جامعة العلامة الطباطبائي

٤ دراسات النقد و الترجمة في اللغة العربية و آدابها

فصلية تخصصية
تصدرها كلية اللغة الفارسية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي
السنة الأولى، العدد ٤، خريف ٢٠١٢

تشاؤم «عبدالرحمن شكري» بين الظنّ و الواقع (دراسة و نقد)
الدكتور أبوالفضل رضايي، الدكتور علي أكبر نورسيده (صص٢٤-١١)

دراسة آراء الجاحظ حول الشعر و نقده
الدكتور رضا أماني، يسرا شادمان (صص٤٢-٢٥)

الإيقاع الداخلي في شعر عبدالوهاب البياتي - ديوان «الموت في الحياة» نموذجاً
الدكتورة رجاء أبوعلي، منيژه زارع (صص ٦٠-٤٣)

فاروق جويدة بين الرومانسية و الواقعية
الدكتور علي نظري، سمية أونق (صص٨٠-٦١)

موتيف «استدعاء شخصية أبي‌ذر الغفاري» في شعر يحيى السماوي
الدكتورة مرضية آباد، الدكتور رسول بلاوي (صص ٩٦-٨١)

تحدّيات اللغة العربية في عصر العولمة
الدكتور علي زائري‌وند (صص١٠٨-٩٧)

استدعاء القصص القرآنية في الشعر الأموي
الدكتور مهدي عابدي جزيني (صص١٢٨-١٠٩)

المدائح الدينيّة و نطاقاتها في إيران منذ العصر الصفوي الثاني حتّى عصر القاجار
الدكتور سيدحسين مرعشي (صص١٤٦-١٢٩)

فصلنامهٔ پژوهش‌های نقد و ترجمهٔ زبان و ادبیات عربی
٤
سال اول، شمارهٔ چهارم، پاییز ۱۳۹۱
شماره استاندارد بین‌المللی (شاپا): ۹۰۱۷-۲۲۵۱

دانشگاه علامه طباطبائی

فصلنامهٔ علمی - تخصصی
دانشکدهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
سال اول، شمارهٔ چهارم، پاییز ۱۳۹۱

پژوهش‌های نقد و ترجمه زبان و ادبیات عربی ٤

نقدی بر دیدگاه قائل به بدبینی«عبدالرحمان شکری»
دکتر ابوالفضل رضایی، دکتر علی اکبر نورسیده

مطالعه‌ی اندیشه‌های جاحظ پیرامون شعر و نقد آن
دکتر رضا امانی، یسرا شادمان

موسیقی داخلی در شعر عبدالوهاب البیاتی - دیوان « الموت فی الحیاة »
دکتر رجاء ابوعلی، منیژه زارع

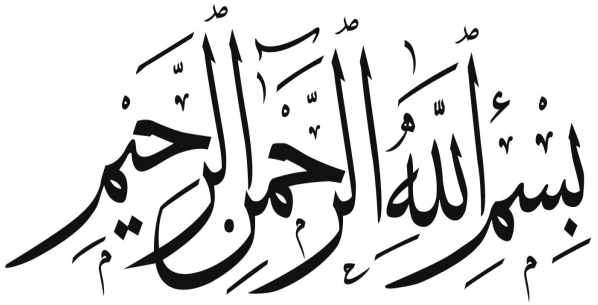
فاروق جویده: رمانتیک واقع‌گرا
دکتر علی نظری، سمیه أونق

موتیف «ابوذر غفاری» در شعر یحیی سماوی
دکتر مرضیه آباد، دکتر رسول بلاوی

چالش‌های زبان عربی در عصر جهانی‌شدن
دکتر علی زائری‌وند

بازتاب داستان‌های قرآنی در شعر عصر اموی
دکتر مهدی عابدی جزینی

مدایح دینی و نطاق‌های آن در ایران از عصر صفوی دوم تا عصر قاجار
دکتر سیدحسین مرعشی


بسم الله الرحمن الرحيم

كلية اللغة الفارسية و آدابها
دراسات النقد و الترجمة في اللغة العربية و آدابها
العدد ۴، السنة الأولى، خريف ۲۰۱۲
صاحب الامتياز: جامعة العلامة الطباطبائي
المدير المسئول: الدكتور علي كنجيان خناري
رئيس هيئة التحرير: الدكتور حميدرضا ميرحاجي

أعضاء هيئة التحرير:

الدكتور سيد خليل باستان	أستاذ مشارك بجامعة العلامة الطباطبائي
الدكتور أحمد باشا زانوس	أستاذ مشارك بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية
الدكتور خليل برويني	أستاذ مشارك بجامعة «تربيت مدرس»
الدكتور حجت رسولي	أستاذ مشارك بجامعة الشهيد بهشتي
الدكتور غلامعباس رضائي	أستاذ مشارك بجامعة طهران
الدكتور مجيد صالحيك	أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي
الدكتور رضا ناظميان	أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي
الدكتور سعيد النجفي أسداللهي	أستاذ بجامعة العلامة الطباطبائي

المدير الداخلي: نهال رياضي
المدير التنفيذي: فاطمة قائدي
تنقيح القسم الفارسي: آسية سورتيجي
تنقيح القسم العربي: بهاره كرمزادگان
تنقيح القسم الإنجليزي: ندا نامور كهن
تصميم الغلاف: مهران مستوفي
الإخراج الفني: زينب فرخندهزاده

يتم عرض الفصلية على:
القاعدة الاستنادية لعلوم العالم الإسلامي **"ISC"www.srlst.com**

العنوان: أوتوستراد الشهيد جمران، جسر «مديريت»، شارع العلامة الطباطبائي الجنوبي، كلية اللغة الفارسية و آدابها، قسم اللغة العربية وآدابها
الرمز البريدي: ۱۹۹۷۹۶۷۵۵۶ طهران- الجمهورية الإسلامية الإيرانية
الهاتف / الفاكس: ۰۰۹۸۲۱۸۸۶۹۲۳۵۰
البريد الإلكتروني: ACTA@ATU.AC.IR **ردمد:** ۶۶۱۶-۲۲۲۸
الطباعة و التغليف: مركز الطباعة والنشر التابع لجامعة العلامة الطباطبائي
عدد النسخ: ۳۰۰ **السعر:** ۳۶۰۰۰ ريال

أسماء الهيئة الاستشارية

الدكتور سيد إبراهيم آرمن	أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية – كرج
الدكتور عبدالعلي آل‌بويه لنكرودي	أستاذ مشارك بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية– قزوين
الدكتور رجاء أبوعلي	أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي– طهران
الدكتور يدالله أحمدي ملايري	أستاذ مساعد بجامعة طهران– برديس قم
الدكتور رضا أماني	أستاذ مساعد بجامعة علوم القرآن الكريم و معارفه– قم
الدكتور إحسان إسماعيل طاهري	أستاذ مساعد بجامعة سمنان
الدكتور سيد محمد حسيني	أستاذ بجامعة العلامة الطباطبائي– طهران
الدكتور رقية رستم بورملكي	أستاذة مساعدة بجامعة الزهراء– طهران
الدكتور أبوالفضل رضائي	أستاذ مساعد بجامعة الشهيد بهشتي– طهران
الدكتور غلامعباس رضائي	أستاذ مشارك بجامعة طهران
الدكتور علي صابري	أستاذ مشارك بجامعة آزاد الإسلامية– فرع طهران المركزي
الدكتور مجيد صالح بك	أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي– طهران
الدكتور عنايت الله فاتحي نجاد	أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس– طهران
الدكتور علي كنجيان خناري	أستاذ مشارك بجامعة العلامة الطباطبائي– طهران
الدكتور عيسى متقي‌زاده	أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس– طهران
الدكتور حميدرضا ميرحاجي	أستاذ مشارك بجامعة العلامة الطباطبائي– طهران

منهجية إعداد المقالات و شروط قبولها

١- اللغة العتمدة في المجلة:

١-١- يتم نشر المجلة باللغتين الفارسية و العربية. و ستنشر المقالات الفارسية و العربية في أعداد منفصلة.

١-٢- يجب إعداد ملخص المقالات الفارسية باللغتين العربية و الإنكليزية.

١-٣- يجب إعداد ملخص المقالات العربية باللغتين الفارسية و الإنكليزية.

٢- الشروط العلمية:

٢-١- يجب أن تكون المقالات حصيلة البحوث العلمية في المواضيع ذات الصلة بالنقد و قضايا الترجمة في اللغة العربية و آدابها.

٢-٢- يجب أن تتميز المقالات بالأصالة و الإبداع.

٢-٣- يجب اعتماد مناهج البحث العلمي و استخدام المصادر الأساسية لدى إعداد البحوث.

٢-٤- تحتوي المقالات على المقدمة، ذكر منهج البحث، هيكل البحث و النتائج.

٣- طريقة دراسة المقالات:

٣-١- تقوم هيئة التحرير بدراسة تمهيدية للمقالات المرسلة إلى مكتب المجلة و في حالة موافقتها الأولية على نشر المقالات تتم إحالتها إلى لجنة التحكيم.

حفاظاً على مبدأ الحيادة فإنه يتم حذف أسماء أصحاب المقالات لدى إحالتها إلى لجنة التحكيم. و بعد إبداء لجنة التحكيم عن رأيها تقوم هيئة التحرير بدراسة النتائج. ففي حالة حصولها على الدرجات اللازمة يتم إصدار كتاب قبول المقالات.

٣-٢- تتمتع هيئة التحرير بالصلاحيات اللازمة لقبول المقالات و رفضها أو تنقيحها.

٣-٣- سيكون ترتيب نشر المقالات وفق قرار هيئة التحرير.

٤- شروط إعداد المقالات:

يجب إعداد المقالات حسب الشروط التالية:

٤-١- يجب أن يكون عنوان المقال موجزاً و معبراً عن محتوى المقال.

٤-١-١- يكتب اسم الكاتب (أو الكتّاب) مع درجته العلمية تحت عنوان الملخص وسط الصفحة و عنوان بريده الإلكتروني في هامش الصفحة.

٤-١-٢- لاتتجاوز الخلاصة الفارسية ١٥ سطراً علماً أن كلاً من الخلاصة العربية و الإنكليزية تطابق الخلاصة الفارسية.

٤-١-٣- لاتتجاوز الكلمات المفتاحية الفارسية ست كلمات و يجب أن تكون الكلمات المفتاحية في العربية والإنكليزية مطابقة لنظيرتها الفارسية.

٤-١-٤- تحتوي المقدمة على سابقة البحث و المصادر و المراجع المعتمدة تسهيلاً لدخول القارئ البحث.

٤-١-٥- صلب الموضوع حيث يقوم الباحث بمعالجة الموضوع وتحليله.

٤-١-٦- النتائج

٤-١-٧- التعليقات الختامية، تأتي الإيضاحات الإضافية في نهاية المقال من خلال التعليقات الختامية.

٤-١-٨- قائمة المراجع

٤-١-٩- تأتي الصور والجداول والرسوم البيانية مصحوبة بالبيانات الدقيقة ومن خلال صفحات مستقلة.

۴-۲- يكون الفاصل بين الأسطر ۱ سم والهوامش من الجهات الأربع ۵ سم هذا ويتم إعداد المقـــال في برنـــامج Microsoft Word وباستخدام بنط ۱۴ Traditional Arabic.

۴-۳- الإحالات الواردة في النص تأتي بين القوسين وباعتماد الترتيب الآتي: لقب الكاتب، سنة الطباعة، رقم المجلد، الصفحة نحو (فروخ، ۱۹۹۸م، ج۴: ۳۵۸)

۴-۴- يتم تنظيم الإحالات إلى الكتب في قائمة المراجع كما يلي:

اللقب، الاسم، (سنة الطبع). «**عنوان الكتاب**»، اسم المترجم أو المنقح، مكان النشر: الناشر، عدد الطبعة

۴-۵- يتم تنظيم الإحالات إلى المجلات في قائمة المراجع كما يلي:

اللقب، الاسم، (سنة الطبع، العدد). «**عنوان المقال**»، عنوان مجموعة المقالات، مكان النشر: الناشر، رقم الصفحة.

۴-۶- يتم تنظيم الإحالات إلى مواقع الإنترنت كما يلي:

لقب الكاتب، اسم الكاتب، آخر التحديثات، عنوان المقال، اسم وعنوان الموقع بنط إيتاليك.

۴-۷- لا يتجاوزحجم المقال ۲۰ صفحة شريطة أن لا يتجاوز عدد الأسطر فيها ۲۳ سطرا.

۵- شروط الموافقة المبدئية:

۵-۱-يجب أن تتوفر في المقالة الشروط المدرجة في البند الثاني (الشروط العلمية) كما يجب إعدادها على أساس مـــا ورد في البند الرابع (شروط إعداد المقالات) و إرسالها في ثلاث نسخ مرفقة بالقرص المدمج إلى عنوان المجلة.

۵-۲-المقالات التي يتم استخراجها من الرسائل و الأطاريح يجب أن تحصل على موافقة الأستاذ المشرف حيث سيرد اسمه في المقالة.

۵-۳- على كاتب المقال أن يلتزم أخلاقيا بعدم إرسال المقالة إلى المجلات الأخرى إلى حـــين إبـــداء رأي مجلـــة «**دراسات النقد و الترجمة في اللغة العربية و آدابها**» و البت فيها.

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة رئيس التحرير

استمراراً لما جرى الحديث عنه في العدد السابق ينبغي أن نعترف أن إحدى الإشكاليات الأساسية التي تعترض مسار تعليم اللغة العربية في جامعاتنا هي عدم الاهتمام بالمهارات اللغوية اهتماماً بارزاً. و لكي نتناول الموضوع بالبحث و الدراسة علينا أن ننظر إليه من جانبين: أحدهما الجانب الداخلي و هو يتجسد في أقسام اللغة العربية و هيئاتها التدريسية. فممّا يُتوقع من الأقسام هو إيمان الأساتذة و اعتقادهم بضرورة تعزيز المهارات اللغوية الأربع لدى الطلاب و تشجيعهم على ممارستها. فهناك بون شاسع بين من يؤمن بأهمية هذه القضية و دورها في تكوين البنية اللغوية لدى الطلاب و بين من لايؤمن بها.

من جانب آخر اللغة العربية باعتبارها إحدى اللغات العالمية الحيّة يجب أن يتم تعليمها بهذا الغرض. للحيلولة دون تحقيق هذا الغرض فهناك رؤى تنظر إلى هذه القضية من منظار قوميّ بحت! فهذه الجماعة تجعل اللغة العربية مقابل اللغة الفارسية باعتبار أن الأولى كانت تنوي محو اللغة الفارسية لكنّها لم تتمكن من ذلك. فبناء على هذه الرؤية العدائية و القومية البحتة فلا حاجة إلى التكلّم بهذه اللغة، فلذلك يقتصر هدف تعليم اللغة العربية على فهم دواوين الشعراء الفرس و استيعاب بعض المصادر التاريخيّة و ما شابه ذلك. في إزاء هذه الرؤية فهناك تيار آخر يرى أصحابه أنّ الغرض من تأسيس هذا الفرع إنما هو فهم القرآن الكريم و الأحاديث و الأبيات العربية عند الأدباء الإيرانيين و... فحسب؛ فبناء على هذا فلا تبقى حاجة إلى تعلّم المهارات اللغوية.

هذه الفكرة و تلك كلتاهما تضران باللغة العربيّة. نعم! لا غرو أننا نهتم باللغة العربيّة لكونها لغة القرآن الكريم و لغة ثقافتنا و لا لأنها لغة شعوب البلدان المجاورة فحسب. ولكن من واجبنا أن نثبت أنّ لغة القرآن الكريم هي لغة حية تستمر حيويتها و نشاطها بعد مرور أكثر من ١٤٠٠ سنة. فالمعنيون بهذه اللغة يجب أن يشعروا بفخر و اعتزاز أنّ لغة القرآن الكريم و على الرغم من شتى أنواع المخططات العدائية ظلّت و ستظل حية، فطريقة تحقيق هذه الفكرة و بيان مصداقيتها تتعيّن وفق هذه الخطة التي نحن نصبو إليها و هي الاهتمام بالمهارات اللغوية.

و أما بالنسبة إلى التيارات التي تنظر إلى هذه اللغة من منظار العداء بين العرب و الفرس فإنها رغم قدمها لم تتمكّن من بلوغ أهدافها. نعم! لا شك أنّ اللغة الفارسية قد امتزجت باللغة العربية إلى درجة لا يمكن الفصل بينهما. اللغة العربية هي لغة ثقافتنا فليست هي لغة قوم من الأقوام. فمن بعد نزول القرآن تجاوزت اللغة العربية حدودها الجغرافية و تحوّلت إلى لغة كلّ من اعتنق الدين الإسلامي الحنيف. إذن فإنّ من الواجب الاعتماد على هذه الفكرة و التركيز عليها من قبل الأساتذة و غيرهم من المعنيين بتعليم اللغة العربيّة. و كما أنّ من الضروري التخطيط وفق الأهداف المرسومة. و في هذا المجال مشاكل نترك الحديث عنها لوقت آخر.

أمّا الجانب الثاني فيعود إلى المشاريع و الخطط التي يتوجب على الأقسام العربية وصفها و في هذا الصدد يجب التواصل مع الجامعات و المراكز الأدبية و المؤسسات المعنية ذات الصلة بتعليم المهارات اللغوية. و لعلّ أحد أسباب حيوية تعليم اللغات الأجنبية هو تواصل المؤسسات التعليمية المرتبطة و العلاقات المتبادلة فيما بينها و استفادتها من التجارب التي تحظى بها المؤسسات و المعاهد الأخرى.

فبالنسبة إلى تعلم اللغة العربية فهناك مراكز و معاهد تعليمية خاصة لتدريس اللغة العربية وفق المنهج التواصلي. و بالإضافة إلى ذلك ينبغي دعم الخطط الرامية إلى نشر الكتب ذات العلاقة بالمهارات اللغوية و توفير البيئة المناسبة لطلبتنا و التي تشبه الظروف الطبيعية التي يعيشها الناطقون بالعربيّة و كذلك توفير الإمكانيات اللازمة للرحلات الطلابية إلى الدول العربية و تشجيعهم على إيجاد المواقع و المدوّنات الإلكترونية باللغة العربية و أيضاً جرائد الحائط و تسجيل و بثّ الأفلام العربية و ما إلى ذلك من الخطوات التي يمكن اتخاذها ترسيخاً لفكرة ضرورة تعلّم المهارات اللغوية.

ولكن رغم هذه كلّها فإنّ الحجر الأساس لبنية تعليم المهارات اللغوية إنّما هو تغيير رؤية الأقسام تجاه ضرورة تعليم المهارات اللغوية في الجامعات وفق المنظور التواصلي.

في الأعداد القادمة سوف نحاول بعونه تعالى التطرق إلى الإشكاليات الأخرى تعترض طريق تعليم لغة القرآن الكريم.

فالله المستعان و عليه التكلان

رئيس التحرير

فهرس المحتويات

تشاؤم «عبدالرحمن شكري» بين الظنّ و الواقع (دراسة و نقد) ۱۱

الدكتور أبوالفضل رضايي، الدكتور علي أكبر نورسيده

دراسة آراء الجاحظ حول الشعر و نقده..... ۲۵

الدكتور رضا أماني، يسرا شادمان

الإيقاع الداخلي في شعر عبدالوهاب البياتي – ديوان «*الموت في الحياة*» نموذجاً–..... ۴۳

الدكتورة رجاء أبوعلي، منيژه زارع

فاروق جويدة بين الرومانسية و الواقعية ۶۱

الدكتور علي نظري، سمية أونق

موتيف «استدعاء شخصية أبيذر الغفاري» في شعر يحيى السماوي ۸۱

الدكتورة مرضية آباد، الدكتور رسول بلاوي

تحدّيات اللغة العربية في عصر العولمة..... ۹۷

الدكتور علي زائريوند

استدعاء القصص القرآنية في الشعر الأموى..... ۱۰۹

الدكتور مهدي عابدي جزيني

المدائح الدينيّة و نطاقاتها في إيران منذ العصر الصفوي الثاني حتّى عصر القاجار ۱۲۹

الدكتور سيدحسين مرعشي

ملخص المقالات بالفارسية (چكيدهى فارسى مقالهها) ۱۴۹

ملخص المقالات بالإنجليزية (چكيدهى انگليسى مقالهها – Abstracts) ۱۵۹

تشاؤم «عبدالرحمن شكري» بين الظنّ و الواقع (دراسة و نقد)

الدكتور أبوالفضل رضائي*

أستاذ مساعد بجامعة الشهيد بهشتي – طهران

الدكتور على أكبر نورسيده

أستاذ مساعد بجامعة الشهيد بهشتي – طهران

الملخّص

كان عبدالرحمن شكري برهافة حسه و دقة نظره شاعرا كثر في شعره ما يدل على تشاؤمه و اشتهر الشاعر عند بعض الدارسين بهذه النظرة غير أن الباحث المتأمل يجد في أشعاره، الكثير من الأبيات التي تبعث على الأمل و تدعو إلى التفاؤل في الحياة لذا فإن تشاؤمه ليس مظلما قاتما بل إن هناك بروق أمل تظهر بين حين و آخر في أشعاره حيث يعتقد الشاعر أن الانسان يمتاز بقوة تستطيع أن تبدل التشاؤم إلى مفهوم من مفاهيم التفاؤل في الحياة. يدرس هذا المقال مدى صحة زعم القائلين بتشاؤم شكري فتناول البحث دراسة شعره و استخراج الشواهد التي توضح مدى صحة ذلك الادعاء من خلال استعراض أدلة القائلين بالتشاؤم عند شكري الذي يظهر في طيات دواوينه و إظهار الصبغة التفاؤلية في شعره الذي يغلب أحيانا تلك الصبغة المتشائمة.

الكلمات الدليلية: الشعر العربي المعاصر، التفاؤل، التشاؤم، عبدالرحمن شكري.

---

*. E-mail: a_rezayi@sbu.ac.ir

تأريخ الوصول: ١٣٩١/٠٤/١٩؛ تأريخ القبول: ١٣٩١/٠٦/٢٤.

المقدمة

ممّا يجدر بالانتباه في دراسة الشعراء من وجهة نظر السايكولوجية هو أن يتقصّي الباحث معرفة الأمور أوّلاً و يستخلص من شواهد شعرهم الشاملة الكاملة رأياً. و من يريد أن يدلي برأي ثابت عام، ينبغي له أن يفنى جزءا كبيرا من عمره للتقصّي و البحث و الإلمام بكلّ ناحية من نواحي الموضوع حتى لايخطئ في الحكم إلا أنّ البعض إذا أراد أن يبدي رأيه عن التفاؤل و التشاؤم في قول ناثر أو شاعر لم يميز بين الحالات العارضة الزائلة، و بين النظرة إلى مستقبل الإنسانية. و لم يفرق بين التشاؤم الذي هو تثبيط و بين التشاؤم الذي هو استحثاث للهمم؛ و يحسب أنّ كل وصف للشقاء تشاؤم كأنه لايعرف أنّ الغفلة عنه و التفاؤل به هما تشاؤم أحرّ من التشاؤم، و يخلط بين ما تظهره الدراسات النفسية السيكولوجية من حقائق مرة و بين التشاؤم، كأنه يريد أن يبقى الناس على جهلهم بنفوسهم، و هذا هو التشاؤم حقاً؛ لكن يبدو أن عددا من دارسي شعر عبدالرحمن شكري و الذين اتهموه بالتشاؤم كثيرا ما يخادعون أنفسهم و يظهرون الغيرة على الرأى الصائب حبّاً في الرأى و لا حبّا للحق و الصواب.

المقال هذا يحاول أن يجيب الأسئلة التالية:

هل كان شكري شاعراً متشائما كما يرى كثير من الباحثين ؟ أم هل كان شكري خلاف ما يرونه شاعراً متفائلاً و ما هي أدلّة الذين يرونه متشائما؟ كيف كان تشاؤم شكري؟ هل كان شكري شاعرا متشائما بحتاً أم كان يتشائم حيناً و يتفائل حيناً آخر حسب الظروف؟

يشتبه الأمر علي الكثير بأن شكريا حسب ما يرى من ظاهر أمره شاعر مشتكٍ من الحياة و مظاهرها كئيب ذو وجهة تشاؤمية، لكنه في الواقع حكى نظرته التفاؤلية في ظاهر متشائم بدلائل عدة نثبتها في هذه المقالة.

نظراً إلى مكانة عبدالرحمن شكري في الأدب العربي المعاصر عموما و في النقد الأدبى خصوصا بوصفه من روّاد الأدب العربي المعاصر و من أوائل أتوا بجديد في الشعر و النقد و نظرا إلى الهجمة العنيفة التي شنّها بعض دارسي شعره و النقد اللازع الذي يوجه إلى وجهته الشعرية و الفكرية، من الواجب القيام بدراسة كهذه للردّ على هذه المزاعم و للذود عن شعر أحد أساطين الأدب العربي المعاصر لم يعرف حق معرفته.

فيما يتعلق بالدراسات المسبقة، لم يتطرق أي بحث إلى إثبات تفاؤل شكري أو التقلّص من شدّة التشاؤم الذي ينسب إليه، من حيث كتب الأستاذ شوقي ضيف مقالةً معنونة بـــ « دراسة التشاؤم في شعر عبدالرحمن شكري» كما ألف كتابا مسمى بـــ «دراسات في الشعر العربي المعاصـــر» عارضـــا الصورة المتشائمة من شكري خلال الشواهد المتعددة من شعره و إن كانت لا تخلو هذه الشواهد من الإشكالية. أيد الأستاذ أنس داود من تلامذة شكري رأيَ ضيف بمقدمته على ديوان شكري. و ثمـــة كثير من الكتب التي تناولت الشاعر و خصّصت باباً بدراسة تشاؤمه. منها كتاب «عبـــد الـــرحمن شكري ناقداً وشاعراً» لـــ «عبدالمحسن الشطي» الذي يدرس شاعرية شكري و تقدمه في النقد دون توفية حق شكري و إبعاده عن التشاؤم الذى نسب إليه الدارسون. و من دارسى شـــعر شـــكري الأستاذ محمد مندور في كتابه « *النقد و النقاد المعاصرون* » فهو يبحث عن آراء شكري النقديـــة و يتطرق إلى ظاهرة الوجدان في شعره لكنه قليلا ما ينظر إلى وجهة شكري الشعرية و إن كان لا تخلو فكرته عن الميل إلى نسبة التشاؤم إلى شكري. و من هؤلاء الدارسين يمكن الإشارة إلى محمد يسري سلامة الذي يبحث في كتابه «شكري شاعر الوجدان» عن مكانته في مدرسة الـــديوان و أغراضـــه الشعرية و إن كانت وجهته لا تخفى حول تشاؤمه و يشير بين فينة و أخرى إلى هـــذا الأمـــر عـــبر الشواهد المعروضة من شعره.

نحن في هذه الخطوة المتواضعة نقدم الشواهد الشعرية المبعثرة في طيّات ديوان شـــكري لإثبـــات تفاؤله. و اعتمادا علي المنهج الوصفي – التحليلي ننقد آراء القائلين بتشاؤم شكري و نستجلي حقيقة الأمر.

تصور عام من حياة شكري و أدبه:

ولد عبد الرحمن شكري من أب و أمّ مصريين من أصل مغربي في الإسكندرية ســـنة ١٨٨٦م، و كانت وفاته سنة ١٩٥٨م. كان من ألمع شعراء مصر في مطلع القرن العشرين مجدّداً و ثـــائراً علـــى القديم (شامي، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٠).

كان شكري كثير المطالعة في الأدبين العربي و الغربي. فقد قرأ اللغة الإنجليزية وأدبها منذ نعومـــة أظفاره و أعجب بشعر الرومانسية الإنجليزية، فتأثّر به في الروح و المنهج و فهم فهما جديداً لمهمـــة الشعر غير ما كان يفهمه شعراء العربية قبله. كان طابع هذه المدرسة الإنجليزية، البساطة في التعـــبير و عدم التقيد بما كان يسمّى «المعجم الشعري» بل كان أصحابها يؤثرون الكلمات المألوفـــة الـــشائعة الاستعمال ثمّ الاهتمام بالنفس الإنسانية في أبسط صورها فلم يحفلوا بالملوك و الأمراء و إنّما فتّـــشوا

عن النفس الساذجة البسيطة التي لم يلوثها النفاق الإجتماعي و الرياء و الزيف.كان شعرهم وجدانياً يخرج من أعماق نفوسهم و يستلهم مشاعرهم وحدها ولكنّهم لم يتشاءموا و لم يفعل الحزن و الأسى بهم فعله بإخوانهم شعراء الرومانسية الفرنسية الذين صبغوا شعرهم صبغة حزينة سوداء و قد قرأ لهم شكري فأصيب بالحزن و الكآبة التي صارت طابع شعره كلّه (الدسوقي، بلا، ٢٢٤ – ٢٤٥).

و قرأ أيضا لزعماء المدرسة الأدبية الواقعية في بريطانيا الذين صبغوا شعرهم بالحزن والكآبة و التشاؤم فتأثّر شكري بهذه النزعة و جاء أدبه حزينا كئيبا. شكري لا يميل إلى شعر المناسبات بل ينفر منه كثيرا و لم يكن من المهتمين باختيار الألفاظ ذات الجرس و الرّنين في شعره بل كان بسيطا في تعبيره و دعا إلى الوحدة العضوية للقصيدة. حدّد شكري في مقدمة ديوانه مهمة الشاعر بقوله: «ينبغي للشاعر أن يتذكر أنّه لا يكتب للعامة، و لا لقربه، و لا لأمة و إنّما يكتب للعقل البشري و نفس الإنسان أين كان، و هو لا يكتب لليوم الذي يعيش فيه و إنّما يكتب لكلّ يوم و كلّ دهر، و هذا ليس معناه أنّه لا يكتب أوّلا لأمته المتأثر بحالتها المتهيئة ببيئتها. و لا نقول إنّ كلّ شاعر قادر على أن يرقي إلى هذه المنزلة ولكنّه باعث من البواعث التي تجعل شعره أشبه بالمحيط – إن لم يكن محيطا – منه بالبركة العطنة في المستنقع الموبوء» (شكري، ١٩٦٠م، ديوان) و يفهم من هذه العبارات الجميلة أيضاً أنّه ينفر من شعر المناسبات و الأحداث اليومية التي تحيط بالشاعر.

شكري بين التشاؤم و التفاؤل

يجدر بنا أن نلتفت إلى أنّه إذا نتحدث عن التشاؤم و التفاؤل في قول ناثرٍ أو شاعرٍ علينا أن ننظر إلى أثر الحالات العارضة و إلى نظرهما إلى مستقبل الإنسانية؛ و لأن نفرّق بين التشاؤم الذي هو تثبيط الأمم و بين التشاؤم الذي هو استحثاثٌ للهمم؛ و لانحسب أنّ كل وصف للشقاء تشاؤم إذ أن الغفلة عنه و التفاؤل به هو تشاؤم أحرُّ من التشاؤم، و لا نخلط بين ما تظهره الدراسات النفسية السايكولوجية من حقائق مرّة و بين التشاؤم. لإزالة هذا الوهم من الواجب أن نتطرق إلى التعريف اللّغوي و الإصطلاحي للتفاؤل و التشاؤم لنكشف عن حقيقة التشاؤم الذي ينسب إلى شكري.

التفاؤل لغة: «من الفأل، و هو قولٌ أو فعلٌ يستبشر به ، و تفاءل بالشيء: تيمّن به. ضد الطيرة و الجمع فُؤُول و الأفُؤل، و الفأل: هو أن يكون الرجل مريضاً فيسمع آخر يقول يا سالم، و في الحديث؛ كان رسولُ الله (ص) يحبُّ الفَألَ و يكره الطِّيَرة» (ابن منظور، ١٣٨٨ه.ش ، مادة فأل).

اصطلاحاً: يعرف التفاؤل بتعريفات متعددة و منها ما يلي: عرفه شاير، كارفار بأنه «النظرة الإيجابية، و الإقبال على الحياة، و الاعتقاد بإمكانية تحقيق الرغبات في المستقبل، بالإضافة إلى الاعتقاد

باحتمال حدوث الخير أو الجانب الجيد من الأشياء بدلاً من حدوث الشرّ أو الجانب السيئ» و عرفه تايجر بأنه: «دافع بيولوجي يحافظ على بقاء الإنسان، و يعدّ الأساس الذى يمكن الأفراد من وضع الأهداف أو الالتزامات» (الأنصاري ،١٩٩٨م، ١٤).

التشاؤم لغةً: من باب شأم ، و شأم الرجل قومه أي جرى عليهم الشؤم فهو شائم و الأشأم هو الأيسر و المشأمة ضد الميمنة (ابن منظور،١٣٨٨ه.ق ، مادة «شأم»). و في التنزيل الحكيم: ﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِنَا هُمْ أَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ ﴾ (البلد:١٩)

اصطلاحاً: «التشاؤم توقّع سلبي للأحداث القادمة، يجعل الفرد ينتظر حدوث الأسوأ، و يتوقع الشرّ والفشل وخيبة الأمل، ويستبعد ما خلا ذلك إلى حدٍّ بعيد» (الأنصاري، بلا، ١٥). يحدث التشاؤم عندما يقوم الفرد بتركيز انتباهه على الاحتمالات السلبية للأحداث القادمة، و تخيل الجانب السلبي في النص. ، و من ناحية أخرى أشارت دراسات عديدة إلى ارتباط موجب بين التشاؤم و كل من الاكتئاب و اليأس و الميل إلى الانتحار و الوجدان السلبي و الفشل في حل مشكلات الحياة و النظرة السلبية إلى صدمات الحياة و الشعور بالوحدة.(م ن، ٧٧)

يبدو أنّ بعض دارسي شعر شكري و منهم الأستاذ شوقي ضيف لا يرون فرقاً بين ما قد يدعو إليه شعر العاطفة و الدراسة النفسية من وصف حالات النفوس على اختلاف تلك الحالات من حسنة و كريهة، و لا دعوة للتثبيط أو للتقنيط بل دعوة إلى أن يكون الشعر شعراً حيّاً لا أدباً ميتاً متكلّفاً للتفاؤل. (فرهود،١٩٧٥م، ١٤٧)

و الذي يدعو إلى التشاؤم حقّاً في دراسة باحثي شعر شكري هو أن تنشر قصيدة (العصر الذهبي) التي نظمها شكري لتمجيد الجهود الإنسانية في ماضيها و حاضرها و مستقبلها، و قصيدة (نحو الفجر) التى جعل شكري الفجر في آخرها رمزاً لفجر مستقبل الإنسانية؛ و قصيدة(شهداء الإنسانية) التى تدعو إلى نصرة من ضحّوا بحياتهم و سعادتهم لتحقيقها ؛ و قصيدة(الشباب) التى تعبرّ عن أمل الإنسانية في جهود الشباب و آماله و أحلامه ؛ و قصيدة (الباحث الأزلي) الذى خلّده البحث و الأمل، و الذى ينشر للإنسانية الحقّ و الرقي؛ و قصيدة (إلى المجهول) التى تدعو إلى تقصّى أسرار الحياة و الحقيقة ، و التشاؤم هو أن تنشر و تعدّ هذه القصائد في عداد القصائد المتشائمة.

نقد القائلين بتشاؤم شكري:

كان يرى شوقي ضيف أنّ التشاؤم كان يتعمّق في نفس شكري ، ولأنّه كان يقرأ في الشعر العربي، فيتأثر بابن الرومي و المتنبّي و أبيالعلاء ممن عانوا هذه الأزمة من قبله ، و كان يقرأ في الآداب

الغربية، فكان يتأثّر بشعراء الحركة الرومانسية الذين أصابهم نفس الداء، و كان يجد في قراءة أولئك و هؤلاء لذة لاتقدر، فأمعن في تشاؤمه و في سخطه و يأسه و حيرته و قلقه و شكّه (ضيف؛ ١٩٧١م، ١١٢).

و إنه ليصرخ في الجزء الأول من ديوانه:

لقد لفظَتـــــــني رحمة الله يافعاً فصرتُ كأني في الثمانينَ مِن عمري

(شكري،١٩٦٠م، ٥٨)

رغم ما يذهب إليه شوقي ضيف من تشاؤم شكري في هذا البيت يجب القول: يبدو في هذا البيت صبغة الألم و الشكوى و الذي يشكو فيه الشاعر من كثرة المصائب، الشاعر خلافا لما يرى الباحث لا يتشائم بالحياة بل يظهر خيبة أمله من نعمة الله لكثرة ما أصابه من مصائب الحياة. كما يشكو الشعراء السابقون كزهير ابن أبي سلمى في البيت التالي:

تعبت تكاليف الحياة و من يعـــش ثمانين حولا لامحالة يسأمُ

(زهير ابن أبي سلمى، ٢٠٠٥م،١٤٢)

يرى عبدالمحسن الشطي أنّه يعلو الصراخ في الجزء الثاني من ديوان شكري من الحبّ و المـــرأة و خيبة أمله فيهما و في المساعي البائرة، و يكثر من وصف الليل و ظلماته، و يصف ضوء القمر و لكن فوق القبور، و يتحدث عن غربته في دنياه و يقول إنّه عليل (الشطّي، بلا ،٢١٤):

إن أكن عـــــائشاً فعيشُ عليلِ الـــ ـــنفس يذوي مثل الرجاءِ العقيمِ

(شكري، ١٩٦٠م، ١٨٥)

يبدو أن الدارس هذا قد التبس عليه الشكوى من الحياة و التشاؤم ، لانّ شكريا كما قلنا لم يكن شاعراً متشائما من حيث يتحدث هنا و هناك في ديوانه عن حياة أفضل و ينتظر لكنه يخيب أمله بعدما رأى من خيبات الأمل ما رأى.

رغم ما قال الشطي حول شدة تشاؤم شكري في قصيدة «حلم بالبعث»، (الشطّي، بلا، ٢٠٩):

رأيتُ في النومِ أني رَهنُ مُظلِـــمةٍ مِنَ المقابرِ مَيـــتاً حـــولَه رِمَمُ

(م ن، ٢٧٥)

نرى أن قصيده «حلم البعث» من القصائد النفسية التي تطرقت إلى الجوانب الخفيـــة في نفـــسية الشاعر.كان شكري يتعمق في الله و مظاهره في الطبيعة، و إثر هذا التعمق قد تصوّر أنه قـــد رأى في النوم كونه رهينا في مقبرة الشكوك، لكنه ما لبث أن رجع عن هذه الشكوك في كنه الأشياء و تـــاب إلى الله في نفس القصيدة قائلاً:

أستغفرُ اللهَ مِن لَغوٍ و مِن عَبَـــثٍ و مِن جِنايةِ ما يأتي بهِ الكَلِمُ

(م ن، ٢٧٥)

يرى أنس داوود أنّ الجزء الثالث من ديوان شكري يفتتح بالحديث عن الحبّ و الموت و الحياة و، فالموت يطلّ عليه من كل مكان ، و كأنّه يأخذه من جميع أطرافـه، بـل يأخـذ النـاس جميعـاً» (داود،بلا،٢٥)

و ما الدهرُ إلا البحرُ و الموتُ عاصفٌ عليه و أعمـارُ الأنام سفيـنُ

(شكري، ١٩٦٠م، ٢٤٥)

كما نعلم لا يعتبر الحديث عن الموت من مظاهر التشاؤم ، لأن التفكير في المـوت و وصـفه لا ينحصر في نفسية المتشائم فقط. بل نرى أن ذكره يطيب النفس و يجعلها فارغة من الألم. فأين الموت من التشاؤم؟!

يزعم أنس داود زعمه عن التشاؤم المنسوب إلى شكري و يقول: نظلّ مع شكري في وسط هذا العباب الطافح بالأحزان لا في الجزء الثالث من ديوانه فحسب، بل أيضا في الجزء الرابع ، و نقـرأ في مطالعة قصيدة «المجاهد الجريح» (داود،بلا، ٣٤):

هو العيشُ حربٌ والحياةُ جِهـادُ و إنّ حيـاةَ العـالمينَ سهادُ

و ليـست نفوسُ الناس إلا أسنّةً لهـا كلَّ يومٍ مطعنٌ و جلادُ

يجب القول أن هذين البيتين اللذين قد ذكرا من مظاهر التشاؤم في شعر شكري، هما من قـصيدة يصبغ أكثر أبياتها بلون التفاؤل، لأنّ الشاعر يتمنّى إعادة هذه الحياة التي يـشكو منـها في البيـتين المذكورين:

و لا أشتكي أنّي جرعتُ مريرَهـا و يا ليتَ عُمراً في الحياةِ يعادُ

(شكري، ١٩٦٠م، ٢٤٥)

و كيف يمكن أن يتمنى المرء إعادة الحياة التي هي جهاد في سبيل الوصـول إلـى المنـى ، إن لم يكن المرء متفائلاً. استمرارا لما يذهب إليه أنس داود عن تشاؤم شكري نجده قائلاً في المقدمـة الـتي كتب في ديوان شكري: « ينظم شكري الجزء الخامس من ديوانه في هذا العناء النفسي، بـل المحنـة لتشتدّ به ، و يشعر شعوراً عميقاً بأن الشؤم يلازمه و أنه لا مفر منه إلا أن يخلص من الحياة و يستقبل الموت، و ما فائدة الحياة التي يتحمل فيها كل هذه المشقات، فيقول في «شـقوة العـيش» (داود، بلا،٤٠):

حياتي أمّا النحسُ حدٌّ ولا مـدًى فإني كرهتُ العيشَ في أوّلِ الصبا

فيا موتُ أقبِل لا كإقبـــالِ رائـــعٍ مريرٍ كطعمِ العيشِ يؤلم مَن حسا

(شكري ،١٩٦٠م،٤٤٤)

إجابة على هذا الزعم نقول إنّ شكريا كان رجلاً مرهف الحس و كان قد تكبّد آلام كثيرة مـــن قبل ما يرجو منه الخير ، لكنه قد تطاير به إثر ما رأى منه من سوء التصرف و هذا قد أثّر في نفـــسية الشاعر طالباً إقبال الموت للتخلّص من هذه الحياة المرة.

من الحق أن نشير إلى قول شوقي ضيف الذي رغم تحدثه عن تشاؤم شكري في كتابه لكنه يرى حقّاً أنّ: «سوداوية شعر شكري التي تنبري أحياناً في شعره ليست مرضية بل هي بـــالأحرى وليـــدة ظروفه الإجتماعية . قد طغت موجات اليأس طغيانا جارفاً على جميع الشباب و جميع النفوس ، و هو طغيان قد فلّ العزائم و ثبطَ الهممَ و أمات الآمال و القلوب. فقد كان يجثم الاحتلال الإنجليزي على صدور وادي النيل و لم يكن الشباب المصري حينئذ مبتهجاً بل كان حزيناً حزناً شديداً و من هنـــا أصبح قرار النغم عند شكري قاتماً». (ضيف، ١٩٨٠م، ١١٢-١١٣)

قال أنس داود: « الناس في نظر الشاعر يتّسمون بالغباء و المجتمع يرى عليه الجهل و الخمـــول و سيظلّ هذا حال المجتمع الإنساني و لا أملَ للشاعر». (داود، بلا، ٢٣)

نرى أنّ الناقدين الكريمين ينصفان في القول أن تشاؤم شكري إن كان له مظاهر في شعره، كـــان وليد الظروف الإجتماعية و السياسية التي كانت تحكم على المجتمع المصري و يذعنان أن تـــشاؤمه لم يكن تشاؤماً مرضياً و لا خاصاً به بل كان نرى جذوره في نفسية أكثر الشباب المصريين و الـــبعض منهم يخلص نفسه باللجوء إلى ما يشغله و البعض الآخر كعبد الرحمن شكري كان يتأثر به و يصوره حقّاً في شعره لأنه كان يصور الحقيقة الراهنة في المجتمع المصري .

مظاهر من تفاؤل شكري:

إن في النفس البشرية قوّة تستطيع أن تحول التشاؤم إلى غرض من أغراض التفاؤل، و إلى قوّة من قوى الاستبسال في طلب الأمل (إنّما اليأس سبيل للمنى). إذا كان لقائل قولان: قول ينمّ عن تشاؤم و آخر عن تفاؤل ، فليس من الإنصاف أن نشير إلى اليأس في بعض قوله و نغفل عن أمله في بعـــضه ولو كان الأمل أقل؛ فإذا كثر الأمل أو إذا تعادلا، يقل إخلاصنا إن لم نشر إليه. لا نعني أن نقـــاد و باحثي شعر شكري غير مخلصين للأدب. لكنّا نرى أنّ الأحسن في هذه الحال أن نذيع القول المتفائل وتفاؤله غير القليل المترور. إنّ الشاعر أو الناثر لا يحكم عليهما و لا يقال إنهما متفائلان أو متشائمان بما يقولانه في حالاتهما النفسية العارضة المتغيرة، لأنّ كل نفس تفيض بالسرور و الأمل تارة، و تنقبض

بالحزن تارة، و نفس تبدي السرور في موطن الحزن كالذي لا يستطيع إلا الضحك، و الحالة هذه ليست فضيلة ولا قوة. «كان شكري شاعراً مرهف الحس و كان يتأثر بظروف حياته الصعبة و من الحق أن يشكو الحياة حيناً و يعلو صراخه، و من الحق أن نقول أنّ تشاؤمه لم يكن تشاؤماً مرضياً ساخناً بل كان تشاؤماً غير مستقرٍ في نفسيته». (ضيف، ١٩٧١م، ١٢٤)

نرى أنّ تشاؤم شكري كان إثر التعبير عن حقائق الحياة، و الحياة بما فيها قد تسبب التشاؤم و التطير. شكري لايتشائم بكنه الحياة و بذاتها، لكنه كان يتطيّر بما يحدث فيها. فذات الشاعر لم تكن متطيّرة بالحياة.

نراه في البيت التالي يعترف بتغلب قوى الخير و دواعيه على الإنسان:

صرّح الخير و الأذى فيه و الخير أغلب

(شكري، ١٩٦٠م، ١٦٧)

يذهب شكري إلى أن غلبة الخير على الشرّ أمر محتوم، و في هذا الكلام إشارة إلى نزعات الشاعر المتفائلة ، لأنه يجزم أن الشر مهما كان قواه تغلب أمام الخير و قوى الخير تشيد صرحها أمامه و يتحقق الأمان و تنشر رائحته في جميع أنحاء العالم. ويرى شكري أنّ الأمل و العمل من صفات العظمة:

أعاظمُ الناسِ في اللأواءِ كمَ صبرُوا إنَّ العظيمَ عظيمُ السعيِ و الأملِ

(شكري، ١٩٦٠م، ٢٠٢)

إن لم يكن المرء متفائلا بالحياة و متحملا مشاكلها و صعوباتها لم يدع الآخرين إلى المثابرة أمامها و لن يحمد العظيم. لأن العظيم يعشق العظيم. و شكري كان رجلا عظيما و يثني على الأعاظم، و العظيم لن يتطير بالحياة و لن يتخذ الوجهات المتشائمة.

ينشد شكري الأمل و الرشاد في قصيدة «المجاهد الجريح» و يقول إننا غفلنا و جهلنا عن حقيقة الحياة و عمّا خلقنا له و يتمنى إعادة هذه الحياة المحفوفة بالصعوبات، يا ترى هل يتمنى المتشائم بالحياة إعادتها؟

و لا أشتكي أنّي جرعتُ مريرَها و يا ليتَ عمراً في الحياةِ يُعادُ
فأجرعُ منه الحلوَ و المرَّ إنّما مشاربُ مَن يَهوى الحياةَ يُرادُ
جهلنا فماندري علَى العيشِ ماالذي يرادُ بعيشٍ نحنُ فيه نقادُ
سوَى أنَّ عيشَ المرءِ بالشك فاسدٌ و أنّ يقيناً في الحياةِ رِشادُ

(م ن، ٣٣٥-٣٣٦)

يجدر بالإشارة أنّ أكثر عناوين قصائد شكري يدلّ على الدعوة إلى الأمل كما يتّضح من ذكر ما ذكرناه من القصائد و ما لم نذكر كالإيمان و القضاء و الحياة و العمل و العظيم و البطل و قوّة الفكر و علالة العيش و المثل الأعلى و خلود التجارب و الملأ الأعلى. ففي قصيدة «الحياة و الحق» يرى الشاعر أن العامل الرئيسي لهبوط المرء هو الخوف و الذعر، و يبدو أنه لا يخاف إلا المتشائم بالحياة و مظاهرها. و يدعو إلى التزوّد بنفسية عدم الخوف و التفاؤل بالحياة و التحرّؤ لمواجهة المشاكل :

يا قلبُ لا يغنيك ذعرُك للأَسى فالخوفُ أوَّلُ مهبطِ المهواةِ

(شكري، ١٩٦٠م، ٤٧٨)

و في قصيدة «العيش و الرجاء« يرى الشاعر أنّ طلب المنى هو الطريق الوحيد للعيش، و الذي لا يتمنّى في حياته جدير بالانتحار و الموت، لأن الحياة تحلو و تحمّل بالتمني و غير المتمني في الحياة هو الميّت و إن كان يتحرّك. المتشائم بالحياة لا يطلب المنى، لأنّه يجزم أن الحياة لا تواجهه بخير ولا تجديه نفعاً:

لا عيشَ إلاّ بطلابِ المنى لولا المنى في عَيشهِ لانتَحَر

(م ن، ٤٦٧)

و في قصيدة «المثل الأعلى» يرى أن عيش العظماء هو في طلب العظيم، و الذي لا يبغى عظيما لا يجدر بالحياة. الرضى بالحياة الراكدة و الإقناع بالراحة في الحياة من إرهاصات المحتقرين و الأذلة، بئس الحياة الصامتة الراكدة و هي التي تنتن:

و العيشُ إن لم تبغِه لعظيمةٍ فالعيشُ حُلمُ طوارقِ الأَعوامِ
بئست حياة قد رضيت براكد من أمرها و قنعت بالإجمام

(شكري، ١٩٦٠م، ٥٠٠)

و حتى في قصيدة «الموت» جعل الموت باعثاً للأمل و يبثّ فيه نفسية التفاؤل والتطلّع إلى المستقبل، حتى الجازع عن العيش لا يستطيع أن ينسى لذة الحياة و لايرضى بالموت فما بال المتشائم بالحياة؟

و هيهاتَ أن يسلُو عنِ العَيشِ جازعاً مِن العيشِ حتّى يصبح العيشُ ماضيا
و حتى يموتَ الموتُ لولاه ما بكى حريصٌ على دنياه يخشَى المرازيا

(م ن، ٥٩٠)

و في قصيدة «الشجرة و الغراب» يعتقد شكري بأنّ الخير لا يطلب إلا بعد تحمّل الأذى و الشرّ. كأنّه ينظر إلى الآية الكريمة:﴿ **فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا**﴾ (الشرح:٦) و يرى إن لم يذق المرء من مرارة

الحياة شيئاً فكيف يستطيع أن يميز بين الشرّ و الخير حتّى يتشائم بالحياة ، و في البيت الثاني يدعو إلى الصبر، لأنه وراءه تحصل المعرفة الحقيقية بالحياة و العالم:

إذا أنتَ ما ذُقتَ مِن ضـرِّهـا أ تعرفُ ما الخيرُ مِن شرِّها
و في الصّبرِ صبرٌ يريك الدُّنـى كأنّـك رفّعتَ عَن أمرِها

(م ن، ٥٣٥)

يتجدد الأمل و التفاؤل و الطموح في قصيدة «مصارع النجباء» ، يرى شكري أنّ جمال الحياة و جلالها نعمة و عطاء من النعم الإلهية و إرث من النجباء و النبلاء و أنّ الأحياء دون الأمل و التفـاؤل بمستقبل الحياة أموات بحتة:

إنَّ الحياة جمالها و بهـاءَهـا هبةٌ من النجـباءِ و الشهداءِ
لولا طماحُ الحالمين و همُّـهم بقي الورَى كالتُّربة الغبراءِ

(شكري، ١٩٦٠م، ٣٣٤)

فليست للتفاؤل عقيدة أعظم ممّا في هذه الأبيات التي يرى فيها الشاعر أن عظمة الحيـاة و شـأن الوجود لا يقاس بهما شيء، فيجب تحمل ما فيها من الغدر و الاحتيال و الهموم و الغموم لنيل حقيقة الحياة:

كلُّ ما في الوجودِ مما يُريقُ الـ ـدمعَ أو يستميحَ شجوَ الرّحيـمِ
كلُّ غدرٍ و قسوةٍ و احتيـالٍ و اجترامٍ و لوعـةٍ و همـومِ
كلُّ شرٍّ مهما تعاظمَ لـو قيـ ـسَ بشأنِ الـوجود غيرُ عظيمِ

(م ن، ٢١٧)

و قصيدة «الحياة و الفنون» كلّها تفاؤل بجمال الفنون في الحياة و وصف لجمال كل فـنّ مـن الفنون الجميلة و النافعة، و طالب جمال الحياة لايتشاءم بل هو متفائل و إن كان يتشائم بعض الأحيان بما يتلقّى من الغدر من الناس خاصة من الأصدقاء:

جمَّلـك اللهُ يا حياةَ كـما جمَّل وجـهَ السماء بالشُهُب

(م ن، ٢٨٦)

وصف في الأبيات التالية تفاؤل النفس و اعتقد بأنّه فجر الإنسانية في المستقبل، يرجـو الـشاعر المتفائل أنّ العالم في بداية صباح تزول و تنهار فيه ظلمة الجور و الشرّ. إن لم يكن شكري متفـائلا لم يسرّ بالنعماء و الرفاهية عند الآخرين و لو كان نفسه في الشدة:

و أمّلتَ للدنيا صباحاً مـؤجّلاً سيُكشفُ عنها ظلمةُ الضَّيمِ والشرِّ

فكـــــــلُّ صباحٍ رمزُه و مثـــالهُ و وعدٌ به يحدو إلى الزَّمنِ النـــضرِ
نسرُّ بنعمـــــــــاءٍ و إن لم تكن لنا و ننشدُه فيما يـــكونُ مِن الـــدَّهرِ

(شكري، ١٩٦٠م، ٦٣٠)

والذي يستطيع أن يصف سحر «ضحكات الأطفال» كما استطاع شكري ، ففي قلبه نور الأمل لأنّ الأطفال هم أمل الحياة. يرى شكري أن ضحكة الأطفال طاهرة و شأنها كشأن كلمات الله التي تزيل الذنوب و المعاصي، و هي ضحكةٌ تصير الشيخ شابّاً و تبدّل شحب الوجه بالنضرة:

ضحـــكة ردّت المشيب شبابـــــا وأماتت من الوجوه الشحوبا
ضحكـــات كأنّها كلمـــات الـــ ـــله تمـــحـــو مآثماً و ذنوبا

(م ن، ١٤٥)

هل نجد تفاؤلاً أكثر من تفاؤل شكري في «عجب الحياة»، إن لم يكن الشاعر متفائلا لم يطلـــب الخير و الصلاح للمجتمع لأن المتشائم لا يبحث عن الخير لنفسه فما باله من طلب الخـــير و الأمـــان للآخرين:

و أبغي صلاحَ الكونِ و الناسِ مثلما مضَى في بناءٍ عاملٌ و أجيرُ

(م ن، ٦٨٣)

و في أشدّ القصائد حزناً كما في قصيدة «بين الحياة و الموت» و هي مـــن الأشـــعار الظـــاهرة التشاؤم يرى شكري أنّ العيش له لذة الخمر و إن يأخذ بعقل المرء و العيش بأنه سائغ لـــشاربيه و إن يجلب له الآلام و يتسبب له المصائب:

ولكنّه كالخمرِ تحلو لشـــــــاربٍ و إن سُلِبت منه النُّهى و السرائرُ

(شكري، ١٩٦٠م، ٢٤٧)

نرى في الشواهد المستخرجة من طيّات ديوان شكري أنه يدعو في أكثرها إلـــى بـــذل الجهـــد للوصول إلى المنى و الصبر على ما ينال المرء في الحياة من الصعوبات و التزود بنظـــرة متفائلـــة إزاء الكون. «إنه ليس من الإنصاف ترك أحسن ما في قول القائل. من العدل أن نحكم على القائـــل بمـــا يقوله في وصف أمله في الحياة وحثّه إلى المثل العلياء و ما يقوله في تمجيد جهود الناس فيها» (فرهود، ١٩٧٥م، ١٥٤). كما نرى صبغته المتفائلة في قصائد أخرى منها: «أبناء الشمال، شهداء الإنسانية، إلى المجهول، الباحث، قوّة الفكر، العصر الذهبى، الحق و الحسن و النشوة و الارتقاء». و يحكم عليه أيضاً حكماً صادقاً إذا نظر الناقد فيما قاله القائل في وصف محاسن الحياة والأرض و الكـــون، فـــإذا استطاع أن يجمل الحياة بقدرة فنّه على وصف آيات الكون و الطبيعة، لم نستطع أن نقول إنّ التشاؤم

غالب عليه، و لا ندرى كيف يستطيع ناقد أن يقول هذا القول إذا قرأ وصف محاسن «الصحراء» لعبد الرحمن شكري.

النتيجة

وصلنا عبر البحث المتقدم إلى النتائج التالية:

١- يبدو أن شكريا لم يكن شاعرا متشائماً كما زعم بعض النقاد و الدارسين منهم الأستاذ شوقي ضيف و الجمع الغفير من الذين ألفوا كتبا قيمة عن شكري، بل كان متفائلاً و ذا وجهة نظر عقلانية .

٢- يرى الشاعر أنّ في النفس البشرية قوّة تستطيع أن تحول التشاؤم إلى غرض من أغراض التفاؤل، و إلى قوّة من قوى الإقدام و الشجاعة في طلب الأمل.

٣- على الناقد للحكم على الشاعر أن ينظر إلى آثاره بدقة وافية و يتعمق فيها للحيلولة دون كون نقده انحيازياً بعيداً عن العدل و الإنصاف.

٤- كان شكري متفائلاً واقعياً لايضحك دون أيّ مبرّر و لا يرى الحياة مسودّةً بل يصفها في غاية الجمال و هذا ما يدلّ على وجهته التفاؤلية، لأنّ من يصور جمال الحياة لا يستطيع أن يتشاءم.

٥- صحيح أنّه يرى بعض الأشياء بعين التشاؤم لكنّ هذه نظرة عابرة لا تدوم و الحكم على تشاؤمه لهذه الوقفات التشاؤمية أمر لا يؤيّده العقل و الوجدان اليقظ.

المصادر و المراجع

- ***القرآن الكريم.***
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، (١٣٨٨ه.ش). «***لسان العرب***»، بيروت: دار صادر،
- الأنصاري، بدر محمد، (١٩٩٨م). «***التفاؤل و التشاؤم المفهوم و القياس و المتعلقات***»، جامعة الكويت: مجلس النشر العلمي.
- داود، أنس، «***عبدالرحمن شكري نظرات في شعره***»، القاهرة: الهيئة العامة للتأليف و النشر المكتبة الثقافية.
- الدسوقي، عمر، «***في الأدب الحديث***»، بيروت: دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع.
- زهير، أبي سلمى، (٢٠٠٥م). «***ديوان***»، شرح: حمد و طماس، بيروت: دارالمعرفة، ط٢.
- شامي، يحيى، (١٩٩٩م). «***موسوعة شعراء العرب***»، بيروت: دار الفكر العربي، ط١.

– شكري، عبدالرحمن، (١٩٦٠م). «***الديوان***»، جمع و تحقيق: نقولا يوسف، توزيع نشر المعارف بالإسكندرية، ط١.

– ـــــــــــــــ ، (١٩٩٨م). «***المؤلفات النثرية الكاملة (المجلد الأول و الثاني)***»، تحرير و تقديم: أحمد إبراهيم الهواري، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.

– شوقي، ضيف، (١٩٧١م). «***دراسات في الشعر العربي المعاصر***»، القاهرة: دارالمعارف، ط١٠.

– ـــــــــــ ، (١٩٨٠م). «***دراسات في الأدب العربي المعاصر في مصر***»، القاهرة: دارالمعارف، ط١٢.

– عبدالمحسن الشطي، عبدالفتاح، (١٩٧٥م). «***عبدالرحمن شكري ناقداً و شاعراً***»، قاهرة: دار قباء.

– فرهود، محمد السعدي، (١٩٧٥م). «***التيار الفكري في شعر عبدالرحمن شكري***»، القاهرة.

– محمد سلامة، يسري، (١٩٩٤م). «***عبدالرحمن شكري شاعرالوجدان***»، دارالمعارف الجامعية، إسكندرية مصر.

دراسة آراء الجاحظ حول الشعر و نقده

الدكتور رضا أماني*

أستاذ مساعد بجامعة علوم القرآن الكريم و معارفه – قم

يسرا شادمان

طالبة الدكتوراه – قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة العلامة الطباطبائي – طهران

الملخص

إن الجاحظ من أكبر النقاد و أصحاب الرأي في الأدب العربي شعره و نثره. فجاءت آراؤه في هذا الباب متناثرة بين آثاره لاسيما في كتابي البيان و التبيين و الحيوان و رغم أنّ له آراءً في الشعر و نقده مهدّت الأرضية لاستقلال النقد، في العصور الآتية غير أنه لم تكن للنقد في عصره أسس و مبادئ مدونة. و بهذا يعتبر الجاحظ من مؤسسي النقد الأدبي و نقد الشعر في تاريخ الأدب العربي و نقده.

و من المواضيع التي أدلى فيها الجاحظ بآرائه في الشعر و نقده يمكن الإشارة إلى أولية الشعر، و قيمة الشعر و أثره، و طبقات الشعراء، و الطبع و التكلف، و القديم و المحدث، و اللفظ و المعنى، و السرقات الشعرية و قضية الانتحال، و التشابه و الموافقة.

الكلمات الدليلية: الجاحظ، الشعر، النقد الأدبي، البيان و التبيين، الحيوان.

---

*. E-mail: r_amani2007@yahoo.com

تأريخ الوصول: ١٥/ ٠٢/ ١٣٩١ ؛ تأريخ القبول: ٠٩/ ٠٥/ ١٣٩١.

المقدمة

ولد الجاحظ في عصر ازدهار العلوم المختلفة في الحضارة الإسلامية و عندما احتظى المجتمع الإسلامي بالاستقرار السياسي و الاقتصادي و حينما دخلت الثقافتان الفارسية و اليونانية في الأوساط العلمية و الفكرية و تمتّع رجال العلم و الفكر بحرية التعبير، و عندما ظهرت نجوم كالأخفش، و زيد الأنصاري، و الأصمعي، و أبي عبيدة، و النظّام في سماء الأدب و العلم و الفكر، فتوافرت هذه الظروف حتى يظهر رجل فذ و شخصية كبيرة باسم الجاحظ الذي أصحاب الأدب يدعون بأنه أديب، و أصحاب اللغة يرونه لغويا، و المتكلمون يعتبرونه عالماً كلاميا و ...، و الكل على صواب، لأن الجاحظ ألم بعلوم عصره إلماماً، و له في كل واحد منها يد طويلة. و نحن لم نبالغ إذا قلنا إنه أديب و كاتب و لغوي و سياسي و متكلم و معتزلي و عالم اجتماعي و عالم نفسي و عالم بالحيوان و النبات و الجماد.

ولكن الوجه الذي يهمّنا و نحن بصدده و نريد أن ننظر إلى الجاحظ من منظاره هو الشعر و نقده عند الجاحظ و بعبارة أخرى نريد أن نعرّف القارئ بالجاحظ بأنه ناقد أدبي و صاحب رأي في الشعر و نقده. أشرنا و لو بشكل موجز و عابر إلى الظروف التي عاش فيها الجاحظ. و الآن نقول إن النقد كان من أهم و أبرز خصائص ذاك العصر.

و في ظل الحرية الشاملة للمجتمع العباسي في الدين و السياسة و الثقافة و الفكر و... ازدهر و اتسع النقد. فالحرية مهد للنقد. و واظب الجاحظ لهذه الفرصة السانحة له و استفاد منها خير استفادة. فتوسّع من علمه و خبرته و ثقافته حتى أصبحت أفكاره و آراءه مرآة تعكس المجتمع العباسي آنذاك واضحاً جليا.

و في هذا البحث الذي يحمل عنوان «دراسة آراء الجاحظ حول الشعر و نقده» تدرس كما يتضح من العنوان، آراء الجاحظ حول الشعر و نقده في آثاره، خاصة ما جاء في كتابي «البيان و التبيين» و «الحيوان». إذاً يتحدّد مجال البحث في دراسة الرؤى النقدية للجاحظ عن الشعر. فتطرح فيه الأسئلة التالية:

١- هل يمكن اعتبار الجاحظ ناقداً أدبيا لاسيما في مجال نقد الشعر؟

٢- ما هو دور الجاحظ في مسار نقد الأدب العربي؟

٣- ما هي أهم القضايا النقدية التي تطرق إليها الجاحظ في آثاره؟

و يمكن ذكر الفرضيات التالية تبعاً للأسئلة السابقة:

١- يمكننا بالنظر إلى ما ورد في آثار الجاحظ حول النقد الأدبي أن نعتبره ناقداً أدبيا في الشعر و النثر، كما يمكن اعتباره من مؤسسي النقد الأدبي في الأدب العربي.

٣- من أهم القضايا النقدية التي درسها الجاحظ في آثاره حول الشعر يمكن الإشارة إلى مسألة أولية الشعر و قيمته و أثره، و كذلك طبقات الشعراء، و الطبع و التكلف، و القديم و المحدث، و اللفظ و المعنى، و غيرها من الموضوعات التي ستأتي دراستها خلال البحث.

فدراسة مثل هذا الموضوع تبين لنا حالة الأدب و الشعر و كذلك النقد الأدبي في العصر الذي عاش فيه الجاحظ و قبله، كما يعرّفنا ببعد آخر من شخصية الجاحظ الفريدة أي النقد الأدبي و الدور الذي أدّاه في مسار نقد الأدب العربي و استقلاله.

و كان من قبل، الباحثون درسوا شخصية الجاحظ و حياته و آثاره و أدبه مثل «الجاحظ (الأديب الفيلسوف)» (لمحمد محمد عويضة)، و «الجاحظ» (لحنا الفاخوري)، و «الجاحظ (في حياته و أدبه و فكره)» (لجبر جميل)، و لكن قلّما نجد باحثاً يرتكز على موضوع نقد الشعر و الأدب في آثار الجاحظ و آرائه. و إن أحد بادر إليه جاءت كلماته متناثرة غير متنسقة و مبوّبة مثل ما نجد في «البلاغة عند الجاحظ» (لأحمد مطلوب)، و «أدباء العرب (في الأعصر العباسية)» (لبطرس البستاني)، و «دراسات في نقد الأدب العربي» (لبدوي طبانة). فحاولنا من خلال هذا البحث و باستخدام الدراسات السابقة المرتبطة بالجاحظ و آرائه و خاصة كتبه مثل «البيان و التبيين»، و «الحيوان»، أن نستخرج آراء الجاحظ في الشعر و نقده و الأثر الذي تركه الرجل في مسار النقد الأدبي العربي و رقيه و استقلاله.

حياة الجاحظ الشخصية و الأدبية

الجاحظ هو عمرو بن بحر بن محبوب الكناني أصيلاً أو مولى. كنّي بأبي عثمان، و لقّب بالجاحظ لجحوظ[١] عينيه. ولد حوالي سنة ١٦٠ للهجرة و عاش قرابة قرن من الزمان.و في أخباره (الحموي،١٩٨٠م، ج١٦: ٧٤). «أنّه كان يبيع الخبز و السمك بسيحان[٢]». فبدأ الجاحظ يعيش حياة بسيطة و هو مع ضيق ذات يده لم يترك العلم و المطالعة. فكان يحضر في المسجد و في درس المسجدين. إذاً، نشأ الجاحظ في الطبقة الاجتماعية الفقيرة «فهو عصاميّ كان يعمل و يتعلم في آنٍ» (جبر،١٩٩٩م، ٢٢).

ثم اتصل بشيوخ العلم و أئمة الأدب فأخذ اللغة و الأدب عن أبي عبيدة و الأصمعي و زيد الأنصاري و النحو عن أبي الحسن الأخفش و الحديث عن حجاج بن محمد، و أبي يوسف صاحب

أبي حنيفة. و تخرج في الكلام و الاعتزال على أبي إسحاق النظام و قد تأثر الجاحظ بأستاذه هذا تأثراً بالغاً.

ثم خالط أعلام الترجمة و الكتابة و قرأ ما تيسر له من الكتب المترجمة و نحن لا نقطع «بأنه قرأ جميع ما ترجم أيام المنصور و الرشيد و البرامكة و المأمون» (أبوخشب، ١٩٦٦م، ٢٦٥) ذلك لأنه أولاً «لم يكن في أواخر القرن الثاني للهجرة مكتبات عامة» (بلّا،١٤٠٦م، ١١٣-١١٤) تجمع الكتب جميعها فكانت الكتب متناثرة بين أهلها و أصحابها، و ثانيا «إن الكتب كانت نادرة و غالية بحيث أن موارد الجاحظ لا تجيز له شراءها ... و أصدقاؤه و أساتيذه كانوا يضعون مكتباتهم الخاصة تحت تصرّفه» (آذرشب، ١٣٨٢ش، ٢٠٦).

و لم يدع الجاحظ علماً معروفاً في أيامه إلا و نظر فيه و اطلع عليه، فقد درس الفلسفة و المنطق و الطبيعيات و الرياضيات و التاريخ و السياسة و الأخلاق و الفراسة، فاكتملت آلته. فإذا هو فقيه متكلم يتفلسف و يتمنطق. محدث و إن لم يؤمن بالحديث. بارع في الأدب و اللغة. راوية للأخبار و الأشعار. بحاثة عن الحيوان و النبات. نقاد للأخلاق و العادات، عالم بالفلك و الموسيقى و الغناء (البستاني، بلا، ٢٦٨). فكان الجاحظ ذا ثقافة واسعة جداً تجعل منه دائرة معارف حية، فقد وعى في صدره جميع معارف عصره من الأدب و الدين و العلم و الفلسفة. فلمّا اجتمع له قدر صالح من العلم و الأدب قصد بغداد و اتصل فيها بالكبار من رجال الدين و علماء اللغة (الفاخوري،١٩٥٣م، ١٦). أصيب الجاحظ بالفالج و النقرس[٣] في أواخر عمره و اشتدت وطأة السنين على الجاحظ و وهنت قواه، فعاد إلى البصرة و لزم بيته. مات الجاحظ معلم العقل و الأدب في المحرم سنة ٢٥٥ بالبصرة (الحموي،١٩٨٠م، ج١٦: ١١٣).

إن الجاحظ من أكثر الكتاب تأليفاً و أغزر المؤلفين إنتاجاً بين مؤلف كبير ورسالة صغيرة فقد طرق و عالج مختلف العلوم و شتّى الفنون فكتب عن موضوعات و أغراض عديدة فكتب عن الأدب و الشعر و الديانات و العقائد و الإمامة و النبوة و المذاهب الفلسفية. و بحث السياسة و الاقتصاد و الأخلاق و طبائع الأشياء. و تكلم عن العصبية و تأثير البيئة و نظر في العلوم التاريخية و الجغرافية و الطبيعية و الرياضية فكتب في المدن و الأمصار و المعادن و جواهر الأرض، و الكيمياء و النبات و الحيوان و الطب و الفلك و الموسيقى و الغناء و كتب في الجواري و الغلمان و العشق و النساء و النرد و الشطرنج و غير ذلك مما يتناول الحياة الاجتماعية و الأدبية و العلمية في عصره و قبل عصره.

آراء الجاحظ حول الشعر و نقده

ليس الشعر – في رؤية الجاحظ- كلاماً موزوناً كما زعم بعض النقاد و دارسي الأدب في عصره و بعده. و يبدو أنه كان على علم بأوزان الشعر التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى بعد ولادة الجاحظ بزمن قصير. و نراه يشير إلى أسماء البحور الشعرية و التفعيلات التي اعتمدها الخليل. و يستفاد من كلامه عن الخليل أنه لم يكن راضيا عنه و لا عن دوائره و أوزانه (الجاحظ، ١٩٦٨م، ج٧: ٦٥). و نسمعه يقول في هذا الصدد: «و يدخل على من طعن في قوله: «تبت يدا أبي لهب» و زعم أنه شعر لأنه في تقدير مستفعلن مفاعلن. و طعن في قوله في الحديث عنه: هل أنت إلا أصبع دميت؟ و في سبيل الله ما لقيت. فيقال له: أعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس و خطبهم و رسائلهم لوجدت فيها مثل مستفعلن مستفعلن كثيراً، و مستفعلن مفاعلن. و ليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعراً.

و لو أن رجلاً من الباعة صاح: من يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات. فكيف يكون هذا شعراً و صاحبه لم يقصد إلى الشعر و مثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام. و إذا جاء المقدار الذي يعلم أنه من نتاج الشعر و المعرفة بالأوزان و القصد إليها، كان ذلك شعراً...» (الجاحظ، ٢٠٠٠م، ج١: ١٩٥).

فالكلام الموزون لايعد شعراً إلا إذا قصد صاحبه إلى نظمه و صناعته على أنه شعر، و إلا إذا كان مقدار هذا الكلام الموزون كافيا لاعتباره شعراً، أما إذا تخلل الحديث أو الكلام بعض جمل موزونة بصورة عابرة و دون عمد فلا ندعوها شعراً. و يؤكد رأيه بقصة حدثت على مرأى منه: «لقد سمعت غلاماً يقول لصديق له، و كان قد سقى بطنه، يقول لرفاقه، اذهبوا بي إلى الطبيب و قولوا قد اكتوى. إن وزن هذا الكلام هو: فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن مفاعلن، مرتين. هذا الغلام لم يخطر على باله قط أن يقول الشعر، و لذلك لن نعد كلامه شعراً» (م ن، ج١: ١٩٥).

بل «إنّ الشعر صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير» (الجاحظ، ١٩٦٨م، ج ٣: ١٣٢). هذه هي حقيقة الشعر عند الجاحظ. و هو لا يعني بالصناعة كون الشعر نتيجة العمل و الاجتهاد و الإرادة و وليد التلقين و الرياضة. إنه يؤكد على أن الشعر طبع أو موهبة، و إن من حرم منها لايستطيع أن ينظم الشعر أبداً. إنه يعني بالصناعة الصياغة أو فن تركيب الكلام و سبكه في تعابير و أوزان، و من هنا جاء تشبيهه للشعر بالنسيج. فكما أن الثوب يتألف من خيوط تصف طولاً و

عرضاً لتشكل لحمته و سداه، هكذا القصيدة هي مجموعة أبيات مؤلفة من رصف ألفاظ تشكل الصنيع الفني الرائع.

ثم إن الشعر جنس من التصوير لأنه يعتمد اعتماداً كبيراً على الخيال الذي يبدع الصور الخلابة. و إن شعراً يخلو من التصوير و التشبيه و الاستعارة و ما إليها لهو أقرب إلى النظم منه إلى الشعر.

و هكذا يغدو الشعر – بنظر الجاحظ- قائماً على أركان أربعة، الطبع و الصياغة اللفظية و الوزن و التصوير. و قد لخص هذه الأركان التي تشترك في تكوين الشعر بقوله: «و ذهب الشيخ إلى امتحان المعنى، و المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي، و القروي و البدوي. و إنما الشأن في إقامة الوزن و تخير اللفظ و سهولة المخرج و كثرة الماء، و في صحة الطبع و متانة السبك. فإن الشعر صناعة وضرب من النسج و جنس من التصوير» (الجاحظ، ١٩٦٨م، ج٣: ١٣١، ١٣٢).

و يشير إلى سبك ألفاظ الشعر أو تلاحمها على نسق معين حيث يقول «و أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، و سبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان» (الجاحظ، ٢٠٠٠م، ج١: ٧١).

١- أولية الشعر

و قد تحدث الجاحظ عن أولية الشعر و رأى أنّه حديث العهد، فيرجع بذاته في الأدب العربي إلى امرئ القيس و المهلهل، كما يرجع جذوره إلى أرسطو و أفلاطون في الأدب اليوناني القديم العريق قائلاً: «و أما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله و سهل الطريق إليه في الأدب العربي امرؤالقيس بن حجر، و مهلهل بن ربيعة، و كتب أرسطو طاليس و معلمه أفلاطون ثم بطلميوس و فلان و فلان قبل بدء الشعر بالدهور قبل الدهور و الأحقاب، و يدلّ على حداثة الشعر قول امرئ القيس بن حجر:

إنّ بني عَوفٍ ابتنُوا حِصناً ضيعه الداخلونَ إذ غَدروا

أدوا إلى جارِهم خفارتَهم و لم تضيع بِالغيب مَن نَصَروا

(الجاحظ، ١٩٦٨م، ج١: ٧٤)

و قوله في نص آخر: «و إذا استظهر بغاية الاستظهار فمائتي عام» (م ن، ج٢: ١٠).

و قوله في موضع آخر: «و قد قيل الشعر قبل الإسلام في مقدار الدهر أطول ما بيننا اليوم و بين أول الإسلام» (م ن، ج٦: ٢٧٧). ففي النص الأول يرى أن عمر الشعر الجاهلي مائة و خمسون سنة، و في الثاني يرى أن عمره مائتا سنة، ففي الثالث جعله مائتين ونيفاً، على أن في تقديريه الأخيرين بعض المبالغة.

٢- قيمة الشعر و أثره

ما هي قيمة الشعر؟ هل له وظيفة اجتماعية أو خلقية أو تثقيفية إلى جانب قيمته الفنية؟ هل يطلب منه الاضطلاع بهذه الوظائف جميعاً؟ هذا ما سنحاول استجلاء رأي الجاحظ فيه.

يقول أبوعثمان إن للشعر فائدتين: فائدة للشاعر و المادح و فائدة للممدوح. أما فائدة الشاعر فتكمن في إبراز عبقريته أو موهبته، و في كسب الجوائز و الهبات. أما فائدة الممدوح فترجع إلى تخليد مآثره و ذكره على مرّ الأيام. و وظيفة التخليد هذه هي التي اهتم بها العرب في العصر الجاهلي. بحيث إنهم اعتمدوا على الشعر لتوفير هذه الناحية بينما آثر العجم البناء لتخليد ذكرهم (الجاحظ، ١٩٦٨م، ج١: ٧٢).

و ثمّة وظيفة ثانية للشعر هي التثقيف، و ذلك بفضل ما ينطوي عليه من معان عميقة و صحيحة. و لكن الكتب المنثورة أفضل من الشعر للقيام بهذه المهنة لأنها أقدر على استيعاب المعارف من الشعر على الرغم مما تتعرض له من تحريف و تصحيف أثناء النقل و الترجمة و الاستنساخ.

فالجاحظ يفضل النثر على الشعر، و إن كان الشعر أسهل حفظاً فالنثر أقدر على التعبير عن العلوم و الحكمة التي ينتفع بها الناس. ثم إن الشعر يقتصر نفعه على فئة من الناس بينما يعم نفع الكتب الناس جميعاً (م ن، ج١: ٨).

و ثمة وظيفة ثالثة للشعر اجتماعية الأثر. لقد لعب الشعر دوراً هاماً في حياة العرب. فهو الذي أشاد بمثلهم العليا كالمروءة و الكرم و الشجاعة و اتخذوه أداة للصراع السياسي و الفكري. و قد أورد الجاحظ أخباراً عديدة تدل على أهمية الشعر الاجتماعية و مدى تأثيره في الناس. فهو يحدثنا «أن بني نمير كانوا يفتخرون بنسبهم، فإذا سئل أحدهم: ممن الرجل؟ قال: نميري. و ظلوا على هذه الحال حتى هجاهم جرير قائلاً:

فغضَّ الطرفَ إنّك من نمير فلا كعباً بلغتَ و لا كلابا

فصار الرجل منهم إذا قيل له: ممن الرجل؟ قال: من بني عامر!» (الجاحظ،٢٠٠٠م، ج٣: ٢٦٨).

و يخبرنا «أن بني أنف الناقة كانوا محتقرين من الناس حتى كـــان أحـــدهم يخجـــل أن يتعـــرّف بنسبه، فإذا قيل له: ممن الرجل؟ قال: من بني قريع. و ظلوا على هذه الحال حتى مـــدحهم الحطيئـــة بقوله:

قـــومٌ همُ الأنفُ و الأذنابُ غَيرهم و مَن يساوي بِأنفِ النّاقةِ الذّنَبا

و صار الرجل منهم إذا قيل له: ممن أنت؟ قال: من بني أنف الناقة» (م ن، ج٣: ٢٦٩).

و يروي خبراً طريفاً خلاصته أن شاعراً جاء سيد بني مازن يسأله أن يسعى في رد إبله التي أغـــار إليها بنو يربوع، فأجهش السيد بالبكاء لأنه لايستطيع تلبية طلب الشاعر و قال: و كيف لا أبكي و قد استغاثني شاعر من شعراء العرب فلم أغثه. و الله لئن هجاني ليفضحني قوله، و لئن كـــفّ عـــني ليقتلني شكره. ثم نهض فصاح ببني مازن فردت عليه إبله (م ن، ج٣: ٢٧١).

و بلغ من خوف العرب من الهجاء أنهم كانوا إذا أسروا الشاعر أخذوا عليه المواثيق، و ربما شدّوا لسانه بنسعة لكي لايهجوهم «و ينصح باتقاء لسان الشعراء بالمال لأنهم سخروا شعرهم للتكـــسب، لأن الأغراض أغلى بكثير من المال» (الجاحظ، ١٩٦٨م، ج٥: ٢٩٤).

و أما وظيفة الشعر الفنية فلم يغفلها الجاحظ، و نحن نكتشفها من خلال كلامه، فهو يقص علينا خبر النبي محمد (ص) مع الشاعرة ليلى بنت النضر بن الحارث بن كلدة، و أنـــه يطـــوف بالبيـــت فاستوقفته و جذبت رداءه حتى انكشف منكبه و أنشدته شعرها الذي قالته في مقتل أبيها. فلما سمع كلامها تأثر به غاية التأثر و قال: لو كنت سمعت شعرها هذا ما قتلته» (الجـــاحظ، ٢٠٠٠م، ج٣: ٢٧٣).

و إنّ للشعر وظيفة نفسية هامة. إنه يثير بعض العواطف و يلطف بعضها الآخر. و توضيحاً لهذه الحقيقة يخبرنا الجاحظ «أن شيخاً من الأعراب تزوج جارية من رهطه و طمع في أن تلد لـــه غلامـــاً فولدت له جارية فهجرها و هجر منزلها و صار يأوي إلى غير بيتها، فمرّ بخبائها بعد حول و إذا هي ترقص بنتها منه و تنشد:

مـــــا لأبي حَمزةَ لا يأتينـــــــا يظلُّ فِي البيت الّذي يلينا

غَضبـــــانَ ألّا نَـــــــلدَ البَـــنينا تَاللهِ ما ذلك فِي أيدينا

و إنّما نأخذُ ما أعطِينا

فلمّا سمع الشيخ الأبيات عرج على بيت امرأته مسرعاً و دخل الخباء و قبّل بنتها و قال: ظلمتكما و ربِّ الكعبة!» (الجاحظ، ٢٠٠٠م، ج٣: ٢٧٣).

٣- طبقات الشعراء

ليس الشعراء جميعاً في مرتبة واحدة من حيث الجودة، فيقسمهم الجاحظ إلى أربع طبقات: «فأولهم الفحل الخنذيذ، و الخنذيذ هو التام، و دون الفحل الخنذيذ الشاعر المفلق، دون ذلك الشاعر، و الرابع الشعرور» (م ن، ج٢: ٨).

و يروي الجاحظ عن بعض العلماء أن «طبقات الشعراء ثلاث: شاعر و شويعر و شعرور» (م ن، ج٢: ٩).

٤- الطبع و التكلف

إنّ بعض الشعراء كانوا يعتنون بتنقيح شعرهم و تهذيبه و إعادة النظر فيه ضناً به و إشفاقاً عليه و رغبة في أن يأتي مستوي الجودة. و كان بعضهم يمكث في نظم القصيدة الواحدة و تنخّلِها حولاً كاملاً، و من هنا سميت قصائدهم بالحوليات و المقلدات و المنقحات و المحكمات. و من هؤلاء زهير بن أبي سلمى و الحطيئة. و لذا قال عنهما الأصمعي إنهما و أشباههما من عبيد الشعر. و كذلك كل من جود في جميع شعره و وقف عند كل بيت قاله و أعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية الجودة!

و أما الشعراء الذين لايهتمون بتحكيك شعرهم و لا يتكلفون فيه صنعة و لا يلتمسون قهر الكلام و لا اغتصاب الألفاظ فقد أطلق عليهم اسم الشعراء المطبوعين. و ليس معنى ذلك أن هؤلاء الشعراء الأخيرين هم وحدهم دون غيرهم أصحاب الطبع و القريحة في الشعر، و إنما يعني أنهم نعتوا بذلك لأنهم ينظمون الشعر دون اهتمام بصنعة بيانية أو تصفية أو تنقيح و هم تأتيهم المعاني سهواً و رهواً، و تنثال عليهم الألفاظ انثيالاً (الجاحظ، ٢٠٠٠م، ج٢: ١٠-١١).

٥- القديم و المحدث و العربي و المولّد

فرضت قضية الصراع بين القديم و المحدث و العربي و المولد نفسها على الجاحظ منذ بدأ سعيه في طلب العلم و الأدب على أيدي شيوخه من الرواة العلماء في البصرة و منذ تفتح ذهنه على نتاج المولدين من الشعراء.

و هو يعني بالشعر المولد ذلك الذي نظمه الشعراء المولدون الذين نشأوا في العصر العباسي من امتزاج العرب بغيرهم من أبناء الأمم الأجنبية و التزاوج الحاصل بينهم. و هو يذهب إلى أن عامة العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار و القرى من المولدة الناتية[٤] الذين ليسوا عرباً أقحاحاً. و لكن ليس كل شعر تفوه به العرب الخلص أجود من كل شعر نظمه المولدون. فهناك أشعار مولدة خير من أشعار قديمة و العكس بالعكس. فيقول: «فالقضية التي لا أحتشم منها و لا أهاب الخصومة فيها أن عامة العرب و الأعراب و البدو و الحضر من سائر العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار و القرى من المولدة و الناتية، و ليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه» (الجاحظ، ١٩٦٨م، ج٣: ١٣٠).

كما أنه كثيراً ما يدعو إلى البعد عن المحاباة و الهوى في نقد الشعر حتى يكون النقد موضوعيا معللاً قائماً على أسس تبعده عن التعصب، فإذا كان الحب يعمي عن المساوئ، فإن البغض يعمي عن الحقائق، و ليس يعرف حقائق مقادير المعاني و محصول لطائف الأمور إلا عالم حكيم، أو معتدل المزاج. و يؤكد هذا الاتجاه قوله عن طرديات أبي نؤاس «و أنا كتبت لك رجزه في هذا الباب، لأنه كان عالماً راوية، و كان قد لعب بالكلاب زماناً و عرف منها ما لا تعرفه الأعراب، و ذلك موجود في شعره، و صفات الكلاب مستقصاة في أراجيزه، هذا مع جودة الطبع و جودة السبك و الحذق بالصنعة، فإن تأملت شعره فضلته إلا أن تعترض عليك فيه العصبية، أو ترى أن أهل البدو أبداً أشعر و أن المولدين لا يقاربونهم في شيء، فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحق من الباطل مادمت مغلوباً» (الجاحظ، ١٩٦٨م، ج٣: ٢٧).

و يرى الجاحظ أن الفرق بين الشعر القديم و الشعر المولد يرجع إلى أن الشعراء القدامى نظموا الشعر عفواً و على الطبع دون تفكير و كدّ ذهن، بينما ينظم المولدون الشعر بنشاطهم و جمع بالهم (م ن، ج٣: ١٣٢) و يعدّ من المطبوعين على الشعر من المولدين بشاراً العقيلي و السيد الحميري، و أبا العتاهية و ابن أبي عيينة و يقول بشّار أطبعهم كلهم (الجاحظ، ٢٠٠٠م، ج١: ٥٩ – ٦٠).

٦– اللفظ و المعنى

و من أوليات المسائل التي أثارها الجاحظ ذلك البحث الفريد الذي عالج به مشكلة اللفظ و المعنى، و قد أثاره للمرة الأولى في حياة التفكير الأدبي عند العرب، تلك المشكلة التي عرض لها

دارسوالأدب و ناقدوه و الباحثون على العناصر الأساسية في العمل الأدبي و الخصائص التي يتميزبها، و يقوم أساس الإجادة فيها.

و يعنَى الجاحظ دائماً بصياغة الشعر، بادئاً بموادّها من الألفاظ، فهي تارة ألفاظ جزلة رصينة، و تارة ألفاظ عذبة رشيقة، و لكل لفظة موضعها من الكلام و من المعنى الذي تؤديه، و هو يصيح في البيان و التبيين و غيره من كتاباته: التلاؤم و مطابقة الكلام لمقتضى الحال، أو بعبارة أخرى لسامعيه، يقول: «و كما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا و ساقطاً و سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشيا إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي» (م ن، ج١: ١٤٤). و دائماً يبدئ و يعيد في أن الأسلوب ينبغي أن يكون وسطاً بين لغة العامة و لغة الخاصة، و أن تشف الألفاظ عن المعاني حتى تلذّ الأسماع و القلوب، يقول: «أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره و معناه في ظاهر لفظه ... و إذا كان المعنى شريفاً و اللفظ بليغاً... صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة» (الجاحظ، ٢٠٠٠م، ج١: ٨٣). و أكثر الجاحظ من الحديث عن حسن الصياغة و جمال العبارات، و هو بحقّ، الذي أعدّ في قوة لشيوع أسلوب جديد في الكتابة، هو أسلوب الازدواج، و هو أسلوب يقوم على التوازن الدقيق بين العبارات بحيث تتلاحق في صفوف متقابلة، دون أن تتّحد نهاياتها على نحو ما هو معروف في السجع. هي تتقابل و تتعادل صوتيا، و لكن دون أن تحقق التوازن الصوتي المألوف في السجع، و مع ذلك تحقق ضروباً من الإيقاع، فالكلمات تتوازن و تتعادل. و كأن كل كلمة في عبارة تقابلها كلمة في العبارة التالية على شاكلة قوله: «لا أعلم قريناً أحسن موافاة، و لا أعجل مكافأة، و لا أحضر معونة، و لا أخفّ مئونة، و لا شجرة أطول عمراً، و لا أجمع أمراً، و لا أطيب ثمرةً، و لا أقرب مجنىً، و لا أسرع إدراكاً، و لا أوجد في كل إبّان من كتاب، و لا أعلم نتاجاً في حداثة سنّه، و قرب ميلاده، و رخص ثمنه، و إمكان وجوده، يجمع من التدابير العجيبة، و العلوم الغريبة، و من آثار العقول الصحيحة، و محمود الأذهان اللطيفة، ومن الحكم الرفيعة، و المذاهب القوية، و التجارب الحكمية، و من الأخبار عن القرون الماضية، و البلاد المتنازحة، و الأمثال السائرة، و الأمم البائدة، و ما يجمع لك الكتاب» (الجاحظ، ١٩٦٨م، ج١: ٤٢).

و بمثل هذا الأسلوب المتدفق الذي يحلّف به جمال الصوت من كل جانب دون أن يخرج به إلى تكلف السجع كان يؤلف و يصنف الكتب الطوال و الرسائل المتنوعة الموضوعات، دون أن تتأبى عليه كلمة أو صيغة، فقد أصبحت اللغة مرنة في لسانه و على قلمه إلى أقصى حدّ، لغة شفافة يشيع

فيها الوضوح، و هذا الأسلوب المصفّى الذي يروق الآذان و الأسماع بأصواته كما يروق القلوب و العقول بمعانيه و أفكاره. و دائماً تلقانا هذه الخصائص العامة لكتابات الجاحظ، إذ يعني دائماً بأسلوبه و سريان الإزدواج فيه و بألفاظه و صياغاته و ملاءماتها لمعانيها و موضوعاتها و قرّائها (ضيف، ١٩٦٣م، ٥٩٤-٥٩٦).

فهذا من الناحية العلمية لأسلوب الجاحظ و مدى عنايته بالصياغة و الشكل. فلنرجع إلى حديثنا عن مشكلة اللفظ و المعنى و القول، بأنها لا تزال تلك المشكلة تشغل بال المعاصرين من نقاد الغرب، مع أن نقاد الأدب العربي قتلوها بحثاً في تلك العصور البعيدة بعد أن فطن الجاحظ للفكرة و أخذها عنه المتكلمون في أركان الأدب على اختلافهم في المنهج، و في أسلوب النظر إلى الأدب، و الاتجاه به اتجاهاً فنيا أو اتجاهاً عقليا، فكانوا بين مؤيد للجاحظ في نظريته التي تقوم على أن للفظ و الإبداع في الصياغة الشأن الأول في تقدير القيمة الفنية للعمل الأدبي، و معارض يذهب إلى عكس ما ذهب إليه الجاحظ، فيعمل المعنى كل شيء، و يحطّ من شأن الأسلوب، و يزعم أنه طلاء لا يقدر إلا بقدر متانة البناء، و ذاهب مذهباً وسطاً يرى أن المعاني و الألفاظ توأمان لا انفصال لأحدهما عن الآخر، و أن الألفاظ أوعية للمعاني و قوالب لها، و شبههما بالروح و الجسد، لا تعرف الروح إلا بتحيزها في أشكالها، و لا يقدر الجسد إلا بما استودع من سمو الروح و لطافة الحس (انظر: طبانة، ١٩٨٩م، ١٩٠-١٩١).

و هذا الرأي على مذهب من المذاهب كان الجاحظ أول من نادى به في نقد الأدب العربي، ذلك هو مذهب الصناعة، و الافتنان في الصياغة، و أن النظرة إلى الأدب ينبغي أن تكون إلى مقدار ما حوى من آثار الصنعة من جودة التشبيه و حسن الاستعارة و ابتكار الصورة التي يتميز صاحبها على غيره من الأدباء بمقدار ما تأنق فيها، وتعالى في إبراز الفكرة على هيئة غيرما عرف الناس و ما ألف الأدباء، و حينئذ يقرّ له النقاد بالتفوق و الانفراد.

و قد يكون في هذا الرأي قصد إلى الرد على علماء اللغة و النحو و العروض و الإخباريين الذين ينقدون الشعر، و هم لا يعرفون منه إلا جزئيات تلائم معارفهم الجزئية، أو المحدودة بحدود ثقافتهم، أما الجمال الفني الذي يودعه الأديب أدبه و يكسو به معانيه و أفكاره فلايفطنون إليه، و إنما يفطن إليه الأدباء و في طليعتم الكتّاب، و مصداق ذلك قول الجاحظ: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار، و تعلق بالأيام و الأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا

عند أدباء الكتاب كالحسن ابن وهب و محمد بن عبدالملك الزيات» (ابن رشيق،١٤٠١م، ج١: ٨٤).

و بعد الوقوف على ما كتبه الجاحظ من الآراء النقدية يمكن القول بأنه يميل إلى الصنعة أو الصورة أو الشكل أو الفن في مصطلحنا الحديث، و سبب هذا عمله و اشتغاله بالكتابة، و الكتّاب تغلبهم الصورة و تستهويهم الصنعة، و ليس معنى ميله إلى تقدير الألفاظ الميل إلى الألفاظ المفردة، لا ثم لا، إنه يقصد الصنعة التي تشمل الألفاظ مركبة مؤلفة متناسبة، هذه هي الصنعة المقصودة عند الجاحظ.

و إنّ مقياس الجاحظ في ذلك هو وفرة المعاني كوصف الرجل الكريم بالبحر و الشجاع بالأسد، و ما أشبه ذلك، أما المعاني الجزئية التي يسميها عبدالقاهر بمعنى المعنى فليست هي المقصود بلفظ المعنى في نظر الجاحظ. كما أن الجاحظ يرى بجانب الألفاظ أشياء أخرى كثيرة منها: صحة الوزن، و كثرة الماء، و جودة السبك. لأنّ الشعر في نظره صياغة و ضرب من التصوير، فهو بذلك لم ينس الأسلوب و النظم حين ذكر السبك و الصياغة.

و هذا الاتجاه من الجاحظ يحتاج إلى شيء من التوضيح، فقد يظن أن الجاحظ بتفضيله الألفاظ يحطّ من قيمة المعاني، و يرى أنه لا قيمة لها، و إنما القيمة للتعبير وحده، و الحقيقة أن الألفاظ خدم المعاني وضعت للدلالة على الأفكار، فلولا الفكرة ما كان اللفظ، فحسن الألفاظ يستلزم حسن المعاني، فالجاحظ لم يرجح جانب الألفاظ من حيث هي ألفاظ، و إنما يرجحها من حيث ائتلافها مع معانيها و انسجامها مع ضخامتها، و هذا ما عبّر عنه أحياناً بالسبك و أحياناً بالصياغة.

و بهذا نستطيع أن نقول إن الجاحظ مهتم بالفن، مدافع عنه، و لا يدور في خلد أحد عند سماع ذلك أن الجاحظ يغض من قيمة المعاني و لا يعطيها حقها في التعبير.

و الذي يظهر مما تقدم أن استحسان الألفاظ و سبكها على رأي الجاحظ إنما وجهه إعطاء المعاني حقها من هذه الألفاظ بحسب مقاديرها، حتى يكون لها الأثر العميق، فالجاحظ لا يتهاون في وضع الألفاظ في مواضعها و يهتم في أساليب نقده بإعطاء الكلمة حقها، حتى يقع القول موقعه، و حتى يكون محموداً في جهة البيان، كما نستخلص مما مضى أن الجاحظ يعتبر من أكبر رجال المنهج الفني و التيار الأدبي، لإعطائه الألفاظ و المعاني حقهما، و قد دفعه هذا الاتجاه إلى طلب البعد عن الغلو في استعمال الألفاظ في تصوير المعاني و تخييلها و لا يريد منها إلا ما كان صادقاً.

٧- السرقات الشعرية و قضية الانتحال

و للجاحظ رؤية و رأي في قضية الانتحال و السرقات الشعرية قائلاً: «و على الرغم من حداثة الشعر، فإن الشعراء قلدوا بعضهم بعضاً حتى إنه لا نجد معنى غريباً أو شريفاً أو بديعاً أتى به أحد الشعراء إلّا و تعاوره الشعراء الذين عاشوا بعده أو معه. فإما أن يسرقوا المعنى و اللفظ معاً و يدعوه، و إما أن يسرقوا المعنى و بعض اللفظ، و إما أن يكتفوا بالمعنى فقط و يعتبرون أنفسهم شركاء فيه مع صاحبه الأول. و إذا سئلوا عن ذلك أجابوا أن المعاني مشاع لا يملكها أحد، و لا ينبغي أن يدعي ملكيتها أحد، أو احتجّوا بأنّهم لم يسمعوا ذلك المعنى قط، و إنما خطر على بالهم من غير سماع كما خطر على بال من سبقهم» (الجاحظ، ١٩٦٨م، ج ٣: ٣١١).

فإنّ الجاحظ في حكمه طرق باباً من أبواب النقد ولجه النقاد من بعده و كتبوا فيه الأبحاث الكثيرة الطويلة، و هو باب السرقات الأدبية أو الشعرية، أمثال القاضي الجرجاني و الآمدي و ابن الأثير. و ذهبوا في تأويله مذاهب شتى بين محبذ أو متسامح أو مستنكر. و يبدو أن الجاحظ لم يكن راضيا عن هذه السرقات، و موقفه هذا يلوح من خلال قوله «و لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، و في معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا و كل من جاء بعده من الشعراء أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى و يجعل نفسه شريكاً فيه كالمعنى من صاحبه، أو لعله أن يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط، و قال إنه خطر على باله من غير سماع كما خطر على بال الأول، هذا إذا قرعوه به ...» (م ن، ج٣: ٣١١).

و يشير الجاحظ موضوعاً خطيراً آخر و هو موضوع نحل الشعر، هذا الموضوع الذي أحدث ضجة في النقد الحديث، فهو يقول: «إنّ بعض المولدين ولدوا على لسان خلف الأحمر و الأصمعي أرجاز كثيرة فما ظنك بتوليدهم على ألسنة القدماء. و لقد ولدوا على لسان جحشويه في الحلاق أشعاراً ما قالها حجشويه قط. فلا تقذروا من شيء تقذروا من هذا الباب» (الجاحظ، ١٩٦٨م، ج٤: ١٨١).

و أشار أبوعثمان في غير موضع من كتبه إلى ظاهرة الانتحال و ذكر أسباباً دعت إليها: منها أن يشق الأديب النابت لنفسه طريقاً بين الأدباء المشهورين بإثارة انتباه القراء إليه حين ينسب نتاجه إلى بعض كبار الأدباء السابقين عليه أو المعاصرين له. فإذا واتاه الحظ في الظهور صحح النسبة كما فعل

الجاحظ نفسه. و منها العصبية بأنواعها و ألوانها، مما يرد إلى العصبية الشعوبية (الجاحظ، ٢٠٠٠م، ج٣: ٢٩)، و مما يرد إلى العصبية القبلية. و مما يرد إلى المفاخرة التي نشأت بين الأجناس، و منها العصبية المذهبية. و منها رغبة بعض الرواة من المولدين في الانتقام من العرب (م ن، ج٢: ٢٣٧-٢٣٨).

و يرجع الجاحظ و ابن سلام قبله المعيار في الكشف عن الانتحال إلى الذوق الأدبي المدرب الذي يتوفر للناقد الرواية من خلال درسه للنصوص و معرفته بطبقات الكلام.

٨- التشابه و الموافقة

و يظهر من كتاب «البيان و التبيين» أن المتكلمين كانوا يعرضون للشعر و الشعراء، لقد فتح الجاحظ لهم فصولاً عرض فيها لما سماه «القِران» و ما نسميه نحن بالتسلسل المنطقي بين الأبيات (ضيف،١٩٦٤م، ٥٠)، يقول: «قال عمربن لجأ لبعض الشعراء:أنا أشعر منك! قال: و بم ذلك؟ قال: لأني أقول البيت و أخاه، و أنت تقول البيت و ابن عمّه» (الجاحظ، ٢٠٠٠م، ج١: ١٧٩). كما أن من مقاييس الجاحظ النقدية تحذيره الشاعر من بناء قصيدته على وتيرة واحدة، كالحكمة مثلاً لأنها تخل بالبنية العامة للقصيدة. و في هذا يقول الجاحظ: «لو أن شعر صالح بن عبدالقدوس و سابق البربري كان مفرقاً في أشعار كثيرة، لصارت تلك الأشعار أرفع مما هي عليه بطبقات، و لصار شعرهما نوادر سائرة في الآفاق، و لكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالاً لم تسر، و لم تجر مجرى النوادر، و متى لم يخرج السامع من شيء، لم يكن لذلك عنده موقع» (م ن، ج١: ١٧٩-١٨٠).

النتيجة

إن ظروف الحياة الاجتماعية التي عاشها الجاحظ و كذلك حياته الشخصية و عبقريته و قدراته الذاتية جعلته من أكبر النقاد العرب في مختلف العلوم و المجالات منها الأدب و الشعر، فللجاحظ آراء و رؤى في الشعر و الأدب حيث يعتبر من روّاد النقد الأدبي و الشعر في تاريخ الأدب العربي ؛ من آراء الجاحظ في الشعر و نقده ما يلي:

١- ليس الشعر في رؤية الجاحظ كلاماً موزوناً فحسب، كما زعم بعض النقاد، بل الشعر صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير الذي يعتمد اعتماداً كبيراً على الخيال الذي يبدع الصور

الخلابة. فيقوم الشعر في رأي الجاحظ على أركان أربعة؛ الصبغة و الصياغة اللفظية و الوزن و التصوير.

٢- يعتقد الجاحظ بأن الشعر حديث العهد فيرجعه في الأدب العربي إلى امرئ القيس و المهلهل، كما يرجع جذوره إلى أرسطو و أفلاطون في الأدب اليوناني القديم.

٣- يرى الجاحظ أن للشعر قيما؛ منها فردية ترجع إلى الشاعر المادح و الممدوح، و منها اجتماعية كالتثقيف و الدور الذي يلعبه الشعر في حياة العرب و يشيد بمثلهم العليا كالمروءة و الكرم و الشجاعة. كما يذكر الجاحظ وظيفة أخرى للشعر فنية و وظيفة نفسية كذلك.

٤- ليس الشعراء كلهم في رأي الجاحظ في مرتبة واحدة من حيث الجودة فيقسمهم الجاحظ إلى طبقات مختلفة. كما يقسم الجاحظ الشعراء إلى من يعتنون بتنقيح شعرهم و تهذيبه و إعادة النظر فيه، فهم أصحاب التكلف و الصنعة. و من لايهتمون بتحكيك شعرهم و لا يتكلفون فيه صنعته فقد أطلق عليهم اسم الشعراء المطبوعين.

٦- و يقسم الجاحظ الشعر إلى القديم و المحدث. و يعني بالشعر المحدث أو المولد ذلك الذي نظمه الشعراء المولدون الذين نشأوا في العصر العباسي من امتزاج العرب بغيرهم من أبناء الأمم الأجنبية. و يعتقد بأن عامة العرب (أصحاب الشعر القديم) أشعر من عامة شعراء الأمصار من المولدة الناتية رغم أنه يدعو إلى عدم التعصب و البعد عن المحاباة و الهوى في نقد الشعر حتى يكون النقد موضوعيا.

٧- و مما طرقه الجاحظ في نقد الشعر معالجة مشكلة اللفظ و المعنى. و يعنى الجاحظ دائمًا بصياغة الشعر و يدعو إلى التلاؤم و مطابقة الكلام لمقتضى الحال و حسن الصياغة و جمال العبارات و أسلوب يكون وسطاً بين لغة العامة و لغة الخاصة.

٨- تحدّث الجاحظ في قضية الانتحال و السرقات الشعرية و يصفها بحالة مزرية و يرجع المعيار في الكشف عن الانتحال إلى الذوق الأدبي الذي يتوفر للناقد من خلال دراسته للنصوص و معرفته بطبقات الكلام.

٩- التشابه و الموافقة؛ يرفض الجاحظ وجود التسلل المنطقي بين الأبيات و الذي يسمّى في النقد بالوحدة الموضوعية. و يحذر الشاعر من بناء قصيدته على وتيرة واحدة، كالحكمة مثلاً.

فللجاحظ آراء و رؤى في الشعر و نقده تركت آثاراً عميقة في مسار النقد الأدبي و تاريخه حيث مهّد بها الطريق من أجل استقلال النقد الأدبي في العصور التالية.

الهوامش

١- الجحوظ: النتوء، البروز.

٢- نهر بالبصرة.

٣- الروماتزم

٤- مخفف الناتئة و يعني بهم الطارئين.

المصادر و المراجع

- آذر شب، محمد علي، (١٣٨٢ش). «***تاريخ الأدب العربي (في العصر العباسي)***»، تهران: منشورات سمت.

- ابن رشيق القيرواني، (١٤٠١ق). «***العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده***»، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت: دارالجيل، ط٥.

- أبوالخشب، إبراهيم علي، (١٩٦٦م). «***تاريخ الأدب العربي (في العصر العباسي الأول)***»، دمشق: دار الفكر العربي، ط١.

- البستاني، بطرس، «***أدباء العرب (في الأعصر العباسية)***»، بيروت: دار نظير عبود.

- بلّا، شارل، (١٤٠٦ق). «***الجاحظ (في البصرة و بغداد و سامراء)***»، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دمشق: دار الفكر، ط١.

- الجاحظ، (٢٠٠٠م). «***البيان و التبيين***»، تحقيق علي أبوملحم، بيروت: دار و مكتبة الهلال.

- الجاحظ، أبوعثمان عمروبن بحر بن محبوب، (١٩٦٨م). «***الحيوان***»، تحقيق فوزي عطوي، دمشق: مكتبة محمد حسين النوري، ط١.

- جبر، جميل، (١٩٩٩م). «***الجاحظ (في حياته و أدبه و فكره)***»، بيروت: الشركة العالمية للكتاب، ط٤.

- الحموي، ياقوت، (١٩٨٠م). «***معجم الأدباء***»، تحقيق أحسان عباس، بيروت: دار الغرب الإسلامي.

- درويش، محمد طاهر، (١٩٧٩م). «***النقد الأدبي عند العرب***»، قاهرة: دار المعارف.

- ضيف، شوقي، (١٩٦٣م). «***تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)***»، قاهرة: دارالمعارف، ط٢.
- ـــــــــــــ ، (١٩٦٤م). «***النقد***»، قاهرة: دار المعارف، ط٢.
- طبانة، بدوي، (١٩٨٩م). «***دراسات في نقد الأدب العربي***»، بيروت: دار الثقافة، ط١.
- الفاخوري، حنا، (١٩٥٣م). «***الجاحظ***»، مصر: دار المعارف.

الإيقاع الداخلي في شعر عبدالوهاب البياتي –ديوان «*الموت في الحياة*» نموذجاً–

الدكتورة رجاء أبوعلي*

أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي– طهران

منيژه زارع

خريجة الماجستير — قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الزهراء – طهران

الملخّص

الإيقاع كلمة مشتقة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان و التدفق، و الإيقاع الشعري يطلق على تتابع منتظم لمجموعة من العناصرالتي تعطي النص الشعري جمالاً.

إن الإيقاع يمثل ركناً رئيساً في القصيدة الشعرية و هو ينقسم إلى قسمين: الإيقاع الخارجي و الإيقاع الداخلي. هناك أهمية خاصة للإيقاع الداخلي في الشعر الحديث، لأن الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن و القافية قلّت أهميته نظراً إلى تحرير الشعر الحديث من هذه القيود.

تناولت هذه المقالة تعريفًا بالإيقاع و الموسيقى و كيفية استخدام هذين المصطلحين في الآثار النقدية، و بعد ذلك انتقلت إلى الحديث عن الإيقاع الداخلي و عناصره في شعر عبدالوهاب البياتي الشاعر المعاصر العراقي معتمدةً على ديوانه « الموت في الحياة».

إنّ الإيقاع الداخلي يتحقق على مستويين إثنين، المستوى الصوتي و المستوى المعنوي الذي يسمى إيقاع الأفكار أيضاً.

المستوى الصوتي، يبحث فيه عن العناصر الصوتية كالجناس و أنواع التكرار في شعر البياتي، كما يبحث في المستوى المعنوي عن العناصر غير الصوتية كالطباق، الرمز و الأسطورة، مراعاة النظير، الصمت المنقوط و الالتفات.

أمّا المنهج المتبع في هذه الدراسة، فهو الوصيفي— التحليلي الذي اعتمد على المصادر المكتبية.

الكلمات الدليلية: الإيقاع، الموسيقى، الإيقاع الداخلي، إيقاع الأفكار، عبدالوهاب البياتي.

---

* . E-mail: ABOALi_raja@yahoo.com

تأريخ الوصول: ٠٤/ ٠٣/ ١٣٩١ ؛ تأريخ القبول: ٢٧/ ٠٦/ ١٣٩١.

المقدمة

هناك أهمية خاصة للإيقاع كركن أساسي في الشعر، و قدكثر البحث عنه في النقد القديم تحت عنوان الموسيقى منحصراً في مقولتين و هما الوزن و القافية.

للإيقاع أقسام مختلفة في الكتب النقدية و من أهمها قسمان: الإيقاع الخارجي و الإيقاع الداخلي.

الإيقاع الخارجي يشمل الأوزان و القوافي، أما الإيقاع الداخلي فيطلق على علاقات العناصر الشعرية التي قد بنيت على الانسجام و التوازن، و يُعتبر الأهم في القصيدة الحرة؛ إذ يبدو أنه يعوض عن الأوزان و القوافي في صورتها الكلاسيكية.

فلذلك تناولت هذه المقالة عناصر الإيقاع الداخلي في شعر عبدالوهاب البياتي (۱۹۲۶ - ۱۹۹۹ م) أحد شعراء العراق.

يعد البياتي من رواد الشعر الحديث إلى جانب معاصريه الآخرين كالسياب (۱۹۲۶- ۱۹۶۴م) و نازك الملائكة (۱۹۲۳ – ۲۰۰۷ م)، فلهذا كان البحث عن الإيقاع الداخلي في شعره من ضروريات فهم الموسيقى في الشعر المعاصر.

يحتوي الإيقاع بشكل عام و الإيقاع الداخلي بشكل خاص، على عناصر صوتية و عناصر غير صوتية أو معنوية، و هذه المقالة تدرس ديوان «الموت في الحياة (۱۹۶۸م)» للبياتي محاولة الإجابة على هذه الأسئلة:

۱– كيف تجلّى الإيقاع الداخلي في شعر عبدالوهاب البياتي في عناصره الصوتية؟

۲ – كيف تجلّى الإيقاع الداخلي في شعر عبد الوهاب البياتي في عناصره غير الصوتية؟

تنوعت الكتابات و المقالات النقدية في مجال الإيقاع و الموسيقى و دراستهما في شعر عدة شعراء منذ القدم و حتى العصر الحاضر و هذه المقالة استفادت من تلك الدراسات النقدية و من الأقسام و العناصر التي ذكرت فيها للإيقاع و لقد جاءت عناوين هذه الكتب في فهرس المصادر؛ و من أهمها كتاب «فلسفة الإيقاع في الشعر العربي» الذي ألّفه الناقد المعاصر علوي الهاشمي (۲۰۰۶م)، و لم يوجدكتاب أو مقالة تحت عنوان (الإيقاع في شعر عبد الوهاب البياتي).

أما المنهج المتبع فهو التحليلي – التوصيفي؛ إذ يعتمد على ديوان البياتي و كذا الدراسات المتصلة بمجال الإيقاع.

مفهوم الإيقاع و أقسامه

يعدّ الإيقاع من المفاهيم التي استعصت على التعريف النهائي، و ربّما لم تتعرض أية بنية من أبنية النص الشعري إلى ماتعرّضت له البنية الإيقاعية من اختلاف ملحوظ في الآراء و النظريات التي سادت الدراسات النقدية.

إذا ما تأملنا في عناوين الدراسات النقدية، نلاحظ أنّ بعض النقاد يستعمل اصطلاح «الإيقاع» لعناوينه و البعض الآخر يختار «الموسيقى» و ذهب النقاد في بيان أقسام هذين المصطلحين مذاهب شتى، فمنهم من قسم الإيقاع إلى القسمين الداخلي و الخارجي و منهم من يجعل التقسيم نفسه للموسيقى أي الخارجية و الداخلية، وقد يسمى البعض الموسيقى الداخلية إيقاعاً[1].

نقف بالتحديد عند هذين المصطلحين لكي تنكشف لنا هذه القضية؛ قبل كل شيء من الضروري الحديث عن الموسيقى في اللغة: «موسيقى (Music) كلمة يونانية مشتقة من (ميوز) و هي اسم إحدى الآلهات التسع في الأساطير الإغريقية، و هي آلهات الشعر و الموسيقى» (خليل،عبد المنعم، ١٩٩٢ م، ١٠٢).

و الصوت مكوّن أساس في الموسيقى؛ إذ إنّ الموسيقى مجموعة أصوات يتألف من ضرباتها الموقعة نغم يلمس المشاعر (العشماوي، بلا، ١٨٥).

أمّا الإيقاع فيقول عنه مجدي وهبة: «الكلمة [أي الإيقاع] مشتقة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق. و المقصود به عامّة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت و الصمت أو النور و الظلام أو الحركة و السكون...فهو يمثل العلاقة بين الجزء و الجزء الآخر، و بين الجزء و كل الأجزاء الأخرى للأثر الفني و الأدبي» (وهبة، ١٩٧٤م، ٤٨١).

و من النقاد من يؤكد على عدم انحصار الإيقاع في الصوت فيقول: «يرى بعض الدارسين أن مفهوم الإيقاع مؤسس على المادة الصوتية، و أن موضوعه هو الأصوات و الموسيقى فقط ، إلّا أن الإيقاع في حقيقته أبعد من ذلك؛ إذ يتسع مفهوم البنية الإيقاعية ليشمل مختلف أنواع الاستجابات المنتظمة دون أن يقتصر على الجانب الصوتي» (الصمادي، ٢٠٠١ م، ٢٥٥).

الملاحظ من التعاريف أن الإيقاع أعم من الموسيقى، لأن الإيقاع يكون في ما يصحب بالصوت ومالايصحبه، بينما الموسيقى لا يمكن تصورها إلّا بالصوت، فالنسبة بينهما هو العموم و الخصوص مطلقا، فكل موسيقى إيقاع و ليس كل إيقاع موسيقى، لأن مايتضمن غير الأصوات قد لايدخل في باب الموسيقى.

رغم كل ما مرّ، شاع في الدراسات النقدية كلا المصطلحين أي الإيقاع و الموسيقى في معنى واحد، و لايمكن أن نحكم بالخطأ في استخدام هذين المصطلحين، لكثرة استعمال العرب لهما في الكتب النقدية، إلا أن هذا الاستخدام مبعث تأمل و تفكير؛ إذ خلط النقد العربي بينهما، و لايمكن من خلال هذه العجالة أن نحسم الأمر برأي صارم و نهائي، و إن كان مصطلح الإيقاع أكثر شيوعاً من الموسيقى في الدراسات الحديثة.

أقسام الإيقاع:

ينقسم الإيقاع إلى قسمين :

أ – الإيقاع الخارجي: هو الذي يحدّده الوزن و تحدّده القوافي، و قد وصفه التعريف التقليدي للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى. يقول بعض النقاد: «[الإيقاع الخارجي] يقصد به الموسيقى المتأنية من نظام الوزن العروضي و التي يخضع إطرادها لتنوع منتظم في آخر كل بيت ، و يحكمه العروض وحده متمثلاً في مستويين إيقاعيين هما: الأوزان و القوافي » (الحسيني، ۲۰۰۴م، ۲۹).

ب – الإيقاع الداخلي: هذا النوع من الإيقاع يتمثل في الانسجام، التوازن و التوافق بين عناصر الأصوات و المعاني في النص الشعري. و هناك تعاريف مختلفة لهذا النوع من الإيقاع في الكتب النقدية، مثلما يلاحظ في هذا التعريف: «الإيقاع الداخلي يستمد تناغيمه من العلاقات الجدلية القائمة بين انتقاء المفردة و ما فيها من مستويات إيقاعية باعتبارها حضوراً لغوياً له دلالته و إيقاعه، و هو المحصلة النهائية للعلاقات الداخلية في القصيدة و مايتفرع عنها من قيم جمالية، و ليس صوت الكلمات بل ما فيها من معنى و شعور» (الصمادي، ۲۰۰۱م، ۲۸۷). فيؤكد المؤلف على المعنى و الشعور كما أكّد سابقه على التوازن و الانسجام بين عناصر المعاني.

يقول علوي الهاشمي: «آثرت بدلاً من الاستخدام الشائع (الموسيقى الداخلية) أو (الإيقاع Rhythm) استخدام مصطلح بنية الإيقاع الداخلي (Internal Rhythm Structure) لكونه مكملاً للمصطلح الآخر الخارجي و وجها ثانيا متمما له يتسم بخصائصه نفسها في الشمولية و الاتساع و التلون. و هو يختلف عنه في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يتركز عليها الإيقاع الخارجي. و إن كان لايهملها، بل هو يخصبها بالمداخلة بينها و بين مستويات إيقاعية أخرى أكثر اتصالاً ببنى النص الأخرى كاللغة و الصورة و الرمز و البناء العام» (الهاشمي، ۲۰۰۶ م، ۵۵).

إذن الإيقاع الداخلي يتحقق في مستويين إثنين، المستوى الصوتي و المستوى المعنوي و سنبحث حولهما فيما بعد بالتفصيل.

أهمية الإيقاع الداخلي في القصيدة الحديثة:

هناك أهمية خاصة للإيقاع الداخلي في الشعر الحديث لأن الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن و القافية قلّت أهميته نظراً إلى تحرير الشعر الحديث من هذه القيود، و يبدو أن لفظ الإيقاع ككل و الإيقاع الداخلي بالذات قدشاع في الفترات الأخيرة و في نقد القصيدة الحديثة أكثر من قبل و ذلك يعود إلى عدم انحصار الإيقاع في الصوت كماأشرنا سابقاً و كذلك اعتماد القصيدة الحديثة على الدلالة و الحركة أكثر من الصوت، حيث « إنّ أهمية الإيقاع الداخلي تكمن في كونه جزءاً متميزاً في القصيدة الحديثة يتولّد في حركة موظّفة دلالياً . إنّ الإيقاع هنا هو حركة تنمو و تولّد الدّلالة» (يمنى العيد، ۱۹۹۹ م، ۱۱۳).

الإيقاع الداخلي في شعر عبدالوهاب البياتي

نتناول في هذا القسم من البحث الإيقاع الداخلي في شعر عبدالوهاب البياتي لكي يتضح لنا مدى نجاح الشاعر في هذا المجال و لتحقيق هذا الهدف اعتمدنا على المستوى الصوتي و المعنوي في ديوان الشاعر « الموت في الحياة »؛ و قمنا بهذا التقسيم على أساس ما قاله علوي الهاشمي حول شمولية الإيقاع الداخلي على الصوت و غيره، كما أشرنا إليه سابقاً.

المستوى الصوتي

۱ – التكرار:كثيراً ما تكررت الحروف أو المفردات أو العبارات في ديوان شاعرنا مما يلفت النظر و يثير الدهشة حول السبب و ربما يعود ذلك لأهمية التكرار حيث أنه يعدّ من العناصر الأساسية في هذا المستوى و هو إلى جانب التعاقب و الترابط، من المكوّنات الثلاثة للإيقاع في التعريف الذي جاء به مجدي وهبة في معجمه الأدبي. (وهبة، ۱۹۷۴م، ۴۸۱).

هناك آراء نقدية كثيرة في بيان أهمية التكرار في الشعر قديماً و حديثاً و يبرز تأثير التكرار أكثر في الشعر الحديث، كما يشير إلى هذه القضية سمير سحيمي في كتابه «الإيقاع في شعر نزار قباني» بقوله: «إذا كانت صلة التكرار بالشعر وثيقة، فإنّها بالتجارب الشعرية الحديثة أوثق، لأنّ أهميّة التكرار

تتجلّى أكثر في حال تقلّص وطأة قيد الشعر الكلاسيكي، فيعوّض التّكرار الوزن العروضيّ و القافية، ليكون بمثابة المعادل الوزني الذي يضفي على البيت دينامية» (سحيمي،۲۰۱۰م، ۱۳۰).

نوّع عبد الوهاب البياتي في استخدام أسلوب التكرار و ثمة أنماط متعددة لهذه الظاهرة ظهـــرت في الشعر المعاصر عامة؛ و بنظرة عامة في شعر البياتي و ديوانه « الموت في الحياة » يتضح لنا التكـــرار في أنواعه التالية :

تكرار الحروف:

بدأنا أولاً بتكرار الحروف لأن هذه الظاهرة أبسط أنواع التكرار، كما سيعقبه تكرار المفردات و التراكيب؛ «يعد تكرار الحرف أبسط أنواع التكرار و أقلّها أهمية في الدلالة المعنوية، وقـــديلجأ إليـــه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع و زيادة في التفصيل لتوكيـــد الـــصورة و توســـيعها أفقيـــاً» (الصمادي، ۲۰۰۱م، ۲۰۳).

و هذا التعزيز و التوكيد و التوسيع نلحظه في أشعار البياتي كما يقول:

«أُحسُ بالعصارةِ الحيةِ تسري في عروق الأرض
وبالظلام الحي
ينبض في نواة كل شيء
وبالحضاراتِ التي تقوضت واستسلمت للموت
وبالربيع غارقاً بالصمتْ
وبالوحول، في انتظار الشمس» (البياتي، ۱۹۹۵م، ج۲: ۱۶۲).

إن التكرار الحرفي الذي تبدأ به العبارات، يلفت نظر المتلقي إلى وسعة تلك العناصر التي يحـــسها الشاعر و كذلك تساعده على أن يربط بين العناصر، حيث إن كل تركيب مسبوق بهذه الحـــروف، يحمل معه التركيب السابق.

البياتي بهذا الأسلوب، يؤكد على ما يقصده من انتظاره للثورة مع مايشاهده من علامات الظـــلام و الجمود و الصمت في موطنه العراق. إنه يشعر بالحياة تدب في باطن الأرض و في أعماق الظلام، و يحس بعودة الحضارات و بعثها من موتها، و ها هو ينتظر ولادة الربيع و الحركة من جديد و ينتظـــر شمس الحقيقة لتشرق و تبدد الظلم و الظلام. إنه الأمل الذي سيولد من روح التشاؤم و الحياة الـــتي ستبعث من الموت و النور الذي سيشع من نافذة الظلام، و ها هو يجمع المتناقضين في حركة دراميـــة تظهر في أفعال مثل (تسري، ينبض)، ستكون الغلبة فيها للأمل و النور و الضياء.

ويقول:

«بابل لم تَبْعَثْ و لم يظهر على أسوارها المُبشِّرُ الانسانْ

و لم يُدمرها و لم يغسل خطايا أهلها الطوفان

و لم يَقُمْ من قبره عبر الفرات سارق النيران» (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٨١).

نلاحظ تكرار «لم» في هذه الأشطر و ذلك لتحقيق طقس الجمود و العقم و اللاحركية في بابل و أنها لم تتعرض يوماً لطقوس البعث و التطهير، المدينة التي رمز بها البياتي في أشعاره للعراق عادةً.

هذا التكرار، إذاما ننظر إلى مكان وقوعه نرى أنه إحتل مكانته في الأسطر الثلاثة الأولى من قصيدة «الحمل الكاذب» التي ضمّنها قصيدة «كلمات إلى الحجر» في قسمها الخامس، ولايخفى ما في بدايات الأشعار من القدرة الرائعة على جذب المتلقي أذناً و قلباً حتى نهاية القصيدة. إن «لم» المذكورة في البدايات تدوس على كل أمل قد ينمو في القلب، و ترفع الشك الضئيل الذي قد يتراءى إزاء الاعتقاد بالحمل و الولادة، فهي تحمل في طياتها دلالة العنوان و هو «الحمل الكاذب» لبابل و النتيجة هي ولادة كاذبة أيضاً.

تكرار المفردات:

يعد تكرار المفردات شكلاً آخر من أشكال التكرار في شعر البياتي، تجري هذه الظاهرة بين الأسماء و الأفعال، و تعكس جمالاً تعبيرياً آخر على النص الشعري و تأثيراً قوياً على المتلقي. خذ قوله مثلاً في القسم الثاني من قصيدة «كلمات إلى الحجر» تحت عنوان «عن الميلاد و الموت»، حيث يكرر الشاعر «ستعودين» تكراراً أفقياً في مساحة القصيدة بهذا الشكل:

«ستعودين مع الشمس خيوطاً ذهبية

...

ستعودين مع الميلاد و الموت نبيَّه

...

ستعودين إليّ

...

ستعودين مع الطوفان للفُلك حمامة

...

ستعودين ، ولكن لن تعودي» (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٧٦).

حرص الشاعر على أن يورد هذه اللفظة المتكررة للتأكيد على مدى رغبة الشاعر بهذه العودة بحيث نلمس أن هذا الإحساس يخيم على جو القصيدة من أوله إلى آخره.

ثم إن الموسيقى الموجودة في كلمة « ستعودين » المتمثلة في الحركات و السكنات و النبر الموجود في الكلمة ثم حروف المد التي تؤدي إلى حركة هادئة و دافئة تشعر بالراحة و الاطمئنان لهذه العودة المتكررة[٢].

تكرار التراكيب

يشتمل على تكرار الجملة أو العبارة و منها مايعمل على تكراره دون تغيير و منها ما يتدخل به بحيث لايأتي بصورة واحدة في كل مرة، بل يحذف منه حيناً أو يضيف عليه حيناً آخر.

يعيد البياتي جملة « عائشة عادت إلى بلادها البعيدة » في قصيدة « مرثية إلى عائشة »، هذه الجملة المكررة لاتأتي متقاربة في أبيات متوالية بل تتباعد مواقعها في مساحة القصيدة و عائشة هنا رمز للحب الأزلي، و هذه العودة هي ما يبتغيه الشاعر بكل ما تحمله من دلالات بعد طول الفراق و بعد المسافات عن الوطن الحبيب.

وكذلك في قصيدة «العنقاء» تأتي عبارات «قلتُ شبابي ضاع في المقابر» و «والكتب الصفراء و المحابر» و«من بلدٍ لبلدٍ مهاجرْ» خلال القصيدة (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٣١)

ثم تنتهي القصيدة هكذا:

«فَعُدْ إلى المقابر

والكتب الصفراء و المحابر

من بلد لبلد مهاجر» (م ن، ج٢: ١٣٢).

ويتجلّى هذا التكرار موحياً بدلالات اعتراضية في ضياع شبابه و عدم الاهتمام بالقيم الفكرية في المجتمع. إنه الموت و الجمود المسيطران على بلده و مجتمعه و هو يبحث عن الخلاص و عن الحرية التي ضاعت في أجواء مكفهرة و سماء مثقلة بالغيوم و هواء كئيب غابت عنه شمس الأمل و راح اليأس يكمن في أساريره[٣].

٢– الجناس

ننتقل إلى شكل آخر من العناصر الإيقاعية الصوتية أي الجناس، و ذكرناه في هذا القسم لهيمنة الأصوات المشتركة عليه و لأن الجناس لاوجود له إلّا بهذه الأصوات و «لعلّ الجناس من أبرز ألوان البديع في دائرة الألفاظ حضوراً و جمالاً و موسيقيةً، و هو فن يعتمد على تردد الأصوات، ومايتبع هذا من إيقاع تطرب له الآذان و تستمتع به الأسماع» (كمال أحمد غنيم، ١٩٩٨ م، ٢٨٨).

هناك نماذج كثيرة لاستخدام الجناس في قصائد البياتي، كما في قصيدة « الجرادة الذهبية »:

« أحمل نيسابور
فراشةً معي و نهرَ نور
أُمسك بالنهار

وهو يولي هارباً في عربات النار» (البياتي، ١٩٩٥ م، ج٢: ١٧٠).

لايخفى جرس الموسيقى الحاصلة عن الاجتماع في نهر، نور، النهار و النار؛ ثم الموسيقى الحاصلة من بور في(نيسابور) و نور في(نهر نور) التي ركّبها الشاعر، و النهلر و النار، و التشابه في(نور و نار) و(نهر و نهار)، كل ذلك قوّي المعنى داخل المتلقي و جعله لايرى و لايسمع سوى النور و النار و النهر و النهار، فطغت هذه الصور على حواس المتلقي و ملأت كيانه بالنور و الضياء. وهكذا في قصيدة « شيء من ألف ليلة » عندما يقول:

«محملاً بالبرق و الرعود
وبالنبوءات وبالوعود
كان المغني صامتاً و العود » (م ن، ج٢: ١٦٧).

إنه يمزج بين الجناس في «رعود و وعود و رعود» و بين التكرار في الحرف «باء» بالبرق و بالنبوءات و بالوعود و بين مراعاة النظير في برق و رعود، و مغني و صامت و عود، و نبوءات و عود[٢].

المستوى المعنوي

إنّ الإيقاع الداخلي كما أسلفنا في تعريفه يشتمل على العناصر الصوتية و العناصر اللاصوتية، و نتناول في هذا الجزء القسم الثاني منها.

يتحدث بعض النقاد عن نوع ما من الموسيقى و هي الموسيقى الفكرية و يبدو أن عناصرها تشكل معاً الإيقاع الداخلي للقصائد الحديثة، و قد أشار بعض النقاد إلى ذلك مثلما نرى في كتاب « علم الدلالة»: «شاركت في الإيقاع الداخلي الرموز و الإيحاءات و الصور الجمالية المختلفة . وقدسميت موسيقاها بالموسيقى الفكرية» (نورالهدى لوشن، ٢٠٠٦م، ١٢٧).

يشير ايضاً ناقد آخر إلى عددٍ من الجوانب الفنية في القصيدة التي تنشأ منها الموسيقى الفكرية، منها المفارقات المعنوية من طباق و مقابلة و التفات و أيضاً توظيف الصورة و الرمز و التضمين و استخدام الألفاظ الموحية (كمال أحمد غنيم، ١٩٩٨م، ٣٠٨).

وأمّا إيقاع الأفكار في شعر عبدالوهاب البياتي، فيتضمن الأقسام التالية:

الطباق

الطباق سمة أسلوبية خاصة يتكئ عليها البياتي في بنائه للقصيدة، و قد استخدمها على نطاق واسع حتى تحوّلت إلى تقنية من تقنيات قصائده، و حاول الشاعر من خلالها إحداث المقاربة الفكرية مابين الصور الشعرية و المعنى.

يشير أحد النقاد إلى دور الطباق في الإيقاع بقوله: «للطباق ومايحدثه الاختلاف بين الألفاظ و المعاني و تضادّها في نفسية المتلقي إيقاع لايقوم على التشابه بل يقوم على الاختلاف و التنافر إذ إنّه ليست المتشابهات وحدها تحمل إيقاعاً، بل أيضاً المتنافرات لها إيقاعاتها» (أحمد جاسم الحسين ١٩٩٧م، ١١٩).

ينطلق البياتي من إحداث الطباق لإثبات طرفيه من خلال ضدية الآخر، فهو يقول:

«أمام نور العالم الأبيض والليل الذي يليه ألف ليل» (البياتي، ١٩٩٥ م، ج٢: ١٦١)

حيث يلاحظ التضاد الفكري و المعنوي بين النور و الظلام الذي يشتمله الليل، فتجري موازنة ضدية قائمة على إثبات مضمونها من خلال الآخر فالنور يثبت من خلال الليل و السواد يثبت من خلال البياض و العكس صحيح و كلاهما في تضاد مع الآخر بل في شبه تضاد، إذ النور ليس متضاداً مع الليل، هو في تضاد مع الظلام و هو من مستلزمات الليل، و عمد الشاعر أيضاً إلى استخدام كلمة « الأبيض » إلى جانب النور و استخدام جملةالصلة « الذي يليه ... » إلى جانب الليل وصولاً إلى النور و الظلام في ذروتهما و كلما كثرت شدة البياض في النور و شدة الظلام في الليل ، يزداد الإيقاع في الأفكار روعة.

يعتمد البياتي على هذا التضاد الواقع بين النور و الظلام في هذا الديوان عّدة مرّات و منه قوله في قصيدة «شيء من ألف ليلة»:

«مُعَلَّقاً بالريح و الديجور
مُعَصَّباً مخمور
بكَفَنِ الحُمَّى و نارِ النور
على جوادي الأسود المسحور
أحمل مصباحَ علاء الدين» (م ن، ج٢: ١٦٤)

يلاحظ هذا التضاد الفكري بين « الديجور، النور، الأسود و المصباح »، هذه الكلمات واحدةً تلو الأخرى توحي معنى الظلام و النور، حيث الديجور و الأسود في جانب من الطباق و النور و المصباح في الجانب الآخر. الترتيب الموجود في استخدام هذه المتضادات يدل على الصبغة الفنية لدى الشاعر و يؤدي إلى اللذة لدى المتلقي.

الشاعر هنا يحمله طيف الخيال إلى بابل العراق كل ليلة و هو يمتطي جواداً أسود مسحورا، و يتعلق بالريح و الظلام و ها هو المرض قد تفشّى في كل جسمه و أعيته الحمى الشديدة و كاد يشتعل ناراً من الحرارة و بين يديه مصباح علاء الدين الذي سيحقق له أحلامه و ستنجو به بابل الحزينة المهجورة، ثم يعود إلى وعيه بعد مضيّ الليل.

قد تُستخدم الأضداد في موازاة بعضها البعض دلالياً، كما فعل البياتي هنا، حيث الديجور و النور هنا لهما معنى سلبي؛ فرغم تضاد الديجور و النور إلا أن إضافة النار إلى النور و ارتباطها بالحمى و المرض، تجعلها توازي خط الظلام الذي يسير فيه الشاعر و تناسب أحاسيسه المكوية بنار شوقه لوطنه و هو ينازع الموت على سرير المرض و هذا التناقض المتوازي ، يضفي جمالاً أكثر على المعنى و الفكرة.

تتأصّل هذه الضديات من خلال تأصل الموت و الحياة في عدد من القصائد في هذا الديوان و منها قول الشاعر في قصيدة «الجرادة الذهبية»:

«وهو يراني ميتاً حياً، و حياً ميتاً في ساعة الميلاد» (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٦٩)

حيث يجري الإيقاع الفكري بين (ميتاً و حياً) قائماً على التضاد، و الزمكاني و الاتحاد بينهما في وقت آخر، حيث يجمع بين الموت الذي لازمان فيه و لا مكان و الحياة التي يبدأ فيها الزمان و المكان.

مراعاة النظير

و أما العنصر الآخر المستفاد في المستوى المعنوي فهو مراعاةالنظير الذي «يسمّى التناسب و التوفيق و الائتلاف و التلفيق أيضاً، و هو جمع أمر ومايناسبه لابالتضاد» (التفتازاني، ١٤٢٨ه.ق، ٤١٢).

استخدم الشاعر هذا الأسلوب الذي يقوم على الانسجام و التوافق في المعاني، ولايخفى أنه يمنح القصيدة إيقاعاً معنوياً؛ إذ «الانسجام ... هو الوقع في النفوس، والتأثير الجميل في القلوب، ممّا يحدث طرباً و خفة و ميلاً و رغبة في ذات المتلقي» (الحسيني، ٢٠٠٤ م، ٢٩).

ومن ذلك قول البياتي في قصيدة « عن الموت و الثورة »:

«أجنحتي مغروسة في الطين

وقلمي مهاجر

طعامي الأوراقُ و الحبرُ ، وسادي الحزنُ و الدفاتر» (البياتي، ١٩٩٥ م، ٢: ١٥٤).

إن القلم و الأوراق و الحبر و الدفاتر هي الوسيلة الوحيدة لإشعال نار الثورة على أرض وطنه التي أعيتها الآلام و المجاعة ، لعله بهذه الأدوات ينسج خيوط الثورة و لعله يشارك في الولادة الجديدة و هو يلفت القارئ إلى المشاركة بأي طريقة، ثم أن الشاعر حاول أن يصنع الانسجام في الحروف، فجعل الراء التي تتضمن معنى التكرار في نهاية المقاطع، فجمع بين تكرار الحرف و مراعاة النظير، ليعطي معنى أقوى تأثيراً على السامع.

وكذلك:

«لتقودي في أعاصير الرمادِ

والديناميس ، شراعَ السندباد

ستعودين مع الطُوفان للفُلك حمامة» (م ن، ج٢: ١٧٦).

حيث عمد الشاعر إلى الجمع بين الأعاصير و الشراع و الطوفان و الفلك، و هي كلها من عناصر البحر بحيث يتجسم في ذهن المتلقي بحر مواج يسير فيه فلك أمسك السندباد بدفته. عمل الشاعر على ايجاد عنصر إيقاعي فكري من خلال خلق هذا التصوير الذهني، بحيث يسمع القارئ صوت الطوفان و حركة الأعاصير و ترن في أذنه موسيقى أمواج البحر و لعل تلك الحركة الثورية التي أوجدها الشاعر، هي التي خلقت موسيقى فكرية تدل على القيام و الصمود و الكفاح، ثم أن الشراع يدل على القيادة، و السفينة رمز للنجاة من الغرق رغم العواصف و الأعاصير التي أحاطت بها.

ونراه مرة يجمع عناصر الخلقة في أبياته كقوله:

« يبثّ نجواه إلى العنقاء

والنور و التراب و الهواء

وقطراتِ الماء » (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٣٤).

لايخفى التناسب المعنوي في جمع عناصر الطبيعة الأربعة و هي النور و التراب و الهواء و المـــاء و كأنّ نجواه قد بثها إلى منشأ الخلق و سر الكون لتصل إلى أسماع جميع المخلوقات.

الرمز و الأسطورة

استخدام الرمز و الأسطورة يعدّ من الأساليب الأخرى لخلق الإيقـــاع في الأفكـــار و قدأشـــرنا إلى الرمز كعنصر من عناصر الموسيقى الفكرية لدى بعـــض النقادكنورالهـــدى لوشـــن و كمـــال أحمد غنيم؛ و لم تكن الأسطورة بأقل قيمة لدى الأدباء بحيث « وعى الـــشعراء المعاصـــرون قيمـــة الأساطير الفنية و الجمالية كما وعوا تأثيرها الفعال في تحريك الفكر و توسيع أبعـــاد الخيـــال، ثم لم يغضوا النظر عن أهم ما تتضمنه من قيمة إبداعية تتماشى وروح العصر الجديد» (أبوعلي، ٢٠٠٩ م، ١٢٦).

وأمّا الرمز و الأسطورة في ديوان « الموت في الحياة » فإنّ (جالينوس، أورفيـــوس، عـــشتروت، تموز، عائشة و بابل) في قصيدة (مرثية إلى عائشة)، (لوركا و الإمام الحـــسين (ع)) في قـــصيدة (الموت في غرناطة)، (أوليس، مدريد، أوفيليا) في قصيدة (الموت في الحياة)، (شهرزاد، نيسابور، أبوالعلاء المعري، سندباد و فلك نوح) في قصيدة (الجرادة الذهبية) و غيرذلك، قد أصبحت رموزاً يلجأ إليها الشاعر لكي يعبر بواسطتها عن رؤيته الشعرية.

«عائشة» هي الرمز المهيمن على الديوان و « هي رمز للحب الأزلي الواحد الذي ينبعث، فيضيء مالايتناهى من صور الوجود؛ و هي الذات الواحدة التي تظهر فيما لايتناهي من التعينات في كل آن، وهي باقية على الدوام على ماهي عليه» (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٨٤).

ولتوضيح هذه الفكرة أكثر لابد من الرجوع إلى قصيدة من قصائد البياتي نموذجاً:

« عائشةٌ تشقُّ بطنَ الحوت

ترفع في الموج يديها

تفتح التابوت

تُزيح عن جبينها النقاب

تجتاز ألف باب
تنهض بعد الموت
عائدة للبيت » (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٣٣).

حيث تتضح فكرة البعث و النهوض بعد الموت بإعادة عائشة للبيت، إن الأفعال الحركية التي قامت بها عائشة (تشق، ترفع، تفتح، تُزيح، تجتاز، تنهض) تنمّ عن عملية ولادة جديدة تُبعث من مخاض رحم الموت المظلم و تابوته المطموس و من حركة متماوجة إلى ساكنة و من موسيقى صاخبة صلبة إلى هادئة لينة .

الصمت المنقوط

يمثل الإيقاع ظاهرة شمولية لا تتحدد مطلقاً بالأصوات فقط بل تشمل كل ما يحيط بها وفق ماسبق من الآراء، «فالصوت لاتعرف خواصه ولايعرف شكله إلّا من خلال الصمت المحيط به، الذي يسهم أيضاً بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع» (محمّد صابر عبيد، ٢٠٠١ م، ٤٩).

تتميز القصيدة الحرّة بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدد هذا الصمت، الصمت المنقوط هو أسلوب من أساليب الشعراء في بنيتهم الشعرية و « يكون الصمت هو التوقف عن الحديث و إكمال مسيرته لينتقل إلى موضوع آخر متخذاً من نقاط الحذف فاصلاً شكلياً يتركها للقارئ لتأويلها» (الصمادي، ٢٠٠١ م، ٢٢١).

عبدالوهاب البياتي أيضاً يستخدم الصمت المنقوط في أشعاره، مثلما نرى في قصيدته « العنقاء »:

«أبحث عن جذورها في هذه المفازة الطويلة
. . . ودارت الأفلاك » (البياتي، ١٩٩٥ م، ج٢: ١٣١)

حيث جعل الصمت المنقوط بين العبارتين، البحث في المفازة الطويلة و أيضاً دوران الأفلاك، هناك تأويلات إيقاعية مختلفة لهذه النقاط، مثلاً يمكن أن يؤول بكثرة البحث، الكثرة التي لايمكن للشاعر أن يبينها بالألفاظ فيعوضها بالصمت؛ إذ ربَّ سكوت أبلغ من الكلام. ونعت « الطويلة » للمفازة و جملة « دارت الأفلاك » كلاهما يؤكدان على هذا المعنى أي كثرة البحث، و ربما يكون طول الزمن و مرور الأيام المتوالية و ثقل الأعياء هو المراد بالنقاط.

وكذلك في قوله :

« كنا معاً ، فآه . . .
. . . و خَيَّمَ اللّيلُ على « مدريد »

وسَقَطَ الجليد» (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٣٠).

في هذا المثال أيضاً النقاط قدجعلت بعد صوت الآه و تدلّ على طول آهات الشاعر، الآهات اللانهائية الممتدة التي لايتيسر بيانها إلّا بهذه النقاط والشاعر استطاع أن يخلق جواً مشحوناً باليأس والظلام حيث أسدل الليل ستاره على مدريد و سقط الجليد لتكون العاقبة الانجماد و البرد القارس و الموت بحيث تلائم ذلك الفضاء بتلك الآهات.

الالتفات

المشهور عند الجمهور أن الالتفات هو التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة، التكلم و الخطاب و الغيبة بعد التعبير عن ذلك المعنى بطريق آخر من تلك الطرق الثلاثة. (التفتازاني، ١٤٢٨ه.ق، ١١٤).

و «لايخفى الجانب الموسيقى فيه، الذي يقوم على الإنتقال المفاجئ من لحن إلى آخر، ممّا يحدث أثراً نفسياً في وجدان المتلقي» (كمال أحمد غنيم، ١٩٩٨ م، ٣١٢).

من ذلك قول البياتي في قصيدة «مرثية إلى عائشة» :

« عائشةٌ تنامُ في المابينْ

مقطوعة الرأس على الأريكة

أيتها المليكة » (البياتي، ١٩٩٥ م، ج٢: ١٢٥)

حيث انتقل الشاعر نقلة إيقاعية من الغائب الميّت (عائشة) إلى المخاطب الحيّ (أيتها المليكة) و هذا لون من الإيقاع في الأفكار يتفاعل في أذن المتلقي و يتجاوب في وجدانه فهو التفات مع تضاد مستتر في المعنى بين عائشة الميتة و الحية.

و في قصيدة « الموت في غرناطة »:

«ها أنذا أسمعها تقول لي لبَّيكْ

جاريةً أعود من مملكتي إليك

وعندما قبّلتها بكيتْ

شعرت بالهزيمة

أمام هذي الزهرة اليتيمة

الحبُّ، ياماليكتي، مغامرة» (م ن، ١٣٣)

في هذا المثال أيضاً يخلط الشاعر بين الغائب و المتكلم الأنا و المتكلم الآخر (عائشة، شعرتُ، أعود، هذي الزهرة اليتيمة) و منها إلى المخاطب (ياماليكتي)؛ الشاعر باستخدام الحوار بين الأنا و الآخر الغائب و المتكلم في نفس الوقت، يجبر المتلقي أن يدخل في دائرة الحوار الثنائي، كي يصل إلى مركز الدائرة و هو عائشة (الحب الأزلي) و الذات التي تظهر في كل آن كما قيل، فيدخل في مغامرة الحب الذي يؤول به إلى الموت و الفناء تضحية و فداء. و هذه الحركة الفكرية ذات الألحان المتفاوتة التي تؤدي إلى الوصل، لاتتيسر إلا بالالتفات.

النتيجة

يتضح مما سبق أن البياتي نوّع في إيقاعه الداخلي بين المستوى الصوتي و المستوى المعنوي؛ كي يلهم القارئ أسرار ما قد ينعكس من أصداء الكلمات و الحروف على نفسه، كما أنه استطاع أن يوفق بين إيقاع الصوت و بين إيقاع المعنى و يدمج بينهما في تناغم يجعل من الصامت صائتاً مرة و من الصائت صامتاً مرة أخرى، فجاءت العناصر متشابكة و مترابطة في آن واحد خلقت موسيقى رنّانة تطرب الآذان و تخلب الألباب و تشد القلوب، فعكس التكرار و الجناس جمالاً تعبيرياً قوياً على أبياته استطاع بهما الربط بين معنى الألفاظ الواحدة و ظهر الانسجام الإيقاعي في عناصره المعنوية بين طباق أحدث من خلاله المقاربة الفكرية، و بين مراعاة النظير التي خلق بها الصورة و الحركة، و بين رمز أو أسطورة نسج بهما خيوطاً عصرية ذات دلالات تتلائم مع ظروف عصره الراهنة، ثم ما انتهى إليه من صمت منقوط فتح به آفاقاً فكرية جديدة ذات إيقاع خلّاب، و التفات استطاع به أن ينتقل من لحن إلى آخر كي يثير لذة السامع و يلفت انتباهه إلى إيقاع فكري و إبداع موسيقي يزعزعان كيانه و وجدانه.

الهوامش

١-كما فعل علاء أحمد عبد الرحيم (٢٠٠٨م) حيث خصص لدراسة الموسيقى الفصل الرابع من كتابه « **الصورة الفنية في قصيدة المدح** » و إذا أراد دراسة الموسيقى الداخلية أطلق عليها الإيقاع.

٢- و هناك مفردات أخرى توحي بدلالات و موسيقى جميلة في قصائد مختلفة كمفردة «عُدْتِ» التي جاءت في قصيدة «مرثية إلى العائشة» (أنظر ص ١٢٨)، و كلمة «تعال» و «أنت» و «مزِّق» التي جاءت في قصيدة «العنقاء » (أنظر ص ١٣٠).

٣– تعددت التراكيب المتكررة في قصائده مثل عبارة «والنور و التراب و الهواء/ و قطرات الماء/ أيتها العذراء/ ها أنذا انتهيتْ/ مقدَّسٌ، باسمك، هذا الموت» في قصيدة «الموت في غرناطة » (أنظر ص ١٣٤ و ١٣٦)، و عبارة «عائشة عادتْ إلى بلادها البعيدة» التي جاءت في قصيدة «مرثية إلى عائشة» . (أنظر ص ١٢٦ و ١٢٧ و ١٢٨)

٤– و يجري الجناس بين كثير من المفردات، منها: « الضريح و الريح » (انظر:ص ١٣٩)، «أميرة و أسيرة » (م ن: ١٤٥)، «الإغريق و الغريق» (م.ن: ١٦٢)، «جديد و جليد» (م.ن: ١٧٧)، «صيد و صيف» (م.ن: ١٨١) وغيرذلك.

المصادر و المراجع

– رجاء، ابوعلي، (٢٠٠٩م). «***الأسطورة في شعر أدونيس***»، دمشق: دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، ط١.

– كمال، أحمد غنيم، (١٩٩٨م). «***عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر***»، القاهرة: مكتبة مدبولي،ط١.

– عبدالوهاب، البياتي، (١٩٩٥م). «***الأعمال الشعرية***»، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

– سعدالدين، التفتازاني (١٤٢٨ه.ق). «***شرح المختصر على تلخيص المفتاح للخطيب القزويني في المعاني و البيان و البديع***»، قم: اسماعيليان، ط٣.

– راشد بن حمد بن هاشل، الحسيني، (٢٠٠٤م). «***البنى الأسلوبية في النص الشعري***»، لندن: دار الحكمة، ط١.

– عبدالمنعم، خليل (١٩٩٢م). «***الموسوعة الموسيقيّة المختصرة***»، القاهرة: مكتبة مدبولي، ط١.

– سمير، سحيمي، (٢٠١٠م). «***الإيقاع في شعر نزار قباني***»، الأردن: عالم الكتب الحديث، ط١.

– امتنان عثمان، الصمادي، (٢٠٠١م). «***شعر سعدي يوسف(دراسة تحليلية)***»، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط١.

– محمّد صابر، عبيد، (٢٠٠١م). «***القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية***»، دمشق: منشورات إتحاد الكتاب العرب.

– محمّد زكي، العشماوي ، (لا.ت). «***الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد***»، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة و النشر.

– يمني، العيد (۱۹۹۹م). «***في معرفة النص***» ، بيروت: دار الآداب، ط۴.

– نورالهدى، لوشن، (۲۰۰۶م).«***علم الدلالة***»، الإسكندرية:المكتب الجامعي الحديث.

– مجدي، وهبة، (۱۹۷۴م). «***معجم مصطلحات الأدب***»، بيروت: مكتبة لبنان.

– علوي، الهاشمي، (۲۰۰۶م). «***فلسفة الإيقاع في الشعر العربي***»، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط۱.

الدوريات

– ***المعرفة (مجلة ثقافية شهرية)***: العدد ۴۰۲، السنة السادسة و الثلاثون. وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، مارس ۱۹۹۷:

– الحسين، أحمد جاسم: «***إيقاع الشعر العربي بين الاختراقات و الثوابت***»، صص ۱۱۴ – ۱۳۶.

فاروق جويدة بين الرومانسية و الواقعية

الدكتور علي نظري*

أستاذ مشارك بجامعة لرستان

سميه أونق

طالبة الدكتوراه – قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة لرستان

الملخّص

فاروق جويدة الشاعر و الصحافي المصري (١٩٤٦م) قد أجاد الجمع بين المذهبين المختلفين في شعره، فقصائده تتردد بين المذهبين الرومانسي و الواقعي، هو بوصفه شاعراً يصف العالم من منظر عالمه النفسي و يصوّر علاقة الإنسان بالعالم الباطن و المعنويات و الأحاسيس. و إلى جانب هذا الأمر بوصفه صحافيا ينظر إلى عالم الواقع و ما يجري فيه من القضايا السياسية و الإجتماعية و المعيشية و يصف موقع الإنسان من العالم الحاضر. فعلى هذا، اختيرت أشعار فاروق جويدة محوراً لدراسة اجتماع الرومانسية و الواقعية فيها.

قد درس المقال، المذهب الرومانسي في أشعار فاروق ضمن مضامين الحبّ، و الألم و الحزن، و الحلم و الأمل. و الواقعية قد تجلّت ضمن دعوة الشاعر إلى القيام و النهوض في البلاد الإسلامية– العربية، ووصفه ظروف الشعوب والمقاومة و الوطن، و في نهاية المطاف يصل إلى القاسم المشترك بين المذهبين و هو استخدام مظاهر الطبيعة.

الأسلوب المتّبع في هذا البحث هو الوصفي – التحليلي بالتركيز على دواوين فاروق جويدة الشعرية.

الكلمات الدليلية: فاروق جويدة، الشعر، الرومانسية، الواقعية.

---

*. E-mail: alinazary2002@yahoo.com

تأريخ الوصول: ٢٩/ ٠١/ ١٣٩١ ؛ تأريخ القبول: ١٣/ ٠٤/ ١٣٩١.

المقدمة

الرومانسية و الواقعية مذهبان يختلفان اختلافاً تامّاً فالواقعية ظهرت بعد غـــور الرومانـــسيين في عالمهم الباطني و الرؤياوي و هربهم من الواقع لكي تخوض في الواقع و تصوّر الموجود بما هو الموجود؛ فعلى هذا يبدو الجمع بين هذين التيارين في أدب أديب واحد من البعيد فكلّ أديب يتصف أدبه بلون خاصّ به من الرومانسية أو الواقعية.

و لكن فاروق جويدة قد أجاد الجمع بين هذين المختلفين في شعره دون أن يتسم شعره بالتناقض أو التكلف و هو بمزجهما مزجاً لايشمّ منه القارئ رائحة التصنع كأنه طبيعة شعره، فقصائده تتـــردد بين المذهبين الرومانسي و الواقعي، و هو بوصفه شاعراً يصف العالم من منظر عالمه النفسي و يـــصوّر علاقة الإنسان بالعالم الباطن و المعنويات و الأحاسيس. و إلى جانب هذا الأمر بوصفه صحافيا ينظر إلى عالم الواقع و مايجري فيه من القضايا السياسية و الإجتماعية و المعيشية و يصف موقع الإنسان من العالم الحاضر و يجمع الرؤيا العذبة و الواقع المرّ في شعره. فلهذا السبب اخترنا أشعار فاروق جويـــدة محوراً لدراسة اجتماع الرومانسية و الواقعية فيها.

فيما يتعلق بالدراسات المسبقة قد ألّف إبراهيم خليل إبراهيم كتاباً معنوناً بـــ «الحبّ و الوطن في شعر فاروق جويدة» (۲۰۰۸م) و قد درس فيه هذين المضمومين، و أيضاً كتبت مقالات حوله منها: «الوزير العاشق بين الشعر... المسرح» لعبدالعزيز حمودة (مجلة الجديـــد: عـــدد۲۲۵، ۱۹۸۱م)، و «مسرحية الوزير العاشق بين مسخ التاريخ و الإسقاط الساذج» لحامد أبو أحمد (مجلة أدب و نقـــد: عدد ۱۰، ۱۹۸۵م) أما بالنسبة إلى موضوع المقالة في حد بحث المحققين لم يوجـــد عمـــل مـــستقل يعترض لهذه المسألة.

فاروق جويدة و حياته

فاروق جويدة، شاعر مصري ولد عام ۱۹۴۶م (جويدة: ۲۰۱۲) في محافظة كفر الشيخ و قضى طفولته في محافظة البجيرة، و تخرّج من كليه الآداب بجامعة القاهرة قسم الصحافة في عـــام ۱۹۶۸م و أتيح له أن يتتلمذ على يد أساتذة كبار تابعوا إنتاجه الشعري في مراحله الأولى و منهم الدكتور محمد مندور، و الدكتور شوقي ضيف. (جويده، ۱۹۹۱م، الوزير العاشق، ظهر الكتاب)

بدأ فاروق حياته العلمية محرراً بالقسم الإقتصادي بالأهرام في عام ١٩٦٨م ثم سكرتيراً لتحرير الأهرام في عام ١٩٧٤م. و في عام ٢٠٠٧م أشرف على الصفحة الثقافية بالجريدة و هو حاليا رئيس القسم الثقافي بالأهرام. (جويدة: ٢٠١٢)

فاروق جويدة من الشعراء المؤثرين في حركة الشعر العربي المعاصر و قد سخّر قلمه للتعبير عن ظروف المجتمع الحاضر و قضاياه المختلفة من السياسية و الإجتماعية و الإقتصادية حيث أصبح شعره مرآة تصوّر العصر الحاضر بما يدور فيه من الحوادث و الوقائع. «مارس فاروق كثيراً من ألوان الشعر ابتداءً بالقصيدة العمودية و انتهاءً بالمسرح الشعري و قد لاقت آثاره نجاحاً كبيراً حيث ترجمت قصائده إلى اللغات الإنجليزية و الفرنسية و اليوغسلافية و الصينية و تناول أعماله الإبداعية عدد من الرسائل الجامعيه في الجامعات المصرية و العربية. (أدب: ٢٠١٢)

مؤلفات فاروق جويدة:

لفاروق جويده مؤلفات متعددة في عدة مجالات يمكن تصنيفها ضمن قسمين كبيرين:

١. **المؤلفات الأدبية** : و تندرج ضمنه الأقسام التالية:

أ . الديوان الشعرية:

قد اختصت الدواوين الشعرية بأعظم قسم من مؤلفات الشاعر فاروق جويدة، بالإمكان تقسيم محاور دواوين الشاعر إلى المحورين الكبيرين و هما الموضوعات الرومانسية و القضايا الوطنية (الوطن المصري و الوطن العربي) و المسائل الإجتماعية.

أما في الموضوعات الرومانسية فيتطرق الشاعر إلى الحبّ و ضياعه في العصر الحاضر و الحبيبة و الربيع و اليأس و الأمل بالمستقبل و موت النهار و الانتظار. و أما بالنسبة إلى القضايا الوطنية و الإجتماعية يخاطب الشاعر مصرا و نيلا و يتذكر مجدهما الماضي و يشكو من ظروف المجتمع المعاصر و الزمن الحالي و أيضاً يسخّر فنه للتعبير عن قضية فلسطين و القدس و لبنان.

و يمكن ترتيب الدواوين بناء على تاريخ نشرها بهذا الشكل: أوراق من حديقة أكتوبر (١٩٧٤م)- حبيبتي لا ترحلي (١٩٧٥م)- و يبقى الحب (١٩٧٧م)- و للأشواق عودة (٢٠٠٧م)- في عينيك عنواني (١٩٧٩م)- دائما أنت بقلبي (١٩٨١م)- لأني أحبك (١٩٨٢م)- شيء سيبقى بيننا (١٩٨٣م)- طاوعني قلبي في النسيان (١٩٨٦م)- لن أبيع العمر (١٩٨٩م)- زمان القهر علمني (١٩٩٠م)- كانت لنا أوطان (١٩٩١م)- آخر ليالي الحلم (١٩٩٣م)- ألف وجه للقمر

(۱۹۹۶م)- لو أننا لم نفترق (۱۹۹۸م) أعاتب فيك عمري (۲۰۰۰م) - في ليلة عشق (۲۰۰۳م)- عزفٌ منفرد (۲۰۰۳م).

بـــ. المسرحية الشعرية:

- الوزير العاشق(۱۹۸۱م) : يدور محور المسرحية حول ابن زيدون الوزير و حبيبتـــه ولّـــادة، و تخبره ولادة أنها تخشى عليه سطوة المنصب، ولهذا فهي تُريده شاعراً فقط لا وزيراً، فيرد عليها بأنه أهل للوزارة، ولولا ذلك ما اختاره الملك لهذه المرتبة التي كان يعشقها، وقضى العمر يخدمه من أجلها. هو يحب ولادة، ولكن مصير وطنه يؤرقه، ولهذا فهو يترك الشعر، ويختار الوزارة كي يُحافظ على تراب وطنه، و ليكون مؤثراً و فاعلاً و ذا رأي، ولكنه اختار أن يُحدث التغيير من خلال الـــصفوة، وعـــن طريق الحكام، وترك الشعبَ كَمًّا مهملاً.

- دماء علي ستار الكعبة (۱۹۸۷م): تصف المسرحية ظـــروف المجتمعـــات الراهنـــة و تنقـــد الحكومات.

- الخديوي (۱۹۹۴م): مسرحية سياسية احتوت قضايا مثيرة عن الدين، و السياسة و العلاقـــة بالغرب. تنبأ المسرحية بالثورة ضد الفساد الذي يعصف بمصر حسب رؤية الشاعر، منعت المـــسرحية عرضها ۱۸ عاماً بما تحتويه من أبيات تحفز على الثورة ضد الفساد حسب قراءة المانعين.

جـــ. الخواطر النثرية:

- قالت (۱۹۹۰م)- عمر من ورق (۱۹۹۷م)- ليس للحب أوان (۱۹۹۷م)

د. الرواية:

شباب في الزمن الخطأ (۱۹۹۲م)- عبدالوهاب و أوراقه الخاصة (۱۹۹۶م)

هـــ. أدب رحلات:

بلاد السحر و الخيال (۱۹۸۱م)

۲. المؤلفات غير الأدبية : و يشمل هذا القسم على الموضوعين

أ. المقالات

– قضايا ساخنة جدة (١٩٩٧م) : مجموعة مقالات قد طبعت سابقاً في مجلة الأهرام و الآن قد جمعت في كتاب.

– هوامش حرّة: مقالات تطبع يوميا في مجلة الأهرام و يتطرق الأديب فيها إلى القضايا السائدة على العالم.

بـ. الإقتصاديات:

أموال مصر كيف ضاعت (١٩٧٦م)

فضلاً عن المؤلفات المذكورة للشاعر قصائد غير منشورة توجد على موقعه الرسمي. في هذه القصائد قد تطرق الشاعر إلى ما تعاني الشعوب من الظلم و الاضطهاد و الجور و الخفقان، الشعر يظهر فيها ثوريا يهجم على الحكام الطغاة و يدعو الشعوب إلى الثورة و الصمود و الشهادة للنيل على المنشود.على جانب دواوين الشاعر المطبوعة في دراسة الموضوع خاصة في قسم الواقعية تمّ الاستناد على هذه القصائد.

فاروق جويدة رومانسيا:

فاروق جويدة في قسم من أشعاره يظهر شاعراً لطيف الذوق و رهيف الإحساس يسير في عالم الحلم و الرؤيا، يعشق حبيبتها و يعطي للحبّ دورا فعّالا في الحياة الإنسانية، و قد يغمره اليأس و التشاؤم و يتألم من هجر الشمس و موت النهار و ضياع الحب و الربيع. بهذه الأحاسيس اللطيفة يصبغ الشاعر بصبغة الرومانسية. فبعض المضامين الرومانسية قد تجلّى في أشعاره تجليا واضحاً منها:

الحبّ

من المضامين التي قد تطرق الشعراء الرومانسيون إليها في شعرهم هو الحب، فتدفق العاطفة و غليان الأحاسيس الجياشة قاداهم إلى التعبير عن الحب و ارتفاعه إلى درجة التقديس و العبادة.

و الشاعر الرومانسي فاروق جويدة قد خصّ كثيراً من قصائده بالحب و وصفه و البيان عن موقعه أمامه، فيغلب الحب على سائر المضامين الرومانسية في قصائده.

في قصيده «تحت أقدام الزمان» يشكو: «حبنا قد ماتَ طفلاً/ في رفاتِ الطفلِ/ تصرخُ مهجتانْ/ في ضريحِ الحبّ/ تبكي شمعتانْ/ هكذا نمضي .. حيارى/ تحت أقدام الزمـــانْ/ كيف نغرقُ في زمانٍ/ كل شيءٍ فيهِ/ ينضحُ بالهـــوانْ» (جويدة: ۱۹۸۲، ۲۲)

يشكو الشاعر العاشق من الزمان الذي كلّ شيء فيه يصاب بالذّلّ و الهوان، و فيه الحبّ قد مات في طفولته و هو الآن قد تبدّل إلى ميت مقدّس يزوره الشاعر في ضريحه و يسكن لديـــه، و هـــو و أصحابه دون الحبّ يعيشون حيارى.

ثم في قصيده «تسقط بيننا الأيام» يخاطب حبيبته و يقول: « و يمضي الأيامُ العام ... بعد العام ... بعد العام/ فلا أنت التي كنتِ/ و لا أنا فارسُ الأحلام/ تعالَي نشهدِ الدنيا/ بأنّ الحبّ أصـــبح فـــى مدينتنا حراما/ أنّ الصبح أصبح في مآقينا ظَلاما/ و أنّ الخوف يخنق في حناجرنا الكلام/ تعالي نـــشهد الدنيا/ بأنّ الحبّ بين الناس شيء كالخطايا» (جويدة، ۱۹۸۲، ۸۰-۸۱)

مرة أخرى يشكو الشاعر من الزمن الحاضر و من موقفه من الحب، فالحب ساقط مـــن قدســـيته فصار الحرام و العاشق في نظرة الناس مخطئ غير جدير بالاحترام. ثم ينظر إلى الحب آملا و يعتقد بأنه الحب في قدره مقدّر له و هو يوماً يلقاه:«حبيبي ... حبّنا قدرٌ/ و مهما ضاع ... نلقـــاه»(جويـــدة، ۱۹۸۲م، ۲۶)

لكنه في ديوان «دائماً أنت بقلبى» يعود إلى يأسه مرة أخرى و يتحدث عن ضـــياع الحـــب في الزمن الحاضر فيخاطب حبيبته: «لاتسأليني.../ كيف ضاع الحبّ منّا/ في طريق / يأتي إلينا الحـــبّ/ لاندري لماذا جاء/ قد يمضي/ و يتركنا رماداً من حريق .../ فالحبّ أمواجٌ ... و شطآن/ و أعشاب/ و رائحة تفوح من الغريق.» (جويدة،۱۹۸۱م، ۷۹ - ۸۰)

يقول جويده أن الحبّ غريب في زماننا، لانعرفه، هو يأتي و يذهب و لانفهم لماذا، و في قـــصيده «كانت بيننا ليلة» يتصف بالاخضرار: «وكانت بيننا ليلة نثرنا الحب فوق ربوعها العذراء فانتفضت /وصار الكون بستانا» (جويدة، ۱۹۹۶م، ۴۷)

الحب في رأيه عامل للاخضرار فيصير الكون به بستاناً. و في نهاية المطاف يصل إلى أنّ «زمـــان القهر علّمنا/ بأنّ الحبّ سلطان بلا أوطان/ و أنّ ممالك العشّاق أطلال/ و أضرحة من الحرمان/ و أنّ بحارنا صارت بلا شطآن» (جويدة، م۱۹۸۳، ۴۷- ۴۸).

فالحبّ في رأيه سلطان لا وطن له بما أنه يسلّط على كيان الإنسان و يسلب اختياره و الإنـــسان العاشق لامحل له في الزمن الراهن إذا الحب لا موقع له في عصر المدنية و المكانيزة فمملكته هو الأطلال و الدمن و العصر الماضي، و يصلب بالحرمان.

الحزن و الألم

يتلون شعر فاروق بلون الحزن و الألم و هو يصف حزنه «غنائي حزين/ ترى هل سئمتم غنائي الحزين/ و ماذا سأفعل .../ قلبي حزين/ زماني حزين/ و جدران بيتي/ تقاطيع وجهي/ بكائي و ضحكي/ حزين حزين» (جويدة، ١٩٨٣م، ١١٤- ١١٥).

هو يرى نفسه غريقاً في بحر الحزن لأن زمانه حزين، بيته لبنة لبنة بنى من الحزن و الحزن قد ترسخ في دمه و حتى ضحكاته فيها حزن و ألم.

الأحلام لدى فاروق، حزينة أيضاً:«ألم ... ألم.../ ماذا جنيت من الألم؟/ وجه كسير و ابتسامات/ كضوء الصبح يعثرها السأم .../ حلم حزين بين أطلال النهاية/ في ذبول ... يبتسم/ عمرٌ على الطرقات كالطفل اللقيط/ يسأل الأيام عن أبٍ و أمٍّ/ نمر جريح/ تترف الشطآنُ في أعماقه/ حتى سواقيه الحزينة/ مات في فمها النغم» (جويدة، ١٩٩٣م، ٤٢- ٤٣).

فالألم في رأي فاروق هو سبب الحزن و ثمرته، هو يجني الحلم الحزين من الألم. فالشاعر لايعرف النغم و الغناء بسبب آلامه، هو يبتسم ولكن ابتساماته ضعيفة و لايرى سبباً للفرح و الخروج من الحزن.

الحلم

الشاعر الرومانسي في الهروب من الواقع يلجأ إلى الأحلام و يبحث فيه عن تمنياته و آماله و فاروق الرومانسي لم يستثنِ من هذا اللون الرومانسي و في «نبي بلا معجزات» يقول: «تمنّيت قلباً / قويا جسوراً / يجيء إليك بحلم عنيد» (جويدة، ١٩٨٢م، ٩).

لايصل الشاعر إلى أيّ حلم بل يرغب في حلم عنيد لايستسلم أمام الموانع و المشاكل بل يعاندها و يقاومها حتى يتحقق.

ثم يقول: «مازال حبّك/ أمنيات حائرات في دمي/ أشتاق كالأطفال/ ألهو ... ثمّ أشعر بالدوار/ و أظلّ أحلم/ بالذي كان يوماً.../ أحمل الذكرى على صدري/ شعاعاً/ كلما اختنق نهاراً/ و الدار يخنقها السكون/ فئران حارتنا / تعربد في البيوت/ و سنابل الأحلام في يأس تموت» (جويدة، ١٩٨٢م، ٣٥).

حينما تضيق الظروف به و تصعب الحياة عليها يلوذ الشاعر إلى الماضي و ما فيه من الذكريات الجميلة و الحب. فشاعرنا الرومانسي في أصعب الظروف و حتى في تسلط الفئران على المدينة و في

موت الأحلام من شدة اليأس أيضاً لايستسلم بل يستمسك بالحلم: «عصفورنا في الـدرب مـات / يمضي علينا العمر / و الحلم الجميل / مازال في صمت يقاوم» (م ن، ۴۶).

فاروق الحالم يؤكد من جديد أنّ حلمه عنيد و لايستسلم بسهولة بل في صـمت يقـاوم أمـام ظروف الحياة السيئة، و إن يمض العمر و يمت العصفور.

في قصيده «رحيل» تشتدّ الظروف على فاروق الرومانسي حيث أحلامها العنيدة لم تتمكن مـن المقاومة: «و الطفل مات من الشتاء/ و البيت أصبح خاليا/ أثوابنا و تمزّقت/ أحلامنـا و تكـسّرت/ أيامنا و تآكلت» (م ن، ۵۸).

فمن شدة البرود و الثلج الحاكمين على المجتمع، ساد الموت، تكسّرت الحياة و أحلام الشاعر فهو يذهب أن يشك في فائدة الحلم فيخاطب حبيبه: «هل ترى.../ يشفى جريح من جريح/ حلمـي و حلمك يا حبيبي» (م ن، ۶۱) و في قصيدة «لأنّي أحبّك» يقول الشاعر: «أتينا الحياة/ بحلم بـريء/ فعربد فينا زمانٌ بخيل» (م ن، ۹۴) ثمّ يذكر ما حلم به في حياته: «حلمنا بأرض/ تلـمّ الحيـارى/ و تأوى الطيور/ و تسقى النخيل» (م ن، ۹۶) فهو كان يأمل بأرض سخيّة تـشمل ألطافهـا جميـع الكائنات. ثم يواصل: «حلمنا بنهرٍ عشقناه خمراً» لكنّه حلمه خانه: «رأينا يوماً/ دماءً تسيل» (م ن، ۹۶).

أما الشاعر الرومانسي مرة أخرى يعود إليه حلمه العنيد و المستحيل و ينجيه فيخاطب: «تعـالي ففي العمر/ حلم عنيد/ فمازلت أحلم/ بالمستحيل» (جويدة، ۱۹۸۲م، ۹۸) فهو يحلم و لـو كـان مستحيلاً.ثمّ يؤكد على الاستمساك بالحلم: «تعالي لننسج/ حلماً جديـداً/ نـسميه للنـاس/ حلـم الرحيل»(م ن، ۱۰۲)

و من جديد يؤكد الشاعر الحالم على اللجوء بالحلم في مضايق الحياة: «و قلنا أنّنا يوماً/ سننسج/ من ظلال الحزن/ أحلاماً تعزّينا/ إذا تاهت مدينتنا/ و جفّ النهر/ بين ضلوع وادينا/ و عاد الخـوف/ بالأحزان يقهرُنا» (م ن، ۱۳۱-۱۳۲)

هو يأمل بتعزية الأحلام حين اشتدّت عليه الظروف الإجتماعية و الطبيعة و هو يسلّى بها: «تعالي كعبة الأحلام/ ما أشقى لياليا/ لننسج من ظلال/ الليل صبحاً/ و نبني من رماد/ الحلم حلماً» (م ن، ۱۳۸-۱۳۹)

فالشاعر أبداً لايخلو قلبه من الحلم بل كلّما يضيع حلمه في ظروف الحياة، يولد حلم جديد لديـه يساعده في استمرار الحياة و المقاومة أمام الصعوبات. و في قصيدة «ما عاد الحلم ... يكفي» يبلـغ فاروق ذروة الحلم حيث يسمّي نفسه حلماً: «حلم أنا/ هل تكرهين مواكب العشّاق/ و الأشـواق

ترقص في ركاب الحلم/ و الزمن الجميل المنتظر...» (جويدة، ١٩٩٦م، ١٣٠) كما يعتقد الشاعر بأنّ الحلم موكب العشاق و الشوق في ركابه يرقص و الزمن الجميل يوجد فيه أي كل جميل و منشود لايراه في الواقع يجده عند الحلم.

الشاعر بمشاهدة الظروف السائدة في المجتمع و الحياة يتردد في الحلم مرة أخرى: «من أين يأتي الحلم/ و الأشباح ترتع حولنا/ و تغوص في دمنا/ سهام البطش... و القهر الطويل» (م ن، ١٤٥)

الشاعر لايرى طريقاً للحلم بما أنّ الموت و الخوف و القهر يحيطه و هو لايرى له نجاحاً ثم يقول: «لكن كلُ أحزاني جراحٌ/ أرهقت قلبي العليل.../ مابين حلمٍ خانني...» (م ن، ١٤٧) فيصل في نهايه المطاف إلى أن حلمه قدخانه.

و في ديوان «دائماً أنت بقلبي» حلم قد سافر من الشاعر: «فالحلم سافر من سنين/ و الشاطئ المسكين/ ينتظر المسافرَ أن يعود/ و شواطئ الأحلام قد سئمت كهوف الانتظار» (جويدة، ١٩٨١م، ٧٧) كما اعتاد أن يعود إلى الترديد في الحلم: «و يبقى السؤال.../ لماذا أتيت/ إذا كان حلمي/ غداً سوف يصبح/ بعض الرمال...؟» (م ن، ٨٧) يامن جويدة من تحقيق حلمه و يسأل إذا نهاية حلمه هو الرمال فلماذا أتيت إلى الدنيا و يؤكد على ترديده بهذا السؤال: «أترى يفيد الحلم/ في زمن الشقاء» (م ن، ١٢٤).

تارة أخرى يتذكر الشاعر أحلامه الماضية: «كانت أحلاماً يا قلبي/ أن يسقط سجن مدينتنا/ أنقاضاً/ فوق السجان/ أن أصبح فيك مدينتنا إنساناً مثل الإنسان» (م ن، ١٣٨) فهو كان يحلم بأن تتحرر مدينته من القيد و السجن و يتنفس في الحرية و هو يعيش فيه كالإنسان ولكن: «صلبوا الأحلام/ على قلبي» (م ن، ١٣٢) لكن أحلامه لم تتجاوز قلبه و لم ير لون الواقع بل دفنت فيه.

في ديوان «زمان القهر علّمني» يعود الشاعر إلى الحلم مرة أخرى و يغرسه في أرض قلبه: «أحلامنا لم تزل/ في الطين نغرسها/ إن يرحل العمر/ ما للحلم ترحيل» (جويدة، ١٩٩٠م، ٣٥) فلا نهاية لحلم الشاعر و هو دائماً يجدده.

كما في ديوان «لن أبيع العمر» يصوّر نفسه كبائع الأحلام: «لاتسألوني الحلم/ أفلس بائع الأحلام/ ماذا أبيع لكم/ و صوتي ضاع/ و اختنق الكلام» (جويدة، ١٩٨٥م، ٢٦) و في قصيده «عادت سفينة الاحلام» ترسم نهاية جميلة للحلم: «اليوم عاد البوح يرقص/ في الحنايا مشرقاً بين الضياء/ و سفينة الأحلام عادت/ تحمل البشرى و تأتي/ سأظلّ يا تاريخ معجزة السماء/ فأنا قناة المجد

يا تاريخ هدى الأشقياء» (جويدة، ٢٠١١م، ٨٧) فحلمه يتحرك في عالمه و يعيش من جديد و يأتى إليه بالرخاء و السكون.

الأمل

الشاعر الرومانسي في الهروب من الواقع الحاضر و آلامه المحيطة به يلجأ إلى الحلم كما رأينا سابقاً، و في عالم الأحلام يأمل عالما جديدا غير ما يعيش فيه، ففيه يصوّر آماله و أمنياته و يلوّنه بلون الواقع. فاروق الرومانسي تعلّم الأمل بالمستقبل من أمّه في طفولته: «مازلت أذكر صوت أمّى/ عندما كانت تغني الليل/ تحملني إلى أمل بعيد/ كانت تقول بأنّ جوف الليل/ يحمل صرخة الصبح الوليد/ و غداً ستولد من جديد» (جويدة، ١٩٨١م، ٩٦).

الأمّ تعلّمت الولد أنّ الليلة بظلمتها الليلاء ستحمل في بطنها ولد الصبح فنور الصبح يطلع من عمقها، و على الرغم من القلق و القسوة و الفجور يصل الغد أفضل من اليوم الحاضر. و الابن تعلّمَ درس الأمّ و لاييأس بل يعيش آملا: «مازلت يا أمّاه انتظر الوليد/ رغم الضياع/ و رغم عنواني الطريد/ إنّي أرى عينيه خلف الليل/ تبتسمان بالزمن السعيد/ و الأرض يعلو حلمها/ و الناس... تنتظر الوليد» (جويدة، ١٩٨١م، ١٠٧– ١٠٨).

يؤكد جويدة على اعتقاد أمّه و يقول أنّني على الرغم من كل السيئات السائدة في الحياة الحاضرة و على الرغم من ضياعي و تشرّدي أعتقد بأنّ الزمن السعيد سيصل، و يوماً سنخرج من الظروف الحالية و ما نعاني منه.

فاروق في قصائده الجديدة يتحدث عن آلام الإنسان المعاصر و ما يعاني منه من الاستبداد و الاستعمار و يخاطب بغداد المحتلّة: «بغداد لا تتألمي/ مهما تعالت صيحة البهتان/ في الزمن العمي/ فهناك في الأفق البعيد صهيل فجر قادم/ في الأفق يبدو سرب أحلام/ يعانق أنجمي/ مهما توارى الحلم عن عينيك/ قومي... و احلمي/ و لتنثري في ماء دجلة أعظمي/ فالصبح سوف يطلّ يوماً/ في مواكب مأثمي» (جويدة، ٢٠١٢م ،من قال إنّ النفط أغلى من دمي).

فجويدة على الرغم من كل ما يعاني منه شعب العراق من الذلة و الجوع و الحرمان و سلطة الحكام الطغاة يبشّر بطلوع صبح جديد و يدعو بغداد لكي لاتنفصل عن الحلم و دائماً تكون في صلة معه. و مهما اشتدّت الظروف و مهما طال الظلم، سيطلع الصبح. و في مسألة القدس يقول فاروق: «رغم انطفاء الحلم بين عيوننا/ سيعود فجرك بعد طول الغياب» (جويدة، ٢٠١٢م، هذا عتاب الحب للأحباب)

مرة أخرى يتصل الشاعر بين الحلم و الأمل و يقول و إن ضاع الحلم لديك و إن يئست من تحقيقه يصدق أنّ الصبح آتٍ و الفجر متى يطول الزمن يطلع من جديد علينا.

و في قصيده «سيجئ زمان الأحياء» يصف الشاعر الظروف السائدة على المجتمع الإنساني و معاناته و آلامه لكنه على الرغم منها يتمسك بالأمل: «مازلت أقول/ إنّ الأشجار و إن ذبلت/ في زمن الخوف/سيعود ربيع يوقظنا بين الأطلال/ إنّ الأنهار و جبنت في زنّ الزيف/... سيجيء زماناً يحييها رغم الأغلال/ ... مازلت أقول لو ماتت كلّ الأشياء سيجيء زمان يشعرنا... أنّا أحياء/ و تصيح عليها الأشلاء/ و يموت الخوف.. يموت الزيف.. يموت القهر/ و يسقط كلّ السفهاء/ و لن يبقى سيف الضعفاء» (جويدة، ٢٠١٢م، سيجيء زمان الأحياء).

الشاعر منتظر ليوم يصل فيه الربيع و يخرج الطبيعة من الخمود و الشتاء و يشعر الناس بالحيوية و الحياة و هم بعد مدة طويلة يحسّون بأنهم أحياء. و الشاعر يأمل بظهور يوم ينفذ فيه كل السلبيات و ما يؤلم الإنسان من الخوف و القهر و التزيف و يسلط فيه الفقهاء على السفهاء. يؤكد الشاعر على اعتقاده برجوع الصبح بعد ليلة طويلة و يخاطب ابنته «مازال في خاطري حلم يراودني/ أن يرجع الصبح و الأطيار و الغزل/ سلوان يا طفلتي لاتحزني أبداً/ أنّ الطيور بضوء الفجر تكتحل/ مازلت طيراً يغني الحبّ في أمل/ قد يمنح الحلم... ما لايمنح الأجل» (جويدة، ٢٠١٢م، سلوان لاتحزني)

يصوّر الشاعر لابنته تصويراً رائعاً رومانسيا فيه يطلع الصبح و معه الأطيار و الغزل و الغناء و هو آمل بأن حلمه يتحقق يوماً و يعطيه تمنياته.

و في قصيدة «و يمضي العمر» يتحدّث عن مضامين رومانسية و يحزن على ضياعها و لكنّه مازال آملاً و يعتقد أن يوماً يميل الدهر إليه و يلاطفه و يعيد إليه الحبّ و الوصال: «و يمضي العمر... يا عمري/ و أشعر أنّ في الأيام يوماً سوف يجمعنا/ و أنّ الحبّ رغم البعد سوف يزورنا مضجعنا/ و أنّ الدهر بعد الصدّ سوف يعود يسمعنا/ و يمسح في ظلام العمر شكوانا ... و أدمعنا» (جويدة، ٢٠١٢م، و يمضي العمر)

و في قصيدة «قد نلتقي» يخاطب الشاعر حبيبته و يذكر له أمله بالمستقبل و إن كان بعيداً غير معين: «لاتجزعي/ لاتجزعي إن كانت الأيام قد عصفت بنا/ فغدا يعود لنا اللقاء/ و تعود أطيار الربى/ سكرى تحلق في السماء» (جويدة، ٢٠١١م، ٢٢).

فالشاعر يتمنى و يأمل أن يكون الغد أفضل من اليوم و بعودة الذكريات الماضية الجميلة يخاطب طفله: «يا طفلنا المحبوب لاتخش النوى/ ...فغدا سيجمعنا الربيع و نلتقي/ ... و نراك في الثوب الجميل الأزرق/ ... و نراك كالعمر القديم المشرق» (م ن، ٢٤).

و في قصيدة «بقايا أمنية» يؤكد على اللقاء في الربيع: «مازال في قلبي بقايا ... أمنية/ أن نلتقي يوماً و يجمعنا... الربيع/ أن تنتهي أحزاننا/ أن تجمع الأقدار يوماً شملنا» (جويدة، ٢٠١١م، ٢٥).

فاروق جويدة واقعيا

جويدة في قسم آخر من قصائده يظهر مختلفاً كل الاختلاف عن الصورة المقدمة سابقاً فنراه أن ظروف المجتمعات الإسلامية و العربية تتجلّى في شعره واضحة فهو يحزن و يتألم متكافئاً للشعوب العراقية و المصرية و الجزائرية و يضيق صدره لما يجري فيها و يبكي معها. من محاور الواقعية يمكن الإشارة إلى المضامين التالية:

الدعوة إلى القيام و النهوض في البلاد الإسلامية– العربية:

الشاعر يفتح عينيه و ينظر إلى البلاد العربية و الإسلامية و ما يجري فيها من الظلم و الجور و الاستبداد و الطاغوت و يدعو الشعوب العربية إلى القيام على ظروفهم المعيشية في مجتمعاتهم. ففي قصيده «اغضب» يخاطب أبناء فلسطين و العراق و يحثّهم على النهوض، و بداية النهوض في رأيه هو الغضب: «غضب... فإنّ الله لم يخلق شعوباً تستكين/ اغضب فإنّ الأرض تحني رأسها للغاضبين» (جويدة، ٢٠١٢م، اغضب).

الظروف السائدة في البلاد الإسلامية لاتناسب شأن أي شعب و لذا عليها أن تغضب أمامها و تقوم فبقيامها تستسلم الأرض أمامها و هي تصل إلى ما تريده.

ثمّ لحثّ أبناء العراق يستفيد مما يجري فيها من الجوع و الحرمان: «اغضب إذا لاحت أمامك../ صورة الأطفال في بغداد/ ماتوا جائعين» (م ن، اغضب) ثمّ ينتقل إلى أبناء فلسطين «اغضب فإنّ جحافل الشرّ القديم../ تطلّ من خلف السنين/ و اسأل ربوع القدس عن أمجادها/ و اسأل ثراها عن صلاح الدين» (م ن، اغضب).

و الله لايرضى بظروفكم الحالية فلذا لابتغاء مرضاته يجب عليكم أن لاتستسلموا أمام الطغاة فاغضبوا، ثم يدعو إلى الهجمة على الرجال الأذلة الذين لايمتلكون عزما و إرادة و هم سبب لعجز الشعوب. «أُبصُق على وجه الرجال/ فقد تراخى عزمهم/ و استبدلوا عزّ الشعوب/ بوصمة العجز الذليل» ثمّ ينسب كلّ الأشياء إلى الغضب: «اغضب.../ فإنّ بداية الأشياء/ أولها الغضب/ و نهاية الأشياء آخرها الغضب» (جويدة، ٢٠١٢م، اغضب).

فهو يرى أن الغضب بداية مسير الشعوب و هم لايبدؤون بالحركة إلا بالغـــضب، إذن علـــيهم الغضب على ما يعيشونه.

فاروق الواقعي بعد فلسطين و العراق ينتقل إلى مصر و الجزائر و يحثّ أبناءهما بالنهوض ولكنّـــه أسلوبه يختلف مماسبق: «هنا كان مجد... و الأطلال ذكرى/ و شعب عريق يسمّى العرب/ و يا ويلهم بعد ماض عريق/ يبيعون زيفاً بسوق الكذب/ و منذ استكانوا لقهر الطغاة/ هنا من توارى... هنا من هرب/ شعوب رأت في العويل انتصاراً/ فخاضت حروباً بسيف الخطب» (جويدة، ٢٠١٢م، تبقين يا مصر فوق الصغائر).

فهو يتذكر مجد العرب الماضي و ما كانوا عليه من الشموخ و العلا أولاً ثم يصف حالهم في العصر الحاضر لكي يصور البون الشاسع بين عرب الأمس و عرب اليوم و يستيقظوا من النوم. ثم ينقد نوع تعاملهم بالمشاكل فمنهم من اختفى من المشاكل و المصائب و منهم من فرّ والذين بقـــوا و بـــدل المقاومة و الجهاد لجؤوا إلى العويل و الجزع و عقدوا مؤتمرات و لحل المشاكل تحدّثوا عنها فحسب.

هذه الفقرة تذكرنا بالمضامين الواردة في شعر نزار قباني السياسي منها « أحاولُ منذُ بدأتُ كتابةَ شِعْري/ قياسَ المسافةِ بيني وبين جدودي العربْ/ رأيتُ جُيوشـــا...ولا مـــن جيـــوشْ.../ رأيـــتُ فتوحا...ولا من فتوحْ.../ وتابعتُ كلَ الحروبِ على شاشةِ التلْفزة.../ فقتلى على شاشة التلفزة.../ وجرحى على شاشة التلفزة.../ ونصرٌ من الله يأتي إلينا...على شاشة التلفـــزة...» (أدب، ٢٠١٣م، متى يعلنون وفاة العرب) و هذا المضمون في قصائده «بلقيس، قانا و المهرولون» أيضاَ متجلٍ.

ثم لتحريض الشعوب، يستفيد الشاعر من الشهداء و منزلتهم لدى الناس: «شهداؤنا خرجوا مـــن الأكفان/ وانتفضوا صفوفًا، ثم راحوا يصرخون../ عارٌ عليكم أيها المستسلمون../ وطنٌ يُباع وأمـــةٌ تنساق قطعانا../ وأنتم نائمون../ شهداؤنا فوق المنـــابر يخطبـــون../ قـــاموا إلى لبنـــان صـــلّوا في كنائسها../ وزوروا المسجد الأقصى../ وطافوا في رحاب القدس../ واقتحموا السجون..» (جويدة، ١٩٩٨م، ٤٨ و مابعدها) ثم يستفيد لتحريض همم الشعب من كلام أكثر لذعاً «شهيد مـــع الفجـــر صلّى... و نادى/ و صاح: أفيقوا كفاكم فساداً/ لقد شردتم هموم الحياة/ و حين طغى القهر فـــيكم تمادى/ و حين رضيتم سكون القبر/ شبعتم ضياعاً... و زادوا عناداً/ و كم فارق الناس صبح عنيد/ و في آخر الليل أغفى و عادا»(جويدة، ٢٠١٢م، تبقين يا مصر فوق الصغائر).

الشهيد يوبّخ الناس بسبب رضاءهم بحياة لم تخلُ من التشابه بالموت كأنهم يعيشون في القبـــور و لايوجد لديهم أمل و همة ثم يستمر في قوله و ندبه: «و طال بنا النوم عمراً طويلاً/ و ما زادنا النوم... إلّا سهداً» نومنا و غفلتنا قد طال بكثير و لم يكن حاصله إلّا السهاد و السهر، فلماذا مازال النوم؟!

وصف ظروف الشعوب

فاروق الواقعي في قصائده الواقعية يتطرق إلى ظروف الشعوب في المجتمعات الإسلامية عامة و العربية خاصة و يصفها من الأبعاد الإجتماعية و الإقتصادية و السياسية و ينقدها. ففي قصيده «من قال إن النفط أغلى من دمي»، يصف ظروف العراق عامة و الإقتصادية خاصة و أولاً يصفها دينيا: «نرى على رأس الزمان عويل خنزير قبيح الوجه/ يقتحم المساجد و الكنائس و الحصون/ و حين يحكمنا الجنون/ لا زهرة بيضاء تشرق/ فوق أشلاء الغصون/ لا فرحة في عين طفل/ نام في صدر حنون/ لا دين... لا إيمان... لا حقّ/ و لا عرض مصون/ و تهون أقدار الشعوب/ و كلّ شيء قد يهون/ مادام يحكمنا الجنون» (جويدة، ٢٠١٢م، من قال إنّ النفط أغلى من دمي)

تحتقر معتقداتنا الدينية من الإسلامية و المسيحية تحت أقدام الخنزير و هو يلوّث مقدّساتنا، ثم ينقد الشاعر حكومة الجنون على الناس و انسلاخهم عن التعقل فلذا قد تتشوه الحياة و الطبيعة فلا زهرة تنمو و لا طفلة تضحك و كلّ المعنويات زالت في المجتمع.

ثم ينتقل إلى الظروف الإجتماعية و ما يجري في العراق من القتل و الدمار و الخراب و الجوع و الحرمان، و أطفال بغداد الحزينة يسألون: «عن أي ذنب يقتلون/ يترنّحون على شظايا الجوع/ يقتسمون خبز الموت... ثمّ يودعون/ شبح الهنود الحمر يظهر/ في صقيع بلادنا» (جويدة، ٢٠١٢م، من قال إنّ النفط أغلى من دمي).

ينقد الشاعر قتل الأطفال الأبرياء في العراق بيد المحتلّين و جوعهم، ثمّ يصوّر ما يقع في العالم من الجوع و دمار الشعوب و قتل المصلّين و ينقد تقليب القيم و الأعاريف: «هل صار تجويع الشعوب/ وسام عزّ و افتخار/ هل صار قتل الناس في الصلوات/ ملهاة كبار؟/ هل صار قتل الأبرياء/ شعار مجد... و انتصار؟!/ أم أنّ حقّ الناس في أيامكم/ نهب و ذلّ ... انكسار/ الموت يسكن كلّ شئ حولنا/ يطارد الأطفال من دار ... لدار» (م ن، من قال إنّ النفط أغلى من دمي).

ثم بعد نقد الحكام و الدول ينتقل إلى وصف الشعوب العربية و نقدها: «هذي شعوب قد رأت في الصمت راحتها/ و استبدلت عيرها بالخيل أزماناً/ هذي شعوب قد رأت في الموت غايتها/ و استسلمت للرأي ذلّاً و طغياناً/ تبكى على العمر فى أرض يلوّثها/ رجس الفساد فتعلى القهر سلطاناً» (م ن، كأنّ العمر ما كانا).

هذه الشعوب يصعب عليها الاعتراض و المخالفة؛ فلذا لاتخرج على الظروف السائدة في مجتمعاتها بل أخذت براحتها و تسكت تجاه المشاكل، هي تميل إلى الموت و تراها غاية لها من الذلّ و الاحتقار فالشاعر يشكو من خمود الشعوب و خمولها. ثم يخطو خطوة أخرى فلايقتنع بنقض السكوت و

الغضب بل يتوقع أكثر من هذا و يقول الذلة لايزيلها الغضب فحسب: «من قال إنّ العار يمحوه الغضب/ و أمامنا عرض الصبايا يغتصب» (م ن، ما عاد يكفينا الغضب)

ثم يصوّر ما يجري في البلاد العربية و خاصة قضية فلسطين و احتلالها بيد الصهانية: «مابين خنزير يضاجع قدسنا/ و مغامر يحصي غنائم ما سلب/ شارون يقتحم الخليل و رأسه/ يلقي على بغداد سبلاً من لهب/ و يطلّ هولاكو على أطلالها/ ينعى المساجد... و المأذن... و الكتب» (م ن، ما عاد يكفينا الغضب) في بيان هتك الحرمات الدينية يكتفي الشاعر بذكر ثلاث كلمات و ربما هذا يشعر بأنّه يضيق صدره بهذه الفجائع و انكسر قلبه حيث لايطيق التحدث عنها بل يذكر كلمات و خلفها صورا مؤلمة.

و في نهاية القصيدة لتصوير شدة المأساة يقول: «صلبوا الحضارة فوق نعش شذوذهم/ يا ليت شيئاً غير هذا قد صلب»

الشاعر يتمنى في نهايه التحسر ليت المصلوب كان غير الحضارة و المعنويات بما أنها قيمة و لايجزي عنها أيّ شيء آخر و خلقها من جديد يحتاج إلى الزمان الطويل و الطاقات الكثيرة.

ساقي الحزن أيضا يتعجب من كثرة الحزن و الألم في وطن الشاعر فيخاطبه الشاعر: «يا ساقي الحزن لاتعجب في وطني/ نهرٌ من الحزن يجري في روابينا» (جويدة، ٢٠١٢م، مرثية حلم).

فهو في البحث عن حلّ و الاستمداد و التسلّي يلجأ إلى النبي الأعظم (ص) و يصف له ظروف البلاد و يخاطبه: «يا جامع الناس حول الحقّ قد وهنت/ فينا المروءة أعيتنا مآسينا/ بيروت في اليم ماتت قدسنا انتحرت/ و نحن في العار نسقى و حلنا طيناً/ بغداد تبكي {...}/ هذي دمانا رسول الله تغرقنا/ هل من زمان بنور العدل يحمينا؟» (م ن، مرثية حلم)

يصف له أن البلاد الإسلامية تتلون بلون دماء أبناءها و يسود عليها العار و الذلّ و الاحتقار. ثم يتحدث مع الرسول عن أوضاع القضايا الدينية في العصر الحاضر «القدس في القيد تبكي من فوارسها/ دمع المنابر يشكو للمصلينا/ حكامنا ضيعونا حينما اختلفوا/ باعوا المآذن و القرآن و ديناً/ حكامنا أشعلوا النيران في غدنا/ و فرّقوا الصبح في أحشاء وادينا» (م ن، مرثية حلم)

حكام البلاد الاسلامية أدبروا على الشرائع الإسلامية و خانوها، هم ضيعوا يومنا الحاضر، بل لم يبقوا لنا مستقبلاً و تسيل القدس و المنابر الدموعَ على ما أصبنا به.

و في قصيده «الصبح حلم لا يجيء» يصف لنا الشاعر الظروف الإقتصادية و الإجتماعية: «من ألف عام/ و الزمان على مدينتنا صقيع/ نهر الدموع يطارد الأحياء/... يهرب بعضنا/ و البعض يمشي

في القطيع/ قالوا بأنني قد ولدت/... و في مدينتنا مجاعة/ و الناس تشرب من دماء الناس/ إن خلت البطون/... و الجوع مقبرة يحاصرها الجنون» (جويدة، ١٩٨١م، ٩٣-٩۴)

يعاني الشاعر من الجوع و الحرمان السائدين على المجتمع حيث الناس يتآكل بعضه من بعض و يشرب دماء بعض، و الناس في حياتهم قد أصبحوا مأنوسين بالدموع و البكاء من شدة ما يعيشون فيه.

بعد النبي (ص) يلجأ الشاعر إلى الإمام الحسين (ع) لكي يسلّي نفسه بالشكوى لديه عمّا يجري في العصر الراهن: «جئنا رحابك يا حسين/ جئنا إليك لنشتكي أرضنا/ رحيق العمر فيها للغريب/ تعطي الدموع لأهلها/ و الفرح فيها...للغريب/ و تعلم الأحباب من ثدي الأسى طعم الحجود/ أن يخنق الأنسان صوت حنينه/ أن يقتل النجوى و تحترق العهود/ أن تصعق الأحلام آلاف سدود» (جويدة، ١٩٧٩م، ۵٧)

فرحاب الحسين (ع) محطّة ينطلق الشاعر منها و يستريح عندها لينطلق مرة أخرى إلى الإفضاء بهموم ذاته و واقع أمته، هذه الفقرة تمثل فرار الشاعر إلى الحسين (ع) يلوذ به كي يخلصه و يخلص الأمة من هذا الواقع (محمد عبدالرحمن، ٢٠٠۴م، ١٧٢). هو يشتكي لدى الحسين (ع) عن توسع القضايا السلبية و غربة المعنويات في الأرض لايذوق أهلها طعم الفرح و السرور بل كل ما يذوقه مرارة الدموع، في أثناء المناجاة يتردد الشاعر و لايدري عمَ يشتكي: «هل نشتكي أقدارنا/ أم نشتكي أوطاننا/ أم نشتكي أحلامنا/ أم نشتكي أيامنا/ أم نشتكي... أم نشتكي... أم نشتكي؟» (جويدة، ١٩٧٩م، ۶١-۶٢)

الشاعر يعلم أن لديه شكوى من الظروف الحاضرة و هي لاترضيه و لاتمنعه ولكنه لايعلم كون الظروف هكذا إلام يعود و السبب ما هو؟

فاروق يهرب من عالم الواقع إلى عالم الرؤيا و يرى أن الأنبياء مرة أخرى عادوا إلى العالم فيشكو لديهم و يرسم العصر الحاضر عند عيونهم فيخاطب عيسى النبي (ع): «عيسى رسول الله/ يا مهد السلام/ هذي قبور الناس/ ضاقت بالجماجم و العظام/ أحياؤنا فيها نيام/ و على جبين الياس/مات الحبّ و انتحر الوئام/ الحق مصلوب مع الأنفاس في دنيا الدجل/ و الحبّ في ليل الدراهم/ و المخابئ و المباحث لم يزل/ يشكو زماناً يسحق الإنسان فيه بلا خجل» (جويدة، ١٩٨١م، ٣٢-٣٣)

هو يشكو من خمول الناس و خمودهم كأنهم نيام في القبور و الحق قد صلب في دنيانا هذه و كل ما بقي فيها هو الباطل و العبث. و يدتم شكواه لدى محمد (ص) و يشتكي من احتقار الإنسان في

العصر الحاضر و الحرمان السائد عليه «أهلاً رسول الله/ يا خير الهداة الصادقين/ أنا يا محمد قد أتيتك/ من دروب الحائرين/ فلقد رأيت الأرض/ تسكر من دماء الجائعين/ و الناس تحرق في رفات العدل/ مات العدل فينا سنين/ أنا يا رسول الله طفلٌ حائرٌ من يرحم الآباء من يحمي البنين/ الناسُ تأكلُ بعضَها/ هذي لحوم الناس نأكلها و نشرب خلفها/ و مع الحيارى المتعبين» (جويدة، ١٩٨١م، ٣٦-٣٧)

ثم يخاطب موسى النبي (ع) و يقول: «أنّ القتل و السجن قد كثرا و المشنق يستعمل بكثير حتى في الأطفال: «الأرض يا موسى تضجّ من الجماجم و السجون/ أطفالنا عرفوا المشانق/ ضاجعوا الأحزان/ في زمن الجنون» (م ن، ٢٩-٣٠)

المقاومة:

من المضامين الواقعية التي تتجلى في قصائد فاروق جويدة هي المقاومة و عدم الاستسلام، هو يلتمس من أبناء الشعوب العربية أن لايستسلموا أمام الأعداء و الطغاة بل يقاوموا لكي يصلوا إلى الظفر و الفوز. في قصيده «إلى آخر شهداء الانتفاضة» يحثّ الشاعر على الصمود و لو تأدّى إلى الموت و الاستشهاد؛ إذ إن الاستشهاد في رأيه ليس موتاً و زوالاً بل حياة مستمرة لا انقطاع لها فيخاطب الشهيد: «مت صامداً/ حتى و لو هدموا بيوت الله/ و اغتصبوا المآذن/ حتى و لو حرقوا الأجنة/ في البطون/ و عربدوا وسط المدائن/ حتى و لو صلبوك حيا... لاتهاون/ لن يستوى البطل الشهيد/ أمام مأجور و خائن؟/ كن قبلة فوق الخليل/ كن صلاة في المساجد/ زيتونة خضراء تؤنس/ وحشة الأطفال/ حين يقودهم للموت حاقد/ كن نخلة/ يساقط الأمل الوليد على رباها/ كلما صاحت على القبر الشاهد» (جويدة، ٢٠١٢م، إلي آخر شهداء الانتفاضة)

يقول الشاعر مت لا على سبيل الاستسلام بل على سبيل المقاومة و الجمود و الصمود، لاتترك الصمود و إن خربوا بيوت الله و احتلّوا المساجد، بما أنك لن تموت و إن صلبوك حيا إذ إنك اسمك يبقى خالداً لأنّك و أتباعك باستشهادكم تعيدون الصلاة إلى المساجد و تصبحون أسوة للمقاومة.

و في قصيدة «يا زمان الحزن في بيروت»، يخاطب الشاعر بيروت و يجمع بين الظروف الراهنة و الصمود و يقول لها: «برغم الحزن و الأنقاض يا بيروت/ مازلنا نناجيك/ برغم الخوف و السجان و القضبان/ مازلنا نناديك/ برغم القهر و الطغيان يا بيروت/ مازلت أغانيك» (جويدة، ١٩٨٣م، ٩٥) يبينا لنا أنّ الحزن و الخوف و السجن لايمكنها أن تمنعنا من حبّك و الغناء إليك و نحن نحبّك إلى موتنا و أنت حاضرة في أغانينا و قصائدنا و لاننساك أبداً.

الوطن

من المضامين الهامّة التي يهتمّ بها الشاعر فاروق جويدة في قصائده خاصة في التي أنشدت بعد سنة ٢٠٠٠ م، هو الوطن. و في الأشعار الوطنية لفاروق يتجلى نيل تجليا بارزاً؛ هو عند الشاعر مظهر مصر في قصيده «طيورك ماتت» يناجيه الشاعر «ترى من نعاتب يا نيل قل لي/ و ما عاد في العمر وقت/... لنعشق غيرك/ أنت الرجاء/ أنعشق غيرك؟/ و كيف و عشقك فينا دماء/... تعود و تغدو بغير انتهاء» (جويدة، ٢٠١٢م، طيورك ماتت) فخاطب نيلاً بأنّ حبّك كدمٍ يجري في وجودنا و نحن لانتستطيع العيش بالانقطاع عنك و لانستطيع أن نحب غيرك عوضاً منك؛ بما أنّك هي التي تعطينا الأمل و الرجاء و تحثّنا على الحياة.

و في قصيده «عشقناك يامصر» يؤكد الشاعر على حبّه للوطن المصري و يقول أن حبّ مصر جار في كلّ عضو من جسدهم و مهما طال الحنين و الفراق لايذهل ذكرها عن قلوب أبنائها « حملناك يا مصر بين الحنايا/ و بين الضلوع و فوق الجبين/ عشقناك صدراً/ رعانا بدفء/ و إن طال فينا زمان الحنين» (جويدة، ٢٠٠٧م، ٨١)

ثم يدعو مصر إلى الصبر و التأمل على الظروف الحالية و يسلّيها بأن رغم الظلمة و الجرح و الألم في المجتمع تفوح رائحة مصر دائما و نشيدها و شبابها سيبقيان إلى الأبد و لا يزولان، و يدعوها إلى الغد لأنّ الأحلام ستتحقق يوماً فعليها الصمود: «فيا مصر صبراً على ما رأيت/ جفاء الرفاق لشعب أمين/ سيبقى نشيدك رغم الجراح/ يضيء الطريق على الحائرين/ سيبقى عبيرك بيت الغريب/ و سيف الضعيف و حلم الحزين/ سيبقى شبابك رغم الليالي/ ضياء يشع على العالمين/ فهيا اخلعي عنك ثوب الهموم/... غداً سوف يأتي بما تحلمين» (م ن، ٨٢).

و في قصيدة «أشتاق فيك» يحنّ للوطن و يحسب مصرا مأوى له لكي يلجأ إليها هرباً من القضاء و ما يحدث له من المصائب: «و أشتاق يا مصر عهد الصفاء/ و أشتاق فيك عبير العمر/ و أشتاق من راحتيك الحنان/ إذا ما رمتني سهام القدر/ و أشتاق صدرك في كلّ ليل/ يغنّي الحكايا و يسجى السحر/ و أشتاق عطرك رغم الخريف» (جويدة، ٢٠٠٧م، ٧٧).

و في قصيدة «نحن والحرمان» ينعكس الخطاب فمصر هي التي تخاطب الشاعر: «أنا مصر، يا ولدي عطاء دائم/ أنا غنوة عاشت بكلّ لسان/ الآن تسأل: هل مصير دمائنا/ غدر الرفاق و جفوة الخلان؟/ أقسى عذاب العمر عهد خادع/ أو ظلم أهل أو ضياع أماني» (م ن، ٥٤).

يشكو الوطن من مصير دماء أبنائه، بما أنّهم لم ينالوا ما سألوا لأجله بل أصيبوا بالغدر و الجفاء حيث تقول مصر أن أقسى عذاب العمر عهد قدخدع و ظلم الأصحاب و فقدت الأماني. ثم يصف

الشاعر عظمة مصر و يتذكر أسباب عظمتها: «يا سادة الأحقاد مصر بشعبها/ بتراثها بصلابة الإيمان/ مصر العظيمة سوف تبقى دائماً/ فوق الخداع... و فوق كلّ جبان/ مصر العظيمة سوف تبقى دائماً/ حلم الغريب و واحة الحيران/ مصر العظيمة سوف تبقى دائماً بين الورى فخراً لكلّ زمان/ يا من تريد الزعامة ويحكم/ مصر العظيمة كعبة الأوطان» (م ن، ۶۵).

يؤكد الشاعر على أنّ عظمة مصر تعود إلى شعبها، تراثها، صلابة إيمانها، و في رأيه هي أفضل الأوطان و قبلتها.

و في قصيدة «جراح» يتحدث الشاعر من الحزن و الألم السائدين على مصر و يتمنى زوال الأحزان عن ساحة مصر: «فمتى نعيد لمصر بسمة عمرها؟/ ما أتعس الدنيا مع الأحزان» (م ن، ۴۳) ثمّ يلتمس من أصحابه أن لايدعوا مصر محلاً للأوثان بما أنها مقدسة و لاينبغي أن يهتك حرمتها بالوثن: «مصر الحبيبة يا رفاقي كعبة/ لاتتركوها مرتع الأوثان» (م ن، ۴۳)

لكنّ مصر لم تبق على شأنها السابق بل خذلت و سادت عليها العاصفة و البرودة و الظلمة و غرقت في الذلّة و الاحتقار بحيث السماء التي كانت شاهدة على مجدها الماضي تبكي على سوء حالها: « تركناك يا مصر بين الصقيع/ تمزق فيك ليالي الشتاء/ و بين العواصف جسم نحيل/ يذوب و تبكي عليها السماء/ ووجهك يحنو علينا اشتياقاً/ يلملم عنّا الأسى و الشقاء» (م ن، ۲۶) فالشاعر يسلّيها و يعهدها بأنهم سينونها من جديد و هي لاتسأل الآخرين، المساعدة و العون و يتذكر لها عظمة شعبها العريق و يسألها أن تزيل الهمّ عنها و تأمل بالغد. «و شعبك يا مصر درع الزمان/ فلاتسألي غيره في البناء/ و لاتبكي حزناً على ما وهبت/ و لاتنظري حسرة الوراء/ فهيا اضحكي مثلما كنت دوماً/ فإنّك في الأرض سرّ البقاء/ أسأنا إليك قسونا عليك/ فهل تصفحين بحقّ السماء؟» (جويدة، ۱۹۷۹م، ۳۰-۳۱)

النتيجة

حصيلة هذه الدراسة هي أن فاروق جويدة في الجمع بين الرومانسية و الواقعية ينظر من منظر الإنسان بما هو قلب و عقل، و إحساس و تعقّل، فبقلبه يصوّر العالم المعنوي و الشعوري و ما فيه من الحبّ و الحزن و الألم و غيره من المشاعر و بعقله يرى عالم الواقع و المادّة و يتأمّل في وقائع عالم الخارج و ما يجرى فيه من المصائب و الفجائع و يربط بينهما.

و للطبيعة و مظاهرها دور مرموق في إجادة جويدة الجمع بين الرومانسية و الواقعية؛ في المذهب الرومانسي، الطبيعة مأوى الإنسان و مهربه من الواقع و هي التي تعانقه و تسلّي همومه و آلامه و

تحلّقه في عالم غير ما يعيش فيه، جويدة يستخدم هذه الميزة ممزوجة بالواقع فهو مظاهر الطبيعة لبيـــان الواقع و يعبّر عن أبشع القضايا الواقعية في صورة ملموسة دون أن يضجر القارئ من قرائتها بل يحثّ على الحركة و العمل من أجل تحقق ما صورّه . ففي شعر جويدة يخدم المذهبان بعضه البعض.

المصادر و المراجع

- جويدة، فاروق، (١٩٧٩م). «***في عينيك عنواني***»، القاهرة: دار الغريب للنشر.
- ـــــــــــ ، (١٩٨١م). «***دائماً أنت بقلبي***»، القاهرة: دار الغريب للنشر.
- ـــــــــــ ، (١٩٨٢م). «***لأنّي أحبّك***»، القاهرة: دار الغريب للنشر.
- ـــــــــــ ، (١٩٨٣م). «***سيبقى شيء بيننا***»، القاهرة: دار الغريب للنشر.
- ـــــــــــ ، (١٩٨٥م). «***لن أبيع العمر***»، القاهرة: دار الغريب للنشر.
- ـــــــــــ ، (١٩٩٠م). «***زمان القهر علّمني***»، القاهرة: دار الغريب للنشر.
- ـــــــــــ ، (١٩٩٣م). «***آخر ليالي الحلم***»، القاهرة: دار الغريب للنشر.
- ـــــــــــ ، (١٩٩٦م). «***ألف وجه للقمر***»، القاهرة: دار الغريب للنشر،ط١.
- ـــــــــــ ، (١٩٩٨م). «***لو أننا لم نفترق***»، القاهرة: دار الغريب للنشر، ط١.
- ـــــــــــ ، (٢٠٠٧م). «***و للأشواق عودة***»، القاهرة: دار الشروق، ط١.
- ـــــــــــ ، (٢٠١١م). «***حبيبتي لاترحلي***»، القاهرة: دار الشروق.
- ـــــــــــ ، بلا، «***الوزير العاشق***»، القاهرة: دار الغريب للنشر.
- محمد عبدالرحمن، إبراهيم محمد، (٢٠٠٤م). «***استدعاء شخصية الحسين بن علي في الـــشعر العربي الحديث***»، أطروحة لنيل درجة الدكتوراة، جامعة القاهرة.
- أدب: الموسوعة العالمية للشعر العربي (آوريل ٢,١٢)
http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=10
- جويدة، فاروق: الموقع الرسمي (آوريل ٢٠١٢)
http://goweda.com/?cat=5

موتيف «استدعاء شخصية أبيذر الغفاري» في شعر يحيى السماوي

الدكتورة مرضية آباد*

أستاذ مساعد بجامعة فردوسي – مشهد

الدكتور رسول بلاوي

الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها بجامعة فردوسي – مشهد

الملخص

لقد حظى البحث عن الموتيف باهتمام واسع في النقد الأدبي الأوربي باعتباره عنصراً فعالاً في النقد و تحليل النصوص الأدبية. أصل كلمة «الموتيف» فرنسوي، و يعنـــي في الأدب، الفكرة الرئيسية أو الموضوع الذي يتكرر في النتاج الأدبي أو المفردة المكرّرة. و الموتيفـــات في شعر الشاعر تحمل دلالات و إيحاءات رمزية وثيقة الصلة بنفسية الشاعر و توجهاتـــه و آرائه.

و قد ظهرت الموتيفات في شعر الشاعر العراقي المقيم بإستراليا يحيـــى الـــسماوي ضـــمن أشكال و محاور مختلفة منها المضامين و المفردات و الرموز و استدعاء الشخصيات التراثية و الدينية؛ و من أهم موتيفاته التي تحمل دلالات وثيقة الصلة بحياته و نفـــسيته «اســـتدعاء شخصية أبي ذر الغفاري» بحيث إن هذا الموتيف ورد في شعره بكثافة و قد انـــزاح عـــن معناه الحقيقي ليحمل دلالات و رؤى جديدة؛ فأبوذر رمزٌ خالدٌ للحريـــة و التـــضحية و الفداء من أجل المبدأ، و رمز الخصب و الانبعاث، و الباحـــث عـــن العدالـــة و نُـــصرة المستضعفين.. وهو بمثابة ملاذ آمن للشاعر، يحاوره ويخاطبه راجياً أن يجـــد فيـــه بريـــق الخلاص والطمأنينة.

الكلمات الدليلية: الشعر العراقي الحديث، الموتيف، يحيى السماوي، الرمز، أبوذر الغفاري.

---

*. E-mail: mabad@ferdowsi.um.ac.ir

تأريخ الوصول: ٠٧/ ٠٢/ ١٣٩١ ؛ تأريخ القبول: ٢٢/ ٠٤/ ١٣٩١.

المقدّمة

تعريف الموتيف

مفردة الموتيف لغةً تعني الحركة و الإثارة و الإلحاح و الدافع. و أصل الكلمة بهذه الهيئة و الاستعمال المتداول فرنسوي و قد دخلت في اللغات العالمية الأخرى. تستخدم كلمة «الموتيف» في فنون و علوم مختلفة، منها: الرسم و النحت و الهندسة المعمارية و الموسيقى و الحياكة و الخياطة و التصوير و الأدب.

و الموتيف في الأدب يعنى الفكرة الرئيسة أو الموضوع الذي يتكرّر في العمل الأدبي، أو المفردة المتكررة، أو الحافز و الباعث (طه، ٢٠٠٤م، ٢٠٨).

«تُعرّف كلمة «موتيف» بشكل عام بأنها الجزء المتكرر والمستمر الحامل لمعنى أو قيمة ثقافية، والذي يدخل في تكوين الشكل (البنية .. إلخ) أو المحتوى لمختلف أنواع الإنتاج الثقافي» (الشامي،٢٠٠٧م، ٢٩).

و في دراستنا هذه بحثنا كثيراً عن معادلٍ للموتيف في اللغة العربية فلم نعثر علي شيءٍ؛ أما في اللغة الفارسية فقد تُرجِم هذا المصطلح بـ (بن مايه) أو (درون مايه) أو (نقش مايه) و برأينا هذه الترجمة ليست معادلة دقيقة للموتيف؛ لأن التكرار هو السمة الغالبة على الموتيف في الأعمال الفنية و الادبية، و هذه الترجمة لا تدلّ علي هذا الجانب.

الموتيف و دلالاته النقدية

لا يخفى أنّ تكرار فكرة أو صورة أو رمزٍ ما حتى يصبح موتيفاً، يدل على أهمية تلك الفكرة أو الصورة أو الرمز عند الشاعر، حيث تضجّ و ترغي في رأسه حتى تملأ عليه نفسه، بمعنى أن للموتيف دلالة نفسية، تشير إلى انهماك الشاعر في بُعد معين أو استغراقه في فكرة ما، ثم «تبدأ له من تراث إنساني و روحي، و كأنك تحس بها قد أغلقت دونه كل طريق، فحيثما اتجه يمثلها هناك، فإذا هو أغلق نفسه دون الأشياء، اصطدم بها كذلك في أعماق نفسه» (إسماعيل، ١٩٧٢م، ١٦٦). ثم يروح يقول بها و يمدّها بشرايين جديدة، تعطيها القوة و الحيوية و الألق، و تحقق لها حضورها و فاعليتها.

الموتيف لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما يقوم على ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة الموتيف داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل موتيف يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، ولولا ذلك لكان تكراراً لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري، فالموتيف أحد الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره في إثراء الدلالات و البناء الشعري.

هذه الدراسة الموسومة بـ "موتيف استدعاء شخصية أبي ذر الغفاري في شعر يحيى السماوي" معتمدة على المنهج الوصفي – التحليلي، ترصد استدعاء شخصية أبي ذر الغفاري و دلالاتها في تجربة الشاعر العراقي يحيى السماوي؛ و تعالج الأسئلة التالية: ما هو الموتيف و دلالاته النقدية في الشعر؟ كيف يستدعي السماوي شخصية أبي ذر باعتبارها موتيفا يتكرّر في شعره؟ و ما هو أثر هذا الموتيف على مخيلة المتلقي؟ وما هي الدلالات التي يحملها هذا الموتيف في شعر السماوي؟

بناء على هذه الاسئلة نحاول في هذه الدراسة ان نثبت الفرضيات التالية و نناقشها:

– الموتيف في الأدب هو الفكرة الرئيسة أو الموضوع الذي يتكرّر في العمل الأدبي.

– إلحاح الشاعر على تكرار بعض الجوانب يدل على انهماكه في بُعد معين أو استغراقه في فكرة خاصة.

– من أبرز هذه الموتيفات التي وردت بكثافة في شعر السماوي، استدعاء شخصية «أبي ذر الغفاري».

– استخدم الشاعر هذا الموتيف لإبراز الأبعاد الاجتماعية والسياسية للقضية العراقية و لنقل رؤاه و مشاعره إلى المتلقي.

– أبوذر رمزٌ خالدٌ للتضحية و الفداء من أجل المبدأ أو الدين، و هو رمز الباحث عن العدالة و نُصرة المستضعفين في وجه الجبروت.

سوابق البحث

إنّ أوّل دراسات معمّقة و خصبة حول الموتيف في الأعمال الأدبية لقد ظهرت في الأوساط الثقافية الغربية. و أوّل دراسة في هذا الصدد، هي الدراسة التي أعدّها «استيت تامسون» أواخر الستينات من القرن العشرين تحت عنوان «معجم موضوعات الأدب العالمي». و الدراسة الثانية في

هذا المجال هي دراسة « اليزابت فرنزيل» الآلمانية، التي أثرت المكتبة العالمية بكتابين هما: «مضامين الأدب العالمي» و «موتيف الأدب العالمي»، و قد اهتدي بهما الكثير من الباحثين (تقوي، ١٣٨٨ه. ش، ٨ – ٩).

لكننا في الأدبين العربي و الفارسي لم نعثر علي دراسات حول الموتيف قبل العقدين من الزمن، فقد دخل هذا المصطلح مؤخراً و من خلال النقد الأدبي الغربي.. و رغم أنه لم يحظَ بدراسات معمّقة في هذين الأدبين إلا أن بعض النقاد و الباحثين أشار إليه في طيّات دراساتهم النقدية معرضين عن أصوله و جذوره.. و لعلّ دراسة «محمد تقوي» عن الموتيف المسماة بـ «موتيف چيست و چگونه شكل می گيرد؟» والتي تمّ نشرها بمجلة «نقد ادبی» في جامعة «تربيت مدرس» هي الفريدة من نوعها في هذا المجال.

أما الدراسات التي نالت قصب السبق في تجربة السماوي نخصّ منها بالذكر كتاب «حسين سرمك حسن»، المسمى بـ «إشكالية الحداثة في الشعر السياسي، يحيى السماوي أنموذجاً»، و كتاب «محمد جاهين بدوي» االمسمى بـ «العشق و الاغتراب في شعر يحيى السماوي»، و كتاب «فاطمة القرني» باسم «الشعر العراقي في المنفى، السماوى نموذجاً»، و كتابي عصام شرتح باسمي« آفاق الشعرية، دراسة في شعر يحيى السماوي» و «موحيات الخطاب الشعري، دراسة في شعر يحيى السماوي».

و إنّنا تطرّقنا في هذه الدراسة إلى موتيف "استدعاء شخصية أبي ذر الغفاري" في شعر الشاعر العراقي يحيى السماوي كنموذجٍ للشخصيات التراثية التي ترد كثيراً في منجزه الشعري. و هو موضوع بكر و في غاية الأهمية لبُعديه الديني و السياسي. فقد استدعى الشاعر هذه الشخصية الدينية للتعبير عن أفكاره السياسية؛ و استثمر السماوي هذه الأبعاد ليعقد صلة بينه و بين الإنسان العراقي، و يطلق صرخة احتجاج في وجه الأنظمة العربية المعاصرة التي تعيش حياة ترف و بذخ. أما المنهج الأسلوبي الذي اتخذناه طريقاً لهذه الدراسة، فلا يقف عند عملية رصد الموتيفات و إحصائها في النص، وإنما يتجاوز ذلك إلى عملية النقد والتحليل والتوضيح للمعاني التي ينطوي عليها العمل الإبداعي، والعلاقات اللغوية التي تكشف عن خصوصية الرؤية من ناحية، وعن القدرة الفنية التي يتمتع بها المبدع من ناحية أخرى.

التراث:

التراث في اللغة: «هو الورث والإرث والميراث وأصل التاء في التراث الواو؛ ويقال: وَرِثْتُ فلاناً مالاً أَرِثُه وِرْثاً وَوَرْثاً إذا ماتَ مُوَرِّثُكَ، فصار ميراثه لك. وأَوْرَثَ الميتُ وارِثَهُ مالَه أَي تركه له» (ابن منظور، ١٤١٠ه.ق ، مادة ورث).

و التراث بمفهومه الإصطلاحي هو خلاصة ما خلفته (ورثته) الأجيال السالفة للأجيال الحالية في مختلف الميادين الماديّة والفكريّة والمعنويّة. فهو ما ينتقل من عادات وتقاليد وعلوم وآداب وفنون ونحوها من جيل إلى جيل.

يعبّرُ التراث عن الأمة وهويتها، بل هو خيرُ معبّر عنهما، لأنه جزء منهما، و هكذا كل تراث هو جزء من الأمة التي أنجزته، فلا يمكن أن تؤسّس أيّة أمة نهضتها على تراث آخر غير تراثها، لأنّ التراث يختزن إمكانات النهوض والإبداع في حياة الأمة، وهو زادها التاريخي، ولا تتحقق المنعطفات الكبرى والنهضات في حياة الأمم من دون زادها التاريخي.

و كان التراث مصدراً سخيّاً من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمدّ منه الشعراء نماذج وموضوعات وصوراً أدبية؛ و الأدب العربي المعاصر حافل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية تراثية. فلهذا يعدّ التراث في الأدب العربي المعاصر، مصدراً أساسيّاً من المصادر الثقافية والقيم الإنسانية التي عكف عليها الشعراء المعاصرون، واستمدوا منها شخصيات تراثية عبّروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة.

استدعاء التراث في الشعر المعاصر:

لقد أدرك الشعراء المعاصرون أنّ التراث مصدر غني وهام يتوجب عليهم أن لا يستغنوا عنه. فكثيراً ما قاموا باستدعاء الشخصيات التراثية في شعرهم بغية توظيفها في بنية النصّ، بما تحمله من دلالات و إشارات تنمّي القدرة الإيحائية للقصيدة. فاستدعاء هذه الشخصيات يعتَبر من أبرز التقنيات التي اعتمدها الشعراء في قصائدهم، لتمنحها حمولة فكرية و وجدانية لا تخفى على المتلقي، لأن الشخصيات المستدعاة غالباً ما يكون لها في الذهن و الوجدان إيحاءات دلالية و عاطفية، تفرض على القارئ نوعاً من التماهي معها، بما تمثله في وعيه و لاوعيه الفردي و الجماعي من حضور و تأثير قويين.

و توظيف الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، يعني «استخدامها تعبيرياً لحمل بُعد من أبعاد تجربة الشاعر يعبر من خلالها ـــ أو يعبر بها عن رؤياه المعاصرة» (عشري زايد، ١٩٩٧م، ١٣).

لقد شاعت الشخصيات التراثية أو الرموز التاريخية في القصيدة العربية الحديثة، حيث عكف الشعراء على موروثهم، يستمدون من مصادره المختلفة — من موروث ديني، و موروث صوفي، و من موروث تاريخي، و موروث أدبي، و موروث أسطوري أو فولكلوري – عناصر و معطيات مختلفة، من أحداث و شخصيات و إشارات، يبنون منها رموزهم.

أسباب استدعاء الشخصيات

ومن أسباب اتجاه الشعراء العرب المعاصرين إلى الشخصيات التراثية في شعرهم هي الظروف السياسية والاجتماعية الخانقة التي مرّت بها الأمة العربية؛ ففي العصر الحديث مرّت الأمة العربية بظروف من القهر السياسي والاجتماعي، وأدت فيه كل الحريات، وفرض على أصحاب الرأي ستار من الصمت الثقيل كانت أية محاولة لتجاوزه تكلف صاحبها حياته (م ن، ۳۲ –۳۳). فلهذا استخدم الشعراء العرب المعاصرون الشخصيات التراثية في شعرهم ليستطيعوا أن يتستروا وراءها من بطش السلطة إلى جانب ما يحققه هذا الاستخدام من غنى فني. ففي الواقع إنّ الظروف القاسية التي اجتاحت البلاد العربية هي التي دعت الشاعر أن يلجأ إلى استخدام الرموز بما فيها الشخصيات التراثية ليتكلّم من خلالها و يعكس معاناته و رؤاه بحرية أكثر.

و من الأسباب الأخرى التي تجعل الشعراء العرب المعاصرين يتجهون إلى استخدام التراث والشخصيات التراثية، هو أن يتمكّنوا من تصوير خلجات حاجاتهم النفسية وآلامهم وهمومهم من خلال هذه الشخصيات التراثية. فالشعراء المعاصرون يرجعون إلى التراث و يعاودون الرجوع على أمل أن يستطيعوا بهذه الوسائل أن يعبّروا عن أصدق تمثيل لهمومهم الخاصة، وربّما أكثر تهدئة لها ... و بهذا إن الشاعر في العصر الحديث يدوّن المعطيات التراثية و يعبّر عنها، فإنّه أصبح يرى أنّ دوره هو أن يختار من هذه المعطيات ما يوافق تجربته، بحيث يمنح تجربته نوعاً من الإصالة والشمول عن طريق ربطها بالتجربة الإنسانية في معناها الشامل، ومن ناحية أخرى يثري هذه المعطيات بما يضيفه عليها من دلالات جديدة ويكسبها حياة جديدة. فليس غريباً إذن أن نجد الشاعر العربي المعاصر يفسح المجال في قصائده للمعطيات التراثية التي تتجاوب معه والتي مرّت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه (اسماعيل،۱۹۷۲م، ۳۰۷).

أهمية الاستدعاء و وظيفته:

لقد أدرك الشاعر المعاصر أنه باستغلاله هذه الإمكانات قد تصل تجربته إلى معين لا ينضب من القدرة على الإيحاء و التأثير؛ و ذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لوناً خاصاً من القداسة في نفوس الأمة و نوعا من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي و دائم في وجدان الأمة، و الشاعر حين يريد الوصول إلى وجدان أمته بطريق توظيفه لبعض مقومات تراثها قد يتوسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليه، و كل معطى من معطيات التراث يرتبط دائماً في وجدان الأمة بقيم روحية و فكرية و وجدانية معينة، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات و الدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائياً (عشري زايد، ١٩٩٧م، ١٦)، فليس غريبا إذن «أن نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه و التي مرت ذات يوم بنفس التجربة و عانتها كما عاناها الشاعر نفسه (اسماعيل، ١٩٦٧م، ٣٠٧).

ولا بدّ أن نشير إلى أن توظيف أسماء الأعلام التاريخية أو التراثية يتمتّع بحساسية خاصة لأنّ هذه الأسماء بطبيعتها «تحمل تداعيات معقدّة، تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال و أماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان» (مفتاح، ١٩٨٦م، ٦٥)؛ لهذا فإنّ إدراك القارئ، لدلالة مثل هذه النصوص، التي تقوم بتوظيف أسماء الأعلام التراثية يتوقف على معرفة القارئ بهذه الشخصيات وإمكانية تعيينه لها من خلال السياق.

و الأحداث التاريخية و الشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالاتها الشمولية الباقية، و القابلة للتجدد – على امتداد التاريخ – في صيغ و أشكال أخرى؛ فدلالة البطولة في قائد معين، أو دلالة النصر في معركة معينة تظل – بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك أو تلك المعركة – باقية، و صالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة (عشري زايد، ١٩٩٧م، ١٢٠)، إذ «إن التاريخ ليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي» (ناصف، ١٩٨١م، ٢٠٥).

بالطبع إن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ مايوافق طبيعة الأفكار و القضايا و الهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي، و من ثم فقد انعكست طبيعة المرحلة التاريخية و الحضارية التي عاشتها الأمة العربية في الحقبة الأخيرة، و إحباط الكثير من أحلامها، و خيبة أملها في الكثير مما كانت تأمل فيه الخير، و سيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدراتها، و الهزائم المتكررة التي حاقت بها رغم عدالة

قضيتها..انعكس كل ذلك على نوعية الشخصيات التاريخية التي استمدها الشاعر المعاصر (عشري زايد، ١٩٩٧م، ١٢٠).

و من الطبيعي أنّ الشاعر لا يتعامل مع التاريخ مثلما يتعامل المؤرخ الذي تهمُّه الحقائق التاريخية، فيمحّصها بحثاً عن تأكيدٍ لها نفياً أو إثباتاً. أمّا الشاعر فـ«يضفي عليها من ذاته و واقعه، و طبيعة الحالة النفسيّة التي دفعته إلى الاستعانة بجزء من التاريخ. و هو يتعامل معها على وفق قناعته بما تكتنفه هذه المادة التاريخية من قيمة معنوية و دلالة إيحائية يريد إيصالها إلى ذهن المتلقي و شعوره» (حداد، ١٩٨٦م، ٨٠).

مصادر الاستدعاء

إن الدارس للشعر العربي الحديث يلحظ أن مصادر التراث التي استرفدها الشاعر المعاصر قد تنوعت وتعددت ما بين مصادر دينية، و تاريخية، و أدبية، و شعبية ذات أثر كبير في تعميق تجربته الشعورية، و إرهاف أدواته التعبيرية، ولعل استرفاده الموروث الأدبي بخاصة، واستخدامه قد يبرزان بوضوح في صور تعامله مع التراث، حيث تتجلى طبيعة ارتباط الشاعر بالماضي، ومدى تفاعله معه، وقدرته على توظيفه وتطويره، والإضافة إليه.

فقد تأثّرَ الشعراء في العصر الحديث بالشخصيات التاريخية بصفة عامة، والشخصيات الأدبية بصفة خاصة، إذ إن استدعاء الشخصيات في النصوص الحديثة، بمثابة الارتداد الفني بالرجوع إلى الماضي لشحن نصوصهم بدلالات شتى ما كانت لتتأتى لولا هذه التقنية الفنية التي تحاول استنطاق الشخصية المستدعية ومحاورتها أحياناً لنقد الواقع أو السخرية من أحداثه و وقائعه المتناقضة أو الفاسدة؛ بمعنى أدق إن الشخصية الأدبية المستحضرة أشبه بالمرآة الخفية التي تعكس الوجهين معاً في آن، وجه الماضي بإشراقه ونضارته، ووجه الحاضر بتناقضاته وسلبياته.

ومن الملحوظ أيضاً أن الشخصيات التي حظيت بالقدر الأعظم من اهتمام شعرائنا المعاصرين هي تلك التي ارتبطت بقضايا معينة، وأصبحت في التراث رمزاً لتلك القضايا وعناوين عليها، سواء أكانت تلك القضايا سياسية أو اجتماعية أو فكرية، أو حضارية، أو عاطفية، أو فنية. ولقد كان الشعراء يتأولون بعض جوانب حياة الشخصية التراثية، لتصلح عنواناً على القضية التي يريدون أن يحملوها عليها.

استدعاء الشخصيات في شعر السماوي:

و الشاعر يحيى السماوي من أبرز الشعراء المعاصرين الذين أحسنوا استدعاء الشخصية التراثية في شعرهم و ذلك يعود الى اطلاعه العميق على التراث العربي و الإسلامي وقد وجدناه يلحّ على استدعاء بعض الشخصيات دون غيرها للتعبير عن رؤيته الفنية حيث اعتبرناها في هذه الدراسة موتيفات لابدّ من دراستها.

يُعد توظيف الشخصيات والرموز التراثية سمة بارزة في شعر السماوي، وهي تشير إشارة جلية إلى عمق قراءته للتراث، وقدرته على استغلال عناصره ومعطياته التي من شأنها أن تمنح القصيدة فضاء شعرياً واسعاً غنياً بالإشارات والدلالات.

تتخلل قصائد يحيى السماوي أسماء كثير من الشعراء الأقدمين والمعاصرين. فهو يلحّ على إعادتها كي يراها ماثلة بين عينيه نضاحة بمكتنزاته الوجدانية، وكأنّ حضورها هو الذي يقيه من الموت في المنفى، ويؤكد وجوده ويصل ذاكرته بذاكرة الوطن .. إنه يستعيد بهذه الوجوه والأسماء عالمه الحبيب الذي كَتب عليه الأشقياء أن يُحرم منه، أما أسماء الشعراء القدامى فقد نظمها على هذا النسق:

نُعاقِرُ قهوةً بالهيل آناً
ونسمُرُ تحت دالية بآنِ
وحيناً نستريحُ إلى قصيدٍ
لقيس بن الملوّحِ وابن هانِي
وللضلّيلِ قام إلى عبيطٍ
ليرشف مَن قوارير الغوانِي (السماوي، ١٩٩٧م، ٨٢)

وذكر من المحدثين شعراء العراق والفنان العراقي «فؤاد سالم» وذلك في قصيدة «من يملك الوطن»، فيقرن أسماء الشعراء بأسماء الأبطال المناضلين الذين ثاروا على النظام البائد، واستشهدوا في سبيل تحرير الوطن رجالاً ونساءً:

يملكهُ الشاهدُ والشهيد
وموقظُ الثورة من سُباتها
يملكه الطريدْ
وشاهر السيف على " أبرهة الجديدْ "
و " مريم الناعمُ " ... " أم مصطفى "
و " حيدر الجضعانْ "

" نازك والسياب والجواهري ..
سعدي .. بلندٌ .. وفؤادٌ ..
كاظم الريسانْ "
يملكه كلَ الذين أعلنوا العصيانْ
على عــدوّ الله والإنسانْ
فليُسْــقِطوا هويّــة الأوطانْ
عنــّــا ..
غداً نــُسْــقِط عن رقابهم رؤوسَــهم
فــيسْــتــَعــيد مقــلــتيه " شاكر الجوعانْ " (السماوي، ١٩٩٧م، ١٢٢ – ١٢٣).

وأغلبية هؤلاء من شهداء الانتفاضة الشعبية في مدينة السماوة التي ينتمي إليها الشاعر ويترنم بها في قصائده.

أبطال السماوي هم – أحياناً – رموزٌ و قادةٌ في التاريخ الإسلامي و العربي يستلهم منهم دروس التاريخ و عبره، و قوة العقيدة و استمراريتها و حيويتها عبر القرون؛ لقد تحولوا إلى مؤشرات يقــاس بموجبها كل حدث معاصر. و يستلهم السماوي وقفة الإمام الحسين (ع) في كربلاء وقوة صموده و صلابته و صبره و تحوله إلى قيمة مطلقة للشهادة في سبيل المبادئ و الحق.

و يتحول أبوذر الغفاري الصحابي الثوري إلى قوة إمداد غيبي في المطلق يزرع الشجاعة و الصمود في هذا الزمان فيطلب منه الشاعر أن يقوم بالناس بعدما تغيّرت القيم و المبادئ.

فإن الصور التي يرسمها الشاعر لهؤلاء الأبطال تتلألأ فخراً و مهابة و جمالاً و زهواً حيث يجعل كلاً منهم رمزاً و أمثولة تُحتذى بعد أن يجسّد بطولاتهم، و يضع الأجزاء الصغيرة للموقف تحــت العــين الفاحصة، فيعطي المفاهيم و المعاني مزيداً من التألق و اللمعان و البهاء و الشموخ بألفاظه المناســبة و اشتقاقاته الرائعة و تشبيهاته الجميلة المذهلة و استعاراته الجديدة غير المكررة.

استدعاء يحيى السماوي لهذه الشخصيات أو تلك التي واءمت في دلالتها الوجدان العربي هو دليل انتمائه لأمته، فالإمام الحسين (ع) و أبوذر الغفاري يرمزان إلى البطل العراقي.

و من اللافت للانتباه أن شخصيات الشاعر المستدعاة كانت شخــصيات متمــردة و لكنّهــا لم تشكل تمرداً جماعياً، و لذلك منيت بالهزيمة، فاختار السماوي لحظة انهزامها لكنها توافق واقعه.

يسعى السماوي إلى استخدام موتيف الشخصيات التراثية وسيلة للإعادة والإلحاح والتأكيد على ما في ذهنه لإصلاح الواقع، ولهذا فهو لم يكن معنياَ بتكرار اسم بعينه بقدر ما يبحث عن قيم ومبادئ تتمثل في الأشخاص.

شخصية أبي ذر الغفاري:

اسمه جندب بن جنادة، صحابي من الأوائل اشتهر بتقواه، و تقشفه، و ثورته على الفقر، و الظلم الإجتماعي، و عبّر عن ذلك بصيحته الشهيرة: عجبتُ لمن لا يجد القوت في بيته، كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه.

تبرز تجربة أبي ذرّ الغفاري في المعارضة من خلال قصائد كثيرة في الشعر العربي المعاصر. و ينظر اليه باعتباره المطارد في سبيل موقفه الذي يدعو وفقه إلى عدالة بين الجميع، و يرفع الصوت عالياً محتجاً و هو يرى النقاء الثوري زمن النبي، يتحول إلى ترف و ابتعاد عن طهر الثورة الأول، فقد اتخذوا بعده ستور الحرير و نضائد الديباج، و كان رسول الله ينام على الحصير.. و يطاف عليهم بألوان الطعام، و كان رسول الله لا يشبع من خبز الشعير (الصوري، ١٩٧٩م، ٧٣).

و من أهم مواقف أبي ذر التي يستدعيها الشعراء صموده العنيف في مواجهة عثمان بن عفان و معاوية بن أبي سفيان، حتى مات منفياً في الرّبذة، ثم إصراره العنيف أيضاً على الوقوف إلى جانب الفقراء، و الدعوة إلى توزيع الأموال بالمساواة بين الناس و دعوته إلى خروج الجائعين على السلطان و إشهار سيوفهم في وجهه حين لا يجدون قوتاً لأطفالهم.. (الكركي، ١٩٨٩م، ١٩٨).

لا ريب أن التماثل الدلالي بين حياة أبي ذر وحياة الإنسان العراقي المعاصر، ينتج دلالات جديدة منها الثورة، و السير وحيداً، والموت وحيداً، والنفي مرتين، ورفض البذخ والترف واكتناز الذهب والفضة، بالإضافة إلى القمع السياسي زمن معاوية، مقابل الاحتلال زمن التخاذل العربي. و هذا كله جعل من شخصية أبي ذر رمزاً إنسانياً بدأ برفضه لموقف عثمان بن عفان من أموال الغنائم، إلى اضطهاده، ثم موته منفيّاً. و لهذا يستثمر الشاعر هذه الأبعاد ليعقد صلة بينه و بين الإنسان العراقي، و يطلق صرخة احتجاج في وجه الأنظمة العربية المعاصرة التي تعيش حياة ترف و بذخ.

ولا يخفى أن الشاعر يحيى السماوي يتماهى مع شخصية أبي ذر و يتقمّص هذه الشخصية لأن هناك قواسم مشتركة بينهما، فكلاهما ثار على الحكومة و كلاهما كان منفيا.

إن ارتباط الرموز الدينية التاريخية في شعر السماوي بالمواقف المميزة لها ما يفسر تعويله على شخصية أبي ذر الغفاري، لما لها من علوق بالذاكرة الجماعية لمتلقي شعره، بسبب الشحنة التاريخية الروحية لهذا الرمز، ولما يجمع بينها من قيم إيجابية؛ كالانبعاث والتمرد والمواجهة، في شعره دون تصريح وتعبير مباشر.

وما اختياره لهذه الشخصية العظيمة إلا ليعبر من خلالها عن أن الهزيمة التي تلقتها الدعوات والقضايا النبيلة في هذا العصر، واستشهاد أبطالها ــ المادي والمعنوي ــ إنما هو انتصار على المدى الطويل لهذه الدعوات والقضايا. وأبوذر الغفاري شخصية ارتبطت بالتمرد على الواقع الفاسد في عصرها، يقول السماوي:

أباذرْ
قمْ
إنّ سيفك الذي ينام في المتحفِ
ماعانقه الفرسانْ
وقومك الذين بايعوك أمسِ
أنكروا البيعةَ
خانوا النهر والبستانْ
ومنذ أن غفوتَ والقاتلُ قاضٍ
واللصوصُ يمسكون قبضة الميزانْ (السماوي، ١٩٩٧م، ٢٣ – ٢٤)

ولعلنا هنا نلمس الفرق بين الماضي والحاضر .. الماضي الذي يزهو فيه السيف ويفخر الفرسان، والحاضر الذي نام فيه السيف وتكاسل الفرسان .. ولكن يبدو أن جذوة الأمل مازالت في نفس السماوي، فهو لا يرى أن أباذر قد مات وتستحيل عودته .. بل غفا و في ظل هذه الغفوة قلبت الموازين وأصبح القاتل قاضيا واللصوص حكاما ولكن لابد للغفوة أن تنتهي وأن يستيقظ المنقذ لتعود الأمور إلى طبيعتها .

إذن السماوي ينظر إلى أبيذر الغفاري باعتباره الرائد أو المخلص أو المنقذ من معمعة هذه المهزلة.

أباذرْ
لا العشبُ في الحقولِ
لا الموجةُ في النهرِ

و لا الإله في الأذانْ
فغادرت ظلالها الواحاتْ
و نحن في سباتْ
و ليس من مؤذّن يهتف بالجهاد في الصلاةْ
"بلال" في زنزانة مجهولة قد ماتْ
لذا فنحن اليوم لا نميّز الأصواتْ (السماوي، ١٩٩٧م، ٢٤ – ٢٥)

هنا يحسّ الشاعر بالأسى والخزي والحزن والندم تجاه ما يحصل في الأمة العربية والمجتمع العربي فهو يرى بأن مجتمعه يتلاشى ويتآكل من الداخل بسبب النزاعات السياسية و القضايا الاجتماعيـــة. ثمّ إن القضايا السياسية والإجتماعية التي يراها الشاعر في المجتمع العربي، تُثقل كاهله، فلهذا هو يبحث عـــن مخلّص ينقذه من مآسيه، ويبعث الحياة من جديد، فأبوذر الغفاري رمزٌ للحرية والثـــورة والخـــصب والانبعاث، وهو بمثابة ملاذ آمن للشاعر، يحاوره الشاعر ويخاطبه راجياً أن يجد فيه بريـــق الخـــلاص والطمأنينة، فيستنجد به ليُطيح بالوثنية الجديدة:

كلّ عصرٍ
و له ربٌّ و هولاكو جديدٌ..
فلِمَن جيّشتِ الخوذة أمريكا
و أرسلت سُفنا؟
ألكي يُصبحَ حرّاً بيتنا؟
و سعيداً غدنا؟
يا أباذر الغفاري ألا قمتَ بنا؟ (السماوي، ٢٠٠٨م، ٤٤)

ويضفر الشاعر نسيجاً واحداً من خيطين مختلفين، أحدهما من وحـــي شـــجاعة أبيذر الغفـــاري وفضائله، والآخر مشهد عصري يدل على الجبن واستمراء الولوغ في مستنقع الخنى والرذيلة التي يعربد فيها أشباه الرجال، على حين تخضب الأرض من حولهم وتحتهم دماء الأبرياء:

أباذرْ
تـــَعَـــلـــَّمَ الرجالُ بعدك الحروبَ
في زوايا عُـــلـــَبِ الليلِ
وفي المؤتمراتِ..
في الإذاعات ..

البيانات التي لوّثتِ الجدرانْ
فانتصروا بالدفّ والمذياع والغناءْ
ونحن؟
نستحمُّ في بحيرةِ الدماءْ (السماوي، ١٩٩٧م، ٢٥)

و يستخدم الشاعر في النص التالي تقنية التضاد: القاتل واللص قاضيان، والميدان الذي تَحَـوّل فيه الفرسان حديقة للعجزة والجبناء، والرداء الأبيض للصحابي المناضل الطاهر ثوب للغانية الـتي تـرقص للسلطان في الليالي الحمراء:

ومنذ أنْ غفوتَ والقاتلُ قاضٍ
واللصوصُ يمسكون قبضةَ الميزانْ
أباذرْ
وأصبح الميدانْ
حديقةً يصولُ في أرجائها الأشـلُّ
والمعمودُ والجبانْ
وثوبك الأبيض شـالٌ للأنـيسـةِ التي
سـامرها السلطانْ (السماوي، ١٩٩٧م، ٢٣ – ٢٤)

وفي المقطع الأخير يرسم يحيى السماوي لوحةً تشكيليةً من دم قلبه تخضبتْ ومن دماء قتلى الإخوة الأعداء التي تملأ ساحات المدن العربية وأزقتها، وقد سقطوا فيها صرعى الغدر والخيانة:

أباذرْ
أمسِ رأيتُ الجثث الملقاةَ في الشوارع الخلفيةْ
لكنما الـثـقـوبُ في ظهورها
تنبتُ كالزنابق الحمراءْ
فاعلمْ بأنَّ القاتلين إخوتي
وأنَّ من داخلنا الأعداءْ
وليس من نداءْ
غير المناشـير التي تبصقها الريح
وغير الخطبِ الجوفاءْ
تـُطلـَقُ من فنادق الغرب

ومن صالاته الخضراءْ (السماوي، ١٩٩٧م، ٢٦)

كما نلاحظ، إنّ الكثافة التكرارية في استدعاء شخصية أبيذر الغفاري لها أثر في نفس المتلقي، و التكرار هنا تكرار معنى، و ليس تكرار لفظ، إذ إنه اكتسب مواقعه عند الناس من خلال ما قام به من بطولات، كان لها بالغ الأثر في النفوس، و السماوي استطاع أن يوظّف هذه الشخصية من خلال هذه الكثافة التكرارية للمعنى خدمة لنصه بما ينسجم مع تطلعات المتلقي.

النتيجة

اتّخد يحيى السماوي من الموتيف أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري وتؤدي وظيفة أسلوبية تكشف عن الإلحاح أو التأكيد الذي يسعى إليه، و الموتيف عنده صورة لافتة للنظر، تشكلت في دواوينه ضمن محاور متنوعة وقعت في الكلمة و العبارة و الصورة و المعاني. وقد ظهرت في شعره بشكل واضح تجعل القاريء والمستمع يعيشان الحدث الشعري المكرّر وتنقلهما إلى أجواء الشاعر النفسية، إذ كان يضفي على بعض هذه التكرارات مشاعره الخاصة فهي بمثابة لوحات إسقاطية يتخذها وسيلة للتخفيف من حدة الصراع الذي كان يعيشه أو حدة الإرهاصات التي واجهها في حياته، إضافة إلى إحساسه المرهف التي جعلته يعيش غربة روحية وفكرية أيضاً.

و قد وجدنا السماوي في منجزه الشعري يركز على بعض الموتيفات منها: استدعاء الشخصيات التراثية بما فيها شخصية أبيذر الغفاري. فهذه الموتيفات تحمل في ثناياها دلالات نفسية و إنفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري. فأبوذر رمزٌ للحرية والشهادة والخصب والانبعاث. و السماوي يتماهى مع شخصية أبيذر و يتقمّص هذه الشخصية، لأن هناك قواسم مشتركة بينهما، فكلاهما ثار على الحكومة و كلاهما كان منفيا؛ فيلتمس منه الحياة والأمل إلى قلبه الميت والمكتئب فهو الأمل الوحيد لبعث الحياة الجديدة والحرية إلى العالم. وشجاعته وكفاحه هما الدواء الذي سيضمد جروح المظلومين والأبرياء.

المصادر و المراجع

- ابن منظور المصري، أبي الفضل جمال الدين، (١٤١٠ ه.ق). «***لسان العرب***»، بيروت: دار صادر، ط١.

- اسماعيل، عزالدين، (١٩٧٢م). «***الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية***»، بيروت: دار الثقافة، ط٢.

– تقوي، محمد، دهقان، إلهام، (۱۳۸۸ه.ش). «***موتيف چيست و چگونه شكل می گيرد؟***»، طهران: مجلة نقد أدبي، جامعة تربيت مدرس، العدد ۸، صص ۲۷ – ۷.

– حداد، علي، (۱۹۸٦م). «***أثر التراث في الشعر العراقي الحديث***»، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، ط۱.

– السماوي، يحيى، (۱۹۹۷م). «***هذه خيمتي.. فأين الوطن؟***»، ملبورن: مطبوعات، ط۱.

– ــــــــــــ ، (۲۰۰۸م). «***البكاء على كتف الوطن***»، دمشق: التكوين.

– الشامي، حسن، (۲۰۰۷م). «***مفاهيم أساسية في دراسة الموروث الشعبي الشفهي***»، الرياض: مجلة الخطاب الثقافي– دراسات، جامعة الملك سعود، العدد الثاني،صص۵۹-٦.

– الصوري، محمد علي، (۱۹۷۹م). «***أبوذر الغفاري الاشتراكي المطارد***»، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط۱.

– طه، المتوكل، (۲۰۰٤م). «***حدائق إبراهيم***»، بيروت: الموسسة العربية للدراسات و النشر، ط۱.

– عشري زايد، علي، (۱۹۹۷م). «***استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر***»، القاهرة: دار الفكر العربي.

– الكركي، خالد، (۱۹۸۹م). «***الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث***»، بيروت: دار الجيل، و عمان: مكتبة الرائد العلمية، ط۱.

– مفتاح، محمد، (۱۹۸٦م). «***تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)***»، المركز الثقافي العربي المغرب، ط۲.

– ناصف، مصطفى، (۱۹۸۱م). «***دراسة الأدب العربي***»، القاهرة: الدار القومية للطباعة و النشر.

تحدّيات اللغة العربية في عصر العولمة

الدكتور علي زائري‌وند*

دكتوراه في الأدب المقارن (الفارسية والعربية) بالجامعة الأردنية- أردن

الملخص

قد واجهت اللغة العربية كإحدى اللغات المهمة في العالم تحدّيات كثيرةً منذ زمن بعيد ومن أهم هذه التحديات هي العولمة وما تُمثّله من تحدّيات في الحاضر والمستقبل. رغم كل الجهود الحثيثة التي كان ومازال يبذلها علماء اللغة والأدباء في دراسة اللغة العربية، نجد أن معالجة ظاهرة العولمة ومدى تأثيرها في اللغة العربية لم تحظَ باهتمام بالغ كما ينبغي، وهذا أدّى إلى تحديات كبيرة تواجهها اللغة العربية في العصر الحديث.

تهدف هذه الدراسة إلى معالجة ظاهرة العولمة ومدى تأثيرها في اللغة العربية وذلك بالتركيز على مسألتي الازدواجية والثنائية.

الكلمات الدليلية: تحديات اللغة العربية، العولمة، الإزدواجية، الثنائية.

---

*. E-mail: zaerivand@gmail.com

تأريخ الوصول: ٢٥/ ٠٢/ ١٣٩١ ؛ تأريخ القبول: ٠٩/ ٠٥/ ١٣٩١.

المقدمة

تُعدّ العولمةُ من الظواهر الشائعة في العصر الحديث إذ أثّرت بعد ظهورها وشيوعها في كثير من العلوم سواء في بُعدها الحضاري أو الثقافي، ومن المجالات التي تأثرت بهذه الظاهرة هي اللغة العربية حيث تُشكّل العولمة تحديات كثيرة للغة العربية فتؤثّر فيها سلبا. ومن أهم هذه التحديات وأخطرها هي الإزدواجية والثنائية وتداعياتهما.

رغم كل المحاولات التي يبذلها علماء اللغة والمعنيون من العرب والأجانب لخدمة هذه اللغة نرى من الأسف أن ظاهرة العولمة تنمو نموّا يوميا وتسيطر على اللغة العربية بشكل ملحوظ وجليّ فقلّما يهتمّ العلماء والأدباء بدراسة هذه الظاهرة وتأثيرها في اللغة.

تحاول هذه الدراسة معالجة العولمة والتحديات التي تواجهها اللغة العربية في عصر العولمة.

تبدأ الدراسة بتبيين مصطلحي العالمية والعولمة والفرق بينهما، كما تتطرّق إلى مفهومي الحضارة والثقافة. ثم تعالج تأثير العولمة في اللغة العربية منذ نشأتها إلى يومنا هذا وذلك بالتركيز على مسألتي الإزدواجية والثنائية وتداعياتهما. ويختم الباحث دراسته بتقديم بعض المقترحات للحيلولة دون توسع هذه الظاهرة ومدى تأثيرها في اللغة العربية.

تحديات اللغة العربية في عصر العولمة

إن اللغة العربية منذ سنين متكاثرة تواجه تحديات كثيرة ولاسيما بعد هيمنة الاستعمار على الدول العربية. ومن أهم هذه التحديات وأخطرها هي العولمة وما تليها من الإزدواجية والثنائية وتداعياتهما.

كَثُرَ الحديث منذ مطالع العشر الأواخر للقرن العشرين عن العولمة وعما تُمثّله من تحدّيات في الحاضر والمستقبل، ولكن الكثيرون يخلطون بين معنى العولمة (Globalization) والعالمية (Universalism)، كما يخلطون بين معنى الحضارة والثقافة.

إن العالمية هي تنافسٌ حُرٌّ في فضاء رحب من الإنتاج الفكري والوجداني، ليس فيه ضغط ولا إكراه و يفوز فيه ما له قيمة ذاتية من داخله دون فرض خارجي.

أما العولمة فهي نشر أفكار و مبادئ و مواقف و اتّجاهات نفسية و أنماط سلوك ومحاولة فرضها بطرائق شتّى منها الإقناع والترغيب والإلحاح عليها وتكرارها حتى تلين لها النفوس وتألفها وينتفي نتيجةَ ذلك استنكارُها وتضعف مقاومتها أو تزول.

الحضارة و الثقافة

بعد بيان معنى العالمية والعولمة يجدر بنا أن نفرّق بين العنصرين اللذين اختلطا في العولمة فظهرا كأنهما من صميمها وهما الحضارة والثقافة.

إن الحضارة تشمل جميع عناصر الجانب المادي من الحياة ممّا نحتاج إليه ونستعمله في السّلم والحرب، وهي التقدم العلمي والتكنولوجي وما نتج عنهما من مبتكرات ومخترعات وإنجازات ومن ثورة المعلومات.

أما الثقافة فتشمل الجانب المعنوي من الحياة وهي العقائد الدينية والسياسية والإجتماعية والإقتصادية وما يترتب عليها من أنظمة وتعاليم و قيم و مبادئ و مُثل تنظّم أنماط حياة الناس وسلوكهم و ما لهم من لغة وأدب و فن و فكر. (الأسد، ٢٠٠٠م، ٦٤)

ومن منظار آخر للثقافة معنيان: معنى خاص ومعنى عام، أو معنى إبداعي ومعنى سلوكي.

أما المعنى الخاص أو الإبداعي فيتمثل في العقيدة الدينية للأمة ولغتها القومية ومجموع نتاجها الفكري و الأدبي و الفني.

أما المعنى العام أو السلوكي فيتمثل – بالإضافة إلى ما تقدم — في القيم والعادات والتقاليد وأنماط الحياة وأساليب التعامل.

ومما ينبغي إليه الإشارة هو أن كل حضارة كانت قد قامت على ثقافة هي التي أنشأتها ثم لا تلبث بعد ذلك أن تُنشئ ثقافة حضارية خاصة بها.

وفي العولمة الحضاريه المادية يحرص الفريق المالك على أن يُغرق الفريق الآخر بصادراته وأن يجعله مستوردا مستهلكا غيرَ قادر على أن يكون منتجا؛ لأنه لا يملك من وسائل البحث العلمي وأسرار الصناعة والتقدم والتكنولوجيا وما يؤهله لذلك.

أما العولمة الثقافية فهي أصل للعولمات الأخرى: السياسية والإقتصادية والإجتماعية والإعلامية وسواها، وذلك لأنها هي التي تُمهّد العقول والنفوس لقبول أنواع العولمة الأخرى.

فالعولمة الثقافية تعني سيادة ثقافة واحدة بلغتها وفكرها وأنماط حياتها وسلوكها، وتعني نشر مضمون تلك الثقافة ومحتواها من أساليب التفكير، والتعبير، والتذوق الفني، وأنماط السلوك والتعامل، والنظرة إلى الحياة والكون، وبذلك تُدمّر الخصوصيات الثقافية الأخرى.

والشيء الذي لايجوز عولمته قطعا هو الثقافة؛ لأن الثقافة ليست هي العلم، بل هي ما يُعبّر عن خصوصية كل أمة في عقائدها، وفي شرائعها، وفي قيمها، وفي نظرتها إلى الكون والحياة والإنسان، وإلى الدين والدنيا، وإلى الفرد والمجتمع. (زعتري، ٢٠٠٢م، ٧٣).

فالعولمة ليست عنصرا واحدا بل إنما هي جو عام يشمل عددا من العناصر، ولاشك أن للعولمة تحديات ووسائل تساعد على فرض هيمنتها على العالم ولا سيما العالم العربي وما فيه من الثقافة واللغة، ومن أهم هذه التحديات والوسائل هي:

الدعوة إلى التشكيك في اللغة العربية وفي قدراتها على الوفاء بمطالب العلم الحديث وبمتغيّرات العصر وبعجز حروفها وكتابتها عن استيعاب تسجيل الكلمات والمصطلحات الأجنبية ونطقها، وكذلك استخدام اللهجات العامية بدل العربية الفصيحة في الخطب والأخبار والصحف والمدارس والجامعات.

إشاعة مصطلحات جديدة ذات مفاهيم ومضامين تحلّ محلّ المفاهيم والمضامين الأصلية التي تتصل بحياة الأمة وشخصيتها وحقيقة وجودها.

- نشر أنظمة الفكر والتعليم ومصطلحاتها، وتعميم أنموذج المؤسسات التعليمية الغربية وانقلاب الجامعات من نظام إلى نظام آخر.

- الاتفاقيات والمعاهدات الدولية كوثيقة الإعلان العالمي لحقوق الإنسان وغيرها والتي تُهدر حقّ الشعوب في أن تعيش وفق ثقافتها وعقيدتها.

- الأفلام والمسلسلات المتلفزة والأغاني الأجنبية التي تطالعنا في كلّ مكان وهي محمّلة بأنماط الحياة وأساليب التفكير والسلوك الغربية وخاصة أمريكية.

فهذه الوسائل والتحديات تعتبر أداة غزو نفسي وليست غزوا ثقافيا؛ لأن الثقافة لا تُغزى غزوا مباشرا تتأثر به في ذاتها، وإنما تُغزى نفوس أصحاب الثقافة بما يُبثّ فيها. (الأسد، ٢٠٠٠م، مؤتمر اللسانيات)

اللغة العربية والعولمة

بعد انتشار العولمة في أرجاء الكرة الأرضية غزت البلاد العربية أفكار وآراء ونظريات مغرضة، خلاصتها أن اللغة العربية الفصيحة صعبة لأجل نحوها وحروفها وحركاتها وكتابتها، واتّهموها بأنها جامدة و في طريقها نحو الزوال؛ فسعى بعض المستعمرين و العرب المقيمين إلى إحلال اللغات الأجنبية محلّها، فادّعوا أن اللغات الأجنبية حية، إذ تحمل مضامين الحضارة والتقدم، بينما اللغة العربية الفصيحة هي لغة متأخرة، أصيبت بالهرم والعقم، ولذا نادوا بنبذها من البيت العربي والمدرسة والمعمل، وأنكروا عليها حتى قدرتها على تأمين شؤون التخاطب بالأمور اليومية وشجون التحاور بالأغراض المعاشية. (طحان، ٢٠٠٤م، ٣٤-٣٥) وفي حقل متحيّز آخر دعا كثير من المستشرقين وأبناء العرب إلى اتخاذ

اللهجات العامية بدل اللغة الفصيحة لسهولتها وخلوّها من الإعراب والقواعد وكذلك قدرة فهمهـــا لدى جميع العرب.

الإزدواجية والثنائية

وهنا لابدّ من الإشارة إلى مصطلحين أساسيين في هذا المجال وهما: الإزدواجية والثنائية.

الإزدواجية هي وجود لغة واحدة مزدوجة في مجتمع واحد؛ أي تقابل اللغة الفصيحة واللـــهجات العامية.

أما الثنائية فهي وجود لغتين مختلفتين في مجتمع واحد كاللغة العربية مع سيطرة أو شـــيوع اللغـــة الإنكليزية أو الفرنسية في الدول العربية في إفريقيا.

قبل أن نخوض في تداعيات العولمة على اللغة العربية يجب أن نبيّن الفرق بين الفصيحة والعاميـــة؛ لغة الأدب أو الفصيحة هي اللغة التي تستخدم في تدوين الشعر والنثر والإنتاج الفكري عامـــة، أمـــا لغة الحديث أو العامية فهي اللغة التي تستخدم في الشؤون العادية ويجـــرى بهـــا الحـــديث اليـــومي. والأولى تخضع لقوانين تضبطها وتحكم عبارتها، والثانية لا تخضع لمثل هذه القـــوانين لأنهـــا تلقائيـــة متغيرة تتغير تبعا لتغير الأجيال وتغير الظروف المحيطة بهم. و وجود العامية بجانب الفصيحة على مـــا بينهما من اختلاف، ظاهرة طبيعية في كل اللغات كما نجدها في اللغة الإنكليزية والفرنسية والفارسية و...إلخ.

إن اللغة العربية منذ الجاهلية كانت تختلف في لهجاتها، ولكن لم تكن بعيدة عن بعض بُعد العاميـــة عن الفصيحة الحالية. فالإزدواجية اللغوية في العربية نشأت بعد أجيال من أهل الفـــتح في الأمـــصار الإسلامية نتيجة للاحتلال والاختلاف بين سَنَنِ اللغة الفصيحة المقعّدة المكتوبة المتروع بها نحو الثبوت، وسنن اللغات المنطوقة المرسلة في الحياة اليومية العامة.

ولكن العربية في واقع الاستعمال اليومي وعلى مستوى عامة الناس أخذت تُطُوِّر نمطا لغويـــا أو مستوى لغويا مفارقا، ذلك أنه لّما خرج العرب إلى الأمصار فاتحين خرجوا يحملون لهجاتهم المتباينـــة. وهناك اختلطت اللهجات فيما بينها، كما تلاقت اللهجات العربية ولغات الأمم في الممالك المفتوحة. وكان هذا الاختلاط المباشر الذي أَعقب الفتح أحدَ العوامل في تشكّل اللهجات العامية، فقد أدّى إلى تحوّل ألسنة العرب أنفسهم، كما أدّى إلى تحوّل العربية على ألسنة الأمم التي دخلـــت الإســـلام في الممالك المفتوحة. (موسى، ٢٠٠٦م، ١٣٠)

تطرّقَ العلماء منذ قديم الزمن إلى دراسة العامية وذلك بهدف خدمة الفصيحة. أما وجود الفصيحة في يومنا هذا – في رأي مناضليها– تعتبر مشكلة أرجع إليها أسباب تأخر أبناء العربية. فاقترحوا اتخاذ العامية لغة للأدب والكتابة حتى تكون للعرب لغة واحدة للحديث والكتابة، وليس من العسير أن نفهم مصدر هذه الدعوة في مطلعها كان أجنبيا، إذ اهتم الأجانب بدراسة اللهجات العربية العامية منذ القرن التاسع عشر وذلك عبر مايلي:

– إدخالهم تدريس اللهجات العامية في مدارسهم وجامعاتهم كما فعلته كلّ من إيطاليا والنمسا وألمانيا وإنكلترا.

– اهتمامهم بالتأليف في اللهجات العامية.

وهدفهم من هذا كان لأجل القضاء على العربية الفصيحة وإحلال العامية محلّها. (زكريا، ٢٠٠١م، ٩–٤٢)

فالتآمر على اللغة العربية في العصر الحديث جاء من الغرب بالتركيز وتكريس اللهجات المحلية، فقد كان المستشرقون أول من دعوا إلى الكتابة بالعامية وفي مقدمتهم مثلا المستشرق اليسوعي الأب لامنس، والبعثات إلى الشرق الأوسط في بعض الأحيان اتخذ شكلا تبشيريا، وبعضها اتخذ شكلا فرديا بصورة بعث دبلوماسي أو تاجر مثل لوران دارفيو؛ فهؤلاء أتوا لدراسة المنطقة وفي الوقت نفسه لوضع دعائم ركائز الاستعمار، وضرب أهم المكونات الحضارية لتلك المنطقة ألا وهي اللغة العربية حافظة الدين والتراث والقيم والعادات. (زعتري، ٢٠٠٢م، ٣١)

ففي عام ١٨٨٠ نشر ولهام سبيتا مدير دار الكتب المصرية كتابا باللغة الألمانية، في قواعد العربية في مصر وحاول تنفيذ المخطط الإستعماري للقضاء على اللغة العربية كما ذهبت إلى ذلك الدكتورة نفوسة زكريا في الباب الأول من أطروحتها الموسومة «تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر». فكانت هذه الدعوى محل استغلال من قبل الاستعمار الإنكليزي لمصر.

وفي سنة ١٨٨١ دعت مجلة المقتطف رجال الفكر إلى بحث إحلال العامية محل الفصيحة. وكان كتاب لغة القاهرة – الذي ألّفه القاضي الإنكليزي بالمحاكم المختلطة بمصر، ويلمور– محاولة لإظهار هذه الدعوى على أرض الواقع. و قد كان ويلمور هذا أول المبشرين بدعوة استبدال الحروف اللاتينية بالحروف العربية.

وفي عام ١٨٩٢ ألقى ويلكوكس خطابا في نادي الأزبكية بالقاهرة، عزا فيه سبب تخلف المصريين – عن التقدم في ميدان المخترعات الحديثة– إلى اللغة العربية الفصيحة. (نور الدين، ٢٠٠٢م، ٨٥)

ومن هذا يتضح أن الدعوى إلى العامية صنيعة عقول أجنبية استهدفت إقصاء الفصيحة عن حياة العرب و إبعادهم عن لغتهم القومية، بل إبعادهم عن الدين الحنيف.

ومن العرب الذين تأثروا بالدعوة إلى العامية إسكندر المعلوف و قاسم أمين و سلامة موسى و أنيس فريحة و سعيد عقل و ... إلخ.

لكن سلامة موسى كان أبعد هؤلاء أثرا وأخطرهم شأنا، لأنه تبنّى آراء ويلكوكس فادّعى في كتابه البلاغة العصرية واللغة العربية أن سبب تخلّف العرب وسبب حرمانهم من معيشة الحياة العصرية والتقدم الصناعي هو تقلبهم بين لغتين: لغة التخاطب (العامية) ولغة الكتابة (الفصيحة). ورأى أنه «يجب ألا يكون للمجتمع لغتان إحداهما كلامية أي عامية، والأخرى مكتوبة أي فصحى، كما هي حالنا في مصر و سائر الأقطار العربية». (م ن، ٨٧)

ويُرجِع سلامة موسى كلّ تخلّف الأمة إلى اللغة، فالمرأة متخلّفة بسبب اللغة، وحياة العرب متخلفة بسبب اللغة، وحياة العرب الديمقراطية متخلفة بسبب اللغة، والأمة العربية متخلفة بسبب اللغة، وقس على ذلك!!

ولكن ثمة مشكلات كثيرة في طريق تنفيذ مشروع الدعوة إلى العامية، منها تباين اللهجات العامية؛ فاذا استطعنا بفرض محال أن نؤلّف كتابا باللهجة المصرية، هل يستفيد منه لبناني شيئا؟ وعلى لهجة أيّة مقاطعة في مصر نعتمد؟ بل أية مدينة، بل أيّة قرية وأيّة حارة نعتمد؟ وكذلك عدمُ صلاحية العامية للكتابة لخلوّها من الروح التي تحملها اللغة الفصيحة تُعدّ من حواجز أخرى لاستخدام العامية بدل الفصيحة. بينما عندنا لغة شائعة معروفة في جميع الأقطار العربية حيث يفهمها كلّ الشعوب العربية. أليس هذه أجدر من تلك؟

فليست العامية بمؤهلة لأن تكون غاية المدى في سياستنا اللغوية، فإن ضيق العامية ومحدوديتها، وغياب نظام لها في الرسم والنحو، وتعدّد العاميات على نحو متماوج متغير يستعصي على الحصر، وانقطاع الأسباب بين العامية وبين تجربة التعبير الأدبي والعلمي، واقتران الفصحى بالقرآن وتراث غني ضخم... كلّ ذلك قد أسفر عن نقض الدعوة إلى إحلال العامية محل الفصيحة، وهي تجربة من الأمس القريب يُغنينا الاستهداء بها عن إعادة التجربة. (موسى، ٢٠٠٦م، ١٣٤) والفصيحة لم يكن اكتسابها متعذرة حين تتحقق لذلك شروطه، وشروط الاكتساب هي توافر المحيط الإجتماعي لاستعمال الفصيحة والتعرض لها في مواقف الاستعمال، والانغماس المباشر في استعمالها. (موسى، ١٩٩٩م، ١٨٥)

أما اللهجات العامية فحقيقة وضرورة لايمكن غض النظر عنها أو إنكارها ولاسبيل إلى القضاء على اللهجات العامية لأنّ لكل مقام مقالا وإذا وضعنا اللغة الفصيحة موضع العامية لظلمنا أطفالنا وعوامنا.

إذن، اللهجات العامية هي اللغة العربية فليست خطرا؛ بل إنما الخطر هو في الدعاة. وفي الحقيقة هم دعوا إلى شيئين: إما اللهجة المصرية وإما اللهجة اللبنانية، وبطلان هذه الدعاوى واضح. كما بدأت منذ العقد الثالث من القرن المنصرم مناقشات كثيرة في مجمع اللغة العربية بالقاهرة حول الخط العربي و إحلال العامية محل الفصيحة... وكلها باءت بالإخفاق وبقيت اللغة العربية مرفوعة الرأس. وهذا لا يعني أن معاندي اللغة العربية لن يؤثروا فى هذه اللغة الثمينة، بل علينا أن نقاومهم بشتّى طرق ونبذل قصارى جهدنا في هذا المجال؛ لأن دعوة السوء سريعة الانتشار:

مقالة السوء إلى أهلها أسرع من منحدر سائ

ومن دعا الناس إلى ذمها ذمّوه بالحق وبالباطل

ثمة تحدٍّ أكبر وأخطر من إحلال العامية محل الفصيحة وهو الثنائية وماتليها من الدعوة إلى استبدال الحرف اللاتيني بالحرف العربي والتعليم الجامعي باللغة اللاتينية.

الثنائية تحدٍّ يزحف إلى المدارس والمعاهد والجامعات ويتملك نفوس الأساتذة والطلاب على مختلف مستوياتهم... بل إن هنالك معاهد وجامعات تناضل من أجل تعميم اللغة الأجنبية للذين بين جدرانها ...تحدٍّ يزحف إلى البيوت، فيسلبنا كليا، فإذا الملابس وأنواعها وألوانها وطرازها بلغة أجنبية ..وإذا المآكل وأنواعها وطريقة استهلاكها وقبولها ورفضها من الجيل الناشئ متعلق بمدى تسميتها بالأجنبية..(المعوش، ٢٠٠٢م، ١١٤)

استبدال الحروف اللاتينية بالحروف العربية

وإذا أمعنّا النظر في الدعوة إلى استبدال الحروف اللاتينية بالحروف العربية نجد أنها بدأت على يد المستشرقين في مصر في أواخر القرن التاسع عشر ومن أوائلهم المستشرق الألماني ويلهام سبيتا الذي ألّف كتابا في عام ١٨٨٠ وسمّاه قواعد اللغة العامية في مصر ودعا فيه إلى الكتابة بالعامية وتلك بالحروف اللاتينية؛ يعني دعا إلى أمرين في غاية الخطورة؛ وهما الكتابة بالعامية واستبدال الحروف اللاتينية بالحروف العربية.

وبعد مرور عشرين عاما جدّد المستشرقُ الإنكليزي ويلمار الدعوةَ إلى استخدام الحروف اللاتينية بدل الحروف العربية عام ١٩٠٢. وقد أيّد هذه الدعوة من أبناء العرب أمثال إلياس صالح وعبد العزيز فهمي و ....

وكانت حجة من دعوا إلى تبديل الحرف العربي بالحرف اللاتيني هي أن الضبط والشكل للحروف العربية يؤديان إلى ثقل الكلام والصعوبة في الكتابة والقراءة، كما أن عدم ضبط الحروف بالحركات قد يُسبّب الخطأ في القراءة ومن ثَمّ الخطأ في فهم النص.

ولاريب أن التردد في قراءة بعض الكلمات المحتملة يؤدي إلى رجع النظر في السياق لتقدير وجه الضبط والقراءة الصحيحة. ولكن اقتراح كتابة العربية بالحرف اللاتيني لم يكن خالصا للإصلاح؛ بل وُصم بالمؤامرة. ولا شكّ أن نظام الكتابة العربية ينطوي على مواضع محتاجة إلى تدابير إصلاحية، ولكنّ أولى ما يحتمله المقام هنا أن الدعوة إلى كتابة العربية بالحرف اللاتيني كان تدبيرا يستهدف إخراج العربية من صبغتها الثقافية الخاصة. وذلك أن نظام الكتابة – وإن عُدَّ ثانويا في تعبيره عن الحقيقة اللغوية عند علماء اللسان – لا يلبث أن يغدو رمزا لهوية اللغة وأهلها (موسى، ٢٠٠٦م، ٣٣).

فليس وهما أن تكون الدعوة إلى اتخاذ الحرف اللاتيني لكتابة العربية ولغات أخرى تدبيرا من تدابير الهيمنة يبيته الغرب اللاتيني حين تسنح له الظروف الغلبة السياسية والتفوّق الحضاري. وعلى سبيل المثال فقد فرضت السلطات الفرنسية في الجزائر استعمال الحروف اللاتينية في الكتب المدرسية جميعا في أواخر القرن التاسع عشر. ثم سعت إلى استطلاع إمكان السير في هذه المحاولة في تونس سنة ١٩١٠.

رغم كلّ ما مرّ بنا، أن الدعوة إلى استبدال الحرف اللاتيني بالحرف العربي دعوة باطلة نهائيا لأنه:

١: لا يوجد مقابل في الحروف اللاتينية لعدد من الحروف العربية.

٢: لكل لغة طبيعة ولكل لغة حروفها وكتابتها الخاصة بها والحروف العربية ضرورة لايمكن العدول عنها؛ لأن الخط العربي وُضِع موافقا للطبيعة العربية.

ولاننسى أن الكتابة بالحروف اللاتينية ستقطع بين الحاضر والماضي وتَمنَعُنا من الإفادة من تراثنا وهذا هو حال الأتراك الذين انفصلوا عن تراثهم العثماني وذلك بعدما قام مصطفى كمال آتاتورك في تركيا باستبدال الحروف اللاتينية بالحروف العربية.

واليوم رغم كل الجهود الحثيثة التي يبذلها العرب المعارضون للكتابة اللاتينية نجد بكل أسف أن الدعوة إلى استخدام الحرف اللاتيني بدل الحرف العربي عادت في العصر الحديث عودة غير مباشرة كما نرى الآن في الرسائل القصيرة (Sms) أو في الدردشة (Chat) تُستخدم الحروف اللاتينية. أليست هذه دعوة خفيّة إلى استبدال الحروف اللاتينية بالحروف العربية؟

هذا والذي يُمهّد الطريق لاستبدال اللغة الأجنبية باللغة العربية ويساعد طموحات الخبثاء في تحطيم هذه اللغة هو استعمال اللغة الأجنبية في التدريس الجامعي.

نرى الآن البلاد العربية من المحيط إلى الخليج – ماعدا سوريا – تستخدم اللغة الأجنبية في تدريس العلوم التطبيقية. ويقول بعض إن المصطلحات الأجنبية تنمو نموا يوميا ويُقدّرون أن مئات من المصطلحات تلد يوميا ولا قدرة على ملاحقتها، ولذلك لابُدّ من استعمال اللغة الإنكليزية مع مصطلحاتها أو اللغة الفرنسية مع مصطلحاتها.

والحقيقة أن المصطلح الأجنبي يجب ألا يكون حاجزا بيننا وبين استعمال اللغة العربية في التدريس؛ لأنه لا توطين للعلم في أي أمة من الأمم إلا باستعمال لغتها الوطنية. (من محاضرة الدكتور ناصرالدين الأسد، ألقاها في الجامعة الأردنية بتاريخ ٢٠٠٨/١٠/٢٨) فلذلك، نستطيع أن نعرّب المصطلحات الأجنبية وإن لم نتمكن من ذلك فنأخذ المصطلحات الأجنبية على شكلها الأصلي ونُدخلها في كتبنا أو تدريسنا دون أن نتخلّى عن لغتنا.

واستعمال اللغة العربية في التدريس الجامعي في الموضوعات التطبيقية أمر ممكن وميسور؛ لأنه عندنا تجارب كثيرة في هذا المجال منها تدريس العلوم الطبية والهندسة باللغة العربية في الكلية البروتستانية السورية التي سُمّيت الجامعة الأمريكية واستمرّ التعليم والتأليف باللغة العربية في هذه الموضوعات في تلك الكلية من سنة ١٨٦٦ إلى سنة ١٨٨٢. وكذلك تجربة أخرى في مطالع القرن العشرين ومازالت مستمرة، هي تدريس هذه الموضوعات العلمية النظرية والتطبيقية في الجامعات السورية (الأسد، ٢٠٠٧، مجتمع المعرفة والتحديات اللغوية).

وفي ظلّ كل هذا نقول إن أكبر تحدٍّ تواجهه اللغة العربية هو عدمُ إيمان أصحاب القرار بها، واعتقادهم أنها أصبحت لغةً من الماضي وأن لغة الحضارة والحداثة والتقدّم هي هذه اللغة الأجنبية (المرجع السابق)... ونعلم أن إيمان الأمة بضعف لغتها، يُسهّل على الأعداء تدميرها. فاللغة هي فكر الأمة، والأمة بلا فكر أمة زائلة.

النتيجة

فهذا واقع اللغة العربية وما تواجهها من التحديات. والسؤال الأساس من هو المسؤول عن هذه القضايا؟ كيف يمكن أن نواجه هذه التحديات؟ وكيف يمكن إحياء اللغة العربية الفصيحة؟

نحن تعوّدنا على أن نُحَمِّل المسؤولية للمستشرقين والأجانب، وهذا فيه جزء كبير من الصحة؛ لأنهم يهاجموننا في حملات مسعورة لكن كلّها لم تنتهِ إلى شيء؛ والذي انتهى إلى شيء هو ما نفعله نحن. وعلى الجميع ألا يألوا جهدا في سبيل مواجهة هذه التحديات و إحياء اللغة العربية الفصيحة، ولذلك:

١: على الحكومات العربية أن تهتم بقطاع التربية والتعليم شكلا ومضمونا، والبحث عن الوسائل الفاعلة لإخراجه من الثنائيات التي تحكمت فيه خلال العقود الماضية.

٢: على المعلمين والأساتذة (النُخَب) أن يتجنّبوا من اللهجات العامية في جميع المواد وجميع المستويات ويلقوا دروسهم ومحاضراتهم باللغة العربية الفصيحة.

٣: على وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة الاهتمام بكشف وسائل العولمة وتقنيتها وطرق مكافحتها و إخبار الشعوب بتداعيات العولمة وآثارها السلبية، وكذلك إنتاج برامج تشجيعية متطورة باللغة الفصيحة قادرة على مواجهة الشبكات العالمية التي تهدف كيان الأمة.

٤: على المجامع والمؤسسات المعنية باللغة العربية عقد الندوات الدولية والاستعانة بتجربة الخبراء والأخصائيين في هذا المجال بغية معالجة تحديات اللغة العربية وطرق الحيلولة دونها.

٥: على الأمة نفسها أن تدرك مدى خطورة هذه التحيات وألا تُلبّي تلك الدعوات الخبيثة التي تُسمَع هنا وهناك لتحطيم لغة القرآن الكريم.

المصادر والمراجع:

- الأسد، ناصرالدين، (٢٠٠٠م). «***العولمة وهيمنتها على الثقافة واللغة***»، عمّان: بحث مقدم لمؤتمر اللسانيات.

- ـــــــــــــ ، (٢٠٠١م). «***الثقافة واللغة العربية في عصر العولمة، حديث في المصطلح والمنهج***»، إربد: مجلة جامعة اليرموك، العدد ٣٩

- ـــــــــــــ ، (٢٠٠٧م). «***مجتمع المعرفة والتحديات اللغوية***».

– زعتري، علاء الدين، (٢٠٠٢م). «***العولمة واللغة العربية***»، كتاب مؤتمر اللغة العربية، عمان، الدورة الأولى.

– زكريا، نفوسة، (٢٠٠١م). «***تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر***»، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.

– طحان، ريمون، (٢٠٠٤م). «***اللغة العربية وتحديات العصر***»، بيروت: دارالكتاب اللبناني.

– المعوش، سالم، (٢٠٠٢م). «***اللغة العربية وتحديات العولمة***»، كتاب مؤتمر اللغة العربية، عمّان، الدورة الأولى.

– موسى، نهاد، (١٩٩٩م). «***قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث***»، عمان: دارالفكر.

– ــــــــــ ، (٢٠٠٦م). «***الثنائيات في قضايا اللغة العربية***»، عمّان: دارالشروق للنشر والتوزيع.

– نور المدني، علي محمد، (٢٠٠٢م). «***صدى الدعوات إلى العامية***»، كتاب مؤتمر اللغة العربية، الدورة الاولى، عمان: ٨٥

استدعاء القصص القرآنية في الشّعر الأموى

الدكتور مهدي عابدي جزيني*
أستاذ مساعد بجامعة أصبهان

الملخّص
إنّ من ظواهر الاستدعاء التّراثي في الأدب، استدعاء الشّخصيات القرآنية، حيث يحـــاول الأدب امتصاص القصّة القرآنية، ثمّ تحويرها ممّا يحقق له أهدافه المرجوّة مراعياً جلالة النصّ الأصلي.
أراد الشعراء الأمويّون أن يستمدّوا من التّراث الإسلامي ولاسيّما القصص القرآنية ليعطوا بُعداً دلاليا للواقع السياسي و الإجتماعي في مجتمعهم.
إنّ هذا المقال قد احتوى على مباحث في توظيف القصّة القرآنية في الشّعر الأمـــوي مـــن خلال عدد من القصائد التي استقت مادّتها من القرآن مشيراً إلى مدى تعاملها بالقـــصص القرآنية، تضاهي أحوالهم الإجتماعية والسّياسية.
واعتمدنا في دراستنا هذه منهجاً وصفيا، قائماً على التّحليل والاستنتاج في تناول الطّـــرق الفنية التي سلكها الشعراء الأمويون في توظيف الشخصيات القرآنية و قد حرصنا أن تقوم الدّراسة على منهج انتقائي للنّماذج الشعرية الجيّدة في الحقبة الأموية.
الكلمات الدليلية: الشعر الأموي، القصص القرآنية، استدعاء.

*.E-mail: mehdiabedi1359@yahoo.com
تأريخ الوصول: ١٦/ ٠٣/ ١٣٩١ ؛ تأريخ القبول: ٠٧/ ٠٦/ ١٣٩١.

المقدمة

لقد جاء القرآن الكريم داعيًا إلى الهداية والرّشاد، بأساليبَ شتّى؛ فتارةً بالوعد والوعيد، وتارةً بالإقناع العقلي، وتارةً ثالثة بوخز الضّمير والوجدان، و رابعةً بتوجيه الفطرة إلى حقيقتها، وخامسةً بالإعجاز بشتّى ألوانه، وأحياناً كثيرة: بأسلوب القَصص[١] الذي هو أقرب الوسائل التّربوية إلى فطرة الإنسان وأكثر العوامل النفسية تأثيرًا فيه وذلك لما في هذا الأسلوب من المحاكاة لحالة الإنسان نفسه، فتراه يعيش بكلّ كيانه في أحداث القصّة، وكأنّه أحد أفرادها.

١. القصص القرآنية في الشعر

يكمن وراء توظيف القصّة القرآنية في الشعر دوافع منها:

١. أنّ القرآن في قسم منه هو تراث قصصي، لذا وجد بعض الشعراء أن تأصيل الشعر يقتضي العودة إلى الموروث القرآني والإفادة منه في التأسيس لقصّة إسلامية وعربية خالصة.

٢. أنّ التراث القرآني يشكل جزءاً كبيراً من ثقافة أبناء المجتمع العربي المسلم، لذا فإنّ أية معالجة للقرآن هي معالجة للواقع العربي وقضاياه.

٣. إنّ القصص هذه تحفز الإنسان على السّير في خُطى الخير والرقيّ، فوجد فيها الشعراء خير الأمثلة لحثّ الناس على تلك القيم.

٤. إنّ هذه القصص تحيى الأمل في القلوب لما في قصصها من تصوير المصاعب التي يمرّ بها الأبطال ورغم ذلك تكون النّتيجة إيجابية ولِصالح الخير والخيرين.

٥. القصص هذه تحتوي على كثير من المفاهيم التي لو وظّفت في الشعر لأدّت من المعانى ما لم تستطع تأديته الجمل الكثيرة وبذلك تضيف الثّقل الفني للشعر (انظر: زايد، ١٩٩٧م، ٧٥).

ومن هنا نستطيع أن نقول أنّ الاقتباس القرآني- ولاسيّما القصص القرآنية- يزيد في فاعلية النصّ تأثيراً وإبداعاً فترتاح إليه النّفس وتلتفت إلى السّحر المبدع الذي ألفته في آيات الذكر الحكيم.

وما الاستشهاد أو الاحتجاج المندرج في صُلب الخطاب الأدبي إلا حضور للنص القُرآني في ذهن الشاعر وإلحاحه على اتخاذ الموقع الملائم في البُنية الشعرية وإسهامه في تنشيط فاعليّة النصّ الشعري والتأثير إيجابياً في المتلقّين.

وقد استفاد الشعر الأموي من هذه القصص استفادة جسيمة،حيث عمد الشعراء إلى توظيف بعض شخصيّاتها أو جانب من جوانبها في تكوين الصّور الفنية التي تخدم أفكارهم الشخصية و هو ما يتّضح فيما يلى:

٢. قصة آدم (ع)

أشار القرآن الكريم في عدّة مواضع منه إلى قصة آدم و خروجه و زوجه من الجنّة بعد أن أغواهما إبليس فأعطاه ومن ذلك قوله تعالى: "**وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذه الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالمِينَ* فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ**" (البقرة: ٣٥-٣٦).

والفرزدق الذي يعدّ واحداً من أكثر الشّعراء العصر تأثّراً بالقرآن يربط أبياته- التي أنشدها بعد طلاقه للنّوار زوجته- بين حالته بعد الطّلاق وحالة آدم بعد خروجه من الجنّة، ليصوّر الحالة النفسية التي يعيشها، فهو يقول:

«نَدِمْتُ نَدامةَ الكسَعِيّ[٢] لَمّا غَدَتْ منّى مُطَلَّقَةً نوارُ
وَكانَتْ جنَّتِى فَخَرجتُ منهَا كآدَمَ حين لَجَّ به الضِّرارُ
وَكُنْتُ كَفاقِىءِ عَيْنَيْهِ عَمْداً فَأَصْبَحَ مَا يُضِيءُ لَهُ النّهَارُ»

(الفرزدق،١٩٧٣م، ج١: ٢٩٤؛ الأصفهاني،٢٠٠٢م، ج٢١: ٢٩٠؛ المبرّد، ١٣٢٣هـ.ق، ج ١:٧٢).

يقول الشاعر: لقد ندمت يوم طلاق زوجتي نُوار، ندم الكسعيّ (و هو رجل يضرب به المثل في النّدامة). و غادر زوجتي نوار كما ترك الجنة آدم نادماً. و أصبحت كالأعمى الذي فقأ عينيه بيديه فأصبح لايشاهد ضوء النهار. (فطلّقها وهو كاره لهذا الأمر وأشهد فقيه البصرة الحسن البصري على طلاقها ... وكان الفرزدق قد جاوز الثمانين من العمر...).

يتأمّل الفرزدق قصّته، فيراها تضاهي قصة آدم (ع) و يحاول أن يرمز إلى حاله بحال آدم (ع)، حين خرج من الفردوس وابتعد عن المكان المحبّب إليه وآثر المنفى و الغربة في الدّنيا و هو مثال صادق وجاهز هيّأه القرآن للفرزدق كي يستعيره لحاله.

هذه الإشارة العابرة والإستطرادية للقصّة القرآنية تتلائم تلائماً تامّاً مع مضمون العامّ للأبيات حيث تريد المآسي والمعاناة الكثيرة التي عانتها البشرية منذ هبوطها وهذا النوع من الاستحضار و الاستخدام الرّمزي يكشف لنا الطاقة الرّمزية الهائلة للقصّة في التّعبير عن مثل هذا المضمون.

وفي قصيدته التي يهجو بها إبليس، يشير الفرزدق إلى قصة خروج آدم وذلك حين أخذ يستعرض مخازي إبليس مع من أغواهم. يقول الفرزدق:

«وآدَمَ قَد أخرَجتَهُ و هُوُ ساكنٌ وزَوجَتَهُ من خَير دارِ مُقامِ
وأقسَمْتَ يا إبليس أنّك ناصِحٌ لَهُ وَ لَها إقْسامَ غَير إثامِ
فَظَلّا يخيطانِ الوِراقَ عَليهما بأيديهما من أكلِ شرٍّ كلامِ»

(الفرزدق،١٩٧٣م، ج٢: ٢١٤، البغدادي، ١٤١٨ه.ق، ج٤: ٤٢٤).

إنه أخرج آدم من الجنّة وكان يعيش فيها مطمئناً مع زوجته. إنّه أقسم لهما بأن يأكلا من الشّجرة وأنه ليس كاذباً في قسمه. ثمّ يقول إنهما تعرّيا إثر نصيحته و ظلّا يستران جسديهما بأوراق الجنّة وأنت لا تحفل و لا تعبأ بهما.

أشار الشاعر إلى الخطيئة التي اجترحها آدم، أبوالبشر إذ أدّت هذه الخطيئة إلى خروجه من الجنّة و إبعاده عن رحمة الله الرّحيبة.

٢-١. إبليس

إنّ شخصية إبليس التي تعدّ إحدى شخصيات آدم القرآنية هي أنموذج للإغواء والضّلال وقد اقترنت بهذه الصفة عند شعراء العصر الأموى.

يقول العرجي يهجو امراةً:

«وزير لَهَا إبليس فِى كلِّ حَاجَةٍ لَهَا عِندَ مَا تَهوى لَهُ يتمثَّلُ»

(العرجي،١٩٥٦م، ١٥٢).

و يقول جرير مفتخراً:

«نَحْنُ الّذينَ ضربْنا النَّاسَ عن عُرُضٍ حتَّى اسْتَقَامُوا وهُمْ أتباعُ إبليسِ»

(جرير، ١٩٨٥م، ج١: ١٢٩).

يشير جرير إلى أنّ قومه قادوا الناس إلى الهدى بعد أن ضلّوا باتّباعهم إبليس.

ويقول الفرزدق مادحاً:

«لقد ضَرَبَ الحَجَّاجُ ضَربَةَ حازِمٍ كبَا جُندُ إبليس لَها وتَضعضَعُوا»

(الفرزدق، ١٩٧٣م، ج١: ٤١٧، ج١: ٣٩٩).

قد أشار الشاعر إلى أنّ الحجّاج فتك بالكافرين من جماعة إبليس، فجعلهم يتضعضعون ويرجفون.

٣. قصّة يوسف (ع)

يعدّ يوسف عليه السلام أنموذجاً للإنسان المؤمن الصّابر المتمسّك بقيمه الدّينية رغم كلّ الصّعوبات التي يلقاها، والتي تحاول زحزحته عن مبادئه، كما أنه يعدّ أنموذجاً للإنسان المتسامح الذي يقابل الإساءة بالإحسان، إذ يعفو عن إخوته رغم كلّ ما لقيه من إساءة منهم.

و هذه الجزئية من قصّة يوسف القرآنية والتي جاءت في قوله تعالى: "**قَالُواْ تَاللّهِ لَقَدْ آثَرَكَ اللّهُ عَلَيْنَا وَإِن كُنَّا لَخَاطِئِينَ* قَالَ لاَ تَثْرَيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ**" (يوسف: ٩١-٩٢). يشير إليها جرير في قصيدته التي يمدح بها سليمان بن عبدالملك، حينما عهد إلى ابنه أيّوب و ذلك حين يقول:

«إنَّ الإمامَ الَّذي تُرْجَى نَوائِلُـــهُ بَـــــعدَ الْإمَامِ ولِيُّ العَهْدِ أيُّوبُ...
كونُوا كيوسُفَ لَمَّا جَاءَ إخْوَتُـــهُ وَاستَعرَفُوا قَال: مَا فِي الْيومِ تَثْرِيب[٣]
اللهُ فَضَّلَـــهُ وَاللهُ وَفَّـــــقَـــهُ تَوفيـــق يوسُفَ إذْ وَصّاهُ يعقُوبُ»

(جرير، ١٩٨٥م، ج١: ٣٤٩؛ ابن عساكر، ١٤١٥هـ.ق، ج١٠: ١٠٣).

يبدأ الشاعر بمدح أيوب بن سليمان بن عبدالملك، وليّ العهد الذي يأمل الناس أن ينالوا عطاياه وهباته. ثمّ يتابع و يحضّ الأمويين على مسامحة أعدائهم فيقول: كونوا كيوسف حين جاء إخوته إليه في مصر وعرفهم وعرفوه، فاعتذروا عمّا بدر منهم من ظلم تجاهه، فقال لهم: لا لوم عليكم اليوم و عفي عنهم. والله فضّله على غيره ومنحه توفيقه و نصره، كما نصر يوسف من قبل، فنفذ وصية والده ونال تأييده. لأنّ الوليد أراد البيعة لابنه عبدالعزيز ودعا سليمان إلى المبايعة فأبى، فكان بينهما تباعد وجفاء.

و يشير الفرزدق إلى ذلك في قوله، يخاطب يزيد بن عبدالملك:

«كنْ مثلَ يوسُفَ لَمّا كادَ إخوتُهُ سَلَّ الضَّغائِنَ حَتَّى مَاتَتِ الحِقَدُ»

(الفرزدق، ١٩٧٣م، ج١: ١٣٩).

يخاطب الشاعر يزيد بن عبدالملك، قائلاً له: كنْ مثل يوسف الذي تنكر له إخوته و نبذوه، فنزع الضغينة والحقد من قلبه و غفر لهم ذنوبهم.

٤. قوم لوط

كان قوم لوط كما ذكر القرآن يأتون الذّكور دون الإناث ويصرّون على إتيان هـذه الفاحشة البشعة، و لم يرتدعوا عن ذلك على لسان نبيه لوط، فحلّ عليهم العذاب. قال تعالى: "**وَلُوطًا إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ أَتَأْتُونَ الْفَاحِشَةَ وَأَنتُمْ تُبْصِرُونَ* أَئِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ الرِّجَالَ شَهْوَةً مِّن دُونِ النِّسَاءِ بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ تَجْهَلُونَ**" (النمل: ٥٤-٥٥).

إنّ جرير في هجائه لعرادة النّميري (راوية الرّاعي النميري) يقرنه بقوم لوط قائلاً:

«عَـرادَةُ من بَقيَّةِ قَوْمِ لُـوط ألاَ تَبّاً لِمَا فَعَلوا تَبابا»

(جرير، ١٩٨٥م، ج٢: ٨١٩؛ الأصفهاني،٢٠٠٢م، ج١٨: ٣٩٦، ابن الأنباري،١٤٢٤هـ.ق، ٣٥٣).

فقول الشاعر (قوم لوط) يوحي للمتلقّي ويحيله إلي قصّة لوط التي احتزنها في الذّاكرة ولارتباطها بالقرآن الكريم الذي تمتّع بصدقيّة عالية في نظر المتلقّي، ممّا يجعله يعمق أثر الهجاء ويقارب التشبيه بين عراد وقوم لوط في الفسق والفجور والمخازي المُشينة مشيراً إلي آية: "**وَمَا ظَلَمْنَاهُمْ وَلَكِن ظَلَمُواْ أَنفُسَهُمْ فَمَا أَغْنَتْ عَنْهُمْ آلِهَتُهُمُ الَّتِي يَدْعُونَ مِن دُونِ اللّهِ مِن شَيْءٍ لَّمَّا جَاءَ أَمْرُ رَبِّكَ وَمَا زَادُوهُمْ غَيْرَ تَتْبِيبٍ**" (سوره هود: ١٠١) وقد نعت الشاعر عرادة أنه من بقيّة قوم لوط، فألصق به ما أسقطه عليهم القرآن من خزي و عار.

٥. قصة يونس

أشار القرآن الكريم إلى قصّة يونس مع الحوت في قوله تعالى: "**فَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ وَلَا تَكُن كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَى وَهُوَ مَكْظُومٌ* لَوْلَا أَن تَدَارَكَهُ نِعْمَةٌ مِّن رَّبِّهِ لَنُبِذَ بِالْعَرَاء وَهُوَ مَذْمُومٌ**" (القلم: ٤٨-٤٩) وإلى ذلك يشير الفرزدق في قوله:

«لَمَّا رَأيت الْأَرضَ قَد سُدَّ ظهرُهَا ولَمْ تَرَ إلا بطنَهَا لَك مَخْرَجَا

دَعوْتَ الَّذي نَاداهُ يونُسُ بَعدَمَـا ثَوَى فِي ثَلاثٍ مُظلِمَاتٍ فَفَرَّجَا»

(الفرزدق، ١٩٧٣م، ج١: ١١٧، الأصفهانى،٢٠٠٢م، ج١٠: ٣١٥).

يقول الشاعر: إنّ النّجاة استحالت عليه فوق سطح الأرض، فتوسّل النجاة في بطنها ليخرج. ناديت ربّك فنجّاك كما نجّى يونس أقام في بطن الحوت ثلاثة أيام و أخرجه من بطن الحوت.

و في قوله (في مدح الحجّاج) أيضاً:

«ولكنَّ رَبِّى رَبُّ يونُسَ إذْ دَعَـا مِنَ الحُوتِ فِى مَوجٍ مِنَ البَحرِ سائلِ
دَعَا رَبَّهُ وَ اللهُ أرحَمُ مَن دَعَـا وَ أدنَاهُ مِـن داعٍ دَعَـا مُتَضائلِ»

(الفرزدق، ١٩٧٣م، ج٢: ١٣٩).

مشيراً إلى أنّ الله أنقذه كما أنقذ يونس من جوف الحوت. و يونس دعا ربّه فاستجاب إلى دعائه.

٦. قصة نوح (ع)

من الشخصيات القرآنية السلبية التي أحالنا إليها الشعراء الأمويون شخصية ابن نوح (ع). جعل الفرزدق الطّرف الثاني للصّورة الفنية وجعل الحجّاج يمثّل الطرف الأول منها، فأسقط ما عايشه ابن نوح من طغيان وفساد وضلال على ما عايشه الحجّاج من طغيان وسفك للدّماء و كلاهما عايش الوهم فكما خيل لابن نوح أنه سيرتقى بالسّلالم لينجو من الغرق و يعصمه الجبل منه، وكذلك الحجّاج أنه ناجٍ بظلمه و طغيانه، فجامع طرفي الصّورة وهما الحمق و الغرور و كأنما استوقفه وجه الشبه المحدّد بين الحجّاد و بين عصيان ابن نوح لأبيه منذ نصحه: "**يا بُنيّ اركبْ مَعَنَا**" إلى رفضه النّصح و ما كان من مكابرته قال: "**سَآوِي إلَى جَبَلٍ يعصِمُني مِنَ المَاءِ**"(سورة هود: ٤٣).

في قصيدته التي يمدح بها سليمان بن عبدالملك و يهجو الحجّاج، يقول الفرزدق مصوّراً طغيان الحجّاج ومصيره:

«فلَمّـا عَتَا الجحّادُ حينَ طَغَى بِهِ غنيً قال: إني مُرْتَقٍ في السَّلالِمِ
فكَانَ كمَا قال ابنُ نُوحٍ سَأرْتقي إلى جَبَلٍ مِنْ خَشْيَةِ المَاءِ عاصِمِ
رَمَى اللهُ فـي جُثْمَانه مِثْلَ ما رَمَى عَنِ القَبْلَةِ البَيْضَاءِ ذاتِ المَحارِمِ
جُنُوداً تَسُوقُ الـفِيلَ حَتى أعادَها هَبَاءً وَكانوا مُطْرَحمّي الطَّرَاحِمِ
نُصِرْتَ كَنَصْرِ البيْتِ إذْ ساقَ فيلَه إلَيهِ عَظِيمُ المُشرِكِينَ الأعاجِمِ»

(الفرزدق، ١٩٧٣م، ج٢: ٣٠٩).

فلم يجد الفرزدق شخصية مماثلة إلا شخصية ابن نوح(ع) ليسقطها على شخص الحجّاج لينال منه ويجعل له جمهور من المتلقّين الذين يترفّعون عن الحجّاج كترفّعهم عن شخص ابن نوح بجامع الاستياء و البغض والتكفير والطغيان.

والأبيات الثلاثة الأخيرة تشير إلى قصة أصحاب الفيل الذين أرادوا هدم الكعبة والتي أوردها القرآن في سورة الفيل. في هذه الأبيات يوظّف الفرزدق شخصية قرآنية أخرى، مستمدةً من قصة

أبرهة الأشرم و الهجوم على الكعبة، فجعل ذلك في بناء الصّورة الموحية لممدوحه حيث جعل الممدوح كالبيت الحرام في أنّ الله سبحانه هو من أتى بالطير الأبابيل لنصرة البيت وفعل مثل ذلك مع الخليفة الممدوح، فإنزال الملائكة لتنصره، فأسبغ عليه هالة القداسة ذاتها وجلببه بجلباب الرّوحية المطلقة فعمّق الصّورة وجعل المتلقّي يرتدّ إلى قصة البيت العتيق و ما يتبع ذلك من شعور ديني و خشوع في نفس المتلقّي المسلم.

ويشير الفرزدق إلى غرق قوم نوح بالطّوفان حين يقول:

«وَكَمْ عَصَى اللهَ مِنْ قَوْمٍ فأهلكهمْ بالرّيحِ، أوْ غَرَقاً بِالمَاءِ طُوفَانَا»

(م ن، ج٢: ٣٢٨).

يذكرهم بمن أهلهم الله أمثال عاد وثمود و أهل نوح، أما أبادهم بريح صرصر عاتية مستغرقاً سبع ليالٍ أو أغرقهم الله في غمرات الماء إثر الطّوفان.

كما يشير جرير إلى دعاء نوح و استجابة الله له في مديحه للحجّاج وذلك حين يقول:

«دَعَا الحَجَّاجُ مِثلَ دُعَاءِ نُوحٍ فَأسْمَعَ ذَا المَعَارِجِ فَاستَجَابَا»

(جرير، ١٩٨٥م، ج١: ٢٤٤؛ وانظر الفرزدق، ١٩٧٣م، ج٢: ٧٠؛ ابن عبد ربه،١٤٠٤هـ.ق، ج١: ٣٣٠).

فقال له الحجّاج: إنّ الطاقة تعجز عن المكافأة، ولكنّي موفدك على أمير المؤمنين، عبد الملك بن مروان، فسرْ إليه بكتابي هذا فسار إليه.

وعندما مدح مسلمة بن عبدالملك، أشاد جرير بقيادته للجيوش و شبّهه بنوح في قيادته بالسّفينة، فقال:

«مُسلِمُ جَرّارُ الجُيوشِ إلى العِدَى كمَا قادَ أصحابَ السَّفينةِ نُوحُ»

(جرير، ١٩٨٥م،ج٢: ٧٨٨).

يقول الشاعر: إنّ مسلمة يقود الجيوش الجرّارة إلى أعدائه فيفوز و ينجح، كما قاد نوح سفينته ومن فيها إلى النّجاح و النصر والنجاة.

والقرآن يذكر أن نوحاً عاش بين يدى قومه تسع مائة و خمسين سنة، قال تعالى: "**وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ**" (العنكبوت: ١٤).

فهو بذلك أنموذج للإنسان المعمّر ومن هنا نجد القحيف العجلي عندما تغزل بامرأة تُدعى"حرقاء"، رأى أنها تزداد ملاحةً في عينيه حتّى و لو تجاوزت عمر نوح المديد. فهو يقول:

«وخَـــــرْقاءُ لا تزدادُ إلاّ مَلاحةً ولو عُمِّرَتْ تعميرَ نُوحٍ وجَلّتِ»

(الأصفهانى، ٢٠٠٢م، ج٢٤: ٨٥؛ ابـــن حمـــدون، ١٤١٧هـ.ق، ج٦: ١٤١، ابـــن قتيبـــة، ١٤٠٨هـ.ق، ج٤: ٥٧).

كما أنّ عمر بن أبي ربيعة يرضى بالصّمت مدى عمر نوح، إذا كان ذلك مطلب محبوبته فيقول:

«ولَو أقسَمتَ لَا يكلِّمُ حَتَّـــــــى عُمرِ نُوحٍ بِعَيشِهِ مَا عَصَاكا»

(ابن ابي ربيعة،١٩٥٢م، ٤٠٠).

٧. قصة سليمان (ع)

ذكر القرآن أن الله سخّر لسليمان الرّياح و هو ما يدلّ عليه قوله تعالى: "**فَسَخَّرْنَا لَـــهُ الـــرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاء حَيْثُ أَصَابَ**" (ص: ٣٦).

والفرزدق يشير إلى ذلك في قوله:

«وَمَـــنْ سَمَكَ السَّمَاءَ لَهُ فَقامَتْ، وَسَخّرَ لابنِ داوُدَ الشَّمَالا

وَمَنْ نَـــــجّى مِنَ الغَمَرَاتِ نُوحاً وَأَرْسَى في مَواضِعِها الجِبَالا»

(الفرزدق، ١٩٧٣م، ج٢: ٧٠).

يقسم الشاعر بالله الذي سمك السّماء و رفعها وسخّر الرياح لسليمان بن داود ويقسم بالله الذي أنقذ نوحاً من الغرق وأثبت الجبال الشامخة.

ويشبه يزيد بن الحكم، سليمان بن عبدالملك (لما ولّاه بكورة فارس) بسليمان بن داود في عدلـــه وفضله؛ فيقول:

«سُمِّيتَ باسْم امْرِىءٍ أشبهتَ شيمتَهُ عدلاً و فَضْلاً سليمانَ بـــنَ داوُدَا

أحْمدْ بِهِ في الوَرى المَاضينَ من مَلكٍ وَأنتَ أصبحتَ فِي البَاقِينَ مَحمُودَا

لَايَبرأ النَّاسُ مِن أن يُحمَدُوا مَلـــكاً أولاهُم فِي الأمُورِ الحِلمُ وَالجُودَا»

(القيسى،١٩٨٢م، ج٣: ٢٥٨؛ الأصفهاني،٢٠٠٢م، ج١٢: ٤٧٤).

يقول في مدحها سُمِّيتَ باسمِ نَبِيٍّ أَنتَ تُشْبِهُه حِلْماً وعِلْماً، أي سليمان بنِ داود، أَحْمِدْ بـــه في الورى الماضِين من مَلِكٍ وأَنتَ أَصْبَحتَ في الباقِينَ مَوْجُوداً لا يُعذَلُ الناسُ في أَن يَشكُروا مَلِكاً أَوْلاهُمُ في الأُمُورِ حزماً و جوداً.

وفي قصيدته التي يمدح بها الوليد بن عبدالملك ويشيد بتحويله الكنيسة إلـــى مـــسجد[٣]، يـــستفيد الفرزدق من جانب من جوانب قصّة سليمان و ذلك في قوله:

«فُهّمتَ تَحويلَها عَنهُمْ كما فَهِما، إذْ يَحكُمَانِ لهمْ في الحَرْثِ وَالغَنمِ
داوُدُ وَالمَلِكُ المَهْدِيُّ، إذْ حَكَما أوْلادَها وَاجْتَزَازَ الصّوفِ بالجَلَمِ
فَهَمَّكَ اللهُ تَحْوِيلاً لَبَيْعَتِهِمْ عَنْ مَسْجِدٍ فيهِ يُتَحلّى طَيّبُ الكَلِمِ»

(الفرزدق،١٩٧٣م، ج٢: ٢١٠؛ ابن عساكر،١٤١٥ه.ق، ج٢: ٢٦٠).

إنّ تحويل الكنيسة إلى مسجد نزل عليه كأنّه بالوحي الذي نزل على داود وابنه سليمان اللذين كانا يأخذان الأشياء بأدواتها، ثمّ الله أشار اليه في تحويل تلك الكنيسة إلى مسجد تتلى فيه الآيات الكريمة.

٨. قصة موسى (ع)

أشار الشعر الأموى إلى عدد من الجوانب التي تعرّض لها القرآن الكريم في قصة موسى عليه السلام.

فإلي غرق فرعون الذي أشار إليه القرآن في أكثر من موضع ومن ذلك قوله تعالى:" **وَفِي مُوسَى إِذْ أَرْسَلْنَاهُ إِلَى فِرْعَوْنَ بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ*فَتَوَلَّى بِرُكْنِهِ وَقَالَ سَاحِرٌ أَوْ مَجْنُونٌ*فَأَخَذْنَاهُ وَجُنُودَهُ فَنَبَذْنَاهُمْ فِي الْيَمِّ وَهُوَ مُلِيمٌ**"(الذاريات: ٣٨-٤٠).

يشيرالفرزدق في قصيدته التي يهجو بها إبليس، إذ يقول:

«فَقُلْتُ لَهُ: هَلاّ أُخَيَّكَ أخرَجَتْ يَمِينُكَ مِنْ خُضرِ البُحُورِ طَوَامِ
رَمَيْتَ بِهِ في اليَمّ لَمّا رَأيْتَهُ كَفِرْقَةِ طَوْدَيْ يَذبُلٍ وَشَمَامِ
فَلَمّا تَلاقَى فَوْقَهُ المَوْجُ طَامِياً، نَكَصْتَ، وَلَمْ تَحْتَلْ لَهُ بمَرَامِ»

(الفرزدق، ١٩٧٣م، ج٢: ٢١٣).

يقول الشاعر: إنّ ابليس وعد فرعون أن ينقذه مع جيشه من الغرق و لم يفعل و إنّك رأيته يغرق في البحر وكأنه قطعة من جبل يذبل أو شمام. إنك رأيت الأمواج تبتلعه فتخلّيت عنه و لم تبذل حيلة لإنقاذه.

و يشبه كلّ من جرير و الفرزدق الآخر بأنّه السّامري[٥]. فيقول جرير هاجيا الفرزدق:

«ولَمّا دَعوْتَ العَنبَرِيّ بِبلدَةٍ إلَى غَيرِ مَاءٍ لَا قَريب وَ لا أهْلِ
ضَلَلْتَ ضَلالَ السَّامِرِيِّ وَ قَومِهِ دَعَاهُم فَظلُّوا عَاكفين عَلَى عجلِ
فلمَّا رَأى أنَّ الصَّحَارِيَ دُونَهُ ومُعتَلَجُ الْأنقاءِ مِن نَبَجِ الرَّمْلِ
بَلعْتَ نَسِيءَ الْعَنبَرِيّ[٦] كأنَّما تَرَى بِنَسِيءِ الْعَنبَرِيّ جَنَى النَّحلِ»

(جرير، ١٩٨٥م، ج٢: ٩٥٢).

يقول الشاعر معدّداً أخطاء الفرزدق و جهله. فبعد اعتماده على الدّليل المتجاهل الذي أضلّه تأتي دعوته العنبريّ إلى بلدة بعيدة لا ماء فيها و لا أهل. ثم شبّه ضلال الفرزدق بضلال السامريّ الـذي دعا قومه إلى عبادة العجل والبقاء على وثنيتهم عندما تركهم موسى إلى مواعدة ربّـه. و لمّـا رأى الفرزدق الصّحاري الفسيحة وكثبان الرّمل التي تفصله عن قصده، شرب من بول العنـبري و كأنـه يشرب العسل، وذلك لشدّة ما أصابه من العطش بعد أن تاه وضلّ بالصحراء.

فلفظة السّامريّ أحالتنا إلى قصة السّامريّ بشكل مكثّف، حيث المفردة القرآنية تتجاوز المعـاني اللغوية الأولى إلى المعاني الإستعارية الثانية، حيث أنها تشحن بطاقات تصويرية وعاطفة خصبة، فـلا تقف عند المعنى الدّلالي بل هناك وظيفة أخرى للمفردة القرآنية لها صلة بالصّورة، لا من حيث بنيتها اللغوية أو الموسيقية ذاتها، ولكن من حيث قدرتها على استحضار صورة قرآنية أو مشهد قرآني، كما أنها تساعد على تداعي المعاني والصورة في مخيلة المتلقّي ذي الثّقافة القرآنية وتجعل المـدلول الـشعري واسعا و أغنى من الدّلالة المباشرة.

ويقول الفرزدق هاجيا جرير:

«وَلَقَدْ ضَلَلْتَ أباكَ تَطْـُبُ دارِماً كَضَلالِ مُلْتَمِسٍ طَرِيـقَ وَبَارِ[٧]
لا يَهْتَدي أبَداً، ولَـوْ نُعِـتَتْ لَهُ بِسَـبِيلِ وَارِدَةٍ وَلا إصْـدارِ
قالوا: عَلَيْكَ الشّمسَ فاقصِدْ نحوَها وَالشّمْـسُ نَائِيَةٌ عَنِ السُّـفَّارِ
لَمّا تَكَسّعَ في الرّمَـال هَدَتْ لَهُ عَـرْفَاءُ هَـادِيَةٌ بِكُلّ وِجَـارِ
كَـالسّامِرِيّ يَقُـولُ إنْ حَـرّكْتَهُ: دَعْنِي، فَلَيْـسَ عَلَيّ غَيرُ إزَارِي»

(الفرزدق،١٩٧٣م، ج١: ٣٦٠).

أراد جرير أن يفاخر دارماً بأبيه الحقير، فضلّ الطريق وتاه وإنه لن يهتدى في الإقبال والإدبار ولو سلك الطريق لأنها طريق الضّلال. ومن قصد مجد دارم كمن قصد الشمس التي لا سبيل إلى بلوغهـا وحين طلب الشمس ضلّ طريقه فضاع و أكلته الضّباع وإن ردائه يستره، فإن نزعته عنـه، بـدت عورته.

فتشبيه الفرزدق لجرير بالسامريّ الذي أضلّ قومه ينطوي على احتقار كبير كونه أسـقط عليـه شخصية فاسدة مفسدة ولا شك في وقع ذلك السلبيّ على نفسه.

كما أنّ جريرا يشبه سراقة البارقي بالسّامري فيقول:

«يا آلَ بـَـارِقَ لَوْ تَقَدَّمَ ناصِحٌ لِلبَـارِقِيِّ فَإنَّهُ مَغرُورُ

كـــــالسَّامريِّ غَداةَ ضلَّ بِقَومِهِ والعِجْلُ يعكفُ حَولَهُ و يخورُ»

(جرير، ١٩٨٥م، ج١: ٣٦٦).

يقول الشاعر يا أهل بارق، إنّ واحدكم لا يقبل النصيحة لأنه مصابٌ بـــالغرور والخـــيلاء وإنّ البارقي قد قاد قومه إلى الضّلال. كالسامريّ الذي حوّل قومه عن عبادة الله إلى عبادة العجل.

و يذكر أبودهبل الجمحي عبادة قوم موسى للعِجل (عند مدح مروان بن الحكم لّما تولّى الخلافة) في قوله:

«يدعُونَ مَروانَ كيما يستَجيب لَهُم وَ عندَ مَروانَ خارَ القَومُ أوْ رَقَدُوا

قَدْ كانَ فِي قَومِ مُوسَى قَبلَهُمْ جَسَدٌ[٨] عِجْلٌ إذَا خَارَ فِيهم خَورَةٌ سَجَدُوا»

(الجمحى، ١٩٧٢م، ٨٠؛ الأصفهاني، ٢٠٠٢م، ج٧: ٩٩).

وقصة السّامري ورد ذكرها في القرآن في سورة طـــه، الآيـــات: ٨٥-٩٥. و يـــذكر القـــرآن (القصص: ٧٦-٨٢) قصّة قارون و هو رجل من قوم موسى كان يملك كنوزاً جمّة.

ومدح الشمردل بن شريك هلال بن أحوز المازنيّ واستماحه، فوعده الرّفد، ثمّ ردّده زماناً طويلاً حتى ضجر، ثم أمر له بعشرين درهماً فدفعها إليه وكيله غلّة فردّها، و قال يهجوه:

«وَلَوْ قِيل مَثلاً كترَ قارُونَ عِنـــدَهُ وَ قيل التَمِسْ مَوعُودَهُ لَا أعَاوِدُهْ»

(الأصفهاني، ٢٠٠٢م، ج١٣: ٣٥٨).

كما أنّ يحيى بن نوفل سخر من عصا الحكم بن عبدل التي كان يكتب عليها حاجته، ويبعث بها من رسله فلا يحبس له رسول و لا تؤخّر له حاجة، فيشبّهها ب«عصا موسى» التي كانت له آية عند فرعون. يقول يحيى بن نوفل:

«عَصَا حكم في الدّار أوّل داخِـــلٍ وَ نَحنُ عَلَى الأبوَابِ نُقصِي وَ نَحجُبُ

وَكَانَت عَصَا مُوسَى لِفرعَوْنَ آيَـــةً وَ هَذي لَعمرُ اللّه أدهَى وَ أعجَبُ

تُطَاعُ فَلَا تُعصى وَ يُحذر سُخْطَهَا وَ يُرغَبُ في المَرضَاةِ منهَا وَ تُرهَبُ»

(م ن، ج٢: ٤٠٤؛ الجاحظ، ١٣٦٤هـ.ق، ٣٢٤).

فشاعت هذه الأبيات بالكوفة وضحك الناس منها؛ فكان ابن عبدل بعد ذلك يقول ليحيى: يابن الزانية! ما أردت من عصاي حتى صيّرتها ضحكة؟ واجتنب أن يكتب عليها كما كان يفعل، و كاتب الناس بحوائجه في الرّقاع.

٩. يأجوج و مأجوج

يأتي خبر يأجوج ومأجوج ضمن قصة ذي القرنين التي ذكرها القرآن الكريم خطاباً للنبي محمد (ص)، حين سأله اليهود عنه بقوله تعالى: **وَيَسْأَلُونَكَ عَن ذِي الْقَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُو عَلَيْكُم مِّنْهُ ذِكْراً** (الكهف: ٨٣). أمّا يأجوج ومأجوج فهما قبيلتان أفسدتا في الأرض بالغي والنهب، فعندما وصل ذو القرنين إلى بلاد الترك وجد قوماً قد طفح كيلهم من هاتين القبيلتين فشكوا عتوّهما إليه "**قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجاً عَلَى أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدّاً**". (الكهف: ٩٤)، فاستجاب لهم وأمرهم أن يأتونه بقطع من الحديد، فأخذ يضعها ويضع بينها الفحم و الحطب حتى ساوى بين جانبي الجبلين، وأشعل النار حولها حتى صار الحديد كالنار، فأفرغ عليه النحاس المذاب، فدخل بين قطع الحديد وصار شيئاً واحداً، فما استطاع يأجوج ومأجوج أن يعلواه أو ينقباه.

والفرزدق يستوحي كثرة هذه الجماعة، فيقول في قصيدته التي يمدح بها العذافر بن زيد التيمي:

«لعَمرُكَ مَا الأرزاقُ يَومَ اكْتِيالِها بأكثرَ خَيراً من حَوَان عُذَافِرِ[٩]
ولَوْ ضافه الدَّجّالُ[١٠] يلتمسُ القِرىَ و حَلَّ عَلَى خَبَّازِه بالعَسَاكِرِ
بِعِدَّةِ ياجُوجٍ و مَأجُوجَ[١١] جُوِّعاً لأشبَعَهُم شَهراً غَداةُ العُذَافِرِ»

(الفرزدق،١٩٧٣م، ج١: ٣١٨؛ أنظر ج١: ٣٤٨؛ و ابن قتيبة، ١٤٠٨هـ.ق، ج٣: ٢٦٣، الجاحظ،١٩٩١م، ٢٩٠).

يقول الشاعر: إذا كيلت الأرزاق التي توضع على الموائد وأحصيت فإنها أقلّ ممّا على مائدة العذافر من الخبز والطعام. ولوحلّ المحتال المكذّب ضيفاً عليه ومعه عساكر يطلبون الخبز ومعهم قوم كثيرون جائعون لأشبعهم الممدوح طوال شهر من الزّمن.

١٠. عاد و ثمود

عاد وثمود من الأمم الضالّة التي كذبت بأنبيائها فأنزل بها الله نكاله الوبيل جزاء ما عملت و قد ذكر القرآن قّصتها في عدّة مواضع منه.

فأمّا عاد فقد أهلكهم الله بالرِّيح العاتية، قال تعالى: "**وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ*سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ*فَهَلْ تَرَى لَهُم مِّن بَاقِيَةٍ**"(الحاقة: ٦-٨).

ويصوّر جرير جيوش أمير المؤمنين وكونها وبالاً على عبّاد الجحافى[١٢]- أحد خوارج اليمن- بالرّيح التي كانت نحساً على قوم عاد، فيقول:

«لاقَـــوْا بُعُوثَ أميرالمُؤمنين لَهُمْ كالرِّيح إذْ بُعِثَتْ نَحْساً عَلَى عَادِ»
فِيـــهم مَـــلَائِكةُ الرَّحمنِ مَالَهُم سِوَى التَّوَكلِ و التَّسبيح مِن زَادِ»

(جرير، ١٩٨٥م، ج٢: ٧٤٣).

يعنى إنّ جنود الخليفة أهلكتهم و أبادتهم كما عصفت الرياح بقوم عادٍ و فتكت بهم وإذا انتصروا على أعدائهم، ذلك لأنّ الله تعالى أمدّهم بجنود لم يروها.

نلاحظ أن هذا التأثّر بالقرآن إنما يشيع بصورة غالبة في شعر المديح عند جرير ولعلّ مردّ ذلك هو أنه مدح خلفاء عصره وكان لهؤلاء صفة دينية باعتبارهم خلفاء الرسول الأكرم.. غـــير أنّ تـــولّيهم الخلافة كان قدتمّ بطريقة لم يشرع لها القرآن و لم يعرفها العصر الرّاشدي ولهذا كثر خـــصومهم ممّـــن يرون الرّجوع إلى القرآن وأحكام الدين في تقرير أمرالخلافة ومن يصلح لها.. فكان لابدّ لجرير الشاعر المتكسّب في مديحه، من أن يستعين بالقرآن حين يمدح الأمويين وحين يردّ على حجج خصومهم، فهو يتوعّد المخالفين لهم بمصائر عاد وثمود.

ويشبه جرير ذاته بني تغلب بقوم عاد و ذلك في قوله:

«كانَتْ بَنُو تَغلِبٍ لَا يعلُ جَدُّهُـــم كالمُهلَكين بِذِى الْأحقافِ إذ دَمَرُوا
صُبَّتْ عَليهِمْ عَقِيم مَا تُنَاظِرُهُـــمْ حَتَّى أصَابَهُمُ بِالحَاصِبِ القَدَرُ»

(جرير، ١٩٨٥م، ج١: ١٥٨).

يفخر الشاعر بقبيلته قائلاً: إنّ بني تغلب لاحظّ لهم في القتال وإذا ما قاتلوا فإنهم يقتلون و يهلكون كما أصيبوا في موقعة ذي الأحقاف حيث دمرّوا تدميراً. وإنّهم تصدّوا لهم كالعاصفة العقيمة الـــتي لا تمطر و لم يتداركوا أمرها فخذلوا وأصابهم القدر في يوم الحاصب.

ويشير الفرزدق إلى مصرع عاد بالرّيح في قوله:

«وكمَ عصى اللهَ مِن قَومٍ فأهلَكهُم بِالرِّيح أو غَرقاً بِالمَاء طُوفَانَا»

(الفرزدق، ١٩٧٣م، ج٢: ٣٢٨).

و يقول القُطامي:

«نَرْجُو البَقاءَ ومَا من أمَّةٍ خُلِقَـــتْ إلّا سيهلِـــكها مَا أهْـــــلَك الأمَمَا
أمَا سَمعتَ بِأنَّ الرِّيح مُرسِـــلَـــةٌ في الدَّهرِ كانَتْ هَلاك الحَيّ مِن إرَمَا»

(القطامي، ١٩٦٠م، ١٠٠، أنظر: الجمحي، ١٩٧٢م، ٦١، العرجي، ١٩٥٦م، ١٩٢).

استلهم الشاعر الدّلالة القرآنية لتعطي ظلالاً بعيدة للمعاني وإضاءة لشعره، حيث اقتبس النصّ القرآني (إرم ذات العماد) (سورة الفجر: ٧) زيادة تعريف بـ «عاد»، أي من قوم عاد الذين كانوا يسكنون بيوت الشعر الذي ترفع بالأعمدة الشدّاد و كانوا أشدّ الناس خلقاً و أقواهم بطشاً.

وفي قصيدته التي يهجو بها إبليس، يشير الفرزدق إلى هذه القصّة بقوله:

«ألَمْ تَأتِ أهلَ الحِجرِ[١٣] والحِجرُ أهلُهُ بأنْعَمِ عَيْشٍ في بُيُوتٍ رُخَامِ
فَقُلْتَ اعْقِرُوا هذي اللِّقوحَ[١٤] فإنّها لكُمْ، أوْ تُنيخُوها، لَقُوحُ غَرَامِ
فَلَمّا أنَاخُوها تَبَرّأتَ مِنْهُمُ، وَكُنْتَ نَكُوصاً عَنْدَ كلّ ذِمامِ[١٥]»

(الفرزدق، ١٩٧٣م، ج٢: ٢١٤؛ وانظر جرير، ١٩٨٥م، ج١: ٢٩٠، ٣١٩).

يقول الشاعر: إنّك أتيت إلى ديار ثمود وكانوا يعيشون وكأنهم في النعيم وإنّ إبليس أشار عليهم أن يعقروا ناقة صالح. ثمّ إنهم عقروا الناقة بأمرٍ وقد نكث عهدهم و لم يف بما تعهّد به نحوهم.

ولمّا قرّر عمر بن عبدالعزيز إخراج الفرزدق من المدينة، أجّله ثلاثاً فإن وجده بعدها نكّل به، فخرج الفرزدق و هو يقول:

«فأجَّلَني ووَاعَدَني ثلاثاً كَما وُعِدَتْ لمهْلِكها ثَمُودُ»

(الأصفهاني، ٢٠٠٢م، ج٢١: ٤٠٢).

ومن الشخصيات التي تكرّر ذكرها في الشعر الأموي، شخصية قدار بن سالف الذي جرّ الويلات على قومه، حيث استدعيت معجزة النبي صالح (ع)، فقد روى «أنّ سيد قوم صالح، جندح بن عمرو قال: يا صالح اخرج من هذه الصخرة ناقة مخترجة جوفاء وبراء عشراء، فصلّى ركعتين ودعا ربّه، فتمخّض النتوج بولدها،ثمّ تحركت فانصدعت عن نافة بالصفات نفسها، فآمن جندح فقال صالح: هذه ناقة الله لها شرب يوم، و لكم شرب يوم معلوم، فعقرها قدار بن سالف» (الدميرى،١٩٩٤م، ٢٦٦).

إنّ القرآن الكريم اعتمد كثيراً على جانب التصوير، فللتّصوير حضور مكثّف في النصّ القرآني ولعلّها من أبرز الجمال فيه.

وهذا جرير يستعير الصورة القرآنية وكأنّه يسبغ عليها نوعاً من التّفصيل، فربط الفرزدق بأشقى ثمود، وجعل ذلك مقياساً للضلال و مجانبة الهدى وقد وضع ليالي العذاب و موعدها في قوله:

«نَفاكَ الأغَرُّ ابنُ عَبدِ العَزِيزِ[١٦] بحقٍّك تُنْفَى مِنَ المَسجِدِ
وَشَبَّهتَ نَفسَكَ أشقَى ثَمُودَ[١٧] فَقَالُوا: ضَلَلْتَ و لَم تَهْتَدِ
وَقَد أجَّلُوا حِينَ حَلَّ العَذابُ ثلاثَ لَيالٍ إلى الْمَوعِدِ»

(جرير، ۱۹۸۵م: ۹۳).

يعيّر الشاعر الفرزدقَ بطرده فيقول: إنّ الخليفة نفاه عن المدينة لما رأى خبثه و إفحاشه و أنّه يجب أن يمنع من دخول المساجد لفساده وإنّك أشبهت نفسك بمن عقر ناقة النبى صالح و الكلّ يقول: إنّك ضللت الطريق السلّيم و لم تعرف الهداية.

وهو يربط فى ذلك بين قصته و بين قوله تعالى:"**فَقَالَ تَمَتَّعُواْ فِي دَارِكُمْ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ ذَلِكَ وَعْدٌ غَيْرُ مَكْذُوبٍ**" (هود: ۶۵).

وقد أصبحت"ناقة صالح" مضرب المثل فى كلّ من يجلب البلاء على قومه. يقول الفرزدق يهجو جريراً:

«وكانَ جرير على قَومه كبَكرِ ثَمود لَها الأنكد
رَغَا [۱۸]رَغْوَةً بمَناياهُم فصارُوا رَمَاداً مع الرِّمْدَدِ[۱۹]»

(الفرزدق، ۱۹۷۳م، ج۱: ۱۷۶ وانظر ج۱: ۲۶۳، ۳۵۵، ۳۶۹).

إنّ جريرًا سبّ بقصيدته الهلاك بني قومه كما هلك أهل ثمود. ثمّ يقول إنّ جريرًا رفع صوته كناقة ثمود فأهلك بني قومه وجعلهم رماداً منثوراً.

فجاء توظيف من يجرّ الويلات على قومه في الجانب الأوّل من الصّورة وجعل مفهوم قصة قدار وناقة صالح الطّرف الثاني من الصّورة بعبارة مركزة و مكثّفة و الفرزدق أسقط شؤم عاقر الناقة على خصمه جرير.

من هذا يتضح أنّ الشعر الأموي يدلّ على ثقافة إسلامية عميقة اكتسبها شعراؤه بفضل نشأتهم الإسلامية ومعرفتهم بالقرآن الكريم والحديث النبوي وتمثّل ذلك في إدراكهم لأمور العقيدة والعبادات و إلمامهم بالأحكام الفقهية والحدود الشرعية واستلهامهم القصص القرآنية. وقد شمل ذلك مختلف الموضوعات الشعرية من مدح و هجاء و غزل ورثاء وغير ذلك. وإن كان الباحث يشعر بتفوّق المدح والهجاء والغزل من حيث الكمّ الشعري الذي تتّضح فيه هذه الثقافة وهو أمر طبيعي، باعتبار هذه الثلاثة هي الموضوعات الكبرى للشّعر في تلك الحقبة.

وعلى الرغم من أنّ الغالبية العظمى من الشعراء قد ظهر تأثّرها بالثقافة الإسلامية، إلا أنّ هناك بعض الأسماء الشعرية كجرير والفرزدق فاق الأثر عندها سواها، وهذا في اعتقادي يرجع إلى أن النّتاج الشعري لهذه المواهب الفذة كان جسيماً، ووصل إلينا الجزء الأكبر منه، إن لم يكن كلّه.

النتيجة:

١. كانت شخصيّات الأنبياء هي أكثر شخصيات التّراث الديني شيوعاً في الشعر الأموى لإحساس الشعراء بأنّ ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكلّ من النّبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمّته. والفارق بينهما أنّ الأوّل يحمل رسالة سماوية، أمّا الجامع بينهما فهو أن كلا منهما يتحمّل العنت والعذاب في سبيل رسالته ويعيش غريباً في قومه، محارباً منهم في أغلب الأحوال وغير مفهوم و لذلك فقد طاب للشعراء أن يشبهوا فترة المعناة التي يعيشها الشاعر قبل ميلاد القصيدة بفترة الغيبوبة التي كانت تنتاب الرّسل أثناء الوحى.

٢. إنّ الشعر الأموى يحاول امتصاص القصة القرآنية، ثمّ تحويرها مما يحقق له أهدافه الشعرية المرجوّة مراعيا هيبة وجلالة النصّ الأصلي وقد نجح الشعر الأموي في توظيف القصة القرآنية، ممّا يتلاءم سياق القصائد، لذلك ساهمت هذه القصص القرآنية في تشكيل رؤية جديدة و فتحت لها آفاقاً ممتدّة.

٣. ومن هذا المقال يتضح أنّ الشعر الأموي يدلّ على ثقافة إسلامية عميقة اكتسبها شعراؤه بفضل نشأتهم الإسلامية ومعرفتهم بالقرآن الكريم والحديث النبوي وتمثّل ذلك في إدراكهم لأمور العقيدة والعبادات وإلمامهم بالأحكام الفقهية و الحدود الشرعية واستلهامهم القصص القرآنية.

الهوامش:

١- على تداخل فيما بين هذه الأساليب المتنوّعة، فالإعجاز مثلاً في القرآن يشمل كل هذه الأساليب، والقَصص كثيراً ما يشتمل عليها كلّها، وأحياناً يشتمل على جملة منها.

٢- الكسعيّ: نسبة إلى كسع: حيّ من قيس عيلان و قيل هم حيّ من اليمن رماة. و الكسعيّ هذا يضرب به المثل في الندامة و هو رجل رام رمى بعد ما أظلم الليل عيرا فأصابه و ظنّ أنه أخطأه فكسر قوسه ثم ندم من الغد حين نظر إلى العير مقتولاً و سهمه فيه، فصار مثلاً لكل نادم على فعل يفعله (أنظر «اللسان» مادة كسع)، المبرد، ١٣٢٣هـ، ج١: ١٠٣.

٣- مقتبس من قوله تعالى: قال: "لاتثريب عليكم اليوم، يغفر اللّه لكم".

٤- لّما هدم الوليد بن عبد الملك كنيسة دمشق كتب إليه ملك الروم:«إنّك هدمت الكنيسة التي رأى أبوك تركها، فإن كان حقاً فقد خالفت أباك، وإن كان باطلاً فقد أخطأ أبوك».فلم يدر ما جوابه فكتب إلى الكوفة و البصرة و سائر البلدان أن يجيبوه، فلم يجبه أحد، فوثب الفرزدق فقال: أنا أبو فراس! أصلح اللّه الأمير، قد رأيت رأياً فإن يك حقاً فخذه و إن يك خطأ فدعه [و هو] قول اللّه

عز و جل: (وَ داوُدَ وَ سُلَيْمانَ إِذْ يَحْكُمانِ فِي الْحَرْثِ إِذْ نَفَشَتْ فِيهِ غَنَمُ الْقَوْمِ وَ كُنَّا لِحُكْمِهِمْ شاهِدِينَ فَفَهَّمْناها سُلَيْمانَ) (سورة الأنبياء، الآية: ۷۸- ۷۹).

۵- و كان السامريّ من قوم يعبدون البقر، و كان قد أظهر الإسلام، و في قلبه من حب عبادة البقر شيء، فابتلى اللّه به بني إسرائيل، فقال لهم السامري، و اسمه موسى بن ظفر: ائتوني بحلي بني إسرائيل، فجمعوا له، فاتخذ لهم منه عجلا جسدا، له خوار، و ألقي في فمه قبضة من تراب أثر فرس جبريل، فتحول عجلا جسدا لحما و دما له خوار و هو صوت البقر... و قيل: كان جسدا مجسدا من ذهب لا روح فيه، و كان يسمع منه صوت (الدميرى، ۱۹۹٤م، ج۲: ۱۵۳).

٦- النسيء: اللبن شيب بالماء، و أراد هنا البول.

۷- وَبار: قرية زعموا أنها من مساكن الجنّ.

۸- الجسد: الذي لا يعقل و لا يميز. و لا يميز قال اللّه تعالى: فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَداً لَهُ خُوارٌ.

۹- العذافر: هو العذافر بن يزيد التيمي، أحد أجواد العرب، و داره على سنخة بلعم، و العذافر: صفة من صفات الأسد.

۱۰- الدّجّال: الذي يخرج في آخر الزّمان و معه حشد عظيم.

۱۱- يأجوج و مأجوج: قوم ذكروا في القرآن الكريم و هم حشد عظيم العدد.

۱۲- عبّاد الجحافي خرج في اليمن فقتله يوسف بن عمر الثقفي.

۱۳- الحجر: اسم ديار ثمود.

۱٤- اللقوح: الناقة الحامل. غرام: هلاك.

۱۵- الذمام: ما إذا نقض يذمّ ناقضه كالحق و الحرمة و غيرهما.

۱۶- ابن عبدالعزيز: هو عمر بن عبدالعزيز، طرد الفرزدق من المدينة لإفحاشه.

۱۷- أشقى ثمود: عاقر ناقة صالح.

۱۸- رغا: صاح و صوت، و أصل الرغاء للإبل. و في المعاني الكبير ۲۱۵: «رغا جزعا بعد البكاء». و في اللسان (عرن) «رغا صاحبي عند البكاء».

۱۹- الرِّمْدِدُ بالكسر. المتناهي في الاحتراق و الدّقة، كما يقال ليل أليل و يوم أيوم إذا أرادوا المبالغة.

المصادر و المراجع

- *القرآن الكريم*.

- ابن أبي ربيعة، عمر، (١٩٥٢م). «***ديوان الأشعار***»، ترتيب وشرح:محمد محيى الدين عبدالحميد، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى.

- ابن الأنبارى، أبوبكر، (١٤٢٤هـ.ق). «***الزاهر في معاني كلمات الناس***»، بيروت: دار الكتب العلمية.

- ابن حمدون، محمد بن حسن، (١٤١٧هـ.ق). «***التذكرة الحمدونية***»، بيروت: دارصادر.

- ابن عبد ربّه، أحمد بن محمد، (١٤٠٤هـ.ق). «***العقد الفريد***»، تحقيق: أحمد امين و آخرين، القاهرة: لجنة التأليف والنشر.

- ابن عساكر، علي بن حسن، (١٤١٥هـ.ق). «***تاريخ مدينة دمشق***»، بيروت: دارالفكر.

- ابن قتيبة الدينوري، (١٤٠٠ هـ.ق). «***عيون الأخبار***»، بيروت: دارالكتب العلمية.

- ابن كثير، أبوالفداء عماد الدين إسماعيل بن عمر، (١٩٨٣م). «***قصص الأنبياء***»، بيروت: دار الفكر.

- ابن منظور، جمال الدين محمد، (١٩٧٥م). «***لسان العرب***»، بيروت: دار صادر.

- الأصبهاني، على بن الحسين، (٢٠٠٢م). «***الأغاني***»، القاهرة: مصوّر عن طبعة دار الكتب.

- بستانى، محمود، (١٣٦٦هـ.ق). «***دراسات فنية في قصص القرآن***»، مشهد: مجمع البحوث الإسلامية.

- البغدادي، عبدالله بن عمر، (١٤١٨هـ.ق). «***خزانة الأدب و لبّ لباب لسان العرب***»، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجى.

- الجاحظ، عمروبن بحر، (١٩٧٥م). «***البيان و التبيين***»، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي.

- ــــــــــــــــ ، (١٩٩١م). «***البخلاء***»، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ط٢.

- ــــــــــــــــ، (١٣٦٤هـ.ق)، «***البرصان و العرجان والعميان والحولان***»، بيروت: دارالجيل.

- جرير، بن عطية، (١٩٨٥م). «***ديوان جرير***»، شرح: محمد بن حبيب، القاهرة: دار المعارف.

- الجمحي، وهب بن زمعة، (١٩٧٢م). «***ديوان أبي دهبل الجمحي***»، تحقيق: عبدالعظيم عبدالمحسن، النجف: مطبعة القضاء.

- الدرّاجي، محمد عباس، (١٩٨٧م). «***الإشعاع القرآني في الشعر الأدبى***»، بيروت: عالم الكتب.

– الدميري،كمال الدين محمد بن موسى، (۱۹۹۴م). «***حياة الحيوان الكبرى***»، بيروت: دارالكتب العلمية.

– الرّاعي النميري، عبيد بن حصين، (۱۹۸۰م). «***شعر الرّاعي النميري***»، دراسة و تحقيق: نوري حمودي القيسي، بغداد: المجمع العلمي العراقي.

– زائد، علي العشري، (۱۹۹۷م). «***استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربى المعاصر***»، القاهرة: دارالفكر العربي.

– الشيخلي، بهجت عبدالواحد، (۲۰۰۱م). «***بلاغة القرآن الكريم في الإعجاز إعرابًا وتفسيرًا بإيجاز***»، أمّان: مكتبة دنديس.

– الطبري، محمد بن جرير، (۱۹۸۵م). «***تاريخ الرّسل و الملوك***»،تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم، القاهرة: دارالمعارف.

– العرجي، (۱۹۵۶م). «***ديوان الأشعار***»، تحقيق: خضر الطائي ورشيد العبيدي، بغداد: دارالمعارف.

– الفرزدق، همام بن غالب، (۱۹۷۳م). «***ديوان الفرزدق***»، عنى بجمعه: عبدالله الصّاوى، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى.

– القطامى، عمير بن شييم، (۱۹۶۰م). «***ديوان القطامى***»، تحقيق: إبراهيم السامرائي و أحمد مطلوب، بيروت: دارالثقافة.

– القيسي، نوري حمودي، (۱۹۸۲م). «***شعراء أمويون***»، بغداد: مطبوعات المجمع العلمي العراقي.

– المبرّد، أبو العباس محمد بن يزيد، (۱۳۲۳هـ.ق). «***الكامل في اللغة***»، القاهرة: دار التقّدم.

المجلّات:

– رستم پور، رقيه، (۱۳۸۴ ه.ش). «***التناصّ القرآني فى شعر محمود درويش***»، طهران: مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها.

– رواجبة، أحمد راضي، (۲۰۱۳م). «***أثر الخطاب الدّيني في تشكيل الصورة الفنية في شعر النقائض الأموية***»، مجلة بحوث إسلامية و إجتماعية متقدّمةٌ، العدد الثانى.

– نهيرات، أحمد، (۱۳۸۸ ه.ش). «***استدعاء الشّخصيات القرآنية في ديوان بدوي جبل***»، طهران: مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ۱۱.

المدائح الدينيّة و نطاقاتها في إيران
منذ العصر الصفوي الثاني حتّى عصر القاجار

سيدحسين مرعشي*

دكتوراه في اللغة العربيّة وآدابها بجامعة القدّيس يوسف – بيروت

الملخّص

بدأت بوادر إحياء اللغة العربيّة في إيران بعد أن اتّصل الملوك الصفويّون بالمدارس الدينيّة الشيعيّة في جبل عامل ودعوا جمّاً غفيراً من علمائها للقُدوم إلى إيرانَ لدعم المذهب الإمامي وإحيائه فيها. وقد كان لهجرة فقهاء الشيعة من جبل عامل وبُعيد ذلك من البحرين إلى إيران، واهتمامهم بالمدارس الدينيّة التي أرسوا قواعدها في أصبهان، وفي المدن الإيرانيّة الأخرى، الدور الأساس في تمهيد وإعداد أرضيّة صلبة لإحياء هذه اللغه بإيران. وقد تأثّرت نتاجات شعراء إيران الشعريّة، في تلك الفترة، بمؤثّرات كثيرة يمكن تعرّفها من خلال دراسة نطاقات هذه القصائد وأنواعها وتحديد الأغراض الموجودة فيها. وفي هذا المقال نتكلّم حول نطاقات المدائح الدينيّة باعتبارها أكثر النطاقات تنوّعاً في هذا العصر. وهذه النطاقات، حسب مقدّماتها، هي : نطاقات تبدأ بمقدّمات نسيبيّة، نطاقات تبدأ بمقدّمات غير نسيبيّة، نطاقات تبدأ بالمدح مباشرة. وقد يُطيل الشعراء المقدّمات إظهاراً لتمكّنهم الشعري.

الكلمات الدليلة: الصفويون، فقهاء الشيعة، المديح، النطاق، النسيب.

---

*. E-mail:hosein_marashi@ yahoo.com

تأريخ الوصول: ١١ /٠٢/ ١٣٩١؛ تأريخ القبول: ١٨/ ٠٥/ ١٣٩١.

المقدمة

انقطعت إيران والإيرانيّون من البيئة العربيّة ولغتها بُعيد سقوط البويهيّين (٣٢٧هـ .ق/٩٣٢م – ٤٤٨هـ .ق /١٠٥٥م) في إيران واستيلاء السلاجقة (٤٢٨هـ .ق/١٠٣٧م – ٥٤٧هـ .ق / ١١٥٤م) عليها. واستمرّ هذا الانقطاع حتّى أواسط العصر الصفوي (٩٠٧هـ .ق/١٥٠٢م – ١١٤٨هـ .ق/١٧٣٦م). وبدأت بوادر إحياء اللغة العربيّة في إيران بعد أن اتّصل الملوك الصفويّون بعامّة، و الشاه عبّاس الصفوي (١٠٣٨هـ .ق/١٦٢٩م) بخاصّة، بالمدارس الدينيّة الشيعيّة في جبل عامل ودعوا جمّاً غفيراً من علمائها للقُدوم إلى إيران لدعم المذهب الإمامي وتوطيد أساطينه وإرساء أسسه وإحيائه فيها. وكانت هذه الحوزة تُعتبر أكبر مدرسة دينيّة للفكر الشيعي الإمامي في تلك الفترة. وكان لهجرة فقهاء الشيعة من جبل عامل و بُعيد ذلك من البحرين إلى إيران، و اهتمامهم بالمدارس الدينيّة الّتي أرسوا قواعدها في عاصمة الصفويّين أصبهان، وفي المدن الإيرانيّة الأخرى، الدورُ الأساس في تمهيد و إعداد أرضيّة صلبة، وفي نفس الوقت خصبة لإحياء اللغة العربيّة فيها. وإذا كان هؤلاء الفقهاءُ هم الروّادَ الأوائل لهذه اللغة في العصر الصفوي بإيران، فقد كان لتلاميذهم الذين نهلوا من مَعينهم في الحوزات العلميّة الفضلُ في نشر اللغة العربيّة ورواجها فيها، وذلك في الحقبة التي تلت ذلك العصر أي العصرَين الأفشاري (١١٤٨هـ .ق/ ١٧٦٣م – ١١٦٣هـ .ق/ ١٧٥١م)، والزندي (١١٦٣هـ .ق/ ١٧٥١م – ١٢٠٩هـ .ق/ ١٧٩٤م).

قسّم الباحثون العصر الصفوي إلى ثلاث مراحل كالتالي:

١- العصر الصفوي الأوّل : منذ عام ٩٠٧هـ .ق/ ١٥٠٢م حتّى حكومة الشاه عبّاس الصفوي عام ٩٩٥هـ .ق/ ١٥٨٧م.

٢- العصر الصفوي الثاني : أيّام حكم الشاه عبّاس الصفوي بين عامَين ٩٩٥هـ .ق/ ١٥٨٧م و ١٠٣٨هـ .ق/١٦٢٩م.

٣ – العصر الصفوي الثالث : منذ وفاة الشاه عبّاس الصفوي عام ١٠٣٨هـ .ق/ ١٦٢٩م حتّى سقوط الصفويّين عام ١١٤٨هـ .ق/ ١٧٣٦م.

ويمكن اعتبارُ عصر الشاه عبّاس الصفوي بداية العصر الحديث في إيران، وهو عصر شاع فيه مذهب الشيعة الإماميّة، وغابت فيه اللغة العربيّة عن الأوساط الحكوميّة، وتجلّى فيه الفنّ الإسلامي والإيراني، وعمّت الثقافة الإسلاميّة والإيرانيّة في البلاد. وقد كانت هذه الخصائص ظاهرة بجلاء

في العصرَين الأفشاري (١١٤٨هـ .ق/١٧٣٦م– ١١٦٣هـ .ق/١٧٥١م) والزندي (١١٦٣هـ . ق/١٧٥١م– ١٢٠٩هـ .ق/١٧٩٤م) أيضاً حيث يمكن اعتبارُ هذه الفترة (مائتان وخمسة عشر عاماً)، بدءاً من العصر الصفوي الثاني وانتهاء بسقوط الزنديّين عصراً واحداً. و لم نتطرّق في البحث إلى العصر الصفوي الأوّل لقلّة الشعراء آنذاك حيث لم يتجاوز عددهم اثنين أو ثلاثة.

وفي العصر المدروس، شهدت إيران نشاطاً شعريّاً لم تستوفِ حقّه من الدراسة، وقد لاحظنا –من خلال ما اطّلعنا عليه من مصادر– أنّه كان لشعر الولاء للنبي (ص) وأهل بيته (ع)، مدحاً ورثاءً، الحظّ الأوفى، في تلك الفترة. وذلك لأسباب هي:

١– رواية نقلت عن الإمام جعفر بن محمّد الصادق(ع) إذ قال : "مَن قال فينا [أهلَ البيت] بيتاً من الشعر أعطاه الله بيتاً في الجنّة". (المجلسي،ج ٢٦، ص ٢٣١) وقد أشار بعض شعراء العصر إلى هذا الموضوع في أشعارهم.

٢– كان بعض الملوك الصفويّين يرى أنّ من الواجب أن توجّه المدائح إلى الرسول الأعظم(ص) وأهل بيته(ع)، ويرفض أن يمدحه الشعراء كما جاء في سيرة الشاه طهماسب الصفوي (٩٨٤هـ .ق/ ١٥٧٦م) .

٣– كان معظم شعراء العصر فقهاء ومن رجال الدين؛ فمن الطبيعيّ أن يهتمّوا بالشعر الدينيّ أكثر من غيره.

وقد كانت للعوامل التراثيّة والثقافيّة والمذهبيّة تأثيرها في الشعر الديني. ويمكن التعرّف إلى شيء من هذه المؤثّرات من خلال دراسة بِنى هذه القصائد وأنواعها وتحديد أغراضها. فبناءً على ذلك نرغب، من خلال هذه الدراسة، في الإجابة عن سؤال رئيسي هو :

ما هي نطاقات المدائح الدينيّة في إيرانَ الصفويّة والزنديّة والأفشاريّة؟

وارتأينا أن ندرس نطاقات المدائح الدينيّة غير سواها، لأنّها أكثر تنوّعاً من المراثي الدينيّة والشعر الصوفي.

وللحصول على رؤية واضحة للموضوع نستمدّ من المنهج الموضوعاتي الذي من شأنه تحديد نطاقات القصائد وأغراضها.

ونودّ أن نشير هنا إلى أنّنا استندنا إلى بعض المجموعات المخطوطة غير المرقّمة فلذلك اضطررنا إلى ذكر اسم المجموعة من دون الإشارة إلى الصفحة التي راجعناها.

وقبل الدخول في صلب الموضوع يجب الإشارة إلى أنّنا لانعني بنطاق القصيدة أغراضَها أو مضامينَها بل نعني به إطارَها العامّ الذي يتشكّل من محاورَ وأغراضٍ رئيسيّة، وبعبارة أخرى أنّ نطاق القصيدة هو العمارة التي يقوم النصّ الشعري عليها بصفته مجموعة من الأغراض التي تخضع لتخطيط أو ترتيب خاصّ في صياغتها. وباختصار يمكن توضيح نطاق القصيدة بأنّه الإطار الذي يتضمّن الأغراض الرئيسيّة لها، فإن كان النطاق يحتوي على غرض رئيسي واحد فهو نطاق أحادي، وإن كان يحتوي على غرضين أساسيّين فيعتبر نطاقاً ثنائيّاً، وإن كان ذا أغراض رئيسيّة ثلاثة فيسمّى نطاقاً ثلاثيّاً، فهكذا ...

ونحن نعتزم تفصيل الحديث عن نطاقات المدائح الدينيّة في العصور الثلاثة الصفوي والأفشاري والزندي ضمن العناوين التالية.

نطاقات المدائح الدينيّة

ليس للمدائح الدينيّة شكل بنائي واحد مطّرد بل أنّ هناك أشكالاً بنائيّة أو نطاقات متعدّدة نقسّمها حسب مقدّماتها؛ لأنّها هي الميزة الأساسيّة لكلّ نطاق أو تركيب، ولأنّه يساعدنا في دراسة التطوّر الذي حصل لنطاقات المدائح الدينيّة، في هذا العصر. وهذه النطاقات هي: نطاقات تبدأ بمقدّمات نسيبيّة، نطاقات تبدأ بمقدّمات غير نسيبيّة، نطاقات تبدأ بالمدح مباشرة.

أ–نطاقات تبدأ بمقدّمات نسيبيّة

لا نعني بالنسيب ما نعرفه عموماً بل نقصد به النسيب والغزل والرحيل. ولكلّ هذه المصطلحات معانٍ اصطلاحيّة تركناها، واستعملنا هذه المفردات بمعنى واحد، لأنّها تأتي من ثقافة واحدة، ولايؤثّر اختلاف معانيها في بحثنا هذا. وعلى كلّ، فإنّ كثيراً من المدائح الدينيّة بل أكثرها، في هذا العصر، يبدأ بالنسيب. وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على تأثّر الشعراء بالشعر العربي القديم. وكان الشاعر العربي، في العصرين الجاهلي والإسلامي، يبدأ قصيدته المدحيّة بالنسيب لبعث الممدوح على الجزاء والعطاء. وأوضحُ نصّ في هذا قول ابنقُتيبة (٢٧٦هـ .ق/ ٨٨٩م) :

«وسمعتُ بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيد أنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين ثمّ وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميلَ نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعيَ به إصغاء الأسماع إليه، لأنّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، كما قد

جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزل، وألف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقاً به بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع لـه عقبَ بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصبَ والسهرَ وسريَ الليل وحرَّ الهجـير وإنـضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقَّ الرجاء وذمامةَ التأميل، وقرَّر عنده ما ناله من المكاره في السير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأه، وهزَّه للسماح، وفضّله على الأشياء". (ابنقُتيبـة، ١٩٩٦م، ج ١: ٧٤- ٧٥)

هذا النصّ يكشف عن شيء في فهم ابن قُتيبة للقصيدة، فهو أن لا مدحيّة من دون مقدّمة تتألّف من الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الراحلة، وذلك لشدّ الأسماع والقلوب إليه وبخاصّة سمـع الممدوح وقلبه. هذا الشرط القسريّ يؤكّده ابنرشيق (٤٥٦هـ .ق/ ١٠٦٤م) حين يعيب الـشعراء الذين يبدأون القصيدة بالمدح مباشرة، وهو يقول:

« ومن الشعراء مَن لا يجعل لكلامه بسطاً من النسيب، بل يهجم على مـا يريـده مكافحـة، ويتناوله مصادقة،[...]، والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبه البتراء والقطعاء، وهـي التي لا يبدأ فيها بحمد الـله - عزّ وجلّ - على عادتهم في الخطب» (ابنرشـيق، ١٩٩٦م، ج ١: ٣٧٢).

فقبل أن يؤصّل ابنرُشيق هذا الأصل أتى ناقد ثالث وهو ابنالأثير (٦٣٧هـ .ق/ ١٢٣٩م) مخفّفاً من حدّة هذا الشرط. فرأى ابنالأثير أنّ "القاعدة التي يبنى عليها أساسه [المطلع] أنّه يجب على الشاعر إذا نظم قصيداً أن ينظر، فإذا كانت مديحاً صرفاً لا يختصّ بحادثة من الحوادث فهـو مخيّـر بـين أن يفتتحها بغزل أو لا ". (ابنالأثير، ١٩٩٦م، ج٢: ٢٣٦) أمّا إذا كانت القـصيدة في حادثـة مـن الحوادث كفتح أو عزيمة جيش فإنّه لاينبغي أن تبدأ بالغزل، لأنّ هذا يدلّ« على ضعف قريحة الشاعر وقصوره عن الغاية، أو على جهله بوضع الكلام في مواضعه، ولأنّ الأسماع تكون متطلّعةً إلى ما يقال في تلك الحوادث، والابتداء بذكرها بالغزل» (م ن، ج٢: ٢٣٦).

وعاب ابنرُشيق أن يكون النسيب أطول من المدح. (ابنرشيق، ١٩٩٦م، ج١: ٣٧٣)

وعلى كلّ، استمرّ النقاش حول المقدّمة الغزليّة للمديح وطولها إلى العصور التالية. وأنّ المقدّمـة الغزليّة لاتقتصر على المدائح الدينيّة بل تتعدّاها إلى المدائح كلّها دينيّة كانت أم سواها. وهذه ظـاهرة شائعة متأثّرة بالمدح غير الديني، منذ صدر الإسلام، إلّا أنّ بعض الشعراء رأوا أن يكون للمطلع الغزلي للقصيدة المدحيّة الدينيّة خصوصيّة تميّز هذا النوع من المديح بحيث أن يجعل المستمع متيقّناً بأنّ المـديح

منشود في شخصيّة دينيّة. وقال ابن‌حجّة الحموي (٨٣٧ هـ .ق/ ١٤٣٣م) في شرحه للبديعيّة التي أنشدها في مدح الرسول محمّد(ص):

«إنّ الغزل الذي يصدّر به المديح النبوي يتعيّن على الناظم أن يحتشم فيه ويتأدّبَ و يتضاءلَ ويتشبّبَ، مطرباً بذكر سلع ورامه وسفح العقيق والعُذيب والغُوير ولعلع وأكناف حاجر، ويطرح ذكر محاسن المرد، والتغزّل في ثقل الردف ودقّة الخصر وبياض الساق وحُمرة الخدّ وخُضرة العِذار وما أشبه ذلك، وقلّ مَن يسلك هذا الطريق من أهل الأدب» (ابن‌حجّة، ١٩٩١م، ج١: ٣٦-٣٧)

ويرى ابن‌حجّة أنّ مطلع البردة من أحسن البراعات، وهو :

أ مِن تذكّر جيران بـــــذي سَلَمِ مزجتَ دمعاً جرى من مُقلةٍ بِدَمِ

(البوصيري، ١٩٩٥م، ١٦٥)

فحسب ابن حجّة "مزج دمعه بدمه عند تذكّر جيران بذي‌سلم من ألطف الإشارات إلى أنّ القصيدة نبويّة". (ابن‌حجّة،ج١، ص٣٧) ولكنّنا نتحفّظ على هذا الرأي؛ لأنّه إذا اتّفقنا مع الحموي فهل يمكن اعتبار مطلع قصيدة امرئ القيس المعروفة مطلعاً يتناسب مع القصيدة النبويّة؟! يبدو أنّ في كلام الحموي هذا شيئاً من المبالغة، نعم نحن معه حينما اعتبر الحشمة والأدب في المقدّمة الغزليّة للمدائح النبويّة من شروطها الرئيسيّة. وهذا ما نراه فعلاً في مقدّمات المدائح الدينيّة الغزليّة في العصر الصفوي وبعده.

وفي كثير من هذه القصائد المدحيّة يمتزج النسيب بالشعر الصوفي وهذه ظاهرة طبيعيّة وشائعة عند شعراء إيران، وذلك لتأثّرهم الشديد بالتراث الشعري الصوفي فارسيّاً كان أو عربيّاً. والشعر الصوفي الذي نراه في المديح الديني يبدأ بالنسيب أو الغزل ولكن لا يمكن الفصل بينه وبين الشعر الصوفي الذي يأتي بعده مباشرة بسبب علاقتهما الوثيقة ببعضها. وهذا ما نجده في أشعار ابن‌الفارض (٦٣٢هـ .ق/ ١٢٣٥م) الصوفيّة كالقصيدة التي تبدأ بالبيت الآتي:

هل نارُ ليلى بَدَت ليلاً بذي سَلَمِ أم بارقٌ لاحَ في الزوراء فالعلمِ

(ابن الفارض، ٢٠٠٥م، ١٨٥)

وإذا ما درسنا القصائد المدحيّة التي تبدأ بالنسيب من حيث الشكلُ البنائي لرأينا أنّها من نوعين : ثلاثيّ البناء وثنائيّ البناء.

١- نطاق ثلاثي

يوجد نطاقان ثلاثيّان للمديح الديني، هما:

١-١-النسيب فالمديح فالرثاء

لا شكّ في أنّ مديح المرثي من الموضوعات الرئيسيّة التي يعالجها الشاعر في رثائه، إلّا أنّ بعض الشعراء يُطيلون المديح في مراثيهم إذ يخيّم على القصيدة جوّ المديح. ولعلي بن خلف المشعشعي[١] (١٠٨٨هـ .ق/ ١٦٧٧م) قصيدة في رثاء الإمام الحسين بن علي(ع) أنشدها في محرّم عام ١٠٧٩هـ.ق/ ١٦٦٩م في هذا النطاق، ومطلعها:

إن كنت تطمع في وصال الكاعبِ فاردُدْ لها عصر الشباب الذاهبِ

(المشعسعي، بلا،٣٥١)

ويمكن تقسيم القصيدة كالتالي :

- النسيب : من البيت الأوّل حتّى البيت الثالث والعشرين (٢٣ بيتاً)
- بيت التخلّص، وهو :

فاشمخْ بأنفك عن ركوبك باطلاً واجنحْ لمدح أكارم وأطائب

- مدح أهل البيت : من البيت الخامس والعشرين حتّى البيت الخامس والثلاثين (١١بيتاً)
- بيتا التخلّص، وهما :

وإذا ذكرت مصابهم بالطفّ من أعدائهم هانتْ عليّ مصائبي

فأباتُ مقروحَ الفؤاد موصّلَ الـ أحزان مغسولاً بدمعٍ ساكبِ

- رثاء الإمام الحسين (ع) : من البيت الثامن والثلاثين حتّى البيت الواحد والأربعين (٤ أبيات)
- الصّلاة على النبي(ص) وأهل بيته(ع) في البيت الثاني والأربعين والأخير من القصيدة

فيلاحظ أنّ عدد أبيات المديح ثلاثة أضعاف أبيات الرثاء تقريباً، ومع ذلك تعتبر هذه القصيدة مرثية رغم قلّة أبيات الرثاء فيها.

۱-۲-النسيب فالمديح فالصلاة والتسليم (والتوسّل والتشفّع)

إنّ قسطاً وافراً من المدائح الدينيّة أنشد في هذا النطاق، فمعظم المدائح النبويّة وجزء من مـــدائح أميرالمؤمنين عليّ بن أبيطالب (ع) يبدأ بالنسيب ومن ثمّ المديح فالصلاة والتسليم على الممدوح. وفي بعض هذه القصائد يبدأ الشاعر مدحيّته بوصف الناقة التي توصله إلى قبر الممدوح، وهو :

خلّـــها تطوِ شقّة البيد طيّا تُدمن السير بُكرةً وعشيّا[۲]
فعســـى السير أن يبرّد منها بمياه العذيب داء دويّا
كلّمـــا غرّدتْ حُداةُ المطايا تتهاوى من الغرام هويّا
ذاكـــراتٍ بأيمنِ السفحِ مَرعىً مُخصباً قد رعته دهراً و ريّا[۳]
نـــَحِّ عنها ضربَ القطيع فذكراك رُبى حاجر يحثّ المطيّا[٤]
أنـــت تبغي بضربك العيسَ قطعَ البيد طيّاً أو تُرزمَ الشدقميّا[٥]
هي تبغي رمثَ اللوى وخُزامـــاه وتبغي بذلك الجزع حيّا[٦]

(المشعسعي، بلا، ٣٦)

إلى أن قال في تخلّص الرحيل :

للمطايا عندي حقوق إذا مـــــا بلغتني وقد رأيت الغريّـــا

(م ن، ٣٧)

ويُعلم من البيت الأخير أنّ القصيدة أنشدت في مدح الإمام عليّ بن أبيطالب(ع). وقلّمـــا نجـــد مديحاً يبدأ بالرحلة، وربّما يرجع بدء هذه القصيدة بالرحلة وتوصيف الراحلة إلى ثقافة الشاعر العربيّة وهو من خوزستان ومن أشدّ شعرائها عصبيّة بعروبته.

وفي ختام هذه المدائح يصلّي الشاعر على الممدوح ويسلّم عليه، وفي كثير من الأحيان يستشفع به وبآله يوم القيامة. والشفاعة في ختام هذه القصائد كالجزاء والعطاء الذي يتمنّاه الشاعر من ممدوحه في المدائح غير الدينيّة.

۲- نطاق ثنائي: النسيب فالمديح

لم نجد بين المدائح الدينيّة التي وجدناها في هذا العصر مدحيّة نبويّة في هذا النطاق. هذا في حين أنّ أكثر القصائد التي أنشدت في مدح الإمام علي بن أبيطالب (ع) وأولاده أنشدت في هذا التركيـــب الثنائي، فمثلاً لا نرى قصيدة في مدح المهدي المنتظر(عج) إلّا ولها جزآن : **النسيب فالمديح**. وعلـــى

سبيل المثال نشير إلى قصيدة بهاءالدين العاملي (١١٣٠هـ.ق/١٦٢١م) في مدح الإمام الثاني-عشر(عج) ابن الإمام العسكري(ع) والتي تبدأ كالتالي :

سرى البرقُ من نجدٍ فجَدّد تَذكاري عُهوداً بجُزوى والعُذَيبِ وذيقارِ

(حجازي، ١٩٩٩م، ٢٨٢)

قبل أن ننهي بحثنا حول المدائح التي لها مقدّمة غزليّة نتناول موضوع طول هذه المقدّمة. مع أنّنا نجد مقدّمات قصيرة كثيرة للمدائح الدينيّة، في هذا العصر، غير أنّه نرى بوضوح نزعة الشاعر في مديحه إلى المقدّمة الغزليّة الطويلة وكأنّه يريد إظهار شاعريّته عن هذا الطريق. وأحياناً نواجه مدائح نسيبها أطول من الغرض الأساس وهو المدح، وعلى سبيل المثال نشير إلى قصيدة الطبيب الأصفهاني[٧] (١١٩١هـ .ق/ ١٧٧٧م) في مدح الإمام المهدي (عج) وهي تبدأ كالتالي:

أيا مَن يداوي الناس دعني ودائيا علاج مريض الهجر ليس التداويا

دواؤك من داء النوى ليس شافيا وما بي غير الهجر إن كنت داريا

نسيم نواحي زَندَرود دوائيا و صحبة جيران العراق شفائيا

(الزنوزي، بلا، ٢٢٢)

وللقصيدة تسعة وأربعون بيتاً، وهي تقسَّم إلى قسمَين أساسيّين: النسيب فالمديح:

- النسيب: من البيت الأوّل حتّى البيت السابع والثلاثين (٣٧ بيتاً)
- بيت التخلّص: البيت الثامن والثلاثون
- المديح: من البيت التاسع والثلاثين حتّى البيت التاسع والأربعين (١١ بيتاً)

ويشاهد أنّ عدد أبيات المقدّمة النسيبيّة أكثر من ثلاثة أضعاف أبيات المديح.

وهناك من النقّاد مَن يرى عدم جواز إطالة الممادحة، لأنّها تُنسي أوّلها؛ وقد نقل ابنُرشيق (٤٥٦هـ .ق/١٠٦٤م) عن أحدهم:

"وقد حُكيَ عن عمارة أنّ جدّه جريراً قال: يا بَنيَّ! إذا مدحتم فلا تُطيلوا الممادحة فإنّه يُنسي أوّلها ولايحفظ آخرها، وإذا هجوتم فخالفوا". (ابنُرشيق، ١٩٩٦م، ج٢: ٢٠٥)

ورأى ابنُرشيق نفسه أنّ «من عيوب هذا الباب أن يكون النسيب كثيراً والمدح قليلا» (م ن، ج١: ٣٧٣) .

وقد عاب عدد من الشعراء والنقّاد، في العصر الصفوي، بدء المدائح الدينيّة بالنسيب فعملوا في إزالة هذا التقليد.

ب- نطاقات تبدأ بمقدّمات غير نسيبيّة

وأشير أعلاه أنّ بعضهم اعتبروا بدء المدائح الدينيّة بالنسيب عيباً ورجّحوا أن يبدأ المديح الديني بمقدّمات غير نسيبيّة كمقدّمات تتضمّن الحكمة والوعظ أو الشكوى. فيقول محمّد مؤمن الجزائري (١١٠٢هـ .ق/ ١٦٩١م) في كتابه زهرة الحياة: "[...] وهو أن يُحلّي المتكلّم كلامه بشيء من الحكمة والموعظة الحسنة أو شكايه الزمان وأبنائه أو ترك الصبا وعدم اتّباع الهوى وهو أليق بالمديح النبوي(ص) من التغزّل ونحوه من التشبيب بذكر القيان والخمور". (الجزائري، زهرة الحياة)

وإذا ما درسنا القصائد المدحيّة التي لها مقدّمات غير نسيبيّة، من حيث الشكلُ البنائي، لوجدناها في نطاقين: ثلاثي البناء وثنائي البناء.

١- نطاق ثلاثي: الشكوى فالمديح فالصلاة والتسليم (والتوسّل والتشفّع)

وقد نجد مدائح دينيّة في هذا النطاق. وظاهرة الشكوى من الدهر وأبنائه منتشرة في إيران الصفويّة والأفشاريّة والزنديّة، وذلك بسبب أحداث وحروب تشهدها البلاد في تلك الفترة. وللمشعشعي(١٠٨٨هـ .ق/١٦٧٧م) والي الحويزة، قصيدة يمدح بها الإمام الحسن بن علي(ع)، وهي تبدأ بالشكوى من الدهر ومصائبه كالتالي:

لو كان بعض الذي ألقى من المحن ... يبلَى به زمني ما ساءني زمني
ما للزمان كفانا الله صولته ... بالخطب دون البرايا قد تعمّدني[٨]
إن كنت تجهل نعتي لست تعرفه ... فاسأل عن الهمّ و البلوى فتعرفني
من كان ذا الدهر أبكاه و أضحكه ... فما حظيت بيوم منه أضحكني

(المشعسعي، بلا، ٣٩-٤٠)

إلى أن قال:

إلى الله أشكو من عداوته ... عسى إلهي منها أن يخلّصني
بأحمدَ و علي و البتولِ و بالحسين ... مولاي بعد المجتبى الحسنِ
غصن النبوّة من أصل الرسالة قد ... نشا فأكرمْ بذاك الأصل والغصنِ

(م ن، ٤٠-٤١)

وتنتهي القصيدة بأحد عشر بيتاً في التوسّل والتشفّع بالممدوح وحده بل يتوسّل بأهل البيـــت(ع) كافّة. وأكثر المدائح الدينيّة التي أنشدت في هذا النطاق موجودة في ديوان المشعشعي نفسه.

٢-نطاق ثنائي

وللمديح الديني نطاقان ثنائيّان هما كالآتي:

١-٢-الوعظ فالمديح

لمحمّدمؤمن الجزائري[٩] (١١٠٢هـــ .ق/ ١٦٩١م) قصيدة في مدح الإمام علي بن أبي طالـــب(ع) تبدأ بالوعظ وترك النسيب. وقد أوردنا رأيه في هذا الخصوص سابقاً. ومطلع القصيدة:

دع الأوطان يندبها الغريـــــــبُ و خلّ الدمع يسكبه الكئيبُ

(الجزائري، ١٣٩٣ه.ق، ١٨)

وتحوي المقدّمة أربعة عشر بيتاً، ثمّ يأتي بيت التخلّص وهو:

وحسبك في النوائب والبلايـــــا مغيث مفزع موليً وهوبُ

(م ن، ١٩)

والمديح ستّة أبيات كالتالي:

جواد قبل أن يرجى يواسي غيـــاث قبل أن يدعى يجيبُ
تكلّمتِ الظبا مـــعه و شمس و ثعبـــان و حيتـــان و ذئبُ
و ردّت بعدما غربت وغابت له شمس السماء و لا عجيبُ
كريم يستحي من مؤمل قد رجى أن يماطـــل أو يخيـــبُ
أمـــيـــرالمؤمنـــين أبوتراب علي المرتضى البرّ الحسيـــبُ
عليه تحيّتي ما جـــنّ ليـــل و حنّ من النوى دَنِفٌ غريبُ[١٠]

(م ن، ١٩)

فيلاحظ أنّ مقدّمة القصيدة أطول من الغرض الأساس وهو المديح.

٢-٢-الشعر الصوفي فالمديح

ونرى أحياناً مدائح في النبي محمّد(ص) وأهل بيته(ع) وهي تبدأ بشعر صوفي بحت. ولمحمّد بن علي الحرفوشي العاملي[١١] (١٠٥٩هـ .ق/ ١٦٤٩م) قصيدة غديريّة تبدأ بمقدّمة صوفيّة أوّلها:

يا وردةً من فوق بانه سرَّ المحبّة مَن أبانه؟

(السماوي، ٢٠٠١م، ج٢: ٢٧٨)

وفيه إشارة إلى وقعة غدير خمّ إذ قال:

واسأل بخمّ كم له الـ مختار من فضل أبانه؟

(م ن، ج٢: ٢٧٩)

وللحُرّ العاملي[١٢] (١١٠٤هـ .ق/١٦٩٣م) قصيدة في مدح أهل البيت (ع) لها مقدّمة صوفيّة كالتالي:

سقاني جمالُ الغيدِ كأسَ محبّة فجرّعني منها مدامةَ محنة[١٣]
بُدور بِدور قد أنارت بنورها تحلّت و لمّا أن تحلّتْ تجلّتِ
فتُخجل أغصان النقا إن تمايلت وتُبدي سنا شمس السما إن تبدّتِ
وقفن فلا أدري وقوف مودّع لنا، أم لقاء، أم معادي و رجعتي
تناهى غرامي في هواها و صبوتي فسيّان حالي في اكتهالي و صبوتي[١٤]

(مولوي، ١١٠٤م، ٣٦٩)

وقد ختم الشاعر القصيدة بالبيت التالي:

فهم خيرة الرحمن من سائر الورى وحجّته في كلّ إنس و جنّةِ

(م ن، ٣٨٦)

والجدير بالذكر أنّ الشعراء العلماء الذين أنشدوا مدائحهم الدينيّة في هذا النطاق ليسوا معروفين كصوفيّين بل هم فقهاء بالدرجة الأولى.

وأخيراً وصلنا إلى نطاقات المدائح الدينيّة التي تبدأ بالمدح مباشرة.

ج–نطاقات تبدأ بالمدح مباشرة

إنّ هناك محاولة لحذف المقدّمات المختلفة من المدائح الدينيّة وبدئها بالمديح بالذات. وهذه القصائد من حيث الشكلُ البنائي قسمان: ثنائي البناء وأحادي البناء.

١-نطاق ثنائي

نرى ثلاث نطاقات ثنائيّة للمديح الديني تبدأ بالمديح مباشرة، وهي كالآتي :

١-١-المديح فالصلاة والتشفّع

أنشد نصرالله الحائري[١٥] (١١٦٨هـ .ق/ ١٧٥٥م) قصيدتين في مدح الإمام علي (ع) تبدآن بالمديح. تنتهي القصيدة الأولى بالصلاة على الممدوح (الحائري، ١٩٥٤م، ١٤) والأخرى بالتشفّع به يوم القيامة والصلاة عليه (م ن، ١٠-١٢).

١-٢-المديح فالوصف

وهذا النطاق من إبداعات شاعر المديح الديني في تلك الحقبة. وقد أنشدت مدحيّة علويّة واحدة تبدأ بالمديح ومن ثمّ وصف طويل لقُبّة مرقده الشريف وجدناها في ديوان الحائري. تبدأ القصيدة بالبيت التالي:

إذا ضامك الدهر يوماً و جـــارا فلُذ بحمى أمنع الخلق جارا[١٦]

(م ن، ١٢)

وللقصيدة اثنان وخمسون بيتاً يصف فيه الشاعر قُبّة الإمام علي (ع) وتذهيبها وما كتب عليها من الآيات والطوق والكفّ والهلال الظاهرات فوق تلك القُبّة. وقد بنى القُبّة نادر شاه الأفشاري (١١٦٠هـ .ق/١٧٤٧م) عام ١١٥٥هـ .ق/١٧٤٢م فأطلاها على غرار قُبّة الصخرة في مدينة القدس.

١-٣-المديح فالشعر الصوفي

لم نجد من المدائح الدينيّة المنشودة في هذا النطاق سوى قصيدة واحدة (اثنا عشر بيتاً) في مدح الرسول الأعظم(ص) أنشدها بهاءالدين العاملي (١٠٣٠هـ .ق/ ١٦٢١م) مطلعها:

و ليلة كان بها طالعي في ذروة السعد و أوج الكمال

(حجازي، ١٩٩٩م، ٣٠٤)

وليست القصيدة قصيدة مدحيّة بالمعنى الذي نعنيه وإنّما هي وصف لليلة يرى فيها الشاعر النبي محمّد(ص) في المنام. وإجمالاً، أنّ المحاولات التي أدّت إلى نطاقات ثنائيّة تبدأ بالمديح قليلة جدّاً.

۲–نطاق أحادي

وفي نهاية المطاف، وصلنا إلى مدائح دينيّة لها نظام تامّ. وهذه القصائد ليست غزيرة، ويتراوح طولها بين قصير جدّاً كقصيدة البهائي (۱۰۳۰هـ .ق/ ۱٦۲۱م) في مدح الرسول الأعظم (ص) والتي لا تتجاوز خمسة أبيات (حجازي، ص ۲۷۷)، وبين طويل جدّاً كقصيدة مدحيّة للحُرّ العاملي (۱۱۰٤هـ .ق/ ۱٦۹۳م) تدور معانيها حول شخصيّة الإمام علي (ع)، ولها أربعمائة واثنان وخمسون بيتاً، ومطلعها:

كيف تحظى بمجدك الأوصياءُ؟ و به قد توسّل الأنبياءُ

(الأميني النجفي، ۱۹۹۷م، ج۱۱: ۳۳۲)

خاتمة

كانت غايتنا الأساسيّة في هذا البحث الإجابة عن سؤال جوهري هو:

ما هي نطاقات المدائح الدينيّة في إيرانَ الصفويّة والأفشاريّة والزنديّة؟

فبعد دراسة الموضوع وصلنا إلى نهاية المطاف، لعرض نتائج البحث وآفاقه الجديدة.

أوّلاً:نتائج البحث

إنّ أهمّ النتائج التي توصّلنا إليه في هذا المقال هي التالية:

۱– إنّ للمدائح الدينيّة، في هذا العصر، نطاقات قسّمناها حسب مقدّماتها كالتالي: نطاقات تبدأ بالنسيب، نطاقات تبدأ بمقدّمات غير نسيبيّة، نطاقات تبدأ بالمديح مباشرة.

۲– إنّ قسطاً كبيراً من المدائح النبويّة ذات المقدّمة النسيبيّة أنشدت في نطاق يتشكّل من ثلاثة أجزاء، هي : النسيب فالمديح فالصلاة والتسليم. هذا وأكثر المدائح التي أنشدت في أهل البيت(ع) لها نطاق ثنائي يتشكّل من جزءين، هما : النسيب فالمديح.

٣- شاهدنا أنّ الشاعر، في تلك الفترة، يُطيل المقدّمة إظهاراً لتمكّنه الشعري. وقد نواجه مدائح مقدّماتها أطول من غرضها الأساس وهو المديح.

٤- رأينا أنّ بعض الأدباء والشعراء اعتبروا بدء المدائح الدينيّة بالنسيب عيباً. ولذلك لجأ الشعراء إلى مقدّمات غير نسيبيّة كالشكوى.

٥- إنّ، في هذا العصر، مدائح دينيّة قليلة تبدأ بالمدح مباشرة.

٦- وجدنا، في فترة الدراسة، نطاقاً مبتكراً حديثاً له جزآن : المديح فالوصف.

ثانياً:آفاق جديدة

إنّ موضوع النطاق موضوع شائع في الدراسات النقديّة الحديثة فأوصي الباحثين بالتوجّه إليه ففيه مجال للكتابة. ويمكن أن يقوم باحث بدراسة نطاقات المراثي الدينيّة في هذا العصر إذ إنّ فيه مادّةً تصلح بحثاً علميّاً، وهو يكمل بحثنا هذا.

الهوامش

١- علي بن خلف المشعشعي من أمراء الحويزة المشعشعيّين. قال فيه ابن‌شدقم:"قد خدم بعض الفضلاء الكرام والعلماء العظام، فاقتبس منهم قراءة وسماعاً، فمنهم محمّد بن علي الحرفوشي الشامي ببلدة أصفهان في ألفيّة ابن مالك وشرحها وغيرها في النحو والصرف".(ابن شدقم، تحفة الأزهار، ج٣: ٢٤١)

٢- الشقّة: البعد، البيد: ج البيداء: الفلاة، أدمن الأمر: أدامه و واظبه.

٣- سفح الجبل: أسفله.

٤- نحّ عنها: أبعدها، الربى: ج الربوة: ما ارتفع من الأرض، حاجر: موضع بالحجاز.

٥- العيس: كرام الإبل، أرزمه: جعله يصوّت، الشدقم: اسم فحل من فحول أبل العرب معروف.

٦- الرمث: المسح، اللوى: ما التوى من الرمل، الخُزامى: نبت طيّب الريح.

٧- محمّد بن عبدالله المعروف بالطبيب الأصفهاني. قال فيه آغابزرگ الطهراني:" محمّدنصير الطبيب الأصفهاني: (...-١١٩١) أوالميرزا نصيرالدين محمّد بن الميرزا عبدالله، العالم الرياضي، الطبيب الخاصّ لبلاط كريم خان زند (م١١٩٣) بشيراز".(الطهراني،ج٦: ٧٨٠)

۸- عمّدني: قصدني.

۹- محمّد مؤمن بن محمّدقاسم الشيرازي المولد والمنشأ، الجزائري الأصل نسبة إلى جزائر خوزستان. توفّي عام ۱۱۰۲ أو ۱۱۱۸ الهجري بالهند. قال فيه شبّر:"كان من العلماء العرفاء". (شُبّر، ج٥: ۱۳۸)

۱۰- الدنف: الذي اشتدّ مرضه.

۱۱- قال فيه السماوي:"كان فاضلاً مشاركاً مصنّفاً كثير التصنيف، درس بالشام مدّة وخاف فخرج منها يترقّب إلى أصفهان، ...، الشام، وكان أديباً ملء الفم، شاعراً جيّدالنظم، دقيق الأسلوب".(السماوي،ج۲: ۲۷۷)

۱۲- ولد في قرية مشغر من قرى جبل عامل وبقي هناك للتحصيل بها من الأفاضل ثمّ سافر بعد أربعين سنة إلى العراق فإيران. ثمّ أقام بمدينة مشهد عام ۱۰۷۳ الهجري إذ تجمّع حوله طلبة العلم ينهلون من معين علمه. وأعطي منصب شيخ الإسلام وقاضي القضاة في مشهد.

۱۳- الغيد: ج الغيداء: المتثنّاة في نعومة.

۱۴- الصبوة (الأوّل): الميل إلى اللهو، الصبوة (الثاني): سنّ الشباب.

۱۵- قال فيه محسن الأمين:" كان يدرّس في الروضة الشريفة الحسينيّة، وكان زوّاراً للأمراء كثير السفارة فيما بينهم، خرج إلى إيران وطاف فيها وأقام مدّة، من جمّاعي الكتب والآثار".(الأمين، ج۱۰: ۲۱٤)

۱۶- ضامك: ظلمك، الحمى: المحمي.

المصادر والمراجع

- ابن‌الأثير، ضياء الدين، (۱۹۹۶م). «***المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر***»، تقديم: سمر روحي الفيصل، دمشق: وزارة الثقافة، ط۱،

- ابن‌حجّة الحموي، أبوبكر بن علي، (۱۹۹۱م). «***خزانة الأدب وغاية الأرب***»، شرح: عصام شعيتو، بيروت: دار و مكتبة الهلال، ط۱،

- ابن‌رشيق القيرواني، الحسن، (۱۹۹۶م). «***العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده***»، تقديم وشرح وفهرسة: صلاح الدين الهواري وهدى عودة، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ط۱

- ابن‌شدقم، ضامن، (۱۳۷۸ه.ش). «***تحفة الأزهار و زلال الأنهار في نسب أبناء الأئمّة الأطهار***»، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، طهران: مركز نشر ميراث مكتوب، ط۱.

- ابن‌الفارض، عمر، (٢٠٠٥م). «***الديوان***»، شرح: مهدي محمّد ناصرالدين، بيروت: دارالكتب العلميّة، ط٢.

- ابن‌قُتيبة الدينوري، عبدالله، (١٩٩۶م). «***الشعر والشعراء***»، تحقيق: محمّد شاكر، دار المعارف، ط٢.

- الأمين، محسن، (١٩٨۶م). «***أعيان الشيعة***»، تحقيق و إخراج :حسن الأمين، بيروت: دارالتعارف للمطبوعات.

- الأميني النجفي، عبدالحسين، (١٩٩٧م). «***الغدير في الكتاب والسنّة والأدب***»، بيروت: دارالكتاب العربي، ط٣.

- البوصيري، محمّد بن سعيد، (١٩٩۵م). «***الديوان***»، شرح وتقديم: أحمد حسن بسج، بيروت: دارالكتب العلميّة، ط١.

- الجزائري، محمّدمؤمن، (١٣٩٣ه.ق). «***خزانة الخيال***»، تقديم: شهاب‌الدين المرعشي النجفي، قم: مكتبة بصيرتي (مصوّرة)، ط١

- _____، «***زهرة الحياة الدنيا***»، قم: مركز إحياء التراث الإسلامي، الرقم ١٥١٨، ٢٢٧ ص، ١۵×٢٢/۵ سم، ١٨ سطراً.

- الحائري، نصرالله، (١٩۵۴م). «***حسن بن محمّد آل هاشم***»، تحقيق: عبّاس الكرماني، النجف الأشرف: ط١.

- حجازي، حسن عبدالكريم، (١٩٩٩م). «***بهاء الدين العاملي شاعراً***»، بيروت: ط١.

- الزنوزي، محمّدحسن، «***بحرالعلوم***»، طهران: مكتبة المجلس، الرقم ٢١٨٦، لا ورقة، لا مقياس، ٤۵سطراً.

- السماوي، محمّدطاهر، (٢٠٠١م). «***الطليعة من شعراء الشيعة***»، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، بيروت: دار المؤرّخ العربي، ط١

- شُبّر، جواد، (١۴٠٩م) .«***أدب الطف***»، بيروت: دارالمرتضى، ط١.

- الطهراني، (١٣٧٢ه.ش). «***طبقات أعلام الشيعة***»، تحقيق: علي‌نقي متروي، جامعة طهران: ط١.

- المجلسي، محمّدباقر، (١٩٨٢م). «***بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمّة الأطهار***»، بيروت: مؤسّسة الوفاء، ط٢.

- المشعسعي، علي بن خَلف، «***الديوان***»، قم: مركز إحياء التراث الإسلامي، الـــرقم ۳۶۲۵، ۴۱۰ص، ۱۷×۲۴سم، ۱۷سطراً.

- مولوي، أسد، (۱۴۱۰ه.ق). «***غديريّة للحُرّ العاملي (۱۱۰۴)*** »، بيروت: تراثنا العـــدد ٤، الصفحة ۳۶۷-۳۸۸.

از اینجا ببرید

برگ درخواست اشتراک فصلنامه *پژوهش‌های نقد و ترجمه‌ی زبان وادبیات عربی*

نام و نام خانوادگی/عنوان موسسه: .....

درخواست اشتراک از شماره‌ی ..... تا شماره‌ی ..... و تعداد مورد نیاز از هر شماره ..... نسخه

نشانی: .....

تلفن: .....؛ کد پستی: .....؛ صندوق پستی: .....

نشانی پست الکترونیکی: .....

تاریخ: .....

لطفاً حق اشتراک را به شماره‌ی حساب ۹۸۷۲۲۸۹۰، بانک تجارت، شعبه‌ی شهید کلانتری به نام درآمد اختصاصی دانشگاه علامه طباطبائی واریز نمایید. اصل فیش بانکی را به همراه فرم تکمیل شده‌ی فوق به نشانی دفتر مجله "*پژوهش‌های نقد و ترجمه‌ی زبان وادبیات عربی*" ارسال فرمایید.

حق اشتراک سالانه چهار شماره با احتساب هزینه ارسال ۸۰۰۰۰ ریال است. برای استادان و دانشجویان با ارسال کپی کارت شناسایی پنجاه درصد تخفیف لحاظ خواهد شد.

چکیده‌ی فارسی مقاله‌ها

نقدی بر دیدگاه قائل به بدبینی «عبدالرحمن شکری»

دکتر ابوالفضل رضایی*
استادیار دانشگاه شهید بهشتی- تهران
دکتر علی‌اکبر نورسیده
استادیار دانشگاه شهید بهشتی- تهران

چکیده
عبدالرحمن شکری شاعری حساس و تیزبین بوده و از حوادثی که در اطرافش به وقوع می‌پیوست بسیار متأثر می‌شد.برخی از پژوهشگرانی که به بررسی شعر شکری پرداخته اند، بر این باورند که شواهد شعری متعددی دال بر بدبین بودن او یافته اند، امری که آنان را بر آن داشته که به شکری صفت بدبینی را بدهند، این در حالی است که در دیوان همین شاعر ابیات بی‌شماری یافت می‌شود که دال بر خوشبینی وی است. چرا که بدبینی شکری تماماً سیاه و تاریک نبوده بلکه در آن بارقه های امید زیادی دیده می‌شود، امیدواری که موجب تقویت اراده می‌شود و انسان را به جلو حرکت می‌دهد. ما در بخشهای زیادی از شعرش روزنه های امید و آرزو را می‌بینیم. شاعر بر این باور است که انسان قدرتی دارد که به موجب آن می‌تواند بدبینی را به خوشبینی تبدیل کند، لذا شکری در دوره های مختلف شعری و زندگی شخصی اش به صورت شاعری کاملاً خوشبین بروز کرده و خواننده را به زندگی زیبا و در پرتو نور و خوشبینی فرامی‌خواند، و به زندگی و زندگان با چشم بدبینانه نمی‌نگرد، بلکه آن را به شکل واقعی خود می بیند هرچند که این نگاه واقعی، ظاهری بدبینانه داشته باشد. ما در مقاله‌ی حاضردر پی آنیم که صحت ادعای منتقدان بدبینی شکری را با ذکر أدله‌ی آنان بررسی کرده و با استناد به پاره ای از این شواهد به نوعی پرده از این دیدگاه و نگاه شکری برداریم، امری که تاکنون در مقاله و کتابهای نوشته شده درباره‌ی شکری به آن پرداخته نشده است. ما بر این باوریم که شکری نه تنها شاعری بدبین نبود بلکه رایحه‌ی خوشبینی از جای جای دیوانش به مشام منتقدان منصف می رسد.

واژگان کلیدی: شعر معاصر عربی، خوشبینی، بدبینی، عبدالرحمن شکری.

---

*. E-mail: a_rezayi@sbu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۴/۱۹؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۶/۲۴.

مطالعه‌ی اندیشه‌های جاحظ پیرامون شعر و نقد آن

دکتر رضا امانی*
استادیار دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم- قم
یسرا شادمان
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی – تهران

چکیده
جاحظ یکی از بزرگترین ناقدان و اندیشمندان ادبیات عربی – نظم و نثر – به شمار می‌رود. اندیشهها و نظرات وی به طور پراکنده در آثارش به ویژه کتابهای البیان و التبیین و الحیوان آمده است. اندیشه های جاحظ در حقیقت زمینه ساز استقلال نقد در دوره های آتی است؛هرچند که نقد در آن دوره فاقد مبانی و ساختارهای مدونی بوده است. از همین روی در تاریخ ادبیات عربی، جاحظ از بنیانگذاران نقد ادبی و نقد شعر شمرده می‌شود.
از موضوعات شعری و نقدی که جاحظ در آنها نظرات واندیشه هایی را بیان نموده است، می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: پیدایش شعر، ارزش و تأثیر شعر، طبقات شعرا، طبع وتکلف، قدیم وجدید، لفظ و معنا، سرقتهای شعری و مسأله‌ی انتحال و وحدت موضوع در شعر.

واژگان کلیدی: جاحظ، نقد ادبی، شعر، البیان و التبیین، الحیوان.

*. E-mail: r_amani2007@yhaoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۲/۱۵؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۵/۰۹.

موسیقی داخلی در شعر عبدالوهاب البیاتی
– دیوان «الموت في الحياة» –

دکتر رجاء ابوعلی*
استادیار دانشگاه علامه طباطبائی - تهران
منیژه زارع
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه الزهراء (س)- تهران

چکیده

موسیقی واژه‌ای با ریشه‌ی یونانی است که در لغت «جریان‌یافتن و جاری‌شدن» معنا می‌دهد و موسیقی شعری به توالی منظم مجموعه‌ای از عناصر آوایی و غیر آوایی که به شعر زیبایی می‌بخشند، اطلاق می‌شود. موسیقی یکی از مهم‌ترین ارکان شعر بوده که به دو قسمت موسیقی داخلی و موسیقی خارجی تقسیم می‌شود. با توجه به رهاشدن شعر جدید از بند وزن و قافیه، اهمیت موسیقی خارجی که مشتمل بر این دو عنصر می‌باشد، رو به کاهش نهاده، لذا موسیقی داخلی در شعر جدید از اهمیت به‌سزایی برخوردار است.

این مقاله در ابتدا به تعریف ایقاع و موسیقی و چگونگی کاربرد این دو اصطلاح در آثار نقدی پرداخته و سپس، بررسی موسیقی داخلی و عناصر آن را در شعر عبدالوهاب بیاتی، شاعر معاصر عراقی، با استناد به دیوان «الموت في الحياة» به‌دنبال دارد.

موسیقی داخلی در دو بخش صوتی و معنوی نمود داشته که بخش معنوی آن، موسیقی افکار نیز نامیده می‌شود. در بخش صوتی عناصری همچون جناس و انواع تکرار در شعر بیاتی بررسی شده است، چنانچه در بخش معنوی نیز از عناصری هچون تضاد، رمز و اسطوره، مراعات‌النظیر و التفات بحث می‌شود.

روش و منهج این پژوهش، تحلیلی- توصیفی است و با شیوه‌ی مطالعه‌ی کتابخانه‌ای انجام گرفته است.

واژگان کلیدی: ایقاع، موسیقی، موسیقی داخلی، موسیقی خارجی، موسیقی افکار، عبدالوهاب بیاتی.

---

*. E-mail: ABOALi_Raja@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۳/۰۴؛تاریخ تصویب :۱۳۹۱/۰۶/۲۷.

فاروق جویده: رومانتیک واقع‌گرا

دکتر علی نظری*
دانشیار گروه عربی دانشگاه لرستان
سمیه اونق
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه لرستان

چکیده
فاروق جویده، شاعر و روزنامه‌نگار معاصر مصری (۱۹۴۶م)، در شعر خود دو مکتب متفاوت رومانتیسم و واقع‌گرایی را به شکل تقریباً مطلوبی پیوند داده است و شاخصه هایی از هر دو مکتب را در قصائدش جاری ساخته است؛ او به عنوان شاعر، دنیا را از منظر دنیای درونی خود می‌نگرد و رابطه‌ی انسان با عالم درون، معنویات، و عواطف را به تصویر می‌کشد؛ در کنار این نگرش به عنوان یک روزنامه‌نگار به دنیای واقع خارج از خود و مسائل سیاسی، اجتماعی و معیشتی جاری در آن می‌نگرد و جایگاه انسان را در دنیای حاضر ترسیم می‌کند. بر این اساس اشعار فاروق جویده به عنوان مبنایی برای این مقاله انتخاب شد تا چگونگی آشتی دادن دو مکتب متفاوت در شعر یک شاعر تحلیل و بررسی گردد.
مقاله‌ی حاضر مکتب رومانتیسم را در اشعار فاروق جویده در ذیل مضامین عشق، درد و اندوه، رؤیا و امید بررسی کرده و واقع‌گرایی را نیز در دعوت شاعر به قیام و خیزش در کشورهای اسلامی- عربی، توصیف وضعیت ملت-ها، مقاومت و وطن تحلیل نموده است. سپس ویژگی مشترک میان این‌دو مکتب یعنی به‌کارگیری پدیده‌های طبیعت را کنکاش نموده است.
شیوه‌ی پژوهش در این مقاله توصیفی – تحلیلی است که بر دیوان‌های متعدد فاروق جویده از جمله دائماً أنت بقلبی، ألف وجه للقمر و لأنّی أحبّک تکیه نموده است.

واژگان کلیدی: فاروق جویده، شعر، رومانتیسم، واقع‌گرایی، مقاومت، امید.

---

*.E-mail: alinazary2002@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۱/۲۹؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۴/۱۳.

موتیف "ابوذر غفاری" در شعر یحیی سماوی

دکتر مرضیه آباد*
استادیار دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر رسول بلاوی
فارغ التحصیل دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده
موتیف که در زبان فارسی به آن درون مایه یا بن مایه یا نگار مایه گفته می‌شود، به عنوان عنصری مهم در نقد و تحلیل متون ادبی، در نقد اروپایی مورد توجه قرار گرفته است. اصل کلمه‌ی "موتیف" فرانسوی است و در ادبیات به معنای فکر اصلی، موضوع یا لفظ تکرار شونده است. موتیفها در شعر حاوی دلالتهای نمادینی هستند که با روح و اندیشه ها و عواطف شاعر ارتباطی تنگاتنگ و بنیادین دارند.
موتیفها در شعر یحیی سماوی در اشکال و قالبهای مختلفی همچون مضامین، مفردات و رمز مطرح شده‌اند از جمله مهمترین موتیفهایی که در قالب رمز تجلی یافته، موتیف "ابوذر غفاری" است. این موتیف، بسیار در شعر وی تکرار می‌شود، اما نه به معنای حقیقی آن، بلکه با دلالتها و دیدگاه های جدید، و اغلب نماد آزادی، ایثار، پایداری، عدالت و نجات دهنده‌ی مردم از ظلم وستم حاکمان است.
مقاله‌ی حاضر بر آن است که بر مبنای روش توصیفی - تحلیلی، به موتیف ابوذر غفاری و دلالتهای نمادین آنها در شعر یحیی سماوی بپردازدو در پی پاسخ دادن به سوالات زیر می باشد:
- موتیف چیست و در شعر چه کارکردهایی دارد؟
- شاعر تا چه اندازه ای به شخصیت ابوذر به عنوان موتیف، پرداخته است؟
- این موتیف چه تاثیری بر ذهن خواننده دارد؟
- بارزترین دلالتها و نمادهایی که دارد، کدامند؟
واژگان کلیدی: شعر معاصر عراق، موتیف، یحیی سماوی، رمز، ابوذر غفاری.

*. E-mail: mabad@ferdowsi.um.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۲/۰۷ ؛تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۴/۲۲.

چالش‌های زبان عربی در عصر جهانی شدن

دکتر علی زائری‌وند*
دکترای ادبیات تطبیقی (فارسی و عربی) – دانشگاه اردن

چکیده
زبان عربی به عنوان یکی از زبان‌های مهم دنیا از دیرباز با چالش‌های بسیاری روبه رو بوده است، درحالی که شاید یکی از مهم‌ترین چالش‌های این زبان، پدیده جهانی شدن (globalization) و تأثیر آن بر زبان قرآن است. اگرچه علمای زبان و ادبا توجه زیادی به زبان عربی کرده‌اند ولی به مساله‌ی چالش‌های این زبان در عصر جهانی شدن، چندان که بایسته و شایسته است توجه نشده است و همین موضوع سبب شده که زبان عربی در دوره‌ی معاصر و به ویژه پس از گسترش جهانی شدن، تحت تاثیر این پدیده قرار گیرد و با چالش‌های فراوانی دست و پنجه نرم کند.
نوشتار حاضر بر آن است تا ضمن بررسی پدیده جهانی شدن، تاثیر آن بر زبان عربی را با تکیه بر مفاهیمی همچون "دوگانگی زبانی" (وجود یک زبان معیار به همراه لهجه های عامیانه در یک جامعه) و "دو زبانی" (وجود دو زبان متفاوت در یک جامعه همچون وجود زبان عربی و گسترش زبان‌های انگلیسی و فرانسوی در کشورهای عربی شمال آفریقا) کند و کاو نماید.

واژگان کلیدی: جهانی شدن، جهان شمولی، دوگانگی زبانی، دو زبانی، تمدن و فرهنگ.

* E-mail: zaerivand@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۲/۲۵ ؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۵/۰۹.

بازتاب داستان‌های قرآنی در شعر عصر اموی

دکتر مهدی عابدی جزینی*
استادیار دانشگاه اصفهان

چکیده
از جمله نمودهای بازتاب میراث در ادبیات، بازتاب شخصیت‌ها و داستان‌های قرآنی است؛ به گونه‌ای که ادبیّات بر آن است داستان‌های قرآنی را در بر گرفته، آنگاه آن را دستخوش تغییر نموده، سپس با رعایت شکوه و عظمت متن اصلی، به اهداف مورد نظرش تحقق بخشد.
شعرای عصر اموی کوشیده‌اند با بهره گیری از میراث اسلامی به ویژه داستان‌های قرآنی، بُعد معناشناسانه ای به واقعیت سیاسی و اجتماعی خویش ببخشند.
مقاله‌ی حاضر در برگیرنده‌ی مباحثی پیرامون بکارگیری داستان های قرآنی در شعر عصر اموی است . لذا جهت تحقیق و تحلیل روشن تر به بررسی قصایدی که ماده‌ی اصلی خویش را از قرآن برگرفته‌اند پرداخته شده است تا به میزان تعامل این اشعار با داستان های قرآنی و مشابه سازی شرایط اجتماعی و سیاسی آن روزگار اشاره نماید.
جهت بررسی شیوه‌های هنری‌ای که شعرای عصر اموی در بکارگیری شخصیت‌های قرآنی به کار برده اند، با بن مایه‌ی تحلیل و استنتاج، بر شیوه ی توصیفی- تحلیلی تکیه داشته‌ایم و بر آن بوده‌ایم که این پژوهش مبتنی بر شیوه‌ی گزینش نمونه های جالب شعر اموی در این زمینه باشد.

واژگان کلیدی: شعر اموی، داستان های قرآنی، بازتاب میراث.

*. E-mail: mehdiabedi1359@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۳/۱۶ ؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۶/۰۷.

مدایح دینی و چارچوب‌های آن در ایران
از عصر صفوی دوم تا عصر قاجار

سیّد حسین مرعشی*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات عربی دانشگاه قدّیس یوسف - بیروت

چکیده
نشانه‌های احیای زبان عربی در ایران از زمانی آشکار شد که پادشاهان صفوی با علمای شیعه در جبل‌عامل لبنان تماس گرفتند و از جمع زیادی از آنان دعوت کردند تا برای حمایت از مذهب شیعه و احیای آن در ایران به این سرزمین بیایند. مهاجرت فقهای شیعه از لبنان، و اندکی پس از آن از بحرین به ایران، و توجّه ایشان به حوزه‌های علمیّه‌ای که پایه‌های آن را در اصفهان و سایر شهرهای ایران استوار کردند نقش مهمّی در ایجاد زمینه‌ای مناسب برای احیای این زبان در ایران ایفا کرد. آثار شعرای ایران در این دوره تحت تأثیر عوامل زیادی است که می‌توان از راه مطالعهٔ چارچوب‌های این قصائد و انواع آنها و تعیین اغراض موجود در این قصائد با برخی از این عوامل آشنا شد. در مقاله‌ی حاضر درباره‌ی چارچوب مدایح دینی سخن می‌گوییم. چارچوب این‌گونه از قصائد نسبت به سایر چارچوب‌ها از تنوّع بیشتری برخوردار است. این چارچوب‌ها بر اساس مقدّمات، به سه دسته تقسیم می‌شوند: چارچوب هایی که با نسیب شروع می‌شوند، چارچوب هایی که با مقدّمه‌هایی جز نسیب شروع می‌شوند، چارچوب هایی که مستقیماً با مدح شروع می‌شوند. برخی از شاعران این دوره برای نشان دادن توانایی شعری خود بخش نسیب را طولانی‌تر از مدح قرار داده‌اند. برای رسیدن به نتیجه‌ای روشن از این موضوع از شیوه‌ی نقد موضوعی استفاده کردیم.

واژگان کلیدی: صفویه، فقهای شیعه، مدح، چارچوب، نسیب.

* E-mail: hosein_marashi@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۲/۱۱؛ تاریخ تصویب : ۱۳۹۱/۰۵/۱۸.

English Abstracts of Papers

A Review of Critics' View Regarding Abd al-Rahman Shokry's Pessimism

Abolfazl Rezayi, PhD.*
Aliakbar Noresideh, PhD.**

As a sensitive and astute poet,Abd al-Rahman Shokry was very impressed by the events that took place around him. Researchers who have examined Shokry's poems believe that his poetry has had several traces of pessimism, an attidude which made them believe that he is but a pessimistic poet. However, there have appeared in his Divan several poems that make him an optimistic one. It is why Shokry'spessimism is not totally dark and there, we can see glimmers of hope that will reinforce one's will, and encourage one to remain hopeful. We can see rays ofhope anddesire in many parts of hispoetry. He believes that the human being has got a power that enables him to turn pessimism into optimism.So he can be definitely regarded as optimistic in several stages of his poetic and personal life. He does not look at life pessimistically, but rather realistically, wrapped in a little bit pessimism, though. In this paper, we seek to examine the validity of the critics' claim regarding Shokry's pessimism by referring to their arguments, andtry to make Shokry's views unveiled by giving some illustrative evidence, an issue for which we can see no traces in the previous papers or books. We believe that Shokry cannot be regarded as a pessimistic poet, but rather a just critic can smell the flavour of optimism here and there in his poetry.

Keywords: *Arabic contemporary poetry, Optimism, Pessimism, Abd al-Rahman Shokry.*

---

*. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran
E-mail: a_rezayi@sbu.ac.ir
**. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran

Investigation of Jahiz' Ideas on Poetry and Its Criticism

Reza Amani, PhD.*
Yosra Shadman**

Jahiz is one of the greatest critics and scholars of Arabic prose and poetry. Jahiz' ideas and thoughts on criticism have appeared here and there but mostly in his famous books, al-Hayawān and al-Bayān wa al-Tabyīn. In fact, his ideas pave the way for criticism to become independent and autonomous in later periods. In Jahiz' time, criticism had no well-organized principles and it is why, Jahiz is regarded as one the founders of literary and poetic criticism in the history of Arabic literature. Jahiz has talked about different poetic topics including: the genesis of poetry, the value and the impact of poetry, the classification of poets, nature and mannerism, the old and the new, the form and the content, poetic plagiarism, and "intihāl" and the unity of the subject in poetry.

Keywords: *Jahiz, Literary criticism, Poetry, al-Hayawān, al-Bayān wa al-Tabyīn.*

*. Assistant Professor, University of the Quranic Teachings and Sciences, Qom. E-mail: r_amani2007@yhaoo.com
**. PhD Candidate, Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University

Internal Rhythm in Abd al-Wahhāb al-Bayāti Poetry: The Poetical Divan of *al-Mowt Fi-l-Hayāt*

Raja Abu-ali, PhD.*
Manizheh Zare'**

As a word having a Greek root, Rhythm (*Iqa'*) means "to flow, to be in stream". In poetry, however, it means the regular sequences of a series of phonological as well as non-phonological elements, making poetry seem beautiful.

As one of the most important parts of the poem, rhythm is divided into internal and external one.

Becauuse of thefreedom of new poetry from rhyme and rhyming rhythm, the importance of external rhythm having had these two elements, is decreasing while the internal rhythm has played an important role in new poetry.

Firstly, this paper defines the rhythm of music and its application into critical works. Secondly, the paper examines closely the internal rhythm and it's componants in Abd al-Wahhab al-Bayāti's poetry – Iraqi's contemporary poet – with regard to *al-Mowt fi-l-Hayāt*.

Intrenal rhythm has two kinds: phonological and meaning-based rhythm, or so-called the rhytm of thought.

Phonological rhythm studies such features as pun and different types of repetition and meaning-based rhythm examines such features as antithesis, symbol and myth, parallelism and apostrophe (*Iltifāt*). The methodology is analytic-descriptive through the means of the library studies.

Keywords: *Rhythm, Music, Intrenal rhythm, External rhythm, Rhythm of thought, Abd al-Wahhāb al-Bayāti.*

---

*. Assistant Professor, Department of Arabic Language & Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran.
E-mail: ABOALi_Raja@yahoo.com
**. M.A. Graduate, Department of Arabic Language & Literature, Alzahra University, Tehran

Farouk Gweda: The Realist Romantic

Ali Nazari, PhD.*
Somayyeh Ownaq**

Farouk Gweda, the contemporary poet and journalist (1946) gathers two different schools in his poems very nicely. His elegies hold the qualities of both Romanticism and Realism. As a poet, he looks at the external world from the view point of his own internal world and visualizes human being's relation with the inner world, spiritualities and sentiments. In addition to this view, as a journalist he looks at the external world outside himself and its current political, social and livelihood issues and introduces human's position in the present world. In this way, Farouk's poems are chosen as a base for this study to find out how a poet can intermingle two different schools in his poetry.

The present paper studies Romanticism in Farouk Gweda's poems under the themes of love, pain, dream and hope, and analyzes Realism manifest in the poet's invitation to revolt and rise in Islamic-Arabic countries, description of nation's situations, resistance and homeland. After studying these two schools, similar qualities common between these two, that is, use of natural phenomena, are analyzed as well.

The research method is descriptive-analytic that emphasizes on various poetical works of Farouk Gweda.

Keywords: *Farouk Gweda, Poem, Romanticism, Realism; Resistance, Hope.*

*. Corresponding Author: Associate Professor, Department of Arabic, Lorestan University E-mail: alinazary2002@gmail.com
**. PhD Candidate, Arabic Language and Literature, Lorestan University

Motif of "AbuzarGhaffari" in Yahyaal-Samawy's Poetry

Marzieh Abad, PhD.*
Rasool Ballavi, PhD.**

As one of the important elements in literary critisism and analysis, motif is taken into consideration in European criticism.

Originally as a French word, motif means the main thought or the subject or the iterative words and phrases in literature. In poetry, motifs have a close and fundamental relation with the poet's soul, thoughts and emotions.

Motifs have appeared in various forms such as themes and symbols in Yahyaal-Samawy's poetry. In his poetry, "AbuzarGhaffari"motif isone themost prominentones in the form of symbol. Being repetitive, this motif has no literal meaning but rather it stands for freedom,devotion, dedication, persistence, justice, and as a saviour to get people rid oftyrannyof the oppressor.

Having taken the analytic–descriptive method as its methodology, this paper tries to examine "AbuzarGhaffarimotif" and its signification in Yahyaal-Samawy 's poetry. In doing so, it answers the following questions: What are the important motifs used by the poet in his poetry? Why does the poet insist on using such repetitive motifs? What kinds of effects do these motifs have on the meanings? To what extent has the poet paid attention to"AbuzarGhaffari's character as a motif"? How does this motifaffect the reader? What kinds of symbols and signifikation such a motif bring about?

Keywords: *Iraqi's contemporary poetry,Motif, Yahya al-Samawy,Symbol, AbuzarGhaffari*

---

*. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad E-mail: mabad@ferdowsi.um.ac.ir

**. PhD Graduate of Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad

Challenges to the Arabic Language in the Globalization Era

Ali Za'erivand, PhD.*

As one of the major languages in the world, Arabic has long been faced with many challenges, but perhaps the phenomenon of globalization and its impact on the language of the *Qur'an* could be considered as one of the most crucial ones.

Although linguists, writers and poets have paid much attention to Arabic in the era of globalization, its challenges have not been considered appropriately as it should have been; as a result, in the contemporary period and especially after the expansion of globalization, Arabic has been affected by the phenomenon and is still fighting the challenges.

Beside studying the phenomenon, this article is going to verify the impressions of globalization on Arabic, focusing on concepts such as "linguistic duality" (the standard language and the dialects in the society) and "bilingualism" (the existence of two different languages in a society, for instance the presence of Arabic and expansion of English and French in Arabic countries of Northern Africa).

Keywords: *Globalization, Universal, Linguistic Duality, Bilingualism, Civilization and Culture.*

*. Ph.D. in (Arabic-Persian) Comparative Literature, University of Jordan
E-mail: zaerivand@gmail.com

Employing the Quranic Stories in Ummayyid Poetry

Mehdi Abedi Jazini, PhD.*

Among the instances of representing traditional heritage in literature are the representation of quranic stories and characters, in such a way that literature intends to incorporate the quranic stories and modify them in order to meet its intended purposes, observing the magnificence of the original text.

The Ummayyid poets made attempts to depict the political and social circumstances of their society meaningfully by employing the Islamic tradition, espicially the quranic stories.

This paper consists of issues about employing quranic stories in Ummayyid poetry; hence, we have surveyed a number of odes that have taken their subject matter from the *Qur'an*. We intend to point to the extent these poems dealt with quranic stories and simulated their social and political circumstances with them.

In this research, we have applied a descriptive-analytic method, based on analysis and induction, in discussing the aesthetic methods that were applied by Ummayyid poets in employing quranic characters, as we have tried to base the research on selection of illustrative poetic samples in Ummayyid period.

Keywords: *Ummayid Poetry, Quranic Stories, Representation of Heritage.*

*. Assistant Professor, Arabic Language and Literature, University of Isfahan. E-mail: mehdiabedi1359@yahoo.com

Religious Praises and Their Cadres in Iran from the Second Safavid Era to the Qajar One

Seyyed Hossein Marashi*

The traces of the revival of the Arabic language in Iran was appeared when the Safavid kings invited most of the Shiite clergymen in Jabal Āmel, Lebanon, to come to Iran to support Shiism and to revive it. The immigration of Shiite jurisprudents from Lebanon and later from Bahrain to Iran as well as their attention to Iranian seminaries in Isfahan and other Iranian cities, have played a very important role in paving a suitable path to revive this movement in Iran. The works of Iranian poets in this era have been influenced by many factors some of which could be traced if we study the orations of these long poems and their variations and intentions. In this paper, we talk about the orations of the religious praises that are much more variant than the other orations. Due to their introductions, these orations are divided into three groups: the one starting with nasīb (a kind of lyrical poem); the second, starting with something other than nasīb and the third one, starting directly with praise. Some poets of this era have devoted more space to nasib rather than praise, to show their poetical ability. We take the subject criticism as a method to come to a much more clear result.

Keywords: *Iran, Safavid, Afshar, Zand, Religious, Praise, Cadr, Nasib.*

*. Ph.D. Candidate in Arabic Language & Literature, St. Josef University, Beirut.

فهرست مطالب

نقدی بر دیدگاه قائل به بدبینی«عبدالرحمان شکری»..... ۱۵۱

دکتر ابوالفضل رضایی، دکتر علی اکبر نورسیده

مطالعه‌ی اندیشه‌های جاحظ پیرامون شعر و نقد آن..... ۱۵۲

دکتر رضا امانی، یسرا شادمان

موسیقی داخلی در شعر عبدالوهاب البیاتی – دیوان «الموت في الحياة»- ۱۵۳

دکتر رجاء ابوعلی، منیژه زارع

فاروق جویده: رمانتیک واقع‌گرا..... ۱۵۴

دکتر علی نظری، سمیه اونق

موتیف «ابوذر غفاری» در شعر یحیی سماوی..... ۱۵۵

دکتر مرضیه آباد، دکتر رسول بلاوی

چالش‌های زبان عربی در عصر جهانی‌شدن ۱۵۶

دکتر علی زائری‌وند

بازتاب داستان‌های قرآنی در شعر عصر اموی..... ۱۵۷

دکتر مهدی عابدی جزینی

مدایح دینی و نطاق‌های آن در ایران از عصر صفوی دوم تا عصر قاجار ۱۵۸

دکتر سیدحسین مرعشی

۴-۱-۸- کتابنامه

۴-۱-۹- تصویرها، جدول‌ها و نمودارها با مشخصات دقیق در صفحات جداگانه آورده می شود.

۴-۲- در هر مقاله، فاصله‌ی بین سطرها ۱ سانتی متر ، حاشیه از دو طرف و از زیر و زبر۵ سانتی- متر باشد و مقاله تحت برنامه‌ی Microsoft word با قلم Bnazanin 12 تنظیم گردد.

۴-۳- ارجاعات درون متنی باید داخل پرانتز به ترتیب نام خانوادگی نویسنده (شهرت)، سال، جلد و صفحه ذکر شود. مثال(فروخ، ۱۹۹۸،ج۴ : ۳۵۸)

۴-۴- نحوه تنظیم ارجاعات به کتاب در کتابنامه‌ی مقاله:

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

۴-۵-نحوه تنظیم ارجاعات به مجله در کتابنامه:

نام خانوادگی ، نام، (سال انتشار، شماره). **«عنوان مقاله»**، نام مجموعه‌ی مقالات، محل نشر: نام ناشر، شماره‌ی صفحات.

۴-۶- نحوه تنظیم ارجاعات به سایت‌های اینترنتی:

نام خانوادگی ، نام، (آخرین تاریخ و زمان)، **«عنوان»**، نام و نشانی اینترنتی به صورت ایتالیک.

۴-۷- مقاله باید حداکثر در ۲۰ صفحه ۲۳ سطری تنظیم شود.

شرایط پذیرش اولیه:

۵-۱- مقاله باید دارای شرایط بند دوم (شرایط علمی) باشد و بر اساس بند چهارم (شرایط نگارش مقاله) تنظیم گردد و در سه نسخه به همراه cd آن به نشانی مجله ارسال گردد.

۵-۲- مقالات مستخرج از پایان نامه باید تأیید استاد راهنما را به همراه داشته باشد و نام وی نیز در مقاله ذکر شود.

۵-۳- نویسنده باید تعهد نماید که این مقاله خود را همزمان برای هیچ مجله‌ی دیگری ارسال نکرده باشد و تا زمانی که تکلیف آن در فصلنامه‌ی «پژوهش های نقد و ترجمه زبان و ادبیات عربی» مشخص نشده است، آن را برای دیگر مجلات ارسال نکند.

شیوه نامه‌ی نگارش و چگونگی پذیرش مقاله

۱. زبان نشریه

۱-۱- زبان نشریه فارسی و عربی می باشد؛ توضیح اینکه مقاله‌های فارسی بـه صـورت جداگانـه در یـک شماره و مقاله‌های عربی هم به صورت جداگانه در شماره دیگری منتشر می شوند.
۱-۲- چکیده‌ی مقاله‌های فارسی به دو زبان عربی و انگلیسی خواهد بود.
۱-۳- چکیده‌ی مقاله‌های عربی به دو زبان فارسی و انگلیسی خواهد بود.

۲. شرایط علمی

۲-۱- مقاله باید حاصل پژوهش علمی در یکی از موضوعات مرتبط با نقد و مسائل ترجمه زبان و ادبیات عربی باشد.
۲-۲- مقاله دارای اصالت و نوآوری باشد.
۲-۳- در نگارش مقاله باید روش تحقیق علمی رعایت و از منابع معتبر و اصیل استفاده شود.
۲-۴- هر مقاله باید شامل مقدمه، مواد و روش ها و بحث و نتیجه گیری باشد.

نحوه بررسی مقاله‌ها

۳-۱- مقاله‌های رسیده، نخست توسط هیئت تحریریه مورد بررسی قرار خواهد گرفت و در صـورتی کـه مناسب تشخیص داده شود، به منظور ارزیابی برای داوران متخصص و صاحب نظر فرستاده خواهد شد.
برای حفظ بی طرفی، نام نویسندگان از مقاله حذف می گردد. پس از وصول دیدگاه‌هـای داوران، نتـایج واصله در هیئت تحریریه مطرح می‌گردد و در صورت کسب امتیازات کافی، مقاله پذیرش چاپ دریافـت می‌کند.
۳-۲- هیئت تحریریه در پذیرش، رد و ویرایش مقاله‌ها آزاد است.
۳-۳- تقدم و تأخر چاپ مقاله‌ها با بررسی و نظرهیئت تحریریه مشخص می‌شود.

شیوه نامه‌ی نگارش مقاله

مقاله‌ها بدین ترتیب تنظیم شود:
۴-۱- عنوان مقاله کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد.
۴-۱-۱- نام نویسنده یا نام نویسندگان همراه با درجه‌ی علمی در وسط صفحه زیر عنوان مقالـه نوشـته شود و نشانی الکترونیکی نویسنده در پاورقی آورده شود.
۴-۱-۲- چکیده‌ی فارسی (حداکثر ۱۵ سطر)، چکیده‌ی عربی و انگلیسی به مانند چکیده‌ی فارسی.
۴-۱-۳- کلید واژه‌ی فارسی (حداکثر شش کلمه)کلیـد واژه عربـی و انگلیـسی بـه ماننـد کلیـد واژه‌ی فارسی.
۴-۱-۴-مقدمه شامل پیشینه‌ی تحقیق و مآخذ می‌باشد و خواننده را برای ورود به بحـث اصـلی آمـاده سازد.
۴-۱-۵- متن اصلی که نویسنده در آن به طرح موضوع و تحلیل آن می پردازد.
۴-۱-۶- نتیجه گیری
۴-۱-۷- پی نوشت، توضیحات اضافی در انتهای مقاله به صورت پی نوشت می‌آید.

اسامی داوران مجله

دکتر سید ابراهیم آرمن	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی- کرج
دکتر عبدالعلی آل بویه	دانشیار دانشگاه امام خمینی (ره)- قزوین
دکتر رجاء ابوعلی	استادیار دانشگاه علامه طباطبایی- تهران
دکتر یدالله احمدی ملایری	استادیار دانشگاه تهران- پردیس قم
دکتر رضا امانی	استادیار دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم- قم
دکتر احسان اسماعیل طاهری	استادیار دانشگاه سمنان
دکتر سیدمحمد حسینی	استاد دانشگاه علامه طباطبایی- تهران
دکتر رقیه رستم‌پور	استادیار دانشگاه الزهراء- تهران
دکتر ابوالفضل رضایی	استادیار دانشگاه شهید بهشتی- تهران
دکتر غلامعباس رضایی	دانشیار دانشگاه تهران
دکتر علی صابری	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی- تهران مرکز
دکتر مجید صالح بک	استادیار دانشگاه علامه طباطبایی- تهران
دکتر عنایت الله فاتحی نژاد	استادیار دانشگاه تربیت مدرس- تهران
دکتر علی گنجیان خناری	دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی- تهران
دکتر عیسی متقی‌زاده	استادیار دانشگاه تربیت مدرس- تهران
دکتر حمیدرضا میرحاجی	دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی- تهران

دانشگاه علامه طباطبائی

دانشکده زبان و ادبیات فارسی

پژوهش‌های نقد و ترجمه‌ی زبان و ادبیات عربی

شمارهٔ ۴، سال اول، پاییز ۱۳۹۱

صاحب امتیاز: دانشگاه علامه طباطبائی

مدیر مسئول: دکتر علی گنجیان خناری

سردبیر: دکتر حمیدرضا میرحاجی

هیئت تحریریه:

دکتر سید خلیل باستان	دانشیار دانشگاه علامه طباطبائی
دکتراحمد پاشا زانوس	دانشیار دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)
دکتر خلیل پروینی	دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حجت رسولی	دانشیار دانشگاه شهید بهشتی
دکتر غلامعباس رضائی	دانشیار دانشگاه تهران
دکتر مجید صالح بک	استادیار دانشگاه علامه طباطبائی
دکتر رضا ناظمیان	استادیار دانشگاه علامه طباطبائی
دکتر سعید نجفی اسداللهی	استاد دانشگاه علامه طباطبائی

مدیر داخلی: نهال ریاضی

کارشناس اجرایی: فاطمه قائدی

ویراستار فارسی: آسیه سورتیچی

ویراستار عربی: بهاره کرم زادگان

ویراستار انگلیسی: ندا نامور کهن

طراح جلد: مهران مستوفی

صفحه‌آرا: زینب فرخنده‌زاده

نسخه الکترونیکی این فصلنامه بر سایت پایگاه استنادی علوم جهان اسلام قابل مشاهده می‌باشد.

www.srlst.com "ISC"

نشانی: تهران، بزرگراه شهید چمران، پل مدیریت، خیابان علامه طباطبائی جنوبی، دانشکده‌ی زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات عربی **کدپستی:** ۱۹۹۷۹۶۷۵۵۶ **تلفن/دورنگار:** ۸۸۶۹۲۳۵۰

رایانامه: RCTA@ATU.AC.IR **شاپا: ۶۶۱۶-۲۲۲۸**

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی

شمارگان: ۳۰۰ نسخه **بها:** ۳۶۰۰۰ ریال