٢م تاريخ القبول: ٠٨/٠٣/١٣٩٢هـ.ش = ٢٩/٠٥/٢٠١٣م

^١ ينظر: إبراهيم الداوقي، صورة الأتراك لدى العرب، ص ١٠.

يكشفوا أو يترجموا الفضاء الثقافي أو الأيديولوجي الذي يقعون ضمنه»^١، كما أن مفهوم الصورولوجيا يتقاطع مع عددٍ من العلوم الأخرى كعلم الاجتماع وعلم السلالات...^٢، ويعد كتاب مدام ديستال (عن ألمانيا) أول عمل يرصد صورة شعب في أدب شعبٍ آخر، ولاسيما بعد زيارتها لفرنسا— فقد ذهلت من حجم الجهل وسوء الفهم لدى الفرنسيين حول ألمانيا؛ لذا سعت إلى تصحيح التشويه الذي أصاب صورة الألمان في الأدب الفرنسي^٣.

وتتعدّد مجالات دراسة صورة الآخر تبعاً للفترة الزمنية أو للنوع الأدبي؛ إذ يمكن للباحث أن يدرس صورة شعبٍ أو شعوبٍ كما يصورها أدبٌ قومي ما، إضافةً إلى دراسة صورة شعبٍ من الشعوب كما يصورها أديبٌ بعينه، أو جنسٌ أدبيٌّ محدّد كالقصة والرواية والمسرح...

لدراسة صورة الآخر أهميةٌ قصوى في فهم الذات؛ إذ تُسهم في التشجيع على إقامة علاقاتٍ سليمة مع الأمم والشعوب الأخرى بعيدة عن سوء الفهم والتشويه الذي يصيب صورة الآخر في الآداب القومية المختلفة، كما أنّها تُسهم في إزالة سوء فهم صورة الآخر، وتؤسّس علاقةً معافاةً من الأوهام والتشويه الذي يصيبها. وأمّا هدف البحث فيتحدّد بتحليل مصادر تكوين صورة الآخر في الخطاب الروائي السوري، ولاسيما في الفترة التي يتصدّى لها البحث، والتي تمتدّ من ٢٠٠٠ إلى ٢٠١٠، إضافةً إلى تحديد أسباب التشابه أو الاختلاف بين الصور التي تُقدّمها الروايات المُستهدفة حول الآخر، وتصوير علاقة الذات بالآخر عبر منطق القوة الذي يحكم تلك العلاقة.

يقوم البحث على المنهج التحليلي الذي يفيد من تقنيات تحليل الخطاب السردي، كالحوار والسرد والشخصيّة والزمان والمكان وحوافز السرد الحكائي، وقانون التوازي.

تكريس مبدأ القوة:

كرّس الخطاب الروائي السوري في لحظة انبهاره بالآخر مبدأ القوة والغلبة التي يتّسم بها الآخر على المستويات السياسيّة والاقتصاديّة والتقنيّة والعسكريّة، وتفاوتت درجة الحساسيّة في تعامله مع الآخر،

^١ دانييل هنري باجو، وآخرون، الوجيز في الأدب المقارن، ص ١٤٧.

^٢ المرجع نفسه، ص ١٤٦.

^٣ عبده عبود، الأدب المقارن، ص ٣٧٢.

واختلفت درجة تعاطي الروايات من روايةٍ إلى أخرى، من حيث البناء الفني وتوظيفه إيديولوجياً، للتعبير عن مواقف الشخصيات الروائية وعلاقتها مع الآخر، ومظاهر هيمنته على الشعوب، ومحاولة استعمارها واستغلالها وإخضاعها لسلطته، ليس على المستوى العسكري فحسب، بل على المستوى الفكري والثقافي والاقتصادي أيضاً، إضافةً إلى شعور الذات بالضعف إزاءه، وانبهارها بما حققه من إنجازاتٍ كبيرةٍ، وسعيها إلى تقليده وتقليد خطواته، ذلك أنَّ «المغلوب مُولَعٌ أبداً بالغالب في شعاره وزِيَّهٍ ونخلته وسائر أحواله... لذلك ترى المغلوب يتشبه أبداً بالغالب ومركبه وسلاحه.. بل وفي سائر أحواله.. فإنَّك تجدهم يتشبهون بهم في ملابسهم وشاراتهم والكثير من عوائدهم وأحوالهم.. حتى يستشعر من ذلك الناظر بعين الحكمة أنَّه من علامات الاستيلاء»^١، ويقصد بدراسة الصورة في الأدب المقارن، دراسة صورة شعبٍ ما كما يصورها أدب شعبٍ أو شعوبٍ أخرى، ذلك «أنَّ دراسة صورة الأجنبي تُمثِّلُ تتبُّع السيرة الأدبية وتحول أفكار ثقافةٍ ما إلى مُتخيلٍ، ولهذا لم يعد هذا المُتخيل محض عنصرٍ خرائطيٍّ، أو صورةٍ أو رمزٍ فقط، إنَّما هو، إضافةً لما سبق مرآةٌ تعكس تاريخ المعايير الاجتماعية- النفسية في تصوُّر الأنا والآخر»^٢.

١ - الذات والآخر: ثنائية الضعف/ القوة:

تكثر في الخطاب الروائي المدروس الشخصيات الأجنبية التي اصطدمت مع الذات سواء في موطنها أم في موطن الآخر؛ إذ صوِّر الراوي في رواية (الطريق إلى الشمس، عبد الكريم ناصيف) عبر الحوار إعجاب (الأخضر) بـ(جانيت)، التي بدت واثقةً من قوَّة فرنسا وعظمتها: «قولي لي ألسنت خائفةٌ من الحرب؟»

- خائفةٌ من الحرب ؟ قالت وهي تبرم شفتها استهتاراً، نحن الفرنسيين لا نفعل منذ أربعمئة عامٍ إلا الحرب، نقاتل هنا، نقاتل هناك، بل لقد حاربنا أوروبا كلّها ذات يومٍ وانتصرنا، ذهب نابليون إلى مصر، وصل إلى موسكو، توغلنا في إفريقيا، استعمرنا آسيا، أمريكا.. فهل نخاف اليوم من هتلر؟»^٣.

^١ ابن خلدون، المقدمة: الفصل الثالث والعشرون، ص ١٤٧.

^٢ مانيا بيطاري، صورة الآخر في الأدب القصصي والمسرحي والدراما التلفزيونية في سورية (١٩٧٠-٢٠٠٠)، ص ٩.

^٣ عبد الكريم ناصيف، الطريق إلى الشمس، ص ٢٠٨.

لقد عبّرت (جانيت) عن استخفافها بالآخر المُتمثّل بـ (الأخضر)، ولعلّ الجمل السردية المتتالية تُبرز نزعة الغلبة والتفوّق التي ترد على لسانها؛ إذ صوّر المقطع السردى السابق هيئة جانيت وهي (تبرم شفتها)، وهذا فعلٌ يكتّف الدلالة، ويكشف مكنون الشخصية ونفسيّتها، وما تضمّره من قوّة وتفوّق، ويتّضح ذلك بشكلٍ جليّ عبر الأفعال التي جاءت متتاليةً في هذا المقطع السردى مُعبّرةً عن لغة القوّة (نقاتل، و حاربنا، و انتصرنا، و توغلنا، و استعمرنا...)، وهذه الـ (نا) لا تؤدّي وظيفةً نحويةً؛ لتشير إلى المُتكلم فقط، بل تتجاوز ذلك لتشير إلى منطق الغلبة والقوّة الذي تختزله؛ إذ يحيل على المُتكلم (الآخر) القوي، الواصل من نفسه وقدراته، ولتغدو رمزاً للسيطرة، ولعلّ هذا المنطق الذي يحكم الرؤية السردية، ويشكّل بؤرةً تنطلق منها الذات في تعاملها مع الآخر، ويوجّه حركة السرد، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يتجاوزه؛ إذ أصبح الآخر «يُمثّل الحداثة والتقدّم، والتقنيّة مثلما يُجسّد القوّة والغلبة والسيطرة».^١ ويشير الراوي كذلك إلى حالة (سارة) عندما سجنَ العثمانيون بعضَ الناس، فخشيت أن يكون بينهم يهودٌ، و«حين وصلت إلى غرفتها استسلمت لأفكارها: ماذا لو كانوا يهوداً؟ لا شك أنّها كانت ستأزّم. ولكن لو كانوا يهوداً لما تمّ الأمر بهذا الهدوء. اليهود في الخارج كانوا يهزّون العالم كلّهُ. مُستحيلٌ أن يكونوا يهوداً. إنّ سجن أحد اليهود يستدعي أحياناً تدخّل سفراء الدول. وحين اتّخذ جمال باشا قراره بترحيل اليهود غير العثمانيين جرت اتّصالاتٌ و رجاءاتٌ وتهديداتٌ. وجاءت سفنٌ أميركيّةٌ أمنت النقل إلى مصر. وضمنت عدم وقوع تعديّاتٍ...».^٢ هذا المقطع السردى بما يتضمّنه من رؤى يُعبّر عن سمة الغلبة، التي تتمتع بها شخصيّة اليهودي أينما حلّ، فالعالم يُهرول لمساعدته وحمايته، وكأنّ هذه الرؤية السردية تبغي الإشارة إلى أهميّة اليهودي وعظمته مقابل الضعف الذي يبدو عليه العربي، الذي ارتكبت بحقه أفظع المجازر، وهذا يفسّر بروز نزعة القوّة التي يشعر بها اليهودي إزاء غيره من الأقوام.

وتتناسل الجمل السردية في المقطع السابق لتعبّر عن منطق القوّة الذي يسمّ شخصيّة اليهودي: «لو كانوا يهوداً لما تمّ الأمر بهذا الهدوء، اليهود في الخارج كانوا يهزّون العالم كلّهُ، سجن أحد اليهود

^١ معجبة الزهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، ص ٥٥.

^٢ ممدوح عدوان، أعدائي، ص ١٦٨.

يستدعي تدخل سفراء الدول...». هذه الجمل السردية المتتالية تعكس رؤية اليهودي وسلوكه تجاه غيره، وهو ما جعل شخصيته أسيرةً لزرعة القهر والغلبة، وتلك الرؤية ليست رؤيةً فرديةً، أو رؤية الراوي فحسب، بل هي رؤيةٌ محكومةٌ بشروطٍ اجتماعيةٍ وثقافيةٍ؛ لذا فهي تعكس الواقع العربي، والعقل العربي في تعامله مع الآخر؛ إذ « تكشف النظرة النقدية الفاحصة، لمعطيات الثقافة العربية الحديثة، مُعْضَلَةً مَكِينَةً تستوطن نسيجها الداخلي، ألا وهي (مُمَاثَلَةٌ) الثقافة الغربية، و(مُطَابَقَةٌ) تصوُّراتها، فحيثما اتَّجهت تلك النظرة في حقول التفكير المتعددة، لا تجد أمامها _ على مستوى الرؤى والمناهج والمفاهيم _ سوى ضروبٍ من (التماثل) و(التطابق) مع ثقافة الآخر، التي فرضت حضورها وهيمتها في المعطى الثقافي العربي الحديث مباشرة... ويعود ذلك، فيما يعود، إلى سببين رئيسين: أولهما يتصل بهيمنة (المركزية الغربية) ومُحدِّداتها الثقافية والإيديولوجية، وهي تمارس اختزالاً للثقافات غير الغربية، باعتبارها الثقافة الكونية الشاملة، وثانيهما: الاستجابة السلبية لمعطيات تلك المركزية. وهو أمرٌ يتعلق بواقع الثقافة العربية الحديثة التي رهنت ذاتها بعلاقاتٍ امْتِثَالِيَّةٍ للثقافة الغربية، ولم تفلح في بلورة أُطرٍ عامَّةٍ فاعِلَةٍ تُمكنها من الحوار المتفاعل مع الثقافات الأخرى»^١.

وعلى الرغم من تعدُّد الرواة في الروايات المدروسة كالراوي العالم بكلِّ شيءٍ كما في روايات (أعدائي، والطريق إلى الشمس، وسهرة تنكيرية للموتى) والراوي المُحايد كما في رواية (الضعيفة والهوى)، إلا أنَّ وجهة النظر التي يُقدِّمها السرد، تُعبِّر عن حال الضعف _ التي تعيشها الشخصيات المُمثَّلة للذات _ أمام الآخر وقوته*، وتكاد هذه الرؤية أن تهيمن على حركة السرد وتتحكَّم بها، فقد صوِّرت وهن الذات وضعفها أمام قوة الآخر وهيمته؛ إذ جاء على لسان أحد الشخصيات في رواية

^١ عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية، ص ٥.

* من ذلك على سبيل المثال لا الحصر، ينظر: رواية (الطريق إلى الشمس)، ص ١٢٤، ٢٥٢، ورواية (الضعيفة والهوى)، ص ٦٥، ورواية (سهرة تنكيرية للموتى)، ص ٩٤٨، ورواية (جنود الله)، ص ٢٦، ٤٨، ٧٩، ورواية (أعدائي)، ص ١٣٤، ٣٥٤.

(الطريق إلى الشمس) وصف لما وصلت إليه درجة هيمنة العثمانيين وتسلطهم على رقاب الناس: «أموالنا يأخذونها...حبوبنا باسم الميرة يصادرونها...أعراضنا ينتهكونها...»^١.

ومع منطق القوة والهيمنة الذي يحكم علاقة الذات (الضعيفة) بالآخر (القوي)، لا يبقى أمام الذات سوى أن تستهجن تصرفاته، الذي يريد النيل من هويتها، و يسعى إلى محوها، فلا مجال للمقاومة، ولا للتعامل مع تلك التهديدات إلا بالاستنكار، وهذا ما أشار إليه الراوي في وصفه لحال أهل الشام عندما ذُهِلوا من تصرفات الفرنسيين ونقضهم للمعاهدات والمواثيق، فـ«أهل دمشق مُنْذَهَلُونَ، ما بال أمّ العدالة والحرية والمساواة، تضرب عرض الحائط بكلّ ماله علاقةً بالعدالة والحرية و المساواة ! معاهدة الست والثلاثين تداعت أرضاً»^٢، وبهذا المعنى تُختزل علاقة الذات بالآخر عبر علاقة الضعيف بالقوي، والمستعمر بالمستعمر، والمتبوع بالتابع.. ومهما حاولت الشخصيات المُثَلَّة للذات أن تندمج في مجتمع الآخر، وأن تسير على خطاه في النهضة والتقدم، فإنّها تصطدم بجدار ضعفها، ولا يبقى أمام الضعيف إلا أن يخضع لإرادة القوي، ولعلّ علامة التعجب (!) في هذا المقطع السردى تختزل كثيراً من الدلالات الموحية، التي أضحت بدورها إشارةً مُعبّرةً أكثرَ من أية مقولةٍ عن الذهول و الصدمة التي تعيشها الذات من سلوك الآخر، وسعيه للسيطرة عليها، والتحكّم بها، و«بمذه المعادلة يتّضح أنّ الغربي هو الأصل وأنّ الشرقي هو الدخيل. ومن هنا، فإنّ أمريكا تُعلن عن نفسها بوصفها وطناً غريباً، والمواطنة فيها ليست سوى تأكيدٍ ثقافيٍّ وسياسيٍّ للغرب ضدّ الشرق. ولن يكون الشرقيّ غريباً مهما أظهر من حسن النوايا. ولسوف يلاحقه أصله الشرقي مهما حاول الفرار منه جغرافياً و زمانياً»^٣.

فالغرب يفرض مفهوم القوة بوصفه أداةً لتوجيه علاقته بالشرق، و يعني ذلك من جملة ما يعنيه، لغة التفوّق والهيمنة، التي تحكم علاقته بالشرق، وهذا ما يشير إليه الراوي في رواية (جنود الله)، فواز حداد؛ إذ وصف نقمة جنود الاحتلال الأمريكي على العراقيين، فهم يُروّحون عن«نقمتهم فيُطْلِقون السباب على العراقيين الحُجّاج، الذين لا يستحقّون ما يُقدّم لهم من مساعداتٍ، سواء ترميم المدارس،

^١ عبد الكريم ناصيف، الطريق إلى الشمس، ص ١٠.

^٢ المصدر نفسه، ص ١٨٥.

^٣ عبد الله الغدامي، رحلة إلى جمهورية النظرية، ص ٦٢.

أو توفير مضخّات المياه، وفتح عياداتٍ و مستوصفاتٍ.. شعبٌ بحاجةٍ إلى طاعيةٍ لا إلى حريّةٍ؛ ينبغي أن نطرحهم أرضاً ونوسعهم ضرباً، ونقتل أكبر عددٍ منهم»^١. يعبر هذا المقطع السردى عن ردة فعل الجنود الأمريكيين تجاه السكان، الذين لا يشكّلون أيّ خطرٍ عليهم، ومع ذلك يُفصح المسرود عن حالة الجنود النفسية، وطريقة تعاملهم إزاء غيرهم من المجتمعات؛ إذ يريد الآخر القوي من الشعوب الضعيفة أن تنصاع له، و أن تتمسك بكلّ ما من شأنه أن يجعلها تسير على خطاه، وإذا ما كان بوسعها أن تعامله معاملة الندّ، فإنّ ذلك يسبّب له إزعاجاً كبيراً^٢.

وتتخرق صورة الآخر القوي العالم السردى، لتحيل على الواقع الثقافى والفكرى العربى، وعلى الشروط التاريخية التي أُنتج في ظلّها الخطاب الروائى السورى، فقد سيطر الغرب على العقل العربى؛ إذ شعر بعض المفكرين العرب بضعفهم أمام الغرب وحضارته^٣. وقد صوّر الراوى في رواية (الضعيفة والهوى، فواز حداد)، شخصيّة الآخر المُتمثّلة بـ(ماكنرو)، وما تتمتع به من القوّة التي ظهرت في خطابه، والجنرال (ماكنرو)، وهو مبعوثٌ أمريكى يقوم بجولةٍ استطلاعيّةٍ سرّيّةٍ في الشرق الأوسط، ويُجري مباحثاتٍ مع بعض المسؤولين السوريين، وكان النقط على رأس المباحثات، وسأل الجنرال ممثّل الجانب السورى في المفاوضات العقيد عن متابعته لمجلّة (ريدرز دايجست)، وقد «كان الجنرال يقصد وبشكلٍ جلى الحياة الأمريكيّة المُصوّرة في المجلّة، وبلغاتٍ مختلفيّةٍ تُغطّي العالم، أمريكا الثريّة، المعطاءة، الحيويّة، القويّة...»^٤.

و تكاد الروايات المدروسة تشترك في العوامل وتأثيرها في السرد وتوجيه حركته، ونستطيع إجمال العوامل أو الوظائف فيما يأتى:

- عامل الذات: يتمثل في الضعف أمام الآخر وقوّته.
- العامل العاكس: يتمثل في منطق القوّة والهيمنة.

^١ فواز حداد، جنود الله، ص ٢١٢.

^٢ ينظر: أدونيس، الهوية غير المكتملة: تعريب حسن عودة، ص ١٨.

^٣ ينظر: سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، ص ٦٢.

^٤ فواز حداد، الضعيفة والهوى، ص ٣٧٨.

- الموضوع: ويتمثل في الهوية.
- أمّا على مستوى الشخصيات التي تشترك في صفتها و دورها، فهي تنحصر في:
- (عامل الذات): شخصية البطل_ الممثل للذات_ التي كانت تنحصر في أن يكون (ضعيفاً، مُهمّشاً، مضطهداً...).
- (العامل العاكس): ويتمثل بـ (القوّة، والهيمنة، والتقدم، والتفوق الحضاري، ومحاولة السيطرة...).

٢ - احتقار الآخر للذات:

لعلّ تصوير الخطاب السردى لمنطق الاستعلاء، الذي يسمّ شخصية الآخر يشكّل تعبيراً أو تمثيلاً لسلوكها إزاء غيرها من الشخصيات الروائية؛ إذ تكثّر الجمل السردية في النصوص الروائية؛ لشكّل علامة دالة تحمل دلالات تُظهر تعالقات النص السردى مع سواه من النصوص الثقافية، وتشير إلى الشروط التاريخية، والاجتماعية، التي تُسهم في تشكيل وعي الذات لنفسها وللعالم من حولها.

ويشير الراوي في رواية (أعدائي، ممدوح عدوان) عبر الحوار بين (رفقة) و(ألتر)، إلى تعصّب اليهود وشعورهم بالفوقية إزاء غيرهم من الأمم والحضارات، فقد جاء على لسان (رفقة) في حوارها مع (ألتر)، ما يؤكّد ذلك:

«لا بُدّ من المغامرة. اليهودي يجب أن يُذكّر بنفسه في كلّ شيءٍ يعملُه. يا ليتنا نستطيع أن نجعل لدوستنا على الأرض شكل النجمة. ليتنا تركنا نجمتنا على الأهرامات التي بنيناها.

- واثقة أنّنا نحن الذين بنيناها؟»^١

فنبرة التعالي تبدو جليةً في هذا المقطع السردى، ولاسيّما عبر الأفعال المتتالية التي وردت في حديث (رفقة): (نستطيع، ونجعل، وتركنا، وبنيناها..)، و(نا) هنا تؤكّد، الرؤية المُقدّمة عبر السرد، ما تحمله شخصية اليهودي من إحساسٍ بالتفوّق، وما تُضمّره من احتقارٍ للعرب.

^١ ممدوح عدوان، أعدائي، ص ٣٨.

ومن أسباب تجذّر الإحساس بالتعالى عند اليهود إخفاق العرب في التصدي للمشروع الصهيوني؛ ذلك أن صورة العجز والوهن التي تعيشها الذات تُعبّر عن الواقع المرير الذي يعيشه مجتمع (الذات) مقابل القوة التي يتمتع بها (الآخر)^١؛ لذا يجب «توضيح الصلة بين صورة الآخر وسياقها التاريخي. فهذه الصورة— وهي مُتغيّرة— هي، قبل كلّ شيءٍ تعبيرٌ عن أوضاع المجتمع الذي تبنيها فيه ثقافته»^٢. فالرؤية المُقدّمة بوساطة السرد بمستوياتها المُتعدّدة، تُقدّم صورتين للآخر، صورة إيجابية تتمثّل في الآخر القوي، المُتقدّم، الحضاري..، وأخرى سلبية غالباً ما وردت على لسان شخصيّاتٍ أجنبيّة، تبلورت في فوقيّته، و غطرسته، و خداعه...

لكنّ الرؤية تشير كذلك إلى دور (الذات) في السماح للآخر بالسيطرة عليها، ذلك أن الأخذ بخيار التماهي مع الآخر وثقافته، هو في نهاية الأمر هدْمٌ لنسقٍ ثقافيٍّ مُثقلٍ بجملةٍ من الشحنات العاطفيّة، والفكريّة، والاجتماعيّة، والدينيّة، واستبداله بجملةٍ من الأنساق الثقافيّة، التي تمتلك محمولاتها، وهو خيارٌ — وإن ادّعى التحديث — لا يقوم به بوصفه طرفاً فاعلاً، وإنّما بوصفه طرفاً مُنفِعلاً، لا يتمثّل ما يصل إليه مثلاً حقيقةً^٣؛ لذا تبقى عمليّة التلقي عاجزةً عن تحقيق أهدافها؛ لأنّ الانتقائيّة التي انتهجها المُفكّرون أدّت إلى إضعاف أدوات مقاومة الآخر القويّ^٤، وقد عبّر الراوي في رواية (الضغينة والهوى) عن حالة العداء التي يضمّرها (روبنشتاين) اليهودي، الذي يتطلّع إلى الإسهام في إقامة وطنٍ قوميٍّ لليهود (إسرائيل) على الأرض المُقدّسة: «لم يكن نقل روبنشتاين من المنطقة، كما زعم، ترضيةً للعرب؛ أو من جراء اسمه الذي تباهى بأنّه فضيحةٌ يهوديّةٌ بحدّ ذاته، نُقلَ لأنّه لم يُخفِ تعاطفه مع الدولة اليهوديّة. كان صهيونيّاً قحّاً، جهر بآرائه مُتّهماً العرب باختلاق نزاعٍ مع اليهود، وروّج الدعايات الصهيونيّة عن بلاد العرب الواسعة الخالية من الحضارة، وفلسطين الخالية من السكّان. أمّا

^١ يُنظر: مصطفى حجازي، التخلّف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المَقهور، ص ١٣٤ وما بعدها.

^٢ لبيب، الطاهر، الآخر في الثقافة العربية، ضمن كتاب صورة الآخر، العربي ناظراً ومنظوراً إليه، ص ١٧٨.

^٣ ينظر: عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية، ص ٧-٨.

^٤ ينظر: محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، ص ٣٤.

الفلسطينيون فشاغلون مُؤتّون يجب ترحيلهم قسراً إلى البادية السورية والجزيرة العربيّة^١. ففي الوقت الذي كان فيه المجتمع الذي تنتمي إليه الذات، غارقاً في الاستلاب والضعف والقهر، كان اليهود يحملون و يَحْطُطون لإقامة وطنٍ قوميٍّ يجمع أشتاتهم من أصقاع العالم، وهذا يُظهر إخلاص تلك الشخصياتِ من منظورها في بذل الغالي والنفيس لتحقيق تلك الغاية، بينما كانت (الذات)، كما يُصوّرُها الخطاب الروائي المدرّوس ضعيفةً غيرَ قادرةٍ على الخروج من مأزقها؛ لذا تسعى إلى السير على خطا الغرب و التماهي معه.

وقد ترك لهاث الذات وراء الآخر أثره في الوعي العام العربي؛ إذ أشار الخطاب الروائي السوري إلى مسألة ارتكان الذات إلى الآخر وارتكائها في أحضانه، في الوقت الذي يُظهر فيه الآخرُ استخفافه بالذات واحتقاره لها، فقد دُهِلَ (غوبلان) — الذي طرده السوريون — من ردّة فعل الخارجية الفرنسية، التي قررت احترام القرار السوري، والذي يعد من وجهة نظره تطاولاً على شخصيّة فرنسيّة لها أهميّتها، و يورد غوبلان وجهة نظره وموقفه من تصرف الخارجية الفرنسية؛ إذ أشار الراوي من وجهة نظر (غوبلان) إلى ماعدّه نفاقاً فرنسياً مفضوحاً، تجلّى في «الإصرار على احترام القرار السوري. متى كانت الخارجية تُعنى بما سمّته الإرادة السوريّة؟! لم ينفع احتجاجي بأنّ السكوت على طرده البشع وغير اللائق، يوحى بتهمه لن تكون غير التجسس، وينذر بتطاول سوري لن يقف عند حد...، لم أكن أجهل أنّ الاتجاه الحالي في الخارجية هو السعي لاستعادة نفوذنا في سورية»^٢. يُظهر هذا المقطع السردى لغة التهكّم، ولاسيّما مع الجملة السردية (متى كانت الخارجية تُعنى بما سمّته الإرادة السورية؟!)، ولعلّ علامتي الاستفهام (؟) والتعجب (!)، بوصفهما رمزين دالين يحملان مدلولاتٍ كثيرة، من أبرزها (السخرية، والاستغراب، والتعجب، والدهشة..)، ويُفسّر المسرود، هنا، هذا التصرّف بأنّ له ما يسوّغه، وهو الإبقاء على الخيط الرفيع الذي يربطها بسورية، ومحاولة استعادة السيطرة عليها من جديد، فلا قيمة للإرادة السورية، أو لاحترامها، وإنّما هناك فعل مسايرة من قبل فرنسا لتحقيق أهدافها وغاياتها في استغلال الشعوب ونهب ثرواتها.

^١ فوز حداد، الضغينة والهوى، ص ١٨٢.

^٢ المصدر نفسه، ص ٣٢.

٣- انبهار الذات بالآخر:

جاء في لسان العرب: "انبهر فلان، إذا بالغ في الشيء"^١، وانبهار الذات بالآخر يعبر عن نقص يعتريها^٢، وهذا يشير إلى أن لحظة الانبهار تُصوّر حالة الوهن والعجز التي تعيشها الذات في مواجهة الآخر. ويشكّل موقف الانبهار بمنجزات الحضارة الغربية، والتقدّم الهائل الذي حقّقته، ولاسيّما بعد ثورتها الصناعية فضاءً مغريباً لكلّ من يبحث عن واقعٍ مُغيّرٍ لما يعيشه؛ لذا سعى كثير من المفكرين، والأدباء إلى الدعوة الواضحة والصريحة إلى السير على خطا الغرب، والأخذ بالأسباب التي قادت إلى تطوّره وتفوّقه على بقية الحضارات والشعوب، وهذه الدعوة تنسجم مع ما تُقرّره المركزية الغربيّة، التي تقول «بالخصوصيّة المطلقة لتاريخ الغرب الذي أنتجته عواملٌ خاصّةٌ داخليةٌ، وأثر عن حضارةٍ غنيّةٍ ومتنوّعةٍ، ثمّ التأكيد على أن المجتمعات التي تريد أن تبلغ درجة التقدّم التي وصل إليها الغرب، ليس أمامها إلاّ الأخذ بالأسباب ذاتها التي أخذ بها الغربيّون، وليس أمام تلك المجتمعات إلاّ التخلّص من خصوصيّاتها الثقافيّة؛ لأنّ تلك الخصائص هي المسؤولة عن تخلفها، وهي المعيقة لتطوّرها»^٣.

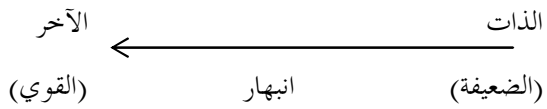
وما تُقرّره المركزية الغربيّة يدعو المرء إلى أن يتساءل عن كينونة العربي، وذاتيّته المُتميّزة وموقعه، ودوره بعد أن نعيد ما للماضي للماضي وما للغرب للغرب، فما الذي قدّمه في الحاضر، وأين صوته لا صوت ماضيه، وأين إرادته هو لا الإرادة الأسيرة المحكومة برفض طرفٍ على حساب آخر...؟ هذه الأسئلة تدلّ على حال الوهن والشلل التي تعاني منها الذات العربيّة إزاء الآخر وتفوّقه وقوّته زماناً ومكاناً؛ إذ لا يمكن للمرء أن يتجاهل دور الذات العربيّة دون أن يأخذ بالحسبان الحاجة إلى حسمٍ حضاريٍّ مُستقرٍّ في الحياة العربيّة، فقد أدّى ذلك الوهن الذي تعاني منه الذات إلى أن تعيش صدمةً كبيرةً في مواجهة الآخر، تمخّضت تلك المواجهة عن حالة انبهارٍ عاشت في ظلّها الذات أمام الآخر ومنجزاته الحضاريّة، ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل يتعدّاه إلى انبهار الذات بمستوى التقدير والعناية التي يلمسها المرء في الغرب، وهذا ما عبّر عنه الراوي في رواية (الطريق إلى الشمس)، حين وصف

^١ ابن منظور، لسان العرب: ج ١، ص ٥١٦.^٢ ينظر: جودي البطاينة، شخصية الآخر في الرواية في الأردن، ص ٤٩.^٣ عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، ص ٣٣.

حال (الأخضر) عندما بُهر بما لاقاه من حفاوة فأخبره « مُفْرِحَةً كُلَّ الإفراح.. ما إن وصل إلى باريس وقَدَّم رسائل التوصية حتى وجد كُلَّ عنايةٍ وترحابٍ من إدارة السوربون من الدكاترة الأساتذة.. راتبه عالٍ يعيش به عيش الأمراء، مسكنه مُؤمَّن، حاجاته مقصية..^١، وانتقال الأخضر إلى (باريس) بدأت الذات مواجهة الآخر، وهذا الانتقال يجعل المواجهة غير متكافئة، حيث اقتصرت مواجهتها على تسجيل المفارقات بين موطن الذات وموطن الآخر، والتي تراوحت بين الدهشة والانبهار^٢.

و تتضح علاقة الذات بالآخر في الشكل الآتي:

- من منظور الشخصيات الممثلة للذات:



من هنا نلاحظ أن التمثيل السردى للخطاب الروائي المدروس هو نتاج موقعين، موقع الذات أو الشرق، الذي ينتمي إليه الراوي، وموقع الآخر أو الغرب، حيث يتمنى أن يكون؛ لذلك فإن لغة السرد تُظهر شكلاً احتفالياً بالآخر، وتصوّر الرغبة فيه، فمما لاشكّ فيه « أن الثقافة الأحدث والأسرع والأكثر امتلاكاً للقدرة على الخلق والإنتاج والتجدد، هي الثقافة الأقوى والأكثر قدرة على الانتشار، أي هي الثقافة التي تفرض نفسها على غيرها، بقوة الفكر والسياف، على ما هو شأن الثقافة الغربية الحديثة، التي تفرض نفسها اليوم وتمارس عالميتها^٣. كما صوّر الخطاب الروائي السوري كذلك صورة الآخر الإيجابية والاحتراف به من قبل الذات، فهو مصدر التقدم والقوة والحضارة، وأظهر ما تُضمّره شخصية الآخر من احتقار للذات، وما تخفيه من أطماع في البلاد والثروات، مما يجعل الصورة المبهرة التي يقدمها الغرب بوصفه مكاناً للحرية والكرامة والرخاء، متناقضة مع ما يضمّره من مطامع ومآرب في السيطرة على الشعوب وإخضاعها؛ إذ صوّر الراوي طريقة تعامل خبير التنقيب عن

^١ عبد الكريم ناصيف، الطريق إلى الشمس، ص ١٢٥.

^٢ ينظر: محمد نجيب التلاوي، الذات و المهماز، ص ٥٣.

^٣ علي حرب، الفكر والحدث، ص ٤٧.

النفط مع الشعب السوري، ففي حديثه نبرة التعالي على السوريين واحتقارهم، يقول (ماكنرو) «لم أبد رأياً أو تعليقاً. كنت مبهوراً. خربي كين: لا تقل إنها عملية قذرة.

- قلت بامتعاض: ضيعنا على السوريين فرصة. رمقني باستخفاف.

- تابعت: فرصة بأمس الحاجة لها، إن لأي شعب الحق في أن ينعم بثرواته.

- قال بجدّة: إنهم غير قادرين أصلاً على استغلالها.

- قاطعته: حجبنا عنهم بترولهم.

- قال: لا تبالغ، البترول مصادفة جيولوجية، ومن سوء حظهم أنه لم يفلت من مصادفات سياسية، وعاكسته أوضاع اقتصادية مضطربة، ومهما يكن فبوسعه، وبوسعهم الانتظار^١، وأشار الراوي كذلك إلى (غوبلان)، الذي أصيب بفاجعة كبيرة، فقد خيبت فرنسا ظنه في أن تكون شريكاً منصفاً، وتؤدي دوراً طيباً ومختلفاً عن سياق الدول الاستعمارية^٢، فقدوم هؤلاء إلى الشرق يصور التنافس بين الدول الكبرى لإخضاع المكان لسيطرتها، واستغلال ثرواته، ويمر هذا التسابق بمراحل مختلفة، أولها الاستكشاف، وهذا ما عبر عنه (كين) مدير الشركة المكلفة بالتنقيب عن النفط في سورية «وسوف نواصل الحفر دائماً إلى أعماق سحيقة، ثم نتوقف عند البئر الثامنة أو التاسعة، شيء ما شبيه بهذا الترتيب، ونتابع على هذا المنوال، نستغرق سنوات طويلة... آبار البترول الحقيقية سوف تغلق وتصبح احتياطياً مكتوماً، لن يستخرج إلا برغبتنا وحسب احتياجاتنا. العملية دقيقة في منتهى السرية وباهظة التكاليف وتحتاج إلى تغطيات مستمرة، ويهدف مستمر. السيطرة على النفط وليس استثماره^٣، وهذا يشير إلى أن الغرب يعيش على القهر والعنصرية، ورخاؤه ناتج عن استغلال ثروات الشعوب الأخرى، ولتستمر تلك الرفاهية، فلا بد للغرب من أن يستمر في القهر والنهب، والسؤال

^١ فوز حداد، الضغينة و الهوى، ص ٣٩١.

^٢ ينظر: نفس المصدر، ص ١٥٩.

^٣ نفس المصدر، ص ٣٩١.

الذي يطرح نفسه: هل الغرب مستعد للتوقف عن سرقة الشعوب واسترقاق أهلها. هل هو مستعد للتخلي عن رفايته القائمة على استغلال الآخرين؟^١.

وبذا يغدو الغرب مكاناً تنشُد فيه الذات الخلاص من عذاباتها، ونموذجاً مُبهِراً في النهضة والتقدُّم على الأصعدة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وتخلَّت تلك الصورة الإيجابية عبر العلاقات المباشرة بين الذات والآخر، وعن طريق ما ترسَّب في الوعي العام للذات، وما أسهمت فيه مجمل العوامل الاجتماعية والتاريخية، التي تكوَّنت فيها انطباعات الذات عن الآخر من جهة، والظروف المريعة التي تقبع فيها الذات من جهةٍ أخرى، الأمر الذي دفعها لتقفي خطواته والسير على نهجه، وتشير الرؤية السردية إلى صورة أخرى للآخر (الفرنسي، والأمريكي، واليهودي..)، ولكنها لم تأت من منظور الشخصيات، وإنما من منظور الراوي، فقد أظهر الآخر استعلاءً وتعالياً على الذات، وأضمر أطماعاً كثيرةً في تطويع الآخرين وإخضاعهم، وهذه الصورة المُقدَّمة تُشير إلى أنَّها صورة سلبية، فرسالة الرجل الغربي، هي «رسالة الرجل مُثلَّت الوجوه: الفاتح المُسلَّح، والمُبشِّر، والباحث عن الثورة، وترتيب علاقات الأوروبي بغيره في ضوء علاقةٍ جديدةٍ هي المتبوع بالتابع»^٢.

الخاتمة:

مما تقدَّم نجد أنَّ الرواية السورية أرادت تصوير الواقع العربي الذي أُنجِزت في ظلِّه، فقد سعت إلى التعبير عمَّا كان يُهدِّد الذات من مخاطرٍ داخليةٍ من جهة، ومواجهة الآخر من جهةٍ ثانية، فرصدت دوافع الذات في انبهارها بالآخر، كالدوافع السياسية والاجتماعية المؤثرة في الواقع العربي، وفي مُقدِّمتها القمع والظلم وغياب العدالة و الحرية، الأمر الذي جعلها تبحث عن خلاصها عبر اللهاث وراء الغرب، ومحاولة المحجرة إليه بأيِّ ثمنٍ، وقد حاولت الروايات كذلك تعرية الاستبداد، ولكنها لم تُقدِّم البدائل المناسبة له، إذ اكتفت بالإشارة إلى أنَّ مرجعيات الاستبداد تعود إلى غياب الوعي للأسباب التاريخية والاجتماعية التي أوصلت الواقع العربي إلى ما هو عليه، وقد عبَّرت عن الصراع الحضاري في

^١ ينظر: محمد مورو، الإسلام وأمريكا (حوار أم مواجهة)، ص ٧٩.

^٢ عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية، ص ١٩.

علاقة (الذات) بـ (الآخر)، عبر لحظة انبهارها بالآخر و منجزاته الحضارية من جهة، والواقع الذي تعيشه من جهة أخرى،

كما ظهر لنا أنَّ علاقة الذات بالآخر، كانت محكومةً بمنطق القوة، الذي تبلور عبر نظرة التعالي والتفوق للآخر على الذات، التي صوّرها الخطاب الروائي من منظور الراوي، إذ جاءت في الأغلب على لسان الشخصيات الأجنبية. وأظهر الخطاب الروائي كذلك سلبية الذات الضعيفة إزاء الآخر القوي، فقد بقيت العلاقة بينهما محكومةً بموقف الانبهار، الذي أفصح عنه السرد، فقد شكّل الغرب فضاءً مغريباً للذات، أرادت بوساطته أن تتخلّص من أعباء الواقع المرير الذي تعيش في فلكه، وهذا ما دفعها إلى الإمساك بتلابيب الآخر، وأدّى كذلك إلى تعطيل أجهزة مقاومته، فبقيت الذات في حالة انبهار أمام منجزاته وقوته.

قائمة المصادر والمراجع:

- ١- إبراهيم، عبد الله، المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت: الدار البيضاء، ١٩٩٧.
- ٢- أدونيس، علي أحمد سعيد بالتعاون مع شانتال شواف، الهوية غير المكتملة، الإبداع، الدين، السياسة، والجنس، الطبعة الأولى، تعريب حسن عودة، جبلة: بدايات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥.
- ٣- باجو، دانييل هنري، و بيير برونيل و إيف شيفريل، الوجيز في الأدب المقارن، تعريب، غسان السيد، دون مكان النشر، ١٩٩٩.
- ٤- بطاينة، جودي، شخصية الآخر في الرواية في الأردن، الطبعة الأولى، عمان: الوراق للطباعة والنشر، ٢٠٠٤.
- ٥- بيطاري، مانيا، صورة الآخر في الأدب القصصي والمسرحي والدراما التلفزيونية في سورية (١٩٧٠-٢٠٠٠)، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف، د.عبد عبود، جامعة دمشق، ٢٠١٠.
- ٦- حجازي، مصطفى، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، الطبعة التاسعة، المركز الثقافي العربي، بيروت: الدار البيضاء - ٢٠٠٥.
- ٧- حداد، فواز، جنود الله، الطبعة الأولى، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠١٠.

- ٨ - _____، الضغينة والهوى، الطبعة الأولى، دمشق: دار كنعان للطباعة و النشر، ٢٠١٠.
- ٩ - حرب، علي، الفكر والحدث، حوارات ومحاور، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكنوز الأدبية ١٩٩٧.
- ١٠ - حلاق، محمد راتب، نحن والآخر، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧.
- ١١ - حيدر، حيدر، هجرة السنونو، الطبعة الأولى، دمشق: دار ورد للطباعة و النشر و التوزيع، ٢٠٠٨.
- ١٢ - ابن خلدون، المقدمة، الفصل الثالث والعشرون، بيروت: مطبعة دار البيان، د.ت.
- ١٣ - الدافوقي، إبراهيم، صورة الأتراك لدى العرب: الطبعة الأولى، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠١.
- ١٤ - الزهراني، معجب، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، ضمن كتاب (أفق التحولات في الرواية العربية-دراسات وشهادات): الطبعة الأولى، الأردن: دار الفنون، ١٩٩٩.
- ١٥ - السمان، غادة، سهرة تنكزية للموتى: الطبعة الأولى، بيروت: منشورات غادة السمان، ٢٠٠٣.
- ١٦ - عدوان، ممدوح، أعدائي: الطبعة الأولى، بيروت: دار المدى للطباعة و النشر، ٢٠٠٠.
- ١٧ - الغدامي، د. عبد الله، رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي، الطبعة الثانية، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٨.
- ١٨ - لبيب، الطاهر، صورة الآخر، العربي ناظراً ومنظوراً إليه: الطبعة الأولى، تحرير الطاهر لبيب، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩.
- ١٩ - المعوش، سالم، صورة الغرب في الرواية العربية، بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة، ١٩٩٨.
- ٢٠ - ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، اعتنى بتصحيحه أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٩.
- ٢١ - مورو، محمد، الإسلام وأمريكا (حوار أم مواجهة)، دار الروضة للنشر والتوزيع، الدبس للنشر، القاهرة، د.ت.
- ٢٢ - ناصيف، عبد الكريم، الطريق إلى الشمس (الجوزاء)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.

التقابل في الصحيفة السجادية وأثره في الانسجام

مجيد محمدي بايزيدي* والدكتور عيسى متقي زاده** والدكتور علي رضا محمدرضايي***

الملخص:

نتيجة لتطور العلوم في جميع المجالات وبخاصة الأدب ظهرت نظريات جديدة تحاول تحليل النصوص وتفسيرها من منظار يختلف عما تعودنا عليه في القديم. فتغيّرت أغراض أدوات البيان ووسائله عما كان في العلوم القديمة في ضوء هذه النظريات. ومن أكثر هذه النظريات انتشاراً وشيوعاً هي ما يتصل بلسانيات النص التي تعتبر النص كلاماً متصلاً ذا وحدة جليّة تنطوي على بداية ونهاية ويتسم بالانسجام والتماسك.

يعدّ الانسجام من أبرز خصائص النصّ الذي تحدّث عنه اللغويون، ومنهم: هاليداي ورقية حسن اللذين ألفا كتاباً يحمل نفس العنوان وذكرنا عوامل مختلفة تربط بين أجزاء النص، منها التقابل الذي هو نوع من التضام الذي يندرج في المصاحبة اللغوية التي تلعب دوراً بارزاً بأنواعها المختلفة في انسجام النص واستمراره. إنّ هذا التقابل يُعدّ من أكثر علاقات المعنى شيوعاً وانتشاراً في الصحيفة السجادية، ويشكّل ظاهرة لغوية أسلوبية مميزة فيها.

يهدف هذا البحث إلى دراسة دور هذا العنصر البديعي كعامل من عوامل الانسجام في الصحيفة السجادية متبّعاً فيه الأسلوب الوصفي - التحليلي. وتدلّ النتائج على أنّ أسلوب التقابل في الصحيفة يؤدّي إلى تحسين النصّ كمحسنٍ بديعيٍّ معنويٍّ في ضوء البلاغة القديمة ويعدّ وسيلة من أبرز وسائل الانسجام بين الجمل في ضوء اللسانيات الحديثة، بحيث يتجاوز هذا الانسجام دائرة جملة واحدة أو عدّة جمل ويربط كلّ الأدعية كنصّ واحد يتمحور حول محور التقابل بين موقعي الحق والباطل اللذين يتمثّلان في الكلمات البيضاء والسوداء.

كلمات مفتاحية: الصحيفة السجادية، المطابقة والمقابلة، الانسجام، الوحدة الموضوعية.

* - طالب اللغة العربية وآدابها مرحلة الدكتوراه بجامعة تربيتية مدرس majid.ahmadi@modares.ac.ir

** - أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيتية مدرس، طهران. emottaqi@modares.ac.ir

*** - أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، جمّع الفارابي amredhaei@ut.ac.ir (الكاتب المسؤول)

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/١٤ هـ.ش = ٢٠١٣/٠٢/٠٢ م تاريخ القبول: ١٣٩٢/١١/٠٤ هـ.ش = ٢٠١٤/٠١/٢٤ م

المقدمة

بما أن التقابل ظاهرة لغوية دلالية فطبيعي أن تنطوي تحت علم اللغة وعلم الدلالة، وهما، باختصاص اللغة بالبشر، يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بكثير من العلوم الإنسانية والحقول الدراسية خاصة الحقول التي تنظر إلى النص كحصيل من العناصر اللغوية مثل الصيغية والمصرفية والتركيبية ومن غير اللغوية مثل النفسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية والسياسية، كما عرفت بأنها «ظاهرة بسلوكية إجتماعية، ثقافية، مكتسبة، لا صفة بيولوجية ملازمة للفرد، تتألف من مجموعة رموز صوتية لغوية، اكتسبت، عن طريق الاختبار، معاني مقررة في الذهن، وبهذا النظام الرمزي الصوتي تستطيع جماعة أن تفاهم وتتواصل وتتفاعل»^١.

إذا كانت اللغة وعاءاً للمعرفة ومستودعاً لتراث الأمة نظر كل عالم إليها وعرفها من زاوية العلم الذي يعمل في ميدانه فطبيعي أن تحلل النصوص في ضوء العلوم الجديدة. ومنها علم لسانيات النص الذي يدرس النص « ككلام متصل ذي وحدة جلية تنطوي على بداية ونهاية ويتسم بالتماسك والترابط»^٢ اللذين يعدان عنصراً من العناصر البارزة التي يقوم عليها مفهوم النص ويقصد بهما توافر مجموعة من العلاقات التي تساعد على ربط أجزاء النص بعضها ببعض. وهو مظهر بارز من مظاهر الاتساق الداخلي وأعاره اللغويون المحدثون أهمية بالغة وقد عالجها النقاد القدامى - كالجاحظ وابن طباطبا والخاتمي وحازم القرطاجي - معالجة ذكية معبرين عنه من خلال استخدام مصطلحات كالتلاحم، النظم، تناسب الأجزاء، الانسجام، المشاكلة وغيرها^٣.

تأسس على هذا، يتحدث البحث عن انسجام النص وأتساقه في ضوء نظرية هاليداي ورقية حسن الواردة في كتابهما المعنون بـ « Cohesion In English » التي تعتبر مفهوم الاتساق مفهوماً دلالياً فيأتي الاتساق لديهما من خلال الحديث عن ماهية النص وتميزه عن اللانص. والاتساق في هذه النظرية « مفهوم دلالي يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص والتي تحدده كنص»^٤. الاتساق أبرز خصيصة يتسم بها النص وهو الذي يجعل متتاليات الجمل مترابطة عن طريق علاقات قبلية وبعدية بين الجمل. وفي ضوء هذه النظرية لم تقتف وظيفة الفنون البديعية عند وجوه تحسين الكلام

١- أنيس فريجة، نظريات في اللغة، ص ١٤.

٢- خلود العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النص والسياق، ص ٢٢.

٣- المصدر نفسه، ص ٦١.

بل لعبت دوراً بارزاً في ربط أجزاء النص وسبكها. ومن أولى هذه الفنون وأبرزها فن المطابقة الذي يعدّ سمة أسلوبية مميزة في النصوص الدينية نظراً لوجود الصراع الدائم بين موقفي الحق والباطل فيها. فلو تأملنا في الصحيفة السجادية تدهشنا كثرة التقابل - بأنواعه المختلفة - في سياقها. لذا فهو يعدّ من أكثر علاقات المعنى شيوعاً وانتشاراً في الصحيفة السجادية، ويشكّل ظاهرة لغوية أسلوبية مميزة فيها وقد لا نحتاج أبداً إلى الإحصاء كي نثبت ذلك، بل إنّ مجرد قراءة عادية في الأدعية تجعلنا نقف أمام هذا الأسلوب الواضح الفريد. وهذا ما سيتبين خلال ما نقدّمه في هذا البحث.

لذا كان الموضوع جديراً بالدراسة، وندرة البحوث التطبيقية - أو قلّ عدم وجودها - للصحيفة في ضوء اللسانيات الجديدة تضاعف أضعافاً مضاعفة ضرورة دراسة هذه الصحيفة القيّمة من هذا المنظار.

يحاول هذا البحث الإجابة على الأسئلة التالية:

- ما هي أهم أوجه التقابل في الصحيفة السجادية؟

- ما هو دور التقابل في انسجام النص وأتساقه بالنسبة إلى سائر العوامل؟

- كيف يؤدّي التقابل دوره في انسجام الأدعية؟

تحاول الدراسة هذه أن تثبت بأسلوب وصفي - تحليلي أنّ النصوص الدينية غنيّة بالوسائل التعبيرية بحيث يمكن تطبيق الجديد على ما اصطلاح عليه القديم. وترينا بعض ميزات الأسلوب الأدبي الذي أحرز السبق بالنسبة إلى الأساليب الأخرى في بيان المعارف الإسلامية والمعتقدات. ونلفت انتباه دارسي البلاغة، وخاصة أساتذة الجامعات، إلى هذا المصدر الثرّ للاستشهاد به في صفوفهم.

اهتمّ كثير من الباحثين بدراسة الصحيفة السجادية كزبور آل محمد (صلى الله عليه وآله)، ولكن أكثرهم كانوا يركّزون اهتماماً مهم على المضامين القيمة التي تحتوي عليها الصحيفة دينياً وأخلاقياً وإجتماعياً وسياسياً ومعرفياً، ولم تتجاوز الدراسات والبحوث التي تعرّضت لجمالية هذه الصحيفة وأسلوبيتها لا تتجاوز عدد الأصابع، فضلاً عن ذلك أننا لا نرى بحثاً أو دراسة تعرّضت للتقابل كعنصر من عناصر انسجام النصّ وترابطه وتماسكه واتساقه، بحيث نرى أنّ أكثر الباحثين قد اعترفوا بأنّ الدارسين لم يوفوا حقها من الدراسة. وإليك بعض هذه الدراسات:

علي أوسط خايجاني في مقالة «شكوه تعبير و صحيفة سجادية» (فخامة التعبير والصحيفة السجادية) المطبوعة في مجلة «اندیشه ديني» (الفكر الديني) مجلّة فصلية، جامعة شيراز، صيف ١٣٨٤ العدد الخامس عشر، بعد تعريف الأسلوب من وجهة نظر البلغاء، درس أبعاد فخامة التعبير في

مستويات الألفاظ والبنية والإيقاع والعاطفة والمعاني الثانوية محاولاً أن يسلط بعض الأضواء على جمال هذه الصحيفة. سيد فضل الله مير قادري في مقالته «ادبيات سخنان امام سجاد (ع) و صحيفه سجادية» (أدب كلام الإمام السجاد (عليه السلام) والصحيفة السجادية) في المجلة الآنف الذكر قد تعرّض لأدب الدعاء من حيث البنية الفنية في مجالي الإيقاع والتصوير. وفي النهاية، درس نثر الصحيفة ومضامينها ولكن باختصار شديد. غلامرضا كريمي فرد في رسالته «بررسی مباحث صرفی، نحوی و بلاغی در صحیفه سجادیه» (دراسة المباحث الصرفية والنحوية والبلاغية في الصحيفة السجادية) لنيل شهادة الماجستير بجامعة إعداد المدرّسين، ١٣٧٠، درس المباحث الصرفية والنحوية والبلاغية في كل دعاء على حده ولكنّه لم يذكر من الطباّق إلّا بضع موارد منها على سبيل الإشارة وله أيضاً بحث في مجلة «مشکوة»، شتاء ١٣٧٥، العدد ٥٣ عنوانه «نکات بلاغی در صحیفه سجادیه» (المسائل البلاغية في الصحيفة السجادية) كما له بحث عنوانه «الجمالية في الصحيفة السجادية» في مجلّة العلوم الإنسانية، ٥١٤٢٦، ق، العدد ١٢، تطرق درس فيه إلى الصحيفة السجادية في ضوء البلاغة القديمة.

ولكن جليل تحليل في بحثه «نیایش دوم صحیفه سجادیه و تلمیحات قرآنی و نکات بلاغی آن» (الدعاء الثاني في الصحيفة السجادية وتلميحاته القرآنية ومسائله البلاغية) المنشور في مجلة «سفينة» العدد التاسع قد ركز اهتمامه على الدعاء الثاني فقط لكي يتصفّ بحثه بدقّة النظر والعمق في التحليل و درس ما جاء في الدعاء المذكور من التلميحات القرآنية مع الإشارة إلى ثلاثين مسألة بلاغية فيه. وهناك دراسة عنوانها «سبک شناسی صحیفه مبارکه سجادیه» (أسلوبية الصحيفة السجادية المباركة) في موقع «الراسخون» www.raskhoon.net/library/content-2903-1 قد درست أسلوب الصحيفة في ثلاثة مستويات: اللغة والأدب والفكرة.

كل هذه الدراسات قد كُتبت في ضوء البلاغة القديمة ولكننا ننوي تسليط الضوء على مسألة المطابقة والمقابلة في ضوء اللسانيات الحديثة وبخاصة مسألة الاتساق والانسجام. مما تجدر الإشارة إليه هو أننا قلّما نرى من الباحثين من تعرّض لأدب الدعاء أو كلام الإمام السجاد (ع) مبيناً فوائده الغنية وأثره على أساليب النثر العربي في العصور المختلفة إلّا محمود السبتي، حيث خصّص الفصل الرابع من «تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي» للأدب في عصر الإمام السجاد (ع) مؤكداً فيه على الأبعاد الفنيّة لأدب الدعاء الذي تفرّد به الإمام (ع)، وقد درس المؤلف دعاء «مكارم الأخلاق» كنموذج من حيث البناء الداخلي والإيقاع والصورة.

هناك أيضاً رسالة جامعية قامت بإنجازها وإعدادها حوراء غازي عناد السلامي بجامعة الكوفة، عنوانها «التقابل الدلالي في الصحيفة السجادية للإمام علي بن الحسين (عليه السلام)» قامت فيها بدراسة التقابل وذكر أنواعه فيها دراسة معمجة فيها طابع إحصائي دون أن تتعرض لظاهرة التقابل كعنصر من العناصر التي تؤثر في اتساق النصّ وتماسكه ودون أن تستخدم النظريات اللغوية والدلالية لتحليل التقابل في الصحيفة، بل درست التقابلات الموجودة في الصحيفة دراسة شكلية كما ذكرت معانيها اللغوية فقط و ذكرت أنواع التقابل.

أدب الإمام السجاد (ع)

إنّ شهرة الصحيفة السجادية بألقاب كـ «زبور آل محمد (ص)» و«أخت القرآن» و«إنجيل أهل البيت» بين الناس تدلّ على مكانة الصحيفة في الأدب الديني بحيث يظلّ الإمام السجاد (ع) نموذج الأدب الشرعي الذي توفرّ على نتاج فني ضخم يجيء - من حيث الكم - بعد الإمام علي (ع) كما يجيء - من حيث الكيف - متميزاً بسمات خاصة. «وقد كانت الصحيفة مهمة جداً و كانت أهميتها تتجلى في جملة من ضروب المعرفة وفي مقدمتها أدب الدعاء الذي رسم بناءه وأنواعه وفوق صياغات خاصة تعدّ أدباً يختصّ بالإمام السجاد (ع)»^١. فهذه الأدعية ليست مجرد أدعية ذات مضامين كونية أو إجتماعية أو فردية أو عبادية بل إنّها مصاغة وفق لغة فنية مذهشة بحيث لا يمكن غصّ النظر عن الأسلوب الأدبي الذي تميزت به هذه الأدعية.

إنّ الإمام (ع)، بناءً على ظروف زمانه ومقتضى الحال والمقام وما توجهه الطبيعة الذاتية للدعاء والنحو، اختار لهجة بسيطةً وأسلوباً سهلاً في كلامه دون أن يحمل أقلّ مسحة من التعقيد اللفظي أو المعنوي. فهذه المزايا هي التي تميّزه عن أسلوب الخطابة والرسالة والوعظ^٢. وبما أنّ مخاطب الأئمة في الأدعية والأذكار هو الله - تعالى - خلافاً للروايات التي تخاطب الناس لذا يتطلّب أن تكون الألفاظ وأساليب البيان في أعلى درجات البيان حسب المعاني. ولو قمنا بمقارنة الأدعية والروايات لرأينا «أنّ ظاهر العبارات وموسيقى الألفاظ و الحروف ونوعية التلفيق والتركيب بينهما والمعاني الحقيقية والمجازية تختلف عن لغة الروايات إختلافاً تاماً»^٣.

^١ - محمود البستاني، تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي، ص ٣٥٢.

^٢ - غلامرضا كريمي فرد، الجمالية في الصحيفة السجادية، مجلة العلوم الإنسانية، صص ٧٥-٧٤.

^٣ - علي أوسط خانجاني، شكوه تعبير و صحيفه سجادية، فصلنامه انديشه ديني، ص ١٠.

البديع في ضوء اللسانيات الحديثة

استقرّ الأمر في البلاغة على أنّ وظيفة البديع هي التحسين. وهذا التحسين قد يكون في اللفظ وهذا ما سُمّي المحسنات اللفظية وقد يكون في المعنى وهذا ما أطلقت عليه المحسنات المعنوية. وهذه الوظيفة تتجلى بوضوح في تعريف قدمه علماء البلاغة عن البديع: «هو علمٌ يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة وهو ضربان: معنوي ولفظي»^١.

ولكنّ البديع، اليوم، أصبح له أفق جديد يمكن استشرافه من منظور اللسانيات النصية، وهو فاعلية البديع في التواصل والتتابع والترابط بين الأجزاء المكوّنة للنص. رأت اللسانيات النصية (textual linguistics) «أنّ الصفة الأساسية القارّة في النص هي صفة الإطّراد أو الاستمرارية (continuity)»^٢. وهذه تعني أنّ هناك «في كل مرحلة من مراحل الخطاب (discourse) نقاط إتصال (contact) بالسابقة عليها»^٣. والمعيار المختص برصد تلك الاستمرارية وتجسيدها هو الانسجام. والانسجام أو الربط اللفظي، هو مظهر من مظاهر علمية إنتاج النص وهو المرحلة الأخيرة في مراحل هذه العملية فيجب أن تحتوي كل جملة على رابطة أو أكثر تربطها بما يسبقها أو ما يلحقها^٤. فعلى هذا الأساس يؤكد هاليداى أنّ النص وحدة دلالية ترتبط أجزاؤها معاً بواسطة أدوات ربط صريحة ظاهرة أو مفاتيح داخلية تبين كيف تتماسك أجزاء النص معاً حيث يعتبر النص وحدة واحدة.

هناك ثلاثة أشكال لعناصر الانسجام، أشار إليها اللغويون، وهي نحوية ومعجمية وصوتية، تؤدّي مجتمعة إلى إضفاء سمة الاستمرارية على النص. فلنقف لحظة عند كلّ منها بإشارات خاطفة:

السبك النحوي (grammatical cohesion): إنّ الربط يعتمد معه على استمرار تواجد مجموعة من العناصر النحوية عبر الجمل المتتابعة، ممّا يوجد نوعاً من الربط بين تلك الجمل. فيشمل: الإحالة (referenc)، كالضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة، والحذف (ellipsis) والاستبدال

^١ - جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٨٧.

^٢ - M.A.K. Haliday and Ruqaiya Hasan, **Cohesion in English**, p 299.

^٣ - **Ibdi** - p 299.

^٥ - **Ibdi**-p293.

(substitution) والعطف (truncation) والموازاة (parallelism): التي يسميها القزويني الموازنة، وتعني تساوي الفاصلين في الوزن والقافية^١.

السبك المعجمي (Lexical cohesion): يتأسس السبك المعجمي على تواجد مجموعة من العناصر المعجمية المترابطة على مدار النص. ومن عناصره: التكرار (Recurrence) والترادف (synonyms) والمصاحبة اللغوية (collocation) التي تشمل: التضاد، التلازم الذكري وجمع بين أمر وما يناسبه في الكلام كالمرض - الطبيب/ القطعة - الفأر والتدرج التسلسلي (يقصد منه توالي الأحداث والتعاقب بين الأحداث المتسلسلة)، وعلاقة الجزء بالكل (الفم والوجه)، وعلاقة الجزء بالجزء (الفم والذقن).

السبك الصوتي (phonetically cohesion): يعتمد الربط معه على وجود عناصر صوتية تشيع جواً من التوحد السمعي بين جمل النص عند القارئ من خلال تكرار المقاطع الصوتية بإيقاع منتظم على مسافات ثابتة. إن هذا السبك يظلّ عاملاً مساعداً يشترك مع العوامل الأخرى المعجمية والتركيبية والدلالية في إظهار نصية النص. ويمكن حصر العناصر الصوتية في السجع والجناس والوزن والقافية^٢.

كما نشاهد أنّ أسلوب التقابل الذي يقوم على مبدأ التضاد و يتفرع عنه يندرج تحت عنصر من عناصر السبك المعجمي، وهو المصاحبة اللغوية، فلا بد من بعض التفصيل فيها. نعي بالمصاحبة اللغوية «توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظراً لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو تلك»^٣. ولتوضيح هذه المصاحبة ودورها في السبك المعجمي يقدم هاليداي ورقية حسن المثال التالي:

-why does this little boy wriggle all the time? Girls don't wriggle.

- لماذا يتلوى هذا الولد الصغير طوال الوقت؟ البنات لا يتلوين.

^١ - حسام أحمد فرج، نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، ص ١٠١-١٠٠.

^٢ - لمزيد من المعلومات والمعرفة على المصطلحات الواردة في كل سبك يمكن مراجعة: حسام أحمد فرج، نظرية علم

النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، ص ٨٣ وما بعدها / مهران مهاجر، ومحمد نبوي، به سوي زبانشناسي شعر

(إلى علم اللغة الشعري)، ص ٦٣ وما بعدها)

^٣ - محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص، ص ٢٥.

ليس لكلمة البنات هنا تلك المكانة التي تكون لكلمة الولد في الجملة؛ ومن ثمّ ليس بينهما علاقة تكرار معجمي. ورغم هذا تبدو هاتان الجملتان منسبكتين. فما هو العامل المؤثر في هذا الأسلوب لإقامة التماسك؟

العامل حسيماً ذكر هاليداي ورقية حسن هو وجود علاقة معجمية بين لفظي الولد والبنات. هذه العلاقة هي علاقة التضاد (oppositeness)¹.

فثمة أزواج من الألفاظ متصاحبة دوماً، بمعنى أنّ ذكر أحدهما يستدعي ذكر الآخر؛ من ثمّ يظهران دوماً - معاً. وهذه المصاحبة تسمّى المعجمية وهذه العلاقة الرابطة بين زوج من الألفاظ متعددة جداً وقد ذكر هاليداي ورقية منها التباين (compleinentaritis) وله درجات عديدة حيث قد يكون اللفظان: أ) متضادين (opposites) مثل: ولد/بنت - قام/جلس ب) متخالفين (antonyms) مثل: أحبّ/أكره - الرطب/اليابس ج) متعاكسين (converse) مثل: أمر/أطاع². وهكذا نرى أنّ اللسانيات الجديدة وسّعت دائرة وظيفة الفنون البديعية ولم تقف هذه الوظيفة عند وجوه تحسين الكلام في المستويين اللفظي والمعنوي فحسب، بل تعدّتها إلى ربط أجزاء النص وسبكه. والمطابقة من أولى هذه الفنون وأبرزها التي شاع استخدامها في النصوص الدينية.

المطابقة والمقابلة عند العرب القدماء والحديثين :

لم يغفل علماء البلاغة هذا اللون البديعي بل درسوه دراسة واسعة، فترى أنّهم قد ذكروا تعريفات عديدة ومصطلحات كثيرة من التطبيق والتكافؤ والطباق والمطابقة في كتبهم البلاغية. وليست هذه الدراسة بصدد رصد جميع هذه المصطلحات وتعريفها، بل نحاول أن نقدّم ما يفيدنا عند دراسة تطبيقية لأسلوب التقابل في الصحافة كالمطابقة وأنواعها وعلاقاتها.

المطابقة:

المطابقة لغة تعني «الموافقة والتطابق يعني الاتفاق»³. ولكنها اصطلاحاً تُعدّ من المحسّنات المعنوية وتسمّى الطباق والتضاد أيضاً و«هي الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة»⁴. وهي تتعدّد بتعدّد الزاوايا التي ينظر إليها منها:

¹ - M.A.K.Haliday and Ruqaiya Hasan, **Cohesion in English**, p 285.

⁴ - **Ibdi** - p285.

³ - ابن منظور، لسان العرب، ج. ١٠، ص ٢٠٩.

⁴ - جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٨٧.

- من حيث الحقيقة و المجاز: حقيقي ومجازي. مثال الأول: قوله تعالى: ﴿تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ﴾^١ ومثال الثاني: قوله تعالى: ﴿أَوْ مَن كَانَ مَيِّتًا فَأَحْيَيْنَاهُ﴾^٢ ومعناه أنه كان ضالاً فهديناه. النوع الأول يسمّى عند البلاغيين «الطباق الظاهر» والنوع الثاني «الطباق المؤول» ويسمونه أيضاً الطباق الخفي^٣.

- من حيث الإيجاب والسلب: موجب وسالب. فالموجب منه ما كان تقابل المعنيين فيه بالتضاد. ومثاله قوله تعالى: ﴿سَوَاءٌ مِنْكُمْ مَّنْ أَسْرَّ الْقَوْلَ وَمَنْ جَهَرَ بِهِ﴾^٤، والسالب منه هو ما كان تقابل المعنيين فيه بالإثبات والنفي أو بالأمر والنهي ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ﴾^٥، و﴿فَلَا تَخْشَوُا النَّاسَ وَاخْشَوْنِي﴾^٦.

- من حيث اللفظ: ويكون الجمع فيه بين لفظين؛ إمّا من نوع واحد من أنواع الكلمة أو من نوعين مختلفين. النوع الأول: يكون بين إسمين أو فعلين أو حرفين. النوع الثاني: كأن يكون الطباق فيه عن لفظين: أحدهما اسم والآخر فعل^٧.

- من جهة وجود الفاصل بين لفظي الطباق أو عدمه يتخذ الطباق في السياق شكلين:

ألف) طباق التجاور: وهو تتابع لفظي الطباق بفاصلٍ حرفي فقط كالواو أو الباء ومجرورها ولكل حرف من هذه الحروف أثره على المستوى الدلالي للطباق.

ب) طباق التباعد: هو الذي يفصل بين لفظي الطباق لفظ أو ألفاظ تركيبية تعمل على إثراء البؤرة الدلالية للفظي الطباق^٨.

- ومن حيث العدد: انقسمت إلى مقابلة إثنتين بإثنتين أو مقابلة ثلاثة بثلاثة أو أربعة بأربعة أو خمسة بخمسة أو ستة بستة^٩.

^١ - آل عمران/٢٦.

^٢ - الأنعام/١٢٢.

^٣ - عماري عز الدين، أطروحة أسلوب التقابل في الربع الأخير من القرآن الكريم، ص ٢٨٩.

^٤ - الرعد/١٠.

^٥ - المائدة/١١٦.

^٦ - المائدة/٤٤.

^٧ - جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٨٩.

^٨ - راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، صص ٩٥-٩٤.

^٩ - جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢١١.

ولكن التسميات الجديدة عند اللغويين المحدثين تختلف تماماً عما اتفق عليه البلاغيون القدماء. — «اللغويون العرب المحدثون فقد نقلوا الباب برمته من اللغويين الغربيين؛ لذا نجد أنّ المصطلح الذي شاع بينهم هو «التضاد والتقابل» دون أدنى محاولة للنظر إلى التراث اللغوي البلاغي بما حواه من دراسة مستفيضة لهذا الباب»^١. فأحمد مختار عمر يقسم التضاد متأثراً بالغربيين وناقلاً عنهم إلى أنواع منها: التضاد الحاد أو غير المتدرّج (un gradable أو non gradable) مثل «حيّ وميت» أو «ذكر وأنثى» والتضاد المتدرّج (gradable) مثل «البارد والساخن» والعكس (converseness) مثل «باع واشترى» و«زوج وزوجة» والتضاد الاتجاهي (directional opposition) مثل «أعلى وأسفل» و«يصل ويغادر»^٢.

ولم يلتفت الأقدمون إلى دور الطباق في السياق، ولا إلى أثر السياق في الطباق، لأنّ شاغلهم الأكبر كان اصطلياد الطباق اللغوي^٣، فهم «لم يتبعوا المطابقة كآلية معجمية مساهمة في انساق الخطاب/القصيدة، ولعلّ عذرهم في ذلك هو أنّهم يصنفون الأساليب البلاغية المختلفة التي تصفي على الاستعمال رونقاً وجمالاً وحسبهم ذلك ثمّ إنّ مهمّة النظر إلى المطابقة من زاوية التماسك تقع على عاتق النقد الأدبي»^٤.

المقابلة:

المقابلة لغةً: أصل المقابلة عند اللغويين من «قابل الشيء بالشيء مقابلةً وقبالاً إذا عارضه. فإذا ضمنت شيئاً إلى شيء قلت: قابلته به والمقابلة: المواجهة والتقابل مثله»^٥. فرّق علماء البلاغة بين الطباق والمقابلة، منهم ابن رشيق القيرواني الذي عقد فصلاً واسعاً في كتابه «العمدة» للمقابلة ومثّل لها أمثلة متنوعة قائلاً: «الطباق أصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطى أوّل الكلام ما يليق به أولاً وآخره ما يليق به آخراً ويأتي في الموافق بما يوافقه وفي المخالف بما يخالفه، وأكثر ما تجيء الطباق في الأضداد فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة»^٦. يلاحظ في هذا التعريف أنّ

^١ - نوال بنت إبراهيم بن محمد الحلوة، التقابل الدلالي: دراسة نظرية تطبيقية في سورة النساء، مجلة علوم اللغة، ص ١٤١.

^٢ - للمزيد راجع أحمد مختار عمر، علم الدلالة، صص ١٠٤-١٠٢.

^٣ - منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، ص ١١٨.

^٤ - محمد خطايي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص، ص ١٣٢.

^٥ - ابن منظور، لسان العرب، ج ١١، ص ٢١.

^٦ - ابو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابة و نقده، ج ٢، ص ١٥.

ابن رشيق يفرّق بين الطباق والمقابلة من حيث عدد الأضداد في الكلام. فالمقابلة قريية من الطباق لكن الطباق أخص منها والفرق بينهما من وجهين: «الأول: أن الطباق لا يكون إلا بين الضدين غالباً والمقابلة تكون لأكثر من ذلك غالباً. والثاني: لا يكون الطباق إلا بالأضداد والمقابلة بالأضداد وغيرها»^١. جعل القدماء لصحّة المقابلة وحسنها شروط خاصة، فيقول أبو الهلال في فساد المقابلة: «إنّ تذكر معنى يقتضي الحال ذكر ما يوافقه أو يخالفه، فيؤتى بما لا يوافق ولا يخالف، مثل أن يقال: فلان شديد البأس، نقي الثغر، أو جواد الكفّ، أبيض الثوب... أو تقول: ما صاحبت حيراً ولا فاسقاً... ماجاعني أحمر ولا أسمر... ووجه الكلام أن تقول ما جاءني أحمر ولا أسود لأنّ السمرة لا تخالف السواد غاية المخالفة»^٢.

المطابقة والمقابلة في الصحيفة السجادية:

إنّ الصحيفة السجادية، كنصّ ديني، مفعمة بالألوان البلاغية التي تكتسب بها طابع نصّ أدبي. أحد هذه الألوان الذي أكثر الإمام (ع) من استخدامه لبيان ما ينويه هو لون المطابقة والمقابلة بحيث تواجهنا هذه الظاهرة الأسلوبية في الجملة الأولى من الصحيفة وهي: «الحمد لله الأوّل بلا أوّل كان قبله والآخر بلا آخر يكون بعده»^٣.

استخدم الإمام (ع) هذا اللون كأداة فنيّة للبيان ووسيلة للتأثير في النفوس وهو غرض كلّ إنتاج أدبي. ولا شكّ في أنّ استخدام هذا اللون من ألوان البديع في الصحيفة يعدّ من أبرز الظواهر الأسلوبية في كلام الإمام (ع)، حيث إنّ كثرة استخدامه (ع) للمطابقة والمقابلة تجعلنا ندعي أنّه يمكن تطبيق ما قيل حول القرآن على أحته وهو أنّ الصحيفة كلّها واردة على فنّ المقابلة كما «أنّ القرآن كلّهُ واردة عليها»^٤. ومما يلفت الأنظار هو أنّه (ع) قد استخدم من الآيات القرآنية ما بنيت على المطابقة أو المقابلة منها: «قَبَضَهُ إِلَى مَا نَدَبَهُ إِلَيْهِ مِنْ مَوْفُورِ ثَوَابِهِ أَوْ مَحْذُورِ عِقَابِهِ لِيَجْزِيَ الَّذِينَ أَسَاؤُا بِمَا عَمِلُوا وَيَجْزِيَ الَّذِينَ أَحْسَنُوا بِالْحُسْنَى»^٥، إشارة إلى الآية ٣١ سورة النجم، و«مَنْ جَاءَ بِالْحَسَنَةِ فَلَهُ عَشْرُ

^١ - بدر الدين محمد بن عبدالله بن بهادر الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٤٥٨.

^٢ - أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ص ٣٧٤-٣٧٣.

^٣ - الصحيفة السجادية، ص ٣٣.

^٤ - بدر الدين محمد بن عبدالله بن بهادر الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٤٥٨.

^٥ - الصحيفة السجادية، ص ٣٤ و ٥٨.

أَمْثَالُهَا وَمَنْ جَاءَ بِالسَّيِّئَةِ فَلَا يُجْزَى إِلَّا مِثْلُهَا^١ إشارة إلى الآية ١٦٠ سورة الأنعام، ﴿لَا يُسْأَلُ عَنْ مَا يَفْعَلُ وَهُمْ يُسْأَلُونَ﴾^٢، إشارة إلى الآية ٢٣ سورة الأنبياء، التي تمثل لنا نوعاً من الصراع الدائم بين الموقفين المتقابلين: موقف الحق وموقف الباطل.

وقد يلفت أنظارنا في الصحيفة السجادية التقابل الضمني و«هو أن يذكر أحد المتقابلين، ويفهم المقابل الآخر بطريقة ضمنية والمعيار في ذلك هو سياق الكلام»^٣ كالعبارة التالية:

«واحفظنا بك واهدنا إليك ولا تباعدنا عنك، إنَّ من تقه يسلم، ومن تهدد يعلم، ومن تقرِّبه إليك يغم»^٤ والطرف الآخر لهذا التقابل الضمني هو «أنَّ من لم تحفظه قهلك، ومن لم تهدد يبق جاهلاً، ومن تبعده يفتقر ويشق» الذي نفهمه من سياق الكلام.

مما لاشك فيه أنَّ هذه الظاهرة الأسلوبية قد أضفت على هذا النصِّ الديني - الأدبي جمالا خاصا لكن دراسة جمال أسلوب التقابل وحسنه ليست مهمة هذا البحث، بل إنَّه يقصد أن يدرس هذه الظاهرة الأسلوبية في ضوء اللسانيات الجديدة التي تؤكد على دور التضاد كنوع من التضام في اتساق النص وانسجامه.

المطابقة وأثرها في الانسجام:

إنَّ المطابقة - كما سبق - هي «الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى». قد يبدو أن من التقسيمات السابقة يهمن ما يعتمد على الفاصلة بين طرقي الطباق وما يرتبط بنوع الكلمة. أمَّا من حيث الفاصلة فيبدو أنَّ طباق التجاور يكون أكثر شيوعاً في الصحيفة من طباق التباعد. وقد جاء بأشكال مختلفة فيها. منها:

١ - المتعاطفين - وهو أكثر الصور استخداماً - : «و ارزقي ... الاحتراس من الزلزل في الدنيا والآخرة في حال الرضا والغضب»^٥.

٢ - المبتدا والخبر: «توعدت بها من صدف عن رضاك، ومن نارٍ نورها ظلمةٌ وهيئها أليمٌ وبعيدُها قريبٌ»^٦.

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٣٠.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٣٤.

^٣ - أحمد أبو زيد، التناسب البياني في القرآن، ص ١٤٧.

^٤ - الصحيفة السجادية، ص ٥٥.

^٥ - المصدر نفسه، ص ١٣١.

- ٣- الطرف الأول هو الموصوف والثاني جزء من الجملة الوصفية: «... هلال سعدٍ لا نحس فيه ويمين لا نكد فيه ويسرٍ لا يمازجه عسرٌ وخيرٌ لا يشوبه شرٌّ»^٢.
- ٤- الفعل ومفعوله: «استصلح فاسلّمهم بالتوبة»^٣ و«أقم بهم أودي»^٤.
- ٥- الفعل ومجروره: «أيقظنا عن سنة الغفلة بالركون إليه»^٥ و«طهرني من دنس ما أسلفت»^٦.
- ٦- في صورة جملة الصلة في قالب طباق السلب: «يا من يُستغنى به ولا يُستغنى عنه ويا من يُرغب إليه ولا يُرغب عنه»^٧.
- ٧- بين فعل وجملة الصلة: «اللهم احلّ ما عقد، وافثق ما رتق وافسخ ما دبّر، وثبطه إذا عزم، وانقض ما أبرم»^٨.

كما نرى أن بعض طباق التجاور قد جاء في جملة واحدة وبعضها قد وقع في جملتين. والنوع الثاني أكثر فاعلية في إيجاد الانسجام لأنّه قد وقع في حيز أوسع فيربط بين أجزاء جملتين بدلا من أجزاء جملة واحدة. ثم نرى أن عناصر السبك المعجمي كالأحالة (الضمير والموصول) والعطف قد اجتمعت مع عنصر السبك المعجمي - الطباق - لكي تكون الجملة أشدّ انسجاما، حيث إنّ الكلمات في بعض هذه الجمل، كالرقم ٣ و٦ و٧ كلّها متطابقة تقريبا. فلم يأت ما خرج عن دائرة الطباق. كما يؤكد هاليداى «أنّ النص وحدة دلالية ترتبط أجزاؤها معاً بواسطة أدوات ربط صريحة ظاهرة أو مفاتيح داخلية تبين كيف تتماسك أجزاء النص معاً وهذه المفاتيح هي الوسائل النحوية والمعجمية التي يستخدمها المتكلمون أو الكتاب ويتوقعها السامعون أو القراء لبيان ترابط الجمل بعضها مع البعض الآخر وهذا التوقع يبيّن في إطار الفهم العام لنوع النصّ وكيف أنّ أدوات الربط تختلف باختلافه، سواء من حيث كمها أو نوعها، بحيث تقدّم دورها الفعال في تكوين النص كوحدة دلالية»^٩.

^١ - المصدر نفسه، صص ١٨١-١٨٠.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢١٨.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٧٨.

^٤ - المصدر نفسه، ص ١٤٢.

^٥ - الصحيفة السجادية، ص ١٠٢.

^٦ - المصدر نفسه، ص ٩٠.

^٧ - المصدر نفسه، ص ١٨١.

^٨ - المصدر نفسه، ص ١٠٣.

أمّا من حيث نوع الكلمة فقد اجتمعت في الصحيفة أنواعه المختلفة. منها:

أ- إسمان نحو: «أنت الذي عفوّه أعلى من عقابه»^١.

ب- أو فعّالان نحو: «تحيي به ما قد مات وتردّ به ما قد فات»^٢.

ج- أو حرفان نحو: «ووفّقني لقبول ما قضيت لي وعلي ورضّي بما أخذت لي وميّ»^٣.

د- أو اسم وفعل نحو: «فكم قد رأيْتُ يا إلهي من أناسٍ طلبوا العزَّ بغيرك فأتّضعوا، وراموا الثروة من سواك فافتقروا وحاولوا الارتفاع فأتّضعوا»^٤. أو «لامصدر لما أوردت، ولا صارف لما وجّهت، ولا فاتح لما أغلقت، ولا مغلق لما فتحت، ولا ميسّر لما عسّرت ولا ناصر لمن خذلت»^٥.

وهناك بعض العبارات قد اجتمع فيها النوعين «الباء والبدال» ك: «... ومن أعطيت لم ينقصه منع المانعين ومن هديت لم يغوه إضلال المضلّين»^٦. فهنا قد تحقّق الطباق بين «هديت ويغو» كفعّلين وبين «هديت» و«الإضلال» كفعل واسم. ويمكن اعتبار هذه الظاهرة بين فعلي «أعطيت وينقص» وبين «أعطيت» و«المنع» كفعل واسم. ولكننا بحاجة إلى تأويل في فعل «أعطيت» وهو سبب الزيادة لكي يقابله فعل «ينقصه».

ولاشكّ أنّ تماثل المتقابلين إسماً أو فعلاً أو حرفاً أشدّ تأثيراً في انسجام الجملة وأتساقها من اختلافهما. ويزداد هذا الانسجام عندما يجتمع مع هذا العامل عامل ائتلاف المباني وإليك بعض النماذج:

«وأعذني وذريتي... من شرّ كلّ ضعيف وشديد ومن شرّ كلّ شريف ووضيع ومن شرّ كلّ صغير وكبير ومن شرّ كلّ قريب وبعيد»^٧.

فقد رأينا في النموذج السابق أنّ المتقابلين قد يكونان اسمين قد جاءا على وزن «فعليل» ولاشكّ أنّ هذا الائتلاف في المباني يزيد انسجام هذه الفقرات المتساوية الحجم ومما يساعد على ازدياد هذا

^١ - الصحيفة السجادية، ص ٩٢.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١٠٦.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٨٧.

^٤ - المصدر نفسه، ص ١٥٩.

^٥ - المصدر نفسه، ص ٦٥.

^٦ - الصحيفة السجادية، ص ٥٦.

^٧ - المصدر نفسه، صص ١٣٤-١٣٥.

الانسجام فيها هو اجتماع عامل التكرار مع الطباق حيث نرى أنه (ع) قد كرّر عبارة «من شرّ كل» في كل فقرة. فمجموع هذه العوامل قد أدّى إلى الإيقاع الموسيقي في العبارات برمتها الذي يندرج في السبك الصوتي. وكلّ هذه الأمور على حده يلعب دوره الخاص في الانسجام بين أجزاء الجملة أو الجمل، ولكن التقابل يشكل المحور الرئيس الذي يتمحور حوله معنى الجمل كلها.

ومن أجمل ما نجده في الصحيفة هذا النموذج الذي اجتمع فيه التضاد والتكرار: «أنت الذي عفوه أعلى من عقابه، أنت الذي تسعى رحمته أمام غضبه، أنت الذي عطاؤه أكثر من منعه»^١.

فتكرار «أنت الذي» يخصّص هذه المطابقة بالله تعالى دون غيره.

فإذا كان التضاد قد لعب دوراً في انسجام أجزاء كلّ جملة فإنّ التكرار قام بربط الجمل بعضها ببعض أشد الارتباط.

وبعض الأحيان، نرى أنّ أحد طرفي المطابقة يأتلف وزناً مع سائر أطراف الألفاظ المتقابلة نحو قوله عليه السلام: «ولا تجعلني ناسياً لذكرك في ما أوليتني ... في سرّاء كنتُ أو ضرّاء، أو شدّة أو رخاء، أو عافية أو بلاء، أو بؤس أو نعماء أو جدّة أو لأواء أو فقر أو غنى»^٢.

فقد اجتمع في هذا النموذج الأقسام الثلاثة: السبك النحوي (العطف) والسبك المعجمي (التضاد) والسبك الصوتي.

حيث نشاهد أنّ «ضرّاء ورخاء وبلاء ونعماء ولأواء وغنى»، كأحد طرفي المطابقة، قد أحدث إيقاعاً موسيقياً خاصاً في العبارة مما يساعد على ازدياد انسجام الجملة.

مع أنّ الطباق من الفنون التي تتعامل مع المعنى ونقيضه، ولا يحرص على الإيقاع إلّا إذا جاء عفواً بلا تعارض مع الوفاء بالمعنى^٣ إلّا أنّ أكثر الصور المتقابلة في الصحيفة قد جاءت على أساس الوفاء بالمعنى والوفاء بالإيقاع. وليس إيقاع التناسب في أنبية الألفاظ المتقابلة سهلاً يسيراً، بل إنّه مطلب عزيز يرتكب من أجله أحياناً ما يخالف القاعدة النحوية والقياس الصرفي. «يقول العرب: «أخذ ما قدّم وما حدّث» ولا يقال «حدّث» إلّا في هذا التركيب والذي يسوّغه هنا مقابلته مع «قدّم» ويقولون: «آت به بالغايا والعشايا». فجمعوا الغداة على غدايا والقياس غدوّ وغدوات. وآثروا ما

^١ - المصدر نفسه، ص ٩٢.

^٢ - المصدر نفسه، صص ١٢٤-١٢٣.

^٣ - منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، ص ١١٩.

يخالف القياس حفاظاً على التناسب بين اللفظين المتقابلين^١. لكن الإمام (ع) قد اختار الوظيفة الدلالية من المتقابلات ما يتماثل بناءً وإيقاعاً دون أن يؤدي إلى التكلف وغبابة الألفاظ. ولا يمكننا أن نغض النظر عن الوظيفة الدلالية للحرف «أو» مع كثرة تكراره (١١ مرة) في طباق التجاور هذا في إيجاد معنى الإحاطة والشمولية، بحيث نرى أن هذه العبارة قد شملت جميع المواقف التي يمكن إدراجها في موقفين كليين؛ إن «سراء، رخاء، عافية، نعماء، جدة و غنى» يجمعها موقف واحد وهو موقف يسبب فرحاً قد يؤدي إلى نسيان ذكر الله و«ضرء، شدة، بلاء، بؤس، لأواء وفقر» يجمعها موقف آخر وهو موقف قد يؤدي إلى القنوط من رحمته. فيبدو أن الطباق قد جرى في المستويين: المستوي الجزئي بين كل كلمة ونظيرها قد أحدث سلسلة متشابكة ثم في المستوى الكلي بين الموقفين الذي أدى إلى إيجاد سلسلة كبرى تجمع هذه السلاسل.

وقد يجتمع الطباق مرة مع عامل الترادف أو شبه الترادف. نحو: «وامن عليّ بكلّ ما يصلحني في دنياي وآخرتي ما ذكرت منه وما نسيْتُ أو أظهرت أو أخفيت أو أعلنت أو أسررت»^٢، حيث نرى أن المتقابلين في هذا الدعاء يتماثلان من حيث نوع الكلمة، حيث «دنياي وآخرتي» إسمان وسائر المتقابلات أفعال. ومما تجدر الإشارة إليه في المتقابلات الفعلية أنها تتلاحم وزناً بحيث نرى أن «ذكرت و نسيْتُ» يكونان من الأفعال المجردة و غيرهما يكون من الأفعال المزيّدة وهذا الأمر - كما سبق - يزيد انسجام العبارة من حيث الإيقاع الصوتي.

ومّا يزيد انسجام هذه العبارة هو الترادف الذي نشاهده في «أظهرت وأعلنت» و«أخفيت وأسررت». لكن المطابقة تلعب الدور الرئيس في إيجاد انسجام هذه العبارات لأنّه هو المقصود من الكلام. والترادف يعتبر عاملاً مساعداً في ازدياد هذا الانسجام الناتج عن هذا التقابل.

ونرى، بعض الأحيان، أن هذه التقابلات الفعلية قد أدّت إلى الانسجام بين جملتين، لا في جملة واحدة، نحو قوله (ع): «لَا أَظْلَمَنَّ وَأَنْتَ مُطِيقٌ لِلدَّفْعِ عَنِّي وَلَا أَظْلَمَنَّ وَأَنْتَ الْقَادِرُ عَلَى الْقَبْضِ مِنِّي»^٣. وهكذا نلاحظ كيف أحدث الإمام (ع)، بفعل واحد ولكن بصيغتي المعلوم والمجهول، طباقاً لطيفاً يلعب دوراً خاصاً كعمل التكرار في إيجاد الانسجام بين الجملتين وبخاصة أن طرقي الطباق من جذر

^١ - أحمد أبو زيد، التناسب البياني في القرآن، ص ١٣١.

^٢ - الصحيفة السجادية، ص ١٤٥.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١١٥.

واحد. ثم نرى أن عدد نقاط اتصال بين هاتين الجملتين كثيرة تتمثل في عامل التكرار ("أنت" و"ي") وشبه الترادف (مطبق والقادر) والعطف (واو والعطف) والتضاد (أظلمن وأظلمن - الدفع عني والقبض مني).

المقابلة وأثرها في الانسجام:

إذا اعتبرنا كل ضدين حلقة وصل تمسك أطراف الجملة وترتبط بعض أجزائها إلى بعض وتسبب استمرارية النص وتماسكها فلا شك أن المقابلة أشد تأثيراً في هذا الانسجام من المطابقة بسببين: الأول: أن المطابقة تكون عادةً في جملة واحدة لكن المقابلة تكون بين جملتين أو عدة جمل. فالمطابقة تربط بين أجزاء جملة واحدة، لكن المقابلة تربط بين أجزاء الجمل المختلفة. «إذا تقيدنا بإيراد طرفي الطباق داخل مستوى الجملة أو البيت فإن دور هذه الوسيلة البديعة ينحصر في إيجاد الانسجام في هذا المستوى ولكن حين تجاوز هذا الطباق مستوى الجملة، حدث الانسجام بين الجملتين فهذا التجاوز هو المطلوب، والمطلوب - أيضاً - عدم التقيد بالتعاقب المباشر بين الجملة الوارد فيها الطرف الأول من طرفي الطباق والجملة التالية الوارد فيها الطرف الثاني، وهذا الطلب الأخير بغية توسيع المساحة التي يحدث فيها الطباق سبكاً»^١.

الثاني: أن المقابلة - خلافاً للمطابقة - تنتج عن تعدد الأضداد. فعلى هذا الأساس كلما كثر عدد الأضداد كلما ازداد عدد نقاط الإتصال بين الجمل وكلما طالت الجمل ازدادت مساحة النص انسجاماً. مما يجدر الإشارة إليه هو أن علماء البلاغة قد أحصوا أنواع التضاد شكلياً وأشاروا - كما سبق - إلى أن التضاد يمكن أن يقع بين كلمتين أو أربع كلمات أو ست أو ثمان أو عشر. وعلينا ألا نهمّل أهمية هذا التقسيم لأننا إذا قمنا بتطبيق ما وصلنا من آراء القدماء مع معطيات اللسانيات الجديدة فإن رائحة الانسجام تفوح من تقسيمهم - وإن لم يشيروا مباشرة إليه - لأن كل تضاد يشكل سلسلة من سلاسل الانسجام تربط أجزاء الجملة معاً. فيتجلى ذلك بأحسن شكل في هذا المثال: «لا ينقص من زاده ناقص ولا يزيد من نقص منهم زائد»^٢.

فنرى أن هاتين الفقرتين تتساويان طولاً وتتمحوران حول كلمتي «الزيادة والنقصان». وكل فقرة قد تكونت من ست كلمات ثلاثة منها متطابقة مع الفقرة الأخرى. من جهة أخرى نرى أن بناء الكلمات المتقابلة يتحد شكلاً كأن الجملة الثانية تكرر للجملة الأولى وكل هذه الأمور ناتجة عن عنصر المقابلة ومما يزيد انسجام الجمل واتساقها هو مشكلة إعراب المفردات المتقابلة فكلمتي «ناقص

^١ - جميل عبدالمجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص ١١١.

^٢ - الصحيفة السجادية، ص ٣٤-٣٣.

وزائد « فاعلان لفعلي » ينقص ويزيد « و » زاد ونقص « كلاهما صلتان لموصول « من ». وإنَّ الجنس الاشتقاقي^١ (ينقص، ناقص - يزيد، زائد) الذي حصل نتيجة المقابلة، قد أثر في انسجام هاتين الفقرتين وقد أثر فاعلُ الفعل المضارع عن مفعوله لإيقاع الموسيقى. وإلى جانب كلِّ هذه الاتِّصالات قد ربط حرف العطف «واو» كعنصر من عناصر السبك النحوي و تكرار اسم موصول «من» كعنصر آخر من عناصر السبك المعجمي والنحوي بين الفقرتين فأصبحت الجملة متشابهة متشاحرة.

اللافت للنظر في الصحيفة السجادية أو في أدب الدعاء أنَّ الفقرات قصيرة ومتساوية في الطول غالباً، ولكن في هذه الفقرات القصيرة التي لا تتجاوز كلمتين بعض الأحيان يتحقق التقابل بشكل لطيف، نحو: «وكد لنا ولا تكد علينا، وامكر لنا ولا تمكر بنا، وأدل لنا ولا تذل منا»^٢. في العبارة التالية كلُّ فقرة تتشكل من كلمتين متقابلتين وفضلاً عن هذه الكلمات المتقابلة نرى أنَّ حرف العطف وهاء الضمير يؤديان وظيفة بارزة في ربط كلِّ فقرة مع الأخرى وانسجامها معاً: «افترضت طاعته وحذرت معصيته وأمرت بامتثال أوامره والانهاء عند نهيه ألا يتقدمه متقدّم ولا يتأخر عنه متأخر»^٣.

وشاهدنا بعض الأحيان - كما سبق - أنَّ التقابل، كأحد عوامل الانسجام، يقترن مع العوامل الأخرى كالترادف أو شبه الترادف والتكرار بحيث تكثر السلاسل التي تربط بين أجزاء الجمل. وهذا يدلُّ على أنَّ في العبارة الواحدة تجتمع عدَّة عوامل: نحوية ومعجمية وصوتية تقوم بإيجاد الانسجام بين الفقرات. وعلى الدارس أن يميز العامل الرئيس في هذا الانسجام.

إنَّ الإمام (ع) في العبارة التالية ينوي أن يبيِّن لنا ما فعله الربُّ تعالى مقابل من أطاعه من الأجر والجزاء. فنرى أنَّه (ع) يقارن بين الحالتين المتقابلتين فعلى أساس ذلك نلاحظ أنَّ التقابل هو عامل جوهري في الانسجام وعامل الترادف أو شبه الترادف هو عامل فرعي ناتج عن التقابل: «لكنك

^١ - جدير بالإشارة أنَّ بعض الجنس يسمى بالاشتقاقي ولكن في المطابقة نرى أنَّ أكثر الأضداد الموجودة في كثير من المفردات غير مرتبطة اشتقاقياً مثل: حسن وسئ، جميل وقبيح، عالٍ ومنخفض. فالمرتبط اشتقاقياً مثل: والد ووالدة، زوج وزوجة. (أنظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ١٠٤).

^٢ - الصحيفة السجادية، ص ٥٥.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٢٦١.

جازيته بكرمك على المدّة القصيرة الفانية بالمدّة الطويلة الخالدة وعلى الغاية القريبة الزائلة بالغاية المديدة الباقية»^١.

فالظاهرة التي نشاهدها بكثرة في الصحيفة السجادية هي اجتماع التقابل والترادف، ولكن عنصر التقابل هو الغالب على الترادف وهو الأكثر فاعليةً في انسجام الجمل واتساقها بالنسبة إلى نظيره وحجّتنا على ذلك أنّه (ع) قد استخدم هذا الترادف للتعبير عن ذلك التقابل بإعادة التقابل عن طريق ما يرادفه. والمثال التالي خير دليل على ذلك:

«أقصى الأدين على جحودهم وقرب الأقصين على استجابتهم لك ووالى فيك الأبعدين وعادى فيك الأقربين»^٢.

هذه العبارات التي قد قالها (ع) في شأن الرسول الأكرم (ص) بعد تحميد الله تدلّ على أنّ الله تعالى كان معياره (ص) في كلّ شيء بحيث أنّه قد طرد الأدين والأقربين وعاداهم بسبب إنكارهم الحقّ لكنّه قرب الأقصين والأبعدين وصادقهم بسبب استجابتهم لدعوة الحقّ. فمن خلال هذا التقابل تبين قيمة عمله. ومن أجل التوكيد على هذا الأمر كرّر كلمة «الأدين» بما يرادفها وهو كلمة «الأقربين» وأعاد كلمة «الأقصين» بما يشابهها معنى وهو كلمة «الأبعدين». فتكرّر التقابل مرّتين و يكون الترادف في خدمة هذا التقابل.

وبعض الأحيان قد يؤدّي عنصر المقابلة إلى إيجاد عنصر الموازنة التي تعدّ من أحد العوامل في انسجام النصّ واستمراره. منها: «بحجبي أمرٌ أمرت به فأبطأت عنه وهيّ همتني عنه فأسرعتُ إليه»^٣. فتحقّق التقابل بين (أمر وهيّ) و(أمرت وهيت) و(به وعنه) و(أبطأت وأسرعت) و(عنه وإليه) فأصبحت جميع الكلمات تقريباً متقابلة متوازنة حيث لو ربطنا بينها بالخطوط لتبيّن عن طريق هذه الخطوط المرسومة كثرة نقاط الاتصال بين الفقرتين إثر الكلمات المتقابلة.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المجال هو أنّ المقابلة قد انتجت ما اشتهر في البديع بصنعة العكس وردّ العجز على الصدر. وفي هذه الحالة تبدو الجمل كقطع متشابكة كالغصون المتشاجرة: إذ يرتبط الآخر بالأوّل وهذا اللون كثير في الصحيفة منها:

«أستكثر برّهما بي وإن قلّ وأستقلّ برّي بهما وإن كثر»^١.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٩٤.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٤١.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٧٥.

أَسْتَكْثَرُ بَرِّهِمَا بِي وَإِنْ قَلَّ
 وَأَسْتَقِلَّ بَرِّي بِهِمَا وَإِنْ كَثُرَ

«لَا يَمْلِكُونَ تَأْخِيرًا عَمَّا قَدَّمَ لَهُمْ إِلَّا هُمْ وَلَا يَسْتَطِيعُونَ تَقْدِمًا إِلَى مَا أَخَّرَهُمْ عَنْهُ»^٢

لَا يَمْلِكُونَ تَأْخِيرًا عَمَّا قَدَّمَ لَهُمْ إِلَيْهِ
 وَلَا يَسْتَطِيعُونَ تَقْدِمًا إِلَى مَا أَخَّرَهُمْ عَنْهُ

«لَا فَاتِحَ لَمَّا أَغْلَقْتَ وَلَا مَغْلَقَ لَمَّا فَتَحْتَ»^٣

لَا فَاتِحَ لَمَّا أَغْلَقْتَ
 وَلَا مَغْلَقَ لَمَّا فَتَحْتَ

من أجل ما يمكننا الاستشهاد به لإيضاح دور هذا العامل في انسجام الجمل هو المثال التالي الذي اجتمع فيه عنصر التقابل والتكرار وردّ العجز على الصدر:

«إلهي إِنْ رَفَعْتَنِي فَمَنْ ذَا الَّذِي يَضْعِينِي؟ وَإِنْ وَضَعْتَنِي فَمَنْ ذَا الَّذِي يَرْفَعُونِي؟ وَإِنْ أَكْرَمْتَنِي فَمَنْ ذَا الَّذِي يَهِينُنِي؟ وَإِنْ أَهْنَيْتَنِي فَمَنْ ذَا الَّذِي يَكْرِمُنِي؟»^٤.

فنلاحظ أنّ التقابل - وهو أكثر الألوان البديعية استعمالاً في الصحيفة - يلعب الدور الرئيس في الربط بين أجزاء الجمل وبالتالي انسجام النص والعوامل الأخرى كالتكرار والموازاة والترادف والسبك المعجمي تعدّ كعامل مساعد لازدياد هذا الانسجام.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٣٨.

^٢ - الصحيفة السجادية، ص ٣٣.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٦٥.

^٤ - المصدر نفسه، ص ٢٨٩.

فضلاً عن كل ما سبق عن دور التقابل في انسجام جملة واحدة أو عدّة جمل فنلاحظ أنّ فضاء التقابل قد ساد جميع أرجاء الأدعية في الصحيفة بحيث لو نظرنا إلى الصحيفة - كنصّ ديني يهدف إلى بيان المعارف الإسلامية وأصولها - نرى أنّ هذا التقابل يتجاوز الجمل والعبارات ويتّسع مجاله بحيث يشمل الجو العام للصحيفة وهذا التقابل العام يؤدّي دوره في انسجام أوسع بين جميع الأدعية - وإن اختلفت عناوين الأدعية أو موضوعاتها - لأنّ جميع هذه الأدعية تتمحور بين موقفين متقابلين أو حالتين متقابلتين، يحاول الإمام (ع) أن يرسم من خلال الألفاظ والعبارات المتقابلة الصراع الدائم بين هذين الموقفين؛ لأنّ الإنسان دائماً بين دعوة الله ودعوة الشيطان وهو موقف بأنّ منتهى دعوة الله إلى الجنة ومنتهى دعوة الشيطان إلى النار والدعاء خير وسيلة للثبات على موقف الحق والابتعاد عن موقف الباطل أو حالة تقربنا إلى الله وتسبّب رضاه ورضوانه وحالة تبعدنا عنه وتسخطه. تتمثّل هاتان الحالتان في الدعاء التالي خير تمثيل:

اللهم ومتى وقفنا بين نقصين في دينٍ أو دنيا فأوقع النقص بأسرعهما فناً واجعل التوبة في أطولهما بقاءً وإذا هممنا بميمّن يرضيك أحدهما عنك ويسخطك الآخر علينا فمِل بنا إلى ما يرضيك عنّا وأوهن قوتنا عمّا يسخطك علينا^١.

المتصفح في أوراق الصحيفة والتأمل فيها يرى بوضوح كيف ارتسم هذا الصراع بين الموقفين المتقابلين عن خلال الألفاظ المتقابلة تتمثّل في الكلمات المبيضة وجوهها والكلمات المسودة وجوهها. الكلمات البيضاء: الله ← الحق ← الطاعة ← الحلال ← الآجل ← الدين ← الثواب ← الجنة. الكلمات السوداء: الشيطان ← الباطل ← المعصية ← الحرام ← العاجل ← الدنيا ← العقاب ← النار. ومن خلال هذا التقابل العام ترتبط أدعية الصحيفة بعضها إلى بعض فتبدو الصحيفة ككلّ واحد في غاية الانسجام.

النتيجة:

- أنّ الأسلوب الأدبي قد أحرز سبق بالنسبة إلى أساليب الأخرى في الصحيفة فقد أضفى هذا الأسلوب جمالاً وحسناً عليها فهي مليئة بالألوان البيانية والبديعة مع عفويتها وسلاستها وبساطتها.
- أنّ عنصر التقابل هو من أكثر الألوان البديعية المستخدمة في الصحيفة فيعدّ سمة أسلوبية بارزة لها بحيث يواجهنا في أوّل عبارة ابتدئت بها الصحيفة.

^١ - المصدر نفسه، ص ٦٩.

- أنه (ع) قد استخدم من الآيات القرآنية ما فيها لون التقابل تلاوفاً مع الأسلوب التقابلي في الصحيفة.
- أن فقرات الصحيفة تتصف بقصرها وتساويها في الطول بحيث لا تتجاوز كلمتين أو ثلاث كلمات بعض الأحيان ولكن في هذه الفقرات القصيرة يتحقق التقابل بشكل لطيف والتقابل هو الركن الرئيس في هذه الفقرات مع قصر طولها.
- جاوز التقابل بأنواعه المختلفة دور التحسين المعنوي وقد لعب دوراً بارزاً في الانسجام بين أجزاء جملة أو جملتين أو عدة جمل.
- قد اجتمعت سائر عوامل الانسجام كالتكرار والترادف مع عنصر التقابل في الصحيفة ولكن تلك العوامل تكون في خدمة عامل التقابل لأنه يؤدي الدور الرئيس في انسجام أجزاء النص.
- أن التقابل قد شكل صراعاً كلياً بين موقفي الحق والباطل في جميع أرجاء الصحيفة بحيث أدى إلى الانسجام الكلي للنص واستمراريته.

قائمة المصادر و المراجع:

العربية:

١- القرآن الكريم

- ٢- انصاريان، حسين، ترجمه الصحيفة السجادية، چاپ اول، انتشارات پیام آزادي، ١٣٧٦هـ.ش.
- ٣- ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثانية، لبنان: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٢.
- ٤- ابن رشيق القيرواني، ابوعلی الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابة ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، لبنان:
- ٥- أبوزيد، أحمد، التناسب البياني في القرآن، د.ط، منشورات كلية الآداب بالرباط، ١٩٩٢.
- ٦- باطاهر، بن عيسى، المقابلة في القرآن الكريم، الطبعة الأولى، عمان: دار عمار، ٢٠٠٠.
- ٧- البستاني، محمود، تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي، د.ط، بيروت: مجمع البحوث الإسلامية، ١٩٨٦.
- ٨- الحلوة، نوال بنت إبراهيم بن محمد، «التقابل الدلالي دراسة نظرية تطبيقية في سورة النساء»، مجلة علوم اللغة، ج ٩، العدد الثاني، ٢٠٠٦، صص ٢١٠-١٣٥.
- ٩- الحريبي، فرحان بدري، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، الطبعة الأولى، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.

- ١٠- الحسيني، راشد بن حمد بن هاشل، **البنى الأسلوبية في النصّ الشعري**، الطبعة الأولى، لندن: دار الحكمة، ٢٠٠٤.
- ١١- خطايي، محمد، **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص**، الطبعة الثانية، المغرب: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
- ١٢- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط، بيروت، دار المعرفة، د.ت.
- ١٣- سلطان، منير، **البدیع تأصيل وتجديد**، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٦.
- ١٤- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل، **الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق مفيد قميحة، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٩.
- ١٥- عمر، أحمد مختار، **علم الدلالة**، الطبعة الخامسة، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٨.
- ١٦- عبد المجيد، جميل، **بلاغة النص**، د.ط، القاهرة: دار الغريب، ١٩٩٩.
- ١٧- عبد المجيد، جميل، **البدیع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- ١٨- عزّالدين، عمّاري، **أطروحة أسلوب التقابل في الربع الأخير من القرآن الكريم**، لنيل شهادة الماجستير، إشراف: حجيج معمر، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠١٠.
- ١٩- عزّام، محمد، **النص الغائب**، د.ط، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.
- ٢٠- العموش، خلود، **الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النصّ والسياق**، د.ط، عمان: عالم الكتب الحديث إربد وجدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٨.
- ٢١- فرج، حسام أحمد، **نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النصّ النثري**، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٧.
- ٢٢- فريجة، أنيس، **نظريات في اللغة**، د.ط، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣.
- ٢٣- القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرح علي بوملحم، د.ط، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٠.
- ٢٤- القرطاجني، أبو الحسن حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب أبي الخوجه، د.ط، لبنان: دار الغرب الإسلامي، د.ت.
- ٢٥- كريمي فرد، غلامرضا، «**الجمالية في الصحيفة السجادية**»، مجلة العلوم الإنسانية، العدد ١٢، ١٤٢٦هـ.ق، صص ٨٤-٧٣.

٢٦- مطلوب، أحمد و البصير، حسن، **البلاغة والتطبيق**، الطبعة الثانية، العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٩٩.

- الفارسية:

٢٧- خانباني، علي أوسط، « **شكوه تعبير و صحيفه سجادية** »، فصلنامه اندیشه ديني دانشگاه شيراز، شماره ١٥، تابستان ١٣٨٤ هـ.ش، صص ٢٠-١.

٢٨- نظري، عليرضا، **پايان نامه دكتري کارکرد عوامل انسجام متني درخطبه هاي فُح البلاغة** (بر اساس الگوي نقش گراي هاليدي) استاد راهنما: دکتر خليل پرويني، دانشگاه تربيت مدرس، ١٣٨٩ هـ.ش.

٢٩- مهاجر، مهران و نبوي، محمد، **به سوي زبانشناسي شعر**، چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ١٣٧٦ هـ.ش.

- الإنجليزية:

30- M.A.K.Haliday and Ruqaiya Hasan. **Cohesion in English**, first published, London: Longman group , 1979.

الطبيعة الرمزية في شعر بدرشاكر السياب ونيمايوشيج

الدكتور حامد صدقي^١

جمال نصاري^٢

الملخص

بما أن الرمزية هي مدرسة تأويلية وفنية تزيد النص حُرْفية وبهجة، حاولنا أن نتطرق إليها من خلال الطبيعة ونظامها الحركي. فالطبيعة الرمزية هي حصيلة مخيلة وبيئة. والشاعر في خضم البيئة يجسد لنا أَلَم الإنسان المعاصر بالأسلوب الرمزي. لكن يبقى سؤالٌ جوهريٌّ، هل الطبيعة الرمزية في شعر نيمايوشيج وبدرشاكر السياب تأخذ طابعاً اجتماعياً (سوسولوجياً) وسياسياً؟ نرى الشعارين يعيشان في بيئة خضراء. لذا نرى مدلولات الطبيعة كالنخيل والغابة والصفصاف والنيلوفر والصنوبر والبحر والمطر تهيمن على المعجم اللغوي لهذين الشعارين وتأخذ دلالات رمزية كالثورة والوطن والخصب.

في بحث الطبيعة الرمزية حاول الشعاران أن يصورا الوطن كحقل محروق. تضافرت حوله عوامل سياسية ملتتهبة متمنين هطول أمطار الثورة. لتزدهر حال الأمة وتنقشع الغمة وينزاح غبار الاستعمار وينسحب الاستبداد ليجري في خليج الحياة، الحنين إلى العودة وإلى المستقبل الواعد.

كلمات مفتاحية: الطبيعة، الرمز، بدرشاكر السياب، نيمايوشيج

المقدمة

تواجهت الطبيعة بصورة مكثفة في عالم الشعر. لكن عدة أسباب مهمة دفعتنا إلى تناول «الطبيعة الرمزية في شعر نيمايوشيج وبدرشاكر السياب». أولاً : الطابع الرمزي: فهو من أهم العناصر التأويلية والفنية للنص. ويعطي النص الشعري متنفساً عظيماً وروعة كبيرة. وبما أن الطبيعة هي نظام حركي ومتناقض الفضاءات، فلها عندما تأخذ طابعاً رمزياً تجسد لنا متناقضات العالم وتأويلات الإنسان المعاصر. ثانياً العامل الاجتماعي والسياسي: من أهم العناصر التي ميزت الرمزية الشرقية عن الرمزية

^١ - أستاذ في اللغة العربية وآدابها بجامعة «الخوارزمي» في طهران، إيران.

^٢ - طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة «آزاد» الإسلامية. jamalnassari@yahoo.com (الكاتب المسؤول)

الغربية العنصران السيولوجي والسياسي. فالشاعران كانا يعيشان هموم المجتمع ونكباته، ويتمنيان هطول أمطار الحرية والثورة لتزدهر حال الأمة وتنقشع الغيمة فيقول بدر شاكر السياب:

كل عام - حين يعشب الثرى نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطر /مطر /مطر

ويتذكر نيمايوشيج عويل المعزين وهو أيضاً يتمنى هطول الأمطار وحلول آفاق الحرية. يقول:

گرچه می گویند: می گریند روی ساحل نزدیک

سوگواران در میان سوگواران

قاصد روزان ابری، داروک! کی می رسد باران؟

[وإن قالوا «يكون على الساحل القريب/ المعزون بين المعزين/ رسول الأيام المطيرة، أيها

الضفدع! متى يهطل المطر؟]

يرى بدر شاكر السياب ونيمايوشيج أن للفنان والأديب رسالة تجاه شعبه ومجتمعه. فحاولا أن يكونا صرخة مدوية بوجه النظم الاستبدادية والتدخلات الأجنبية. فهما من خلال الطبيعة ورموزها كانا يحاكيان فضاءات الحرية والأمل والازدهار. فتشبت الشعاران بالطبيعة وأشكالها المتعددة كالشجر والمطر والريح والسحاب والسماء والنار ودلالاتها الرمزية في قاموس الشعارين. لكن السؤال الأساس الذي يطرحه البحث هو هل الطبيعة في شعر الشعارين تتحمل التأويل الرمزي؟ ومتى يأخذ هذا التأويل طابعاً اجتماعياً وسياسياً؟ في هذا النطاق لم نرَ دراسة شاملة تتناول بحثاً مقارناً للطبيعة الرمزية في شعر الشعارين. بل الدراسات التي دوّنت في هذا المجال تناولت شعر نيمايوشيج على حدة والأخرى تناولت شعر السياب لوحده أيضاً.

في النهاية اعتمدنا في هذه المقالة على النظرية الأميركية في الأدب المقارن؛ غير آخذين بنظر الاعتبار نظرية التأثير والتأثر وتجاذبات الحاكم والمحكوم.

نشأة الرمزية

«نشأت الرمزية في أواخر القرن التاسع عشر ردّ فعل على الرومانسية والبرناسية، واستمرت حتى أوائل القرن العشرين معاشةً البرناسية والطبيعية، ثم امتدّت حتى شملت أمريكا وأوروبا.»^١

^١ - عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص ١١٢.

«كان رواد الرمزية الأوائل قد أخذوا على الرومانسية مبالغتها في الذاتية والانطواء على النفس بحيث غدت غير آبهة بما يجري خارج الذات، وإفراطها في التهاون اللغوي والصياغة الشكلية، ثم أخذوا على البرناسية بالمقابل المبالغة في الاحتفاء بالشكل ولا سيما في الأوزان مما قد يحرم الشاعر من إمكانية التلوين والتنوع وموامة التموجات الانفعالية وأخذوا عليها أيضاً شدة الوضوح والدقة بينما توجد في عالم الشعر مناطق ظليلة واهتزازات خفية يصعب التعبير عنها بدقة ووضوح فالوضوح والدقة والمنطق والوعي والقيود اللغوية والفنية كلها شروط تخنق الإبداع وتكبح تيار الانفعال... ولا بد من الانطلاق مع العفوية والحرية الكاملة ليجري الإبداع على أجواء خالية من القيود والسدود... ولا بد من التماس أدوات لغوية جديدة هي الرموز للتعبير عن الحالات النفسية القائمة بطريقة الإيماء لا بالطريقة المباشرة الواضحة».^٢ ويرى شوقي ضيف «أن المدرسة الرمزية تؤمن بأن الشعراء لا يستطيعون الإفصاح عن مشاعرهم ومعانيهم الغامضة إفصاحاً دقيقاً، لأن اللغة أعجز من أن تؤديها ولذلك ينبغي الاستعانة على تذليل ذلك بالإيحاءات التصويرية والموسيقية».^٣

«تدين الرمزية بنشأتها لعوامل فلسفية في المقام الأول. فقد نمت وترعرعت في ظل الفلسفة المثالية التي تجددت حيويتها في الربع الأخير من القرن التاسع عشر رداً على شطط النزعة المادية الوضعية في تفسيرها الجبري للكون والتاريخ والإنسان. والمثالية فلسفة تنكر وجود العالم الخارجي ولا تراه موجوداً إلا بقدر ما يتصوره عقلنا. وتفترض أن العلم لا يستطيع أن يدرك حقائق الأشياء وإنما ظواهرها الخارجية فحسب وأن في الكون أسراراً ومجهولات يقف العالم عاجزاً عن الوصول إلى كنهها».^٤

«هذا على صعيد الكون والعالم الخارجي. أما على صعيد الإنسان والعالم الداخلي، فقد تبنى الرمزيون بحماسة، النتائج التي توصل إليها علم النفس التحليلي الناشئ في تقسيمه العقل البشري إلى عقل ظاهر وعقل باطن، أو إلى منطقتين: منطق يدركها الوعي ومنطقة لاواعية يقصر العقل عنها وإذا غدا اللاوعي من المعطيات العلمية الثابتة، فإن الرمزيين افترضوا مع المثاليين من علماء النفس إن القوة اللاوعية هي المحرك الأخير لسلوكنا وهي التي تتحكم بأفعالنا جميعاً، وأن حقيقة الإنسان النهائية تمكن

^٢ - المصدر نفسه، صص ١١٣-١١٢.

^٣ - شوقي ضيف، البحث الأدبي، ص ٨٧.

^٤ - سليمان العيسى - جورج طرابشي، التراجم والنقد، ص ١٩٥.

في لا شعوره، لافي واعيته. ومن هنا فقد جعلوا همهم الأول الإبحار داخل دائرة اللاوعي وكشف مجاهليها^١.

«من طلائع المفكرين أدباء وكتاب لهذه المدرسة: الألماني «جوته» والأمريكي «ادجار آلن بو» وتبعهما فيما بعد كتاب وشعراء أمثال «شارل بودلير» صاحب ديوان «أزهار الشر» وهو شاعر فرنسي مات صغيراً بعد أن أحدث أثراً كبيراً في الشعر العالمي. وكذلك «مالارمية» الفرنسي و«وليم بلاك» الإنجليزي. وعلى يد هؤلاء الرواد استطاعت المدرسة الرمزية أن ترسي قواعدها وترسخ أفكارها وتكشف عن هويتها في المجال الأدبي^٢.

الطبيعة

استمد الشعراء عدداً من المفردات من الطبيعة في بناء لغتهما الشعرية. لذا يلاحظ استخدامهما؛ المطر والأشجار والبحر والماء والريح والخب. هكذا يكون للطبيعة حظ وافر في قاموسهما الشعري وتشكل الركيزة الأساسية لرمزيتهما.

أ: الاشجار والورود

كان الشعراء يعيشان في بيئة خضراء. إذ كان السياب^٣ يقطن في بصرة النخيل، فيما ترعرع يوشيج^٤ بمازندران الربيعية؛ لذا ترى ألفاظ الطبيعة كالنخيل والغابة والصفصاف والنيلوفر والصنوبر تهيمن على قاموس هذين الشعراء وتأخذ دلالات رمزية كالثورة والوطن والخصب. جسّد لنا نيما يوشيج في قصيدة «ري را» («ري را» أصوات فئة تهتف من بعيد) حالة الملح والخوف والاستبداد الجاثم على صدر الأمة، والزُمرة التي تهلّل للحكام وآرائهم الفاسدة. فيقول:

از پشت «كاج» كه بندآب

برق سیاو تابش تصویری از خراب

^١ - المصدر نفسه، صص ١٩٦-١٩٥.

^٢ - صادق خورش، مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه، ص ٢٠٩.

^٣ - ولد بدر شاكر السياب عام ١٩٢٦ في قرية من قرى ابي الخصيب تسمى جيکور. وهو الابن الاوسط لثلاثة بنين رزق بهم شاكر من زوجته كريمة وهي ابنة عمه. انهى التعليم الثانوي في البصرة والتحق بكلية دارالمعلمين العالية ببغداد طالباً في قسم اللغة العربية وتحوّل في العام التالي إلى قسم الادب الانجليزي. (رشيد نعمان، ص٧)

^٤ - ولد نيما يوشيج عام ١٨٩٧ في قرية «يوش» من قرى مازندران. هو الابن اكبر من بين خمسة بنين رزق بهم إبراهيم من زوجته طوبى مفتاح. انتقل في الثانية عشرة من عمره إلى طهران. وفي ثانوية «سن لوتى» تعلّم اللغة الفرنسية وآدابها (طاهباز، ص٣٩)

در چشم می کشاند^٥

[من خلف الصنوبر حيث احتجاز الماء/ صاعقة سوداء تجسّد لمعة تصويرية من الدمار/ في العين]
«يرمز الشاعر إلى الغابة باستخدامه الصنوبر في هذه الأبيات»^١ وفضاء السياسة غير حياته إلى
غابة تُحيط بها صواعق سوداء، تصوّر له الدمار والخراب و«يرمز باحتجاز الماء إلى فئة قليلة، تضلل
آراء الشعب وقضاياهم الأساسية»^٢.

أو في قصيدة مهتاب = شعاع القمر بين لنا غفلة المجتمع وخنوعه ويحاول الشاعر أن يثور على
هذه التزعة لذا سلب منه الهدوء والسكينة، تدمع عيناه ويلجّ الصباح عليه بأن يوقظ هولاء العفلة، لكنّه
لا يستطيع؛ لأنهم وصلوا إلى حدّ الموت وهو في حيرة من أمرهم تراوده أفكارٌ شعرية فيقول:
نازك آرای تن ساق گلی / که به جانش کِشتم / و به جان دادمش آب / ای دریغا! به برم می
شکند^٣

[وردةٌ طريفة وجميلة الهندام/ زرعته وسقيتها من روعي/ ياللاسف! تنكسر في حضني]
لا يشك سعيد حميدان «بأن الوردة الجميلة ترمز إلى شعر الشاعر وهو زرعها وسقاها من روجه
ويجسد فيها آلامه وآماله»^٤

أو في قصيدة داروك = الضفدع يقول:

خشك آمد كشتگاه من

در حوار كشت همسايه^٥

[قد ييس زرع/ في حوار زرع الجار]

«يرمز بالزرع إلى وطنه ويزرع الجار إلى الاتحاد السوفياتي» لماذا زرع الشاعر يابس وجاره ينعم
بالنماء والخصب والازدهار؟ «لربما الجار له طريقته الخاصة في النمو أو الإنماء له دورٌ في مأساة

^٥ - تقى پورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ٢٩٦.

^١ - تقى پورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ٣٥٠.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٣٥٠.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٢٧٦.

^٤ - سعيد حميدان، داستان دگرديسي، ص ٢٥٢.

^٥ - تقى پورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ٢٩٥.

الشاعر»^١. لكن الدكتور تقى پورنامداریان يخرج من هذه الثنائية ويقول: «يُريد نيمایوشیج التغير في سياسة البلد لكن ليس على أسلوب الجار الشمالي وهو لم يكن شغوفاً بالشيوعيين والماركسيين»^٢

أو في قصيدة ترا من چشم در راهم = أنا في انتظارك يقول:

در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام

گرم یاد آوری یا نه، من از یادت نمی کاهم

ترا من چشم در راهم^٣

[في ذلك الحين عندما يأسر النيلوفر، الصفصاف الجبلي/ أذكّرني أم لا، أنا لن أنساك/ أنا في

انتظارك]

نرى في هذه القصيدة، أنّ بيئة الشاعر هي التي ألهمته هذه التصاویر والرموز وهو جسّد لنا حالة العاشق الأسير. لكن الالفت للانتباه هو التناقض الرمزي الذي أتى به الشاعر؛ «لقد أدخل الصفصاف الجبلي وهو رمز للعصيان والحرية. بمصيدة النيلوفر وهي رمز للهدوء والسكنية وبهذا الأسلوب جسّد لنا حالة العاشق الريفی أثّار الذي تورط في عالم الحب»^٤

وبينما كان نيمایوشیج يحفل بشجرة الصفصاف أو النيلوفر، كان بدرشاكر السياب يبحث عن النخلة ويرى فيها طفولته ووطنه وأمه وماضيه. لكن الدكتور إحسان عباس يرى في أحوال السياب «مفارقة ساحرة، فالنخلة شاهرة فارعة لا تطلب بحثاً، ولكن السياب كان يبحث عن المعاني الباطنية فيها حيناً، وبديلتها حيناً آخر، ولهذا أنفق عهد الصبا والشباب وهو يكي الحرمان من هذه «النخلة» أو يحاول أن يجد ما يعوضه عنها»^٥ ففي قصيدة «المسيح بعد الصلب» يقول:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح

في نواح طويل تسفّ النخيل

والخطى، وهي تنأى، إذن فالجراح

والصلب الذي سَمروني عليه طوال الأصيل

^١ - سعيد حميدیان، داستان دگرديسي، ص ٢٨٧

^٢ - تقى پورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ٣٣٧

^٣ - تقى پورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ٣٠٥.

^٤ - شمس لنگرودی، تاريخ تحليلي شعر نو، ص ١٣٨.

^٥ - احسان عباس، بدرشاكر السياب دراسة في حياته وشعره، صص ٤٠٦-٤٠٥.

لم تُمتني.^١

«فالنخيل هو رمز الحياة والخصب والعطاء، هو دم العراق. وقد لا يصحّ ذلك في واقع الاقتصاد، إذ إن مورد العراق قد يكون النفط، وما ضرّ، فالشاعر لا يتحرى عن الحقيقة العلمية الجاثمة، وإنما الحقيقة هي تلك التي تناط بوشائج الحب والذكرى والجمال في نفسه، بل إن في الأمر ما هو أنأى من ذلك؛ النخيل هو رمز الخصب والسلام معاً... أما النفط، فهو رمز المال القاتل... فالعراق الحقيقي، الآمن، المطمئن، القانع بذاته، المستكن إلى مصيره هو عراق النخيل، والعراق المتآمر... هو عراق النفط^٢».

حين كان يعيش العراق مأساته الحزينة تحت وطأة أقدام الحكم الجائر، قد فُرضت عليه أوضاع اجتماعية وسياسية جائرة. نجد السياب يصور لنا تلك المأساة في قصيدة «مدينة بلا مطر»:

مرت الأعوام كثيراً ما حسبتها
بلا مطر... ولو قطرةً
ولا زهر... ولو زهرةً
بلا ثمر - كأن نخيلنا الجرداء أنصاب أقمنها
لندبل تحتها ونموت^٣

فهو أتى بصفة «الجرداء» للنخيل، ليرمز إلى الجفاف والاضطهاد الذي كان يسود العراق. لكن مهما كانت أحوال العراق فهو يحنُّ إليها لأنها «عملية احتراق وعذاب، وتشبه قصيدته، بعد المخاض، الوليد الذي لا يكفّ عن الصراخ، فينشر الحزن والكآبة حوله، يثير عاطفة الشفقة، وهو قادر على استرجاع التجربة، التي مضى عليها زمان بعيد، فيعيش فيها من جديد، وتتمخض المعاناة عن قصيدة جديدة، لعلّ قصيدة غريبٌ على الخليج خير شاهد على هذا القول^٤:

هي وجه أُمّي في الظلام
وصوتها يتزحلّقان مع الرؤى حتى أنام
وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهمّ مع الغروب

^١ - بدر شاكر السيّاب، ديوان، ص ٢٤٥.

^٢ - إيليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السيّاب، ص ١٠٢.

^٣ - بدر شاكر السيّاب، ديوان، ص ٢٦١.

^٤ - انطونيوس بطرس، بدر شاكر السيّاب شاعر الوجع، ص ٢٣٣.

فاكتظّ بالأشباح من كل طفل لا يؤوب

من الدروب^١

تكرار لفظة «العراق» على مستوى هذه القصيدة يبين لنا مدى حنينه إلى وطنه و«الاغتراب عن الوطن يتصل بالنفس في جانب وجودي من معاناتنا للمصير... إنه هنا، الوطن الأم، أو الذي تختلط فيه عاطفه الوطن بعاطفة الام، إنه رحم الحياة وأحضانها، وأبصر فيه النخل رمز الخير والخصب بل رمز الطفولة المسجونة في أوهامها^٢».

«فالعراق في هذه القصيدة ليس كياناً جغرافياً، إنه سلسلة من الذكريات الشخصية العزيرة تستثيرها دورة اسطوانة موسيقية سمعها الشاعر في منفاه: ذكريات تتراوح بين صوت أمه في الظلام يرغم له حتى نيام، وخوفه صبيّاً من الأشباح التي يكتظ بها النخل مع الغروب، والقصص الشعبية الساحرة التي ترويها النساء للأطفال المصطليين حول التنور بينما الرجال يعربدون ويسمرون خارج البيت^٣»

ب: المطر

دخل المطر في شعر الشعارين كرمز الانفراج والثورة ومؤاتياً لحالات الإصلاح والازدهار، ولكنّه عندما يزداد غرارةً يأخذ في بعض الأحيان صورةً سلبيةً يتمنى الشاعر إنتهاءه. يقول نيمايوشيج في قصيدة «برفراز دود» «على سطح الدخان»

آسمان ابر اندود

برفراز دودهايى كه ز كشتِ سوخته برياست

و ز خلال كوره ى شب

مژده گوى روز باران باز خواناست^٤

و[السما غائمة / على سطح الدخان الذي يتصاعد من الحقل المحروق/ ومن خلال بوتقة الليل/

يبقى مبشر المطر منشداً]

^١ - بدر شاكر السياب، ديوان، ص ١٨١.

^٢ - ايليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السياب، ص ١٣.

^٣ - عيسي بلاطة، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص ٩١-٩٠.

^٤ - سيروس نيرو، كليات اشعار نيمايوشيج، ص ٣٣٥.

إن السماء غائمة والحقل محروق لكننا نرى جَوْاً إيجابياً يَحْيُمُ على بنية القصيدة ومرة أخرى ينشدُ
مبشر المطر بأمل الإصلاح والازدهار. هكذا تستمر النظرة التفاؤلية في شعر نيمايوشيج و«هو يستعمل
رموز الخير والشر بصورة دراماتيكية في قصيدة برفراز دشت^١ = على السهل :

برفراز دشت باران ست، باران عجیبی!

ریزش باران سر آن دارد از هر سوی وز هر جا

باد لیکن این نمی خواهد^٢

[على السهل مطرٌ، مطرٌ عجيب / المطر يريد المطول من كل حذب وصوب/ لكن لا تريد الرياح
ذلك].

«يريد المطر أن يبذل خيراته للكل، لكن الرياح، رمز الشر والنقمة لا تريد هذا^٣» فالمطر في هذه
القصيدة رمزٌ للعطاء والخيرات، لكن الرياح هي من تمنع العطاء. عندما هبَّت الرياح في أجواء إيران،
أخذت النظرة الايجابية بالإنحدار. ورأى الشاعر وطنه وحقله يابساً وعليلاً. لهذا تمنى أن يهطل مطر
الثورة؛ ليغير اللحظة تغييراً جذرياً. ففي قصيدة داروك = الضفدع يقول:

گرچه می گویند : «می گریند روی ساحل نزدیک

سوگواران در میان سوگواران

قاصد روزان ابری، داروگ! کی می رسد باران؟^٤

[وإن قالوا: «على الساحل القريب/يبكي المعزون بين المعزين/ يا رسول الأيام الممطرة، أيها
الضفدع! متى يهطل المطر؟]

الاحتدامات السياسية والظلم الاجتماعي في العراق، خَلَقَ جَوْاً ملتهباً؛ لهذا نرى السياب أيضاً
يتمنى هطول المطر والتغيير في الحياة الاجتماعية. ففي قصيدة «أنشودة المطر» يجسّد الشاعر لنا آلم
الإنسان المعاصر من خلال حوار مع المطر. يقول إحسان عباس «إن المطر لا بد أن يلد عشباً، وشعباً
وريا، وهذا الشعب والرّي من حق الذين يصنعون الحياة بدمائهم وليس من حق الغربان والجراد

^١ - سعيد حميدان، داستان دگرديسي، ص ١٦٢.

^٢ - سيروس نيرو، كلييات اشعار نيمايوشيج، ص ٣٣٦.

^٣ - سعيد حميدان، داستان دگرديسي، ص ١٦٢.

^٤ - سيروس نيرو، كلييات اشعار نيمايوشيج، ص ٣١٨.

والأفاعي^١ «وثة تشابه جميل يجري بين قطرات المطر ودموع الجياح والعراة وقطرات دم المضطهدين. لتقوم القصيدة على تناقضات متعددة كان تعليق الشاعر فيها على حياته الخاصة أمراً دعم الجانب الدرامي في هذا العمل الشعري الكبير وأكسب حدة فورية وحساً أكبر بالواقع^٢» فيقول:

ومنذ أن كنّا صغاراً، كانت السماء

تغيّم في الشتاء

ويهطلُ المطر

وكلّ عامٍ - حينَ يعشبُ الثرى - نجوع

ما مرّ عامٍ والعراقُ ليس فيه جوع

مطر... / مطر... / مطر...^٣

فهو يرمز بالمطر إلى الثورة والقصيدة تبين أنّ في العراق جوعاً على الرغم «من كثرة الغلال والحصاد، لأن هذه الغلال تذهب إلى الإقطاعيين في كل موسم، لهذا يبقى الفلاح جائعاً» «كان بدر يحمل آمالاً عريضة لبني وطنه ولكل من يناضل مثلهم من أجل حياة فضلى من العالم، ومن أجل حياة خالية من الجور والاستغلال، مفعمة بالحرية والخير. لكن مصالح الطبقة الحاكمة في العراق كانت مشغولة في غير هذه الآمال. في هذا الوقت، إذ كان يهتمها قبل كل شيء أن تحمي نفسها من أية مكاسب ينالها على حسابها التقدميون والمتحررون^٤».

وفي قصيدة «مدينة السندباد» يرى بدر الموت السياسي الذي سبق الثورة بمثابة الجفاف والعقم^٥ وكان يتمنى أن يسود العراق حالة من الرفاهية والعدالة الاجتماعية ويتطلع إلى ولادة ثورة في أعماق هذا الوطن لهذا يصرخ:

«جوعان في القبر بلا غذاء

عريان في الثلج بلا رداء

^١ - احسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص ٢١٢.

^٢ - سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص ٨٠٠.

^٣ - بدر شاكر السياب، الديوان، ص ٢٥٦.

^٤ - عبدالرضا علي، الاسطورة في شعر السياب، ص ١٥٦.

^٥ - انطونيوس بلاطة، بدر شاكر السياب شاعر الوجع، ص ١٠٠.

^٦ - عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص ١٤٥.

صرخت في الشتاء

أقض يا مطر

قامت الثورة وجاء المطر الذي هو رمز الخصب والعطاء والخير الوافير لكل البشر»^٣ «ثم فوجيء بأن التتار (الشيوعيين) أشاعوا القحط في البلاد، فلا ربيع ولا مطر»^٤ «وتمنى لو يعود فينام من جديد أو يموت من جديد حتى وصل اليأس به إلى أن يقول: (آه يا مطر) بعد أن كان يقول: (أقض يا مطر)»^٥.

ج: البحر والنهر

يتحلى البحر بحركية خاصة عندما تكون فيه الامواج متلاطمة؛ وتحكي عن حركات وانتفاضات الشعوب. ومن لا يهتم بهذه الامواج فهو يكون على الساحل متفرجاً وقانطاً في دنياه الصغيرة «الأنما الفردية». لذا نرى الشاعر بصفته مرآة المجتمع يرمز بالبحر إلى وطنه وشعبه اللذين يغلي فيهما هموم القدر. فيقول نيمايوشيج في قصيدة: برسر قايقش=على سطح زورقه

بر سر ساحل هم ليكن اندیشه كنان قايق بان

ناشکبیاتر برمی شود از او فرياد

«كاش بازم ره بر خطه ی دریای گران می افتاد!»^٦

[على الساحل أيضاً، كان يفكر الربان/ يصيح بجزع أليم/ ياليت يقع دربي على البحر العظيم مرة أخرى].

فهذا الربان هو الشاعر الذي يفكر في هموم مجتمعه والساحل المكان الذي لا يليق بنفسيته المتألمة، لهذا يحن إلى البحر رمز الشعب ويُريد الانخراط بأموواجه وحركاته والفناء في ذاته

أو في قصيدة آي آدم ها=أيها الناس يقول:

يك نفر در آب می سپارد جان

يك نفر دارد كه دست وپای دائم می زند

روی این دریای تند وتیره وسنگین كه می دانید^٦

^٣ - خلف رشيد نعمان، الحزن في شعر بدرشاكر السياب، ص ٨٨.

^٤ - س.مورية، الشعر العربي الحديث، ص ٣٧٤.

^٥ - خلف رشيد نعمان، الحزن في شعر بدرشاكر السياب، ص ٨٨.

^٦ - تقى پورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ٣٠٣.

[هناك شخصٌ يفقد حياته في البحر / وهناك شخص دوماً يضرب بيديه ورجليه يحاول النجاة/
على سطح هذا البحر السريع والقاتم ماذا تعلمون؟]

يخاطب الشاعر في هذه القصيدة الجالسين على الشاطئ متفرجين وفرحين. وهو يرمز بالشاطي إلى جماعة ليست لهم قضية ومعاناة؛ لهذا هم يفكرون في المتعة وفي جوارهم شخصٌ يموت غرقاً بسبب طغيان هذا البحر الاسود القاتم. فهو يرمز بالبحر إلى تناقضات المجتمع الذي تطال ساكنيه.

أما في قصيدة «ماخ اولاً» نرى الشاعر يتكلم عن شخصية مجهولة، مهما تجتهد لترسخ منظومة شعورية جديدة تجاه الفن، تواجه نزعة متشددة ومتحجرة وآذان غير صاغية. فيقول نيمايوشيج:

ماخ اولاً پيكره ی رود بلند

می رود نامعلوم ...

رفته دیری ست به راهی کاوراست

بسته باجوی فراوان پیوند

و اوست در کار سراپیدن گنگ

و اوفتاده ز چشم دگران^٢

[«ماخ اولاً» نهر عظیم/ یجری نحو المجهول/ منذ زمن یجری علی طریقہ / متصلاً بالهارعدة وهو
في الإنشاد أحرص/ وسقط من عيون الآخرين].

فـ ماخ اولاً هنا رمز الحركة الدؤوب الحائرة في حياة الفنان والشاعر^٣ الذي يواجه صيغ مختلفة من الانتقادات على مستوى الحياة الثقافية فيرى الطريق في وجهه مسدوداً ونهر حياته الفنية لا يصب في المجري الحقيقي.

كذلك يأخذ البحر والخليج في شعر السياب حيزاً عظيماً وهما ثروة من ثروات الشاعر ويرمزان إلى الوطن والمجتمع كما ترمز الأمواج إلى الثورة التي تأتي بالحرية والخلص؛ فيقول بدرشاكر السياب في قصيدة «أنشودة المطر»:

أصبح بالخليج، يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والحرار والردى

^١ - سيروس نيرو، كليات اشعار نيمايوشيج، ص ٢٦٤.

^٢ - تقى پورنامداریان، خانه ام ابری است، صص ٢٨٠-٢٧٩.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٢٧٩.

فيرجع الصدى كأنه النشيج ياخليج

يا واهب المحار والردى^١

الخليج «الذي يتداعى إليه الطامحون، فيغدق عليهم لآلته ونعمه تارة، ويخل عليهم هذه السآلي والنعم تارة أخرى، ويذيقهم بدلا عنها الحنية، ويجرعهم كأس المنية^٢» «وفي مناداته للخليج يكفّ السياب عن العزف على التوتر الوجداني والأجواء الشعرية التي تعبّر عن وقع أحداث الطبيعة في الذات الفردية، ينطلق إلى افق أنأى بفعل التوارد النفسي والهموم العامة. فثمة المطر المنهمر على الخليج والبروق والرعود يعانيتها الشاعر بذاته وذات الآخرين وموقفه وموقفهم، ويغدو الخليج رمزاً للعراق، لشرى العراق الذي يحمل الخصب والفقر والحياة والموت، في آن معاً^٣».

أو في قصيدة «النهر والموت» يُجسّد لنا التضحية بمعناها الشامل والإنساني وهي تمب الحياة والانتصار والازدهار. ومن هذا المنطلق بدأ بدر شاكر السياب يسافر مع بويب في رحلة عظيمة نحو الموت. «فبويب يخرج هنا عن كينونته مجرد نهر صغير، ليتحول إلى عالم يؤد الشاعر من خلاله ولوج الموت الذي يفضي إلى الحياة^٤» فيقول السياب:

بويب... بويب...

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

الماء في الجرار، والغروب في الشجر^٥

«فبويب يرمز إلى تدفق الحياة في عروق الإنسان والارض والنبات... واكتشف الشاعر فيه معناه الوجودي من اكتشافه لوظيفته في حياة الطبيعة والناس^٦»

«ومن ناحية شخصية، بدأ بدر يشعر أنه خاسر على ما يبدو، وأنه ضحية الصراع الجبار بين الشرق والغرب، وليس بوسعه أن يحتفظ بمكانه على شدة ما كان يجب ذلك، ناهيك عن أنه يرمي بثقله الضئيل في إحدى كفتي الصراع ليقرر نتيجته؛ فسقط تحت وطأة طلبات الجسد الضعيف، وإن

^١ - بدر شاكر السياب، الديوان، ص ٢٥٥.

^٢ - سيف الدين القنطار، المرأة في حياة السياب وفي شعره، ص ٤٠.

^٣ - ايليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السياب، ص ٨٨.

^٤ - حيدر توفيق بيضون، بدر شاكر السياب رائد الشعر العربي الحديث، ص ٩٠.

^٥ - بدر شاكر السياب، الديوان، ص ٢٤٤.

^٦ - ايليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السياب، ص ٢٧.

كان الروح قويًا مستعدًا. ومأساته أنه كان يدرك ذلك. فتمنى أن يموت ضحيةً إذا كانت حياة الآخرين تستفيد من ذلك^١

أما في قصيدة «غريبٌ على الخليج» فالشاعر يلفظ مفردة «العراق» عدة مراتٍ بسبب اغترابه عن الوطن وحنينه إليه والحالة النفسية التي كانت تنتابه. فيقول:

صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى: عراق

كالمد يصعد، كالسحابة كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي: عراق

والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق^٢

«صوت الحنين في الداخل هو أقوى من أصوات الهدير في الخارج، لأنه صوت مطلق، مبرم. لا يركد ولا يستكين وعالم النفس أقوى من عالم الطبيعة... فيرتفع صوتها على كل صوت لأنه ليس صوتاً لا مبالياً، بل إنه صوت موتور مرتبط بأزمة النفس التي تعاني معاناة الوجود... فالموج هنا رمز للخلاص من الأسر في مفازة الغربة^٣ والبحر هو رمز للمصاعب التي يتحملها الإنسان لأجل الخلاص من الحياة المادية.

د: الريح

حاول الشاعر أن يجسّد أَلَم المجتمع والشعب المضطهد؛ لذا نراهما يميلان إلى رمزية اجتماعية مستوحاة من هموم البشر؛ فإذا أراد أن يحنّ الشعب على النهوض فنرى الريح يأخذ منحىً إيجابياً وإذا أراد أن يبيّن هشاشة المجتمع بسبب كَرّ الرياح على جسد هذا الشعب نرى الريح تأخذ منحىً سلبياً. يقول نيمايوشيج في قصيدة بر فراز دشت=على السهل:

باد مى جوشد

باد مى كوشد

كاورد با نازك آراى تن هر ساقه اى در ره نهيى

^١ - عيسى بلاطة، بدرشاكر السياب حياته وشعره، ص ١٢٩.

^٢ - بدر شاكر السياب، ديوان، ص ١٨١.

^٣ - ايليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر بدرشاكر السياب، صص ١١-١٠.

بر فراز دشت باران است، باران عجیبی^۱

[تغلی الریح/ تکافح الریح/ لتأتی بقامة کل غصن جمیل علی الطريق بصرخة/ علی السهل مطر، مطر عجیب].

مع إن الریح تسفّ من کل جانب لكن التزعة التفاؤلية تُلقی بظلالها علی القصيدة، والمطر هو المهيمن والأجواء متناسبة للعطاء؛ لكن يحاول «الریح» رمز الشر والنقمة، منع هذه الخیرات والعطاءات.

أو فی قصيدة خنده ی سرد= الضحكة البائسة هيمنة الریح، تنتزع النظرة الإيجابية من الشاعر ولو كان مبتهجاً بقدوم النهضة الدستورية. لكن اضطهاد رضا خان یطفیء شموع الأمل فی وجدان الشاعر.

هو یقول:

لیک باد دمنده می آید

سرکش وتند

لب از این خنده بسته می ماند

هیکلی ایستاده می باید^۲

[لكن الریح تهب عاصفة/ جامحة وسریعة/ الشفاء مطبقة دون بسمه/ تنظر إلى هیکل واقف].

فالریح هنا رمز «للاستبداد المجدد الذي رجع فجأة، قبل أن يشق صباح الحرية والعدالة، یقوم كالطوفان ویطوي بساط الفجر والصباح البازغ»^۳

أما فی قصيدة خانه ام ابری است= بیبي غائم فالظلام هو حصيلة تراکمات جوّية، والریح هو نتاج السحاب القاتم: «إذا هبّت الریح تزعزعت حواس الإنسان ولا یستطیع أن یبصر بصورة جيدة وإذا هبّت الریح فی المجتمع البشري، تُزعزع الحرية ونفقد التمييز وسبل الإصلاح»^۴ لذا یقول نیما یوشیج:

از فراز گردنه خرد و خراب و مست/ باد می پیچد/ یکسره دنیا خراب از اوست/ و حواس من!

^۱ - سیروس نیرو، کلیات اشعار نیما یوشیج، ص ۳۳۷.

^۲ - تقی پورنامداریان، خانه ام ابری است: صص ۳۱۸-۳۱۷.

^۳ - المصدر نفسه، ص ۳۱۸.

^۴ - المصدر نفسه، ص ۳۴۰.

آى نى زن كه ترا آواى نى برده ست دور از ره كجايى^١
 [من فوق المنحدر المخطم الثمل / تهبّ الريح / العالم بأسره مدمرٌ منها / وحواسي / يا عازف الناي،
 صوت الناي اضللّك عن السبيل، اين انت؟].
 فهذه الرياح المدمرة ترمز إلى «فقدان الحرية في المجتمع الايراني آنذاك. وترويج أخبار كاذبة
 وتشويه صورة الحقيقة^٢» وعزف الناي يرمز إلى «الفنانين والشعراء الذين ابتعدوا عن هموم مجتمعاتهم
 وانشغلوا بترعائهم الفردية والفنية^٣» وإذا أردنا أن نوسع التجربة فيكون «البيت هو الارض والريح،
 غولٌ آخر، والحواس، هي حواس إنسان هذا القرن الذي عاش حزناً^٤».
 لا تهر الرياح بدر شاكر السياب وهو في خضمّ الحوادث لا يستسلم للقدر، لأن الفكر القدائي هو
 من يلهم الشاعر الايمان بالوقوف والاستمرار. ففي قصيدة «المسيح بعد الصلب» يقول:

بعدما أنزلوني سمعت الرياح
 في نواح طويلٍ تسفُّ النخيل
 والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح
 والصلب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
 ... يعبر السهل بيني وبين المدينة
 مثل حبل يشدُّ السفينة
 وهي تموي إلى القاع^٥

الأسطر تبين «أحداثاً يعطيها الشاعر أهمية خاصة، تتعلق بالعذاب والصلب وشدة المعاناة، والتي
 تشكل دافعاً قوياً من دوافع السياب في استدعاء الشخصية، والتماهي معها، في هذه القصيدة،
 فالسياب يتخذ من شخصية السيد المسيح رمزاً وقناعاً يعبر به ومن خلاله، عما لحقه هو من أذى وآلام
 وعذاب، ويتمسك - في الوقت نفسه - بالأمل الكبير الذي ظل يحمله، حتى آخر حياته، في أن تحدث
 معجزة كبرى، كقيامته المسيح بعد موته، تُعيد إلى السياب حياته وحيويته، «... إذن فالجراح،

^١ - المصدر نفسه، صص ٢٩٦-٢٩٥.

^٢ - المصدر نفسه، صص ٣٤١-٣٤٠.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٣٤٢.

^٤ - محمد حقوقي، ادبيات امروزيان، ١٣٨٠، ص ٥٤٣.

^٥ - بدر شاكر السياب، ديوان، صص ٢٤٦-٢٤٥.

والصليب الذي سمروني عليه طوال الاصيل، لم تمتني» لذلك «سمعت الريح في نواح طويل، تسفُ النخيل^١». فالرياح هنا ترمز إلى نظام حركي يأتي بالخصب والعطاء والحياة بعد الموت. «والسفينة، هي رمز للمصير المضطرب بين امواج القدر، الذي تعصف به الزعازع والذي يتأرجح بين اللجة والقاع. فسفينة الحياة مصابة بالعطب، يبتلعها جوف الفراغ والظلمة^٢» لكن المسيح (السياب) هو من يحاول أن يهدي سفينة الحياة إلى شاطئ الأمان لأجل التغيير والازدهار.

أما في قصيدة غريب^٣ على الخليج فيحن^٤ إلى شمس بلاده وغروبها؛ لذا نرى العالم والطبيعة بأكملها تصرخ فيه: عراق:

«الريح تصرخ بي: عراق

والموج يعول بي : عراق، عراق، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وانت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق

فللريح والموج هنا معنى آخر، إنهما رمز السفر والخلاص من الاسر في مفازة الغربة، وهما لا يصيحان بل إن نفس الشاعر تصيح من خلاهما^٥

هـ: السحاب والغيوم

تستعمل مفردة السحاب في قاموس الشعارين بصيغتين مختلفتين. عندما يأتي السحاب بالمطر والخير والبركة فهو يكون إيجابياً وعندما يأتي بالعقم فيكون سلبياً. يقول نيماء يوشيج في قصيدة خانة ام ابرى است=بيني غائم:

خانة ام ابرى ست

يكسره روى زمين ابرى ست با آن^٦

[بيني غائم/ صفحة الأرض كلها غائمة معه].

فالغيوم مهيمنة على التزعة التأملية عند الشاعر. لكن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هنا، هل هذه الغيوم تأتي بالمطر أم لا ؟ يقول :

^١ - محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص ١٨٨.

^٢ - ايليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر بدرشاكر السياب، ص ١٠٣.

^٣ - المصدر نفسه، صص ١١-١٠.

^٤ - تقى پورنامداریان، خانة ام ابرى است، ص ٢٩٥.

ابر بارانش گرفتہ است^١

[حان أو ان أمطار الغيم].

هو يتألم ويتأمل في أن يأتي السحاب، بالخير والبركة والازدهار لكن الريح ماتزال هي المانع والحاجب.

و همه دنيا خراب و خرد از بادست^٢

[فكل العالم مدمر بالريح].

الغيوم التي تُلقى بظلالها على الأرض هي رمزٌ للإزدهار الموقت وبصيص الأمل الذي فقد خاصيته بسبب الرياح المدمرة التي ترسمها الديكتاتورية على جبين الإنسانية هي اللاعب الأساسي.

تتكرر في قصيدة هست شب=الليل موجود العلاقة الكونية والطبيعية بين السحاب والمطر والرياح. فترى الشاعر بعد أنفراجات سياسية يأمل بأن يأتي المطر وتتناغم الأجواء. لذا يقول:

باد نوباوه ی ابر، از بر کوه

سوی من تاخته است^٣

[الريح باكورة السحاب، من فوق الجبل/ هجمت على].

فعلاقة الريح والسحاب علاقة تكاملية ليفضي أمرهما إلى المطر وتزدهر الساحة السياسية والاجتماعية. «عندما ظهر الدكتور مصدق رئيس الوزراء في بداية الخمسينات حصل هذا الانفراج وبزغ صبح الحرية، لكن سرعان ما خيم الاستبداد على المجتمع». لهذا نرى الشاعر يبدأ القصيدة بمفردة «الليل» وحضور الليل يبين لنا، أن السحاب هو رمز للانفراج الموقت على الساحة السياسية. في شعر السياب لدكنة السحاب وغموضه معانٍ ثورية وآمال مستقبلية. ففي قصيدة «مدينة بلا مطر» يقول:

سحائب مرعدات مبرقات دون أمطار

قضينا العام بعد العام بعد العام نرعاها

ورريح تشبه الإعصار لا مرّت كإعصار

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٩٦.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٩٦.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٣٦٩.

^٤ - المصدر نفسه، ص ٣٧١.

ولا هدأت - ننام ونستفيق ونحن نخشاها^١

السحب المرعدات المبرقات دون أمطار هنا رمزٌ للولادة المتعسرة «لأن الحياة تصبح عنده جرداء من كل خيط أمل بل إنه يصرح معلناً خوفه مما قد تأتي به تلك السحب المرعدة المبرقة، إشارة إلى انتفاضات الشعب العراقي الكثيرة التي لم تحقق الثورة^٢»

أما في قصيدة «شناشيل ابنة الجلي» فيبدأ الشاعر بنوستالجية حزينة يتذكر طفولته عندما كان يتسّم ودرب المستقبل كان مجهولاً. فهو يقول:

وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور

من خلل السحاب كأنه النغم

تسرب من ثقب المعرفة - ارتعشت له الظلم

وقد غنى - صباحاً قبل فيم أعد؟ طفلاً كنت

ابتسم^٣

«ولعل النور هنا، إن يكون ترميزاً لعنفوان الحياة، وفتوة وجهها، وتوهج سحتها، وبهذا المنظور من القراءة يغتدي السحاب رمزاً للمستقبل الغامض الذي ينتظر الإنسان الذي لا يعرف عنه شيئاً. فالسحاب بدكنته وسواده وكثافة طبقاته، لا يمنع أن يكون معدولاً استعارياً لحياة الإنسان وهو طفولته حيث لا يعرف عن الغد المجهول شيئاً»

د: الماء والنار:

نرى في عالم الطبيعة، سجلاً أزلماً أبدياً بين الماء والنار. فالنار تقضي على ما حولها والماء يقضي عليها ونستطيع أن نعبر عن هذه العلاقة بصراع الخير والشر، من بداية الخلقة حتى يومنا هذا. لكن في السياق الشعري، تخرج هذه العلاقة من كينونتها الطبيعية وتدخل عالماً آخر يتوحد فيه الماء والنار بوجه الاستبداد والطغاة. يقول نيمايوشيج في قصيدة **كل مهتاب = وردة ضوء القمر**:

وقتي كه موج بر زبر آب تيره تر

مى رفت ودور

^١ - بدر شاكر السياب، ديوان، ص ٢٦٠.

^٢ - عبدالرضا علي، الاسطورة في شعر السياب، صص ١٥٨-١٥٧.

^٣ - بدر شاكر السياب، ديوان، ص ٣١٣.

^٤ - عبدالملك مرتاض، التحليل السيمائي للخطاب الشعري، ص ٨٩.

می ماند از نظر^١

[عندما تجري الأمواج فوق الماء الداكن/ وتبقى نائية].

«هنا الماء يرمز إلى المجتمع والظلم الذي يسوده والأمواج مظهرٌ من مظاهر حركة الحياة في هذا المجتمع العليل وهي تنأى عن الأنظار^٢»، لهذا فالظلم والجهل يسيطران على المناخ المعيشي؛ والشعب في حالة انزعاج واستياء:

مردی بر اسب لخت / با تازیانه اش از آتش/ بر روی ساحل از دور می دوید^٣

[رجلٌ على فرس عارية/ بسوط ناري/ يركض على الشاطئ من بعيد].

«مفردة» «العارية» تدل على حركة الشعب العفوية وغير المنسجمة، والرجل الذي يركض على الشاطئ يرمز إلى القوى الخفية في المجتمع التي تكافح للنهوض، والسوط الناري في يد الرجل هو رمز للغضب والثورة على الظلم^٤، فهذه الاحتدامات السياسية والاجتماعية جعلت الشاعر يتمنى مناخاً إيجابياً، فالجارة الشمالية لإيران كانت توحى له بهذا المناخ. هو يقول:

و آنجا جوار آتش همسایه ام

يك آتش نهمته بیفروزم^٥

[وهناك في جوار نار الجارة/ أوقد ناراً خفية].

«فهو يرمز بالجارة إلى الاتحاد السوفيتي ويرمز بالنار الخفية إلى القوى الكامنة في قلب المجتمع وعندما تُفعل هذه القوى تُصبح ثورة على الظلم والاستبداد^٦»

أما في قصيدة **خنده ی سرد=الضحكة البائسة** فإننا نرى أوضاعاً مناسبة وملائمة تبشّر بالأمل فهو يأتي بصور الصباح والفرح وجمال الطاووس. يقول:

دلربایان آب بر لب آب / جای بگرفته اند/ رهروان با شتاب در تك وتاب/ پای بگرفته اند^٧

[المفتنون بالماء على ضفة الماء/ استقروا/ بدؤوا بالنشاط بسرعة وجهد].

^١ - سيروس نيرو، کلیات اشعار نيمايوشيج، ص ٢٣٧.

^٢ - تقی پورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ١٨٦.

^٣ - سيروس نيرو، کلیات اشعار نيمايوشيج، ص ٢٣٧.

^٤ - تقی پورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ١٨٦.

^٥ - سيروس نيرو، کلیات اشعار نيمايوشيج، ص ٢٣٩.

^٦ - تقی پورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ١٨٩.

^٧ - سيروس نيرو، کلیات اشعار نيمايوشيج، ص ١٩٤.

«فالماء هنا رمز للمجتمع^١» الذي أصبح في حالة جيدة بحلول صباح النهضة الدستورية و«المفتتون بالماء هم المناضلون الذين يقبعون في سجون الاضطهاد وينتظرون صباح الثورة^٢» لكن هذا الانتظار أتي بخيبة أمل ورياح متوحشة سيطرت على نفوس البشر.

الماء والنار في شعر السياب يخرجان من طبيعتهما الازلية ويدخلان في السياق الشعري جنباً إلى جنب كنيما يوشيح حيث يشكلان النظام الحركي والديناميكي في القصيدة. يقول بدرشاكر السياب في قصيدة «غارسيا لوركا»:

في قلبه تنور

النار فيه تطعم الجياح والماء من جحيمة يفور

طوفانه يطهر الارض من الشرور

هذه النار تولد الماء بالرغم من تناقضهما وبمحو أحدهما الآخر في الوجود. فكيف تولد النار ماء وهي تزول به؟ إن المعنى يسوق الشاعر إلى هذه الخارقة ليتمني به الخير والخصب للثورة. النار هي للدمار وإزالة أطلال الحياة والتقاليد، والماء رمز الحياة الجديدة الناصية المزدهرة الخارجة من رحم الثورة^٣.

أما في قصيدة «تعتيم» فبعد ضغوط الحكم الديكتاتوري عليه وسلب الحريات شبه السياب هذا الحكم «بالظلام، وأشار إلى عمالاته بالتمور. أما الرجال الذين يحاربون مثل هذا الحكم فأشار إليهم وإلى كفاحهم بالنار والنور. أما التنور الذي يصنع فيه الخبز الشعبي في القرى فهو يرمز في القصيدة إلى الحياة السعيدة الحرة: وتعتيمه - كالتعتيم في غارة جوية - إنما يعني عملاً مؤقتاً يناسب لحظته، فهو ضروري إلى أن يختبز الخبز المانح الحياة ويمكن تجنب النمر، أعداء الحياة، أو بعبارة أخرى إلى أن تهيأ الظروف التي تؤول إلى ثورة ويحين موعد البعث السياسي. وقد بدأ بدر القصيدة بتوجيه الكلام إلى امرأة لعلها زوجته رامتاً بها إلى الأمة^٤» ويقول:

«حين يذر النور يلقي به التنور

عن وجهك الظلماء

^١ - تقى پورنامداريان، خانه ام ابرى است، ص ٣١٥.

^٢ - المصدر نفسه.

^٣ - ايليا الخاوي، الشعر العربي المعاصر بدرشاكر السياب، ص ٣٤.

^٤ - عيسى بلاطة، بدرشاكر السياب حياته وشعره، ص ١١٤.

ويهمس الديجور
آهاته السمراء
على محياك
تمحس عينك بكل حزن الدهور
وكل أعيادها:
أفراح ميلادها وغمغات النذور
وزهرها والخمور

فالشاعر يتحدث عن المرأة، ظاهراً، والحياة ضمناً، ونور التنور كناية عن فرح الإنسان بالرزق والتحرر والتقدم في تأمين خبز الحياة، أما الديجور فهو رمز لقوى الطبيعة التي يقع الإنسان بين برائتها. دون أن يكون له فكاك منها. نور التنور هو التقدم والانتصار على حاجات النفس والجسد، والديجور هو البداوة حيث كان المرء يتخبط بمصيره في قبضة عناصر الكون المهلكة^١.

النتيجة

نظر كل من بدر شاكر السياب ونيماء يوشيج إلى المدرسة الرمزية من النافذة الشرقية. هذه النافذة تحملت آلاماً كثيرة. يستطيع الشعر أن يجسد لنا هذه الآلام. الخطوة الأساسية التي قام بها الشاعران هي استعمال السوسولوجية في الشعر الرمزي. الشاعران جسدا العتمة الموجودة في المجتمع بأمل الإصلاح والازدهار. عندما لم تتوفر هذه الحالة، فمما لا شك فيه أن للسياسة الرجعية دوراً أساسياً وبارزاً في ذلك. غيرت السياسة المجتمع إلى حقل محروق ويابس. لهذا السبب هما يتمنيان هطول أمطار الحرية والثورة. لتزدهر حال الأمة وتنقشع الغمة. مما كان يدور في خاطر الشاعرين هو الإصلاح والتغيير. ولم يكونا شغوفين بالشيوعيين والماركسيين؛ لكن اهتماما بعنصر الطبيعة وما تتوفر فيه من عناصر حيوية ليجسدا فضاءات الحرية بأمل المستقبل الواعد والحياة المستتيرة. أما النتائج المهمة لهذه المقالة فهي كما يلي.

- (١) جسد الشاعران من خلال رمز الأشجار والورود، الفضاءات السياسية المخربة في المجتمع.
- (٢) ترمز الورود في شعر نيماء يوشيج إلى نتاجاته والنظرية الجمالية للأدب الحديث.
- (٣) يعتقد نيماء يوشيج أن الفئة القليلة هي من تلهل للحكام والمستبدين.

^١ - إيليا الحاي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السياب، ص ٣٦.

(٤) دخل المطر في شعر الشعاعين كرمز للانفراج ومواتياً لحالات الاصلاح والازدهار. لكن منعت الأجواء السياسة المضطربة فضاءات الحرية وتمنى السياب نهاية المطر والموت من جديد.

(٥) يأخذ البحر في شعر الشعاعين نظاماً حركياً فيتمنى الشعاعان الدخول في نظام هذا البحر لانه يجسد المجتمع وهما يشتاقان إلى نغماته ورنينه

(٦) تأخذ الريح في شعر نيمايوشيج طابعاً سلبياً فهي تدمر حرية الإنسان والشعب وتأتي مجدداً بنظم الديكتاتورية. لكن الريح في شعر السياب تمنحه دافعاً إيجابياً وتخلصه من أجواء الغربة.

(٧) تأخذ السحب في شعر نيمايوشيج طابعاً إيجابياً لأنها تأتي بالمطر والحرية وازدهار ثورة مصدق، لكن السحب في شعر السياب لاتأتي بالمطر وستكون ولادة الاصلاح والازدهار ولادة عسيرة.

قائمة المصادر والمراجع:

أ. العربية

- (١) بطرس، انطونيوس، بدرشاكرالسياب شاعر الوجد، طرابلس: المؤسسة الحديثة للكتاب، د.ت.
- (٢) بلاطه، عيسى، بدرشاكرالسياب حياته وشعره، الطبعة السادسة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٧م.
- (٣) بيضون، حيدر توفيق، بدرشاكرالسياب رائد الشعر العربي الحديث، بيروت: دارالكتب العالمية، ١٩٩١.
- (٤) الجيوسي، سلمي الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، عبدالواحد لولوه، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧.
- (٥) الحاوي، ايليا، الشعر العربي المعاصر بدرشاكرالسياب، الطبعة الثالثة، بيروت: دارالكتاب اللبناني د.ت.
- (٦) السياب، بدرشاكر، ديوان، ج الثاني، د.م: دارالعودة، ٢٠٠٥.
- (٧) نعمان، خلف رشيد، الحزن في شعر بدرشاكرالسياب، د.م: الدار العربية للموسوعات، ٢٠٠٦.
- (٨) س. موريه، الشعر العربي الحديث، شفيق السيد-سعد مصلوح، القاهرة: دارغريب، ٢٠٠٣.
- (٩) عباس، احسان، بدرشاكرالسياب دراسة في حياته وشعره، الطبعة الخامسة، بيروت: دارالثقافة، ١٩٨٣.
- (١٠) علي، عبدالرضا، الاسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون الجمهوريه العراقية، ١٩٧٨.

١١) العيسى، سليمان - طرابيشي، جورج، التراجم والنقد، دمشق : وزارة التربية في الجمهورية السورية، ١٩٨٦.

١٢) كندي، محمد علي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، بيروت: دارالكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٣.

١٣) القنطار، سيف الدين، المرأة في حياة السياب وفي شعره، دمشق: دارالينابيع، ٢٠٠٤.

١٤) مرتاض، عبدالملك، التحليل السيمائي للخطاب الشعري، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥.
ب. الفارسية:

١) پورنامداریان، تقی، خانه ام ابری است، تهران: نشر سروش، ١٣٧٧ ه.ش.

٢) حقوقي، محمد، ادبیات امروز ایران، چ ٤، تهران: نشر قطره، ج ٢، ١٣٨٠ ه.ش.

٣) حمیدیان، سعید، داستان دگر دیسی، نشر نیلوفر، ١٣٨١ ه.ش.

٤) طاهباز، سیروس، زندگی و شعر نیمايوشيج، تهران: نشر ثالث، ١٣٨٠ ه.ش.

٥) لنگرودي، شمس: تاریخ تحلیلي شعر نو، نشر مرکز، ١٣٨٤ ه.ش.

٦) نیرو، سیروس، کلیات اشعار نیمايوشيج، تهران: کتابسرای تندیس، ١٣٨٣ ه.ش.

زیبایی‌شناسی تصویر تشبیهی در مرثیه‌های شریف رضی

نرگس انصاری* و علیرضا نظری**

چکیده:

تصویرپردازی یکی از موضوعات مورد توجه ادیبان و ناقدان و عالمان بلاغت از قدیم الایام بوده است، این مساله امر شگرفی به شمار نمی‌آید؛ زیرا تصویر نقش بسیار برجسته‌ای در انتقال تجربه‌های شاعر و احساسات او به مخاطبان دارد. شیوه‌های مختلف تصویرپردازی اثر هنری شاعر را برای مخاطب روشن تر و دقیق‌تر می‌سازد. این پدیده در مرثیه‌های شاعر برجسته دوره عباسی شریف رضی نمود ویژه‌ای دارد. او با کمک انواع تصویرسازی به دنبال ترسیم تابلویی از معانی و مضامین خود برای مخاطب بوده تا با این سبک تاثیر اثر ادبی خود را برا مخاطب بیفزاید.

در میان انواع تصویرپردازی های شاعرانه، مقاله حاضر تلاش دارد تا به شیوه توصیفی - تحلیلی، تصویر تشبیهی را در مرثیه‌های این شاعر متعهد مورد بررسی و نقادی قرار دهد. اما پیش از تحلیل اشعار شاعر مقدمه‌ای مختصر پیرامون مباحث نظری این نوع تصویر ارائه می‌گردد. بیش از 80 قصیده و قطعه رثایی شاعر بررسی و تصویرسازی های تشبیهی آن استخراج گردید و با توجه به مضمون تصاویر دسته‌بندی گردید. اغلب مضامین این تصویرها را بیان حالت متوفی و مصیبت دیدگان، وضعیت روحی شاعر، مرگ و روزگار و مصیبت‌های آن تشکیل می‌دهد که در ضمن بررسی آن تناسب تصویر با مضمون نیز تحلیل می‌گردد.

بکارگیری آواها و رنگ‌ها در بخش اعظم تصویرها و استفاده از معنی ایحائی آنها برای تصویرسازی از جمله نتایج بررسی‌هاست. همچنانکه عناصر مادی و محسوس عنصر برجسته این تصاویر بوده و شاعر اغلب تصویرهای تشبیهی خود را از طبیعت و واقعیت محسوس الهام می‌گیرد.

کلیدواژگان: شریف رضی، مرثیه، تصویر شعری، تشبیه

* - استادیار دانشگاه بین المللی امام خمینی قزوین.

** - استادیار دانشگاه بین المللی امام خمینی قزوین.

تصویر سلاح در دیوان اوس بن حجر

مصطفی حداد*

چکیده:

این پژوهش به بررسی نگاه زیبایی شناسانه شعر جنگ دارد و آنرا عنصری اساسی از عناصر توجه اعراب در دوره ی جاهلی می داند. این مسأله را از طریق تصویرگری شاعران جاهلی از تجهیزات جنگی شان بیان می کند. جامعه ی آماری این پژوهش دیوان شاعر جاهلی «اوس بن حجر» می باشد که دلیل انتخاب وی برجسته بودن سلاح با تصاویر شعری عالی در این دیوان می باشد.

این تحقیق در پی آن است که بافت های پنهانی که در تصاویر سلاح در اشعار اوس بن حجر وجود دارد را کشف نماید، و زیبایی شناسی جاهلی در مورد جنگ را به تصویر بکشد. همان جنگی که یکی از فجایع جهان بشریت به شمار می رود.

کلیدواژه ها: زیبایی شناسی، زوج های متضاد، جنگ، تجهیزات جنگ.

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، سوریه.

تعبیر صوفیانه و مشکل آن در آینه نقد

• و فیک سلیطین

چکیده

کتاب «دکتر عبد الکریم یافی» تحت عنوان «التعبیر الصوفی ومشکلاته» (بیان صوفیانه و مشکل آن) در میان پژوهش های دانشگاهی ای که به بررسی تعبیر صوفیانه و ویژگی های ذاتی آن پرداخته اند نمونه ای برجسته به شمار می رود. چراکه تاریخ چاپ این کتاب متعلق به سال 1963م می باشد و آن زمانی است که این کتاب بخشی از کتاب دیگر همین نویسنده تحت عنوان «دراسات فنية في الأدب العربي» به شمار می رفت.

این پژوهش به معرفی، نقد، بررسی و نتیجه گیری کتاب مذکور یافی می پردازد؛ هنگامی که ارزش این کتاب بیان می شود همزمان محدودیت های شکل آموزشی آن نیز مورد اشاره قرار می گیرد؛ همان محدودیت هایی که باعث مقید شدن آن در چارچوب استراتژی خاص آن شده است. این جاست که اهمیت مسائل نقدی این کار مشخص می گردد؛ در رویکرد اشاره های مقید آن به مسائل که از ورای شکل آموزشی آن نمایان می شود و در رویکرد فراتر رفتن از اقدامات کاوش، بررسی و تعمق در پی اهداف مستقیم ابلاغی و ارتباطی که بر پژوهش دکتر یافی در بررسی اسلوبی تعبیر صوفیانه حاکم است. چه اسلوب انتزاعی اش و یا اسلوب سمبلیک که نتایج پایانی پژوهش بیانگر آن است.

کلیدواژه ها: تعبیر، صوفی، انتزاع، نماد، آموزشی.

• - استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشرین سوریه.

تاریخ دریافت: 1391/11/14 هـ ش = 2013/02/02 م تاریخ پذیرش: 1392/03/08 هـ ش = 2013/05/29 م

منابع حکمت صبر «ناصیف یازجی»

صغری فلاحتی* - اسماعیل اشرف**

چکیده

حکمت شیوه ای از بیان است که شاعران تجربه های ذاتی یا اعمال روزمره خود را در آن قالب ریخته و بوسیله آن افکار و اندیشه های خود را بیان کرده و آن را به اطرافیان خود در قبیله و یا در بازارها و اعیاد ارائه می دهند. یازجی شاعری حکیم است و از جمله شاعرانی است که به حکمت به ویژه صبر روی آورد، و به آن اهتمام والایی ورزید، یازجی منزلت صبر و شکیبایی را بالا برده و مردم را به سوی آن تشویق می کند و آن را بهترین سلاح در برابر ناملايمات روزگار می داند، زیرا که نتیجه آن شیرین و انسان را با ریسمان محکم الهی پیوند می زند و ایمان او را محکم و عزم و اراده او را در برابر ناملايمات بیشتر می کند. این شاعر لبنانی بیان می کند که صبر، قلب را از اندوه و کینه حفظ می کند و آن را در امنیت و سلامتی کامل قرار می دهد، همانگونه که سختی ها و مشکلات را به آسانی تبدیل می کند. یازجی معتقد است که هدف از صبر، بر آورده شدن آرزوها بعد از ناکامی در راه رسیدن به آنها است، چرا که خداوند والا مرتبه بهترین وعده ها را به صبر کننده گان داده است، وعده هایی که بی شک تحقق می پذیرد و او همواره یار و یاور بردباران است. یازجی در حکمتش پیرامون صبر، از قرآن کریم و احادیث نبوی و متنبی که از شاعران نامدار و حکیمان مشهور در شعر قدیم عربی بود تأثیر پذیرفت. زبان یازجی در حکمتش پیرامون صبر ساده و آسان است و خواننده را در درک و فهم آن به زحمت نمی اندازد.

کلید واژه ها: ناصیف یازجی، حکمت، صبر، قرآن، نهج البلاغه.

*. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی تهران، ایران.

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی تهران، ایران. emailashraf42@yahoo.com
تاریخ دریافت: 1390/11/12 ه.ش = 2012/02/01 م. تاریخ پذیرش: 1391/06/26 ه.ش = 2012/09/16 م.

خویشتن و دیگری در رمان سوری «پی ریزی منبع قدرت»

خالد عمر یسیر*

ابراهیم خلیل شبلی**

چکیده:

این مقاله به بیان ارتباط خویشتن با دیگری براساس این رمان سوری می پردازد، همان ارتباطی که محکوم به منطق زور است. این رمان سوری قدرت دیگران را در حوزه های نظامی، سیاسی و اندیشه در برابر ضعف و تشتت خویش چنان به تصویر کشیده است که آن را در موضع سلب مالکیت در برابر دیگران قرار داده و به تضعیف سیستم های مقاومت در مقابل آن انجامیده است.

کلیدواژه ها: خویشتن، دیگری، قدرت، ارتباط

* استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیه، سوریه.

** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیه، سوریه.

تاریخ دریافت: 1391/11/14 ه.ش = 2013/02/02 م تاریخ پذیرش: 1392/03/08 ه.ش = 2013/05/29 م

تقابل در صحیفه سجاده و اثر آن در انسجام

مجید محمدی بایزیدی^۱ - عیسی متقی زاده^۲ - علی رضا محمدرضایی^۳

چکیده:

در پی گسترش علوم در تمامی زمینه ها بخصوص ادبیات، نظریات جدیدی پدیدار گشت که متون را با نگاهی نو و متفاوت از آنچه در قدیم به آن عادت کرده ایم، تجزیه و تحلیل می کند. در پرتو این نظریات ادوات و وسائل تعبیر و بیان نسبت به علوم قدیم تغییر یافت. از رایج ترین و مشهورترین این نظریه ها، نظریه های مربوط به زبان شناسی متن است که متن را یک کلام بهم پیوسته دارای انسجام و وحدت آشکار می داند که آغاز و پایانی دارد.

انسجام از بارزترین ویژگی های متن است که زبان شناسانی نظیر هالیدی و رقیه حسن در کتابی با همین عنوان از آن سخن گفته اند. و عوامل مختلفی نظیر تقابل که باعث ایجاد پیوند بین اجزاء متن می شود را ذکر کرده اند. تقابل نوعی هم آیی از همنشینی واژگانی است که با گونه های مختلف خود نقش برجسته ای در انسجام و پیوستگی متن ایفا می کند. این تقابل یکی از شایع ترین روابط معنایی در صحیفه سجاده است، به طوری که یک ویژگی سبکی متمایز در آن محسوب می گردد.

این مقاله در نظر دارد با روش توصیفی - تحلیلی به بررسی این گونه بدیعی به عنوان یکی از عوامل انسجام در صحیفه سجاده بپردازد. نتایج بدست آمده نشان می دهد که اسلوب تقابل در صحیفه، نقش بارزی در زیباسازی متن به عنوان یک آرایه معنوی در پرتو بلاغت قدیم ایفا می کند و یکی از برجسته ترین عوامل انسجام متن در پرتو زبان شناسی های جدید بشمار می رود. به طوری که این پیوستگی و انسجام از محدوده یک یا چند جمله فراتر می رود و تمامی دعاها را به عنوان یک متن به هم گره می زند، که پیرامون محور تقابل بین حق و باطل که در قالب کلمات سفید و سیاه جلوه گر می شوند، در گردشند.

کلمات کلیدی: صحیفه سجاده، مطابقه و مقابله، انسجام، وحدت موضوعی

^۱ - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس

^۲ - استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس

^۳ - دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران - پردیس فارابی (نویسنده مسؤول)

طبیعت نمادین در شعر بدرشاگرد سیاب و نیمایوشیج

حامد صدقی^۱

جمال نصاری^۲

چکیده

از آن جا که رمزگرایی مکتبی تأویلی و فنی است و به متن کارآیی، زیبایی و تازگی می بخشد از این بر آن شدیم که از راه طبیعت و نظام جنبشی آن بدین امر پردازیم، زیرا طبیعت رمزگرا حاصل تخیل و محیط اطراف می باشد. و شاعر از راه طبیعت و محیط، درد و رنج انسان معاصر را با روشی نمادین به تصویر می کشد. ولی سوالی اساسی باقی می ماند، آیا طبیعت نمادین در شعر نیمایوشیج و بدرشاگردسیاب روندی اجتماعی و سیاسی به خود می گیرد؟

دو شاعر نامبرده در محیطی سرسبز زندگی می کردند. از این رو می بینیم که عناصر طبیعت همچون جنگل، درخت نخل، بید، کاج، نیلوفر، دریا و باران بر دایره واژگان این دو شاعر حکمفرمایی می کنند و معنایی نمادین چون انقلاب، وطن و سرسبزی به خود می گیرند.

در موضوع طبیعت رمزگرا، نیمایوشیج و بدرشاگردسیاب سعی کردند که وطن را همچون کشتزار سوخته ای به تصویر بکشند که اطراف آن را عوامل سیاسی آشفته ای دربرگرفته است برای همین آرزوی فرود آمدن باران انقلاب هستند تا بلکه اوضاع ملت به سامان شود و بهبود یابد و سختی از میان رود و گرد و غبار استعمار و ابرهای استبداد و بیداد رخ برتابد و در خلیج زندگی، اشتیاق به بازگشت و آینده روشن جریان یابد.

کلیدواژه: طبیعت، نماد، بدرشاگردسیاب، نیمایوشیج.

^۱ - استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه «خوارزمی» تهران، ایران.

^۲ - دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه آزاد اسلامی. (نویسنده مسؤول) jamalnassari@yahoo.com

Abstracts in English

Aesthetics of Metaphorical Imagery in the Elegies of Sharif Razi

By: Narges Ansari^{*}, Alireza Nazari^{**}

Abstract

Imagery has been an important subject among the men of literature and dealing with this issue is not considered an extraordinary matter. This literary device plays a prominent role in transmitting the poet's feelings and experiences to its addressees. Employing various styles of imagery by the poet provides the reader with rather a detailed and clearer literary work. This phenomenon is highlighted in the works of a great poet, Sharif Razi, of the Abbasid dynasty. With the help of imagery in drawing a canvas of concepts and themes, Razi aimed to emphasize his literary style on the reader. In relation to different poetic imageries, the present paper endeavors to investigate the metaphorical imagery in the elegies of this poet. In this regard, before analyzing the poems, a brief introduction on the practical aspects of this kind of imagery is provided. More than eighty odes and elegies of the aforementioned poet has been studied, its metaphorical imageries have been extracted, and thematically categorized. These themes mostly deal with the condition of the diseased person, the mourners, the mental state of the poet, death, time and tragedy. Moreover, the proportion of the images in relation to the represented themes is also taken into account. Onomatopoeia, colors along with their inspirational concepts are the result of this study. Furthermore, materialistic and concrete elements are the predominant features of the used imageries in which the poet has been inspired by nature and reality.

Keywords: Sharif Razi, Elegy, Poetic imagery, Simile.

^{*} - Assistant Professor, International University of Imam Khomeini- Qazvin, Iran.

^{**} - Assistant Professor, International University of Imam Khomeini- Qazvin, Iran.

Weapons' Image In Aws Bin Hajar's Anthology

By: Mustafa Haddad*

Abstract

This paper researches the aesthetic poetic vision of war, being one of the most crucial constituents of the Arabic Cognizance in the al-Jahili Era, through al-Jahili poets' portrayal of their war apparatus. Since weapons appear in an extraordinarily poetic form, this study delineates its scope within the al-Jahili poet "Aws Bin Hajar."

However, this paper aims to unleach the hidden arrays embedded in the descriptions of weapons in Aws Bin Hajar's poems, and also to disclose the al-Jahili aesthetic cognizance of war which can be held as one of the catastrophic sides of humanity at large.

Keywords: Aesthetic Cognizance, Binary Dichotomies, War, War Apparatus

* - Assistant Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities; University of Tishreen, Lattakia, Syria

The problem of sufit Expression in Criticism

By: Wafeeq Sleiteen[•]

Abstract

Abdulkareem alyafi' s book, The Problem of sufi Expression, is a significant turning point in the process of academic studies that have tackled the sufi expression and its characteristics.

The above – mentioned book was published in 1963 as part of Alyafi' s book, Artistic studies in Arabic literature. this research focuses on defining, discussing, and criticizing Alyafi' s book

Moreover, this research points out the pedagogical elements that characterized this book and confined it within its strategy. the significance of these critical issues spring from such restrictions to open its restricted signs to other horizons beyond the pedagogical confinements.

Therefore, this research goes beyond mere surveying or following the obvious thread to dive deep after the direct and real issues that underlay much of Alyafi' s study in tackling the two styles of Sufism: symbolism and Abstractionism.

Key words: Expression, Sufism, Abstractionism, symbol, pedagogy.

[•]- Professor in the Department of Arabic Language& Literature, University of Tishreen, Latakia, Syria.

Patience Wisdom Resources Nasif Yazji's

By: Soghra Falahati ^{*}, Esmail Ashraf ^{**}

Abstract:

Wisdom is an expressing tool which poets denote in their innate experiences or routine behaviors. They further utilize wisdom to express their mentality and view points and transfer them to people in their tribe, bazaar or in special ceremonies. Yazji is among those contemporary poets who widely made use of wisdom specially patience so that made his best to develop it. Yazji has promoted the dignity of patience and has motivated people to exercise patience. He considers patience as the best device against the difficulties and life complexities. This Lebanese poet argues that patience preserves the spirit from sadness and enmity and further provides full security and health for the spirit so that changes the difficulties into easiness. Yazji believes that patience intends to fulfill wishes after one has failed to achieve success because God has promised the best for those who exert patience. Yazji has been widely influenced by Quran, Prophetic Narratives and Motenabbi who one of the famous poet and wisdom in classical epoch of Arabian literature. His ability in wisdom and patient is very easy and transportable, so those whom eager to study his works haven't any problems and difficulty.

Key Words: Nasif Yazji, Wisdom, Patience, Quran, Nahjol Balage.

^{*} Assistant Professor at Kharazmi University of Tehran, Iran.

^{**} PhD Student at Kharazmi University of Tehran, Iran.

The Self And The Other In The Syrian Novel, The Emphasis On The Concept Of Power

By: Khaled Omar Yaseer*, Ibrahim Khalil Al Shebly**

Abstract

This studying focuses on the relationship between the self and the other, as it shown in this Syrian novel. This relationship is based on a logic of power.,The Syrian novel portrays the power of the other in all aspects of life including political, military and educational life, in cocontrast with the weakness of the self and its disability. It has weakened resistance mechanisms in confronting the power.

Keyword: The self, the other, power, relationship

* Associate Professor, Tishrin University

** PhD. Student, Tishrin University.

Confrontation in Sahifeh Sajjadih and Its Effect on the Coherence

By: Majid Mohammadi Bayazidi^{*}, Isa Mottaghizadeh^{**}, Alireza Mohammad-Rezaei^{***}

Abstract:

Following the development of sciences in all various aspects especially in literature, new concepts are appeared analyzing texts with a new and different look at what we have traditionally used to. In light of these comments, the instruments of interpretation have been changed in comparison with ancient times. Theories of context linguistic are among the most common and well-known theories in which, a context is believed as a continuous, coherent and apparent unity structure with no beginning and ending.

Coherence is an obvious qualification of a text about which, some great linguists like Holiday and Roghayyeh Hassan have discussed in a book with the same title. They have argued about various factors such as confrontation that cohere different parts of text. Confrontation is a kind of conformity among different words which play significant role in coherence and continuity of text.

This confrontation is one of the most common semantic relations in Sahifeh Sajjadih; so that, it is being considered as a distinctive stylistic feature.

^{*} - PhD Student of Arabic Language & Literature (university of Tarbiat Modares

^{**} - Assistant Professor of Arabic Language & Literature (university of Tarbiat Modares

^{***} -Associate Professor of Arabic Language & Literature (University of Tehran, Farabi Campus

This paper tries to consider this wonderful style with a descriptive-analytical method as one of the factors of coherence in Sahifeh Sajjadieh. The results show that the method of confrontation in Sahifeh Sajjadieh has a great role in beautification of context as an intellectual array under the light of old rhetoric, and is one of the greatest factors to cohere the context under the light of new linguistics. So, such a continuity and adherence is beyond one or more sentences and ties all prayers to each other as one text which are circling around contrast axis between right and wrong in the form of white and black words.

Keywords: Sahifeh Sajjadieh, Correspondence and Confrontation, Coherence, Thematic Unity

Symbolic nature in the poetry of Badr Shaker Sayyab and Nima Youshij

By: Jamal Nassari^{*}, Hamed Sedghi^{**}

Abstract

Symbolism is an interpretive and artistic movement that gives the text meaning, beauty and freshness. The researchers in this article attempt to investigate the poetry of Nima Youshij and Badr Shakir al-Sayyab by referring to nature and its dynamic order, for the symbolic nature results from the imagination and the surrounding environment and the poet through nature and environment shows the pain and affliction of contemporary man in a symbolic way. The main question which remains to be answered, however, is that whether the symbolic nature in the poetry of Nima Youshij and Badr Shakir al-Sayyab takes a socio-political colour, too. The two poets lived in a green environment and, therefore, we see elements of nature, such as woods, palm trees, willows, pine trees, lotuses, the sea, and rain, dominate the vocabulary of these two poets and take symbolic meaning like revolution, country and verdure.

In regard of the symbolic nature Nima Youshij and Badr Shakir al-Sayyab tried to depict their country as a burned field of harvest surrounded by confused political factors. They wait in this period for rain to change and improve the state of the nation, obliterate the difficulties, set down the dust of colonialism, remove the clouds of despotism and oppression, and induce in the vein of life the desire of return and hope for a bright future.

Key words: nature, symbol, Badr Shakir al-Sayyab, Nima Youshij

^{*} - Ph.D. Student of Arabic Language & Literature, Islamic Azad University, Iran.

^{**} - Professor of Arabic Language & Literature, Kharazmi University, Iran.

نظام الكتابة الصوتية

الصوامت :	عربية	فارسية	ق	q	q
ا	،	،	ك	k	k
ب	b	b	گ	-	g
پ	—	p	ل	L	L
ت	t	t	م	m	m
ث	th	s	ن	n	n
ج	j	j	و	w	v
چ	—	č	ه	h	h
ح	.h	.h	ي	y,ī	y,ī
خ	Kh	kh			
د	d	d			
ذ	dh	dh			
ر	r	r			
ز	z	z			
ژ	—				
س	s	s	اي	ī	ī
ش	sh	sh	آ	ā	ā
ص	ş	ş	او	ū	ū
ض	.d	ž			
ط	ţ	ţ			
ظ	.z	.z	آي	ay	ey
ع	،	،	أو	aw	ow
غ	gh	gh			
ف	f	f			

الصوائت (المصوّتات)

فارسية

عربية

e

i

a

a

o

u

ī

ī

ā

ā

ū

ū

الصوائت المركبة

فارسية

عربية

ey

ay

ow

aw

Studies on Arabic Language and Literature (Research Journal)

Publisher: Semnān University

Editorial Director: Dr. Ṣadeq-e ‘Askarī

Co-editors-in Chief: Dr. Mahmūd-e Khorsandī and Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb.

Assistant Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī

Academic Consultant: Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh

Executive manager and Site Manager: Dr. Ali Zeighami

Editorial Board (in Alphabetical Order):

Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh, Tehran University Professor

Dr. Ehsan Esmaeeli Taherī, Semnān University Assistant Professor

Dr. Ibrāhīm Muḥammad al-Bab, Tishreen University Associate Professor

Dr. Lutfīyya Ibrāhīm Barham, Tishreen University Associate Professor

Dr. Ismā’īl Baṣal, Tishreen University Professor

Dr. Ranā Jūnī, Tishreen University Assistant Professor

Dr. Mahmūd-e Khorsandī, Semnān University Associate Professor

Dr. Farāmarz-e Mīrzā’ī, Bu ‘Alī-e Sīnā University Associate Professor

Dr. Ḥāmed-e Ṣedqī, Tarbiat-e Modarres University Professor

Dr. Ṣadeq-e ‘Askarī, Semnān University Assistant Professor

Dr. Wafīq Maḥmūd Slaytīn, Tishreen University Associate Professor

Dr. Nāder Nezām-e Tehrānī, Allameh Tabātbā’ī University Professor

Dr. Alī-e Ganjīyān, ‘Allāme Tabātbā’ī University Assistant Professor

Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb, Tishreen University Professor

Arabic Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī

English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī

Executive Support: Alī Reza Khorsandī

Printed by: Semnān University

Address: The Office of *Studies on Arabic Language and Literature*, Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān, Iran.

Phone: 0098 231 3354139 **Email:** Lasem@semnan.ac.ir

Web: www.lasem.semnan.ac.ir



Tishreen University



Semnan University

ISSN: 2008-9023

Studies on Arabic Language and Literature (Research Journal)

15

Aesthetics of Metaphorical Imagery in the Elegies of Sharif Razi

Narges Ansari, Alireza Nazari

Weapons' Image In Aws Bin Hajar's Anthology

Mustafa Haddad

The problem of sufit Expression in Criticism

Wafceq Sleiteen

Patience Wisdom Resources Nasif Yazji's

Soghra Falahati , Esmail Ashraf

The Self And The Other In The Syrian Novel, The Emphasis On The Concept Of Power

Khaled Omar Yaseer, Ibrahim Khalil Al Shebly

Confrontation in Sahifeh Sajjadich and Its Effect on the Coherence

Majid Mohammadi Bayazidi, Isa Mottaghizadeh, Alireza Mohammad-Rezaei

Symbolic nature in the poetry of Badr Shaker Sayyab and Nema Youshij

Jamal Nassari, Hamed Sedghi

Research Journal of
Semnan University (Iran) Tishreen University (Syria)
Volume 4, Issue 15, Fall 2013/ 1392