إضاءات نقدية (فصلية محكمة)
السنة العاشرة – العدد السابع والثلاثون – ربيع ١٣٩٩ش / آذار ٢٠٢٠م
DOR: 20.1001.1.22516573.2020.10.37.1.3
صص ٤٣ ـ ٩

تحليل مقطوعتين غزليتين للشاعرين عالمى درابجردى وسعدى الشيرازى على أساس النقد الشكلانى

أعظم بازگير*
محمود طاووسى (الكاتب المسؤول)**
مريم أمير ارجمند***
فاطمه امامى****

الملخص

لطالما قامت مدارس النقد الأدبى بدراسة نصوص أدبية ونقدية لمثل هذه الأعمال. حيث أنشأت فى القرن العشرين مدرسة تسمى الشكلية أو الشكلانية وعرفت فيما بعد بالنقد الأدبى الحديث. كانت الدراسة النقدية للعمل الأدبى فى هذه المدرسة تركّز فقط على الشكل والأغراض البنيوية وتقوم على المقاربات اللغوية. فى هذه المقالة يقوم الباحثون بدراسة مقارنة بين مقطوعة غزلية لسعدى (٦٩٠هـ) ومقطوعة غزلية أخرى لميرزا سهراب درابجردى الملقب بعالمى (٩٧٥هـ) بمنهج وصفى تحليلى على أساس النقد الشكلى. واستنتج الباحثون بعد دراسة كل من المقطوعتين الغزليتين والمصادر المتعلقة بالنقد الشكلى، أن الألفاظ المستخدمة بالشحنة العاطفية السلبية والموسيقى (الخارجية والداخلية والجانبية) وكذلك الصناعات البديعية والتعبيرية فى النص الشعرى، لعبت دوراً هامّاً فى تقديم المعنى والمحتوى المقصود لدى سعدى وعالمى على النحو الذى أراد الشاعران إيصاله إلى الجمهور. ويبدو أن عالمى درابجردى أخذ بأسلوب سعدى ولغته فى مقطوعته الغزلية وقد تأثر بشكل وبنية مقطوعة سعدى ونجح فى تصوير المعنى وهو الحزن وهجر الحبيب بالشكل المطلوب.

الكلمات الدليلية: المدرسة الشكلية، النقد الحديث، الشكل والبنية، سعدى، عالمى درابجردى.

*. طالبة دكتوراه فى اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، **جامعة آزاد الإسلامية**، رودهن، إيران
azambazgir12@gmail.com

. أستاذ فى قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، **جامعة آزاد الإسلامية، رودهن، إيران
tavoosi@riau.ac.ir

***. أستاذة مساعدة فى قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، **جامعة آزاد الإسلامية**، رودهن، إيران
amirarjmand@riau.ac.ir

****. أستاذة مساعدة فى قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، **جامعة آزاد الإسلامية**، رودهن، إيران
fatemehemami@riau.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/١/٢٥ش
تاريخ القبول: ١٣٩٨/٩/٢٠ش

المقدمة

فى أوائل القرن العشرين، ظهر أسلوب جديد لنقد الأعمال الأدبية فى روسيا، والتى سمى فيما بعد بالمدرسة الشكلية. كان النقد الشكلى يقوم على المقاربات اللغوية. يرجع ظهور هذه المدرسة إلى عام (١٩١٤م) وإلى نشر مقالة "قيامة الكلمات" صدرها فيكتور شكلوفسكى. واهتم الشكلانيون بأدبية النص على عكس دراسات النقد الأدبى التى كانت قبل هذا فى روسيا والدول الأوروبية والأمريكية تستند إلى دراسة ما هو خارج عن النص وتسمى مثل هذه الدراسات "النقد التقليدى". وأما العمل الأدبى يأتى فى الدرجة الثانية من الأهمية. فى حين أن النقاد المعاصرين يعتقدون بأن انعكاس ما فى ذهن المؤلف فى النص والإشارات الموجودة فيه، يؤدى إلى فهم المعنى بسهولة ومن هذا المنطلق يمكن القول: «إن أنسب طريقة للوصول إلى هدف المؤلف المحتمل، هو تحليل ودراسة بنية النص، وليس البحث عن مصادر مثيرة للجدل وكل ما هو خارج النص.» (حسن لى، ١٣٨٧ش: ٣١) يكتب صفوى عن الشكلانيين الروس والشخصيات البارزة فى هذه المدرسة ويقول: «ازدهرت المدرسة الشكلية فى الاتحاد السوفياتى فى أوائل عشرينيات القرن العشرين وشارفت على الأفول فى ثلاثينيات القرن العشرين بسبب معارضتها للإستالينية. من بين الشخصيات البارزة فى هذه المدرسة، يمكن الإشارة إلى بعض اللغويين والأدباء مثل شكلوفسكى وجاكوبسين وتومانيسكى وتنيانوف. وقد اجتمع لغويو هذه المدرسة فى "حلقة موسكو اللغوية" وفى "جمعية دراسة اللغة الشعرية" فى بتروغراد اجتمع أدباء هذه المدرسة.» (صفوى، ١٣٩٠ش: ٥١) يقول مؤلفو مقالة ''دراسة ثلاث قصائد لسنائى على أساس النقد الشكلى، نقلا عن مكاريک: «يعتبر الشكلانيون الروس أن القضايا المتعلقة بخارج النص كهيكل المجتمع الذى نشأ فى ظله العملُ الأدبى، والقضايا النفسية والتاريخية بأنها قضايا فرعية ولا ينبغى اعتبارها عملية مؤثرة فى دراسة العمل الأدبى، فهى تنفى الطابع التاريخى والسياسى للفن، وتفترض بسذاجة أن الأدب منفصل عن الحياة، وأن لغة الأدب تمتلک '' القوانين الداخلية'' الخاصة بها، بينما لعبت القضايا الخارجية فى ذلک الوقت دوراً لا يمكن إنكاره فى دراسة العمل الأدبى. ووصفوا العمل الأدبى بأنه انعكاس لظروف المؤلف وخصائصه

النفسية وتعبير عن الحقائق التاريخية الاجتماعية الحقيقية.» (أنظر ريما مكاريک، ١٣٨٥ش: ١٩٧)

أحد المصطلحات التى استخدمها الشكلانيون بالفعل لمواجهة تفكير الرمزيين الروس، هو مصطلح "التغريب" أو "التعجيب" الذى استخدمه شكلوفسكى لأول مرة فى النقد الأدبى، وبعد ذلک أصبحت موضع انتباه النقاد الشكلانيين الآخرين. يعتقد الرمزيون الروس أن الشعر يتألف من صور مجازية تجعل المفاهيم غير المألوفة والبعيدة سهلة ومألوفة. وفقاً لشكلوفسكى، فإن مهمة الأدب ليست فى التعرف على المفاهيم الصعبة وفهمها، بل على العكس جعلها غير معتادة. يقول أحمدى فى هذا الصدد: «إن التعجيب وجعل الأشياء غير مألوفة، يؤدى إلى جعل الجوانب الخاصة بها، صعبةً لكى يزيد من صعوبة وإطالة أمد إدراكها، وتوسيع معنى النص ونتيجة لذلک يستمتع القارئ به أكثر.» (أحمدى، ١٣٨٠ش: ٤٧) فجميع التقنيات التى تسلّط الضوء على النصوص الأدبية وتبرز أدبيتها وتمتاز عادة بالانزياح، فهى تشمل ظاهرة التعجيب أو التغريب أيضاً. ذكر حسينى مؤخر فى مقاله: «إن هذه التقنيات تنقسم إلى فئتين: الموسيقية واللغوية التى تشتمل جميع السمات التعبيرية والخطابية واللغوية وتجعل لغة الشعر أكثر تمييزاً وتفوّقاً من لغة النثر. ونتيجة لذلک، يتنتقل عقل المرسل إليه من المعنى إلى اللغة.» (حسينى مؤخر، ١٣٨٢ش: ٧٩) صنّف شفيع كدكنى العوامل التى تبرز النص الأدبى، إلى فئتين: فئة موسيقية وفئة لغوية؛ فيعتبر الفئة الموسيقية مجموعة من العناصر التى تميز اللغة الأدبية عن اللغة المعيارية بمساعدة اللحن والتوازن الممتازين، وفى هذه الحالة، تمتاز بضوابط موسيقية مثل: الوزن، القافية، الرديف، والتناغمات الصوتية. ويعتقد أن الفئة اللغوية هى مجموعة من العوامل التى يمكن أن تؤدى إلى إبراز النص الأدبى لتمايز روح الكلمات فى نظام الجمل، وتلک العوامل أو التقنيات هى الاستعارة والمجاز والإيجاز وغيرها. (انظر شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٧-١٠) إن النص الأدبى فى النقد الشكلى هو بنية متماسكة ومتناغمة، وجميع عناصر النص مترابطة فيها.

يقول شميسا: «يعتقد الشكلانيون أن الأدب قضية لغوية، لذلک يمكن القول إن لغة العمل الأدبى، هى أحد أنواع اللغات ويجب دراستها من وجهة نظر لغوية.» (شميسا،

١٣٨٨ش: ١٤٦) وفق هذه الرؤية، فإن ما يأتى فى الأولوية، هو الشكل والبنية الداخلية للعمل الأدبى وليس الطابع التاريخى والسياسى للفن وأى عوامل خارجية. و«يطلق على مجموعة العناصر التى تخلق بنية العمل الأدبى، الشكلَ. لذلك، فإن الوزن، القافية، الحروف الصامتة والمصوتة، التهجئة، الصور الخيالية، الصناعات البديعية والزاوية التى يرى من خلالها الموضوع والأحداث، كلّها مكوّنات أساسية للعمل الأدبى، شريطة أن يلعب كل من هذه المكوّنات دوراً فى بناء أو نسيج ذلك العمل الأدبى.» (م،ن: ١٥٦)

فى ظل دراسة خصائص الأعمال الأدبية من وجهة نظر الشكلانيين يقول علوى مقدم: «يعتبر الشكلانيون أن السمة الرئيسية للعمل الأدبى هى الشكل البنيوى، والصوتى والنحوى والدلالى وبشكل عام وظائفه الأدبية المتميزة. ويعتبرون الأدب نظاماً معقّداً من الأشكال التى يمكن نقدها على مستويات مختلفة مع بعضها. تبدأ هذه المستويات بتحليل خصائص الصور والعناصر الخيالية، وتستمر فى نقد وتحليل الأبيات وتنتهى أخيراً إلى دراسة أدبية العمل الأدبى.» (علوى مقدم، ١٣٨١ش: ٤١)

كتب پاينده حول النصوص الأدبية التى يمكن إخضاعها للنقد الشكلى: «١-القصائد القصيرة وخاصة المقطوعات الغزلية التى استطاع فيها الشاعر نقل مشاعر متناقضة أو معقدة للقارئ باستخدام أقل عدد ممكن من الكلمات. ٢- القصائد التى استخدام فيها الشاعر الصناعات الأدبية، الإيقاع المنسجم مع المضمون، تكرار المفردات، الصور الخيالية، بالإضافة إلى الجودة الموسيقية، فبسبب هذه الميزات أصبح من الممكن تحليل وتقييم الشكل فيها. ٣- القصائد التى قدّمت معناها للقارئ فى ظل توظيف تقنيات وصناعات أدبية كالمفارقة والكناية.» (پاينده، ١٣٩٧ش: ٤٦ و٤٧) وبناء على هذا، يمكن القول إن هاتين المقطوعتين اللتين تم اختيارهما للدراسة على أساس منهج النقد الشكلى، هما خير مثال للتحليل والنقد الشكليين.

الهدف من هذه الدراسة هو إجراء مقارنة تحليلية بين مقطوعة غزلية لعالمى داربجردى مستخرجة من كتاب ديوانه (مخطوطة) ومقطوعة غزلية للشاعر السعدى على أساس مهج النقد الشكلى. الشاعر الغنائى عالمى عاش فى القرن العاشر الهجرى وهو من أتباع الأسلوب العراقى منهجاً أسلوب سعدى بالذات. فى هذه المناسبة، اخترنا مقطوعة

غزلية من ديوانه، وهى "بگذار تا بگريم" (دعنى أبكى) وأنشدها إكراماً للشاعر سعدى الشيرازى. وفقًا لمعايير النقد الشكلى، نشير أولاً إلى محتوى المقطوعتين الغزليتين، ثم نقوم بدراستهما فى ظل ثلاثة مستويات؛ المستوى اللغوى والموسيقى والجمالى.

أهمية الموضوع

شهدت السنوات المتأخرة دراسات شكلية متنوعة فى نقد الأعمال الأدبية. ومن هذا المنطلق، وُضعت بعض الأعمال الأدبية للأسلاف فى بوتقة النقد، كما أن النسخ الخطية الباقية من الماضى، يمكن أن تكون فرصة جيدة للدراسة والتحليل من منظور النقد الجديد، ولاسيما النقد الشكلى. بناءً على ذلك، فإن دراسة المخطوطات بقراءات مختلفة فى مجال النقد، تبرز أهمية وضرورة هذا النوع من البحث. لهذا الغرض، تم اختيار مقطوعة غزلية من مخطوطة ميرزا سهراب الملقب دارابجردى وتم تحليلها بالنقد الشكلى، ثم تمت مقارنة تلك المقطوعة مع مقطوعة غزلية للشاعر سعدى الشيرازى.

منهج البحث

قام البحث، فى هذه الدراسة بتحليل مقطوعتين غزليتين للشاعرين سعدى وعالمى درابجردى من منظور النقد والتحليل الشكليين، مستخدماً موارد المكتبة بمنهج تحليلى وصفى.

خلفية البحث

إن الأبحاث فى مجال الشكلانية ونقد الآثار الأدبية فى إيران كانت محطّ اهتمام كثير من الباحثين وأصحاب الرأى. وقد كتبت مقالات وأطروحات كثيرة فى هذا المجال. فى هذا الصدد، تناولت مقالات كثيرة قصائد سعدى بالنقد والتحليل وقد استخدمها الباحثون فى هذه المقالة. من بين هؤلاء الباحثين يمكن الإشارة إلى: ١- عبد العلى دستغيب فى مقالة له تحت عنوان: "ساختار غزلهاى سعدى" (بنية قصائد سعدى الغزلية). ٢- جليل الله فاروقى هندولان فى بحثٍ بعنوان: "نقد و تحليل غزلى از سعدى بر پايه روش ياكوبسن؛ تحليل ويژگىهاى آوايى غزلى از سعدى" (نقد

وتحليل مقطوعة غزلية لسعدى على أساس منهج جاكوبسن؛ تحليل السمات الصوتية فى مقطوعة غزلية لسعدى) ٣- "تحليل زيباشناختى دو غزل سعدى" (تحليل جماليات مقطوعتين غزليتين لسعدى) للدكتور صفر عبدالله (أستاذ فى جامعة العلاقات الدولية واللغات العالمية فى ألماتى، كازاخستان) وقام كاتب المقالة الأخيرة بالتحليل والنقد الشكلى لقصيدة الشاعر سعدى "بگذار تا بگريم"(دعنى أبكى). جدير بالذكر أن هذه المقالة ألقيت فى مؤتمر سعدى لإحياء ذكراه فى شيراز، وقام الدكتور صفر عبد الله بتحليل مضمون المقطوعة. وقد التفت باحثو هذه الدراسة إلى مقالة صفر عبدالله. وبما أن ديوان عالمى دارابجردى كان على شكل مخطوطة، فلم يتم إجراء أى بحث أو دراسة على أساس النقد الشكلى حتى الآن حول قصائد هذا الشاعر الذى عاش فى القرن العاشر الهجرى. لذلک لا توجد أى خلفية فى هذا المجال البتة.

أسئلة البحث

فى هذا البحث، يمكن طرح العديد من الأسئلة وفى تواصلنا للبحث يمكننا الحصول على إجابة مقنعة من خلال دراسة المقطوعتين بالنقد والتحليل.

١. هل عبّر الشاعران عن مشاعر مبنية على الحزن والأسى على شكل مقطوعة غزلية؟

٢. مدى تأثر شكل قصيدة عالمى داربجردى بشكل مقطوعة سعدى وبنيتها؟

فرضية البحث

فى فرضية البحث يمكن القول: ١- قد تجلّت مشاعر كلا الشاعرين التى تقوم على الحزن والأسى فى شكل وبنية المقطوعة. ٢. وقد تأثر عالمى فى نظم مقطوعته الغزلية بمقطوعة سعدى من حيث الشكل والبنية.

قصيدة سعدى

بگذار تا بگريم چون ابر در بهاران كز سنگ ناله خيزد روز وداع ياران
هركو شراب فرقت روزى چشيده باشد داند كه سخت باشد قطع اميدواران

با ساربان بگویید احوال آب چشمم — تا بر شتر نبندد محمل به روز باران
بگذاشتند ما را در دیده آب حسرت — گریان چو در قیامت چشم گناهکاران
ای صبح شب‌نشینان جانم به طاقت آمد — از بس که دیر ماندی چون شام روزه‌داران
چندین که برشمردم از ماجرای عشقت — اندوه دل نگفتم الّا یک از هزاران
سعدی به روزگاران مهری نشسته در دل — بیرون نمی‌توان کرد الّا به روزگاران
چندت کنم حکایت شرح این قدر کفایت — باقی نمی‌توان گفت الّا به غمگساران

(سعدی، ۱۳۷٤ش: ٦۲۸)

– دعنی أبکی مثل السحابة فی الربیع، لأنه فی یوم وداع الأصدقاء الحجر یبکی حتی.

– مَن تذوّق مرارة الفراق، یعرف أنه من الصعب التخلی عن الأمل.

– أخبر حادی العیس عن حالة دموعی حتی لا یشدّ الرحال حین یری دموعی تنهمر. (بسبب دموعی، أصبحت الأرض موحلة ولا یمکن الرحیل)

– زرعوا دموع الندم فی أعیننا. مثل عیون الآثمین التی تدور حزناً وأسفاً یوم القیامة.

– یا صباح الهاجدین، طالت فترتک کلیالی الصائمین حتی نفدت طاقتی.

– کل ما قلته لک عن الحب لا یساوی شیئاً مقابل آلاف الأحزان فی قلبی!

– یا سعدی! إن حبّ شخص استقر فی قلبک منذ فترة من الزمن، فلا یخرج من قلبک إلا مع مرور الزمن.

– شرحت لک قصة حبی؟! بقدر ما شرحت لک یکفی، وما تبقی من حزنی وقصة حبی لا یمکن أن أشرحها إلا للمتعاطف.

قصیدة عالمی دارابجردی

دور از وصال یارم بگذار تا بگریم — بی‌صبر و بی‌قرارم بگذار تا بگریم
بی‌زلف عنبرینش روز منست تیره — من تیره روزگارم بگذار تا بگریم
سروی که بود سرسبز از اشک سرخ عاشق — ننشست در کنارم بگذار تا بگریم

پیــش رخ نکویش کــردم حکایت گل　　زآن روی شرمســارم بگــذار تا بگریم
در دور خطّ ســبزش چــون ابر نوبهارم　　چــون ابر نوبهــارم بگــذار تــا بگریم
من عاشــقم خدا را عیبــم مکن ز گریه　　از گریه نیســت عارم بگــذار تا بگریم
ای عالمــی ندیدم، یار وشــدم ز کویش　　بی‌یــار و بی‌دیــارم بگــذار تــا بگریم
(عالمی درابجردی، ١٩٦هـ: ٤٢٣)

– إنی بعید عن وصل الحبیب، دعنی أبکی، إنی مضطرب قلقٌ دعنی أبکی.
– یومی مظلم دون شعرها المعطر بالمعنبر، أیامی مظلمة دعنی أبکی.
– إن شجرة السرو التی کانت مورقة بدموع المحب الحمراء لیست جلیستی، فدعنی أبکی.
– شرحت جمال الورد والحبیب بین یدی، فأنا محرج أمام الحبیب، دعنی أبکی.
– عندما أکون حول خطوطها الخضراء أکون کســحابة ربیع یعود من جدید، دعنی أبکی.
– إنی عاشق، لله فلا تلمنی علی البکاء، ولیس البکاء فاضحی، فدعنی أبکی.
– یا "عالمی" لم أر الحبیب وصرت ألاحقه، فأنا لا حول لی ولا قوة، دعنی أبکی.

البحث والدراسة

قبل تحلیل المقطوعتین الغزلیتین بشــکل مختصر، سنتطرق إلی السیرة الذاتیة للشاعر عالمی درابجردی بقدر ما ورد فی کتب السیر الذاتیة ومن ثم نتطرق إلی الشاعر سعدی.

عالمی درابجردی

لم نعرف الکثیر عن تفاصیل حیاة میرزا ســهراب عالمی درابجردی (مولانا عالمی)، ومع ذلک ورد اسمه فی المذکرات وکتب السیر مع الإشارة إلی أبیات من دیوانه. وجاء ذلک فی مؤلفات مثل: نزهة الأخبار فی الصفحات (٩٢ و٦٨١)، ومرآة الفصاحة (ص ٣٩٦ و٣٩٧)، ومعجم سخنوران (ص ٦١١) و ...

وهو شــاعر عاش فی العصر الصفوی (القرن العاشــر) وتوفــی عام (٩٧٥هـ). قام

مؤلف كتاب "خلاصة الأشعار وزبدة الأفكار" فى شيراز وضواحيها بتعريف الشاعر عالمى درابجردى على النحو التالى، مشيراً إلى بعض قصائده: «أصله من درابجرد ولكنه كان أحد مواطنى شيراز وتزوج هناك. هو شاعر كان شهيراً فى العلم وذوقه الحسن يطبق الآفاق، وله نصيب من التاريخ والكتابة وحظ وافر من علم الشعر والمعنى. لا يعتمد شعره على أسلوب الشعراء فى تلك الفترة، وعلى الرغم من هذا، فقد عرف بالشاعر الذى يمتاز بلغة عذبة فى فارس وضواحيها لسنوات عديدة ولم يرغب أبداً فى السفر والسير إلى أى مكان. وقضى أوقاته فى الشعر وما يلزمه. يقال إن أصحاب الثروة والتجار التفتوا إليه بشكل لا يوصف. وجاء أنه توفى فى سنة خمس وسبعين وتسعمائة (٩٧٥ هـ) وهذه خلاصة من قصائده القليلة التى وصلتنا:

به صحرایی که مجنون است بی‌نام ونشان آنجا که همراهی کند با من به‌جز ریگ روان آنجا؟
دود کز سینهٔ غم‌پرور من می‌خیزد هست گردی که ز خاکستر من می‌خیزد»

(كاشانى، ١٣٩٢ش: ٣٤١-٣٤٥)

- من يرافقنى فى تلك الصحراء المجنونة المجهولة، غير الرمال المتدفقة؟

- الدخان الذى يتصاعد من شدة الحزن الذى فى صدرى يدلّ على أن هناك غباراً يتصاعد من رماد وجودى.

ومن الجدير بالذكر أن المجموعة الشعرية لميرزا سهراب عالمى درابجردى تحتفظ فى المكتبة الوطنية الإيرانية برقم ٦/٢٩٠. وهذا الديوان هو النسخة الوحيدة الباقية وتم نسخها أو جمعها عام ٩٧٩هـ يتكوّن الديوان من ٢٦٨ مقطوعة غزلية، مقطوعة واحدة وثلاثة رباعيات. وقد تم تجليد هذه النسخة إلى جانب مخطوطة الأمير شاه سبزوارى الذى توفى عام ٩٧٩هـ والعديد من الشعراء الآخرين، وتبدأ من الصفحة ٣٣٨ من المجموعة وتستمر حتى الصفحة ٤٥٥.

الأسلوب الأدبى الرائج فى هذه الفترة هو مدرسة الوقوع. ولكن الشاعر عالمى درابجردى اتبع نهج شعراء الأسلوب العراقى فى الخطابة ونظم القصائد الغزلية لاسيما الشاعر سعدى الشيرازى. المقطوعة التى تناولها البحث الحالى للدراسة هى خير دليل على ذلك. قام الشاعر عالمى بنظم هذه المقطوعة الغزلية فى الوزن والبحر والمستوى

الفكـرى وإلى حد ما الصور الخيالية أو بالأحرى نظم تلك المقطوعة إكراماً لسـعدى، وهذه الخصائص تعدّ فى الواقع ضمن أوجه التشابه بين مقطوعتى عالمى وسعدى. وأكد عالمى تمسّـكه بمقطوعة سعدى من خلال اقتباسه "دعنى أبكى" كبداية لقصيدته، واختار نفس العبارة ك"رديف" فى المقطوعة بأكملها.

سعدى الشيرازى

هو أبو محمد مشـرف الدين مصلح بن عبدالله بن مشـرّف الملقّب بسعدى (٦٠٦هـ-٦٩٠هـ) شاعر وأديب إيرانى. ولد فى عائلة جميعهم من العلماء وفقد والده وهو طفل. درس العلوم فى شـيراز ثم لمواصلة تعليمه ذهب إلى المدرسـة النظامية فى بغداد. لقد منحـه أهل الأدب لقب أفصح المتكلمين، والشـيخ الأجلّ ولقّبوه أيضاً بالأسـتاذ. قام سعدى بالعديد من الرحلات. ومن أعماله كتاب "بوستان" عام ٦٥٥هـ الذى كان وليداً لعمق خبرته وصدق تجاربه التى اكتسـبها مـن رحلاته الطويلة، يعرض فيه موضوعاته فـى لون من الحكمة وفى ثوب من الروح التعليمية الأخلاقية والاجتماعية. ولسـعدى أيضاً قصائد جمعت فى شـكل قمقطوعات غزلية، قصائد، قطعات، ترجيعات فى كتاب "غزليات سعدى". (لقمان ورمضانى، ١٣٩٤ش: ٧٧)

موضوع الغزليات (مستواها الفكرى)

موضوع الشـعر الغنائى عند الشـاعر عالمى هو الفراق عن الأحبة والأصدقاء. فهو يوافق الشـاعر سـعدى فى هذا الجانب ويمكن القول إنه كتب مقطوعته الغزلية إكراماً وإجلالاً لسـعدى. يعبّر الشاعران عن مشـاعرهما بحرقة وألم عن فراق الحبيب، الفراق أو البُعد الذى يجعل الشـاعر عالمى أكثر قلقاً واضطراباً وينفد صبره ولا يجد حلاً سوى البكاء والتذمّر. يبدو أن الشـاعر يخاطب نفسـه فى هذه المقطوعة، وهى حديث النفس نوعاً ما، وإذا افترضنا طرفاً آخر له، فهو يطلب منه التخلى عنه حتى يتمكّن من البكاء لفقد حبيبه. كتب صفر عبد الله فى تعليقه على قصيدة سـعدى: «أنا أؤمن تماماً بكلمات سـعدى التى تقول إن الجبل ليئن ويصيح من فراق الحبيب. قد تجلى هنا ألم الفراق فى

نفس الشاعر لدرجةٍ يبدو وكأن شيئاً ما يحترق ويقلّب كيانه بالكامل، ومشاعر الشاعر قويــة لدرجةٍ يبــدو وكأن الحجر أيضاً يصيح ويئن من ألم الفــراق. فى البيت الأول لا يخاطب ســعدى حبيباً بل يخاطب نفسه. يقول لنفســه: "دعنى أبكى" ... من الطبيعى أن يتحدث العاشق مع نفسه ويعبّر عن حزنه أو فرحه.» (صفر عبد الله، ١٣٩٠ش:١٠) إن الحبيب فى قصيدة عالمى، مادى وأرضى وهذه المقطوعة الغزلية ما هى إلا تعبيراً حميماً عن رومانســية الشاعر. عبّر عالمى درابجردى عن جميع مشاعره وعواطفه بشكل موجز فى ســبعة أبيات، ويبدو أنه لا يحب التعبير عن مشــاعره بشــكل مفصل وقد أظهر قلقه واضطرابه بالبكاء، على عكس ســعدى الذى شرح بالتفصيل موضوع غزله فى (الفراق وبعد الحبيب). لهجة درابجردى فى المقطوعة، كلهجة سعدى تماماً، لهجة شديدة متسلطة. تحظــى المقطوعــة الغزلية بتناغم دلالــى ووحدة الموضوع. فى هــذه المقطوعة الغزلية، وظّفت التعابير الفنية لتحكى قصة الهجر والحرمان، والفراق، ويؤكد الشاعر على حالته المضظربة بتكرار عبارة "دعنى أبكى". فى البيت الأخير، يعبّر الشــاعر عن إحباطه فى لقاء الحبيب بشــحنة من العاطفة والإحساس. ولكن فى نهاية المقطوعة التى سئمت من التعبير عن قصة الحب وشــرحها، ينهى الشــاعر سعدى حديثه بقوله: "قصة الحب يجب أن تُروى للعشاق فقط".

واســتناداً إلى النهج الشــكلانى، يخضع البحث الحالى لدراســة ثلاثة مســتويات؛ على المســتوى اللغوى؛ يقوم بتحليل الكلمات ودراسة دلالتها ومعانيها المباشرة وغير المباشرة والعلاقات بين الكلمات. على المستوى الموسيقى؛ يهتم بوزن الشعر والموسيقى الجانبية (القافية والرديف) والموســيقى الداخلية وتأثير كل من هذه العناصر فى تحفيز معنى ومحتوى العمل الأدبى. وعلى مســتوى الجماليات؛ يتعامل مع الصناعات الأدبية ودورها فى خلق صور شعرية وعلاقتها بالعناصر الأخرى.

مــع الأخذ فى نظر الاعتبار هــذه الرؤية نقوم بتحليل المقطوعتــين. فى الواقع إلى جانب التحليل الشــكلى، نشير إلى أوجه التشــابه بينهما وبعد تحليل الاتجاه الجمالى، نذكر وجوه الاختلاف بين المقطوعتين.

١. الاتجاه اللغوى

يركز الشكلانيون على شكل وبنية العمل الفنى. وفى هذه الدراسة يعتمد جزء من التحليل على العناصر اللغوية للعمل. يقول پاينده فى هذا المجال: « إن الشكلانيون بدلاً من محاولة التأثير النفسى على الكاتب أو القارئ، يحاولون تحليل نص المقطوعة (كبنية موضوعية تتكون من كلمات) بدقة للوصول إلى معناها. ويتشابك المعنى والبنية والشكل فى الشعر لدرجة أنها تتفاعل مع بعضها بحيث لا يمكن تمييز هذه العناصر عن بعضها.» (پاينده، ١٣٨٨ش: ٤٦) فى المقطوعتين الغزليتين، يرتكز العنصر الرئيس للبنية اللغوية فى عبارة "دعنى أبكى" بالذات" و"البكاء والتذمر" يمثلان الجانب الدلالى للغزل.

الانزياح فى بنية اللغة واستعمال الفعل

الشاعر سعدى

ای صبح شب‌نشینان جانم به طاقت آمد ازبس‌که‌دیرماندی‌چون‌شام‌روزه‌داران(ب٥)

یا صباح الهاجدين، سئمت نفسى ونفدت طاقتى، لأن فترتک طالت كليالى الصائمين.

فى هذا البيت استخدم سعدى الفعل المركب "طاقت آمد" (سئم) بمعنى "نفدت طاقته" وخلق نوعاً من الانزياح فى استخدامه. يستخدم الفعل "دير ماندى" فى المصرع الثانى ليعنى به "التأخر فى الشروق".

الشاعر عالمى درابجردى

ای عالمی ندیدم، یار و شدم ز کویش بی‌یار و بی‌دیارم بگذار تا بگریم (ب٧)

– يا "عالمى" لم أر الحبيب وصرت ألاحقه، فأنا لا حول لى ولا قوة، دعنى أبكى.

فى هذا البيت، فعل "شدم" بمعنى "صرت" من الأفعال الناقصة ولكن الشاعر هنا استعمله فى معنى فعل تام.

التقديم والتأخير فى أجزاء الجملة

فى توظيفه التقديم والتأخير فى أجزاء العبارة الذى يمكن أن يعتبر نوعاً من الانزياح

النحوى، عدل الشاعر عن القواعد النحوية للغة المعيارية، ما يؤدى إلى إبراز النص أو بالأحرى التاكيد على معنى البيت.

الشاعر سعدى

بگذاشتند ما را در ديده آب حسرت گريان چودرقيامت چشم گناهكاران(ب٤)

– زرعوا دموع الندم فى أعيننا. مثل عيون الآثمين التى تدور حزناً وأسفاً يوم القيامة.

فى اللغة الفارسية وفى بنية الجملة بالتحديد، يأتى "الفعل" فى نهاية الجملة؛ وعلى الرغم من أن هذا الترتيب قد يواجه التقديم والتأخير فى اللغة الشعرية أحياناً ولكن الشاعر فى بعض الأحيان يقدّم الفعل على سائر أجزاء العبارة تأكيداً منه على معنى الجملة حتى يؤدى إلى إبراز النص. وبهذا تتجلى سمة التفوّق والتأكيد فى هذا البيت أيضاً.

الشاعر عالمى درابجردى

سروى كه بود سرسبز از اشک سرخ عاشق ننشست در كنارم بگذار تا بگريم (ب٣)

– إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع المحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى.

ذكر الشاعر فى المصرع الأول من البيت المذكور صفة "سرسبز" (الخضراء) قبل المجموعة التكميلية (الملحقة) وجعلها بارزة، ومن خلال تقديم الصفة، يعطى الشاعر المعنى المطلوب للقارئ. وفى المصرع الثانى، قدّم الشاعر الفعل "ننشست" (لم يجلس) فى بداية العبارة ليؤكد معناها (لم يكن المحبوب جليساً للمحبّ).

اى عالمى نديدم، يار و شدم ز كويش بى‌يار و بى‌ديارم بگذار تا بگريم (ب٧)

– يا "عالمى" لم أر الحبيب وصرت ألاحقه، فأنا لا حول لى ولا قوة، دعنى أبكى.

فى هذا البيت، يقدم الشاعر فعل "نديدم" (لم أر) بعد المنادة قبل الأجزاء الأخرى للجملة. وهذا التقديم فى الفعل يبرز "عدم رؤية المحبوب" ويرسّخه فى ذهن المتلقى

تأكيداً عليه من الشاعر.

إقامة علاقات دلالية

يؤمن الشكلانيون بمجموعة متنوعة من العلاقات الدلالية بين الكلمات. فهم يعتقدون أن إقامة علاقات دلالية مثل المرادفات، التضمين، التبادل والتباين الدلالى أو التضاد، والتناغم والتآلف، له تأثير كبير على خلق التماسک والانسجام فى النص. وهو عبارة عن الوحدة التى تجمع بين الأجزاء الموجودة فى العمل الأدبى وتؤدى إلى توحيد الأضداد والعناصر المتبادلة فى ظل وحدة النص وإبراز جمالية النص.

فى مقطوعة سعدى الغزلية، أعطت العلاقة بين التباين فى "صبح وشام" (الصباح والمساء) ، والتناغم والتآلف بين "آب حسرت و چشم گناهكاران" (ماء الندم وعيون الآثمين) والتضمين فى "ابر و بهار" (السحابة والربيع) نوعاً من الانسجام والوحدة الدلالية.

العلاقة الدلالية فى مقطوعة عالمى درابجردى الغزلية تجلت كما يلى: نجد فى كلمات "بى‌صبر و بى‌قرار" (نفاد الصبر والقلق)، "كوى و ديار" (الحى والوطن)، علاقة الترادف، وبين الكلمتين "روز و تيره" (النهار والظلام) توجد علاقة التضاد. والتناسب بين الكلمات "سرو و گل" (السرو والورد) وأيضا بين "سرسبز، سرخ، سبز و تيره" (الخضرة، أحمر وأخضر وأسود) ومراعاة النظير بين الكلمات"زلف، رخ، سرو" (الشعر، المحيا، السرو استعارة لقامة الحبيب)، و"دور خط" (حول خطوطها) (كناية عن الشعر الذى ينمو حديثاً على وجه الحبيب). وهذا التناسب والتناقض والعلاقة فى النص بأكمله يشكل علاقة دلالية ويساعد فى نهاية المطاف على التماسک الدلالى للغزل.

توظيف اللغة العامية

يعتقد الشكلانيون أن الشاعر يمكن أن يستخدم كلمات اللغة العامية لخلق نوع من التغريب أو التعجيب فى خطابه الشعرى. يقول صفوى فى هذا الصدد: « يمكن أن يؤدى استخدام كلمات أو التركيبات المختلفة للكلام فيما هو شائع عند استعمال تلقائية اللغة

المكتوبة، إلى نوع من إبراز النص..» (صفوى، ١٣٩٠ش: ٨٢/٢)

الشاعر سعدي

ای صبح شب‌نشینان جانم به طاقت آمد ازبس‌که‌دیرماندی‌چون‌شام‌روزه‌داران(ب٥)

– يا صباح الهاجدين، طالت فترتک كليالي الصائمين حتى نفدت طاقتي.

الشاعر عالمي

من عاشــقم خدا را عيبــم مكن ز گريه از گريه نيست عارم بگذار تا بگريم (ب٦)

– إني عاشق، بالله لا تلمني على البكاء، وليس البكاء فاضحي، فدعني أبكي.

زيادة الدلالات المحتملة في ظل الحروف

الشاعر سعدي

با ســاربان بگوييد احوال آب چشــمم تا بر شتر نبندد محمل به روز باران (ب٣)

–أخــبر حادي العيس عن حالة دموعي حتى لا يشــدّ الرحال في يوم ممطر (حين يرى دموعي تنهمر).

وظّف الشاعر حرف "با" (مع) في معنى "به" (لـ) / و"به" (إلى) بمعنى "در" (في)

سعدي به روزگاران مهري نشسته در دل بيرون نمي‌توان كرد الّا به روزگاران (ب٧)

– يا سعدي! استقر حبّ شخص في قلبك منذ فترة من الزمن، فلا يخرج هذا الحب من قلبك إلا مع مرور الزمن.

وظّف الشــاعر حرف "به" (إلى) في معنى "منذ فترة" / ووظّف "به" (إلى) في معنى "مع مرور الزمن".

الشاعر عالمي

من عاشــقم خدا را عيبــم مكن ز گريه از گريه نيست عارم بگذار تا بگريم (ب٦)

– إني عاشق، بالله لا تلمني على البكاء، وليس البكاء فاضحي، فدعني أبكي.

وظّف الشاعر حرف "را" وهي (للتعدية) بمعنى "لـ" أو "من أجل".

٢. الاتجاه الموسيقى

من الضرورى أن نعرف بأن «الصوتيات تشير إلى الموسيقى والأصوات والوزن وتكرار الحروف االمصوّتة وتكرار الحروف الصامتة والكلمات والعلاقة بين العناصر الصوتية والموسيقية والدلالية. ويدخل فى هذا المجال أيضاً الرديفُ والقافية وعلاقتهما بالمعنى.» (علوى مقدم ، ١٣٨١ش: ١٨٨)

الموسيقى الخارجية

لا يخفى دور الموسيقى فى خلق الانسجام فى الشعر، لأن اللغة وبنيتها هما الأساس لخلق الموسيقى الشعرية. يقول شفيعى كدكنى: «الموسيقى هى المهيمن الرئيس فى الشعر، و المعنى يتبع الموسيقى فى الشعر.» (شفيعى كدكنى، ١٣٩١ش: ٣٤٢) إن تفعيلات المقطوعتين الغزليتين فى هذا البحث، على وزن (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) و(بحر مضارع مثمن أخرب). هذا الوزن مدوّر ومتصل وكأن المصرع الواحد نصف مصرع لان بينهما توقف قصير. على الرغم من أن هذا الوزن يستخدم للطرب والفرح، إلا أن سعدى وعالمى اختارا هذا الوزن للتعبير عن الألم والحزن. يمكن القول إن ألم الحب هو ألم عذب للحبيب، مع اختلاف أن سعدى قدّم القصة بالتفصيل فى التعبير عن الهجر والفراق، وعالمى درابجردى تطرق إلى هذا الأمر بكل اختصار وإيجاز وهذا الإيجاز سبّب التعجيل فى كلامه. والاتجاه الغالب المسيطر على غزل عالمى، هو التوجّه العاطفى والوجدانى، وفى نهاية المقطوعة، عبّر الشاعر عالمى بوضوح عن يأسه فى وصل المحبوب.

الموسيقى الجانبية (القافية والرديف)

إن غزل درابجردى من النوع المردّف. واختار الشاعر لغزله رديف "بگذار تا بگريم" (دعنى أبكى) الذى استعاره من مقطوعة سعدى. استخدم هذه العبارة كأساس لعمله وقد نظم غزله بموضوع فراق الحبيب. وقد امتاز غزل درابجردى بهذا الرديف المكوّن من كلمتين بقوة ومتانة خاصة وقد ظهرت هذه القوة فى شكل وبنية مقطوعته الغزلية.

وقد منـح الرديف حيوية وديناميكية لقصيدته وهذه الحيوية التى خلقت بدورها حركة إيقاعية تحدّد سـرعة القصيدة، وتجلّت بوضوح فى المقطوعة بأكملها. وبتوظيف الرديف فى النص الشعرى هذا، ظهرت آليات إبراز النص وظاهرة التعجيب فى مقطوعة عالمى الغزليـة. وأيضـاً فى مقطوعته لا تتكـرر القافية. للقافية دورٌ فعال فى تعزيز موسـيقى الشـعر وترقيتها ويمكن أن تشارك فى نقل المعنى المطلوب. كلمات القافية فى مقطوعة عالمى هى: (يارم، بىقرارم، روزگارم، كنارم، شرمسارم، نوبهارم، عارم، بىديارم) بمعنى (رفيقـى، مظطرب، أيامى، محرج، بداية فصل الربيـع، فضيحتى، بلا وطن) وتدلّ معانى كلمات القافية على اليأس والحزن ومعاناة الشـاعر فـى جميع أنحاء المقطوعة الغزلية والمحبّ ليس لديه أمل للقاء الحبيب.

لكن مقطوعة سـعدى مقفّـاة. أى أن كلمات المقطوعة تنتهى فـى كل بيت بكلماتٍ فيهـا توافقٌ على الحرف الأخـير. ولا نرى تكراراً فى القافيـة. وكلمات القافية هى: (بهـاران، ياران، أوميـدواران، باران، گناهـكاران، روزه داران، هزاران، روزگاران، غمگسـاران) بمعنى (أيام الربيع، الرفـاق، المؤمّلون، المطر، المذنبون، الصائمون، آلاف، الأيـام، المتعاطفون) ترتبط بعض مفـردات القافية بمضمون الغـزل وهو الهجر وفراق الحبيب. وتكرار تهجئة (اران) فى نهاية المفردة أعطى القافية قوة خاصة. إن حضور (آ) الممدودة المصوّتة إلى جانب الحرفين الصامتين (ر) و(ن) فى نهاية المفردات وتكرارها، ينسجم وفكر الشاعر وصوره الخيالية.

الموسيقى الداخلية

يؤدى تكرار الأصوات الصامتة (الساكنة) والصائتة (اللين) فى الشعر إلى خلق نوع من الموسيقى يسمى الموسيقى الداخلية. يكتب شفيعى كدكنى فى هذا المجال: «كل من مظاهر التنوع والتكرار فى نظام الأصوات التى لا تدخل فى إطار الموسيقى الخارجية (العروض) والجانبية (القافية) تدخل فى دلالة هذا النوع من الموسيقى؛ أى أن مجموعة التناغم التى تظهر من خلال وحدة أو تشـابه أو تناقض الأصوات الصامتة والأصوات الصائتة (اللين) فى كلمات القصيدة الواحدة، هى مظهر لهذا النوع من الموسـيقى. وإذا

أردنا أن نذكر أكثر الأنواع شهرة، ينبغي الإشارة إلى أنواع الجناس ويجب أن نلاحظ أيضاً أن هذا الجانب من الموسيقى الشعرية هو أهم مجال فى الموسيقى، وأن الاستقرار والانسجام وأساس الجماليات فى العديد من الروائع الأدبية تكمن فى هذا النوع من الموسيقى.» (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٣٩٢)

تكرار الفونيمات (الصوامت والصوائت) (الساكنة واللين)

ينظر اللغوى الفرنسى موريس جرامون إلى قضية الصوت وتأثير الصوت من منظور مختلف. «إن ما يسمى الآن بالتناسق الشعرى المؤثر، هو تعبير عن اختيار الشاعر للكلمات التى تتناسب وحداتها مع صوره الخيالية وأفكاره. والشاعر من خلال هذا التأثير يمكن استحضار وتوارد الصور الخيالية أو الأفكار المقصودة فى ذهن القارئ دون الحاجة إلى شرحها بالتفصيل. وللصوامت والصوائت دورٌ بارز فى إنشاء التناسق المؤثر.» (قويمى، ١٣٨٣ش: ١٩-٢٠) يعنى ما تجد فيه علاقة بين الصوت والمعنى. ينشأ تأثير الصوت من تردده فى بيتٍ أو من تكراره فى أبيات القصيدة الواحدة. . يواصل قويمى حديثه مستنداً إلى رأى جرامون فى تقسيم الأصوات الصائتة والأصوات الساكنة. يقسم جرامون الأصوات إلى الأصوات "الفاتحة" و"الساطعة" و"الداكنة". فى رأيه، إن الأصوات الفاتحة (اى) و (اِ) تستعمل لوصف الأصوات الواضحة، ويصنف الأصوات الساطعة (أَ) و (آ) للأصوات العالية والصاخبة، والأصوات الداكنة (أُ) (أو) تستعمل للأصوات الغامضة والضعيفة. ويطلق أيضاً على الأصوات الساكنة "الانحباسية، المتصلة، الخيشومية، الاحتكاكية المهموسة". الأصوات الانحباسية كـ (پ، ت، ک) وتستعمل للتعبير عن الأصوات الجافة المتكررة؛ وجميع الأصوات غير الانحباسية، فهى متصلة ونطقها يستمر لفترة. أما الأصوات الخيشومية مثل (م، ن) ففى النطق بهما يتسرب الهواء من التجويف الأنفى محدثاً نوعاً من الحفيف لا يكاد يسمع. وبعبارة أخرى، تشير هذه الأصوات إلى عدم الرضا والاستياء. والأصوات المهموسة مثل: (ر، ل) فهى توحى بدلالات كهطول الأمطار وتساقط الثلوج أو حتى الارتشاف. الأصوات الساكنة الاحتكاكية مثل (س، ش) وهى أصوات الصفير التى تحدث عند

النطق بها ذلک الحفيف أو الصفير. (م.ن: ٢٧-٥٣ مع التلخيص)

وتجنّباً للإسهاب فى الكلام، نتطرق إلى التحليل الصوتى لبعض أبيات المقطوعتين:

الشاعر سعدى

بگـذار تا بگـريم چون ابـر در بهاران كز سنگ ناله خيزد روز وداع ياران (ب١)

- دعنى أبكى مثل السـحابة فى الربيـع، لأنه فى يوم وداع الأصدقاء الحجر يبكى حتى.

تتغلّب الأصوات السـاطعة (اَ) و(آ) بتكرارها ١٣ مـرة فى البيت. وهى أكثر دوياً ورنيناً. وقد تعبّر الأصوات السـاطعة أحياناً عن غضب الشاعر واستيائه. يقول قويمى: « الغضب والعنف من جملة المشـاعر الأخرى التى تسـبّب فى ارتفاع مستوى الصوت إلى ذروته. وفى بعض الأحيان يبدو أن غضب الشاعر لا يظهر من خلال المعنى الدقيق للكلمات والعبارات، ولكن من خلال تكرار الأصوات الساطعة.» (م، ن: ٣٤ و٣٥)

الشاعر عالمى

دور از وصـال يـارم بگذار تـا بگريم بى‌صبر و بى‌قرارم بگذار تا بگريم (ب١)

- إنى بعيد عن وصل الحبيب، دعنى أبكى، إنى مضطرب قلقٌ دعنى أبكى.

يلاحـظ فى البيت الأول من مقطوعة الشـاعر عالمى نفس سمة الغضب والاسـتياء والحزن والمعاناة التى شـاهدناها فى مقطوعة الشـاعر سعدى. فقد تكررت الأصوات (اَ) و (آ) ١٤ مـرة؛ لكـن صـوت هذه الحـروف الصائتة يتردد صداها فـى كل أنحاء المقطوعـة. ونحن نعلـم أن تكرار هذا الصوت الصائت الطويـل، يعبّر عن حالة الحزن والأسـى للشـاعر، وتظهر حالة اليأس والحزن فى المقطوعـة الغزلية من خلال تكرار هذه الأصوات. وكلا الشاعرين يشـتركان فى هذه السمة (الشعور العاطفى المصحوب بالحزن والأسى).

الشاعر سعدى

با سـاربان بگوييد احوال آب چشـمم تا بر شتر نبندد محمل به روز باران (ب٣)

– أخبر حادى العيس عن حالة دموعى حتى لا يشدّ الرحال حين يرى دموعى تنهمر.

يقول صفر عبد الله فى تحليل هذا البيت: «بالتركيز على حالة المحبّ والصورة العاطفية وتكرار مقطعى "بان "و"ران "فى كلمات بداية ونهاية البيت، خلق إيقاعاً خاصاً يصوّر من خلاله قصة الفراق المرهقة بقوة وكل صلابة حتى تكون ملموسة ومحسوسة أكثر للمتلقى، ولكن يبدو أن هذا النوع من الخطاب لا يجدى نفعاً.» (صفر عبد الله، ١٣٩٠ش: ١١)

الشاعر عالمى

سروى كه بود سرسبز از اشک سرخ عاشق ننشست در كنارم بگذار تا بگريم (ب٣)

– إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع المحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى.

يستخدم الشاعر التعبير الفنى للأصوات الساكنة (س) و(ش) وهى أصوات ساكنة احتكاكية، بتكرارها ٨ مرات بجوار الأصوات الصائتة الساطعة (اَ) و (آ) التى ترددت ١٣ مرة فى البيت، ما يتناسب وأجواء الخطاب. وذلك لإبراز تلهّفه وحزنه. يقول قويمى: «فى الواقع، يستخدام مزيج من الأصوات المجهورة والمهموسة للتعبير عن أى نوع من الكلام الذى يتم نطقه بأسنان مطبقة عند التقاء طرف اللسان بالثنايا أو العليا بحيث يكون بين اللسان والثنايا مجرى ضيق جدّاً ويحدث نبرة فظّة مزعجة. هذه الأصوات تثير كل المشاعر التى تهز الجسم أو الروح على حد سواء.» (قويمى، ١٣٨٣ش: ٦١) فى هذه البيت، جعل الشاعر هذا المعنى أكثر وضوحاً من خلال خلق صورة متناقضة، وتقديم الفعل فى المصرع الثانى بالإضافة إلى ضرورة الشعر، فقد رسّخ حالة الفراق وعدم لقائه بالمحبوب ومؤانسته له فى ذهن القارئ أكثر فأكثر.

الجناس

يعتبر شفيعى كدكنى (١٣٧٠ش: ٣٩٢) أن جميع أنواع الجناس مؤثرة فى الموسيقى

الداخلية للشــعر، كما يمكن أن تكون أنواع الجناس مؤثرة فى ترســيخ موسيقى الكلام بسبب تشابه لفظين فى الصامت أو الصائت (المصوّت)، مما يؤدى فى النهاية إلى ترسيخ المعانى وإفشاء حالة الشاعر العاطفية.

الشاعر سعدى

چندت كنم حكايت شرح اين قَدَر كفايت باقى نمى توان گفت الّا به غمگساران (ب٨)

– شــرحت لک قصة حبى؟! بقدر ما شــرحت لک فهذا يكفى، وما تبقى من حزنى وقصة حبى لا يمكن أن أشرحها إلا للمتعاطف.

فى هــذا البيت، خلقت اللفظتــان "حكايت وكفايت" نوعاً مــن الجناس والإيقاع العذب بسبب مشاركتهما فى الأصوات الصامتة (الساكنة) والأصوات الصائتة (اللين).

الشاعر عالمى

دور از وصــال يــارم بگذار تــا بگريم بى صبر و بى‌قرارم بگذار تا بگريم (ب١)

– إنى بعيد عن وصل الحبيب، دعنى أبكى، إنى مضطرب قلقٌ دعنى أبكى.

فى المصرع الأول من المقطوعة، هناک أيضاً سجع فى لفظتى "يار وقرار"، وقد لعب دوراً فعالاً فى تعزيز موسيقى الكلام.

الشاعر عالمى

اى عالمــى نديدم يار، و شــدم ز كويش بى‌يار و بى‌ديارم بگذار تا بگريم (ب٧)

– يا "عالمى" لم أر الحبيب وصرت ألاحقه، فأنا لا حول لى ولا قوة، دعنى أبكى.

الجناس فى لفظتى: "يار وديار"

الاتجاه الجمالى

يرى شميسا بأن النقاد الشكلانيين يعتمدون على مبدأين: ١– التغيير فى شكل اللغة العاديــة ٢– الصناعات الأدبية التــى تؤدى إلى التعجيب أو التغريب. (أنظر: شميســا، ١٣٧٨ش: ١٥٠) ولإبراز النص يلجأ الشعراء إلى خيارات تؤدى إلى التعجيب. وإبراز

النص هذا مهم للغاية بالنسبة إلى الشكلانيين الذين يعتقدون أن الصور الشكلية مثل (التشبيه، الاستعارة، المجاز، الكناية) والفنون البلاغية والبديعية مثل: (الإبهام، التناقض والمفارقة، المبالغة، إلخ) هى مسؤولة عن أداء هذه المهمة. يشرح جاكوبسن تأثير النص الشعرى اللغوى باستخدام نظرية دى سوسير فى محور اللغة الاستبدالى والتجاور. فهو يقوم بوضع التشبيهات فى محور المجاورة، والاستعارات والمجاز فى محور الاستبدال. يعتبر الشكلانيون هذه العناصر من جملة العناصر البارزة فى اللغة الأدبية.

الاستعارة

الاستعارة هى أحد أهم السمات الأدبية التى يستخدمها الشاعر أو الكاتب فى أعماله الأدبية. الاستعارة ذات أهمية قصوى عند جاكوبسن. وهو يعتبر أن الاستعارة نتيجة لاستبدال الكلام ويعتبرها مجازاً تنطوى علاقتها على التشابه. وكلا الشاعرين "سعدى وعالمى درابجردى" موهوبان فى استخدام الاستعارة والتشبيه والفنون البديعية، إلا أن استخدامهما للصناعات الأدبية لم يبعد كلامهما عن البساطة والعفوية.

سعدى

با ساربان بگويید احوال آب چشمم تا بر شتر نبندد محمل به روز باران (ب۳)

– أخبر حادى العيس عن حالة دموعى حتى لا تشدّ الرحال حين يرى دموعى تنهمر.

يمكن أن تكون كلمة "مطر"، بالإضافة إلى معناها المعجمية، استعارة عن "الدموع فى عيون العاشق". لقد وظّف الشاعر فن الإغراق فى دموع عينيه التى شبهها بالمطر.

الشاعر عالمى

سروى كه بود سرسبز از اشک سرخ عاشق ننشست در کنارم بگذار تا بگريم (ب۳)

– إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع المحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى.

المعنى المعجمى لكلمة "السرو" : «إنها شجرة من النباتات عاريات البذور من

فصيلة المخروطيات، أوراقها عروية مسدية الخضرة ويصل ارتفاعها إلى ٢٥ متراً ومحيط جذعها يصل إلى مترين، وترتفع على شكل مخروطي. وله أنواع مختلفة؛ "سرو سهي" (السرو العمودي) و"سروناز" (السرو الإيطالي)" و"زادسرو" مخفف "آزادسرو".» (معين، ١٣٧١ش: لفظة سرو) ولكن في الأدب الفارسي، كانت لفظة "السرو" ومازالت تعنى مجازًا قامة الحبيب. هنا استعمل الشاعر نفس الاستعارة لتصوير جمال وقامة المحبوب باستخدام كلمة "السرو".

التشبيه

أشرنا آنفاً إلى تصنيف جاكوبسن التشابهات ضمن محور التجاور في ظل استخدامه محاور الاستبدال والتجاور في الكلام. يعتبر الشكلانيون، العناصر الخيالية التي يمكن أن تخلق صوراً جديدة ثم تساعد في إبراز النص، مهمّة للغاية. ويساهم التشبيه كعنصر خيالي يستخدمه الشاعر في ترسيخ البعد الجمالي للقصيدة وإبرازه في النص الأدبي.

الشاعر سعدي

بگذار تا بگريم چون ابر در بهاران كز سنگ ناله خيزد روز وداع ياران (ب١)

– دعني أبكي مثل السحابة في الربيع، لأنه في يوم وداع الأصدقاء حتى الحجر يبكي.

بدأ سعدي مقطوعته ببيت من الغزل استخدم فيه بلاغة التشبيه أبدع في تصويرها حقاً. يشبه الشاعر نفسه في "البكاء" بـ"سحابة المطر في الربيع" ويصوّر كثرة الدموع من خلال هذا التشبيه بأحسن صورة.

هركو شراب فرقت روزي چشيده باشد داند كه سخت باشد قطع اميدواران (ب٢)

– مَن تذوق مرارة الفراق يعرف أنه من الصعب التخلي عن الأمل.

يمضي الشاعر في تشبيهه بشكل بليغ ورائع، فيشبّه فراق المحبوب بالنبيذ الذي سيدرك حاله بألم الفراق ومعاناته لفقدان الحبيب، مَن تذوّقها في حياته.

بگذاشتند ما را در ديده آب حسرت گريان چو در قيامت چشم گناهكاران (ب٤)

– زرعــوا دمــوع الندم فی أعينــا. مثل عيون الآثمين التی تدور حزناً وأســفاً يوم القيامة.

فی البيت الرابع، يســتعمل ســعدی صورة مجازية مركبة. يشبّه المحبّ دموعه بدموع الآثمــين فی وضــح النهار، وعلی حد تعبــير الدكتور صفر عبد الله: «تضاعف المشــهد الدرامی/المأساوی أكثر فی القصيدة.» (صفر عبد الله، ۱۳۹۰ش: ۱۲) والصور الخيالية المتتالية التی خلقها الشاعر تبرز النص الشعری وتؤكد علی أدبيته بالشكل المطلوب.

ای صبح شب‌نشينان جانم به طاقت آمد ازبس‌كه‌ديرماندی‌چون‌شام‌روزه‌داران(ب۵)

– يا صباح الهاجدين، طالت فترتک كليالی الصائمين حتی نفدت طاقتی.

يذعن صفر عبد الله فی تحليل هذا البيت: أن «هذه أيضا صورة مثيرة للاهتمام لحالة المحّــب الذی نفدت طاقته وأصبح مرهقاً بســبب معاناة الفراق. يصوّر الشــاعر إطلالة الصباح المتأخر لمحبٍّ ينتظر طوال الليل مجیء الصباح، مؤلمًا، شاقّاً ومرهقًا مثل "إفطار الصائمين" الذی ينتظره الجميع. كما أن تعبير "صباح الهاجدين" له دلالة وسيعة وعميقة. إن التهجّــد وقيام الليل يجد معناه لدی أصحابه حين يقضون الليل حتی الصباح قياماً. لجأ الشــاعر إلی هذا التعبير الرائع ليصوّر مشــقة الوقت الذی يمضی ببطء لمحبّ ينتظر لقاء حبيبٍ فارقَه.» (صفر عبد الله، ۱۳۹۰ش: ۱۲) مجاز التشبيه الذی استخدمه الشاعر، عبارة عن صورة مركبة ينبغی اســتحضارها فی العقل. والشاعر من خلال خلق صورة مركبة من التشبيه، تمكّن من إبراز الجانب اللغوی فی البيت، فأدّی إلی التعجيب.

الشاعر عالمی

بما أن الشــاعر عالمی درابجردی قد اتبع أسلوب ســعدی فی نظم مقطوته هذه، فقد أخذ منه أيضاً أســلوبه فی خلق الصور الخياليــة. إلا أنه أبدع فی خلق الصور الخيالية بشــكل أو آخر. ويمكــن ملاحظة هذا الإبداع منه من خلال ديوانه ودراســة المقطوعة الحالية بالذات.

بی‌زلــف عنبرينــش روز منســت تيره من تــيره روزگارم بگذار تــا بگريم (ب۲)

– يومی مظلم دون شعرها المعطر بالمعنبر، وأيامی مظلمة دعنی أبكی.

فى هذا البيت، نلاحظ تعبير "الشعر المعطر بالعنبر"، فهو تعبير بليغ فى غاية الروعة، استخدم فيه الشاعر صفة "المعطر بالعنبر" فى وصفه لشعر المحبوب. و"العنبر" لغةً: "مادة معطرة تخرج من جوف الحوت المعروف باسم حوت العنبر." ويهدف الشاعر من خلال استخدامه هذ التعبير للسواد والعطر الموجود فى شعر المحبوب، فميز عنصر الخيال (التشبيه) هذا البيت وساهم فى إبراز النص الشعرى.

پیش رخ نکویش کردم حکایت گل زآن روی شرمسارم بگذار تا بگریم (ب٤)

– شرحت جمال الورد والحبيب بين يدى، فأنا محرج أمام الحبيب، دعنى أبكى.

فى البيت الرابع، شبّه الشاعر وجه الحبيب بزهرة جميلة. على الرغم من أن هذا التشبيه بطريقة مضمرة وموجزة وتفضيلية، حذف فيه أداة التشبيه ووجه الشبه. ويستخدم عادة هذا التشبيه فى الشعر الفارسى، فوجه الحبيب يشبّه دائما بالوردة (الزهرة) فى الجمال، لكن إبراز جمالية هذا التشبيه يكمن فى تفضيل وجه الحبيب على جمال الوردة، ويمكن استنتاج هذا التعبير من المصرع الثانى.

در دور خط سبزش چون ابر نوبهارم چون ابر نوبهارم بگذار تا بگریم (ب٥)

– عندما أكون حول خطوطها الخضراء أكون كسحابة ربيع يعود من جديد، دعنى أبكى.

شبّه الشاعر دموعه بسحابة "بداية الربيع" بسبب بكائه الشديد، وبتكرارها فى البيت الثانى، أكد على هذه الميزة وأبرزَها بشكل جلى. تجدر الإشارة إلى أنه فى البيت الأول من القصيدة، وفقًا لكلمة "دور" (حول) يشير بشكل دقيق إلى استدارة وجه الحبيب والذى يدور مثل سحابة الربيع العابرة التى تمرّ بسرعة وتدور حول وجه الحبيب، وجمال الحبيب بارز. استعار عالمى هذه الصورة من سعدى ولكنه بالغ فى تصويرها.

الكناية

الكناية لفظ لا يقصد منه المعنى الحقيقى وإنما معنى ملازما للمعنى الحقيقى، أو هو لفظ أطلق وأريد به ما لازم معناه لا أصل معناه. يعتقد الشكلانيون أن أحد العناصر الخيالية التى يمكن أن تبرز اللفظة وتخرجها من اللغة العادية هو الكناية. فى المقطوعتين

المذكورتين، تحتوى بعض الأبيات أيضاً على هذا الأسلوب من عنصر الخيال.

الشاعر سعدى

هر كو شراب فرقت روزى چشيده باشد داند كه سخت باشد قطع اميدواران (ب٢)

– مَن تذوق مرارة الفراق يعرف أنه من الصعب التخلى عن الأمل.

يقول صفر عبد الله: «إن حدة الشعور والعاطفة تزداد قوة بسبب الكناية فى هذا الأمر الظريف وهو "إنما يشعر بمعاناتى مَن تذوّق مرارة المعاناة". وهنا نلاحظ تعبير "شراب فرقت" (شراب الفراق) وهو مرادف لمعنى فراق الحبيب، يقول الشاعر بهذه التعابير الجميلة إن أى شخص ذاق مثل هذا "الخمر"، وهو يعنى هجر الحبيب، فهو يفهمنى جيداً ويدرك تماماً مدى صعوبة خيبة الأمل من لقاء الحبيب.» (صفر عبد الله، ١٣٩٠ش: ١١)

اى صبح شب‌نشينان جانم به طاقت آمد ازبس‌كه‌ديرماندى‌چون‌شام‌روزه‌داران(ب٥)

– يا صباح الهاجدين، طالت فترتك كليالى الصائمين حتى نفدت طاقتى.

فى هذا البيت، يمكن أن تكون عبارة "جانم به طاقت آمد" (نفدت طاقتى) إشارة إلى: "الإقبال على الموت". والشاعر باستخدامه هذه الكناية، أراد أن يصور مدى صعوبة تحمّل الهجر والبعد عن الحبيب، وبهذا قام بإبراز المعنى.

الشاعر عالمى

بى‌زلف عنبرينش روز من‌است تيره من تيره روزگارم بگذار تا بگريم (ب٢)

– يومى مظلم دون شعرها المعطر بالمعنبر، أيامى مظلمة دعنى أبكى.

فى المصرع الثانى من البيت، أراد عالمى فى الواقع بقوله "من تيره روزگارم" (أنا أيامى مظلمة) أن يعكس "حالة المحب التعيسة والكئيبة"، لأن ظلام الأيام مصطلح شائع فى الأدب الفارسى وهو كناية عن "تعاسة الشخص". فلفظة الظلام إلى جانب تضادها مع كلمة النهار، لها دورٌ بارزٌ فى التعبير الكنائى، وبالتالى تمييز لغة الشاعر وإبرازها.

سروى‌كه‌بود سرسبز از اشک سرخ عاشق ننشست در كنارم بگذار تا بگريم (ب٣)

– إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع المحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى.

تحتوى صفة "سرسبز" (مورقة خضراء) على معنى مجازى بالإضافة إلى معناها الأصلى (الدائمة الخضرة). ونظراً إلى المعنى المجازى لـ "السرو"، وهو "قائمة الحبيب"، يمكن أن تكون صفة "الأخضر" كناية عن "النضارة والبهاء والسمو".

در دور خط سبزش چون ابر نوبهارم چون ابر نوبهارم بگذار تا بگريم (ب٥)

– عندما أكون حول خطوطها الخضراء أكون كسحابة ربيع يعود من جديد، دعنى أبكى.

تعنى كلمة "الخط" فى المعجم: المكتوب، الكتابة، العمل، أثر القلم على الورق. (معين، ١٣٧١ش: لفظ الخط)؛ لكن فى الشعر الغنائى الفارسى، لطالما استخدمت لفظة "الخط" للكناية عن "شعر الوجه الذى نما لتوه". فى هذا البيت، وتدلّ لفظتا "حول والأخضر"، على ذلك.

ظاهرة التكرار

التكرار فى الشعر ظاهرة تستخدم أحياناً على مستوى الوحدة الصوتية (الفونيم)، وأحياناً على مستوى الكلمات وأحياناً فى تكرار الجملة. فى مقطوعة عالمى الغزلية من البداية، يعدّ تكرار الرديف على مستوى الجملة، عاملاً لظاهرة إبراز أدبية النص أو التعجيب. بالإضافة إلى تكرار السطر فى كل أنحاء المقطوعة، فى الأبيات (الثانى، الخامس، السادس، السابع)، يلاحظ التكرار أيضاً على مستوى الكلمة والجملة. (تيره، چون ابر نوبهارم، گريه، يار) (مظلم، كأوّل الربيع، البكاء، الرفيق). كذلك يعدّ تكرار الأصوات الساطعة (اَ) و(آ) خلال المقطوعة الغزلية، نوعاً من إبراز البعد الصوتى، وهذا التوظيف يتناغم تماماً مع الدلالة المقصودة، وهى الحزن والأسى الناجم عن معاناة الهجر. فى الواقع، قد ضاعف الشاعر من ترسيخ دلالة الحزن والألم فى ذهنه باستخدام ظاهرة التكرار. واستخدم الشاعر سعدى أيضاً تقنية التكرار فى أماكن متعددة من مقطوعته الغزلية، لكن يبدو أنها كانت أكثر تردّداً فى مقطوعة عالمى الغزلية.

التكرار الجلى للألفاظ

الشاعر سعدى

فى الأبيات السادسة والسابعة والثامنة، يشير تكرار حرف "إلا" إلى الكثرة وكذلک بمعناه الخاص يعنى نوعاً من التأكيد والحصر، وقد تمكّن سعدى من إبراز نصه الشعرى باستخدامه هذه اللفظة. تكررت أيضاً فى البيت السابع، لفظة "روزگاران" (الفترة) فى بداية البيت ونهايته.

چندين كه برشمردم از ماجراى عشقت اندوه دل نگفتم الّا يک از هزاران
سعدى به روزگاران مهرى نشسته در دل بيرون نمى‌توان كرد الّا به روزگاران
چندت كنم حكايت شرح اين قدر كفايت باقى نمى‌توان گفت الّا به غمگساران

الشاعر عالمى

تكرار عبارة "بگذار تا بگريم" كرديف للمقطوعة الغزلية:

دور از وصال يارم بگذار تا بگريم بى‌صبر وبى‌قرارم بگذار تا بگريم

فى البيت الثانى من المقطوعة، نلاحظ تكرار "تيره" (الظلام):

بى‌زلف عنبرينش روز من است تيره من تيره روزگارم بگذار تا بگريم

فى البيت الخامس، تكرار "چون ابر نوبهارم" (كسحابة الربيع):

در دور خط سبزش چون ابر نوبهارم چون ابر نوبهارم بگذارتا بگريم

فى البيت السادس: تكرار "گريه" (البكاء)

من عاشقم خدا را عيبم مكن ز گريه از گريه نيست عارم بگذار تا بگريم

فى البيت السابع: تكرار "يار" (الرفيق)

اى عالمى نديدم، يار و شدم ز كويش بى‌يار وبى‌ديارم بگذار تا بگريم

فن المبالغة والإغراق

يعتقد الشكلانيون أن المبالغة أيضاً بإمكانها أن تخرج اللغة عن شكلها العادى وتساهم فى إبراز النص الشعرى.

الشاعر سعدى

– دعنى أبكى مثل السحابة فى الربيع، لأنه فى يوم وداع الأصدقاء الحجر يبكى حتى.

فى البيت الأول من المقطوعة، يشبه سعدى كثرة بكائه بمطر سحابة الربيع، وكذلك أنين الحجر، ففى كلا الحالتين مبالغة وتضخيم. فقد تم ترسيخ المعنى فى ذهن المتلقى من خلال المبالغة.

فى البيت الثالث من المقطوعة، استخدم الشاعر المبالغة أيضاً بتشبيه الدموع باليوم الممطر لكثرة البكاء.

– أخبر حادى العيس عن حالة دموعى حتى لا يشدّ الرحال حين يرى دموعى تنهمر.

الشاعر عالمى

يظهر فن المبالغة أيضاً فى بعض أبيات مقطوعة عالمى الغزلية، على سبيل المثال فى البيت الثانى« يعتبر الشاعر أيامه مظلمة دون المحبوب. فهو من خلال تضخيم بعض الأمور فى مقطوعته باستخدام فن المبالغة، تفنّن فى كلامه وتمكّن من إبراز اللغة الشعرية.

– يومى مظلم دون شعرها المعطر بالمعنبر، أيامى مظلمة دعنى أبكى. (ب٢)

– إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع المحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى. (ب٣)

فى الحالة العادية لا يمكن لشجر السرو أن يخضر بالدموع. فى هذا البيت «استخدم الشاعر فن المبالغة (الإغراق) أيضاً دون تعقيد فى اللغة الشعرية.

فى البيت الخامس، يشبّه الشاعر بكاءه الشديد بسحابة الربيع الممطرة» فى الواقع، استخدم الشاعر فنّ المبالغة وهكذا أبرز الشاعر النص الشعرى فى البيت المذكور.

– عندما أكون حول خطوطها الخضراء أكون كسحابة ربيع يعود من جديد، دعنى أبكى. (ب٥)

تقنية المفارقة (الصورة المتناقضة)

يعتبر التناقض من أروع أساليب التعجيب. المفارقة «فى اللغة الإنجليزية، تعنى الإهمال والتعبير المتناقض، واكذلک تعنى التعبير عن الرأى الذى يتعارض مع الرأى العام. وفى المصطلح، المفارقة؛ كلام يحتوى فى ظاهره على مفهوم متناقض؛ لذلک يبدو فى الوهلة الأولى سخيفاً ولا معنى له، ولكنه يحمل فى طياته حقيقة تكمن وراء المعنى الذى يبدو سخيفاً لا أساس له. وذلک التناقض الظاهر فى مفهوم الكلام يسترعى انتباه المستمع أو القارئ ويكشف عن الدلالة الكامنة وراءه، حيث يزيد من روعة الكلام وجماله.» (ميرصادقى، ۱۳۷۳ش: لفظ پارادوكس)

الشاعر سعدى

– يا صباح الهاجدين، طالت فترتک كليالى الصائمين حتى نفدت طاقتى. (ب۵)

فى تركيب عبارة "صباح الهاجدين" صورة متناقضة.

الشاعر عالمى

– نهارى مظلم دون شعرها المعطر بالمعنبر، أيامى مظلمة دعنى أبكى. (ب۲)

إذا أخذنا "النهار" بمعنى "الإشراق". فيكون حينها تناقض بين عبارة "الإشراق والظلام". كما أن كلمة "عنبر" بمعنى "أسود" تتعارض مع كلمة "النهار".

– إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع المحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى.

فى المصرع الأول من البيت المذكور، ابتكر الشاعر صورة متناقضة وبالتالى تمكّن من تحرير النص من اللغة العادية إلى إبرازه من خلال استعماله تقنية المفارقة.

صنعة الإيهام

لم يستخدم سعدى فى مقطوعته الغزلية الإيهامَ. ولكنّ مقطوعة الشاعر عالمى الغزلية تتمتع بصنعة الإيهام فى البيتين الثانى والرابع رغم بساطة الألفاظ التى استخدمها فى نصه الشعرى.

الشاعر عالمى

– نهارى مظلم دون شعرها المعطر بالمعنبر، أيامى مظلمة دعنى أبكى. (ب٢)

لفظة "عنبر" هنا تعنى الشعر المعطر؛ لكن بسبب وجود لفظة "مظلمة"، يتبادر إلى الذهن معنى آخر للعنبر وهو (الأسود). ومن أوجه الإيهام الأخرى التى يمكن الإشارة إليها؛ لفظة "عنبر" بمعنى "الأسود" الذى يتناقض مع "النهار" وفيه إيهام التضاد.

– عندما أكون حول خطوطها الخضراء أكون كسحابة ربيع يعود من جديد، دعنى أبكى. (ب٥)

كلمة "أخضر" هنا تعنى اللون الأخضر، أو الشعر الذى نما لتوّه على وجه المحبوب ويميل لونه إلى الأخضر، ولكن بسبب وجود عبارة "سحابة وبداية الربيع"، تتبادر إلى الذهن خضرةُ الربيع ونضارته وهذا ما يقترب إلى صنعة الإيهام.

أوجه الاختلاف بين المقطوعتين الغزليتين

بعد تحليل أوجه التشابه بين المقطوعتين، نتطرق فى هذا المجال من البحث إلى أوجه الاختلاف بينهما.

من أهم وجوه الاختلاف الذى ظهر جلياً فى المقطوعتين، هو أن مقطوعة الشاعر عالمى مردفة بينما مقطوعة الشاعر سعدى مقفّاة. واستعار عالمى عبارة "بگذار تا بگريم" (دعنى أبكى) من مقطوعة سعدى والتى تحتوى على فعلين، وجعلها رديفاً لمقطوعته إكراماً للشاعر سعدى. لهذا تمتّعت مقطوعته بحيوية وديناميكية وانسجام مقصود. ونتيجة لذلك، فإن الألفاظ الأكثر تأثيراً فى مقطوعة عالمى تنحصر فى عبارة الرديف المذكورة وبالتالى، فإن ترسيخ المعنى وهو الحزن والمعاناة لفقدان المحبوب، جرى فى كل أنحاء النص الشعرى فى المقطوعة الغزلية؛ بينما فى مقطوعة سعدى الغزلية، تنتهى الأبيات بكلمات القافية، ويترسّخ المعنى فى ذهن المتلقى بشحنة عاطفية سلبية من خلال كلمات القافية وصوت (آران) فى نهاية كل لفظة من أبيات المقطوعة.

الاختلاف البارز بين المقطوعتين، يظهر فى عدد الأبيات. تتكوّن مقطوعة الشاعر عالمى من سبعة أبيات ومقطوعة الشاعر سعدى نظمت فى ثمانية أبيات. كما أن التخلّص

أو "اللقب" فى مقطوعة عالمى جاء فى البيت الأخير بينما فى مقطوعة سعدى جاء فى البيت السابع.

نظمت مقطوعة عالمى بإيجاز كامل. يقول پاينده: «بشكل عام، فإن الأعمال الأدبية التى يكون فيها الشكل أكثر إبرازاً بسبب إيجازها، فهى تكون الخيار الأنسب لتطبيق هذا النهج النقدى". (پاينده، ١٣٩٧ش: ٤٦) وهذه الميزة منحت النص الشعرى السرعة والخفة؛ فى حين أن مقطوعة سعدى تحتوى على المزيد من الأوصاف والإسهاب، وبهذا جعلت نصه الشعرى أكثر عمقاً ودلالة. إن الألفاظ فى مقطوعة عالمى أكثر تكراراً من مقطوعة سعدى. وظّف الشاعر عالمى رموز الطبيعة مثل: "السرو، الزهرة، سحابة الربيع"، ووصف كل ما يتعلق بالمحبوب"الشعر، قامة المحبوب، الوجه، الخطوط" وأيضاً حضور الألوان مثل "الأخضر، الأحمر، الأسود أو مظلم" وقد منح هذا التوظيف المتناسق فى كل أنحاء المقطوعة، الوحدة والانسجام لنصه الشعرى.

النتيجة

ركّزت الشكلانية التى ظهرت فى القرن العشرين، اهتمامَها على الشكل فى العمل الأدبى، ويعتقد الشكلانيون بمقاربة النص الأدبى على أنه بنية فنية مغلقة ومكتفية بذاتها بوصفها بنية مستقلة. ووصف النقّاد عملهم هذا بأنه نقد حديث. وإن ظهرت بعد ذلک انتقادات أخرى متأثرة بالشكلانية، ولكن النقد الشكلى ترک بصماته فى نقد الأعمال الأدبية منذ ذلک الحين. يعتقد الشكلانيون أنه من خلال دراسة الشكل ونسيج النص اللفظى، يمكن الوصول إلى محتوى ومضمون العمل الأدبى. قام البحث الحالى بدراسة مقطوعتين غزليتين للشاعرين سعدى الشيرازى وعالمى درايجردى شاعر من القرن العاشر الهجرى، على أساس النقد الشكلى فى ثلاثة مستويات: اللغوى والموسيقى والجمالى. يمكن عرض نتائج هذه المقارنة فى عدة فقرات. الجدير بالذكر أن الشاعر درابجردى المتوفى عام ٩٧٥هـ كان متأثراً بأسلوب الشاعر سعدى وقد أنشد مقطوعته المذكورة فى البحث تكريماً بمقطوعة سعدى.

١. امتازت كلا المقطوعتين ببنية متماسكة سواء من حيث المفردات أو المحتوى. وكان

للتنسيق بين العناصر اللغوية والصوتية والعناصر الخيالية دورٌ فى انسجام المقطوعتين. لا شك فى أن قصائد سعدى كانت ومازالت محطّ اهتمام المتحدّثين باللغة الفارسية. لهذا السبب، اختار الشاعر عالمى درابجردى الذى كان يتبع أسلوب سعدى فى الغزل، الموضوع الأساس لمقطوعته العبارة الأولى من مقطوعة سعدى كرديف لمقطوعته. أنشدت المقطوعتان على نفس المستوى من التفكير والمحتوى فى موضوع واحد يتمحور على الحزن وألم فراق المحبوب. ويلاحظ أن الشكل ونسيج النص كلاهما فى خدمة المحتوى والموضوع. وردّاً على الأسئلة التى أثيرت فى هذه الدراسة، ينبغى أن نقول: إن المقطوعتين عبّرتا عن مشاعر الشاعرين وعواطفهما بلغة حزينة وكلمات ذات شحنة عاطفية سلبية تجلّت فى شكل وظاهر النص الشعرى. وقد نجح درابجردى الذى انتهج أسلوب سعدى فى اللغة والفكر، فى إثبات تأثره وانتمائه لسعدى من خلال أسلوبه فى الشكل والمحتوى الذى اتبعه فى المقطوعة المذكورة.

٢. على المستوى اللغوى، استخدمت كلمات وعبارات حملت فى طياتها شحنات عاطفية سلبية، واستطاع كل من الشاعرين أن يرسّخا معنى سلبياً فى ذهن المتلّقى من خلال عبارة "دعنى أبكى" والكلمات السلبية الأخرى. تمكّن عالمى وسعدى من إخراج اللغة الشعرية من المرونة المألوفة إلى إبراز النص الشعرى من خلال إقامة علاقات دلالية بين الألفاظ والعبارات بالإضافة إلى التطابق والتضاد.

٣. على المستوى الصوتى والموسيقى، نظمت المقطوعتين فى تفعيلة واحدة (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) ونفس البحر (مضارع مثنت أخرب). وإن كان هناك فرق واضح فى أن مقطوعة عالمى مردفة بينما مقطوعة سعدى مقفّاة. استخدم كلا الشاعرين الموسيقى الداخلية والخارجية بشكل فنى ورائع. فى الموسيقى الداخلية، يوضح تكرار الصوامت والصوائت حزن الشاعرين ومعاناتهما بشكل باهر.

٤. من خلال تحليل ودراسة المقطوعتين على المستوى الجمالى، تمكّن سعدى وعالمى من خلال استخدام العناصر الخيالية (التشبيه، الاستعارة، الكناية، مبالغة، إلخ) من إخراج لغتهم الشعرية من حالتها الطبيعية إلى إبراز النص الشعرى والتركيز على أدبية الشعر. ومن خلال استخدام عناصر خيالية مناسبة وبديعة، توصّلا إلى التناسق

والتوافق بين الشـكل والمحتوى؛ ولغتهما تتجه نحو البساطة والسهولة رغم استخدامهما التقنيات والصناعات الكلامية والبديعية.

وإلى جانب أوجه التشابه، هناك بعض الاختلافات يمكن ملاحظتها فى المقطوعتين: ١- غـزال عالمـى كما جاء مردف (يحتوى على الرديف)؛ لكن مقطوعة سـعدى مقفّاة. وهـذه الميزة فى مقطوعة عالمى تسـببت فى حيوية وديناميكية لغته الشـعرية ومنحتها السرعة والقوة. ٢ - مقطوعة عالمى نظمت بكل إيجاز وهذا يدلّ على نفاد صبر الشاعر وقلقه. بينما مقطوعة سعدى نظمت بإسهاب وإطناب. ٣- نظمت أبيات مقطوعة الشاعر عالمى فى سـبعة أبيات بينما مقطوعة الشاعر سـعدى نظمت فى ثمانية أبيات. ٤ – جاء التخلّص أو لقب الشاعر عالمى فى البيت الأخير بينما فى مقطوعة سعدى ذكر التخلّص فى البيت قبل الأخير.

لا ينبغى تجاهل أن الشـاعر سـعدى، شـاعر مبدع وأديب متمكّن عاش فى القرن السـابع الهجـرى وهو متقـدّم زمنياً على الشـاعر عالمى، وهو رائد فـى خلق الصور الخياليـة واللغة التعبيرية والصناعات البديعية فى الغزل ومتفوق على الشـاعر عالمى والشعراء الذين لحقوه فيما بعد. صوّر سعدى ألم الهجر وفراق الحبيب بصورة رائعة فى ذهن القارئ، وحاول الشـاعر عالمى (م: ٩٧٥هـ)، وهو شـاعر العصر الصفوى، انتهاج لغة سـعدى الشـعرية والتعبيرية. وقد نجح قدر الإمكان فى اسـتخدام الصور الخيالية والصناعات البديعية والتعبيرية فى لغته الشعرية.

المصادر والمراجع

احمدى، بابک. (١٣٨٠ش). ساختار وتأويل متن (هيكل النص وتفسيره). ط ٥. طهران: مركز.

بشيرى، محمود وطاهره خواجه‌گيرى. (١٣٩٠ش). «بررسى سه غزل سنايى بر پايه نقد فرماليستى با تأكيد بر آراى گرامون وياكوبسن» (دراسة ثلاث مقطوعات غزلية لسنائى على أساس النقد الشكلى اعتماداً على آراء جرامون وجاكوبسـن). پژوهش‌نامه زبان وادبيات فارسى. السنة الثالثة. العدد ٩. صص ٩٢-٧٣

پاينده، حسين. (١٣٨٨ش). نقد ادبى ودوموكراسى (النقد الأدبى والديمقراطية). طهران: نيلوفر.

ـــــــــــ (١٣٩٧ش). نظريه ونقد ادبى؛ درسنامه‌اى ميان رشته‌اى (النظرية والنقد الأدبى؛ المنهج متعدد التخصصات). المجلد الأول. طهران: سمت.

حســـن‌لى، كاووس. (١٣٨٧ش). «بازخوانى فرماليســـتى غزلى از بيدل» (إعادة القراءة الشكلية فى مقطوعة غزلية للشاعر بيدل). فصلنامه نقد ادبى. السنة الأولى. العدد٢. صص٢٩- ٣٨

حســـينى مؤخر، سيدمحسن. (١٣٨٢ش). «ماهيت شعر از ديدگاه منتقدان ادبى اروپا» (طبيعة الشعر من وجهة نظر نقاد الأدب الأوروبيين). فصلنامه پژوهش‌هاى ادبى. الســـنة الأولى. العدد٢. الخريف والشتاء. صص٩٠-٧٣

ســـپه‌وندى، مسعود وفرانک فرشيد. (١٣٨٩ش). نقد ادبى؛ آشـــنايى با مكاتب نقد وآفاق نقد عملى (التعرف على مع مدارس النقد والنقد العملى). ط١. اراک: نويسنده.

شميسا، سيروس. (١٣٨٨ش). نقد ادبى. طهران: ميترا.

شفيعى‌كدكنى، محمدرضا.(١٣٧٠ش). موسيقى شعر.ط٩. طهران: آگاه.

ـــــــــــــــــ .(١٣٩١ش). رستاخيز كلمات (قيام الكلمات). طهران: سخن.

صفوى، كوروش. (١٣٩٠ش). از زبان شناســـى به ادبيات (من اللسانيات إلى الأدبيات). مجلدان. ط ٣. طهران: سوره مهر.

عالمى دارابجردى، ميرزا ســـهراب. (٩٧٥ق). مخطوطة. فهـــرس المخطوطات الإيرانية. طهران: مكتبة إيران الوطنية.

عبدالله، صفر. (١٣٩٠ش). «تحليل زيبايى‌شـــناختى دو غزل ســـعدى» (جماليات اللغة الشـــعرية فى مقطوعتين غزليتين لســـعدى). بوابة العلوم الإنسانية الشاملة. دراســـات حول سعدى. الكتاب الرابع عشر (الغزليات). صص٨٦-٧٤

علوى مقدم، مهيار. (١٣٨١ش). نظريه‌هاى نقد ادبى معاصر؛ صورت‌گرايى وساختارگرايى (نظريات النقد الأدبى المعاصر؛ الشكلية والبنيوية). ط٢. طهران: سمت.

فروغى، محمدعلى. (١٣٧٤ش). كليات سعدى. طهران: رها.

قويمى، مهوش. (١٣٨٣ش). آوا والقا: رهيافتى به شعر اخوان ثالث (الأصوات اللغوية ونطقها؛ مقاربة لشعر أخوان ثالث). طهران: هرمس.

كاشـــانى، ميرتقى‌الدين. (١٣٩٢ش). خلاصة الأشـــعار وزبدة الأفكار(شـــيراز وضواحيها). تصحيح نفيسه ايرانى. ط١. طهران: ميراث مكتوب.

لقمان، سيّده حورا ومهناز رمضانى. (١٣٩٤ش). ادب پارسى (فارسى عمومى). طهران: راز نهان.

معين، محمد. (١٣٧١ش). فرهنگ فارسى (المعجم الفارسى). المجلد الأول. ط٨. طهران: اميركبير.

مكاريک، ريما. (١٣٨٥ش). دانش‌نامه نظريه‌هاى ادبى (موسوعة النظريات الأدبية). ترجمة م. مهاجر وم.نبوى. طهران: آگاه.

ميرصادقى، ميمنت. (١٣٧٣ش). واژه نامه هنر شاعرى (قاموس فن الشعر). طهران: كتاب مهناز.