بسم الله الرحمن الرحيم

إضاءات نقدية

فى الأدبين العربى والفارسى

(فصلية علمية)

السنة الثالثة عشرة ـ العدد الحادى والخمسون ـ خريف ١٤٠٢ش/ أيلول ٢٠٢٣م

إضاءات نقدية
(فصلية علمية)

الهيئة التنفيذية

المدير المسؤول	رئيس التحرير	المدير الداخلی
د. سیدإبراهیم آرمن	أ. د. سیدمحمد حسینی	سمانه فیضی

أعضاء هيئة التحرير

أ. د. أبوالحسن أمینمقدسی	اللغة العربية وآدابها	أستاذ بجامعة طهران
د. سیدابراهیم آرمن	اللغة العربية وآدابها	أستاذ مشارک بجامعة آزاد الإسلامية فی کرج
أ. د. عباس اقبالی	اللغة العربية وآدابها	أستاذ بجامعة کاشان
أ. د. عیسی بن محمدبن عبدالله السلیمانی	اللغة العربية وآدابها	أستاذ بجامعة نزوی
أ. د. عبدالکریم علی عبدالحمید جرادات	اللغة العربية وآدابها	أستاذ بجامعة آلالبیت الأردنية
أ. د. سیدمحمد حسینی	اللغة العربية وآدابها	أستاذ بجامعة آزاد الإسلامية فی کرج
د. حسن سرباز	اللغة العربية وآدابها	أستاذ مشارک بجامعة کردستان
أ. د. سیدبابک فرزانه	اللغة العربية وآدابها	أستاذ بجامعة آزاد الإسلامية فرع علوم و تحقیقات
د. علی گنجیانخناری	اللغة العربية وآدابها	أستاذ مشارک بجامعة العلامة الطباطبایی
أ. د. مهدی محقق	اللغة الفارسية وآدابها	أستاذ جامعة آزاد الإسلامية فی کرج
أ. د. یحیی معروف	اللغة العربية وآدابها	أستاذ بجامعة الرازی فی کرمانشاه
أ. د. إیناسمحمد عبدالعزیز	اللغة العربية وآدابها	أستاذة بجامعة القاهرة
أ. د. رضا ناظمیان	اللغة العربية وآدابها	أستاذ بجامعة العلامة الطباطبایی
أ. د. هیرش محمد امین	اللغة العربية وآدابها	أستاذ بجامعة السلیمانية

الترجمة الإنجليزية: احمدرضا خواجهفرد؛

الإخراج الفنی: مهدی نحوی؛ **المشرف على الطبع:** رهی غفاریان

يتم عرض الفصلية على:
موقع جامعة آزاد الإسلامية فی کرج http://roc.kiau.ac.ir
القاعدة الاستنادية لعلوم العالم الإسلامی "ISC"www.srlst.com
موقع الجهاد الجامعی للمعلومات العلمية www.sid.ir

لا تعبّر المقالات إلا عن آراء أصحابها فقط.

العنوان: کرج، مفترق شارعَی مؤذن واستقلال، جامعة آزاد الإسلامية، کلية الآداب الفارسية واللغات الأجنبية، مکتب فصلية إضاءات نقدية.
roc@kiau.ac.ir

إضاءات نقدية (فصلية علمية)
السنة الثالثة عشرة ـ العدد الحادی والخمسون ـ خریف ١٤٠٢ش/أیلول ٢٠٢٣م

أعضاء الهيئة الاستشارية لهذا العدد

د. أبوالحسن أمین‌مقدسی	أستاذ فی اللغة العربیة وآدابها بجامعة طهران
د. عباس إقبالی	أستاذ فی اللغة العربیة وآدابها بجامعة کاشان
د. سید ابراهیم آرمن	أستاذ مشارک فی اللغة العربیة وآدابها بجامعة آزاد الإسلامیة فی کرج
د. رسول بلاوی	أستاذ مشارک فی اللغة العربیة وآدابها بجامعة الخلیج الفارسی فی بوشهر
د. حسین کیانی	أستاذ مشارک فی اللغة العربیة وآدابها بجامعة شیراز
د. جمیل جعفری	أستاذ مساعد فی اللغة العربیة وآدابها بجامعة کردستان
د. عبدالباسط عرب	أستاذ مساعد فی اللغة العربیة وآدابها بجامعة زابل
د. فاطمة کریمیترکی	أستاذة مساعدة فی اللغة العربیة وآدابها بجامعة بیام نور
دز یوسف نظری	أستاذ مساعد فی اللغة العربیة وآدابها بجامعة شیراز
د. مجید بیاتی	محاضر فی اللغة العربیة وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائی

شروط تدوين المقالات وقبولها
فصلية إضاءات نقدية

تهتم هذه الفصلية بنشر مقالات، تعالج النقد الأدبى، وفقا للشروط التالية:

١. يتم قبول المقالات التى تطرقت إلى النقد الأدبى سواء كانت فى الأدب العربى أو الأدب الفارسى.

٢. لم تنشر ولم ترسل فى الوقت ذاته إلى مجلات داخلية، أو خارجية أخرى.

٣. ينبغى أن يكون ترتيب المقالات وفقا لما يلى:

- عنوان موجز دال على فحوى المقال.
- يلى العنوان اسم المؤلف أو المؤلفين، مع ذكر درجاتهم العلمية. (يرسل عنوان المؤلف، وبريده الإلكترونى، ورقم هاتفه، فى ورقة أخرى ملحقة بالمقال.)
- ملخص البحث باللغة الفارسية. (أن لايتجاوز ثمانية أسطر)
- الكلمات الدليلية. (أن لاتتجاوز سبع كلمات)
- مقدمة تشمل سوابق البحث، والمآخذ، وتمهّد القارئ للدخول إلى صلب المقال.
- صلب البحث، وفيه يعالَج الموضوع، ويتم تحليله.
- النتيجة.
- المصادر والمراجع.
- الملخص الإنكليزى. (أن لايتجاوز ثمانية أسطر)
- الكلمات الدليلية باللغة الإنكليزية. (ترجمة الكلمات العربية)

٤. يجب على الكتّاب الأعزاء زيارة موقع الفصلية (roc.kiau.ac.ir) والقيام بتحميل ملف عنوانه: "**ملاحظات هامة لتنقيح مقالک قبل الإرسال إلى بريد الفصلية**" ونرجو منهم مراعاة جميع الملاحظات الموجودة فى الملف. ولن يتم إرسال المقال للتحكيم إذا لم يكن تدوينه وفقا لتلک الملاحظات.

٥. يتراوح حجم المقالة بين ١٢ و ١٥ صفحة، أو حوالى ٤٠٠٠ حتى ٧٠٠٠ كلمة.

٦. تطبع المقالات المرسلة على وجه واحد من الورقة A4 مع قرص مضغوط. والنسخة الرئيسة يذكر فيها اسم المؤلف أو المؤلفين؛ ولكن النسختين الأخريين يتم تقديمهما دون أن يذكر فيهما اسم المؤلف أو المؤلفين.

٧. يجب أن تكون المقالة متسمة بالأصالة العلمية، وناتجة عن دراسات أجراها كاتبها، أو كتّابها.

٨. تطبع المقالات المشتقة من الرسائل أو الأطروحات، بشرط أن ترفق بإذن خطى من الأستاذ المشرف، ويذكر فيها اسم الأستاذ المشرف، والطالب.
٩. يجب على الباحث أن يحصل على نسخة من المجلة لمعرفة كيفية ترتيب الصفحات و التنقيح الشكلى للمقال المرسل، كما عليه أن ينتبه إلى كيفية الإحالات، وترتيب الصفحات، وكيفية استخدام علامات الترقيم.

ملاحظات:

يتحمّل الكتّاب مسؤولية صحة المعلومات الواردة فى المقالة من الناحيتين العلمية، والحقوقية.
تخضع المقالات الواردة للتحكيم العلمى على نحو سرّى من قبل أساتذة متخصصين.
للفصلية حق رفض المقالات، أو قبولها، أو تصحيحها، كما تعتذر عن إعادة المقالات المستلمة إلى أصحابها.
بعد نشر المقالات المقبولة تقوم المجلة بإهداء ثلاث نسخ منها، إلى كتّابها الكرام.

إضاءات نقدية فى الأدبين العربى والفارسى
السنة الثالثة عشرة ـ العدد الحادى والخمسون ـ خريف ١٤٠٢ش/ أيلول ٢٠٢٣م

محتويات العدد

* الملامح الأنثوية فى الخطاب الشعرى لسنية صالح وفروغ فرخزاد
عبدالأحد غيبى؛ مهين حاجى زاده؛ كلاويژ شيخى ٣٦-٩
* دراسة مقارنة للأفعال اللغوية فى "١٠٠ رسالة حب" لنزار قبانى و"أربعون رسالة لزوجتى" لنادر إبراهيمى
عبدالباسط عرب‌يوسف‌آبادى؛ فائزة عرب‌يوسف‌آبادى؛ فؤاد عبدالله‌زاده..... ٦٠-٣٧
* صورة الإنسان فى قصائد أبى‌تمام من منظور علم الدلالة المعرفى
زهرا كرم‌زادگان ٨٨-٦١
* الطائر ومعانيه الرمزية عند محمد الماغوط وأحمد شاملو
فاطمه كريمى‌تركى..... ١١٣-٨٩
* الليل والصور البصرية الرمزية المتشابهة فى شعر فروغ فرخزاد ونازک الملائكة
أحمد نهيرات؛ جميل جعفرى..... ١٣٧-١١٥
* الديمقراطية الأدبية فى فكرة محمد على جمال‌زاده وميخائيل نعيمة علي ضوء نظرية المقارنة المرتكزة علي ما قبل التخصصات
سجاد عربى؛ على‌أصغر قهرمانى‌مقبل؛ ناصر زارع؛ رسول بلاوى؛ محمدجواد بورعابد..... ١٦٦-١٣٩
* ملخص المقالات بالفارسية ١٧٢-١٦٧
* ملخص المقالات بالإنجليزية 12-1

إضاءات نقدية (مقالة محكمة)
السنة الثالثة عشرة ـ العدد الحادی والخمسون ـ خريف ١٤٠٢ش/ أيلول ٢٠٢٣م

صص ٣٦ ـ ٩

الملامح الأنثوية فی الخطاب الشعری لسنية صالح وفروغ فرخزاد

عبدالأحد غيبی (الكاتب المسؤول)*
مهين حاجی زاده**
كلاويژ شيخی***

الملخص

فی العصر الراهن، أحد المجالات التی تم بحثها فی مجال علم اللغة هو دراسة اللغة الأنثوية. مع التوسع فی فروع علم اللغة والدراسات التی أجريت فی مجال المرأة، قد استنتج علماء اللغة أن هناک اختلافات جوهرية بين لغة المرأة ولغة الرجل، وقد أدی هذه الاختلافات فی اللغة إلی اختلافات فی الكتابة. يعتقد اللغويون أن لدی النساء وجهات نظر مختلفة تجاه العالم بسبب معنوياتهن المختلفة ومزاجهن الممتاز؛ لهذا فإن استخدامهن اللغة وأسلوب كتابتهن مختلفان عن الرجال. تسعی هذه الدراسة البحث عن اللغة الأنثوية لكل من سنية صالح و فروغ فرخزاد والحصول علی ملامحهما ورؤيتهما الأنثوية فی الخطاب الشعری معتمدة علی المنهج الوصفی التحليلی. تدل النتائج علی أن الشاعرتين قد وظّفتا فی أشعارهما السمات الأنثوية توظيفاً باهراً. فی مستوی الكمات، استخدمت كلتا الشاعرتين مجموعة واسعة من الألوان والكلمات الأمومية والتركيبات العاطفية وما إلی ذلک تعبيرا عن نواياهما بسبب سماتهما الشخصية الخاصة. وفی المستوی النحوی فتنتمی الشاعرتان أكثر إلی استخدام الجمل الاستفهامية والجمل المحذوفة والمقطعة وكذلک استخدام الجمل التعجبية والندائية وما إلی ذلک.

الكلمات الدليلية: الخطاب الشعری، الملامح الأنثوية، سنية صالح، فروغ فرخزاد.

---

*. أستاذ فی قسم اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة الشّهيد مدنی بأذربيجان، تبريز، ايران
Abdolahad@azaruniv.ac.ir
**. أستاذة فی قسم اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة الشّهيد مدنی بأذربيجان، تبريز، ايران
***. طالبة الدّكتوراه فی قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة الشّهيد مدنی بأذربيجان، تبريز، ايران
تاريخ الاستلام: ١٤٤٤/٠٧/٢١ق تاريخ القبول: ١٤٤٥/٠٣/٢٧ق

المقدمة

تـأتى المرأة إلى اللغة بعد أن سـيطر الرجل على كل الإمكانيـات اللغوية وقرر ما هـو حقيقى وما هو مجازى فى الخطاب التعبيرى. لم تكن المرأة فى هذا التكوين سـوى مجاز رمزى أو خيال ذهنى يكتبه الرجل وينسـجه حسب دواعيه البيانية والحياتية. إن توظيف المرأة للكتابة وممارستها للخطاب المكتوب بعد عمر مديد من الحكى والاقتصار علـى متعـة الحكى وحدها، يعنى أننا أمام نقلة نوعية فى مسـألة الإفصاح عن الأنثى، إذ لم يعـد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وصفاتها- كما فعل على مدى قرون متوالية- ولكن المرأة صارت تتكلم وتفصح وتشـتهر عن إفصاحها هذا بواسـطة (القلـم)؛ هذا القلم الذى ظل مذكـراً وظل أداة ذكورية. (الغذامى، ٢٠٠٦م: ٧-٨) ومع عولمة الحركة النسـوية وإنشاء برلمانات ومؤسسـات مختلفة، أصبحت القضايا المتعلقة بالمرأة محط الاهتمام. الحركة النسـائية، بدأت بهدف تغيير وضع المرأة. وقد أثرت هذه التطورات على تفكير المرأة وأدت إلى ظهور شاعرات وكاتبات سعين إلى التعرف على هوياتهن الأنثوية. لهذا السبب فى العصر الحالى، بسبب موقف النساء وحضورهن الباهر فى المجتمع وظهور التيارات النسـوية، ظهر شـعر الأنثوية. تتمكن النساء أن تتألقن فى مجال اللغة والأدب رغم القيود السياسية والاجتماعية وامتلاكهن معايير خاصة للتعبير عن المشـاعر العقليـة واللغوية. «حيث اتخذت المرأة من الكتابـة منبراً لإعلاء صوتها والتنديد بكل أشـكال العنف الممـارس عليها فوردت كتابتها تعبر عـن قلقها الدائم. فمصطلـح (الأدب النسـوى) كان بمثابة اعتراف بوجود المـرأة وفاعليتها فى المجتمع.» (رضـا، ٢٠١٦م: ٧) فلذلـك المرأة فى كتاباتها تلمح وتعبر عـن الوقائع والظروف التى تعيشها بكل تفاصيل وبهذه الطريق أيضاً تعبر عن رغابتها وهواجسها.

من أهم الموضوعات فى مجال لغويات المرأة، مقولة اللغة والجنس، أو بعبارة أخرى، اللسـانيات الجنسانية التى تدرس تأثير المتغيرات الجنسـانية فى خلق التنوع اللغوى. مـن وجهة نظـر لغوية، فإنّ معالجة المتغير الجنسـانى فى اللغة مـبررة وضرورية، لأنّها تمكـن اللغويات من وصف اللغة بدقـة. فى تبرير الفروق بين الرجل والمرأة يؤمن بعض العلماء بالاختلافات الاجتماعية ويقال فى هذا الصدد: «بما أن لكل من الجنسـين أكثر

نشـاطاً من الآخر فی بعض مجالات الاجتماعية، فإنّ المصطلحات المتعلقة بهذا المجال تعتبر ذكورية أو أنثوية.» (مدرسـی، ١٣٨٧ش: ١٧) لهذا السبب للنساء معايير ولغتهن الخاصة للتعبير عن القضايا المتعلقة بهن. «تميل النسـاء اكثر إلى أشـكال اللغة المهذبة وهـذا الميل أقلّ شـيوعاً عند الرجال، ربّما يعنی هذا أن المـرأة هی ثقافة فرعية وأقلية فی مجال الثقافة الرسمية، مما يجعل الثانی يتجنّب أولاً كسـر التقاليد فی الكلام القياسـی وثانياً الاكتفاء بوصف الأشياء وعدم التعبير عن العلاقات ضدّها، ومع ذلک فإنّ الطبقة الاجتماعية العالية من النسـاء وخاصة فی مجال الكتابـة، مازالت ملتزمة بهذا الموقف ولايزال السـلوک المعيارى والوصفی نفسـه موجوداً فی كتابة النسـاء. ولكن الرجال خاصة عند إلقاء الخطاب أو كتابة النصوص بأسـلوب مغاير لمعيار الكلام، يميلون أكثر إلى شرح وتبيين علة التحدّث بالأشياء.» (محمدى أصل، ١٣٨٨ش: ٧٧)

توظف النساء أشكالاً أفضل وأكثر دقة للغة مقارنة بالذكور؛ لأنهن أكثر حساسية فی الاهتمام بالمتغيرات اللغوية المتعلقة بطبقتهـن الاجتماعية. (ترادگيل، ١٩٨١م: ١١٥-١١٧) عندمـا تريد المـرأة أن تفهم العالم مـن حولها، وفی الوقت نفسـه يتحول النص الإبداعی إلى ذات أنثوية مقابلة لذاتها، تعكس حقيقة الذات والكون. فتقول "سـوزان جوبار": «إن شـعور المـرأة بأنها هی النص يعنی أن المسـافة قريبة جـداً بين حياتها وفنها.» (رمضان، ١٩٩٠م: ١٣٥) لهذا السـبب، تربط المرأة بين عالمها ونصها المكتوب. «يسـتند تحديد مفهوم النص النسـوى على علاقته مع الأنثوى فی أشـكالها وتجلياتها المختلفـة ودلالات وجودية للمـرأة على أن يكون هناک تمثيـل وتحويل لكل هذا إلى علاقـات نصيّة، تجعل ذلـک النص يمتلک لعلاماته ورؤيته وأشـكال مقارباته النصية/ الجماليـة والفكرية والتعبيرية لرؤية المرأة الى ذاتهـا ووجودها، وإلى العالم المحيط بها وعلاقتها معه.» (نجم، ٢٠٠٥م: ٩٠)

يرى النقد النسـوى فيما يتعلّق بأدب المرأة أن أدب المرأة يختلف عن أدب الرجال من حيث السـمات اللغوية وأسـلوب التعبير والكتابة وطرق الارتبـاط بين العناصر الكلامية وكيفية استخدام الصناعات الأدبية؛ مثل الاستعارة والتشبيه والصور الخيالية. (دواجی، ١٣٩٧ه: ١٣) للأدب النسـائی سمات وملامح خصوصية، لهذا السـبب يتطرق

هذا البحث إلى دراسة الملامح والرؤية الأنثوية فى الخطاب الشعرى عند الشاعرتين الإيرانية والسورية فروغ فرخزاد وسنية صالح.

أسئلة البحث

١. ما هى النقاط المشتركة فى الخطاب الشعرى لسنية صالح وفروغ فرخزاد؟
٢. ما هى طبيعة اللغة فى شعر هاتين الشاعرتين؟

فرضيات البحث

١. إن هناك قواسم مشتركة كثيرة فى الخطاب الشعرى للشاعرتين فى استخدام المتغيرات اللغوية والنحوية والتعابير النسائية.
٢. طبيعة اللغة عندهما كطبيعة اللغة عند النساء الأخريات تختلف تماما عن طبيعة اللغة عند الرجال فى اختيار الكلمات واستخدام الجمل وخلق المفاهيم والتصاوير.

خلفية البحث

بناءً على البحث فى مختلف المواقع والمجلات، تم الحصول على أن هناك دراسات ترتبط بموضوع المقالة. فمنها: فروزان كمالى آمنه والآخرون (٢٠٢٢م) فى المقالة المعنونة بـ"دينامية الوظيفية التعبيرية فى أشعار سنية صالح وطاهرة صفارزادة" يحاولون أن يعالجوا قصائد هاتين الشاعرتين من خلال التركيز على الوظيفة التعبيرية ويعتمدون فى دراستهم هذه على المدرسة الأمريكية فى الأدب المقارن. بروانه شمس الدين (١٣٩٥ش) فى رسالة الماجستير تحت عنوان "شعر سنية صالح (معرفى وتحليل المحتوى)" تعالج محتوى قصائد سنية صالح مثل الطبيعة والحب وقصائد المقاومة. لطيفة إبراهيم برهم (٢٠١٠م) فى مقالة بعنوان "سنية صالح: موقع الشعر ودلالة الاختلاف" تتخذ من شعر سنية صالح لتحدّد موقع الشعر ودلالة الاختلاف التى لا تتأتي من خروج التجربة الشعرية للشاعرة مع حركة الحداثة الشعرية العربية علي نظرية عمود الشعر العربى، بل تتأتي من خروجها علي قيم الحداثة الشعرية العربية نفسها خروجاً عبر محورين

هما: المغايرة والاختلاف، وتخطى الخطاب الإيديولوجى، وهما محوران يجسّدان الصوت الشعرى الخاص لسنية صالح. محمود حيدرى (١٤٣٥ق) فى مقالة "الرؤية الأنثوية فى الخطاب الشعرى؛ دراسة مقارنة بين فدوى طوقان وفروغ فرخزاد" يتناول الخطاب الشعرى الأنثوى بين الشاعرتين الفلسطينية والإيرانية. وقد بين البحث أن الشاعرتين لم تكونا أسيرتين للتقليد فى محاكاة العالم المحيط بهما وتستمدّان مادّتهما من رؤيتهما الأنثوية تجاه الحياة. ميرجلال الدين كزازى (١٣٨٩ش) فى المقالة المعنونة بـ"زمان أساطيرى در شعر فروغ فرخزاد و غادة السمان" يرمى إلى دراسة مفهوم الزمن من منظور الشاعرتين. ومما توصل إليه عبر هذا البحث، أنّ للشاعرتين فرخزاد والسّمّان فهم مشترک فى مسألة الزمن فى كثير من الآراء التى عبرتا عنها فى غضون شعرهما. سعيده سادات موسوى (١٤٣٥ق) فى مقالة "المرأة بين فروغ فرخزاد وغادة السمان" تحاول التركيز على توجيه الشاعرتين بالمرأة وحواجزها التى تسدّها عن الوصول إلى مطلوباتها وتطويرها، وتستنبط آراء الشاعرتين حول المرأة. وكذلک بالنسبة لموضوع الخطاب النسوى يمكن الإشارة إلى حمدى عبدالراضى على (٢٠١٩م) فى مقالته المعنونة بـ"شعرية الخطاب النسوى فى الشعر التاجيكى المعاصر مقاربة نقدية" يهدف إلى الكشف عن عناصر هامة تنفذ إلى مفهوم المقاربة النقدية لطبيعة الشعر النسوى فى تاجيكستان، وتحليل شعرية هذا الخطاب النسوى وتفسيره فنياً وموضوعياً. وفهد مرسى لبقمى (٢٠١٤م) فى مقالة "الأدب الأنسوى المعاصر: فدوى طوقان أنموذجاً" يسعى إلى بيان آراء النقد حول الأدب النسوى التى جاءت فى جانبين: جانب يتمثل فى الكشف عن الآراء التى دارت حول ما يعرف بالأدب النسوى والجانب الثانى يكشف عن كيفية نظرة النقاد إلى أدب فدوى بوصفها نموذجاً للأدب النسوى العربى المعاصر.

سنية صالح وحياتها الممزوجة بالشعر

ولدت سنية، بنت خليل صالح، فى بلدة مصياف بسورية يوم ١٤ نيسان/ أبريل ١٩٣٥م وتوفيت بدمشق فى ١٧ آب ١٩٨٥م كانت البنت الثالثة فى الأسرة. وهى تقول فى ذاكراتها، «ولدت لأبوين عائدين من دفن ابنهما البكر الوحيد» وتكون بها التعبير

قـد ربطت ولادتها بخيبة وفقدان. (سـنية، ٢٠٠٨م: ٦) الظروف الصعبة والمصاعب التى واجهها الشـاعرة منذ نشـأتها جعلتها اتسـمت بالخفر والصمت وهى آثرت الانكفاء داخل نفسـها والأكتفاء بالشعر علاجا وحيداً لشعورها الممض بالوحدة. سنية صالح، فى مسـيرتها الشعرية التقت بمحمد الماغوط. بدأ الأمر من إعجاب شعرى وهذا الإعجاب والرابط الشـعرى تغلب فى النهاية. التقيا فى دمشـق عام ١٩٦٣م وكلاهما يحمل حنيناً واحداً إلى الزمن اللبنانى حيث تأسـس كشـاعر. اضطرت سـنية بعد أن التقِى بمحمد الماغوط و بدا الإعجاب الشـعرِى بينهما أن تعود إلى "معرّة مصرين"، بسـبب حوادث لبنان ١٩٥٨م ولم تلبث أن اضطرت للعمل فى حلب كى تساعد الأهل بسبب من إحالة والدها إلى التقاعد المبكر مع أسـرة كبيرة وخريف ١٩٦٢م انتسبت إلى جامعة دمشق، قسم الأدب الإنجليزى وفى تلك الفترة التقت بحمد ماغوط وارتبط الشاعران بحب فيه من العنف بقدر ما فيه من العنان. كتب لها قبل الزواج وبعده رسائل مدهشة فى تعبيرها عـن الحب، وكانت تعنى لها الكثـير، هى التى كانت الكلمة الحارة نقطة ضعفها وحصاد حياتها. (سـنية، ٢٠٠٨م: ٧) كان لقاؤهما فى وضع سياسـى صعب.لم تكن هى مضطهدة بشـكل مباشر. ولكنها لم تكن تُرى إلا كأخت لمغضوب عليها وكان هو مبعدا! من لبنان بعد حوادث ١٩٥٨م ومغضوباً عليه بسـبب مقالاته السـاخرة فى جريدة سورية هكذا عاشـت جواً كابوسياً مشتركاً. (المصدر نفسـه: ٨) كتب الماغوط صورة عنه فى روايته "الأرجوحة" وكما يظهر فى الرواية، اضطر إلى التخفّى ولازم غرفة صغيرة أشهراً طويلة. فكانت سـنية صلته الوحيدة بالعالم و تتخفـى وتموّه الطرق حتى تآتيه وتحمل له الطعام والسجائر وسائر الحاجات. (ماغوط، ٢٠٠٧م: ٩)

كانت قراءة أشـعارها دفعة واحدة معايشة لأمّ، وزوجة وحبيبة وإمراة منسحقة فى عـالم من هذا النوع، وأوطان من هذا النوع... ولكن، وهو الأهم، لإمرأة قادرة على أن ترى وتسـبر أغوار الدنيا والناس، وأغوارها هى. تشـعر وأنت تقرأها كم كان بأمكان امراة من هذا النوع أن تعيش سعيدة لو أنها مستكينة فى داخلها، لو أنها لم تكن "ترى". فحتى غضبها يرشـح رقة. وهى تؤنب هذا العالم الشـنيع، بمرارة وخيبة وكأنّها تربّى ابناً خان الحليب. (إسماعيل، ١٩٩٦م: ٣) مع هذا كله لا نستطيع أو نحصر الألم فى شعر سنية

صالح ببعده المباشـــر. ولا مناسبة هنا لمشاعر الشفقة التى يثيرها هذا المستوى من الألم، وهو ألم لم يتمثل فى شـــعرها إلا فى أفق إنســـانى شاســـع. الألم الذى تجلى فى مجموعتها الأخيرة "ذكر الورد" التى كتبت جميعها أثناء المرض، كانت تكتب فى كل الحالات، حتى مع العلاج الكيميائى؛ علماً بأنها قد اســـقطت قصائد عديدة مما كتبت. (ســـنية، ٢٠٠٨م: ١٠) "سنية صالح" من الجيل الثانى من شعراء قصيدة النثر؛ الجيل الذى ظُلِمَ فى الخطاب النقدى العربى الحديث مرتين: مرة عبر الإصرار على أنه الجيل الثانى المتأثر حكماً بمن ســـبقه تأثراً يوقفه دون مرتبة الجيل الأول قطعاً، ومـــرة ثانية حين وافقت رؤية أغلبية قصائده رؤية روّاد الحداثة الشـــعرية العربية الحديثة، وهو ظلم طال الشـــاعرة "سنية" مع أنها لم تنحدر من سلالة شعرية، أو تيار شعرى مقنّن، بل خرجت على نسق الحداثة الشعرية العربية نفسه، الذى تنتمى إليه. (برهم، ٢٠١٠م: ١)

فروغ فرخزاد وحياتها الشعرية

ولـــدت (فروغ الزمان فرخزاد) فى الخامس من يناير فى عام ١٩٣٤م فى طهران، من الأب (العقيد محمد فرخزاد) والأم (توران وزيريتبار). فروغ الابنة الرابعة فى التسلسل العائلـــى. عام ١٩٣٥م التحقت فروغ إلى المدرســـة الابتدائية و فى عام ١٩٤٨م دخلت الثانوية ثم معهد الفنون وتعلمت الرسم تحت أيادى أساتذة (كمرتضى كاتو زيان وعلى أصغر بتكر) كما تعلمت فنّ الخياطة والتصميم لكن سرعان ما تركت هذه الأعمال بعد زواجها من (برويز شابور) فى ذات العام وبرويز كان يسكن خلف بيتها وهو حفيد خالة أمها، يعمل رسّـــام كاريكاتير وكان يكبرها بخمســـة عشـــر عاماً، تعلقا ببعض وتزوّجا رغم المشـــاكل ومعارضة العائلتين، وبعد فترة- لضرورة عمل زوجها- سافرت معه إلى محافظة (أهواز) الواقعة جنوب إيران وبعد تســـعة أشهر ولدت طفلها الوحيد (كاميار). (فرخـــزاد، ٢٠١٧م: ١١-١٢) انفصلت فروغ عن زوجها بعد ثلاث ســـنوات من الحياة المشتركة فى عام ١٩٥٣م وعادت إلى منزل أبيها، ثم تركته لتعيش حياة حرة كما كانت تطمح دائماً؛ فقد كانت تشعر أن بيت الزوجية يشكل بالنسبة لها سجناً يحول بينها وبين الحرية التى تصبو إليها. (فرخزاد، ٢٠١٠م: ١٣)

نشرت الشاعرة فروغ أول مجموعة أشعار لها بعنوان "أسير" (الأسيرة)، وهى فى سن السابعة عشرة، وبعد ذلک بعام نشرت مجموعة أشعارها الثانية بعنوان "ديوار" (الجدار)، وقد أثار هذا الديوان ضجة فى الأوساط الأدبية الإيرانية بسبب أولى قصائده وهى بعنوان "گناه"، (الاثم أو الذنب)، حيث تحدثت فيها عن ارتكابها لإثم ملىء باللذة، مما أثار عليها الكثيرون، وجعلهم يوجهون إليها الاتهامات لأنها عبّرت عن مشاعرها المرأة وأحاسيسها بشكل صريح وبجرأة غير مسبوقة، وانتشر الهمس واللغط حولها. وقد عبرت الشاعرة عن ذلک بشكل جيد عندما قالت فى إحدى قصائدها، وهى بعنوان "رميده" (الخائفة- أو الفزعة) من ديوان "الأسيرة" (المصدر نفسه: ١٤). وأخيراً صدرت المجموعة الثالثة (عصيان). كانت الشاعرة باسم "الأنا الذاتية" فى هذه المجموعات وشعرها تعبير عن أحاسيس امرأة تريد أن تقف منفردة أمام التقاليد والسلطة الرجولية وترسم لنا صورة وقحة من الرجل. إن فروغ نفسها تنتقد هذه المجموعات وتعتبرها غير شاعرية؛ لأن روح الشعر ما تسرّبت فى وجود الشاعرة على حد قولها. (زرقانى، ١٣٨٣ش: ٤١٥) أمّا المجموعتان الأخيرتان من شعرها، فغيرتا خطة شعرها كثيراً وهما "تولدى ديگر" (ميلاد آخر) كما هو واضح من عنوانها و"ايمان بياوريم به آغاز فصل سرد" أى (فلنؤمن ببداية فصل البرد) وقد يعتبر بعض النقاد "الميلاد الآخر" حادثة لا تنسى فى تاريخ الشعر الفارسى المعاصر وكان هذا الكتاب أحبّ الكتب بالنسبة للشاعرة. (جلالى، ١٣٧٥ش: ٥٦٤)

القواسم المشتركة بين الشاعرتين

هناک قواسم مشتركة كثيرة فى حياة سنية صالح وفروغ فرخزاد؛ كلتا الشاعرتين يعانى من الحرمان والنقص العاطفى فى الحياة الأسرية؛ هى سنية صالح كانت بسبب حرمانها فى طفوليتها لم تتعلم النطق إلا متأخراً كما تقول خالدة سعيد عن سببها: «لم تكد سنية تكمل الثالثة من عمرها حتى أصيبت أمُّنا بالتهاب شديد امتدّ إلى أذنيها وفقد على أثره السمع. كانت أمنا تتألم وتقول إنها لا تعرف كلام سنية. وحالة الأم هذه لم تشجع سنية على الكلام، حتى أننى أنا نفسى لا أكاد أذكر من كلامها فى

تلك السنوات الأولى إلا ما يعبر عن حاجة. وضع الأم الصحى والزوجى دخل فى التطورات وتعقيدات عائلية أوصلت الأمور إلى الطلاق. وما تلا من الوقائع، وموت أمّنا بعد ذلک. وظلت سنية قليلة الكلام شديدة الحياء خلال بضع سنوات.» (سنية، ٢٠٠٨م: ٦) وأما فروغ فحرمت من نعمة التعليم للعصبيات العائلية. وواجهت مثل سنية صالح المعاناة الكثيرة والحرمان العاطفى والتعليم والتعلم منذ ولادتها التى انعكست فى أشعارها كما تقول نفسها: «كنت متشردة الفكر، لم تكن لى تربية على المنهج السليم. كنت أقرأ مواضيع متفرقة وأعيش منقطعة.» (جلالى، ١٣٧٥ش: ٥٦٢) فى الواقع، يجب اعتبار شعر فروغ سيرته الذاتية. الوحدة، الحزن والشعور بالفشل فى الحياة، شوقا لمرور الطفولة والمراهقة، الصراع ضد بعض التقاليد الموروثة والتمرد والعصيان على الذكورية تعتبر من أهم موضوعاتها الشعرية. (ناظميان، ١٣٨٩ش: ٢٠٨) بالإضافة إلى كل الآلام التى واجهتها سنية فى حياتها أضيف السرطان إلى آلامه الأخرى وانتهت هذه الحياة الغريبة بمرض السرطان ولم تكن سنية تملک لا هى ولا أى فرد من أسرتها أو أسر إخوتها وسائل العلاج.

الإطار النظرى للبحث

منذ الستينات ركز الدارسون على علاقة اللغة بالمجتمع وظهر علم جديد يسمى علم اللغة الاجتماعى الذى اهتم باختلاف الجنس وتنوعات اللغة بوجه عام فى سلوک اللغة للأفراد، وأدخل فى دراسة اللغة عوامل متنوعة مثل العرق والجنس والطبقة الاجتماعية والمكانة أو المركز الاجتماعية والمركز الاقتصادية و... . وتلا ذلک الظهور فريق من الدارسين ركز على التنوع اللغوى ذى العلاقة بجنس المتكلم، ويصف الاختلافات الموجودة فى كلام الرجل والنساء ويردّ هذه الاختلافات إلى الدور الاجتماعى المنوط بكل الرجال والنساء فى المجتمعات الحديثة. (مختار عمر، ١٩٩٦م: ٣٣) يعتقد البرهومة على أنه «يتباين السلوک اللغوى للجنسين تبعاً للأثر الاجتماعى الممارس على الجنسين، فالمجتمعات التى تضرب حُجُبَها على الأنثى يزداد فيها التباين بين لغة الأنثى ولغة الذكر فيصبح للأنثى ألفاظها وموضوعاتها، واستعمالها اللغوى الذى يميزها عن لغة

الذكر.» (برهومة، ٢٠٠٢م: ٤٠)

إن من أهم النظريات التى قامت بشرح الأسلوب الأنثوى بصورة منهجية وأطر منظمة هى نظرية روبن لاكوف (الألسنية الاجتماعية الأمريكية وأستاذةً فى جامعة كاليفورنيا). تسمى هذه النظرية بالاسم المختصر. (DSL) تعتقد لاكوف أنه على قدر ما يحاول المتحدث الأديب أن يتكلم وفق التعايير اللغوية لدى الجنس الآخر إلا أنه يبرز معالم نوع جنسه ولغته بصورة واضحة ولكن إدراك هذه الخصائص من الوهلة الأولى ربما يكون صعباً. (Lakoff, 2012: 22) وقد وضعت لاكوف مبادىء نظرتها على أساس ثنائية اللغة والجنس ولاحظت وجود اختلاف بين الرجال والنساء فى استخدام الألفاظ والتعبيرات. مما سمح لها أن تطلق على بعضها أنه من ألفاظ الرجال، أو من ألفاظ النساء. ومن مجموع ما تناولت إليه لاكوف عن خصائص المفردات والتعبيرات فى لغة المرأة هى اللغات الدالة على الأوان والزينة والديكور. (Lakoff,1973: 53) فى رأيها أن المرأة فى كل مجتمع لغوى لها مصطلحاتها ونزعتها الخاصة فى توظيف الأنماط والميزات النحوية والصوتية والتى يمكن فهمها عن طريق نبرة الصوت، واختيار الكلمات والتراكيب النحوية والنطق وأسلوب السؤال والجواب للمتكلم. (مدرسى، ١٣٨٧ش: ٢٠٩)

الملامح الأنثوية فى المفردات والكلمات

تعتبر الكلمات دائماً مكاناً لظهور الثقافة والفكر، وتظهر دراستها حقائق قيمة فى التحليل اللغوى والاجتماعى. بعض الكلمات على الرغم من عدم وجود جنس صريح فيه، لها دلالة جنسية واضحة، مثل: "الحياء" و"الصمت" و... أكثرها يحتوى على الهواجس الأنثوية وأقل شيوعا عند الرجال. ومثل هذا التطبيق يمكن أن يخلق انطباعاً لدى متحدث اللغة بأن العفة صفة مميزة للمرأة وأن الرجال لا يحتاجونها. فى الواقع أن المفردات وبناء الكلمات تعتبر من أكثر المستويات الملموسة فى أى لغة. من بين سمات المفردات التى يعتقد اللغويون أن النساء يستخدمها بشكل مختلف عن الرجال فى أحاديثهن وكتاباتهن، يمكن ذكر ما يلى:

الألفاظ الدالة على الألوان

مــن الفروق بين حديث الأنثى وكتابتها – وهو أمر بالغ الأهمية– الاختلاف فى لون الكلمات. وفقاً لما قال علماء اللغة فى هذا المجال إن النســاء يستخدمن جناحا واسعا من الألوان فى حديثهن وكتابتهن لأنهن أكثر تفصيلاً ودقة فى وصف الألوان؛ لكن الرجال يستخدمون الألوان الأساسية فقط. «تستخدم النساء كلمات أكثر لتسمية وتمييز الظواهر الصغيرة بدقة، بحيث يكون لديهن مفردات أكثر من الرجال، ويستخدمن مجموعة متنوعة من الكلمات لوصف المشــاعر والجمال. تفاصيل المــرأة فى توظيف الألوان واضحة.» (فتوحــى، ١٣٩٠ش: ٤٠٤– ٤٠٥) ولتوضيح هذا الأمر يمكن دراســته فى شــعر هاتين الشاعرتين. يقول سنية صالح فى قصيدة "حبر الإعدام":

مع الصيف جاءت طيور ملونة وعذراء/ ســيرّت المركب/ خططت أحلام الشعراء/ وبمناقيرها الوردية رسمت شــريعة للحب وللغناء/ وأغرق الأطفال رؤســهم الذهبية فى صدورهم،/ كبجع البحيرات، بحثاً عن قلوبهم وأثدائهم الوردية (صالح، ٢٠٠٨م: ٨٥)

من منظور علم النفس، تربط الألوان ارتباطاً وثيقاً بمشاعر ونفسية كل فرد. فى علم النفس الحديث «تعد الألوان أحد معايير قياس الشــخصية؛ لإن لها تأثير خاص على روح وجســد كل شخص وتعبر عن حالته العقلية والجسدية، فقد كان الإنسان تأثر من الألــوان منذ العصور القديمة.» (اســتوار، ١٣٩١ش: ١٨) تموج الحب والعاطفة بالطبيعة فى قصائد ســنية صالح، وهى تســتخدم الألوان التى لاحظتها فى العالم من حولها لتنقل مشاعرها وانفعالاتها فى صورة رسالة للمخاطب؛ كما تنعكس فى قصائدها الألوان التى لاحظتهــا فى الطبيعة، مما يظهر إحساســها بالأنوثة والتفاصيل فى اختيار الألوان؛ يعتبر اللون من مجالات أحاسيســها فى خلق التصوير. اللون الوردى هو لون أكثر تكرارا فى قصائدها وهو رمز الدم والاستشهاد والانتفاضة على الظلم.

وكذلک فى شــعر فروغ فرخزاد يحتل اللون مكانة خاصة، فالاهتمام بمعرفة الألوان وجنس الشــاعرة يعطى فهماً صحيحاً من قصائدها ومشــاعرها الداخلية، فإن الألوان والرموز هى أهم العناصر فى تشكيل قصائدها الأنوثية.

أنت صدى صوتٍ قعرِ القبرِ/ عيناکَ تشبهانِ المروجَ الخضراءَ/ عين وقعتا فى عينىَّ/

قبلَکَ.. لو کنتُ أحتفظُ بغیرِکَ/ ما کنتُ أحتفظ بغیرِک (فرخزاد، ٢٠١٧م: ٢٥١-٢٥٢)

قصائـد فروغ هی انعـکاس لحیاتها، وتوظیف مزیج من الألـوان یظهر أنوثتها. فی المجموعة الخمسـة الأولی من قصائدها، غمر السواد الشاعرة، وکان هذا السواد رمزاً لمعاناتها فی الحیـاة؛ لکن فی مجموعة "التمرد" مع "الولادة الأخری" تختفی ظلام حیاتها وتدخل الشـاعرة فترة جدیدة من حیاتها وبالتدریج تصبح نفسیتها جاهزة للتصالح مع الألوان.

مرحباً أیَّتُها الأسماکُ/ مرحباً أیَّتُهـا الأسماکُ/ مرحباً أیَّتُها القرمزیّاتُ الخضرواتُ الذهبیّاتُ/ قُلنَ لی.. هل فی تلک الغرفة البلوریّةِ/ کأنها بؤبؤّ عیونِ موتی باردة (المصدر نفسه: ٢٨٣)

إن توظیف تنوع الألوان فی شـعر هاتین الشـاعرتین هو العامل الأکثر أهمیة للتعبیر عن مفاهیمهما العقلیة والتعبیر عن حالتهما النفسانیة ونظرتهما إلی العالم. إن استخدام اللونـین الأحمر والأخضر یدل علی الجنس الأنثوی فی قصائد هاتین الشـاعرتین، وهو أکثر رمزاً للحب والأمل فی الحیاة، وله طاقة إیجابیة وارتباط عمیق بالمشاعر الأنثویة.

التراکیب الدالة علی الظن والشک

تکثر فی لغة النسـاء التراکیب الشکلیة التی تشیر إلی أنواع الحدیث، والإمکانیات والاحتمالات والشـک فی الأحداث التی وقعت أو التی سـوف تقع، فیستعملن کلمات مثـل: أظن، یتهیـأ لی، أتصوَّر، أتوقع، یمکـن، یُحتَمل ...، وهنّ یسـتعملن هذه الکلمات کثـیراً لإظهار الغموض وعدم الجزم. (برهومة، ٢٠٠٢م: ١٢٧) إن عدد النسـاء اللاتی یسـتخدمن التراکیب الشکلیة أکثر من عدد الرجال، لهذا السبب وصف البعض خطاب النسـاء بأنه متشـکک بسبب استخدام التراکیب الشکیة لأن أسـلوبهن أقل حزماً من الرجال. علی سبیل المثال، یمکن ذکر مایلی فی قصائد سنیة صالح و فروغ فرخزاد.

سـأصنع نفقاً من الحب وأفرّ/ علّنی أسـبق اللصوص والطغـاة والقتلة/ الذین من بصاقهم حبر التاریخ المقدّس/ به تدوّن الأشواق الباردة والأفکار المیتة (سنیة، ٢٠٠٨م: ٣١٣-٣١٤)

السبب الذى يجعل النساء أن يستخدمن التراكيب الشكلية هو عدم اليقين فى الكلام وتدنى الثقة بالنفس وأحياناً مرافقة المخاطب. فى هذه المقاطع، تريد الشاعرة أن تسخر من اللصوص ومضطهدى البلاد، لهذا تستخدم لغة ساخرة. تريد أن تصنع نفقا من الحب ثم تهرب، ربما تسبق من اللصوص والطغاة والقتلة؛ أولئک الذين بصاقهم هو جوهر التاريخ المقدس وبهذا البصاق كتبوا مشاعر باردة وأفكارا ميتة، وملأوا التاريخ بأفعالهم السوداء وجرائمم. وتقول فروغ فى قصيدة "بُرعُم الحزن":

لقد ظننت أنه عندما انقطعت عنک/ أننى لن أفكر فى طيفک مرة أخرى/ ولكن ماذا أقول لک، فلا توجد شرارة/ أخرى تلهب روحى سوى هذه النيران (فرخزاد، ٢٠١٧م: ١١٩)

ظنت الشاعرة أنها إذا انفصلت عن حبيبها، لن تفكر فيه، ولكن ما التهب قلبها أى شرارة إلا نار حبه المشتعل. عند هذه المقاطع، قطعت الشاعرة رابطة الصداقة مع الحبيب معتمدةً على الشک، معتقدة أنها تكون قادرة على تحمل آلام انفصاله. فتوظيف الكلمات التى تدل على الشک والترديد يظهر أنوثة الشاعرتين فى الكتابة.

التوظيف الاحتجاجى للكلمات الأنثوية

الكلمات الأنثوية التى تستعمل فى أشعار الشاعرتين، لها وظيفة احتجاجية. مع دخول المرأة فى مجال الأدب، أصبح الاهتمام بقضايا المرأة ومشاكلها من المفاهيم الأساسية لكتابة المرأة، وحاولت المرأة التعبير عن هموم وأفكار قَمَعها المجتمع. تجتهد المرأة أن يُسمع صوتُها من خلال الحوار والحكى والذى يتجسد فى فعل الكتابة فتخلق عالما خاصاً يتعلق بها ويشبهها. فتطلق العنان لقلمها بأن يكتب ما عجز اللسان عن تعبيرها. لذلک «فعل الكتابة عند المرأة هو انعتاق من ضغوط البيئة وأحكام القيم والأعراف وضوابط الأخلاق والكتابة عندها مخاض وولادة ونقاء...» (ابن السائح، ٢٠١٢م: ٢٨) من السمات البارزة لقصائد سنية وفروغ التعبير عن وجهات النظر النسوية إلى المرأة والمشاكل المتعلقة بها. الشاعرتان استخدمتا الأدب كمنصة لتحسين نظرة المجتمع للمرأة فى محاولة لسمو مكانة المرأة فى المجتمع. اهتم سنية فى قصائدها

بما تعانى منه المرأة فى المجتمع. كما تقول فى قصيدة (ملايين الأرواح خارج غطائها):

دعينى أفكر يا سيّدة البحار/ التى تمنحنا الهدوء والامتداد الحىّ/ الرغبة فى أن نكون الشجر والربيع/ يا سيّدة الماء/ الأشجار باسقة والأفق مديد/ ولكنک أسطع ما فى الذاكرة/ وأعمق ما فى الوجدان/ نيران المحبة تعمّق بصيرتک أمام الخراب/ لا الأنهار تنساب فوق لسانى/ ولا المحيطات تمخر عباب جمجمتى/ تطؤنا نعال الذكورة ونحن ممزّقات/ فأى سيدة ترفع الحطام؟ (سنية، ٢٠٠٨م: ٥٣)

وكذلک تشير سنية صالح إلى سلطة الرجال فى المجتمع الذى انتهكوا حقوق المرأة طوال التاريخ. هى تعانى من التحجر الفكرى لمجتمعها وتبحث عن امرأة يمكنها استعادة هذا الحق المسلوب. قصيدة فروغ هى أيضاً قصيدة احتجاج على التقاليد والقوانين والأعراف أحادية الجانب؛ تتحدث قصائد فروغ عن الظلم ضد المرأة؛ لأن القانون كان يدينها دائماً مثل النساء الأخريات فى المجتمع (شميسا، ١٣٧٦ش: ١٧٠).

عندما كانت ثقتى مصلوبة بخيط العدلِ الرفيعِ/ وفى المدينة يمزّقون أضواء قلبى قطعة قطعة ويغلقون عيون طفولةِ العشقِ../ بمنديلِ القانونِ الأسود/ ومِن أعلى جبينِ أمنيتى كان يفور الدمُ/ حين كانت حياتى.. لا شىء سوى دقّاتِ ساعةٍ جداريةٍ/ يجبُ/ يجبَ / يجبُ أن أعشقَ بجنون (فروغ، ٢٠١٧م: ٣٧١-٣٧٢)

تمردت الفروغ على كل ما حولها من تقاليد وعادات فى مجتمعها وتهجم على النظام الأبوى الذى يعتبر الحب من جانب المرأة عيبا كبيرا وظلت تكبل خطواتها نحو الحرية؛ لكنه تعتقد هى أن الحياة قصيرة وعليها أن تحب بكل قوتها.

الملامح الأنثوية فى العواطف

الأشكال العاطفية

هناک أشكال وكلمات عاطفية فى اللغة تستخدمها النساء فى الغالب وتسمى التعبيرات الأنثوية. الرجال يجتنبون لأسباب مثل حظر المجتمع من استخدام هذه الكلمات؛ وكذلک اختلافات فى نشاطات كل من الجنسين هى أيضاً يسبب ألا يستخدم كل منهما صور كلامية أخرى. (مدرسى، ١٣٨٧ش: ١٦٨) يصف اللغويون أسلوب كلام

الرجال بأنها أسلوب عقلانى ومنطقى ومعقد، وأسلوب كلام المرأة عاطفية وبسيطة. العاطفة هى جزء أساسى وربما القوة الإبداعية التى كانت وحدها أحد الركائز الرئيسية للاكتشافات الشعرية فى شعر هاتين الشاعرتين. كان التعبير عن أوجه القصور والحرمان والفشل والظروف فى البيئة من العوامل المؤثرة فى انفعالاتهما وكان البوابة الرئيسية للدخول فى مفاهيم وموضوعات شعرهما؛ بالإضافة إلى خلق إبداع فنى خالص، لعبت العاطفة الأنثوية دوراً هاماً فى تشكيل التفكير وموقف هاتين الشاعرتين.

أيها الأحباء الراحلون/ إلى المرافىء الخفية/ لحظة وداعٍ أخيرة/ قبلما بيحرون صوب المضيق،/ وتخلعون النهار عند الشاطىء/ حيث اللآلىء/ وحطامُ سفنِ الأنبياء/ رويداً أيها الأحباء/ يا من ترحلون على سرير النهر (صالح، ٢٠٠٨م: ٦٨)

تعبر الشاعرة عن حبها وعاطفتها للراحلين بالتعبير عن كلمات "أيها الأحباء" وبتكرارها تزيد هذا التعاطف. كان التعبير عن مشاعرها وتجرباتها الصادقة مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بجنسيتها لدرجة أنها أصبحت شاعرة أنثوية بكل الصفات الأنثوية.

يرتبط رؤية فروغ الاجتماعية ووجهة نظرها للإنسان بالعواطف الأنثوية، وهى شاعرة مغرمة ومنح الحبُّ وجودها فهماً صحيحاً للحياة وتجربة الحب فعالة جداً فى جمال شعرها.

وقلت:/ أريدُكَ يا روحى../ أريدُكَ أيُّها الحضنُ المعطاءُ/ أريدُك يا معشوقى/ الشهوة كانت تتعالى مِن عينه (فرخزاد، ٢٠١٧م: ٢١٥-٢١٦)

تبين الشاعرة من خلال هذه الأبيات عاطفتها المتدفقة وقمة الطلب والتمنى فى الحصول على حبيبها، واستخدام كلمات مثل "يا روحى"، "أيُّها الحضن المعطاء" و"يامعشوقى" كلها تدل على عاطفتها الغزيرة.

المفردات الأمومية

المفردات الأمومية هى مفردات يمكن من خلالها اعتبار الأثر أنثوياً، هذه المفردات تتعلق بالمرأة. المرأة هى مظهر الحب والتعاطف. سنية صالح و فروغ فرخزاد كلتاهما اختبرتا الأمومية. نتيجة زواج سنية صالح و محمد ماغوط ولدان ولكن فكرة ابتعاد

سنية عن أطفالها بسبب إصابتها بالسرطان يأخذ منها شعور الأمومية الممتع. ورغم أنها لم تتخل في هذه الأثناء عن تأليف الشعر، وتكتب قصائدها الأمومية خلال هذه الفترة في مجموعة "ذكر الورد" وفي مجموعة "شام، اطلقي سراح الليل".

أيَّتها العصفورة/ يا ابنتي/ دفاعك البريء يشعّ فيّ/ فأضخّ روحي في صدرك/ احقنها تحت جلدك كالعقاقير/ الليل يدقّ أجراسه/ هل نويت الغناء؟ (صالح، ٢٠٠٨م: ٣١)

ولكنك الآن يا ابنتي/ تتكوّرين دافئة في أحضاني/ تبعثرين شعرك الأسود/ أو الأشقر/ في الاحتفالات الخانقة/ عانقيني... عانقيني/ فذكرى السنين لماضية لا تلمس إلا بالروح/ أو بورد الشقين/ عانقيني (المصدر نفسه: ٣٤)

قصائد فروغ فرخزاد أيضاً ذات طابع عاطفة بسبب يأسها من رعاية طفلها والوحدة والعجز عن زيارته. "أسير" هي أول قصيدة أمومية لفروغ فرخزاد في مجموعتها الشعرية التي أنشدتها لإبنه كامیار.

أريدُك وأعرفُ أنَّني لم أحتضن حبَّكَ يوماً/ أنت كالسماءِ الصافيةِ/ وأنا بزوايةِ سجنٍ طيرةٌ أسيرةٌ/ وراءَ القضبانِ الباردةِ السوداءِ/ عيناي تبحثان عنكَ بحسرةٍ/ أفكّرُ لو تأتي يدٌ وتحرّرني لآخذَكَ بينَ أحضاني (فرخزاد، ٢٠١٧م: ٤٥)

في هذه القصيدة تموج العواطف والمشاعر الأمومية؛ تعاني الشاعرة من عدم قدرتها على إعطاء حبها الأمومي لطفلها، وتشبه فروغ النظام الأبوي بحراسة السجون، وهو السبب الرئيسي لهذا الاضطراب والمعاناة فتعبر من خلال الشعر عن غضبها وثورتها. وفي قصيدة "البيت المهجور" أيضاً تظهر الأم هذا الانفصال عن طفلها وتقول:

أعرفُ أنَّ من ذلكَ البيتِ السعادةُ قد فرّتِ/ وأعرفُ أنَّ هناك طفلاً يبكي لرحيلِ أمّه../ لكنَّني متعبةٌ وحزينةٌ أقولُ.. إنَّ الشعرَ هوَ رفيقي/ أذهبُ لأحصلَ عليهِ (المصدر نفسه: ١٠٠)

تشعر الشاعرة أن السعادة قد ابتعدت عن ذلك المنزل بعد رحيله وتبكي باستمرار بعد رحيل والدتها وعندما تشعر بالتعب والحزن لعدم رؤية طفلها وتجعل الشعر حبيبها الوحيد وسلوتها التي تمكّنها أن تشكو لها كل ما يعن لها من الحزن والألم. وهذا يجعل الشاعرة أن تلجأ إلى الشعر وتصب مشاعرها الأمومية في قالب الشعر. «إن الشعر

بالنسبة لها وسيلة للتواصل مع الوجود، الوجود بمعناه الواسع. وتقول فروغ أنها لا تبحث فى شعرها عن شيء، بل تجد فيه ذاتها.. وهى ترغب فى أن تأخذ الشعر بيدها وتمضى بها وتعلمها كيف ينبغى لها أن تفكر وتنظر وتشعر وترى.» (فرخزاد، ٢٠١٠م: ١٦)

الحب

الحب وممتلكاته من المفاهيم المدرسة الرومانسية التى لها حضور باهر فى الشعر المعاصر. الحب ملائم لمزاج الأدب النسوى، وتبلور فكرة الحب سمة من السمات البارزة فى الأدب النسوى. فى قصائد سنية وفروغ، يتم استخدام الحب بشكل طبيعى وملموس. فيما يتعلق بتجربة حب سنية وفروغ، فإن الحب هو أحد المفاهيم التى أكثر شيوعاً فى قصائد هاتين الشاعرتين، وقد عبر كل منهما عن تجربتهما المرة والحلوة فى الحب من خلال قصائدهما. وكذلک إيجاد العلاقة بين الخيال اللامحدود والحب بالطبيعة أدى إلى إنشاء صور رائعة فى أشعارهما. كما تقول السنية «إن الحلم هو بشكل ما، واقع آخر؛ واقع شفاف هيولى، واقع ممكن، بل هو رحم تتوالد فيه الوقائع. وتنمو بذرة القصيدة الحلم لتصير واقعاً مُعلناً. كان الشعر فيما مضى، مرتبطاً بالسحر وبالقدرة الإلهية. هذا الحلم الشعرى جعل عالم الغيبات معموراً بشخصيات فوقية شغلت الإنسان ووجهت حياته.» (صالح، ١٩٨٨م: ١١) هكذا أنشدت سنية صالح فى الحب:

أيّها الرجل الشامخ/ كتاريخ/ اغمرينى..اغمرينى بحبک وملحک/ وأَمواجک/ أنا الغابة الملتهبة بالحب/ وأنت طائرٌ يهيم بين جناحيک/ كما تغفو النجوم فوق المياه الهادئة./ ومع همساتک أغيب كالشمس الآئبة/ كاسهل العاشق زرعه (صالح، ٢٠٠٨م: ٩١)

تتحدث فروغ جريئة فى بعض قصائدها عن حبيبه بينما كان من المتوقع أن تحب النساء مثل الرجل، طول القامة والوجه وقوس الحاجبين و... . فى قصيدة "غزو الحديقة" تقول إن الحب والتوادّ لا يعتمدان بالضرورة على تسجيل اسمين فى أوراق دفتر الزواج والطلاق البالية. (شميسا، ١٣٧٦ش: ١٧٠)

الجميع يعلمون/ الجميع يعلمون/ إننا، أنا وأنت رأينا الحديقة/ من خلال تلک الكوّة الباردة العبوس/ وإننا قطفنا التفاح/ من على ذلک الغصن المتمايل البعيد المنال/

الجميع خائفون/ الجميع خائفون، غير أننا، أنا وأنت/ تواصلنا مع المصباح والماء والمرآة، ولم نخش شيئاً/ حديثي ليس عن ارتباط ضعيف لإسمين/ أو عن عناق في صفحات دفتر بالية (فرخزاد، ٢٠١٠م: ٢٢٧-٢٢٨)

تصبغ فروغ فرخزاد بطابع شخصيتها الخاصة معنى بلوغ الإدراك الأبدى لأهمية الحب الحقيقي خارج مسار الزمان. لقد طبعت هذه المعرفة بنبرتها الخاصة ووجهة نظرها الأنثوية، لكنها، في الوقت نفسه، ارتفعت بها إلى السدة الإنسانية المتمثلة، جزئياً، في الصور الواردة عبر القصيدة. (هلمان، ٢٠٠٧م: ١٨٦)

الألم والمعاناة

الألم والمعاناة من القضايا الرئيسية التي استخدمها معظم الشعراء، وغالباً ما تكون انعكاساً لحياتهم؛ تتحدث النساء عن المعاناة أكثر من الرجال بسبب ما عندهن من العواطف والمشاعر العالية. المعاناة في قصائد سنية وفروغ انعكاس لحالاتهما المليئة بالألم والمعاناة وكلاهما عانت الكثير خلال حياتهما، لهذا جعلوا الشعر منصة مناسبة للتعبير عن هذه المعاناة. سنية تعبر عن الألم في الشعر بهذه الطريقة «الشاعر عندما يتألم أو يظمأ، يتثلّج أو يتعرّق، يحلم أو يعر، عنما يضطهد ويضام، ويواجه الضغوط والعالم المتصدّع يرافق لک كله أنواع من الارتجاج ومناخات حرارية وانقسامات، فتبدأ الكيمياء الشعرية عمليتها عبر المخزون البشرى. توظيف هذه اللغة المجازيّة لا تلمس الفجر الذى يطلع من ذلک العالم الغائم الغامض الفجر الذى نسميه القصيدة.» (صالح، ٢٠٠٨م: ١٠) حيث تقول:

أيّها القضاة/ نصحتمونى بالألم والتشرد/ بالحرمان/ بحمل الجراح/ فحملتها حتى التوت عظامى/ نصحتمونى بالسرعة،/ ويقولون أن الكون الكبير يعبر، لكن ما شأنه بقلبى؟ (صالح، ٢٠٠٨م: ٣١٣)

الشعر بالنسبة لسنية هو التعبير عن الألم والحرمان، فصبّت في قالب الشعر ما لم تستطع التعبير عنها باللغة منذ طفولتها. لقد واجهت فروغ أيضاً معاناة كثيرة في حياتها العائلية وفي حبها. وتعبر عن الكثير من آلامها الفردية والاجتماعية في قصائدها.

ذهبــتُ.. لاتقل إنّها عديمةُ الوفــاءِ/ لم يكن هناكُ حلٌّ آخرُ/ هذا الحب المســتعرُ.. الممتلئُ بالآلامِ/ رمى بى بوادى الذنبِ والجنونِ! (فرخزاد، ٢٠١٧م: ٦١)

يعد الحزن ظاهرة بارزة فى قصائد الكثير من الشــعراء. شاع الحزن والألم فى قصائد شاعرتين وله حضوره الكثيف فى قصائدهما تعبيراً عن نفسهما وهواجسهما، وهو نتيجة للمشــاكل التى توالت عليهما فى الحياة وانعكاســاً لها. نشأت ســنيه وهى طفلة حزينة بسبب مشاكل أسرية، واستخدمت الشعر كوسيلة للتعبير عن مشاعرها، وعندما تزوجت من محمد الماغوط ضاعف حزنها لأنه اضطر إلى التخفى بسبب المقالات الساخرة التى نشرتها فى جريدة السورية، وعندما تغلب المرض عليها زاد حزنِ يُتم أبنائِهِ على ألمه.

تســتعر حصاتک فى القاع/ أيتها الذاكرة الحزينة/ وتلبسين المرارة/ لكن المرأة التى تملک البكاء وحده/ أســيرةٌ أبداً/ فامنحى عريَک للجبال الخجولة/ وارفعى مفاتنک/ حيث السرُّ مدفونٌ فى كنائس الشتاء (صالح، ٢٠٠٨م: ٦٤-٦٥)

الحزن والألم فى قصائد فروغ مولودا الوحدة واليأس ولما انفصل عن زوجها وطفلها زاد حزنها، ولهذا جعلت الشعر صاحبها وأنيسها:

لا أعــرف مــا أريده يا اللهُ/ وعن مــاذا ابحث ليلاً ونهاراً/ وعن مــا تبحثُ عيناىَ المتعبتــان/ ولماذا حزينٌ هذا القلــب المحروق/ أهربُ من جميعِ الصحبة/ ألوذ إلى زاويةٍ بهدوءٍ وانطفاءٍ/ عيناىَ تغرقان فى الظلمات (فرخزاد، ٢٠١٧م: ٣٧)

الملامح الأنثوية والمواصفات النحوية

الضمائر

تكثر بعض النســاء فى أحاديثهن من الضمائر؛ أنا، لى، أنتِ/ أنتَ، لکِ/ تلکَ، نحن/ لنــا، مما يضفى تفاعلاً وتواصلــاً على الحديث. فالمرأة تظهــر اندماجاً أكثر من الرجل وتتوجه بحديثها للمخاطب أكثر من الرجل. (برهومة، ٢٠٠٢م: ١٢٧) الغرض الأساسى من توظيف النساء للضمائر هو أن يستدعى انتباه المخاطب، وبهذه الطريقة يُردن معرفة موقعهن لدى المخاطب. فى شعر سنية صالح وفروغ فرخزاد نجد العديد من الأمثلة على استخدام الضمائر. على سبيل المثال يمكننا الرجوع إلى المقاطع التالية:

أنــا المــرأة التى ارتبكــت/ عندما فاجأها الحب/ أيّها النســر الممــزوج بالغابات والأمطار/ لِمَ هجرت عشک الأليف (صالح، ٢٠٠٨م: ٧٨)

هنا تريد ســنية أن تبلغ حبيبها بأن الحب قد استولى على كيانها ومن خلال ضمير أنا تريد أن يلفت نظر الحبيب.

ها أنا أنزف.. أنزف/ من أعمق الجراح،/ وحياتى تسيل كالمياه الشاردة/ والريح ما هدأت/ أبداً ما هدأت (صالح: ٢٠٠٨م :٧٩)

وكذلک تتحدث الشاعرة عن جرح يلتهب فى داخلها، وعن حياة لا أمل فيها وتخبر مخاطبها على هذا الوضع بواســطة الضمير وتكرار الكلمات. "أنا" الشاعرة "أنا" متألمة، متأملة، وحزنها حزن متوحش. وهــذه التعابير هى انعكاس لواقع الذات الأنثوية التى تتمرد فيه الأحاسيس والمشاعر. وكذلک تكرار الأفعال الدالة على حضور "الأنا" مثل: "أنزف وما هدأت" يشــير إلى جرح عميق الذى تتألم الشاعرة منه كثيراً. بالإضافة إلى ذلک أنها دائماً ما تكون فى حالة الحيرة والتشــرد مثل الماء الذى يتدفق باستمرار كما أنها تشبه نفسها بريح لا تهدأ أبداً. ومن هذه الأمثلة فى قصائد فروغ يمكن ذكر ما يلى:

هــل تعــرف ماذا أريدُ مــن الحياة؟/ أن أصبح أنــا أنتَ وأنت أنا من رأسِــکَ إلى قدميــکَ/ والحيــاةُ لو تعود مرُةً أخرى.. مــرّةً أخرى أنتَ وأنتَ/ مخبَّــأٌ بداخلى بحرٌ لا أستطيعُ إخفاءَهُ (فرخزاد، ٢٠١٧م: ١١٦)

تعتــبر فروغ نفســها واحدة مع الحبيب وتربط جميع جوانــب حياتها بالمحبوب، لهذا الســبب، من خلال إحضار الضمائر، تدرک محبوبهــا. والحقيقة أن الحب الذى تتحدث الشاعرة عنه هو حب حقيقى؛ حب تصبح فيه الحبيبة متحدة مع الحبيب.

الأسئلة

يفسر البعض كثرة اســتخدام المرأة للأسئلة (بعد ملاحظة أنها تستخدمها أكثر بمعدل ثلاث مرات أو مرتين ونصف عن الرجل) بالاتجاه نحو اســتخدام الكلام الخلاق، وإنها إنما تســأل من أجل إضفاء حيوية على المناقشــة، والاحتفاظ بخيــط الحوار ممتداً مع الســامع (عمر، ١٩٩٦م: ١٠٨). تميل المرأة إلى البناء للتركيب والأســئلة القصيرة التى

تظهر النبرة التساؤلية عند تأكيد شيء، نحو: أليس كذلک؟ هل توافقنى؟ هذا هو النهج الصحيح، أم لا؟ (برهومة، ٢٠٠٢م: ١٢٦) وتفترض روبين لاكوف أن استخدام المرأة للسؤال القصير يعكس شخصيتها لأن مثل هذا الاستخدام للسؤال يؤكد أنها لا تستطيع أن تصدر قراراً، وبالتالى عدم الثقة بها لتحمُّل المسؤولية. وتتسم الأسئلة القصيرة ببعض الخصائص، منها: إنها تُشتق من أى جملة مثبتة أو منفية بشرط أن تصرح العبارة برأى المتكلم، وهى أو هو لديه السبب لأن نكون غير متأكدين من رأيه. (المصدر نفسه: ١٢٧)

فى شعر سنية صالح و فروغ فرخزاد، نجد العديد من مثل هذه الأسئلة التى استخدمتاها بناءً على مزاجهما وهواجسهما. «سنية صالح من قصائدها الأولى تجعلک تشعر أنها تعانى من نزيف خاص لم يكن يشعر به أحد غيرها. فنزيفها صامت متسلِّل مثل الزمن الذى كانت تراه يَفِرُّ من أصابعها. وأول ما ينساح فى هذا النزيف هو أحلامها. وبالتالى فَنحن بالقراءة لا نتسلِّل إلى أحلامها، بل ننتبه إلى النزيف الصامت لهذه الأحلام.» (إسماعيل، ١٩٩٦م: ٣)

أليس الشتاء قاسياً؟/ وكذلک الزمن والثلج؟/ المطر والعواصف؟/ لكن، آه ما أجملها وهى تمضى: لم أعرف للنسيان ساقين (صالح، ٢٠٠٨م: ٢٨١-٢٨٢)

لأن الشاعر مرّ بالعديد من المصاعب والمعاناة، وبتكرار هذه الأسئلة، تريد أن تعرف أنها كذلک بالنسبة للآخرين أم أنها تعانى من الشعور بالوحدة. كل هذه الأسئلة تعود إلى حياتها المتوترة وحيرتها فى مواجهة الحياة.

وُلدت فروغ فى عصر سمحت فيه الحرية – وإن كانت سطحية– مجالا للانتقام لعدة مئات من السنين. استغلت فروغ هذه الفرصة السانحة وتحدثت عن العلاقة العاطفية غير مسموح بها، وكذلک انتقدت القوانين الاجتماعية وعبرت عن مشاعر أنثوية حقيقية. (شميسا، ١٣٧٦ش: ٢٢٤)

كيفَ أتمنّى حبَّکَ بعدُ؟/ كيفَ أبحثُ عن قبلتکَ/ بينً هذا الصمت الأسود؟.../ هل تذكرُ/ تلکَ المرأة التى بجنونٍ غفت فى ليلةٍ/ على صدركَ الثملِ العاشقِ بلطفٍ؟ (فرخزاد، ٢٠١٧م: ٥٠)

فى هذه الأبيات التى يتم التعبير عنها فى شكل أسئلة تتمنى الشاعرة التحرر من أسر

زوجها، وتسعى من خلال هذه الأسئلة إلى حرية المرأة فى المجتمع التقليدى وتحذر من خيانة الرجل وتشاؤم الرجال تجاه النساء.

الملامح الأنثوية والجماليات البلاغية

الجمل الإنشائية

يعتقد الباحثون أنه فى مواجهة عنف المفردات، والذى يعتبر سمة من سمات السلوك اللغوى للرجال، تميل النساء إلى استخدام المصطلحات والتعبيرات التعجبية والندائية التى تعتبر مؤشرا لسلوك المرأة، لأن أول المشكلة التى تعترى النساء فى التعبير عن وجودهن تكمن فى المشكلة الفنية للغة. لهذا السبب «بنية الجمل الموجودية لاتناسب الشخصية الوجودية، فعلى المرأة أن تغير تلك البنية لتصبح شارحة وموضحة لأفكارها وحالاتها بشكل طبيعى.» (مقدادى، ١٩٩٩م: ٣٠٣)كما يقول البرهومة: «تستخدم المرأة جمل التعجب، والجمل الاعتراضية، والأدوات والحرف أكثر من الرجال فيشبع فى حديث المرأة استخدام: حقاً، صدقاً، فعلاً، فعلياً، ما أروعه! ما أجملها!، (ما أفظعها)!، ما أذهل!...» (برهومة، ٢٠٠٢م: ١٢٨) وقد أطلق بعضهم عليها اسم "الجملة المحمية". (عمر، ١٩٩٦م: ١١١) فى قصائد سنية و فروغ نلاحظ استعمال كثير من الجمل الإنشائية. لا شک أن مثل هذه الجمل قد ساعدت الشاعرتين كثيراً فى إثارة المشاعر لدى المخاطب. على سبيل المثال، يمكن ذكر الأمثلة التالية.

يا امرأةً هائمةً مع أنين الليلِ والمطر/ وأيةً كآبةٍ تزرعين/ وأنت فى الظل؟ (صالح، ٢٠٠٨م: ٤٢)

وهنا تريد الشاعرة أن تستدعى انتباه المخاطب إلى الأجواء الحزينة للقصيدة بإحضار حرف ياء النداء، بالإضافة إلى ذلک، فإن كلمات مثل امراة وأنين الليل والمطر وكآبة والظل كلها تضاعف فى كون الجو حزيناً. اختيار الكلمات الملموسة هو أحد السمات الأسلوبية للشاعرة. إن استخدام هذه الكلمات يدل على أن الشاعرة قد تأثرت بحياتها المليئة بالمتاعب والآلام.

دعينى أر،/ رائع... رائع كدمية من القطن/ ليس كأولئک الذين ينتظروننا فى القبور،/

يغتالوننا برحمهم الإلهى، ويفرُّون (صالح، ٢٠٠٨م: ١٣٨)

هذه القصيدة أنشــدتها الشاعرة فى حب أولادها، وهذا هو سبب الحب والمودة غير المشروط لهم. لقد طغى عليها المرض، وهى أمٌ تخشى من مستقبل أبنائها. كما تظهر هذا الشعور بقلق أكثر فى جانب آخر من القصيدة:

ماريــا، إن قلبَكِ يضرب بقوةٍ/أخفى صغارك فى جوف الوســائد/ أو فى ثقب دافئٍ من بيوت الطين/ ماريا، لا تنسى أن توصدى الزرائب/ كى لا تعر صغارُ الماشية (صالح، ٢٠٠٨م: ١٣٩)

فى هذه الأبيات نشــهد أعمق وأنقى الشعور الإنسانى الذى ينبع من الروح الأنثوية؛ وهو الحب الذى لا يوصف، أضفى لوناً أنثوياً على أدب الشاعرة.

ما أغرب أن ينادى رجلٌ خفى/ يهمس من بعيد،/ فيدوى صوته فى أعماقى،/ حصل ذلــك فى قلب تظاهره الأصوات الغاضبة/ كنت تقودينها يا دوشــارا (صالح، ٢٠٠٨م: ١٤٩-١٥٠)

غالبــاً ما يكون البحث عن الهوية فى قصص النســاء مصحوبــاً بالبحث عن الحب الحقيقى. المرأة تفكر دائماً فى نوع من الحب الأثيرى؛ الحب الســامى والســماوى لأن يملأ روحها. الحاجة إلى الحب هى حاجة طبيعية لكل النساء. المرأة والحب لاينفصلان. لهذا الســبب فإن قصة المرأة التى تعبر عن رغباتها وعواطفها ومشاعرها مليئة بكلمات الحب. (حســينى، ١٣٨٤ش: ٧) سنية صالح، مثل النساء الأخريات، تحدثت الكثير عن الحب فى قصائدها. طلبت سنية من الحب ما طلبت من الشعر؛ طلبت من الحب أن يكون ثأرها من العالم وحصانها الســحرى للنجاة. ويمكننا القول إن هذا الحب قد شغل كيان سنية بقدر ما شغلتها آلامها العريقة.

تتحــدث فــروغ فى قصائدها أحياناً عــن رغباتها المخفية الــتى لا توصف، وتتذكر الأحلام التى عاشــتها ســابقاً. تحلم أن يأتى شخص ما ويقسم كل شىء ويعطيها كل ما تتمناه وتعبر عن أشياء ممتعة لها من خلال إحضار جملات تعجبية حيث تقول:

وما أجمل ألذ طعم الذهاب إلى الحديقة الوطنية،/ وما ألذ طعم شراب البيبسى،/ وما أجمل أفلام سينما "فردين"،/ وكم تعجبنى كل الأشياء الجميلة (فروغ، ٢٠١٠م: ٢٨٤)

تنزع فروغ الى كل الجمال الذى يعجبها ولعل سبب كل هذا يعود إلى النواقص التى واجهتها فى طفولتها مما يجعلها تعوض عنها فى أشياء أخرى.

الجمل المقطوعة

النساء أكثر عرضة من الرجال لمقاطعة المحادثة وتغيير مسار المحادثة. إنهن لايرغبن كثيرة فى مواصلة واستكمال الكلام والقيام بالموضوع. لهذا السبب، فإن الجمل غير المكتملة مع التوقف والصمت تكون كثيرة فى أحاديثهن، وإسكات الموضوع هو أحد خصائص كلامهن. فى كتابات النساء، تتم الوقفة والصمت فى أثناء الكلام بشكل ثلاثة نقطة (...). (فتوحى، ١٣٩٠ش: ٤٠١) فهن يقفزن من جملة إلى أخرى دون وضع نهاية لجملهن، إذا يتسم كلام المرأة بالتنوع وتراسل الأفكار، أكثر من حديث الرجل الذى يميل إلى التحديد والتكثيف وحصر الموضوعات. (برهومة، ٢٠٠٢م: ١٢٩)

آه ... ما أشدَّ حاجتى للجنون،/ القمَّةُ يكسوها الضباب/ ودربى إليها ليل ومنحدرات/ فأين أمضى،/ أين أمضى وأنقاضٌ تتبعنى كظلى؟/ أيها الليل... أيها الليل... (صالح، ٢٠٠٨م: ١١١)

هذه النقط الثلاث التى تأتى بعد كلمات (آه) و(أيها الليل) لها معان كثيرة، هذه النقط بعد كلمة (آه) تشير إلى أن الشاعرة أخفت الكثير من الحزن والأسى وراء هذه الكلمات التى تثقل على صدرها لدرجة أنها لا تستطيع أن تظهرها.

لن أتخلّص من هذا السجنِ/ حتّى لو طلبَ السّجانُ منّى.../ لا طاقة لى على التحليقِ (فرخزاد، ٢٠١٧م: ٤٥)

تحكى الفواصل فى جمل فروغ _ الموجزة والمتقاطعة _ عن جراحة الحب والوحدة ولديها كلمات غير منطوقة وراء هذه الجمل الموجزة والمتقاطعة التى لا تستطيع اللغة التعبير عنها. «فروغ لاتريد وربما لا تستطيع أن تعبر عن رغباتها وتمنياتها فى الوصول إلى حياة سعيدة وقد أسكتتها مرارة الحياة.» (فروغ، ١٣٧٦ش: ٦٤)

يضحك الأثمُ فى عينيهِ/ يضحكُ على ضوءِ القمرِ/ فى ممّراتِ تلكَ الشقتينِ المنطفئتينِ/ شعلةً مكتنزةً بشهوة مبهمةٍ/ قلتُ لَهُ بثمالةٍ... يجبُ أن نأخذَ شيئاً مِنَ الحبِ

(المصدر نفسه: ٤٧)

جمل الأمر المباشر

أظهـرت نتائج بحث اللغويين أن الرجال كلامهم مصدراً للقوة والسـلطة والنسـاء لديهن لغة داعمة. يعنى أن الرجال بسبب هيمنتهم يسعون دائماً إلى التغليب على بعضهم البعـض فى محادثاتهـم؛ لكن الظروف غير المتسـاوية فى المجتمـع والعديد من القضايا الأخرى تسـبب فى توظيف النساء للجمل الأمر المباشر وإذا شوهدت الكلمات الآمرة فى محادثهن، فهذا يعد تعديلاً أكثر. «وقد اعتبر أسـلوب الطلب المباشـر من نوع الأمر المؤدب لأنه لا يتطلب الطاعة ولكنه يقترح شيئاً.» (مختار عمر، ١٩٩٦م: ١١٠) فى أى من قصائد سنية صالح وفروغ فرخزاد، لم يتم توظيف جمل تنوى الطاعة والسلطة واستخدم الكثير من الجمل بشكل أمر مباشر ولإثارة انتباه المخاطب والتهذيب والتعاطف.

اطوني كما تطوى أوراق الشـعر/ كما تطوى الفراشـاتُ ذكرياتِها/ من أجل سـفر طويل/ وارحل إلى قمم البحار/ حيث يكون الحب والبكاء مقدَّسـين. (سنية، ٢٠٠٨م: ٣٢)

فى هذه الأبيات لسنية، كما يتضح من سياق الكلام، يتم توظيف الأمر بشكل مباشر والغـرض منه التمنى. لدى فروغ أيضاً مفاهيم مشـابهة لهـذه المقاطع فى قصائدها. كما تقول:

انظـر إن وجودى كلـه ينحطم/ وتجرنى شـرارة إلى فمها/ وتحملـنى إلى الأوج/ وتسـحبنى إلى الشَـرَك/ انظر أن كل سمائى مليئة بالشـهب/ وجئت أنت من بعيد/ من موطن العطور والنور/ وأجلسـتنى الآن فى زورق من العاج والسحاب والبلور/ فخذنى يد أملى الحبيب/ إلى مدينة الأشعار والفتنة (فرخزاد، ٢٠١٧م: ١٧٦-١٧٩)

تعتبر الشـاعرة نفسه محطمة وأسيرة من بُعد المحبوب بتكرار كلمة (انظر) التى تدل علـى مدى طلبه. تطلب منه أن يأتى ويراها فى الوضع الذى هى فيه بدونه، لينقلها مثل يـد الأمل من الظلام إلى النور. الحب الذى تتحدث عنه سـنية هو حب نقى ومقدس. الحـب الكبير يغطى كيانها كله وله مكان سـرمدى فى قلبهـا. وكذلك «يحمل الحب فى

قاموس فروغ الشعرية معنى الذوبان فى المحبوب بغية اكتشافه وتجربة الحبّ، من وجهة نظرها، فتمتلئ النفس رغبة فى سكن المحبوب وهذه هى غاية فروغ فى الحب والحياة.» (شاهين، ٢٠٢٢م: ١٤٤)

النتيجة

للأدب فاعلية بالغة فى التعامل مع العلاقات الثقافية والسياسية والاجتماعية. من الفروق الجوهرية بين الرجل والمرأة اجتماعياً هو الاختلاف فى الدور الذى يلعبان فى المجتمع. إن إلقاء الضوء على النظرية النسبية اللغوية يطلعنا على النتائج الموضوعية والاجتماعية لهذه الاختلافات؛ اللغة هى التعبير عن الفكر والحقايق الاجتماعية ووجهة نظر المؤلف. فى هذه الدراسة تم النظر فى المتغييرات اللغوية والنحوية للغة الأنثوية. الكتابة بالنسبة للمرأة تعتبر وسيلة للبوح عما فى خاطرها ورسم ملامح هويتها المستقلة التى ظلت مهمشة فى مجتمع الذكورة، وهى التى وحدها قادرة على التعبير عن خلجاتها ومشاعرها وتجاربها الأنثوية التى خاصة بها. فلذلک عالم المرأة تختلف تماماً من عالم الرجل. أظهرت نتائج البحث أن هناک تشابهات كثيرة بين سنية صالح وفروغ فرخزاد من نواح مختلفة؛ لقد مرت سنية مثل فروغ بالعديد من المعاناة والصعوبات فى طفولتها وحياتها الزوجية واستخدمت الشعر كوسيلة للتعبير عن نواياها وهى أيضاً مثل فروغ تختلط بالطبيعة وتربط كل شىء بها.كلتا الشاعرتين استخدمتا أنواع التعابير المختلفة بسبب موقفهما الجزئى فى اختيار الكلمات وبسبب ثراء عاطفة، فإن استخدام الكلمات الأمومية والعاطفية غزير فى قصائدهما التى تتلائم مع إحساسهما وهواجسهما. من حيث التركيب النحوى، فإن استخدام الحروف المختلفة والجمل الاستفهامية والأمرى والجمل المحذوفة والمقطعة يتماشى مع أنوثتهما وقد نجح كلتا الشاعرتين فى التعبير عن نواياهما وقدرتهما فى خلق الصور والمفاهيم والمعانى الأنثوية.

المصادر والمراجع

استوار، مسيب. (١٣٩١ش). روانشناسى كاربردى رنگ. طهران: انتشارات رازنامه.

اسماعيل، نذير. (١٩٩٦م). مختارات شعرية سنية صالح.كتاب فى جريدة اصدرته منظمة اليونسكو.

العدد ٧٣ الأربعاء. ١ أيلول.
برهم، إبراهيم. (٢٠١٠م). سنية صالح؛ موقع الشعر ودلالة الاختلاف. مجلة دراسات فی اللغة العربية وآدابها. العدد ٣. صص ١-١٨
برهومة، عيسى. (٢٠٠٢م). اللغة والجنس حفريات لغوية فی ذكورية والأنوثة. عمان: دار الشروق.
بن السائح، الأخضر. (٢٠١٢). سرد المرأة وفعل الكتابة. الجزائر: دار التنوير.
ترادگيل، بيتر. (١٩٨١م). زبانشناسی اجتماعی. ترجمه: محمد طباطبايی. طهران: نشر آگه.
جلالی، بهروز. (١٣٧٥ش). جاودانه زيستن در اوج ماندن. ط ٢. طهران: مروارید.
دواجی، آزاده. (١٣٧٩ش). واكاوی نقد ادبی فمينيستی در ادبيات زنان ايران. طهران: نشر مهری.
رضا، عامر. (٢٠١٦م). الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح. الأكادمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية. قسم الآداب والفلسفة. العدد ١٥. صص ٥-٣.
زرقانی، سيد مهدی. (١٣٨٣ش). چشمانداز شعر معاصر ايران. طهران: نشر ثالث.
سراج، سيد علی. (١٣٩٤ش). روند تكوين گفتمان زنانه در آثار نويسندگان زن ايرانی. طهران: انتشارات روشنگران ومطالعات زنان.
شاهين، قمر عدنان. (٢٠٢٠م). صورة الحب والفراق فی شعر غادة السّمان وفروغ فرخزاد. اللدراسات الأدبية (فی اللغة العربية والفارسية وتفاعلهما). صص ١٦١-١٣٩
شميسا، سيروس. (١٣٧٦ش). نگاهی به فروغ. طهران: انتشارات مروارید.
صالح، سنية. (٢٠٠٨م). الأعمال الشعرية الكاملة. سوريه-دمشق: دار المدى الثقافة والنشر.
ـــــــــ (١٩٨٨م). ذكر الورد. دار النشر: رياض الريس للكتب والنشر.
الغذامی، محمد. (٢٠٠٦م). المرأة واللغة. بيروت: المركز الثقافی العربی.
فتوحی، محمود. (١٣٩٠ش). سبک شناسی نظريهها، رويكردها و روشها. طهران: سخن.
فرخزاد، فروغ. (٢٠١٠م). مختارات من أشعار الشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد. ترجمة: محمد نور الدين عبد المنعم. القاهرة: المركز القومی للترجمة.
ـــــــــ (٢٠١٧م). الأعمال الشعرية الكاملة. ترجمة: مريم العطار. بغداد: دارالمدی.
محمدی اصل، عباس. (١٣٨٨ش). جنسيت وزبانشناسی اجتماعی. طهران: مشر گل آذين.
مختار عمر، أحمد. (١٩٩٦م). اللغة واختلاف الجنسين، كلية دار العلوم- جامعة. القاهرة: مكتبة لسان العرب.
مدرسی، يحيی. (١٣٨٧ش). درآمدی بر جامعهشناسی زبان. طهران: مؤسسهی مطالعات وتحقيقات فرهنگی.
مقدادی، بهرام. (١٩٩٩ش). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی: از افلاطون تا عصر حاضر. طهران: فكر روز.

ناظميان، رضا. (١٣٨٩). زمان در شعر فروغ فرخزاد ونازک الملائکه. نشريه ادبيات تطبيقی دانشگاه شهيد باهنر کرمان. العدد ٢. صص ٢٢١-٢٣٧.

نجم، مفيد. (٢٠٠٥م). الكتابة النســوية: إشكالية المصطلح التأسيس المفهومی لنظرية الأدب النسوی. عمان: نزوی. العدد ٤٢.

هلمان، مايكل. (٢٠٠٧م). امرأة وحيدة "فروغ فرخزاد وأشعارها". ترجمة: د. بولس سرّوع. الكويت: المجلس الوطنی للثقافة والفنون والآداب.

English References

Lakoof, Robin. (1973). language and Woman's place language in Society. Vo1. 2. No. 1. Pp: 45-80.

Lakoof, Robin. (2012). The DSL Theory and Literay language. Washington: the University of Chicago Press.

إضاءات نقدية (مقالة محكمة)
السنة الثالثة عشرة ـ العدد الحادی والخمسون ـ خریف ١٤٠٢ش/ أیلول ٢٠٢٣م

صص ٦٠ ـ ٣٧

دراسة مقارنة للأفعال اللغوية فی "١٠٠ رسالة حب" لنزار قبانی و"أربعون رسالة لزوجتی" لنادر إبراهيمی

عبدالباسط عرب يوسف آبادی (الكاتب المسؤول)*
فائزة عرب يوسف آبادی**
فؤاد عبدالله زاده***

الملخص

تعدّ نظرية الأفعال اللغوية شكلاً مهماً من أشكال اللسانيات الحديثة، وتتحدد الجمل على أنها تشتمل فی أغلبها على أفعال لغوية وعناصر تتحدّد دلالتها داخل السياق الذی وردت فيه وفقاً للتواصل مع الآخرين. تهدف هذه النظرية إلى إبراز أثر المنطوق اللغوی الذی يترتّب عنه إنجاز حدث اجتماعی معين، مما يجعل هذا الفعل جزءا كاملاً من التفاعل الاجتماعی. لهذا الهدف، صنّف أوستن وسيرل الأفعال اللغوية إلى الإخباريات، والموجّهات، والإلزاميّات والتعهّديّات، والتعبيريات، والإعلانيات. "١٠٠ رسالة حب" لنزار قبانی و"أربعون رسالة لزوجتی" لنادر إبراهيمی هی عبارة عن كتب تتضمن رسائل كتبها مؤلّفاهما إلى زوجاتهما ونشرت للجمهور. نظراً لكونها منشورة لعامة الناس، لمثل هذه الرسائل القدرة على فحصها من منظور التركيب والمحتوى والبلاغة الأدبية. الهدف من هذا البحث هو مقارنة الأفعال اللغوية لهذين العملين. المنهج الذی لجأنا إليه فی هذا البحث هو منهج تحليل المحتوى حيث أخذنا بعين الاعتبار وحدة التحليل الموضوعی. تشير النتائج إلى أن أعلى نسبة للأفعال اللغوية فی كتاب "١٠٠ رسالة حب" تتعلق بالموجّهات ثم التعبيريات؛ لأن نزار قبانی ينشغل فی معظم اللحظات بالتعبير عن رغبته فی اللقاء مرة أخرى بزوجته بلقيس التی فقدها، ويريد إظهار عمق مشاعره تجاه زوجته التی لم تعد موجودة فی هذا العالم. من ناحية أخرى، فإن أعلى نسبة للأفعال اللغوية فی كتاب "أربعون رسالة لزوجتی" تتعلق بالتعبيريات ثم الإعلاميات، لأننا نواجه فی هذه الرسائل علاقة زوجية طبيعية ذات اتجاهين، وهی المنقذ لزواجهما على الرغم من التحديات المختلفة للعاطفة بين الزوج والزوجة.

الكلمات الدليلية: الأفعال اللغوية، نزار قبانی، "١٠٠ رسالة حب"، نادر إبراهيمی، "أربعون رسالة لزوجتی".

*. أستاذ مساعد فی قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة زابل، زابل، إيران
arabighalam@uoz.ac.ir
**. أستاذة مشاركة فی قسم اللغة الفارسية وآدابها، جامعة زابل، زابل، إيران
***. أستاذ مساعد فی قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة زابل، زابل، إيران

تاريخ الاستلام: ١٤٤٣/١٢/٢٧ق تاريخ القبول: ١٤٤٤/٠٨/١٩ق

المقدّمة

يُعدّ التخاطب مجالا فعالا فى التدريب على امتلاك مهارات التواصل بين المرسِل والمرسَل إليه، ويقوم على مجموعة من القواعد والأركان التى بدونها لا يمكن للتخاطب أن يتأسس. إن تأويل الكلام مع مراعاة السياق ومراعاة المعلومات الموسوعية يؤدى إلى تأويل الخطابات من جانب المرسَل إليه. إن التداولية باعتبارها فرعاً من فروع علم اللغة تتحدّث عن العلاقة بين المرسِل والمرسَل إليه، وتدرس اللغة فى الاستعمال والتواصل. تعدّ نظرية الأفعال اللغوية شكلاً مهماً من أشكال النظريات اللسانية الحديثة، وجون سيرل (John Searle) يعدّ المنظّر الحقيقى لها؛ إذ يقوم نموذجه على أن جمل اللغة تشتمل فى أغلبها على أفعال تداولية وعناصر تتحدّد دلالتها داخل السياق الذى وردت فيه وفقاً للتواصل مع الآخرين. إن تكلم لغة ما، أو التحدث بها يعنى تحقيق أفعال لغوية، منها أفعال تصلح للتأكيد على أشياء، أو إعطاء أوامر، أو إثارة أسئلة، أو القيام بوعود، أو غير ذلک من الأفعال اللغوية. يرى جون سيرل أن الفعل الغوى يرتبط ارتباطا وثيقا بمقاصد المتكلم فى الخطاب ونواياه، وأنه لا يوجد كلام يجرى فى الفراغ. فمن المهم جدا الانتباه إلى السياقات الاجتماعية والتاريخية والأدبية لذلک النص.

إذا قبلنا أن اللغة تخفى أكثر مما تكشف وأن هذا الإخفاء هادف، فإن التحليل الإحصائى للأفعال اللغوية لرسائل الحبّ فى العربية والفارسية، يمكننا من تحقيق فهم أوسع وأعمق لنوع كتابة الرسائل؛ خاصة عندما يكون المؤلف على دراية بجميع الحيل اللغوية ويستخدم اللغة بأعلى قدراتها الممكنة. من هؤلاء الكتاب هو نزار قبانى، أشهر شاعر رومانسى فى العالم العربى، والذى ولد عام ١٩٢٣م لأب فلسطينى وأم دمشقية. فى عام ١٩٧٠م، تزوج زواجاً رومانسياً من سيدة عراقية اسمها بلقيس. فشل هذا الزواج، لأن زوجته قتلت فى انفجار ببيروت. نشر قبانى أجمل الرسائل المرسلة إلى محبوبته التى فقدتها. بالإضافة إلى العبء العاطفى، تأثرت كتاباته الجميلة الموجهة إلى بلقيس تحت عنوان "١٠٠ رسالة حب" بالظروف المعيشية خلال الحرب ودخوله إلى الساحة السياسية. (جبرا، ١٩٨٣م: ٣٣)

من جهة أخرى، يُعدّ نادر إبراهيمى كاتباً مجتهداً ناطقاً بالفارسية ولد فى طهران عام

١٩٣٦م. «خلال الأعوام ١٩٧٤-١٩٧٧م، تم تعيين نادر إبراهيمي الذى تتمثل أنشطته الرئيسية في إنتاج الأفلام والدراسات الإيرانية، في منصب أستاذ جامعي. بالإضافة إلى مئات المقالات البحثية والنقدية، نشر أكثر من مائة كتاب حتى عام ٢٠٠١م. التقى بفرزانة منصوري عام ١٩٦٥م وأدى هذا التعارف إلى زواج ناجح ورومانسي. طبعت رسائل إبراهيمي الموجهة إلى زوجته تحت عنوان "أربعون رسالة لزوجتي". محتويات هذا الكتاب، مثل كتاب "١٠٠ رسالة حب"، تتميز بالعبء العاطفي، وتتأثر بظروف الحياة أثناء الحرب ودخول الساحة السياسية. يعود سبب اختيار هذين الكتابين من أجل المقارنة بتطبيق نظرية الأفعال اللغوية إلى أن كلا العملين من نفس النوع قد حققا نجاحاً كبيراً واكتسبا شهرة واسعة.

أسئلة البحث

- ما هي الأفعال اللغوية الرئيسية في لغة الكتابة لمفاهيم كتابي "١٠٠ رسالة حب" و"أربعون رسالة لزوجتي"؟
- كيف تنقل الأفعال الكلامية مفاهيم كتابي "١٠٠ رسالة حب" و"أربعون رسالة لزوجتي" وأهداف كاتبيه؟

فرضيات البحث

- إن أعلى نسبة من الأفعال اللغوية في كتاب "١٠٠ رسالة حب" تتعلق بالموجهات ثم التعبيريات، وأعلى نسبة من أفعال الكلام في كتاب "أربعون رسالة لزوجتي" تتعلق بالتعبيريات ثم الإعلاميات.
- إن مفاهيم كتابي "١٠٠ رسالة حب" و"أربعون رسالة لزوجتي" تنهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، فتُعد نشاطاً نحوياً مادياً يتوسل أفعالا قولية لتحقق تلك الأفعال أغراضاً إنجازية، وغايات تأثيرية تخصّ ردود فعل المتلقّي.

منهج البحث

المنهج الذى لجأنا إليه في هذا البحث هي منهج تحليل المحتوى حيث أخذنا بعين

الاعتبار وحدة التحليل الموضوعى والتى تشمل القضية التى تحث على الفعل. من أجل العرض الهادف للأفعال اللغوية، تمت مقارنة عدد كل نوع من أنواع الفعل اللغوى وتكرار غيابها ووجودها وتم عرض النتائج الإجمالية للعمل فى الجدول. نظراً لحقيقة أن حجم الرسائل فى كتاب "أربعون رسالة لزوجتى" أكبر بمرتين من حجم الرسائل فى كتاب "١٠٠ رسالة حب"، فإن المقارنة بين مفاهيم العملين متساوية تقريباً من حيث الحجم. تركز هذه الدراسة على إسقاط الأفعال الكلامية على نص الكتابين، وإبراز مدى أثرها فى الخطاب، ودورها فى عملية التواصل.

خلفية البحث

فيما يتعلق بخلفية البحث، يجب القول إنه لم يتم العثور على بحث مستقل حول كتاب "١٠٠ رسالة حب"؛ أما عن أسلوب الكتابة والنثر لرسائل كتاب "أربعون رسالة لزوجتى"، فقد تم إجراء أبحاث نشير إلى بعضها: قام دهقانى (٢٠١٧م) فى أطروحته بعنوان "الأسلوبية فى كتاب أربعون رسالة لزوجتى لنادر إبراهيمى"، بالتحقيق فى أسلوب الكتاب المذكور، على المستويات اللغوية والأدبية والفكرية. كما استنتج عابدى (٢٠٠٩م) فى أطروحته "دراسة مقارنة لكتاب رسائل حبّ لجبران خليل جبران وأربعون رسالة لزوجتى بقلم نادر إبراهيمى" أن هذين المؤلفين يتشاركان فى سبعة عشر موضوعاً تشمل الطبيعة والحياة والحبّ والمعتقدات وغيرها، ولديها رأى مشترك فى هذا المجال.

من ناحية أخرى، من بين الأبحاث المتعلقة بالبحث الحالى من منظور الأساس النظرى تمكن الإشارة إلى كتاب "الأسلوبية التطبيقية" (٢٠٠٦م) لإليزابيث بلاك. يُعدّ هذا الكتاب فى دراسة النصوص السردية من أولى الدراسات التى تستخدم النظريات التطبيقية، بما فى ذلك أفعال الكلام، فى دراسة لغة السرد. من منظور الأساس النظرى للبحث، قام الباحثون بفحص وتحليل العديد من الأعمال الأدبية القائمة على نظرية الفعل اللغوى باللغتين الفارسية والعربية. تشمل هذه الدراسات ما يلى: مقالة "تحليل نص سورة لقمان وفقا لنظرية الأفعال الكلامية لسيرل" (٢٠١٨م)

لحسين خاكپور وفاطمه عقدايى. فهى دراسة تتناول أنواع مختلفة من الأفعال الكلامية التى تنبنى على رؤية جان سيرل. ورسالة "الأفعال الكلامية فى سورة الكهف: دراسة تداولية" (٢٠١١م) لآمنة لعور؛ فهى تركز على إسقاط الأفعال الكلامية على نص قرآنى، وإبراز مدى أثرها فى الخطاب، ودورها فى عملية التواصل والإبلاغ، وهى فى فصلين تناولت دراسة نظرية فى أفعال الكلام فى التراث اللسانى، وأصولها أولاً ودراسة تطبيقية فى سورة الكهف من خلال الاهتمام بتحديد السياق التاريخى للسورة، وأهمية السياق التداولى ودوره فى عملية التواصل ثانياً. ورسالة الدكتوراه المعنونة بـ"الاتصال اللسانى ونظرياته التداولية فى التفكير البلاغى" لفاطمة محمد عبد الرحمن محمد. فدرست الباحثة التراث العربى البلاغى من منظور حداثى تداولى، حيث يؤدى ذلک إلى آفاق أرحب ورؤية متوسعة فى إدراک خصائصه العلمية والمنهجية، وذلک من خلال دراسة التداولية ومقارنتها بالبلاغة العربية القديمة. وكذلک رسالة الدكتوراه تحت عنوان "المكون التداولى فى النظرية اللسانية العربية: ظاهرة الاستلزام التخاطبى أنموذجا" لليلى كادة. تعدّ هذه الرسالة تنظيرياً حول التداولية، والتى اختارت الاستلزام الحوارى أنموذجا. وكذلک مقالة "الخطاب القرآنى فى ضوء اللسانيات التداولية: قراءة فى الأفعال الكلامية" لإيمان جربوعة. فتناول الباحث دور الأفعال الكلامية وما لها من التأثير والوقع من خلال الخطاب القرآنى. نورسيدة وآخرون(٢٠٢١م) فى مقالة "القصدية فى رسائل الإمام علىّ(ع) إلى معاوية فى ضوء الأفعال الكلاميّة" يرون أن الأفعال الكلاميّة فى رسائل الإمام(ع) لمعاوية بشكل غير مباشر تحمل طاقات إنجازيّة لتوجيه مخاطبه والتأثير فيه وذلک ملائم مع الاستراتيجيّة التلميحيّة بتجاوز المعنى الظاهر إلى معنى ضمنىّ. نجفى أيوكى وآخرون (٢٠٢٠م) فى مقال "تحليل نصى للخطبة الشقشقية بناء على الأفعال الكلامية لسيرل" بحيث يدرس الباحثون والسياق الموقفى لنص الخطبة بناء على النظرية المذكورة. تشير نتائج هذه الدراسة إلى أن الفعل الكلامى الإخبارى فى هذه الخطبة له أعلى معدل التكرار؛ أن الإمام(ع) بشكل عام فى الخطبة يسعى إلى سرد القصة التاريخية لسقيفة وشرحها ونقلها.

بالنظر إلى الدراسات السابقة المذكورة أعلاه، يمكن القول بحق أنه حتى الآن لم يقم

أى مــن النقاد والباحثــين فى اللغة العربية والفارســية والأدب بالتحقيق والمقارنة بين الأفعال اللغوى لرسائل هذين الكتابين، وهذا هو البحث الأول الذى يدرس لغة رسائل الكتابين من هذا المنظور.

ضرورة البحث وأهمّيته

تمّت ضرورة البحث وأهميته بصلة مباشرة لدور الأفعال الكلامية فى تحليل النصوص علــى الإطلاق بأنها تعدّ فى الواقع وفق وصف مفهوم الحدث أحداثا. فنحن حين نعمل شــيئا، ننتج تحديداً سلســلة من الأصوات أو الحروف التى لهــا بوصفها منطوقات لغة معينة، شــكل عرفى يمكن معرفتــه، وننجز هذا العمل بقصد مســاوق أيضا. إنّ المقاربة التداوليــة تدرس النصّ أو الخطــاب الأدبى فى علاقته بالســياق التواصلى، والتركيز علــى أفعال الكلام، واستكشــاف العلامــات المنطقية الحجاجية، والاهتمام بالســياق التواصلى واللفظى. وبتعبير آخر، تركز المقاربة التداولية على عنصر المقصدية والوظيفة فى النصوص والخطابات. وبهذا، تتجاوز التداوليات سؤال البنية وسؤال الدلالة، لتهتمّ بســؤال الوظيفة والدور والرسالة والســياق الوظيفى، كما تعنى المقاربة التداولية بفهم العلاقات الموجودة بين المتكلم والمتلقى ضمن ســياق معين. "١٠٠ رســالة حب" لنزار قبانى و"أربعون رســالة لزوجتى" لنادر إبراهيمى هى عبارة عن كتب تتضمن رســائل كتبها المؤلفون إلى زوجاتهم ونشــرت للجمهور. نظراً لكونها منشورة لعامة الناس، لمثل هذه الرسائل القدرة على فحصها من منظور التركيب والمحتوى والبلاغة الأدبية. الهدف من هذا البحث هو مقارنة الأفعال اللغوية لهذين العملين.

نبذة عن رسائل الحبّ

الرســائل هى روايات موثقة لتاريخ كل شــعب وأمة، تنقل جــزءاً مهماً من تاريخ حضارة وثقافة كل أرض إلى الأجيال القادمة على شــكل تراث مكتوب. «من وجهة نظر تاريخية، تحتوى الرسائل على معلومات مهمة عنل الملوک والأمراء ورجال الدولة والعلماء والفقهاء والمشــاهير فى عصرهم، وتحتوى على معلومات مفيدة حول التفاعل

الاجتماعى للأشخاص مع بعضهم البعض، والعادات الاجتماعية مثل التهانى، التبشير، أخبـار، العزاء، النصر والهزيمة، .. إلخ. كما تقدم الرسـائل معلومات مفيدة حول الوضع الاجتماعـى والاقتصادى والرفاهى لأبناء الولايات المختلفة فى فترات تاريخية مختلفة للقراء والباحثين اليوم.» (الدروهى، ١٩٩٩م: ١٣)

«فـى تقاليـد كتابة الرسـائل، تنتمى الرسـالة إلى إحـدى فئتى السـلطانيات أو الأخوانيات. السـلطانيات هى رسائل كتبت من طرف السلطان، والأخوانيات رسائل كتبهـا الناس لبعضهم البعض.» (شميسـا، ١٣٧٦ش: ٢٦٠) فى التصنيف المعاصر، يمكن تقسـيم الرسائل إلى نوعين: الرسـائل الإدارية والرسمية والخطابات الودية. «للرسائل الإدارية تعريف وخصائص محددة يتم تبادلها بين الأشـخاص والمؤسسات الإدارية مع بعضها البعض.» (محمديان وآخرون، ١٣٩٧ش: ٦٣) الرسـائل الخاصة والودية هى من بين الرسـائل الأكثر فاعلية وديمومة وانتشاراً وعادة ما تكتب إلى الأصدقاء والأقارب بأسـلوب صادق وحميم. «على الرغم من أن هذه الرسـائل خاصة وشـخصية، إلا أنها زاخـرة بالجوانب القيمة والمفيدة التى يمكن أن تشـكل التطلعـات العلمية والأخلاقية والعاطفية لكثير من الناس. من بين الرسـائل الودية، يمكننا أيضاً أن نشـير إلى رسائل الحب.» (نفس المصدر، ١٣٩٧ش: ٦٣) تنتمى رسـائل الحـبّ المعاصرة إلى المجموعة الثانيـة، أى الأخوانيات، بناءً على التصنيف التقليدى، وإلى مجموعة الرسـائل الودية، بنـاءً على التصنيف المعاصر. تختلف نبرة رسـائل الحبّ ولغتها ومحتواها عن الرسـائل الإدارية. من حيث الشـكل، تنتمى هذه الرسـائل إلى فئة الحوار ومن حيث المحتوى، فهى من النوع الغزلى. «فى رسـائل الحب، يسـتخدم الخيال لتعزيز جمال العمل الأدبى فى المحتوى وزيادة العبء الرومانسـى. من ناحية أخرى، ونظراً لأن الناس يستخدمون المزيد من التشـبيهات فى اللغة المنطوقة، وبسـبب قرب هذه الأنواع من الرسـائل من اللغـة العامية، فإن التشـبيه موجود أيضـاً كأحد المكونات الرئيسـية للخيال فى مثل هذه الرسـائل.» (مبارک، ١٩٣٤م: ٣٣) هذا النوع من الرسـائل مخصّص للكتابات بين الحبيبـين. غالبـاً ما يتـم كتابة هذا النوع من رسـائل الحبّ إلى الحبيـب عندما يريد الشـخص الذى يكتب الرسالة الاعتذار عن الإسـاءة إليه. وعادة ما يذكر المؤلف فى

سطور هذه الرسائل أن آلام الهجران مؤذية ولا تطاق بالنسبة له. وقد جعلته هذه الوحدة يدرک أكثر عظمة حبه وعاطفته تجاه حبيبه. فى النهاية، يرغب الكاتب فى تحسين الوضع من خلال التعبير عن مزيد من الاهتمام والاحترام. على سبيل المثال، انظر إلى أجزاء من رسالة إبراهيمى التاسعة والثلاثين الموجهة إلى زوجته:

«الآن يا عزيزتى! بجانبک، أجد فرصة لإزالة هذا الجبل من عيوبى ونقاط ضعفى وأن أصبح كائناً يكون مصدر فخر لک.» (إبراهيمى، ١٣٨٧ش: ١٢٩-١٣٠)

يتم كتابة رسائل الحبّ فى بعض الأحيان بشكل خاص ويتم نشرها فى بعض الأحيان للجمهور. غالباً ما تحتوى رسائل الحبّ التى ينشرها المؤلف بنفسه على محتوى أدبى أكثر وتشبه البوتقة التى تحتوى على آراء وأفكار المؤلف حول مختلف قضايا اليوم ولأنها تحتوى على قضايا اجتماعية وسياسية مختلفة وهى دينية فهى كذلک مهمة جدا. لذلک، فإن رسائل الحبّ المفتوحة للجمهور تتيح دراستها من زاوية التركيب والمحتوى والخطاب الأدبى. وتجدر الإشارة إلى أن الرسائل التى تم فحصها فى هذا المقال هى من نوع رسائل الحبّ التى نشرها المؤلفون بأنفسهم. يقر قبانى فى مقدمة كتابه أن هذه الرسائل هى بمثابة رماد نار حبه وقد نشر هذه الرسائل الخاصة لأنه يعتقد أن حبّ الفنان ليس حباً خاصاً بل هو حبّ عالمى. من وجهة نظر أخرى، تعتبر هذه الرسائل رسائل الشاعر لجميع نساء العالم.

المبحث النظرىّ

تأسّست النظرية التداولية فى جملتها على مفهوم الفعل الكلامى والتى نقلت اللغة من الوصف إلى الاستعمال، ومن القول إلى الفعل والإنجاز. تعتبر نظرية الأفعال اللغوية من أهم طرق تحليل الحوار التفاعلى، وتؤسس صلة بين الأدوات اللغوية والأهداف السردية فى النقد الأدبى بما يقوم على نهج الخطاب. هذه النظرية، التى اقترحها جون أوستن (John Austin) لأول مرة، كانت رد فعل على المبادئ الثلاثة التى قبلها علماء الدلالات اللغوية وعلماء الدلالات المنطقية كأساس لموقفهم تجاه المعنى. هذه المبادئ الثلاثة هى: «الجمل الخبرية هى النوع الرئيسى لجمل اللغة. الاستخدام الرئيسى

للغــة هو الإعلام من خلال الجمل. يمكن تحديــد حقيقة معنى الجمل وزيفها.» (صفوى، ١٣٧٩ش: ١٧٤)

«من خلال رفض هذه المبادئ وتطبيق ملاحظاته، مهّد أوســتن الطريق أمام تشكيل نظرية الأفعال اللغويــة.» (پهلوان‌نژاد وأصهباناتی، ١٣٨٧ش: ٣)؛ فهو يثير ضمنيا إلى نوايا المرسِل والمرسَل إليه المتحكمة في تلقي الخطاب. من وجهة نظره، الأفعال اللغوية هــي في الواقع أفعــال تحدث تغييرات خارج اللغــة. (Green & LeBihan, 1991: 29) والخطاب في وضعية سياقية معينة قد يقصد به دلالة لا يؤديها مفهوم الخطاب ولا منطوقه إلا بعد ربطهما معا بوضعية ســياقية تكشف الخطاب وتوجه مقاصده مع الأخذ بعين الاعتبار نوايا المرسِــل. (Boulonnais, 1979: 9) يعتقد أوستن أن الفعل في كثير من الحالات لا يقوم بتبادل المعلومات فحسب، بل يكافئ الفعل نفسه، وهذا يعني القول يساوي الفعل والمتحدث يفع شيئا من خلال نطق هذه الجمل. ومن ثم فإن الفعل اللغوي هو عمل يحدث نتيجة لقول عمدي. (نوري وسلماني، ١٤٤٣ق: ٩٢)

وبعد أوستن، قام جون سيرل (John Searle) بتوسيع نظرية الأفعال اللغوية معتقداً أن «التحدث يدخل في أشــكال منتظمة، فعندما يتم التعبير عن الكلمات تحدث أربعة أفعال متزامنة، وهي: الفعل اللغوي، الفعل القضوي، الفعل الإنجازي والفعل التأثيري.» (چاوشيان، ١٣٨٦ش: ١٢٥) يضع سيرل اللغة في سياق الفعل البشري وتدرس وظائف وأهــداف الفعل البشــري التي تتحقق من خلال الجمل، ويعتقــد أن العبارات يمكن أن تفعل أشــياء مختلفة بالإضافة إلى الدلالة. من نماذج الفعل اللغوي يمكن الإشــارة إلى التحيــة والاعتذار ووصف شــيءما والســؤال والأمر والوعود وما إلى ذلك. تنقســم الأفعال اللغوية حســب هذه النماذج إلى عدة أقسام؛ فعلى سبيل المثال: الإنجازية مثل "أسمي هذا الطفل ســعيداً". و"أحكم عليك بالإعدام". في الممارسة العملية، فإنها تخلق أيضــاً نتائج وعواقب. لهذا الغرض، صنّف ســيرل الأفعال اللغويــة المختلفة جنباً إلى جنــب مع رموزها إلى: الإخباريات، الموجّهــات، الإلزاميّات والتعهّديّات، التعبيريات والإعلانيات. تنتقل بؤرة اهتمام سيرل من الجملة إلى الإنجاز اللغوي في ظلّ خصائص معينة تقــوم على ثلاثة خصائص: القصدية بحيث تؤكد على أن الفعل اللغوي يوفّق إذا

حقّق مقصده. والمواضعة والتعاقد إذ ينمو إلى أن نجاح الفعل اللغوى مرهون بالمواضعة المتفّق عليها بين المرسِـل والمرسَـل إليه، والتعاقد المتداول بينهما فى السياق التواصلى المعيّن. والحالية إذ تبحث عن الانسـجام بين السـياق المقالى من جهة والسياق الحالى من جهة أخرى.

الأفعال اللغوية فى "١٠٠ رسالة حب" لنزار قبانى و"أربعون رسالة لزوجتى" الموجّهات (directive act)

الموجّهات هى محاولة من المرسِـل لجعل المرسَـل إليه يتصرف بسـلوك متلائم مع الخبر الموجّه إليه. «ويكون اتجاه الملاءمة من العالم إلى الكلمة، وشرط الصدق النفسى المعبّر هو الرغبة. إن كل توجيه هو عبارة عن رغبة؛ لأن المسـتمع يقول بالفعل الموجّه له. وهى لا يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة، كما أنها يمكن أن تنفذ أو تترك دون تنفيذ، وربما تستنكر.» (سيرل، ٢٠٠٦م: ٢١٨) فتستعمل الموجّهات للتعبير عن طلب أو إصدار أمر أو تقديم عرض أو طرح سـؤال. «تشمل الموجّهات على الرغبة والقدرة والضرورة والأمر والدعوة والسـماح والتسـاؤل والاسـتجواب وطلب المعلومات والاستيضاح والالتماس وطلب الإثبـات والتوصية والاقتراح والحث والتحذير والتحدى والتكرير وإعادة التشـغى والإصرار والإنذار والشرط والنصيحة والإعلان عن الحاجة وما إلى ذلـك.» (زرقانى وأخلاقى، ١٣٩١ش: ٦٨) نشـير إلى هذا الفعل باسـم FD. الأمثلة التالية من كلا الكتابين هى أمثلة على الموجهات:

«انتقـى أنت المكان/ فادخلى فى معطفى المبتل بالمـاء/ ادخلى فى كنزة الصوف/ وفى جلدى وفى صوتى/ كلى من عشـب صدرى كحصان/ هاجرى كالسمك الأحمر/ ارسمى وجهى على كراسة الأمطار، والليل/ طارحينى الحب تحت الرعد والبرق وإيقاع المزاريب/ اصلبينى بين نهديک مسـيحا/ عمدينى بمياه الورد والآس، وعطر البيلسان/ عانقينـى فى الميادين وفوق الورق المكسـور/ ضمينى على مرأى من الناس.» (قبانى، ١٩٨٢م: ٥٢-٥٤)

«مدتى اسـت مى‌خواهم از تو خواهش كنم بپذيرى كه بعضى شـب‌هاى مهتابى،

علی‌رغم جمیع مشـــکلات و مشقّات، قدری پیاده راه برویم، دوش به دوش هم. نترس بانوی من! هیچ‌کس از ما نخواهد پرسید که با هم چه نسبتی داریم و چرا تنگاتنگ هم در خلوت، زیر نور بدر، قدم می‌زنیم. هیچ‌کس نخواهد پرسید.» (ابراهیمی، ١٣٨٧ش: ١٩-٢٠)

کما نری فی هـــذه الأمثلة یقصد قبانی وإبراهیمی إلقـــاء طلب لزوجتهما وإقناعها بفعل شـــیء ما لتشـــجیعها علی الانســـحاب من منصبه وفقًا لوجهة نظره وقبول موقف المرسِـــل. وفی مثل هذه الأحـــوال، تصدر الأفعال اللغویة من مقام الســـلطة کی تأخذ جانبًـــا أمریاً یظهر الموقف المهیمن للرجل بالنســـبة للمرأة وخاصـــة زوجته؛ ولکن فی بعض الأحیان یخفّف الموضع الســـلطوی للرجل، ویتم تقدیم الأمر إقناعاً للزوجة علی هیئة طلب مستقل خیاری یمکن للزوجة العمل به إذا أرادت ذلک. أم أن الکلام یصدر علی أســـلوب سؤالی یشیر إلی المرسَـــل إلیه (الزوجة): هل یمکنها أن تفعل شیئًا کهذا؟ وفی مثل هذه الأحوال، تکون هذه الأسئلة شکلاً من أشکال الإقناع لتوجیه المخاطب (الزوجـــة) علـــی القیام بذلک. یتغنّی قبانـــی وإبراهیمی بحبّ عـــذریّ خالص بعد مدة ابتعادهما عن الزوجة، وهی رفیقتهما طوال الحیاة وهما فی ســـن الشـــباب، فبقیت فی نفسهما حاضرة وکان یسیطر علی کلامهما لون من الحزن، الحنین. فوردت أفعال الأمر لطلب حصول الفعل وکانت صادرة من الأدنی إلی الأعلی، وهذا ما نسمّیه بالموجّهات. فهنـــا وردت الأفعال الموجّهة تصـــف ذهنیات قبانی وإبراهیمی فـــی منتهی الصراحة، والنـــزوع العاطفی، وجاءت وصفاً لمغامرة واقعیة تعبّر عـــن رغبة مکبوتة عندهما، کما یســـتعیدان فیها ذکری حالمة ویســـتحضران کذلک لحظة عزیزة علیهما، وهی التقاؤهما بتلک الفتاة التی بثّها أشجانهما وأحاسیسهما.

ونضیف شـــرحاً لذلک أن لهذا الفعل مکانة خاصة فی کتاب قبانی وأسلوب کتابته. أحیانـــاً یطلب قبانی من الله أن یصنع معجزة ویجعل المکان والزمن حســـب مراده حتی یفـــرح مع حبیبته. فی مثل هـــذه الحالات، تکون بدایة معظم جمل الرســـائل فی بعض الأحیـــان بتکـــرار الفعل (أرید). هذا التعبیر عن المطالب لیـــس له جانب آمر. بدلا من ذلـــک، فإنه یحتوی علی جانب من الاســـتجداء ویتم عرض الفعل الموجه للجمهور من

خـلال الفعل (أريد) بـدلا من فعل الأمر. المثال التالى من كتـاب نزار قبانى يعبر عن هـذه المواضيع جيداً: «أريد أصابعَ جديـدة.. عاليةً كصورای المراكبْ وطويلةً، كأعناق الزرافاتْ حتى أفصّل لحبيبتى قميصاً من الشِـعرْ.. لم تلبسـه قبلـى. أريدُ أن أصنع لكِ أبجديّة غيرَ كلّ الأبجدياتْ.» (قبانى، ١٩٨٢م: ٦)

فى مثل هذه الحالات، نواجه زاوية بلاغية فى كتابات قبانى، تتعلق بالجملة الخبرية الفنيـة فى بحث الأغـراض الثانوية للجمل، مما يدل على أن أنـواع الكلام الثلاثة أى الإخبارى، الاسـتفهامى والأمرى، تعتبر مشـتركة فى جميع لغـات العالم. (Layouns, 1990: 3) يسـتخدم المتحدث جمل الخبر والاسـتفهام والأمر لنقل الأخبار والحصول علـى المعلومـات وإصدار الأوامر؛ ومع ذلک، «ففى الاسـتخدام اليومى للغة، سـواء فـى الكلام أو فى الكتابة، قد لا يتطابق الشـكل النحـوى للجملة مع دورها وغرضها الدلالى.» (رحيميان وشـكرى، ١٣٨١ش: ١٧) مثل أن نستخدم الجملة الخبرية للتعبير عن أمر ما أو أن نستخدم جملة الأمر للتعبير عن معنى التوبيخ أو النهى.

التعبيريات (expressive act)

التعبيريات هى تفسـير ما فى نفسية المرسِل. أو هى التعبير عن شرط الصدق للفعل اللغوى. و«ليس لهذا الصنف من الأفعال اتجاه مطابقة؛ لأن المرسِـل لا يحاول أن يجعل الكلمـات تطابق العالم الخارجـى ولا العالم الخارجى يطابق الكلمـات؛ ولأن حقيقة الجملة أو المحتوى الخبرى يسـلم به؛ فإذا قال المرسِـل: "أعتذر على التأخر"، فإنه سلّم تسليماً بأنه تأخر.» (سيرل، ٢٠٠٦م: ٢١٨) فى هذا النوع من الفعل اللغوى يعبر المرسِل عن مشـاعره و أحاسيسـه عن طريق لاامتنان والاعتذار والتهنئة والإهانات وما إلى ذلک. «فى هذا الفعل مع التعبير عن كل عبارة، يحدث فى الشخص بعض الأحاسيس: إما أنه سـعيد أو يندم أو.. تتضمن الأفعال التعبيرية التمنى والشكر والاعتذار والتحية والاحترام والرضا واللوم والغضب والانزعاج والسـب والإهانة والتهديد والتعبير عن التعاطف والثناء والتنبؤ والتأمل والافتراض والإيحاء بشىء ما وما إلى ذلک.» (زرقانى وأخلاقى، ١٣٩١ش: ٦٩) نشير أيضاً إلى هذا الفعل بالرمز F^E. أنظر إلى الأمثلة التالية:

«إنّــي أحبّكِ.. بعيداً عن كؤوس الويســكي.. وقُبَّعات الورقْ.. بعيداً عن موســيقى الجاز.. وانفجار البالونات الملوّنة.. أحبّك.. وأنا أنزفُ على الطاولة وحدى.. كما ينزف مصارع الثيرانْ.. أحبّكِ.. قبل أن تضربَ الساعةُ الثانيةَ عشرهْ.. وبعد أن تضربَ الساعةُ الثانيةَ عشرهْ.. وإنما حبيبة كلِّ الساعاتْ.. وكلِّ الأزمنة.» (قباني، ١٩٨٢م: ٤٦)

«آن پنجــره، آن در، آن ميلههــا و جميــع صداهايي كه از دوردســتها مىآيند تا لحظهاى پروانهوَش بر بوتة ذهن من بنشينند، تويى.» (ابراهيمى، ١٣٨٧ش: ٥)

هنــاك أمثلــة عديدة فــى الكتابين تدل على مشــاركة الــزوج للزوجة حيث نجد أنه فى جميع هذه الرســائل يهدف الشــاعر الى بيان ومشــاركة مشــاعره وعقليته تجاه المجتمع والأمور الأخرى. لهذا الفعل مكانه خاصه بســبب العلاقة الموجودة بين المؤلف والمخاطــب الجمهور وهى من النوع الارتبــاط العاطفى الموثوق حيث يمكن المؤلف أن يعــبر عن أفكاره ومشــاعره دون حذر وبدون خوف تجاه الشــخص الذى لديه أعمق مشــاعر عاطفية. فى الوقت نفســه، فإن الحصول على أكبر قدر من الثقة فى مثل هذا الجمهور يؤدى إلى التعبير بطلاقة وخالية من الهم عن المحتوى؛ لهذا السبب، فإن التعبير عن الموضوعات العاطفيــة ليس هو الحالات الوحيدة التى نرى فيها مثل هذه الأفعال فى كلا الكتابين؛ بل بالإضافة إلى التعبير العاطفى المرتبط بالزوج والزوجة، فإننا ندرك أن أفكار المؤلف ومشــاعره قد أثيرت أيضًا من خلال مثل هذه التصرفات فيما يتعلق بأحداث العالم بأسره فى حديثه مع زوجته.

ونضيف شرحاً لذلك أن هذا الفعل يظهر بطرق مختلفة فى العملين اللذين تم التحقيق فيهما. فى كتاب «أربعون رســالة لزوجتى»، نلاحظ وجود علاقة زوجية طبيعية متبادلة يمــر فيها الزوج والزوجة بتحديات مختلفة، وبينما تود بينهما خلافات فكرية وخلافات زوجيــة متتالية، فــإن العاطفة بينهما خط قوى ينقذ علاقتهمــا ويجعل الزوجين ينقذان حياتهما من العواصف الرهيبة لســوء التفاهم والخلافات ويعيدهم إلى الشاطئ الآمن والهادئ من السلام والحب. فى هذه اللحظات، ينبثق عالم من العاطفة والإثارة من عقل إبراهيمى على شكل أفعال تعبيرية للتعبير عن مشاعره وعقليته تجاه زوجته وعلاقتهما ويتم طبعها على الأوراق.

فی کتاب "١٠٠ رسالة حب" لهذا الفعل استخدام مختلف للتعبير عن مشاعر قبانی وعقليته تجاه بلقيس. بلقيس هی امرأة عاشت مع نزار قبانی ونتوقع أن يكون للمحادثة مع الحبيب سمات واقعية مثل محادثة إبراهيمی مع زوجته؛ لكن موت بلقيس المفاجئ يقضی على كل هذه التوقعات وغيابها الدائم وقبول نزار قبانی لهذه الخسارة الأبدية يتسبب فی رثاء قبانی اليائس ولجوئه إلى عالم الخيال. ندرک فی هذه الرسالة أن التعبير عن مشاعر وعقلية قبانی تجاه الأحداث المحيطة قد اتخذ جانبًا أكثر إهمالًا لجمهوره المفقود. فی الواقع، مع ابتعاد بلقيس عن حياة قبانی الحقيقية، تم محو كل الخصائص السلبية لبلقيس فی ذهن قبانی. وبهذا اصبح بعده العاطفی والإيجابی تجاه بلقيس أقوى من الواقع وهكذا اصبحت بلقيس كائنًا بريئًا ومعصوماً فی عالمه الخيالی، كائناً كل وجوده إيجابی؛ لذلک فإن تدفق مشاعر الكاتب تجاه مثل هذا الكائن البرىء يكون أكثر عاطفية وعقليته تجاه هذه المرأة إيجابية للغاية. هذه الإيجابية فی العالم الخيالی تذهب إلى حد أن بلقيس تبتعد عن الأرض وتجد جانبًا سماويًا. هذا هو السبب فی أن هذه المرأة، فی معظم الأفعال التعبيرية فی رسائل نزار قبانی، تبتعد أكثر فأكثر عن أبعادها الأرضية وتصبح وجهاً خالداً وأسطورياً. فی العديد من هذه الرسائل، أصبحت بلقيس، بوجهها الخالد والأسطوری، النموذج الأصلی لأم الوطن، التی تذكر بفلسطين قبانی المفقودة بملامحها المقدسة.

بلقيس فی مخيلة قبانی هی خلاصة كل نساء التاريخ، ومقتل بلقيس يعنی اصطحاب كل نساء التاريخ إلى المذبح وقتل هذا الجنس اللطيف المظلوم. روح بلقيس تصعد إلى السماء وتصبح كائناً خالداً وعظيماً حتى أن لفظ اسمها يجعل الفم حلواً ووجوده فی الكتب المدرسية يحولها جميعها إلى علب حلوى. الجمل التالية تعكس نوع مشاعر نزار قبانی وعقليته تجاه بلقيس: «علّمتُ أطفالَ العالم/ كيف يهجّون اسمكِ/ فتحولت شفاهُهُم إلى أشجار توتْ/ أصبحتِ يا حبيبتی/ فی كُتُب القراءة ، وأكياس الحلوى/ خبأتُكِ فی كلمات الأنبياء/ ونبيذ الرهبان ومناديل الوداع/ رسمتكِ على نوافذ الكنائس/ ومرايا الحُلُم/ وخشب المراكب المسافرة/ أعطيتُ أسماكَ البحر/ عنوانَ عينيكِ/ فنسيتْ عناوينها القديمة.» (قبانی، ١٩٨٢م: ١٣)

الإخباريات (representative act)

تختص الإخباريات بنقل المرسِـل لأحواله أخباره من خلال التركيز على قضية ما، فيقـدم الخبر بوصفه تمثيلاً لحالة موجودة فى العـالم. إن الإخباريات ذات طابع صادق أو كاذب؛ لأن الغـرض منها نقل المرسِـل لظاهرة معينة من خلال قضية ما تجعله يكون مسـؤولا عمّا ينطق به. «تلك الأقوال المنطوقة التى تخبر وتبقى فى الشـكل اللغوى، وهـى تخضع لمعيار الصدق والكذب، ويكون اتجاه المطابقة فيها من الكلمات إلى العالم. وأبسط اختبار لتحديد هوية الإثبات أو التقرير، هو أن نسأل ما إذا كان المنطوق صادقاً أو كاذبـاً بالمعنى الحرفى.» (سـيرل، ٢٠٠٦م: ٢١٨) الخطابات وكتابة الخطابات، وأهم سماتها هى السمة الرئيسية لها هى خلق التواصل والتعبير عن الأحداث والتقارير؛ لهذا السـبب، يشـتمل جزء كبير من كلا الكتابين على إجراءات ينـوى المؤلف فيها إعطاء أخبار لجمهوره. لا يمكن بالضرورة تأكيد أو إنكار الأخبار التى يعطى للجمهور فى هذه الرسـائل، وفى كثير من الحالات، هى أخبار مختلطة بخيـال المؤلف وتحمل فى طياتها مظاهر المشـاعر. هذا لأن الجمهور فى هذه الكتابات لا ينوى فى الواقع الحصول على أخبـار حقيقيـة أو مبتنية على الواقع مـن العالم الخارجى؛ بل ينـوى المؤلف أن ينقل حبه ومشـاعره للجمهور من خـلال ذكر بعض الأخبار وبعض التقارير. لهذا السـبب، نلاحظ وجود جمل فلسفية حول الأنطولوجيا والحياة والقضايا النفسية فى أجزاء كثيرة مـن المقالات الإخبارية. أن كلا الكاتبين يعتزمان مشـاركته مع أزواجهما، وفى معظم هـذه الحالات، لا يكـون هذا التواصل فى الواقع تعبيرًا عـن الأخبار؛ بدلاً من ذلك، تصبح هذه المعلومات المشـتركة سياقًا للتعبير عن مشاعر الحبيب (الزوج) تجاه الحبيب والجمهور.

نسـمى الإخباريات فى هذا المقال برمز F^R. توضح الأمثلة التالية من كلا الكتابين قيد المراجعة الأفعال الإخبارية:

«أكتـب من بيروت يا حبيبتـى/ أكتب من مقهى على البحـر/ وأيلول الحزين بلّل الجريدهْ/ وأنتِ تخرجين كل لحظةٍ من قدح القهوة.» (قبانى، ١٩٨٢م: ٢١)

«در زندگى لحظه‌هاى سـختى وجود دارد، لحظه‌هاى بسيار سخت و طاقت‌سوزى

که عبور از درون این لحظه‌ها بدون ضربه‌زدن به حرمت و قداست زندگی مشترک، به نظر من امری ناممکن است.» (ابراهیمی، ۱۳۸۷ش: ۱۷)

التعهديات (commissive act)

هی أفعال إنجازية أين يكون الهدف فيها هو إجبار المرسِـل على تبنّی تصرف ثابت مسـتقبلی، يتعهد فيها بالقيام بأشياء للآخرين. فهی «تفيد إلزامَ وتعهد المرسَل إليه نفسه بإنجـاز أو تحقيق فعـل معين يقع فی المسـتقبل كالنذور والرهـون والضمانات، واتجاه الملاءمة فيها من العالم إلى الكلمة، وشرط الصدق يكون دائماً هو القصد. وهی لا يمكن أن تكـون صادقة أو كاذبـة، ويمكن أن تنفذ أو تهمل أو يُحنث بها.» (سـيرل، ۲۰۰۶م: ۲۱۸) فتسـتخدم التعهديات للتعبير عـن التزام المتحدث بإنجاز عملی فی المسـتقبل. بالنسبة لهذا الفعل، سوف نستخدم الرمز F^C. على سبيل المثال:

«وَعَدتُکِ/ أن أبقی محتفظاً بوقاری/ كلّما ذكروا اسمکِ أمامی» (قبانی، ۱۹۸۲م: ۲۲)

«قسم می‌خورم به هر آنچه مقدس است نزد من و نزد من و تو، به خاک وطن من قسـم که اگر فرصتی باشـد، در آستانهٔ آخرین سـفر، چنان خواهم خندید که پژواک آن شیشـه‌های بسـیار ضخیم و دلمردگی و ناامیدی را یکباره فروبریزد.» (ابراهیمی، ۱۳۸۷ش: ۱۴۱)

مـن الواضح فی كلا الكتابين هـو أن بادی ذی بدء يعتمد الارتباط على التزام بين المؤلف والجمهور المخاطب. تعتبر هذه إحدى السمات الخاصة للرسائل الموجهة للزوج / الزوجة. لذلک، فـإن الفعل الارتباطی بأكمله بين الاثنين يقوم على الالتزام، كل من الالتزام الأخلاقی والالتزام بالولاء والالتزام بأن يكرس كلاهما حياته لبعضهما البعض هی ضرورات الحياة. الآن، عندما يُفترض أن يكتب شـخص ملتزم رسـالة مع شخص ملتزم آخر يتعهدان بحياتهما فی هذا الالتزام، عندما يفترض وجود مراسـلات بينهما، فـإن هذا الفعل يجد شـكله الخاص. فی كثير من الحـالات، كان المهم هو الالتزام فی رسـائل الإبراهيمی للزوج والزوجة بعد الشـجار والصـراع أن يكون لدى الزوج نية استرضاء الزوجة بأداء فعل الالتزام ووعده بالانسحاب من وجهة نظره والذهاب أبعد

قليلاً من موقع القوة وكسب قلب حبيبته. لكن في رسائل قباني، نواجه شكلاً مختلفًا من الالتزام، لأن هذه الرسائل كُتبت لامرأة غير حاضرة الآن. إن الالتزام بكائن غير موجود في حياة الشخص يتخذ جانبًا مثاليًا وسماويًا، والمرأة التي لا يلتزم الشخص معها وفي مخيلته تختلف عن الحبيبة المرتبط بها، وبموتها المفاجئ، بغيابها الدائم، وبخسارتها الأبدية، تصبح كائنًا أبديًا خارج كوكب الأرض وبهذا أن للالتزامات جانبًا مقدسًا أمامه ولها وضع أسطوري؛ لذلك عندما يلتزم قباني بشيء خاص أمام بلقيس، يبدو الأمر كما لو أن بلقيس أصبحت أم الوطن فلسطين. وعلى قباني كطفل محتاج لهذه الأم أن يلتزم بإثبات ولائه لها. لهذا السبب، تختلف الجمل المتعلقة بالالتزام في رسائله عن رسائل الإبراهيمي. وفي النصين يتعاهد الكاتبان بأن الحب بينهما وعشيقتهما لم يختف تماما ولكنه تطور ببساطة. ففي كثير من الأحيان ومع مرور الوقت، تشتد هذه العاطفة إلى حد كبير؛ لأنهما يعتقدان أن الأمل لولاه ما بنى بان، ولا غرس غارس، ولولا الأمل لما تحققت كل الإنجازات التي وصلت إليها العشاق. فيقرران على أنهما قد وقعا دائما في الحب، وعلى مر العصور أحبا عشيقتهما بشدة. وهذا تعبير عن إلزام وتعهد المرسَل إليه نفسه بإنجاز أو تحقيق فعل معين يقع في المستقبل.

الإعلانيات (declaration act)

تستخدم الإعلانيات لتسمية حدث والإعلان عن حدث ما، وغرضها إحداث تغيير عن طريق الإعلان أو التصريح وكأنه قد تغير فعليا، ومن هنا تخلق الأفعال الأدائية. «واتجاه المطابقة فيها مزدوج من الكلمات إلى العالم، ومن العالم إلى الكلمات، ولا تحتاج إلى شرط الإخلاص. وتشمل الإعلام والإخبار والإعلان كقولنا: "أنا مغادر أو مستقيل أو مطرود". وأهم ما يميزها أن أداءها الناجح يتمثل في مطابقة محتواه القضوى للعالم الخارجي، وتمثّل الإعلان عن حدوث ظاهرة ما.» (سيرل، ٢٠٠٦م: ٢١٨) للإعلانيات جانبان منطبقان بين اللغة والعالم. يحدث هذا الفعل عندما يتمتع المتحدث بالسلطة الكفاءة اللازمة. تتضمن أفعال الفعل الإعلاني بدء العمل والانتهاء والتعيطن وإبرام العقد والإدانة والإبلاغ والتسمية وما إلى ذلك (زرقاني وأخلاقي، ١٣٩١ش: ٦٩)

بالنسبة لهذا الفعل، سوف نستخدم الرمز (F^A Searl & Simpson, 1969 :57- 61) عادةً ما يتم تسمية حدث والإعلان عن حدث فى الحياة الخاصة للزوجين بعد وقوع حدث أو حادثة. عادةً ما يكون الإعلان الأول عن حدث ما هو الإعلان عن خطوبة أو زواج الزوج والزوجة، كما أن تسمية أحداث أخرى مثل ذكرى الزواج وأعياد الميلاد والموت تعتبر من الأفعال الموجودة دائمًا طوال حياة الزوجين؛ لكن حقيقة إعلان شخص ما لجمهوره فى بعض لحظات حياته تدل على نوع من السلطة فى الكلمات، مما يدل على مكانة الزوج العليا على الزوجة؛ لأن من هو معلن الحدث ومسم مسألة للآخرين، سواء أراد ذلک أم لا، له مكانة أعلى بالنسبة لجمهوره. فى أجزاء مختلفة من هذه الرسائل، هناک مناقشة للفعل الاعلانى، وعلى الرغم من أن الفعل الإعلانى له حضور أضعف من الإجراءات الأخرى فى كلا الخطابين، لكن هذا الحضور يدل على الموقف الصادق لكلا الكاتبين تجاه زوجتيهما كمستمعات. لأنه فى معظم الحالات، يثبت الفعل الإعلانى هذا بطريقة ما المكانة المتفوقة للجمهور والحضور الخافت للأفعال الإعلانية فى هذه الأنواع من الرسائل يُظهر المساواة والتعاطف بين الزوج والزوجة أكثر. فى ما يلى، تم ذكر بعض الجمل من رسالتين المؤلفين حيث يتم الفعل الإعلانى:

«فتاةُ المطعم موسكوفيَّة/ إسمُها ناتاشا/ وأُحبّ أن أسمّيكِ مثلها ناتاشا.» (قبانى، ١٩٨٢م: ٦٦)

«من زمانى اعلان كرده‌ام كه عشق، انحلال كامل فرديت است در جمع. حال نمى‌خواهم اين مفهوم را انكار كنم.» (ابراهيمى، ١٣٨٧ش: ١١٠)

يحاول قبانى وإبراهيمى فى بعض رسائلهما المرسلة إلى حبيبهما، علاوة على تحدّثهما بعبارات دالة على المحبة والهيام والغرام، فهما يتحدثان معها أيضًا عن أسماء بعض الأحداث والأماكن ويطلعانها عن تسميات البعض من الأحداث. يمكن رؤية هذه الميزة المشتركة فى هذين النصين. فإن هذه العبارات وردت بقوى إنجازية مختلفة للكاتبين تراوحت ما بين الإخبار والوصف؛ فأصبحت تقريرية من ناحية الشكل الخارجى فقط، لأنها تحتمل الصدق والكذب من جهة. وهى تصف شيئاً فى الواقع الخارجى للنص من جهة أخرى، وترمى إلى وصف حادثة للمرسَل إليه.

مقارنة الأفعال اللغوية في رسائل الكتابين

في هذا القسم، سنقارن أولاً الرسالتين الأوليتين من كلا الكتابين، ثم سنقوم باستخدام الرموز لنقدم منظوراً عاماً لوجود وغياب الأفعال المختلفة في هذه الرسائل. باستخدام الرموز، وبالإضافة إلى التعبير عن الموقف النوعي للقضايا وانعكاس البعد الدلالي للرسائل، من الممكن فهم أي فعل لغوي محدد استخدمه مؤلفو النصين المختلفين لإظهار مشاعرهما الشخصية في مواقف مختلفة. لذلك، فإن استخدام هذه الرموز يجعل نتائج البحث وتحليل وفحص جودة الإقناع والتعبير الفعال ذات أهمية خاصة (پهلوان‌نژاد وناصري، ١٣٨٧ش: ٤٠).

بالنظر إلى المسألة المذكورة أعلاه، نحاول الاقتراب من الأهداف الخفية لمؤلفي هذه النصوص وتفسيرها من خلال فحص وتحليل تكرار الأفعال اللغوية ومقارنتها في الجزء التالي. لإجراء هذه المقارنة، نقوم أولاً بتقسيم محتويات الرسالة الأولى من كل من الكتابين والحصول على الوحدات السردية الأساسية لكلا النصين. لهذا الغرض، نقسمهم إلى أصغر المكونات ذات المعنى. هذه المكونات الصغيرة ذات المعنى، والتي ستكون أساس مقارنتنا، تسمى "القضايا". «القضية هي الوحدة الأساسية للقصة وتتكون من موضوع ومحمول يعكس مثل هذه المواقف: y هو x إذن y يقوم بـ x» (Prince, 2003: 80)

بعد تقسيم الرسائل إلى قضايا، نقوم بتصنيفها بناءً على الرموز المتعلقة بنظرية الأفعال اللغوية. – في القسم السابق، لكل فئة من فئات الأفعال، يتم تقديم تعريفها الموجز في بضع كلمات مع رموزها – يساعدنا استخدام الرموز على مقارنة بنية الرسائل من خلال رموزها لتجنب إطالة الكلام.

في هذا القسم، تم ترقيم جمل الرسائل في كلا الكتابين وبسبب طول الكلام، أشرنا إلى الرسالة الأولى من كل كتاب وقدمنا أمثلة لكلا النصين. في ما يلي، وللتعرف بشكل أكبر على طريقة مقارنة جميع قضايا العملين، يتم تقديم الجداول الموسعة والملخصة لقضايا الرسالة الأولى من كلا الكتابين:

الرسالة الأولى من كلا الكتابين، مقسمة حسب القضايا مع رموز الأفعال	
الرسالة الأولى من كتاب "١٠٠ رسالة حب" (صص ٥-٦)	الرسالة الأولى من كتاب "أربعون رسالة لزوجتي" (صص ٤-٦)
أريد أن أكتب لک کلاماً F^D	ای عزیز! F^R
لا يُشبهُ الكلامْ F^D	راست می‌گویم F^R
وأخترع لغةً لکِ وحدکِ F^D	من هرگز قدم جلوتر از آنجا که هستم را ندیده‌ام F^R
أفصّلها على مقاييس جسدک ومساحةِ حبّی F^D	قلمم را دیده‌ام چنان‌که گویی بخشی از سدتِ راستِ من است؛ و کاغذ را F^R
أريدُ أن أسافرَ من أوراق القاموس F^D	من هرگز یک قدم جلوتر از آن‌جا که هستم را ندیده‌ام F^R
وأطلبَ إجازةً من فمی F^D	من اینجا «من» را دیده‌ام –که اسیر زندان بزرگِ نوشتن بوده است، همیشهٔ خدا، که زندان را پذیرفته، باور کرده، اصل بودن پنداشته، به آن معتاد شده، و به تنها پنجره‌اش که بسیار بالاست دل خوش کرده... – $F^E1 – F^E2 – F^E3 – F^E4 - F^R5 – F^E6 – F^E7$
فلقد تعبتُ من استدارة فمی F^E	و آن پنجره تویی ای عزیز! F^E
أريدُ فماً آخر F^D	آن پنجره، آن میله‌ها، و جمیع صداهایی که از دوردست‌ها می‌آیند تا لحظه‌یی، پروانه‌وش، بر بوتهٔ ذهن من بنشینند، تویی... F^E
يستطيع أن يتحوّل متى أرادْ إلى شجرة كَرَز أو علبة كبريت F^D	این، می‌دانم که مدح مطلوبی نیست F^R
أريد فماً جديداً F^D	اما عین حقیقت است که تو مهربان‌ترین زندانبانِ تاریخی، F^E
تخرج منه الكلماتْ F^D	و آنقدر که تو گرفتار زندانی خویشتنی F^E
كما تخرج الحوريّات من زَبَد البحر F^D	این زندانی، اسیر تو نیست F^E
وكما تخرج الصيصَانُ البيضاء من قبّعة الساحر F^D	که ای کاش بود F^D
خذُوا جميعَ الكتب التی قرأتُها فی طفولتی F^D	در خدمت تو، مرید تو، بندهٔ تو F^D
خذُوا جميع كراريسی المدرسيّة F^D	و این همه در بند نوشتن نبود F^D
خذوا الطباشيرَ والأقلامَ.. والألواحَ السوداءْ.. F^D	اما چه می‌توان کرد؟ F^D
وعلّمونی كلمةً جديدة F^D	تو تیماردار مردی هستی که هرگز نتوانست F^E
أعلّقها كالحَلَقْ فی أذُن حبيبتی F^D	می‌دانم F^R
أريدُ أصابعَ أخرى F^D	اینک این نامه‌ها
لأكتبَ بطريقة أخرى F^D	شاید باعث شود که در هوای تو قدمی بزنم F^E
فأنا أكرهُ الأصابعَ التی لا تطول .. ولا تقصر F^E	در حضور تو زانو بزنم F^E
	سر در برابرت فرودآورم F^E
	و بگویم: هر چه هستی همانی که می‌بایست باشی، و بیش از آنی، و بسیار بیش از آن. به لیاقت تقسیم نکردند، و الّا سهم من، در این میان، با این قلم، ومحوِ نوشتن بودن، سهم بسیار ناچیزی بود: شاید بهترین قلم دنیا، اما نه بهترین همسر. $F^E1 – F^E2 – F^E3 – F^E4 – F^E5 – F^E6 – F^E7$

في هذا البحث تم تقسيم جميع رسائل الكتابين إلى قضايا مختلفة بنفس الطريقة، ثم تم تحديد رموز كل منهما، ومن ثم استخدام الرموز لإلقاء نظرة عامة على وجود وغياب الأفعال المختلفة في جميع الرسائل، ونظرا لعدم وجود مساحة كبيرة مخصصة لهذه المقالة، فلا يمكن تقديم جميع الرموز لجميع الرسائل وسوف نكتفي بذكر النتائج الإحصائية لوجود هذه الأفعال وغيابها فقط. توفر الجداول التالية صورة واضحة عن تكرار ونسبة وجود الأفعال اللغوية في جمل كتابي "أربعون رسالة لزوجتي" و "١٠٠ رسالة حب".

تكرار ونسبة الأفعال اللغوية في "١٠٠ رسالة حبّ" لنزار قباني						
	الموجّهات	التعبيريات	الإخباريات	التعهديات	الإعلانيات	المجموع
التكرار	٦٤٩	٢٢٤	٢٨	٥	٢	٩٠٨
النسبة	٪٧٢	٪٢٥	٪٣	٪٠	٪٠	٪١٠٠

تكرار ونسبة الأفعال اللغوية في "أربعون رسالة لزوجتي" لنادر إبراهيمي						
	التعبيريات	الإخباريات	الموجهات	التعهديات	الإعلانيات	المجموع
التكرار	٧٠٧	١٥٨	١١٦	٢٨	٣	١٠١٢
النسبة	٪٧٠	٪١٦	٪١١	٪٣	٪٠	٪١٠٠

النتيجة

تم الحصول على هذه النتائج من مجموع ما قيل عن التحليل المقارن مابين الأفعال الكلامية في كتابي "١٠٠ رسالة حب" لنزار قباني و"أربعون رسالة لزوجتي" لنادر ابراهيمي أن مكانة الأفعال الخطابية عند كلا الكتابين لها بنية دلالية خاصة تثبت أن المؤلفين في الكتابين كانا على دراية باللغة وحيلها بأفضل طريقة مستخدمين القضايا البلاغية للغة بأعلى جودة. على وجه الخصوص، تم اختيار البنية الدلالية للأفعال الخطابية في هذين العملين بشكل جيد للغاية بسبب جمهورهما الخاص. تحتل الأفعال العاطفية والترغيبية مكانة خاصة في كلا العملين ليكون لها أكبر تأثير على الجمهور الذي يشعر المؤلف تجاهه بمشاعر متبادلة؛ لذلك، فإن الوجود المتكرر للأفعال

الخطابيــة يثبت الاختيار الدقيق والناجح لكلا المؤلفين لهذا النوع المحدد وهذا الجمهور المحــدد. إذا قبلنــا أن اللغة تخفى أكثر مما تكشــف وهذا الكشــف والاخفاء هادف فى النصوص البلاغية. وبهذا نتمكن من تحقيق وفهم أعمق لهذه النصوص من خلال التحليل الإحصائــى للأفعال الخطابية للكتابات البلاغية عند الكتــاب الذين كانوا على دراية بجميع حيل اللغة واستخدموا اللغة بأعلى القدرات الممكنة بحيث يمكننا هذا بأن ندرک أن تحليــل التردد والتكرار للأفعال الخطابية المختلفة ومقارنتها فى هذا النوع المعين مع قــوة الكتابة هذه يمكــن أن تُظهر الأهداف الخفية والمخبئــة لمؤلفى هذه النصوص وفى التفسير تظهر نتائج جيدة.

ومن جانب آخر، تظهر الدراســة الإحصائيــة للأفعال الكلامية فى الكتابين أن أقل الأفعال المســتخدمة فيهما تتعلق بالإعلانيات F^A وهى غير موجودة فى أى رسالة من الكتابين. هذا الفعل الذى يتعلق بتســمية حدث وإعلان حدث ما، لا يستخدم فى هذه الكتــب لأن النصوص المعنية هى نصوص مراســلات تتضمن كلمــات من الزوج إلى زوجته، وهى خاصة تدور حول الحياة المشتركة وسياقها المكانى والزمانى غير مناسب لتســمية حدث أو إعلان حدث ما. بعد الإعلانيات F^A، يرتبط أقل فعل لغوى مستخدَم فى هذين الكتابين بالأفعال التعهدية أو الإلزاميات F^C. يستخدم هذا الفعل للتعبير عن التزام المتحدث بتحقيق عمل ما فى المســتقبل. وعلــى الرغم من هذا العدد فإن وجود هذا الفعل يلاحظ فى رســائل إبراهيمى أكثر من رســائل قبانى، لأن مخاطب إبراهيمى هو زوجته الحية والحاضرة التى يعيش معها المؤلف ويخوض تحديات مختلفة، وموضوع معظم الرسائل يتعلق بطريقة ما بحل الخلافات بين الزوج والزوجة؛ لكن مخاطب قبانى فى رسائله هو زوجته المفقودة والمتوفاة بلقيس. مثل هذا السياق والوضع ليس مناسباً للالتزام تجاه امرأة متوفاة للقيام بعمل ما فى المستقبل. فى مثل هذه البيئة، يرتبط معظم المحتــوى بالحنين إلى الماضى ومراجعة الذكريات الحلــوة للماضى وتصورات الحاضر لرؤيــة الشــخص المحبوب المفقود فى الوقــت الحاضر لتخفيف شــوق المؤلف. فى هذه الرسائل، تم توضيح التوجيهيات F^D والتعبيريات F^E.

مــن ناحية أخرى، فإن أعلى نســبة حضــور فى كتاب "١٠٠ رســالة حب" تتعلق

بالتوجيهيات F^D ثم التعبيريات F^E ؛ لأنه في معظم اللحظات، ومن خلال التوجيهيات F^D ، ينشغل الكاتب الشغوف بالتعبير عن رغبته وأمنيته لإعادة التواصل واللقاء مرة أخرى مع زوجته الفقيدة، أو يشجعها على العودة من المكان الذي ذهبت إليه وإحياء عاطفته. بلغته الشعرية، يتوسل قباني باستمرار لزوجته الفقيدة محاولاً إعادة بناء قصر آماله وأحلامه المحطمة بمساعدة بلقيس في هذا الفضاء الخيالي. بعد ذلك، تأتي الأفعال التعبيرية F^E ، والتي يُظهر قباني من خلالها عمق مشاعره وانفعالاته لبلقيس. في معظم الجمل التي تحتوي على التعبيريات، تبتعد بلقيس أكثر فأكثر عن أبعادها الدنيوية وتكتسب وجهاً أسطورياً خارج الدنيا. أما أعلى نسبة من الأفعال اللغوية في كتاب "أربعون رسالة لزوجتي" تتعلق بالأفعال التعبيرية F^E ثم الإخباريات F^R ؛ لأننا في هذه الرسائل نواجه علاقة زوجية طبيعية متبادلة يمر فيها الزوج والزوجة بتحديات مختلفة، لكن المودة بينهما مثل خيط قوي ينقذ علاقتهما. في هذه الرسائل يتحدث إبراهيمي أكثر عن مشاعره وعواطفه لزوجته من خلال الأفعال التعبيرية F^E ، وبعد التعبير عن مشاعره، يتحدث معظم كلماته من خلال الأفعال الإخبارية F^R ، بما في ذلك التعبير عن رأيه في أحداث العصر والإبلاغ عن القضايا السياسية والاجتماعية والأخلاقية والفلسفية.

المصادر والمراجع

ابراهيمي، نادر. (١٣٨٧ش). چهل نامه به همسرم. ط ١٣. طهران: روزبهان.

پهلوان نژاد، محمدرضا و ناصري مشهدي ، نصرت. (١٣٨٧ش). «تحليل متن نامه‌اي از تاريخ بيهقي با رويكرد معني‌شناسي كاربردي ، نامة سران تگيناباد به امير مسعود». فصلية زبان و ادبيات فارسي. السنة ١٦. العدد ٦٢. صص ٥٨-٣٧

پهلوان‌نژاد، محمدرضا و أصهباناتي، ليدا. (١٣٨٧ش). «بررسي كنش‌هاي گفتار در سخنراني‌هاي رؤساي جمهور ايران و آمريكا شهريور ١٣٨٥ش سازمان ملل». نشريه پژوهش‌هاي زبان‌هاي خارجي. السنة ٥١. العدد ٢٠٨. صص ٢٤-١

جبرا، ابراهيم جبرا. (١٩٨٣م). الأدب وصناعته: دراسات في الأدب والنقد. ط ١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الدروهي، محمود. (١٩٩٩م). الرسائل الفنية في العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري. ط

١. عمان: دار الفكر.
رحیمیـان، جلال و شـکری احمدآبادی، کاظـم (١٣٨١ش)، «نقش‌هـای معنایی-منظوری جملات پرسشی در غزلیات حافظ». مجله علوم انسانی و اجتماعی. السنة ١٨. العدد ١. صص ٣٤-١٧
زرقانی، سـید مهدی و أخلاقی، إلهام. (١٣٩١ش). «تحلیل ژانر شطح بر اساس نظریه کنش گفتار». نشریه ادبیات عرفانی. السنة ٤. العدد ٦. صص ٨٠-٦١
سـیرل. جون (٢٠٠٦م). العقل واللغة والمجتمع: الفلسفة فی العالم الواقعی. ط ١.ترجمة: سعید الغانمی. الجزائر: منشورات الاختلاف.
شمیسا، سیروس. (١٣٧٦ش). انواع ادبی. ط ٥. طهران: فردوسی.
صفوی، کوروش. (١٣٧٩ش). درآمدی بر معنی‌شناسی. ط ٢. طهران: سازمان تبلیغات اسلامی.
قبانی، نزار. (١٩٨٢م). ١٠٠ رسالة حبّ. ط ١٢. بیروت: دار العلم.
مبارک، زکی. (١٩٣٤م). النثر الفنی فی القرن الرابع. ط ١. القاهرة: دار الکتب المصریة.
محمدیان، محیی‌الدین و همکاران. (١٣٩٧ش). نگارش. ط ١. طهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی.
نوری، مهدی و سـلمانی، مسـعود. (١٤٤٣ق). «دراسـة خطبة رقمی ٢٧ و ٣٤ من نهج البلاغة علی أساس نظریة الأفعال الکلامیة لجون سیرل». فصلیة دراسات حدیثة فی نهج البلاغة. السنة ٤. العدد ٣. صص ١٠٢-٨٩

English References

Green ,Keith & LeBihan , Jiil. (١٩٩١). Critical Theory and Practice: A course book. London: Routledge.
Layouns, John (١٩٩٠). Language and linguistics. Cammbridge: Cambridge University press.
Prince, Gerald .(٢٠٠٣). A Dictionary of Narratology. London: University of Nebraska Press.
Searl , John & Simpson , Paull .(١٩٦٩) .Speech acts :An Essay in the philosophy of language. Cambridge : Cambridge University Press.
Boulonnais. Coll. (١٩٧٩). Langue et Langue. Larousse Université: Librairie Larouss

إضاءات نقدية (مقالة محكمة)
السنة الثالثة عشرة ـ العدد الحادی والخمسون ـ خریف ١٤٠٢ش/ أیلول ٢٠٢٣م

صص ٨٨ ـ ٦١

صورة الإنسان فی قصائد أبی‌تمّام من منظور علم الدلالة المعرفی

زهرا کرم‌زادگان*

الملخص

یتناول هذا البحث معتمدا علی المنهج الوصفی – التحلیلی دراسة ٢٠٠ بیت من دیوان أبی تمام من منظور علم الدلالة المعرفی بشکل عام مع مرکزیة الاستعارات التشخیصیة بشکل خاص بغیة الوصول إلی صورة الإنسان المختفیة تحت ستار التشخیص. تشیر بیانات البحث إلی أنّ الاستعارات التشخیصیة عند أبی تمام تنقسم إلی قسمین: استعارات ذات طبیعة تصوریة واستعارات لغویة محضة. إنّ الاستعارات الأنطولوجیة التشخیصیة تدور عادة حول محور مفهوم "الدهر" ومجموعته الفرعیة من الزمن ومروره والحوادث والنوائب کما أنّها قد بنیت علی الاستعارتین التصوریتین هما "الحیاة شیء ثمین" و"الحیاة رحلة". علی أساس استعارة "الحیاة شیء ثمین" إنّ الدهر سارق یسرق تارة قهرا ویسرق تارة فی ثوب الصدیق. وقد عالج أبوتمّام استعارة "الدهر سارق" علی ثلاثة مستویات مختلفة. وعلی أساس استعارة "الدهر رحلة" إنّ الدهر دلیل السفر یخبر المسافرین بوصولهم إلی المقصد أی الموت.إنّ الاستعارات التشخیصیة اللغویة فقط ترتبط ارتباطًا مباشرًا بتجربة أبی تمام المعاشة وظروف حیاته وموهبته الذاتیة. لقد أبدع هذه الاستعارات من أجل إزالة الوحدة والعزلة، والارتقاء ببعض المفاهیم والموضوعات، وإبراز قوة خیاله. وتظهر الاستعارة التصوریة "الدوام والاستمرار صلة القرابة" بوضوح فی الاستعارات التی نشأت من وحدة الشاعر.

الکلمات الدلیلیة: علم الدلالة المعرفی، الاستعارات التصوریة، الاستعارات الأنطولوجیة التشخیصیة، الاستعارات اللغویة، أبوتمام.

---

*. أستاذة مساعدة فی قسم اللغة العربیة وآدابها، جامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إیران
karamzadegan_z@atu.ac.ir

تاریخ الاستلام: ١٤٤٤/٠٨/٢٢ق تاریخ القبول: ١٤٤٤/١١/٢٦ق

المقدّمة

إنّ اللغويين المعرفيين يدرسون العلاقة القائمة بين لغة الإنسان وعقله وخبراته الاجتماعية والجسدية، ويعتقدون بأنّ اللغة تعكس أنماط التفكير وخصائص العقل البشرى (Croft, 2004:1). يعالج علم الدلالة المعرفى دراسة الصلة بين المعنى وإرجاعه فى العالم الحقيقى ويشمل الموضوعات والمفاهيم مثل الاستعارة والمجاز والفضاءات الذهنية والمزج التصورّى وما إلى ذلک (راسخ مهند، ١٣٩٠: ٣٤)

«إنّ نسقنا التصورّى فى جزء كبير منه ذو طبيعة استعارية. فإنّ كيفية تفكيرنا وتعاملنا وسلوكاتنا فى كلّ يوم ترتبط بشكل وثيق بالاستعارة. وبما أنّ التواصل مؤسس على نفس النسق التصورّى الذى نستعمله فى تفكيرنا وفى أنشطتنا فإنّ اللغة تعدّ مصدرا مهما للبرهنة على الكيفية التى يشتغل بها هذا النسق» (لايكوف وجونسون، ٢٠٠٩: ٢١). فى هذا الصدد يشجعنا الشعر من خلال الاستعارة على استخدام عقولنا بطريقة تمكننا من توسيع قوتنا الطبيعية إلى ما هو أبعد من نطاق الاستعارات التى اعتدنا من خلالها رؤية العالم. إنّ الاستعارات الوضعية للغة اليومية والاستعارات الشعرية ليس بينهما فرق جوهرى بل بينهما صلة وثيقة يرتبط بعضها ببعض. يبدع الشعراء استعارات شعرية باستخدام إجراءات خاصة وبمساعدة الاستعارات الوضعية (Kovecses,2010: 52- 53) وإنّ حبيب بن أوس المكنّى بأبى تمام شاعر مشهور مبدع فى العصر العباسى أكثر من استخدام الاستعارات فى أشعاره. فتقصد هذه الأوراق البحثية تسليط الضوء على الاستعارات الواردة فى أبياته من منظور علم الدلالة المعرفى بغرضين أولّهما تقديم طريق لفهم أفضل لأبياته وثانيا دراسة تأثير تجربة أبى تمّام المعاشة واستعداده الذاتى على إنشاد أشعاره. للوصول إلى هذا، قد اختير ٢٠٠ بيت من ديوانه من المدحيات والوصفيات والفخريات والزهديات. وأظهرت الدراسة الأولية أن الاستعارات التشخيصية إما التصورية وإمّا اللغوية هى الأكثر تكرارا فى ديوانه. فركّز المقال على هذا النوع من الاستعارات و وأجل الدراسة فى أنواع أخرى من الاستعارات التصورية فى ديوانه إلى بحث آخر. ولهذا الغرض تم استخراج جميع الاستعارات التشخيصية للمجتمع الإحصائى ثم تم فصل الاستعارات التشخيصية

التصورّية وغير التصورية وتحليل كلتا المجموعتين بشكل منفصل.

أسئلة البحث

حاول هذا البحث أن يجيب عن السؤالين التاليين:

- لماذا كثرت وتغلبت الاستعارات التشخيصية على بقية أنواع الاستعارات فى ديوان أبى تمّام؟
- ما هى فاعلية معنوية للاستعارات التشخيصية فى ديوان أبى تمّام؟

فرضيات البحث

بما أنّ التشخيص أحد الموضوعات الواردة فى علم النفس كذلك ويطرح فى علم النفس أسباب معينة لرغبة الأشخاص فى استخدام التشخيص يبدو أنّ جذر رغبة أبى تمّام الوافرة فى التشخيص يعود إلى ظروف حياته وما عاناه من الوحدة والعزلة والفقر وتعدد الرحلات كما أنّه لايمكن إغماض العين على موهبته العظيمة فى تنمية الخيال واستغلاله فى خلق مشاهد إنسانية من غير إنسان.

إنّ كشف الترابط المركزى فى الاستعارات المستخدمة فى ديوان أبى تمّام يوصلنا إلى الاستعارة الكبيرة وإلى نسق منسجم من الاستعارات فهذا نفسه يؤدّى إلى إزالة الستار من المعنى المختفى فى الأبيات وارتكازا على دوافع الشاعر فى تناول الاستعارات التشخيصية من جانب آخر يتبين لنا إلى حد أقصى معنى ضمنيا قصده الشاعر.

خلفية البحث

تتعدّد الأبحاث التى عرّفت علم الدلالة المعرفى وآلياته أو طبّقتها على أنواع النصوص فى إيران والبلدان العربية. منها:

- تناول عبد الله الحراصى (٢٠٠٢) فى كتابه المعنون بـ"دراسات فى الاستعارة المفهومية" قضية الاستعارة باعتبارها ظاهرة ذهنية تمكن التفكير البشرى من التعامل مع المجردات ثم يقدّم دراسات تحليلية تسلّط الضوء على دور الاستعارة فى تشكيل المفاهيم الفلسفية والدينية والسياسية.

- – قام عبد المجيد حجفة (٢٠٠٩م) بترجمة المؤلف المشترک لِـ جورج لايكوف ومارک جونسون الموسوم بـ "الاستعارات التی نحیا بها" إلی العربیة.
- تطرّقت جمیلة کرتون (٢٠١١ م) فی رسالتها الموسومة بـ "الاستعارة فی ظلّ النظریة التفاعلیة "لماذا ترکت الحصان وحیدًا" لمحمود درویش أنموذجًا" إلی دراسة الاستعارات التصوریة الواردة فی قصائد درویش فی دیوانه المذکور أعلاه «للاستدلال عن فرضیة کون الاستعارة تعمل علی بنینة مختلف خطاباتنا الیومیة العادیة استنادا إلی تجاربنا الفیزیائیة» (کرتون، ٢٠١١: ١).
- قام عمر بن دحان (٢٠١٢م) فی أطروحته التی تحمل عنوان "الاستعارات والخطاب الأدبی" بتحلیل بعض النصوص الأدبیة بعد إلقاء إطار تنظیری حول الاستعارات التصوریة والمزج التصوری وکذلک عالج السیمیائیات المعرفیة وتداولیة الاستعارة.
- قدّم عمر بن دحمان (٢٠١٨م) فی بحثه المعنون بـ "قراءة فی کتاب "الاستعارات التی نحیا بها" تألیف جورج لایکوف ومارک جونسن" عرضًا للتذییل الذی جاء فی آخر کتاب "الاستعارات التی نحیا بها" فی طبعته الجدیدة سنة ٢٠٠٣.
- تحدّثت آزیتا أفراشی (١٣٩٥ه.ش) فی کتابها الذی یحمل عنوان "مبانی معناشناسی شناختی" عن علم الدلالة المعرفی وماهیته وجذوره الفکریة وآلیاته أی المخططات التصوریة والاستعارات التصوریة والمجاز التصوری و...
- قامت هجیرة لعور (٢٠١٨م) فی مقالتها الموسومة بـ "الاستعارة التصوریة فی روایة "عندما تشیخ الذئاب" لـ جمال ناجی من منظور لایکوف وجانسون" باستخراج الحقول المبدئیة والمقصدیة والاستعارات التصوریة فی هذه الروایة.
- استخرج إسماعیل نادری وزملاؤه (١٣٩٩ ه.ش) فی مقالتهم تحت عنوان "دراسة الاستعارة المفهومیة ومخططات الصورة فی مجموعة "تأبّط منفی" الشعریة (وفقا لآراء لایکوف وجانسون)" الاستعارات التصوریة الواردة فی الأشعار بغیة الوصول إلی مبادئ الشاعر الفکریة.
- قد ترجم جهانشاه میرزا بیگی (١٤٠٠ ه.ش) المؤلف المشترک لِـ وی ویان اونز

وملانی گرین الموسوم بـ "علم اللغة المعرفی" علی ثلاثة مجلدات بالفارسیة. یتحدث هذا الکتاب عن علم اللغة الدلالی وعلم الدلالة المعرفی ومبانیهما.

- قد تناولت زهره هاشمی (١٤٠٢) فی کتابه الذی یحمل عنوان "عشق صوفیانه در آینة استعارة" الاستعارات التصوریة وفاعلیتها فی معالجة مفهوم الحبّ عند الصوفیین بعد أن قدّمت إطار تنظیریا مفصّلا حول علم الدلالة المعرفی وآلیاته.

فرغم أنّها کثرت الدراسات حول هذا الشاعر الفرید إلّا أنّ أشعاره لم تدرس بعدُ من المنظار المعرفی.

الإطار التنظیری للبحث

الاستعارات التصوریة

وإذا اعتبرنا علم اللغة المعرفی هو دراسة خصائص اللغة التی تنعکس من خلالها جوانب أخری من الإدراک الإنسانی، فإن الاستعارة هی أبرز مظاهر هذه الخصائص (بلقیس وزمیلته، ١٣٩٥: ١١٤). إنّ الاستعارة التصوریة هی فهم الأشیاء المجردة بناءً علی أشیاء ملموسة؛ التفکیر الاستعاری هو تصور المفاهیم العقلیة (فتوحی، ١٣٩١: ٣٢٥). إنّ الاستعارة لا تجعل الفکرة أکثر وضوحًا وجاذبیة فحسب، بل تشکل فی الواقع بنیة تصوراتنا وإدراکنا وتفکیرنا وسلوکنا. یدّعی علم الدلالة المعرفی بأنّ الاستعارة لیست خاصیة لغویة تنصب علی الألفاظ. وعلی العکس من ذلک، انتبه إلی أنّ الاستعارة حاضرة فی کل مجالات الحیاة الیومیة وأنّ النسق التصوری العادی الذی یسیر تفکیرنا وسلوکنا له طبیعة استعاریة بالأساس. (لایکوف وجونسون، ٢٠٠٩: ٢١).

تعتبر النظریة المعاصرة للاستعارة أن العدید من المفاهیم المجردة لها بنیة استعاریة. بتعبیر آخر غالبًا ما یتم شرح المفاهیم المجردة جرّاء الاستعارات. وبهذه الطریقة تصبح الأشیاء المجردة ملموسة ومفهومة لنا. وفقا لهذه النظریة فإن الاستعارة لا تقتصر علی الشعر والأدب، بل تشمل جمیع جوانب الحیاة (فتوحی، ١٣٩١: ٣٢٥).

یتکون کل استعارة تصوریة من أربعة مکونات: حقل المبدأ الذی یسمی بحقل "الباء" وحقل المقصد الذی یسمّی بحقل "الألف" والترابط واسم الترابط.

حقل "الألف" وهو ما يسمى الهدف أيضا هو بشكل عام شؤون عقلية ومفاهيم مجردة. المفاهيم المستهدفة مجردة ومنتشرة وتفتقر إلى حدود واضحة. ونتيجة لذلک تستخدم للتصورات الاستعارية وأكثرها شيوعًا هي: العاطفة (اهتزّت روحها بشدة) والأخلاق (لقد قاوم أمام الإغراء) والأفكار (أنا أفهم وجهة نظرک) والعلاقة الإنسانية (هما خلقا قوية راسخة). والزمن (الوقت يمر مثل الكهرباء) (Kovecses,2010:20)

- حقل "الباء" ويسمى المصدر أيضا وهو عادة أمور موضوعية أكثر عرفا. وبناء على دراسة وسيعة إنّ المصادر الأكثر شيوعا للترابطات الاستعارية هي: جسم الإنسان (قلب الموضوع) و الحيوانات (الثعلب الخبيث) والأشجار (ثمرة عمله) و الطعام (لقد طبخ خطة) والقوات (لا تضعني تحت الضغط)
- الترابط هو الصلة بين الحقلين والتي تتم في شكل تطابقات بين المجموعتين و اسم الترابط هو حكم وإسناد يجرى على اللسان (م.ن: ٢٠)

تنقسم الاستعارات التصورية إلى ثلاثة أقسام: الاتّجاهية والبنيوية والأنطولوجية. في الاستعارات الاتّجاهية يتم تنظيم نظام كامل للمفاهيم وفقًا لنظام آخر ذى اتجاهات مكانية مثل عالٍ- مستفلٍ، وداخل – خارج، وأمام – وراء و...«فهذه الاستعارات تُعطى للتصوراتِ توجّها فضائيا، كما في التصور التالي "السعادة فوق". فكون تصور السعادة موجّها إلى أعلى هو الذى يبرّر وجود تعابير من قبيل "أحسّ أنّني في القمّة اليوم" (لايكوف وجونسون، ٢٠٠٩: ٣٣). الاستعارات البنيوية هي المسؤولة عن تنظيم وتنسيق مفهوم واحد في مجال مفهوم آخر بطريقة ذات نسق (Nubiola,2000: 75). يتمثل الدور المعرفي للاستعارات البنيوية في أنّها توفر إمكانية فهم حقل المقصد من خلال بنية حقل المبدأ (Kovecses,2010: 15). والاستعارات الأنطولوجية تنقسم على ثلاثة أقسام: استعارات الكيان والمادّة، واستعارات الظرف واستعارات التشخيص. «نستخدم الاستعارات الأنطولوجية لفهم الأحداث والأعمال والأنشطة والحالات. إنّنا نتصوّر الأحداث والأعمال استعاريا باعتبارها أشياء، والأنشطة باعتبارها موادّ، والحالات باعتبارها أوعية» (لايكوف وجونسون، ٢٠٠٩: ٤٨).

الاستعارات التشخیصیة

«ربّما تکون الاستعارات التشخیصیة التی نخصص فیها الشیء الفیزیائی کما لو کان شخصا من أبرز الاستعارات الأنطولوجیة. هذه الاستعارات تسمح لنا بفهم عدد کبیر ومتنوع من التجارب المتعلّقة بکیانات غیر بشریة عن طریق الحوافز والخصائص والأنشطة البشریة» (لایکوف و جونسون، ۲۰۰۹: ۵۳). هذا هو التشخیص أو إضفاء طابع إنسانی علی المفاهیم المجرّدة. یسمح لنا التشخیص باستخدام الوعی والمعرفة التی لدینا عن أنفسنا لفهم مفاهیم أخری مثل الوقت والموت والأشیاء غیر الحیة والقوی الطبیعیة (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۳۷)؛ لأن العقل البشری یعالج المعلومات الاجتماعیة بسرعة. ولذلک فمن الطبیعی أن یقیم غیر البشر بنفس عملیة التفکیر.

من ناحیة أخری إنّ التشخیص فی علم النفس أداة لتلبیة الاحتیاجات الاجتماعیة ویمکن أن یحقق الفوائد التالیة:

- تقلیل مشاعر الوحدة والعزلة؛ لأنه من خلال إسناد الصفات البشریة إلی غیر البشر، یمکن للإنسان أن یشعر أنه یستطیع التواصل معه بشکل قد لا یتمکنه من التواصل مع الآخرین.
- إعطاء معنی للعالم والسلوکیات والأحداث التی یواجهها الإنسان.
- خلق رابطة عاطفیة

تظهر الأبحاث أیضًا أن الأشخاص الذین یتمتعون بذکاء اجتماعی أعلی وتعاطف أو میل أکثر إلی التفکیر الأخلاقی أو لدیهم عقل إبداعی یستخدمون التشخیص أکثر من غیرهم (https://mantracare.org/therapy/issues/anthropomorphize)

«وما یجب الاهتمام به هو استخدام أنواع محدّدة من الأشخاص دون آخرین لتشخیص هدف ما. یری لایکوف أنّ السبب یعود إلی استعارة المستوی العام "الأحداث أعمال" یعنی أنّنا نری الأحداث بوصفها منتوجا لعامل وفاعل یقصد ذلک. أی بما أنّ الأعمال لها مثل هذا الفاعل سنری الأحداث بنفس الطریقة و النتیجة ستکون تشخیص الأحداث مثل الزمن والموت. فعلی سبیل المثال یمکن مفهوما کزمن أن یتبدّی کفاعل مثل حاصد أو ملاحق و .... أمّا لماذا هؤلاء الفاعلین المخصوصین؟ فالأمر یعود

جزئيا إلى أنّنا نملک بعض الاستعارات لتصورات تجعل الزمن مؤثرا فی الحياة والناس وغـير ذلک. مثلا مع اسـتعارة "الناس نباتات" يمكن أن يتصـور الزمن كحاصد يمكنه قتل الناس. إذن إنّنا نفهم الزمن اسـتعاريا بوصفـه مبدّلا كيان يمكن التأثير فی الناس والأشـياء بطرق متعارضة بصفة خاصة و هذه المعارف حول الزمن تشـرح الكثير من التشخصيات التی نستخدمها عنه. والكثير من التصورات المجردّة الأخرى كالموت مثلا يمكـن تحليلها بطرق مماثله» (لايكـوف، ١٩٩٣: ٢٣١- ٢٣٢؛ نقلا عن عمر بن دحان، ٢٠١١: ١٤٠- ١٤١).

التحليل

ومن خلال دراسة أبيات ديوان أبی تمام يتبين لنا أن التشخيص هی إحدى الظواهر الشائعة فی ديوانه. ومن أبرز المفاهيم التی شخّصها أبو تمام هی: الدهر، الزمن ومروره، الأحداث و المشـاكل ومحن الحياة، الموت، الفضائل والرذائل الأخلاقية، أجزاء جسـم الإنسـان، العواطف والمشـاعر، الحيوانـات، القصائد ومظاهر الطبيعـة. ومن بين هذه المفاهيـم، فإن الدهر ومجموعته الفرعية لها تردد أعلى بكثير من المفاهيم الأخرى. ومن ناحية أخرى، فإن بعض هذه الاسـتعارات التشـخيصية تصورية وبعضها لغوية. تعتمد الاسـتعارات التصورية التشخيصية على اسـتعارة تصورية أخرى بينهما صلة مباشرة، والاسـتعارات اللغوية التشخيصية غالبًا ما يتم تشكيلها على أساس استعارة تصورية لا ترتبط ارتباطًا مباشرًا بذاک التشخيص. وفيما يلی سيتم تحليل هذه الاستعارات.

أ- الاستعارات الأنطولوجية التشخيصية

إن الاسـتعارات الأنطولوجية التشـخيصية المتوفرّة فی المجتمع الإحصائی للبحث ترتبط جميعها بمفهوم الدهر والزمن ومروره والأحداث والمشاكل وشدائد الحياة والموت، والتی تعتـبر فی هذا البحث كلّها من مجموعة مفهوم الدهر. وتعتمد هذه الاسـتعارات التشـخيصية على اسـتعارتين تصوريتين: "الحياة شـیء ثمين" و"الحياة رحلة"، كما هو موضح أدناه:

١- الحياة شيء ثمين

يبين الجدول التالى التطابقات بين حقلى المبدأ أى "شيء ثمين" و المقصد أى "الحياة":

الشيء الثمين	الحياة
إنها ثمينة وقيمة وتحتاج إلى رعاية	يجب على المرء أن يستخدم الحياة بكفاءة ويقدرها
قد تُسرَق	الأحداث يمكن أن تعطل أو تدمر حياة الإنسان

وانطلاقاً من هذه الاستعارة التصورية، بنى أبو تمام فى ذهنه استعارة "الدهر اللص". ثم تجلت هذه الاستعارة فى الاستعارات اللغوية على ثلاثة مستويات. المستوى الأول: الإشـارة المباشرة إلى السارق المستوى الثانى: الإشـارة إلى صفات السارق السلبية والثانوية المستوى الثالث: الإشارة إلى الخصائص الإنسانية التى يمتلكها السارق أيضًا بوصفه إنسانا.

المستوى الأوّل

وعلى هذا المستوى يرى الشاعر أن العالم يرتكب السرقة بطريقتين مختلفتين: السرقة قهرا والسرقة فى ثوب الصداقة

لا أنّه خذلته أسـباب الغنى أو راح من سَلَبِ الزمانِ سليبا

(أبوتمام، ١٩٨٦: ١٩٠)

(خـذل ـُ خَـذلاً فلانا: ترك نصرتَه وإعانتَه؛ السـبب: ج أسـباب، الطريق؛ الغنى: الاكتفاء واليسـار والثروة؛ السَلَب: الاختلاس وانتزاع الشيء من الغير قهرا؛ السليب: ج سلبى، المختلس العقل أو المال)

وكما يلاحَظ فى المصرع الثانى، يجعل الشـاعر الوقت سـارقا يسـلب. واستخدام فعل "سـلب" يدل على أن الشـاعر يعرف أن الحياة شيء ثمين ويصونها؛ وهذا يعنى أن الشـاعر يبذل كلَّ جهده لتحسـين حياته وتقدمها، لكن الزمن يسـرق قهرا و هذا ليس بسـبب إهمال الشـاعر. ومن الطبيعى ألا نتوقع المروءة والمساعدة من السارق. ولذلك يقول الشـاعر فى المصرع الأول إن طرق كسـب المال تركتنى وشأنى ومهما حاولت لم

أحقق الرخاء المنشود.

أليس الليالى غاصباتى مُهجتى كما غصبت قبلى القرون الخواليا

(أبوتمّام، ١٩٨٦: ٤٣١)

(غَصَب – غصبا الشـيءَ: أخذه قهرا؛ المُهجة: ج مُهج، الروح، الدم؛ القرن: ج قرون، أهل زمان واحد ؛ خلا ـُ خلوّا الشيء: مضى)

فى هذا البيت نرى الدهر لصّا محترفا خبيرا يختلس ويسرق قهرا كما يؤكّد الشاعر على أنّ الدهر من قديم الزمان كان يتّصف بالسرقة.

كلما حاول لص السرقة قهرا، هناك احتمال حدوث صراع جسدى. بناء على هذا يقول الشاعر:

ولَربّما أشـكته نكبـةُ حادث نكأت بباطـنِ صفحتيه نُدوبا

(م.ن: ١٨٩)

(أشـكى هـ: فعل به فعلا أحوجه إلى أن يشـكوه؛ النكبـة: ج ات، المصيبة؛ نكأ ـَ نكأ القرحة: قشـرها قبل أن تبرأ؛ الصفحتان: الخدّان؛ الندبة: ج نُدب وجج: نُدوب، أثر الجرح الباقى على الجلد؛ الباطن: ج بواطن، الداخل والجوف)

يتحدث الشاعر فى هذا البيت عن الجروح التى أحدثتها مشاكل الحياة فى روحه. فباستخدام فعل "نكأ" يريد أن يقول أن المشاكل تأتى نحوه دون توقف وعلى استمرار. لم تغادر حياته آثار المشكلة السابقة بعد حتّى ستأتى إليه المشكلة الجديدة، كما استخدام "باطـن" يدلّ على أنّ هذه الجروح عميقة جدا أى تركت هذه المشـاكل أثرا كبيرا فى حياته.

وإذا تصاعد واشتدّ هذا الصراع، فقد يؤدى إلى القتل. ولذلك يصف الشاعر الموت بأنه قتل حدث جرّاء صراع شديد وقع بين السارق وصاحب المال ويقول:

فأقبلت الأيـام ترتاد مصرعا لجسمك فارتد إذ تيقّنت مضجعا

(م.ن: ٤٣٠)

(ارتاد الشـيء: طلبه؛ صرع ـَ صرعاه: طرحه على الأرض؛ تيقّن الأمر وبه: علمه وتحقّقه؛ مضجع: ج مضاجع، موضع النوم، مكان وضع الجَنب بالأرض)

وفى هذه المعركة يمكن أيضًا رفع قناع اللص من وجهه ورؤية الخاسر وجهه. فيقول الشاعر:

وشّمر فقد أبدى لك الموت وجهه وليس ينال الفوز إلّا المُشـّمرُ

(م.ن: ٤٢٩)

(شمّر للأمر: أراده وتهيأ له)

عندما يقترب الإنسان من منتصف العمر، يفكر أكثر فى الموت. ويصور الشاعر هذا المفهوم فى صورة لص يقترب من شـخص لأنه يريد قتله ومن ثم نهب ممتلكاته، لذلك لا يخشى أن يتعرّف الخاسر عليه فيزيل القناع عن وجهه.

ويقول أيضاً فى مكان آخر:

فلا تأمن الدنيا وإن هى أقبلت عليک فمازالت تخون وتغدر

(أبوتمام، ١٩٨٦: ٤٢٩)

(أمـن ـ أمناه: وثق به وأركن إليه؛ خـان ـُ خونا: أؤتُمِن فلم ينصح؛ غدر ـُ غدراه: خانه ونقض عهدَه)

فـى بعض الأحيان يبدو الدهر لصا يقترب منک بثوب صديق، فيكسـب ثقتک، ثم يخونک ويسرق بضائعک الثمينة؛ وهذا يعنى أن الشاعر يريد أن يقول إنه حتى لو وصل إلى السـلام فى مرحلة ما من حياته، فسـرعان ما جرت الأحداث بطريقة حرمته من تلک الراحة.

وقد قام هذا اللص بهذه الشذوذات من قبل وخان الآخرين أيضًا:

وقد غَدَرَت قبلى بطسم وجُرهُم وآل ثمود بعد عـاد بن عاديا

(م.ن: ٤٣٠)

المستوى الثانى

فى عملية السـرقة فى الواقع ينتهک السـارق خصوصية شـخص آخر ويعتبر ما هو للغير من حقه. ولذلک فإن الشـخص الذى يعانى من هذا الشـذوذ السـلوكى فى الواقع لديه سلسلة من السمات الشخصية السلبية المتأصلة فيه. وقد صور أبو تمام هذه

السمات الشخصية باستعارات لغوية مختلفة:

ومن قامر الأيــام عن ثمراتها فأحجِ به أن تنجلي ولها القمر

(م.ن: ٤٢٣)

(قامره: راهنه ولاعبه في القمار؛ الثمرة: ج ات، فاكهة؛ أحجى هـ بكذا: جعله خليقا به؛ انجلى: انكشف؛ قَمر – قَمراه: غلبه في القمار)

إنّ القمار عمل مستهجن. لكن اللص المحترف الخبير لايأباه ومن المفارقات أنه يفوز دائمًا. يمكن تفسير ذلک بأن الشاعر يريد أن يقول إن خطأً صغيراً في الحياة يمكن أن يضرّ بمكانة الشخص بأكملها وفي لحظة واحدة يمكن أن يخسر كلّ رأسماله المادّي والمعنوي:

كثرت خطايا الدهر في وقديري بنداک وهو إلى منها تائب

(أبوتمام، ١٩٨٦: ٣٢)

(الخطيئة: ج خطايا، الذنب وقيل المتعمّد فيه؛ الندى: ج أندى، الجود والفضل والخير)

اللص الذي لايحترم خصوصية الآخرين، من الطبيعي أن يرتكب الكثير من الأخطاء في تعاملاته اليومية ويهدر حقوق الآخرين. يرى الشاعر أنه بحسب قدراته لم يصل إلى المكانة التي يستحقها. يقول في هذا الصدد أيضا بقوله:

لكنّه عَجَبٌ وليس بمُعجب أن شام من حكم الزمان عجيبا

(م.ن: ٤٢١)

(شام – شيما البرق: نظر إليه أين يتّجه وأين يمطر)

وفي هذا البيت أيضا إنّ الدهر قاض ظالم لا يعطي الحقَ صاحبَه.

عادة ما يتّصف السارقون بالعناد والجشع والحقد. ويمكن أن يكون للثروة غير المشروعة تأثير سلبي على جيلهم وإنجاب أولاد غير صالحين. ولذلک يقول أبو تمام:

أُغضي إذا صرفه لم يغضِ سورتَه عنّي وأرضي إذا ما لجَّ في الغَضَب

(م.ن: ٤١٩)

(أغضى عينه: طبّق جفنيها حتّى لايبصر شيئا؛ أغضى على الأمر: سكت وصبر؛ صرف الدهر: ج صروف، نوائبه وحدثانه؛ السورة:الحدّة؛ أغضى عنه طرفه: صدّه وأعرض عنه؛

رَضِى ـَ رضاه، به وعنه: ضد سخط؛ لجّ ـِ لججا فى الأمر: لازمه وأبى أن ينصرفه)

المشـاكل ترنو إلى الشـاعر ولاتغضى طرفها عنه. إنّ الدهر شخص عنيد لجوج لا يتوقف عن الغضب. فى الحقيقة يشير الشاعر إلى ظروف حياته الصعبة من الفقر واليتم والتشرد التى عانى منها منذ طفولته. ولاتزال هذه الظروف معه.

أُسيءعلىالدّهرالثناءَفقدقضى علـى بجـورٍ صرفـه المتتابع

(م.ن: ٤٢٦)

(أساء الشيء: أفسده؛ قضى عليه: قتله؛ المتتابع: الجائى بعضها فى أثر بعض)

يقول الشـاعر فى هذا البيت إنّ الدهر شـخص مكروه سيئ السمعة يهجا؛ لأنه دمر حياته بسلوكه القاسى والمتوالى.

خَطَبت خُطوب الدَّهر منه خُطبةً نتجـت عليه تجاربـا ونُكوبا

(م.ن: ٤٢١)

(خطب ـُ خطبا وخطبة ها: دعاها أو طلبها إلى التزوّج؛ الخطب: ج خطوب، الأمر العظيم المكروه؛ نتج ـِ نتاجاه: ولده؛ النكب: ج نُكوب، المصيبة)

إن الدهر سـارق يشكّل أسـرة ولكن ذريته ليسـت طيبة. ثمرة هذا الزواج تجارب ومتاعـب مريرة. مـن ناحية أخـرى، إنّ الخطوبة مبنية على الحب. ولذلك يسـتخدم الشـاعر هذا الفعل ليصرّح مرة أخرى بأن الدّهر يقترب من الإنسـان فى ثوب محبّ، لكنه يدمر حياة الإنسـان؛ ومن ناحية أخـرى إن الأمرأة التى تُخطَب تنتظر أيام الحب الحلوة. لذلك، عندما يتوقع الإنسان أن تسير حياته على منوالها الطبيعى وتحدث أشياء سعيدة، تفاجئُه أحداث مؤسفة.

كم ذُقتُ فى الدهر من عُسر ومن يسر وفى بنى الدّهر من رأس ومن ذَنَب

(أبوتمّام، ١٩٨٦: ٤١٩)

(ذاق ـُ ذوقـاه: اختبر طعمه؛ الـرأس: ج رؤوس: عضو رئيس من أعضاء الحيوان والإنسـان! رأس القوم: رئيسـه؛ الذنب: ج أذناب، عضو معروف من أعضاء الحيوان ! أذناب الناس: سفلتهم)

فـى هذا البيت يصف الشـاعر الناس من حوله بأنهم أبنـاء الدهر، لكنه فى الوقت

نفسه يستخدم الاستعارة التصورية "الإنسان حيوان" للتعبير عن عدم رضاه عن الناس من حوله وللتأكيد على أنّ الناس صغيرهم وكبيرهم غارقون فى حياتهم الحيوانية تابعون لغرائزهم لايميلون إلى القيم الأخلاقية والإنسانية. فبناء على هذا، أولاد الدهر بوصفه سارقا غيرُ صالحين.

عادة لا يتمكّن السارقون من الإقامة فى مكان واحد للحفاظ على أمنهم فلايزالون ينتقّلون. ولذلک نرى فى ديوان أبى تمام أبياتا يذكر فيها الدهر مسافراً:

وإنّى إذا ألقى بربعى رحلَه لأذعره عن سربه وهو راتع

(م.ن: ٤٢٦)

(الربع: ج رباع، الدار؛ الرحل: ج رحال، ما يجعل على ظهر البعير كالسّرج، ما تستصحبه من الأثاث فى السفر؛ ألقى رحله: أقام؛ أذعره: أخافه؛ السرب: ج أسراب، الطريق؛ الراتع: ج رُتُع، الذى أقام فى مكان وتنعّم وأكل فيه وشرب ما شاء فى خصب وسعة ورغد)

فى هذا البيت إنّ الدهر ونوائبه سارق يريد الإقامة فى بيت الشاعر على هيئة مسافر. يخاطبه الشاعر بقوله: أمامک طريق طويل اترک بيتى وسِر بقية طريقک. لكن هذا اللص يترصد ليسرق أشياء الشاعر الثمينة فى الوقت المناسب. فلا ينوى الرحيل. ويقصد بهذا الكلام الشاعر بأنّه لماذا تحل به المصائب ولماذا لا يبتَلى الآخرون؟ كذلک يشير هذا البيت إلى الآية الشريفة ﴿إن يمسسكم قرح فقد مسّ القومُ قرحٌ مثله وتلک الأيام نداولها بين الناس﴾ (آل عمران: ١٤٠).

إنّ الضيف الذى بذاته سارقٌ لايتّصف برحمة ومعرفة. فلا يفى بحقوق المضيف ويحاول أخيرًا طرد المالک من منزله:

لتَمحوَ آثارى وتُخلِق جِدّتى وتُخلى من ربعى بكره مكانيا

(أبوتمام، ١٩٨٦: ٤٣٠)

(محا ـُ محوا الشىء: أذهب أثره وأزاله؛ أخلق الثوب: صيره باليا؛ الجِدّة: الثوب؛ أخلى المكان: جعله خاليا؛ الرِبع: ج أرباع، الدار)

إنّ السارق لا يتحمل أبدًا مسؤولية سلوكه الخاطئ ولا يعتبر نفسه مسؤولاً عن

الممتلكات المفقودة. ولذلک يقول الشاعر:

أُصوّت بالدنيا وليست تُجيبنى أحــاوِل أن أبقى وكيف بقائيا

(م.ن: ٤٣٠)

المستوى الثالث

إنّ مفهــوم "الدهر" المشــخّص فى عدد مــن الأبيات قد صُوِّرَ إنســانا يتفاعل معه الشاعر كأى إنسان آخر، كما أنّ السارق يعيش فى قلب المجتمع ويتواصل.

بل سافحٌ بنواصى الأمرِ مشتملٌ على قواصيه فى بدء وفى عقب

(م.ن: ٤٢٠)

(سفح ـَ سفحا بناصية: أمسک شعر جبهتها وسحبه؛ اشتمل عليه: أحاط به؛ القاصية: ج قواص، البعيد؛ البدء: ج أبداء، أوّل الحال؛ العقب: ج أعقاب، آخر الحال)

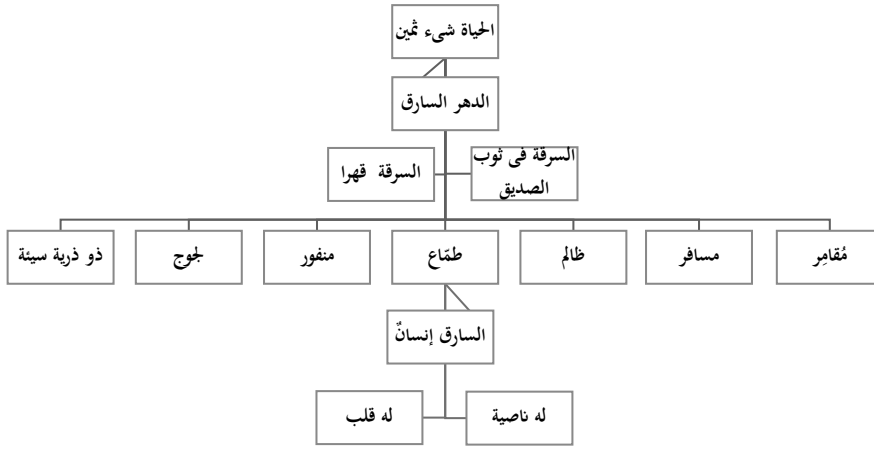
فى هذا البيت يفتخر الشــاعر ويؤكد على بصيرته وحزامته. أثناء كلامه يســتخدم عبارة "نواصى الأمر" ليبين أنّه يرى الدهر إنسانًا يمسک الشاعر شعيرات جبينه ويضعه تحت ســيطرته. يشــير هذا البيت أيضاً إلى الآية الكريمة: ﴿ يعرف المجرمون بسيماهم فيؤخذ بالنواصى والأقدام ﴾ (الرحمن:٤١).

صرمت حبالَ الدهر منه صريمةٌ تركت بقلب النائباتِ وجيبا

(م.ن: ٤٢١)

(صرم ـِ صرما الشــىء: قطعه؛ الصريمة: ج صرائم، العزيمــة؛ النائبة: ج ات، النازلة والمصيبة؛ وجب ـِ وجيبا القلب: رجف وخفق)

يتحدث الشــاعر فى هذا البيت عن عزيمته وإرادته الراســخة التى استطاع بها أن يقف فى وجه المشــاكل. إنّ المشاكل هى الســارق الذى يهزّ الشاعر قلبه. لقد استخدم فعل "واجب" ولا فعلا نحو "أهلک" ليقول إنه مهما قاوم أمام المصاعب وســعى للحياة فإن هذه المصاعب لاتنتهى تماما، بل يتماشى معها.



٢- الحياة رحلة

إن بعض الاستعارات الأنطولوجية التشخيصية لـ"الدهر" في ديوان أبي تمام تقوم على الاستعارة التصورية "الحياة رحلة". يبين الجدول التالي التطابقات بين الحياة والسفر:

الحياة	السفر
الولادة	المبدأ
الموت	المقصد
الناس	المسافرون
عمر الإنسان	الطريق
قدرات الإنسان المادية والمعنوية	وسيلة السفر
ما يجرى في حياة الإنسان من النوائب	السدود والموانع
مرور الأيام و مضي الزمن	دليل السفر

وقد ركز أبو تمام على دليل السفر في استعاراته التشخيصية. إنّ مرور الزمن دليل ينبه المسافرين ليجهزوا أنفسهم لأنّهم قربوا من المقصد أي الموت. فيقول:

وهذا صباحُ اليومِ ينعاك ضوؤه وليلته تنعاك إن كنتَ تشعر

(أبوتمام، ١٩٨٦: ٤٢٩)

(نَعى ـَ نعياه: أخبره بالموت)

فهذى الليالى مؤذناتك بالبَلى تروح وأيام كذلك تبكر

(أبوتمّام، ١٩٨٦: ٤٢٩)

(آذن فلانا بالأمر: أعلمه به؛ البلى: الزوال والرثّ؛ بكر ـُ بَكورا: أتى غدوة؛ راح ـُ رواحا: جاء أو ذهب فى العشى وعمل فيه)

كلّما مرّ كل يوم من عمر الإنسان واقترب من منتصف العمر والشيخوخة، فهو فى الواقع اقترب من المقصد ونهاية رحلة الحياة أى الموت. مرور الوقت هو نفس دليل السفر له وظيفة تحذير المسافرين لحزم أمتعتهم والاستعداد للوصول إلى المقصد.

بـ: الاستعارات التشخيصية اللغوية

إنّ عدداً لا يستهان به من الاستعارات التشخيصية فى قصائد أبى تمام يعود إلى استعارات لغوية لا تتمحور حول استعارة تصويرية تتعلق بالتشخيص نفسه بل تشير إلى الخصائص النفسية والذهنية للشاعر وتجربته المعيشة. ويمكن تصنيف دوافع الشاعر فى الإكثار من هذه الاستعارات إلى أقسام تالية:

١- اللجوء إلى التشخيص لتقليل مشاعر الوحدة والعزلة

فقد أبو تمام والديه فى سن مبكرة للغاية واضطر للسفر إلى مدن وبلدان مختلفة لكسب لقمة العيش (فروخ، ١٩٧٥: ٢٥٣). ولذلك فمن الطبيعى أن يتشكل لديه الشعور بالوحدة منذ الصغر. من ناحية أخرى، العديد من الرحلات تجعل الإنسانَ ليس لديه أصدقاء دائمين فى الحياة. بناء على هذا، يحكى أبوتمام إنسانا بلا مأوى يجتاب الصحارى لإدراك الرزق حسب اعترافه بقوله:

بأى وخدِ قِلاصٍ واجتيابِ فَلا إدراكرزقٍإذاماكانفىالهَرَبِ

(أبوتمّام، ١٩٨٦: ٤١٩)

(الوخد: ج وخود، إسراع البعير يرمى بقوائمه كالنِّعام؛ القَلوصُ من الإبل: ج قِلاص، الطويلة القوائم، الشـابَّة منها أو الباقية على السير؛ اجتاب البلادَ: قطعها وسافر إليها؛ الفلاة: ج فَلا، الصحراء الواسعة؛ الهَرب: الفرار؛ أدرك الشيءَ: لحقه)

أو بقوله فى قصيدة أخرى:

فكـم مهمة قفر تعسّـفت متنه على متنها والـدُّبَر من آله بحر

(م.ن: ٤٢٣)

(المهمة: ج مِهام، الصحراء الواسـعة؛ القَفر: ج قِفـار، الخلاء من الأرض لا ماء فيه ولا ناس ولا كلأ؛ تعسّـف البعير: أتعبها بالسـير؛ متن الأرض: ج مِتان، ما ارتفع منها واسـتوى؛ المتن: ج مِتان، الظهر؛ الآل: السراب أو هو ما يشاهد فى الضحى كالماء بين الأرض والسماء كأنّه يرفع الشخوص)

بنـاء على ما مـرّ، إنّ أباتمّام يحاول العثور على المفقود فـى حياته أى الأب والأم والأقـارب والأصدقاء و... من خلال تشـخيص الحيوانات والأشـياء حتى العواطف والمشـاعر وأعضاء جسـم الإنسان. ولذلک نرى فى أشـعار أبى تمام أبيات لا تحصى، التشخيص على أساس مفهوم القرابة والصداقة والمودة:

إذا المكارم عُقَّت واستُخِفَّ بها أضحى السدى والندّى أمّاله وأبا

(أبوتمّام، ١٩٨٦: ٢٥)

(عَقّ ـُ عُقوقًا الولدُ والدَه: استخفّ به و ترک الإحسان إليه؛ استخفّ به: أهانه؛ السّدى: الندى)

فى هذا البيت يريد الشـاعر أن يقول إن الناس العاديين لم يشـموا رائحة الكرامة لكن الممدوح إنسـان كريم للغاية. وكما نرى شخّص المكارمَ للتعبير عن هذا الموضوع واستخدم علاقة القرابة من نوع الأب والأم.

عقّ الولدُ الوالد ⟵ عقّ الناسُ المكارم ⟵ الناس: الولد/ المكارم: الوالد

السدى والندى: الوالدان/ الممدوح: الولد

ويمكن تفسير ذلک بأن أبا تمام تخيل نفسه هنا أيضاً. يرى نفسَه مكرمة لاتحظى بعناية تجدر بها. ومن صدد آخر، من خلال جعل "السـدى" و"الندى" كوالدين للمدوح أراح نفسَـه برغم أنّه فقد والديـه إلّا أنّ تقدير الذات وعظمة شـخصيته يدعمانه كما يدعم

الوالدان ولدَهما.

هناک کثیر من الاستعارات اللغوية التشخيصية نجدها فى ديوان أبى تمام تركّز على مفهوم الصداقة والأنس ويمكن تفسيرها بأن الشاعر يقول ضمنا إنّه قد التجأ إلى المعاشرة وعقد صلة الصداقة بينه وبين الشجون والفضائل الأخلاقية وبعيره وحتى أعضاء جسده لتلبية حاجته إلى العلاقات الاجتماعية مؤكّدا على عزلته فى الحياة. هو يقول:

متى ترعى لقلبک أو تُنيب وخدناه الكآبة والنحيبُ

(م.ن: ٤٢٠)

(رعى ـَ رعاية الأمرَ:حفظه واهتمّ به؛ أناب له: حَفِلَ به؛ الخدن: ج أخدان، الحبيب والصاحب؛ الكآبة: سوء الحال وانكسار من الحزن؛ النحيب: رفع الصوت بالبكاء)

أو بقوله:

صحِبت وجدَک المدامع فيه بنجيع بعبرة مصحوب

(م.ن: ٣٧)

(صَحِبَ ـَ صُحبة ه: لازمه ورافقه وعاشره؛ الوجد: حبّ شديد؛ المِدمَع: ج مدامع موضع الدم ومجراه؛ النجيع من الدم: ما كان مائلا إلى السَّواد؛ العبرة: ج عِبَر، الدمعة، الحزن بلا بكاء)

أو بقوله:

وكأنّما قلبى بمخلب طائر وكأنّما عللّته بطِلاء

(أبوتمّام، ١٩٨٦: ١٢)

(علّل هـ: سقاه سقيا بعد سقى؛ الطلاء: ما طبخ من عصير العنب حتّى ذهب ثلثاه وقد يكنى به عن الخمر)

أو بقوله:

ولقد هششت له زمان غَضارتى ودعوته فأجاب وغر دعائى

(م.ن: ١٢)

(هشّ ـِ هَشاشة له: تبسّم وخفّ له؛ غَضِرَ ـَ غَضارة: طاب عيشه؛ الوغر: الصوت والجلبة)

أو بقوله:

ما عَلَى الوَسجِ الرواتک من عتم ب إذا مـا أتـت أبـا أيـوب

(م.ن: ٣٨)

(الوسّـاج والوسوج من الإبل: ج وُسُج، السريع من الإبل؛ الراتک: ج رواتک؛ إبل تعدو فی مقاربة خطو)

وعلـی هذا نری منه عدة اسـتعارات تشـخيصية مبنية على الاسـتعارة التصورية "الدوام صلة قرابة":

أَلِف الأسـی وكأنّما بين الأسی قُرَبٌ وبين غوامض الأحشاء

(م.ن: ١٢)

(أَلِف – ألفاه: أنِس به وأحبّه وفاعله ضمير "هو" المسـتتر مرجعه "قلبی" فی البيت السابق؛ القُربة: ج قُرَب، القرب فی الرحم)

وهنا يقول الشـاعر إنّ قلبه وحزنه صديقان وناصران لبعضهما البعض. وهذا يعنی أن الشاعر ليس لديه صديق حميم فی حياته والشخص الوحيد الذی يثق به هو الحزن نفسـه. بتعبير آخر إنّ وجود الشـاعر ملیء بالآلام ولا يشعر بالسـعادة وكذلک يريد الشـاعر أن يقول إن هذه الأحزان ليسـت مؤقتة بل دائمة فی حياته. للتعبير عن هذا الموضوع قد بنی التشخيص على الاستعارة التصورية "الدوام هو علاقة القرابة" و يبين الجدول التالی التطابقات بين هذين المفهومين:

الدوام والاستمرار	القرابة
يشـعر الشـاعر أنه لن يتخلص مـن هذه الآلام مـازال حيا ويجری الحديث عن آلامها حتّی بعد موته	علاقة القرابة دائمة ولاتنتهی حتّی بوفاة الشخص
ولد الشـاعر فی عائلة فقيرة. كمـا كُتِب له الألم والمعاناة منذ ولادته.	فی العلاقات النسـبية تحدث القرابة منذ الولادة وعن طريق الوالدين

ولم يكـن للشـاعر أى دور فـى اختيار أسـرته وظروفه المعيشية	ليس للإنسان إرادة حرة فى اختيار أقاربه.

ثمّ يقول فى البيت التالى:

لا من هوى عَكَفت عليه شجونه لصدود مُهضمة الحَشاء غيداء

(أبوتمام، ١٩٨٦: ١٢)

(عَكَفَ – عَكفًا القوم عليه: استداروا به ؛ الشَجَن: ج شُجُون، الهمّ والحزن؛ الصدود: الإعراض؛ مُهضمة الحشاء: خميص البطن؛ غيداء:امرأة لطيفة بشرها لين)

قد شـخّص الشـاعرُ الهوى والشجون فى هذا البيت على أسـاس مفهوم "القرابة". كأّن الحب كبير العائلة والأحزان هم أقارب آخرون وشـباب الأسـرة يسـتدارون به. التطابقات بين المفهومين هى:

الهوى والشجون	كبير العائلة
للحـب مكانة خاصة فى قلب الإنسـان ويتغلب على كل العواطف والمشاعر الإنسانية	لكبـير العائلة مكانـة خاصة وكلامـه هو فصل الكلام
وفـى الوقت نفسـه، الحـب يجلب معـه الحزن. الأحزان تنشأ من الحب	ويتأثـر الآخرون تأثيرا كبيرا به وترتبط هويتهم به

ويقول فى هذا الصدد فى بيت آخر:

وغرائـب تأتيـك إلّا أنّهـا لِصَنيعِك الحسنِ الجميلِ أقارب

(م.ن: ٣٢)

(الغريبـة مـن الكلام:البعيد الفهم؛ الصنيع: ج صُنُع، .الإحسـان ؛ أقارب الرجل:ذو عشيرته الأدنون به)

فى هذا البيت يرى الشـاعر أن محتوى قصيدته وإحسـان ممدوحه شخصان بينهما صلـة القرابة. وزغمّ أن الاسـتعارة التصورية "الدوام صلة القرابـة" إلّا أنّ القرابة فى هذا البيت سببية؛ لأن هذه القرابة لا يمكن أن تكون قد نشأت منذ ولادة الشاعر. وترد المطابقات بين المفهومين فى الجدول التالى:

الدوام والاستمرار فى مضمون القصائد	القرابة السببية
بعد التعرف على الممدوح بدأ الشاعر مدحه واختصّ محتوى قصائده بفضائل الممدوح.	. فى مرحلة ما من الحياة، يتم إنشاء هذه القرابة للناس نتيجة للزواج.
إذا عومل الشاعر بقسوة أو اضطهده الممدوح انقطع هذا االمديح	مع طلاق الشخص أو أقارب آخرين يتم إلغاء هذه القرابة

يقول فى هذا الصدد فى بيت آخر:

فَسَل العيسَ ما لديها وألِّف بينَ أشخاصِها وبين السُّهوبِ

(أبوتمام، ١٩٨٦: ٣٧)

(العيس: الإبل البيض يخالط بياضها سواد خفيفٌ، كرام الإبل؛ الشخص: ج أشخاص، سواد الإنسان وغيره تراه من بعد؛ السُّهب من الأرض: ج سُهوب، .أرض مستوية بعيدة)

هنا أيضًا يشخّص الشاعر ظلَّ الجمل والصحارى كشخصين صديقين ويذكر ضمنيا أن حياته مرتبطة بالسفر وهو يسافر كثيرًا فى هذا الطريق لدرجة أنّه بين ظل الجمل والأرض نشأت علاقة الصداقة. .

فى بعض الحالات يستخدم الشاعر علاقة الحب والصداقة هذه، لتأسيس السمات السلبية. هو يقول:

فداء نَعلكَ مُعطى حَظَّ مكرُمةٌ أصغى إلى المطل حتّى باع ما وَهبَا

(م.ن: ٢٥)

(النعل: ج نِعال، الحذاء؛ الحظّ: ج حُظوظ، النصيب من الخير والفضل، اليسر والسعادة؛ أصغى إليه:مال إليه بسمعه؛ مَطل ـُ مَطلًا حقَّه: سوّفه بوعد الوفاء مرّة بعد أخرى؛ وَهب ـَ وهبا المالَ فلانا: أعطاه إياه بلا عوض)

فى هذا البيت يعبر أبو تمام عن استيائه تسويف الممدوح وإخلافه الوعد. ويعتبر التسويف بوصفة ميزة سلبية إنسانًا مقربًا من الممدوح لدرجة أنه يقدم له النصائح ويستمع الممدوح إلى كلامه إصغاءً. وكما يتبين هنا فإن الشاعر قد استخدم فرصة الصداقة والصحبة بين البشر وغير البشر ليذكر ضمنا أن الممدوح مسوّف للغاية قد

ترسّخت هذه الصفة فى كيانه حتى أصبح إخلاف الوعد شخصا مؤثّرا عليه.

٢- الارتقاء بالمفاهيم الأخلاقية والإنسانية العالية

يمكننا القول إنّه لم تطرح أى قضية أخلاقية فى ديوان أبى تمام إلا أن فيها استعارة. وفى هذه الأثناء يبدو أن تشخيص المفاهيم الأخلاقية قد تمت بهدف ارتقائها.

شَهِدت له عُصَب المكارم أنّه هو رَبّها من بعد ذى الآلاء
صدَقت وما كذبت وفيه بدائع كَثُرت بدائعُها على الشعراء

(م.ن: ١٣)

(العُصبة: ج عُصَب، الجماعة؛ المكرمة: ج مَكارم، فعل الكرم؛ الإلى: ج آلاء، النعمة؛ بديعة: ج بدائع، ما أحدث على غير مثال سابق)

قد استخدم الشاعر فى هذين البيتين استعارة تصويرية واستعارتين لغويتين لتصوير فضائل الممدوح الأخلاقية. أوّلا اعتبر وجود الممدوح ظرفا (فيه بدائع) واعتبر المكارم بذورا. لقد زرع الممدوح بذرة الأخلاق فى وعاء كيانه (ربّها) وأثمرها. إنّ سمات الممدوح الجديدة هى ثمرة هذه البذرة. وترد المقابلات بين المفهومين فى الجدول التالى:

المكارم	النبات
الجين الأصيل والنسب	بذور النبات
وعاء وجود الممدوح	الأرض الخصبة
الممدوح	المزارع
الإشادة بتحسين الذات	الرعاية والسقى
الخصائص البديعة	المنتج والثمرة

من ناحية أخرى إن الشاعر استخدم الاستعارة اللغوية التشخيصية من جرائها يعتبر المكارم إنسانا يشهد شهادة صادقة. وقد تم هذا التشخيص للارتقاء بالمكارم.

الفخر مفتخر به وبه نما وإليه حين سَما إلى العلياء

(أبوتمام،١٩٨٦: ٣٩)

(نما ـُ نموًّا: زاد وكثر وارتفع؛ سما ـُ سُمُوًّا إليه: علا وارتفع؛ العلياء: كلّ مكان مشرف)

فى هذا البيت تظهر كذلک الاستعارة التصورية "الفضائل الأخلاقية نبات (بذور)". هـذه الفضائل تنمو وتثمر تحـت اهتمام الممدوح ورعايته الدقيقة. وفى الوقت نفسـه، تشـخيص الفخر يؤكّد على وجود الممدوح الفخـور ويضاعف قيمته الذاتية. كما يقول فى بيت آخر:

ذَهَبت بمذهبه السماحة فالتوت فيه الظنون أ مُذهب أم مَذهب

(م.ن: ٣٩)

(المذهـب: ج مذاهب، الطريقة؛ ذهب ـَ ذهابا بالمذهـب: اتّبعه؛ التوى الحبل: صار مفتولا:؛ المُذهب: زوال العقل)

٣- التخيل

كما ذكرنا سـابقًا قد تنجم الاستعارات التشخيصية عن قوة خيال صاحبها الواسع. تتجلى قوة خيال أبى تمام واستيعابها فى الأبيات التى وصفها فيها مظاهر الطبيعة:

رُبى شفعت ريح الصبا لرياضها إلى الغيث حتّى جادها وهو هامع

(م.ن: ٤٢٥)

(الربوة: ج رُبى، ما ارتفع من الأرض، التلّة؛ شَـفَع ـَ شـفاعة لفلان إلى زيد: طلب من زيد أن يعاونه؛ الروضة: ج رياض، أرض مخضرّة بأنواع النبات؛ جاد ـُ جودا المطرُ الأرضَ: أصابها مطر غزير؛ هَمَعَ ـُ همعًا الطلّ على الشجرة: سال الندى عليه)

يصف الشـاعر فى هذا البيت هبوب الرياح وحركة السحب وهطول الأمطار على التـلال. ولكنـه يتخيل أنّ الرياض كأبنـاء التلال. تذهب الريح إلى السـحب كاللحية البيضاء وتطلب منها أن تأتى فوق التلال وتسـقى أطفالها. كما تقبل السـحب شـفاعة الريح فينزل المطر الغزير على الرياض.

فَبِشر الضُّحى غَدوًا لهنّ مضاحكٌ وجَنب النَّدى ليلًا لهنَّ مُضاجِعُ

كِسـاك من الأنوارِ أصفَر فاقعٌ وأبيـض نصَّاعٌ وأحمر سـاطعُ

(أبوتمام، ١٩٨٦: ٤٢٥)

(البِشر: بشاشة الوجه؛ الضحى: حين تشرق الشمس، الشمس؛ ضاحک هـ: ضحک معه؛ الجنب: ج أجناب، شـقّ الإنسان وغيره؛ الندى: ج أنداء، المطر، الطلّ؛ ضاجع هـ: وضع جنبه بالأرض فى جواره؛ الكسـاء: ج أكسـية، الثوب؛ النَور: ج أنوار، الزهر أو الأبيض منه؛ الفاقع: الخالص الصافى من الألوان؛ النصّاع: الخالص؛ الساطع: ذو تلألؤ)

فى هذين البيتين يدخل الشـاعر فى تفاصيل حديقة الزهور؛ يصف شروق الشمس ووقـوع الندى على البتلات ليلاً، وأزهار الرياض وهـى صفراء وبيضاء وحمراء. لكنه يطير فى سماء خياله. إنه يرى هذه الطبيعة الجميلة أشـخاصا يتعايشـون بسلم. تبستم الشمس المبتهجة صبحا للرياض. وليلا تضع البتلات والندى رؤوسها على سرير واحد و ترتدى الرياض فستانا جميلا بتصميم الزهور الملونّة.

يقول أيضًا فى وصف المطر:

ألا تـرى ما أصـدق الأنواء قد أفنـت الجحـرةَ واللأواءَ

(م.ن: ٣٦٨)

(صَدَق ـُ صَدقًا فى الحملة: أظهر فيها بسـالةً؛ النَّوء: ج أنواء، المطر؛ أفنى الشـيء: أهلكه وأعدمه؛ الجحرة: القحط؛ اللأواء: الشدّة والمحنة)

فى هذا البيت يصف الشـاعر المطر الغزير الذى هطل بعد فترة من الجفاف. ويعتبر الجفاف عدوًا غاصبًا احتلّ الأرض. والمطر يشبه مقاتلا باسلا يفاجئ هذا العدو المحتلّ ويقضى عليه.

أو فى قصيدة أخرى يقول فى قدوم الربيع وانصراف الشتاء:

والأرضُ من رِدائها القشـيبِ فـى زاهر مـن نبتهـا رَطيبِ
بعدَ اشتهاب الثلج والصَّريب كالكَهلِ بعد السِّنّ والتجريب
تبـدّل الشَّـباب بالمشـيبِ كم آنسـت من جانب غريبِ
وغلبـت من الثـرى المغلوب ونفّسـت عن بارضٍ مكروب
وسـكنت من نافـر الجَنوب وأقنعـت مـن بلـد رغيـب

(أبوتمام، ١٩٨٦: ٣٦٩-٣٧٠)

(الرِّداء: ج أردية، ما يلبس فوق الثياب كالعباءة والجُبّة؛ القشيب: ج قُشُب، الجديد؛

الزاهر: الحسن من النبات؛ الرطيب: الرخص والناعم من الغصن والريش؛ الاشتهاب: بياض يتخلّله سواد؛ الصَريب: ج صُرُب، اللبن الحامض؛ الكَهل: ج كُهول، من كانت عمره بين الثلاثين والخمسين تقريبا؛ السنّ: ج أسنان، العمر؛ التجريب: الاختبار والامتحان؛ بدّله بكذا: غيره، اتّخذ منه عوضا؛ آنس هـ: لاطفه؛ الغريب: ج غُرباء، العجيب غير المألوف؛نفّس عنه الكربة: لطّفها وفرّجها؛ البارض: أوّل ما تخرج الأرض من نبات؛ المكروب: الذى اشتدّ عليه الغمّ؛ سكّن المتحرّک ونحوه: جعله قارّا؛ النافر: الجازع والمتباعد؛ أقنع فلانا الشيء: رضّاه؛ الرغيب: الواسع)

فى فصل الشتاء، كانت الأرض رجلاً فى منتصف العمر. بعد اكتساب تجارب الحياة، استبدل الشباب بالشيخوخة. والآن ترتدى الأرض ثوباً جديداً من النباتات الخضراء فى فصل الربيع. لقدكانت فشلت التربة من البرد فى الشتاء. لكن الآن تغلبت الغيوم على الجفاف وحررت البذور الحزينة السجينة فى التراب. الرياح الشموش هدأت الشتاء وأرضت الأرضَ وأسرّتها.

النتيجة

١. إنّ الاستعارات الأنطولوجية التشخيصية فى ديوان أبى تمام تدور عادة حول محور مفهوم "الدهر" ومجموعته الفرعية المتشكلة من الزمن ومروره و حوادث الدهر ونوائبه. وقد بنيت هذه الاستعارات على الاستعارتين التصوريتين هما "الحياة شيء ثمين" و"الحياة رحلة".

٢. إنّ المحن والخسائر والمصاعب التى شكلت تجربة أبى تمّام المعاشة جعلته يعتبر الدهر سارقا ينوى سرقة ممتلكاته ومن ناحية أخرى أثّرت تأثيرا مباشرا رحلاته العديدة على اصطفائه الاستعاة التصورية "الحياة رحلة".

٣. إن تشخيص الحيوانات والأشياء والعواطف والمشاعر، والفضائل والرذائل الأخلاقية، وأجزاء جسم الإنسان مع التركيز على خصائص الصداقة والأنس والقرابة يظهر رغبة أبى تمام فى المعاشرة والتعاملات الإنسانية من ناحية، والوحدة المتجذرة فى وجوده منذ طفولته من ناحية أخرى. وكذلک الاستعارة

التصورية "الدوام صلة القرابة" تدلّ على فقدان الأسرة والأقارب عند الشاعر.

٤. إن إضفاء الطابع الإنسـانی على الفضائل الأخلاقية يهدف فی بعض الأحيان إلى ارتقاء تلك المفاهيم وتعظيمها.

٥. إن تخيل الشـاعر الواسـع فی إبداع الاسـتعارات التشـخيصية قد تجلّى فی الوصفيات لاسيما فی وصف مظاهر الطبيعة.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

- أبوتمّـام، حبيب بن أوس الطائی. (١٩٦٨م). الديوان. شـرح وتعليق: شـاهين عطية. ط١. بيروت: مكتبة الطلاب.

- أفراشـی، آزيتا (١٣٩٥ ش). مبانی معناشناسی شـناختی. ط ١. طهران: پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی.

- اونز، وی ويان و گرين، ملانی (١٤٠٠ش). مبانی زبان شناسـی شـناختی. ترجمه: جهانشاه ميرزا بيگی، ط٣. تهران: نشر آگاه.

- الحراصـی، عبـد الله (٢٠٠٢م). دراسـاتٌ فی الاسـتعارة المفهومية. ط٣. عمان: مؤسسـة عثمان للصحافة والأنباء والنشر.

- راسخ مهند، محمد. (١٣٩٠ش). درآمدی بر زبان شناسی شناختی. چ٢. تهران: سمت.

- روشن، بلقيس واردبيلی، ليلا. (١٣٩٥ش). درآمدی بر معناشناسی شناختی. چ٢. تهران: نشر علم.

- عمـر، بن دحمـان. (٢٠١٢م). الاسـتعارات والخطاب الأدبـی مقاربة معرفية معاصـرة. أطروحة الدكتوراه. جامعة مولود معمری، تيزی وزو.

- فتوحی، محمود. (١٣٩١). سبک شناسی نظريه ها، رويكردها و روش ها. چ١. تهران: سخن.

- كرتون، جميلة. (٢٠١١م). الاسـتعارة فی ظلّ النظرية التفاعلية "لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش أنموذجًا. رسالة الماجستير. جامعة مولود معمری تيزی وزو.

- لايكوف، جورج وجونسن، مارک. (٢٠٠٩). الاستعارات التی نحيا بها. ترجمة: عبد المجيد حجفة. ط٢. المغرب: دار توبقال للنشر.

- لعور، هجيرة. (٢٠١٨م). «الاستعارة التصورية فی رواية "عندما تشيخ الذئاب" لـ جمال ناجی من منظور لايكوف وجونسون». مقاربات. المجلد الأوّل. العدد ٢. صص ٢٥٤- ٢٤٥.

- نادری، إسماعيل وبی بی راحيل سـن سبلی ومحمد محمدی چلسی وإبراهيم نامداری. (١٣٩٩ش). «دراسة الاستعارة المفهومية ومخططات الصورة فی مجموعة "تأبّط منفی" الشعرية (وفقًا لآراء لاكوف

وجونسون)». السنة ١٠. العدد ٤٠. صص ٩٨-٧٧
- هاشمی، زهره. (١٣٨٩). نظرية اســتعارة مفهومی از ديدگاه ليكاف و جانسون. ادب پژوهی. العدد ١٢. صص ١١٩-١٤٠.
- ـــــــــــ (١٤٠٢). عشق صوفيانه در آينة استعاره. چ٢. تهران: علمی.
- Croft, W& Cruse, D. (2004). Cognitive Linguistics: An introduction. Edinburgh University Press
- Lakaff, G. (1993). The Contemporary Teory of Metaphor. In Metaphor and Thought (2nd edition). Edited by Andrew Ortony. Cambridge University Press.
-Kovecses, Z. (2010). Mataphor Apartical Introduction. Secend Edition. New York: Oxford University Press.
- Nubiola, J.)2000(.El valor cognitivo de las metáforas. Pamplona: P.Pérez-Ilzarbe y R. Lázaro, eds., Verdad, bien y belleza. Cuando los filósofos hablan de los valores, Cuadernos de Anuario Filosófico n° 103, pp. 73

المواقع الإلكترونية

https://mantracare.org/therapy/issues/anthropomorphize

إضاءات نقدية (مقالة محكمة)
السنة الثالثة عشرة ـ العدد الحادی والخمسون ـ خریف ١٤٠٢ش/ أیلول ٢٠٢٣م

صص ١١٣ ـ ٨٩

الطائر ومعانیه الرمزیة عند محمد الماغوط وأحمد شاملو

فاطمه کریمی ترکی*

الملخص

یتخذ الرمز أداة للتعبیر عن الأفکار فی الأدب العربی المعاصر خاصة عند الشعراء الذین ینتمون إلی المدرسة الرمزیة وهناک بعض الرموز المشترکة مع معان مختلفة عند الشعراء والکتاب فی الآداب العالمیة. تدرس هذه الورقة من الرموز المشترکة فی الأدبین العربی والفارسی رمز الطائر عند الشاعرین المعاصرین أحدهما سوری و الآخر ایرانی و هما محمد الماغوط و أحمد شاملو-رائدا قصیدة النثر- بأسلوب الوصف و التحلیل واعتمادا علی المنهج الأمریکی للأدب المقارن للوصول إلی جواب أسئلة البحث و الأفکار المشترکة بین هذین الشاعرین رغم عدم تعرف بعضهما بالآخر و عدم التأثیر و التأثر بینهما. من أهم النتائج التی وصلت الیها هذه الدراسة اشتراک الأفکار و الآلام عند هذین الشاعرین و اتخاذ الطائر رمزا فی معان مشترکة أهمها الحریة بأنواعها المختلفة من حریة الوطن من نیر الاستبداد و حریة الفکر والتعبیر والرأی کما لها معان أخری کالعصمة و النحوسة و الهدوء عندما یستخدمها الشاعر مع کلمات أخری الذی یفهم من سیاق الجملة.

الکلمات الدلیلیة: محمد الماغوط، أحمد شاملو، الرمز، الطائر.

---

*. أستاذة مساعدة بجامعة پیام نور، طهران، إیران Fatemehkarimi85@pnu.ac.ir

تاریخ الاستلام: ١٤٤٤/١٠/٢١ق تاریخ القبول: ١٤٤٥/٠٣/٢٩ق

المقدمة

الرمزية طريق مفض إلى حقائق كامنة وراء الظاهر المرئى والمقروء. يتجلى الرمز فى مرآة الأدب العربى المعاصر أكثر من العصور الأخرى ويستخدمه الشاعر والكاتب لكى يخرج عمله الأدبى من الابتذال والحسية ويعطيه نوعا من العمق الفنى والموضوعية. فهذه القضية يعنى استخدام الرمز لايختص ولا ينحصر بأدب منطقة جغرافية خاصة دون أخرى بل هو أداة للتعبير ويستخدمه الكتّاب والشعراء فى أى نقطة فى هذا الكون. علاوة على هذا هناك رموز مشتركة مع معان مشتركة فى آثار الشعراء فى العالم وربما لا ولم يعرف أحدهم الآخر كما نشاهد فى آثار الشاعرين فى العربية و الفارسية و هما محمد الماغوط وأحمد شاملو.

يختلف الناس فى مفهوم الرمزية والأدب الرمزى ويزعم أكثرهم أن كل كلام غامض هو أدب رمزى ويعتبرون الغموض من شروطه الأساسية.(غطاس كرم، ١٩٤٩م: ٧) قبل أن نتطرق إلى دراسة الرموز عند محمد الماغوط وأحمد شاملو، علينا أن نتعرف على ماهية الرمز وتعريفه ونشأته أولا.

الرمز فى اللغة

نبحث عن معنى الرمز فى المعاجم ونقرأ أنه هو«الإشارة بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد أو الفم أو اللسان.»(الفيروزأبادى، ١٣٠٦ق: الجزء الثانى: ١٧٧) ويرى البعض أن الرمز هو«الصوت الخفى الذى لايكاد يفهم.»(ابن جعفر، ١٤٠٣ق: ٦١) بينما يرى الآخر أنه«تصويت خفى باللسان كالهمس ويكون بتحريک الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت، إنما هو إشارة بالشفتين.»(ابن منظور، ١٩٨٨م: ٣١٢) كما نشاهد إن الاشارة و الإبهام سمتان مشتركتان بين هذه المعانى الواردة، إذن نستطيع أن نقول إن الرمز فى لغة العرب هو الإشارة وهى إحدى طرق الدلالة لها مميزاتها الخاصة.

الرمز فى الإصطلاح

فى تعريف الرمز الإصطلاحى يمكن القول بأنه هو كلمة أو عبارة أو صورة أو

شخصية أو اسم مكان يحتوى فى داخله على أكثر من دلالة، وله معنيان أولهما يفهم من ظاهـره وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشـرة والثانى- هو المعنى المراد- لايفهم الا بعد جهـد كثير وهناك علاقة وطيدة بين ظاهر الرمز وباطنه. وقيل فى تعريفه: إن الرمز هو لون من ألوان التعبير يكون القصد منه إفهام بعض الناس بالمراد دون البعض.وهذا هو الذى نراه عند الصوفيين غالبا. يقول كارل غوسـتاو يونغ:«نحن نسـتخدم المصطلحات الرمزية لبيان المعانى التى لانسـتطيع أن نوضحها»(يونغ، ١٣٧٧ش :٢٤) باعتقاده «لو كان للكلمـة أو الصورة معنى غير معناها الظاهرى والمباشـر، فسـتكون رمزا له مجال وسيع لايمكن تعريفه وتوصيفه.»(هوهنه گر، ١٣٨٣ش: ١٣) والرمز عند الفرنسيين يطلق على شكل أو علامة أو أى شيء مادى له معنى اصطلاحى.(الجندى، لا تا :٧٠).

الرمزية فى الأدب

قد عرف الأدب العربى الرمز فى العصور المختلفة؛ من العصر الجاهلى حتى المعاصر أما الرمزية كمدرسة أدبية فقد ظهرت فى فرنسا أواخر القرن التاسع عشر نتيجة لعوامل عديدة منها الإجتماعية والإقتصادية ومنها الأدبية والفنية والثقافية. ورائدها فى فرنسا هو «شـارل بودلير.»(ن.م :٩٢) لهذه المدرسـة سماتها المتميزة أهمهـا الإبهام؛ على أن الرمزيـين كانوا يرون فى الإبهام جمـالا لايتحقق فى الوضوح والظهور. ومن الأهداف الرفيعة للشعر الرمزى عندهم هو الايحاء الذى يومض الغموض وعدم الإفصاح. (انظر ن.م:١٠٥-١٠٩)

إذن مـن الجميل أن يلبس الشـعر ثوبا من الغموض. ولهذا السـبب عبر الرمزيون بالألـوان والروائح والأصـوات عن الفكر كما أهملوا التشـبيهات وحروف التشـبيه وأسقطوا كل ما يعين على الشرح والتفسير.

جدير بالذكر أن سـبب اتجاه الشـعراء والكتاب الى الرمز أو التعبير الرمزى ليس رغبتهـم إلى إحداث الغموض والإبهام أو العجز عن الإفصاح بل باعتقادهم إن العقل الواعـى يعجـز عن إدراك الحقائق النفسـية. ومن حيث أن الحالات النفسـية تختلف باختلاف الأشـخاص فالصورة الرمزية الواحدة قد توحى لشـاعر ما لا توحيه لسواه

ولها أكثر من معنى واحد باختلاف المتلقين.

عند قراءة آثار محمد الماغوط الشاعر والكاتب السورى المعاصر شاهدنا أنه استخدم الرمز كثيرا وتذكرنا هذا الأسلوب، أشعار أحمد شاملو، الشاعر الايرانى المعاصر فأدى إلى بعض الأسئلة وقرر الباحث أن يجرى دراسة مقارنة فى آثارهما للحصول على الرموز المشتركة و درس "الطائر" كواحد من الرموز المشتركة فى آثارهما وبيّن المعانى المستفادة منه.

أسئلة البحث

- هل هناك رموز مشتركة فى آثار محمد الماغوط، الشاعر والكاتب السورى المعاصر وأحمد شاملو الشاعر الايرانى المعاصر؟
- ما هى المعانى الرمزية للطائر عند هذين الشاعرين؟

فرضيات البحث

هناك فرضيات للاجابة إلى الاسئلة المذكورة أعلاه كما يلى:

- يبدو أن هناك رموز مشتركة كثيرة فى آثار هذين الشاعرين مع معان مشتركة.
- من المفترض أن يكون للطائر معان كثيرة كالحرية والعصمة والانسان الحر الطليق.

خلفية البحث

علاوة على الكتب المؤلفة فى مجال الرمز و الرمزية كـ"الرمزية فى الأدب العربى" لدرويش الجندى، و"الرمزية و الأدب العربى الحديث" لأنطون غطاس كرم و"نمادگرايى در ادبيات نمايشى" لفرهاد ناظرزاده كرمانى و... هناك دراسات وبحوث مختلفة تطرق إلى موضوع الرمز والمكتب الرمزى فى الأدب العربى. منها رسالة الدكتوراه ومقالتان للباحث هما:

- "رمز واسطوره در نمايشنامه هاى محمد الماغوط" رسالة لنيل درجة الدكتوراه.
- مقالة "اللون ومعانيه الرمزية فى آثار محمد الماغوط" لفاطمة كريمى وسيد

حسين سيدى، طبعت فى مجلة اضاءات نقدية. ناقشت المقالة المعانى الرمزية للألوان المستخدمة فى آثار محمد الماغوط.

- مقالة "معانى نمادين پرنده وگنجشک در نمايشنامه گنجشک گوژپشت محمد ماغوط" لفاطمة كريمى وسيد حسين سيدى طبعت فى مجلة "پژوهشنامه نقد ادب عربى".
- أما نوقش الرمز من جوانب شتى فى البحوث الأخرى. نشير إلى بعض منها فيما يلى:
- مقالة "الرمزية بين الأدبين العربى والغربى" للباحثين سيد اميرمحمود أنوار وغلامرضا گلچين راد، طبعت فى مجلة التراث الأدبى وكما يبدو من عنوانه، يدور الموضوع فيها عن الرمز فى الأدبين العربى والغربى.
- مقالة "الطبيعة الرمزية فى شعر بدر شاكر السياب ونيما يوشيج" لحامد صدقى وجمال نصارى طبعت فى مجلة دراسات فى اللغة العربية وآدابها.
- مقالة "بررسى وتأويل چند نماد در شعر معاصر" لتقى پورنامداريان وابوالقاسم رادفر وجليل شاكرى المطبوعة فى مجلة ادبيات پارسى معاصر، پژوهشگاه علوم انسانى ومطالعات فرهنگى.
- مقالة "رمز ورمزگرايى با تكيه بر ادبيات منظوم عرفانى" لمحمدرضا نصر اصفهانى وحافظ حاتمى، المطبوعة فى فصلنامه ادبيات عرفانى واسطوره شناختى.

كما يبدو أن هذه المقالات درست الرمز من الجوانب المختلفة أما ما يميز بحثنا هذا من البحوث السابقة هو دراسة مقارنة بين الشاعرين أحدهما ينشد بالعربية والأخرى بالفارسية فى رمز مشترک بينهما من الرموز المختلفة الموجودة فى آثارهما ألا وهو الطائر.

منهج البحث

يرتبط بحثنا هذا بالأدب المقارن وفى هذا المجال منهجان؛ المنهج الفرنسى والمنهج

الأمريكـــى. ومن حيث أننا لاننوى دراســة التأثير والتأثر بين هذين الشــاعرين وهذا يرتبط بالمنهج الفرنسى فنتبع االمنهج الأمريكى.

محمد الماغوط؛ صرخة الحرية والكرامة المفقودة

محمد الماغوط، حزين فى ضوء القمر وســجين فى غرفة بمليين الجدران. هو الذى يحاول أن يمزج الضحک والبكاء فى قناع المهرج ولأجل الخوف والحذر أصبح عصفورا محدبا و خارجا من السرب و ينشد لأجل الوطن.

هو من مواليد ١٩٣٤م. فتح عينيه فى عائلة فقيرة فى مدينة سلمية من محافظة حماة بســوريا. تلقّى تعليمه الإبتدائى فى مسقط رأسه ثم اتّجه إلى دمشق لإكمال دراسته فى فرع الهندسة الزراعية ولكن بعض العوامل ومنها الفقر أدّى إلى تركه المدرسة وانصرافه عن التعليم. ســجن فى شبابه مرتين بســبب انتمائه الى الحزب القومى السورى ولكن تجربة السجن هذه أدّت إلى تطوير موهبته الشعرية لكى يخلف فيما بعد آثاراً قيّمة فى مجال الشعر والمسرح والرواية ويصبح من أكبر الشعراء والمسرحيين العرب.

له ثلاث مجموعات شــعرية وهى "حزن فى ضوء القمر"،"الفرح ليس مهنتى"،"غرفة بمليين الجدران" ومســرحيات "المهرج"،"العصفور الأحدب"،"خارج السرب"،"كأسک يا وطن" و"شــقائق النعمان"، كذلک ســيناريو أفلام"الحدود" و"التقرير" ومسلســلات التلفزيونية"حكايــا الليــل"،"وادى المســک"و"وين الغلط". من آثــاره الأخرى رواية "الأرجوحة" التى تصور حياة الكاتب أكثر من سائر المجالات. علاوة على هذه الآثار ترک الشاعر مجموعة نصوص تحت عنوان"سأخون وطنى".

"سياف الزهور" من آثاره القيمة الأخرى كتبه بعد موت زوجته سنية صالح. كما أن للماغوط آثاراً قيمة أخرى كـ"شرق عدن، غرب الله" و"البدوى الأحمر".

صرخة طلب الحرية، حــب الوطن، القضايا الإنســانية والإجتماعية والاغاثة من الظلم والجور الســائد داخل كيان الأمة العربية المضطهدة هو الوجه المشترک فى جميع هذه الآثار ولا فرق بينها من الشعر و النثر. كأن الماغوط يترصد الفرصة لبيان منوياته ولا فرق لديه بين الشعر و... كما يقول «اريد أن الغى المسافة بين هذه التصنيفات النثر،

الشعر، المقالة، كلها عندى نصوص، إذا قلت عنى لست بشاعر لن تهتز بى شعرة.»
http://www.champress.net/champ3.asp?FileName=880220040505055217)

ينتقد الماغوط من فقدان الحرية وضياع كرامة الإنسان فى المجتمعات العربية كما ينتقد من الأوضاع السياسية السيئة فيها. وأدى هذا الأمر بأن يقال إن الماغوط متشائم وسوداوى ولكن من البديهى أن أساس تشاؤمه يرجع إلى ذكرياته المرة فى السجن فى بداية شبابه كما أشار بقوله:«حين سجنت فى المرة الاولى رأيت الواقع على ايقاع نعل حذاء الشرطى الذى كان يضرب على صدرى ... أحسست بشيء ما بداخلى يتكسر، ليس الضلوع، لكنه شيء عميق. وفى الزنزانة زارنى الخوف وعرفنى، وأقام معى صداقة لازالت قائمة بداخلى حتى اللحظة.»(صويلح، ٢٠٠٢م: ١٦)

إن الماغوط فى منهجه النقدى يستخدم أساليب عديدة كالسخرية والرمز والكناية. ولكن ليس غايته الانتقاص من شأن الآخرين كما ليس له مقصد سيء من النقد الّا إصلاح النقائص وعلاج المفاسد الإجتماعية.

يفضل الماغوط الرمز على التصريح فى كتاباته علما بأن مؤلفاته مليئة بالرموز ومنها الطائر الذى تحاول هذه المقالة دراسته لاكتشاف معانيه الرمزية.

أحمد شاملو، شاعر الحب والحريه والانسان

ولد الشاعر والباحث فى التراث و المترجم الشهير أحمد شاملو عام ١٩٢٥م/١٣٠٤ش فى مدينة طهران. كان أبوه "حيدر" وهو ضابط فى الجيش وأمه "كوكب عراقى". أشار شاملو فى مجموعة شعره "مدايح بى صله" إلى أنّ أصله يرجع إلى كابل. اضطر أن يعيش فى المدن البعيدة والحدودية بسبب مهنة أبيه. (مجابى، ١٣٨١ش: ٨) تلقى تعليمه الابتدائى فى خاش، زاهدان ومشهد وتعليمه الثانوية فى بيرجند، مشهد وطهران. وقد ترک الدراسة فى ثانوية الصناعة واتجه إلى المدرسة الصناعية بسبب أساتذتها الألمانيين وكان يهوى تعلم اللغة الألمانية.

فى ١٣٢١ش سافر مع أسرته إلى گرگان وهناک بدأ نشاطاته السياسية وبعد سنة

رجع إلى طهران فألقى القبض عليه وسجن لـ٢١شهرا فى سجن سوفيتى(پاشائى، ١٣٨٢ش: ٥٧٢) بعد إطلاق سراحه من السجن سافر إلى رضائيه(أروميه) مع أهله و هناك ألقى عليه وعلى أبيه القبض. وبعد رجعته إلى طهران ترک الدراسة نهائيا. (ن.م). تزوج شاملو ثلاث مرات فى حياته. وزوجاته على الترتيب "أشرف الملوک اسلاميه" سنة ١٣٢٦ش وله منها أربعة أولاد. تزوج للمرة الثانية بـ"طوبى حائرى" سنة ١٣٣٦ش ولكن لم يكتب لهما النجاح والاستمرار وطلقها سنة ١٣٤٠ش وبعد سنة تعرف على "آيدا سركيسيان" وتزوج بها بعد سنتين من تعارفهما. وكأنها هى موهبة عظيمة فى حياة شاملو حيث استقر حبها المكنون فى فؤاده وتوهج فى نفسه ملهما شعريا له. يذكر ذلک فى حوار له أن: «كلّ ما أكتب هو لها ومن أجلها...أنا وجدت فى آيدا ذلک الإنسان الذى لم أجده طيلة حياتى.»

لشاملو مجموعات شعرية كثيرة منها: "آهنگهاى فراموش شده" نشرها سنة١٣٢٦ش بمساعدة ابراهيم ديلمقانيان.(لنگرودى، ١٣٨١ش: ٣٥٤) ولكن حذفها فيما بعد من أعماله الأدبية لضعفها فى الأسلوب. من المجموعات الشعرية الأخرى له قصيدة"٢٣" ،"قطعنامه"، "آهنها و احساس"، "هواى تازه"، "باغ آينه"، "آيدا در آينه"،"لحظه ها وهميشه"،"آيدا، درخت وخنجر وخاطره"، "ققنوس در باران"، "مرثيه هاى خاک"، "شكفتن در مه"، "ابراهيم در آتش"، "دشنه در ديس"، "ترانه‌هاى كوچک غربت"، "در آستانه" و"حديث بى قرارى ماهان".

ولا تكمن أهمية شاملو فى الشعر الإيرانى فى كونه شاعراً وحسب، و أيضا فيما قام شاملو به من ترجمة وتعريف كثير من الشعراء والكتّاب العالميين إلى الفارسية منهم سان جان بروس ولوركا وألبرتى وآخرون؛ كما ترجم بعض الروايات وقام بأبحاث فى مجال التراث الشعبى الإيرانى.

علاوة على هذا، نشط شاملو فى مجال الصحافة وقام بإصدار أو رئاسة تحرير عدة صحف؛ وكان دوره المبرز فى تطوير الشعر الفارسى الحديث أكثر من أى شاعر إيرانى آخر حيث يتمتع شعره الجميل بلغة بليغة وعمق فى المفاهيم والمضامين.

وكان أحمد شاملو باحثا دؤوباً فى مختلف مناحى الحياة الأدبية والثقافية، لايكل ولا

يتعب حيث أغنى المكتبة الفارسية بدواوينه وترجماته وبحوثه الفلكلورية.

ويمكن للمتلقى أن يلمس فى قصائد شاملو، الملحمة منسجمة مع الغزل ويري الإنسان المعاصر حاضرا فى معظم قصائده. يجد شاملو فى شعره الإنسان وشأنه ويعارض التحقير والتوهين الذى يتعرض له هذا الإنسان المقهور من قبل الأنظمة الاستبدادية التى لاتقيم لوجوده ومقدراته وزنا قط. كما تركت أناشيده الفذة، آثاراً كبيرة علي نتاج شاملو الشعرى فكتب قصائد تعتبر من أروع قصائد الحرية فى إيران، تتميز فى كثير من الأحيان بطابع إنسانى سامٍ وحبّ يأبى أن يخمد فى ظلّ الظروف الحالكة وسيطرة العنف والتعسف.

وقد نهل الشاعر من اللغة الفارسية والأدب الفارسى القديمين حيث مزج هذا التراث مع الحداثة بإدخاله عنصر الإنسان المعاصر ومعاناته فى قصائده.

من الشعراء العرب الذين التقاهم شاملو يمكن الإشارة إلى أدونيس وعبد الوهاب البياتى اللذين التقاهما عام ١٩٧٦م وذلک خلال مشاركته فى مؤتمر حول الأدب فى الشرق الأوسط فى أمريكا.

رمزية الطائر

من البديهى أن الغرض من ذكر الطائر فى الشعر ليس وصف جماله وطيرانه فقط؛ بل إن الشاعر باختياره يرمز إلى معان مختلفة كالحرية مثلا؛ خاصة لو رافقت هذه الكلمة كلمات أخرى كالقفص، أو العش أو التحليق فى الجو إذ سيرمز به إلى المطالبين بالحرية والمجاهدين فيها فى مجتمع ضيق كالقفص الذى لاحرية فيه بأنواعها كحرية الفكر و البيان و الرأى. وبعض الأحيان يتخذه الشاعر كقناع ويظهر آلامه وآماله باستخدامه رمزا لنفسه؛ فهو إن يذكر طيرانه فإنما يريد الإقصاء باشتياقه إلى التحليق فى جوّ الملكوت ويريد الوصول إلى الحقيقة وإلى الله. إذن إن الطائر يرمز إلى الخفة والحرية من أثقال الأرض. على أن الطائر من الرموز الرائجة فى الأدب العالمى فى النصوص الصوفية والتعليمية والاخلاقية. ولايختص بأدب دون آخر لانه رمز مأخوذ من الطبيعة وهى متفسح أمام كل شاعر فى أى بلد.

ليســت رمزية الطائر شيئاً جديداً بل كانت شائعة منذ القديم؛ بحيث ورد فى القرآن الكريم ما يدلّ على ذلک كالتفأل و يعبر عن هذا بـ"اطيّروا"و"تطيّروا":

«قَالُوا إِنَّا تَطَيَّرْنَا بِكُمْ لَئِن لَّمْ تَنتَهُوا لَنَرْجُمَنَّكُمْ وَلَيَمَسَّنَّكُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ.»(يس: ١٨)

وهذا يلائم ما نقل من الأقدمين عن إرســال الطّير قبل كل فعل وخاصة الحرب؛ إذ يطّيّروا بطائر –وفى الأغلب كانت حمامة– لو كان يطير إلى اليمين فهو يرمز عندهم إلى السعد وإن طار إلى اليسار فهو يرمز إلى الشؤم على ما يتوقعون.

كما شبه أعمال الانسان بطائر فى عنقه يوم القيامة:

«كُلَّ إِنسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَآئِرَهُ فِى عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيامَةِ كِتَابًا يلْقَاهُ مَنشُورًا»(الاسراء:١٣)

والقدماء كانوا يعتبرون الحمامة رمز السـلام، والحوم رمز السـعادة والغراب رمز الوشـاية والسرقة كما يعتبرون البوم شؤما. وهذا يدل على المعانى الرمزية للطيور منذ القديم.

إن الطائـر يمكن أن يكـون رمزا للملائكة والروح(سـرلو، ١٣٨٩ش: ٢١٨–٢٢١) ويؤيد هذا ما يصوره لنا القرآن عن الملائكة أولى الأجنحة:

«الْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ جَاعِلِ الْمَلَائِكَةِ رُسُلًا أُولِى أَجْنِحَةٍ»(الفاطر: ١)

وقيل إن أرواح الشـهداء ستكون ذات أجنحة وسـتطير فى الجنة كما لقّب بعضهم بلقـب الطيّار. عـلاوة على هذا ووفقا لما قلناه عن حريـة الطائر، يمكن أن يكون رمزا للـروح التى تفرّ من الجسـم. فالطائر بصورة عامة رمز للخطـوات الروحية والملائكة. (شواليه، ١٣٨٤ش: ١٩٦–١٩٨)

يمكن أن يكون للطائر معان غير هذه المعانى التى اشـير إليها وفقا لتركيبه وسـياقه فى الجملة كما يمكن أن لايكون له معنى رمزياً وقصد الشـاعر والكاتب هو تشـبيها لا أقل ولا أكثر.

معانى الطائر الرمزية عند محمد الماغوط وأحمد شاملو

محمد الماغوط وأحمد شـاملو كلاهما من روّاد قصيدة النثر فى العربية والفارسـية ومن الشعراء الرمزيين وآثارهما مملوءة بأنواع الرموز؛ منها مشتركة بينهما ومنها مختصة

لأحدهما دون الآخر. من الرموز المشتركة بينهما رمز الطائر. إن هذين الشاعرين بالنظر إلى الخصائص البـارزة للطائر كالطيران والحركة والنعومة والخفة والعصمة، يلبسـان عليـه ثوب المعانى المختلفة وفقا لظـروف مجتمعهم السياسـية والاجتماعية والثقافية. نشـاهد فى الغالب، معنى مشـتركا وأحيانا مختلفا فى قصائدهما. نشـير إلى بعض هذه المعانى فيما يلى.

أ. الطائر والحرية

الحرية من المعانى المشتركة للطائر عند محمد الماغوط وأحمد شاملو وهما قد اشتهرا بشـاعرى الحرية؛ وبالنظر إلى الأوضاع السياسـية والإجتماعية السائدة فى عصرهما والإختناق المسـيطر فيه وفقدان الكرامة المطلوبة يتعين سبب هذه المناشدة فى الحرية كما نرى كليهما يطلبان هذه الأمنية بكل اشتياق فيصرخ الماغوط:

آه يا امى /لوكانت الحرية ثلجا /لنمت طوال حياتى بلامأوى.(الماغوط،٢٠١٣م:٢٠٦)

و برأيه لو تهمس بهذه الكلمة ستطوق الحراب عنقك فى هذا المجتمع المظلم:

عندما حلمت بالحرية/ كانت الحراب / تطوق عنقى كهالة الصباح.(ن.م:٢٨٢)

يبحث محمد الماغوط دائما عن الحرية وبكل كلمة وأداة وأسـلوب؛ إمّا بالصراحة، إمّا بالسخرية، إما بالكناية والرمز؛ فلا تخلو قصيدة من قصائده من هذه الأمنية المطلوبة والمهجورة.

و ها هو أحمد شـاملو الذى اشـتهر –كمثيله– بشاعر الحرية فى ايران ونرى وجهة نظـره إلى الحرية تختلف عن نظـره أحياناً؛ فها هو يرى بـأنّ الحرية هى التخلص من الخرافة.(ديانـوش، ١٣٨٥ش :٢٥) بل و فى إحدى قصائده نراه يعتقد بأن الحرمان من الحرية يساوى عدم وجود العالم والله – جل جلاله–:

سكوت آب

می‌تواند خشكى باشد وفرياد عطش

سكوت گندم

می تواند گرسنگی باشد وغريو پيروزمندانه قحط

همچنان که سکوت آفتاب
ظلمات است
اما سکوت آدمی فقدان جهان وخداست
غریو را تصویر کن! (شاملو، ١٣٨٧ش : ٧٤٦)

(صمت الماء یؤدی الی الیبس والعطش وصمت الحنطة یتجلی فی الجوع وانتصار القحط کما صمت الشمس هو الظلمة بعینها ولکن صمت الانسان هو غیاب العالم و غیاب الله.. فعلیک بتصویر الصرخة)

و إلیک فیما یلی تصویره الرمزی للإختناق الموجود فی المجتمع وعدم الحریة أکثر وضوحا لتدرک دلیلا مضافا وملموسا علی اختلافه عن صاحبه فی وجهات النظر إلی مغزی الحریة أو الانطلاق من قیود التعسف والاستعباد.

دهانت را می بویند / مبادا که گفته باشی دوستت می‌دارم / دلات را می‌بویند / روزگار غریبی است نازنین.... وعشق را /کنار تیرک راه بند/ تازیانه می‌زنند/ عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد .../ آن که بر در می‌کوبد شباهنگام/ به کشتن چراغ آمده است/ نور را در پستوی خانه نهان باید کرد..../ وتبسم را بر لب ها جراحی می‌کنند/ وترانه را بر دهان/ شوق را در پستوی خانه نهان باید کرد..../ ابلیس پیروزمست/ سور عزای ما را بر سفره نشسته است/ خدا را در پستوی خانه نهان باید کرد.... (شاملو، ١٣٨٧ش :٨٢٤-٨٢٥)

(إنهم یشمون رائحة فمک لکیلا تقول إنی أحبک / و هم یشمون رائحة قلبک / هذا زمن غریب یا حبیبتی / انهم یضربون الحب بالسوط عند العمود / فیجب أن نخفی الحب فی دولاب البیت / من یقرع الباب عند المساء جاء لقتل المصباح / فیجب أن نخفی النور فی دولاب البیت / إنهم یجرون عملیة جراح لرسم البسمة علی الشفاه والأغنیة فی الفم / یجب أن نخفی العاطفة فی دولاب البیت / و جلس الشیطان علی مائدة حفلة حدادنا سکران منتصرا / یجب أن یکون الله مخفیا فی دولاب البیت)

ألا إن الحریة فی قاموسه تعادل الحب والنور والله نفسه. وهو أیضا یتمسک بالرمز لبیان أفکاره علاوة علی الصراحة.

من الرموز التى استخدمها شاعرانا فى بيان الحرية هو الطائر فنجد محمد الماغوط يناشد فى طلب الحرية التى انفصلت عنه بلسان رمزى مبهم و يستخدم الطائر رمزاً للحرية كما يستخدم الغصن رمزاً للوطن:

طالما عشرون ألف ميل بين الغصن والطائر/ بين السنبلة والسنبلة/ سأجعل كلماتى مزدحمة كأسنان مصابة بالكزاز/ وعناوينى طويلة ومتشابكة كقرون الوعل.(الماغوط، ١٩٧٣م: ٦)

يبين الماغوط فى هذه القصيدة بأنه لن يتنازل عن عشقه فى طلب حرية الوطن وتحريض الآخرين على طلبها. وربما يرمز بالطائر إلى نفسه و كل المطالبين بحرية الوطن والمجاهدين فى سبيله، هم الذين يفدون أرواحهم للوطن ولن يخونوه أبداء وإن يُرِد الحكام والمستبدون أن يحرموه من هذا الحق فسيدافع عن حقه وأمنيته بسلاح الكلمة التى ستنشب فى أرواحهم كالأسنان المصابة بالكزاز وستطحنهم. و نرى هذا المضمون فى أشعار شاملو حيث يقول:

امروز، شعر/ حربه خلق است/ زيرا كه شاعران/ خود شاخه اى ز جنگل خلقند. (شاملو، ١٣٨٧ش: ١٤٢)

(اليوم يعد الشعر سلاح الناس / لأن الشعراء غصون هذه الغابة)

برأيه إن الشعر أفضل سلاح للحرب مع مخالفى الحرية. و صرح به الماغوط فى حوار أجرى معه و عبر عنه بالسلاح الأزرق الذى سيعين العرب فى الإنتصار على أعداء الحرية:« لن ننتصر على أعدائنا وأعداء حريتنا وتاريخنا ومستقبلنا بالسلاح الأبيض أو الأحمر بل بالسلاح الأزرق، أى بالكلمة.»(صويلح، ٢٠٠٢م: ٤٨)

ب. الطائر رمز للشاعر نفسه ولكل من ينشد الحرية أو يطالب بها ذكراً كان أو أنثى:

نرى فى كثير من الأحيان يعبر هذان الشاعران عن نفسهما وآلامهما بالطائر كما يسمى الماغوط نفسه طائراً من الريف:

أنا طائر من الريف / الكلمة عندى أوزة بيضاء/ والأغنية بستان من الفستق

الأخضر.(الماغوط، ١٩٧٣م: ٥٨)

و يشبه شاملو نفسه بطائر أدرک ظلمة الليل ومفاسد المجتمع وما فيه من فقدان الحرية والكرامة ويحاول أن يستنهض الآخرين:

مرغی از اقصای ظلمت پر گرفت/ شب، چرائی گفت و خواب از سر گرفت/ مرغ ، وائی کرد، پر بگشود وبست

راه شب نشناخت، در ظلمت نشست.(شاملو، ١٣٨٧ش: ٣٢٢)

(طار طائر من نهاية الظلام / سأل الليل عن علة طيرانه ثم استأنف النوم / أنّ الطائر أنينا ثم فتح جناحه وأغلق ولم يعرف طريق الليل فجلس فی الظلام)

و هذا الطائر بعد ترانيم كثيرة وتغريد متواصل يفلح فی تحريض الآخرين بقصائده وأشعاره:

من همان مرغم که وای آواز او

سوز مأيوسان همه از ساز او(ن.م:٣٢٣)

(أنا نفس الطائر الذی يتغنی بالويل و يكون حنين الآيسين من غنائه)

كأنه يقوم بقيادة الآخرين لطلب الحرية والمجاهدون فی سبيلها يقتدون به ويسترشدونه؛ وهو يعيد الأمل إلی نفوسهم ويشجعهم علی المضی فی هذا السبيل حتی غايته؛ كما يبشرهم بأنه لاحاجة للقفص بعد أن أثمرت هذه الشجرة:

درخت تناور/ امسال چه ميوه خواهد داد/ تا پرندگان را به قفس/ نياز/ نماند. (شاملو، ١٣٨٤ش: ٢٠)

(ماذا ستثمر الشجرة التنوار هذا العام حتی لاتحتاج الطيور إلی القفص)

و بعض الأحيان يعبران بالطائر عن صوتهما الذی يبقی فی حنجرتهما و لا حرية لهما للتلفظ به؛ يقول الماغوط:

ففی حنجرتی بلبل أحمر يود الغناء(الماغوط، ١٩٧٣م:)

وينشد شاملو:

هزار كاكلی شاد / در چشمان توست / هزار قناری خاموش در گلوی من(شاملو، ١٣٨٧ش: ٨٢٦)

(الف قبرة سعيدة فی عيونک و الف کناری صامت فی حنجرتی)

والماغوط يقول:

علی لسانی خمسة عصافير(الماغوط، ١٩٧٣م: ٥٠)

و کثيرا ما يعبر الشاعر بالطائر عن نفسه و بالقفص عن المجتمع الضيق والداکن الذی يعيش فيه، وهذا أدّی إلی رکاکته ورخاوته ويأسه؛ فيتمنی الشاعر أن يطير ويخلص من هذا القفص المظلم والمستنقع العفن:

پرپرواز ندارم/ اما/ دلی دارم وحسرت درناها/ و به هنگامی که مرغان مهاجر/ در دریاچه‌ی ماهتاب/ پارو می‌کشند/ خوشا رها کردن ورفتن/ خوابی دیگر/ به مردابی دیگر/ خوشا ماندابی دیگر/ به ساحلی دیگر/ به دریایی دیگر/ خوشا پر کشیدن/ خوشا رهایی/ خوشا اگر نه رها زیستن/ مردن به رهایی!/ آه/ این پرنده/ در این قفس تنگ/ نمی‌خواند.(شاملو، ١٣٨٧ش: ٥٤٥-٥٤٦)

(ليس لی جناح للطيران ولکن لی قلب و أسف الکراکی / و حينما تجذف الطيور المهاجرة فی بحيرة ضوء القمر / يا حبذا التخلی عن کل شیء والذهاب / نوم آخر فی مستنقع آخر / يا حبذا مستنقع آخر فی شاطئ آخر عند بحر آخر/ يا حبذا الطيران والحرية / يا حبذا الموت حرّا اذ لا يمکن الحياة مع الحرية / آه / لا يتغنی هذا الطائر فی هذا القفص الضيق)

يتمنی الشاعر أن يعيش فی حرية حقيقية و إن لم يکن ذلک ممکنا فی حياته، فعلی الأقل أن يموت حراً ومطلق الرأی، غير مقيد بما يمقت من مسلک أو معتقد ولا کسيرالجناح عن التحليق عاليا للّحاق برکب الأحرار المتفانين الذائبين فی حب معشوقتهم الحسناء وهی الحرية الحمراء. فإذا کان الموت هو المفتاح الوحيد المتاح للتحرر من کل القيود فيا حبذا له! إن المکره المصفد بالأغلال لايلبث أن يتحول إلی کذوب فنان فتاک لعوب لايثبت علی حال ولايستمسک بمبدأ وثيق دائم. برأيه لايتغنی الطائر فی القفص الضيق و هو لايستطيع أن يغرد و ينشد لو لم يکن حراً و ما أشبه قوله هذا بقول محمد الماغوط الذی قال:

لِکَی تَکونَ شاعراً عَظيماً فی أی بَلَدٍ عَرَبی يَجِب أن تَکونَ صادِقاً

وَ لِكَی تَکونَ صادِقاً یَجِب أن تَکونَ حرّاً
وَ لِکَی تَکونَ حرّاً یَجِب أن تَعیش
وَ لِکَی تَعیش یَجِب أن تَخرَس.(خورشا، ١٣٨١ش: ٢٢٥)

و کثیراً ما یشیر الشاعر إلی عدم حریته بهذا الأسلوب أی بترادف الطیور والقفص و لهذه الکلمة دور أساسی فی شعره کما له قصیدة تبدأ بالـ"قفص"و تنتهی بالـ"قفص" و لعله یقصد بهذه البدایة والنهایة بأن القفص الذی یعیش فیه وهذا المجتمع الضیق، قفص أبدی لازوال له ولااضمحلال:

قفس
قفس این قفس این قفس...

پرنده/ در خوابش از یاد می‌برد/ من اما در خواب می‌بینمش،/ که خود/ به بیداری/ نقشی به کمالم / از قفس.

...../ قفس/ این زمزمه/ این غریو/ این بهاران/ این قفس این قفس این قفس ای امان.(شاملو، ١٣٨٧ش: ٩٩٢-٩٩٣)

(القفص / هذا القفص / هذا القفص.../ ربما ینساه الطائر عند النوم / ولکنی أحلم به / وهو الذی فی الیقظة جزء من کمالی ... / القفص / هذه الهمسة / هذه الصرخة / فی هذا الربیع / الأمان من هذا القفص...)

"القفص"، "الطائر"و"أنا" هذه الکلمات الرئیسیة فی هذه القصیدة التی تشکل إطارها الخاص و تعطی صبغة خاصة للشعر ویبین مصداقیة رؤی الشاعر کما یبین تشاؤمه ویأسه. فنراه حینما ییأس من کل شیء ویشعر بأنه لاسبیل إلی الأمل المنشود فی هذا المجتمع القاسی، یرمز بالطیور المیتة إلی آماله المفقودة:

پرندگانت همه مرده‌اند / در صحرای بی سایه و بی پرنده زندگی می‌کنی / آنجا که هر گیاه در انتظار سرود مرغی خاکستر می‌شود.(شاملو، ١٣٨٧ش: ٢٢٧)

(لقد ماتت طیورک کلها / أنت تعیش فی صحراء بلا ظلال ولا طیور / حیث یتحول کل نبات إلی رماد فی انتظار أغنیة طیرٍ ما)

و نری هذه الثنائیة (القفص والطائر) فی قصائد الماغوط کما یبدأ مسرحیته العصفور

الأحدب بـ"قفص" و تلک مسرحية مملوءة من الرموز التى يمكن أن نسمع صرخة الحرية مـن خلالها. جدير بالذكر أنه كتب هذه المسـرحية فى غرفة واطئة بحى"عين الكرش" حينمـا كان مطاردا واختبئ فيها و–كما يقـول– كان مضطرا أن ينحنى كى لايصطدم رأسه بالسقف.(صويلح، ٢٠٠٢م :٤٠) وهذا كله دليل على أنه ماكان حراً بل كان حذرا وأخذ اسم المسرحية من حالته هذه.

اذن بهـذه المقدمـة يتبين أنه يتأوه فى هذه المسـرحية أيضا من فقـدان الحرية فى المجتمعات العربية ومن الذل والاحتقار الذى أدّى إلى الحداب ويشـبه أفراد المجتمع بالعصافير الحدباء. نرى فقدان الحرية وطلبها واستشهاد طلابها فى هذه المسرحية أكثر من بقية آثاره. و بموهبته الشعرية الخاصة يصور هذه الأمنية المفقودة بصور مختلفة؛ مثلا باضافة صفة أو لون يبين معنيين متضادين فيضاعف أهمية هذا المطلوب:

القـزم: (منفعلاً وباكياً) لقد حطمتنـى يا رجل، ونثرت الملح القاتل فى أكثر جراحى عمقاً وكبرياءً. لاأستطيع، لاأستطيع أن أصغى إلى شرذمة العصافير المرذولة تغنى، طالما هنـاک عصافير حمراء وخضراء تمزقهـا القنابل و هى على أهبـة التحليق...(الماغوط، ٢٠١٣م: ٨٣)

اسـتخدم الماغوط كلمة «العصافـير» مرتين فى هذه الجملة ولكـن كل مرة بصفة مختلفـة؛ و هو يقصد بالعصافـير المرذوله، الأراذل الذين لايسـتحقون مكانة عالية فى المجتمع ولكن استووا على عرش الحكومة جبارين–كما هو الأمير نموذج واضح منهم فى الفصل الثالث من مسـرحيته هذه– ولكن هذا هو الماغوط الذى يضيف صفة بتلک الكلمة نفسـها ويغير المعنى السـلبى إلى المعنى الايجابى تمامـاً ويرمز به إلى الأحرار الذين لاينحنون أمام الظلم والجور بل يسـتقبلون الشـهادة الحمراء ولو لم يصلوا إلى عشقهم الأبدى و هو الحرية واستوقفوا على أهبة التحليق.

وكذلک يرمز الماغوط بالعصفور إلى طلاب الحرية الذين يفضلون السـجن والمنفى على العيش فى ظل الاحتقار والظلم ويفرشون أهدابهم لقدوم كل من ينادى بالحرية:

أصـوات: لاتفكر كثيراً أيها الأمير الشـاب، لا تضربنا بالسـياط، أنفخ علينا فقط لتسـقط جلودنا كدهان الطاولات، أو أرسـلنا فى عربات مطفأة إلى السـجون، حتى

العصافير هناک تحلّق وأعشاشها فی أعناقها... أو اضربنا، اضربنا، حتی تنکسر القصبة و یسیل الدم علی الراحتین، فجلودنا القدیمة معبأة فی جیوبنا وأهدابنا الرائعة أکواخ للعصافیر.(ن.م:٩١)

ومرة أخری استخدم الماغوط هذا الطائر الصغیر فی المعنی الرمزی وأشار به أولا إلی کل انسان لایفکر بحریته وحریة وطنه فهذا الشخص دائما له قیوده وسلاسله وکما یعلق القفص فی عنق العصفور یعلق فی عنق الانسان العربی.(صویلح، ٢٠٠٢م: ٤٦) وربما یرمز بالعصافیر الأولی إلی الذین سجنوا فی سبیل الحریة فترکوا کل متعلقاتهم من الأهل والقرباء والبیت حیث أصبحت أعشاشهم علی ظهورهم فلا ناقة لهم و لا جمل خارج السجن. وأمّا العصافیر الثانیة فهی رمز لطلاب الحریة والشهداء فی هذا السبیل.

و شاملو أیضا یبین ما أصیب به الأحرار الذین یجاهدون فی سبیل الحریة من القتل والسجن والمنفی. و یستخدم الطائر لهذا الغرض. نقرأ فی إحدی قصائده:

به نو کردن ماه/ بر بام شدم/ با عقیق وسبزه وآینه/ داسی سرد بر آسمان گذشت/ که پرواز کبوتر ممنوع است.

صنوبرها به نجوا چیزی گفتند/ وگزمه‌گان به هیاهو شمشیر در پرندگان نهادند/ ماه برنیامد(شاملو، ١٣٨٤ش: ٤٦)

(صعدت علی السطح لتجدید القمر مع العقیق و الخضرة و المرآة / مرّ منجل بارد علی السماء [وهو یوحی] أن طیران الحمامة ممنوع. / تناجی اشجار الحور شیئا / و وضع العسس السیف علی [نحور] الطیور صارخا / فلم یأت القمر)

إن العسس والشرطة – وهو ممثل الدولة- رمز للحکام الظالمین المستبدین الذین یمانعون طیران الطیور و هو رمز للحریة وطلابها ویقمعونهم بالسیوف جهراً. وما أجمل التعبیر الذی استخدمه الماغوط عن تعذیب الأحرار فی المجتمع حینما یعترضون أو ینتقدون:

الطائر الذی یغنی یزج فی المطابخ.(الماغوط، ١٩٧٣م: ٧٢)

یشیر الماغوط بفقدان حریة التعبیر أیضا باستخدام کلمة«یغنی»ویقول إن ترد حقک ستسجن وتقتل کما یشیر إلی هذا المضمون فی مسرحیة العصفور الأحدب؛ حینما یقرأ

القاضـــى الحكم على المتهم ويتعجب من فعله و هو الذى لم يســـتمتع فى حياته من أية حرية إذن كيف استطاع أن يعترض لأجل الحب والمطر:

القاضى: ليس من أغرب الأمور، بل من أكثرها شناعة واستهتاراً بالمثل والتقاليد، أن يخرج صانع أحذية قذر، لم ير فى حياته سحابة أو عصفوراً، من حانوته ويتجول حافياً مـــع زوجته وأطفاله على الزجاج المحطم مطالباً بالمطر والحب.(الماغوط، ٢٠١٣م: ٩٨).

آثار هذين الشـــاعرين مملوءان من صرخة الحرية و اذا تصفحناها لوجدنا كل سطر فيها و كل كلمة تتفوه بالحرية ويمكن أن يســـطر منها عشـــرات الكتب فلامجال فى هذا المقال لإطالة البحث عنها أكثر من هذا.

ج. الطائر والعصمة والطهر

من المعانى الأخرى للطائر عند محمد الماغوط و أحمد شاملو هو رمز الطهر والهدوء. هذان الشاعران يستمدان من هذه الصفة البارزة للطائر فى بيان مظلومية الناس خاصة الأطفال الأبرياء الذين استشهدوا بأيدى الجبابرة. يصور الماغوط هذا الظلم للمظلومين باستخدام العصفور وعطفه على الأطفال؛ لأن كليهما رمز للبراءة:

المتهم: معاذ الله يا ســـيدى؛ ولكنها المفاجأة، الدهشـــة العظيمـــة لرؤية العالم مقذوفاً بكل وميضه الجاهلى ككرة القدم إلى الوراء ...إنها القناعة المطلقة بما تقول وما لاتقول، هى التى جعلتنى أحلم الآن بالموت تحت المطر، بقوارب مهشـــمة يســـيل على صواريها المتأرجحة دم العصافير ودم الأطفال...(ماغوط، ٢٠١٣م :١٠٦).

ونشـــاهد هذه الصورة فى المواضع الأخرى خاصة فى نهاية المسرحية حينما يغرق الأطفال فى دمهم و يحضر الماغوط عصفورين لبيان العصمة والمظلومية؛ حيث يقول:

تقفـــر القاعة من الجميـــع و يبقى الطفلان كدمعتين صغيرتين فـــى صحراء العالم..... ثم تهـــب ريح قوية أخـــرى محملة بالغبار والأشـــواك وأوراق الصحف، يرفرف خلالها عصفوران غريبان ثم يحط كل منهما على خشبة.(ن.م)

و شاملو أيضا يعبر عن العصمة والطهر باستخدام الطائر ويقول:

من از آتش وآب / سر در آوردم / از توفان واز پرنده / من از شادى ودرد / سر

در آوردم.(شاملو، ۱۳۵۷ش: ۸٤)

(انا فهمت معنى النار والماء /كما فهمت معنى العاصفة والطائر / والفرح و الألم)

كما نشاهد أنه يجمع مجموعة من الأضداد فى هذه القصيدة؛ لو اعتبرنا الطوفان بمعنى الثورة والاضطراب، يمكــن القول بأن الطائر هنا يحقق معنى الهدوء و لو اعتبرناه رمزا للأوساخ والأقذار التى يحملها السيل نحو الأقاصى يمكن أن يأخذ معنى الطهر والنقاء.

د. الطائر والهدوء والسكينة

مــن الصفات البــارزة الأخرى للطائر هو اســترخاؤه وهدوءه. لذا راح الشــعراء يستعينون بهذه الصفة على طلب أمن المجتمع وخلاصه من المخاوف والمظالم و هذا هو الماغوط الذى يطلب أن ينصب مشــنقته بعد هدوء قلبه اســتمداداً بالحمامة على سبيل المشابهة:

انصبوا مشنقتى عالية عند الغروب / عندما يكون قلبى هادئاً كالحمامة...(الماغوط، ۱۹۷۳ش: ۲۰)

وفى كثير من الأحيان يستعيرون هدوء القلب من الحمامة فنرى شاملو يشبه القلب بالحمامة التى يجب أن تطير ولو كانت ملطخة بالدماء:

ودلت /كبوتر آشتى است/ در خون تپيده / به بام تلخ/ با اين همه / چه بالا/ چه بلند./ پرواز مى‌كنى(شاملو، ۱۳۸٤ش: ۲۵)

(وقلبک / حمامة السلام / الملطخ بالدم / على سطح المرارة / ورغم ذاک يا له من الطيران والتحليق)

و يرمز الماغوط بها إلى الهدوء والسكينة مرة أخرى حينما يبين أمنياته بوصفه:

أشــتهى أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة / أو صليبا من الذهب على صدر عذراء / تقلى الســمک لحبيبهــا العائد من المقهى / و فى عينيهــا الجميلتين / ترفرف حمامتان من بنفسج.(الماغوط، ۱۹۷۳م: ۲٦)

فى هذه القصيدة علاوة على الســكينة والهدوء أشــير إلى الحب والعشق كما أشار إليه شاملو بقوله:

روزی مـا دوباره کبوترهایمان را پیدا خواهیم کرد / و مهربانی دسـت زیبایی را خواهد گرفت.(شاملو، ١٣٨٧ش: ٢٠٧)

(يوما ما سنجد حماماتنا من جديد / والمحبّة ستمسک بيد الجمال)

كما يعبر عن الحب الطاهر والعشق الحقيقى بالكنارى وينشد:

گوش بر هیبت طوفانی فریادهای نیاز واذکار بی‌سخاوت بسته

دو قمری بر کنگره سرد

دانه در دهان یکدیگر می‌گذارند

وعشق

بر گرد ایشان حصاری دیگر است.(ن.م: ٧٠٠)

(هنـاک قمریان عند تثلیـم بارد یضع أحدهما البذرة فی فـم الآخر / وآذانهما لا یسمع صرخة العاصفة و الحاجة غیر الکریمة؛ لأن الحب أحاطهما)

و نـری هـذا المضمون فـی أولی قصائد مجموعته المسـماة"حزن فی ضـوء القمر" للماغوط و هو یمزج هذا الطائر بالربیع الذی هو رمز للحیاة والعشق و یبین شوقه إلیها:

أیهـا الربیـع المقبل مـن عینیها / أیها الکنارى المسـافر فی ضـوء القمر / خذنی إلیها(الماغوط، ١٩٧٣م: ١)

ه. الطائر والنحوسة وأعداء الحرية

مـن المعانی الأخری للطائر عند شـاعرینا النحوسـة والخبـث و غالباً ما یعبران بالغراب لتأدیة هذه المعانی؛ لهذا الطائر معان سلبیة فی الأدب العالمی کالمکر، النمیمة، الشـرارة ، المرض، التنبؤ، الجشـع، الموت، النجاسـة والشـائعات لا أساس لها.(انظر شـوالیه، ١٣٨٤ش: ٥٨١-٥٨٦) و یبرز الشاعران فی بلورة هذه المعانی السلبیة أیضاً فلایختلف فی معناه عن الآخرین. فنری الماغوط یعطیه معنی النحوسة والموت و ینشد:

منـذ أن غاب عنا ذلک الغریـب / أضحت خرائب قاتمة / تصفر فیها الریح / تنعق فیها الغربان.(الماغوط، ١٩٧٣م: ٤٦)

کما ندری لو أخلی البیت من الأهل والسـکان لعشعش فیه البوم والغربان، فهذان

الطائـران مـازال يرمزان إلى الخرائب كما يرمزان إلى النحوسـة والموت و اسـتفاد الماغـوط من هـذا المعنى للإفصاح عن ضجـره لغياب حبيبته و كذلک اسـتخدم هذا الطائر مرة أخرى حين الوداع حيث اعتبر حضوره نحسا:

لاأريد أباً يلوح بشملته / أو حبيبة تنعق لأجلى كالغراب / أريد أن أرحل هكذا / فقيراً وكسولاً.(ن.م: ٢٩)

ولكن رؤية شـاملو للغراب أوسـع من رؤية الماغوط رغم إرادة المعنى المشـترک له؛ استخدم شـاملو الغراب فى معنى الموت، الخراب، النحوسة والاستبداد و... .فنرى شاملو خائب الأمل ومنزعجا من كل شيء:

همچنان کز گردش انگشـت ها بر پرده‌ها / وز طنین دلکش ناقوس / وز سـکوت زنگ‌دار دشـتها / وز اذان ناشـکیبای خروس / وز عبور مه ز روی بیشـه‌ها / وز خروش زاغ‌ها /...../ اشک می‌ریزد دلم. (شاملو، ١٣٨٧ش: ١٢٤)

(يذرف قلبى الدمع لحركة الأصابع بين المقامات الموسيقية / و لصدى الجرس الحلو / لصمت السـهول الرنّان / لصوت الديک الغير متسـامح عند الأذان / لمرور الضباب فوق الغابات / لصرخة الغربان السود..)

نراه منزعجا فى هذه القصيدة و كل شـيء يؤذيه فلافرق بين الغربان التى ترمز إلى الوحشة والخوف و بين الديک الذى يرمز إلى صبح الحرية واليقظة وطلوع الفجر.

و فى مكان آخر نراه يرمز إلى أعداء الحرية والمتخلفين والمتزمتين بالغراب:

من پرومته نامرادم / که کلاغان بی سرنوشت را از جگر خسته، سفره ای جاودان گسترده‌ام(ن.م٣٠٧)

(أنا بروميثيوس حزين / بسطت المائدة الأبدية للغربان بلامصير من الأكباد المتعبة)

فى هذه القصيدة يعتبر الشاعر نفسه بروميثيوس – الآلهة الأسطورية-. فهذه الالهة رمـز للحرية الثـورة والتغيير؛ اذن إن الغـراب يعنى أعداء الحريـة والذين لايقبلون التجديـد والتغيير. كما نراه عند تشـاؤمه من كل شـخص، يعبر بالغـراب عن الموت والخراب فيشكو:

مثل این است ، در این خانه تار / هر چه با من سر کین است وعناد: / از کلاغی

که بخواند بر بام / تا چراغی که بلرزاند باد.(ن.م: ٣١٤)

(كأن كل شيء فی هذا البيت المظلم هو عدو لی وغاضب منی: من غراب ينعق على السطح حتى الضوء الذی يزلزله الريح)

يقصد الشاعر من هذا البيت المظلم بمجتمعه الذی ينعق الغراب فوق سطحه و هذاه علامة لخرابه وهدمه كما يرمز بالريح إلى الاستبداد الذی تريد أن تطفئ شعاع الأمل والحرية. و الفقرة التالية تقوى هذا المعنى:

مثل اين اســت كه می‌جنبد يأس / بر سكونی كه در اين ويران جاست / مثل اين است كه می‌خواند مرگ / در سكوتی كه به غم خانه مراست.

(كأن اليأس يهتزّ فی الصمت الذی يخيم على هذا الخراب / كأن الموت ينشــد فی الصمت الذی يحيط ببيتی الحزين)

و يحضر شاملو الغراب عند موت أبيه و يستفيد من معانيه السلبية:

... و قطره‌های خون / از حفره‌های تاريک چشــمش / بر گونه‌های اســتخوانی وی فرو می‌چكيد / وغرابی را كه بر شانه‌ی زورق بان نشسته بود / چنگ ومنقار / خونين بود.(ن.م٥٥٧)

(وكانت تقطر قطرات الدم على خديه العظميين من تجاويف عينيه المظلمة / ومخالب ومنقار الغراب الذی كان قد جلس على كتف ربّان القارب ملطخا بالدم)

فی هذه القصيدة يســتعمل شــاملو الغراب المســتقر على كتف راكب القارب رمزاً للموت، و هذا الراكب الذی هو رسول الموت يأخذ والد الشاعر معه ويدخله فی الظلام والموت.

النتيجة

لقد أظهر البحث أن توظيف الرمز لايختص بأدب دون آخر ولايعرف الحدود الجغرافية بل كل شــاعر فی أی بلد يستخدمه وفقا لأوضاع مجتمعه السياسية والاجتماعية و من دوافع اســتخدامه علاوة على الخوف المخيم علــى المجتمعات والضغط الحاكم، تعرف الشــعراء على المكاتب الأدبية الغربية ورغبتهم فــی خلق الآثار المبهمة ومحاولتهم فی

تشريک المتلقی فی کشـف المعانی الأکثر والسير من معنی واحد إلی عدة من المعانی. إذن لايمکـن القول بأن الرموز ليس لها إلّا تأويل واحد وحسـم؛ بل بعدد القراء يمکن أن يفسـر ويأخذ المعانی الجديدة. و شـاهدنا أن محمد الماغوط السوری وأحمد شاملو الايرانی، اسـتخدما الرموز المشترکة فی المعانی المشـترکة دون أن يؤثر أحدهما علی الآخر أو يتاثر به. فأخذ الطائر عند هذين الشـاعرين معانی رمزية کثيرة منها الحرية بکل معانيها کحرية الوطن من نير الاستبداد، حرية التعبير والرأی، کما له معان أخری کالرأفة، العطف والوداد والعصمة أوالنحوسة. و ربما يصور الشاعر نفسه فی ثوب طائر ما ويبين أفکاره من لسانه.

المصادر والمراجع

العربية

القرآن الکريم.

ابن جعفر، قدامة. (۱۴۰۳ق). نقد النثر. بيروت: دار الکتب العلمية.

ابن منظور. (۱۹۸۸م). لسـان العرب. ط۱، بيروت: لبنان: دار احياء التراث العربی للطباعة والنشـر والتوزيع.

الجندی، درويش. (لا تا). الرمزية فی الأدب العربی. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

خورشا، صادق. (۱۳۸۱ش). مجانی الشعر العربی الحديث ومدارسه، طهران: سمت.

صويلح، خليل. (۲۰۰۲م). محمد الماغوط، کان وأخواتها. ط۱، دمشق: دار البلد.

غطاس کرم، أنطون. (۱۹۴۹م). الرمزية والأدب العربی الحديث. بيروت: دار الکشاف.

الفيروزأبادی. (۱۳۰۶ق). القاموس المحيط. الجزء الثانی، بيروت: لبنان: دارالفکر.

الماغوط، محمد. (۱۹۷۳م). غرفة بملايين الجدران. بيروت: دار العودة.

--------. حزن فی ضوء القمر. بيروت: دار العودة.

--------(۲۰۱۳م). الأعمال الشعرية. دمشق: دار المدی.

--------(۲۰۱۳م). العصفور الأحدب. دمشق: دار المدی.

الفارسية

ادواردو سـرلو، خوان. (۱۳۸۹ش). فرهنگ نمادها. مترجم: مهرانگيز اوحدی. چاپ اول، چاپخانه نيل.

پاشایی، ع. (۱۳۷۸ش). زندگی وشعر احمد شاملو(نام همه شعرهای تو). جلد دوم. چاپ اول. تهران: نشر ثالث.
دیانوش، ایلیا.(۱۳۸۵ش). لالایی با شـــیپور(گزین گویه ها وناگفته های احمد شـــاملو). چاپ سوم. تهران : انتشارات مروارید.
رادفر، ابوالقاســـم.(۱۳۸۷). پژوهشی تطبیقی در وجوه مشـــترک فرهنگ و ادبیات یونانی. فصلنامه ادبیات تطبیقی دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت، س۲ ش۵.
شاملو، احمد. (۱۳۸٤ش). ابراهیم در آتش. چاپ دهم. تهران: انتشارات نگاه.
-------. (۱۳۸۹ش). مجموعه آثار. دفتر یکم(اشعار) چاپ نهم. تهران: انتشارات نگاه.
-------. (۱۳۵۷ش). آیدا در آینه. چاپ چهارم. تهران: انتشارات نیل.
شـــوالیه، ژان وگربران آلن(۱۳۸٤ش).فرهنگ نمادها، اســـاطیر، رؤیاها، رسوم، ایما واشاره، اشکال وقوالب،چهره ها، رنگها، اعداد. ترجمه وتحقیق: سودابه فضایلی. ٤جلد. چاپ دوم. لا مک: انتشارات جیحون.
لنگرودی، شمس(محمد تقی جواهری گیلانی). (۱۳۸۱ش). تاریخ تحلیلی شـــعر نو. چهار جلد. چاپ چهارم. لا مک: نشر مرکز.
مجابی، جواد. (۱۳۸۱ش). شناختنامه شاملو. چاپ سوم. تهران : نشر قطره.
هوهنه گر،آلفرد. (۱۳۸۳ش)..نمادها ونشـــانه ها. مترجم:علی صلح جو. چاپ هشتم. تهران: وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی. سازمان چاپ وانتشارات.
یونغ، غوستاو. (۱۳۷۷). الانسان ورموزه. ترجمه إلی الفارسیة: محمود سلطانیه. تهران: جامی.

المواقع الالكترونية

http://www.champress.net/champ3.asp?FileName=880220040505055217

إضاءات نقدية (مقالة محكمة)
السنة الثالثة عشرة ـ العدد الحادی والخمسون ـ خریف ١٤٠٢ش/ أیلول ٢٠٢٣م

صص ١٣٧ ـ ١١٥

اللیل، معرض الصور البصریة الرمزیة المتشابهة فی شعر فروغ فرخزاد ونازک الملائکة

أحمد نهیرات*

جمیل جعفری (الکاتب المسؤول)**

الملخص

دراسة الشعراء فی الأدبین العربی والفارسی بنظرة مقارنة تکشف عن زوایا لازالت مجهولة للأدباء والنقاد وتسلط الضوء لی أمور لها أهمیة عند الدارسین؛ ومن هذا المنظار یهدف هذا البحث إلی أن یقارن، شعر شاعرتین شهیرتین إحداهما فروغ فرخزاد فی الأدب الفارسی وثانیتهما نازک الملائکة فی الأدب العربی فی معالجتهما لظاهرة اللیل ودراسة تداعیاتها فی الضمیر البشری. فلقد استحضرت الشاعرتان اللیل بنظرة متشائمة باعتباره مصدر خوف؛ واستلهمتا منه کثیراً من معانیهما وصورهما البصریة والرمزیة. اعتمد البحث علی المنهج الوصفی– التحلیلی وتطرق إلی المباحث التالیة؛ أولاً: اســتقراء الصور البصریة والرمزیة المتشابهة عند الشاعرتین فی تصویر اللیل؛ ثانیاً: إتخاذ أربع مداخل للبحث من أربع حالات نفسیة للشاعرتین هی: الخوف، والقلق، والیأس؛ ثالثاً: توضیح الصورة البصریة عندکل منهما فی کل مدخل؛ رابعاً: شرح الدلالة الرمزیة لکل صورة عندهما کل علی حده. تشیر نتائج هذه الدراســة إلی أن الشاعرتین تشابهتا فی تصویر صور اللیل فی خمس نقاط؛ الأولی: وجدت الشــاعرتان اللیل خیر ما یعبر عن عواطفهما وأحاسیسهما؛ الثانیة: استحضرت الشاعرتان اللیل لتعبّرا به عن نظرتهما السلبیة للحیاة؛ الثالثة: استعانت الشاعرتان بالعین الباصرة فی تصویر مَشــاهد لیلیة بشخصیاتها وأحداثها؛ الرابعة: استخدمت الشاعرتان رموزاً متشابهة تماماً فی معان متشابهة هی: رمز الذئب للخوف، ورمزا الصراصیر والضفدعة للتعب، ورمزا الستار والسراج للقلق، ورمزا العصفور والشهاب للیأس.

الکلمات الدلالیة: فروغ فرخزاد، نازک الملائکة، اللیل، الصورة البصریة، المشابهة، الأدب المقارن.

*. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربیة وآدابها، جامعة کردستان، سنندج، إیران

**. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربیة وآدابها، جامعة کردستان، سنندج، إیران

j.jafari@uok.ac.ir

تاریخ الاستلام: ١٤٤٤/٠٦/٠٣ق تاریخ القبول: ١٤٤٥/٠٣/٢٩ق

المقدمة

اختار الشعراء موضوع الليل بمواصفاته المختلفة ظرفا زمنياً فى مسيرتهم الشعرية وتجربتها؛ للتعبير فيه عن عواطفهم، وأحاسيسهم، حين يختلون بانفسهم فيعبرون عنها بصدق تام.

يتلاقى شعر الشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد مع شعر الشاعرة العراقية نازک الملائكة أولاً: فى استحضار الليل ؛ ثانياً: فى رسم صور مرئية بالعين؛ ثالثاً: فى استخدام رموز متشابهة من حيث الشخصيات والدلالات و...؛ رابعاً: فى التعبير المتشائم إلى الحياة «نوع من اليأس، والتشاؤم، والقلق مشهود بجلاء ووضوح فى شعر الشاعرتين.» (شميسا، ١٣٨٣ش: ٢٥٧)

قد اعتمدت الشاعرتان فى صورهما البصرية الليلية على أولاً: استخدام الرموز السهلة العامية؛ للإشارة بها إلى معان سهلة؛ ثانياً: التعبير العاطفى والأحساسى عندهما؛ فقد عبّرت الشاعرتان عن تقلّباتهما العاطفية من خوف، ويأس، وضيق، وحيرة. ثالثاً: على التعبير الصادق عندهما، إذ تكشفان عن معتقداتهما الفكرية وميولهما العاطفية بصدق وبلامجاملات.

سلكت الشاعرتان مسلک المدرسة الرمزية فى صورهما، وقد كانتا موفّقتين فى استخدام الرموز المناسبة. فاستحضرتا الذئب للدلالة على الخوف، ورمزى الصراصيرِ والضفدعةِ ليدلّا على الضيق، رمز الستار والسراج للدلالة على الحيرة، أمّا رمزا العصفور والشهاب كانا مادتين لشعرهما للتعبير بهما عن اليأس.

بهذه الدراسة يمكن الكشف عن التشابهات بين الأدبين الإيرانى والعراقى فى صورهما ورموزهما ودلالتها. كما تمكّننا من التعرف على الأدب النسوى فى البلدين والكشف عن المعاناة المشتركة للمراة فى إيران والعراق حينئذ. «كلتا الشاعرتين رائدتا التجديد فى الأدب المعاصر و لكل منهما مكانة مرموقة فى الأدبين الفارسى والعربى.» (لنگرودى، ١٣٧٧ش: ١٠٧/٣– ١٠٨)

هذه الصور تدلّ على نقد ساخط لمكانة المرأة فى ايران والعراق، حيث المرأة تستغلّ فى المجتمع؛ كما تبين هذه الصور مدى خوف المرأة وعدم شعورها بالأمان النفسى

حيث التحقير والمهانات؛ يبرز فى الصور يأس الشاعرتين من تحسّن الأوضاع المعيشية للمرأة فى الأجواء السائدة. كما يمكن لمس نقد مبطَّن للسيادة والحكم فى البلدين لإهمالها حقوق المرأة.

أهمية البحث

للبحث أهميته للأسباب التالية: ١. صورهما عن الليل متشابهة جداً فى الرموز ودلالاتها ما يجلب نظر الباحثين للخوض فيها من منظور الأدب المقارن. ٢. دلالة الصور على واقع الحياة الاجتماعية فى ايران والعراق؛ وموقع المرأة فيه وموقف الشاعرتين منه تمهّد لدراسة المضمون الإجتماعى والإلتزام عندهما. ٣. صورهما تدلّ على أسلوب كل منهما ما يفتح المجال للتعرف على المنطلق الريادى الذى ابتنت عليه الحركة الشعرية النسوية فى البلدين. ٤. صورهما تكشف عن واقع نفسية الشاعرتين باعتبارها تصوّر حالاتهما النفسية ليلاً، بعيدتين عن أعين الآخرين، وفى محاورات ذاتية صادقة.

خلفية البحث

(المدينة الفاضلة فى فكر فروغ فرخزاد ونازک الملائكة) عنوان مقالة تناولت مواصفات المدينة الفاضلة عند الشاعرتين من منظور الأدب المقارن الأمريكى، فوضَّحت مخاوف الشاعرتين الفكرية وبواعثهما لوصف المدينة الفاضلة؛ ثم قارنت مواصفات المدينتين عند كل منهما؛ وتوصلت إلى أن التشابهات الفكرية عند الشاعرتين لعبت دوراً ملحوظاً فى تصوير الفكرة بشكل متشابه. (حيدرى، ١٣٩٢ش: ٥٨-٨٧)

مقالة بعنوان (مقارنة النوستالوجيا فى شعر نازک الملائكة وفروغ فرخزاد) تناولت المظاهر النفسية عند الشاعرتين؛ وقد توصلت إلى أن الأوضاع السيئة آنذاک، وعدم الإهتمام بالمرأة، وفقد الأحبة أجبرت الشاعرتين على التعبير عن سابق حياتهما بحسرة ولوعة. وقد تشابهت الشاعرتان فى التعبير عن الأوضاع السياسية، وذكر الموت، وذكر الحب، والحزن، والطفولة، والوطن، والمدينة الفاضلة، والأحبة وإن اختلفتا قليلاً فى بعض الجزئيات. (صيادى نژاد، ١٣٩٣ش: ٢٠٩-٢٢٦)

مقالة بعنوان (مقارنة بين شعر نازک الملائكة وفروغ فرخزاد من منظور اجتماعى) اعتمدت على الرسالة الإجتماعية للأدب وكيفية تبلور المواضيع الإجتماعية فى الشعر، فكشفت عن جوانب إجتماعية كثيرة برزت فى شعر الشاعرتين. وتوصلت الدراسة إلى أن الشباهة فى البنية الإجتماعية التى عاشت فيها الشاعرتان كان لها أكبر الأثر فى بروز مواضيع إجتماعية متشابهة فى شعرهما كالفقر، والفوارق الطبقية، وموضوع المرأة، والمدينة الفاضلة. (رخشنده‌نيا، ١٣٩٣ش: ٤١-٥٨)

أسئلة البحث

١. ماهى الأركان البصرية فى الصور الليلية عند الشاعرتين وتشابهاتها؟
٢. ماهى الدلالات الرمزية فى الصور الليلية عند الشاعرتين وتشابهاتها؟
٣. كيف تبلورت الأحاسيس المتشابهة للشاعرتين فى صورهما عن الليل؟

فرضيات البحث

١. الأركان البصرية لصورة الليل عند الشاعرتين هى الستار الغامق والسراج الخافت والذئب المفترس والذئب الماكر والصراصير والضفادع والعصفور الحزين والشهاب الخائب.
٢. استعانت الشاعرتان بالصور البصرية للدلالة على ما يعتور الإنسان من الحيرة والخوف والضيق واليأس فى الليل وإنهما استعارتا الصور رمزا للمعانى المطروحة.
٣. أحاسيس الشاعرتين فى نظرتهما المتشائمة إلى الليل وصورها وترميزها لما يجرى فى الضمير، تشابهت كثيرا ما يشير إلى أنهما عاشتا تجربة متشابهة.

المبانى النظرية

الصورة

الصورة لغةً: جاء فى لسان العرب لابن منظور »الصُّورةُ فى الشّكلِ، وَالْجمع صُوَر، وقد صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ، وتَصَوَّرْتُ الشَّيءَ تَوَهَّمْتُ صُورَتَهُ.» (ابن منظور، مادة صور) واصطلاحاً

هى صياغة المعنى العقلى والعاطفى فى تركيب لغوى فنى للكشف عنه بوضوح وجمال؛ والشاعر يبدو ناجحاً فى رسمه الصور إذا ماكان «... مستخدماً طاقات اللغة و إمكاناتها فى الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفنى ....» (القط، ١٩٨١م: ٣٩١) وقد اعتنى بها الأدباء العرب من سالف الأزمان فهى عندهم «كل الأدوات التعبيرية مما تَعوَّدنا على دراستها ضمن علم البيان، والبديع، والمعانى، والعَروض، والقافية، والسَّرد، وغيرها من وسائل التعبير الفنِّى.» (الولى، ١٩٩٠م: ١٠)

البصرية

«وقيل: البصر حاسة الرؤية. ابن سيده: البصر حس العين» (ابن منظور، مادة بصر). والبصرية اصطلاحاً هى رسم المعنى العقلى والعاطفى فى تركيب لغوى فنى يمكّن المتلقى أن يتصور ذلک المعنى – بخياله –ماثلاً أمامه، يبصره بأم عينه بشخصه وشخصياته ومكانه وزمنه.

تساهم الصورة فى صنع الجانب الشعرى من البعد البصرى بتجسيد المعنى مرئيا؛ باستخدام العين علاوة على السمع، فيتجسد المعنى الذهنى مشاهَداً مرئياً أمام أعين المتلقى المشاهِد؛ والشعر، إذن، يقرأ ويرى معاً. بتفعيل حاسة البصر فى العمل الشعرى، يخرج النص الشعرى من الرتابة، ويستقوى المعنى ويترسّخ فى ذهن المتلقى أكثر.

الرمزية

الرمز لغةً «تصويت خفى باللسان كالهمس و قيل اشارة و ايماء بالعينين و الحاجبين و الشفتين و الفم، و لكل ما استشرق اليه مما يبان بلفظ باى شيء اشرت اليه بيد او بعين.» (ابن منظور، مادة رمز) والرمز اصطلاحاً «الدلالة على ما وراء المعنى الظاهر مع اعتبار المعنى الظاهرى ايضا.» (عباس، ١٩٥٩م: ٣٢٨) تزداد الصورة جمالا برموزها التى تخرج بالمتلقى من الرتابة ليغور فى فضاءات جديدة خلقتها الرموز، علاوة على ما تدل عليها ظواهر الألفاظ من دلالات أولية. وهكذا يتمُّ إشراک المتلقى فى العمل

الفنى للكشــف عن معانى الرموز وعلاقاتها بمدلولاتها. فيتفاعل المتلقى مع النص أكثر وأكثر. «ولا ريب أنّ الصور التعبيرية الإيحائية أقوى فنياً وأشد أثراً من الصور الوصفية المباشرة، إنَّ للايحاء فضلاً لا ينكر على التصريح.» (الحاج حسن، ١٩٩٧م: ٨٤)

Symbol (الرمز بالعربية) كلمة يونانية بمعنى إلصاق قطعتين مجزّأتين؛ وهى مشــتقة من جذر Sumbollo بمعنى الشــئ الذى قد انشــطر إلى جزئين اثنين. (سيد حسينى، ١٣٧٦ش: ٥٣٨)

مقارنة الصور الليلية المتشابهة فى شعر الشاعرتين

تبعاً للتجربة الفنية المكرورة للشــعراء الســابقين فى اســتحضار الليل، استحضرت الشاعرتان (فروغ ونازک) هذه الظاهرة الكونية بأسلوب متشابه جداً. «الليل، والظلام، والوحدة، والحزن، من الكلمات الكثيرة الاستخدام فى شعر فروغ.» (شميسا، ١٣٨٣ش: ٢٥٧) وكذلک فى شــعر نازک الملائكة. وقد رسمتا فــى الليل صوراً رمزيةً نقدّمها فيما يأتى:

بصرية الصورة الرمزية لـ ''الحيرة فى الليل'' فى شعر فروغ ونازک

صورت الشاعرتان شعورهما بالحيرة فى ظلام الليل؛ وللتعبير عن حيرتهما، اعتمدتا على رسم صورتين بصريتين استحضرتا فيهما رمزين هما: الستار والسراج.

فى الصورة الأولى، يلعب الســتار الدور الأصلى فيها، حيث يســدَل ســتار الظلام ليعمى العيون عن رؤية الواقع. وفى الصورة الثانية يلعب السراج الدور الأصلى، حيث يدلّ على المحاولات اليائسة لكشف الحقيقة بإزالة الظلام عند الشاعرتين.

الصورة الأولى: الستار الغامق الرمز الأول للحيرة عند الشاعرتين

كلتا الشــاعرتين تســتحضران الســتار للتعبير به عن معاناتهما فى الظلام وسعيهما للخلاص منه. فى المقطع التالى، تصوّر فروغ مشهداً من ليلة مظلمة، أسدلت فيها ستائر الظلام، وهى تتحسّــر على نــور النهار الذاهب، وتتأوّه لظلام الليل الحالک المســيطر. شــخصيات الصورة ثلاث: الشــاعرة المهمومة، والســتار الغامق، والظلام الحالک؛ أمّا

الزمان فهو الليل والمكان المذكور فى الصورة فهو السماء الذى سرعان ما يختفى ويزول بإسدال الستار عليه؛ وما جاء فى الصورة إلا ليبين حرمان الشاعرة مما تحب وقبولها بما يفرض عليها من الظلام وما تكره:

آه/ سهم من اينست/ سهم من/ آسمانيست كه آويختن پرده اى آن را از من ميگيرد. (فروغ، ١٣٧٩ش: ٣٠٣)

هذِهِ هِی حِصَّتی/ حِصَّتی (هِی)/ سَماءٌ يَسْلُبُها مِنّی إسدال سِتار.

فى المقطع التالى، ترسم الشاعرة نازک الملائكة ليلة يسهر فيها شاعر مهموم، سيطر علـى نفسـه حزن عميق، ثمّ يحصل هنـاک تغير جذرى فى رؤية الشـاعرة إزاء الليل والظلام ويظهر تفاؤل وأمل حيث تعد إسدال ستار الظلام مقدمة لظهور السَّحَر والصباح وبهـذا يطَمئنُ المخاطب بزوال الظلام وطلوع الفجر عن قريب وبهذا تكلّمه الشـاعرة على لسـان الحياة قائلةً: هذا هو شـأن الشـاعر ينتظر الليل بنجومه لتبعث السحَرَ بعد إسـدال ستار الظلام. شخصيات الصورة هى: الشاعر المبدع، والحزن المفترس، والحياة الحكيمة، والنجوم الباعثة للسَحَر، والظلام الذى يعدّ الصورة ليستلهم الشاعر من النجوم إبداعه. أما الزمان فهو الليل والمكان هو السـماء الذى لم يذكر باللفظ لكنه يحضر فى المعنى. والشاعرة – هنا – تقصد نفسها وصنفها الشاعر جميعاً:

فإذا أشْحَبَ الْأسى وَجْنةَ الشّا/ عِرِ أوْ باتَ ليلَةً أوّاها/ وإذا عَضَّ قلبَهُ مخلبُ الْحز/ نِ وَضاقَتْ حياتُهُ بِأسـاها/ خاطَبَتْهُ الْحياةُ: يا شـاعرى المُلـ/ ـهَمَ يا ابْنَ الشّـحُوبِ والْآلامِ/ النجومُ الوضاءُ لا تبعثُ السَّحـ / رَ إذا لم يُسْـَدلْ ستارُ الظلامِ (الملائكة، ١٩٩٧م: ١/ ١٢٠)

شباهات الصورتين البصريتين عن الستار الغامق عند الشاعرتين

قد تشابهت الشاعرتان فى صورتيهما البصريتين عن الستار فيما يأتى:

أولاً: كلتا الشـاعرتين تعبران عن أسـفهما لذهاب النهار؛ فروغ بتأوّهها، ونازک بما تصوّر من شحوب فى وجنة الشاعر وأسى، ولكننا نفاجأ بتغير جذرى فى رؤيتهما فيما بعد حيث ترى نازک بصيصا من الأمل فى تبدد الظلام.

ثانياً: كلتاهما تعتبران حلول الظلام حلولاً للهمّ؛ فروغ تخسر كل شئ فى حياتها عندما يحل الظلام وفروغ يسيطر على نفسها الأسى والشجى. سيطرة ظلام الليل إحلال للهمّ والشجى بدل الفرح.

اختلاف الصورتين عن الستار الغامق عند الشاعرتين

كما تبين قبل أسطر، هناك اختلاف فى تصور الشاعرتين عن الستار الغامق ففى البداية تعد كلتا الشاعرتين الظلام رمزا للحيرة والقلق واليأس وأما فروغ فهى ذات شخصية متشائمة وثابتة ولا ترى أملا بزوال الظلام ولكن فى المقابل تظهر نازک ذات شخصية متفائلة وديناميكية حيث ترى الظلام وظهور النجوم باعثا لظهور النور.

مقارنة الدلالات الرمزية لـ "الستار الغامق" فى الصورتين

رمز الستار فى الصورتين اللتين قدّمتهما الشاعرتان يدلّ على المنع، والفاصلة، ...والحيرة. وقد تشابهت الشاعرتان فى الإستحضار الرمزى للستار فهو عندهما يرمز إلى:

أولاً: زوال النور؛ تأسف الشاعرتان لزوال النور، وما يحمل من إمارات الهداية. يترتب عليها حزن فى نفس الانسان لجهله بواقع الحياة.

ثانياً: حلول الظلام؛ يدلّ الظلام رمزياً على جهل الشاعرتين بما يخبئ لهما من مجهولات ومخاطر؛ لأنه يسلب الإنسان إحدى حواسه، أى حاسة البصر، فيجهل ما كان يعرفه بها، فيحتار ويخاف.

ثالثاً: الكدر النفسى؛ يدل الظلام على نفسية فاشلة للشاعرتين تمنعهما من التمتع بالحياة وملذاتها. والستار بمنعه نور الشمس من السطوع فى سماء الدنيا يرمز إلى كدر فى سماء حياة الشاعرتين اللتين تعيشان فى أجواء قاتمة.

رابعاً: الفرقة بين العاشقين والحبيبين؛ الستار مانع رمزى من التواصل، فالشاعرتان محرومتان من التواصل مع الحبيب.

خامساً: النظرة المتشائمة عند فروغ مقابل النظرة المتفائلة لدى نازک، فدلالة الستار

سلبية عند فروغ ولا أمل بزواله عندها وإيجابية عند نازک وهناک أمل فى انقشاع الظلام وظهور الضياء.

الصورة الثانية: السراج الخافت الرمز الثانى للحيرة عند الشاعرتين

تعانى الشاعرتان فروغ ونازک من الظلام، فتطالبان بإحضار السراج ليزيل الظلمة التى تعيشانها فى بيتيهما المظلمين.

الصورة التالية من فروغ فرخزاد تكشف عن محاورة بين الشاعرة وحبيبها؛ تطلب منه أن يأتى لها بسراج يزيل الظلمة من بيتها، كما تطلب منه أن يأتى لها بنافذة ترى منها السعادة المنشودة. شخصيات الصورة ثلاث؛ الشاعرة المتحدثة، وحبيبها الصامت، والشعب الرائح القادم فى الزقاق؛ وفى الصورة مكانان، الأول بيت الشاعرة الشبيه بالسجن الذى لا يدخله نور الشمس فهو مظلم وليس له نافذة، والمكان الثانى هو زقاق السعادة:

اگر بخانه من آمدی ای مهربان چراغ بیار/ و یک دریچه که در آن به ازدحام کوچه خوشبخت بنگرم (فروغ، ١٣٧٩ش: ٢٦٠)

(=إن أتيتَ إلى بيتى فآتِ بمصباح أيها الحنون/ وافتح لى نافذة كى أنظر فيها إلى زحام زقاق السعادة)

تظهر الشاعرة نازک فى الصورة التالية (فى قصيدة بين قصور الأغنياء) وهى ترسم الذين يعيشون فى القصور حيث تبددت الظلمة فى قصورهم بسبب السراج والضوء ولا أثر لليأس فتقول قريبا يخمد السراج والظملة تغشى كل مكان بكرة ومساء ولا بد لهم أن يعيشوا فى ليالى حالكة دون أى أمل. شخصيات الصورة هى: الشاعرة المتحدثة، وصاحبو القصور، والسراج، والظلام. زمن المحادثة فى الليل، والمكان القصور:

إن يكُن فى قصورِهم مِن سنا الأضواء ما يرجِعُ الظلامَ ضياءً/ فغدا يخمد الضياءُ وتبقى ظلمةُ الليل بُكرةً ومساءً (الملائكة، ١٩٩٧م: ٧٧/١)

شباهات الصورتين البصريتين عن السراج الخافت عند الشاعرتين

فقد تشابهت الشاعرتان فى تعبيرهما عن السراج فيما يأتى:

أولاً: التواجد فى بيت مظلم؛ كلتاهما تعبران عن تواجدهما فى بيت مظلم؛ لا يدخله النور.

ثانياً: الشعور بالضيق والإنزعاج؛ كلتاهما تتكلمان عن ضيقهما وانزعاجهما من الظلام الحاكم على بيتيهما.

ثالثاً: السراج سبب لإزالة الظلمة وتبديدها وعدم تواجده ينهى الأمل ويخيم اليأس.

رابعاً: السعى للخلاص؛ كلتاهما تعبران عن سعيهما للخلاص من هذه الظلمة.

مقارنة الدلالات الرمزية لـ "السراج الخافت" فى الصورتين:

تدل صورتا السراج رمزياً على:

أولاً: السعى للخلاص؛ تدل الصورتان على سعى الشاعرتين للخلاص من الظلام ووحشته بإشعال نور السراج.

ثانياً: الشعور بالضعف؛ تشعر الشاعرتان بالضعف فى مواجهة الظلمة التى تسيطر على الحياة؛ والصورة تبرز هذا الشعور.

ثالثاً: شعور الشاعرتين بالشقاء؛ تدل الصورة على نظرة الشاعرتين المتشائمة إلى الحياة الخانقة، ومعاناتهما فيها.

بصرية الصورة الرمزية لـ "الخوف فى الليل" فى شعر فروغ ونازک

صوّرت الشاعرتان شعورهما بالخوف فى ظلام الليل؛ وقد اعتمدتا للتعبير عن خوفهما على صورتين بصريتين متشابهتين؛ يلعب الذئب الدور الأصلى فيهما كرمز ينشر الخوف بسبعيته.

الصورة الأولى: الذئب المفترس؛ الرمز الأول للخوف عند الشاعرتين

كل من الشاعرتين ترسم صورة عن ذئب مفترس بعينين برّاقتين يترصّد لهما فى ليل مظلم.

فى المقطع التالى، ترسم الشاعرة فروغ مشهدَ ليلةٍ مظلمة لا ترى فيها شيئاً إلّا بريق

عيون ذئب، يكمن لها على طريقها وينتظرها لافتراسها. شخصيات الصورة: الشاعرة التائهة، الذئب المفترس، والزمن هو ليل حالک، والمكان صحراء قفرة:

نه چراغيست در آن پايان/ هرچه از دور نمايانست/ شايد آن نقطه نورانى چشم گرگان بيابان است (فروغ، ١٣٧٩ش: ١٧٠)

لا مِشكاةَ فى ذلک الْمُنتهى/ كُلُّ ما يبدُو وَيظهرُ عَنْ بُعْدٍ،/_ حَتّى تِلْک النُّقطةُ النُّورانيةُ لَعَلَّها _، عُيونُ ذِئابِ الْفَلاة.

فى المقطع التالى، ترسم الشاعرة نازک الملائكة مشهدَ ليلةٍ مظلمة، ترى فيها بريق عيون ذئاب بدل النجوم. رسمت نازک صورة خوفها باستحضار الذئب كصورة فروغ. شخصيات الصورة: الشاعرة الخائفة، الذئب المفترس، الليل، والمكان خيالى مجهول:

زمانٌ شَديدُ السَّوادِ وَلَوْنُ النُّجومِ/ يُذَكِّرُنى بِعُيونِ الذِّئابِ/ وَضوءٌ صغيرٌ يَلوحُ وَراءَ الْغُيومِ/ عَرفْتُ بِهِ فِى النّهايَةِ لَوْنَ السَّراب (الملائكة، ١٩٩٧م: ١٠٢/٢)

شباهات الصورتين البصريتين عن الذئب المفترس عند الشاعرتين

تشابهت الصورتان البصريتان عند الشاعرتين عن الذئب المفترس فيما يأتى:

أولاً: إستحضار الذئب المفترس؛ استحضرت كل من الشاعرتين ذئبها مستعدّاً يريد افتراسها، ما يزيد الصورة تخويفاً.

ثانياً: ظلام الليل؛ رسمت كل من الشاعرتين صورتها فى ظلام الليل، لتصوّر وحشتها فى الظلام.

ثالثاً: إنتهازية الذئب؛ أكدت الشاعرتان على أنّ الذئب يترصّد الفرصة للإنقضاض عليهما، وافتراسهما.

رابعاً: تصوير عيون الذئب؛ صورت الشاعرتان عيون الذئب البراقتين فى ظلام الليل.

خامساً: تيه الشاعرتين ووحدتهما؛ عبرت كل من الشاعرتين عن تيههما ووحدتها فى الصحراء ليلاً.

مقارنة الدلالات الرمزية لـ "الذئب المفترس" فى الصورتين عند الشاعرتين

رمز الذئب المفترس فى الصورتين البصريتين يدلّ على الخوف، والاضطراب، والوحشة فى نفس الشاعرتين؛ ويدل على الحيلة، والانتهازية، والسبعية فى الذئب، وقد تشابهت الشاعرتان فى الإستحضار الرمزى للذئب فهو عندهما يرمز إلى:

اولاً: قلق الشاعرتين من الواقع الراهن؛ والذى تحيط بهما مخاطر من كل الجهات من قِبَل متمرّسين على الظلم والسبعية.

ثانياً: خوف الشاعرتين من المستقبل؛ المجهول الذى لا دور ولا دخلَ لهما فى تدبيرِه.

ثالثاً: يأس الشاعرتين من الخلاص من الظلم والظلام؛ ما جعل شعرهما يحتوى على كلمات ومفاهيم ورؤى متشائمة.

رابعاً: النظرة السلبية للمجتمع؛ الذى يضطهد المرأة، فلا يلوح فى أفق الشاعرتين الفكرى أمل بالخلاص من الظلم.

الصورة الثانية: الذئب الماكر الرمز الثانى للخوف عند الشاعرتين

كل من الشاعرتين ترسم صورة عن ذئب ماكر يريد أن يوقع بهما بمكره.

فى المقطع التالى، ترسم الشاعرة فروغ مشهداً بصرياً نشاهدها فيه كشخصية أصلية وهى تخاطب الليل وتسلّم عليه، الليل فى هذا المقطع ماكر يغطى بظلامه على مكر المجرمين الماكرين كالذئاب التى تختبئ فى الظلام، فتتغير ظواهرها واحوالها فيه؛ حتى عيونها المخيفة التى تنفث الخوف والقلق فى النفوس تتبدّل إلى حفر تجلب الايمان والطمأنينة. شخصيات الصورة: الشاعرة المغرورة، والذئب، والزمن هو ليل حالک، والمكان صحراء:

سلام ای شب معصوم/ سلام ای شبی که چشم گرگهای بیابان را/ به حفره‌های استخوانی ایمان و اعتقاد بدل می‌کنی. و در کنار جویبارهای تو، ارواح بیدها ارواح مهربان تبرها را می‌بویند (فروغ، ١٣٧٩ش: ٣١٢)

سلامٌ أيهَا اللّيلُ الْبرئ/ سلامٌ أيها اللَّيلُ الَّذى يبَدِّلُ عُيونَ ذِئابِ الصَّحراء/ إلى حُفَرٍ

عَظميةٍ لِلإيمانِ وَالْإعتماد!؟ وبجانب سـواقيک، تشم أرواح الصفصاف أرواح الفؤوس الرحيمة.

فى الصورة البصرية التالية، ترسم نازک غابة فى ظلام الليل؛ فهناک صنوبر تناجى الزمن _ فى محاورة ذاتية للشاعرة_، تعود بذاكرتها إلى القديم حيث الحيوية، والنشاط، وغرام الظلال بالسـواقى؛ وفجأة يتغير الخطاب الإيجابى ليحلّ محله خطاب تشـاؤمى حين تحضر الذئاب فى السـرد لتمكر ولتغشّ بعويلها؛ وتكّدر حياة الغابة. شـخصيات الصورة: الشاعرة، والذئب، والصنوبر؛ والزمن ليل حالک، والمكان خميلة:

حَيْـثُ يَحكى الصَّنوبـرُ لِلزَّمنِ الْجَوّال/ قِصَصاً نابِضاتٍ/ بِالشَّـذى قِصَصاً عَنْ غَرام الظِّلال/ بِالسَّـواقى، وّعَنْ أُغْنياتِ الذِّئاب/ لِمياهِ الْيَنابيعِ فِى ظُلَلِ الْغابات/ حَيْثُ تَسردُ شَـجَرَةُ الصَّنوبرِ قِصَصاً جديدةً لِلزَّمَن/ قِصَصٌ مِنْ ذِئابٍ يَنشـدونَ أغانِيَها مَعَ عَويلِها/ لِلْعيونِ فِى ظَلامِ الْغابات.... (الملائكة، ١٩٩٧م: ٥٥٩/٢،)

شباهات الصورتين البصريتين عن الذئب الماكر عند الشاعرتين

تشابهت الشاعرتان فى صورتيهما البصريتين عن الذئب فى الأمور التالية:

أولاً: الحوار؛ فى المقطعين الصوريين محادثة؛ فروغ تكلّم الليل وتحادثه بينما المحادثة فى صورة نازک بين الصنوبر والزمن.

ثانياً: رسـم الأشجار المتشـابكة والسواقى؛ ترسم الشـاعرتان صورة عن أشجار متشابكة تجرى بينها الأنهار والسواقى.

ثالثاً: الذئاب؛ فى الصورتين عبرت الشـاعرتان عن شـعورهما بالخوف باستحضار رمز مشابه هو الذئب المفترس.

رابعاً: بريق عيون الذئاب؛ أكدت الشـاعرتان كلتاهما على بريق عيون الذئبين فى الصورتين.

خامساً: الإنخداع ببريق عيون الذئاب؛ صوّرت الشاعرتان شعورهما بالإنخداع من نور عيون الذئاب لتجرّهما إلى الفخ.

سادسـاً: التيه فى الصحراء والوحدة؛ صوّرت الشاعرتان نفسيهما تائهتين وحيدتين

فى الصحراء.

سابعاً: الليل بسواده وظلامه؛ أكّدت الشاعرتان على ظلام الليل الحالک فى شعرهما سواء بسواء.

مقارنة الدلالات الرمزية لـ "الذئب الماكر" فى الصورتين

رمـز الذئب الماكر فى الصورتين البصريتـين يدلّ على الخوف، والاضطراب، والتيه فى نفس الشاعرتين؛ ويدل على السبعية، والانتهازية، والحيلة فى الذئب؛ وقد تشابهت الشاعرتان فى الإستحضار الرمزى للذئب الماكر فهو عندهما يرمز إلى:

اولاً: الخوف من الواقع الراهن؛ تعبر الشـاعرتان عـن خوفهما من الوضع الراهن والمكائد التى تستخدم ضدّهما.

ثانياً: يأس الشـاعرتين؛ فهما تعبران عن عجزهما من تغيير هذه الأوضاع الكيدية فى ظلّ التعتيم والتبرير السائد.

ثالثـاً: تنفيـذ جرائم ليليـة دون معاقبة المجرمين؛ تدل الصـورة على أن الكثير من الجرائـم تنفَّـذ ليلاً دون أن يتمّ الكشـف عن المنفّذين والمجرمـين فيفلتون من القانون والشرع دون عقاب.

رابعاً: الشعور بالظلم؛ تشعر الشاعرتان بأنّ المجتمع لا يولى المرأة أهمّية ولا يعطيها حقوقها؛ بل يسلبها منها.

خامساً: النظرة التشاؤمية للشاعرتين؛ ترمز الصورتان إلى أنّ الحياة قاتمة ليس فيها الا الشر؛ وخيرها سرعان ما يزول.

بصرية الصورة الرمزية لـ "الضيق فى الليل" فى شعر فروغ ونازک

صوّرت الشـاعرتان ضيقهما –وسهرهما بسببه –فى ظلام الليل، واستخدمتا رمزين للتعبير عنه هما: الصراصير والضفادع.

فى الصورة التالية، اسـتحضرت فروغ الصراصير والضفادع معاً، للتعبير عن ضيقها فـى صـورة بصرية؛ فهناک ليلـة حالكة قد هـدأت الرياح فيها توّاً لتبـدأ الصراصير

والضفادع بالصياح الرتيب المزعج فتؤذى الشـاعرة. شـخصيات الصورة هى الشاعرة المغبونـة، والصراصير والضفادع المزعجة، أما الزمن فهو الليل بظلامه والمكان هو بيت الشاعرة الكبيرة بجانبه حديقة:

سيرسيركا/ سازار و كوک كرده بودن و ساز می زدن/ همچی كه باد آروم می شد/ قورباغه ها ز ته باغچه زير آواز می زدن/ شب مث هر شب بود و چن شب پيش/ و شبهای ديگه (فروغ، ١٣٧٩ش: ٢٨٠)

كانَتِ الصَّراصيرُ قَدْ أعَدَّتْ آلاَتِها الْموسـيقيةَ ويعزفون الأوتار/ ما إنْ يهْدَأُ الرّيحُ/ حَتّـى تُغَنّى الضَّفادِعُ مِنْ أقْصَى الْحَديقَةِ/ كانَتِ تِلْـکَ اللَّيْلَةُ مِثْلَ كُلِّ لَيْلَةٍ وَمِثْلَ اللَّيالى السّابِقَةِ الْأخيرَةِ/ وَاللَّيالى الْأُخْرى.

ذكرت الشـاعرة نازک الصراصير فى صورة والضفادع فى صورة أخرى كلّاً منهما على حده.

أمـا نازک فتصوّر الصراصـير والضفادع فى صورتين كلاً علـى حده؛ فى الصورة التالية (الاولى)، تسـتحضر نازک الملائكة الصراصير فقط إذ تصور نفسها متعَبَةً لصياح الصراصير التى سلبتها راحتها وكدّرت عليها نومها فى ليلة صامتة؛ شخصيات الصورة: الشـاعرة المنزعجـة، والصراصير المزعجـة، والزمن هو ليلة حالكة، والمكان لم تشـر الشاعرة اليه صراحة:

هى عُمْرُ ظَمْآنَ تَعْصرهُ الْغُز/ لَةُ عَصراً، يمُرُّ كَالْآزالِ/ فِى سكونٍ لا صَوْتَ يُسْمعُ فيه/ غيرُ صوتِ الصَّراصيرِ تحتَ اللَّيالى. (الملائكة، ١٩٩٧م: ١١٥/١)

وفى الصورة التالية (الثانية)، تسـتحضر الصفادع هذه المرّة إذ تصور نفسها وحيدة، تشعر بنعاس شديد لكن ضفدعة فى بركة ماء تكدر صفو ليلتها وتسلبها راحتها بنقيقها. شـخصيات الصورة هى: الشـاعرة النعسـانة، والصفدعة الصائحة، والزمن هو الليل، والمكان مجهول:

مِنْ هُتافاتِ ضفدعةٍ فِى الدُّجى النَّعْسـانْ/ يملأُ اللَّيَـل وَالْغِدْرانْ/ صوتُها الْمُتراخِى الرَّتيبْ (الملائكة، ١٩٩٧م: ٥٥٨/٢)

شباهات الصورتين البصريتين للصراصير والضفادع عند الشاعرتين

بـدت الصـورة البصرية التى رسمتها الشـاعرتان عن ضيقهما وسـهرهما فى الليل متشابهة؛ هاک التشابهات:

أولاً: الصراصير والضفادع؛ صادف أن استحضرت الشاعرتان رمزين متشابهين هما: الصراصير والضفدعة؛ وقد كانت الشـاعرتان ناجحتين فى الرسم البصرى باستحضار واختيار حيوانين كريهين يزيدان الصورة اشمئزازاً.

ثانيـاً: ظلام الليـل؛ رسمت الشـاعرتان صورتيهما فى ظلام الليـل الحالک وعند حاجتهمـا للهدوء، حين كانت الشـاعرتان بأمس الحاجة للراحـة لتزيلا عن بدنيهما وروحيهما تعب النهار.

ثالثاً: الرتابة والتكرار؛ أشـارت كلتا الشـاعرتين إلى الرتابة والتكرار فى اصوات الضفـادع والصراصير؛ فروغ بتأكيدها على أن صـوت الضفادع يأتى كل ليلة، ونازک بوصف صوت الضفادع بالرتيب صراحة.

رابعاً: إشراک حاسة السـمع فى الصورة؛ تأكيد الشاعرتين على صوت الصراصير والضفـادع مـن جهة وتكرارها من جهة أخرى تسـاهمان فى رسـم الصورة البصرية بادخال حاسة السمع فى رسمها.

مقارنة الدلالات الرمزية لـ "الصراصير والضفادع" عند الشاعرتين

رمز الصراصير والضفادع فى الصورتين البصريتين يدلّ على الإنزعاج، والإشمئزاز، والغبن والشـعور بالخسران، والإنصياع زوراً وكرهاً فى نفس الشاعرتين؛ وقد تشابهت الشاعرتان فى الإستحضار الرمزى للصراصير فهى عندهما ترمز إلى:

أولاً: الشعور بالضيق من الرتابة والتكرار؛ عبرت الشاعرتان عن شعورهما بالضيق مـن الرتابة والتكرار؛ فالشـاعرة فـروغ كرّرت الليل على شـاكلة واحدة للتعبير عن شـعورها بالملل والضيق من العيش الرتيب المكرور. بينما جاءت الشاعرة نازک بلفظة الرتيب لصوت الضفدعة فى الليل للتعبير عن ضيقها ومللها من سماعه.

ثانياً: الشعور بالإنزعاج بما يفرض والشعور بالضغف مقابله؛ عبّرت الشاعرتان عن

انزعاجهما وشعورهما بقبول الإزعاج وكلّ ما يفرض عليهما؛ فالشاعرتان تستسلمان لإزعاج الضفادع والصراصير دون أن تكون لهما قوة على ردّ إزعاجها، وتبعاً لذلک، تدلّ الصورة على ضعفهما وعدم قدرتهما على تغيير الواقع، ولزوم الركون والرضوخ له.

ثالثاً: سكون الليل ورمزيته على الموت؛ أشارت الشاعرتان إلى السكون والهدوء؛ فالشاعرة نازک أشارت إلى هدوء الهواء لترمز إلى موت كل مظاهر الحياة فى الدنيا، تصوّر العالم ميتاً فقد كل إمارات الحياة حتى الهواء قد هدأ وركن. بينما الشاعرة فروغ تصرح بلفظ السكون.

رابعاً: التعبير المتشائم؛ اشارات الشاعرة فروغ المتتالية إلى كلمة الليل واستحضار الصراصير بألوانها السود والضفادع بمظاهرها الكريهة القبيحة فى هذه الصورة، كلّ هذه تدلّ على نظرة الشاعرة القاتمة والمتشائمة للحياة والوجود؛ وقد شاركتها الشاعرة نازک فى ذلک إلّا فى تكرار لفظة الليل.

خامساً: نقد الحياة الذليلة؛ ويمكن استنتاج دلالة رمزية أخرى للصورة هى نقد الذين يعيشون فى أجواء ذلّ، واحتقار، ولم يحركوا ساكناً؛ ولم يفعلوا شيئاً للخلاص من واقعهم المزرى.

سادساً: وأخيرا يمكن القول إن الشاعرتين استخدمتا الليل كمعرض لتلک الأحداث ولـه رمزيته الخاصة لدى كل منهما حيث هو رمز للتشاؤم عند فروغ ورمز للسكينة والهدوء عند نازک.

بصرية الصورة الرمزية لـ ''اليأس فى الليل'' فى شعر فروغ ونازک

تعبر الشاعرتان عن يأسهما وإحباطهما فى الحياة فى صورتين بصريتين؛ فى الأولى: تستعير الشاعرتان العصفور رمزاً لتعبرا به عن شعورهما السلبى بالعبودية والأسر، وفى الصورة الثانية تستعيران الستار للتعبير عن العتمة التى تسيطر على حياتهما.

الصورة الأولى: العصفور الحزين الرمز الأول لليأس عند الشاعرتين

فى المقطع التالى، تعبر فروغ – وذلک بمحاورة ذاتية– عن سأمها من الليل، وظلامه،

وما اعترى روحها من خمول، فتدعو الصباح بنوره، والعصافير بنشاطها، للخلاص من الليل وثقله. شخصيات الصورة هى الشاعرة المتحاورة، وحبيبها الخيالى، والعصافير، والزمان هو الليل المخيم والصباح المنتظَر، وأما مكان العصافير أشجار الدردار، ومكان الشاعرة وراء نافذة الغرفة: تو از ميان نارونها، گنجشكهاى عاشق را/ به صبح پنجره دعوت ميكردى/ وقتى كه شب مكرر ميشد/ وقتى كه شب تمام نميشد (فروغ، ۱۳۷۹ش: ۲۹۹)

أَنْتَ مِنْ بَين الدّرادر، كُنْتَ تَدْعو الْعصافيرَ الْعاشِقَةَ/ إلى صَباح النافِذَةِ/ كُلَّما كان يَتكرَّر اللَّيلُ/ كُلَّما كان لَمْ يَنْتَهِ اللَّيلُ.

فى المقطع التالى، ترسم نازك مشهداً _ فى محاورة ذاتية _ فيه عصفور حزين تحطّم عشه فى الليل فأخذ يبكى؛ ولا يرى أملاً ببنائه الا بمعجزة. شخصيات الصورة: الشاعرة المتفلسفة، والعصفور الحزين، أمّا مكان العصفور فهو السماء، ومكان الشاعرة فهو مجهول:

قالُوا الأَمَل/ .../ هو ذلِك اللَّونُ الْعبوس/ فى وَجْهِ عُصفورٍ تَحَطَّمَ عُشّهُ فَبَكى وَ طار/ وَأَقامَ يَنتَظِرُ لَعَلَّ مُعجزةً تُعيدُ أنقاضَ مَأْواهُ الْمُخَرَّبَ مِنْ جَديدٍ (الملائكة، ۱۹۹۷م: ۸۵/۲)

شباهات الصورتين البصريتين للعصفور عند الشاعرتين

تشابهت الصورتان البصريتان عند الشاعرتين عن العصفورين كالتالى؛

أولاً: رسم الأمل الخائب؛ كلتا الشاعرتين تعبران عن اليأس عن تحقق الأمل. فروغ تدعو العصافير إلى نافذتها صباحاً، بينما الليل مازال موجوداً وهذا غير ممكن؛ ونازك تعبر عن يأس العصفور من بناء بيته من جديد حين أبكتْه.

ثانياً: خلوّ المكان من العصفور؛ كلتا الشاعرتين تعبران عن خلو المكان من وجود العصفور، فروغ تعبر عن عدم وجوده فى ليلتها، فتتأمّل حضوره صباحاً؛ ونازك تعبر عن ذهابه وطيرانه وابتعاده فى صباحها.

ثالثاً: شعور العصفورين بضغط نفسى شديد؛ كلا العصفورين عند الشاعرتين يشعران

بضغط نفسى شديد. وصل إلى حد اليأس عند نازک حتى أبكت عصفورها؛ واقترب العصفور من اليأس عند فروغ إذ يعانى من ظلام ينتظر انكشافه بقلق.

مقارنة الدلالات الرمزية لـ "العصفور الحزين" عند الشاعرتين

رمز العصفور يدل رمزياً على الوحدة، والضعف، والهزيمة فى الصورتين البصريتين عند الشاعرتين؛ وقد تشابهت الشاعرتان فى رسم الصورتين فيما يأتى:

اولاً: سَهَرُ الشاعرتين فى ليلة ثقيلة؛ تعبر كل من الشاعرتين عن سهرها فى ليلة ثقيلة، لم تنم فيها؛ فتتمنى بزوغ الشمس علّها تتخلص من ثقل الليل على نفسها. تدل الصورة على سأم فى نفس الشاعرة من طول الليل الذى سئمته وملّته.

ثانياً: شعور الشاعرتين باليأس؛ ما جعل كلاً منهما لا تنتظر حلاً لمشاكلها إلّا بمعجزة من وراء الكواليس والخوارق.

ثالثاً: دلالة العصفور الرمزية على الخلاص؛ تدلّ الصورة على شوق الشاعرتين إلى الانطلاق والحرية والطيران فى فضاءات عالية بعيدة عن يد الذين يعبثون بحياة الانسان فيفرضون عليه ما لا يشتهى، باستحضار العصفور رمزاً للخلاص.

رابعاً: النظرة التشاؤمية إلى الوجود، تكشف الصورة عن النظرة السلبية للحياة عند الشاعرتين، إذ لا يبدو شوقهما إلى الحرية والخلاص إلّا مجرد أمنية لا سبيل لتحقيقها فى عالم الواقع.

العصفور عند الشاعرتين يتعالى على الشجر ويشعر باحساس نفسى ضاغط، لأنّه يواجه مشاكل صعبة، بفعل ظروف مفروضة من خارجه لا يقوى على مقاومتها. العصفور فى شعر فروغ مأسور بين ظلام حالک مفروض، ينتظر علّه ينكشف، بينما العصفور فى صورة نازک يبكى فى صباح أتعس من ليل، تحطم فيه بيته ولا أمل له ببنائه.

الصورة الثانية: الشهاب الخائب الرمز الثانى لليأس عند الشاعرتين

الشهاب عند الشاعرتين محاولة يائسة من السماء لازالة الظلام وتنوير الحياة والكشف عن المظاهر الجميلة المختبئة تحت ستار الظلام وإظهار جمالها. لكنها محاولة

ضعيفة لا تستطيع ان تزيل الظلام القوى المسيطر على العالم.

فى المقطع التالى، ترسم الشاعرة فروغ مشهد تحاورها مع نفسها ليلاً مستخدمة صناعة التجريد، تكلّمه وتريد منه أن ينظر إلى السماء ويشاهد الشهب المبتهجة لحضوره فى جوارها. تعبر الشاعرة عن فرحتها من لقاء بعد فراق طويل وشعور بالسعادة لحضور الحبيب:

نگاه کن/ تمام آسمان من/ پر از شهاب می شود/ تو آمدی ز دورها و دورها/ ز سرزمین عطرها و نورها (فروغ، ١٣٧٩ش: ١٩٩)

أُنْظُرْ،/ لِتَمْتَلِئَ كُلُّ سَمائى بِالشُّهُبِ/ أَتَيتَنى مِنَ الْبَعيدِ الْبَعيدِ/ مِنْ بِلادِ الْعُطورِ وَالْأَنْوارِ.

أمّا الشاعرة نازک فترسم مشهد محاورة ذاتية فى الليل، حيث الشهب تضرب الفضاء وتنيره. تطلب من ذاتها أن تأخذها إلى دير الرهبان للتعرف على السعادة. فى الصورة يرتسم شعور الشاعرة بالشقاء والضيق من الحياة وعدم جدوى السعى للحصول على السعادة فى الوسط الاجتماعى وبين الناس؛ فتحثّ نفسها أن تبحث عنها فى دير الرهبان:

سِرْ بْنا نحوَ ذلِک الْمَعبدِ الْقائِمِ/ فَوْقَ الصُّخورِ بَيْنَ الْجِبالِ/ سِرْ بِنا سِرْ بنا لَعَلَّ لَدَى الرُّهبانِ/ سِرُّ النَّعيمِ وَالْآمالِ/ هؤلاءِ الزُّهّادُ فى قُنَّةِ الْبَيْضَاءِ/ حَيْثُ الصَّفاءُ مِلْءُ الْوجودِ/ عَلّهُمْ يَعْرفونَ ما قَدْ جَهلْنا عَنْ شَهابِ السَّعادَةِ (الملائكة، ١٩٩٧م: ٧٩/١)

فالشاعرة نازک تستحضر الشهاب للتعبير به عن السعادة المنشودة المفقودة التى لا أمل لها بالحصول عليها. فنازک – على خلاف فروغ- لا تشعر بالسعادة رغم حضور الحبيب فتطلب منه البحث عنها عند الرهبان.

شباهات الصورتين البصريتين عن الشهاب عند الشاعرتين

تشابهت الصورتان البصريتان عن الشهاب عند الشاعرتين فى الأمور التالية:

أولاً: رسم محاورة؛ فالشاعرتان ترسمان صورة فيها محاورةً تلعب فيها كل منهما دوراً حوارياً.

ثانياً: البحث عن السعادة؛ كلتا الشاعرتين تبحثان عن السعادة.

ثالثاً: عند حضرة الحبيب؛ كلتا الشاعرتين تعبران عن وجود الحبيب عندهما؛ لكنهما يختلفان فى التعبير عن إحساسهما فى حضرته، ففروغ سعيدة لوجود الحبيب عندها، لكن نازک لا تشعر بالسعادة رغم وجود الحبيب عندها.

رابعاً: كلتا الشاعرتين تتحدثان مع حبيبيهما لكنهما لا تنقلان شيئاً عن جواب الحبيبين؛ الحبيبان صامتان فى الصورتين.

مقارنة الدلالات الرمزية لـ "الشهاب" فى الصورتين

اختلفت الشاعرتان فى استحضار رمز الشهاب؛ فبينما تستحضره فروغ للتعبير عن سعادتها الموجودة حالياً لحضور الحبيب عندها، تستحضره نازک لتعبّر به عن يأسها من الحصول على السعادة فى الدنيا بين الناس وحتى فى حضرة الحبيب.

اولاً: شعور الشاعرتين المتقابل؛ فبينما تشعر الشاعرة نازک بالشقاء والضيق من الحياة وتعبّر عنها بصراحة لكن الشاعرة فروغ وعلى غير عادتها تعبر عن سعادتها.

ثانياً: رأى الشاعرتين المتقابل عن السعاة؛ كلتا الشاعرتين تبحثان عن السعادة، فروغ تبحث عنها بين الناس وفى حضرة الحبيب لكن نازک تبحث عنها فى الدير عند الرهبان. السعادة عند فروغ ممكنة وعند نازک مستحيلة.

ثالثاً: الاعتزال الاجتماعى؛ كلتا الشاعرتين تفران من الناس، إلا أنّ إصرار نازک على الفرار من الناس أكثر لتشاؤمها الأكثر.

النتيجة

اعتمدت الشاعرتان على البصر كثيراً فى صورهما بجزئياتها، ما ساهم فى إلقاء المعنى بوضوح ونقله إلى المتلقى بصراحة، بإشراک البصر علاوة على السمع؛ فى تكوين صور بصرية قريبة من عالم الواقع، تحاكيه فى الشخصيات، والأزمنة، والأحداث.

استعانت الشاعرتان بظرف الليل، بسواده، وسكونه، وكشفتا عن وحدتهما فيه ووحشتهما منه، لتصوير صورهما البصرية تمهيداً للتعبير القاتم والحالک عن الحياة فيما بعد.

تـدلّ الصور عموماً على نظرة قاتمة إلى الوجود؛ فبـدت فيها الكلمات الدالة على الظلام، والدمار، والخراب، والغربة، والخوف، والحيرة، و... بكثرة.

تقدّم الشاعرتان نقداً لاذعاً للواقع، وتشكوانه بمرارة، وتكشفان عن سلبياته، خاصة فيما يخص النساء.

عبّرت الشـاعرتان من خلال الصور عن حالاتهما النفسـية وانفعالاتهما العاطفية بنظرة سلبية؛ فكشفتا عن حالاتهما النفسية السلبية كالخوف، والقلق، والتعب، واليأس. وقد استحضرت الشاعرتان للتعبير عنها رموزاً مشمئزة.

استخدمت الشاعرتان فى صورهما البصرية رموزاً كثيرة، ما ترتّب عليه الإبتعاد عن التعامل مع الواقع والإنجرار إلى عالم اللاشـعور من مناداة الذات، والضمير، وتجسـيد الاشياء. وما ذلک الّا امتثالاً لمبادئ المذهب الرمزى الذى تعتنقانه.

تشـابهت الشاعرتان فى الأمور التالية: فى استحضار ظرف زمنى واحد هو الليل، وفى التعبير المتشـائم، وفى اسـتحضار رموز متشـابهة بدلالات متشابهة كذلک، وفى التعبير عن حالاتهما النفسية والروحية.

فى نهايـة الصور، ينتهى الأمر بالشـاعرتين إلى الإستسـلام، والتمكين لما يفرض عليهما من الخارج، والقبول به، والرضوخ له. تستسلم الشاعرتان لواقع مرير ليس لهما دور فى تدبيره؛ أو قوّة على مقاومته، أو تغيير مساره، أو احتوائه على الأقل.

المصادر والمراجع

ابن منظور، جمال الدين. (لاتا). لسان العرب. إعداد و تصنيف يوسف الخياط. بيروت: دار صادر.

الحاج حسـن، حسـين. (١٩٩٧م- ١٤١٧ه). أدب العرب فى عصر الجاهلية. ط ٢. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع.

حيدرى، محمود و زارع، وصميه. (١٣٩٢ش). «آرمان شهر در انديشه فروغ فرخزاد و نازک الملائکه». مجلة ادبيات تطبيقى. السنة ٤. العدد ٨. صص ٥٧-٨٧.

رخشـندەنيا، سـيده أكرم و نعمتى قزوينى، معصومة. (١٣٩٣ش). «تحليل مقايسـەاى اشـعار نازک الملائکه و فروغ فرخزاد از منظر نقد اجتماعى». پژوهشنامه زنان. السنة ٥. العدد ٩. صص ٤١-٥٨.

سيدحسينى، رضا. (١٣٧٦ش). مكتب‌هاى ادبى. تهران: نگاه.

شميسا، سيروس. (١٣٨٣ش). راهنماى ادبيات معاصر. طهران: ميترا.

صیادی نژاد، روح الله؛ قربانپور آرانی، حسین و حسن پور، مهوش. (۱۳۹۳ش). «بررسی زمینه‌های نوستالژی در سروده‌های نازک الملائکه و فروغ فرخزاد». پژوهشنامه أدب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان. السنة ۱۲. العدد ۲۲. صص ۲۰۹-۲۲۶.

عباس، إحسان. (۱۹۵۹م). فن الشعر. بیروت: دار بیروت للطباعة.

فرخزاد، فروغ. (۱۳۷۹ش). دیوان کامل. ط ۲. طهران: پل.

القط، عبدالقادر. (۱۹۸۱م). الاتجاه الوجدانی فی الشعر العربی المعاصر. ط ۲. بیروت: دارالنهضة العربیة للطباعة والنشر.

لنکرودی، شمس. (۱۳۷۷ش). تاریخ تحلیلی شعر نو. طهران: سخن.

الملائکة، نازک. (۱۹۹۷م). دیوان کامل. بیروت: دارالعودة.

هوسر، أرنولد. (۱۹٦۸م). فلسفة تاریخ الفن. ترجمة رمزی عبده بدوی. القاهرة: مطبعة جامعة القاهرة.

الولی، محمد. (۱۹۹۰م). الصورة الشعریة فی الخطاب البلاغی والنقدی. ط ۱. بیروت: المرکز الثقافی العربی.

إضاءات نقدية (مقالة محكمة)
السنة الثالثة عشرة ـ العدد الحادی والخمسون ـ خریف ١٤٠٢ش/ أیلول ٢٠٢٣م

صص ١٦٦ ـ ١٣٩

الدیمقراطیة الأدبیة فی فکرة محمدعلی جمالزاده وميخائيل نعيمة على ضوء نظرية المقارنة المرتكزة على ما قبل التخصصات

سجاد عربی (الکاتب المسؤول)*
علی أصغر قهرمانی‌مقبل**
ناصر زارع***
رسول بلاوی****
محمد جواد بورعابد*****

الملخص

آراء محمد علی جمالزاده اللغویة والأدبیة کرائد القصة القصیرة الفارسیة فی مقدمة مجموعته القصصیة المعنونة بـــ"یکی بود یکی نبود" (کان یاماکان) تحتوی علی مفاهیم أهمها مفهوم "الدیمقراطیة الأدبیة"، والتی اعتبرها الکثیر من النقاد "بیان الأدب الفارسی الجدید". سهولة الفهم لعامة الناس واستخدام اللغة العامیه واختیار الشخصیات القصصیة العادیة من اهل الشارع والسوق ومن مختلف طبقات المجتمع، ووصف عادات الناس وتقالیدها، بساطة الکتابة وسلاستها وتعزیز اللغة الفصحی والحفاظ علی التراث اللغوی وإلخ، أهم مظاهر الدیمقراطیة الأدبیة التی أشار جمالزاده إلیها فی هذا البیان. یمکن استنباط مثل هذه الآراء فی أعمال الکاتب العربی الکبیر ورائد القصة القصیرة العربیة میخائیل نعیمة وآراءها اللغویة والأدبیة. نسعی من خلال الورقة البحثیة إلی دراسة المفاهیم المرکزیة لمقدمة مجموعة جمالزاده القصصیة فی وجهات النظر الأدبیة واللغویة لمیخائیل نعیمة بناءاً علی المنهج الوصفی التحلیلی وفی ضوء نظریة المقارنة المرتکزة علی رؤیة ماقبل التخصصات لسزار دومینغز وهان ساسی وداریو فیلانو. أظهرت نتائج البحث أنّه بإمکاننا استنباط المفاهیم المرکزیة للدیمقراطیة الأدبیة فی آراء میخائیل نعیمة اللغویة والأدبیة مع اختلاف أنّ آراء نعیمة لم یتم جمعها فی عمل بعینه بل تشتّتت فی معظم أعماله ویمکن استنباطها من خلال قراءة أعماله المختلفة. تتجلّی ذروة هذه المفاهیم فی مجموعتی یکی بود یکی نبود (کان یاماکان) وکان ماکان القصصیة تطبیقیاً. فإنّ اختلافهما الرئیسی فی هذا الصدد، ینضوی فی التفاصیل ویرتبط بطبیعة اللغة الفارسیة والعربیة وآدابهما.

الکلمات الدلیلیة: الدیمقراطیة الأدبیة، محمدعلی جمالزاده، میخائیل نعیمة، مقدمة یکی بود یکی نبود، کان ماکان.

---

*. خریج الدکتوراه فی قسم اللغة العربیة وآدابها بجامعة خلیج فارس، بوشهر، إیران
arabisajad@gmail.com
**. أستاذ مشارک فی قسم اللغة العربیة وآدابها بجامعة الشهید بهشتی، طهران، إیران
***. أستاذ مشارک فی قسم اللغة العربیة وآدابها بجامعة خلیج فارس، بوشهر، إیران
****. أستاذ فی قسم اللغة العربیة وآدابها بجامعة شهید تشمران أهواز، أهواز، إیران
*****. أستاذ مشارک فی قسم اللغة العربیة وآدابها بجامعة خلیج فارس، بوشهر، إیران

تاریخ الاستلام: ١٤٤٤/٠٢/١١ق تاریخ القبول: ١٤٤٥/٠٢/٢٧ق

المقدمة

يعدّ محمد على جمالزاده رائد القصة القصيرة الفارسية الحديثة، والذى أسّس طريقة جديدة للكتابة من خلال إنشاء مجموعته القصصية "يكى بود يكى نبود (كان يا ماكان)"، وعلى الرغم من أنّ العديد من النقاد يرون أنّ كُتّاب مثل "زين العابدين مراغهاى" و"دهخدا" قد وطئوا أقدامهم بهذا الوادى قبله ومهدوا الطريق، إلا أنّ دور جمالزاده البارز فى هذا الصدد، لاسيما مقدّمة مجموعة يكى بود يكى نبود القصصية، والتى يتحدّث فيها عن ظهور طريقة جديدة فى كتابة القصص على غرار القصص الغربية، أدّى إلى إطلاق لقب رائد القصة القصيرة الفارسية الحديثة عليه، حيث إنه تطوّر التحرير فى كتابات جمالزاده على عكس المنافسين السابقين الآخرين تطوّراً كبيراً وخلا من الأغلاط اللفظية والروحية والكلمات والعبارات التركية الخاصة بالكُتّاب الأذربيجانيين وأولئک الذين عاشوا فى القوقاز وتركيا. (آرين‌پور، ١٣٨٧ش: ٢ /٢٨١)

فإنّ مقدمة يكى بود يكى نبود الغنية والتى يسمّيها البعض «بيان المدرسة الأدبية الجديدة الفارسية.» (المصدر نفسه: ٢٨٧)، يحتوى على آراء ووجهات نظر لم يتم ذكرها صراحة من قبل مؤلف آخر حتى ذلک الزمان، ولعلّ مصطلح "الديمقراطية الأدبية"[١] فى هذه المقدمة أهم موضوع يطرحه جمالزاده فيها، فشدّد عليها خلال كتاباته ويمكن رؤية جميع ميزاتها تقريباً بوضوح فى قصصها المختلفة خاصة مجموعته القصصية يكى بود يكى نبود تطبيقياً. فإن جمالزاده فى هذا البيان، بالإضافة إلى الإشارة إلى القضايا المتعلقة بضرورة الكتابة البسيطة ودمج اللغة العامية مع اللغة الفصحى، وضرورة معالجة القضايا الاجتماعية والأخلاقية والواقعية وما إلى ذلک، يؤكد على ضرورة تطوّر اللغة الفارسية وآدابها ويشير إلى أهمّ تحدياتها، وينتقد النهج السائد عند كتّاب عصره فى

١. يجب القول إنّ مراجعة المصادر والموسوعات السياسية تظهر لنا أن ما سماه جمال زادة الدمقراطية الأدبية ليس فرعاً للديمقراطية بل استخدم المعادل الأدبى لهذا المفهوم القانونى والسياسى.فى واقع الأمر وعلى أساس آراء جمالزادة والتى جاءت فى مقدمة يكى بود يكى نبود، فإن مفهوم الديمقراطية من بين مختلف المفاهيم التى يتبادر إلى الأذهان، من ناحية أنه يتضمن أفكاراً مثل الفردية والمساواة والحرية ومن ناحية أخرى، يعنى أى محاولة من قبل الأكثرية لتحدى المبادئ والمعايير والاعراف التى وضعها الأقلية النخبة. بعبارة أخرى، استخدم جمالزاده الديمقراطية الادبية مستنداً على التعاريف التى استخدمها الفلاسفة المعاصرين كعبارة سياسية وحقوقية.

مجال الكتابة، كما يقدّم الاقتراحات البناءة لتطور اللغة الفارسية والأدب بما يتماشى مع اللغة والأدب الغربيين خاصة في الرواية والقصة القصيرة، وتم ذكر قصة مثل "فارسی شكر است" كأول قصص قصيرة فنية في الأدب الفارسي على غرار القصص الغربية.

يمكن رؤية مقاربات وآراء مماثلة لمحمد علي جمالزاده في أعمال المفكر والروائي والناقد والشاعر والكاتب اللبناني ميخائيل نعيمة حيث كان معاصراً مع جمالزاده وكانا يعيشان في فترة زمنية مماثلة وكان يكبره بثلاث سنوات فقط، وله مكانة مشابهة لجمالزاده في الأدب العربي ويعدّ رائد القصص القصيرة العربية الحديثة. (الشارونی، ١٩٧٧م: ٣٥) كان نعيمة معجباً بالأدب الروسي خاصة دوستويفسكي، وتشيخوف، وتولستوی، وغوغول، ودوموباسان، وبوشكين، ومكسيم غوركي، وإلخ، وقد ذكرهم مراراً في أعماله ويثني عليهم فيها. (الحبيب، ١٩٨٦م: ١٩٣؛ أبوالوی، ١٩٩٩م: ١٢٢؛ السبعلي، ١٩٩٨م: ٣٧) نُشرت قصة سنتها الجديدة التي اعتبرها البعض أول قصة قصيرة فنية في الأدب العربي في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٢٠م. (الدقاق، ١٣٩٣ش: ٣٨- ٣٩) من جانب آخر، تعتبر قصة "فارسی شكر است" أول قصة قصيرة فنية فارسية نُشرت عام ١٩٢١م في مجلة كاوه في ألمانيا. نسعى من خلال هذا البحث إلى دراسة مظاهر الديمقراطية الأدبية والبيان الأدبي لمحمد علي جمالزاده كرائد القصة القصيرة الفارسية الحديثة في فكر ميخائيل نعيمة على أساس المنهج الوصفي التحليلي وفي إطار المدرسة الإمريكية للأدب المقارن وفي ضوء نظرية المقارنة المرتكزة على أفق ماقبل التخصصات.

إشكالية البحث

تزامنت حياة جمالزاده مع حياة ميخائيل نعيمة وكان فارق السن بينهما ثلاث سنوات فقط حيث أن نعيمة أصغر من جمالزاده بثلاث سنوات. بالإضافة إلى ذلك، يتأثّر أسلوبهما السردي بالأسلوب الأوروبي في كتابة القصص ويتطرّقان إلى القضايا الإنسانية والمجتمع البشري بلغة بسيطة وسلاسة وبليغة، فكلاهما عاشا في دول أوربية وانتقلا من الحياة الشرقية إلى الحياة الغربية، وكان كلاهما يجيدان لغات مختلفة وكان

لديهما اهتمام كبير بالكُتّاب الغربيين البارزين والروس. دراسة مجتمع المؤلفين تظهر تشابهما الكبير فى الأوضاع الأدبية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية، وما إلى ذلک لدرجة أن كلا المؤلفين اتبعا مساراً مماثلاً فى كتابتهما بل ابتكرا أعمالاً مشابهة جداً لبعضها البعض مثل يکى بود يکى نبود وكان ماكان. هذا التشابه يصل إلى حدّ أن مجموعتيهما، بالإضافة إلى التشابه فى العنوان، قريبة من بعضها البعض فى التعامل مع القضايا الاجتماعية وغيرها من القضايا المماثلة، كل هذه الحالات أدت إلى أوجه تشابه بين وجهات نظر المؤلفين حول القضايا اللغوية والادبية والتحديات اللغوية والعقبات التى تعترض تطور الأدب واللغة حيث إنه يمكن رؤية أثر البيان الأدبى والديمقراطية الأدبية التى جاءت فى مقدمة يکى بود يکى نبود وآرائه حول اللغة والأدب وعامة عن القصة فى أعمال وآراء ميخائيل نعيمة. لذلک نسعى من خلال الورقة البحثية إلى دراسة أوجه الشبه والخلاف بين المؤلفين وآراءهما اللغوية والأدبية كرائدى القصة القصيرة الفارسية والعربية ودراسة البيان الأدبى لجمالزاده بمافى ذلک الديمقراطية الأدبية ومفاهيم أخرى فى آراء ميخائيل نعيمة.

أسئلة البحث

تحاول هذه الورقة البحثية الإجابة على الأسئلة الآتية:

إلى أى مدى تتوافق آراء ميخائيل نعيمة مع المفاهيم المركزية للبيان الأدبى لجمالزاده؟

ماهى أوجه الشبه والاختلاف بين الآراء الأدبية واللغوية لجمالزاده ونعيمة وماأسباب هذا الشبه والاختلاف؟

ماذا تعنى الديمقراطية الأدبية من وجهة نظر جمالزاده ونعيمة؟

فرضيات البحث

تتوافق آراء ميخائيل نعيمة مع المفاهيم المركزية للبيان الأدبى لجمالزاده إلى حد كبير وهو يشير فى كتاباته إلى نفس المفهوم.

التشابه بين وجهات النظر الأدبية واللغوية لميخائيل نعيمة ومحمدعلى جمالزاده يعود إلى الظروف السائدة فى مجتمعيهما وسبب من وراء اختلاتهما فى هذا المجال طبيعة اللغة الفارسية واالعربية.

مفهوم الديموقراطية الأدبية من وجهة نظر جمالزاده ونعيمة هو تهيئة الفرص المتكافئة للجميع فى مجال القراءة والمطالعة.

خلفية البحث

أشار غلامحسين يوسفى فى مقاله عن يكى بود يكى نبود إلى أنّ مقدمة هذه المجموعة القصصية بمثابة بيان أدبى أعطى اعترافاً بمدرسة الكتابة الجديدة فى إيران غير أن الكاتب لايخوض فى مزيد من التفاصيل ويكفى بالإشارة إلى هذا الموضوع إشارة عابرة. كما ذكر بزرگ علوى فى كتاب "تأريخ الأدب الإيرانى الجديد وتطوّره" أنّ مقدمة يكى بود يكى نبود بمثابة بيانه فى الأدب، بينما لم يصرح شيئا عن ديمقراطيته الأدبية صراحتاً ولايبحث عن هذه القضية. تحدّث رضا براهنى فى كتاب "الكيمياء والتراب" عن مقدمة يكى بود يكى نبود فى خمس صفحات، وأشار إلى موضوع الديمقراطية الأدبية عنده وأكّد على أنّ جمالزاده كان مصرّاً على بساطة الكتابة وسلاستها. لقد أشار براهنى إلى الديمقراطية الأدبية عند جمالزاده فحسب ولم يلتفت إلى المفاهيم الأخرى فى بيانيه الادبى ولم يتطرّق إلى آرائه الأدبية واللغوية فى مقدمة مجموعته القصصية. علاوة على ذلک، ذكر حسن ميرعابدينى أنّ جمالزاده فى مقدمة يكى بود يكى نبود يتحدّث عن ضرورة استخدام أشكال أدبية جديدة وخاصة الرواية والكتابة الروائية والحكائية. (ميرعابدينى، ١٣٩٣ش: ٣٠٢-٣٠٥) هناک بحث مفصّل آخر عن مقدمة يكى بود يكى نبود وهو مقال لـ"نعمت الله ايران زاده ومهدى دادخواه تهرانى" تحت عنوان الديمقراطية الأدبية: المفهوم المركزى لمقدمة يكى بود يكى نبود لمحمدعلى جمالزاده (إلى جانب نقد على تأريخ الأدب القصصى فى إيران) والذى تطرّق المؤلفان فيه إلى المفهوم المركزى للديمقراطية الأدبية بطريقة مركزة وتفصيلية لكن لم يذكرا تشابه هذا البيان مع آراء المؤلفين الآخرين.

من جهة أخرى، هناك دراسات متفرقة عن ميخائيل نعيمة وآرائه اللغوية والأدبية منها ما يلي: توصّل دادخوه وپرهيزگارى فى مقال آراء ميخائيل نعمية النقدية إلى هذه النتيجة أنّ إقامة علاقة وثيقة بين الأدب والحياة من القضايا المهمة التى فعلها ميخائيل نعيمة فى مجال الأدب، ولم يتطرّق هذا المقال إلى القضايا المتعلقة بآراء نعيمة الأدبية واللغوية ومسألة الديمقراطية الأدبية. لذلک وبناءا على ماسبق، لم يعثر على أى بحث مستقل حول آراء ميخائيل نعيمة الأدبية واللغوية . كما أنّه لم يتم العثور على بحث فيمايخصّ مقارنة آراء المؤلفين الأدبية. كما لم يجد المؤلفون أى بحث حول مقارنة آراء جمالزاده مع غيره من الأدباء الآخرين أو مقارنة المانيفست الأدبى له مع كتاب ومفكرى الأمم الأخرى.

فيما يلى بعض الأبحاث القريبة من البحث:

فإن معصومه زارع فى مقالها الموسوم بـالوظيفة الديالكتيكية لـ"كان" و"ماكان" فى مجموعة *كان يا ماكان* لمحمدعلى جمالزاده وميخائيل نعيمة أشارت إلى أنّ أهم المفهوم المكتوم فى *كان يا ماكان* لجمالزاده هو غياب الاتجاه الديالكتيكى لـ "كان" و"لم يكن". لانرى فى هذا المقال شيئاً عن الديمقراطى الأدبى. كما أشار محمدحسين براهويى ومحمدشيخ فى مقالهما المعنون بـ"تأثير أفكار ليون تولستوى ورؤاه على ميخائيل نعيمة" إلى التأثير العميق للأدب الروسى على نعيمة وأسلوبه القصصى بينما لايتطرق إلى موضوع الديمقراطى الأدبى فى آراه. درست مرضيه زالى *أهم أعمال ميخائيل نعيمة ونقده* فى رسالتها المعنونة بـ*دراسة أهم أعمال ميخائيل نعيمة* وأشارت إلى أنّ *كان ماكان* تحتوى على قصص فى موضوع النقد الاجتماعى. زهراء مهدوى مهر فى رسالتها الجامعية *ترجمة كتاب كان ما كان ونقده لميخائيل نعيمة*، فإنما قامت بترجمة المجموعة إلى الفارسية فقط. "تأثير الأديان والثقافات على أفكار ميخائيل نعمية" عنوان مقال لسعيد عبداللهى وليلا قاسمى حاجى آبادى والذى أشار فيها الكاتبان إلى تأثر نعيمة من مختلف الأديان مثل الإسلام.

كما قام سعيد واعظ ومهدى عبدى مياردان فى مقال "دراسة الفكاهة فى قصص

جمالزاده القصيرة" بدراسة أنواع الفكاهة في قصص جمالزاده بما فيها مجموعة *كان ما كان*.

درست شكوه السادات الحسيني دور محمدعلي جمالزاده في إحياء الأدب الشعبي في إيران وقامت بدراسة المقوّمات الأساسية للقصص القصيرة في مجموعة *كان يا ماكان* لجمالزاده ودوره في إحياء الأدب الشعبي باستخدام النقد التأريخاني الجديد أو ما يسمّى التحليل الثقافي للنص دون أي إشارة إلى الديمقراطية الأدبية.

أما محمدرضا باشايي وهدايت الله تقي زاده في مقالهما المعنونة بـ"القياس التحليلي والمقارن لمجموعة *كاماكان* لميخائيل نعيمة *ويكي نبود* يكي *نبود* لجمالزاده" فقاما بالفحص التحليلي والعابر للمجموعتين من منظار المنهج الوصفي التحليلي. نرى الإشارة إلى موضوع الديمقراطي الأدبي في هذا المقال بصورة عابرة.

كما نرى من الأبحاث السابقة، يجب القول إنّه على الرغم من دراسة أعمال محمدعلي جمالزاده وميخائيل نعيمة من مختلف الجوانب إلّا أنّه لم يقارن أعمالهما في موضوع الدموكراسي الأدبي من منظور الأدب المقارن فلم يعثر على أي بحث يعالج هذا الموضوع على وجه التحديد. تجدر الإشارة إلى أنّه في الأبحاث السابقة دُرس موضوع التشابه بين المؤلفين في مختلف المجالات خاصة عناوين المجموعتين والشخصيات والراوي وقضايا شكلية أخرى بصورة عامة ولم يتم إجراء بحث شامل في معالجة القضايا الديموقراطية وأفكارهما في هذه القضية في أعمال المؤلفين ويميز هذا الموضوع البحث الحالي عن الأعمال المكتوبة في هذا المجال. كما أنه ما رأينا بحثاً كان قد استفاد من نظرية ماقبل التخصصات للدراسة.

منهجية البحث والإطار النظري له

يشير جمالزاده في مقدمة يكي بود يكي نبود، القضايا التي يمكن تفسيرها على أنها نظرية نقدية في مجال تاريخ الأدب الفارسي المعاصر، ولاسيما في نوع الروايات والقصص القصيرة. على الرغم من أن هذا البيان يعرض بشكل متقطع ومتبعثر في مقدمة هذه المجموعة إلا أنه يمكن استخدام مفاهيمه الأساسية كديمقراطية أدبية يقصدها

جمال‌زاده وتحديد مفاهيم دقيقة لها، فيتمثل إنجازها الأساسى فى تحقيق قراءات متعددة فى بطن المجتمع الأدبى.)ايران‌زاده و دادخواه طهرانى، ١٣٩٥ش: ١١٨) يمكن النظر إلى هذه الديمقراطية الأدبية من منظورين أساسين:أولاً من حيث موضوع القصة وفحواها، ففى هذه الحالة يجب على المؤلف اختيار شخصيات قصصه من الأشخاص العاديين فى الشارع ووصف خصائصهم وحالاتهم على هوامش القصة، والحالة الثانية هى لغة النثر والتى يجب أن تكون مزيجاً من اللغة العامية والفصحى وخالية من العبارات المعقدة والصعبة. يرى جمال‌زاده أنّ القصة التى يسمّاها "رومان"، هى النوع المثالى للوصول إلى الديمقراطية الأدبية. فى رأيه، يمكن لهذه الديمقراطية أن تتجلى من منظورين: الأول من منظور الموضوع ومحتوى القصة واختيار شخصيات قصصية بين الناس العاديين والتطرق إلى عاداتهم والثانى هو استخدام اللغة العامية بدلاً من استخدام لغة غامضة لايفهمها الناس. (جمال‌زاده، ١٣٢٠ش: ١-١٧)

بناءاً على ما سبق ذكره، يمكن تحديد إطار لبيان جمال‌زاده الأدبى، أى الديمقراطية الأدبية، على النحو التالى:

- من حيث المحتوى: ١. معالجة قضايا الاجتماعية. ٢. وصف عادات الناس العاديين. ٣. إظهار مظاهر الأقاليم الوطنية وملامحها.
- من حيث اللغة: ١. الاستفادة من اللغة العامية ولغة الشارع. ٢. استخدام الأمثال والتعابير الدارجة والشعبية. ٣. استخدام المصطلحات والتعابير واللهجات المتنوعة للغة. ٤. بساطة الكتابة.
- من حيث الشخصية: ١. اختيار الشخصيات العامة والعادية والشخصيات من طبقات المجتمع المختلفة.

لهذا، تم تقديم مفاهيم أساسية عن اللغة والأدب فى مقدمة يكى بود يكى نبود، يمكن تلخيص أهمها على النحوالآتى:

- المفاهيم المرتبطة بالمحتوى ومعالجة القضايا الاجتماعية.
- البساطة فى الكتابة وخلق فرص قراءة متكافئة لعامة الناس.
- الازدواجية اللغوية وضرورة إدغام اللغة الفصحى والعامية.

- الاستبداد الأدبى وتخلف الأدب القومى.
- ضرورة تطوير اللغة والأدب القومى وعدم ركودها. (المصدر نفسه: ٣-١٧)

بالإضافة إلى ذلك، يثير جمالزاده تحديات النهوض باللغة الفارسية والأدب الفارسى فى آرائه ويقدّم الحلول لها. نسعى فى هذا البحث، مطالعة آراء المؤلفين فى مجال الديمقراطية الأدبية مرتكزا على المنهج الأمريكى للأدب المقارن، ووفقاً للمنهج الوصفى التحليلى وفى ضوء نظرية المقارنة القائمة على افق ماقبل التخصصات والتى تبحث أوجه التشابه والاختلاف وأسبابها وتفاصيلها من أجل بناء جسر بين أدب الأمم. المقارنة القائمة على افق ماقبل التخصصات هى منهجية للبحث فى الأدب المقارن تم تقديمها لأول مرة على يد "سزار دومينيجيز"[1] و"هان ساسى"[2] و"داريو فيلانويفا"[3] فى كتابهم الموسوم بـ مقدمة فى الأدب المقارن (التيارات والتطبيقات الحديثة) (دومينغز و ساسى وويلانوا، ١٣٩٩ش: ٢٠-٢٦). يكتب المؤلفون عن هذا النهج:

«يختلف نهجنا للمقارنة من ثلاثة منظورات مختلفة: ماقبل التخصصات والتخصصات ومتعدية التخصصات. نقصد بماقبل التخصصات هو أنّ المقايسة تعتبر وظيفة ذهنية ندرس فيها إقامة الترابط القياسى الذهنى بين عاملين أو أكثر ومن خلالها يتم فحص أوجه التشابه والاختلاف. وعليه، فإنّ المقايسة هى تفاعل منطقى -صورى، وعلاقة جدلية بين طريقة تفريق التفكير (الاستقراء) والنهج الشمولى الذى يبحث عن الثوابت (الاستدلال). «فهذه طريقة للتواصل مع الآخر ضمنياً وهو ما يسمّيه غيجيكوا اللامركزية أى التشكيك فى اليقينيات وتعليق الإقناع والثقة.» (المصدر نفسه: ٢١) وبناءاً عليه، علاوة على إقامة قياس ذهنى بين آراء محمدعلى جمالزاده وميخائيل نعيمة فى مجال الأدب واللغة، يشار أيضاً إلى أوجه الشبه والاختلاف بينهما وأسبابها، فتستخدم هذه المقايسة كطريقة لاكتشاف وجهات نظر المؤلفين، حيث أنّ «المقايسة ليست الهدف النهائى فى حد ذاتها بل أداة للاكتشاف والفحص، لأنّها تتيح لنا اكتشاف

1. César Domínguez
2. Haun Saussy
3. Darío Villanueva

العلاقات والصلات والاختلافات والأسباب المخفية من وراءها وتُمكننا من طرح أسئلة بدون إجابة.» (المصدر نفسه: ٢٢)

المفاهيم المتعلقة بالمحتوى: معالجة القضايا الاجتماعية

يعدّ مضمون القصة من الموضوعات المهمة التى ذكرها جمالزاده بوضوح فى الديمقراطية الأدبية وبيانه الأدبى، فهو يرى أنّه يجب تكيف محتوى الاعمال الأدبية مع احتياجات المجتمع وتعكس وضع المجتمع الذى يعيش فيه المؤلف، كما يجب أن تكون جميع طبقات المجتمع المختلفة قادرة على قراءة هذه النصوص بسهولة، وليس أنّ الناس العاديين لايقدرون على فهمها وينحصر على طبقات معينة فهمها والاستفادة منها. بعبارة أخرى، فإنّه يدعو إلى التخلص من قيود الاحتكار الأدبى- على حد تعبير المؤلفين- «فيسعى إلى نوع من التشريع الأدبى وكسر الخطاب السائد للاستبداد الأدبى من خلال اقتراح المفهوم المركزى للديمقراطية الأدبية تأسياً بالمثل الليبرالية للعصر الدستورى.» (ايرانزاده و دادخواه طهرانى، ١٣٩٥ش: ١١٥)، حيث أنّه كان خطاب السائدالأدبى فى عصره عبارة عن نصوص غامضة مليئة بالتفسيرات الصعبة التى لم يفهمها سوى طبقة معينة من المجتمع ولم يكن عامة الناس يقدر على فهمها. لذلك، يرى جمالزاده أنه يجب أن تعكس الأعمال الأدبية خاصة القصة والرواية، القضايا الاجتماعية والأخلاقية وعادات مجتمع الكاتب. يجب أن يهتمّ الكاتب بالمجتمع وتكون أقواله صورة صادقة ومرآة شفافة للمجتمع الذى يعيش فيه. نصل إلى هذه النتيجة أنّ من أهم اهتمامات محمد على جمالزاده فى كتابة القصص القصيرة وخاصة يكى بود يكى نبود، معالجة القضايا الاجتماعية وأوضاع الناس وعاداتهم وتقاليدهم ومعرفة بعضهم البعض من خلال الأعمال القائمة على الروايات والحكايات فى إطار الديمقراطية الادبية المذكورة أنفاً. يقول عن هذا هو نفسه فى المقدمة:

رومان أو الرواية تجعل الفئات المختلفة للأمم تدرک بعضها البعض وتتعرّف على بعضها البعض، ويزيل آلاف التناقضات والاختلافات العصبية التى تنشأ عن الجهل وعدم الإلمام. كما هى مفيدة أيضاً لأولئک الذين يريدون أن يكونوا على دراية

بالوضع الاجتماعى والداخلى والروحى للأمم والبلدان الأخرى. فيمكن القول أنّ الرومان أو الرواية هى أفضل مرآة لإظهار الحالة الأخلاقية والوضع الخاص للأمم والشعوب، حيث لاتوجد طريقة أفضل من قراءة كُتب تولستوى ودوستويفسكى للتعرف على الأمة الروسية من بعيد. (جمالزاده، ١٣٢٠ش: ٧) فإنّ جمالزاده بالإضافة إلى طرح هذه القضية فى المقدمة نظرياً، فقد ورد ذكرها فى قصص يكى بود يكى نبود تطبيقياً أيضاً، ولمعرفة ذلك، يكفى الرجوع إلى هذه المجموعة لتحديد مدى اهتمامه بالمشاكل الاجتماعية ومحاولة تسليط الضوء على قضايا المجتمع المهمة ونقدها. وعليه بالرجوع إلى هذه المجموعة، يمكننا أن نرى أنّ المرأة، والهوية الوطنية وحب الوطن والقومية الفارسية والدعوة للوحدة وتجنب التحيز الدينى، الحجاب، التغريب والتخلف عن الغرب، التعبير عن التعاطف ومساعدة الناس العاديين، والفقر والانتحار والهجرة والخيانة والاضطرابات الاجتماعية والإدارية وإلخ هى أهم القضايا الاجتماعية التى تثيرها جمالزاده فى يكى بود يكى نبود[١].

من ناحية أخرى، يمكن رؤية نفس الموضوع بوضوح فى آراء ميخائيل نعيمة وقصصه خاصة مجموعة كان ماكان المتشابهة مع يكى بود يكى نبود بيد أنّ آرائه فى هذا المجال متبعثرة فى مؤلفاته وليست مجتمعة فى عمل بالتحديد مثل جمالزاده. فهو مثل جمالزاده، يعتقد أنّ الأدب عامة والقصص والنصوص القصصية خاصة يجب أن يعكس وضع الناس وينتهز الفرصة للتعبير عن قضاياهم الهامة الاجتماعية حيث أنّه يرى أن من أهم أسباب التى أدّت إلى انحطاط الأدب، هو ابتعاده عن الحياة العامة بل انفصاله عنها لأنّه: «لا حياة للأدب إلا من الحياة، فهى له بمثابة الماء والهواء والغذاء، للجسد.» (نعيمة، ١٩٧٤ش: ٦٤٣/٩) ما من صغيرة أو كبيرة تهمّ الإنسان فى حياته إلا

---

١. للمثال، تطرق جمال زاده إلى موضوع الفقر فى ايران فى قصة رجل سياسى، كما صور نعيمة الفقر فى قصته ساعة كوكو. ظاهرة الانتحار وانتشارها كانت من المشاكل الاجتماعية الأخرى فى قصتين من مجموعتيهما "ويلان الدوله" و"بثّ الشكوى" لجمالزاده، و"العاقر" و"شورتى" لميخائيل نعيمة. كما تتجلى الخيانة فى قصة "دوستى خاله خرسه" (صداقة خالة الدب)، وأبرز نعيمة المشكلة فى قصة العاقر. (أنظر: جمالزاده، ١٣٧٨ش: صص ٨ و٢٥ و٢٦ و ١٨ و ١١ و ١٢ و ٢٩؛ نعيمة، ١٩٤٩م: صص ٢٢ و ٨١ و ٢٢ و ١٠٤ و ١٠٦)

أخذها الادب بعين الاعتبار، وهو يضمّ أحاسيس الإنسان النفسية فى ظروف الحياة المختلفة، حقائق الحياة الاجتماعية والأمور والمشاكل التى يساهم الناس فيها جميعاً من الموت والحياة وإلى غير ذلک. إذن أنّ ما يليق به عنوان الأدب ليس إلا رسولاً بين نفس الأديب ونفوس الناس جميعاً. فالأدب الواقعى لا يهتم بطبقة خاصة من الناس فى مكان خاص وزمان محدد بل تحدى الزمان والمكان. (الخورى ، ١٩٥٢م: ٥٩/٢)

فكان أحد اهتمامات نعيمة الأساسية لكتابة القصص هو التعبير عن المشاكل والقضايا الاجتماعية التى كانت سائدة فى المجتمع اللبنانى فى تلک الفترة الزمينة والتعبير عن هموم الشعب اللبنانى. على الرغم من أنّه لم يتطرّق صراحة إلى قضية الديمقراطية الأدبية فى أعماله، إلاّ أنّ قراءة آرائه وقصصه، كما فى النص أدناه، يمكن أن تدعم هذه الفكرة:

«فمن لا يعبر عن مشاكل الإنسانية بكل صدق، خان الكلمة، وخان الأدب. فالأدب هو صوت الإنسانية المتألمة الساعية إلى الخلاص من عبوديتها لذاتها، لحكامها ، لتقاليدها، وشرائعها. هو مرآة والرائى، فمنه الحياة وفيه الموت. فهو نبض الذات الحية.» (زكا، ١٩٦٢م: ٤٩)

وبالتالى يجب أن يكون الادب عامة والقصة خاصة، وفق الديمقراطية الأدبية التى يراها نعيمة١، مرآة للمجتمع الذى يعيش فيه الأديب. كما يرى فى أفكاره أن الأديب لايمكنه أن يتجاهل مشاكل المجتمع والقضايا المحيطة به حيث يعدّ مهمة الأديب انعكاساً لمشاكل الناس وهمومهم فى المجتمع ويقول فيها:

«لا يمكن لأى أديب أن ينعزل عن مشكلات الحياة ما دام هو بعضاً من تلک الحياة. وكيف للإنسان أن يكون إنساناً إلّا إذا انعكست فيه كل الإنسانية. أما أنّ بعض الكتّاب يميل إلى العزلة عن ضوضاء الناس ومشاحناتهم التافهة فذلک أمر جدّ طبيعى. إذ إنّ مثل ذلک الأديب يستطيع فى عزلته أن يرى حياة الناس بخيرها وشرها من خلال عين لايعميها الغبار الذى تثيره مشاحنات الناس والرغوة التى يغرقون فيها إلى ما

١. لم يستخدم نعيمة مصطلح الديمقراطية الأدبية فى اعماله لكن المفاهيم التى يشير إليها جمالزاده تحت هذا المفهوم يمكن رؤستها بوضوح فى أعماله، وهذه القضية هى أحد أهداف هذا المقال.

فـوق آذانهم. وما أكثر ما يكـون البعيد عن الناس أقرب إليهم من الذى يحتک بهم فى كل سـاعات النهار والليل فينسى أنهم إخوته وشـركاؤه فى حياته مثل ما هو اخوهم وشـريک لهم فى حياتهـم. وماأكثر ما نعمى عن الأمور التى هـى على بعد خطوة منا ونبصرها بوضوح إذا نحن ابتعدنا عنها.» (نعيمة، ١٩٨٩م: ١٨٣)

يمكن القول بأنّ إبراز ميخائيل نعيمـة القضايا الاجتماعية فى النصوص القصصية، مردّه كانت تأثّره بالأدب الغربى والأمريكى الذى كان قد تحوّل إلى التعبير عن القضايا الاجتماعيـة فى ذلک الوقـت، بينما كان يعيش ميخائيل نعيمة خـلال هذه الفترة فى الولايات المتحدة الأمريكية وبدأ مشـواره بكتابة القصص القصيرة الاجتماعية خاصة مجموعـة كان ماكان القصصية حيـث أنه كان الوضع الأدبى فى أمريكا فى تلک الفترة مـن أنّ القصـة وجدت إمكانيات جديـدة، فالواقعية والطبيعيـة أى تصوير الحياة فى شكل واضح أصحبت شـائعة وكان هناک تغيير جذرى فى الأدب متماشياً مع الوضع الاجتماعى فى المجتمعات، فبإمكاننا رؤية هذا الموضوع فى منح جوائز نوبل، فالعديد مـن الكتّاب فى هذا البلد حصلوا على هذه الجائـزة. (تراويک، ١٣٧٣ش: ٨٨٠/٢) فإنّ تشـابه نظرات المؤلفين فى ضـرورة معالجة الأدب للقضايـا الاجتماعية والحياة العامة يرجع فى اتباعهما الروايات الغربية والنهج الذى سـارا عليه فى اتباع الكتاب الغربيين والذى كان قد اتّسـم بالواقعية عامـة، حيث كان لدى معظم القاصين الغربيين مخاوف اجتماعية ويسعوا لإصلاح المجتمع المحيط تحت غطاء الإصلاحيين الاجتماعيين. فيعكـس كلا المؤلفين فى قصصهما أهـم القضايا الاجتماعية فـى المجتمعين الإيرانى واللبنانى. على سـبيل المثال، كان من أهداف قصة ويلان الدوله لجمالزاده وشـورتى والعاقر لميخائيل نعيمة، انعكاس انتشـار خطرات اجتماعية مثل الانتحار والخيانة فى المجتمعين بينمـا كان المحتوى الاجتماعى لقصة دردل ملاقربانعلى لجمالزاده وسـعادة البيـک لميخائيل نعيمة، التعبير عن الفواصل الطبقاتية وانتشـار خطرات مثل الرشـوة فـى المجتمعين آنذاک. كما أنّ قضايا المرأة والتخلف عن الغرب كانت من الموضوعات الاجتماعية المفهومة فى القصص الأخرى للمجموعتين. تختلف آرائهما فى هذا المجال بأنّ آراء نعيمة تأخذ جانباً فلسـفياً أكثر من جمالـزاده، بينما الجانب الفكاهى لقصص

جمالـزاده تتجلّى أكثر من نعيمــة، ومع ذلک، فإنّ هذا الجانب مــن الديمقراطية الأدبية واضح تماماً فی أعمالهما.

بساطة الكتابة وخلق فرص قراءة متكافئة للجميع

إنّ عنصــراً مهمــاً آخراً فی الديمقراطية الأدبية عند محمدعلــی جمالزاده هو مراعاة البســاطة فی كتابة النصوص القصصية والروائية وفهمها لعامة الناس. فی هذا الصدد، يــرى جمــالزاده أنّ لغة الكتابات يجــب أن تكون خالية من المصطلحــات والعبارات التــی يصعب على العامــة الناس فهمها. فهو يقــول فی هذا المضمار: «فــی إيران،... عندمــا يأخذ كاتب ما قلماً، رأيه ينحصر فی جماعة العلماء فقط ولايلتفت إلى غيرهم ولاينتبه للآخرين على الإطلاق، بل وحتى لايأخذ فی الاعتبار الأشــخاص المتعلمين الذين بإمكانهم فهم الكتابات البســيطة والعارية من التكلف وباختصار لايتحدث عن الديمقراطية الأدبية.» (جمالزاده، ١٣٢٠ش: ٣) هو يعتقد أيضاً أنه فی الكتابة القصصية والروائيــة لاينبغی للمرء أن يبحث عن الكتابــة الغامضة والكتابات التی لايمكن لعامة الناس فهمها ولكن يجب أن تكون لغة الكتابة بســيطة قدر الإمكان حتى يتمكّن الناس العاديــون من فهمها بوضوح ولا يهربون منها، لذلک ينصح المؤلفين بأن يجعلون الكتابة البســيطة على رأس أولويات أعمالهم ويتجنبون الكتابات الغامضة التی كانت شــائعة فی الماضی وفيها يقول:

«خلاصــة القول بأنّ فی بلدنا، لايزال يتم إبعاد عامــة الناس عند الكتابة من قبل سادة القلم ويدورون حول نفس الكتابات الغامضة التی لايفهمونها عامة الناس، بينما فی جميــع البلدان المتحضرة التی حققــت طبيعة التقدم، فإنّ الكتابات البســيطة ألقت بظلالهــا على الكتابات الأخرى...من الطبيعی الابتعاد عن الكلمات الجديدة والاقتناع بالكلمات القديمية بالخيالات والمعانی الجديــدة، يقضی على نضارة الكتابة.» (المصدر نفسه: ٤)

فهو يعدّ هذا الأمر نعنی البساطة فی الكتابة وفهمها العامة جزءاً مهماً من الديمقراطية الادبية. فإنّ آراء محمدعلی جمالزاده فيمايخصّ مراعاة البساطة فی الكتابة تتطلب ذكر

النقـاط التالية: أولاً، أنّه تنبع نصائحه فى هذا المجال من وجهة نظره فى الأدب الغربى وهو يعتقد أن أحد أسـباب تقـدّم الدول الغربية فى مجال الروايـات والحكايات كان تجنب الكتابات الغامضة والتحول إلى البساطة فى الكتابة. ثانياً، إنّ التطوّر فى الأدب والنصوص الرواية والقصصية، يتطلب التخلّى عن تقليد النصوص الثقيلة القديمة. وثالثاً لابدّ من ابتكار الكلمات وإدخال الكلمات الجديدة وعدم الاكتفاء بالكلمات والافكار والمعانـى القديمة. فى الواقع هو يعتقد أنّ المؤلف حرٌّ فى اختيار الكلمات ولاينبغى أن يقيد نفسـه؛ الأمر الذى نراه عند نعيمة أيضاً ويتجلّى من خلال آرائه عن الأدب. فإنّه مثل جمالزاده يؤمن باستخدام الأسـلوب البسيط فى كتابة القصص والحكايات ومن خـلال الرجوع إلى آرائه وقصصه يمكن فهم هـذه القضية بوضوح. أنظر حنا فاخورى كيـف يكتب عن أسـلوب كتابة نعيمة فى كتابـه تاريخ الأدب العربـى: «الكتابة عند ميخائيل نعيمة هى الطّبيعة فى عفويتها، وسـهولة مجراها، وسلاسة تركيبها...تحفل كتابته لالجـّدة والروعة الجماليـة. بناؤه القصصى متأثـر بالقصّة الروسـية المعاصرة...وكتابة ميخائيل نعيمة هى كتابة الواقعية التى تحتضن الواقع فى غير وقاحة ولاقباحة، تحتضنه علـى أنّـه واقع أى مظهر من مظاهـر الحقيقة الكونية الإلهيـة.» (الفاخورى، ١٩٨٦م: ٨٨و٨٩) وفقـاً لذلك، يمكن أيضاً رؤية هذا الجانب من الديمقراطية الأدبية بوضوح فى وجهات نظر نعيمة. فإنّه عمل جاهداً فى تبسـيط مفـردات اللغة العربية وتحريرها من التكرار، واسـتخدم دراسة الأدب العربى والغربى لتطوير أسلوب كتابة القصة القصيرة فى الأدب العربى، فلاتقتصر نصائحه بشـأن السـهولة والبساطة فى الكتابة على عمل واحد أو اثنين، بل تؤكّد هذه المسـألة فى معظم أعماله، حتى أشـار إلى ضرورة تبسيط الكتابـة وإخراجها من المفاهيم الغامضة المعجمية وإدخالها فى الحياة اليومية والحاجة إلـى إخراج اللغة مـن القواميس والمعاجم وإدخالها فى قلـب الحياة النابض. (نعيمة، ١٩٩١م: ١٠٥) أنظره كيف يطرح هذا الموضوع المهم فى كتابه الغربال:

«أظنّ الكثيرين يوافقوننى على ذلك- أنّ أشخاص الرواية يجب أن يخاطبونا باللغة التـى تعوّدوا أن يعبروا بها عن عواطفهم وأفكارهم، وأنّ الكاتب الذى يحاول أن يجعل فلاحاً أمياً يتكلّم بلغة الدواوين الشـعرية والمؤلفات اللغوية يظلم فلاحه ونفسـه وقائه

وسامعه.» (المصدر نفسه: ٣٣)

لذلک، إذا نلخّص معنى بساطة وسهولة الكتابة فى البيان الادبى لجمالزاده فى عبارات مثل تجنب النظرة الحصرية إلى الفضلاء والأدباء والقراءة الاحتكارية وعدم الإلتفات إلى عامة الناس، الكتابة البسيطة والفارغة عن الغموض والتكلّف، وتجنب الكتابات الغامضة وعدم تقليد العبارات الثقيلة القديمة، واتباع الكتابة التى يفهمها عامة الناس او الكتابة العامية، والانفعال تجاه الكلمات القديمة وعدم المحاولة لاختيار الألفاظ والاستخدام والمفاهيم والتعابير الجديدة، نستنتج أنّه يمكن استنتاج كل هذه المفاهيم والآراء فى وجهات نظر ميخائيل نعيمة اللغوية والأدبية غير أنّه لم يشر إلى الديمقراطية الأدبية صراحة مثل جمالزاده بل أشار إليها عبر المفاهيم المختلفة والآراء التى ذكرناها وسنذكرها. من وجهة نظر أخرى، يمكن رؤية آثار الكتّاب الغربيين والروس فى هذا الصدد أيضاً، والذين أكّدوا على البساطة فى كتابة القصص والتعبير عن الواقعيات وحقائق المجتمع بلغة بسيطة وسهولة المجرى. فكانا كلاهما كاتبين شرقيين ولدا فى مجتمعين كانت لهما وضع مشابه تقريباً وكان الطريق مغلقاً أمام أى ابتكار وإبداع لذا كان المخرج- فى رأيهما- هو اللجوء إلى الغرب.

الازدواجية اللغوية وضرورة إدغام اللغة الفصحى والعامية

إنّ الازدواجية اللغوية هى واحدة من القضايا الأخرى تظهر فى ديمقراطية جمالزاه الأدبية، ويقصد من هذه الازدواجية، ثنائية اللغة المكتوبة والمنطوقة والمسافة الكبيرة بينهما أو بعبارة أخرى، المسافة الكبيرة بين اللغة الفصحى واللغة العامية. اُعتُبرت هذه الثنائية اللغوية من قبل العلماء والنقاد كجزء من الدينامية الادبية للعصر الدستورى فى إيران لدرجة أنها دفعت جمالزاده لكتابة قصة "فارسى شكر است" القصيرة. يقول حسن ميرعابدينى فى هذا الصدد: «فى الحقيقة، يعود جزء من الحيوية الأدبية للفترة الدستورية إلى صدام وتنافس لغتين مختلفتين: اللغة الرسمية المكتوبة واللغة العامية؛ الأمر الذى يعدّ موضوع قصة جمالزاده الشهير فارسى شكر است أيضاً.» (ميرعابدينى، ١٣٩٣ش: ص٣٠٢) لكن مع ذلک هذه المسافة كبيرة وإشكالية ومن

وجهة نظر جمالزاده يمكن حلها من خلال الجمع بين اللغة القياسية واللغة العامية. تتضمّن توصية جمالزاده هذه أغراضاً مختلفة مثل إخراج النصوص الأدبية من احتكار جمهور معين والحفاظ على التعابير والمصطلحات اللغوية العامية والتبسيط فى الكتابة وكلها تعتبر عناصر أساسية للديمقراطية الأدبية عند جمالزاده. هو نفسه يكتب هكذا فى مقدمة يكى بود يكى نبود: «يحاول الكتّاب فى البلدان المتحضرة جعل اللغة العامية أكثر أدبياً بواسطة التعابير والمصطلحات الشائعة ومجيئها على الورق بواسطة تزيينها بالصناعات الأدبية. فإنّ كثيراً منهم يلبسون الحقائق لباس الحكاية لأجل فهم المحتوى العلمى.» (جمالزاده، ١٣٢٠ش: ٥)

فإنّ جمالزاده يصرّ على الجمع بين اللغة الفصحى واللغة العامية فى لباس الحكاية أو القصة، وهو يعتقد أنّ إحدى طرق تطوير اللغة والأدب الفارسى وعدم التخلف عن الأدب الغربى هى دمج اللغة العاميه مع اللغة القياسية بواسطة التعابير الشائعة فيها. فإنّه يعدّ الكتاب والمسرح والمسرحيات ساحات ملائمة لعرض هذه الكتابة الروائية والديمقراطية الأدبية: «لكن من أهمّ فوائد الرواية والكتابة الروائية، الفائدة التى تعود إلى لغة أمة ووطن، لأنّه فقط يمكن للكتابة الروائية والتى يقصد بها الحكاية، سواء كانت فى شكل كتاب أو قطعة أدبية أو مسرح او مسرحية وما إلى ذلک أن تعثر على لغة واحدة لجميع الكلمات والتعابير والأمثال والمصطلحات ومختلف تراكيب الكلمات واللهجات المختلفة، وحتى أن تكون صندوق الحبس لصوت خطاب الطبقات والفئات المختلفة لأمة ما، بينما ليس بإمكان الكتابات القديمية والعلمية وما إلى ذلک أن يتعامل مع هذه الخدمة.» (المصدر نفسه: ١١) يعدّ جمالزاده كتابة الحكاية على شكل كتب ومسرحيات ومسرح مجالاً مفيداً جدّاً للوحدة اللغوية وإظهار الديمقراطية الأدبية ويعتقد أنّه بهذه الطريقة يمكن إنشاء مزيج معقول من اللغة القياسية واللغة العامية. فى واقع الأمر، يمكن اعتبار محاولة جمالزاده لتقريب لغة الكتابة إلى لغة المحاورة والعامية وسط سيطرة التقليديين الأدبيين، صراع لتثبيت لغة جديدة يمكن استخدامها فى أشكال أدبية جديدة مثل الرواية والمسرحيات. (ميرعابدينى، ١٣٩٣ش: ٣٢١)

من ناحية أخرى، يعدّ رائد القصة القصيرة العربية، نفس الازدواجية اللغوية من

أكبر العوائق أمام النصوص السـردية والحكائية مثل المسـرحيات ويرى أنّه من خلال حل هذه المشـكلة فقط يمكن رؤيـة تقدّم هذه النصوص، وبالطبـع لاينبغى إهمال هذا الأمر بأنّه نظراً لطبيعة اللغتين العربية والفارسية، فإنّ مثل هذا النهج من قبل نعيمة يبدو معقولـاً تماماً حيث أنّه ليس هذا الأمر فى اللغة الفارسـية أكثر تعقيداً من العربية التى لها لهجات مختلفة كثيرة تجعل من الصعب فهمها على الجمهور وتختلف اللغة العربية عن الفارسية فى تعدد اللهجات الكثيرة تصعب فهمها للجماهير العربية فى البلدان العربية. بينما تختلف لهجة اللبنانيين العامية عن اللغات الأخرى العاميه فى الدول العربية ووفقاً لنعيمة المشكلة الأساسية تنبع من هنا.

«تقوم فى وجه المسـرح العربى عقبات عدة. أولهـا ازدواجية اللغة ما بين فصحى وعاميـة. ولـو أن البون لم يكن شاسـعاً جداً بين هاتين اللغتين لهـان الأمر إلى حدما. ولكن المسـرح اللذى يفـرض فيه أن يمثل الحياة كما نحياها فـى كل يوم يصبح مهزلة إذا نحـن حاولنـا أن نعطيه لغة غير اللغة التى يتفاهم بهـا الناس فى كل يوم. ولأننا لا نملك لغة عامية واحدة تشـمل جميع الأقطار العربية فمن الواضح أن المسـرح العربى سـيبقى يتعثّـر إلى أن نخلق له لغة يتفاهم بها جميع العـرب ولاتكون كاللغة الفصحى لا يفهمهـا إلا نفر ضئيل.» (نعيمة، ١٩٨٩م: ١٤٣) نسـتنتج من خلال مقارنة وجهات نظر المؤلفين حول الثنائية اللغوية (اللغة الفصحى والعامية) كعنصر آخر للديمقراطية الأدبية، أنّ تشـابه وجهات نظرهما فى هذا المجال يعود إلى توكيدهما على ضرورة التجميع بين اللغة الفصحى والعامية أو اللغة المكتوبة والشفهية، ويعتقدان أنّه بهذه الطريقة يمكن حل مشـكلة ازدواجية اللغة، وكما يرى ميخائيل نعيمة فإنّ حل هذه المشـكلة نظراً لكثرة اللهجات العربية، صعب للغاية لكن يبدو أنه يمكن حلها فى الفارسـية وجمالزاده نجح فى ذلك إلى حد كبير بينما لايتمكّن نعيمة من حلها على حد قول نفسـه وعلى الرغم مـن إصراره الكثير على وجود اللغة العاميه فـى النصوص القصصية والروائية إلّا أنّه نادراً مايكتب قصصه باللغة العامية، ومع ذلك يؤكّد دائماً فى أعماله على اندماج اللغة العاميـه باللغة الفصحى فى النصوص الأدبيةخاصة القصصية منها ويعتقد أنّ هذا يمكن أن يمهّد الطريق لتطوير اللغة العربية وآدابها و يقول إنّ اللغة العربية التى نكتب بها اليوم

لاتستطيع أن تسدّ حاجات الأدباء، علينا أن نقطع شوطاً كبيرا فى رقيها وتكميلها ولابد أن ندغم الفصحى فى العامية لأن الفنون الادبية خاصة فن التمثيل فى حاجة ماسة إلى العامية. (نعيمة، ١٩٩١م: ١٠٠)

نراه فى مكان آخر يشير إلى المشكلة نفسها ويؤكّد على الحاجة إلى استعارة التعابير والمفاهيم العاميه من لغتها:

«إننى قلت ولاأزال أقول إنه من الخير للعربية الفصحى أن تستعير من المفردات التى خلقتها العامية لأنها تفصح عن حاجات الشعوب المتطورة أكثر من اللغة الفصحى التى يبدو تطورها بطيئاً جداً. فكأنها تحدً من تطور العرب بدلاً من أن تكون أكبر العون لهم. وإنه من المؤسف حقاً كلما جرى الحديث عن العامية والفصحى أن يقوم بيننا أناس ينادون بالويل والثبور زاعمين أن طلاب الاصلاح فى اللغة إنما يقصدون هدمها والإساءة إلى العرب بدلاً من الاحسان إليهم.» (نعيمة، ١٩٧٤م: ٨٣) فهو مثل جمالزاده يعدّ الأسلوب القصصية والحكائية فى المسرحيات والمسرح ساحة مناسبة لإدغام اللغة الفصحى والعامية ويرى أنّه على الرغم من المشاكل الموجودة فى هذا الصدد، يمكن أن تكون المسرحية وسيلة للمضى قدماً فى هذا الصدد:

«قلت إن مشكلة ازدواجية اللغة ماتزال قائمة، وهى عثرة كبيرة فى سبيل تقدم المسرح الذى يسعى إلى تصوير الحياة كما هى. وإذا أنت ألقيت نظرة سريعة على ما يجرى الآن عندنا فى ينيا الإذاعة والتلفزيون وجدت أن اللغة العامية تكاد تطغى على الفصحى فى أكثر ما يذاع من مسرحيات. إلا أننى لا أريد الفصحى أن تتخلى عن دقتها وجمالها للعامية ولا أريد للعامية أن تطغى على الفصحى. فلابد من تلاقٍ بين الاثنين. أما متى يكون ذلك وكيف فالمستقبل كفيل بأن يجيب على هذا السؤال.» (نعيمة، ١٩٨٩م: ٨٦)

فإنّ تشابه وجهات نظر المؤلفين فى هذا الصدد هو ضرورة استخدام العاميه وإدغامها فى اللغة الفصحى للوصول إلى لغة متكاملة للنصوص الأدبية والقصصية، مع هذا الاختلاف أن جمالزاده يؤكّد على أن أهمية اللغة العامية أكثر من اللغة الفصحى بينما يعتقد نعيمة بالتوازن القوى بين هاتين اللغتين ويرى أنّه لاينبغى لإحداهما أن

تضحّى بالأخرى:

«من المؤسف جداً أن نجدنا فى هذه الظروف الحرجة من حياتنا ولنا لغتان بدلاً من لغة واحدة...وهذه حقيقة لا نستطيع أن نتعامى عنها. فالعامية عندنا تحيا جنباً إلى جنب مع الفصحى والعامية هى لغتنا فى كل يوم. فى حين أن الفصحى هى لغتنا حين نكتب ونخطب لا أكثر. وهذا مما يعيق اللغة العربية فى تطوّرها لتصبح قابلة لهضم كل جديد وللسير مع المدنية المتجددة فى كل يوم.» (المصدر نفسه: ٨٦) إنّ مقايسة وجهات نظر جمالزاده ونعيمة فى هذا الصدد تظهر أنّهما من خلال إدغام اللغة الفصحى والعامية، سعيا إلى الحصول على هدف واحد وهو تعديل اللغة وتصفيتها ونضجها وإتاحة الأدب للجميع وتزيينها بلباس الديمقراطية الأدبية.

الاستبداد الأدبى وسبب تخلف الأدب القومى

هناك موضوع آخر هو أنّ جمالزاده فى بداية بيانه الأدبى، تحدّث عن تخلف الأدب الفارسى عن قافلة الأدب فى بلدان أخرى فى العالم فى عصره ويرى أنّ الأدب يجب أن يتنوّع ويسخّر أرواح جميع طبقات الأمة ويشجّع جميع مكونات المجتمع إلى المطالعة والقراءة ويتسبّب فى النهوض الروحى للناس. كما يعتقد أنّه يجب على المرء أن يبتعد عن حذو القدماء حذواً بحتاً ويبحث عن المعانى والتصورات الجديدة، وهو الأمر الذى لايراه فى أدب عصره ويعبّر عنه بالاستبداد الادبى ويؤكّد على ضرورة التخلص منه فى الأدب، فيقول: «للأسف نرى فى إيران أنّه يعدّون الابتعاد عن حذو القدماء، تدميراً للأدب، وعموماً نرى نفس جوهر الاستبداد السياسى الإيرانى المشهور فى العالم، فى مادة الأدب أيضاً.» (جمالزاده، ١٣٢٠ش: ٥)

هنا تحدّث جمالزاده عن الأسلوب الأدبى وأسلوب الكتابة واعتبر عدم ترك أسلوب القدماء بمثابة تدمير للأدب، إذن فى رأيه، فإنّ سبب أو أسباب تخلف الأدب عن المماليک الأخرى، يعود إلى عدم الخروج عن مجرد التقليد ورفض الترحيب بالمعانى والتخيلات الجديدة والاستبداد الأدبى والنظرة المتعصبة للنصوص القديمة التى تسد الطريق أمام الأفكار الجديدة والمبدعة. يمكن رؤية نفس النهج فى آراء ميخائيل نعيمة

الأدبية، حيث أنّه أشـار إلى العقبة الرئيسية أمام تطور اللغة والأدب فى كتابه سبعون[١] فى معرض وضع قانون نقابة القلم وهكذا يكتب:

«ليس كل ما سُـطّر بمداد على قرطاس أدبـاً، ولا كل من حرّر مقالاً أو نظم قصيدة موزونة بالأديب.....إنّ الـروح الجديدة التى ترمى إلى الخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار فى جميل الأساليب والمعانى...هى أمل اليوم وركن الغد. كما أن الروح التى تحاول بكل قواها حصر الآداب واللغة العربية ضمن دائرة تقليد القدماء فى المعنى والمبنى هى فى عرفنا سـوس ينخر جسم آدابنا ولغتنا. وإن لم تقاوم ستؤدّى بها إلى حيث لا نهوض ولاتجديد.» (نعيمة، ٢٠٠٨م: ١٧٤/٢)

على هذا الأسـاس، فإنّ سـبب التخلف فى مجال الأدب والسعى للتخلص منه يعدّ مفهوماً آخراً من مفاهيم الديمقراطية الادبية عند جمالزاده، وهو يعزى سبب هذا الأمر إلـى التقليد البحت من القدماء عدم الخروج عن أسـلوبهم المقلّد ووصفه بالاسـتبداد الأدبى واعتبرها تابعاً للإستبداد السياسى الناتج عن المجتمع الإيرانى المغلق فى تللك الفترة الزمنية، بمعنى أنّ الاسـتبداد السياسـى امتد إلى الاسـتبداد الادبى وتسببّ فى تخلف الأدب وسدّ طريق التقدم أمامه. نرى هذا النهج عند ميخائيل نعيمة والذى يمكن فهمـه بوضوح من وجهات نظره الأدبية فى مختلف أعماله، كما يرى أنّ لبنان عانت من نفس الاستبداد الأدبى ويعدّه عائقاً أمام تطوّر الأدب ويقول:

«والمرض الذى ألمّ بلغتنا أجيالاً متوالية كان شـللاً أوقف فيها حركة الحياة وجعلها، بعـد عزّها السـابق، جيفة تتغذى بهـا أقلام الزعانف المسـتعبدين وقرائـح النظامين والمقلدين. أما اليوم فقد رجعنا إلى الغرب اللذى كان بالأمس تلميذنا، لنقتبس عنه أمثولة جعلناهـا حجر زاوية "نهضتنا الأدبية".و تلـك الأمثولة هى أن الحياة والأدب توأمان لاينفصـلان، وأن الأدب يتوكأ على الحياة، والحياة على الأدب، وأنه- وأعنى الأدب- واسـع كالحياة، عميق كأسرارها، ينعكس فيها وتنعكس فيه.» (المصدر نفسه: ٢٩و٣٠)

١. سـبعون حكاية عمر وكتاب من ثلاثة أجزاء لميخائيل نعيمة والذى يعدّ سـيرة ذاتية له يتناول فيه حياته ومختصر تجاربه ومعاناة ا؟؟؟ شمل الكتاب لمحة من تاريخ لبنان ولمحة من حياة الهجرة التى عاشها اللبنانيون فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. فهو قصة حياة ميخائيل نعمية حتى بلغ السبعين من عمره.

إنّ مقارنة آراءهما فى هذا المجال يدلّنا إلى أنّ تشابه آراء المؤلفين فيما يتعلق بالاستبداد الأدبى الناتج عن الاستبداد السياسى فى مجتمعى الإيرانى واللبنانى، والذى يعدّانه أهمّ مشكلة أمام تطوّر الأدب، تنشأ إلى حد كبير من الوضع السياسى والاجتماعى والادبى للمجتمعين حيث أنّ أى إبداع وخروج عن طريق القدماء كان يعدّ عيباً، لأنّ إيران مثل لبنان كانت قد تخلفت فى مختلف المجالات الثقافية والاقتصادية والأدبية بسبب طغيان الملوك وظلمهم وتصرفات الحكام ويتم تجفيف القرائح، بينما فى لبنان كانت قد اشتعلت حركات التحرّر الوطنى مثل الحركة دستورية وارتفعت أصوات الحرية والاستقلال عن الإمبراطورية العثمانية، وقد اشتعلت نتيجة الوعى الثقافى والفكرى فى بعض المجتمعات العربية. (الدقاق، ١٣٩٣ش: ٢٣٣) فإنّ جمالزاده ونعيمة باعتبارهما قائدين فى هذا المجال، يران طريق الخروج من هذا المأزق فى إصلاح أوضاع المجتمعين ونراهما كإصلاحيين اجتماعيين يمضيان قدماً فى تحسين أوضاع المجتمع من خلال كتابة القصص التى تُعدّ معالجة الحقائق والمخاطر الاجتماعية أهمّ سماتها؛ فإنّهما يثوران على التقاليد السائدة فى المجتمع ويطرحان قضية ضرورة تطوّر الأدب متأسيان بالغرب لأنّ الأدب الغربى كان قد تطوّر بشكل كبير بعد الحرب الكونية الأولى، وفى الولايات المتحدة على سبيل المثال، سنكلير لويس[1] فى عام ١٩٣٠م وبيرل باک[2] فى عام ١٩٣٨م وفولكنر فى عام ١٩٤٩م وهمينجواى فى عام ١٩٥٤م و شتاينبک فى عام ١٩٦٢م، فازوا بجائزة نوبل فى الأدب لخلق أعمال فى مجال الرواية والقصة القصيرة. (تراويک، ١٣٧٣ش: ٨٨٤/٢) فى ظلّ هذه الظروف، تمت كتابة المجموعتين القصصيتين لتكونا بداية أسلوب جديد فى كتابة القصص القصيرة الفارسية والعربية من جانب، ومن جانب آخر، توفّرا أرضية لانتقاد وضع المجتمعين الإيرانى واللبنانى المأزوم.

ضرورة تطوير اللغة والأدب وعدم جمودهما

من القضايا المهمة الأخرى التى أكد عليها محمد على جمالزاده فى آرائه حول

1. Sinclair Lewis
2. Pearl Sydenstricker Buck

الأدب والديمقراطيــة الأدبية، ضرورة تطوير اللغة والأدب وعدم جمودهما. فهو يرى أنّ إيــران متخلفة عن غيرها فى طريــق الأدب وعليها أن تخرج من هذا التخلف، ويقول: «اليــوم إيران متخلفــة عن معظم دول العــالم فى طريق الأدب؛ فــى الدول الأخرى، قــد تنوّع الأدب بمــرور الوقت وفى ضوء هذالتنوع اســتحوذ على روح جميع طبقات المجتمع.» (جمالزاده، ١٣٢٠ش: ٢و٣) وفقاً لذلك، يعتقد جمالزاده أنّه من أجل النهوض بالأدب، يجب السير فى طريق التنوع. كما يعتقد أنّ اللغة يجب ألا تكون جامدة بل يجب تحديثها بالأفكار الجديدة وفيها يقول:

«إنّ اللغة مثل كل شىء فى العالم، كل قرن يمرّ ينتقص بعضاً منها ويزيد كميتها. هذا هــو قانون العالم، لامفرّ عنه، فلاينبغى محاولة إثبات الوجه المتحرّك للغة بطريقة خاصة عبثاً. فإنّ محاولة شلّ حركة اللغة عديمة الجدوى تماماً لأنّ اللغة كالشمس لاتقف إلا عند زوال حياتها.» (المصدر نفسه: ١٤)

يــرى جمــالزاده أنّ اللغة يجب أن تخــرج من حالة الجمــود ولايتوقف عن الحركة والحيويــة. فإنّ هذا الأمر يعــدّ جزءاً آخر من ديمقراطيته الأدبيــة والذى قد طُرح فى مقدمــة يكى بود يكى نبود، واقتراحــه لهذاالغرض هو أنّ الكُتّاب والفضلاء يوسّــعوا ســاحات جــولان قلمهم وينفخوا فى جســد الأدب البارد بأنواعــه المختلفة من النثر القصصــى والتصانيف روحاً جديداً. كما يعتقد أنّ بمجرد أن يقبلوا الكُتّاب إلى الكتابة، فإنّ ذوقهم يتطوّر تلقائياً وتتشــكّل تعابير ومصطلحات الجديدة، والواضح أنّ آرائه فى هذه القضية تنبع من ارتباطه العميق بالأدب الغربى.

من ناحية أخرى، نرى نعيمة بأنّه يؤكّد على الحاجة إلى تطوير اللغة والأدب. حسب رؤيته، ترتبط اللغة والأدب بالأفكار والمشــاعر ومع تطورهمــا تتطوّر اللغة أيضاً. فهو يقول فى هذا المجال:

«وكيــف للغة التى كانت أداة تعبير لشــعب منذ آلاف الســنين أن تبقى دون تبدّل، بعــد مرور أجيال عليها؟.. وهذه هى الحال مع العربية التى يعدّها بعضهم، يضبط كيانها الماضى، ابقى من تطور التعبير عن الفكر والأحاسيس.» (زكا، ١٩٦٢م: ٤٧)

كما أنّــه فى مكان آخر، يتحدّث عن الحاجة إلى تطويــر اللغة ومواكبتها مع تطوّر

عامــة الناس ويمضى فيقول: «إنه لمن العار على الإنســان ذى الفكــر الجبار والخيال المجنّح أن تكون له لغة لا تماشــى ســرعة الفكر والخيال. بل – على العكس- تحد من قوّتها وســرعتها بما تفرضه عليهما من قيود، كانــت حصوناً فيما مضى فأصبحت اليوم أنقاضاً وعقبات ومعاثر.» (نعيمة، لاتا: ١٢٧)

فيتبــين نعيمة فى هذه الأقوال أنّ تطوّر اللغــة والأدب ومن ثم مواكبتهما مع الفكر والخيال البشــرى يعدّ مــن ضروريات الحياة ولامفــرّ عنه، فهو بهــذا يؤكّد على أحد عناصرالديمقراطيــة الأدبية التى يتكلّم عنها جمالزاده فــى مقدمة يكى بود يكى نبود؛ فهــو مثل جمالزاده، ينتقد جمود اللغــة وعدم تطوّرها من قبل المفكرين والكُتّاب الذين يصرّون على تقليد القدماء، مع ذلک، فإنّ آراء نعيمة فى هذا الصدد واقتراحاته لتعزيز اللغــة والأدب تختلف فى بعضها عن محمد محمد على جمالزاده، وتعود فى معظمها إلى طبيعــة اللغة العربية وآدابها حيث إنّه يتطرّق إلــى تفاصيل أخرى مثل الصرف والنحو ويــرى أنّهما تعيقان تطوّر اللغــة العربية، فيعتقد أنه نظراً لأن اللغة العامية لا تحتاج إلى مراعــاة القواعد الصرفية والنحويــة، فهى بالتالى جديرة للإعجاب. فى جزء من كتاب "فى مهب الريح" يكتب:

«كيــف لى أن أُجيب بالإيجــاب و"أنّ" وأخواتها، و"كان" وأخواتها، وأحرف الجزم، وأحــرف النصب، والممنوع من الصرف، والأسماء الخمســة، والأفعال الخمســة، ونون الإنــاث، ولام "كى" وعين المضارع، والإعــلال، الإدغام، والهمزة، و"حتى" وغيرها من طلاسم صرفية ونحوية تنخزنى بألف منخز، وتطلعنى بألف حربة، وتتغامز على بألف عين وعين، ملؤها الخبث والغطرسة والتهكّم واالسخرية.» (المصدر نفسه: ١٢٩)

بناءاً على ذلک، يعدّ نعيمة أنّ قضايا مثل ما يســمّيها الطلاســم الصرفية والنحوية والازدواجيــة اللغوية وعدم تطوير الأفكار والمشــاعر وعدم اســتخدام المصطلحات العاميــة الأكثر تناغماً مــع احتياجات الناس، هى العقبات الرئيســية أمام تطوّر اللغة والأدب، فيرى إخراج اللغة من مثل هذه القضايا المعقّدة والمرهقة.

لذلک، فإنّ تشــابه المؤلفين فى هــذا الصدد يتضمن التأكيد علــى عدم جمود اللغة وتعايشــها مــع التطورات الأخرى فى المجتمع البشــرى. فــى رأى كلا المؤلفين، يجب

أن تأخذ اللغة والأدب طريق التقدّم بمساعدة التعابير والتخيلات والمفاهيم الجديدة والمتناغمة التى تواكب العصر، كما يريان أنّ من أفضل الطُرُق لتحقيق هذا الهدف هو مواكبة اللغة مع التطورات اليومية وعامة الناس كما حدث فى اللغة والأدب الغربى. هكذا يقول نعيمة:

«ماتعوّد البعض أن يدعوه "نهضة أدبية" عندنا ليس سوى نفحة هبّت على بعض شعرائنا وكتّابنا من حدائق الآداب الغربية، فدبت فى مخيلاتهم وقرائحهم كما تدب العافية فى أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم الطويل. والمرض الذى ألمّ بلغتنا أجيالاً متوالية كان شللاً أوقف فيها حركة الحياة وجعلها، بعد عزّها السابق، جيفة تتغذى بها أقلام الزعانف المستعبدين وقرائح "النظامين" والمقلدين. أما اليوم فقد رجعنا إلى الغرب الذى كان بالأمس تلميذنا، لنقتبس عنه أمثولة جعلناها حجر زاوية "نهضتنا الأدبية". وتلك الأمثولة هى أن الحياة والأدب توأمان لاينفصلان، وأن الأدب يتوكأ على الحياة، والحياة على الأدب، وأنه – وأعنى الأدب – واسع كالحياة، عميق كأسرارها، ينعكس فيها وتنعكس فيه.» (نعيمة، ١٩٩١م: ٢٩ و ٣٠)

لهذا، اعتبر المؤلفان أنّ إحدى الطرق الرئيسة للنهوض باللغة والأدب القومى هى ضرورة تقليد الأدب الغربى فى تلك البرهة الزمنية، وكانا قد رأيا أنّه ينبغى مواصلة التفاعل من أجل إحراز تقدم فى مثل هذه القضايا؛ لأنّه من وجهة نظرهما، فإنّ أدب جميع المماليک والأمم يسعى إلى هدف واحد ومن الضرورى للأدب الوطنى ان يتطوّر بما يتماشى مع أدب الأمم الأخرى.

النتيجة

وبناءاً على ما سبق ذكره، يمكن القول بأنّه يمكن العثور على مايشابه البيان الأدبى لمحمدعلى جمالزاده بما فى ذلک مفهوم الديموقراطية الأدبية فى وجهات النظر اللغوية والأدبية لميخائيل نعيمة، لكن على عكس جمالزاده، فإنّ وجهات نظر نعيمة فى هذا الصدد لم يتم تجميعها فى أثر محدد بعينه بل مبعثرة فى معظم أعماله، وتتجلّى ذروة هذه المفاهيم فى مجموعة يكى بود يكى نبود لجمالزاده وكان ماكان لميخائيل نعيمة تطبيقياً

واللتـــان تم كتابتهمـــا بفاصلة زمنية قريبـــة من بعضهما البعض. فإنّ المفهوم الأساســـى للديموقراطيـــة الأدبية التى طرحها جمالزاده فى مقدمة يكـــى بود يكى نبود، هو تهيئة الفـــرص المتكافئـــة للجميع فى مجال القراءة والمطالعـــة وإخراجها من احتكار مجموعة محـــددة، وهو ما لم يذكره ميخائيل نعيمـــة صراحة بل ذكره ضمنياً فى بعض أعماله. فإنّ ميخائيـــل نعيمة عمل مثل جمالزاده على تحقيق الديموقراطية الأدبية فى خضم قصصه. فإنّ جمالزاده يعترض اعتبار مجموعة خاصة وصغيرة كجمهور اللغة الفارسية ويطالب بأن يكون الأدب الفارســـى متاحاً للجميع، بينمـــا لم يذكر نعيمة بهذه القضية فى أعماله صراحتاً بل أشار إليها بشكل غيرمباشر وذكّرها من خلال ضرورة إدغام اللغة الفصحى والعامية ومراعاة البســـاطة فى الكتابة.كان الأدب فى تلـــك الفترة الزمنية فى إيران ولبنان متخلف عن آداب الدول الأخرى خاصة الغرب وكان من الضرورى الســـير فى طريق التقدّم من خلال اتباع نفس الأســـاليب التى أخرجت الأدب الغربى من الركود وجعلته فى مســـار التقدم. فكلاهما اتّخذا العديد مـــن الخطوات العملية فى هذا الصدد وكانت نتيجة تلك الجهود، خلق المجموعتين القصصيتين لهما فى معرض انتقادهما عن مجتمعهمـــا الإيرانـــى واللبنانى وأدّت هذه الجهود إلى أن يحصـــلا على لقب رائد القصة القصيرة فى الأدب الفارســـى والعربى. اعتقد كلا المؤلفين عند تناولهما لقضايا المجتمع أنه على الكاتب، باعتباره مصلحاً اجتماعياً، أن يقوم بمعالجة المشـــاكل والقضايا المهمة لمجتمعـــه. فيما يتعلق بموضوع البســـاطة فى الكتابة وخلق فـــرص قراءة متكافئة لعامة النـــاس، يعتقد كلا المؤلفين أنّ الأدب يجب أن يتجاوز الاحتكار إلى مســـتوى المجتمع ويشـــمل عامة الناس ولايتقصر على طبقـــة معينة، وفيما يتعلـــق بالازدواجية اللغوية وضـــرورة إدغام اللغـــة الفصحى والعامية، فإنهما يعتقـــدان أنّ اللغة والأدب لن يتقدّما حتى يتم حل مشـــكلة هـــذه الثنائية، لذلك، فإنّ اقتراحهما هـــو إدغام اللغة الفصحى والعاميـــة فى نوع الرواية والقصص القصيرة بالإضافة إلى المســـرح. كما أنّه فيمايتعلق بالاستبداد الأدبى وسبب تخلف الادب الوطنى، يريان أنّ هذا الاستبداد مردّه الاستبداد السياســـى الســـائد فى المجتمع، وأخيراً يعتقدان المؤلفان فيمايخصّ ضرورة تطوّر اللغة والأدب وعدم جمودهما، أنّ اللغة والأدب يجب أن يكون دائماً فى حالة حيوية ومواكبة

للفكر والخيال الاجتماعي والثقافي والإنسـانی ولايبقى جامداً. فی الختام يمكن القول أنّ أوجه التشـابه بين وجهات النظر الأدبية واللغوية للمؤلفين ترجع إلى حد كبير إلى الظروف السائدة فی مجتمعيهما حيث أنهما ولدا فی مجتمع شرقی و متشابهين للغاية مع بعضهما البعض.

المصادر والمراجع

آريان بور، يحيى. (١٣٨٧ش). از صبا تا نيما. ط ٩. طهران: انتشارات زوار.

أبوألوی، ممدوح. (١٩٩٩م). تولستوی ودستويفسكی فی الأدب العربی. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

ايران‌زاده، نعمت‌الله و دادخواه تهرانی، مهدی. (١٣٩٥ش)، «دموكراسی ادبی: مفهوم مركزی ديباچه يكـی بود يكی نبود جمـال‌زاده (با نقدی بر تاريخ‌نگاری ادبيات داسـتانی ايران)». فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی. السنة ٩. العدد ٣٣. صص ١٠٩– ١٢٨.

بن زادی، مولود. (٢٠١٧م). الغربال وسهام ميخائيل نعيمة. موقع: القدس العربی، متوفر على العنوان التالی: https://www.alquds.co.uk/

تراويک، باكنر. (١٣٧٣ش). تاريخ ادبيات جهان. ٢ج. ترجمه: عربعلی رضايی. تهران: نشر فروزان روز.

جمال‌زاده، محمدعلی. (١٣٢٠ش). يكی بود يكی نبود. تهران: بنگاه پروين.

الحبيب، محمد علوان. (١٩٨٦م). ميخائيل نعيمه حياته وتفكيره. تونس: داربوسلامة للطباعة.

الخوری، جوزيف طوق. (١٩٥٣م). موسوعة ميخائيل نعيمة: الأديب العملاق. بيروت: نوبليس.

الدقـاق، عمر والتلاوی، محمد نجيـب ومراد عبدالرحمن، مـبروک. (١٣٩٣ش). ملامح النثر الحديث وفنونه. ط ١. قم: ذوی القربی.

السبّعلی، بشارة. (١٩٩٨م). ميخائيل نعيمه يحدثنی. د.ط. بيروت: لانا.

الشارونی، يوسف. (١٩٧٧م). «القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا». سلسلة الهلال. العدد ٣١٦.

دادخواه، حسن وپرهيزگاری، سكينه. (١٤٢٥هـ). «آراء نعيمة النقدية». مجلة العلوم الانسانية. السنة ٢. العدد١١. صص ٣٣–٤٠.

دلال، أوشـن، حمبلی، فاتح وزبنافی، زليخة. (٢٠١٧م). المشـروع النقدی عند طه حسـين و ميخائيل نعيمه. پايان نامه كارشناسی ارشد. الجزاير: دانشگاه العربی بن مهيدی.

دومينگز، سـزار، هان ساسی و ويلانوا، داريو. (١٣٩٩ش). درآمدی بر ادبيات تطبيقی (جريان‌ها و كاربردهای نوين). ترجمه: مسعود فرهمندفر و روشنک اكرمی. تهران: انتشارات سياهرود.

زكا، هدی فؤاد. (١٩٦٢م). المناحی الفكرية فی ادب ميخائيل نعيمه. رسالة قدمت إلى الدائرة العربية فی الجامعة الامريكية للحصول على درجة ماجستير فی الآداب. بيروت.

عـادل، سماح. (٢٠١٨م). ميخائيل نعيمه.خلص الأدب من الخطابـة والتحجر اللغوی. موقع كتابات.

تاريخ استفاده: ١٥/ ٠٧ / ١٤٠٠ش، قابل دسترسی در لینک زیر:
https://kitabat.com/cultural/

علی، فدوی کرمو. (٢٠١٠-٢٠١١م). الفقراء فی أدب دوستویفسکی ونعیمه. رسالة أعدت لنیل درجة الماجستیر فی اللغة العربیة و آدابها. بإشراف ممدوح ابوالوی.کلیة الآداب و العلوم الانسانیة. سوریة: جامعة البعث.

الفاخوری، حنا. (١٩٨٦م). الجامع فی التاریخ الادب العربی. الادب الحدیث. ط ١. بیروت: دارالجیل.

مدن، حسـن. (٢٠١٥م). میخائیل نعیمة المتنقل بین اللغات، موقع الخلیج. متوفر علی العنوان التالی: https://www.alkhaleej.ae/

میرعابدینی، حسـن. (١٣٩٣ش). «محمد علی جمال‌زاده: زمانه، زندگی و آثار». نشـریه بخارا. العدد ١٠٣. آذر و دی ١٣٩٣. صص ٢٩٣ - ٣٢٤.

نعیمه، میخائیل. (١٩٨٩م). أحادیث مع الصحافة. ط ٢. بیروت: نوفل.

نعیمه، میخائیل. (٢٠٠٨م). سبعون: المرحلة الثانیة. ط ٩. بیروت: دار نوفل.

نعیمه، میخائیل. (لاتا). فی مهبّ الریح. لبنان_ بیروت: مؤسسة نوفل شمم.

نعیمه، میخائیل. (١٩٩١م). الغربال. ط ١٥. بیروت: نوفل.

نعیمه، میخائیل. (١٩٤٩م). کان ماکان. ط ٢. بیروت: مطبعة دار صادر.

نعیمه، میخائیل. (١٩٧٤م). المجموعة الکاملة. ٩ج. بیروت: دارالعلم للملایین.

ویژگی‌های زنانه در گفتمان شعری سنیه صالح و فروغ فرخزاد

عبدالاحد غیبی (نویسنده مسؤول)
استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران
Abdolahad@azaruniv.ac.ir
مهین حاجی‌زاده
استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران
گلاویژ شیخی
دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۶ش تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۲۱ش

چکیده
در روزگار معاصر یکی از حوزه‌های مورد تحقیق در زمینه زبان‌شناسی، بررسی زبان زنانه است. با گسترش شاخه‌های زبان شناسی و مطالعات انجام شده در زمینه زنان، زبان‌شناسان به این نتیجه رسیده‌اند که بین زبان زنان و مردان تفاوت‌های اساسی وجود دارد و همین تفاوت‌های زبانی باعث ایجاد تفاوت در نوشتار شده است. زبان شناسان معتقدند که زنان به دلیل روحیات متفاوت و خلق و خوی ممتاز، دید متفاوتی نسبت به جهان دارند. به همین دلیل استفاده آنان از زبان و سبک نوشتاری‌شان نیز متفاوت است. این پژوهش به دنبال یافتن زبان زنانه سنیّه صالح و فروغ فرخزاد بر اساس رویکرد تحلیلی- توصیفی است. بدین ترتیب می‌توان ویژگی‌ها و بینش زنانه آن‌ها را در گفتمان شعر دریافت. نتایج حاکی از آن است که هر یک از این دو شاعر در اشعار خود ویژگی‌های زنانه را به نحوی زیبا و شگفت‌آور به کار گرفته‌اند. در سطح انتخاب واژه، هر دو شاعر به دلیل ویژگی‌های شخصیتی خود از طیف وسیعی از انواع واژه‌های مادرانه، ترکیبات عاطفی و ... برای بیان مقاصد خود استفاده کرده‌اند. در سطح دستوری، دو شاعر بیشتر به استفاده از جملات پرسشی، جملات حذف شده و شکسته و نیز استفاده از جملات تعجبی و ندائی (دعائی) و ... تعلق دارند.

کلیدواژگان: گفتمان شعری، ویژگی‌های زنانه، سنیه صالح، فروغ فرخزاد.

بررسی تطبیقی کنش‌های گفتاری کتاب‌های "۱۰۰ رساله حب" از نزار قبانی و "چهل نامه به همسرم" از نادر ابراهیمی[۱]

عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی (نویسنده مسؤول)
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل، زابل، ایران
arabighalam@uoz.ac.ir
فائزه عرب یوسف‌آبادی
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل، زابل، ایران
فؤاد عبدالله‌زاده
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل، زابل، ایران
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۰۵ش تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۱ش

چکیده

"۱۰۰ رساله حب" از نزار قبانی و "چهل نامه به همسرم" از نادر ابراهیمی کتاب‌هایی است شامل نامه‌هایی که نویسندگان آن‌ها را خطاب به همسر خویش نوشته‌اند و برای عموم منتشر کرده‌اند. چنین نامه‌هایی به دلیل این‌که برای عموم آحاد جامعه منتشر می‌شود، ظرفیت بررسی از منظر ساختار، محتوا و بلاغت ادبی را دارد. هدف در این نوشته، بررسی تطبیقی کنش‌های گفتاری این دو اثر است. روش مورد استفاده در این پژوهش روش تحلیل محتواست و واحد تحلیل مضمون در نظر گرفته شده‌است. نتایج حاکی از آن است که بالاترین درصد حضور در کتاب "۱۰۰ نامه عاشقانه" مربوط به کنش‌های ترغیبی و سپس کنش‌های عاطفی است؛ زیرا قبانی در اغلب لحظات مشغول بیان تقاضا و خواهش وصال مجدد و دیداری دوباره از همسر از دست‌رفته‌اش، بلقیس، است و می‌خواهد عمق احساس و عاطفه خویش را به همسری نشان دهد که در این دنیا حضور ندارد و در اغلب موارد چهره‌ای فرازمینی، ازلی و اساطیری پیدا کرده‌است. ازدیگرسو؛ بالاترین درصد حضور در کتاب "چهل نامه به همسرم" مربوط به کنش‌های عاطفی و سپس کنش‌های اظهاری است؛ زیرا در این نامه‌ها ما با یک رابطه دوسویه زناشویی عادی مواجه هستیم که با وجود چالش‌های مختلف عاطفه فی‌مابین زوج و زوجه، نجات‌بخش رابطه آن‌هاست. علاوه‌بر این، کمترین کنش استفاده شده در هر دو کتاب موردبررسی، مربوط به کنش‌های اعلانی و سپس کنش‌های تعهدی است.

کلیدواژگان: کنش‌های گفتاری، ۱۰۰ رساله حب، نزار قبانی، چهل نامه به همسرم، نادر ابراهیمی.

۱. . این پژوهش با حمایت مالی دانشگاه زابل با شماره گرنت ۶۱۰۷ انجام شده است.

تصویر انسان در اشعار ابوتمام از منظر معنی‌شناسی شناختی

زهرا کرم زادگان
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
karamzadegan_z@atu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴ش تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۵ش

چکیده

پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی-تحلیلی به بررسی ۲۰۰ بیت از مجموعه اشعار ابوتمام از منظر معناشناسی شناختی به طور عام و با محوریت استعاره‌های تشخیصی به طور خاص می‌پردازد تا به تصویر انسان که در پوشش تشخیص پردازش شده است، دست یابد. داده‌های پژوهش حاکی از آن است که استعاره‌های تشخیصی در دیوان ابوتمام در وهله اول به دو دسته تقسیم می‌شوند: استعاره‌هایی که ماهیت مفهومی دارند و استعاره‌هایی که صرفا لغوی هستند. استعاره‌های هستی‌شناختی تشخیصی به طور عمده به مفهوم روزگار و زیر مجموعه آن اختصاص داده شده است و خود نیز بر دو استعاره مفهومی (الحیاة شیء ثمین والحیاة رحلة) بنا شده‌اند. بنا بر استعاره (الحیاة شیء ثمین)، روزگار یک دزد است که گاهی با زور و گاهی در لباس دوست دست به سرقت می‌زند. ابوتمام استعاره الدهر سارق را در سه سطح مختلف پردازش کرده است. و بر اساس استعاره (الحیاة رحلة) روزگار و گذر زمان راهنمای سفر است که رسیدن به مقصد را به مسافران گوشزد می‌کند. استعاره‌های تشخیصی صرفا زبانی، و ارتباط مستقیم با تجربه زیسته، شرایط زندگی و استعداد ذاتی ابوتمام دارد. وی به منظور رفع تنهایی و انزوا، اعتلا بخشیدن به برخی مفاهیم و موضوعات و برجسته‌سازی قدرت خیال خود به ابداع این استعاره‌ها پرداخته است. استعاره مفهومی (الدوام صلة القرابة) در استعاره‌هایی که از تنهایی شاعر نشأت گرفته‌اند، به وضوح به چشم می‌آید.

کلیدواژگان: معنی‌شناسی شناختی، استعاره‌های مفهومی، استعاره‌های هستی‌شناختی تشخیصی، استعاره‌های زبانی، أبوتمّام.

پرنده و معانی سمبلیک آن در اشعار محمد ماغوط و أحمد شاملو

فاطمه کریمی‌ترکی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
Fatemehkarimi85@pnu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۲۱ش تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۱۲ش

چکیده

شـاعران و نویسـندگانی که به مکتب سمبولیسم انتسـاب دارند، از رمز به عنوان وسـیله‌ای برای بیان افکارشـان بهره می‌جویند چرا که بخاطـر خفقان موجود در جامعـه و انتقـاد از اوضاع نامناسـب سیاسـی، اجتماعی، اقتصـادی و فرهنگی رمزگرایی می‌تواند ضمان جانشـان باشـد و آنها را از عواقب صراحت‌گویی در امان نگه دارد. و چه بسـا اهداف دیگری نیز مد نظر باشـد. گفتنی اسـت استفاده از نمـاد و رمز اختصاص به منطقه و شـاعر خاصی ندارد بلکه صبغه مشـترک هر شـاعر و نویسنده‌ای در جای‌جای عالم است. بنابراین جای هیچ عجبی نیست اگر شـاعری در اروپا و شـاعری دیگر در دورترین نقطه آفریقا از نماد مشترکی برای بیان افکار و منویات خویش بهره جویند. این دقیقا همان چیزی اسـت که در آثار محمد الماغوط سـوری و احمد شـاملوی ایرانی شـاهد آن هسـتیم . آنها که هر دو سـردمدار شعر سپید هستند، علاوه بر مضامین مشترکی که در آثارشان وجود دارد از نمادهای مشـترکی نیز بهره برده‌اند که این مقاله به بررسی معانی نمادین ''پرنده'' به عنوان یکی از نمادهای مشـترک بین این دو شاعر با روش توصیفی – تحلیلی و کتابخانه‌ای می‌پردازد.

کلیدواژگان: محمد ماغوط، احمد شاملو، نماد، پرنده.

شباهنگام جلوه‌گاه نمادهای بصری همسان در شعر فروغ فرخزاد و نازک الملائکه

احمد نهیرات
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران
جمیل جعفری (نویسنده مسؤول)
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران
j.jafari@uok.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۰۶ش تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۲۳ش

چکیده

بررسی شاعران در ادبیات عرب و فارسی با نگاهی تطبیقی از زوایایی پرده برمی‌دارد که هنوز برای نویسندگان و منتقدان ناشناخته است و موضوعاتی مهم برای محققان را روشن می‌کند. از این منظر، این پژوهش بر آن است تا شعر دو شاعر نامی، فروغ فرخزاد در ادب فارسی و نازک الملائکه در ادب عربی را مورد بررسی قرار دهد و پرداختن به پدیده شب را در شعر آن دو مقایسه کند. فروغ فرخزاد ونازک الملائکه، شب را با دیدی بدبینانه در شعر خویش مطرح نموده و بسیاری از معانی و تصویرهای بصری، نمادین و متشابه خود را از آن الهام گرفته‌اند. این تحقیق، با استفاده از شیوه توصیفی- تحلیلی تلاش دارد تا ابتدا آن صور را استخراج کرده و بر اساس دیدگاه و حالات درونی دو شاعر، توضیحی برای آن تصاویر بیان کند و در پایان کارکردهای نمادین هر یک از آن تصاویر را مشخص نماید. نتایج پژوهش حاکی از آن است که این دو شاعر در به تصویر کشیدن تصاویر شب در پنج نقطه مشابه یکدیگر بودند. اول: این دو شاعر شب را بهترین راه برای بیان عواطف و احساسات ناپایدار زنانه خود یافتند. دوم: این دو شاعر برای بیان دیدگاه منفی خود به زندگی، شب را استناد کردند. سوم: این دو شاعر از چشم بینا برای به تصویر کشیدن صحنه‌های شبانه با شخصیت‌ها و رویدادهای خود استفاده می‌کردند. چهارم: دو شاعر نمادهای کاملا مشابه با معانی مشابه به کار برده‌اند: نماد گرگ برای ترس، نماد سوسک و قورباغه برای خستگی، نماد پرده و چراغ برای اضطراب و گنجشک و شهاب برای نا امیدی.

کلیدواژگان: فروغ فرخزاد، نازک الملائکه، شب، تصویرهای بصری، شباهت، ادبیات تطبیقی.

دموکراسی ادبی در اندیشه محمدعلی جمال‌زاده ومیخائیل نعیمه براساس نظریه مقایسه مبتنی بر چشم‌انداز پیشارشته‌ای

سجاد عربی (نویسنده مسؤول)
دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران
arabisajad@gmail.com
علی‌اصغر قهرمانی‌مقبل
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
ناصر زارع
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران
رسول بلاوی
استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران
محمد جواد پورعابد
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۱۷ش تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۲ش

چکیده

دیدگاه‌های زبانی و ادبی جمال‌زاده در دیباچه یکی بود یکی نبود، حاوی مفاهیمی است که مهمترین آنها مفهوم "دموکراسی ادبی" است و بسیاری از منتقدان از آن تحت عنوان "مانیفست ادبیات جدید فارسی" نام برده‌اند. عامه‌فهم بودن زبان نوشته‌ها، به‌کارگیری زبان عامیانه، انتخاب شخصیت‌های داستانی از بین مردم کوچه و بازار و اقشار مختلف جامعه، شرح آداب و رسوم مردم، ساده نویسی، ترقی زبان معیار، حفظ میراث زبانی و مواردی از این دست، مهمترین جلوه‌های دموکراسی ادبی مد نظر جمال‌زاده به شمار می‌روند. نظیر چنین دیدگاهی را نیز می‌توان در آثار و آرای "میخائیل نعیمه" نویسنده بزرگ عرب و پیشوای داستان کوتاه عربی استنباط کرد. در تحقیق حاضر تلاش می‌شود براساس روش توصیفی- تحلیلی و درچارچوب رویکرد آمریکایی ادبیات تطبیقی و بر پایه نظریه مقایسه مبتنی بر "چشم‌انداز پیشارشته‌ای"، مفاهیم مرکزی دیباچه یکی بود یکی نبود، جلوه‌های دموکراسی و مانیفست ادبی محمدعلی جمال‌زاده، به عنوان پدر داستان کوتاه مدرن فارسی، در آرای ادبی و زبانی میخائیل نعیمه، به عنوان پدر داستان کوتاه مدرن عربی واکاوی شود. نتایج نشان داد که چیزی شبیه بیانیه ادبی جمال‌زاده و مهم‌ترین مفاهیم آن از جمله مفهوم دموکراسی ادبی را می‌توان در آرای میخائیل نعیمه نیز استنباط کرد با این تفاوت که دیدگاه‌های نعیمه در اثر خاصی تجمیع نشده بلکه در اغلب آثار او پراکنده است. اوج این مفاهیم را می‌توان در مجموعه‌های "یکی بود یکی نبود" و "کان ماکان" به صورت عملی و کاربردی مشاهده کرد. تفاوت عمده دیدگاه‌های آنها در این خصوص بیشتر در جزئیات است و به ماهیت زبان و ادبیات فارسی و عربی مربوط می‌شود.

کلیدواژگان: دموکراسی ادبی، مانیفست ادبیات جدید فارسی، جمال‌زاده، میخائیل نعیمه، یکی بود یکی نبود، کان ماکان.

Literary democracy in the thought of Muhammad Ali Jamal-Zadeh and Mikhail Noaimeh: A Comparative Study based on Pre-disciplinary Perspective

Sajjad Arabi (Corresponding Author)
Ph.D. Graduate in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran
arabisajad@gmail.com
Ali Asghar Ghahramani Moqbel
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran
Naser Zare
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran
Rasul Bellawy
Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvas, Iran
Mohammad Javad Bourabed
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran

Abstract

Linguistic and literary views of Muhammad Ali Jamal-Zadeh as the pioneer of the Persian short story writing, in the introduction to his '*Yeki Bud, Yeki Nabud*' (There Was One and There Wasn't One, i.e. Once Upon a Time), consist of concepts, the most important of which is the concept of 'literary democracy', that many critics considered it as 'the manifesto of the new Persian literature'. The popular language of the writings, use of folklores, selection of ordinary characters from among the ordinary people and different social classes and layers, describing the people's customs and traditions, simple writing, enhancing the standard language, preservation of linguistic heritage, etc., are of the most important manifestations of Jamal-Zadeh's intended literary democracy. Such opinions can be deduced from the works of Mikhail Noaimeh, the great Arab writer and eponym of the Arabic short story. In this research through the descriptive-analytic method an in the framework of the American School of Comparative Literature and as a pre-disciplinary view, we seek to study the central concepts of Jamal-Zadeh's introduction to '*Yeki Bud, Yeki Nabud*' as the eponym of Persian short story in Michael Noaimeh as the eponym of the modern arab short story. The results of the research showed that something like literary statement o Jamal-Zadeh and its most important concepts including the concept of literary democracy can be deduced in Mikhail Noaimeh's ideas, except that Noaimeh's views are not collected in any of his work and is dispersed in most of his works. The abundance of these concepts can be seen practically in the two collections of '*Yeki Bud Yeki Nabud*' and 'Kān mā kān'. Their main difference in this regard refers to the details and relates to the nature of the language and Persian and Arabic literatures.

Keywords: Literary democracy, manifesto of the new Persian literature, Muhammad Ali Jamal-Zadeh, Mikhail Noaimeh, '*Yeki Bud, Yeki Nabud*' (There Was One and There Wasn't One, i.e. Once Upon a Time).
(Received: 08 Sep. 2022; Accepted: 13 Sep. 2023)

Night, The Manifestation of the Same Visual Symbols in the Poetry of Forough Farrokhzad and Nazik al-Malaika

Ahmad Nahirat
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature,
University of Kurdistan, Sanandaj, Iran
Jamil Jafari (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature,
University of Kurdistan, Sanandaj, Iran
j.jafari@uok.ac.ir

Abstract

Comparative study of the poets in Arabic and Persian literatures reveals points that are still unknown to writers and critics, and sheds light on matters of importance to scholars. From this perspective, this research aims to compare the poetry of two famous poets, Forugh Farrokhzad in Persian literature, and Nazik al-Malaikah in Arabic literature. They dealt pessimistically with the night in their poems and inspired. The research relied on the descriptive-analytical approach and dealt with the following topics: First: extrapolation of the similar visual and symbolic images of the two poets in depicting the night; Second: adopting four approaches to research from four psychological states of the two poets: fear, anxiety, despair, and fatigue; Third: Clarifying the visual image for each of them at each entrance. Fourth: Explanation of the symbolic significance of each picture separately. The results of this study indicate that the two poets were similar in depicting night images in five points; first: the two poets found the night the best way to express their emotions and their volatile female feelings. Second: The two poets invoked the night to express their negative view of life. Third: The two poets used the Seeing Eye to depict night scenes with their characters and events. Fourth: The two poets used completely similar symbols with similar meanings: the wolf symbol for fear, the cockroach and the frog symbols for fatigue, the curtain and the lamp symbols for anxiety, and the sparrow and the shooting star for despair.

Keywords: Forough Farrokhzad, Nazik al-Malaika, night, visual image, similarity, comparative literature.

(Received: 27 Dec. 2022; Accepted: 15 Oct. 2023)

The bird and its symbolic meanings in Muhammad al-Maghut and Ahmad Shamlou

Fatemeh Karimi Torki
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Payam Noor University, Tehran Center, Iran
Fatemehkarimi85@pnu.ac.ir

Abstract

The poets and writers who belong to the symbolic school, take the symbol as a tool to express their thoughts and what they suffer from the fear and pressure that grips their souls as a result of the bad political and social conditions in their societies; Because, due to the stifling environment of the society that makes difficult to criticize the bad situation, symbolism, among other purposes, can guarantees their life and save them from the dangerous consequences of frankly speaking. It is worth noting that the use of the symbols is a common feature among the majority of poets and is not specific to one country. So, it is not surprising to see that a poet in Europe, for example, and a poet in far Africa use the same symbols to express their thoughts and intentions. And this is what we see in the works of Muhammad al-Maghout, the contemporary Syrian poet, and Ahmad Shamlou, the contemporary Iranian poet, both of them pioneers of the so called 'sepid she'r' (the prose poem) in their country. In addition to the common themes in their works, they used the same symbols of which the present study examines the symbol of 'bird as a common symbol between two poets through descriptive-analytic and library methods.

Keywords: Muhammad al-Maghout ،Ahmad Shamlou، the Symbol ،the bird.

(Received: 12 Jul. 2023 ; Accepted: 04 Oct. 2023)

The Image of Man in Abu Tammam's Poems from the Perspective of Cognitive Semantics

Zahra Karamzadegan
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran
karamzadegan_z@atu.ac.ir

Abstract

The present study, with a descriptive-analytical approach, examines 200 verses from the collection of Abu Tamam's poems from the perspective of cognitive semantics in general and with a focus on diagnostic metaphors in particular, in order to achieve the human image that is processed under the guise of diagnosis. The research data indicates that the diagnostic metaphors in the court of Abu Tamam are divided into two categories: metaphors that are conceptual in nature and metaphors that are purely lexical. Diagnostic ontological metaphors are mainly dedicated to the concept of time and its subset, and they are also based on two conceptual metaphors, life as a precious thing and life as a journey. According to the metaphor of life as a precious thing, there is a thief who steals sometimes by force and sometimes in the clothes of a friend. Abu Tamam has processed the metaphor of al-Dahr the thief on three different levels. And according to the metaphor of life, the passage of time is a travel guide that informs travelers of reaching their destination. Only linguistic diagnostic metaphors are directly related to Abu Tamam's lived experience, life conditions and inherent talent .He invented these metaphors in order to overcome loneliness and isolation, to elevate some concepts and topics, and to highlight the power of his imagination. The conceptual metaphor of long-term kinship is clearly visible in the metaphors that originate from the loneliness of the poet.

Key words: Cognitive semantics, Conceptual metaphors, Diagnostic ontological metaphors, Linguistic metaphors, Abu Tammam.

(Received: 15 Mar. 2023; Accepted: 15 Jun. 2023)

A Comparative Study of Speech Acts in '*100 risālah hobb*' (100 Love Letters) by Nizar Ghobani and '*chehil nāmeye kootāh be hamsaram*' (Forty Short Letters to My Wife) by Nader Ebrahimi[1]

Abdolbaset Arab Yousefabadi (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Zabol University, Zabol, Iran
arabighalam@uoz.ac.ir
Faezeh Arab Yousefabadi
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Zabol University, Zabol, Iran
Foad Abdollahzadeh
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Zabol University, Zabol, Iran

Abstract

'100 risālah hobb' (100 Love Letters) by Nizar Ghobani and '*chehil nāmeye kootāh be hamsaram*' (Forty Short Letters to My Wife) by Nader Ebrahimi published publically, consist of letters to their wives. They are apt to study from viewpoints of structure, content and literary rhetoric. The purpose of this article is to compare the speech acts of these two works. The method used in this research is content analysis method and its unit is '*maḍmoon*' (the content). The results indicate that the highest percentage of appearances in *'100 risālah hobb*' is related to directive acts and then expressive acts; Because Qabbani is often expressing his request for rejoin and a meet again his lost wife, Belqis, and he wants to show the depth of his feelings and affection to a wife who is no longer in this world and is mostly a Extraterrestrial, eternal and mythic figure. On the other hand, the highest percentage of appearances in '*chehil nāmeye kootāh be hamsaram*' belongs to expressive acts and then representative acts; Because in these letters we are faced with a normal two-way marital relationship that despite their various challenges, emotion between husband and wife is savior of their relations. In addition, the least used speech acts in both books are related to declarative act and then commissive act.

Keywords: Speech Acts, *'100 risālah hobb*' (100 Love Letters), Nizar Qabbani, '*chehil nāmeye kootāh be hamsaram*' (Forty Short Letters to My Wife), Nader Ebrahimi.
(Received: 27 Jul. 2022; Accepted: 12 Mar. 2023)

1. This research was carried out with the financial support of Zabol University with grant number 6107.

Rays of Criticism (Scientific Journal)
Vol.13 No.51 Fall 2023

Feminine Features in Poetic Discourse of Sania Saleh and Forough Fakhzad: A Comparative Study

Abdolahad Gheibi (Corresponding Author)
Professor, Department of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran
Abdolahad@azaruniv.ac.ir
Mahin Hajizadeh
Professor, Department of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran
Gelavizh Sheikhy
Ph.D Student of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran

Abstract

In contemporary times, one of the research fields of linguistics is the study of women's language. With the expansion of the branches of linguistics and the studies conducted in the field of women, linguists have come to the conclusion that there are fundamental differences between the language of women and men, and these linguistic differences have caused differences in writing. Linguists believe that women, due to their different moods and behaviors, have different worldviews. For this reason, their use of language and writing style is different. This research aims to examine the Sania Saleh and Forough Farrokhzad feminine language according to the analytical-descriptive approach in order to find feminine features and women views in poetic discourse. The results indicate that each of these two poets have used elegant feminine features in their poems. At the level of words selection, both poets used numerous words including various maternal words, sentimental compounds and … to reveal their intentions. On the grammatical level, both poets incline to use introgative sentences, omitted and incomplete sentences as well as exclamatory and vocative sentence, etc.

Keywords: Poetic discourse, Feminine features, Sania Saleh, Forough Farrokhzad

(Received: 26 Apr. 2023; Accepted: 13 Oct. 2023)

RAYS OF CRITICISM
(SCIENTIFIC JOURNAL)
Vol.13 No.51 Fall 2023

Contents

*** Feminine Features in Poetic Discourse of Sania Saleh and Forough Fakhzad: A Comparative Study**
Abdolahad Gheibi; Mahin Hajizadeh; Gelavizh Sheikhy 9-36

*** A Comparative Study of Speech Acts in *`100 risālah hobb`* (100 Love Letters) by Nizar Ghobani and *`chehil nāmeye kootāh be hamsaram`* (Forty Short Letters to My Wife) by Nader Ebrahimi**
Abdolbaset Arab Yousefabadi; Faezeh Arab Yousefabadi; Foad Abdollahzadeh..... 37-60

*** The Image of Man in Abu Tammam›s Poems from the Perspective of Cognitive Semantics**
Zahra Karamzadegan 61-88

*** The bird and its symbolic meanings in Muhammad al-Maghut and Ahmad Shamlou**
Fatemeh Karimi Torki 89-113

*** Night, The Manifestation of the Same Visual Symbols in the Poetry of Forough Farrokhzad and Nazik al-Malaika**
Ahmad Nahirat; Jamil Jafari.....115-137

*** Literary democracy in the thought of Muhammad Ali Jamal-Zadeh and Mikhail Noaimeh: A Comparative Study based on Pre-disciplinary Perspective**
Sajjad Arabi; Ali Asghar Ghahramani Moqbel; Naser Zare; Rasul Bellawy; Mohammad Javad Bourabed..... 139-166

8. The articles should be based on research conducted by the author(s).
9. Translated articles are not accepted.
10. Articles based on student theses will only be accepted with the written permission of thesis advisor and the names of the advisor and student mentioned.

Considerations:

- The author or authors are responsible for the accuracy and truthfulness of the content of the article scientifically or legally.
- The submitted articles will be assessed anonymously by the esteemed members of the scientific board through a peer review.
- In case of the publication of the articles 3 copies of the issue including the article will be sent to the author(s).

Guidelines for accepting literary articles

This quarterly accepts scholarly articles on criticism:

1. Only articles on Criticism (Arabi or Farsi Literature) will be accepted.
2. The articles should not be published in or submitted to any other internal or external periodical or journal.
3. The articles should include the following parts as specified:
   * Title (concise and expressive)
   * Name and scientific rank of the author(s)
   * Abstract in Farsi (not exceeding 8 lines)
   * Keywords in Farsi (at most 7 words)
   * Introduction (including the background and origin of the research)
   * Body
   * Conclusion
   * Bibliography
   * Abstract in English (not exceeding 8 lines)
   * Keywords in English (at most 7 words)
   * Contact information including address, phone number and email address of the author(s)
4. References inside the text should be given in parenthesis with the following format: (last name of the author, year of publication: page number(s))
5. Bibliography at the end of the article should be given in the following format: (last name of the author, first name of the author. year of publication. name of the work. name of the translator or reviser. edition information. place of publication: publisher).
6. Articles should be 15 - 20 pages or 5000 or 8000 words.
7. The articles should be submitted in 3 copies printed in A4 papers (one sided only) with a CD including the Microsoft Word format file and only the main copy of the article should include particulars of the author(s).

RAYS OF CRITICISM (SCIENTIFIC JOURNAL)

Managing Editor	Editor–in–Chief	Interior Manager
S.Ebrahim Arman (Asso. Prof.)	S.Mohammad Hossaini (Prof.)	Samaneh Feizi

Editorial Board Members

Abolhassan Amin Moghadasi	Prof. Tehran University
Seyed Ebrahim Arman	Asso. Prof. Islamic Azad University karaj Branch
Abbas Eghbali	Prof. Kashan University
Isa bn Mohammad bn Abdolah alsoleimani	Prof. University in Nizwa
Abdulkareem Ali Abodolhamid Jaradat	Prof. Al Albayt University
Seyed Mohammad Hoseini	Asso. Prof. Islamic Azad University karaj Branch
Hassan Sarbaz	Asso. Prof. Kordestan University
Seyed Babak Farzaneh	Prof. Islamic Azad University North Tehran Branch
Ali Ganjyan Khenari	Asso. Prof. Allameh Tabatabaei University
Mahdi Mohaghegh	Prof. Islamic Azad University karaj Branch
Yahya Marof	Prof. Islamic Rzi University Kermanshah Branch
EinasMohamad Abdalaziz	Asso. Prof. Cairo University
Inas Mohammad Abdolaziz Mohammad	Prof. Cairo University
Reza Nazemian	Prof. Allameh Tabatabaei University
Hersh Mohammad Amin	Prof. University of Sulaimanieh

Translator: Ahmad Reza Khajeh Fard; **Page Lay-out:** Mahdi Nahvi;

Bookmarking Supervision: Rahi Ghaffaryan;

http://roc.kiau.ac.ir
www.srlst.com(ISC)
www.sid.ir

Address: Office of Rays of Criticism Journal, Faculty of Literaure & Foreign Languages, Islamic Azad University, Karaj Branch, Iran.
Email: roc.kiau@yahoo.com

In The Name of Allah

RAYS OF CRITICISM (SCIENTIFIC JOURNAL)

With a special concern to Arabic & Persian Literature

Vol.13 No.51 Fall 2023