دراسات فارسيّة مُقارنة

في شعر سعاد الصباح

— الجزء الثاني —

أعدّها وترجمها إلى العربية
د. أحمد حسين بكر

دار سعاد الصباح
للنشر والتوزيع

دراسات فارسيَّة مُقارنة

في شِعر سعاد الصباح

أعدَّها وترجمها

د. أحمد حسين بكر

الجزء الثاني

دار سعاد الصباح
للنشر والتوزيع

2020

الناشر:

دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع

ص.ب: 27280 - الصفاة

الرمز البريدي: 13133

الترقيم الدولي

I.S.B.N: 978-99906-2-105-1

تصميم وإخراج وتنفيذ

نايف بن شكر

مراجعة وتدقيق

وائل أحمد حمزة

مقدمة المترجم

تحظى اللغة العربيَّة وآدابها باهتمام بالغ في الأوساط العلميَّة والثقافيَّة في إيران، وهو اهتمام لم يَنقطِع منذ الفتح الإسلامي لِبلاد فارس التي دخل أهلها في دين الله أفواجاً وحتى اليوم، فقد أقبل الفرس على تعلُّم اللغة العربيَّة لإيمانهم بأن تلك اللغة ليست لغة قوميَّة تخصُّ العرب وحدهم، وإنما هي لغة المسلمين جميعاً، فهي لغة القرآن الكريم، والإقبال على تعلُّمها مِن الدين. وهكذا راجت اللغة العربيَّة في بلاد فارس وانتشرت شيئاً فشيئاً، ولم يكد القرن الثاني الهجري ينتهي حتى كانت العربيَّة هي اللغة الرسميَّة لِلبلاد. وحافظت هذه اللغة على مكانتها الرفيعة حتى بعد انبعاث القوميَّة الفارسيَّة مِن جديد وعودة الفرس إلى لغتهم الأصليَّة، فقد ظلَّت لغةً لأهل الفضل والعلم والأدب، يتسامرون بها في مجالسهم ويتبارون في إظهار تمكُّنهم منها ويتفانون في خدمتها ودراسة مَا يُبدِعه أهلها في مجالات الأدب والفكر المختلفة.

وزاد اهتمام الإيرانيِّين في العصر الحديث باللغة العربيَّة وآدابها، والدليل على ذلك كثرة الأقسام العلميَّة المختصَّة بدراسة اللغة العربيَّة والأدب العربي في جامعات إيران ومراكزها العلميَّة المختلفة، وهي المؤسسات التي ينتمي إليها عدد هائل مِن الباحثين الذين يَعكِفون على تدريس هذه اللغة ودراستها وتقديم الدراسات والأبحاث التي تتناول ظواهرها الأدبيَّة بالنقد والدراسة، وهو مَا يَظهَر في صورة أطروحات جامعيَّة وأبحاث أكاديميَّة في المجلات العلميَّة المُحكَّمة ومقالات ثقافيَّة في المجلات والجرائد اليوميَّة.

ويتمتع الأدب العربي المعاصر بمكانةٍ رفيعةٍ لَدَى الباحثين الإيرانيِّين لِمَا بينه وبين الأدب الفارسي المعاصر من صلات وثيقة وأوجه شبه لافتة لِلنظر، وذلك بحكم القرابة بين المجتمعين العربي والإيراني ووحدة القضايا التي أثارت اهتمام الأدباء العرب والفرس على السواء. وعَرَف النقاد الإيرانيُّون الأدباء العرب مِن خلال النصوص الأصليَّة التي يجيدون لغتها أو مِن خلال ترجماتها التي نُشِرت في العقود الأخيرة.

ولِسعاد الصَّباح مكانة رفيعة لَدَى الباحثين الإيرانيِّين الذين اهتموا بأعمالها، وترجموها إلى اللغة الفارسية، وعكفوا على دراستها وفق أحدث المناهج البحثيَّة المُستخدَمة في دراسة النصِّ الأدبيِّ.

وهذا الكتاب هو ثاني كتابين عن سعاد الصَّباح والدراسات الأدبيَّة والنقديَّة التي صَدرت عنها في إيران، ويَحتوي أولهما على عشر دراسات مقارنة، قارن فيها الباحثون الإيرانيُّون بينها وبين مجموعة مِن كبار الشعراء الفرس المعاصرين.

أمَّا دراسات هذا الكتاب فتنقسم إلى قسمين، يَحتوي أولهما على أربع دراسات صدرت باللغة الفارسيَّة، وأولاها دراسة بعنوان «سيكولوجيَّة اللغة الشعريَّة في ضوء عنصر الجنس: مراثي ابن الرومي وسعاد الصَّباح نموذجاً»، لِلدكتورة كبرى روشنفكر والدكتور نور الدين پروين مِن جامعة «تربيت مدرس» في طهران والدكتور سيد علي دسب مِن جامعة «پيام نور»، ونُشِرَت عام 2012م في مجلة «النقد والأدب التطبيقي» التي تصدرها كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة بجامعة الرازي في كرمان. ويَدرس الباحثون في هذه المقالة موضوع الرثاء مِن خلال الموازنة بين ابن الرومي وسعاد الصَّباح، معتمدين في دراستهم على آراء الباحثين في مجال سيكولوجيَّة اللغة

التي تفترض وجود علاقة بين اللغة الشعريَّة وجنس الشاعر. وقد توصَّلَت هذه الدراسة إلى وجود علاقة وثيقة بين عاطفة الرثاء وجنس الراثي، وأن مظاهر الحزن كانت أكثر ظهوراً وأقوى تأثيراً عند سعاد الصَّباح منها عند ابن الرومي، لِكون الأولى امرأة رقيقة المشاعر ويَغلُب عليها الجانب العاطفي، فشعرها كلام الروح، في حين أن شعر ابن الرومي هو كلام العقل الذي تكثر فيه الحكمة والفلسفة والاستدلال.

والدراسة الثانية بعنوان «استخدام اللغة النسائيَّة في المرثيَّة المعاصرة: مراثي سعاد الصَّباح نموذجاً»، وهي لأصحاب الدراسة الأولى، ونُشِرت عام 2013م في مجلة «الدراسات اللغويَّة». وتكاد تكون صورة مِن الدراسة السابقة، مِن حيث الطرح والمنهج والمصادر والنتائج، غير أن الحديث يَدور فيها حول سعاد الصَّباح وحدها، دون مقارنة بينها وبين غيرها أو موازنة.

وثالث دراسات هذا القسم هي «اللغة الغراميَّة في أشعار نازك الملائكة وسعاد الصَّباح»، وهي دراسة موازنة بين الشاعرتين العربيَّتين الكبيرتين لِلدكتور روح الله صيادي نژاد ومهوش حسن پور مِن جامعة كاشان، ونُشِرت عام 2014م في فصليَّة «المرأة والثقافة». ويَدور موضوع هذه الدراسة حول موضوع مِن الموضوعات الشائكة بالنسبة لِلشاعرات في المجتمع العربي، وهو الحُبُّ والتعبير عن المشاعر الغراميَّة والتصريح بها. وقد اشتركت الشاعرتان بالجرأة في التعبير عن عواطفهما بعد أن كان هذا الأمر حِكراً على الرجال، وتميَّزت أشعارهما الغراميَّة بخصائص لغويَّة ودلاليَّة خاصَّة، وهو مَا اتضح مِن خلال تحليلها في المستويات الصوتيَّة والنحويَّة والدلاليَّة. ومنها تكرار ضمير المفرد المذكر في حديثهما عن الحبيب واستخدام الأسلوب الاستفهامي الذي يَدلُّ على الحيرة وعَدَم الثقة في المكانة الاجتماعيَّة لِلمرأة،

والتي تجعلها دائماً بعيدة عن الجزم والحسم في الكلام.

وآخر دراسة في القسم الأول مِن دراسات هذا الكتاب هي «التناص التاريخي في أشعار سعاد الصَّباح»، وهي مِن تأليف شهلا جعفري، وكانت قد شاركت بها في المؤتمر القومي لِلتناص الذي عقد في مدينة قم سنة 2014م، ونُشِرت في الكتاب الذي ضَمَّ أبرز مقالات المؤتمر. وتبحث هذه الدراسة في أشعار سعاد الصَّباح التي وَظَّفَت فيها الشاعرة بعضَ النصوص أو الأحداث والشخصيَّات التاريخيَّة، وهو مَا يُعرَف بالتناص التاريخي، وهو نوع مِن التناص الذي يَربط النصَّ الجديدَ بالنصوص القديمة فيُثريه بالإشارات والرموز التي تؤثر في القارئ وتدفعه إلى الربط بين مَا يَحدث في العالم المعاصر ومَا حدث مِن قبل في الحقب التاريخيَّة السابقة. وقد استدعت الشاعرة مِن التاريخ مَا يتناسب مع تجربتها الشعريَّة ويُثري مضامينها وموضوعاتها المعاصرة، كاستدعاء المغول في أشعارها والربط بينهم وبين العراقيِّين الذين غزوا الكويت ودمروها كما دَمَّر المغول البلادَ التي هاجموها، وهو مَا يؤثر في القارئ ويجعله يَعقِد مقارنة بين جرائم المغول في الماضي وجرائم الجيش العراقي في الحاضر.

ويَحتوي القسم الثاني مِن دراسات هذا الكتاب على أربع دراسات صَدرت باللغة العربيَّة لِباحثين إيرانيِّين مُتخصِّصِين في اللغة العربيَّة وآدابها، ويُجيدون التأليف بالعربيَّة، ولم نتدخل في شيءٍ منها إلا في بعض المواضع التي احتاجت إلى تعديلات طفيفة لِلتخلُّص مِن عجمة الأسلوب وبعض الأخطاء النحويَّة البسيطة.

وأولى هذه الدراسات هي «التناص الديني في أدب المرأة الكويتيَّة: شعر سعاد الصَّباح نموذجاً»، لِلدكتورة فاطمة ذوالقدر، مدرّسة اللغة العربيَّة وآدابها في جامعة الإمام الصادق في طهران، والتي

نشرتهـا عـام 2010م في مجلـة «الجمعيَّـة العلميَّـة الإيرانيَّـة للغـة العربيَّـة وآدابهـا». وتـدور هـذه المقالـة حـول ظاهـرة التنـاص الدينـي في شـعر سـعاد الصَّبـاح، وذلـك مِـن خـلال الأشـعار التـي اسـتدعت فيهـا الشـاعرة عنـاصر مِـن الـتراث الدينـي، مثـل الآيـات القرآنيَّـة والحـوادث والشـخصيَّات والأماكـن الدينيَّـة. وكشـفت الدراسـة عـن قـدرة الشـاعرة ونجاحهـا في اسـتخدام التنـاص الدينـي فنيّـاً وموضوعيّـاً، وتوصَّلَـت إلى عِـدَّة نتائـج، مِـن أهمهـا أن إثـارة الحِـسِّ الدينـي يُحقـق لِلشـاعر أكـبر نسـبة مِـن التأثـير في ذهـن القـارئ، وأن التنـاص الدينـي قـد برز في شـعر سـعاد الصَّبـاح مِـن خـلال أشـعار المقاومـة وأدبيـات الصمـود، خاصَّـة في تعاملهـا مـع قضايـا فلسـطين ولبنـان، ثـم في الأشـعار التـي تعرَّضـت فيهـا لِمعانـاة الشـعب الكويتـي مِـن جَـرَّاء الغـزو العراقـي، وكان هـذا التنـاص وسـيلة تحريـض عـلى المقاومـة والصمـود أمـام العـدو حتـى النـصر.

وتحمـل الدراسـة الثانيـة عنـوان «دراسـة أسـلوبيَّة في قصيـدة موعـد في الجنـة»، وهـي لِلدكتـور عيـسى متقـي زاده أسـتاذ الأدب العـربي في «جامعـة تربيـت مـدرس» والدكتـور نـور الديـن پرويـن الباحـث في اللغـة العربيَّـة وآدابهـا، والتـي صَـدرت عـام 2013م في مجلـة «إضـاءات نقديَّـة». وتـدور هـذه الدراسـة حـول قصيـدة «موعـد في الجنـة»، وهـي قصيـدة رثائيَّـة نظمتهـا الشـاعرة في وفـاة ابنهـا مبـارك، وتسـيطر عـلى أبياتهـا عاطفـة صادقـة مفعمـة بالحـزن والأسى. وقـد اسـتخدم الباحثـان المنهـج الأسـلوبي في دراسـة هـذه القصيـدة، وقامـا بتحليلهـا عـلى ثلاثـة مسـتويات: صوتيَّـة وتركيبيَّـة وبلاغيَّـة. ومِـن أهـم النتائـج التـي توصَّـل إليهـا الباحثـان في تحليلهـما لِهـذه المسـتويات الثلاثـة أن الشـاعرة قـد عمـدت إلى تكـرار الأصـوات بطريقـة تناسـب حالتهـا النفسـيَّة المضطربة، كـما وازنـت بـين الأصـوات المجهـورة والمهموسـة بمـا يتفـق مـع الـدلالات المختلفـة في القصيـدة. وكانـت نسـبة اسـتخدام الشـاعرة لِلجُمَـل الفعليَّـة

أكبر مِن نسبة استخدامها لِلجُمَل الاسميَّة، وهو مَا يُعبِّر عن الحالات والمواقف في شكل مظاهر حركيَّة. أمَّا الصور البلاغيَّة فكانت قويَّة وتخلو مِن الركاكة، ويَمتاز أسلوبها البلاغي بالتصوير الحِسِّي.

وثالث دراسة هي «دور المنهج الأسلوبي في تعليم النصِّ الأدبي المعاصر: دراسة في ديوان إليك يا ولدي لِسعاد الصَّباح»، لِلدكتور أمير جهانگيري أستاذ اللغة العربيَّة المساعد في جامعة الرازي في كرمانشاه والدكتور نور الدين پروين. وصدرت هذه الدراسة عام 2013م في مجلة «بحوث في اللغة العربيَّة وآدابها» التي تصدرها كليَّة اللغات الأجنبيَّة في جامعة أصفهان. وتدور هذه الدراسة حول استخدام النصوص الأدبيَّة في تعليم اللغة العربيَّة وآدابها، وكيف أن الأسلوبيَّة مِن المناهج النقديَّة الحديثة التي تتناول النص الأدبي بالتحليل لاستخلاص العناصر المكونة له. وقد قام الباحثان باستخدام هذا المنهج في تحليل ديوان «إليك يا ولدي» لِلشاعرة سعاد الصَّباح كنموذج، وكان التحليل على مستويين: صرفي وتركيبي. وتوصَّلت الدراسة إلى أنه على المعلم أن يعتمد على المنهج الأسلوبي في تدريس النصوص الأدبيَّة لِدوره في شرح النصِّ الأدبي ونقده وتحليله وتسهيل معانيه وإيصال فكرته إلى المُتعلِّم.

أمَّا الدراسة الرابعة والأخيرة من دراسات هذا القسم فهي «دور تراسل الحواس في بناء الصورة الفنيَّة لَدَى سعاد الصَّباح»، لِلدكتور السيد فضل الله ميرقادري، أستاذ اللغة العربيَّة وآدابها في جامعة شيراز، وعلي خطيبي الباحث في جامعة شيراز، وكان صدورها عام 2019م في مجلة «فن اللغة». وموضوع هذه الدراسة هو تراسل الحواس ودوره في بناء الصورة الفنيَّة في ديوان «أمنية» لِلشاعرة سعاد الصَّباح. والتراسل هنا هو اقتراض حاسَّةٍ وظيفةَ حاسَّةٍ أخرى

لِتوسيع الخيال وإثارة المُتلقِّي، ويَقوم بدور مُهِم في تشكيل الصور الشعريَّة. وهذه الظاهرة لافتة لِلنظر في ديوان أمنية، حيث تصف الشاعرة مدركات حاسَّةٍ مِن الحواس بصفات مدركات حاسَّةٍ أخرى. وتوصَّلت الدراسة إلى غلبة التراسل المنتمي إلى النوع التجريدي الحِسِّي على أشعار هذا الديوان، وهو النوع الذي تربط فيه الشاعرة بين مفهوم تجريدي لا يُدرك بالحواس وحاسَّة مِن الحواس الخمس، ويأتي بعد ذلك التراسل المنتمي إلى النوع الحِسِّي الحِسِّي، وهو النوع الذي تربط فيه الشاعرة بين حاستين مِن الحواس.

هذا وكلِّي أمل أن يلتفت العرب مِن المتخصِّصِين في اللغة الفارسيَّة وآدابها إلى الإنتاج الغزير مِن الدراسات الأدبيَّة والنقديَّة التي تصدر حول الأدب العربي في إيران، وأن ينتقوا مِن هذه الدراسات مَا تحتاج إليه مكتبتنا العربيَّة، وأن يترجموه إلى لغتنا لكي يَطلع عليه أكبر عدد ممكن مِن المهتمين بمثل هذه الدراسات وينتفعوا به.

وأخيراً لا يسعني إلا أن أشكر كلَّ مَن ساعدني في إخراج هذا الكتاب إلى النور، وأخصُّ بالشكر دار سعاد الصَّباح لِلنشر والتوزيع والقائمين عليها.

وعلى الله قصد السبيل

د. أحمد حسين بكر

إسطنبول - 2019م

القسم الأول

الدراسات الفارسيَّة المترجمة

الدراسة الأولى

سيكولوجيَّة اللغة الشعريَّة في ضوء عنصر الجنس

(مراثي ابن الرومي وسعاد الصَّباح نموذجاً)

د. كبرى روشنفكر، د. نور الدين پروين

جامعة تربيت مدرس، طهران

د. سيد علي دسب

جامعة پيام نور

مجلة النقد والأدب التطبيقيَّة

كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة

جامعة الرازي، كرمان

العام الثاني، العدد 5، ربيع 2012م

سيكولوجيَّة اللغة الشعريَّة في ضوء عنصر الجنس
(مراثي ابن الرومي وسعاد الصَّباح نموذجاً)

ملخص البحث

يُعدُّ نظم الأشعار الحزينة في الحِداد على الأبناء مِن أكثر موضوعات الرثاء رواجاً وانتشاراً. ويُمهِّد هذا النوع الأدبي المَجَال لانعكاس ذهنيَّات الشاعر وأفكاره أكثر مِن باقي الأنواع الأدبيَّة الأخرى بسبب العلاقة الوثيقة بينه وبين عواطف صاحبه وأحاسيسه، ولِهذا فإنه يَتمتَّع بإمكانيَّة التحليل والدراسة مِن ناحية انعكاس الجنس.

وتسعى هذه الدراسة إلى المقارنة بين أشعار اثنين مِن رُوَّاد شعر الرثاء العربي، وهما «ابن الرومي» و«سعاد الصَّباح»، بالاستعانة بالمنهج الوصفي التحليلي وبالاستفادة مِن آراء الباحثين في مَجَال سيكولوجيَّة اللغة. وتقوم هذه المقارنة على ثلاثة مستويات، وهي المستويات اللفظيَّة والنحويَّة والبلاغيَّة. والهدف الذي ترمي إليه المقالة هو إثبات وجود علاقة بين اللغة الشعريَّة وجنس الشاعر على ضوء المراثي التي نظمها الشاعران المذكوران. وتشير أهم نتيجة توصَّلَت إليها الدراسة عن طريق تطبيق هذه النظريَّة في تحليل مراثي ابن الرومي وسعاد الصَّباح إلى وجود علاقة وثيقة بين عاطفة الرثاء وجنس الشاعر، وأن عاطفة الحزن كانت أقوى عند سعاد الصَّباح منها عند ابن الرومي، وذلك بسبب تمتع النساء بخاصيَّة إحساسيَّة وداخليَّة في هذا المَجَال.

كلمات مفتاحيَّة: سيكولوجيَّة اللغة، الجنس، الرثاء، ابن الرومي، سعاد الصَّباح.

مقدمة

يُمهِّـد البـكاء والنـواح والعويـل في رثـاء الأحبـاب المفقوديـن المَجَـالَ لانعـكاس الحـزن الداخـلي. وقـد أَلِـف الإنسـان البـكاء واعتـاد عـلى الحـزن والغـم والأسَى مِـن هـذه الظاهـرة القديمـة منـذ أن عـرف المـوت وجَـرَّب ثِقـل حِمْـل فقـدان الأحبـاب والأقـارب والمعـارف. وهـذه العواطـف «أمـور ثابتـة، ولا سَـبيل إلى التغيـير فيهـا إلا في أضيـق الحـدود، وإذا ظهـر هـذا التغيـير فإنـه يكـون في شـكلها وظاهرهـا، وليـس في أصلهـا وأساسـها»[1]. ولكـن عـادةً مَـا يقـترن البـكاء عـلى الميـت باسـتدعاء الذكريـات وإحصـاء خِصَـال الميـت الحميـدة مِـن جانـب الأحيـاء عندمـا تكـون الوشـائج بينهـم وبـين المتـوفَّى متينـة جـدّاً. ويُسَـمَّى هـذا العمـل الـذي يَزيـد مِـن غليـان أحاسـيس النائـح وفيضـان دمـوع حسرتـه مرثيَّـة. والمرثيَّـة نـوع مِـن الأنـواع الأدبيَّـة التـي جَـرَت العـادة عـلى أن تكـون في صـورة منظومـة، وقـام الشـعراء الكبـار بنظـم هـذه المـراثي منـذ أقـدم العصـور، رجـالاً كانـوا أو نسـاءً، وخلَّفـوا وراءهـم روائـع أدبيَّـة خالـدة في هـذا البـاب[2].

والرثـاء في اللغـة مِـن «رَثَى فـلانٌ فلانـاً يَرثيـه رَثيـاً ومَرثيَّـة، أي: يَبكيـه ويَمدحـه، والاسـم: المَرثيَّـة»[3]. أمَّـا في الاصطـلاح الأدبي فإنـه يَعنِـي تعبـير الشـاعر عـن عواطفـه وأحاسيسـه تجـاه المَيِّـت أو الفـرد الـذي يُـشرف عـلى المـوت ويُعـانِي الاحتضـار، والبـكاء عليـه والنـواح والنحيـب مِـن

1- شفيعي كدكني، محمد رضا. صور خيال در شعر فارسي، چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات آگاه، 1380ش، ص26.

2- ايران‌دوست، رضا. مقايسه مراثي خاقاني وهوگو در سوگ فرزندانشان، نشريّه دانشكده ادبيات وعلوم انساني تبريز، شماره 135، 1369ش، ص13.

3- الفراهيدي، عبدالرحمن بن أحمد. كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، بغداد: دار الحريَّة للطباعة، 1985م، ص234.

أجلـه، أو تكريـم المتـوفَّى والاحتفـاء بمنزلتـه ومكانتـه عـن طريـق ذِكْـر مناقبـه وإحصـاء مآثـره وفضائلـه[1].

ويَنقسِـم الرثـاء إلى ثلاثـة أنـواع، هـي النـدب والتأبـين والعـزاء[2]. ونظـراً لِكِـبَر حَجْـم الموضوعـات فـإن هـذه المقالـة سَـوف تسـعى إلى تنـاول موضـوع النـدب فقـط. والنـدب هـو بـكاء الأهـل والأقـارب حـين يَعصِـف بهـم المـوت، فيَـئِن الشـاعر ويَتفجَّـع، إذ يَشـعر بلطمـة مروِّعـة تصـوَّب إلى قلبـه[3]. وإذا ألقينـا نظـرة عابـرة عـلى تاريـخ الأدب العـربي سَـنرى أن لِلمرثيَّـة عمـر طويـل جـدّاً بوصفهـا غرضـاً مِـن أغـراض الشـعر المُهمَّـة، ويَظهـر الشـعر الرثـائي في دواويـن الشـعراء القدامـى، مثـل المهلهـل وكليـب والخنسـاء وابـن الرومـي، وفي دواويـن الشـعراء الجـدد والمعاصريـن أيضـاً، مثـل نـزار قبَّـاني وسـعاد الصَّبـاح و... إلـخ.

ويُـؤدِّي جنـس الشـاعر دوراً أساسـيّاً في نظـم هـذا النـوع الأدبي، فـألأمُّ تقـع تحـت تأثـير أكـبر في رثائهـا لِلابـن لأنهـا أكـثر ارتباطـاً بالأبنـاء مِـن الأب مِـن الناحيـة العاطفيَّـة. وتـدرس المقالـة الحاليـة قصيدتـين نظمهـما ابـن الرومـي وسـعاد الصَّبـاح في رثـاء الأبنـاء، وسَـوف تبحـث عـن وجـوه الاشـتراك والافـتراق في رؤى وآراء هذيـن الشـاعرين، وتسـعى إلى الإجابـة عـلى السـؤالين التاليـين:

- هـل يوجـد تفـاوت مِـن ناحيـة الاسـتخدام اللغـوي في اسـتعمال الألفـاظ والجُمَـل في رثـاء ابـن الرومـي وسـعاد الصَّبـاح؟
- ما تأثير الجنس على اللغة الشعريَّة في المراثي عند كلا الشاعرين؟

1- أبو ملحم، علي. في الأدب وفنونه، بيروت: المطبعة العصريَّة للطباعة والنشر، 1970م، ص82.

2- ضيف، شوقي. الرثاء، الطبعة الرابعة، القاهرة: دار المعارف، 1955م، ص5.

3- المصدر السابق، ص5.

الدراسات السابقة

تشير الدراسات إلى أنه لم تصدر في الأدبين الفارسي والعربي دراسة في مَجَال العلاقة بين اللغة والجنس وانعكاسها على الشعر الرثائي ونظم المراثي بشكل عام والمقارنة بين ابن الرومي وسعاد الصَّباح بشكل خاص. ويُمكِن الإشارة فيما يلي إلى الأبحاث التي قامت بدراسة أشعار ابن الرومي وسعاد الصَّباح بشكل عام، وكلٍّ منهما على حدة، وهي الأبحاث التي تناولت في ثناياها موضوع الرثاء في أشعار الشاعرين:

1- يُشير باشا زانوسي بشكل مختصر إلى خصائص الرثاء وسِمَاته عند ابن الرومي في رسالة جامعيَّة تحمل عنوان «الوصف عند ابن الرومي».

2- أشار طالبزاده شوشتري إلى رثاء ابن الرومي ضمن دراسته لِتطوُّر الرثاء في الأدب العربي في مقالة بعنوان «الرثاء وتطوره في الأدب العربي».

3- دَرَس محمد خاقاني وتورج زينيوند المعاني الشعريَّة في أشعار ابن الرومي والخاقاني الشرواني في مقالة عنوانها «بين ابن الرومي والخاقاني».

4- قامت فاطمة ذوالقدر بدراسة التناص الديني في الأدب الكويتي مع الاعتماد على قِسْم مِن أشعار سعاد الصَّباح في مقالةٍ لها بعنوان «التناص الديني في أدب المرأة الكويتيَّة: شعر سعاد الصَّباح نموذجاً».

5- دَرَس خير الله الجداوي قِسْماً مِن أشعار سعاد الصَّباح في رسالته الجامعيَّة التي تحمل عنوان «الشعر الكويتي الجديد».

6- حَلَّل عبداللطيف الأرناؤوط أشعار سعاد الصَّباح تحليلاً تطبيقيّاً

على أساس وظائفها الخاصَّة ومَا يَربط بينها مِن روابط وعلاقات في الكتاب الذي أصدره تحت عنوان «سعاد الصَّباح، رحلة في أعمالها الغير كاملة».

وتتميَّز الدراسة الحالية عن الدراسات المذكورة بتناولها لِلرثاء في أشعار ابن الرومي وسعاد الصَّباح ودراسته دراسة مقارنة بالاعتماد على الجنس في المستويات الثلاثة، اللفظيَّة والنحويَّة والبلاغيَّة، وهي دراسة مبتكرة تماماً وتتمتع بجانب إبداعي.

الإطار النظري لِلبحث

توجد اختلافات بين الشعراء في أيَّة لغةٍ مِن ناحية النطق والألفاظ، ومِن ناحية القواعد النحويَّة أيضاً، وإن كان ذلك على مستوى أضيق وأكثر تحديداً. وبعض هذه الاختلافات فردي، ولِلبعض الآخر جانب جَمَاعي. وعادةً مَا ترتبط هذه الاختلافات اللغويَّة بعوامل غير لغويَّة، مثل المنطقة الجغرافيَّة والسِّن والجنس والمستوى الدراسي والطبقة الاجتماعيَّة والدِّين والعمل و... إلخ[1].

ويَعود البحث في مَجَال العلاقة بين اللغة والجنس إلى دراسات الباحثين في مَجَال سيكولوجيَّة اللغة، خاصَّة علماء اللغة الوظيِّفيين الذين يَعتقدون أن إقامة التواصل وتوطيده هو أهم دور لِلغة. واللغة مِن وجهة نظر الباحثين في علم اللغة الاجتماعي هي الظاهرة الاجتماعيَّة التي كانت موضوعاً لبحث الإنسان ومطالعته منذ زمن بعيد، ولكن دور هذه العوامل في اللغة لم يكن يَحظى باهتمام كبير حتى بداية ظهور علم اللغة في القرن التاسع عشر الميلادي وحتى النصف الثاني مِن القرن العشرين، وهي الفترة التي

1- باطني، محمد رضا. چهار گفتار درباره زبان، تهران: انتشارات آگاه، 1363ش، ص78 - 79.

أشـار فيهـا سـايبر (Sapyr) ولابـوف (Labov) وفيشـمان (Fishman) مِن خـلال أبحاثهـم إلى أهميَّـة العوامـل الاجتماعيَّـة في الدراسـات اللغويَّـة[1].

وعـلى هـذا الأسـاس سَـعَى الباحثـون في مجـال سـيكولوجيَّة اللغـة إلى اكتشـاف الشـواهد التـي تشـير إلى وجـود ارتبـاط بـين الأبنيـة اللغويَّـة والبنـاء الاجتماعـي. ومِـن بـين العوامـل الاجتماعيَّـة المؤثـرة في اللغة عامل الجنـس، حيـث يقـوم هـذا العامـل بـدور مُهِـم في ظهـور الاختلافـات والتنوعـات اللغويَّـة. وبنـاءً عليـه فـإن الإشـارة إلى العلاقـة بـين اللغـة والجنـس جانـب مِـن الجوانـب التـي حظيـت بدراسـة الباحثـين في مجـال سـيكولوجيَّة اللغـة، وهـم أولئـك الباحثـين الذيـن كانـوا يَعتقِـدون أن الجنـس عامـل مِـن العوامـل الاجتماعيَّـة التـي تـؤدي إلى ظهـور التفـاوت اللغـوي. وتُـرَى هـذه التفاوتـات والاختلافـات في مجـالات اللغـة المختلفة، سـواء كانـت صوتيَّـة أو نحويَّـة أو لفظيَّـة أو دلاليَّـة[2].

ويَـرَى علـماء اللغـة أن لِلقسـم الأعظـم مِـن الخصائـص التـي تنسـب إلى النسـاء جانبـاً عالميّـاً وجَمَاعيّـاً، ويَعتقِـدون أن هـذه الخصائص تشـمل مجموعـة النسـاء كلِّهـا، عـلى اختـلاف أعراقهـن وثقافاتهـن وأديانهـن ولغاتهـن وطبقاتهـن الاجتماعيَّـة. وفيـما يـلي بعـض هـذه الخصائـص:

1- مدرسي، يحيى. درآمدي بر جامعه شناسي زبان، تهران: مؤسسه مطالعات وتحقيقات فرهنگي، 1368ش، ص13.

2- المصدر السابق، ص160.

الألفاظ

الألفاظ المرتبطة بالألوان والزهور

دائـرة الألفـاظ الخاصَّـة بوصـف الألـوان أوسـع في مجموعـة النسـاء منهـا في مجموعـة الرجـال، فهـن يَسـتفِدن مِـن المصطلحـات التـي لا يُعتـاد الاسـتفادة منهـا بـين الرجـال، واللونـان الأرجـواني اللامـع والحُمُّصِي مِــن هــذا النــوع مِــن الألــوان في اللغــة الإنجليزيَّــة[1]. كــما أن ألــوان الحُمُّـصِي والفسـتقي واليشـمي والطـوبي والعـدسي والفـيراني والفيـلي و... مِـن الألـوان المعتـادة في النمـط اللغـوي عنـد النسـاء في اللغـة الفارسـية[2]. أضـف إلى ذلـك أن أسـماء الزهـور والـورود بمفهومهـا المرجعـي وغـير المرجعـي أكـثر شـيوعاً وانتشـاراً في النمـط النسـائي[3].

الاستخدامات الوصفيَّة والعاطفيَّة

هناك ألفاظ ذات حِمْل إحساسي وعاطفي، وتُظهِر هذه الألفاظ حِسَّ الفرد وإحساسه، وتعبِّر عن نوع مِن المواساة والتعاطف، مثل: «طفلك» (شخص بريء ومعصوم) و«نازي» (لطيف) و«موشي» (صغير كالفأر) و«حيووني» (شخص بسيط يَستحِق العطف) في اللغة الفارسيَّة، و«Lovely» (محبوب) و«Divine» (سماوي) و«Sweet» (حلو) في اللغة الإنجليزيَّة، وهي أكثر شيوعاً واعتياداً في النمطين الحواري والكتابي عند النساء[4].

1- Lakoff، R. T. Language and Women's place، New York: Harper Colophon Books، 1975، P. 67.

2- شريفي مقدم، آزاده وآناهيتا بردبار. تمايز گونگي جنسيت در اشعار پروين اعتصامي (پژوهشي زبان شناختي)، دوفصلنامه علمي پژوهشي علوم انساني زبان پژوهشي دانشگاه الزهرا، سال دوم، شماره سوم، 1389م، ص134.

3- المصدر السابق.

4- نفس المصدر.

المؤكدات

توجد في اللغة عناصر لا تحتوي على جانب معلوماتي، وإنما تحتوي في أكثرها على جانب تأكيدي، مثل القَسَم واللَّعْن وغيرهما. ويَنقسِم استخدام هذا النوع مِن الألفاظ إلى مجموعتين متفاوتتين أيضاً، تشتمل أولاهما على صِيَغ مثل «انصافا» (لِلإنصاف) و«عمرا» (أبداً) و«به مولا» (بالله) و«خدا وكيلي» (الله وكيلك)، وهي صِيَغ خاصَّة بالنمط اللغوي لِلرجال، وتشتمل ثانيهما على بعض الأقسام والأيْمِان، مثل القسم بالمعصومين، وهي صِيَغ خاصَّة بالنمط اللغوي المُعتاد بين النساء[1].

الصِيَغ والأبنية اللغويَّة

يَرَى برند (Brend) أن الأنماط الحواريَّة عند النساء مختلفة عنها عند الرجال، وأن النساء يَستفِدن مِن الأنماط والمعايير المرتبطة بالتعجُّب والأدب أكثر مِن الرجال2.

وتعتقِد زيمرمان (Zimmerman) وكاندس ويست (West) أن الروابط الاجتماعيَّة في النظام التواصلي النسائي تتمتَّع بنوع مِن التناسق والتشابه والمساواة، أي أن هناك نوعاً مِن التوافق الذي يُرَى بين عوامل الارتباط والتواصل. وتشير كلتاهما إلى استخدام ضمائر الجَمْع في أقوال النساء، ويَعتبران ذلك علامة على حِسِّ التوافق بينهن، وأنهن يُوسِّعن مِن رقعة مشاركة الأفراد في الحوار بهذه الطريقة، ويَفتحْن المَجَال لِدخول عددٍ أكبر إلى مجموعتهن.

1- نفس المصدر.

2- Brend، R. Male، Famale: Intonation Pattern in American English; in Thorne and Hanley; Language Study; Amesterdam: Bjamin، 1975، P. 45.

ويُسَمَّى هذا الأسلوب في التواصل باسم استراتيجيَّة الانسجام[1].

ويَرَى برند أن الاستفهام في النمط اللغوي النسائي مرتبط باستراتيجيَّة الانسجام أيضاً. ويَعتقِد أنه كثيراً مَا يُرَى اتجاه الحركة في حوارات وأقوال هذه المجموعة عن طريق استخدام الجُمَل التعجبيَّة والاستفهاميَّة. والحِمْل العاطفي أوضح مِن الحِمْل الخبري في الجُمَل التعجبيَّة، ولِهذا فهي الأنسب لِطبع النساء. والجُمَل الاستفهاميَّة متفاوتة في المجموعتين الجنسيَّتين مِن ناحية الدافع لِطرح السؤال بالإضافة إلى التفاوتات في أمور كثيرة أيضاً. وكثيراً مَا يأتي الاستفهام في مجموعة النساء -والذي يُصَاغ بشكل عام بواسطة النهايات الاستفهاميَّة القصيرة (أليس كذلك؟)- مِن أجل إيجاد علاقة مع المُخاطَب وتمهيد المَجَال لِنوع مِن المشاركة، خاصَّة عندما يَتكرَّر على امتداد الحوار، أكثر مِن كونه استفهاماً بهدف اكتساب المعلومات مِن هذا المُخاطَب. وعادةً (وليس دائماً) مَا يكون لِطرح السؤال مِن جانب النساء في المجامع الرسميَّة أيضاً جانب مِن جوانب الحماية والدعم أيضاً، ويُساعد هذا الاستفهام في التقدُّم بمسيرة الحوار إلى الأمام. ويَعتقِد برند أنه يُمكِن طرح السؤال في مجموعة الرجال بدافع إظهار العقيدة وطرح فكرة جديدة أو حتى مخالفة لِلطرف الآخر، ويبدو أن الرجال كثيراً مَا يَستفيدون مِن استراتيجيَّة قوَّة المكانة والمنزلة في حواراتهم[2].

وتُحلِّل لاكوف (Lakoff) هذا الموضوع بصورة أخرى، فهي تتصوَّر وجود نوع مِن العلاقة المباشرة بين الخصائص اللغويَّة ومكانة النساء الاجتماعيَّة، وتعتقد أن عَدَم الصرامة في كلام هذه المجموعة

1- Zimmerman، D، H & C. West. Sex Roles; Interruptions and Silence in Conversation; in Thorne and Henley، 1975، P. 97.

2- Brend، R. Male، Famale، P. 55.

-والـذي يَظهَـر في صـورة طـرح الأسـئلة- يَرتبـط بعـدم اطمئنانهـن لأوضـاع المكانـة الاجتماعيَّـة المضطربـة التـي يتبوأنهـا. وتـرى لاكـوف أن سـقوط التنغيـم في كلام مجموعـة الرجـال يَرتبـط باطمئنانهـم لِموقعهـم الاجتماعـي[1].

والخاصيَّـة الأخـرى التـي ثبتـت في كثـير مِـن اللغـات هـي أن جماعـة النسـاء يَمِلْـن أكـثر إلى اسـتخدام النمـط المعيـاري. ولِتوضيـح هـذا الموضـوع الـذي تأكَّـد في كثـير مِـن اللغـات فـإن ترادغيـل (Tradgil) يَعتقِـد أن الظـن الغالـب عـلى مجموعـة النسـاء هـو أن مَـن يَتحـدَّث بالنمـط المعيـاري هـو الأعلـم والأعقـل والأذكى والأنجـح والأكـثر اسـتقلالاً، بـل والأكـثر اجتماعيَّـة أيضـاً. وتَسـعى النسـاء إلى اكتسـاب مكانـة اجتماعيَّـة وعمليَّـة أفضـل عـن طريـق هـذه المفاهيـم، وهـي المكانـة التـي شـغلها الرجـال في المجتمـع[2]. ويُقـدِّم لابـوف (Labov) تحليـلاً اجتماعيّـاً لاسـتخدام النمـط المعيـاري، فيَعتقِـد أن هـذا الاتجـاه نتيجـة لِلتوقعـات والانتظـارات والحساسـيَّات التـي مرجعهـا النسـاء أنفسـهن. وتشـير الشـواهد والأدلـة في جميـع اللغـات والثقافـات إلى أن مجموعـة النسـاء (الفتيـات والأمهـات والزوجـات) يجـب أن تتبـع معايـير أثقـل وأدق في السـلوكيَّات والتصرُّفـات الاجتماعيَّـة التـي تشـتمل عـلي اللغـة أيضـاً[3].

ومقـدار الصراحـة في الحـوار هـو الخاصيَّـة الأخـرى التـي تميِّـز النمطـين اللغويَّـين أحدهـما عـن الآخـر، فالرجـال يمتلكـون صراحـة أكـثر في نمطهـم الحـواري، ويُعـبِّرون عَـمَّا يُريـدون قولـه بطريقـة ملموسـة ومحسوسـة،

1- Lakoff، R. T. Language and Women's place، P. 28.

2- Tradgill، P. Sex، Covert Prestige and Linguistic Change in the rban British English of Norwich، Language in Society، 1، PP. 179-195.

3- Labov، J. W. Sociolinguistics، Philadelphia: University of Pennsylvania Press، 1972، P. 23.

في حـين أن النسـاء يُفضِّلـن الحديـث بطريقـة مُعقَّـدة وغـير مبـاشرة وتزيـد رعايتهـن لِمعايـير الأدب وأصولـه بسـبب الملاحظـات الاجتماعيَّـة والاهتـمام بتوقعـات المجموعـة المقابلـة. ولِهـذا فـإن الاسـتفادة مِـن «الأفعـال اللغويَّـة غـير المبـاشرة» تشـاهد بكـثرة في النمـط اللغـوي الخـاص بالنسـاء.

وعـلى الرغـم مِـن أن اسـتخدام الصِّيَـغ المحظـورة، مثـل الفحـش والسُّـبَاب وبعـض أشـكال المـزاح والهـزل، لا يَجـوز في كلتـا المجموعتـين بسـبب رعايـة أصـول الأدب فـإن هـذه المسـألة تحظـى باهتـمام مجموعـة النسـاء أكـثر مِـن مجموعـة الرجـال بسـبب نظـرة المجتمـع والتوقعـات الاجتماعيَّـة[1].

الموضوع

اختيـار الموضـوع شـكل آخـر مِـن أشـكال الاختـلاف الـذي يوجـد بـين السـلوكيَّات الكلاميَّـة لِلنسـاء والرجـال، حيـث يَـرَى كرامـر (Kramer) أن مجموعـة النسـاء تفضل اختيـار موضوعات مِن قبيل المسـائل الاجتماعيَّة، كالمسـائل المرتبطـة بالبيـت والأسرة والأفـراد وطهـي الطعـام والموضـة والتجـارب الشـخصيَّة، في حـين أن مضمـون حديـث الرجـال يتمحور حول الآلات والسـيَّارات والسياسـة والرياضـة وانتقـاد الظـروف الاجتماعيَّـة المسـيطرة. وقلَّـمَا يَهتـم الرجـال بطـرح مسـائلهم الشـخصيَّة والخصوصيَّة والدخـول في الدوائـر الشـخصيَّة لِلآخريـن أيضـاً، ولكنهـم لا يَمتنِعـون عـن إظهـار المعارضـة والمخالفـة والانخـراط في الجـدال والمناقشـة[2].

1- Wardhaugh، Ronald. An Introduction to Sociolinguistics (5th Ed.)، Oxford: Blackwell Publishing، 2006، P. 51.

2- Kramer. Wishy Wash: Mommy Talk; Psychology today; 8 (1)، PP. 82-85.

الخصائص والاستخدامات فوق اللغويَّة

يتفاوت استخدام العلامات والإشارات غير الكلاميَّة، مثل حالات الوجه واليد والعين عند الحديث، بين مجموعتي النساء والرجال. وتشير الدراسات إلى أن هذه الحركات أكثر شيوعاً في مجموعة النساء وتشكل جزءاً مهماً مِن نظامهن التواصلي[1].

التمايز في اللهجة والنمط اللغوي

يَرتبط التمايز الآخر بلهجة الكلام، فالمودَّة الكبيرة مِن الخصائص الأخرى لِلنمط اللغوي عند النساء، خاصَّة في جَمْع مِن بنات جنسهن. ومِن علامات هذه المَودَّة والحميميَّة ميلهن إلى استخدام بعض الأسماء الخاصَّة في التجمعات النسائيَّة، بل والدخول في الدوائر الشخصيَّة لِلآخرين.

ويَعتقِد ساكس (Sacks) وآخرون أن النساء يَقمْن بإيجاد علاقة ودِّيَّة ومتساوية ومتبادلة بينهن ويُفسِّرن السلوكيَّات والتصرُّفات والأقوال بواسطة اللغة، ويَستفِدن مِن اللهجة الودِّية في تسهيل إيجاد العلاقة بينهن والتعبير عن حالاتهن النفسيَّة والروحيَّة، في حين أن مجموعة الرجال تستفيد مِن اللغة بهدف توضيح موقفها الغالب والكشف عن أفكارها الجديدة والتأكيد على وجودها. واللغة بالنسبة لِمجموعة الرجال أداة تلقِّي ونقل لِلمعلومات ومفتاح لِلمحافظة على استقلال الرجل ووجوده الفردي داخل الجماعة أكثر مِن كونها وسيلة لِلتواصل[2].

1- شريفي مقدم. تمايز گونگي جنسيت در اشعار پروين اعتصامي، ص137.

2- Sacks، H. E. Scheglof and G. Gefferson. A Simplist Systematics for the Organization of Turn taking the Conversation; Language; 50، PP. 697-735.

ولا شك في أن لِمواصفات الجَمْع وخصائصه تأثيراً مباشراً على مشاركة النساء، ومنها العدد، وأهمها جنس المجموعة، حتى إن النساء يشاركن بنسبة جديرة بالملاحظة في التجمُّعات الصغيرة أكثر مِن مجموعة الرجال، خاصَّة عندما يكون التجمع في مجموعة مِن بنات جنسهن، في حين أنهن يُفضِّلن اختيار السكوت ولزوم الصمت في التجمعات ذات الأعداد الكبيرة والتي يَغلُب عليها الجنس الآخر[1].

نبذة عن حياة ابن الرومي وسعاد الصَّباح

وُلِد ابن الرومي في بغداد سنة 221هـ لأب رومي وأمٍّ فارسيَّة الأصل، واقترنت حياته بالألم والشقاء والحرمان[2]. ونظراً لِمَا كان يَمتلِكه ابن الرومي مِن قدرة على التعبير عن المشاعر والأحاسيس والشعور بالألم واليأس الذي كان يَزيد مِن حزنه فإنه كان يُجيد النظم في الرثاء إجادة ملحوظة. ويبدو أن حياة ابن الرومي كلَّها كانت مليئة بالغم والحزن والألم، فقد فقد ثلاثة مِن أبنائه، وكان يَبكِي عليهم مُرَّ البكاء ويَنتحِب مِن أجلهم ليل نهار، خاصَّة ابنه الثاني الذي مات بمرض النزيف وهو مايزال في مَهْدِه. وكانت هذه المصائب المتتالية بمثابة ضربات نزلت على روحه اللطيفة، وظهرت آثارها في أشعاره[3]. وانتهت هذه الحياة المليئة بالألم والحزن في عام 896ه، ويُقال إنه مات مسموماً، وإن القاسم بن عبيدالله وزير المعتضد هو الذي دَسَّ له السُّمَّ خوفاً مِن هجوه وفلتات لِسَانه بالفحش[4].

1- شريفي مقدم. تمايز گونگي جنسيت در اشعار پروين اعتصامي، ص138.

2- ضيف، شوقي. هنر وسبک شعر عربي، ترجمه: مرضيّه آباد، مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد، 1384ش، ص205.

3- درويش، العربي حسن. الشعراء المحدثون في العصر العباسي، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 1989م، ص267.

4- الفاخوري، حنا. تاريخ ادبيات عربي، چاپ اول، تهران: نشر توس، 1377ش، ص529.

أمَّا سعاد الصَّباح فقد وُلِدت في العراق عام 1942م، ونشرت أولى قصائدها في ديوان «من عمري» سنة 1964م[1]. وفقدت ابنها مباركاً الذي كان في الثانية عشرة مِن عمره عند وفاته. ونظمت ديوان «إليك يا ولدي» في رثائه، وهو الديوان الذي تتلاطم فيه أمواج الحزن والغم والأسى، ويُصوِّر عاطفة الشاعرة الصادقة. ويَفيض هذا الديوان بالحزن، لأنه يَصدر عن كيان محزون ونفس متألمة. وقد نظمت سعاد الصَّباح أشعار هذا الديوان بلغة بسيطة وبعيدة عن التكلُّف، ولِهذا فإنها تسَمَّى الخنساء المعاصرة[2].

انعكاسات موت الأبناء في أفكار الشاعرين

المقارنة على المستوى اللفظي

هناك خصائص على مستوى الكلمات والألفاظ تُرَى في دراسة مراثي ابن الرومي وسعاد الصَّباح. ووفقاً لِمَا طرح في القِسْم الخاص بسيكولوجيَّة اللغة فإنها تشير إلى مَيْل ابن الرومي إلى المضامين الفلسفيَّة والعقلانيَّة وآثار القضاء والقدر والتعامل معهما وتحتوي على مقابلة بين فلسفة الموت وفلسفة الحياة، ولِهذا فإن الألفاظ المختارة لِلتعبير عن هذه المفاهيم ألفاظ محكمة وثابتة ومتينة، في حين يَميل الاتجاه في مراثي سعاد الصَّباح إلى الألفاظ القائمة على بَيَان الإحساس والعاطفة، وكثيراً مَا تعبِّر هذه الألفاظ عن تضرُّع الشاعرة وبكائها ونحيبها بين يَدي الله تعالى. ويُحَسُّ في أشعار سعاد الصَّباح بوجود ابنها في أعماقها بسبب مَحبَّتها له وحنانها عليه كأمٍّ، ولِهذا فإنها تعبِّر في بعض أشعارها على لِسَان ابنها.

1- خلف، فاضل. سعاد الصَّباح: الشعر والشاعرة، الكويت: منشورات شركة النور، 1992م، ص42.

2- الأمين، فضل. سعاد الصَّباح شاعرة الانتماء الحميم، الطبعة الأولى، بيروت: شركة النور للصحافة والطباعة والنشر، 1994م، ص90.

وسَوف يتناول القِسْم التالي مِن الدراسة المستوى اللفظي المبني على محور الأفكار. والأسلوب المُتَّبَع هنا هو اختيار المضامين القائمة على خصائص المرثيَّة بعد دراسة أشعار كلا الشاعرين، ثم تحليل هذه المضامين، والتعامل مع كيفيَّة استعمال نوع الألفاظ في أشعارهما.

النزعة الدينيَّة

يَسلُك ابن الرومي طريق العصيان عندما يَفقِد ابنه مِن يَدِه، ويُطلِق لِسَانه بالشكوى ويَضجُّ بالاعتراض. وتتضح علامات ضعف الدِّين في أبياته وتشتعل فيه روح التمرُّد والعصيان لأنه صَار هدفاً لِمصيبة مُحَطِّمَة، وهو مَا يُعبِّر عنه في الأبيات التالية بقوله:

ولكنَّ ربِّي شاءَ غيرَ مشيئتي

وللرَّبِّ إمضاءُ المشيئةِ لا العبدِ

ومَا سَرَّني أن بعتُهُ بثوابه

ولو أنه التَّخْليدُ في جنَّةِ الخُلدِ

ولا بعتُهُ طَوعاً ولكن غُصِبته

وليس على ظُلمِ الحوداث مِن مُعدِي[1]

وكما نلاحظ فإن روح عصيان ابن الرومي تتضح في هذه الأبيات، وذلك عندما يقول إن الله تعالى يَعمَل على خِلاف مشيئته، أو عندما يقول إن ابنه قد أُخِذ منه غصباً، فهو يبتعد هنا عن الدِّين ويَفصِل بينهما فاصل، لأن الأبناء أمانة الله التي استأمن عليها الأب

1- ابن الرومي، أبوالحسن علي بن العباس بن جريج. الديوان، شرح فاروق أسيلم، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجبل، 1998م، ص321.

والأم. بـل إن الشـاعر يَذكـر أنـه ليـس عـلى اسـتعداد لأن يُعـوَّض بـشيءٍ في مقابـل ابنـه، حتـى لـو كان المقابـل هـو الجنـة، ويَرفـع رأس العـداء لِلقضـاء والقـدر لأنـه يَعتقِـد أنهـما يَعمـلان عـلى خِـلاف رغبتـه.

ألا قاتــل اللــه المنايــا ورَميَهــا

مِــن القومِ حَبّــات القلوب عــلى عَمدِ

توخَّى حِــمَامُ المــوت أوســطَ صبيتي

فللــه كيــف اختــار واســطة العقدِ[1]

وتظهـر في هذيـن البيتـين شـخصيَّة ابـن الرومـي المتشـائمة، لأنـه يَسـب المـوت، ويَـرَى أن مـوت ابنـه كان عـن عَمْـد، ويَتعجَّـب مِـن اختيـار المـوت لأفضـل أبنائـه، ويَسـأل كيـف اختـار هـذا الابـن.

أودُّ إذا مــا المــوتُ أوفــدَ مَعــشَراً

إلى عَســكر الأمــواتِ أنِّي مِــن الوفْــدِ[2]

ويَتمنَّـى ابـن الرومـي المـوت في هـذا البيـت، وهـذا في حَـدِّ ذاتـه نـوع مِـن الانحـراف عـن الدِّيـن، ويَـرَى أن مـوت ابنـه كان نوعـاً مِـن عقـاب اللـه لـه وانتقامـه منـه.

وفي المقابـل، كان استسـلام سـعاد الصَّبـاح أكـثر مِن الشـكوى والاعتراض، لأن الأمَّ تُسَـلِّم أكـثر بسـبب حِسِّـها الأمومـي وكونهـا الأكـثر عاطفيَّـة، ويَتضِـح هـذا الأمـر في البيـت التـالي:

كم تضرَّعــتُ إلى اللــهِ بإيمــاني ودِيني

أن يرُدَّ المَــوتَ عمَّن هُو تــاجٌ لجبيني[3]

1- المصدر السابق، ص319.

2- نفس المصدر، ص322.

3- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، الطبعة الرابعة، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 1990م، ص21.

يقول الدكتور نبيل راغب إنه مِن الطبيعي أن يُواجَه الإنسان بسيل مِن الذكريات التي تجمعه بالميت عندما يَفقِد أحداً مِن أحبابه، وحينها لا يكون لِصاحب العزاء مِن سبيل غير اللجوء إلى الله تعالى، وقد جسَّدت سعاد الصَّباح هذا الحِسَّ جيداً في ديوان «إليك يا ولدي»[1].

وهنا يَتضِح بجلاء تسليم سعاد الصباح واستسلامها لله تعالى، لأنها تُظهِر كثرة تضرُّعها إلى الله تعالى عن طريق الاستفادة مِن «كم» الخبريَّة، حيث تطلب منه أن يَردَّ الموت عن ابنها، ذلك الموت الذي أخذ منها تاج جبينها. ويأخذ كلام الشاعرة منحنى تصاعديّاً، وهو خاصيَّة مِن الخصائص النسائيَّة.

ليتَ آلامكَ كَانتْ في كِياني تَعتَرِيني

آهِ من طائرةِ الموتِ التي هزَّت يَقيني[2]

وعندما تستفيد الشاعرة مِن عبارات مثل: «آه» و«طائرة الموت» و«هزت يقيني» في موت ابنها فإنها تعبِّر عن روح الانكسار والحزن والتسليم لِلقضاء والقدر.

وتعبِّر سعاد الصَّباح عن أحاسيسها في هذا المَجَال وتؤثر في القارئ أفضل مِن تعبير ابن الرومي وتأثيره، لأنها تستفيد مِن كلمات مثل «آه» التي تشير إلى التحسر والنحيب، وتستعمل تشبيهاً حِسِّيّاً مثل «هو تاج لِجبيني» واستعارة مثل «طائرة الموت» و...إلخ. ويَهَب تكرار الاستفادة مِن ضمير المتكلِّم الذي يَدلُّ على الحرقة الموجودة في كيان الشاعرة موسيقى خاصَّة لِلشعر، وتتناسب هذه الموسيقى مع فضاء المرثيَّة. هذا في حين أن ابن الرومي يَستفيد في أبياته مِن

1- الراغب، نبيل. عزف على أوتار مشدودة: دراسة في شعر سعاد الصَّباح، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 1993م، ص161.

2- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص20.

تشـبيهات مثـل «واسـطة العقـد» و... واسـتعارات مثـل «حـمام المـوت»، ولأكثرهـا جانـب مِـن الشـكوى والاعـتراض. أمَّـا سـعاد الصَّبـاح فإنهـا تُبـيِّن حالاتهـا وتعـبِّر عنهـا في هـذا المَجَـال، ولأنها عندمـا تقول: «طائـرة الموت» فإنهـا تبـدو كمـن يُريـد أن يَـصرخ، ويَشـعر المُخاطَـب بالموسـيقى عنـد قـراءة ذلـك. ولكـن لا وجـود لِهـذه الخصائـص في قـول ابـن الرومـي: «حـمام المـوت»، فهـذا التركيـب يتكـرَّر مثـل الـكلام العـادي.

لهجة الخطاب

تتغـيَّر لهجـة الـكلام عنـد ابـن الرومـي عـلى امتـداد القصيـدة كلِّهـا، فهـو يبـدأ قصيدتـه بمخاطبـة عينيـه قائـلاً:

بكاؤكُـــما يشـــفي وإن كان لا يجـــدي

فجـــودا فقـــد أودى نظيركـــمُا عندي[1]

ويُوجِّه خطابه بعد ذلك إلى الموت قائلاً:

توخَّى حِـــمَامُ المـــوت أوســـطَ صبيتي

فللَّـــه كيـــف اختـــار واســـطة العقدِ[2]

1- ابن الرومي. الديوان. ص319.

2- المصدر، ص319

ثم يدعو على المنايا قائلاً:

ألا قاتــل اللَّــهُ المنايــا ورميهــا

مــن القومِ حَبّــات القلوب عــلى عَمدِ[1]

وقد يُوجِّه كلامه إلى ابنه أحياناً، كأن يُخاطِبه قائلاً:

بُنَــيَّ الــذي أهدتــه كفَّــاي لِلــثَّرَى

فيا عــزَّة المُهــدَى ويا حــسرة المُهدِي

أقــرَّةَ عينــي قــدْ أطلــت بُكاءهــا

وغادرتهــا أقْــذَى مــن الأعْــيُنِ الرُّمدِ

أقــرة عينــي لــو فَــدى الحَــيُّ ميِّتاً

فديتُــك بالحوبَــاء أوَّلَ مــن يفــدِي[2]

ويَـدلُّ تنـوُّع لهجـة الخطـاب عنـد ابـن الرومـي وتغييرهـا طـوال القصيـدة عـلى شِـدَّة حزنـه، حتـى إنه يُحـاول أن يَبـث حزنـه إلى كلِّ شيءٍ وإلى كلِّ إنسـان. فمِـن المُمكِـن أن يكـون المُخاطَـب عنـده هـو ابنـه أو عينـه أو المـوت أو... إلـخ.

أمَّـا سـعاد الصَّبـاح فـإن لهجـة الـكلام في قصيدتهـا مُتعـدِّدة الأشـكال في غالبهـا، فهـي تتحـدَّث عـن نفسـها حينـاً وتحـاور ابنهـا مبـاركاً بإخـلاص نابـع مِـن عاطفتهـا الأموميَّـة حينـاً آخـر:

ولدي.. يا كنــزَ أيامي ويا حُلمَ سِــنيني

يا شــباباً كُلــمَّا حدَّقتُ فيــهِ يَزْدَهِيني

1- نفس المصدر.

2- نفس المصدر، ص321.

ليـــتَ آلامكَ كَانـــتْ في كِيـــانِي تَعتَرِيني
آهِ مـــن طائرةِ الموتِ التـــي هزَّت يَقيني
كان نُـــوري، وعَزائِي، مِن دُجَى لَيلي الغَبينِ
كانَ مـــالي وثَـــرائي كانَ أحلامَ السِّـــنينِ[1]

أو تجعل مِن الأمِّ هدفاً لِلخطاب الذي يَجري على لِسَان الابن:

صاحَ بي طِفلي المُفدَّى وهو مخنوقُ الأنينِ
وَيكِ أُمِّي أدْركيني، ويْـــكِ أمِّي أنقذيني
أســـعفيني بهواءٍ من صِمامِ الأوكسِـــجين
وخُذينـــي في ذِراعيـــكِ لأرتـــاحَ خُذيني
قَرِّبينـــي قبِّلينـــي عَانقينـــي أدْفِئينـــي
إنَّني أشـــعرُ بالرّعشـــةِ تَسرِي في وَتِيني
أخرجِي الحبَّةَ من جَيبي، فقد كَلَّتْ يَمِيني
وضَعِيها في فَمِي، علِّي أُشـــفَى بعدَ حينِ[2]

ومَا يُلقِي بظلاله على قصيدة ابن الرومي هو بَيَان الغم والتعبير عن الحزن لِفراق الابن، وقد غيَّر الشاعر المُخاطَب وتحدَّث في مسائل عديدة بما يتناسب مع الموضوع. أمَّا سعاد الصَّباح فإنها تعبِّر عن آلامها وأحزانها بالحديث عن آلام ابنها وعلى لِسَانه، وتتمتع قصيدتها بوحدة الموضوع، خِلافاً لابن الرومي الذي هو فرد اجتماعي، ويُوجِّه خطابه إلى الجميع. ولا تميل سعاد الصَّباح

1- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص20 - 22.

2- المصدر السابق، ص19 - 20.

إلى مشاركة الآخرين لها في البكاء على ابنها ورثائه والحِداد عليه، وتفضِّل الاحتفاظ بأحزانها في قلبها. ويُمكِن القول بعبارة أخرى إن الصَّباح تفضِّل الاستبطان وسَبْر أغوار النفس والغوص وحيدةً في بحر الأحزان والهموم، وذلك على الرغم مِن أن الدراسات الصادرة حول النساء تشير إلى أنهن يَمِلْن كثيراً إلى الجماعيَّة.

فالشاعرة تميل إذن إلى الاستبطان والتأمل في النفس ضمن كسرها لِلقواعد وتحطيمها لِلقوانين القائمة حتى تشير بحزنها الخاصِّ إلى شِدَّة المصيبة وأنها لا ترضى بأن يشاركها أحدٌ في حزنها، وهذا يَدلُّ على خصوصيَّة مَا تعانيه مِن آلام ومَا تكابده مِن أحزان.

بساطة الألفاظ

تطغى بساطة الألفاظ على مراثي سعاد الصَّباح، وقلَّما يُمكِن العثور على ألفاظ صعبة ومُعقدة في هذه المراثي، وربما كان السبب الأصلي في تبسيط هذه القصيدة هو ذلك الجانب العاطفي والإحساسي الذي استولى على كيان الشاعرة وتمكَّن مِن روحها. وسَوف يَشعر المُخاطَب حينما يقرأ هذه المرثيَّة ويُقارن بينها وبين مرثيَّة ابن الرومي ببساطتها وسهولتها ونضارتها، فقد استفاد ابن الرومي كثيراً مِن الألفاظ الثقيلة. وإذا نظرنا على سبيل المثال إلى الصور البيانيَّة والتشبيهات والاستعارات المُستخدَمة في كلتا المرثيتين فسَوف نجد أن صور سعاد الصَّباح البيانيَّة أقرب إلى الذهن وأكثر حِسيَّة، وترجع هذه الاختلافات والتفاوتات إلى جنس الشاعرين، لأن ابن الرومي فقد ابنه مثل سعاد الصَّباح، ولكن الأخيرة تعبِّر عن أحاسيس لطيفة لامرأة شاعرة، وابن الرومي يُعبِّر عن أحاسيس رجل شاعر على الرغم مِن كلِّ مَا يوجد في قصيدته مِن حرقة ولوعة ورِقَّة.

وخاصيَّة البساطة -التي توجد في شعر سعاد الصَّباح وتتيح إمكانيَّة التواصل مع المُخاطَب وتُمهِّد المَجَال لِمزيدٍ مِن الارتباط معه- نتيجة مِن نتائج استخدام الصِّيَغ والأبنية النحويَّة والصور البيانيَّة غير المُعقَّدَة والأوصاف المريحة والمناسبة والألفاظ المعجميَّة العامَّة، بل والمُكرَّرة أيضاً. كما أن مشاهدها الوصفيَّة تُعرَض في قالب يُمكِن فهمه. وفيما يلي نماذج ذلك:

ومن الموتِ يقيه، ومنَ الهَوْلِ يَقيني

إنني أغرق في بحرٍ من الدَّمع السَّخينِ

ليتَ آلامكَ كَانتْ في كِياني تَعتَرِيني

آهِ من طائرةِ الموتِ التي هزَّت يَقيني[1]

لقد شبَّهت الدموع بالبحر، والموت بالطائرة. وكما نلاحظ فإن تشبيهات سعاد الصَّباح أقرب إلى الذهن مِن التشبيهات والاستعارات التي يَستخدِمها ابن الرومي الذي يقول:

توخَّى حِمَامُ الموت أوسطَ صبيتي

فللَّه كيف اختار واسطة العقدِ[2]

لقد استفاد هنا مِن الاستعارة المكنيَّة «توخى حمام الموت» في تصوير الموت. كما شبَّه ابنه بالجواهر عن طريق الاستفادة مِن الاستعارة التصريحيَّة «واسطة العقد». وواسطة العقد هي الجوهرة التي توجد في وسط العقد، وهي أغلى جواهره[3].

ويَستفيد ابن الرومي في البيت التالي مِن كناية «حبَّات القلوب»

1- نفس المصدر، ص19.

2- ابن الرومي. الديوان، ص319.

3- المصدر السابق.

ليكنـي بهـا عـن أولاده:

ألا قاتــل اللَّــهُ المنايــا ورميهــا

مــن القومِ حَبّــات القلوب عــلى عَمدِ[1]

ويَشـعر القـارئ بنـوع مِـن الثقـل عندمـا يقـرأ شـعر ابـن الرومـي، وهـو مـا لا يُـرَى لـه أثـر في شـعر سـعاد الصَّبـاح. ويُوضِّـح البيتـان التاليـان هـذا الأمـر بجـلاء:

أقــرَّة عينــي قــدْ أطلــت بُكاءهــا

وغادرتهــا أقْــذَى مــن الأعْــيُنِ الرُّمدِ

فــما فيهــما لي سَــلوةٌ بــلْ حَــزَازة

يَهيجانِهــا دُوني وأَشــقى بهــا وحدي[2]

وإذا قارنـا هذيـن البيتـين بالبيتـين التاليـين مِـن قصيـدة سـعاد الصَّبـاح سنشـعر بهـذا الثقـل:

ولدي.. يا كنــزَ أيامي ويا حُلمَ سِــنيني

يا شــباباً كُلــمَّا حدَّقتُ فيــهِ يَزْدَهِيني

كان نُــوري، وعَزائِي، مِن دُجَى لَيلي الغَبينِ

كانَ مــالي وثَــرائي كانَ أحلامَ السِّــنينِ[3]

إن أبيـات ابـن الرومـي يَكـثر فيهـا اسـتخدام الكلـمات الثقيلـة والصعبة والمتنوعـة، مثـل «أقـذى» و«الرمـد» و«حـزازة» و«سـلوة»، وهـو مـا يَقِـلُّ وجـوده في أبيـات سـعاد الصَّباح التي تتميَّز كلماتها -عَـدَا كلمة «الغبين»-

1- نفس المصدر.

2- نفس المصدر، ص322.

3- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص22-220.

بالسهولة في إدراك المعنى والنطق، وتوجد لديها كلمات مُكرَّرة -مثل «حلم»- معتادة وأقرب إلى طبيعة الكلام السَّلِس والعادي.

تحليل المستوى النحوي

يتناول هذا القِسْم مِن الدراسة مسائل مِن قبيل علاقات التركيب بين الكلمات والتكرار واستخدام أساليب البَيَان الإنشائيَّة (النداء وفعل الأمر والاستفهام).

الأسلوب الإنشائي

يقول ابن الرومي:

بكاؤكُما يشفي وإن كان لا يجدي
فجودا فقد أودى نظيركُمُا عندي
بُنَيَّ الذي أهدتهُ كفَّاي للثَّرَى
فيا عِزَّةَ المُهدَى ويا حسرة المُهدِي
توخَّى حِمَامُ الموت أوسطَ صبيتي
فللهِ كيف اختار واسطةَ العقدِ
فَيا لكِ من نفس تساقط أنفساً
تساقط درٍّ من نِظَام بلا عقد[1]

لقد استفاد الشاعر في الأبيات السابقة مِن الأسلوب الإنشائي في التعبير عن حزنه وغمِّه، كاستخدام فعل الأمر في «جودا» والنفي في «لا يجدي» والنداء في «بني، يا عزة المهدى و...» والاستفهام في

1- ابن الرومي. الديوان، ص320-319.

«كيف اختار». واستخدم أيضاً أسلوب التعجُّب بصورة مُكرَّرة، كما في قوله «يا عزة المهدى» و«يا حسرة المهدي» وفي «فللَّه» و«يا لك». وتؤكِّد الاستفادة مِن الأسلوب الإنشائي حزن الشاعر وجزعه.

وتستفيد سعاد الصَّباح أيضاً مِن الأسلوب الإنشائي في التعبير عن حزنها، كما في قولها:

أســعفيني بهواءٍ من صِمامِ الأُوكسِــجين

وخُذينــي في ذِراعيكِ لأرتــاحَ.. خُذيني

قَرِّبينــي.. قبِّليني.. عَانقينــي.. أدْفِئيني

إنَّني أشــعرُ بالرّعشــةِ تَسرِي في وَتِيني

أخرجِي الحبَّةَ من جَيبي، فقد كَلَّتْ يَمِيني

وضَعِيها في فَمِي، علِّي أُشــفَى بعدَ حينِ..

إيهِ يا دُنياي.. زيديني شَــجىً وامتحِنيني

لم يَعدْ لي في المُنى ما أشْتهي أن تمنحينِي[1]

لقد استفادت الشاعرة مِن فعل الأمر البسيط بصورة خاصَّة، كقولها «أسعفيني» و«خذيني» و«قرِّبيني» و«قبِّليني» و«عانقيني » و«ادفنيني» و«أخرجي» و«ضعيها» و«زيديني» و«امنحيني». ولا شك في أن الشاعرة لم تكن تستهدف إصدار الأمر مِن استخدام فعل الأمر في الأبيات السابقة، وإنما جَاء لِلتمني.

واستفادت الشاعرة أيضاً مِن النداء في «يا دنياي» لِمخاطبة ابنها، ومِن التعجُّب في «ما أشتهي» لإظهار عِظَم المصيبة وفداحة البلوى.

لقد استفاد كلا الشاعرين مِن الأسلوب الإنشائي، وكان كلٌّ واحدٍ

1- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص19 - 20.

منهـما يَسـعى لِتحقيـق هـدفٍ مَـا مِـن وراء اسـتخدامه لِهـذا الأسـلوب، كالاسـتمتاع بذِكْـر المَيِّـت حينـما يسـتفيد مِـن النـداء في اسـتحضار المُخاطَـب و... إلـخ.

التكرار

يَعتمِـد كلا الشـاعرين عـلى تكـرار اللفـظ والحـرف والحركـة والأسـلوب أو التركيـب في أشـعارهما، ويُمكِـن لِلتكـرار أن يكـون لفظيّـاً ودلاليّـاً أو لفظيّـاً فقـط ويتفـاوت في المعنـى. ويَسـتفيد الشـاعر مِـن التكـرار في التعبـير عـن مشـاعره وأحاسيسـه، وعـادةً مَـا يَسـتخدِمه في الرثـاء ووَصْـف المعـارك والحـروب[1]. والواقـع أن التكـرار نـوع مِـن الاحتيـاج الداخـلي والنفـسي الـذي يشـعر بـه الشـاعر في أعماقـه عـن غـير وَعْـي[2].

لقـد اسـتفاد كلا الشـاعرين مِـن التكـرار كثـيراً، وفيـما يـلي بعـض النـماذج التـي نذكرهـا مِـن هـذا التكـرار:

لقـد قـلَّ بـين المهـد واللَّحـد لبثُهُ

فلم ينـسَ عهد المهد إذ ضـمَّ في اللَّحدِ

أقـرَّةَ عينـي قـدْ أطلـت بُكاءهـا

وغادرتهـا أقْـذَى مـن الأعْـيُنِ الرُّمدِ

أقـرة عينـي لـو فَـدى الحَـيُّ ميِّتاً

فديتُـك بالحوبَـاء أوَّلَ مـن يفـدِي

1- فتوح، شعيب محيي الدين سليمان. الأدب في العصر العباسي: خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، المنصورة: دار الوفاء، 1985م، ص83-82.

2- المهنا، عبدالله أحمد. نازك الملائكة: دراسات في الشعر والشاعر، الطبعة الأولى، نخبة من أساتذة الجامعات، إعداد: عبدالله المهنا أحمد، الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، 1985م، ص636.

ثَكلــتُ سُرُوري كُلُّــه إذْ ثَكلتُــهُ

وأصبحــتُ في لــذَّاتِ عيشي أَخــا زُهدِ[1]

ويَظهَـر التكـرار في أبيـات ابـن الرومـي السـابقة في الكلـمات، مثـل: «المهـد» و«اللحـد» و«قـرة عينـي» و«ثكلـت»، أو في الاشـتقاق، مثـل: «عـين وأعـين» و«فـدى ويفـدي وفديـة»، أو في الحـروف، مثـل: «هـ» و«د» و«ف» و«ي» و... إلـخ. وجديـر بالقـول إن التكـرار يتناسـب مـع النسـيج العـام لِلفضـاء العاطفـي في القصيـدة، ويُقـوِّي موسـيقاها الداخليَّـة والمعنويَّـة.

واسـتفادت سـعاد الصَّبـاح أيضـاً مِـن التكـرار في جميـع أبياتهـا، حيـث تسـتخدم «يـاء المُتكلِّـم» و«فعـل الأمـر» زيـادة عـن الحَـدِّ، حتـى إنهـا تكـرِّر يـاء المُتكلِّـم 48 مَـرَّة طـوال القصيـدة وفعـل الأمـر أكـثر مِـن 17 مَـرَّة:

أســعفيني بهواءٍ من صِمامِ الأُوكسِــجين

وخُذينــي في ذِراعيكِ لأرتــاحَ.. خُذيني..

قَرِّبيني.. قبِّليني.. عَانقينــي.. أدْفِئيني..

إنَّني أشــعرُ بالرّعشــةِ تَسرِي في وَتِيني

إنني أصرخُ من نَــاري، وأهْذِي في أنِيني

بعدَ أنْ جُنَّ جُنــوني، وغَدا اليأسُ خَدِيني

بعد ما انهدَّ الذي شيَّدْتُ من حصنٍ حَصِينِ

كان في مُســتقبلي غَايةَ مــأوايَ الأمينِ[2]

1- ابن الرومي. الديوان، ص320 - 321.

2- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص19 - 20.

ولا يَخفى على أحدٍ الصدق الذي تتمتع به الشاعرة في تعبيرها عن حزنها في رثاء ولدها في هذه القصيدة، وكأنها أنشودة موت بإنهاء الأفعال بياء المُتكلِّم. ولا شك في أن مبالغة الشاعرة في التعبير عن الحزن أمر طبيعي، لأن هذا الأمر استجابة لِعاطفة الأمومة، إذْ لا شيء أصعب على الأمِّ مِن موت ابنها[1].

وتصوِّر سعاد الصَّباح حزنها على الفراق في الأذهان بمهارةٍ عن طريق تكرار ياء المُتكلِّم في «ناري» و«أنيني» و«جنوني» و... وفعل الأمر في «خذيني» و«قرِّبيني» و«قبِّليني» و... إلخ. ومِن مظاهر التكرار الأخرى في أبيات سعاد الصَّباح مَا يلي: كلمة «خذيني» وحرف الذال «ذ» وحرف القاف «ق»، وتكرار الكلمات المشتقة مِن جذر واحد، مثل «جن وجنوني» و«حصن وحصين» و... إلخ. ويَعود التكرار المُشاهَد في شعر سعاد الصَّباح إلى سببين:

الأوَّل: يَستفيد الشاعر مِن التكرار في التعبير عن أحاسيسه وتوضيح مشاعره، وعادةً مَا يكون أثر التكرار كبيراً جدّاً في الرثاء، ويَعتقِد كيث (Keith) وشاتلوورث (Shuttleworth) أن النساء يَمتلِكن دائرة ألفاظ محدودة ويَستفِدن مِن الكلمات المُكرَّرة بكثرة، وربما كان هذا هو السَّبب في مشاهدة التكرار بوفرة في قصيدة سعاد الصَّباح.

الثاني: يَعود التكرار إلى البيئة الاجتماعيَّة لِلشاعر، لأنه تبيَّن على أساس الدراسات التي صَدرت أن ظاهرة التكرار واحدة مِن الأمور المعاصرة التي تتمتع بدلالات معنويَّة وتتجاوز الوجود اللغوي، وهو – كما تقول نازك الملائكة – «أحد الأضواء اللاشعوريَّة التي يُسلِّطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها»[2].

1- الأرناؤوط، عبداللطيف. سعاد الصَّباح رحلة في أعمالها غير الكاملة، بيروت: شركة النور، دون تاريخ، ص72-70.

2- الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين، 1983م، ص43.

تحليل المستوى البلاغي

سَاعد استخدام الصور البيانيَّة مثل التشبيه والاستعارة في زيادة حِمْل الحزن والأسى في شعر ابن الرومي وسعاد الصَّباح. وعلى سبيل المثال فإن كلاً منهما تحدَّث عن بكائه، ولكن المصطلح الذي تستخدمه سعاد الصَّباح يُظهِر كثرة الحزن في نفس الشاعرة، مع ملاحظة أن عدد الأبيات التي يتحدث فيها ابن الرومي عن البكاء أكثر بكثير، حتى إنه يبدأ قصيدته بمخاطبة عينيه، فيأمرهما بالبكاء، وهو أسلوب تقليدي بالطبع، وكان شائعاً في العصر الجاهلي:

بكاؤكُما يشفي وإن كان لا يُجدي
فجودا فقد أودى نظيركما عندي
سأسقيكَ ماءَ العين ما أسعدتْ به
وإن كانت السُّقيا من الدَّمعِ لا تُجدي
أعينيَّ جودا لي فقد جُدتُ للثَّرى
بأنفس مَمَّا تُسأَلانِ من الرِّفدِ
أعينيَّ إنْ لا تُسعداني أَلُمْكُما
وإن تُسعداني اليوم تَستوجبا حَمدي
عذرتُكما لو تُشغلانِ عن البكا
بنومٍ وما نومُ الشَّجيِّ أخي الجَهدِ
أقرَّة عيني قدْ أطلت بُكاءها
وغادرتها أقْذَى مِن الأعْيُنِ الرُّمدِ[1]

1- ابن الرومي. الديوان، ص320.

أمَّا سعاد الصَّباح فإنها تعبِّر عن بكائها على النحو التالي:

ومن الموتِ يقيــهِ، ومنَ الهَــوْلِ يَقيني

إنني أغرقُ في بحرٍ من الدَّمعِ السَّخينِ[1]

ومـع أن عـدد أبيـات سـعاد الصَّبـاح أقـل مِـن عـدد أبيـات ابـن الرومـي فإنهـا أبلـغ بالقيـاس إليهـا، لأن ابـن الرومـي يَطلـب مِـن عينيـه ويَحثهـما عـلى البـكاء وذرف الدمـوع، وهـذا في حَـدِّ ذاتـه يُقلِّـل مِـن حِمْلهـا العاطفـي، لأن مَـن يَعتـصِر الحـزن قلبـه ويَشـعر بـه في قـرارة نفسِـه يبـكي مِـن تلقـاء نفسِـه. وعـلى الرغـم مِـن أن هـذا الأسـلوب هـو الأسـلوب الشـائع في المـاضي فـإن الشـاعر كان يَسـتطيع أن يُحطِّـم هـذه القواعـد ويتجـاوز هـذه الضوابـط مِـن أجـل إظهـار حزنـه وإبـراز غمِّـه، وهـو مَـا كان سَـيؤدِّي إلى زيـادة حِمْـل الحـزن في شـعره. ثـم إنـه يُريـد أن يُعـبِّر عـن بكائـه طـوال هـذه الأبيـات، وأطـال في الأبيـات التـي أراد التعبـير فيهـا عـن ذلـك الأمـر، في حـين أن سـعاد الصَّبـاح تعـبِّر عـن بكائهـا ودموعهـا في بيـتٍ واحـدٍ ومـن دون أيَّـة واسـطة، وتقـول إنهـا غرقـت في بحـر مِـن دموعهـا السـخينة، وبهـذا التشـبيه الجميـل يكـون حِمْـل هـذا البيـت العاطفـي أضعـاف الحِمْـل العاطفـي في أبيـات ابـن الرومـي.

التشبيه

يقول ابن الرومي:

وأولادنـــا مثـــلُ الجَـــوارح أيُّهـــا

فقدنـــاه كان الفاجـــع البَـــيِّنَ الفقـــدِ[2]

1- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص19.

2- ابن الرومي. الديوان، ص321.

شبَّه ابن الرومي الأبناءَ في هذا البيت بأعضاء البَدَن الذي إذا تألَّم عضو منه تألَّمت له باقي الأعضاء. ويَرَى الشاعر أن ابنه مثل جزء مِن البَدَن، وأن ألمه يَسْري إلى باقي الأعضاء.

ويُشبِّه الشاعر قلبَه عند فراق ابنه بالنار الحارقة، فيقول في البيت التالي:

إذا لعِبا في ملعب لك لذَّعا

فؤادي بمثل النار عن غير ما قَصدِ[1]

ويُشبِّه ابنه بعينيه في عبارة «فقد أودى نظيركما» التي وَرَدَت في قوله:

بكاؤكُما يشفي وإن كان لا يجدي

فجودا فقد أودى نظيركمُا عندي[2]

أمَّا سعاد الصَّباح فإنها تشبِّه دموعها في البيت التالي بالبحر. وتقدِّم لِلقرَّاء لوحة ترسم فيها صورة لِبحر متلاطم مِن الدموع السخينة:

ومن الموتِ يقيهِ، ومنَ الهَوْلِ يَقيني

إنني أغرقُ في بحرٍ من الدَّمعِ السَّخينِ[3]

وتشبِّه ابنها بالفرخ الطعين في قولها:

قَالها، ثمَّ ارتمَى في الأرضِ كالفَرخِ الطَّعينِ

فارتَمى قَلبي عَليهِ في ارتياعٍ وحنينِ[4]

لقد كان ابن الرومي أقوى مِن سعاد الصَّباح في التعبير عن

1- المصدر السابق، ص321.

2- نفس المصدر، ص319.

3- نفس المصدر، ص20.

4- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص21.

أحاسيسه تجاه ولده مِن ناحية الوصف والتشبيه، والصور البيانيَّة عند ابن الرومي أكثر بكثير مِن مثيلتها عند سعاد الصَّباح. ولا شك في أن السبب في ذلك هو أن ابن الرومي الذي كان واحداً مِن أعظم شعراء العرب في الوصف يَعيش في مرحلةٍ تُعدُّ الصنعة فيها مِن لوازم الشعر. والحقيقة أن هذا الأمر انعكاس اجتماعي لِلأدب.

الاستعارة

يقول ابن الرومي:

فَيا لكِ من نفس تساقط أنفساً

تساقط درٍّ من نِظَام بلا عقدِ[1]

والـ«در» في هذا البيت استعارة تصريحيَّة استخدمها الشاعر في تشبيه ولده.

ويَستفيد ابن الرومي مَرَّة ثانية مِن الاستعارة التصريحيَّة في عبارة «قرَّة عيني» التي يُكرِّرها في قوله:

أقرَّة عيني قدْ أطلت بُكاءها

وغادرتها أقْذَى من الأعْيُنِ الرُّمدِ

أقرة عيني لو فَدى الحَيُّ ميِّتا

فديتُك بالحوبَاء أوَّلَ من يفدِي[2]

كما استفاد ابن الرومي أيضاً مِن الاستعارة التصريحيَّة في «ريحانة العينين» في الإشارة إلى ولده، ومِن الاستعارة المكنيَّة في «حمام الموت» في تصويره لِلموت، ومِن الاستعارة التصريحيَّة في «واسطة العقد»

1- ابن الرومي. الديوان، ص320.

2- المصدر السابق، ص321.

لِوصف ولده:

أرَيحانـــة العَينـــينِ والأنـــفِ والحشـــا

ألا ليتَ شـــعري هلْ تغـــيَّرتَ عن عهدي

توخَّى حِـــمَامُ المـــوت أوســـطَ صبيتي

فللـــه كيـــف اختـــار واســـطةَ العقدِ[1]

وتستخدم سعاد الصَّباح الاستعارة التصريحيَّة في البيتين التاليين في وَصْفِها لِولدها بأنه «نور» و«مال» و«دنيا»:

إيهِ يا دُنياي.. زيديني شَـــجىً وامتحِنيني

لم يعدْ لي في المُنى ما أشْـــتهي أن تمنحينِي

كان نُـــوري، وعَزائِي، مِن دُجَى لَيلي الغَبينِ

كانَ مـــالي وثَـــرائي كانَ أحلامَ السِّـــنينِ[2]

وإذا كان ابن الرومي هو الأقوى مِن ناحية الوصف والتشبيه والاستعارة فإن موضوع الجنس في البيتين الأخيرين يُظهِر سعاد الصَّباح مَرَّة أخرى، لأنه وفقاً لِسيكولوجيَّة اللغة فإن ارتباط النساء بأولادهن في آثارهن يُشير إلى أن المرأة أمٌّ وأنها ترى أن جميع مَا لديها في الحياة مِن مَحبَّة وتعلُّق واهتمام رهين بالحصول على الولد، وأن الحياة لا قيمة لها من دون هذا الولد. وتذكر سعاد الصَّباح في هذين البيتين بصراحة أن ابنها هو كلُّ حياتها. ولا شك في أن ابن الرومي يتمتع بنفس الرؤية عندما يَتمنَّى لو أنه كان يَستطِيع أن يَفدِى ابنه بنفسِه.

1- نفس المصدر، ص321.

2- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص21.

وحدة الموضوع

لم يَتناول ابن الرومي موضوعاً واحداً في قصيدته، في حين لا تخرج سعاد الصَّباح عن موضوعها مِن أوَّل القصيدة إلى آخرها.

ومِن خصائص قصيدة ابن الرومي الانتقال بين المعاني دون ضابطٍ أو رابطٍ، فهو يُخاطِب عينيه في البداية، ثم يَتحدَّث عن ابنه والمصيبة التي حَلَّت به بموت هذا الابن، ويلوم الحوادث بعد ذلك، ثم يَعود إلى الحديث عن ابنه مَرَّة ثانية، ويَعتِب على الزمان ويَذمُّ القضاء والقدر مِن جديد، ويُوجِّه خطابه إلى ابنه وهو في حالة مِن العويل الحارق، ثم يَتمنَّى الموت لِنفسِه، ويُودِّعه في النهاية. ويَنشأ هذا الاضطراب في الانتقال مِن موضوع إلى موضوع آخر مِن الاضطراب الذي يُرَى في كيان الأب المتألِّم، فابن الرومي يَبكي على ابنه بلا نظام أو ترتيب وبهذا الاضطراب الذي نلحظه.

أمَّا سعاد الصَّباح فإنها تبدأ قصيدتها بالحديث على لِسَان ابنها. وتسلك في هذه القصيدة مسلك القصَّة، وكأنها نوع مِن الحكايات التي تتكوَّن مِن شخصيَّتين، وتتمتع بما تتمتع به القصة مِن مكان وزمان وغيرهما مِن الخصائص القصصيَّة الأخرى. ويَتحدَّث الابن إلى أمِّه عن الشدائد التي يُعانيها، ويَطلب بعد ذلك مِن الأمِّ أن تنقذه مِن ذلك المكان وتأخذه في أحضانها، ثم تتحدَّث الشاعرة عن نفسِها حديث الغارقة في بحر مِن الدموع السخينة، وتصف بعد ذلك ابنها مباركاً الذي كان كلَّ شيءٍ بالنسبة لها، وتختم بهذا الوصف كلامها.

وعلى الرغم مِن ذلك فإن طريقة التناول والشكل كانا أكثر مهارة عند ابن الرومي، لأنه لم يتناول في قصيدته موضوعاً واحداً، ويَتمتع شعره ببداية ونهاية مُحدَّدتين. هذا في حين أن قصيدة سعاد الصباح تتناول موضوع موت الابن فقط. ولا شك في أن الاضطراب الذي

يُـرَى في شـعر ابـن الرومـي ناشـئ عـن الاضطـراب النفـسي الـذي أصـاب الشـاعر بسـبب المـوت. وكـما أشرنـا مـن قبـل في بدايـة المقالـة فـإن هـذا الاضطـراب قـد أثـر عـلى الشـاعر، بـل وعـلى دينـه أيضـاً.

ويُمكِـن رَد الوحـدة الموضوعيَّـة التـي تُـرَى في قصيـدة سـعاد الصَّبـاح إلى أحـد سـببين:

الأول: الارتبـاط الـذي يَفـوق الحَـدَّ بـين سـعاد الصَّبـاح وابنهـا، وهـو الارتبـاط الـذي ألقـى بظلالـه عـلى القصيـدة كلِّهـا، ولِهـذا فهـي تتمتـع بوحـدة الموضـوع والانسـجام والتمحـور حـول محـور واحـد.

الثـاني: تأثـر الشـاعرة تأثـراً مبـاشراً بنـوع الكتابـة في العـصر الحديـث، لأن الوحـدة الموضوعيَّـة مِـن الأمـور التـي شـاعت في الشـعر في عصرنـا الراهـن.

خاتمة البحث

ابـن الرومـي وسـعاد الصَّبـاح شـاعران يَعيشـان في عصريـن مُختلِفـين، ويَتمتَّعـان بنفسـيَّتين مُختلِفتـين، ولكـن الآلام والمتاعـب المشـتركة دَفعَـت كليهـما إلى نظـم المـراثي. والغالـب أن التفاوتـات والاختلافات التـي تُرَى في مـراثي هذين الشـاعرين ناشـئة عن البيئـة الاجتماعيَّة والروحيَّـات الخاصَّة بـكلٍّ منهـما، فسـعاد الصَّبـاح تعـبِّر عـن أحاسـيس لطيفـة لامـرأة، ويُعـبِّر ابـن الرومـي عـن أحاسـيس رجـل. وقـد حُلِّلَـت في هـذه الدراسـة مرثيَّتان لابـن الرومـي وسـعاد الصَّبـاح في رثـاء ابنيهـما، وكان التحليـل عـلى ثلاثـة مسـتويات، لفظيَّـة ونحويَّـة وبلاغيَّـة. وقـد توصَّلَـت الدراسـة في مَجَـال انعـكاس الجنـس في أشـعار الشـاعرين المذكوريـن إلى النتائـج التاليـة:

وجوه الاشتراك

كلتا القصيدتين مِن نوعيَّة الشعر الرثائي، وهما مِن أشعار الندب التي تعكس خصائص المرثيَّة مِن ناحية طريقة استخدام الكلمات والتعبيرات الشعريَّة والتعبير عن الحرقة واللوعة والحزن. والتعبير عن العاطفة صادق تماماً لَدَى كلا الشاعرين، ولكن الحرقة واللوعة عند سعاد الصَّباح أوضح بكثير، لأن لغة المرأة أكثر عاطفيَّة مِن الناحية السيكولوجيَّة.

وجوه الاختلاف

يُمكِن لِنظرةٍ عابرةٍ على مراثي ابن الرومي وسعاد الصَّباح أن تشير إلى أن مَا يُشكِّل البناء العام لِمراثي كلا الشاعرين هو وَصْف المتوفَّى وطرح المباحث الحكميَّة (عرض وجهة النظر حول الموت وحتميَّة الوفاة و...) ومخاطبة النفس ومواساتها وبَيَان حال النفس (الرَّاثي) والدموع (البكاء والمواساة وبيانهما الفني، والوصف وبيانه الفني، ومخاطبة العين و...) مع ما بينهما مِن تفاوتات واختلافات. ولهذا فإنه يَكثر تكرار الألفاظ الحكميَّة والفلسفيَّة والاستدلاليَّة في المستوى اللفظي في قصيدة ابن الرومي، في حين أنه يُرَى الكثير مِن الألفاظ العاطفيَّة في شعر سعاد الصَّباح.

وكثيراً مَا نجد أنفسَنا أمام شاعر محترف يَستعرض قدراته في شعر ابن الرومي، لأنه يتناول هذه المسائل والقضايا كاملة في أبيات مختلفة، ولا شك في أن هذا أمر طبيعي لأن ابن الرومي كان مِن أكبر شعراء العرب، ولكنه لم يَستطِع رغم كل هذا التوفيق في التعبير عن حزنه بشكل أفضل مِن تعبير سعاد الصَّباح، فشعر ابن الرومي هو كلام العقل الذي يَجري على اللسان، في حين أن شعر سعاد

الصَّباح هو كلام الروح ويَتمتَّع بجانب عاطفي أكبر.

وثمَّة تفاوتات واختلافات تُرَى بين أشعار الشاعرين على المستوى النحوي أيضاً، فالبناء النحوي وتركيب الألفاظ في مرثيَّة ابن الرومي مِن نوعيَّة الأسلوب الخطابي والاستدلالي بسبب تناوله لِلموضوعات الفلسفيَّة وحديثه عن القضاء والقدر، في حين يكثر استخدام الأسلوب الندائي والأمري في مرثيَّة سعاد الصَّباح.

أمَّا على المستوى البلاغي فإن أنواع التشبيهات المُستخدَمة في أشعار ابن الرومي أكثر مِن التشبيهات المُستخدَمة في شعر سعاد الصَّباح، كما أنه يَستخدِم أوصافاً أكثر، ولكن الصور البلاغيَّة التي تستخدمها سعاد الصَّباح أكثر إيحاءً بالحِمْل الدلالي لِحزن الشاعرة وعاطفتها الأموميَّة. ولِهذا فإن شعر ابن الرومي أقوى مِن الناحية الفنيَّة والجوهر الشعري، في حين أن سعاد الصَّباح كانت أكثر توفيقاً مِن ناحية نقل الحزن إلى المُخاطَب، ولِهذا يُمكِن القول إن النساء أكثر توفيقاً ونجاحاً في الرثاء، خاصَّة رثاء الابن الذي يَرتبط بالعاطفة أكثر مِن أيِّ شيءٍ آخر.

قائمة المصادر والمراجع

- ابـن الرومـي، أبوالحسـن عـلي بـن العبـاس بن جريـج. الديـوان، شرح فـاروق أسـيلم، الطبعـة الأولى، بـيروت: دار الجبـل، 1998م.
- أبوملحـم، عـلي. في الأدب وفنونـه، بـيروت: المطبعة العصريَّـة للطباعة والنشر، 1970م.
- الأمـين، فضـل. سـعاد الصَّبـاح شـاعرة الانتـماء الحميم، الطبعـة الأولى، بـيروت: شركـة النـور للصحافـة والطباعة والنـشر، 1994م.
- الأرنـاؤوط، عبداللطيـف. سـعاد الصَّبـاح رحلة في أعمالها غـير الكاملة، بـيروت: شركة النـور، دون تاريخ.
- أنيـس، إبراهيـم وعبدالحكيـم منتـصر وعطيـة الصوالحـي ومحمـد خلـف أحمـد. فرهنـگ المعجم الوسـيط، ترجمـه: محمد بنـدر ريگي، چـاپ دوم، قـم: انتشـارات نگـين، 1389ش.
- ايـران دوسـت، رضـا. مقايسـه مـراثي خاقـاني وهوگـو در سـوگ فرزندانشـان، نشريّـه دانشـكده ادبيـات وعلـوم انسـاني تبريز، شـماره 135، 1369ش.
- باطنـي، محمـد رضا. چهار گفتـار درباره زبان، تهران: انتشـارات آگاه، 1363ش.
- خلـف، فاضـل. سـعاد الصَّباح: الشـعر والشـاعرة، الكويت: منشـورات

شركة النـور، 1992م.

- درويـش، العـربي حسـن. الشـعراء المحدثـون في العـصر العبـاسي، القاهـرة: الهيئـة المصريَّـة العامَّـة للكتـاب، 1989م.
- الراغـب، نبيـل. عـزف عـلى أوتـار مشـدودة: دراسـة في شـعر سـعاد الصَّبـاح، القاهـرة: الهيئـة المصريَّـة العامَّـة للكتـاب، 1993م.
- شريفـي مقـدم، آزاده وآناهيتـا بردبـار، تمايـز گونگـي جنسـيت در اشـعار پرويـن اعتصامـي (پژوهشي زبان شـناختي)، دوفصلنامه علمي پژوهـشي علـوم انسـاني زبـان پژوهـشي دانشـگاه الزهـرا، سـال دوم، شـماره سـوم، 1389م.
- شـفيعي كدكنـي، محمـد رضـا. صـور خيـال در شـعر فـارسي، چـاپ دوازدهـم، تهـران: انتشـارات آگاه، 1380ش.
- الصَّبـاح، سـعاد. ديوان إليك يـا ولدي، الطبعة الرابعـة، القاهرة، الهيئة المصريَّـة العامَّة للكتاب، 1990م.
- ضيف، شوقي. الرثاء، الطبعة الرابعة، القاهرة: دار المعارف، 1955م.
- ضيـف، شـوقي. هنر وسـبک شـعر عربي، ترجمـه: مرضيّه آباد، مشـهد: انتشارات دانشـگاه مشهد، 1384ش.
- الفاخـوري، حنـا. تاريـخ ادبيـات عـربي، چـاپ اول، تهـران: نـشر توس، 1377ش.

- فتوح، شعيب محيي الدين سليمان. الأدب في العصر العباسي: خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، المنصورة: دار الوفاء، 1985م.
- الفراهيدي، عبدالرحمن بن أحمد. كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، بغداد: دار الحريَّة للطباعة، 1985م.
- محمدي اصل، عباس. جنسيت وزبان شناسي اجتماعي، چاپ اول، تهران: نشر گل آذين، 1388ش.
- مدرسي، يحيى. درآمدي بر جامعه شناسي زبان، تهران: مؤسسه مطالعات وتحقيقات فرهنگي، 1368ش.
- الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين، 1983م.
- المهنا، عبدالله أحمد. نازك الملائكة: دراسات في الشعر والشاعر، الطبعة الأولى، نخبة مِن أساتذة الجامعات، إعداد: عبدالله المهنا أحمد، الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، 1985م.
- Brend، R. Male، Famale: Intonation Pattern in American English; in Thorne and Hanley; Language Study; Amesterdam: Bjamin1975 ،.
- Keith، R. Male، Female: Intonation Pattern in American English; In Thorne and Hanley; Language Study; Amsterdam: Bjamin1975 ،.

- Kramer. Wishy Wash: Mommy Talk; Psychology today; 8 (1)، PP. 82-85.
- Labov، J. W. Sociolinguistics، Philadelphia: University of Pennsylvania Press1972 ،.
- Lakoff، R. T. Language and Women's place، New York: Harper Colophon Books1975 ،.
- Sacks، H. E. Scheglof and G. Gefferson. A Simplist Systematics for the Organization of Turn taking the Conversation; Language; 50، PP. 697-735.
- Tradgill، P. Sex، Covert Prestige and Linguistic Change in the rban British English of Norwich، Language in Society، ،1 PP. 179-195.
- Wardhaugh، Ronald. An Introduction to Sociolinguistics (5^{th} Ed.)، Oxford: Blackwell Publishing2006 ،.
- Zimmerman، D، H & C. West. Sex Roles; Interruptions and Silence in Conversation; in Thorne and Henley1975 ،.

الدراسة الثانية

استخدام اللغة النسائيَّة في المرثيَّة المعاصرة

(مراثي سعاد الصَّباح نموذجاً)

تأليف

د. كبرى روشنفكر، د. عيسى متقي زاده، د. نور الدين پروين

جامعة تربيت مدرس، طهران

د. سيد علي سراج

جامعة پيام نور

ذمجلة الدراسات اللغويَّة

العدد 4، 2013م

استخدام اللغة النسائيَّة في المرثيَّة المعاصرة
(مراثي سعاد الصَّباح نموذجاً)

ملخص البحث

مَهَدَّت الأبحاث والدراسات الصادرة حول موضوع تجربة النساء وتفاوتها مع تجربة الرجال السبيل لِتشكُّل آراء ومواقف واتجاهات مختلفة في مَجَال العلاقة بين اللغة والجنس. ولِلنساء والرجال ميول واتجاهات مختلفة في استخدام بعض الخصائص اللغويَّة (خاصَّة الصَّوتيَّة)، وهو الأمر الذي يَتسبَّب في إيجاد اختلاف لغوي فيما بينهن وبين الرجال. والاختلافات اللغويَّة ليست واضحة ومعروفة إلى حَدٍّ كبير، ولا يَمتلِك الناطقون باللغة حساسيَّة كبيرة تجاهها أو معرفة كافية بها، ولكن يُمكِن الحصول على الخصائص المذكورة عن طريق دراسة آثار وكتابات النساء. ويُمهِّد الرثاء المَجَال لانعكاس ذهنيَّات الشاعر وأفكاره أكثر مِن سائر الأنواع الأدبيَّة بسبب العلاقة الوثيقة بين هذا النوع مِن الشعر وعواطف الشاعر وأحاسيسه، ولِهذا فإنه يَتمتَّع بإمكانيَّة التحليل والدراسة مِن ناحية انعكاس الجنس اللغوي. وينشأ فن الرثاء مِن المصيبة، ويَستثير عواطف الشاعر ويُهيِّج أحاسيسه حتى يَنظِم الأشعار الحزينة، ويُؤثر بهذه الطريقة على المُخاطَبين.

وسَوف ندرس في هذه المقالة أشعار سعاد الصَّباح، وهي مِن رائدات الشعر الرثائي العربي في المرحلة المعاصرة، على ثلاثة مستويات، وهي اللفظيَّة والنحويَّة والبلاغيَّة، مُستعينين في ذلك بالمنهج الوصفي التحليلي، ومُستفيدين مِن آراء الباحثين في سيكولوجيَّة اللغة، لِنحلِّل

بهذه الطريقة العلاقة بين اللغة والجنس في أشعار هذه الشاعرة. وأهم نتيجة توصَّلَت إليها الدراسة عن طريق تطبيق هذه النظريَّة في تحليل مراثي سعاد الصَّباح هي وجود علاقة وثيقة بين عاطفة الرثاء وجنس الشاعرة، وأن عاطفة الحزن قد أثرت تأثيراً مباشراً على أشعارها.

ألفاظ مفتاحيَّة: سيكولوجيَّة اللغة، الجنس، المرثيَّة، سعاد الصَّباح، أدب النساء.

انعكاسات موت الابن في أشعار سعاد الصَّباح

التحليل في المستوى اللفظي:

هناك خصائص تُرَى على المستوى اللفظي عند دراسة مراثي سعاد الصَّباح، وهي علامة على ميلها إلى الألفاظ القائمة على بَيَان الإحساس والعاطفة، وكثيراً مَا تعبِّر هذه الألفاظ عن تضرُّع الشاعرة وبكائها ونحيبها بين يَدي الله تعالى. وتشعر سعاد الصَّباح بوجود ابنها في أعماقها بسبب مَحبَّتها له وحنانها عليه كأمٍّ، ولِهذا فإنها تعبِّر في بعض أشعارها على لِسَان ابنها.

وبناءً عليه فإننا سَوف نقوم فيما يلي بدراسة المستوى اللفظي المبني على محور الأفكار. والأسلوب المُتَّبَع هنا هو اختيار المضامين القائمة على خصائص المرثيَّة بعد دراسة أشعار الشاعرة، ثم تحليل هذه المضامين، والتعامل مع كيفيَّة استعمال نوع الألفاظ في أشعارها.

الأنماط والصِيَغ اللغويَّة غير القاطعة

ذكرنا مِن قبل أن بعض أصحاب الرأي والمُنظِّرين في سيكولوجيَّة اللغة يَعتقِدون أن النساء قليلاً ما يَمِلن إلى الأمر والنهي والحَسْم

والجزم في الكلام عند التعامل مع المواقف المختلفة بسبب مكانتهن الاجتماعيَّة، في حين أن الرجال كثيراً مَا يَستفيدون في كلامهم مِن استراتيجيَّة القوَّة والسلطة، ولديهم نهج هجومي يَعتمِد على المواجهة. وهذه الخاصيَّة في أشعار سعاد الصَّباح، حتى إنها تميل إلى التسليم في مواجهة حوادث الحياة، وتعتريها حالة مِن الاستسلام أكثر مِن رفع الصوت بالشكوى، لأن الأمَّ تستسلم أكثر بسبب حِسِّ الأمومة وكونها أكثر عاطفيَّة مِن غيرها. ويَتضِح هذا الموضوع بجلاء في الأبيات التالية مِن قصيدة «طائرة الموت»:

كم تضرَّعتُ إلى اللهِ بإيماني ودِيني

أن يَرُدَّ المَوتَ عمَّن هُو تاجٌ لِجبيني[1]

وتقول في قصيدة «إيمان» بحزن وأسى:

لو بساط الأرض طرسي، ولو البحر دواتي

لملأت الكون إيقاعاً حزين الصفحات

فسَل الرحمن في أيام عمري الباقيات

رحمة منه، تعزيني إلى يوم مماتي

إن إيماني بربِّي، وحده طوق نجاتي[2].

إن تسليم سعاد الصَّباح في مقابل القضاء والقدر واضح جدًّا في القصيدتين السابقتين، لأنها تُظهِر شِدَّة تضرُّعها بين يَدي الله تعالى باستخدام «كم» الخبريَّة، وتطلب منه أن يَردَّ الموت عن ذلك الذي هو تاج على جبينها. وتطلب الشاعرة مِن الله تعالى بلغة مثيرة لِلحزن والأسى أن يُريحها برحمته ويُنزل عليها السكينة فيما تبقَّى لها مِن عمر، وترى أن الأساس الوحيد

1- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، الطبعة الرابعة، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 1990م، ص21.

2- المصدر السابق، ص60-59.

لِهدوئها واطمئنانها هو إيمانها بربِّها، وبناءً عليه فإن الكلام يكون مِن مرتبة أدنى إلى مرتبة أعلى، وهو خاصيَّة نسائيَّة.

وتقول سعاد الصَّباح في موضع آخر مِن قصيدة «طائرة الموت»:

ليـــتَ آلامكَ كَانـــتْ في كِيـــانِي تَعتَرِيني

آهِ من طائرة الموت التـــي هزَّت يَقيني[1]

وتعبِّر عن تحسُّرها في قصيدة «إيمان» فتقول:

آه مِن ناري، ومِن يأسي، ومِن ضعف ثباتي

قد توالت حسراتي، وتهاوت خطواتي[2].

وعندما تستخدم الشاعرة عبارات مثل «آه» و«طائرة الموت» و«هزت يقيني» و«مِن ناري» و«مِن يأسي» و«ضعف ثباتي» و«توالت حسراتي» و«تهاوت خطواتي» في الحديث عن موت ابنها فإنها تعبِّر عن نفسيَّتها المُحطَّمة وروحها المُنكسِرة وحزنها وتسليمها لِلقضاء والقدر.

وتعبِّر سعاد الصَّباح عن أحاسيسها في هذا المَجَال وتؤثر في القارئ بشكل جيِّد، لأنها تستخدم كلمات مثل «آه» وهي علامة على التحسُّر والتحبيب، وتشبيهات حِسِّيَّة مثل «هو تاج لِجبيني» واستعارات مثل «طائر الموت» و... إلخ. وتدل كثرة تكرار الاستفادة مِن ضمير المُتكلِّم على الحُرقة الكامنه في كيان الشاعرة، وهو مَا يتناسب مع الجَوِّ العام في المرثيَّة، لأنه عندما تقول سعاد الصَّباح طائرة الموت فهي كمن يُريد أن يَصرخ، ولِهذا فإن المُخاطَب أيضاً يَحس بموسيقى العبارة المثيرة لِلحزن عند قراءته لِهذا البيت.

1- نفس المصدر، ص20.

2- نفس المصدر، ص59.

لهجة الخطاب

المقصود باستخدام الأسلوب الخطابي في اللغة هو اختيار لهجة الكلام واستخدام ضميري المُتكلِّم والمُخاطَب بما يَدلُّ على طبيعة الموضوع. ولو كان أكثر الخطاب مُوجَّهاً إلى الغائب لَقلَّت الحُرقة واللوعة في المرثيَّة مِن الناحية العاطفيَّة، ولكن إذا حدث اتحاد بين المُتكلِّم والمُخاطَب وتحَّدث المُتكلِّم بلِسَان المُخاطَب فإن بنية اللغة سَوف تمتلك قدرة أكبر على بَيَان التأثيرات والتعبير عنها. وهذه الخاصيَّة تُرَى بكثرة في لغة النساء عموماً وفي أشعار سعاد الصَّباح بشكل خاص. ومثال ذلك في الكتابة القصصيَّة عند النساء هو كثرة استفادة الكاتبات مِن ضمير المُتكلِّم والرَّاوي بضمير المُتكلِّم مِن منظور السَّرد الروائي حتى تتوحَّد الكاتبة والراوي بهذه الطريقة، وهو مَا يجعل الكاتبة أكثر قدرة على عكس أحاسيسها وعواطفها وتجاربها النسائيَّة[1].

وغالباً مَا تأتي لهجة كلام سعاد الصَّباح في القصيدة على صورتين، فهي تجعل مِن نفسِها جهة لِلخطاب الموجَّه مِن ابنها حيناً، وتتحدَّث مع مبارك بما يُوحِي بمودَّة عظيمة وحميميَّة كبيرة وعاطفة شديدة حيناً آخر.

توجِّه الشاعرة خطابها إلى ابنها في قصيدة «طائرة الموت» فتقول:

ولدي.. يا كنــزَ أيامي ويا حُلمَ سِــنيني
يا شــباباً كُلــمَّا حدَّقتُ فيــهِ يَزْدَهِيني

1- فاولر، راجر. زبان‌شناسي ورمان، ترجمه: محمد غفاري، چاپ اول، تهران: نشر ني، 1390ش، ص104، 124، 129. وانظر أيضاً: حسيني، مريم. «روايت زنانه در داستاني نويسي زنانه»، كتاب ماه ادبيات وفلسفه، شماره 93، 1384ش، ص96.

ليـــتَ آلامكَ كَانـــتْ في كِيـــانِي تَعتَرِيني

آهِ مـــن طائرةِ الموتِ التـــي هزَّت يَقيني

كان نُـــوري، وعَزائِي، مِن دُجَى لَيلي الغَبينِ

كانَ مـــالي وثَـــرائي كانَ أحلامَ السِّـــنينِ[1]

وتقول في قصيدة «إيمان»:

ولدي كان حبيبي، ورجائي، وحياتي.

ولدي كان أبي.. كان أخي.. بل كان ذاتي

ولدي.. كان سَنى عيني، وحلمي في سباتي

ومتاعي في وجودي، ودعائي في صلاتي

ولدي.. ليتك تدري كيف باتت أمسياتي[2].

وتجعل مِن نفسِها جهة لِلخطاب في موضع آخر مِن قصيدة «طائرة الموت»، وتدير الحديث على لِسَان ابنها فتقول:

صاحَ بي طِفلي المُفدَّى وهو مخنوقُ الأنينِ

وَيكِ أُمِّـــي أدْركيني.. ويْكِ أمِّي أنقذيني..

أســـعفيني بهواءٍ من صِمامِ الأُوكسِـــجين

وخُذينـــي في ذِراعيكِ لأرتـــاحَ.. خُذيني..

قَرِّبيني.. قبِّليني.. عَانقينـــي.. أدْفِئيني..

إنَّني أشـــعرُ بالرّعشـــةِ تَسرِي في وَتِيني

1- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص20 - 22.

2- نفس المصدر، ص59-57.

أخرجِي الحبَّةَ من جَيبي، فقد كَلَّتْ يَمِيني

وضَعِيها في فَمِي، علِّي أُشــفَى بعدَ حينِ[1]

لقد عبَّرت سعاد الصَّباح عن آلامها وأحزانها على لِسَان ابنها. وقد أظهرت الشاعرة بهذه الخاصيَّة نوعاً مِن التوحُّد والتماثل في بَيَان اللهجة الأموميَّة والإيحاء بالحِسِّ النسائي في شعرها كلِّه مِن خلال التعبير عن أحاسيسها على لِسَان الابن. ولا تميل الشاعرة إلى البكاء على ابنها ورثائه والحِداد عليه مع الجميع، وتفضِّل أن تحتفظ بحزنها في قلبها، وتختار الاستبطان وسَبْر أغوار النفس والغوص وحيدةً في بحر الأحزان والهموم، وذلك على الرغم مِن أن الدراسات الصادرة حول النساء تشير إلى أنهن يَمِلْن كثيراً إلى الجماعيَّة.

فالشاعرة تميل إذن إلى الاستبطان والتأمُّل في النفس ضمن كسرها لِلقواعد وتحطيمها لِلقوانين القائمة حتى تشير بحزنها الخاصِّ إلى شِدَّة المصيبة وأنها لا ترضى بأن يشاركها أحدٌ في حزنها، وهذا يَدلُّ على خصوصيَّة مَا تعانيه مِن آلام ومَا تكابده مِن أحزان.

بساطة الألفاظ

تطغى بساطة الألفاظ على مرثيَّة سعاد الصَّباح، وقلَّمَا يُمكِن العثور على ألفاظ صعبة ومُعقَّدة في هذه المرثيَّة، وربما كان السبب الأصلي في تبسيط الألفاظ في هذه القصيدة هو ذلك الجانب العاطفي والإحساسي الذي يستولي على كيان الشاعرة ويَتمكَّن مِن روحها. ويشعر المُخاطَب ببساطة هذه المرثيَّة ونضارتها عندما يقرأها. والصور التي تختارها سعاد الصَّباح أقرب إلى الذهن وأكثر حِسيَّة. ويَرتبط هذا بلغة الشاعرة وجنسها ارتباطاً مباشراً، لأن سعاد

1- المصدر السابق، 19 - 20.

الصَّباح تعبِّر عن أحسايس لطيفة تحس بها امرأة.

وخاصيَّة البساطة - التي توجد في شعر سعاد الصَّباح وتتيح لها إمكانيَّة التواصل مع المُخاطَب وتُمهِّد المَجَال لِمزيدٍ مِن الارتباط معه - نتيجة مترتبة على استخدام الصِّيَغ والأبنية النحويَّة والصور البيانيَّة البسيطة والأوصاف المريحة والمناسبة والألفاظ المعجميَّة العامَّة، بل والمُكرَّرة أيضاً. كما أن مشاهدها الوصفيَّة تُعرَض في قالب يُمكِن فهمه. وتدلُّ النماذج التالية مِن قصيدة «طائرة الموت» على هذا الموضوع:

ومِن الموتِ يقيهِ، ومنَ الهَوْلِ يَقيني

إنني أغرقُ في بحرٍ من الدَّمعِ السَّخينِ

ليتَ آلامكَ كَانتْ في كِياني تَعتَرِيني

آهِ من طائرةِ الموتِ التي هزَّت يَقيني[1]

وتظهر بساطة الألفاظ في قصيدة «إيمان» أيضاً:

لا ترى عيناي غير الليل يا نور حياتي

قلت: والدمع سخين ذائب في نبراتي

إنه في الغيب.. بين السحب.. فوق النيرات[2].

لقد شبَّهت سعاد الصَّباح المنكوبة دموعَها بالبحر والموتَ بالطائرة. ولا ترى في حياتها شيئاً غير الظلام، وتصوِّر هذا القنوط واليأس والضجر والجزع لِلقارئ. وتشبيهات الشاعرة قريبة إلى الذهن ويُمكِن تصوُّرها بسهولة ويُسْر، ويُرَى التكرار فيها بوفرة.

1- المصدر السابق، ص20.

2- المصدر السابق، ص59.

ويُمكِن الشعور بهذه البساطة في قصيدة «طائرة الموت»:

ولدي.. يا كنـــزَ أيامي ويا حُلمَ سِـــنيني

يا شـــباباً كُلـــمَّا حدَّقتُ فيـــهِ يَزْدَهِيني

كان نُـــوري، وعَزائِي، مِن دُجَى لَيلي الغَبينِ

كانَ مـــالي وثَـــرائي كانَ أحلامَ السِّـــنينِ[1]

وتقول في قصيدة «إيمان:

ولدي كان حبيبي، ورجائي، وحياتي.

ولدي كان أبي.. كان أخي.. بل كان ذاتي

ولدي.. كان سنى عيني، وحلمي في سباتي

ومتاعي في وجودي، ودعائي في صلاتي[2].

وفي هـذه الأبيـات مِـن شـعر سـعاد الصَّبـاح كلـمات أخـرى تتمتـع بالمعنـى البسـيط والنطـق السَّـهل عَـدَا كلمتـي «يزدهينـي» و«الغبـين». والكلـمات والألفـاظ المُكـرَّرة مثـل «حلـم» و«ولـدي» و«ضمـير المُتكلِّـم» والفعـل «كان» أقـرب إلى طبيعـة الـكلام السَّـلِس والعـادي وأكـثر معياريَّة وطبيعيَّـة أيضـاً، كـما أن لغـة التكـرار توحـي إلى القـارئ بحزنهـا لِمـوت ابنهـا عـلى نحـو مسـتمر ودائـم.

التحليل في المستوى النحوي

نتناول في هذا القِسْم مِن الدراسة مسائل مِن قبيل التكرار واستخدام أساليب البَيَان الإنشائيَّة (النداء وفعل الأمر والاستفهام و...) في الكلام:

1- المصدر السابق، 20 - 22.

2- المصدر السابق، ص58-57.

الأسلوب الإنشائي

تستفيد سعاد الصَّباح مِن الأسلوب الإنشائي في قصيدة «طائرة الموت» لِلتعبير عن حزنها فتقول:

أسعفيني بهواءٍ من صِمامِ الأُوكسِجين

وخُذيني في ذِراعيكِ لأرتاحَ.. خُذيني..

قَرِّبيني.. قبِّليني.. عَانقيني.. أدْفِئيني..

إنَّني أشعرُ بالرّعشةِ تَسرِي في وَتِيني

أخرجِي الحبَّةَ من جَيبي، فقد كَلَّتْ يَمِيني

وضَعِيها في فَمِي، علِّي أُشفَى بعدَ حينِ..

إيهِ يا دُنياي.. زيديني شَجىً وامتحِنيني

لم يعدْ لي في المُنى ما أشْتهي أن تمنحيني[1]

ويُرَى الأسلوب الإنشائي في قصيدة «إيمان» أيضاً، وذلك في قولها:

لا تسل عن لون مأساتي ومَجْرى عبراتي

ولدي كان حبيبي، ورجائي، وحياتي.

ولدي كان أبي.. كان أخي.. بل كان ذاتي

سألوا: أين أخوهم.. أهو ماض؟ أهو آت؟

ولدي.. ليتك تدري كيف باتت أمسياتي[2].

وكثيراً مَا تستفيد سعاد الصَّباح مِن فعل الأمر بصورة خاصَّة (أسعفيني،

1- المصدر السابق، ص19 - 20.

2- المصدر السابق، ص58-57.

خذيني، قربيني، قبليني، عانقيني، أدفئيني، أخرجي)، ولا شك في أن الشاعرة لا تقصد إصدار الأوامر في هذه الأبيات باستخدامها لِفعل الأمر، وإنما تستخدمها على سبيل التمني. وتستفيد مِن النداء (يا دنياي، وتكرار كلمة ولدي) في مخاطبة ابنها، ومِن أسلوب الاستفهام (أين، كيف) والتمني (ليت) والتعجُّب (ما أشتهي) في إظهار فداحة مصيبتها في ابنها.

لقد استفادت الشاعرة مِن الأسلوب الإنشائي، وكان كلُّ نمطٍ مِن أنماط هذا الأسلوب يَسْعَى إلى تحقيق هدفٍ مَا، فهدفها مِن استخدام النداء على سبيل المثال هو استحضار المُخاطَب، والاستمتاع بذِكْر اسم الميت... إلخ. وتنبع الألفاظ العاطفيَّة والإحساسيَّة مثل «يا ولدي» و«يا روحي» و«يا حبيبي» و«يا حرقة قلبي» «يا مصيبتي» و... واستخدام السؤال والاستفهام مِن روح النساء العاطفيَّة وميلهن إلى المناقشة والحوار، وهو ما يُؤثر على لغتهن[1].

التكرار

يَعتمِد الشعراء على تكرار اللفظ والحرف والحركة والأسلوب في أشعارهم، ويُمكِن لِلتكرار أن يكون لفظيًّا ودلاليًّا أو لفظيًّا فقط مع الاختلاف في المعنى. ويَستفيد الشعراء مِن التكرار في التعبير عن أحاسيسهم وبَيَان مشاعرهم، وعادةً مَا يُستخدَم التكرار في الرثاء ووَصْف الحروب[2]. والتكرار نوع مِن الاحتياج الداخلي والروحي الذي يشعر به الشاعر في أعماق ذاته عن غير وَعْي[3].

1- عمر، أحمد مختار. اللغة واختلاف الجنسين، القاهرة: عالم الكتب، 1996م، ص97.

2- فتوح، شعيب محيي الدين سليمان. الأدب في العصر العبَّاسي: خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، المنصورة: دار الوفاء، 1424هـ ص83-82.

3- المهنا، عبدالله أحمد. نازك الملائكة، دراسات في الشعر والشاعر، ط1، الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، 1985م، ص636.

وقد استفادت سعاد الصَّباح مِن التكرار في جميع أبياتها، فهي تستعمل «ياء المُتكلِّم» و«فعل الأمر» زيادة عن الحَدِّ، حتى إنها تكرِّر ياء المُتكلِّم 48 مَرِّة وفعل الأمر أكثر مِن 17 مَرَّة في قصيدة «طائرة الموت»، وتكرِّر ياء المُتكلِّم في قصيدة «إيمان» 45 مَرَّة. ويوجد هذا التكرار في قصيدة «طائرة الموت» في قولها:

أسعفيني بهواءٍ من صِمامِ الأُوكسِجين

وخُذيني في ذِراعيكِ لأرتاحَ.. خُذيني..

قَرِّبيني.. قبِّليني.. عَانقيني.. أدْفِئيني..

إنَّني أشعرُ بالرّعشةِ تَسرِي في وَتِيني

إنني أصرخُ من نَاري، وأهْذِي في أنِيني

بعدَ أنْ جُنَّ جُنوني، وغَدا اليأسُ خَدِيني

بعد ما انهدَّ الذي شيَّدْتُ من حصنٍ حَصِينِ

كان في مُستقبلي غَايةَ مأوايَ الأمينِ[1]

وجَاء هذا التكرار في قصيدة «إيمان» أيضاً، في قولها:

ولدي كان حبيبي، ورجائي، وحياتي

ولدي كان أبي.. كان أخي.. بل كان ذاتي

ولدي.. كان سنى عيني، وحلمي في سباتي

ومتاعي في وجودي، ودعائي في صلاتي[2].

وتصوِّر سعاد الصَّباح حزنها مِن الفراق في أذهان المُخاطَبين

1- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص20-19.

2- المصدر السابق، ص57.

بمهارة عن طريق التكرار وتوالي استخدام ياء المُتكلِّم في «ناري، أنيني، جنوني، ولدي...» وفعل الأمر في «خذيني، قربيني، قبليني...» وتوجيه الخطاب إلى ابنها بواسطة النداء في «ولدي». ولا شك في أن كثرة الاستفادة مِن صيغة المُخاطَب خاصيَّة مِن خصائص اللغة النسائيَّة[1]. وتستفيد سعاد الصَّباح مِن مصاديق التكرار ومظاهره الأخرى، مثل كلمة «خذيني» وحروف الـ«ذ، ق، ن، أ»، والكلمات المشتقة مِن جذر واحد، مثل «جن وجنوني» و«حصن وحصين» و... إلخ. ويَعود التكرار في شعر سعاد الصَّباح إلى السببين التاليين:

الأول، وهو أن الشاعر يَستفيد مِن التكرار في بَيَان أحاسيسه والتعبير عن مشاعره. وعادةً مَا يَستفيد مِن التكرار في الرثاء، لأن أثر التكرار في هذا النوع الأدبي كبير جدّاً. ويَعتقِد كيث (Keith) وشاتلوورث (Shuttleworth) أن النساء يَمتلِكن دائرة ألفاظ محدودة ويُكثِرن مِن استخدام الكلمات المُكرَّرة[2]، وربما كان هذا هو السَّبب في رؤية التكرار بوفرة في شعر سعاد الصَّباح.

الثاني، وهو أن التكرار يَعود إلى بيئة الشاعر الاجتماعيَّة، لأنه تبيَّن على أساس الدراسات التي صَدرت في هذا المَجَال أن ظاهرة التكرار واحدة مِن الأمور المعاصرة التي تتمتع بدلالات معنويَّة وتتجاوز الوجود اللغوي، وهو - كما تقول نازك الملائكة - «أحد الأضواء اللاشعوريَّة التي يُسلِطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها»[3].

1- عمر، أحمد مختار. اللغة واختلاف الجنسين، القاهرة: عالم الكتب، 1996م، ص108.

2- المصدر السابق، ص95.

3- الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين، 1983م، ص43.

التحليل في المستوى البلاغي

سَاعد استخدام الصور البيانيَّة، مثل التشبيه والاستعارة، في زيادة حِمْل الألم والغمِّ والحزن في شعر سعاد الصَّباح بشكل كبير، فهي تصوِّر حزنها بالاستفادة مِن الصور البيانيَّة عندما تتحدَّث عن بكائها على سبيل المثال، وتوحي إلى القارئ بحالة الغمِّ والحزن بلغة عاطفيَّة.

وتعبِّر سعاد الصَّباح عن بكائها في الصورة التالية في قالب لغوي تصويري فتقول:

ومِن الموتِ يقيــهِ، ومنَ الهَــوْلِ يَقيني

إنني أغــرقُ في بحرٍ من الدَّمعِ السَّــخينِ

إن الشاعرة تعبِّر عن هذا الموضوع بالاستفادة مِن لغة مُثيرة لِلحزن، وتشرح سفكها لِلدموع في هذا البيت من دون أيَّة واسطة، فتقول «إنني أغرق في بحر مِن الدمع السَّخِين»، وبهذا تضاعِف مِن الحِمْل العاطفي عِدَّة مَرَّات بذِكْر هذا التشبيه الجميل.

التشبيه

التشبيه غرض مِن أهم أغراض علم البَيَان التي يَستفِيد منها الشاعر أو الأديب في تفهيم موضوعه وجعله أكثر بلاغة. وكلما كان التشبيه أقرب إلى الذهن ويُقرِّب القارئ إلى مقصود الشاعر فإن تأثيره يكون أكبر ويكون النصُّ أكثر أدبيَّة. وأكثر استخدامات التشبيه رواجاً في أشعار مثل الرثاء والغزل و... إلخ. وسَوف نقوم بدراسة التشبيه في أشعار سعاد الصَّباح الرثائيَّة في هذه المقالة مِن منظور علم اللغة، لأنها تستفيد مِن التشبيه في قصيدة «طائرة الموت» في بَيَان حزنها والتعبير عنه.

تقول سعاد الصَّباح

ومِن الموتِ يقيــهِ، ومنَ الهَــوْلِ يَقيني

إنني أغــرقُ في بحرٍ من الدَّمعِ السَّــخينِ

قَالها، ثــمَّ ارتمَى في الأرضِ كالفَرخِ الطَّعينِ

فارتَمَــى قَلبي عَليــهِ في ارتيــاعٍ وحنينِ[1]

وتقول في قصيدة «إيمان»:

لو بساط الأرض طِرسِي ولو البحر دواتي

كان لي تاجاً على رأسي كتاج الملكات

كان إلهامي، وإبداعي، وأحلى أغنياتي

شاعريّاً، وندياً، كأرق النسمات

ولدي.. كان سنى عيني، وحلمي في سُباتي

ومتاعي في وجودي، ودعائي في صلاتي[2].

لقد شبَّهت سعاد الصَّباح دموعها في البيت الأوَّل بالبحر، فإذا بها تقدِّم لِلقارئ لوحة تصوِّر له فيها بحراً تتلاطم فيه أمواجٌ مِن الدموع السخينة. ونظراً لأن الدمع البارد يُشير إلى السعادة والسرور والدمع الساخن يَدلُّ على الحزن والأسى فإنها تمكَّنت مِن التعبير عن حزنها بشكل جيِّد في هذه الأبيات بهذه الكلمات المُثيرة لِلحزن. وشبَّهت الشاعرة ابنها في البيت الثاني بالفرخ الطعين، وحقيقة انعكاس لغة الشاعرة الاجتماعيَّة الأدبيَّة واضحة ومُميَّزة في هذا

1- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص20 - 21.

2- المصدر السابق، ص58-57.

الوَصْـف أيضـاً، لأنهـا اسـتفادت مِـن التشـبيهات والكلـمات اليوميَّـة المرتبطـة باللغـة النسـائيَّة اسـتخداماً جيِّـداً. وتقـول الشـاعرة في الأسـطر الشـعريَّة التاليـة إنـه لـو كانـت الأرض ورقـة بالنسـبة لهـا والبحـر كـدواة الحـبر لَـمَا كان لهـما القـدرة عـلى التعبـير عـن ضخامـة حزنهـا، وتـرى في الأبيـات الأخـرى أن ابنهـا هـو كلُّ حياتِهـا ووجودِهـا، وذلـك بلغـة التشـبيه (إلهامـي، أغنيـاتي، أرق النسـمات، سـنى عينـي، حلمـي، سـباتي، متاعـي، دعـائي، تاجـاً عـلى رأسي).

الاستعارة

الاسـتعارة نـوعٌ آخـر مِـن أنـواع علـم البَيَـان، وهـي مِـن التركيبـات التـي تتمتـع بتشـبيه أبلـغ وتسـتقر في روح المُخاطَـب بصـورة أرسـخ، حتـى إن علـماء البلاغـة يقولـون إن «سِرَّ البلاغـة هو الاسـتعارة». وسَـوف نقـوم بدراسـة هـذا الغـرض البلاغـي المُهِـم في أشـعار سـعاد الصَّبـاح في هـذه المقالـة حتـى نـرى كيفيَّـة اسـتفادة الشـاعرة مِـن اللغـة الاسـتعاريَّة وتأثيرهـا عـلى المُخاطَبـين. تقـول الشـاعرة في قصيـدة «طائـرة المـوت»:

إيهِ يا دُنياي.. زيديني شَـــجىً وامتحِنيني

لم يعدْ لي في المُنى ما أشْتهي أن تمنحينِي[1]

وتقول في قصيدة «إيمان»:

لا ترى عيناي غير الليل يا نور حياتي[2].

لقـد اسـتفادت سـعاد الصَّبـاح مِـن الاسـتعارة التصريحيَّـة (دنيـاي، نـور حيـاتي) في وَصْـف ابنهـا. وتُظهِـر الشـاعرة لغتهـا وجنسـها مَـرَّة أخـرى في

1- نفس المصدر، ص21.

2- نفس المصدر، ص58.

هذين البيتين، لأن ارتباط النساء بأبنائهن وظهور هذا الارتباط في آثارهن يُشِير – مِن منظور سيكولوجيَّة اللغة - إلى أن هذه المرأة أمٌّ، وأنها ترى أن كلَّ مَا تتعلَّق به في حياتها يَتلخَّص في الحصول على الولد، وأن الحياة لا قيمة لها من دونه. وتبيِّن سعاد الصَّباح في هذين البيتين بصراحة أن ابنها هو حياتها كلها.

التناسب بين الموسيقى والمضمون في لغة سعاد الصَّباح

تبدأ سعاد الصَّباح قصيدة «طائرة الموت» بالحديث على لِسَان ابنها، وتسلك في هذه القصيدة مسلك القصة، وكأنها نوع مِن الحكاية التي تتكوَّن مِن شخصيَّتين، وتتمتع بما تتمتع به القصة مِن مكان وزمان وغيرهما مِن الخصائص القصصيَّة الأخرى. فالابن يَتحدَّث إلى أمِّه عن الشدائد التي يُعانيها، ويَطلب بعد ذلك مِن الأمِّ أن تنقذه مِن ذلك المكان وتأخذه في أحضانها، ثم تتحدَّث الشاعرة عن نفسِها حديث الغارقة في بحر مِن الدموع السخينة، وتصف بعد ذلك ابنها مباركاً الذي كان كلَّ شيءٍ بالنسبة لها، وتختم بهذا الوَصْف كلامها. وتبدأ الشاعرة قصيدة «إيمان» بسؤال، وتدخل في موضوع مصيبة فقدها لابنها دون أيَّة مقدمات، ولا تخرج عن هذا المحور حتى نهاية القصيدة، وتنهيها بطلب العون مِن الله تعالى أن يَمنحها رحمة منه تعزيها إلى يوم المَمَات.

وتمضي سعاد الصَّباح بالموضوع في سياق واحد وبشكل يتمتَّع بالوحدة العضويَّة منذ بداية مراثيها إلى نهايتها، ويُوحِي اختيار الكلمات والألفاظ ولهجة الكلام العاطفيَّة وبنية الأشعار الرثائيَّة والموضوع – الذي يَدور كلُّه حول موت الابن - بنوع مِن أنواع النمط اللغوي النسائي في أشعار سعاد الصَّباح. ويُمكِن إرجاع هذه الخاصيَّة في أشعارها إلى سَببين:

الأول، وهو ارتباط سعاد الصَّباح الزائد عن الحَدِّ بابنها، وهو الارتباط الذي يُلقِي بظلاله على القصيدة كلِّها، ولِهذا فإن القصيدة تتمتع بوحدة الموضوع والانسجام، وتتمحور حول محور واحد.

الثاني، وهو أسلوب الكتابة العصري الذي تأثرت به الشاعرة تأثراً مباشراً، لأن الوحدة العضويَّة مِن الخصائص التي شاعت في العصر الحديث.

خاتمة

تُذكَر الشاعرة الكويتيَّة المعاصرة سعاد الصَّباح مِن جهات مختلفة في مَجَال الأدب بوصفها شاعرة مُهمَّة وجديرة بالاهتمام، فهي تبتلى بمصيبة فقدان الابن خلال مسعاها لِلوصول إلى الازدهار الشعري، وتدفعها آلامها وأحزانها على موت ابنها إلى نظم المراثي حتى تعبِّر بلغة أموميَّة عن هذه الآلام والأحزان، وتؤثر هذه اللغة على مراثيها تأثيراً مباشراً لأنها تعبِّر عن أحاسيس لطيفة لامرأة. وفيما يلي شرح لانعكاس الجنس في لغة سعاد الصَّباح:

تُعدُّ أشعار سعاد الصَّباح الرثائيَّة مِن النوع الأدبي الذي يَعكِس خصائص المرثيَّة مِن ناحية نوعيَّة استعمال الألفاظ والتعابير الشعريَّة وبَيَان الحُرقة والألم والحزن. وتعبِّر لغة الشاعرة أحسن تعبير عن عاطفةٍ صادقةٍ ولوعةٍ حارقةٍ. ولِهذا فإن الألفاظ العاطفيَّة تتكرَّر بكثرة على مستوى استخدام الألفاظ. وبناءً عليه فإن أشعار سعاد الصَّباح هي لغة القلب.

وتستفيد سعاد الصَّباح على المستوى النحوي مِن أسلوب النداء والأمر كثيراً، وتُكثِر مِن أسلوب التكرار أيضاً. والقدرة على إيجاد العلاقة مع المُخاطَب عن طريق اختيار الأدوات الكلاميَّة التي

تعكس لهجتها الوديَّة والأموميَّة نتيجة مِن نتائج خياراتها اللغويَّة النسائيَّة. ومِن الأدوات اللغويَّة التي تساعد سعاد الصَّباح في توطيد العلاقة مع المُخاطَب عن طريق اللهجة الوديَّة والارتباط العاطفي ألفاظها البسيطة وموضوعاتها ومضامينها المعروفة والمعتادة والمألوفة وكلامها الذي يُمكِن فهمه.

وتتحدَّث الشاعرة مع ابنها بلهجةٍ رحيمةٍ وأموميَّةٍ، مستخدمةً فيها الألفاظ البسيطة، حتى إنه يُمكِن رؤية بكاء أمٍّ ونحيبها وجزعها وعطفها وحنانها في لغتها بسهولةٍ ويُسْر.

كما تُظهِر سعاد الصَّباح رؤيتها النسائيَّة حول المسائل المختلفة باختيار مضامين مثل الحُبِّ وتصاريف الزمان ومتاعبه والقلب المجروح ودَم القلب وقوس القضاء و... إلخ.

وتسعى الشاعرة إلى تمثيل أحزانها الداخليَّة ولغتها العاطفيَّة الأموميَّة على المستوى البلاغي أيضاً باستخدام الصور البلاغيَّة (التشبيه والاستعارة و... إلخ).

ولا يتطابق المفهوم التجريدي لِلحزن في شعر سعاد الصَّباح مع مَا يوجد في لغة الشعراء الآخرين، لأن البشر يتعاملون مع الأحداث تعاملاً متفاوتاً على حَسَب علمهم وتأثرهم بالأحداث وجنسهم. وقد أثر عامل الجنس على لغة الشاعرة في هذه القصيدة تأثيراً مباشراً، كما في تسليم الشاعرة واستسلامها لِحكم القضاء والقدر، فهذا التسليم والاستسلام مِن خصائص النساء بشكل عام. والمسألة الأخرى هي طريقة استخدام الكلمات والجُمَل، فالشاعرة تعبِّر عن حزنها بلغةٍ سهلةٍ وسَلِسَةٍ وفي قالب مِن التشبيهات والجُمَل البسيطة والألفاظ التي يُمكِن فهمها، وهو مَا يُمكِن ملاحظته والنظر إليه مِن منظور الذهنيَّة النسائيَّة.

قائمة المراجع والمصادر

- أبوملحم، علي. في الأدب وفنونه، بيروت: المطبعة العصريَّة للطباعة والنشر، 1970م.
- ايران دوست، رضا. «مقايسه مراثي خاقاني وهوگو در سوگ فرزندانشان»، نشريّه دانشكده ادبيات وعلوم انساني تبريز، شماره 135، 1369ش.
- باطني، محمد رضا. چهار گفتار درباره زبان، تهران: نشر آگاه، 1363ش.
- حسيني، مريم. «روايت زنانه در داستاني نويسي زنانه»، كتاب ماه ادبيات وفلسفه، شماره 93، 1384ش.
- الحمدواني، موفق. علم النفس اللغة «من منظور معرفي»، الطبعة الأولى، عمان: دار الميسرة، 2007م.
- خلف، فاضل. سعاد الصَّباح: الشعر والشاعرة، الكويت: منشورات شركة النور، 1992م.
- رهبر، بهزاد. بهروز محمودي بختياري وگيتي كريم خانلري. «رابطه جنسيّت وقطع گفتار: بررسي جامعه‌شناسي زبان»، مجله جستارهاي زباني، شماره 4، 1391ش.
- زاهدي، كيوان. «جنسيت وجنس زباني در قرآن كريم»، فصلنامه شوراي فرهنگي اجتماعي زنان، شماره 42، 1387ش.
- شميسا، سيروس. انواع ادبي، چاپ هشتم، تهران: نشر فردوس، 1373ش.

- شعيري، حميد رضا. بيتا ترابي. «بررسي شرايط توليد ودريافت معنا در ارتباط گفتماني»، دوفصلنامه زبان پزوهي دانشگاه الزهرا، شماره 6، 1391ش.

- شريفي مقدم، آزاده. آناهيتا بردبار. «تمايزگونگي جنسيّت در اشعار پروين اعتصامي: پزوهشي زبان شناختي)»، دوفصلنامه علمي-پزوهشي علوم انساني زبان پزوهشي دانشگاه الزهرا، شماره 3، 1389ش.

- شيرازي عدل، مهرناز. فرهاد ساساني. «ديدگاه از منظر زبان شناسي شناختي وكاربرد آن در تحليل متن داستان»، مجله جستارهاي زباني، شماره 1، 1392ش.

- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، الطبعة الرابعة، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 1990م.

- ضيف، شوقي. الرثاء، الطبعة الرابعة، القاهرة: دار المعارف، 1987م.

- عمر، أحمد مختار. اللغة واختلاف الجنسين، القاهرة: عالم الكتب، 1996م.

- عيسى، فوزي. ديوان القصيدة أنثى والأنثى قصيدة، قراءة في شعر سعاد الصَّباح، القاهرة: دار جميل للنشر، 2002م.

- فاولر، راجر. زبان‌شناسي ورمان، ترجمه: محمد غفاري، چاپ اول، تهران: نشر ني، 1390ش.

- فتوح، شعيب محيي الدين سليمان. الأدب في العصر العبَّاسي: خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، المنصورة: دار الوفاء، 1424هـ.

- فتوحـي، محمـود. سبك‌شـناسي (نظريّه‌هـا، روش‌هـا ورويكردهـا)، چـاپ اول، تهـران: نـشر سـخن، 1391ش.
- الفراهيـدي، عبدالرحمـن بـن أحمـد. كتـاب العـين، تحقيـق الدكتـور مهـدي المخزومـي والدكتـور إبراهيـم السـامرائي، بغـداد: دار الحريَّـة للطباعـة، 1985م.
- محمـدي اصـل، عبـاس. جنسـيّت وزبان‌شـناسي اجتماعـي، چـاپ اول، تهـران: نـشر گل آذيـن، 1388ش.
- مـدرسي، يحيـى. درآمـدي بـر جامعه‌شـناسي زبـان، تهـران: مؤسسـه مطالعـات وتحقيقـات فرهنگـي، 1368ش.
- الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين، 1983م.
- المهنـا، عبداللـه أحمـد. نـازك الملائكـة، دراسـات في الشـعر والشـاعر، ط1، الكويـت: شركـة الربيعـان للنـشر والتوزيـع، 1985م.
- Hocket، Charles F. A Course in Modern Linguistics، New York: MacMillan1958 ،.
- Brend، R. Male Female: Intonation Pattern in American English، In Thorne and Hanley، Language Study، Amsterdam: Bjamin1975 ،.
- Lakoff، R. T. Language and Woman‘s Place، New York: Harper Colophon Books1975 ،.

الدراسة الثالثة

اللغة الغراميَّة في أشعار نازك الملائكة وسعاد الصَّباح

روح الله صيادي نژاد، د. مهوش حسن پور

جامعة كاشان

فصليَّة المرأة والثقافة

العام الخامس، العدد 20، صيف 2014م

اللغة الغراميَّة في أشعار نازك الملائكة وسعاد الصَّباح

ملخص البحث

الحُبُّ من الموضوعات الشائعة بكثرة في الأدب العربي، خاصَّة الأدب الرومانسي الذي يَرتبط فيه الشكل والمعنى بصورة لا يقبل فيها أحدهما الانفصال عن الآخر. وقد اكتسب هذا المضمون شكلاً جديداً في العصر الحديث، وأدَّى إلى ظهور بعض الخصائص اللغويَّة في قصائد الشعراء. وقد دُرِسَت في هذه المقالة خصائص مِن قصائد وأشعار الشاعرتين العربيَّتين نازك الملائكة وسعاد الصَّباح. وتُظهِر هذه الدراسة التي تمَّت وفق المنهج الوصفي التحليلي أن الأشعار الغراميَّة عند هاتين الشاعرتين العربيَّتين قد بَرزت فيها الروح الأنثويَّة واللغة النسائيَّة بوضوح، وأنه يُمكِن دراسة ذلك على مستويات مختلفة. ويَظهَر هذا العنصر النسائي في أشعار هاتين الشاعرتين مِن خلال ثلاثة مستويات، صوتيَّة ونحويَّة ودلاليَّة. وتستفيد كلتا الشاعرتين مِن تكرار المقاطع والأصوات في التعبير عمَّا يشعران به مِن غمٍّ وحزن. والسبب في استخدام أسلوب الاستفهام في قصائدهما هو عَدَم اطمئنان النساء إلى الأوضاع المترتبة على مكانتهن الاجتماعيَّة في العالم الذي يَتسيَّده الرجال. وتستفيد الشاعرات كذلك مِن أساليب البَيَان غير المباشرة، مثل الاستعارة، بسبب افتقادهن إلى حريَّة التعبير في مسألة الحُبِّ.

كلمات مفتاحيَّة: اللغة الغراميَّة، اللغة النسائيَّة، الشعر العربي المعاصر، نازك الملائكة، سعاد الصَّباح.

المقدمة

اللغة هي العنصر الأساسي في حياة الإنسان الذي يُدرج التواصل والمعرفة على جدول أعماله، ولِهذا فهي ليست مفهوماً أحاديّاً، وإنما تمتزج بجميع أوجه الحياة الإنسانيَّة، وتحتوي على اتجاهات مختلفة وسِمَات وأساليب متنوعة بالإضافة إلى الفعلين الفردي والجماعي، وتُرسِي قواعد الثقافة المكتوبة في أيِّ مجتمع على ثلاثة مستويات، وهي لغة العلم ولغة الفن ولغة الأدب. واللغة ذاتها سلسة ومُتغيِّرة وقابلة لِلتطور. وسَوف نفرغ اللغة مِن محتواها إذا أردنا أن نسلبها هذه الديناميَّة، لأنه لا يُمكِن المحافظة على نقاء اللغة وصفائها، ولا شك في أنها سَوف تصبح قويَّة ومفيدة وفعَّالة مِن خلال اللهجات والتحوُّلات والتطورات. وتوجد في كلِّ لغةٍ إمكانيَّات عديدة ومتنوعة لِلتعبير عن مفاهيم مُعيَّنة، ويُستخدَم جزءٌ مِن هذه الإمكانيَّات بصور مختلفة على حَسَب الاستفادة مِن اللغة المذكورة، ومَن الذي يَستخدمها مِن أصحاب اللهجات، وبأيَّة خاصيَّة اجتماعيَّة وفي أيِّ وضع يَستعملها[1]. وجدير بالذكر أنه يُمكِن النظر بعين الاعتبار إلى وجود وظائف مختلفة لِلغة، حتى إنه يُمكِن تتبع هذا الأمر مِن خلال الألفاظ والرموز والصور الخياليَّة والأوصاف والانحرافات التي توجد في لغة الفن، لأن اللغة تساعد الإنسان في تقديم نسخة مِن أفكاره.

و»لغة الشعر هي النمط اللغوي الذي يَتحدَّث عن ساحةٍ تجريبيَّة ودلاليَّة خاصَّة، ولا يُمكِن الفصل بين شكلها ومعناها، وإذا حوَّلنا هذا النمط اللغوي إلى أيِّ نمطٍ مِن الأنماط اللغويَّة الأخرى (لغة الفلسفة، اللغة العاميَّة، و...) وأردنا أن نوحي بمعنى بيت أو

1- مدرسي، يحيى. درآمدي بر جامعه شناسي زبان، تهران: مؤسسه مطالعات وتحقيقات فرهنگي، 1368ش، ص149-147.

غـزل بمعـزل عـن شـكله فـإن مثـل هـذا التفسـير أو الانطبـاع لـن يَتمكَّـن أبـداً مِـن الإيحـاء بذلـك المعنـى الأصـلي كـما يَكمُـن في شـكله الخـاص»[1]. ولا تُسـتثنى لغـة الشـعر النسـائي مِـن هـذه القاعـدة أيضـاً، إذْ يَرتبـط معنـاه بشـكله ارتباطـاً وثيقـاً لا يُمكِـن فصلـه، خاصَّـة إذا كان الشـعر غراميّـاً، لأنـه لا يتحتـم أن يكـون الشـعر الغرامـي لِشـاعر عاشـق، وإنمـا الشـعر الغرامـي طـرح لغـوي، كشـكل أو قالـب أدبي[2].

وتُـرَى في أشـعار الشـاعرات جُمَـل وأسـاليب عاطفيَّـة أكـثر مِـن غيرهـن لِـمَا يَتمتَّعـن بـه مِـن نمـو عاطفـي أكـبر وأسرع ونفسـيَّة متحوِّلـة، في حـين أنـه قلَّـمَا يَسـتفِيد الرجـال مِـن الأسـاليب العاطفيَّـة في أشـعارهم لامتلاكهـم نفسـيَّة شـديدة وجامـدة ويَصعُـب تحويلهـا بالقيـاس إلى النسـاء[3]. وتشـير الأبحـاث والدراسـات إلى أن مَجَـال الحُـبِّ والغـزل والأشـعار الغراميَّـة هـو المَجَـال الوحيـد الـذي يُمكِـن تحديـد جنـس القائـل فيـه، بـل وتسـمية اللغـة الشـعريَّة بالغراميَّـة أو الغزليَّـة، لأن الحُـبَّ هـو العنـصر النسـائي الـذي يَدفـع إلى البحـث عـن سـبيل لِلوصول إلى أعتـاب الحبيـب، لأن الأحاسـيس والعواطـف الشـخصيَّة تطغـى عـلى صاحبهـا وتتحكَّـم فيـه، ويُمكِـن مشـاهدة نمـوذج رفيـع لِذلـك في الشـعر الغنـائي.

وقـد صَـدرت دراسـات كثـيرة مسـتقلة ومتناثـرة داخـل إيـران وخارجهـا عـن الحُـبِّ واللغـة النسـائيَّة في الشـعر العـربي، ويُمكِننـا أن نذكـر بعضَـا منهـا، مثـل «أدباؤنـا والحُـبّ» لِفتحـي الأبيـاري، و«الحُـبُّ في الـتراث العـربي» لِمحمـد حسـن عبداللـه، و«المـرأة واللغـة» لِعبداللـه الغـزالي،

1- آشوري، داريوش. شعر وانديشه، تهران: نشر مركز، 1388ش، ص16.

2- حسيني كازروني، احمد. زبان عشق، فصلنامه در دري، دانشگاه آزاد واحد نجف آباد، 1390ش، ص8.

3- يزداني، زينب. زن وشعر، تهران: نشر تيرگان، 1386ش، ص22.

و«شعر المرأة العربيَّة المعاصرة» لِرجا سمرين، و«دراسات في شعر المرأة العربيَّة» لِبشرى البستاني، و«اللغة والجنس» لِعيسى برهومة، و«شعر المرأة مِن البداية حتى الآن» تأليف پگاه احمدي، و«المرأة والشعر» تأليف زينب يزداني.

وقد كُتبت في هذا المَجَال أيضاً مقالات يُمكِن الإشارة فيما يلي إلى بعضها، مثل: «الحُبّ في مرآة أشعار نازك الملائكة وپرويـن إعتصامي»، تأليف لاله إحيائي وكبرى خسروي، و«موضوع الحُبِّ في أشعار نزار قباني وحميد مصدق: دراسة سيميولوجيَّة» تأليف فاطمة كوليوند وزهرا طهماسبي وعلي باقر طاهري نيا، و«الحُبُّ في كتابات غادة السمان» تأليف بتول مشكينفام. وقد تبيَّن مِن خلال استعراض الدراسات المذكورة وأمثالها أن أيّاً منها لم يتناول اللغة الغراميَّة في قصائد نازك الملائكة وسعاد الصَّباح، ولِهذا فإن المقالة الحاليَّة تسعى إلى دراسة استخدام اللغة في أشعار هاتين الشاعرتين العربيتين الغراميَّة لأوَّل مَرَّة عن طريق تناول نطاق الرؤية لديهما، وذلك بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي.

المضامين الغراميَّة في الشعر العربي

لِلأشغار الغزليَّة والغراميَّة تاريخ طويل في الأدب العربي، فالغزل[1] في الشعر التقليدي والكلاسيكي هو الشعر الذي تتفق فيه القافية بين مصراعي المطلع والمصاريع الأخيرة في جميع الأبيات، وبعبارة أخرى فإن الكلاسيكيِّين اهتموا في تعريف الغزل بالقالب وعدد الأبيات،

1- لابد مِن التفريق هنا بين الغزل كمضمون، والغزل كضرب مِن ضروب الشعر الفارسي، وهو موحد الوزن والقافية كالقصيدة، وتنتهي الغزليَّة عادةً بذكر الشاعر تخلصه في البيت الأخير أو الذي يسبقه، وتُنظم الغزليَّات في أغراض كثيرة، ومنها الحُبّ، الإنساني منه والإلهي. انظر: قنديل، إسعاد. فنون الشعر الفارسي، بيروت: دار الأندلس، 1981م، ص201.

ويُمكِـن العثـور عـلى نمـاذج لِهـذا الأمـر في غزليَّـات العـصر الجاهـلي. وتـدلُّ الدراسـات عـلى أن الحُـبَّ كان مِـن الموضوعـات التـي لا يُمكِـن فصلهـا عـن الشـعر العـربي منـذ العـصر الجاهـلي وحتـى الآن. ويُمكِـن مشـاهدة أوَّل إشـارات لِذلـك في المعلقـات السـبع والمقدمـات الطلليَّـة، فقـد كان الشـعراء يذكـرون حبيباتهـم ويَصِـف كلٌّ منهـم حبيبتـه ومَـا يَحمِلـه لهـا مِـن حُـبٍّ في هـذه المقدمـات، ولكـن لم يَعُـد القالـب هـو معيـار التغـزُّل والحُـبِّ في الشـعر مِـن منظـور التعريفـات المعـاصرة، وإنمـا يُحـدِّد المحتـوى والمضمـون والفضـاءُ العاطفـيُّ والحـسيُّ نـوعَ الشـعر، حتـى لـو نُظِـم هـذا الشـعر في قالـب الشـعر الحُـرِّ أو الأبيـض.

ويَعوِّدنـا الشـاعر المعـاصر -خلافـاً لِلشـعراء العـرب القدامـى- عـلى مسـتويين لِلقصيـدة، تلـك القصيـدة التـي تبـدو في مسـتواها الأوَّل وكأن الشـاعر قـد كتبهـا لِنفسِـه، ويَتحـدَّث مِـن خلالها عـن التجربة الشـخصيَّة، ويَظهَـر فيهـا مَيْلـه إلى طـرح نـوع مِـن الشـعر الخـاص. ويُمكِـن العثـور عـلى تجليَّـات هـذا الأمـر في الشـعر الـذي يتنـاول الأمـور الذاتيَّـة، مثـل الحُـبِّ والغربـة والنفـي والمشـكلات الذهنيَّـة وسَـائر المسـائل والقضايـا الفكريَّـة. أمَّـا المسـتوى الثـاني لِلقصيـدة فهـو الـذي يَتحـدَّث فيـه الشـاعر عـن الحـركات التحرريَّـة مِـن أجـل التخلُّـص مِـن الاسـتعمار وسـلطة الأجانـب أو الثـورات الوطنيَّـة ضـد الديكتاتوريَّـة والطغـاة مِـن الحُـكَّام، ويتنـاول فيـه أيضـاً المشـكلات والأمـراض الاجتماعيَّـة، ومنهـا الجهـل والفقـر وانعـدام الحريَّـة، والمشـكلات المرتبطـة بالفلاحـين وإضرابـات العـمال التـي عَمَّـت الـدول العربيَّـة[1].

ولا يمتلـك الأدب النسـائي في البـلاد العربيَّـة تاريخـاً طويـلاً عـلى عكـس الشـعر الغـزلي، وينبغـي اعتبـار القـرن التاسـع عـشر والقـرن العشريـن

1- صابر، محيي الدين. في قضايا الشعر العربي المعاصر، تونس: المنظمة العربيَّة للتربية والثقافة والعلوم، 1988م، ص134.

نقطة البداية لِهذا النوع مِن الأدب، فقد تعرَّف الشعراء في هذا الوقت على النظم الحقوقيَّة والمدنيَّة الحديثة في مَجَال المسائل النسائيَّة بعد الحركات الأدبيَّة والاجتماعيَّة التي ظهرت في العالم العربي. وبناءً عليه فإنه يجب البحث عن جذور هذا النوع مِن الأدب في هذه المعرفة[1].

والحُبُّ مِن المحاور الأصليَّة والموضوعات الشائعة بكثرة في المدرسة الرومانسيَّة، حيث يستخدمه الشاعر في أشعاره لِيَتمكَّن مِن سَدِّ الفجوة الموجودة في كيانه، ولِهذا فإنهم يؤمنون بوجود دور محوري له في الأدب الرومانسي، ويُسمونه «قلب الأدب»[2]. وقد أدخل الشعراء العرب المعاصرون الحُبَّ في أشعارهم بتأثير مِن الرومانسيَّة الغربيَّة، لأن هذا التأثر أدَّى ألى إحداث تغيُّر وتحوُّل في موقع المرأة وفكرة الحُبِّ، وأتاح لِلنساء فرصة التعبير بحريَّة عن تجاربهن الشخصيَّة في أشعارهن ودون أن يَخشين الخوض في الأمور المُحرَّمة[3]. والحديث عن الحُبِّ بين الشاعرات مختلف، ويُمكِن القول إن عِلَّة هذا الأمر تكمن في عُمْق هذه التجربة عند المُذكَّر وطبيعة موقف الرجل منها ورأي المرأة في الحُبِّ أيضاً. ويَعتقِد بعض الباحثين أن الخاصيَّة العامَّة في الشعر الغزلي في أشعار المرأة العربيَّة المعاصرة هي الحزن والشكوى مِن جفاء المحبوب. ونادراً مَا تعبِّر الشاعرات في أشعارهن الغزليَّة عن المتعة الحسيَّة والماديَّة لِلحُبِّ. والحُبُّ لدى هؤلاء الشاعرات هو الحُبُّ العاطفي والخيالي الذي يزيح مِن أمامه أيَّ شكل مِن أشكال الموانع ويثور عليه[4].

1- احمدي، پگاه. شعر زن از آغاز تا امروز، تهران: نشر چشمه، 1384ش، ص11.

2- الأيوبي، ياسين. مذاهب الأدب: معالم وانعكاسات، الطبعة الثانية، بيروت: دار العلم للملايين، 1984م، ص90.

3- عبَّاس، إحسان. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1978م، ص152.

4- سمرين، رجا. شعر المرأة العربيَّة المعاصرة، لبنان: دار الحداثة للطباعة والنشر، 1990م، ص123.

وجديـر بالملاحظـة أن الشـاعرات ليـس لهـن الحـق في تنـاول بعـض المضامـين والموضوعـات التـي اسـتفاد منهـا الشـعراء في أشـعارهم بسـبب المنـاخ العـام المهيمـن عـلى المجتمعـات العربيَّـة المعـاصرة وتسـلُّط الرجـال عـلى الأمـور، ومِـن هـذه المجـالات الحُـب والتغـزل والحكايـات الغراميَّـة.

ويَعتقِـد المجتمـع الشرقـي أن الـكلام امتيـاز لِلرجـال، وأن المـرأة تقـضي عـلى هـذه الفضيلـة وتمحـو هـذا الامتيـاز بشـعرها، ولكـن نـازك الملائكـة وسـعاد الصَّبـاح أدخـلا مضمـون الحُـبِّ - خاصَّـة التغـزُّل بالذكـر - إلى أشـعارهما بجـرأة وجسـارة، وأفـردت كل منهـما مسـاحة لِلتعبـير عـن حسرتهـما عـلى انقضـاء أيـام الحُـبِّ في مواضـع عديـدة مِـن قصائدهـما. ولا شـك في أن نـازك الملائكـة كانـت رائـدة وسَـبَّاقة في هـذا الطريـق، وأن سـعاد الصَّبـاح قـد توجَّهـت إلى هـذا المضمـون بعدهـا بسـنوات.

نظرة إجماليَّة على الحياة الشخصيَّة والأدبيَّة لِنازك الملائكة وسعاد الصَّباح

وُلِـدَت الشـاعرة العراقيَّـة المعـاصرة نـازك الملائكـة في عـام 1923م، وكان ميـلاد رائـدة الشـعر الحُـر في العـالم العـربي في «العاقوليَّـة»، والتحقـت بالمدرسـة الثانويَّـة بعـد الانتهـاء مِـن دراسـتها الابتدائيَّـة والمتوسـطة، وأنهـت هـذه المرحلـة الدراسـيَّة في عـام 1939م، ثـم التحقـت بـدار المعلمـين وحَصَلـت منهـا عـلى درجـة الليسـانس في مَجَـال اللغـة العربيَّـة، ولكنهـا لم تكتـف بذلـك وإنمـا سَـعَت لِتعلُّـم لغـات أخـرى، حيـث تعلَّمـت الإنجليزيَّـة والفرنسـيَّة، وقامـت بالتدريـس في جامعـة بغـداد بعـد حصولهـا عـلى درجـة الماجسـتير مِـن الولايـات المتحـدة الأمريكيَّـة[1]. وسَـنحت لهـا الفرصـة في عـام 1945م لِلدراسـة في جامعـة

1- خاطر، محمد عبدالمنعم. دراسة في شعر نازك الملائكة، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 2007م، ص13-12.

«ويسكنسون»، حيث حَصَلَت على درجة الدكتوراه في الأدب المقارن[1]. ولِنازك الملائكة آثار شعريَّة ونقديَّة كثيرة، وهو مَا يُمكِن الإشارة إلى بعضها فيما يلي:

«عاشقة الليل»، و«شظايا الرماد» و«شجرة القمر»، ومنظومة «مأساة الحياة وأغنية لِلإنسان» وديوان «يُغيِّر البحر ألوانه» وديوان «لِلصلاة والثورة». ونشرت هذه الأعمال بين عامي 1947 و1978م.

ووُلِدَت الشاعرة الكويتيَّة المعاصرة سعاد الصَّباح في العراق أيضاً، حيث أنهت دراستها الابتدائيَّة هناك ثم الثانويَّة في الكويت، ثم ذهبت إلى بريطانيا لِمواصلة دراستها بعد الانتهاء مِن مرحلة الليسانس في مَجَال الاقتصاد في القاهرة، وحَصَلَت على الدكتوراه مِن جامعة «ساري». وبدأت في نظم الشعر منذ أن كانت في الثالثة عشرة مِن عمرها. ويُمكِن الإشارة فيما يلي إلى بعض مِن آثارها الشعريَّة، مثل «إليك يا ولدي» و«فتافيت امرأة» و«رسائل مِن الزمن الجميل» و«مِن عمري» و«في البدء كانت الأنثى» و... إلخ.

ونازك الملائكة وسعاد الصَّباح مِن صاحبات الفكر والاهتمام والهواجس والمخاوف في المسائل والقضايا الاجتماعيَّة، مثل حقوق الإنسان والنساء والدفاع عن حقوقهن وقضاياهن في الدول العربيَّة وحريَّة الفكر والتعبير. وتحمل سعاد الصَّباح عضويَّة العديد مِن المنظمات والاتحادات العربيَّة والدوليَّة أيضاً. ولأشعار هاتين الشاعرتين جذور اجتماعيَّة وثقافيَّة، وتروي هاتان الشاعرتان قصة حياة المجتمع العربي بأشعارهما، وتعبِّر كلٌّ منهما عن هواجس المرأة العربيَّة العاطفيَّة والاجتماعيَّة بشكل خاص.

1- خليل، إبراهيم. مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2003م، ص204.

واستطاعت سعاد الصَّباح ونازك الملائكة الحصول على لغةٍ شعريَّةٍ خاصَّةٍ بهما وتقديم الآثار التي تُعدُّ الروح النسائيَّة ولغة النساء مِن أهم خصائصها بمرور الزمان واكتساب التجارب والخبرات الكافية.

والحُبُّ الذي يُرَى في أشعار سعاد الصَّباح، خاصَّة في ديوان «رسائل مِن الزمن الجميل» هو الحُبُّ الذي تعرب عنه لِزوجها بعد الزواج منه، وليس لأحدٍ آخر غيره. وفي المقابل، يَكثُرُ الحديث عن الحُبِّ في أشعار نازك الملائكة، منذ بداية نظمها لِلشعر، سَواء كان ذلك قبل الزواج أو بعده، وهو مَا لا يُمكِن القول بأنه يَرتبط بزوجها، ولم تصرِّح هي نفسُها بهذا الأمر. وعلى أيَّة حال فإن الحُبَّ في أشعار كلٍّ منهما قد اكتسب شكلاً طاهراً عفيفاً.

أ - المستوى الصوتي

الصوت هو الظاهرة الماديَّة والفيزيائيَّة التي ترتبط باللغة في شكل المادة التي تظهر فيها النظم اللغويَّة. ويَتضِح مِن هذا القول أن العلاقة بين اللغة والصوت مثل العلاقة بين نوتة الآلة الموسيقيَّة وصورتها التنفيذيَّة. ويُمكِن القول بعبارة أخرى إن الصوت علامة محسوسة ومنطوقة لِلنُّظُم المُجرَّدة والذهنيَّة في اللغة[1]. و«تُبلِّغ البنية الصوتيَّة المضمون الذي يُريده الشاعر بشكل غير مباشر عن طريق مجموعة مِن الأصوات بالإضافة إلى دورها الدلالي في الإعلام والإبلاغ»[2]. ويُمكِن القول إن السبب في عدم المباشرة في إبلاغ المعنى في الشعر النسائي بشكل عام وفي الشعر الغرامي النسائي بشكل خاص هو الخوف مِن التعبير المباشر، لأن المرأة الشاعرة في البلاد العربيَّة

1- باقري، مهري. مقدمات زبانشناسي، تهران: نشر قطره، 1378ش، ص101.

2- شفيعي كدكني، محمد رضا. ادوار شعر فارسي از مشروطيّت تا سقوط سلطنت، تهران: نشر سخن، 1383ش، ص318.

بشكل خاص لم تمتلك الحَق في التعبير المباشر عن الأحاسيس الغراميَّة، وكانت تعمل على التعبير عن هذه العواطف والأحاسيس بأساليب وطرق أخرى. وقد بحثت نازك الملائكة وسعاد الصَّباح عن التعبير غير المباشر عن طريق استخدام الأصوات مِن أجل التعبير عن هذه العواطف والأحاسيس.

لقد استعانت نازك الملائكة بتكرار الأصوات في إظهار حالتها النفسيَّة والتعبير عنها، وكرَّرت الصوتين «ا» و«آ» عشرين مَرَّة حتى تؤكِّد على تلك الحالة النفسيَّة التي تعيش فيها بالإضافة إلى أداء هذه الأصوات لِوظيفتها الموسيقيَّة. واستخدمت صَوت الميم إحدى عشرة مَرَّة، وصَوت الراء المطبق والمُكرَّر 11 مَرَّة. ويُمكِن القول بعبارة أخرى إنها تستفيد مِن الأصوات التي تتناسب أكثر مع حالة الانكسار في الحُبِّ ومُا يلازمها مِن أحزان:

كم، في سكون الليل، تحت الظلام

رجعت للماضي وأيامه

أبحث عن حبِّي بين الركام

فلم تصدني غير آلامه

لم بيق شيء غير حزني المرير

بقية مِن حبِّي الذاهب

وذكريات مِن صباي الغرير

ساخرة مِن وجهي الشاحب[1].

1- الملائكة، نازك. الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج2، بيروت: دار العودة، 1997م، ص462.

ويُـرَى تكـرار الأصـوات في أشـعار سـعاد الصَّبـاح الغراميَّـة أيضـاً، فقـد كـرَّرت الشـاعرة صـوت الـ«ا» في البيتـين التاليـين عـشر مَـرَّات وصـوت الـ«آ» خمـس مَـرَّات:

أتمنَّـــاك يا حبيبـــي... أصلِّي

لِغـــرامٍ أنـــا عليـــه أمينـــة

وأناديـــك... لا يُلبِّـــي ندائي

غيرُ تهويمـــةِ الليالي الضَّنينة[1]

وتسـتعين الشـاعرات بتكـرار الحـروف لِلإشـارة إلى حالتهـن النفسـيَّة بعـد اسـتعانتهن بالأصـوات. ولا شـك في أن نـازك الملائكـة تجعـل مِـن حـرف الـ«نـون» أساسـاً لِلـرَّوي الـذي تقيـم عليـه بنيـان قصيدتهـا لأنـه «مِـن طبيعـة الأمـور أن يَسـتخدِم العـربي صـوت النـون لِلتعبـير عـن الألم الباطنـي»[2]، فهـو يَـدلُّ عـلى الحـزن وآلام الوحـدة. ويُشـير اسـتخدام هـذا الحـرف إلى تألُّـم الشـاعرة، لأن «صـوت النـون مقتبـس مِـن الأنـين. والأنـين هـو التعبـير الهيجـاني المبـاشر عـن ألم النّفـس الداخـلي، سَـواء أكان مصحوبـاً بـألم جسـدي أم غـير مصحـوب»[3].

كيف مَـــرَّت أيامنا؟ كيـــف مَرَّت؟

بين فـــك الأشـــواق والأحـــزان؟

مـــلء قلبي وقلبك الحُبُّ والشـــو

ق ولكـــن نلـــوذ بالكتـــمان[4]

1- الصَّباح، سعاد. أمنية، الطبعة الثالثة، الكويت: ذات السلاسل، 1985م، ص94.

2- عبَّاس، حسن. خصائص الحروف، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص289.

3- المصدر السابق، ص288.

4- الملائكة، نازك. الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج1، ص555-554.

واستفادت سعاد الصَّباح أيضاً مِن الحروف في أشعارها، مع اختلاف يَتمثَّل في أنها تستخدم حرف النون بصورة ساكنة في الرَّوِي الخاص بشعرها، في حين أن نازك الملائكة تستخدم هذا الحرف بصورة مكسورة، ولِهذا يُمكِن القول إن نتيجة تكرار تركيب النون المكسورة أشد تأثيراً في الإيحاء بالأحاسيس والعواطف الغراميَّة:

ليتكِ اليومَ بناري واحتراقي تشعُرينْ

بعد أنْ غابَ الذي كان لي الرُّكنَ الركينْ

والذي كانتْ ضلوعي وَكْرَهُ الحاني الأمينْ

كلُّ يومٍ ينقضي، أكبُرُه عشرَ سنينْ

كيفَ أنسى وهو أدنى لي مِن حبلِ الوتينْ؟

كيفَ أنسى وهو الحُرقةُ في دمعي السّخين؟[1]

وتستفيد سعاد الصَّباح في هذه الأبيات مِن تكرار حرف الرَّاء الذي يَتصِف بالإطباق والتكرار بالإضافة إلى استخدام حرف الرَّوِي «ن» لِلإيحاء بالحزن الناشئ عن الفراق 9 مَرَّات.

وتستفيد نازك الملائكة وسعاد الصَّباح مِن التكرار لِتأكيد إظهارهما لِحُبِّهما وإبرازه عندما لا يَصِل بهما الطريق في البحث عن الحُبِّ إلى شيءٍ.

ب - المستوى الموسيقي

الموسيقى واحدة مِن الإمكانيَّات اللغويَّة الأخرى التي يُؤثر استخدامها في تعميق الأحاسيس والمشاعر الموجودة في القصيدة، ويَخلق الإيقاع الناشئ عن التوافق والتناسب بين الأجزاء المختلفة في الشعر القديم

1- الصَّباح، سعاد. أمنية، ص60.

نوعاً مِن التوازن في النهاية، وهو مَا يُسمَّى بموسيقى الشعر. و»يُمكِن تعريف أيِّ شكل مِن أشكال التناسب، سَواء كان صَوتيّاً أو دلاليّاً في إطار تعريف الإيقاع. وبناءً عليه فإن المقصود بالإيقاع ليس وزن الشعر فقط، وإنما هو مجموع التناسبات التي يُمكِن أن تخضع لِلدراسة في قصيدة مِن القصائد»[1]. ويُمكِن لِهذه التناسبات أن تشتمل على موسيقى الحروف وموسيقى الألفاظ و... إلخ.

ولا تنشأ الموسيقى في الكلام عن طريق الاستفادة مِن البحور العروضيَّة دائماً، لأن الشعراء يُكسِبون كلامَهم الموسيقى ويُزودونه بالإيقاع عن طريق استخدام أساليب أخرى في بعض الأحيان، مثل التكرار. ولا يَستفيد الشعراء مِن أصل التكرار في خلق كلام إعجازي فقط، وإنما يَستفيدون مِن العامل النفسي المرتبط بالتكرار في الإيحاء بأفكارهم. ويُمكِن اعتبار التكرار نوعاً مِن الاحتياج الروحي بشكل عام، ذلك الاحتياج الذي يشعر به الشاعر في اللاوَعْي.

وقد استفادت نازك الملائكة مِن تكرار المقاطع والأصوات في التعبير عن حزنها وغَمِّها، فهي تعبِّر عن ثقل ألم الفراق بتكرار حركة «الضمَّة» خمس مَرَّات في إعراب كلمات «الأحلامُ» و«الحُبُّ» و«الوَجْهُ» و«الحبيبُ» و«النضيرُ»، لأن الرَّفع هو أعلى المراتب وأرفعها عند العرب[2].

أين تلك الأحلام؟ كيف ذوى الحُبُّ؟

وأين الوَجْه الحبيب النضير؟[3]

1- شفيعي كدكني، محمد رضا. ادوار شعر فارسي، ص95-94.

2- الجواري، أحمد عبدالستار. نحو المعاني، الطبعة الثانية، بيروت: المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر، 2006م، ص36.

3- الملائكة، نازك. الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج1، ص134.

واستفادت سعاد الصَّباح أيضاً مِن الأصوات 4 مَرَّات مِن أجل التعبير عَمَّا تشعر به مِن حزن بسبب هذا الحُبِّ:

ومَضَى الليـــلُ قصيراً وبدا الفجـــرُ نذيرا

وإذا لقيـــاك رؤيا ترسُـــم الوهمَ قصورا[64]

وتستعمل نازك الملائكة تكرار الألفاظ أحياناً في التعبير عن حُبِّها، كما في قولها:

أنت أنت الـــذي احتفظت بذكراه

فلـــم ينســـها فـــؤادي الـــوفيّ

كيـــف غابت عـــن ذكرياتك أحلا

مـــي وشـــوقي وحبّـــي الروحيّ[1]

تخاطب الشاعرة محبوبها في البيتين السابقين مستخدمة التكرار في الضميرين «أنت» و«ي»، وتخبره عن احتفاظها بذكراه على الدوام وكيف أن فؤادها الوَفِي لم يَنس هذه الذكريات لحظة واحدة، ثم تطلق لسانها بالشكوى مِن المحبوب، وتعاتبه لأنه لا يَفِي لها وأسلم ذكرياتها ليد النسيان.

ويُمكِن رؤية هذا النوع مِن التكرار في أشعار سعاد الصَّباح أيضاً، وذلك عندما تنسى الشاعرة ذاتها وتتلاشى في محبوبها وتقول له:

فالقارات أنت

والبحار انت

وأنا أنت[2].

لقد وجدت سعاد في محبوبها كلَّ شيءٍ، فعيناه هما وطنها، ونشيده

1- الملائكة، نازك. الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج1، ص556.

2- الصَّباح، سعاد. في البدء كانت الأنثى، بيروت: دار صادر، 1994م، ص72.

هـو نشـيدها الوطنـي، وحُبُّهـا لِحبيبهـا هـو عملهـا الأصـلي والحقيقـي. وتـرى أن الحيـاة بشـكل عـام تسـاوي المحبـوب، وأن المحبـوب يسـاوي الحيـاة.

وتسـتفيد نـازك الملائكـة وسـعاد الصبـاح مِـن ضمـير المُخاطَـب في حديثهـما مـع الحبيـب، ويُوحـي كلٌّ منهـما بمزيـدٍ مِـن الحميميَّـة والعاطفـة ويَعكِسـان أحاسيسـهما وتجاربهـما النسـائيَّة بشـكل أفضـل عـن طريـق اسـتخدام هـذا الأسـلوب.

يا حُبَّ الحُبِّ..

الطائرة تطير باتجاه ساعديك.. باتجاه أحضانك

باتجاه عينيك اللتين أصبحتا آخر وطن ألجأ إليه.

لم تعد عندي أوطان حقيقيَّة ألجأ إليها سواك..

لم يعد عندي نشيد قومي أغنّيه غير نشيدك..

لم يعد عندي مطامع إقليميَّة سِوى البكاء على كتفيك..

لم يعد عندي عمل حقيقي سِوى أن أحبك.

عملي هو أنت.. وحياتي هي أنت[1].

لقـد اسـتفادت الشـاعرة مِـن تكـرار أسـلوب «لم + يعد/تعـد + ظـرف (عنـدي) + موصـوف + صفـة +...» وتكـرار الضمـير «ك» وتكـرار الضمـير «ي» 7 مَـرَّات لِبَيَـان مقـدار حُبِّهـا لِلحبيـب، ويَظهَـر إبرازهـا لِمحبَّتهـا لِلمحبـوب بجـلاء عـن طريـق هـذا الاسـتخدام.

ومِـن المُكـرَّرات الأخـرى في شـعر سـعاد الصَّبـاح تكـرار حـرف الجَـرِّ وفعـل خـاص، كـما في قولهـا:

1- الصَّباح، سعاد. رسائل مِن الزمن الجميل، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 2006م، ص153.

اليوم، فكَّرت وقرَّرت وحدي أن أوقع بأني أحبك،
وسَأغمض عيوني وأوقع لك..
على زرقة البحر سَأوقع لك..
على حبَّات المطر سَأوقع لك..
على ذرَّات الثلج سَأوقع لك..
على زجاج القمر سَأوقع لك..
علـى الثلـج..
علـى النـار..
علـى دفاتـر الشعـر[1].

اسـتفادت سـعاد الصَّبـاح في هـذه القصيـدة مِـن تكـرار (عـلى + مجـرور + سَـأوقِّع لـك) 4 مَـرَّات بالإضافـة إلى تكـرار ضمـير المُتكلِّـم «ت» و«ي» و«ك»، وذلـك حتـى تتمكَّـن مِـن إيصـال مقـدار حُبِّهـا إلى مسـامع محبوبهـا بالموسـيقى الناتجـة عـن هـذا التكـرار.

ج - البناء النحوي

تتـم دراسـة البنيـة اللغويَّـة وطريقـة اسـتخدامها تحـت عنـوان القواعد النحويَّـة أو النحـو. ويُمكِـن اعتبـار النحـو -الـذي هـو ثمـرة في الحقيقـة لِلحيـاة الفكريَّـة والنفسـيَّة والاجتماعيَّـة والحضاريَّـة المحيطـة بالإنسـان- آليَّـة مِـن آليـات قواعـد اللغـة التـي تربـط الصـوت والمعنـى أحدهـما بالآخـر. ويُمكِـن القـول في مَجَـال العلاقـة بـين النحـو واللغـة إن الـدور الأصـلي والأسـاسي لِلغـة هـو إقامـة التواصـل وتقريـر الفكـرة، ولا يُمكِـن القيـام بهـذا العمـل عـن طريـق الكلـمات والألفـاظ فقـط، وإنمـا هنـاك حاجـة إلى وحـدات لغويَّـة أكـبر، وهـي الجملـة. وتُصَـاغ الجُمَـل التـي

1- المصدر السابق، ص244.

تُعـدُّ وحـدات اللغـة الحقيقيَّـة بالاسـتفادة مِـن القواعـد والقوانـين النحويَّـة. وتأسيسـاً عـلى مَـا سـبق يُمكِـن القـول إن إبـداع الجُمَـل غـير المحـدودة في اللغـة هـي وظيفـة النحـو، حيـث يسـتطيع ذهـن الإنسـان صَـبَّ جميـع عواطفـه وإدراكاتـه في القوالـب اللغويَّـة والتعبـير عنهـا بتعلُّـم هـذه المجموعـة المنظمـة[1].

وإذا نظرنـا نظـرة عابـرة عـلى روائـع اللغـة العربيَّـة التي ختمـت بخاتم الخلـود ولم يَسـتطع مـرور الزمـان أن يُخفيهـا تحـت غبـار النسـيان أبـداً لَوجدنـا أن هـذا السـاحر في هـذا الـكلام، وهـو الأبنيـة والصيـغ النحويَّـة، يُـؤدِّي إلى تشـخيص الصـور في ذهـن القـارئ. ومِـن الـضروري أن نشـير هنـا إلى الأسـلوب الاسـتفهامي الـذي يُعـدُّ واحـداً مِـن المـؤشرات والملامـح النحويَّـة في اللغـة الغزليَّـة عنـد الشـاعرات.

الأسلوب الاستفهامي

تـأتي الاسـتفادة مِـن الاسـتفهام بمعنـاه الحقيقـي مِـن أجـل الكشـف عـن أمـر مجهـول، ولكنـه يَخـرج عـن معنـاه الحقيقـي أحيانـاً ويُسـتخدَم بمعنـى فرعـي أو ثانـوي، ويُمكِـن تحديـد هـذه الحالـة عـن طريـق اللهجـة ولحـن الخطـاب ومُقتـضَى حـال الشـاعر أو المُتكلِّـم.

ويُسـتفاد مِـن الأسـلوب الاسـتفهامي في لغـة النسـاء لإيجـاد التواصـل وخلـق منـاخ مِـن المشـاركة مِـن ناحيـةٍ، ويَرتبـط بموقعهـن الاجتماعـي مِـن ناحيـةٍ أخـرى، حيـث يُـؤدِّي عَـدَم اطمئنانهـن إلى أوضـاع مكانتهـن الاجتماعيَّـة في العـالم الـذي يَتسـيَّده الرجـال إلى عَـدَم الجـزم في كلامهـن ويتسـبب في توجههـن إلى الاسـتفهام، ويلجـأن بهـذا الأسـلوب إلى التغيـير والتنـوع في الـكلام. وتشـير نـازك الملائكـة وسـعاد الصَّبـاح إلى حالـة عـدم

1- باقري، مهري. مقدمات زبانشناسي، ص159-158.

الجـزم بكـثرة اسـتخدامهما لأسـلوب الاسـتفهام مـع رؤيتهـما لتلـك المكانة المزعزعـة. وتسـتفيد الشـاعرتان مِـن هـذا الأسـلوب عندمـا تعلـم كلُّ واحـدة منهـما أن حُبَّهـا قـد ضـاع مِـن يَدِهـا وأنـه لا يوجـد يقـين في عـودة ذلـك الحُـبِّ.

وتوحـي نـازك الملائكـة إلى القـارئ بذكـرى حُبِّهـا عـن طريـق اسـتخدام أسـلوب الاسـتفهام الـذي يَـدلُّ عـلى الحـيرة والـتردُّد والارتبـاك:

كيــف غابــت عــن ذكرياتــك أحــلا

مــي وشــوقي وحبــي الروحــي؟[1]

كيـف غابت عـن ذكرياتك أحلا

وتسـتفيد سـعاد الصَّبـاح أيضـاً مِـن هـذا الأسـلوب في الشـكوى مِـن الحُـبِّ المفقـود، فتقـول:

أتــترك العصفــور في وحدتــه مقيَّــداً

أتهجر القلــب الذي غيرَك مــا تعبَّدا؟[2]

وتعـبِّر نـازك الملائكـة عـن الحـزن لِفقـدان المحبـوب باسـتلهامها لأسـلوب الاسـتفهام التقريـري، وتسـأل نفسَـها: مَـا الـذي أبقـاه الحُـبُّ لهـا؟ ثـم تجيـب بأسـلوب اسـتفهامي أيضـاً، وتقـول إن الحُـبَّ لم يـترك لهـا شـيئاً غـير جسـم نحيـل ضعيـف وقلـب جريـح وروح مُتعبَـة:

مــا الــذي أبقــى لي الحــبُّ؟

أجســمي، وهــو نضــو؟

1- الملائكة، نازك. الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج1، ص556.

2- الصَّباح، سعاد. أمنية، ص75.

وفــؤادي، وهــو أوصــالٌ؟

وروحــي، وهــو شِــلو؟[1]

ويُمكِـن مشـاهدة نمـاذج وأمثلـة لِهـذا النـوع مِـن الاسـتفهام في قصائـد سـعاد الصَّبـاح أيضـاً:

أيُّها الطيرُ الذي رفَّ وطارا

وأنا أبني له في القلب دارا

كيف أمسى حبُّنا نوراً وناراً؟[2].

إن سعاد الصَّباح ترى أن حبيبها هو الطائر الذي حلَّق في السماء ورحل بعيداً، ولكن منزل ذلك الطائر يقع في قلبها، ولِهذا فإنها تسأل حبيبها متعجبة: كيف تحوَّل هذا الحُبُّ إلى نور ونار. ومِن أساليب سعاد الصَّباح التي لا نظير لها ختم القصائد بالتساؤل والاستفهام، فهي توجِّه المُخاطَب بهذه الطريقة إلى أن نهاية القصيدة مفتوحة ويُمكِن النظر إلى مَا في هذه النهاية مِن دلالات متنوعة بعين الاعتبار.

د - المستوى الدلالي

المسـتوى الـدلالي واحـد مِـن المسـتويات اللغويَّـة الأخـرى التـي تسـاعد الشـاعر في التعبـير عن الحُبِّ، فاسـتخدام الألفاظ التـي ترتبط بمَجَال دلالي مِـن جملـة الأسـاليب التـي يَسـتخدِمها الشـعراء في التعبـير عـن الحـسرة والحـزن والأسَى، لأن «الكلمـة هـي صـوت الوجـدان، لهـا سـحرها ودفؤها وعبقهـا، جهرهـا وهمسـها، شِـدَّتها ولينهـا، تفخيمهـا وترقيقهـا، لهـا بتولـة الفكـر وطهـارة النفـس. إنهـا مظهـر مِـن مظاهـر الانفعـال النفسي»[3].

1- الملائكة، نازك. الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج1، ص618.

2- الصَّباح، سعاد. أمنية، ص100.

3- عبَّاس، حسن. خصائص الحروف، ص17.

الاستعارة

الاستفادة مِن الصناعات الأدبيَّة، خاصَّة الاستعارة، مِن وظائف اللغة النسائيَّة في التعبير عن الأحاسيس العاطفيَّة. والاستعارة -مِن وجهة نظر الدلاليِّين- تعني اختيار علامة مَحَل علامة أخرى مِن باب الاستبدال وعلى حَسَب التشابه[1]. ويُمكِن العثور على هذه الصناعة الأدبيَّة في جميع القوالب الشعريَّة، ويجب اعتبار الغزل الموضع الأصلي لِظهورها، لأن الغزل باختصار وبعبارة قصيرة هو عصارة العواطف وخلاصة الأحاسيس، والاستعارة هي أفضل أداة يَستخدِمها الشاعر في إظهار أحاسيسه بوصفها أكثر الكلام اختصاراً.

ويُمكِن تبرير استعمال الاستعارة في التعبير عن الحُبِّ مِن منظور علم النفس بأن «الاستعارة تمزج بين الشعور واللاشعور، ولمَّا كان اللاشعور هو مثوى الانفعالات الإنسانيَّة، فإن الاستعارة تقوم بعمليَّة تنشيط القوى الوجدانيَّة بما تحمل مِن هذه الانفعالات، وبما تملك مِن مساعدة على استيعاب العمل الفني، ومِن ثمَّ تكشف عن طبيعة الإنسان الحقيقيَّة بما هي صَدَى اللاشعور»[2]، وتؤدِّي إلى ظهور الأحاسيس العاطفيَّة في العمل الفني. أضف إلى ذلك أن هناك عاملاً آخر يُؤدِّي إلى بحث الشاعر عن الاستعارة مِن أجل الإيحاء بالحسرة على حُبِّه الضائع، وهو أن الصور الاستعاريَّة تعبير عن نفس الشاعر، لأن هذه الصور هي الصور الخياليَّة الكاملة التي اكتسبتها حالة نفسيَّة، ولِهذا فقد قيل إن الصور الاستعاريَّة تعمل على استثارة الانفعالات النفسيَّة. ويَعكِس الشعراء تجاربهم السابقة التي انتقلت إلى الشعور بالاستفادة مِن الاستعارة.

1- صفوي، كوروش. درآمدي بر معنى شناسي، تهران: سوره مهر، 1390ش، ص267.

2- أبوالعدوس، يوسف. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الطبعة الأولى، عمان: الأهليَّة لِلنشر والتوزيع، 1997ش. ص249.

وقد استفادت نازك الملائكة مِن عنصري الاستعارة والتشخيص في تركيبات مثل «سَخاء الندى» و«بذل اللهيب» لِلتعبير عن حزنها، وتعترف بأنها كالسِّر الشاحب في قيود المحبوب:

أنت علَّمت قلبي المطبق الكف

سَخاء الندى وبذل اللهيب[1]

وتستفيد سعاد الصَّباح أيضاً مِن الاستعارة التصريحيَّة عندما تسمِّي حبيبها بالقمر والبحر والليل والنهار في قولها:

أسماؤك كثيرة يا حبيبي..

فالقمر مِن بعض أسمائك

والبحر مِن بعض أسمائك

والليل والنهار بعض أسمائك

إنني لا أعرف حقّاً أيُّ الأسماء تليق بك رغم أني

أناديك في النهار يا حبيبي..

وفي الليل يا أكثر مِن حبيبي[2].

ويتضح في هذا المستوى اللغوي أن الملائكة والصَّباح قد تحدثتا عن محاسن المحبوب وفضائله وخصائصه الحسنة وأن الشاعرتين قد بحثتا عن الاستعارة في هذا المقام. ويُمكِن اعتبار الاستعارة أيضاً مِن الأساليب البيانيَّة غير المباشرة التي تستخدمها الشاعرتان بسبب انعدام الحريَّة في التعبير عن مسألة الحُبِّ.

1- الملائكة، نازك. الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج2، ص550.

2- الصَّباح، سعاد. رسائل مِن الزمن الجميل، ص181.

التشبيه

يُمكِن اعتبار التشبيه «اختيار علامتين على أساس الاستبدال وعلى حَسَب التشابه وتركيبهما على أساس التجانس»[1] مِن وجهة نظر علم اللغة، ويبحث الشعراء أحياناً عن هذه الصناعة الأدبيَّة لِلتعبير عن أحاسيسهم الغراميَّة.

وتستفيد نازك الملائكة مِن التشبيه في حديثها عن لقائها بالحبيب في قصيدة أخرى، ذلك الذي مجيئه كالضوء الذي يتلاشى معه توحشها وجنونها:

أنت حرَّرت ذلك الوله الخصـــ ـب وأخجلت فيه ذل السكون

جئت كالضوء فانحنى لك قيدي وتلاشى توحشي وجنوني[2]

ويَكثر استخدام التشبيه كصناعةٍ أدبيَّةٍ في التعبير الغرامي في أشعار سعاد الصَّباح أيضاً، كما في قولها:

شكراً لِحبِّك فهو معجزتي الأخيرة..

بعدما ولَّى زمان المعجزات..

سَأكتفي بأن أقول:

شكراً لله لأنك لازلت القمر في سماء حياتي[3].

لقد استفادت الشاعرة مِن التشبيه البليغ في هذه القصيدة مَرَّتين، وهو أكثر أنواع التشبيه خيالاً، حتى تتمكن مِن إزاحة الستار عن أحاسيسها تجاه المحبوب وكشفها بهذه الطريقة، فترى هذا المحبوب قمراً، وحياتها هي السماء التي يُضيئها هذا القمر. وهي

1- صفوي، كوروش. از زبانشناسي به ادبيات، تهران: سوره مهر، 1383ش، ص126.

2- الملائكة، نازك. الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج2، ص550.

3- الصَّباح، سعاد. رسائل مِن الزمن الجميل، ص265.

بهذا تشبِّه الحُبَّ نفسَه، في حين أن نازك الملائكة تجعل مِن مجيء المحبوب مشبَّهاً به.

خاتمة

ثمة نتائج لِلدراسات الصادرة حول أشعار نازك الملائكة وسعاد الصَّباح، ومنها ما يلي:

تناول موضوع الحُبِّ، خاصَّة حُبّ الذكر والتغزُّل به، عن طريق نازك الملائكة وسعاد الصَّباح هو التابو الذي تحطَّم بواسطة هاتين الشاعرتين، فقد كان المناخ العام المهيمن على الدول العربيَّة في زمنهما لا يُعطِي النساء الشاعرات الحَقَّ في الحديث عن الموضوعات التي يُمسِك الشعراء مِن الرجال بزمامها. وكان الحُبُّ – خاصَّة حُبّ المذكَّر والتغزُّل به – واحداً مِن الموضوعات التي أدرجتها نازك الملائكة وسعاد الصَّباح في دفاتر أشعارهما بجرأة، وظهرت في أعقاب ذلك خصائص لغويَّة خاصَّة في تلك الأشعار.

ومِن الخصائص اللغويَّة في الأشعار الغراميَّة والغزليَّة لِهاتين الشاعرتين التكرار الذي يُشير إلى أهميَّة الموضوع بالنسبة لهما، فنازك الملائكة وسعاد الصَّباح يُكرِّران ضمير المفرد المُذكَّر المُخاطَب في أشعارهما، ويُوجِّهن الخطاب إلى المحبوب المُذكَّر. وتستفيد سعاد الصَّباح مِن تكرار أساليب خاصَّة بها أيضاً إلى جانب تكرار الضمير.

وعلى المستوى الدلالي فقد استفادت نازك الملائكة وسعاد الصَّباح مِن التشبيه في وَصْف الحُبِّ والمحبوب، مع ما بينهما مِن اختلاف يتمثل في أن نازك ذكرت جميع أركان التشبيه في تشبيهها، في حين أن سعاد الصَّباح كانت تبحث عن أكثر أنواع التشبيه، وهو التشبيه البليغ، وكانت أكثر خيالاً في تشبيه الحُبِّ.

وتسعى كلتا الشاعرتين وراء الاستعارة عندما يَذكران محاسن الحبيب وفضائله وحنانه، وتختلف نازك الملائكة عن سعاد الصَّباح في هذا المَجَال لأنها استفادت مِن الاستعارة المكنيَّة، في حين استخدمت الأخيرة الاستعارة التصريحيَّة.

واستفادت الشاعرتان مِن أسلوب الاستفهام في بيانهما الغزلي، وذلك مِن أجل إيجاد فضاء مِن المشاركة وبسبب الموقع الاجتماعي المزعزع في المجتمع العربي المعاصر ومَا يترتب عليه مِن عَدَم اطمئنان المرأة إلى مكانتها ولجوئها إلى عَدَم الجزم في الكلام. ويَدلُّ هذا الاستخدام في شعر الشاعرتين على الحيرة.

المصادر والمراجع

- أبوالعدوس، يوسف. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الطبعة الأولى، عمان: الأهليَّة لِلنشر والتوزيع، 1997ش.
- احمدي، پگاه. شعر زن از آغاز تا امروز، تهران: نشر چشمه، 1384ش.
- آشوري، داريوش. شعر وانديشه، تهران: نشر مركز، 1388ش.
- الأيوبي، ياسين. مذاهب الأدب: معالم وانعكاسات، الطبعة الثانية، بيروت: دار العلم للملايين، 1984م.
- باقري، مهري. مقدمات زبانشناسي، تهران: نشر قطره، 1378ش.
- الجواري، أحمد عبدالستار. نحو المعاني، الطبعة الثانية، بيروت: المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر، 2006م.
- حسيني كازروني، احمد. زبان عشق، فصلنامه در دري، دانشگاه آزاد واحد نجف آباد، 1390ش.
- خاطر، محمد عبدالمنعم. دراسة في شعر نازك الملائكة، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 2007م.
- خليل، إبراهيم. مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2003م.
- سمرين، رجا. شعر المرأة العربيَّة المعاصرة، لبنان: دار الحداثة للطباعة والنشر، 1990م.
- شفيعي كدكني، محمد رضا. ادوار شعر فارسي از مشروطيت تا

سـقوط سـلطنت، تهـران: نـشر سـخن، 1383ش.

• شميسـا، سـيروس. راهنـماي ادبيـات معـاصر: شرح وتحليـل گزيـده شـعر فـارسي، تهـران: نـشر ميـترا، 1383ش.

• صابـر، محيـي الديـن. في قضايـا الشـعر العـربي المعـاصر، تونـس: المنظمـة العربيَّـة للتربيـة والثقافـة والعلـوم، 1988م.

• الصَّباح، سعاد. أمنية، الطبعة الثالثة، الكويت: ذات السلاسل، 1985م.

• الصَّبـاح، سـعاد. رسـائل مِـن الزمـن الجميـل، الكويـت: دار سـعاد الصَّبـاح للنـشر والتوزيـع، 2006م.

• الصَّباح، سعاد. في البدء كانت الأنثى، بيروت: دار صادر، 1994م.

• صفوي، كوروش. از زبانشناسي به ادبيات، تهران: سوره مهر، 1383ش.

• صفـوي، كـوروش. درآمـدي بـر معنـى شـناسي، تهـران: سـوره مهـر، 1390ش.

• عبَّـاس، إحسـان. اتجاهـات الشـعر العـربي المعـاصر، الكويـت: سلسـلة عـالم المعرفـة، 1978م.

• عبَّاس، حسن. خصائص الحروف، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1998م.

• مـدرسي، يحيـى. درآمـدي بـر جامعـه شـناسي زبـان، تهـران: مؤسسـه مطالعـات وتحقيقات فرهنگـي، 1368ش.

• الملائكة، نازك. الأعمال الشعريَّة الكاملة، بيروت: دار العودة، 1997م.

• يزداني، زينب. زن وشعر، تهران: نشر تيرگان، 1386ش.

الدراسة الرابعة
التناص التاريخي في أشعار سعاد الصَّباح

شهلا جعفري

باحثة في اللغة العربيَّة وآدابها

مجموعة المقالات المختارة للطبع

المؤتمر القومي للتناص

قم: خريف 2014م

التناص التاريخي في أشعار سعاد الصَّباح

ملخص البحث

التنـاصُّ نتيجـة مِـن نتائـج المنهـج اللغـوي في التعامـل مـع الأدب والنقـد المتمحـور حـول النـصِّ. ويَرتبـط كلُ نـصٍّ بالنصـوص الأخـرى وفقـاً لِلـضرورة وحَسَـب الحاجـة، وبنـاءً عليـه فـإن النصـوص الجديـدة نتيجـة لإدراك الشـاعر أو المؤلـف وفهمـه لِباقـي النصـوص. وتُسَـمَّى هـذه النظريَّـة الجديـدة التـي أضافهـا الباحثـون الغربيُّـون المعـاصرون إلى مفاهيـم النقـد الأدبي باسـم «بينامتنـي» في ميـدان الأدب الفـارسي و«التنـاص» في الأدب العـربي. والتنـاصُّ التاريخـي شـكلٌ مِـن أشـكال التنـاصِّ التـي زيَّـن بهـا كثـيرٌ مِـن الشـعراء قسـماً كبـيراً مِـن أشـعارهم في إطـار الأدب العـربي المعـاصر، ومنهـم الشـاعرة الكويتيَّـة سـعاد الصَّبـاح.

وسَـوف تقـوم هـذه المقالـة بدراسـة بعـض مظاهـر التنـاص التاريخـي في أشـعار الشـاعرة الكويتيَّـة المعـاصرة سـعاد الصَّبـاح.

كلـمات مفتاحيَّـة: العلاقـات التناصيَّـة، التنـاص التاريخـي، سـعاد الصَّبـاح، الشـعر العـربي.

1 - مقدمة

كلُّ نـصٍّ هـو نتيجـة لِعمليَّـة معالجـة لِلنصـوص الأخـرى (الخفيَّـة). والنـصُّ الخفـي يُـضِيء النـصَّ الأصـلي، ويَصِـل القـارئ إلى فهـم النـصِّ الأصـلي عـن طريقـه. وتُسَـمَّى هـذه الخاصيَّـة بالتنـاصِّ في النقـد العـربي المعـاصر. ويقـوم التنـاصُّ عـلى فكـرة أن الآثـار الأدبيَّـة تُبنـى عـلى أسـاس

النظم والرموز والتقاليد الموجودة عن طريق الآثار الأدبيَّة السابقة. وتنتج هذه الظاهرة عن الاتجاه اللغوي إلى الأدب والنقد المتمحور حول النصِّ. وقد حَظِي هذا الأمر باهتمام النقاد لإيمانهم بأنه لا يُمكِن اجتنابه في أيِّ نصٍّ. ووفقاً لِهذه النظريَّة فإن «أيَّ نصٍّ أدبيٍّ يَحتوي على التناصِّ، ويَظهر أيُّ أثر تحت تأثير الآثار السابقة أو المعاصرة له مع التغيير أو التصرُّف فيها. وهو مَا يُؤثر على قراءة النصِّ الأصلي، ويَعكِس آثار النصوص السابقة وخصائصها في النصِّ الأصليِّ»[1]. وبناءً عليه فإن أيَّ نصٍّ يَستوعِب النصوص الأخرى ويُعيد خلقها في شكل جديد، بحيث تبقى مِن هذه النصوص إشارات تُرشِد القارئ إلى النصِّ الخفيِّ.

2 - مفهوم التناص

لا يكتفي أيُّ نصٍّ بنفسِه على أساس أصل التناصِّ، وتظهر النصوص دائماً على أساس النصوص السابقة. و»كان الشكليُّون الروس أوَّل المُنظِّرين الذين طرحوا موضوع العلاقات بين النصوص في نقد النصوص الأدبيَّة»[2]، وقد بدأ هذا البحث بمقالةٍ لِـ«شكلوفسكي» بعنوان «الفن بوصفه تكنيكاً»، وهي المقالة التي أشار فيها إلى أن الأفكار والخيالات والصور التي يَستخدِمها الشاعر مستعارة مِن أشعار الآخرين بلا أيِّ تغيير أو تبديل تقريباً. ويَرَى هذا الناقد أن «الأثر الفني يُفهَم ضمن ارتباطه بالآثار الفنيَّة الأخرى وعن طريق استدعاء تلك الآثار»[3].

1- آلن، گراهام. بينامتنيت، ترجمه: پيام يزدانجو، تهران: نشر مركز، 1380ش، ص322.

2- ميرزايي، فرامرز وماشا الله واحدي. روابط بينامتني قرآن با اشعار احمد مطر، مجله دانشكده ادبيات وعلوم انساني، دانشگاه كرمان، شماره 25، 1388ش، ص630.

3- تودوروف. بوطيقاي ساختارگرا، ترجمه: محمد نبوي، چاپ دوم، تهران: نشر آگاه، 1382ش، ص48.

ولِـ«جوليا كريستيفا» نصيبٌ كبيرٌ في الدراسات التناصيَّة مِن بين المُنظِّرين في هذا المَجَال، لأنها هي التي فتحت في الحقيقة آفاقاً جديدة في دراسات القرن العشرين بصياغتها لِمصطلح «التناص». وتُعرِّف كريستيفا التناصَّ بأنه أيُّ نصٍّ مأخوذ مِن نصوص أخرى كثيرة[1]. وقد أدخلت هذه الناقدة مصطلحين إلى مباحث التناص، وهما «النصّ الحاضر» و«النصّ الغائب»، ويُسمَّى النصُّ الأصلي النصّ الحاضر، أمَّا النصّ أو النصوص التي ترتبط بالنصِّ الأصلي أو الحاضر فهي النصُّ الغائب. ويُضيء النصُّ الغائب جنبات النصِّ الحاضر، ويُساعِد القارئ على فهمه.

3 - تاريخ التناص في الأدب العربي

عمليَّة الحوار بين النصوص مقولة سَرَت في النصوص المختلفة منذ عصور بعيدة، وليس في الأمر مِن جديدٍ غير المصطلح فقط، وهو التناص. وكانت هناك علاقة على الدوام بين آثار الشعراء والكتاب العرب أيضاً، علاقة تربط أحدها بالآخر، ولم تكن هذه الآثار تستغني عن التأثر والتأثير المتبادلين. ويُمكِن لِنظرة عابرة على أشعار الشعراء العرب مِن العصر الجاهلي وحتى العصر الراهن أن تخبر عن تأثرها بالنصوص المنتمية إلى الفترات السابقة أو إلى النصوص المعاصرة لها، وقد يَحدث هذا التأثر في اللفظ حيناً، وفي المعنى حيناً آخر، وفي اللفظ والمعنى معاً في أحيان أخرى. وهذا الأمر دليل على أن ظاهرة التناص تضرب بجذورها في أعماق الخطاب البلاغي والنقدي القديم، حتى إن وجود بعض المصطلحات القديمة - مثل التضمين والاقتباس والتلميح والمعارضة و... - في إطار النقد الأدبي يُرشدنا إلى مفهوم التناص الحالي.

1- انظر: كريستوا، ژوليا. كلام، مكالمه ورمان، پيام يزدانجو، چاپ اول، تهران: نشر مركز، 1381ش، ص44.

4 - التناص التاريخي في أشعار سعاد الصَّباح

التنـاص التاريخـي نـوع مِـن أنـواع التنـاصِّ التـي يُوظِّـف فيهـا الشـاعر بعـضَ النصـوص أو الأحـداث والشـخصيَّات التاريخيَّـة في نصِّـه الأصـلي، ويَتمتَّـع هـذا التنـاصُّ بنـوع مِـن التناسـب والانسـجام لَـدَى المؤلـف. ويُضاعِـف الشـاعرُ أو الكاتـبُ جماليَّـات نصِّـه الأدبي عندمـا يَسـتفِيد مِـن النصـوص أو الأحـداث التاريخيَّـة، والهـدف مِـن اسـتخدام هـذا النـوع مِـن التنـاصِّ هـو اكتشـاف المـيراث التاريخـي الموجـود في النصـوص المنظومـة والمنثـورة وتوضيحـه. ويُمكِـن القـول بعبـارة أخـرى إن الهـدف منـه هـو إحيـاء الثقافـة التاريخيَّـة عـن طريـق توظيفهـا في ثنايـا النصـوص الأخـرى. وتتمتَّـع أشـعار السـيدة الكويتيَّـة القديـرة سـعاد الصَّبـاح بأهميَّـة خاصَّـة مِـن بـين النصـوص الكثـيرة التـي ترتبـط بالإشـارات التاريخيَّـة في مَجَـال الأدب العـربي. لأنهـا اسـتطاعت إقامـة علاقـة جيِّـدة مـع الأحـداث والشـخصيَّات التاريخيَّـة، وزادت مِـن الـثراء الأدبي في أشـعارها بالإضافـة إلى تأثيرهـا في المُخاطَـب أيضـاً. وغالبـاً مَـا يَظهَـر التنـاصُّ التاريخـيُّ في أشـعار سـعاد الصَّبـاح في قالـب الشـخصيَّات والأحـداث والأماكـن التاريخيَّـة، وهـو مَـا يترك تأثـيراً عميقـاً في المُخاطَب[1].

أ) الشخصيَّات والأحداث التاريخيَّة

إنَّني بنْتُ الكُويتْ
كُلَّما مَرَّ بِبالي، عَرَبُ اليَومِ، بكَيتْ..
كلَّما فَكَّرتُ في حالِ قُريشٍ،
بعدَ أنْ ماتَ رَسولُ اللهِ،
خَانَتْني دُموعي، فبَكَيتْ..

1- مجاهد، أحمد. أشكال التناص الشعري، القاهرة: الهيئة المصريَّة العمَّة للكتاب، 2006م، ص8.

كُلَّما أبْصرْتُ هذا الوَطنَ الممْتدَّ
بينَ القَهْرِ والقَهْرِ.. بكيتْ
كُلَّما حدَّقْتُ في خَارطةِ الأمسِ
وفي خَارطةِ اليومِ..
بَكيتْ
كُلّما شاهدْتُ عُصفوراً بِروما
أو بِباريسَ.. يُغَنّي
دُوْنَ أنْ يشعُرَ بالخَوفِ.. بكَيتْ
كُلَّما شاهدْتُ طِفلاً عَربِيّاً
يشْرَبُ البغْضاءَ من ثَدْيِ الإذاعاتِ..
بَكَيتْ..
كُلَّما شاهدْتُ جَيشاً عربِيّاً
يُطْلِقُ النَّارَ على الشَّعْبِ.. بكَيتْ
كُلَّما حدَّثَني الحَاكِمُ عن عشْقِ الجَماهيرِ لهُ
وعَنِ الشُّورى.. وعنْ حُرّيةِ الرَّأيِ.. بكَيتْ
كُلَّما استجْوَبَني بوليسُ قُطْرٍ عَربيٍّ
عنْ تَفاصِيلِ جَوازي..
عُدْتُ مِنْ حيثُ أَتيتْ[1].

تعكِس هذه الأسطر الشعريَّة التي ننقلها عن سعاد الصَّباح حادثة تاريخيَّة معينة، فهي تستدعي شخصيَّة الرسول صلى الله عليه وسلم المقدَّسة، وتستعير الأحزان والمشكلات التي واجهها

1- الصَّباح، سعاد. ديوان فتافيت امرأة، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1994م، ص135.

العالم الإسلامي بعد رحيل الرسول الأكرم صلى الله عليه وسلم مِن النصِّ الغائب وتسقطها على الأحداث والوقائع الأليمة في بلادها بمهارة، وتعيد خلقها في النصِّ الحاضر.

أنا أمّيَ الغرَّاءُ فاطمةُ الزهراءُ
وأُختيَ العظيمةُ الخنساءُ..
وأبي يعربُ الذي بارَكَ الأرضَ
وقامتْ في أرضهِ الأنبياءُ..
وأخي قاهرُ الغُزاة الصليبيينَ
يا ليتَ تنطِقُ الأشلاءُ..
وديارِي مبرورةٌ بالضّحايا
ولِداتي الأبطالُ والشهداءُ
هؤلاء الكرامُ قومي، فقولوا
مَن همُ قومُكم؟ ومِن أين جاؤوا؟
مَنْ أبوكم؟ مَنْ أمُّكم؟ مَن ذووكم؟
أين تاريخُكم وأينَ البناءُ؟
خيرُ أسلافِكم ذرَتْه السّوافي
وطوَتْه في تِيهها سَيناءُ..
هكذا أدبروا فلم يبقَ منهم
بعدَ موسى.. فكلُّكم لُقَطاءُ[1].

وتُزيِّن الشاعرة الكويتيَّة القديرة أبياتها الشعريَّة باستحضار بعض الشخصيَّات التاريخيَّة والدينيَّة، مثل السيدة فاطمة رضي الله عنها

1- المصدر السابق، ص28.

ونبـيِّ اللـه مـوسى عليـه السـلام، وتضـع المُخاطَـب في فضـاءٍ معنـويٍّ خـاصٍّ. وتشـير إشـارة لطيفـة في هـذا السـياق إلى مـكان تاريخـي، وهـو صحـراء سـيناء. وهـدف سـعاد الصَّبـاح مِـن المـزج بـين التنـاص التاريخـي والدينـي هـو تقويـة بنيـة القصيـدة لديهـا وإثرائهـا أدبيّـاً[1]. كـما أنهـا تُرشِـد أذهـان المُخاطَبـين إلى النـصِّ الغائـب عـن طريـق الإشـارة إلى شـخصيَّتين عربيَّتـين قديمتـين، وهـما الخنسـاء التـي تُعـدُّ أسـوة في الصـبر والصمـود، ويعـرب بـن قحطـان الـذي كان شـخصيَّة عربيَّـة أسـطوريَّة وقائـداً مِـن قادتهـم الأسـطوريِّين. وتسـتفيد الشـاعرة العربيَّـة أيضـاً مِـن شـخصيَّة صـلاح الديـن الأيـوبي التاريخيَّـة، وهـو القائـد الـذي هـزم الصليبيِّـين، في بَيَـان مقصودهـا والتعبـير عـن أفكارهـا. وهـي تسـتثير روح الإيثـار والشـجاعة والشـهامة والصمـود والمقاومـة في أبنـاء أمَّتِهـا بهـذه الطريقـة، كـما أنهـا تنفـض غبـار النسـيان عـن أحـداث زمانهـا الملموسـة، وتحيـي الأفـكار الإنسـانيَّة والمثاليَّـة ببَيَـان مناسـب ولغـة مُنمَّقـة.

ليتَني غانيةُ «الجيشا» التي تَهوى العطاءْ
ليتَني.. كي أهبَ العمرَ لعينَيك فداءْ
أملأُ الدُّنيا حواليكَ عبيراً وضياء
وأُحيلُ الجوَّ إيناساً وبِشْراً وهناءْ
وأُذيبُ الثلجَ من حولِك في بردِ الشِّتاءْ
وتراني ظلَّك الحاني إذا ما الصيفُ جاءْ
وأُغنّي لكَ من عاطفتي أحلى غناءْ
وأرى في ثغرِك العاطرِ لي أشهى غِذاء
وأرى في حضنِك الدافئِ لي أغلى رِداءْ

1- النسور، تيسير. البناء اللغوي والفني في شعر سعاد الصَّباح، الطبعة الأولى، بيروت: 2002م، ص54.

ثمّ أروي لك شِعراً لم يقلْه الشُّعراءْ
وحكايا لم تَرِدْ فيما رواهُ الحُكماء
وكأنّي شهرزاد الحبِّ عادت في الخَفاءْ
لتردَّ المللَ القاتلَ عن سيِّدها طولَ المساء[1].

وتوجِّه سعاد الصَّباح ذهن المُخاطَب إلى النصِّ الغائب باستدعائها لِشخصيات تاريخيَّة مثل فتاة «الجيشا»[2] والأميرة «شهرزاد» بطلة كتاب «ألف ليلة وليلة» الشهيرة. وتسعى الشاعرة مِن وراء ذلك إلى الرَّبط بين فتاة الجيشا وشهرزاد بأشعارها الوجدانيَّة لِكَي تجعل منهما رمزاً لِلتضحية والخنوع والاستكانة.

فإن جرحوني
فأجمل ما في الوجود غزال جريح
وإن صلبوني
فشكراً لهم
لقد جعلوني بصف المسيح[3].

وتزيح الشاعرة السِّتار في الفقرة السابقة مِن شعرها عن الظلم والجور المهيمنين في أشعارها، وتستثير عواطف المُخاطَب وأحاسيسه بصدق، حيث تعيد خلق خطة صلب المسيح في النصِّ الحاضر بالإشارة إلى شخصيَّة المسيح التاريخيَّة، وترى أن مصيرها مثل مصير

1- الصَّباح، سعاد. ديوان أمنية، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1996م، ص95.

2- فتيات الجيشا، فنانات يابانيَّات تقليديَّات، مارسن دور مضيفات يمتلكن مهارات في الفنون المسرحيَّة اليابانيَّة المختلفة. واعتبر عمل الجيشا محوراً لِلجدل منذ القرن الثامن عشر، حيث قرن البعضُ اسم نساء الجيشا بعمل البغايا والمومسات، وتم إقصاؤهن ووَضعن في أحياء معزولة بسبب الجدل القائم حول طبيعة عملهن.

3- الصَّباح، سعاد. ديوان القصيدة أنثى والأنثى قصيدة، الكويت: دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، 1999م، ص79.

المسيح. وتسلم الشاعرة بأن رؤوس الظلم وزعماء الجور والبغي يلوثون أيديهم بالذنوب والآثام حينما يُقدِمون على صَلْبها وقتل الناس الأبرياء كما حَمَل أسلافهم مِن الظالمين العار لإقدامهم على صَلْب المسيح كما يَعتقِد المسيحيُّون.

وتستفيد سعاد الصَّباح مِن الشخصيَّات التاريخيَّة بسبب تجربتها الشعريَّة وتأثرها بالثقافة المحيطة بها والمجتمع الذي كانت تعيش فيه، وهو ما يُؤدِّي إلى تشكيل الشخصيَّات التاريخيَّة لِلقسم الأساسي في أشعارها[1].

لن تنتهي المقاومةْ
لن تنتهي المقاومةْ
حتى يعودَ موطني جزيرةً للحبِّ والسلامْ
ونرجعَ الكويتُ مثلَ دانةٍ جميلةٍ
في شاطئِ.. الأحلامْ..
سيرحلُ المغولْ[2].

وتخلق سعاد الصَّباح النصَّ الحاضرَ وتقدِّم قراءة جديدة له باستدعائها لِشخصيَّة المغولي أو لقبه التاريخي الذي يشمل جميع الأقوام والشعوب المتوحشة. وتربط الشاعرة بين مَا فعلوه في الماضي ومَا فعله العراقيُّون بالكويت في الحاضر، فقد أحرق المغول المكتبات والكتب و... بعد احتلالهم لِلبلاد الإسلاميَّة، وكانوا سبباً في قتل وتشريد كثير مِن العلماء والأدباء، ثم جَاء احتلال الكويت عن

1- خليل، إبراهيم. تحوُّلات النصِّ: بحوث ومقالات في النقد الأدبي، عمان: الأكاديميَّة للنشر، ص1999م، ص15.

2- الصَّباح، سعاد. ديوان برقيَّات عاجلة إلى وطني، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1997م، ص56.

طريـق القـوات العراقيَّـة ليؤثـر في النظـرة الشـاعريَّة لِسـعاد الصَّبـاح ويَدفعهـا إلى اسـتدعاء حادثـة المغـول التاريخيَّـة لِتحـول اهتـمام هـذه الشـاعرة إلى المسـائل والقضايـا والمشـاكل السياسـيَّة في بلادهـا وتـبرز حِـسَّ الوطنيَّـة والدفـاع عـن الأمَّـة والكيـان العـربي في روحهـا. وتنظـر الشـاعرة إلى هـذا المنظـر نظـرة متفائلـة، وتدعـو شـعبها إلى مقاومـة النظـام المحتـل، وتشـعل روح الأمـل فيهـم.

ب) الأماكن والأحداث التاريخيَّة

تـؤدِّي الحـوادث والأماكـن التاريخيَّـة دوراً مهـمّاً في كثـير مِـن أشـعار سـعاد الصَّبـاح، فهـي تسـتلهم الأماكـن التاريخيَّـة المقدَّسـة وتسـتدعيها، وتسـتعملها في التعبـير عـن مفاهيـم مثـل الحريَّـة والوطنيَّـة والجهـاد في سـبيل اللـه والمقاومـة والاستشـهاد.

هذا الذي قد قتلَ الكويتْ..
يا سادتي:
لم يأتِ من غياهبِ المجهولْ
فهو امتدادٌ مرعبٌ لفكرِ كربلاءْ..
وعنفِ كربلاءْ
ومقتلِ الحسين مغدوراً على رمالِ كربلاءْ..
قاتلها من منتجاتِ أرضنا
كالقمحِ، والشعير، والبقول..
قاتلها، ليس سوى مغامرٍ
سطا على عباءةِ الرسولْ..
هذا الذي قد قتلَ الكويتْ..

لم يأتِ من فراغْ[1].

تُعلِي الشاعرة صوتها بالصراخ المُنبعِث مِن قلب كسير، معترفة بأن العدو ليس غريباً، وإنما هو ابن مِن أبناء أمَّتِها، وذلك بإظهارها لِلنصِّ الغائب وحضوره في تيَّارها الشعري (النصّ الحاضر). وتصوِّر الشاعرة قِسماً مِن حادثة كربلاء التاريخيَّة في تصويرها الشاعري لِلأحداث وباستدعاء النصِّ الغائب، وترسم لوحة كربلائيَّة، وتعرض مهارتها في توظيف التأثير الجَمَالي والعاطفي، لأن لفظ كربلاء يُستخدَم بأسلوبين، أحدهما الاستخدام اليومي المباشر لِلألفاظ، وثانيهما الاستخدام العاطفي الانفعالي[2].

آتي إلى الجَنوبِ
حيثُ الأرضُ تُنبِتُ الليمونَ، والزيتونَ،
والأبطالْ
وتُنْبِتُ العزّةَ.. والنَّخْوةَ.. والرِّجالْ..
آتي إلى الجَنُوبِ
كي أُقبِّلَ السُّيُوفَ، والخيولَ، والنِّصالْ..
وفي فمي سؤالْ:
هل أصبحَ الجَنُوبُ وحدَه.. قاعدةَ النِّضالْ؟[3]

وتصوِّر الشاعرة جنوب بلاد الليمون والزيتون، مَهْد الأبطال والرجال الشجعان، وأرض السيوف والرماح والنصال وقاعدة الكفاح

1- المصدر السابق، ص11.

2- الورقي، السعيد بيومي. لغة الشعر العربي الحديث، الطبعة الأولى، المملكة العربية السعوديَّة: 1985م، ص160.

3- الصَّباح، سعاد. ديوان خذني إلى حدود الشمس، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1997م، ص157.

والنضال، تصور هذا المكان التاريخي في متنها الشعري حتى تُثري تجربتها الشعريَّة وتُلْبس أبناءَ أمَّتِها رداءَ العزة والفخار مِن خلال استحضار الذكريات. وتستدعي فلسطين التي تُعَد مِن الأماكن التاريخيَّة المعروفة وكانت مَهْداً لِبعض أنبياء الله الذين ترعرعوا على أرضها وتذكرها مع الجنوب في سياق تحقيق هذا الهدف.

قَاوِمي.. أَيَّتُها الأيْدي الجميلة..
قَاوِمي.. أَيَّتُها الأيْدي التي بلَّلها
ماءُ الطُّفولَة..
لا تُبالي أبداً، بأكاذيب القبيلة..
لم نُحرِّرْ نَحنُ شبراً من فِلِسْطينَ.. ولكن
حرّرتنا هذه الأيّدي الرَّسُولَة[1].

فلسطين، أرض الأبطال الأسيرة في غياهب ظلم الجلَّادين وجَوْر المحتلين وبَغيهم، فلسطين نموذج البلد الذي نسج عنكبوت الاحتلال خيوطه حوله وسقط في براثنه، البلد الذي رأى بعينه سيطرة الحُكَّام الذين غضُّوا الطرف عن صرخات الاستغاثة التي يُطلِقها الشعب المظلوم، وهي الوقائع والأحداث التي تحمل سعاد الصَّباح إلى أرض الطفولة الطاهرة البريئة، وتربط بمثل هذا المفهوم النصَّ الغائبَ بالأعمال السوداء التي يقوم المحتلون في بلدها، وتدعو الجميع إلى الصمود، وتسعى إلى تقوية خطوط المقاومة والثبات والصمود بين الناس مِن خلال إحباط مؤامرات العدو.

1- المصدر السابق، ص157.

خاتمة

غالباً مَا يَظهَر التناصُّ التاريخيُّ في أشعار سعاد الصَّباح في قالب الشخصيَّات والأحداث والأماكن التاريخيَّة. وتستفيد الشاعرة مِن هذه الأمور في بَيَان المسائل الاجتماعيَّة والسياسيَّة والتاريخيَّة. وقد استطاعت إظهار قدرتها الفنيَّة في مَجَال الأدب وتوصيل رسالتها إلى القارئ. وتعاملت مع النصِّ الغائب بإشارتها إلى الأحداث التاريخيَّة التي وقعت بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم ووجود ناقضي العهود والمواثيق في تصوير الوَجْه الحقيقي لِلاحتلال وأفعال المحتلين السوداء في بلادها. ومِن ناحيةٍ أخرى فإنها تدعو الجميع إلى التضحية والفداء والإيثار بذكرها لِكربلاء كمكان تاريخي والمصيبة التي حدثت في ذلك اليوم وتضحية الإمام الحسين رضي الله عنه. كما أنها تستعير حادثة الهجوم المغولي المؤلمة مِن النصِّ الغائب وتُعيد خلقها مِن خلال النصِّ الحاضر حتى ترسم صورة لِجرائم العراقيِّين في بلادها. وبهذا توطد الشاعرة العلاقة بين النصِّ الغائب والنصِّ الحاضر، وتُثري تجربتها الشعريَّة.

المصادر والمراجع

- آلـن، گراهـام. بينامتنيـت، ترجمـه: پيـام يزدانجـو، تهـران: نـشر مركـز، 1380ش.
- تـودوروف. بوطيقـاي سـاختارگرا، ترجمـه: محمـد نبـوي، چـاپ دوم، تهـران: نـشر آگاه، 1382ش.
- خلـف، فاضـل. سـعاد الصَّباح الشـعر والشـاعرة، الكويت: منشـورات شركة النـور، 1992م.
- خليـل، إبراهيـم. تحـوُّلات النـصِّ: بحـوث ومقـالات في النقـد الأدبي، عـمان: الأكاديميَّـة للنـشر، ص1999م.
- الصَّبـاح، سـعاد. ديـوان فتافيـت امـرأة، الكويـت: دار سـعاد الصَّبـاح للنـشر والتوزيـع، 1994م.
- الصَّبـاح، سـعاد. ديـوان أمنيـة، الكويـت: دار سـعاد الصَّبـاح للنـشر والتوزيـع، 1996م.
- الصَّبـاح، سـعاد. ديـوان في البـدء كانـت الأنثـى، الكويـت: دار سـعاد الصَّبـاح للنـشر والتوزيـع، 1997م.
- الصَّبـاح، سـعاد. ديـوان برقيَّـات عاجلـة إلى وطنـي، الكويـت: دار سـعاد الصَّبـاح للنـشر والتوزيـع، 1997م.
- الصَّبـاح، سـعاد. ديـوان خـذني إلى حـدود الشـمس، الكويـت: دار سـعاد الصَّبـاح للنـشر والتوزيـع، 1997م.

- الصَّبـاح، سـعاد. ديـوان القصيـدة أنثـى والأنثـى قصيـدة، الكويـت: دار سـعاد الصَّبـاح للنـشر والتوزيـع، 1999م.

- عيـسى، فـوزي. قـراءة في شـعر سـعاد الصَّبـاح، القاهـرة: دار الجميـل للنشر، 2002م.

- كريسـتوا، ژوليـا. كلام، مكالمـه ورمـان، پيـام يزدانجـو، چـاپ اول، تهـران: نـشر مركـز، 1381ش.

- مجاهـد، أحمـد. أشـكال التنـاص الشـعري، القاهـرة: الهيئـة المصريَّـة العمَّـة للكتـاب، 2006م.

- ميرزايـي، فرامـرز وماشـا اللـه واحـدي. روابـط بينامتنـي قـرآن بـا اشـعار احمـد مطـر، مجلـه دانشـكده ادبيـات وعلـوم انسـاني، دانشـگاه كرمـان، شـماره 25، 1388ش.

- النسـور، تيسـير. البنـاء اللغـوي والفنـي في شـعر سـعاد الصَّبـاح، الطبعـة الأولى، بـيروت: 2002م.

- الورقـي، السـعيد بيومـي. لغـة الشـعر العـربي الحديـث، الطبعـة الأولى، المملكـة العربيـة السـعوديَّة: 1985م.

القسم الثاني

الدراسات المنشورة باللغة العربيَّة

الدراسة الأولى
التناص الديني في أدب المرأة الكويتيَّة
شعر سعاد الصَّباح نموذجاً

د. فاطمة ذوالقدر

جامعة الإمام الصادق، طهران

مجلة الجمعيَّة العلميَّة الإيرانيَّة للغة العربيَّة وآدابها

2010م

التناص الديني في أدب المرأة الكويتيَّة
شعر سعاد الصَّباح نموذجاً

الملخص

لم يَحظ الأدب في الكويت -لكونه جديد النشأة- بمَا حظي به مِن عناية واهتمام في البلدان الأخرى، ولم يَنل نصيبه مِن الدراسة بالقدر الكافي ولاسيما الشعر النسوي وأدب المرأة. وهذا البحث يُشير أولاً وباختصار إلى بعض البحوث والدراسات التي تناولت قصائد الشاعرة الكويتيَّة سعاد الصَّباح، ومِن ثَمَّ يَدرس التناص الديني وميادين استعماله في أدب المرأة الكويتيَّة مِن خلال ذِكْر نماذج شعريَّة مِن بعض دواوين الشاعرة، ويُبيِّن مَدَى تأثر هذه الأشعار بالتناص الديني في أنواعه المختلفة مِن استدعاء الآيات القرآنيَّة أو استحضار الحوادث التاريخيَّة والشخصيَّات والأماكن الدينيَّة المذكورة فيها بشكل مباشر أو غير مباشر، وأخيراً يَكشِف عن قدرة الشاعرة ونجاحها في توظيف التناص واستخدامه فنيّاً وموضوعيّاً في خلق أجواء دينيَّة مليئة بالشجاعة والمقاومة والجهاد. وبما أن الشاعرة سعاد الصَّباح خبيرة بفن الشعر وضوابطه الإبداعيَّة، ونظراً لِكميَّة إنتاجها الوفير ومَا تركته مِن أثر بارز في تطوير أدب المرأة في الكويت، فقد تَمَّ تناول أشعارها باعتبارها الأجدر والأفضل. كما تتجلَّى أهميَّة هذا البحث في أن التناص الديني مِن المصطلحات الحديثة في الأدب والنقد ولم يُدرَس بكثرة، خاصَّة في الأدب الكويتي المعاصر.

الملفردات الرئيسة: الكويت، الشعر النسوي، التناص، المأثور الديني، التاريخ الديني.

المقدمة

لم يكن هناك شيء يُطلَق عليه اسم أدب أو أدباء حينما نزح الناس إلى الكويت في أوائل القرن الثامن عشر، حيث بَرَز كيان هذه الدولة ونشأ تاريخها في ظل بيئة فقيرة، متخلِّفة ثقافيّاً. ولكن، ومع إطلالة القرن العشرين وبعد التغييرات السياسيَّة والاقتصاديَّة، تفتَّحت في الكويت مواهب عديدة مِن الشعراء الذين واكبوا الأحداث والقضايا مِن خلال أشعارهم، خاصةً القضيَّة الفلسطينيَّة وقضايا التحرير والوحدة. وعلى الرغم مِن العوامل الكثيرة والتقاليد والعادات التي أبعدت المرأة مِن المراكز المُهمَّة والحسَّاسَة، ولم تسمح بتعليمها أدبيّاً وفنيّاً، استطعنا أن نجد المرأة الكويتيَّة التي أفلتت مِن هذا الحصار الاجتماعي العتيق، ولكن هذا الشيء لم يكن ملحوظاً لِلغاية. ومع مرور الزمن، وبعد التغييرات الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والسياسيَّة الكبيرة، مثل الحركة النسائيَّة والثقافيَّة، واكتشاف النفط واستثماره وظهور النوادي الأدبيَّة، وفي أعقاب هذه التغييرات التي أنهت نمطاً مِن الحياة وطوت صفحة لِتبدأ صفحة جديدة في مسيرة الحركة الأدبيَّة لِلمرأة الكويتيَّة، نشاهد تحولاً كبيراً في مسيرة الحركة الأدبيَّة لِلمرأة الكويتيَّة. كما تعتبر الفترة الممتدة مَا بين 1940 إلى 1970م بمثابة بداية لِظهور الجيل الجديد لِلمرأة الأديبة في الكويت بعد حصولها على التعليم العالي[1].

هذا وقد حققت سعاد الصَّباح ورغم المعوقات التي فرضتها التقاليد والأعراف الاجتماعيَّة أمام المرأة مستوى ثقافيّاً وأدبيّاً رائعاً، ونظراً لِكميَّة إنتاجها الوفير ومَا تركته مِن أثر بارز في تطوير الأدب

1- Gail، Ramsay. Styles of expression in women's literature in the Gulf، Orientalia Suecana، vol. 51.

الكويتي ولِكونها وبشهادة النقاد مِن أهم الشاعرات الكويتيَّات[1]، وكذلك براعتها اللغويَّة وأسلوبها المتطور وواقعيتها الملموسة[2]، فقد تَمَّ تناول أشعارها باعتبارها الأجدر والأفضل. وبما أن التناص الديني مَن المصطلحات الحديثة في الأدب والنقد ولم يُدرَس بكثرة، خاصَّة في الأدب الكويتي المعاصر، فقد تطرقت الدراسة لِموضوع التناص الديني في أشعار سعاد الصَّباح.

وفي هذا الإطار ولِلوصول لِلهدف المنشود، تشير الدراسة في البدء إلى بعض البحوث التي تناولت أشعار سعاد الصَّباح، ومِن ثم وبعد أن نذكر نبذة عن السيرة الذاتية لِسعاد الصَّباح تتناول أشعار وقصائد الشاعرة وتُبيِّن مَدَى تأثرها بالتناص الديني في أنواعه المختلفة، مِن التناص بالنص الديني مثل القرآن الكريم والحاديث الشريفة، أو التناص بالتاريخ الديني كالشخصيَّات الدينيَّة والتاريخيَّة والتراثيَّة والأحداث والأماكن المقدسة في الدين، ومِن ثمَّ تستنتج بأن الشاعرة قد تمكَّنت مِن استخدام التناص الديني بأشكاله المختلفة وأحسنت استخدامه فنيّاً وموضوعيّاً، وكذلك توظيفه بالتصريح والإيماء لإثارة الحِسِّ الديني خاصَّة في القضايا الوطنيَّة وبَيَان المشاعر والأحاسيس، وأخيراً أشعار المقاومة والجهاد في سبيل الله والدفاع عن النفس.

أمَّا المنهج المتبع فهو المنهج التحليلي الوصفي، إذ يعتمد على إنتاجات سعاد الصَّباح وكذلك الدراسات المتصلة بهذا المَجَال، فقد تناول العديد مِن الباحثين مفهوم التناص بصورة عامَّة والتناص

1- خلف، فاضل. سعاد الصَّباح: الشعر والشاعرة، الكويت: منشورات شركة النور، 1992م، ص7. وانظر أيضاً: مروة، إسماعيل. سعاد الصَّباح شاعرة شتائيَّة في الحُبِّ والغضب، بيروت: راتنور، 2000م، ص26.

2- عيسى، فوزي. ديوان القصيدة أنثى والأنثى قصيدة: قراءة في شعر سعاد الصَّباح، القاهرة: دار جميل للنشر، 2002م، ص67.

الدينـي بصـورة خاصَّـة، كالكاتـب أحمـد مجاهـد في كتابـه «أشـكال التنـاص الشـعري»، والكاتـب أحمـد الزغبـي في كتابـه «التنـاص نظريّـاً وتطبيقيّـاً»، وكذلـك محمـد مفتـاح في كتابـه «إسـتراتيجيَّة التنـاص»، كـما وتطرقـت الباحثـة تيسـير رجـب النسـور في كتابهـا «البنـاء اللغـوي والفنـي في شـعر سـعاد الصَّبـاح» إلى دلالات الألفـاظ في قصائـد الشـاعرة سـعاد الصَّبـاح.

دراسات سابقة للبحث

الشـاعرة الكويتيَّـة سـعاد الصَّبـاح شـاعرة عربيَّـة، اهتمـت بهمـوم الإنسـان، خاصَّـة قضايـا المـرأة، وشـاركت في نـدوات فكريَّـة وأدبيَّـة عالميَّـة وعربيَّـة وجعلـت مِـن أدبهـا أدب قضيَّـة، آمنـت بهـا، وقـد غلبـت الوطنيَّـة والوجدانيَّـة عـلى مجمـل شـعرها، فـكان سـبباً لاندفـاع الكثـير مِـن الدارسـين والباحثـين لِتنـاول أشـعارها ونقدهـا، وسَـوف أحـاول فيـما يـلي ذِكْـر بعـض مِـن هـذه الدراسـات والبحـوث حسـب تسلسـلها الزمنـي، فقـد درس سـعيد فرحـات في كتابـه «قراءة نقديَّة في شـعر سـعاد الصَّبـاح» ثلاثـة دواويـن مِـن أعـمال الشـاعرة، منطلقـاً مِـن تحديـد ثـلاث مـدارس شـعريَّة في سـيرتها الأدبيَّـة، وهـي المدرسـة الرومانسـيَّة الحديثـة في ديوانهـا «أمنيـة»، والمدرسـة الكلاسـيكيَّة الإنسـانيَّة في ديوانهـا «فتافيت امـرأة» والمدرسـة المهجريَّـة في «إليـك يـا ولـدي». وكان ثـاني الدارسـين لِشـعرها في عـام 1987م محمـد ألتونجـي عـبر كتابـه «قـراءة مسـافر في شـعر سـعاد الصَّبـاح»، فقـد بهرتـه جرأتهـا وقدرتهـا اللغويَّـة، فأسـماها الشـاعرة الصنَّـاع، وقسَّـم شـعرها إلى ثلاثـة محـاور، هـي: الوطنـي والاجتماعـي والوجـداني. وبعـد أن تابـع «فاضـل خلـف» عـام 1992م تجربتهـا الشـعريَّة في دراسـته «سـعاد الصَّبـاح الشـعر والشـاعرة» يُطـلُّ علينـا نبيـل راغـب في بحثـه «عـزف عـلى أوتار مشـدودة: دراسـة في شـعر

سعاد الصَّباح»، حيث أعجبه منها امتلاكها قدراً مِن الإقدام والجرأة على الخوض في أكثر قضايا المجتمع والمرأة بلغة سلسة بعيداً عن صخور التقعير وأحجار التعقيد[1]. وكتب فضل الأمين دراسة بعنوان «سعاد الصَّباح شاعرة الانتماء الحميم»، وتناول فيها الشاعرة على أنها امرأة استثنائيَّة في انتمائها لِلأرض والوطن[2]. ونقف مع محمود حيدر في مطالعته «لغة التماس في شعر سعاد الصَّباح»، تلك اللغة التي احتازت بها سعاد الصَّباح حدود كونها واسطة لإظهار المعنى، فهي تخطو لِتكون المعنى إيَّاه[3]، كما وقد ركَّز كلٌّ مِن عبداللطيف الأرناؤوط في كتابه «سعاد الصَّباح: رحلة في أعمالها الغير كاملة» وكذلك سمير استيتيه في بحثه «الوظيفة اللغويَّة في تحليل النصوص ونقدها» على قصائد الشاعرة في تحليل الوظيفة اللغويَّة مِن خلال تلاحم العمل الفني وترابطه. وقد تطرَّق سمير سرحان إلى قصائدها الوطنيَّة في كتابه «صورة الواقع العربي في شعر سعاد الصَّباح» ووَصَفها بشاعرة وطنيَّة مِن الطراز النادر ووَجَد قصائدها مُطرَّزة بحب الوطن وألوان الفجيعة والحزن. وفي عام 1999م قام الباحث الإيراني خيرالله الجداوي في رسالة ماجستير بعنوان «الشعر الكويتي المعاصر» بدراسة قِسْم مِن أشعار سعاد الصَّباح ونقدها. أمَّا كتاب التكريم الذي صدر عن المنتدى الثقافي المصري بإشراف عبدالعزيز حجازي تحت عنوان «منارة على الخليج، الشاعرة سعاد الصَّباح» فيُعتبَر موسوعة أدبيَّة جمعت آراء ونظريَّات وبحوث نخبة مِن كبار الأدباء والنقاد عن شخصيَّة الشاعرة ورحلتها الأدبيَّة والفنيَّة، أمثال محمد البعلبكي وهدى عبدالناصر ورجاء النقاش وغيرهم الكثير.

1- راغب، نبيل. عزف على أوتار مشدودة، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 1993م، ص336.

2- الأمين، فضل. سعاد الصَّباح شاعرة الانتماء الحميم، بيروت: شركة النور، 1964م، ص8.

3- حيدر، محمود. لغة التماس في شعر سعاد الصَّباح، بيروت: مؤسسة الكتاب الحديث، 1995م، ص20.

وجديـر بالذِكْـر أن هـذا الجانـب والبُعْـد، ألا وهـو التنـاص الدينـي في أشـعار سـعاد الصَّبـاح، لم يُـدرَس حتـى الآن مِـن قبـل الباحثـين والنقـاد، إذا فهـو موضـوع حديـث ومُعتـبَر، ويحتـاج إلى درسـة متأنيـة وكاملـة.

وقـد تداخلـت في شـعر سـعاد الصَّبـاح قضيَّتـان وتمازجتـا: قضيَّـة تحـرُّر المـرأة العربيَّـة وتصويـر واقعهـا في مجتمـع مُغلَـق تحـت سـيطرة الرجال، وقضيَّـة همـوم الأمَّـة الإسـلاميَّة، خاصَّـة قضيَّـة الشـعب الفلسـطيني ومواجهـة الخطـر الصهيـوني الـذي احتـل مسـاحة كبـيرة في قصائدهـا[1].

وأمَّـا عـلى مسـتوى الشـكل الفنـي والوحـدة الدراميَّـة لِلقصيـدة فقـد اسـتعانت الشـاعرة بجميـع أدوات الشـعر مِـن رمـوز وصـور وإيحـاءات وأوزان وقـواف وغـير ذلـك مِـن أدوات الوحـدة الفنيَّـة لِلقصيـدة. وعـلى الرغـم مِـن هـذه الأبعـاد الفكريَّـة المُركَّبـة في قصائدهـا فإنهـا لم تتخـلَّ عـن لغتهـا السلسـة المتدفقـة في يُـسْر وسـهولة بعيـداً عـن صخـور التعقيـد، مثـل اسـتخدامها أوزان الخفيـف والرمـل والرجـز والمتـدارك التـي يسـهل عـلى الجمهـور العـادي اسـتيعابها والإحسـاس بهـا[2].

وبهـذا الإنتـاج المتـوالي اسـتطاعت أن تخلِّد اسـمها في مقدمة الشـاعرات الكويتيَّـات ممثلـة بحـق لِجيـل السـبعينات. وكـما تخطَّـت حاجـز الكـم عنـد المحـاولات الأولى فجديـر بالذكـر بـأن يقـال بأنهـا قدَّمـت إنتاجـاً شـعريّاً ذا مسـتوى مُتميِّـز وجديـر بدراسـة متأنيـة مِـن جميـع الجوانـب والزوايا.

1- الأمين، فضل. سعاد الصَّباح شاعرة الانتماء الحميم، ص8.

2- عيسى، فوزي. ديوان القصيدة أنثى والأنثى قصيدة، ص157.

التناص الديني في قصائد الشاعرة الدكتورة سعاد الصَّباح

التناص الديني هو مَا يَعتمد فيه الشاعر أو الأديب على الاقتباس مِن كتب الأديان الثلاثة أو أقوال الأنبياء، أو القصص أو الإشارات التراثية الدينيَّة، ممَّا يَجعل النصوص الشعريَّة ذات سلطة تأثيريَّة قويَّة تزخر بجوانب وقِيَم أخلاقيَّة. ويُفترَض في هذه التناصَّات أن تنسجم مع النصِّ الجديد وتعمقه وتثريه فنيّاً وفكريّاً. والتناص والاقتباس والتضمين في التراث أساليب فنيَّة توظَّف لِبلورة الحاضر مِن خلال تجربة الماضي، وتُستحضَر لِتعزيز موقف الكاتب مِن الرؤى والمفاهيم التي يَطرحها أو يُثيرها في نصِّه. ويَنقسِم التناص الديني إلى قسمين وهما: 1 – التناص بالنصِّ الديني 2 – التناص بالتاريخ الديني.

ومِن خلال دراستنا لِقصائد الشاعرة التي تطرقت فيها لِمواضيع مختلفة، وجدنا بأنها توظِّف التناص الديني بأنواعه المختلفة بصورة واضحة وشفافة وتستعين بجميع أساليب الإبداع الفني لِتظهره بأفضل وَجْهٍ مُمكِن، خاصَّة القصائد التي تدعو إلى الجهاد والمقاومة والدفاع عن الأرض وبيان حقيقة الظلم اللاحق بالأمَّة الإسلاميَّة وكذلك الفخر والمباهاة بالانتماء لِلجذور الإسلاميَّة. وسَوف نحاول في هذا البحث متابعة قدرة الشاعرة الفنيَّة في توظيف التناص الديني، وسنذكر في البداية تلك الأشعار التي استخدمت النوع الأول ومِن ثمَّ نتطرق لِلنوع الآخر الذي هو أكثر تجليّاً في قصائدها.

1 – التناص بالنص الديني

التناص بالنص الديني هو الذي يَشمل التناص بالآيات القرآنيَّة والأحاديث المأثورة والأدعية والشعارات الدينيَّة، ويُمكِن أن يكون

التنـاص في هـذا النـوع أحيانـاً بتغيـير في التركيـب أو باسـتعمال بعـض مفرداتـه، كـما يُشـير إلى المعـاني القرآنيَّـة والروايـات المأثـورة عـن النبـي صـلى اللـه عليـه وسـلم، إمَّـا بالتصريـح أو التلميـح والإضـمار. وقـد اسـتدعت سـعاد الصَّبـاح في بعـض مِـن قصائدهـا مفـردة أو بعـض المفـردات القرآنيَّـة وحولتهـا إلى المقاصـد والمعـاني المرميـة لهـا، والجماليَّـة في هـذا النـوع تكـون أحيانـاً أكـثر مِـن التصريـح والاقتبـاس الكامـل مِـن الآيـة القرآنيَّـة نفسِـها، لأن النـصَّ لا يتـم إبداعـه مِـن خـلال رؤيـة الفنـان بـل يَتِـم عـن طريـق إدمـاج نصـوص في النـصِّ الحـاضر. كـما أن هـذا النـوع مِـن التنـاص يُسـتعمَل كثـيراً في أشـعار المقاومـة، خاصَّـة الآيـات التـي فيهـا تصريـح باسـم الجهـاد والصـبر والمثابـرة ومِـن ثـمَّ النـصر، وكذلـك بَيَـان شِـدَّة الإحساسـات والعواطـف وعاقبـة الأمـور. ونذكـر عـلى سـبيل المثـال هـذه الأبيـات لِلشـاعرة:

وأبكي.. وأجزع.. خوفاً عليك
مِن الفتنة المُرَّة الطاغية
فمأساة لبنان لمَّا تزل
تلوح بألوانها القانية
فإيَّاك إيَّاك أن يَخدعوك
وأن يَدفعوك إلى الهاوية[1].

توظـف الشـاعرة في هـذه الأبيـات بعـض المفـردات القرآنيَّـة مثـل «الطاغيـة» التـي فيهـا اقتبـاس مِـن الآيـة الكريمـة «فأمـا ثمـود فأهلكـوا بالطاغيـة» (الحاقـة، الآيـة 5)، وكذلـك «الهاويـة» التـي اسـتدعتها مِـن هـذه الآيـة «فأمُّـه هاويـة» (القارعـة، الآيـة 9)، لِتصـل إلى مَـا ترمـز إليـه وهـو بَيَـان مَـا أصـاب لبنـان مِـن فـتن وضيـاع وتفـرُّق، فهـي تخـاف عـلى

1- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1994م، ص78.

وطـن تخـشى أن يُصيبـه مَـا أصـاب لبنـان مِـن مـآسي وألم. ونلاحـظ أنهـا اسـتطاعت أن تسـتفيد مِـن التنـاص الدينـي في رمـوزه، يُضـاف إلى ذلـك أن واقعهـا الاجتماعـي والسـياسي كان لـه دور كبـير في اختيـار هـذا النـوع مِـن التنـاص الدينـي.

وخـير مثـال لِلتنـاص بالأحاديـث المأثـورة عـن الرسـول صـلى اللـه عليـه وسـلم في دواويـن الشـاعرة سـعاد الصَّبـاح هـو هـذه الأبيـات التـي تقـول فيهـا:

سوفَ أبْقى دَائماً..
أنتظِرُ المهديَّ يأْتِينا
وفي عينَيهِ عُصفورٌ يُغنّي..
وقَمَرْ..
وتَباشيرُ مطَرْ..
سوفَ أبْقى دَائماً..
أبحثُ عنْ صَفصافَةٍ.. عنْ نجْمةٍ..
عنْ جنَّةٍ خلْفَ السَّرابْ..
سوفَ أبْقى دائِماً..
أنتظِرُ الورْدَ الذي
يطلُعُ منْ تحْتِ الخَرابْ[1].

عـلى الرغـم مِـن أن الاقتبـاس كان يذهـب أكـثره في اتجـاه آيـات القـرآن والأحاديـث النبويَّـة فإننـا نشـاهد أيضـاً اسـتعمال الشـعارات والأدعيَّـة الدينيَّـة بوفـرة في التنصيـص، لِـمَا لهـا مِـن تـداول بـين النـاس وأثـر في

1- الصَّباح، سعاد. ديوان برقيَّات عاجلة إلى وطني، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1997م ص9.

القلـوب وتحريـك لِلمشـاعر نحـو غايـة الشـاعر وهدفـه. كـما تسـتلهم الشـاعرة مِـن بعـض فقـرات الأذان وتنشـد:

ستبعث الكويتُ مِن رمادها.. كطائرِ الفينيقْ
وتبدأُ الرحلةَ مِن أولها..
ويرفعُ القلوعَ سندبادْ
وينبتُ العشبُ على دفاتر الأولادْ
وتصرخُ الأمواجُ في الخليجْ:
حيَّ على الجهادْ..
حيَّ على الجهادْ[1].

لفـد اسـتدعت الشـاعرة في هـذه الأبيـات شـعار المسـلمين في الأذان ألا وهـو «حـي عـلى الفـلاح»، واسـتفادت مِـن كلمـة مشـابهة لهـا وهـي «الجهـاد»، مسـتعملةً بذلـك بعـض الفنـون البديعيَّـة كالجنـاس، حيـث نـرى فيهـا جناسـاً ناقصـاً، وهـذا الأمـر يتداعـى معنـى الفـلاح والـذي يعقـب الجهـاد. واسـتخدمت التكـرار في سـياقها الشـعري بمـا فيـه مِـن إيحـاءات نفسـيَّة تحـاول مِـن خلالـه التأكيـد عـلى فكـرة القصيـدة التـي تلـح عليهـا بشـكل كبـير، فالتكـرار في أبسـط صـورة هـو إلحـاح عـلى جهة مُهِمَّـة في العبـارة، يُعنَـى بهـا الشـاعر أكـثر مِـن عنايتـه بسـواها[2]، كـما اسـتعانت بأسـلوب التكـرار المقطعـي لإغنـاء التعبـير ورفـع المعنـى إلى مسـتوى الأصالـة.

1- المصدر السابق، ص83.

2- الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين، 1989م، ص276.

2 - التناص بالتاريخ الديني

التنـاص بالتاريـخ الدينـي هـو الـذي يَشـمَل التنـاص بالشـخصيَّات الدينيَّـة والأعـلام التراثيَّـة والأحـداث والأماكـن التاريخيَّـة، بحيـث يَتطـرَّق الشـاعر فيـه إلى الحـوادث التاريخيَّـة وكذلـك الأمكنـة المرتبطـة بالديـن والمذهـب، والتـي فيهـا تذكـير بحادثـة مشـهورة أو تركيـز على شـخصيَّات تاريخيَّـة ودينيَّـة يُعـدُّ بعضهـا رمـزاً لِلقيـم ومَثـلاً لِلصمـود والمثابـرة والجهـاد في سـبيل اللـه، فالشـاعر يَسـتدعي في هـذا الإطـار شـخصيَّات وأحـداث مِـن الـتراث التاريخـي والإسـلامي والديانـات الأخـرى تـارة، ويُلمِّـح تـارة أخـرى إلى الحـوادث والأماكـن التـي هـي مُقدَّسـة في تاريـخ الأمَّـة، إذ تكـون هـذه الأماكـن والأحـداث أحيانـاً أعمـق دلالـة وأعـرف لِلمُخاطَـب عنـد توظيفهـا لِـمَا تحمـل مِـن معـان ورمـوز[1]. والأسـماء الدينيَّـة بأشـكالها المتنوعـة كانـت ولاتـزال مسـتدعاة في التنـاص الدينـي لَـدَى الكثـير مِـن الشـعراء لِـمَا فيهـا مِـن شـهرة ومعرفـة، لـذا نراهـا أيضـاً في شـعر سـعاد الصَّبـاح، فحـين أرادت أن تتباهـى بأصلهـا ونسـبها تناولـت في الدرجـة الأولى أسـمى وأشـهر الأسـماء نبـلاً وكرمـاً ومِـن ثـمَّ ذكـرت الشـخصيَّات التاريخيَّـة المُهِمَّـة الأخـرى وقالـت:

أنا أمّيَ الغرَّاءُ فاطمةُ الزهراءُ
وأُختيَ العظيمةُ الخنساءُ..
وأبي يعربُ الذي بارَكَ الأرضَ
وقامتْ في أرضهِ الأنبياءُ..
وأخي قاهرُ الغُزاة الصليبيينَ
يا ليتَ تنطِقُ الأشلاءُ..

1- مجاهد، أحمد. أشكال التناص الشعري، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ص2006م، ص8.

وديارِي مبرورةٌ بالضّحايا
ولِداتي الأبطالُ والشهداءُ
هؤلاء الكرامُ قومي، فقولوا
مَن همُ قومُكم؟ ومِن أين جاؤوا؟
مَنْ أبوكم؟ مَنْ أمُّكم؟ مَن ذووكم؟
أين تاريخُكم وأينَ البناءُ؟
خيرُ أسلافِكم ذرَتْه السّوافي
وطوَتْه في تِيهها سَيناءُ..
هكذا أدبروا فلم يبقَ منهم
بعدَ موسى.. فكلُّكم لُقَطاءُ[1].

احتلت الشخصيَّة الدينيَّة «فاطمة الزهراء» جزءاً مهمّاً مِن النصِّ يُمكِن أن نسميه الجزء الممتد أو المحور المساعد الذي تستدعي الشاعرة مِن خلاله شخصيَّات أخرى مثل «الخنساء» و«يعرب» لِتوسِّع مِن الفكرة التي تقبع في بؤرة الاهتمام، إذ وظفت هذه الشخصيَّات بوصفها قناعاً تُعبِّر مِن خلاله عن أبعاد تجربتها الذاتيَّة بين الاستنكار والدهشة والرفض. واستخدمت الشاعرة هنا الرمز في سياقها الشعري، فاستعانت بتوظيف الشخصيَّات الدينيَّة لِتحكِم بناء القصيدة وتعمق دلالاتها لِتصبح الشخصيَّة التراثيَّة وحدة حيَّة ليس مِن جانب تعدُّد الدلالة فحسب وإنما إسهام كامل في التتشكيل الجمالي لِلشعر[2]. كما وتستمد الشاعرة مِن الشخصيَّات البطوليَّة في التاريخ المعاصر لِهدفين اثنين: الأول: ربط الشعر بالواقع، والثاني:

1- الصَّباح، سعاد. ديوان في البدء كانت الأنثى، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1997م ص28.

2- النسور، تيسير. البناء اللغوي والفني في شعر سعاد الصَّباح، بيروت: شركة النور، 2002م، ص54.

استغلال هذه الشخصيَّات لإثارة الشجاعة والشهامة. كما وتوظف الشاعرة اسم رسول الله صلى الله عليه وسلم لِمَا فيه مِن معرفة وشهرة وقداسة واحترام لَدَى جميع المسلمين والأديان السماويَّة حين أرادت أن تصف بشاعة الواقع العربي المفكَّك وهموم العالم الإسلامي التي بدأت بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم وازداد مع الأيام سوءاً، فصار الأخ يقتل أخاه والمسلم يحلِّل سفك دم أخيه المسلم، فتقول في بكائيَّتها:

إنَّني بنْتُ الكُويتْ
كُلَّما مَرَّ بِبالي، عَرَبُ اليَومِ، بكَيتْ..
كلَّما فَكَّرتُ في حالِ قُريشٍ،
بعدَ أنْ ماتَ رَسولُ اللهِ،
خَانَتْني دُموعي، فبَكَيتْ
كُلَّما أبْصرْتُ هذا الوَطنَ الممْتدَّ
بينَ القَهْرِ والقَهْرِ.. بكيتْ...
كُلَّما شاهدْتُ جَيشاً عربِيّاً
يُطْلِقُ النَّارَ على الشَّعْبِ.. بكَيتْ
كُلَّما حدَّثَني الحَاكِمُ[1].

وحين أرادت الشاعرة سعاد الصَّباح أن تَصِف القمع الذي عانت منه بسبب أفكارها وأسلوبها مِن قبل نفوس غير طاهرة وأفكار مهترئة وضعت نفسَها موضع المسيح عليه السلام قائلة:

1- الصَّباح، سعاد. ديوان فتافيت امرأة، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1997م، ص135.

فإنْ جَرَّحُوني..
فأجْملُ ما في الوُجودِ غَزالٌ جَريحْ
وإن قتلوني فشكراً لهم
لقد وضعوني بكون فسيح[1].

وتبدو مهارة الشاعرة وقدرتها هنا في الكشف عن حالة الظلم الواقع عليها ووَصْف حالها بصورة شفافة مليئة بالمشاعر والأحاسيس، وأهم مَا يُميِّز هذه الأبيات ذلك الصدق الواقعي والتقنية الفنيَّة الجيِّدة في استحضار التناصِّ وتوظيفه لِلوصول إلى أعلى درجة مِن التأثير. ولقد كثرت في شعرها الاستعانة بهذا النوع مِن التناصِّ، وهذا بسبب نضج التجربة الشعريَّة لديها وتفاعل الثقافة وتأزم المواقف في حياتها وحياة المجتمع الذي تعيش فيه، حين تصبح الأساطير والاقتباسات مِن الرواسب المحفوظة في الذاكرة الجمعيَّة جزءاً أساسيّاً في هيكل القصيدة وليس عدواناً على أملاك الآخرين[2].

ويُعَد ذلك مِن دواعي اهتمام الشاعرة ببنية القصيدة، إذ كثر في شعرها توظيف الشخصيَّات التراثيَّة، مثل صلاح الدين الأيوبي وسيدنا عيسى وموسى عليهما السلام. كما وإن إدراك القارئ لِدلالة مثل هذه النصوص التي تقوم بتوظيف الأسماء التراثيَّة يتوقف على معرفة القارئ لِهذه الشخصيَّات وإمكانيَّة تعيينه لها مِن خلال سياق القصيدة[3].

والمثال الآخر لِتوظيف الأعلام التراثيَّة في الخطاب الشعري هو

1- الصَّباح، سعاد. ديوان القصيدة أنثى والأنثى قصيدة، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1999م، ص79.

2- خليل، إبراهيم. تحولات النص: بحوث ومقالات في النقد الأدبي، عمان: الأكاديميَّة للنشر، 1999م، ص15.

3- مجاهد، أحمد. أشكال التناص الشعري، ص23.

هـذه الأبيـات التـي تقـول فيهـا الشـاعرة:

ليتَني غانيةُ «الجيشا» التي تَهوى العطاءْ
ليتَني.. كي أهبَ العمرَ لعينَيك فداءْ
أملأُ الدُّنيا حواليكَ عبيراً وضياء...
ثمّ أروي لك شِعراً لم يقلْه الشُّعراءْ
وحكايا لم تَرِدْ فيما رواهُ الحُكماء
وكأنّي شهرزاد الحبِّ عادت في الخَفاءْ[1].

لقـد اسـتدعت الشـاعرة هنـا اسـمين هـما: غانيـة الجيشـا اليابانيَّـة والأمـيرة شـهرزاد بطلـة قصـص ألـف ليلـة وليلـة، لِتربـط بـين الخضـوع والطاعـة والـذكاء والفـداء في الحُـبِّ، إذ أفـادت مِـن نـوع العلاقـة بـين غانيـة الجيشـا والرجـل وقـدرة شـهرزاد عـلى اسـتثمار الزمـن بـذكاء لِتكـون رمـزاً لِلفـداء. وإلى جانـب الأسـماء نـرى الألقـاب أيضـاً متناولـة ومتداولـة في شـعر سـعاد مِـن حيـث تنبُّهِهـا إلى الحـوادث التاريخيَّـة، ويكـون فيهـا التنـاص عـادةً أوضـح وأبـين لِـمَا يلهمـه اللقـب مِـن الأوصـاف والخصائـص المرتبطـة كقولهـا في هـذا المقطـع:

لن تنتهي المقاومةْ
لن تنتهي المقاومةْ
حتى يعودَ موطني جزيرةً للحبِّ والسلامْ
ونرجعَ الكويتُ مثلَ دانةٍ جميلةٍ
في شاطئِ.. الأحلامْ..
سيرحلُ المغولْ[2].

1- الصَّباح، سعاد. ديوان أمنية، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1996م ص95.

2- الصَّباح، ديوان برقيَّات عاجلة إلى وطن، ص56.

ونلاحظ بأن الشاعرة هنا توظِّف لقب المغول الذي يَضُم جميع أقوام التتر حين أرادت أن تبيِّن الدمار والخراب الذي شمل الكويت، فليس هناك لقب آخر يناسب الإشارة إلى السَّلب والنهب والحرق سوى هذا اللقب بما يَحمِل مِن تصريح مثير لِذهن القارئ.

أمَّا الحوادث والأمكنة فقد لعبت دوراً مهمّاً وكان لها صدى كبير في كثير مِن قصائد الشاعرة سعاد الصَّباح، فهي تستلهم مِن الأماكن المُقدَّسة والرموز الدينيَّة، وتتطرَّق فيها لِمواضيع مختلفة، مثل الحريَّة والانتماء لِلوطن والجهاد في سبيل الله والمقاومة والنضال حتى الشهادة. تقول الشاعرة في هذه المقطوعة:

آتي إلى الجَنوبِ
حيثُ الأرضُ تُنبِتُ الليمونَ، والزيتونَ،
والأبطالْ
وتُنْبِتُ العزّةَ.. والنَّخْوةَ.. والرِّجالْ..
آتي إلى الجَنُوبِ
كي أُقبِّلَ السُّيُوفَ، والخيولَ، والنِّصالْ..
وفي فمي سؤالْ:
هل أصبحَ الجَنُوبُ وحدَه.. قاعدةَ النِّضالْ؟[1]

استقدمت الشاعرة الجنوب والتصقت به مِن منطلق تراثها الديني، فهي تأتيه لأكثر مِن سبب، لاستعادة الذكريات، ولِلجمال، ولِفضله عليها في إغناء تجربتها الشعريَّة، ولكن السبب المُهِم هو أن الجنوب يُشعِرها بما يُرضي عشقها لِقِيَم الماضي التي افتقدتها

1- الصَّباح، سعاد. ديوان خذني إلى حدود الشمس، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1997م، ص157.

ويُحقِّق وجودها حيث المقاومة والنضال هناك. وفي سبيل تحقيق هذا الهدف توظِّف الشاعرة أيضاً إلى جانب الجنوب كلمة فلسطين، وهي مِن الأمكنة التاريخيَّة المعروفة لَدَى الكثير مِن الأديان السماويَّة، وقد وردت في كثير مِن قصائدها. نذكر لها هذه الأبيات مِن نفس الديوان:

قَاوِمي.. أَيَّتُها الأيْدي الجميلة..
قَاوِمي.. أَيَّتُها الأيْدي التي بلَّلها
ماءُ الطُّفولَة..
لا تُبالي أبداً، بأكاذيب القبيلة..
لم نُحرِّرْ نَحنُ شبراً من فِلِسْطينَ.. ولكن
حرّرتنا هذه الأيّدي الرَّسُولَة[1].

استدعت الشاعرة هنا فلسطين وعادت بها إلى عالم الطفولة حيث البراءة والنقاء، فوجدت في مثاليَّتها مَا يَكسِر الأسطورة اليهوديَّة والكبرياء العبري، ووضعت إيمانها المُطلَق فيها بعد مَا قارنت إنجازات الطفولة بالواقع المتدني لِعالم الكبار. فالكناية في هذه الأبيات إلى حكام العرب الذين وقفوا في وَجْه المقاومة ولم يَمدوا لها يَدَ العون.

وبعد استقراء نتاج الشاعرة في هذا المَجَال ظهر واضحاً أن هذا النوع مِن التناص، أي التناص بالشخصيَّات الدينيَّة والأحداث والأماكن التاريخيَّة، قد طغى على قصائدها، إذ استفادت الشاعرة منه في بَيَان واقعها الاجتماعي والسياسي وتراثها الديني والتاريخي. فتباهت عن طريقه بأصلها ونسبها حين تناولت أسمى وأشهر الأسماء وهو اسم فاطمة الزهراء رضي الله عنها، واستعانت باسم رسول الله

1- المصدر السابق، ص157.

صلى الله عليه وسلم لِمَا فيه مِن قدسيَّة واحترام لَدَى جميع المسلمين والأديان السماويَّة، وصوَّرت بتوظيف لفظة المغول وحشيَّة العدو والدمار الشامل الذي خلفه الغزو العراقي، كما وربطت بين الخضوع والطاعة والذكاء والفداء بذكرها فتاة الجيشا اليابانيَّة وشهرزاد العربيَّة، وأعربت عن افتخارها بالجنوب وتعلُّقها بأرض فلسطين بما فيها مِن بطولات وأمجاد.

النتيجة

يُمكِن إجمال أهم الاستنتاجات التي تمَّ تأكيدها مِن خلال هذا البحث في النقاط التالية:

1- مَا ميَّز نشأة الأدب في الكويت هو تلازمها مع نشأة الكويت نفسها، ثم تسارُع هذه النشأة وتنوُّعها، إلى أن شهد هذا الأدب مرحلة الازدهار في النصف الثاني مِن القرن العشرين الميلادي منذ استقلال الكويت. ومع بداية مرحلة الخصوبة والانطلاق في الستينات لَدَى الأدباء الكويتيِّين، بدأت التجربة الأدبيَّة لِلمرأة في الكويت عندما توفرت الظروف الموضوعيَّة لوجودها، ثم تطوَّرت بفعل عدد مِن الأجيال خاصَّة جيل السبعينات ومّا تلاه.

2- إن المخزون التاريخي والديني لَدَى الشاعر يرسم له الأثر الثري والغني الذي يواجه بالمقبوليَّة الشعبيَّة والثقافيَّة لكي يستعين بالتناص الديني ليبرز به شدَّة المعاناة والألم ويحدد اتجاهاته الفكريَّة والعقائديَّة، وغالباً مَا يكون في نمطين، شعوري ولاشعوري، إلا أن النمط الأول أكثر استعمالاً لِتعمد الشاعر إثارة الحس الديني بهدف الحصول على أكبر نسبة مِن التأثير في ذهن القارئ.

3- مِن خلال دراسة وتحليل قصائد الشاعرة سعاد الصبَّاح نجد أن التناص

الديني في أشعارها يتبلور مِن خلال الإطار الكلي لِلمعمار الفني لِبنية القصيدة الشعريَّة، وهو ما يُسمَّى بالتناص الديني الكلي، أي المحور الذي تدور حوله كلُّ الصور الشعريَة، وهناك مَا يُسمَّى بالتناص الديني الجزئي في قصائدها، وفي هذا التناص تكتسب الكلمة المفردة قيمة رمزيَّة مِن خلال تفاعلها مع مَا ترمز إليه، فيؤدِّي ذلك إلى إيحائها واستثارتها لِكثير مِن المعاني المستترة الأخرى.

كما نلاحظ أن الشاعرة تمكَّنت مِن استخدام التناص الديني بأشكاله المختلفة مِن النص الديني المأثور وبخاصَّة التاريخ الديني المروي وأحسنت توظيفه بالتصريح والإيماء لإثارة الحِسِّ الديني. وتتجلَّى أقوى دوافع استخدام التناص الديني لَدَى الشاعرة في سَرديَّات المقاومة وأدبيَّات الحرب، خاصَّة قضايا فلسطين ولبنان ومِن ثمَّ مَا عاناه الشعب الكويتي من جرَّاء الغزو العراقي، وتعمَّدت في استعماله التحريض على المقاومة والصمود أمام العدو حتى النصر، فلذلك نحن نواجه استخدام التناص المباشر والتنصيص في شعر المقاومة وسرديَّات الحرب أكثر مِن سائر القضايا والمواضيع المطروحة في شعرها.

وأخيراً، يستطيع المتأمل في قصائد الشاعرة سعاد الصَّباح بصورة عامَّة أن يلمس دور التناص الديني بوضوح في خلق مشاهدها الإبداعيَّة وبأنها قدمت إلينا مِن خلاله إبداعاً يتجاوز المرحلة أو المناسبة، قادراً على إغناء عواطفنا وإنارة عقولنا وهَزِّ مشاعرنا. وقد يَعترف القارئ مِمَّا مضى بأن هذه الأشعار جديرة بالعناية وتستحق الدراسة شكلاً ومضموناً. والمَجَال واسع جدّاً في دراسة استدعاء التراث الديني وتوظيفه في دواوين الشاعرة، لكنه خارج عن سِعَة البحث، ويبقى الطريق مفتوحاً لِلباحثين لِمتابعة التناص الديني بصورة عامَّة في الأدب العربي المعاصر.

المصادر والمراجع

- أمين، أحمد. ضحى الإسلام، القاهرة: مكتبة النهضة المصريَّة، 1964م.
- الأمين، فضل. سعاد الصَّباح شاعرة الانتماء الحميم، بيروت: شركة النور، 1964م.
- البعلبكي، محمد. منارة على الخليج، كتاب تكريم مقدم مِن المنتدى المصري، القاهرة: (دون تاريخ).
- حيدر، محمود. لغة التماس في شعر سعاد الصَّباح، بيروت: مؤسسة الكتاب الحديث، 1995م.
- خلف، فاضل. سعاد الصَّباح: الشعر والشاعرة، الكويت: منشورات شركة النور، 1992م.
- خليل، إبراهيم. تحولات النص: بحوث ومقالات في النقد الأدبي، عمان: الأكاديميَّة للنشر، 1999م.
- راغب، نبيل. عزف على أوتار مشدودة، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 1993م.
- الرشيد، يعقوب عبدالعزيز. تاريخ الكويت، بيروت: دار مكتبة الحياة، 1978م.
- الزغبي، أحمد. التناص نظريّاً وتطبيقيّاً، بيروت: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، 2000م.

- سرحان، سمير. صورة الواقع العربي في شعر سعاد الصَّباح، القاهرة: مطابع الهيئة المصريَّة للكتاب، 2004م.
- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1994م.
- الصَّباح، سعاد. ديوان برقيَّات عاجلة إلى وطني، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1997م.
- الصَّباح، سعاد. ديوان في البدء كانت الأنثى، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1997م.
- الصَّباح، سعاد. ديوان أمنية، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1996م.
- الصَّباح، سعاد. ديوان فتافيت امرأة، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1997م.
- الصَّباح، سعاد. ديوان القصيدة أنثى والأنثى قصيدة، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1999م.
- الصَّباح، سعاد. ديوان خذني إلى حدود الشمس، الكويت: دار سعاد الصَّباح للنشر والتوزيع، 1997م.
- عيسى، فوزي. ديوان القصيدة أنثى والأنثى قصيدة: قراءة في شعر سعاد الصَّباح، القاهرة: دار جميل للنشر، 2002م.

- فرحات، سعيد. قراءة نقديَّة في شعر سعاد الصَّباح، بيروت: شركة النور للصحافة والطباعة والنشر، 1985م.
- قنازع، جورج. كربلاء في الأدب الشيعي، الكرمل، أبحاث في اللغة والأدب، العدد 13، 1992م.
- مجاهد، أحمد. أشكال التناص الشعري، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ص2006م.
- مروة، إسماعيل. سعاد الصَّباح شاعرة شتائيَّة في الحُبِّ والغضب، بيروت: راتنور، 2000م.
- المظفر، محمد رضا. عقائد الشيعة، النجف الأشرف: مطبعة النعمان، 1972م.
- الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين، 1989م.
- النسور، تيسير. البناء اللغوي والفني في شعر سعاد الصَّباح، بيروت: شركة النور، 2002م.
- ألتونجي، حسن. فرق الشيعة، بيروت: دار الأضواء، 1984م.
- الورقي، سعيد. لغة الشعر العربي الحديث، الرياض، 1985م.
- Gail، Ramsay. Styles of expression in women's literature in the Gulf، Orientalia Suecana، vol. 51.

الدراسة الثانية
دراسة أسلوبيَّة في قصيدة «موعد في الجنة»

د. عيسى متقي زاده، د. كبرى روشنفكر، د. نور الدين پروين

جامعة تربيت مدرس، طهران

مجلة إضاءات نقديَّة

العدد التاسع، 2010م

دراسة أسلوبيَّة في قصيدة «موعد في الجنة»

الملخص

تسعى الأسلوبيَّة «Stylistics» إلى دراسة الهيكل البنائي لِلشعر وتحليل أنساقه التي تكشف عن تنظيمه وفقاً لِلمستويات الصوتيَّة والتركيبيَّة والبلاغيَّة فتؤدِّي إلى التميُّز بين آثار الأدباء عامَّة والشعراء خاصَّة. وقد استهدف هذا البحث دراسة القصيدة الرثائيَّة «موعد في الجنة» لِلشاعرة الكويتيَّة المعاصرة سعاد الصَّباح التي كُتِبَت في «مبارك» الابن الذي رَحَل وكان لَمَّا يَزل طفلاً فبكته العينان وبكاه الفؤاد واللسان، وذلك في ضوء المنهج الوصفي التحليلي، مستعيناً بالأسلوبيَّة التي تتمحور حول معطيات علم اللغة العام.

ومِن النتائج التي توصَّلت إليها هذه الدراسة أن العاطفة الصادقة تجري على لِسَان الشاعرة التي تعبِّر عمَّا يَختلِج في صدرها مِن الحزن والتحسُّر الشديد. ونلاحظ أن الأصوات المجهورة والمهموسة في هذه القصيدة تناسب إلى حَدٍّ كبير الدلالات التي توجد في القصيدة. وقد دفعت العاطفة الحزينة الشاعرة إلى أن تستخدم في هذه القصيدة الجُمَل الفعليَّة أكثر مِن الاسميَّة، فهناك توازن مقصود بين عاطفتها وأسلوبها.

الكلمات المفتاحيَّة: الشعر العربي، فن الرثاء، الأسلوبيَّة، سعاد الصَّباح.

المقدمة

عـرَّف العـربُ الرثـاء منـذ العـصر الجاهـلي، إذ كان النسـاء والرجـال جميعـاً يَندبـون المـوتى، كـما كانـوا يقفـون عـلى قبورهـم مُؤبِّنـين لهـم مُثنِـين عـلى خصالهـم، وقـد يَخلِطـون ذلـك بالتفكـير في مأسـاة الحيـاة وبَيَـان عجـز الإنسـان وضعفـه أمـام المـوت وأن ذلـك مصـير محتـوم[1]. فالرثـاء كفـن شـعري قديـم ينشـأ عـن وقـوع مصيبـة تلـم بالشـعراء فتثـير مشـاعرهم وعواطفهـم لينظمـوا الأشـعار الحزينـة التـي تثـير مشـاعر مسـتمعيها. إنـه يُطلَـق عـلى الحـزن عـلى الميـت في غالبيَّـة الأحيـان، بحيـث يبـكي الشـاعر عـلى مَـن فقـده، ويعـد محاسـنه فيبجلـه في شـعره.

هـذا ويُعتـبر مـوت الولـد مِـن أهـم الدوافـع لِنظـم الأشـعار في الرثـاء عنـد الشـعراء منـذ قديـم الزمـن. إنـه يؤثـر في مشـاعر الشـعراء والشـاعرات فينظمـون أشـعاراً حزينـة تؤثـر في وجـدان المسـتمع. وتعتـبر سـعاد الصبَّـاح مِـن الـروَّاد المتميزيـن في شـعر الرثـاء في العـصر الحديـث، وذلـك مِـن أجـل ديوانهـا الشـهير «إليـك يـا ولـدي»[2] الـذي أنشـدته في رثـاء ابنهـا. وقصيـدة «موعـد في الجنـة» تُعتـبر مِـن أروع مَـا قيـل في مَجَـال الرثـاء، وجلبـت أنظـار المُحبِّـين لِلشـعر، وتلـك هـي التـي نحـن بصـدد بَيَـان خصائصهـا الأسـلوبيَّة.

وقـد اسـتخدم مصطلـح الأسـلوبيَّة منـذ الخمسـينات وأريـد بـه

1- القرشي، أبوزيد محمد بن أبي الخطاب. جمهرة أشعار العرب، بيروت: دار الكتب العلميَّة، 1986م، ص39.

2- ملأ الحزن ديوان «إليك يا ولدي»، حيث نقرأ نصوصاً عفويَّة الحزن وعفويَّة البيان والصور، لأنها تصدر عن فيض الخاطر الكليم الحزين، فلا صنعة فيها ولا تكلُّف ولا تزويق ولا زخرفة. وجعلت هذه الصور التي تتجلَّى في المرثيَّة مِن سعاد الصَّباح خنساء معاصرة كما يسميها أحد النقاد. وقد اخترنا مِن هذا الديوان قصيدة «موعد في الجنة» لِلدراسة.

منهج تحليل لِلأعمال الأدبيَّة، ويقترح هذا المنهج استبدال الذاتيَّة والانطباعيَّة في النقد التقليدي بتحليل موضوعي أو علمي لِلأسلوب في النصوص الأدبيَّة[1]. ويُجمع الدارسون على أن مولد علم الأسلوب كان في إعلان العالم الفرنسي جوستاف كويرتنج عام 1986م في قوله: «إن علم الأسلوب ميدان شبه مهجور تماماً حتى الآن، فواضعو الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقاً لِلمناهج التقليديَّة، ولكن الهدف الحقيقي لهذا النوع مِن البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبي أو ذاك، وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعهما الأسلوبيَّة في الأدب، كما تكشف بنفس الطريقة عن التأثير الذي مارسته هذه الأوضاع»[2]. ويَعتقِد أحمد الشايب أن الأسلوب: «فن مِن الكلام يكون قصصاً أو حواراً أو تشبيهاً أو مجازاً أو كناية أو حِكماً وأمثالاً»[3]. و»كلمة الأسلوب في عصرنا هذا مِن الكلمات الشائعة المستعملة في بيئات مختلفة، يَستعملها العلماء ليدلوا بها على منهج مِن مناهج البحث العلمي، ويستعملها الموسيقيون دليلاً على طرق التلحين وتأليف الأنغام، والرسَامون فهي عندهم دليل على طريقة تأليف الألوان ومراعاة التناسب بينها، ويستعملها الأدباء في الفن الأدبي فنقرأها أو نسمعها مقترنة بأوصاف معيَّنة»[4].

إن التعاريف والآراء حول الأسلوبيَة كثيرة جدّاً، لكن الأسلوبيِّين يَتفِقون في تحديد مستويات التحليل الأسلوبي المتمثلة في: المستوى

1- الخفاجي، عبدالمنعم. الأسلوبيَّة والبيان العربي، القاهرة: الدار المصريَّة اللبنانيَّة، 1992م، ص11.

2- فضل، صلاح. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، القاهرة: الهيئة المصريَّة للكتاب، 1985م، ص12.

3- الشايب، أحمد. الأسلوب، القاهرة: مكتبة النهضة المصريَّة، 1966م، ص41.

4- الكواز، محمد كريم. علم الأسلوب: مفاهيم وتطبيقات، ليبيا: جامعة السابع مِن أبريل، 1426هـ ص20.

الصـوتي والمسـتوى التركيبـي والمسـتوى البلاغـي. وتهـدف هـذه الدراسـة إلى الكشـف عـن أهـم خصائـص الأسـلوبيَّة في قصيـدة «موعـد في الجنـة» لِلشـاعرة سـعاد الصبَـاح ضمـن الإجابـة عـن الأسـئلة التاليـة:

1- مَا الميزات البارزة لِلمستوى الصوتي في أسلوب سعاد الصَّباح الشعري؟

2- مَا أهم السِّمَات البارزة لِلمستوى النحوي في مرثيَّة سعاد الصَّباح؟

3- مَـا أهـم الجوانـب المتميِّـزة لِلمسـتوى البلاغـي في أسـلوب سـعاد الصَّبـاح الشـعري؟

خلفيَّة البحث

1- قام خيرالله الجداوي بدراسـة قسـم مِن أشـعار سـعاد الصَّباح ونقدها في رسـالته بعنوان «الشعر الكويتي الحديث» (1998م).

2- تشـير فاطمـة ذوالقـدر في مقالـةٍ لهـا بعنـوان «التنـاص الدينـي في أدب المـرأة الكويتيَّـة» (2010م) إلى بعـض البحـوث والدراسـات التي تناولـت قصائـد الشـاعرة الكويتيَّـة سـعاد الصَّبـاح، ومِـن ثـم تـدرس التنـاص الدينـي وميادِيـن اسـتعماله في أدب المـرأة الكويتيَّة مِن خلال ذِكْـر نمـاذج شـعريَّة مِـن بعـض دواوين الشـاعرة.

3- يَـدرس يـاسر أحمـد فيَّـاض ثلاثة مسـتويات في شـعر النابغـة في مقالة تحـت عنـوان «البنى الأسـلوبيَّة في شـعر النابغة الجعـدي» (2009م)، وهـي المسـتوى الصـوتي والمسـتوى التركيبي والمسـتوى الدلالي.

4- تدرس زينب منصوري ثلاثة مسـتويات في دراسـتها الأسـلوبيَّة لِديوان «أغـاني أفريقيـا» لِلشـاعر محمد الفيتيـوري، وهي الصوتيَـة والتركيبيَّة والدلاليَّـة، وذلـك في رسـالتها التي تحمـل عنوان «ديوان أغـاني أفريقيا لِمحمـد الفيتوري» (2010م).

5- قام مؤيد محمد صالح اليوزكي بتقديم دراسة أسلوبيَة بنيويَّة في مقالته التي صَدرت تحت عنوان «خطبة قس بن ساعدة الإيادي: دراسة أسلوبيَّة بنيويَّة» (2010م).

التعاريف

الأسلوب لغةً واصطلاحاً:

على الصعيد اللغوي، قال صاحب اللسان: «يقال للسَّطْر مِن النخيل أُسْلوبٌ، وكلُّ طريقٍ ممتدٍّ فهو أُسلوبٌ... والأُسْلوبُ الطريق والوجهُ والمَذْهَبُ، ويقال أَنتم في أُسْلُوبِ سُوءٍ، ويُجمَعُ أَسالِيبَ، والأُسْلُوبُ الطريقُ تأْخذ فيه، والأُسْلوبُ بالضم الفَنُّ، يقال أَخَذ فلانٌ في أَسالِيبَ مِن القول أَي أَفانِينَ منه، وإِنَّ أَنْفَه لفي أُسْلُوبٍ إِذا كان مُتكبِّراً»[1]. فالأسلوب مِن زاوية هذا الطرح لفظ استعمل في غير مَا وُضِع له أصلاً مِن قبيل المَجَاز، فانتقل مفهومه عن المدلول المادي الذي يوازي «سطر النخيل» أو «الطريق» إلى معناه المعنوي المُتعلِّق بأساليب القول وأفانينه. ولقدأفضى تعريف ابن منظور لِلأسلوب إلى معان كثيرة تصبُّ في حقل دلالي واحد هو: «التآلف المُفضِي إلى الانسجام، والنسق المُفضِي إلى حُسْن الانتظام، والامتداد المُفضِي إلى طول النفس، ووراء معنى الأسلوب معنى الفن ومعنى السمو، وكلاهما مِن مولدات التآلف والنسق والامتداد»[2]. هذا مِن الجهة اللغويَّة البحتة، لكن لا مَفرَّ مِن استكمالها بالمفهوم الدلالي لِلأسلوب في التراث العربي، ولَعَلَّ أدق تحديد يَرجع إلى ابن خلدون الذي يقول في مقدمته عن الأسلوب إنه عبارة عن «المنوال الذي

1- ابن منظور، أبوالفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب، بيروت: دار الصادر، 1994م، ص178.

2- أبوالعدوس، يوسف. الأسلوبيَّة: الرؤية والتطبيق، عمان: دار الميسرة، 2007م، ص20.

ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ به. ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى مِن خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبَيَان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، وهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعريَّة، وإنما يرجع إلى صورة ذهنيَّة لِلتراكيب المنتظمة كليَّة باعتبار انطباقها على تركيب خاص»[1].

أمَّا في الدرس اللغوي فكلمة «أسلوب» لها صِلَة بكلمة «Style» في اللغة الإنجليزيَّة، فهذه الكلمة تشير إلى «مرقم الشمع»، وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع[2]. يقول عبدالمنعم الخفاجي: «منذ الخمسينات مِن القرن العشرين، أصبح مصطلح الأسلوبيَّة Stylistics يُطلَق على منهج تحليلي لِلأعمال الأدبيَّة، والأسلوب يُعرَف وفق الطريقة التقليديَّة بالتمييز بين مَا يُقال في النص الأدبي وكيف يُقال، أو بين المحتوى والشكل، ويُشار إلى المحتوى عادةً بالمصطلحات: المعلومات أو الرسالة Message أو المعنى المطروح»[3]. واشتقت كلمة Style مِن الشكل اللاتيني Stilus والذي يَعني إبرة الطبع، أي المثقب الذي يُستخدَم في الكتابة. وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيريَّة مِن أجل غايات أدبيَّة. ويَتميَّز في النتيجة مِن القواعد التي تحدِّد معنى الأشكال وصوابها[4].

1- ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد. مقدمة ابن خلدون، القاهرة: نشر الدكتور علي عبدالواحد وافي، 1960م، ص1290.

2- ناظم، حسن. البنى الأسلوبيَّة: دراسة في أنشودة المطر للسيَّاب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002م، ص15.

3- الخفاجي، عبدالمنعم. الأسلوبيَّة والبيان العربي، ص11.

4- الأبطح، جلال. الأسلوبيَّة، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1994م، ص17.

مفهوم الأسلوبيَّة

«يُقال إن مصطلح الأسلوبيَّة لا يُمكِن أن يُحدَّد بتعريف واضح ومُتفَن، وذلك لِعلاقتها بميادين عِدَّة، ولكن جُلَّ مَن عرضوا لِمفهوم الأسلوبيَّة أكَّدوا أنها تعنى بالتحليل اللغوي لِبنى النصوص»[1].

يُعرِّف بيير جيرو Pierre Giraud الأسلوبيَّة بقوله: «الأسلوبيَّة اليوم هي دراسة لِلغة، وهي أيضاً دراسة لِلكائن المتحول باللغة، وهي كذلك دراسة لِلعمل الإبداعي»[2]. وقيل إنها «نوع مِن الحوار الدائم بين القارئ والكاتب مِن خلال نص مُعيَّن»[3]. ويقول أبوالعدوس عن الإسلوبيَّة إنها «مدرسة لغويَّة تعالج النصَّ الأدبيَّ مِن خلال عناصره ومقوماته الفنيَّة وأدواته الإبداعيَّة، متخذة مِن اللغة والبلاغة جسراً تصف به النصَّ الأدبيَّ، وقد تقوم أحياناً بتقييمه مِن خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي لِلمُرسِل والمُتلقِّي»[4].

إذن نشاهد الباحثين يَذهبون في فهمهم لِلأسلوب مذاهب عِدَّة، ولكنهم اجمعوا على أنه طريقة التعبير الخاصَّة بأديب مِن الأدباء، وبما أن المنهج الأسلوبي يَعني دراسة الموضوع ضمن مستويات التحليل الأسلوبي الصوتي والنحوي والبلاغي فلابد أن نشير إلى معنى المستويات الأسلوبيَّة.

1- المصدر السابق، ص11.

2- بومصران، نبيل. بنيات الأسلوب في قصيدة مآتم وأعراس لعبدالله البردوني، الجزائر: قاصدي مرباح، 2011م، ص8.

3- مطلوب، أحمد. في المصطلح النقدي، بغداد: منشورات المجمع العلمي، 2002م، ص126.

4- أبوالعدوس، يوسف. الأسلوبيَّة، ص51.

المستوى الصوتي

يُعرِّف اللغويُّون الصوت بأنه: «أثر سمعي تنتجه أعضاء النطق الإنساني إراديّاً في صورة ذبذبات نتيجة لأوضاع وحركات معيَّنة لِهذه الأعضاء، ومِن هذا الأثر السمعي تتألَّف الرموز التي هي أساس الكلام عند الإنسان، ومِن هذه الرموز الصوتيَّة تتألَّف الكلمة ذات المعنى والجُمَل والعبارات، وهذه الأربعة، أي الصوت والكلمة والمعنى والجُمَل، هي العناصر الأساسيَّة لِلغة»[1]. فالدلالة الصوتيَّة هي الدلالة التي تستنبط مِن الأصوات التي تألَّفت منها الكلمة، وتختلف دلالة الكلمات بحسب طبيعة هذه الأصوات، فتدل شِدَّة الصوت وجهره على معنى قوي، كما تدل رخاوة الصوت وهمسه على معنى فيه لين ويُسر. والدلالة الصوتيَّة تشتمل على دلالة الصوت، دلالة النبر، دلالة المقاطع، ودلالة التنغيم[2]. والاستقرار على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة[3] في الكلام لا تزيد على العشرين في المئة فيه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون مِن أصوات مجهورة[4].[5]

وأصوات الكلام تحيط بنا مِن كلِّ جهة، فالإنسان حينما يَتصِل بغيره وحينما يَنظِم شعراً يَستعين بالأصوات، فالصوت إذن ضروري في الحياة كالهواء... وضرورته تأتي مِن كونه يُمثل الجانب العملي لِلغة

1- مطر، عبدالعزيز. علم اللغة وفقه اللغة، قطر: دار قطري بن الفجاءة، 1998م، ص31.

2- عوض حيدر، فريد. علم الدلالة: دراسة نظريَّة وتطبيقيَّة، القاهرة: مكتبة النهضة المصريَّة، 1419هـ ص20.

3- الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يُسمَع لهما رنين حين النطق به.

4- الصوت المجهور هو حِدَّة وارتفاع في شدة الصوت، مما يثير التنبيه بقوة التأثير وبقرع الأذن بجوهريته.

5- أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريَّة، 1981م، ص265.

ويُقدِّم طريق الاتصال المشترك بين الإنسان وأخيه الإنسان مهما قلَّ علمه في التعليم والثقافة[1]. وقد أدرك اللغويُّون قيمة الصوت، فاستعانوا به على قضاء حاجاتهم وتلبية رغباتهم وإيصال أفكارهم، لِذلك أخذ الصوت حَظاً وفيراً مِن الدراسات الأدبيَّة، باعتباره يُحدِّد الملامح الأدبيَّة والخصائص الأسلوبيَّة[2].

أمَّا حول أهميَّة الصوت في الشعر فيقول أبوالعدوس: «المادة الصوتيَّة تكمن فيها الطاقة التعبيريَّة ذات البعدين الفكري والعاطفي، وإذا مَا توافقت المادة الصوتيَّة مع الإيحاءات العاطفيَّة المنبعثة مِن مكانها لِتطفو على سطح الكلمة لِتتناسق مع المادة اللغويَّة في التركيب اللغوي فإن فاعليَّة الكشف الأسلوبي لِلتعبير تزداد لِتشمل دائرة أوسع تضم التقويم بالإضافة إلى الوصف»[3].

المستوى التركيبي

يُستنبَط المستوى التركيبي مِن خلال الجملة المنطوقة أو المكتوبة على المستوى التحليلي أو التركيبي، ويُطلَق على هذا النوع مِن الدلالة الوظائف النحويَّة أو المعاني النحويَّة[4]. وجانب آخر مِن المستوى يُمكِن أن يُستنبط مِن المعاني العامَّة لِلجمل والأساليب الدَّالة على الخبر أو الإنشاء والإثبات أو النفي والتأكيد والطلب كالاستفهام والأمر والنهي والعرض والتخصيص والتمني والترجي والنداء والشرط باستخدام الأدوات الدَّالة على هذه الأساليب[5]. كما أن الباحث في هذا

1- عمر، أحمد مختار. دراسة الصوت اللغوي، القاهرة: عالم الكتب، 1999م، ص1.

2- بشر، كمال. دراسات في علم اللغة، مصر: دار المعارف، 1971م، ص119.

3- أبوالعدوس، يوسف. الأسلوبيَّة، ص100.

4- حسَّان، تمام. اللغة العربيَّة معناها ومبناها، القاهرة: عالم الكتب، 1998م، ص178.

5- عوض حيدر، فريد. علم الدلالة، ص43.

المستوى يَتحدَّث عن الأزمنة الفعليَّة، كإحصاء عدد تواتر الأفعال الماضية والمضارعة في شعر مَا أو قصة أو... إلخ[1].

المستوى البلاغي والدلالي

تقيم البلاغة والأسلوبيَّة علاقات وطيدة بينهما منذ زمن بعيد. وتتقلَّص الأسلوبيَّة أحياناً حتى لا تعدو أن تكون جزءاً مِن نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحياناً عن هذا النموذج وتتسع حتى لتكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها بلاغة مختزلة، ويصدق مثل هذا القول على العلاقة بين البلاغة والأسلوبيَّة والشعريَّة مِن جهة أخرى[2]، فالصورة هي أساس البناء الشعري والأدبي وعماده الذي يقوم عليه، والخيال هو المنبع الذي يستمد منه الشاعر صوره بكلِّ أبعادها. وهو الذي يهب الشاعر القدرة على الانزياح مِن تصوير المألوف إلى تصوير فني معتمداً في ذلك على التأمل والتفكير، والصورة لن تستطيع أن تتخلَّق إلا بعنصر الخيال، لِذا فهو العامل الوحيد الذي تتخلَّق فيه الصورة الشعريَّة[3]. والبلاغة دراسة لِلغة، منظورة مِن خلال وظيفتها. والصور أشكال مصممة تهدف إلى إحداث التأثير وإثارة الإعجاب والتلوين، كلُّ ذلك بقوة وغرابة. وتستجيب الأجناس لِهذا في الوقت نفسِه. فشكلها يَتعلَّق أيضاً بالانطباع الذي يُريد الكاتب أن يحدثه في القارئ والسامع. كما يَتعلَّق بالأدوات التي

1- منصوري، زينب. ديوان أغاني أفريقيا لمحمد الفيتوري دراسة أسلوبيَّة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، الجزائر: جامعة الحاج لخضر، 2010م، ص4.

2- بليت، هنريش. البلاغة والأسلوبيَّة نحو نماذج سيميائيَّة لِتحليل النصِّ، ترجمة: محمد العمري، بيروت: الدار البيضاء، 1999م، ص19.

3- محمود، الخالق. شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار المعارف، 1984م، ص105.

يملكها لِتحقيق هذا الأمر[1].

الرسم الأول

مكونات التحليل الأسلوبي

مكونات الأسلوبيَّة		
المستوى الصوتي	المستوى التركيبي	المستوى الدلالي

تقوم هذه المقالة في المستوى الصوتي بدراسة الأصوات المجهورة والمهموسة وتكرارها. وفي المستوى النحوي تُدرس دلالة دراسة الجُمَل والاستفهام والنداء، وفي المستوى البلاغي تُدرس الأساليب البلاغيَّة والدلاليَّة الكامنة وراء النصِّ.

على مستوى الشكل الفني والوحدة الدراميَة لِلقصيدة لدى سعاد الصباح استعانت الشاعرة بجميع أدوات الشعر مِن رموز وصور وإيحاءات وأوزان وقواف وغير ذلك مِن أدوات الوحدة الفنيَّة لِلقصيدة. وعلى الرغم مِن الأبعاد الفكريَّة المركبة في قصائدها فإنها لم تتخلَّ عن لغتها السلسة لِلقصيدة المتدفقة في يُسر وسهولة بعيدة عن صخور التقعد، مثل استخدامها أوزان الخفيف والرمل والرجز والمتدارك التي يسهل على الجمهور العادي استيعابها والإحساس بها[2].

1- بيير، جيرو. الأسلوبيَّة، ترجمة: منذر عياشي، حلب: دار الحاسوب للطباعة، 1994م، ص97.

2- عيسى، فوزي. ديوان القصيدة أنثى والأنثى قصيدة: قراءة في شعر سعاد الصَّباح، القاهرة: دار جميل للنشر، 2002م، ص57.

القسم التحليلي

المستوى الصوتي

قسَّم علماء اللغة الأصوات إلى المجهورة «Les sonores» والمهموسة «Les soudres» بحسب وضع الوترين الصوتيَّين، ففي حالة النطق بالمصوت المجهور تنقبض فتحة الزمار ويقترب الوتران الصوتيَّان أحدهما مِن الآخر فتضيق هذه الفتحة، ولكنها تسمح بمرور النفس الذي يندفع فيها، فيهتز الوتران الصوتيَّان. أمَّا الحروف المجهورة فهي «ا، ب، د، ذ، ر، ض، ظ، ع، غ»، والحروف المهموسة هي «ء، ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، هـ»[1].

وتُعدُّ قصيدة سعاد الصَّباح مِن أبرز القصائد الرثائيَّة، ليس على مستوى المضمون فحسب، وإنما على المستوى الصوتي أيضاً، حيث تكمن هذه الطاقة الصوتيَّة فيما وراء الألفاظ بما تحتوي عليه مِن أصوات تختلف في وضوحها السمعي وقدرتها على إبراز المعنى. إذن يتجلَّى البناء الصوتي في هذه القصيدة مِن خلال انتقاء الأصوات المهموسة والمجهورة كي تكون منسجمة مع وحدات الجُمَل. وفيما يلي نماذج لِملامح الجهر والهمس ودلالتهما في شعر سعاد الصَّباح:

أيا دنيا مِن الآلام أسري في دياجيها
أكابدها.. ولا أدري متى أو أين ألقيها؟...
مبارك كان لي دنيا من الحب أناجيها
وآمالاً أعيش بها، أحلاماً أغنيها
ويلقي بي إلى الظلمات تشقيني وأشقيها

1- حسَّان، تمام. اللغة العربيَّة معناها ومبناها، ص79.

كأني موجة في اليم قد ضلت مراسيها
فيا ولدي، ويا ذخري من الدنيا وما فيها..
أجب.. من يغلب النار التي شبت، ويطفيها؟
تعذبني دقائقها.. وتحرقني ثوانيها
وهذي دارنا الغنّاء قد حالت مغانيها
وطوف بائع الأحزان في كل نواحيها

مِن خلال الاستقراء الشامل لِقصيدة سعاد الصَّباح تبيَّن أن أكثر الحروف وقوعاً في هذا الموضع هي الألف ثم الدال ثم الحاء والعين والهاء والقاف. وتتكرَّر هذه الحروف وتتداخل مع القيمة الدلاليَّة لِلسياق ممَّا يمنح هذه الأصوات طبيعة إيحائيَّة، والناظر إلى هذه الأصوات وفقاً لِمخارجها يجد أنها تمتاز بالشدة والرخاوة، فهي تتوافق مع المواضع المؤلمة والعواطف الحزينة.

التكرار الصوتي

التكرار الصوتي مِن الأنماط التكراريَّة المنتشرة والشائعة في الشعر عامَّة وفي شعر الرثاء خاصَّة، ويتمثل هذا التكرار في تكرار حرف يُهيمن صوتيّاً في بينية المقطع أو القصيدة. وعلاوة على تكرار الحروف الكثيرة مِن خلال القصيدة كحرف الألف (104) أي 46/60 في المئة، والياء (68) أي 53/39 في المئة، نشاهد تكرار المقطع (- يها) في نهاية الأبيات والذي يَدلُّ على حزن الشاعرة كما يأتي:

أيا دنيا مِن الآلام أسري في دياجيها
أجب.. من يغلب النار التي شبت، ويطفيها؟
وأضواء الثريات خبت في عين رائيها

فلا الشكوى تؤانسها ولا الصبر يواسيها

حتى قولها في نهاية القصيدة:

لتسمع في جنان الخلد فلذتها تناديها..

فالأسلوبيَّة الصوتيَّة تعالج التكوينات الصوتيَّة وفق خصائصها المخرجيَّة والتوزيعيَّة والفيزيائيَّة، الأمر الذي أشار إليه شارل بالي Charles Bali حينما قال: «ثمَّة علاقات طبيعيَّة بين الفكر والبنى اللسانيَة المُعبِّرة عنه. وهناك نوع مِن التعادل بين الشكل والمضمون، وأن هناك استعداداً طبيعيّاً يقوم في الشكل لِلتعبير عن بعض فئات الفكر... بفضل استعداد هذه البنى لإنتاج حركة الانفعال»[1]. فهذا التكرار لِلأصوات يَخلق نوعاً مِن الإيقاع الذاتي الذي يُسهِم في تأكيد فكرة الشاعرة ودليل على شموليتها واتساعها اللامحدود.

ويُلاحَظ في هذه الأبيات أن الموسيقى قد عرضت ملامح الأصوات في القصيدة مِن جهر وهمس وشِدَّة ولِين، وربطت كلَّ ذلك بالجانب الدلالي والكشف عن الحالة النفسيَّة والطاقة الشعوريَّة، كلُّ صوت حسب نوعه، فكلُّ جرس مفتاح لانفعال حزن سعاد الصَّباح وكشف عن شعورها في فقد ابنها. وفي شعر سعاد الصَّباح حضور كثيف لأصوات الجهر والهمس، ويَرتبط ارتباطاً وثيقاً بحالة الشاعرة النفسيَّة الحزينة.

1- بيير، جيرو. الأسلوبيَّة، ص56.

المستوى التركيبي

دراسة الجُمَل

«الجملة هي عنصر الكلام الأساسي، إذ يحصل بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة. ويحوِّل المنتفع مادة فكره إلى كلام معبِّر بوساطة الجُمَل ويَتكلَّم ويتواصل بوساطتها كذلك. واعتبر علماء الألسنيَّة الجملة الصورة الصغرى لِلكلام المُقيَّد، أي الكلام الذي يَخضَع لِمتطلبات اللغة ونواميسها»[1]. ولو عدنا إلى تعريف الزمخشري لِلجملة وهي الكلام المُركَّب مِن كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى فسَوف ندرك مِن خلاله أن عناصر الجملة هي تركيب إسنادي وأقوى الروابط في نظامها هي العلاقة بين المسند والمسند إليه، وهذا مَا يُؤكِّده سيبويه في كتابه في باب بعنوان المسند والمسند إليه. وعلى أساس هذين العنصرين المكونين لِلجملة قسَّم النحاة الجملة إلى قسمين: الجملة الفعليَّة والجملة الإسميَّة[2]. وقد وظفت سعاد الصَّباح في هذه القصيدة الرثائيَّة كلا النوعين مِن الجُمَل فعليَّة واسميَّة، لكنها تعتمد على الجُمَل الفعليَّة أكثر مِن الجُمَل الإسميَّة.

1- الحسيني، راشد بن حمد بن هاشم. البنى الأسلوبيَّة في النص الشعري، لندن: دار الحكمة، 2004م، ص195.

2- شتاح، ثلجة. سورة يس دراسة دلاليَّة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، الجزائر: جامعة الحاج لخضر باتنه، 2009م، ص82.

الجدول الثاني

تواتر الجمل الاسميَّة والفعليَّة ودلالاتهما في القصيدة

الجملة	عدد التواتر	النسبة المئويَّة
الفعليَّة	19	73 / 07
الاسميَّة	7	26 / 92
المجموع	26	100

تستخدم سعاد الصَّباح في هذه القصيدة الجُمَل الفعليَّة أكثر مِن الجُمَل الإسميَّة، حيث بلغ عدد الجُمَل الفعليَّة فيها 19 جملة، في حين لم تشكِّل الجُمَل الاسميَّة إلا 7 جملات فقط، وتعتمد الشاعرة مِن بين الجُمَل الفعليَّة على الفعل المضارع أكثر مِن الفعل الماضي والأمر. وتستخدم الفعل الماضي والمضارع والأسلوب الإنشائي.

الجدول الثالث

تواتر الأفعال في القصيدة

الأفعال	عدد التواتر	النسبة المئويَّة
الماضي	18	41 / 86
المضارع	24	55 / 8
الأمر	1	2 / 33
المجموع	43	100%

الفعل الماضي

بلغت النسبة المئويَّة لِلفعل الماضي في القصيدة الرثائيَّة لِسعاد الصَّباح 86 / 41 في المئة، كما في قولها:

وكم أجهدتُ إيماني وصبري في تحدِّيها

فلم أجنِ سوى يأسي مِن الدنيا وما فيه...
كأني موجة في اليَمِّ قد ضلَّت مراسيها
وهذي دارنا الغنّاء قد حالت مغانيها
وأضواء الثريَّات خبت في عين رائيها
تولَّت فرحة الدنيا فعاشت في مآسيها

كما نشاهد في هذه الأبيات توظيفاً مُكثفاً لِصيغة الفعل الماضي والتي تناسقت مع أداة التأكيد، وعلى سبيل المثال فقد أفاد التوكيد بـ«كم» و«قد» في «كم أجهدت» و«قد ضلَّت» حصول الحزن والقلق في نفسيَة الشاعرة، إلا أن التعبير بالفعل الماضي و«كم» و«قد» زاد جمالاً وقوَّة، وفي كلِّ هذا إيصال لِلمعنى الحزين إلى ذهن المتلقي. وتفيد «كم» و«قد» في البيتين مِن زيادة التأكيد، ويُؤتَى بها لِدفع التوهُّم ولإظهار الحقيقة المريرة التي مَرَّت بها الشاعرة، فاستعانت سعاد الصَّباح بالفعل الماضي مع أداة التأكيد لبَيَان حزنها واستطاعت أن تحقق رؤية واضحة لِحزنها.

النفي

تقول سعاد الصَّباح:

أكابدها.. ولا أدري متى أو أين ألقيها؟

فلا الشكوى تؤانسها ولا الصبر يواسيها

إن النفي مِن الأساليب التي تستفيد منها سعاد الصَّباح في قصيدتها الرثائيَّة، وقد وظفتها لِدلالات سياقيَّة عديدة، فهي تُعبِّر عن مشاعرها وأحزانها الصادقة والاستعطاف فتقول «فلا الشكوى تؤانسها ولا الصبر يواسيها»، أو تدل على الحسرة والأسف في قولها

«لا أدري»، فالشاعرة حزينة، جريحة، وفي حالة لا تستطيع الخلاص منها إلا بالاستعطاف وإظهار الحسرة.

وتستخدم الشاعرة أفعال الماضي والمضارع والأمر، وهذا يساعدها على بقاء القصيدة وتأثيرها الحزين في القرَّاء، إذ قيل إن «الجملة الفعليَّة تفيد التجدُّد والحدوث في زمن مُعيَّن تحدِّده القرائن، وفي مقدمتها قرينة السياق، ذلك لأن الفعل مرتبط بالزمن وتحولاته، فالفعل الماضي مُقيَّد بالزمن في الماضي، والمضارع مُقيَّد بزمن الحال أو الاستقبال في الغالب، لِذلك وصفت بالتجدُّد والتغيُّر وهذا يُعطِيها حيويَّة ونشاطاً»[1].

كما تستفيد الشاعرة مِن الصيغة الندائيَّة المتعلقة بالخطاب الأمري وأسلوب الاستفهام كما يأتي:

النداء

النداء أسلوب مِن الأساليب الإنشائيَّة الطلبيَّة، وفيه يتم تنبيه المُنادَى وحمله على الالتفات[2]. وقد دفعت العاطفة الحزينة الشاعرة إلى أن تستخدم أسلوب النداء خمس مَرَّات لبَيَان الحزن على موت ابنها، كقولها:

أيا دنيا مِن الآلام أسري في دياجيها
أكابدها.. ولا أدري متى أو أين ألقيها؟
فيا ولدي، ويا ذخري مِن الدنيا ومَا فيها..
أجب مَن يغلب النار التي شبت، ويُطفيها؟

1- الحسيني. البنى الأسلوبيَّة في النص الشعري، ص247.

2- المخزومي، مهدي. في النحو العربي، بيروت: دار الرائد العربي، 1986م، ص289.

أيا لوعة قلب الأمِّ إن ماتت أمانيها

فلا الشكوى تؤانسها ولا الصبر يُواسيها

إن حروف النداء غير الهمزة تستعمل لِنداء البعيد أو مَا يشبهه، وأمَّا الهمزة فهي لِنداء القريب. وقد تستعمل الموضوعة لِنداء البعيد في نداء القريب مجازاً وعلى سبيل الاستعارة التبعيَّة، وذلك لِنقاط، منها إظهار الحرص على إقبال المنادى وبقصد تعظيم شأن المدعو[1].

وقد استعملت الشاعرة أداة النداء «أيا» و«يا» في قصيدتها الرثائيَّة، وهما أداتا نداء يُستعملان لِلبعيد، ولكنهما يَدلان على القريب مجازاً، فالشاعرة استخدمت هاتين الأداتين في إشارة إلى أن المنادى قريب إلى القلب وحاضر في الذهن على الرغم مِن بعده في المكان، وأمَّا تعظيم شأن ابنها فإنه جاء على سبيل المَجَاز، كأنهما في موضع واحد، فالنداء في هذه القصيدة دلالة نفسيَة على الحزن العميق الذي حَلَّ بالشاعرة فعبَّرت عنه بصدق العاطفة.

الاستفهام

لأسلوب الاستفهام دلالات كثيرة، منها الحيرة الماورائيَّة في بعض القصائد الرثائيَّة التي تعبِّر عن ألم الشاعر الحاد. والأبيات التالية تمثل حيرة سعاد الصَّباح وتألُّمها مِن جرَّاء الواقع الأليم لِتلك المصيبة التي حَلَّت لِموت ابنها، وذلك لِتعدُّد الأسئلة وتواليها. وفيما يلي نموذج منها[2]:

1- فاضلي، محمد. دراسة نقديَّة في مسائل بلاغيَّة هامَّة، مشهد: مؤسسة الدراسات والبحوث، 1365ش، ص129.

2- الحسيني. البنى الأسلوبيَّة في النص الشعري، ص215.

أكابدها.. ولا أدري متى أو أين ألقيها؟

فكيف.. اغتالها مني قضاء جاء يطويها

أجب.. مَن يَغلب النار التي شبَّت، ويُطفيها؟

إن هذا الاستخدام لِلاستفهام يُمثل سِمَة أسلوبيَّة مميَّزة عند الشاعرة وتنتشر في معظم قصيدتها، وهي تمثل طريقتها في عرض المعاني والأفكار الحزينة التي تريدها الشاعرة في قصيدتها الرثائيَّة. وقد نجح البناء اللغوي والفني في تجسيد المعاني الحزينة التي تريدها الشاعرة للوصول إلى الهدف وهو ذهن المُتلقِّي والتأثير عليه[1].

ونلاحظ مِن خلال استخدام الشاعرة لأدوات الاستفهام خمس مَرَّات بأنها استخدمت هذه الأدوات لبَيَان حزنها وإن كان أكثرها دوراناً هو: كيف، متى، أين، مَن و... إلخ. وهذه التنوُّعات التي استخدمتها الشاعرة في قصيدتها تكشف عمَّا في نفسِها مِن حيرة وقلق لِموت ابنها، كما تكشف عمَّا في نفس الشاعرة مِن حزن خاص.

المستوى البلاغي

ذكرنا مِن قبل أن المستوى البلاغي والدلالي يَسعى إلى البحث عن الدلالة الكامنة وراء النصِّ، بوصفه العنصر الرئيس مِن عناصر العمليَّة الاتصاليَّة. ومِن هنا تأتي أهميَّة دراسة الأشكال البلاغيَّة بوصفها عناصر مُهمَّة في بَيَان مقصود الشاعرة. وأولى الصور البلاغيَّة في هذه القصيدة الرثائيَّة هي التشبيه والاستعارة والكناية.

وقبل الإشارة إلى كلٍّ منها على حِدَة، نشير إليها إجمالاً ضمن الجدول.

1- فتوح، شعيب محيي الدين سليمان. الأدب في العصر العباسي: خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، دار الوفاء، 2004م، ص339.

الجدول الرابع

تواتر الصور البلاغيَّة في القصيدة

الصور البلاغيَّة	عدد التواتر	النسبة المئويَّة
التشبيه	5	18 / 51
الاستعارة	13	48 / 14
الكناية	9	33 / 33
المجموع	27	100%

التشبيه

«تقوم أداة التشبيه على عمليَّة عقليَّة هي أن نضع جنباً إلى دالين متمايزين يقابلها مدلولان يظهران تماثلاً بينهما، مع إيراد لفظة دالة على تشابه الحقيقتين المذكورتين، تبنى عمليَّة التشبيه إذن على حقيقتين وكان التشبيه أقرب صورة بلاغيَّة شعريَّة رأى فيها النقاد والشعراء والمتلقون قدرته على القيام بذلك»[1]. وتستخدم سعاد الصَّباح التشبيه لبَيَان حزنها كما في قولها:

مبارك كان لي دنيا مِن الحُبِّ أناجيها

وآمالاً أعيش بها، وأحلاماً أغنيها

كأني موجة في اليَمِّ قد ضلَّت مراسيها

تسيطر عاطفة الأسى والحزن العميق على الأبيات، وظهر أثر هذه العاطفة في تعبيرات وصور سعاد الصبَّاح خلال القصيدة، حينما تقول: «مبارك كان لي دنيا» فقد شبهت ولدها كدنياها لإظهار حُبِّها الكبير لِمبارك وكمُبَرِّر لِحزنها عليه. وشبهت ابنها في قولها «وآمالاً

1- المصدر السابق، ص196.

أعيـش بهـا وأحلامـاً أغنيهـا» بأنـه مثـل آمالهـا وأحلامهـا. وهـذا يُعـبِّر عـن الحـزن والأسى المسـيطرين عـلى الشـاعرة. وتشـبِّه الشـاعرة نفسَـها بالموجـة المتحـيِّرة في اليَـمِّ في قولهـا «كأني موجـة في اليَـمِّ».

وتجـدر الملاحظـة بـأن الشـاعرة اسـتفادت مِـن التشـبيهات الحِسِّـيَّة لبَيَـان حزنهـا وشِـدَّتها، فهـي تسـتخدم تشـبيهاتها حِسِّـيّاً لِتؤكِّـد بهـا حـزن فقـد ابنهـا. وهـذه الصـور المُعـبِّرة غنيَّـة بالألفـاظ والمعـاني لأنهـا نتـاج إحساسـاتها الحزينـة.

الاستعارة

«إن الصـور الاسـتعاريَّة أقـدر مِـن الصـور التشـبيهيَّة في إظهـار طاقاتهـا الخياليَّـة والتشـكيليَّة وكذلـك عـلى الأداء الجَـمَالي، إذ بينـما يبقـى طرفـا التشـبيه منفصلـين مـع وجـود الأداة الرابطـة، فـإن الاسـتعارة مِـن شـأنها أن تلغـي الحـدود وأن تحطـم الفواصـل، فيندمـج الطرفـان في صـورة واحـدة حتـى لـو كانـا منفصلـين أو متناقضـين»[1]. كـما في المثـال التـالي، حيـث تـأتي الشـاعرة بالاسـتعارة لبَيَـان شِـدَّة تفجُّعهـا بفـراق المـرثي ومبالغـة في ذِكْـر مناقبـه:

فيا ولدي، ويا ذخري من الدنيا وما فيها..

تعذبني دقائقها.. وتحرقني ثوانيها

وحتى نضرة الأزهار ماتت في أوانيها

أيا لوعة قلب الأم إن ماتت أمانيها

تولت فرحة الدنيا فعاشت في مآسيها

1- القاضي، النعمان. أبوفراس الحمداني: الموقف والتشكيل الجمالي، القاهرة: دار الثقافة، 1982م، ص43.

لقد استفادت الشاعرة مِن الاستعارة التصريحيَّة في «ذخري» و«لوعة قلب الأمِّ» لِوَصْف ابنها، والاستعارة المكنيَّة في «تعذبني دقائقها.. وتحرقني ثوانيها» و«نضرة الأزهار ماتت» و«تولَّت فرحة الدنيا». وتأتي الشاعرة بالاستعارة هنا لِتصوير حزنها، فهي تحاول بقدرتها الفنيَّة أن تنقل تجربتها إلى المُخاطَب ببراعةٍ ودقةٍ، وتربط بين الواقع والخيال في تصويرها. وقد أضفت الشاعرة باستخدامها الاستعارات التصريحيَّة والمكنيَّة حزناً وتأثيراً عميقين على القصيدة.

الكناية

«الكناية لون مِن ألوان التعبير التي تُعرَض فيها الحقائق عرضاً غير مباشر، وهي أوقع وأحلى في النفس وأنسب وأولى عند بَيَان الغرض إن كان هناك مَا يَستدعي الإشارة إلى المطلوب مِن بعيد، والأسلوب الكنائي أفضل وسيلة لبَيَان المُراد»[1]. وتستفيد الشاعرة مِن هذا الأسلوب في بَيَان حزنها كما في قولها:

وهذي دارنا الغنّاء قد حالت مغانيها

وطوَّف بائع الأحزان في كلِّ نواحيها

وأضواء الثريات خبت في عين رائيها

أيا لوعة قلب الأم إن ماتت أمانيها

تظهر خلال هذه الأبيات الكناية التي توضحها الشاعرة، وتريد أن تُظهِر بها حزنها لِلمُتلقِّي في مثل هذه الكنايات «هذي دارنا الغناء قد حالت مغانيها»، و«طوَّف بائع الأحزان في كلِّ نواحيها» و... التي تطرحها الشاعرة مِن خلال القصيدة، وتصرِّح بها عن كلِّ مَا هو

1- فاضلي، محمد. دراسة نقديَّة في مسائل بلاغيَّة هامَّة، ص356.

خفـي في نفسِـها مِـن حـزن لِفقـد ابنهـا، وتـدلُّ في معناهـا الخفـي عـلى شِـدَّة اللوعـة والأسى والحـزن الـذي صاحـب الشـاعرة في فـراق ابنهـا.

النتيجة

نلاحـظ أن الشـاعرة مغرقـة في الغنائيَّـة في هـذه القصيـدة، ورومانسـيَّة إلى حَـدٍّ كبـير، لأن رثـاء سـعاد الصَّبـاح قـد صَـدر عـن عواطـف صادقـة تـدلُّ عـلى حُـبٍّ صـادق لابنهـا. والعاطفـة الصادقـة تجـري عـلى لِسَـان الشـاعرة في إطـار هـذه القصيـدة التـي تعـبِّر فيهـا عـمَّا يَختلِـج في صدرهـا مِـن المشـاعر، ومِـن الحـزن والتحـسَّر الشـديد. وقـد سـيطرت عـلى الأبيـات العاطفـة الصادقـة المفعمـة بالحـزن والأسى، ولهـذا فـإن هـذه الأبيـات تؤثـر في نفـس القـارئ أيمـا تأثـير لأنهـا تخـرج مِـن أعـماق قلـب الشـاعرة.

ومِـن الناحيـة الصوتيَّـة نلاحـظ أن الأصـوات المجهـورة والمهموسـة في هـذه القصيـدة تناسـب إلى حَـدٍّ كبـير الـدلالات التـي توجـد في القصيـدة، فهنـاك تناسـب بـين الأصـوات المجهـورة ودلالاتهـا حينما تتحدَّث الشـاعرة عـمَّا تجـده مِـن الحـزن والهمـوم في صدرهـا. ولِذلـك مِـن الطبيعـي أن يكـون عـدد تواتـر الأصـوات المجهـورة قريبـاً مِـن عـدد تواتـر الأصـوات المهموسـة لأن الجَـوَّ العاطفـي في القصيـدة يـدور حـول حـزن عميـق لِفقـد ابنهـا وتسـيطر عليهـا عاطفـة أمومـة محزونـة، وفي هـذه الحالـة يناسـب جَـوَّ القصيـدة الأصـوات المهموسـة والمجهـورة. وكان تكـرار الأصـوات ظاهـرة أسـلوبيَّة لافتـة في قصيدتهـا الرثائيَّـة، وظفتهـا لِلتعبـير عـن مشـاعرها الحزينـة، فعـبَّر التكـرار عـن حالـة الشـاعر النفسـيَّة المضطربـة.

أمَّـا فيـما يتعلَّـق بالمسـتوى التركيبـي فقـد دفعـت العاطفـة الحزينـة

الشاعرة إلى أن تستخدم في هذه القصيدة الجُمَل الفعليَّة أكثر مِن الجُمَل الاسميَّة عامَّة، فكانت الجُمَل الفعليَّة تعبِّر عن الحالات والمواقف بهدف بَيَان مظاهر الحركة، والتي تمثلت في الجُمَل الإنشائيَّة الطلبيَّة، مثل النداء والاستفهام، والجُمَل الخبريَّة، كالفعل الماضي والنفي خاصَّة.

ومِن الناحية البلاغيَّة اقترنت القصيدة بصور بلاغيَّة مِن الاستعارة والتشبيه والكناية، فقد تميَّزت الصور بالمعاني الحزينة كما كانت الصور البلاغيَّة قويَّة محكمة وتخلو مِن الركاكة، ويمتاز أسلوبها البلاغي بالتصوير الحِسِّي.

المصادر والمراجع

- الأبطح، جلال. الأسلوبيَّة، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1994م.
- ابـن خلـدون، عبدالرحمـن بن محمـد. مقدمة ابـن خلـدون، القاهرة: نـشر الدكتور عـلي عبدالواحـد وافي، 1960م.
- ابـن منظـور، أبوالفضـل جـمال الدين محمد بـن مكرم. لسـان العرب، بـيروت: دار الصادر، 1994م.
- أبوالعدوس، يوسف. الأسلوبيَّة: الرؤية والتطبيق، عمان: دار الميسرة، 2007م.
- الأمـين، فضـل. سـعاد الصبـاح شـاعرة الانتـماء الحميـم، بـيروت: شركة النـور للصحافـة والطباعـة والنـشر، 1994م.
- أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريَّة، 1981م.
- أنيس، إبراهيم. الأصوات اللغويَّة، القاهرة: دار الطباعة، 1961م.
- بشر، كمال. دراسات في علم اللغة، مصر: دار المعارف، 1971م.
- بليـت، هنريـش. البلاغـة والأسـلوبيَّة نحـو نمـاذج سـيميائيَّة لِتحليـل النـصِّ، ترجمـة: محمـد العمـري، بـيروت: الـدار البيضـاء، 1999م.
- بومـصران، نبيـل. بنيـات الأسـلوب في قصيـدة مآتـم وأعـراس لعبدالله الـبردوني، الجزائـر: قاصـدي مربـاح، 2011م.
- بيـير، جـيرو. الأسـلوبيَّة، ترجمـة: منـذر عيـاشي، حلـب: دار الحاسـوب للطباعـة، 1994م.
- حسَّان، تمام. اللغة العربيَّة معناها ومبناها، القاهرة: عالم الكتب، 1998م.
- الحسـيني، راشـد بـن حمـد بـن هاشـم. البنـى الأسـلوبيَّة في النـص

الشعري، لندن: دار الحكمة، 2004م.

- الخفاجي، عبدالمنعم. الأسلوبيَّة والبيان العربي، القاهرة: الدار المصريَّة اللبنانيَّة، 1992م.
- خلف، فاضل. سعاد الصبَّاح الشعر والشاعرة، الكويت: منشورات شركة النور، 1992م.
- الشايب، أحمد. الأسلوب، القاهرة: مكتبة النهضة المصريَّة، 1966م.
- العرفي، حسن. حركيَّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: الشركة العالميَّة للكتاب، 2000م.
- عمر، أحمد مختار. دراسة الصوت اللغوي، القاهرة: عالم الكتب، 1999م.
- عوض حيدر، فريد. علم الدلالة: دراسة نظريَّة وتطبيقيَّة، القاهرة: مكتبة النهضة المصريَّة، 1419م.
- عيسى، فوزي. ديوان القصيدة أنثى والأنثى قصيدة: قراءة في شعر سعاد الصَّباح، القاهرة: دار جميل للنشر، 2002م.
- فاضلي، محمد. دراسة نقديَّة في مسائل بلاغيَة هامَّة، مشهد: مؤسسة الدراسات والبحوث، 1365ش.
- فتوح، شعيب محيي الدين سليمان. الأدب في العصر العباسي: خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، دار الوفاء، 2004م.
- فضل، صلاح. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، القاهرة: الهيئة المصريَّة للكتاب، 1985م.
- القاضي، النعمان. أبوفراس الحمداني: الموقف والتشكيل الجمالي، القاهرة: دار الثقافة، 1982م.

- القرشي، أبوزيد محمد بن أبي الخطاب. جمهرة أشعار العرب، بيروت: دار الكتب العلميَّة، 1986م.
- الكواز، محمد كريم. علم الأسلوب: مفاهيم وتطبيقات، ليبيا: جامعة السابع مِن أبريل، 1426هـ.
- محمود، الخالق. شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار المعارف، 1984م.
- المخزومي، مهدي. في النحو العربي، بيروت: دار الرائد العربي، 1986م.
- مطر، عبدالعزيز. علم اللغة وفقه اللغة، قطر: دار قطري بن الفجاءة، 1998م.
- مطلوب، أحمد. في المصطلح النقدي، بغداد: منشورات المجمع العلمي، 2002م.
- ناظم، حسن. البنى الأسلوبيَّة: دراسة في أنشودة المطر للسيَّاب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002م.

الرسائل

- شتاح، ثلجة. سورة يس دراسة دلاليَّة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربيَّة، الجزائر: جامعة الحاج لخضر باتنه، 2009م.
- منصوري، زينب. ديوان أغاني أفريقيا لمحمد الفيتوري دراسة أسلوبيَّة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، الجزائر: جامعة الحاج لخضر، 2010م.

الدراسة الثالثة

دور المنهج الأسلوبي في تعليم النصِّ الأدبي المعاصر
دراسة ديوان «إليك يا ولدي» لِسعاد الصَّباح

د. أمير جهانگيري

جامعة الرازي، كرمانشاه

د. نور الدين پروين

جامعة تربيت مدرس، طهران

مجلة «بحوث في اللغة العربية وآدابها»

كليَّة اللغات الأجنبيَّة، جامعة أصفهان

2013م

دور المنهج الأسلوبي في تعليم النصّ الأدبي المعاصر
دراسة ديوان «إليك يا ولدي» لِسعاد الصَّباح

ملخص البحث

تلعب النصوص الأدبيَّة دوراً أساسيّاً في تعليم اللغة العربيَّة وآدابها، بما أنها وسيلة لِتنمية التذوق الأدبي ودِقَّة فهم المسموع والمكتوب عند المُتعلِّم، كما تساعد الطلاب علي حُسْن الفهم وتنمية قدرتهم علي تحليل النصوص وتقييمها. ومِن أهم الأسباب لِتحقيق هذه الأهداف مناسبة طريقة التدريس المُتبَعة. ولِهذا فإن الأسلوبيَّة تُعد مِن المناهج النقديَّة الحديثة التي تتناول النصَّ الأدبيَّ، معتمدة علي التحليل والتمييز بين آثار الأدباء، وهي تمثل مرحلة متطورة مِن مراحل التطوُّر في تعليم النصِّ الأدبيِّ المعاصر لاستخلاص أهم العناصر الأدبيَّة المكوِّنة له. وتستطيع الأسلوبيَّة أن تتجاوز حالة الضعف والقصور الموجودة في تعليم النصوص الأدبيَّة المعاصرة في الجامعات الإيرانيَّة.

ويَدرس هذا البحث دور المنهج الأسلوبي في تعليم النصِّ الأدبيِّ المعاصر وفقاً لِلمستويين الصرفي والتركيبي مِن خلال تحليل الديوان الرثائي «إليك يا ولدي» لِلشاعرة الكويتيَّة المعاصرة سعاد الصَّباح، ومستعيناً بالمنهج الوصفي التحليلي.

ومِن النتائج التي توصَّلت إليها هذه الدراسة أن المُعلِّم لابد له في تدريس النصوص الأدبيَّة مِن اختيار المنهج الأسلوبي، نظراً لِدوره البارز والهام في شرح ونقد وتحليل النص الأدبي وتسهيل معانيه

وإيصال الفكرة إلي المُتعلِّمين. والمنهج الأسلوبي يَتميَّز في اهتمامه بالتوازن بين مناهج التدريس والنصوص المختارة بحيث يَحُث الطلاب علي متابعة النصِّ واستيعابه.

الكلمات المفتاحية: النص الأدبي المعاصر، تعليم النصوص الأدبيَّة، المنهج الأسلوبي.

المقدمة

إن مظاهر ضعف اللغة العربيَّة نجدها واضحة في أغلبيَّة الجامعات الإيرانيَّة، فعلى الرغم مِن أن أقسام اللغة العربيَّة في الجامعات الإيرانيَّة تُخرِّج سنويّاً عدداً غير قليل مِن الطلاب في فرع اللغة العربيَّة وآدابها فإنه مِن النادر جدّاً أن نجد بين هؤلاء الخريجين مَن يَتحدَّث باللغة العربيَّة بطلاقة وسلاسة.

فالبرامج التربويَّة لا توفر أجواءً لغويَّة نقيَّة تساعد الطلبة على اكتساب اللغة السليمة. وينبغي الاعتراف هنا بأن غالبيَّة النخب المثقفة قد أسقطت حصون النحو والصرف دون استحياء. ومِن أوجه القصور التي يُمكِن ملاحظتها أن كثيراً مِن المثقفين القائمين على تحرير النصوص قد طغت عليهم سطحيَّة قراءة النصِّ، كما باتت الحوارات قاصرة، فابتعدوا عن الخوض في الحديث عن تفاصيل الموضوع مَحَلِّ الدراسة والنقاش[1]. وبما أن تكنولوجيا التعليم عمليَّة لا تقتصر دلالتها على مُجرَّد استخدام الآلات والأجهزة الحديثة، وإنما «تعني أساساً منهجيَّة التفكير لِوضع منظومة تعليميَّة، أي اتباع منهج وأسلوب وطريقة في العمل تسير على وفق خطوات منظمة، مستعملة الإمكانات التي تقدمها التكنولوجيا كافة، على وفق

1- أبوشنب، أحمد. تكنولوجيا تعلُّم اللغة العربيَّة في الحلقة الأولى من التعليم الأساس، أطروحة ماجستير، كليَّة الآداب والتربية، الأكاديميَّة العربيَّة المفتوحة في الدنمارك، 2007م، ص29.

نظريَّات التعليم والتعلُّم الحديثة، مِن مثل الموارد البشريَّة والمواد التعليميَّة والمخصَّصَات الماليَّة والوقت اللازم ومستوى المُتعلِّمين بما يُحقق أهداف المنظومة[1]. كما أن اتباع الأساليب الجافة في تعليم اللغة يؤدِّي إلى نفور الناشئة. وقد اخترنا في هذه المقالة منهج الأسلوبيَّة في تعليم اللغة العربيَّة كمنهج نقدي حديث في تحليل النصوص الأدبيَّة مع التركيز على المستويين الصرفي والتركيبي.

واستهدف هذا البحث دراسة ديوان «إليك يا ولدي» في ضوء المنهج الوصفي التحليلي، وفي إطار الأسلوبيَّة كمنهج نقدي حديث في تحليل النصوص الأدبيَّة مِن خلال المستويين الصرفي والتركيبي، وضمن الإجابة على السؤالين التاليين:

1- مَا دور المنهج الأسلوبي في تعليم تحليل النصوص الشعريَّة المعاصرة؟

2- مَا أهم المشكلات والصعوبات التي تواجه تعليم النصوص المعاصرة؟

الدراسات السابقة

- عيسى متقي زاده وآخرون في مقالتهم المعنونة بـ«ميزان اجراي روش‌ها وفنون تدريس قواعد در مقطع كارشناسي رشته زبان وادبيات عربي از نظر استادان ودانشجويان»، ويَدرسون فيها تحديَّات تعليم القواعد في الجامعات الإيرانيَّة.
- علي سليمي في مقالته المعنونة بـ«آموزش عربي در مدارس ودانشگاه‌هاي ايران، نقص‌ها وكاستي‌ها وراهكارها»، ويَدرس فيها التحديَّات في تعليم القواعد في المدارس والجامعات الإيرانيَّة.

1- السيد، عز الدين علي. التكرير بين المثير والتأثير، بيروت: عالم الكتب، 1986م، ص12.

- فرامـرز ميرزايـي وعلي نظـري في مقالتهما المعنونـة بـ«ارائه يك الگوي مناسـب آمـوزشي جهـت كسـب مهـارت خوانـدن زبـان عـربي بـراي دانشـجويان رشـته حقـوق»، ويَدرسـان فيهـا دور قراءة اللغـة العربيَّة في فهـم النصـوص العربيَّة.
- خليـل بروينـي في مقالتـه المعنونـة بـ«طريقـة تدريـس النصـوص الأدبيَّـة»، وقـد أشـار فيهـا إلى طـرق التدريـس المختلفـة لِتدريـس النصـوص الأدبيَّـة.
- محمـد خاقـاني ومريـم جليليـان في مقالتهـما المعنونـة بـ«ومضـات أسـلوبيَّة في سـورة الرحمـن»، ويَقومـان فيهـا بتطبيـق النظريَّـات الأسـلوبيَّة عـلى سـورة الرحمـن ضمـن أربعـة مسـتويات: المسـتوى الصـوتي والـصرفي والنحـوي والـدلالي.
- نـور الديـن پرويـن في رسـالته المعنونـة بـ«فن الرثـاء في الشـعر العربي المعـاصر، دراسـة أسـلوبيَّة في ديـوان إليـك يـا ولـدي لِسـعاد الصَّبـاح نموذجـاً»، ويَـدرس فيهـا أسـلوب سـعاد الصَّبـاح الرثـائي في المسـتويات الأربعـة: الصـوتي والـصرفي والتركيبـي والبلاغـي.

أمَّـا بحثنـا هـذا فيتنـاول دور المنهـج الأسـلوبي في تعليـم النصـوص المعـاصرة بالاسـتعانة بالمسـتويين الـصرفي والتركيبـي.

الإطار النظري

رغـم أن الوسـائل التعليميَّـة هـي الوسـائط الماديَّـة المناسـبة لِنقـل المفاهيـم واسـتيعاب مفـردات المنهـج الـدراسي لِلتعلُّـم، وذلـك بنقـل

الحقائـق والمهـارات عـبر الحـواس، بوصفهـا مثـيرات تعليميَّـة، فإنهـا لا تقتـصر عـلى المـواد التعليميَّـة والأدوات والأجهـزة وقنـوات الاتصـال التـي تنتقـل بهـا المعـارف والعلوم مِن المُرسِـل (المُعلِّـم) إلى المسـتقبل (المُتعلِّم) فحسـب، بـل أصبحـت تشـمل أيضـاً التخطيـط والتطبيـق والتقويـم المسـتمر لِلمواقـف التعليميَّـة التربويَّـة حتـى تتمكَّـن هـذه المواقـف مِـن تحقيـق أهدافهـا المُقـرَّرة، آخـذة باهتمامهـا جميـع العنـاصر الداخلـة[1].

ويجـب أن يكـون لَـدَى المُعلِّـم اتجـاه فكـري ناضـج لِلقـدرة عـلى التحليـل العقـلي وتنميـة الفكـر التسـاؤلي والتجـدُّد الفكـري، ويُعَـد ذلـك مِـن أبـرز السِّـمَات لِلنمـو المهنـي لِـكلِّ العاملـين في ميـدان التعليـم، «فالمُعلِّـم هـو مُنقِـذ البشريَّـة مِـن ظلـمات الجهـل، عابـراً بهـا إلى ميادين العلـم والمعرفـة. أمَّـا إعـداده فيتضمـن تمسـكه بمبـادئ المهنـة ودسـتور أخلاقيَّاتهـا، بانتمائـه إلى رابطـة المهنـة، مطبقـاً مبادئهـا»[2]. وهكـذا يكـون دور المُعلِّـم في وظيفـة التعليـم مُهـمّاً لِلغايـة، وذلـك لِكونـه أحـد أركان العمليَّـة التعليميَّـة. وهـو مفتـاح المعرفـة والعلـوم بالنسـبة لِلطالـب. والتعليـم يَحتـاج إلى مُعلِّـم ماهـر، مُتقِـن أسـاليب واسـتراتيجيَّات التعليم باسـتخدام أحسـن مناهـج التعليـم، مُتمكِّـن مِـن مادتـه العلميَّـة، راغـب في التـزوُّد بـكلِّ حديـث في مَجَـال تخصُّصِـه[3].

وتنميـة البحـث العلمـي مِـن خـلال زيـادة مَجَـالات البحـث والدراسـة وتوفـير طرائـق البحـث لِتيسـير الحصـول عـلى المعلومـات وتنميـة مهـارات التفكـير العليـا مِـن أعـلى وأبـرز مَـا يتجـه إليـه المُعلِّـم في

1- أبوشنب، أحمد. تكنولوجيا تعلُّم اللغة العربيَّة، ص41.

2- انظر: أحمد، عبدالباقي محمد. المعلم والوسائل التعليميَّة، مصر: 2005م، ص17-15.

3- انظر: معمر، مجدي. استخدام الحاسوب في التعليم، فلسطين: وزارة التربية والتعليم العالي، 2005م، ص14-9.

ضوء المنهج الأسلوبي[1]. ولَمَّا كان منهج الأسلوبيَّة له بالغ الأهميَّة في إنجاح وإخصاب الأساليب المزاولة في التدريس فإن هذه المقالة تقوم بتحليل دور المنهج الأسلوبي مِن خلال المستويين الصرفي والتركيبي في التعليم وتحليل النص الأدبي. وقيل إنها «نوع مِن الحوار الدرائم بين القارئ والكاتب مِن خلال تحليل نصٍّ مُعيَّن»[2].

الأسلوبيَّة:

اشتقت كلمة «Style» مِن الشكل اللاتيني «Stilus»، والذي يَعنِي إبرة الطبع، أي المثقب الذي يُستخدَم في الكتابة، وهي استخدام الكاتب لأدوات تعبيريَّة مِن أجل غايات أدبيَّة. وتتميَّز في النتيجة عن القواعد التي تحدِّد معنى الأشكال وصوابها[3]. يقول عبدالمنعم الخفاجي: «منذ الخمسينات مِن القرن العشرين أصبح مصطلح الأسلوبيَّة «Stylistics» يُطلق على منهج تحليلي لِلأعمال الأدبيَّة، والأسلوب يُعرَف وفق الطريقة التقليديَّة بالتمييز بين مَا يُقال في النصِّ الأدبيِّ وكيف يُقال، أو بين المحتوى والشكل، ويُشار إلى المحتوى عادة بالمصطلحات: المعلومات أو الرسالة «Message»، أو المعنى المطروح»[4].

1- انظر: أمين، زينب محمد. إشكاليَّات حول تكنولوجيا التعليم، مصر، 2000م، ص93-90.

2- مطلوب، أحمد. في المصطلح النقدي، بغداد: منشورات المجمع العلمي، 2002م، ص126.

3- انظر: الأبطح، جلال. الأسلوبيَّة، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1994م، ص17م.

4- الخفاجي، عبدالمنعم ومحمد السعدي وعبدالعزيز شرف فرهود. الأسلوبيَّة والبيان العربي، القاهرة: الدار المصريَّة اللبنانيَّة، 1992م، ص11.

المستوى الصرفي

لقد عُدَّ علم الصرف خطوة تمهيديَّة لِلنحو ومُقدِّمة له، وذلك لأن موضوع الصرف هو بنى الكلمة وأصولها وموضوع النحو هو الكلمة وعوارضها، ومَا كان اهتمام الدراسين بالمستوى الأدنى لِلغة وهو الكلمات إلا وسيلة لِخدمة المستوى الأعلى وهو الجُمَل[1]. وعلى هذا الأساس قدَّمنا المستوى الصرفي على المستوى النحوي في بحثنا هذا، بادئين بالتعريف لِلصرف.

وكلُّ دراسة تتصِل بالكلمة أو أحد أجزائها وتؤدِّي إلى خدمة العبارة أو الجملة، أو بعبارة أخرى، تؤدِّي إلى اختلاف المعاني النحويَّة، كلُّ دراسة مِن هذا القبيل هي صَرف[2]. والدلالة الصرفيَّة لِلصفات هي الدلالة على موصوف بالحدث، ودلالة أسماء الإشارة وضمائر التكلُّم والخطاب هي الدلالة على الحضور، ودلالة ضمائر الغائب وأسماء الموصول الصرفيَّة على الغياب، وتدلَّ دلالة صرفيَّة على الظرفيَّة الزمانيَّة أو المكانيَّة، ويَدلُّ الفعل بصفة عامَّة دلالة صرفيَّة على الحدث والزمان عند تقسيمه إلى ماض ومضارع وأمر[3].

المستوى التركيبي

النحو في أيسر تعريف له هو الذي يُقدِّم لِدارس اللغة الصيغ والتراكيب التي تشتمل عليها إمكانات الاستعمال اللغوي الصحيح، فهو يتناول تقسيم الكلمات وحالات تغيُّرها الإعرابي بحسب مواقعها

1- انظر: بشر، كمال. دراسات في علم اللغة، مصر: دار المعارف، 1973م، ص220.

2- انظر: المصدر نفسه، ص85.

3- انظر: عزمن. الموت في سورة يس لفظاً ومعنى وسياقاً. أطروحة جامعيَّة لاستكمال شروط الحصول على الماجستير، قسم اللغة العربيَّة بكليَّة العلوم الإنسانيَّة والثقافة الإسلاميَّة في مالانج، 2009م، ص28.

أو لزومها حالاً واحداً ويُقدِّم صور الجُمَل المستعملة مِن إسميَّة وفعليَّة ومَا يَطرأ على كلٍّ منها مِن زيادة أو نقص أو تبديل ومَا يُمكِن أن تكمل به إحداهما أو يتصل بعناصر تصلح لأن توجد في كلتيهما[1]. والنحو هو العلم الذي يَجمع الصرف والإعراب معاً، لأنه «دعامة العلوم العربيَّة وقانونها الأعلى، منه تستمد العون وتستلهم القصد وترجع إليه في جليل مسائلها وفروع تشريعها، ولن تجد علماً منها يَستقل بنفسِه عن النحو أو يَستغني عن معونته أو يَسير بغير نوره وهداه...»[2].

وتُسهِم دراسة التراكيب اللغويَّة بشكل جاد في تأطير القراءة الأسلوبيَّة، وهي دراسة «تنطلق مِن الظواهر اللغويَّة النحويَّة لِلكشف عن القوانين الداخليَّة التي تساهم في ضبط الممارسة الكلاميَّة مِن حيث التسلسل والتناسق بين أجزاء الكلام»[3].

ونريد أن ندرس في هذه المقالة ديوان «إليك يا ولدي» لِسعاد الصَّباح بالاستعانة بالأسلوبيَّة التي تنصبُّ على الخطاب الأدبي، لأنه يَمتلِك إمكانيَّات تعبيريَّة تبرز الملامح العاطفيَّة والجماليَّة ضمن المستويين الصرفي والتركيبي، لأنهما يُعدَّان محوريين رئيسيَّين في التعليم وتحليل الشعر، فنتناول هنا دلالة المعارف والنكرات ودلالة مستوى الخطاب المتمثل في الضمائر. كما نقوم بإحصاء عدد تواتر المعارف والنكرات وزمن الأفعال في ديوان «إليك يا ولدي»، ثم نبحث عن أزمنة الأفعال والأساليب الإنشائيَّة الطلبيَّة (الاستفهام، النداء، الشرط، التمني) ودلالاتها مع الجَوِّ الرثائي ونقوم بإحصائها.

1- جبر، محمد عبدالله. الأسلوب والنحو: دراسات تطبيقيَّة في علاقة الخصائص الأسلوبيَّة ببعض الظاهرات النحويَّة، الإسكندريَّة: دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، 1988م، ص7.

2- سقال، ديزيره. الصرف وعلم الأصوات، بيروت: دار الصداقة العربيَّة، 1996م، ص11.

3- عزام، محمد. التحليل الألسني للأدب، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1994م، ص147.

القسم التحليلي

المستوى الصرفي والتركيبي

النكرة والمعرفة:

قد ترتبط الأسماء بالدلالات في بعض الحالات النفسيَّة، كالأسماء النكرة والمعرفة التي تعبِّر عن الحزن والنفور والكره وغيرها، لأنها تتصوَّر نوعاً مِن المناسبة بين تلك الأسماء ومَا تدلُّ عليه وتحاول نقل شعور الأديب إلى غيره وجعلها سبباً طبيعيّاً للفهم وإدراك النص. وتعبر الأسماء عمَّا يجول في الأذهان كما مرت.، فكل كلمة من كلمات اللغة لها دلالة خاصة توحيها من خلال النص وتلائم بين مقاصد الأديب ونصِّه. والأسماء المعرفة والنكرة مِن أهم هذه الأسماء في ديوان سعاد الصَّباح كما يأتي في الجدول التالي.

جدول 1

تواتر النكرة والمعرفة ودلالتهما في ديوان «إليك يا ولدي»

الأسلوب	عدد التواتر	النسبة المئويَّة
النكرة	250	19 / 54
المعرفة	1029	80 / 45
المجموع	1279	100

يَدلُّ الجدول على عدد تواتر المعارف والنكرات في ديوان سعاد الصَّباح، فقد بلغ تكرارهما (1279) مَرَّة، ويَفوق عدد تواتر أسماء المعرفة الواردة في أشعارها الرثائَّة أسماء النكرة بحيث بلغ تكرار أسماء المعارف (1029) مَرَّة، في حين كان عدد تواتر النكرات (250) مَرَّة.

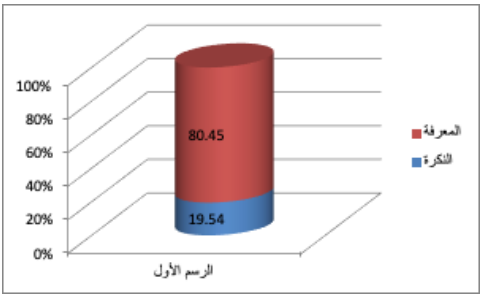
الرسم الأول

النسبة الكليَّة لأسلوب النكرة والمعرفة

كما نرى هذا الأسلوب في النماذج التالية:

أ - النكرة:

تقول سعاد الصَّباح في قصيدة «موعد في الجنة»:



كأني موجة في اليَمِّ قد ضلَّت مراسيها[1].

كما تقول في قصيدة «هل نسيتم»:

وله قلب الصغار الأبرياء
كلُّه خير وطهر ووفاء.

وتقول في قصيدة «في طائرة الموت»:

إنني أغرقُ في بحرٍ من الدَّمعِ السَّخينِ
إنني أصرخُ من نَاري، وأهْذِي في أنِيني
بعدَ أنْ جُنَّ جُنوني، وغَدا اليأسُ خَدِيني

1- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 1990م، ص13.

كم تضرَّعتُ إلى اللهِ بإيماني ودِيني
أن يرُدَّ المَوتَ عمَّن هُو تاجٌ لجبيني[1].

كما تقول في قصيدة «أمطري يا سماء»:

فمن بعده كل شيء هباء
أجل أمطري.. ذوبيني أسى
خذيني بسيلك قطرة ماء[2].

وكما شاهدنا مِن خلال النماذج في الديوان فإن سعاد الصَّباح تستعمل النكرات لِبَيَان حزنها وحُبِّها لابنها. لقد أدَّت النكرة دلالات كثيرة أهمها: التعميم والتقليل والتعظيم والتحقير وغيرها[3]. ولكن في هذا الديوان مَا يَدلُّ على عظمة الحزن وشِدَّة آلامها وعلو منزلة مبارك. وعلى سبيل المثال، تقول سعاد الصَّباح «كأني موجة مِن اليَمِّ»، و»ذوبيني أسى»، وتنكير «موجة» و«أسى» يَدلُّ على عظمة الكارثة التي تعذب الشاعرة ولا يُمكِنها أن تحدِّد لنا هذه الكارثة. وترى الشاعرة نفسَها موجة في اليَمِّ مُتحيِّرة لا قرار لها أو قطعة مِن الحديد أذابتها المآسي، فتعبِّر مِن خلال هذه النكرات عن آلامها.

وحينما تقول سعاد الصَّباح «هو تاج لجبيني» و»قلبه خير وطهر ووفاء» فإن تنكير «تاج» و«خير» و«طهر» و«وفاء» يَدلُّ على عظمة ابنها وتحبيبه عند الشاعرة. تقول الشاعرة إن مبارك تاج لها وتصفه مِن خلال أشعارها بأحسن الصفات: نقي القلب وفيه خير ووفاء. وجمعت مكارم الأخلاق كلَّها وصفات الكمال الإنساني في ابنها. يقول

1- المصدر السابق، ص18-15.

2- نفس المصدر، ص29.

3- انظر: هاشمي، أحمد. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، قم: مؤسسة نشر معارف أهل البيت، (دون تاريخ)، ص29.

راغـب: «تجسـد الشـاعرة كلَّ معـاني الحُبِّ والسـلام والطمأنينـة والكبرياء والـبراءة والشـجاعة والإقـدام والتضحيـة في ابنهـا. كـما تكمـن كلُّ معـاني الحيـاة الحَقَّـة التـي مـن دونهـا لا يُمكِـن أن تعـاش[1]. فاسـتخدام هـذه النكـرات يَـدلُّ عـلى أن حزنهـا دائـم ومسـتمر ولا حـدود لـه، وهـذا يُعـبِّر عـن سـيطرة الحـزن والأسى عـلى الشـاعرة.

ب - المعرفة

تـدلُّ المعرفـة عـلى شيءٍ مُعـيَّن. ولقـد قسَّـم العلـماء المعرفـة إلى سـتة أقسـام، وهـي العَلَـم الخـاص والمُضمَـر والمُبهَـم، وهـو شـيئان: أسـماء الإشـارة والموصـولات، والداخـل عليـه حـرف التعريـف والمضـاف إلى أحـد هـؤلاء إضافـة حقيقيَّـة[2].

كـما تسـتفيد الشـاعرة مِـن المعـارف التـي أبرزهـا المعرفـة بحـرف التعريـف والمضـاف إلى أحـد المعـارف، وهـو مـا نشـاهده في النـماذج التاليـة:

تقول الشاعرة في قصيدة «موعد في الجنة»:

مبارك كان لي دنيا مِن الحُبِّ أناجيها...
فيا ولدي، ويا ذخري مِن الدنيا ومَا فيها...
ولم تبق سوى صورتك الحلوة.. أفديها[3].

وتقول في قصيدة «أحبك حبّاً كثيراً»:

أحبك يا روح روحي وباسمك أشدو كثيرا...

1- الراغب، نبيل. عزف على أوتار مشدودة: دراسة في شعر سعاد الصَّباح، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 1993م، ص27-26.

2- هاشمي، أحمد. جواهر البلاغة، 28-26.

3- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص14-12.

وتوشك لهفة قلبي إلى موعدك أن تطيرا[1].

وكما تقول في قصيدة «أيُّها القاسي»:

أنتَ.. يا مَن كنت في ليلي مصابيح النهار

أنتَ.. يا مَن كنت في صحراء أيامي اخضرار[2].

واستخدام هذه المعارف في سياق الرثاء على ابنها يَدلُّ على شأن ابنها وعلو منزلته عند الشاعرة، فحينما تقول سعاد الصَّباح مِن خلال أشعارها «مبارك، الحُبّ، يا ولدي، يا ذخري من الدنيا، صورتك الحلوة، لهفة قلبي، أنت... في ليلي مصابيح النهار وأنت في صحراء أيامي اخضرار» فإن كلَّ هذا لِتفخيم وتعظيم شأن ابنها مبارك، والمعارف مِن الوسائل التي تستفيد الشاعرة منها في بَيَان تحبيب ابنها مبارك في محاولة لاثارة عواطف المُتلقِّي، فتكرُّر المعارف المختلفة كـ«مبارك، ابني، صورتك الحلوة و...» يَدلُّ على أن مبارك كان كلَّ شيءٍ عند الشاعرة.

وتستفيد سعاد الصَّباح مِن النكرات والمعارف في التعبير عن آلامها وتوظفها في خدمة أغراضها الرثائيَّة، ولكن مِن خلال الجدول السابق عرفنا كيف غلبت المعارف على النكرات التي ترجع إلى موضوع الرثاء وقرابة الراثي والمرثي، لأن النكرة اسم غير مُميَّز عن غيره بشيءٍ، بينما المعرفة اسم مُعيَّن بالنسبة لِلمتكلِّم أو المُخاطَب، ويكون التعريف عادة لِلتقدير والاعتبار[3]. كما يقول نبيل راغب: «بالإضافة إلى نغمة الحزن المأساوي التي تسري في حنايا القصيدة، فإن الجانب الرومانسي الآخر يتجلَّى في رغبة الشاعرة العارمة في

1- المصدر السابق، ص24.

2- نفس المصدر، ص38.

3- انظر: بوملحم، علي. في الأسلوب الأدبي، بيروت: دار الهلال، 2000م، ص18.

الامتـزاج بـين العنـاصر المختلفـة التـي تتجـاوب مـع مأسـاتها»[1].

الضمير

يقـوم الضمـير بوظيفـة الربـط بـين عنـاصر الـكلام وتفـادي التكـرار ولـه أغـراض ودلالات أخـرى، ولكـن في هـذا الديـوان تسـتخدم سـعاد الصَّبـاح الضمائـر لبَيَـان حزنهـا الخـاص. ومِـن الضمائـر التـي تسـتعملها سـعاد الصَّبـاح في أشـعارها ضمـير المُخاطَـب والمُتكلِّـم، كـما نلاحـظ غلبـة ضمـير المُتكلِّـم والمُخاطَـب عـلى قصائـد الديـوان، ومنهـا «موعـد في الجنـة» و«في طائـرة المـوت» و«خـداع» و«أحبـك حبّـاً كثـيراً» و«سـؤال» و«إيمـان» و«حديـث إلى نفـسي» و«أيهـا القـاسي».

تقول سعاد الصَّباح في قصيدة «في طائرة الموت»:

صاحَ بي طِفلي المُفدَّى وهو مخنوقُ الأنينِ
وَيكِ أُمِّي أدْركيني.. ويْكِ أمِّي أنقذيني...
قَرِّبيني.. قبِّليني.. عَانقيني.. أدْفِئيني..
إنَّني أشعرُ بالرّعشةِ تَسرِي في وَتِيني...
إنني أصرخُ من نَاري، وأهْذِي في أنِيني[2].

ويسـتمر هـذا الأسـلوب حتـى نهايـة القصيـدة، وهـو مَـا يَـدلُّ عـلى رغبـة الشـاعرة في إبـراز الأنـا، أي أن حزنهـا أشـد مِـن حـزن المُخاطَـب ولا نظـير لـه. والملاحـظ أن الأفعـال تنتهـي بيـاء المُتكلِّـم وكأنهـا نشـيد المـوت. كـما تريـد سـعاد الصَّبـاح أن تحـضر ابنهـا مبـارك مِـن خـلال اسـتخدام ضمـير المُتكلِّـم والمُخاطَـب، ففـي قصيـدة «في طائـرة المـوت» تجعـل الشـاعرة ابنهـا هـو المعنـي بالخطـاب إلا أنهـا تعـبِّر عـن أوجاعهـا

1- الراغب، نبيل. عزف على أوتار مشدودة، ص23.

2- المصدر السابق، ص19.

وآلامها بلسان ابنها، وقد أوجدت هذه الطريقة - طريقة تعبير الشاعرة عن أحاسيسها ومشاعرها بلسان ابنها - نوعاً مِن التشابه والاتحاد في لهجة الأمومة والحِسِّ النسائي في كلِّ أشعارها، لأن ضمائر المُتكلِّم والمُخاطَب، المتصل منها والمنفصل، يقصد المُتكلِّم والمُخاطَب على جهة التحديد، وهي تشترك في هذه الخاصيَّة مع أسماء الإشارة، مِن حيث الوحدات اللسانيَّة التي تدلُّ على شخص أو شيءٍ حاضر أثناء عمليَّة فعل الكلام[1].

تقول سعاد الصَّباح في قصيدة «أنا والغيب»:

كيف يا قلبي تفرَّدت بألوان العذاب؟
واحتملت العيش مُرّاً، وشربت الكأسَ صاب
ولماذا أوصد الغيبُ بوجهي كلَّ باب؟
وسَقاني الهَمَّ واللوعة مِن غير حساب
رب.. غفرانك إن كنت تجاوزت الصواب
وأسأت الظن بالغيب، وأخطأت الخطاب
رغم أن النور في أعماق أعماقي مُذاب
لم يحرضني ضلال، أو يساورني ارتياب
أو يحركني إلى ذاتك لوم أو عتاب
فأنا مِن حرم الإيمان في أعلى رحاب
بيد أني تهت يا ربي في درب الشباب[2].

كما ركَّزت سعاد الصَّباح في هذه الأبيات على ضمير المُتكلِّم، لأن

1- قنيني، عبدالقادر. المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، الدار البيضاء: منشورات أفريقيا، 2000م، ص41.

2- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص72-71.

هـذا الضمـير يُعـبِّر عـن مَـا يَختلـج مِـن المعـاني عنـد الأديـب، وتعتمـد الشـاعرة عـلى ضمـير المُتكلِّـم لِبَيَـان آلامهـا ومأسـاتها.

وجـاءت أغلبيَّـة الضمائـر في ديـوان سـعاد الصَّبـاح مبنيَّـة عـلى ضمـير المُخاطَـب والمُتكلِّـم، ولعبـت الضمائـر في أشـعارها دوراً أساسـيّاً في بَيَـان مقاصدهـا، وتـدلُّ غلبـة ضمائـر المُتكلِّـم والمُخاطَـب عـلى أن الشـاعرة لا تريـد أن تمـزج بـين حزنهـا الخـاص والأحـزان الأخـرى.

يقـول محمـود حيـدر: «سـعاد الصَّبـاح في ديوانهـا «إليـك يـا ولـدي» تنتصـب الزمـن كجبـل مِـن العتمـة الدامسـة، فالحـزن عـلى غيـاب فلـذة الـروح جعـل الزمـن بطيئـاً ومشـحوناً بـآلام تمـزق «الأنـا» وتبعثرهـا وتحيلهـا إلى حطـام لا نهايـة لـه»[1]. وإن كان ضمـير الخطـاب يتجـه إلى ضمـير الغائـب فـإن بَيَـان العاطفـة والحرقـة والألم يكـون أقـل في الرثـاء، أمَّـا عندمـا يَتِـم الدمـج بـين ضمـير المُتكلِّـم والمُخاطَـب ويَتحـدَّث المُتكلِّـم أو يُعـبِّر بلِسَـان المُخاطَـب فـإن ذلـك يَجعـل بنـاء اللغـة أكـثر اسـتحكاماً وقـدرة عـلى إبـراز التأثـير والتأثـر. ويُمكِـن القـول إن لحـن خطـاب الشـاعرة في القصيـدة لـه وجهـان، فالشـاعرة تجعـل مِـن ابنهـا المُخاطَـب أحيانـاً، وتتكلَّـم مـع مبـارك فتضفـي نوعـاً مِـن الحميميَّـة والعاطفـة الجياشـة عـلى ابنهـا أحيانـاً أخـرى.

ولا تحـب الشـاعرة سـعاد الصَّبـاح أن يشـاركها الجميـع عزاءهـا وحزنها، ولكـن تفضـل أن تحتفـظ بحزنهـا في قلبهـا، وأن تغـوص في بحـر مِـن الأحـزان وحدهـا، مـع أن الدراسـات أثبتـت أن النسـاء عمومـاً يَمِلْـن إلى الجماعيَّـة الاجتماعيَّـة مـع الآخريـن.

1- حيدر، محمود. لغة التماس: مطالعة في شعر سعاد الصَّباح، بيروت: مؤسسة دار الكتاب الحديث، 1995م، ص99.

زمن الأفعال

الفعل ركن أساسي في بناء الجملة العربيَّة، فهو مِن الكلمات الرئيسة التي يتكوَّن منها الكلام. وتستخدم الشاعرة الفعل الماضي والمضارع وفعل الأمر في ديوانها بصور متنوعة.

جدول 2

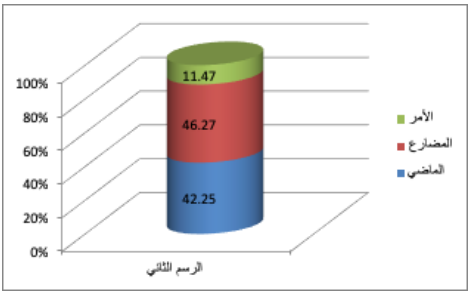
تواتر الأفعال في ديوان «إليك يا ولدي»

الأفعال	عدد التواتر	النسبة المئويَّة
الماضي	221	42 / 25
المضارع	242	46 / 27
الأمر	60	11 / 47
المجموع	523	100%

بلغت الأفعال الماضية في هذا الديوان 221 فعلاً، والأفعال المضارعة 242 فعلاً، في حين كانت أفعال الأمر 60 فعلاً، وهذا يُظهِر غلبة الأفعال المضارعة على غيرها مِن الأفعال.

الرسم الثاني

النسبة الكليَّة لِتواتر الأفعال



أ - الفعل المضارع

الفعـل المضـارع يَحـدث في الحـاضر، وهـو ضيِّـق وغـير مُحـدَّد، إذ هـو محصـور في اللحظـة الراهنـة، وهـذا الفعـل يَـدلُّ عـلى حـدث يتـم في زمـن إعلانـه وعـلى حـدث مسـتمر، ولِهـذا يُسـتعمل المضـارع في وَصْـف الحركـة والتغـيُّر[1]. وقـد ظهـر الفعـل المضـارع في ديـوان سـعاد الصَّبـاح، حيـث أشـاع جَـوَّ الحركـة والتجـدُّد فيـه، وقـد بلغـت النسـبة المئويَّـة لِلفعـل المضـارع فيـه 27/46 في المئـة، وهـذا يَـدلُّ عـلى التجـدُّد واضطـراب الشـاعرة.

تقول الشاعرة في قصيدة «ليت»:

ليت أمي ولدتني في زمان الجاهليَّة.
بين قوم يئدون البنت في المهد صبيَّة
قبل أن تصبح أمّاً ذات أزهار نديَّة
وتذوق الثكل والسقم وألوان البليَّة[2].

واحتـل أسـلوب المضـارع مسـاحة واسـعة في هـذا الديـوان، قياسـاً إلى الفعـل المـاضي والأمـر، ولَعَـلَّ ذلـك عائـد إلى طبيعـة المـراثي، لأن الفعـل المضـارع مِـن الأسـاليب التـي تسـتفيد منهـا سـعاد الصَّبـاح في ديوانهـا الرثـائي، وقـد وظفتـه لِـدلالات سـياقيَّة عديـدة، وعـبَّرت عـن مشـاعرها وأحزانهـا الصادقـة والاسـتعطاف حينـما قالـت: «يئـدون البنـت وتـذوق الثـكل»، وهـو مَـا يَدلُّ عـلى الحسرة والأسـف، فالشـاعرة حزينـة وجريحة وفي حالـة لا تسـتطيع الخـلاص منهـا إلا بالاسـتعطاف وإظهـار الحـسرة واسـتمرار هـذه الفجيعـة في نفسِـها.

1- انظر: بوملحم، علي. في الأسلوب الأدبي، ص13.

2- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص46.

ب - الأمر

الأمر مِن الأساليب الإنشائيَّة، وقد دفعت العاطفة الحزينة سعاد الصَّباح إلى استخدام الأسلوب الإنشائي في ديوانها لِبَيَان الحزن والأسى، حيث بلغت النسبة المئويَّة لِفعل الأمر 47/11 في المئة.

تقول سعاد الصَّباح في قصيدة «في طائرة الموت»:

وَيكِ أُمِّي أدْركيني.. ويْكِ أمِّي أنقذيني..
أسعفيني بهواءٍ من صِمامِ الأُوكسِجين
وخُذيني في ذِراعيكِ لأرتاحَ.. خُذيني..
قَرِّبيني.. قبِّليني.. عَانقيني.. أدْفِئيني[1].

أتت سعاد الصَّباح بفعل الأمر لِتوكيد المعنى وشِدَّة الاتصال مع ابنها على سبيل التلطُّف، وجَاءت بصيغة الأمر لِغرض الالتماس حينما قالت: «أدركيني، أنقذيني، خذيني، قرِّبيني، قبِّليني، عانقيني، أدفئيني»، فاستعملت الأمر لِتوكيد معنى الحزن وبَيَان القرابة بينهما. كما أنها تعبِّر عن نفسِها بأسلوب الأمر الذي يَكشِف عن حالتها النفسيَّة الحزينة وحرارة عاطفتها، ويَدلُّ هذا الأمر على عمق مأساة سعاد الصَّباح التي يَحترق كيانها لِفراق ابنها مبارك.

واعتمدت سعاد الصَّباح في قصائدها على الأزمنة الثلاثة، أي الماضي والمضارع والأمر، بيد أنها استعملت الفعل المضارع أكثر مِن سِواه، لأنها اعتمدت في بَيَان الحوادث على تجدُّدها واستمرارها، ولعلها تريد أن تبيِّن أن هذا المصاب يَحدث دائماً ولا تنساه الشاعرة وكأنه وليد اللحظة الراهنة.

كما تريد أن تحكي لِلمتلقي ذكريات حياتها في الزمن الماضي

1- المصدر السابق، ص19.

والمضارع، تلك الأيام التي كانت تعيش فيها بجوار ابنها، تغمره بالحُبِّ والحنان، وقد انعكست هذه المشاعر في تجربتها الشعريَّة فبرزت هذه المأساة، مِمَّا يَدلُّ على تمكُّن المأساة مِن نفسيَّة الشاعرة. ومِن هذا المنطلق تُبَيِّن لنا الشاعرة نزعتها الواقعيَّة، إمَّا في شعرها وإمَّا في حياتها. والزمن في شعر سعاد الصَّباح لم يأت على وَجْهٍ واحدٍ حصريٍّ في القصيدة، وإنما أتى على أكثر مِن وجهٍ ولون وشكل وطريقة، وكأن الزمن بمثابة وحدة قياس متمايلة بين القبض والبسط وبين التوتر والراحة والأمان[1].

وتستخدم الشاعرة أفعال الماضي والمضارع والأمر، وهذا يُساعد على بقاء القصيدة وتأثيرها الحزين في القرَّاء، إذ إن «الجملة الفعليَّة تفيد التجدد والحدوث في زمن معيَّن تحدده القرائن، وفي مقدمتها قرينة السياق، ذلك لأن الفعل مرتبط بالزمن وتحولاته، فالفعل الماضي مُقيَّد بالزمن في الماضي، والمضارع مُقيَّد بزمن الحال أو الاستقبال في الغالب، لِذلك وصفت بالتجدد والتغيُّر، وهذا يُعطيها حيويَّة ونشاطاً»[2].

الأساليب الإنشائيَّة

نعني بالإنشاء الكلام الذي لا يَتطلَّب صدقاً ولا كذباً، لأنه ليس لِمعناه قبل التلفُّظ به وجود خارجي يُطابقه أو لا يُطابقه[3]. وتستفيد الشاعرة مِن الأساليب الإنشائيَّة كالصيغة الندائيَّة المتعلقة بالخطاب الأمري وأسلوب الاستفهام والتمني والشرط كما يأتي.

1- حيدر، محمود. لغة التماس، ص90-89.

2- الحسيني، راشد بن حمد. البنى الأسلوبيَّة في النصِّ الشعري، لندن: دار الحكمة، 2004م، ص247.

3- انظر: الدراويش، حسين أحمد. البنية التأسيسيَّة لأساليب البيان في اللغة العربيَّة، عمان: دار البشير، 2004م، ص93.

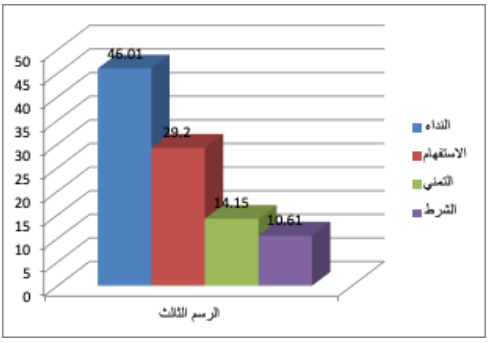
جدول 3

تواتر الأساليب الإنشائيَّة ودلالاتها في ديوان «إليك يا ولدي»

الأساليب الإنشائيَّة	عدد التواتر	النسبة المئويَّة
النداء	52	46 / 01
الاستفهام	33	29 / 20
التمني	16	14 / 15
الشرط	12	10 / 61
المجموع	113	100

الرسم الثالث

النسبة الكليَّة لِلأساليب الإنشائيَّة



أ - التمني

التمني هو طلب حصول شيءٍ على سبيل المحبَّة، وهو نوع مِن أنواع الإنشاء الطلبي، ونعني به طلب أمر محبوب لا يُتوقع حصوله، إمَّا لكونه مستحيلاً وإمَّا لكونه ممكناً غير مطموع في نيله[1].

1- انظر: خليل عاطف، فضل. تركيب الجملة الإنشائيَّة في غريب الحديث، الأردن: عالم الكتب الحديثة،

تقول سعاد الصَّباح في قصيدة «ليت»:

ليت أمِّي ولدتني في زمان الجاهليَّة
بين قوم يئدون البنت في المهد صبيَّة
قبل أن تصبح أمّاً ذات أزهار نديَّة
وتذوق الثكل والسقم وألوان البليَّة
ليت أمِّي ساعة الميلاد كانت وأدتني
ولدتني، لأعاني عمري إذ ولدتني...
ليتهم يوم زفافي.. كان للقبر زفافي[1].

كما تقول في قصيدة «إيمان»:

ولدي.. ليتك تدري كيف باتت أمسياتي[2].

كانت الشاعرة تتمنى شيئاً مستحيل الوقوع، لأنه حدث وانتهى، حينما قالت: «ليت أمي ولدتني في زمان الجاهليَّة، ليت أمي... وأدتني... ليتهم يوم زفافي كان لِلقبر زفافي». فالتمني هنا على سبيل التحسُّر والغرض منه التحسُّر على موت مبارك ووَصْف مَا يَمرُّ بها، لأنها تدري أنه لا يُمكِن وقوع هذه الوقائع بعد حدوثها، فهي تتمنى لو أنها لم تولد، بل حتى وُئِدت قبل أن تذوق مرارة هذه الحادثة، أو أن يوم زواجها كان زفافها لِلقبر وليس إلى عش الزوجيَّة. فالتعبير بلفظ «ليت» علامة على الحسرة والتحسُّر في وقوع كارثة فقد ابنها مبارك وطريقة لبث أفكارها اليائسة مِن خلال أسلوب التمني. وتقول الشاعرة «ولدي.. ليتك تدري كيف باتت أمسياتي»،

2004م، ص205.

1- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص46.

2- المصدر السابق، ص59.

حيث تسيطر عاطفة الحزن على الشاعرة، لأنها كتبت بدم القلب وحرارة الوجدان. ويَرجع ورود التمني إلى الطبيعة الاستعطافيَّة لِلرثاء، كما يَدلُّ على عِزَّة المتمنَّى عند الراثي. وتعبِّر سعاد الصَّباح عمَّا في نفسِها مِن التفجُّع والتحسُّر مِن خلال هذا الديوان، ولِهذا فقد اتسق التمني مع فكرها والجَوِّ الرثائي في أشعارها.

ب - الشرط

الشرط أسلوب لغوي ينبني بالتحليل على جزئين، الأول بمنزلة السبب والثاني بمنزلة المُسَبِّب. ويَتحقَّق الثاني بتحقُّق الأول ويَنعدِم بانعدامه[1]. ويُعدُّ هذا الشرط مِن الأساليب المهمة التي تسهم في تشكيل البنية الشعريَّة، وقد تحقق ذلك حيث استخدمت سعاد الصَّباح أسلوب الشرط 12 مَرَّة لِبَيَان حزنها وقلقها كما يأتي في النماذج التالية.

تقول الشاعرة في قصيدة «بيتك الأخير»:

فإذا الماء سراب.. وإذا الشط محال
وإذا البيت الذي كان لأحلامي مجال
يغتدي قبراً لأحلامي إلى يوم المآل[2].

كما تقول أيضاً:

كلما شب أوار القلب أطفأت الحريق
وإذا لجت بي الموجات أنقذت الغريق...

1- انظر: البياتي، سناء حميد. قواعد النحو العربي في ضوء نظريَّة النظم، الأردن: دار وائل للنشر، 2003م، ص353.

2- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، ص43.

أنت في المأساة تحتمل الآلام عني
وإذا ما ابتسم الدهر أغنى فتُغنّي[1].

وتقول في قصيدة «ليت»:

ليتنا ندرك ماذا.. خلف أستار الرواية؟
بعد أن يستأثر الموت بأبطال الحكاية
أفناء، ثم بعثٌ، ونشورٌ، وبدايةْ..
تجمعُ الأحباب في ظل حياة اللانهاية؟
إن يكن هذا.. فيا رباه عجل بالمصير[2].

وتستعمل الشاعرة اسم الشرط «إذا» أكثر مِن غيره مِن أسماء الشرط، وهو ظرف لِلزمان المستقبل خافض لِشرطه ومنصوب بجوابه، وذلك حينما تقول: «فإذا الماء سراب.. وإذا الشط مُحَال، وإذا البيت الذي كان لأحلامي مَجَال و...»، وتسعى الشاعرة إلى إظهار التحسُّر والتفجُّع وبيَان عظمة ابنها مبارك مِن خلال أسلوب الشرط، وهذا يكشف لنا أن سعاد الصَّباح اعتمدت على أسلوب الشرط لِلتأثير في المُتلقِّي. كما تريد الشاعرة توكيد المعاني والإعراب عن أفكارها المكلومة، لأن أداة الشرط «إذا» تدل على جزم المُتكلِّم بوقوع الشرط أو على ترجيحه لِوقوعه، ومِن أجل ذلك استعملت في الحكم الكثير الوقوع وغلب على دخولها الماضي لِدلالته على تحقق الوقوع[3].

وقد تبيَّن لنا مِن خلال دراستنا هذه أن سعاد الصَّباح استعملت أسلوب الشرط قليلاً. وقد ظفر الشرط بالنصيب الأصغر في ديوان الشاعرة، وهذا يتسق مع الجَوِّ الرثائي، لأن غاية الشرط كانت تنبيهاً

1- المصدر السابق، ص11-10.

2- نفس المصدر، ص50.

3- الحسيني، راشد. البنى الأسلوبيَّة في النصِّ الشعري، ص206.

للمُخاطَب إلى مَا سيأتي بعده مِن الكلام والشرط يَدلُّ على الشك والترديد بينما الراثي يَرثي المرثي بعد وقوع موته.

وسَوف يتضح لِلطلاب مَدَى طاقة النصوص العربيَّة لِمَا تمتاز به مِن قوَّة بيانها وموسيقى كلماتها ووفرة معانيها حينما يقوم المُعلِّم بتحليل النصِّ بهذه الطريقة. وسَوف يؤدي هذا إلى التعمُّق في عمليَّة التعليم، ويُسهل مهمة الفهم، وهو مَا سَيجعلهم يهتمون بالقواعد الصرفيَّة والنحويَّة أكثر مِن السابق، لأنهم سَيفهمون دورها الأساسي في تحليل النصوص، وبهذا تكون عمليَّة التعليم خطة منظمة، وتثير الدوافع في الطلاب لِفهم النصوص وتعلُّمها.

النتائج

درسنا ديوان سعاد الصَّباح مِن خلال المستويين الصرفي والتركيبي بكثافتهما وتواترهما في الديوان وأثرهما في الوظيفة الدلاليَّة وإثارة المعاني الإيحائيَّة الحزينة في أشعار الشاعرة بالاستعانة بالمنهج الأسلوبي، وقد وجدنا روعة الأسلوب ودِقَّة الإبداع في بَيَان أحاسيسها الحزينة مِن خلال جميع أجزاء ديوان سعاد الصَّباح. ويَدلُّ أسلوب الشاعرة على أيامها المظلمة والصعبة، بما أن الحالات النفسيَّة والحزينة التي يَحملها هذا الديوان ليست مِن المرض الجسدي بل آلام ناشئة عمَّا حلَّت بالشاعرة مِن مصيبة.

ويلعب المنهج الأسلوبي دوراً أساسيّاً في تعليم النصِّ المعاصر وتحليله وتعميقه، وهذا التوازن بين منهج التدريس والتصِّ المختار يُثير الدوافع لدى المتعلمين فيقبلون على المادة بكلِّ شوق وارتياح، ويَجدون متعة في تعلُّم اللغة.

وأهم مشكلات تعليم النصوص في الجامعات الإيرانيَّة ما يلي:

أولاً- عَـدَم إلمـام بعـض الأسـاتذة والطـلاب بالـصرف والنحـو في تحليـل النـصِّ المختـار.

ثانيـاً- عَـدَم اهتـمام كثـير مِـن الأسـاتذة باختيـار المنهـج والنـصِّ الـذي يَنسـجم مـع حاجـة الطـلاب ورغباتهـم.

ثالثـاً- عـدم التطابـق بـين مـادة النـصِّ ومسـتوى الطـلاب، لأنـه يَجـب عـلى الأسـتاذ أن يُخطـط أسـلوبه بمـا يتناسـب مـع تعليـم اللغـة العربيَّـة ذاتهـا وقـدرات الطـلاب في تقبُّلهـا. كـما يَجـب إتاحـة الفرصـة لِلمُتعلِّـم لِلقيـام بجملـة اسـتجابات تحقيقـاً لِلعمليَّـة التعليميَّـة.

المصادر والمراجع

- الأبطح، جلال. الأسلوبيَّة، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1994م.
- أحمد، عبدالباقي محمد. المعلم والوسائل التعليميَّة، مصر، 2005م.
- أمين، زينب محمد. إشكاليَّات حول تكنولوجيا التعليم، مصر، 2000م.
- بشر، كمال. دراسات في علم اللغة، مصر: دار المعارف، 1973م.
- بوملحم، علي. في الأسلوب الأدبي، بيروت: دار الهلال، 2000م.
- البياتي، سناء حميد. قواعد النحو العربي في ضوء نظريَّة النظم، الأردن: دار وائل للنشر، 2003م.
- جبر، محمد عبدالله. الأسلوب والنحو: دراسات تطبيقيَّة في علاقة الخصائص الأسلوبيَّة ببعض الظاهرات النحويَّة، الإسكندريَّة: دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، 1988م.
- حيدر، محمود. لغة التماس: مطالعة في شعر سعاد الصَّباح، بيروت: مؤسسة دار الكتاب الحديث، 1995م.
- الخفاجي، عبدالمنعم ومحمد السعدي وعبدالعزيز شرف فرهود. الأسلوبيَّة والبيان العربي، القاهرة: الدار المصريَّة اللبنانيَّة، 1992م.
- خلف، فاضل. سعاد الصَّباح: الشعر والشاعرة، الكويت: منشورات شركة النور، 1992م.

- خليل عاطف، فضل. تركيب الجملة الإنشائيَّة في غريب الحديث، الأردن: عالم الكتب الحديثة، 2004م.
- الدراويش، حسين أحمد. البنية التأسيسيَّة لأساليب البيان في اللغة العربيَّة، عمان: دار البشير، 2004م.
- الراغب، نبيل. عزف على أوتار مشدودة: دراسة في شعر سعاد الصَّباح، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 1993م.
- سقال، ديزيره. الصرف وعلم الأصوات، بيروت: دار الصداقة العربيَّة، 1996م.
- السيد، عزالدين علي. التكرير بين المثير والتأثير، بيروت: عالم الكتب، 1986م.
- الصَّباح، سعاد. ديوان إليك يا ولدي، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 1990م.
- عزام، محمد. التحليل الألسني للأدب، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1994م.
- قنيني، عبدالقادر. المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، الدار البيضاء: منشورات أفريقيا، 2000م.
- معمر، مجدي. استخدام الحاسوب في التعليم، فلسطين: وزارة التربية والتعليم العالي، 2005م.

- مطلوب، أحمد. في المصطلح النقدي، بغداد: منشورات المجمع العلمي، 2002م.
- الحسيني، راشد بن حمد. البنى الأسلوبيَّة في النصِّ الشعري، لندن: دار الحكمة، 2004م.
- هاشمي، أحمد. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، قم: مؤسسة نشر معارف أهل البيت، (دون تاريخ).

المقالات العلميَّة والرسائل الجامعيَّة:

- أبوشنب، أحمد. تكنولوجيا تعلُّم اللغة العربيَّة في الحلقة الأولى من التعليم الأساس، أطروحة ماجستير، كليَّة الآداب والتربية، الأكاديميَّة العربيَّة المفتوحة في الدنمارك، 2007م.
- عزمن. الموت في سورة يس لفظاً ومعنى وسياقاً. أطروحة جامعيَّة لاستكمال شروط الحصول على الماجستير، قسم اللغة العربيَّة بكليَّة العلوم الإنسانيَّة والثقافة الإسلاميَّة في مالانج، 2009م.
- پروين، نور الدين. فن الرثاء العربي المعاصر: دراسة أسلوبيَّة في ديوان إليك يا ولدي لسعاد الصَّباح، أطروحة جامعيَّة لاستكمال شروط الحصول على الماجستير من قسم اللغة العربيَّة في كلية الآداب بجامعة تربيت مدرس، طهران، 2013م.

الدراسة الرابعة

دور تراسل الحواس في بناء الصورة الفنيَّة لدى سعاد الصَّباح

د. سيد فضل الله ميرقادري، د. علي خطيبي

جامعة شيراز

مجلة «فن اللغة»

العدد الأول، 2019م

دور تراسل الحواس في بناء الصورة الفنيَّة لدى سعاد الصَّباح

ملخص

تراسل الحواس مِن المقولات السيميائيَّة التي قامت عليها الصورة الشعريَّة الحداثيَّة في بناء الاستعارات، والتي مِن خلالها استطاعت الشاعرة سعاد الصَّباح أن تُكسِب شعرها إيحاءات ودلالات شعريَّة خصبة وفاعلة. كما أن تراسل الحواس يفتح الطريق لِلتعبير عن أشياء في نفس الشاعر لا يُمكِنه التعبير عنها إلا بها. وتُبيِّن الشاعرة مِن خلاله قدرتها على تصوير تلك اللوحات البديعة التي تدعو إلى التفكير والتأمُّل فيما وراء البنية السطحيَّة وكشف البؤرة العميقة التي تصورها اللوحات الفنيَّة مِن خلال تراسل الحواس. وتعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي الذي يَغوص في البحث بالتحليل الدقيق لاستنباط تراسل الحواس في الصورة الشعريَّة مِن خلال حضورها السيميائي. وتوصَّلت الدراسة إلى أن الشاعرة قد استعملت في ديوان «أمنية» تراسل الحواس التجريدي الحِسِّي أكثر مِن التراسل الحِسِّي الحِسِّي وأن الدَّال البصري كان له التأثير الأكبر مِن بين الحواس في تكوين الصورة الشعريَّة لَدَى الشاعرة.

الكلمات الأساسيَّة: تراسل الحواس، السيميائيَّة، الصور الشعريَّة، سعاد الصَّباح، أمنية.

المقدمة

تبيين الموضوع

تراسل الحواس أحد عناصر الخيال الذي يتجلَّى في شعر المعاصرين أكثر مِن غيرهم، حيث يَزيد اللفظ بريقاً ولمعاناً والمعنى عمقاً وتأثيراً. فمزج حاسَّة مع أخرى يَكسِر الروتين ويَزيد مِن انتباه المُتلقِّي ويُوسِّع آفاق فكره. ونحن نحاول مِن خلال اختيارنا لِهذا الموضوع أن نسلِّط الضوء على ديوان «أمنية» لِلشاعرة الكويتيَّة سعاد الصَّباح لِلتعرُّف على كيفيَّة دمج الحواس الخمس، وكذلك نسبة استخدام الحواس الخمس مع بعضها البعض، ونسبة دمج الحواس الخمس مع المعاني التجريديَّة في هذا الديوان.

خلفيَّة البحث

درس عيسى متقي زاده وآخرون قصيدة «موعد في الجنة» دراسة أسلوبيَّة في مقال تحت عنوان «دراسة أسلوبيَّة في قصيدة موعد في الجنة لسعاد الصَّباح» (2013م)، وقد تطرقوا إلى المستوى الصوتي والنحوي والبلاغي بالأسلوب الوصفي التحليلي، وتوصَّلوا إلى أن هناك علاقة وطيدة بين عاطفة الرثاء وأسلوب الشاعرة، وأن عاطفة الحزن قد سيطرت على أسلوب الشاعرة بشكل كبير، وأن الأصوات المجهورة والمهموسة في هذه القصيدة جاءت مناسبة تمام التناسب مع المعاني التي ترنو إليها الشاعرة.

وفي مقال آخر أيضاً تحت عنوان «دور المنهج الأسلوبي في تعليم النصِّ المعاصر: دراسة ديوان إليك يا ولدي لسعاد الصَّباح» (2013م) درس نور الدين پروين وجهانگير أميري دور المنهج الأسلوبي في تعليم النصوص الأدبيَّة المعاصرة وفقاً لِلأسلوبين الصرفي والتركيبي

مِـن خـلال الديـوان الرثـائي «إليـك يـا ولـدي» لِسـعاد الصَّبـاح بالاسـتعانة بالمنهـج الوصفـي التحليـلي. وقـد توصـلا مِـن خـلال هـذه الدراسـة إلى أن لِلأسـلوبيَّة دوراً كبـيراً في فهـم النصـوص الأدبيَّـة وأنهـا تعطـي الطـلاب دافعـاً كبـيراً لِلتعامـل مـع النصـوص الأدبيَّـة المعـاصرة.

كما كتب حميد عبَّاس زاده ومحمد خاقاني أصفهاني مقالاً تحت عنوان «تراسل الحواس في ضوء القرآن الكريم: وظائف وجماليَّات» (2015م)، حيث تناولت هذه المقالة بأسلوب وصفي وتحليلي أنماط تراسل الحواس المستخلصة مِن 260 آية فيها أفعال الحواس. وانتهى البحث إلى أن القرآن اعتمد التراسل ليوفي المعنى حَقَّه، فثمَّة تناغم تام بين الحواس المساهمة في التصوير كما أن الصورة التراسليَّة تتميَّز بجماليَّات، وأهم بواعثها الغرابة والطرافة وتعدُّد المستويات الدلاليَّة وتعميق التأثير.

وكتـب هـادي نظـري منظـم وآخـرون مقالـة تحـت عنـوان «ظاهـرة تراسـل الحـواس في الأدبـين العـربي والفـارسي المعاصريـن: دراسـة مقارنة» (2017م)، وقـد قامـوا بدراسـة هـذه الظاهـرة وتحليلهـا مِـن خـلال إيـراد نمـاذج تطبيقيَّـة مِـن الأدبـين العـربي والفـارسي الحديثـين. وقـد توصَّـل البحـث مِـن خـلال المنهـج الوصفـي التحليـلي إلى أن الشـعراء في الأدبـين العـربي والفـارسي قـد اسـتخدموا هـذه التقنيَّـة التصويريَّة لِتوسـيع حدود خيـال المتلقِّـي وإثارتـه عنـد تلقـي الصـورة كـما ألبسـوا الصـور الشـعريَّة لباسـاً جديـداً ومثـيراً. وتوصَّلـت المقالـة إلى أن تقنيـة تراسـل الحـواس قـد تبلـورت أكـثر عنـد شـعراء الرمزيَّـة والرومانسـيَّة في الأدبـين.

وعـلى الرغـم مِـن وجـود هـذه الصـورة البلاغيَّـة في مختلـف أطـوار الشـعر العـربي مِـن الجاهـلي إلى المعـاصر إلا أنـه قلَّـمَا تطرقـت إليهـا الكتـب البلاغيَّـة السـابقة. ولـو تعمقنـا في البحـث والفحـص لوجدنـا أن البحـوث النظريَّـة كثـيرة في هـذا المجـال لاسـيما عنـد الغربيِّـين، لكـن

قلَّـمَا طبقـت هـذه الظاهـرة البلاغيَّـة عـلى الشـعر العـربي المعـاصر، لاسـيما الشـعر النسـوي منـه.

وسَـوف نتطـرَّق في دراسـتنا هـذه إلى شـعر الشـاعرة الكويتيَّـة سـعاد الصَّبـاح، وعـلى حَـدٍّ علمنـا فهـي دراسـة جديـدة لم تخطهـا أيـدي الباحثـين وسَـاحة لم تطأهـا أرجـل الدارسـين مِـن قبـل.

ضرورة البحث

رغـم أنـه بإمكاننـا الحصـول عـلى مقـالات وبحـوث مُتعـدِّدة قـد كُتِبَت في هـذا المَجَـال، لاسـيما في القِسْـم النظـري منـه، وخاصَّـة عنـد الكُتَّـاب الغربيِّـين، إلا أن هـذا الاصطـلاح لا يتجـاوز عمـره عِـدَّة عقـود في إيـران، وسَـوف يقـوم هـذا البحـث مِـن خـلال اهتـمام خـاص بمفهـوم تراسـل الحـواس بالكشـف عـن علاقـات الحـواس المختلفـة ودور هـذه الصـورة البلاغيَّـة في قصائـد هـذه الشـاعرة في ديـوان «أمنيـة».

منهج البحث

تعتمـد هـذه الدراسـة عـلى المنهـج الوصفـي التحليـلي الـذي يَغـوص في البحـث بالتحليـل الدقيـق لاسـتنباط تراسـل الحـواس في الصـورة الشـعريَّة مِـن خـلال حضورهـا السـيميائي في ديـوان «أمنيـة» لِلشـاعرة الكويتيـة سـعاد الصَّبـاح.

أسئلة البحث

1- هل تراسل الحواس ظاهرة جديدة على الأدب العربي؟

2- أي نـوع مِن تراسـل الحـواس يَظهَر أكثر لَدَى الشـاعرة؟ الحِسِّي الحِسِّي أم الحِسِّي التجريدي؟

3- مَـا الحاسَّـة الأكـثر اسـتعمالاً في بنـاء تراسـل الحـواس الحِـسِّي الحِـسِّي عند الشـاعرة؟

4- مَـا الحاسَّـة الأكثر اسـتعمالاً في بناء تراسـل الحواس الحِـسِّي التجريدي عند الشـاعرة؟

الفرضيَّات

- تراسـل الحـواس ليسـت بظاهـرة جديـدة عـلى الأدب العـربي فقـد اسـتعملها الأدبـاء القدمـاء.
- يتجلَّى تراسل الحواس في ديوان أمنيه بنوعيه الاثنين.
- تلجـأ الشـاعرة إلى تراسـل الحـواس الحِـسِّي التجريدي أكثر مـن الحِسِّي الحِسِّي.
- تتجلَّى حاسَّـة السـمع لَدَى الشـاعرة مِن حيث اسـتخدام الحواس أكثر مِن الحـواس الأخرى.

الصورة التراسليَّة لغة واصطلاحاً

تفيـد مـادة الحِـسِّ ومشـتقاتها الإدراك والوَعْـي والمعرفـة دلاليّـاً، فمِـن ذلـك قولهـم: أحسسـت مِـن فـلان أمـراً، أي رأيـت. وعـلى الرؤيـة في تفسـير قولـه عـز وجـل: (فَلَـمَّا أَحَـسَّ عِيـسَى مِنْهُـمْ الْكُفْـرَ...) [آلعمـران: 52]، أي رأى[1]. وأيضـاً قولـه تعـالى: (وَكَـمْ أَهْلَكْنَـا قَبْلَهُـمْ مِـنْ قَـرْنٍ هَـلْ تُحِـسُّ مِنْهُـمْ مِـنْ أَحَـدٍ أَوْ تَسْـمَعُ لَهُـمْ رِكْـزاً) [مريـم: 98].

1- الفراهيدي، الخليل بن أحمد. ترتيب كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، طهران: انتشارات أسوة، 1414هـ، ص382.

كـما يـأتي الحِـسُّ أيضـاً بمعنـى الوجـود، وقـال الزجـاج معنـى أحـس علـم ووَجَـد. قـال يقـال: هـل أحسسـت الخـبر؟ أي هـل عرفتـه وعلمته[1]. كـما جـاء في القـرآن الكريـم عـلى لِسَـان يعقـوب حينـما أمـر أبنـاءه بالتحـرِّي عـن يوسـف وأخيـه: (يَـا بَنِـي اذْهَبُـوا فَتَحَسَّسُـوا مِـنْ يُوسُـفَ وَأَخِيـهِ...) [يوسـف: 87]، فالتحسـس هـو تطلـب المعرفـة وبـذل الجهـد بحثـاً عـن الضالـة.

وأمَّـا في الاصطـلاح فـإن الصـورة التراسـليَّة هـي «وَصْـف مـدركات كلِّ حاسَّـةٍ مِـن الحـواس بصفـات مـدركات الحاسَّـة الأخـرى، فنعطـي المسـموعات ألوانـاً، وتصـير المشـمومات أنغامـاً، وتصبـح المرئيَّـات عاطـرة»[2]. وبتعبـير آخـر فـإن التراسـل يَعنِـي تبـادل الحـواس أو حلـول أحدهـا محـل الأخـرى عـلى مسـاحة نشـاط الحـواس الخمـس. أي: «تعبـير يَـدلُّ عـلى المـدرك الحِـسِّي أو يَصِـف المـدرك الحِـسِّي الخـاص بحاسَّـة مُعيَّنـة بلغـة حاسَّـة أخـرى، مثـل إدراك الصـوت أو وصفـه بكونـه مخمليّـاً أو دافئـاً أو ثقيـلاً أو حلـواً، وكأن يُوصَـف دوي النفـير بأنـه قرمـزي»[3].

إن التراسـل وليـد التضافـر بـين الحـواس المختلفـة، ويُوفـر لِلمتلقِّـي وعيـاً عميقـاً بفضـل تتابـع الصـور، وبفضـل نقـل الصـورة مِـن أغـوار الحِـسِّ إلى سـمو العقـل، ومِـن ثـمَّ إعـادة التعبـير في الصـورة الفنيَّـة، ولكنهـا غـير خارجـة عـن الحـواس إلا في الوظيفـة، «لأن الانفعـالات التـي تعكسـها الحـواس قـد تشـابه بعضهـا البعـض مِـن حيـث وقعهـا النفـسي،

1- الأزهري، أبومنصور محمد بن أحمد. تهذيب اللغة، بيروت: دار إحياء التراث العربي، (دون تاريخ)، ص263.

2- هلال، غنيمي. النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار الثقافة، 1977م، ص295.

3- وهبة، مجدي، وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربيَّة في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، 1984م، ص148.

فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك الذي يتركه اللون أو تخلفه الرائحة»[1].

تعريف التراسل

تراسل الحواس عبارة عن اقتراض حاسَّةٍ وظيفةَ حاسَّة أخرى لِتوسيع الخيال وإثارة المُتلقِّي. وهو وسيلة مِن وسائل تشكيل الصورة الشعريَّة التي عني بها الرمزيون، وعن طريقهم انتقلت إلى الآداب العالميَّة، بما فيها أدبنا العربي الحديث. وتراسل الحواس معناه وَصْف مدركات حاسَّة مِن الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي لِلأشياء التي ندركها بحاسَّة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسَّة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألواناً والطعوم عطوراً[2].

وقد شاعت هذه الوسيلة مِن وسائل التصوير الشعري في القصيدة العربيَّة الحديثة، وأسرف فيها بعض الشعراء، وبخاصَّة في بداية فترة التأثير الرمزي في الشعر العربي المعاصر، حيث يوجد الكثير مِن القصائد التي تتزاحم فيها هذه الصور القائمة على الصورة التراسليَّة.

لقد حمَّل الرمزيُّون الألفاظ الشعريَّة معاني جديدة لا تقف عند دلالة واحدة، ولم يَهتموا بالقاموس الشعري المتداول، فعبَّروا عن انفعالاتهم بطريقة جديدة، بأن ربطوا بين الحواس المختلفة، ذلك أن «طريقة التعبير في الفن يجب أن تمتزج بالمدركات البصريَّة والصوتيَّة والذوقيَّة والشميَّة»[3].

1- فتوح أحمد، محمد. الرمز والرمزيَّة في الشعر المعاصر، القاهرة: دائرة المعارف، 1987م، ص251.

2- عشري زايد، علي. عن بناء القصيدة العربيَّة الحديثة، القاهرة: مكتبة ابن سينا، 2002م، ص78.

3- الحاني، ناصر. المصطلح في الأدب العربي، بيروت: المكتبة العصريَّة للطباعة والنشر، 1968م، ص64.

أنماط التراسل

يُصنَّف التراسل مِن حيثيات مختلفة، تارة باعتبار عدد الحواس المساهمة فيه، وتارة باعتبار بنيته التركيبيَّة. ومِن حيث عدد الحواس يَنقسِم إلى قسمين: عمودي (جلي) وأفقي (خفي). و«التراسل في مستواه الأول يتحقق بتعاضد حاستين أو أكثر في عمليَّة التلقي والمعرفة. وفي مستواه الثاني يُعدُّ نتاج التزاوج الحاصل بين عالم المادة وعالم المعنى أو عالم المحسوس ومَا وراء الحِسِّ»[1].

وفي هذا النوع تضفي الصفات الحسيَّة كالمذاق صفات أخرى على الأجسام والأفعال، وتشمل عمليَّة الإضفاء الأمور الانتزاعيَّة والفوق حسيَّة. وبتعبير آخر فإن التراسل لا ينحصر دوماً في حدود تعالق أو تزاوج حاستين ظاهرتين فحسب، بل تشمل الحواس الداخليَّة والباطنيَّة كالصبغة المضافة إلى الله تعالى في قوله: (صِبْغَةَ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنْ اللَّهِ صِبْغَةً وَنَحْنُ لَهُ عَابِدُونَ) [البقرة: 138].

وأيضاً كإذاقة الرحمة، كما في قوله تعالى: (وَإِذَا أَذَقْنَا النَّاسَ رَحْمَةً فَرِحُوا بِهَا وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ إِذَا هُمْ يَقْنَطُونَ) [الروم: 36].

ويدخل القسم العمودي في التراسل، لأنه يَتِم بتعاضد حاسَّتين أو أكثر. أمَّا القسم الثاني، أي الأفقي، فليس مِن التراسل المُصطلَح عليه في شيءٍ، لأن التراسل الأفقي يقوم على حاسَّة واحدة فيناقض مفهوم التراسل القائم على المشاركة، ونرى ذلك واضحاً في الشواهد القرآنيَّة المذكورة. والأصح إدراج القسم الثاني ضمن «التجسيد»، أمَّا التراسل مِن حيث البنية اللفظيَّة فيَظهَر في الأشكال التالية.

1- السيوفي، ميساء. تراسل الحواس، موقع الموسوعة العربيَّة (2018، www.arab-ency.com)م.

أ- تركيب وصفي، نحو: قول ليِّن، صوت عذب، رنين أزرق، نقد لاذع، جواب مُر، ومَا إلى ذلك مِن تراكيب وصفيَّة.

ب- في سياق الجملة، نحو قوله تعالى: (وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَداً مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ) [النحل: 112]

الصورة الفنيَّة

تُعدُّ الصورة الشعريَّة الجوهر الثابت والدائم في الشعر، وقد تتغيَّر مفاهيم الشعر ونظريَّاته فتتغيَّر مفاهيم الصورة الشعريَّة ونظريَّاتها، ولكن الاهتمام بها يَظلُّ قائماً مادام هناك شعراء يُبدِعون ونقاد يُحاولون تحليل مَا أبدعه الشعراء.

وقد عرف مصطلح الصورة انتشاراً كبيراً بين البلاغيِّين والنقاد القدامى والمعاصرين، ومع ذلك لم يتمكنوا مِن تحديد مفهومها تحديداً دقيقاً، إذ اختلفت الآراء في ذلك وتضاربت، إلا أن جُلَّها اجتمعت على أن الصورة ترتبط بالإبداع الشعري، فالتصوير في الأدب نتيجة تعاون كلِّ الحواس وكلِّ الملكات و»الشاعر المصور حين يَربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقيَّة والمعاني الفكريَّة، والصورة منهج فوق المنطق لِبَيَان حقائق الأشياء»[1].

1- ناصيف، مصطفى. الصورة الأدبيَّة، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، (دون تاريخ)، ص9.

تراسل الحواس في ديوان أمنية

1 – تراسل الحواس الحِسِّي الحِسِّي

هناك 10 حالات ترتبط بفئة تراسل الحواس الحِسِّي الحِسِّي مِن بين 25 حالة مِن حالات تراسل الحواس في ديوان «أمنية». وقد يَظهَر تراسل الحواس في عشرين حالة بناءً على كيفيَّة التركيب، إلا أن الشاعرة عادة لا تلجأ إلا إلى مَا لا يزيد عن تراسل واحد أو اثنين.

ولاحظنا مِن خلال دراستنا لِقصائد ديوان «أمنية» وجود أنواع مِن تراسل الحواس على النحو الآتي:

أ – السمع + البصر (4 حالات)

وأنا شاعرةٌ ذاتُ خيالْ

ينشدُ الحسنَ، ويستوحي الجمالْ[1].

مزجت الشاعرة هنا بين الإنشاد الذي يَرتبط بحاسَّة السمع والحُسْن الذي يُرَى بحاسَّة البصر، وأبدعت هذه الجملة الجميلة، حيث توسَّعت معاني الحُسْن وآفاقه، وتداخل مع مَا يُسمَع إضافة إلى مَا يُبصَر بالعين.

تسعِدُني الأحلامُ فيها بأغاريدِ اللقاءْ

على ضِفافِ النِّيلِ.. عاش النيلُ قُدسيَّ العطاءْ[2].

وامتزجت هنا الأغاريد مع اللقاء، وزادت المعنى بريقاً، حيث أضافت على اللقاء الذي يُدرَك بحاسَّة البصر بُعداً جماليّاً يُفهَم مِن خلال حاسَّة السمع، وكأن اللقاء مِن شدة السرور والفرح يُغرِّد.

1- الصَّباح، سعاد. ديوان أمنية، الكويت: منشورات ذات السلاسل، 1985م، ص20.

2- المصدر السابق، ص44.

ب - الذوق + السمع (حالتان)

كلُّ حرفٍ من جنى ثغرِك مقطوعةُ سكَّرْ

فاحذري إنْ لامسَتْها نسمةٌ أنْ تتكسَّرْ[1].

الحرف هو مَا تتفوَّه به الشفاه ويتلفظه اللسان وتسمعه الآذان، وقد أضافت الشاعرة عليه مقطوعة مِن السكر الذي يُدرَك بالذوق، فكأن كلامه حلو حلاوة السكر.

وأيضاً:

وردَّدَ البلبلُ حلوَ الدعاء

أوّاه من سُكْرَين رهنَ الدّماءْ[2].

وكما هو واضح فإن الدعاء يُنطق باللسان ويُدرَك بالآذان، وجَاء مضافاً إلى الحلو، وهو مِن المدركات التي تُدرَك بالذوق واللسان.

ج - اللمس + الشم (حالة واحدة)

وأرى في ثغرك العاطر لي أشهى غذاء

وأرى لي في حضنك الدافئ أغلى رداء[3].

ترى الشاعرة أن ثغر المحبوب العاطر هو لها أشهى غذاء، ولو اعتبرنا أن الثغر هنا مَجَاز مُرسَل لِلكلمات العطرة فلابد أن نشير إلى أن التراسل هنا سمعي شمي... ولكن مِن سياق الجملة التي وَرَد فيها هذا التركيب يتبيَّن لنا أن الثغر العاطر هنا يَدلُّ على القبلة العطرة بقرينة أشهى الغذاء، والقبلة مِن المدركات باللمس، إذن

1- نفس المصدر، ص80.

2- نفس المصدر، ص106.

3- نفس المصدر، ص84.

التراسل هنا لمسي شمِّي لِلمزج بين القبلة والعطر المُدرَك بالشم.

د - الذوق + البصر (حالتان)

ولكنه نشوة كالصلاة... وإشراقة حلوة كالضياء[1].

تشبِّه الشاعرة في هذا المثال حُبَّ حبيبها بإشراقة حلوة كالضياء، وقد حَصَل التراسل بين الذوق والبصر في إشراقة حلوة، فالإشراقة هي مَا يُدرَك بالبصر والحلو مَا يُدرَك بالذوق. وقد جمعت الشاعرة بينهما لتكوِّن هذا التركيب، وتشبه حُبَّ حبيبها به، وتشبهه بالضياء.

5 - البصر + الشم (حالة واحدة)

إنه شلال ألوان وأضواء عطر

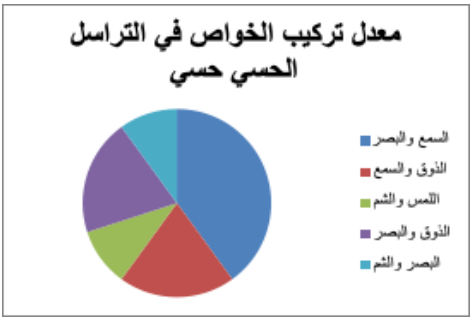
إنه في جدب أيامي كرشات المطر[2].

تصف سعاد الصَّباح في قصيدة «نجوى» أميرها وحبيبها بأجمل الأوصاف وأدق التعابير، ومِن هذه التعابير وصفها له بأنه شلال ألوان وأضواء عطر.

وقد جمعت الشاعرة في التركيب الأخير بين الأضواء والعطر، الأضواء التي تتبلور لِتُرى بالعين الباصرة والعطر الذي يفوح ليُشَم، وذلك لتجسد المحبوب في أبهى حلَّة وأطيب عطر.

1- نفس المصدر، ص74.

2- نفس المصدر، ص68.



2 – تراسل الحواس التجريدي الحِسِّي

نلاحظ في هذه الفئة مِن تراسل الحواس لَدَى الشاعرة سعاد الصَّباح تركيب دوال تجريديَّة مع الحواس الخمس في 15 حالة، وهي أكثر عدداً مقارنة بالنوع الأول (تراسل الحواس الحِسِّي الحِسِّي) بعشر حالات. وربما يكون في هذه التراكيب تخط لِلمألوف وكسر لأفق توقع المُخاطَب، إلا أنه في عالم السيميائيَّات هناك علامات ودوال ترشد المُتلقِّي لِجادَّة الصواب والفهم الصحيح. ومِمَّا يَجدر الإشارة إليه أن الشاعرة في هذه الفئة مِن تراسل الحواس قد استفادت مِن حاسَّة السمع والبصر والذوق بصورة متساوية، أي 5 حالات لِكلٍّ منهم خلافاً لِلنوع الأول (الحِسِّي الحِسِّي) الذي شهدنا فيه استعمال حاسَّة البصر أكثر مِن غيرها، وكأن الشاعرة في المعاني الحِسِّيَّة الحِسِّيَّة تريد أن ترى الحقيقة والحُبَّ بعينها لا أن تسمع عنهما أو تشمهما مِن بعيد بل تراهما رأي العين.

وإذا أردنا تمثيل تركيب الدوال التجريديَّة والحواس الخمس فسَوف نمثلها على المخطط التالي، وسَوف نقدم فيما يلي أمثلة عن كلِّ تركيب ينتمي إلى هذه الفئة ثم نتطرَّق إلى نسبة استخدام الحواس في كلٍّ مِن تراكيب تراسل الحواس.

1 – مفهوم تجريدي + حاسَّة البصر (5 حالات)

تلجأ الشاعرة في بعض الأحيان إلى استخدام الدوال المبنيَّة على تراسل الحواس لِتشكِّل الصورة الفنيَّة القريبة إلى ذهن المُتلقِّي وإضافة دلالات جديدة عليها كما في قصيدتها «زمان اللؤلؤ»، حيث تقول:

وعن الغوّاصِ لا يعرف ما لونُ الهمومْ

وهو يهوي في دُجى البحرِ، ويصطادُ النجومْ[1].

فالهَمُّ دال تجريدي لا يُدرَك بالحواس الخمس، وقد مزجت الشاعرة بينه وبين اللون الذي يُدرَك بحاسَّة البصر، وبَيَّنت هذا الهَمَّ مِن خلال استقامة الغواص وفرحه. إذن التركيب الذي قد صنع لنا التراسل التجريدي الحِسِّي هو المزج بين اللون والهموم في «لون الهموم».

وتقول الشاعرة أيضاً في قصيدتها الرائعة «أنت أدرى»:

يا حبيبي لا تسل عن لون حبي... أنت أدرى[2].

لقد ركبت هذه المَرَّة الدَّال البصر (اللون) مع الدَّال التجريدي (الحُب) مخاطبة حبيبها أن لا يسأل عن لون الحُبِّ لأنه هو أدرى بما يسأل عنه.

1- نفس المصدر، ص7.

2- نفس المصدر، ص98.

2 – المفهوم التجريدي + حاسَّة الذوق (5 حالات)

فإن أثارت فيك بعض انفعال

فذاك لي حلم شهي المنال[1].

توجه الشاعرة رسالة حُبٍّ إلى قرَّائها قائلة: لو أن كلماتي الخياليَّة قد أثرت فيك فذاك مبتغاي والحلم الشهي الذي أسعى إليه. لقد مزجت بين الشهي الذي يُدرَك بالذوق والدال التجريدي «منال» مِن جهةٍ، وجعلت الدال الحِسِّي «شهي» صفة لِلدال التجريدي «حلم» مِن جهةٍ أخرى.

وفي موضع آخر تقول الشاعرة:

وقبِّلوا المدفعَ يثأرْ لكم

ولا تُبالوا بالليالي الشِّدادْ

حتى تعودَ الأرضُ صفْواً لنا

ويرجعُ الكوخُ، ويحلو الرُّقادْ[2].

تحث الشاعرة في قصيدتها «أم الشهيد»، وعلى لسان الشهيد المدافع عن الوطن، على حَمْل السلاح وعَدَم المبالاة بالليالي الشداد إلى أن تعود الأرض إلى أصحابها ويَحلو الكرى والنوم في عيون أهل الكوخ والديار. ويَحلو الكرى حين تطهر الأرض مِن المعتدي ويَهبُّ الأبطال مع بعضهم البعض ويَهتفون بالعودة في كلِّ وادٍ. ولِرسم هذه الصورة الفنيَّة سَخَّرت الشاعرة حاسَّة الذوق مع الحِسِّ التجريدي (الرقاد)، وكأن الرقاد ممَّا له طعم في المذاق.

كما استفادت الشاعرة في مواضع أخرى مِن هذه الدوال في ديوانها

1- نفس المصدر، ص3.

2- نفس المصدر، ص11.

«أمنيـة» لِترسـم صورتهـا الشـعريَّة الفنيَّـة بأبهـى صـورة، وتضيـف معـان أخـرى إلى الدلالـة الشـعريَّة والصـورة السـطحيَّة كـما في «يَحلـو الرقـاد» و«لَـذَّة الكـد» ليكـون هـذا الـدال الذوقـي حـاضراً بقـوة بجانـب الـدال السـمعي والبـصري.

3 - مفهوم تجريدي + حاسَّة السمع (5 حالات)

جـاءت نسـبة اسـتخدام هـذه الحاسَّـة مـع الـدوال التجريديَّة متسـاوية مـع نسـبة حاسَّـة الـذوق والبـصر والتـذوق، وكأن الشـاعرة تريـد أيضـاً أن تبـصر وتسـمع وتتـذوق وترسـم هـذه المفاهيـم بنسـبة متسـاوية.

وتنشُري لحنَ الهوى على السُّفوحِ والذُّرى
قولي لِمَن كان هواكِ وهواهُ قدرا[1].

يُخاطـب الحبيـب الشـاعرة قائـلاً: أنـت أنـت أيتهـا الحبيبـة تنشريـن لحـن الهـوى بشـعرك عـلى السـفوح والـذرى، فالهـوى في شـعر سـعاد لـه طعـم ولـون ولحـن وأنغـام كـما مثلنـا.

وتقول الشاعرة في موضع آخر:

جاءت تطالعني بشكواها
والحزن يصرخ في محيَّاها[2].

لقـد بنـت الشـاعرة سـعاد الصَّبـاح لِنفسِـها كوخـاً في زقـاق المجتمـع، ولم تعـش في قصرهـا العاجـي يومـاً لتبتعـد عـن معانـاة المجتمـع وهمومـه وآلامـه وآمالـه، إنمـا نـرى مِـن خـلال أشـعارها أنهـا كرَّسـت نفسَـها وشـعرها لِلدفـاع عـن حـق المظلـوم ورَدِّه إليـه مهـما كلَّفهـا ذلـك ولـو كان نفيسـاً. ويَتجـلَّى ذلـك بوضـوح في جُـلِّ أشـعارها إن لم يكـن

1- نفس المصدر، ص49.

2- نفس المصدر، ص33.

كلها، كما نرى في قصيدتها «غاسلة الثياب» التي تروي لنا فيها الشاعرة شكوى غاسلة الثياب وحالاتها الظاهريَّة والنفسيَّة، حيث جاءت إليها و«الحزن يَصرخ في محيَّاها». لقد مزجت بين المعنى التجريدي (الحزن) والصراخ لتوصل إلى المُتلقِّي شِدَّة المعاناة.

والجليُّ في الأمر أن الشاعرة قد استفادت مِن هذا النوع مِن التراسل لِبَث الحزن والدلالة على شِدَّة المعاناة، فنراها في موضع آخر، أي في قصيدة «تحت المطر»، تقول:

ما لها الأيام تبكي... ما لها؟

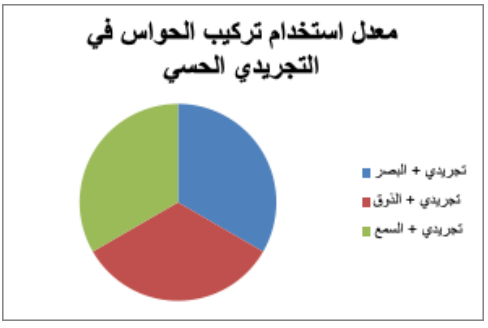
أهي مثلي ضيعت آمالها؟[1].

وتعبِّر في موضع آخر عن وحدتها بالخرساء:

تغتالني في وحدتي الخرساء أشباح الضجر

فلا ازدهار في الربى ولا حياة في الشجر[2].

وبالنسبة إلى حاسَّتي الشم واللمس فإننا لم نر الشاعرة قد مزجتهما مع المعاني التجريديَّة خلافاً لِمَا رأيناه في الفئة الأولى (الحِسِّي الحِسِّي) حيث تمت الإشارة إليه.



1- نفس المصدر، ص20.

2- نفس المصدر، ص37.

وكما نرى في هذا الرسم البياني فإن نسبة استخدام تركيب الحواس في التراسل التجريدي الحِسِّي جاء متساوياً وعلى قدر واحد.

نسبة استخدام الحواس لِبناء الصورة الفنيَّة في ديوان «أمنية»:

1 - البصر (12 حالة)

يُقال إن الشعر رسم ناطق والرسم شعر صامت، ولا عجب في أن تكون معظم ألفاظ اللغة لِمسميات وأغراض تُدرَك بالعين دون سواها، ذلك أن المسميات لا تصدر عنها أيَّة إشارات تدلُّ على وجودها غير الأشعة وهي ممَّا يُدرَك بالعين. وقد ترسل ذبذبات صوتيَّة فتُدرَك بالسمع، وقد تفرز رائحة فتُدرَك بالشم، لكن مجال العين يَظلُّ أفسح وأكبر، وبالتالي يَظلُّ عدد المفردات التي سُمِّيت بها الذوات لِعلاقتها بحاسَّة البصر أكبر[1].

وقد لجأت الشاعرة إلى استعمال مفردات متعددة مثل النار والنور والألوان لِرسم صورتها الفنيَّة بأبهى الألوان كي تسر الناظرين وترسل أوسع الدلالات إلى المتلقين.

2 - السمع (11 حالة)

لجأت الشاعرة إلى استخدام الدوال السمعيَّة المُتعدِّدة في قسمي التراسل الحِسِّي والتجريدي كالإنشاد والانتحاب والأغاريد والصمت والحروف والدعاء والصرخة والبكاء والألحان والوحدة الخرساء و... وتدلنا هذه الدوال مِن خلال السيميائيَّة أن صوت الحزن قد ملأ مسامع الشاعرة فخرجت صورتها الفنيَّة السمعيَّة بألوان حزينة وألحان شبيهة بمواويل حزينة تئن مِن الداخل فتوجهها صرخة إلى الخارج.

1- جبر، يحيى. نحو دراسات وأبعاد لغويَّة جديدة، نابلس: جامعة النجاح الوطنيَّة، 1995م، ص32.

3 - الذوق (9 حالات)

استعملت الشاعرة مفردة «حلو» 5 مَرَّات لِرسم صورتها الجماليَّة واستخدمتها مَرَّتين لِتدلَّ على المرارة والعذاب ومَرَّتين لِتدلَّ على التذوق.

وعلى الرغم مِن أن هذه الحاسَّة مِن أضعف الدوال في الشعر وأقلها أثراً فإن الشاعرة قد أبدعت في استخدامها ورسم صورها حيث احتلت المكان الثالث بين الحواس الخمس في شعرها، ومِمَّا يُلاحظ في وصفها أن تصويرها جاء مفعماً بالحيويَّة والعفويَّة التي تمسها مِن الداخل.

4 - الشم (حالتان)

استعملت مفردة العطر في كلٍّ مِن الحالات المذكورة ولم تلجأ إلى استعمال رائحة محددة لأن هذه الحاسَّة بطبيعتها قليلة جدّاً وكذلك الألفاظ المرموز بها إليها، حيث تنحصر في الروائح طيبها وخبيثها، ولِهذا نجد المفردات العربيَّة المشتقة مِن موادها لِدلالات تقع على روائح أو المتعلقة بها قليلة[1].

5 - اللمس (حالة واحدة)

احتلت هذه الحاسَّة كما نلاحظ المركز الأخير في ديوان «أمنية» مِن حيث استخدام الشاعرة لهذا الدَّال وهذه الحاسَّة، وقد استخدمتها الشاعرة لِتدلَّ على قبلة المحبوب.

وتجدر بنا الإشارة إلى أن تراسل الحواس في ديوان أمنية ينتهي إلى هيكلين اثنين:

1- المصدر السابق، ص33.

- تراسل الحواس بشكل مركب وصفي أو إضافي، مثل: أغاريد اللقاء.
- تراسل الحواس بشكل غير مركب ضمن هيكل الجملة، مثل: ينشد الحسن.

النتيجة

توصَّلت هذه الدراسة إلى مَا يلي:

1- كان تراسل الحواس موجوداً في التراث الشعري القديم وإن لم يكن بهذا المُسمَّى، وكان الشاعر الجاهلي يستمد مِن تراسل الحواس ويَستعمله لِرسم صوره الفنيَّة.

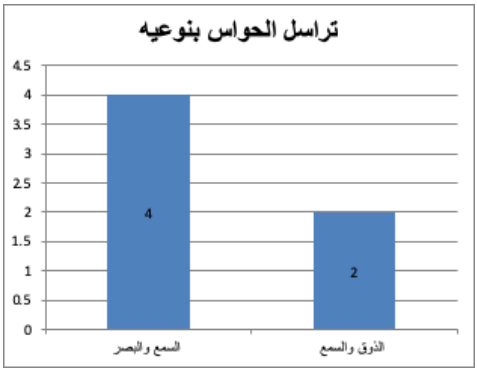
2- توصَّلت الدراسة إلى أن تراسل الحواس مِن النوع التجريدي الحِسِّي أكثر استعمالاً في ديوان «أمنية».

3- استعملت الشاعرة سعاد الصَّباح دال الحاسَّة البصريَّة في النوع الأول (الحِسِّي الحِسِّي) أكثر مِن باقي الحواس، كما استعملت تركيب حاسَّتي السمع والبصر أكثر مِن التراكيب الأخرى، وحاسَّة اللمس هي الحاسَّة الأقل استعمالاً في هذه المجموعة.

4- نلاحظ في تركيب المفاهيم التجريديَّة مع الحواس تكرار حاسَّة البصر والسمع والذوق بنسبة واحدة متساوية، وهي خمس حالات لكلِّ واحدة منها. وقد لاحظنا أيضاً أن حاسَّتي الشم واللمس لم يُذكَرا في تركيب المفاهيم التجريديَّة.

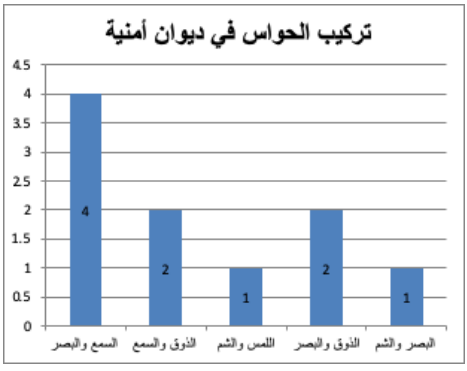
مخطط رقم 1

المخطط البياني لتراسل الحواس بنوعيه



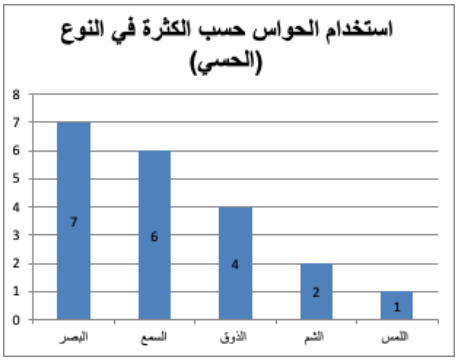
مخطط رقم 2

نسبة تركيب الخواص في ديوان أمنية



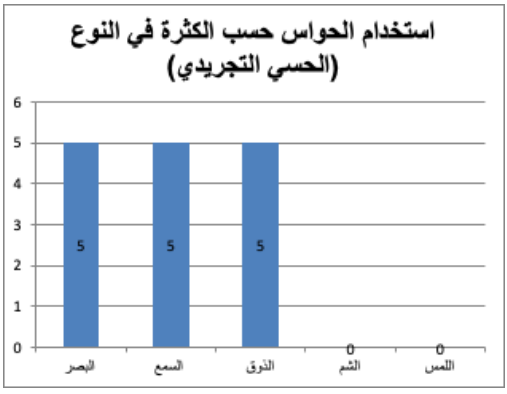
مخطط رقم 3

نسبة استخدام الحواس حسب الكثرة في النوع (الحسي)



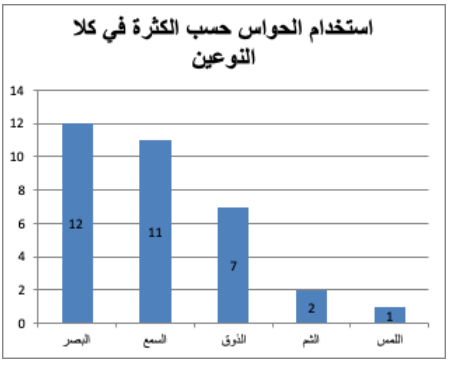
مخطط رقم 4

نسبة استخدام الحواس حسب الكثرة في النوع (الحسي التجريدي)



مخطط رقم 5

نسبة استخدام الحواس حسب الكثرة في كلا النوعين



المصادر والمراجع

- الأزهـري، أبـو منصـور محمـد بـن أحمـد. تهذيـب اللغـة، بـيروت: دار إحيـاء الـتراث العـربي، (دون تاريـخ).
- الحـاني، نـاصر. المصطلـح في الأدب العـربي، بـيروت: المكتبـة العصريَّـة للطباعـة والنـشر، 1968م.
- جهانگـيري، امـير ونـور الديـن پرويـن. دور المنهـج الأسـلوبي في تعليـم النـصِّ الأدبي المعـاصر: دراسـة ديـوان «إليك يـا ولدي» لِسـعاد الصَّباح، مجلـة بحـوث في اللغـة العربيَّـة وآدابها، العـدد 8، 2013م.
- جـبر، يحيـى. نحـو دراسـات وأبعـاد لغويَّـة جديـدة، نابلـس: جامعـة النجـاح الوطنيَّـة، 1995م.
- السـيوفي، ميسـاء. تراسـل الحـواس، موقـع الموسـوعة العربيَّـة (www.arab-ency.com)، 2018م.
- الصَّبـاح، سـعاد. ديـوان أمنيـة، الكويـت: منشـورات ذات السلاسـل، 1985م.
- عبـاس زاده، حميـد ومحمـد خاقاني أصفهاني. تراسـل الحـواس في ضوء القـرآن الكريـم: وظائـف وجماليَّـات، مجلة دراسـات في اللغـة العربيَّة وآدابها، العـدد 21، 2015م.
- عـشري زايـد، عـلي. عـن بنـاء القصيـدة العربيَّـة الحديثـة، القاهـرة: مكتبـة ابـن سـينا، 2002م.

- فتوح أحمد، محمد. الرمز والرمزيَّة في الشعر المعاصر، القاهرة: دائرة المعارف، 1987م.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد. ترتيب كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، طهران: انتشارات أسوة، 1414هـ.
- متقي زاده، عيسى وآخرون. دراسة أسلوبيَّة في قصيدة موعد في الجنة، مجلة إضاءات نقديَّة، العدد 9، 2013م.
- معتمدي، غلامحسين ومحمد تقي ياسمي. وحدة الحواس وخلق العرض، طهران: مجلة دنياي سخن، العدد 28، 1989م.
- ناصيف، مصطفى. الصورة الأدبيَّة، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، (دون تاريخ).
- نافع، عبدالفتاح. الصورة في شعر بشار بن برد، عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، 1983م.
- نظري منظم، هادي وأمينة سليماني. ظاهرة تراسل الحواس في الأدبين العربي والفارسي المعاصرين (دراسة مقارنة)، مجلة بحوث في الأدب المقارن، جامعة الرازي، العدد 25، 2017م.
- هلال، غنيمي. النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار الثقافة، 1977م.
- وهبة، مجدي، وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربيَّة في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، 1984م.

الفهرس

مقدمة المترجم.....5
القسم الأول: الدراسات الفارسيَّة المترجمة.....13
سيكولوجيَّة اللغة الشعريَّة.....15
استخدام اللغة النسائيَّة في المرثيَّة المعاصرة.....59
اللغة الغراميَّة.....83
التناص التاريخي في أشعار سعاد الصَّباح.....111

القسم الثاني: الدراسات المنشورة باللغة العربية.....129
التناص الديني في أدب المرأة الكويتيَّة 131
دراسة أسلوبيَّة في قصيدة «موعد في الجنة» 155
المنهج الأسلوبي في تعليم النصِّ الأدبي المعاصر.....185
دور تراسل الحواس في بناء الصورة الفنيَّة 217

تظل سعاد الصَّباح علامة بارزة مِن علامات الشعر الكويتي المعاصر والأدب العربي وأكثرهن شهرة وتأثيراً بما تمتلكه مِن أسلوب خاص ومساحة واسعة مِن حريَّة التعبير والقدرة على المواجهة. وهو مَا أهَّلها لِلخوض في موضوعات جديدة وحيويَّة وشائكة أحياناً، فتراها تتحدَّث عمَّا يَشغل أبناء عصرها مِن وقائع وأحداث وأفكار وتحلِّلها بلغة بسيطة مُفعَمة بالحماس والعواطف الإنسانية الدافئة، لإيمانها بالدور الإصلاحي لِلشاعر في مجتمعه.

وقد حظيت سعاد الصَّباح باهتمام الإيرانيِّين الذين يَنظرون إليها على أنها رائدة مِن رائدات الشعر العربي المعاصر، وترجمت أعمالها إلى اللغة الفارسيَّة، وقام الباحثون بدراسة أشعارها، واطلعوا على أوجه الشبه الكثيرة بينها وبين شعراء إيران وشاعراتها الذين خاضوا نفسَ التجربة التي خاضتها نظيرتهم العربيَّة.

978-99906-2-105-1

دار سعاد الصباح
للنشر والتوزيع