بنية اللغة الشعرية عند بشارة الخوري ومحمد حسين بهجت تبريزي (دراسة مقارنة)

علي عودة كاظم
طالب في مرحلة الدكتوراه، قسم اللغة العربية آدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، كرمنشاه، إيران
الدكتور شهريار همتي (الكاتب المسؤول)
أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية آدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، كرمنشاه، إيران
Sh.hemati@yahoo.com
الدكتور جهانكيز اميري
أستاذ في في قسم اللغة العربية آدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، كرمنشاه، إيران
Gaamiri686@gmail.com
الدكتور حامد بورحشمتى
خريج مرحلة الدكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، كرمنشاه، إيران
poorheshmati@gmail.com

The Aesthetics of Romance in the Poetry of Bechara Al-Khoury and Muhammad Hussein Bahjat Al-Tabrizi in light of the technique of repetition (A Comparative Study)

Ali Odeh Kazem
PhD Student , Department of Arabic Language and Literature , College of Arts and Humanities , Razi University , Kermanshah , Iran
Dr. Shahryar Hemmati (Responsible author)
Associate Professor , Department of Arabic Language and Literature , Faculty of Letters and Human Sciences , Razi University , Kermanshah , Iran
Dr. Jehangiz Amiri
Professor in the Department of Arabic Language and Literature , Faculty of Arts and Humanities , Razi University , Kermanshah , Iran
Dr. Hamid Borhashmati
PhD graduate, Faculty of Arts and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran

الملخص:-

ليس من اليسير حصر البنية اللغوية لدى شاعرين ينتميان إلى قوميتين اثنتين، ويتكلمان بلسانين مختلفين في صفحات محدودة ضمن مقال أكاديمي، لذا كان من الأفضل الوقوف على أنموذجين تطبيقيين، الأوّل قصيدة(سَلي الليلَ) للشاعرِ العربي اللبناني بشارة الخوري الملقب بالأخطل الصغير (١٨٨٥- ١٩٦٨م)، والثاني قصيدة (هماي رحمت) للشاعر الفارسيّ محمد بهجت التبريزي (١٩٠٧-١٩٨٨)، بالوقوف على بنية اللغة الشعرية بكلّ ما تحملهُ من عناصرَ صوتية وصرفية ونحوية ودلالية، أي بدراسة أثر عناصر اللغة من ألفاظٍ وتراكيبَ وصورٍ بيانيّةٍ في رسم فكر الشاعرين وفلسفتهما ورؤاهما الحياتيةِ، بالاعتماد على الأسلوبية والأفكار المقارنة التي صدرت عن المدارس الغربية في هذا الخصوص.

الكلمات المفتاحية: الشعر، الشاعر العربي، الشاعر الفارسي، المقارن، اللغة، الأسلوبية.

Abstract:-

It is not an easy task to restrict the linguistic structure of two poets, who belong to two nationalities and speak different tongues, in limited pages within an academic article. Therefore, it was better to rely on two applied samples. The first is the poem Saly Al-Layl" by the Arab-Lebanese poet Bechara Al-Khoury nicknamed Al-Akhtal Al-Saghir (1885-1968). The second one is the poem (Humay Rahmat) by the Persian poet Muhammad Bahjat Al-Tabrizi (1907-1988). This is done by studying the structure of the poetic language with all its phonetic, morphological, grammatical and semantic elements, that is, by studying the impact of language elements that consist of words, structures and graphic images in portraying the poets' thoughts, philosophies and life visions. In addition to relying on stylistics and comparative ideas issued by Western schools in this regard.

Key words: Poetry, Arab poet, Persian poet, comparative, language, stylistics.

المقدمة:ـ

تعد اللغة الشعرية، المادة الأولية في عمليات الإبداع الفني، فاللغة موجودة في مخزون كل إنسان، والسبب في ذلك هو الأحداث التي يعيشها، ولغة الشعر تختلف عن لغة الكلام المنثور، ولكل شاعر لغة شعرية تختلف عن باقي الشعراء، مما يجعلها لغة ثرية جداً[١].

واللغة الشعرية تجسد كيان الشاعر وتعبر عن حالاته النفسية التي عاشها، وما زال يعيشها، تجاه قضية معينة، أثارت في نفسه مشاعر معينة، وتعرف اللغة الشعرية بأنها لغة جديدة، ومتجددة، بمعنى أنها قادرة على التعايش مع القضايا المختلفة، ومواكبتها، كما أنها تعبر عن رغبات الإنسان وميولاته، وتسمّى باللغةِ الباطنية، لأنها لا تقفُ على ظواهر الأحداث، والقضايا، بل على بواطنها[٢].

لقد ظلت المؤثرات الفرنسية في الدراسات المقارنة تتغلغل في ممارسات المقارنين العرب حتّى وقت قريب، رغم تداعي أركان المنهجية الفرنسية في الدرسِ المقارن بعد مؤتمر " تشابل هيل"، وقد تميزت المدرسة الفرنسية بانفتاح واع على الآداب المختلفة، الأمر الذي كان في مقدمة المسوغات الموضوعية التي تركت بصمات الفرنسيين في الدرس المقارن عند العرب وهذا ما دفع إلى تطور الدراسات المقارنة العربية، ولا سيما بعد ظهور كتاب إدوارد سعيد[٣] وكتب أخرى لتودروف[٤] وجوليا كريستيفا[٥] وغيرهم، في الآداب المقارنة، مما أسهم على نحو واضح في تطور البحث المقارن في الغرب والشرق على حدٍّ سواء.

لا يمكن تجاوزُ التنظير الفرنسي في مجال البحث المقارن، فقد حددوا مجالات الأدب المقارن بشرطين أساسيين: شرط اختلاف اللغات، وشرط الصلة الفعلية ما بين الآداب"[٦].

في حينَ تجاوز الأمريكيون هذين الشرطين في دراساتهم، فبحسبِ رينيه ويليك[٧] فإنَّ دارسَ الأدبِ المقارن لا يمكنهُ، بالمعنى الفرنسيّ "الضّيّق"، سوى دراسةِ التأثيراتِ والأسبابِ والنتائج، ولن يستطيعَ "دراسة أي عمل أدبي مفرد بكليته، لأنه لا يمكن اختزال أي عمل في بؤرة تجتمع فيها المؤثرات الخارجية"[٨]، وممّا يؤخذُ على هذا المنهج عموماً سطحية الظاهرة بمعنى الاهتمام بالقشور، وليست الاهتمام بجوهر الظاهرة وداخلها[٩].

الدراسات السابقة:

كثرت الدراسات حول بنية اللغة في الأدب سواء في الشعر أو النثر، ومنها كتاب (جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر) للدكتور كمال أبو ديب[١٠] اكتنهَ فيه أسرار البنية العميقة وتحولاتها، وحدّدَ المكونات الأساسية للظواهر، وشبكة العلاقات التي تشعُّ منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات.

وكذلك كتاب (الأسلوبية) لبيير جيرو[١١]؛ عرضَ فيه الكاتب مفهومي الأسلوب والأسلوبية، والنظرة الخاطئة التي كانت سائدةً حولَ جمود اللغة، وجعلها أداةً يعبّر الإنسان من خلالها عن فكرهِ وفلسفته وعواطفه.

وتناولَ الأستاذ الدكتور حسين جمعة في كتابه (في جمالية الكلمة)[١٢] ضمنَ دراسةٍ بلاغيةٍ جماليةٍ نقديةٍ مفهومَ الجملةِ ومكوّناتها ودور العلاقة الإسنادية في إيضاح الدلالة وتغيرها واتّساع معانيها.

فضلاً عن دراسة محمد غنيمي هلال "الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية"[١٣]، التي تناولَ فيها بدراسةٍ مقارنةٍ تطبيقيةٍ بين الأدبين العربي والفارسي موضوع ليلى والمجنون، فتح الباب أمام كثيرٍ من الباحثين في مجال الدرس المقارن للتوسع في هذا الموضوع، مثل عبد السلام كفافي في كتابه "في الأدب المقارن"[١٤]، وبديع محمد جمعة في كتابه "دراسات في الأدب المقارن"[١٥] وإبراهيم عبد الرحمن محمد في كتابه "النظرية والتطبيق في الأدب المقارن"[١٦] ومحمد السعيد جمال الدين في كتابه "الأدب المقارن- دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي"[١٧]، وهؤلاء جميعاً بَنَوا دراساتهم على كتاب غنيمي هلال السابق.

منهجية البحث:

ينحو البحثُ نحو استخدام الأسلوبية في استقصاءِ جوانب اللغة لدى كلٍّ من الشاعر العربي بشارة الخوري (الأخطل الصغير) والشاعر الفارسيّ بهجت التبريزي، وتقتضي الأسلوبية الوقوف. بالدراسة والتحليل، على اللغة من حيثُ الألفاظُ والتراكيبُ والصور الفنية سواء البيانية منها أو المشهدية أو الرمزية، وكذا علم البديع والدراسات الصوتية للموسيقا الشعرية.

البحث المقارني التحليلي:

١- بنية اللغة الشعرية عند كلٍّ من الشاعرينِ بشارة الخوري وبهجت التبريزي:

أ- بشارة الخوري (الأخطل الصغير)(١٨٨٥- ١٩٦٨م): هو الشاعر اللبناني بشارة عبد الله الخوري، المولود في بيروت، كان في طليعة الشعراء في الأدب العربي الحديث، وكان كما عدّه كلٌّ من أدونيس وأنسي الحاج ونزار قباني[١٨]، منعطفاً فنياً بين الشّعر التقليدي والشّعر الحداثي، لُقّبَ بالأخطل الصغير فهو الذي اختاره لنفسه[١٩] تيمُّناً بالشاعر الأموي المشهور الأخطل[٢٠]، لما رآهُ من شبهٍ كبيرٍ بين شعريهما.

لم يدع الشاعرُ جانباً إلا تطرق إليه في الحب والغزل والسلم والحرب والسياسة والمجتمع والدين والفلسفة وغيرها مما يصعُبُ حصرهُ في قليلٍ من صفحاتِ هذا المقال، وقد ذكر الناشر في مقدمة الديوانِ أنَّ الشاعرَ قد "أطربَ حياتنا، وملأَ لبنان والأقطار العربية حبّاً وإيماناً وأملاً، (وأنّهُ قد) دعا إلى الانتفاضة والثورة والرغبة في الحياة الحرّة السامية المترفعة عن كل مساومة ومحاباة ورياء"[٢١]. وقد كان للحقبة التاريخية التي عاصرها أثرٌ بالغٍ في طباعة شعره بهذا اللون أو ذاك. بهجت التبريزي: هو سيد محمد حسن بهجت التبريزي، الملقب بشهريار، شاعر من أذربيجان ولد عام ١٩٠٧م في تبريز، وتوفي عام ١٩٨٨، اختار لنفسه اسم بهجت، كان من أوائل الأذربيجانيين في إيران الذين كتبوا مجموعة شعرية مهمة باللغة الأذربيجانية، وقد أخذ شعرهُ أشكالًا متنوعة، بما في ذلك كلمات الأغاني، والمقاطع، والقصائد، والمرثيات. وقيل: إن من أهم أسباب نجاح شهريار صدق أقواله، نظرًا لأنه يستخدم اللهجة العامية في سياق الشعر، لذا فإنَّ قصائده مفهومة وفعالة لشرائحَ واسعةٍ منَ الجُمهورِ[٢٢].

وقد اتّسمَ شعرُهُ برصانةِ الأسلوبِ، وعلى الرغم من أنّ شعره كلاسيكيٌّ، فقد كانَ لهُ طابعٌ متجدّدٌ من حيث سَعةُ خياله وجِدَّةُ صورهِ الشّعرية، وقد تركَ تراثاً شعرياً ضخماً ينوف على خمسة عشر ألفَ بيتٍ، جلُّها في الغزل[٢٣]، وقد عُدَّ في مقدمة شعراء الغزل الفارسي[٢٤].

١- البنية اللغوية في الشعر:

لا نجدُ غضاضةً إن قُلنا إنَّ الشعرَ في ذاته ظاهرةٌ لغويةٌ مستقلة، لا تتطابقُ تمامَ التطابقِ مع اللغة العلمية أو لغة النثر العادية، ولا سبيل للوصول إلى المعاني الخبيئة لدى الفنان المبدع إلا من خلال فهم ماهية هذه اللغة التي تسمّى الشعر[٢٥]؛ فلغة الشعرِ، كما يرى بعضُ

النقاد، ترقى لأن تكونَ غايةً هيَ الفنُّ، إلى جانبِ كونها وسيلةً تعبيريّةً مميزةً، في حين تكتفي لغةُ النثرِ العاديةُ بأن تكون وسيلةً للتعبير توصلُ صاحبها إلى مُرامه[٢٦]، لذلك فإنّ اللغة العادية ومنها الخطاب العلمي تنحو منحى الالتزام بما تواضع عليه اصطلاحياً في اللغة فيستخدمُ الكلامُ بشكلٍ واضحٍ مباشرٍ، بعيداً عن التلميح، في حينَ، وعلى العكس من ذلكَ، تنحو اللغة الأدبيةُ، وعلى رأسها الشّعرُ، منحى العدولِ أو الانحرافِ أو الانزياحِ الذي عدّهُ جان كوهن شرطاً ضرورياً في الشعر، لا يقومُ الأخيرُ إلا بهِ[٢٧].

وقد بالغَ آخرونَ في مفهوم الانزياح اللغوي في لغة الشعر إلى حدِّ الدعوة إلى خرق القواعد اللغوية، لا بل أكثر من ذلك، فقد دعا بعضهم إلى ما سمَّوهُ تدميرَ اللغة[٢٨] وتخريب علاقتها المتداولة الشائعة[٢٩]؛ فأدونيس يرى أنَّ جمالَ لغة الشعر يكمنُ في النظام الذي يحكم العلاقاتِ بين المفردات، وهو نظامٌ لا يتحكّمُ فيه النحو، بل "الانفعالُ والتجربةُ"[٣٠].

ولم يرُقِ الكلامُ السابقُ لُمنظّري الحداثة في اللغة الشعرية جميعِهم، فبعضهم عدَّ ذلك غموضاً لا طائلَ منه، لا بل نبّهَ من خطورته على اللغة عامةً وعلى الشعرِ بشكلٍ خاصٍّ، "إنه عند التأمل مصطلحٌ رحبٌ وغامضٌ وقابلٌ لأن يمتلئ بأيِّ شيءٍ"[٣١]، في حينَ وسمَ الدكتور كمال خير بك الشعراء الذين يخالفون قواعد اللغة في أشعارهم بالجهل في قواعد اللغة تارةً، وبتعمّد ذلك الإهمالِ والإخلالِ بدعوى السعي إلى البناءِ بعدَ الهدم تارةً أخرى[٣٢]. وذهب الدكتور كمال أبو ديب إلى التحذير أيضاً من أنَّ هذا الانزياحَ "لا يصلُ لا يصل إلى تحديد الشعرية في إطار الانحراف بلغة الشعر إلى لغة مختلفة مغايرة، لها قواعد نحوها الخاصة"[٣٣]، فالخطاب الشعري له خصوصيته، إذ يفرّغ نفسه في قالب جديد مغايرٍ، ومهما كانت الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها ذاتَ قوةٍ تعبيريةٍ عاليةٍ، لا يمكن أن تخلوَ عناصرَ توصَفُ بالمرجعيّة[٣٤] التي تتآلف، بحسب الدكتور كمال فضل، مع العناصر التي ازاحت إلى عناصر أخرى أطلق عليها (عناصر لغوية محايدة فنياً حياداً إيجابياً)[٣٥] يمكّنها من استقبال الدّفقِ الجَماليِّ أو الشّعريِّ، وبثّه في المتلقي، فاللغةُ الفنّيّةُ، كما يقول الدكتور مصطفى السعدني في كتابه (البِنيَاتُ الأسلوبيةُ في لُغةِ الشّعرِ العربيِّ الحديثِ)، مزيجٌ منَ الطّاقتينِ التّعبيريّتينِ المُباشرةِ والإيحائيّةِ[٣٦]. فضلاً عن فهم العلائق النحوية وربطها بالمعاني الدلالية[٣٧].

والنّصّان اللذان ستتمُّ دراستهما هما: قصيدةُ (سلي الليل)[٣٨] للشاعر العربي بشارة الخوري، وقصيدة (هماي رحمت) للشاعر الفارسي بهجت التبريزي.

٢ـ الأسلوب الخبريُ والأسلوب الإنشائيُ عند الشاعرين:

يبدو الخبر والإنشاءُ وسيلةَ الشاعرينِ للبوح بمكنوناتهما النفسية والروحية التّي يختزناها، وإن كان اعتماد كلٍّ واحدٍ منهما على قدر حاجته، وبحسبِ ما يقتضيه السياقُ وتقودُهُ الضرورةُ.

نلحظُ تنويعاً واضحاً لدى الشاعر بشارة الخوري في الاتّكاء على الأسلوبين، فقد استهلَّ مطلع قصيدته بأسلوبٍ إنشائيٍّ طلبيّ، جاء بصيغة الأمر (سلي الليلَ عن عيني)، وجعلهُ مشروطاً بحدوث أمرٍ آخرَ، وكأنه يحثّها على التيقن والحصول على ما رابه منَ اعتقادها الخاطئِ حولَهُ، فسارعَ إلى الطلب بصيغته الأقوى (الأمر)، فهي مدعوّةٌ إلى مساءلة الليل الذي يشهدُ على عين الشاعر التي لم تغمض قطُّ. وأردفَ طلبه منها بآخرَ، جاء بصيغة الاستفهام (أفازَ بها إلّاكِ والأنجُمُ الزُّهرُ؟) إذ هوّنَ على المحبوبة صوغ السؤال وتوجيهه إلى الليل، إذ لو لم يحدد مضمون السؤال، لتركها حائرةً، ولكانَ السؤالُ مفتوحاً على كثيرٍ من الاحتمالات، فلولا الإيضاح في الشطر الثاني لوقعتِ الحبيبةُ أمام احتمالِ أن تسألَ الليلَ عن عيني الشاعرِ المغمضتين الغارقتين في نومٍ هانئٍ قريرٍ، وما يستتبعه ذلكَ من دلالةِ عدم التفكير بالمحبوبة، وعدم الاكتراث لأمر الحبِّ الذي يتيّمُ العاشقَ ويحرمه من النومِ.

وشأنُ أخطلِ هذا العصرِ شأنُ الأخطلِ التغلبي وتتيُّمه في حبِّ حبيبته، واتّباعه أسلوبَهُ الشّعريَّ، وذائقته الفنيّةَ نفسها[٣٩]، وصدور شعرهِ عن نفسٍ مطبوعةٍ لشاعرٍ متمكّنٍ من طبعه وحدسه الفنّيّ، وهذا النوع من الشعراء، كما يقول المبرّدُ " أشدّ على الكلام اقتداراً، وأكثر تسمّحاً، وأقل معاناةً، وأبطأ معاسرةً"[٤٠].

في المقابل نجد غلبة الأسلوب الإنشائي على الخبري عند الشاعر الفارسي بهجت التبريزي، دفعه إلى ذلك طبيعة الموضوع المطروق، فالشاعرُ متيّمُ العشقِ بعليٍّ a ، يحدوهُ في ذلكَ سعيٌ إلى نيل مرضاةِ الله- تعالى- والامتنان والعرفان من الشاعر للإمامِ على a ، فقد رويَ عن آية الله العظمى المرعشي النجفيّ أنّهُ رأى في نومه حلماً عن نظم هذا الشاعر قصيدته، وكانَ حينذاك، أي الشيخ النجفي لا يعرف الشاعرَ ولم يسمع به قطُّ، ولم يسمع

بقصيدة (هماي رحمت) من قبلُ، أي سمعها ورأى صاحبها في نومه، قبل يقظته[٤١].

يستهلُّ قصيدته بالأسلوب الإنشائي الطلبي (يا على) وقد اختار النداءَ، لإظهار قربه من المنادى، فالنداء يكون للمخاطب الحاضر، وإن استخدمَ مع الغائب فإنّما لإظهار أقصى درجات القرب من المنادى، وأمثلةُ النداءِ كثيرةٌ في الشعر أيضاً. نقرأ مثلاً قول الشاعرِ بشار بن بُرد[٤٢]:

يـــا قـــومُ أذني لـــبعض الحـــيِّ عاشـــقةٌ والأذنُ تعشـــقُ قبـــل العـــينِ أحيانـــاً

وبالعودة إلى قصيدة (هماي رحمت)، نجد النداءَ عتبةً للولوج إلى غرض الشاعر الذي عرض جزءاً منه بأسلوبٍ خبريٍّ، وقد اختار الخبر في أبسط صوره، ألا وهي الابتدائية (أنت طيرُ السّعدِ جئتَ رحمةً) وكأنَّ الشاعرَ يتوسّلُ إلى إظهارِ بداهةِ حبِّ الإمام علي a في نفسه وفي نفوس جمهور المتلقّين، إذ ليس محتاجاً إلى استخدام الخبر بصورته الطلبية أو الإنكارية التي تتطلّبُ استعمالَ أكثرَ من مؤكّد، فحبُّ على ومكانتهُ في قلب الشاعرِ لا يحتاج التأكيد، وهو ما حدا بالشاعر إلى الاكتفاء بأسلوب خبري سهل مستساغ، يُلقى على الآخرين على صورة حقائقَ وأُسسٍ ثابتةٍ، لا تحتمل الدّحض، ولا تحمل الالتباسَ.

ثم لا يفتأُ يتكئُ على الأسلوب الإنشائي ويستهل البيت الثاني بالنداء أيضاً، لكن هذه المرة ينادي قلبهُ، مركزَ الحبِّ ومستقَرَّهُ، فيلجأ إلى ما يسميه البلاغيونَ التجريد، وهو أن يُجرّدَ الشاعرُ شخصيةً من نفسه، ويناجيها ويخاطبها وكأنها شخصٌ آخر، كما في قول الشاعر أبي فراسٍ الحمدانيِّ حينما وقع في الأسرِ لدى الروم[٤٣]:

أراكَ عصـــيَّ الـــدمعِ شـــيمتكَ الصّـــبرُ أمـــا للـــهوى نهـــيٌ عليـــكَ ولا أمـــرُ؟

إذ جرّد من نفسه شخصيةً أخرى وراح يخاطبها على أنها شخصٌ أخر، ليخفف عن نفسه عذاباتِ الأسر، ومرارة الغربة، وقتامة الواقع الذي أصابَ شخصاً عزيزاً فأنزلهُ من علياءِ فروسيته إلى غياهبِ السجون، وحرمه مجدهُ الذي يراهُ في ساحات الوغى، وصهوات الخيول.

يبدو بهجت التبريزي على المنوال ذاته في مخاطبته قلبه، وأيّةُ مخاطبة؟ وأيُّ حديثٍ يريدُ إبلاغهُ قلبَهُ؟ إنّه يدعوهُ إلى أعظم طريقٍ وأنجعه، وهو معرفةُ الخالقِ جلَّ وعلا، والسبيل إلى ذلك بالنظر إلى وجه على، هذه النظرةُ ليست بالعين، فالرؤيا القلبيةُ تختلفُ عنِ الرؤيةِ

العينية، إنها تفوقها قدْراً وعظمةَ ومكانةً، فبالقلب يستشعر الإنسانُ خالقهُ، وبه يتبصرَ طريق الهداية والصواب، ومن خلاله ينفر من الضلالِ وطريقِ الغوايةِ والجَهلِ والكُفرِ، وكلَّ ذلك ما كان ليتضح لولا الأساليب التي عبّر الشاعر من خلالها عن مراده، ابتداءً بالنداء (يا قلبي)، ومروراً بالشرطِ (إن أردتَ أن تعرفَ الله...) انتهاءً بالأمر (فانظر إلى وجه على a) ففي الأمرِ إلزامٌ وتوجيهٌ صريحٌ إلى طريقِ معرفة الله تعالى، التي تتأتّى بالبصيرة والتفكير الدائم بعظيم خُلُقِ الإمام علي a وحسنِ سيرته، وجليلِ سلوكه في الحكم والخلافة والقضاء وغيرها ممّا أُثرَ عنه a . ويُعقبُ الشاعرُ بهجت التبريزي الأسلوبَ الخبريَّ بالإنشائي، (لأني أقسم بالله أنني عرفت الله في الإمام علي a .) مستخدماً الدرجة القصوى منه، وهي الخبر الإنكاريّ، الذي يحتاجُ إلى مؤكدين في الحدِّ الأدنى منه، ولهذا دلالته عند الشاعرِ والمتلقي، ففي حينَ كان في البيتِ السابقِ يلجأ، بعدَ ندائه للإمام على a ، إلى الخبر الابتدائي ليقينه المطلق أنَّ الإمامَ علياً a مُرسَلٌ من الله تعالى رحمةً بالعباد، والشاعرُ هنا مرتاحٌ لما يؤمن به، متيّقنٌ باستقرارِ ذلك الإيمان في قلبه، ففي حينَ كانَ كذلكَ في البيتِ الأول، نراهُ في البيت الثاني يلجأُ، بعد ندائه قلبهُ، إلى الخبر الإنكاري، وكأنَّه يُحسُّ أنه كسائر البشرِ معرّضٌ للزيغِ والضعفِ لأنَّ ﴿النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ﴾(٤٤) فهو بحاجة إلى التأكيد بالقسم (أقسم بالله) وبغيره (لأنّي..، أنّني...) ليُقوّي يقينهُ، وليضمنَ تمسُّكهُ بما هو مؤمنٌ به، لذا فإنه شعر بالحاجة إلى التوكيد واللجوء إلى الخبر الإنكاريّ.

وعلى هذا المنوال يغلبُ الأسلوب الإنشائيُّ على قصيدة الشاعر الذي لا يفتأُ ينّوعُ فيها ما بينَ الأمرِ (اذهبْ إلى بابِ على)، (فَتحلَّ بالصّبرِ معهُ)، (وعاملْه بلُطفٍ)، والاستفهام (لمَ هذه الحيرةُ؟)، (مَن غيرُهُ يُوصي ولدَهُ عندَما يقبضُ على قاتله....؟)، (منْ غيرُ على a يستطيع أن يَلدَ مثلَ هَذا الولد العظيم)، (مَنْ بينَ المُحبّينَ، مثلُ الإمام علي a الذي سيفي بعهده عندَما يقطَعُ عَهداً مع الله؟)، والنداء (يا على)، (يا أيها المسكين المستجدي)، فهذه الكثافة في استخدام الأسلوب الإنشائيّ مردّها إلى الحالة الانفعالية التي تكتنفُ الشاعر لحظةَ خلق القصيدة، وما سبقها من لحظات العشق الذي يعيشه الشاعر، وليس فقط يُحسُّهُ تجاه الإمام علي a ، مع أننا نلحظُ غيابَ بعض صورِ الإنشاءِ الطلبيِّ كالنهي والتمني؛ قدْ يعودُ السبب بحالٍ من الأحوالِ إلى تكرُّر ورود الأمرِ عوض النهي، فكلا الأمر والنهي وجهانِ للطلب وإنْ بهيئتين مختلفتين، ففي قولِ الشاعرِ على سبيل المثالِ (فَتحلَّ بالصّبرِ معهُ)

دعوةٌ صريحةٌ من الإمام علي a لابنه الحسين a للتحلّي بالصبرِ على الشدائد، والأمرُ صنوُ النهي في تأدية المعنى وإيضاح مقتضى الحال، من مثل (لا تترك الصبرَ) أو (لا تفقد الصّبر)...أمّا في التّمني فلا نعثر مطلقاً على أسلوبٍ طلبيٍّ بصيغة التمنّي في القصيدة وكأنَّ الشاعرِ قد حاز أمانيّه، ووصل إلى كاملِ مراده باستحواذ حبٍّ على كاملَ قلبه، فلا حاجة له بالتمني طالما قد نال ما كان يتمنّاه، وفي المقابل كان حازَ حبُّ المحبوبة نصفَ قلب بشارة الخوري، ولم يتملّكْهُ كلَّهُ (قَسمْتُ فُؤادِي بينَ بُؤسِيَ والهَوى، فَهذا لهُ شَطرٌ وهَذا لهُ شَطرُ).

٣ـ البنية الصرفية في لغة الشاعرين:

ولو عرّجنا على جانبٍ آخرٍ في البنية اللغوية للشاعرينِ وهي البنية الصرفية، لاستوقفتنا ثُلّةٌ من البُنى الصرفية من أفعالٍ ومصادرَ ومشتقّات، ولم يكن إيرادها نصّيّ الشاعرينَ عفو الخاطرِ، بل استدعتها الذائقة الجمالية لديهما؛ ففي قصيدة الشاعرِ العربيّ بشارة الخوري (الأخطل الصغير) اعتمدَ الشاعرُ صيغة الأفعال الثلاثية (فعلَ) موزّعةً على صيغ الماضي والمضارع والأمرِ، باستثناء فعلين فقط هما (يفترُّ، التقى) وكلاهما جيء بهما من الفعل الثلاثي المزيد بحرفين على وزن (افتعل) الذي يشي بالمطاوعة والمبالغة، فلم يكن للشاعرِ يدٌ في تحديد مصيره، بل كان مطواعاً بيد القدرِ، ساعد الفعلان الآنفي الذّكرِ في تأدية المعنى.

أما الأفعال الأُخرَى التي جاء بها الشاعر ثلاثية فقد منحت النصَّ عفويةً نابعةً من عفوية الشاعرِ المرهف الإحساسِ والعاشقِ بكلِّ صدقٍ، فالفعل الثلاثيُّ (فعل) هو أصل الأفعال المزيدة، فكأنَّ الشاعر باستخدامه تلك الأفعال يؤكد فطرته الأولى القائمة على الصدق والبراءة البعيدة كل البعد عن أدران الحياة ومزالقها الرديئة التي تهوي بالإنسان إلى الحضيض.

وفاقت المصادرُ الأفعالَ عدداً في قصيدة (سلي الليلَ)، وقد توزّعت بين أبياتِ القصيدة، باثّةً الديمومةَ والثّباتَ، وحرّرت المعنى من قيود الزمن، فالمصدرُ: يدلُّ على الحدث المجرّد من الزمانِ، وفي ذلك توسُّعٌ في الدلالة رمى إليها الشاعرُ، فالمرارةُ التي تجرّعها الشاعر في حياته، ليس قليلة وقد أوردها بصيغة الجمع (مرارات)، وكأنَّ الخطوبَ قد نزلتِ به، ولم تفتأ تُعمل سيوفها وخناجرها فيه تمزيقاً وطعناً، ومع ذلك بدت أقلَّ وطأةً من مرارةِ هجرِ المحبوبة، استعانَ الشاعرُ بالمصدرين (مرارات، الهجر) ليرسمَ لوحةً فنيّةً، وليحكيَ قصّةً تراجيديةً، تنتهي بالهجرِ وتجرُّعِ مرارةِ الذكرياتِ التي كانت سعيدةً وباتتِ الآنَ ملأى بالهمومِ والأحزانِ.

ولم تكنِ المشتقاتُ على درجةٍ عاليةٍ من الاستخدام من حيث العدد فلم تتجاوز بضع مشتقات، منها (اسم الفاعل: الزُّهر، واسم التفضيل: أشقى، والصفة المشبهة: شقيّ، واسم المكان: مأتم)، والاسم المشتقُّ في عُرفِ اللغويينَ، هو الاسم الذي يدلُّ على ذاتٍ ماديّةٍ ويحملُ معنى الوصف، فقول الشاعر: (والأنجم الزُّهرُ) يصف الأنجم بالزهر، وقد ورد اسم الفاعل الزهر بصيغة الجمع، ومفرده الزّاهرة، وبناءً على تعريف اللغويين السابق، فإنَّ اسمَ الفاعلِ دلَّ على ذاتٍ ماديّةٍ هي (الأنجم)، وحمل معنى الوصف المتمثل في (الإزهار)، ولسنا هنا بصدد الخوض في تفسير المفسر من كلام اللغويين، إنما تطبيقه والاستفادة منه، وهنا يطلبُ الشاعرُ من المحبوبة أن تسأل الليلَ، وقد أعطاها الجوابَ متضمّناً في السؤال (أفازَ بها إلاكِ والأنجمُ الزهرُ؟)، لقد كان الفوزُ بعيني الشاعر وفكرهِ وسهره من نصيبِ المحبوبةِ والأنجم التي وصفها بأنها زاهرة، وهي ليست أية نجوم، بل المضيءُ منها والمشعُّ دون سواهُ، أسهم اسم الفاعلِ في تأدية المعنى، وكذلك الأمرُ يمكنُ أن يُقال عن سائر المشتقاتِ في القصيدةِ.

وبالانتقال إلى النصِّ الثاني للشاعر بهجت التبريزي نجدُ الأفعال متوزعةً وفق الآتي:

أ- الأفعال الثلاثية المجردة (جئتَ، تعرف، انظر، عرفتَ، يحرقُ، اذهبْ، يقبضُ، يلدُ، سيَفِي، يقطعُ).

ب- الأفعال الثلاثية المزيدة (أردتَ، أقسم، تُمطر، يتصدّقُ، يوصي، تَحَلَّ، عاملهُ، يستطيعُ، يقدّمَ).

وبنظرةٍ سريعةٍ على هذا التنويع الواضح في أوزان الأفعال نجد أن الأفعال الثلاثية قد وضعت المتلقي في مشهد طريق معرفة الله تعالى التي تتطلّبُ معرفةَ الإمام علي a ، وهي الخطوةُ والأولى واللبنة الأساسية والمنطلق نحو الكمال المتجسد في الوصول إلى معرفة الخالق سبحانه وتعال، وذلك الطريقُ يبدأُ من معرفة الإمام علي a ، وقد مثل ذلك استخدام أساس الأفعال ألا وهو المجرّدُ منها.

في حين نجدُ تنويعاً في استعمال غير صيغة للفعل الثلاثي المزيد لدى الشاعر بهجت التبريزي لم نلحظه في قصيدة الشاعر بشارة الخوري؛ فقد استخدم الصيغ المزيدةَ (أفعلَ، فعّلَ، فاعَلَ) وهي صيغ الفعل الثلاثي المزيد بحرفٍ واحد، فضلاً عن صيغة واحدة للفعل الثلاثي المزيد بحرفين (تفعّلَ) وأخرى للثلاثي المزيد بثلاثة أحرف (استفعل)، ولكلٍّ منها

دلالتهُ الخاصة، وسنشير ههنا إلى دلالة صيغةٍ واحدةٍ منها وهي (عاملهُ- فاعلْهُ) وهي صيغة (فاعَلَ) التي تشي بالمشاركة بين الفاعل والمفعول، يقول الشاعر: (بەجز از على كه گويد به پسر كه قاتل من چو اسير توست اكنون به اسير كن مدارا مَن غيرُهُ يُوصي ولدَهُ عندَما يقبضُ على قاتله، بأنَّ القاتلَ هوَ الآنَ أسيرٌ عندكَ فَتَحلَّ بالصّبرِ معهُ وعاملْه بلُطفٍ؟) هنا يطلبُ الإمام علي a من ابنه الحسين a أن يتعاملَ بلطفٍ مع أشدِّ خصومه وهو قاتله، وكيف يتعاملُ الإنسان مع قاتله إن نجا من براثنه، أو كيف يتعامل ذوو القتيل مع قاتله إن وقع في الأسر، لن يكون العقلُ هو السائد في غالب الأحيان، بل سيعند ذوو القتيل إلى الانتقام بشدةٍ من القاتل، بينما تختلف الحال عند الإمام علي a ، هنا تبرز الإنسانية في أبهى صورها، وأطهر معانيها، وأسمى تجلّياتها، يبدو التعاملُ مع القاتل المجرم المعتدي الذي لا يملك ذرة حقٍّ في ما أقدم عليه من فعل شنيع، يبدو التعامل معه متّسماً بالنبل والإيمان الراسخ أن الحقَّ لن يضيعَ عند الله تعالى، وأنَّ العفو عند المقدرة من شيم الكرام، وأيُّ عاف، إنه الإمامُ الحسين a حفيد رسول الله i ، وابن الإمام علي والسيدة فاطمة الزهراء K ، فالعافي عن القاتل إمامٌ كريم a والداعي إلى هذا العفو أمير المؤمنين a ، وهنا تبرز قيمة اللفظة (عامله) وما في هذه الصيغة من دلالة المشاركة بين الفاعل والمفعول فالمجرم وهو في الأسر سيستجدي من أسره ويُظهر اللطف في التعامل سعياً لتجنب إيقاع أفدح العقوبة به، وفي لطفه مكرٌ وخبثٌ، بينما في معاملة الإمامِ الحسين a وهو في موقع القوة، عزّةٌ وتمثُّلٌ لأسمى القيم النبيلة.

في المقابل نلحظ قلة المصادر التي استخدمها الشاعر، إذ لا تتجاوز العشرة (السعد، رحمة، نعمة، وجودك، غضب، الحيرة، الصبر، اللطف، بعهده) وكما أسلفنا فإن للمصادر دلالتها المطلقة بسبب تحررها من قيود الزمان.

إنّ المصدرَ (الرحمة) صورةٌ فُضلى عن ممدوح التبريزي أي الإمام علي a ، تلك الرحمة التي لا حدود لها ، ولا قيود تقيّدها، وما أعظمها من صفة تسمّى بها الخالق جلَّ وعلا (الرحمن الرحيم) فالرحمةُ المطلقة في الزمان المتفلّتة من قيوده، لن تتوانى أن تصيب كلَّ شيء، إنساناً كانَ أم غير إنسانٍ، والإمام علي هنا لم يكن فاعلَ الرحمة بل هو الرحمةُ نفسها، وهذه ذروة الإمعان في وصف الشيء وإيصال المشهد جليّاً واضحاً، أدّاهُ المصدرُ (الرحمة).

تخلو الأبياتُ الثلاثةُ الأولى من المشتقّات، وكأنَّ الشاعرَ كانَ يمهّدُ فيها للولوج إلى الموضوع، ولما كان الاسم المشتقُّ دالّاً على ذاتٍ ماديّةٍ تحملُ معنى الوصف، فقد دلَّ غيابُ الأسماء المشتقّة عن الأبيات الثلاثة الأولى عن ذواتٍ موصوفةٍ، فغالبيةُ الأسماء، على ندرتها، وردت في تلك الأبيات جامدةً حسيّةً (طير، قلبي، وجه، العالم، الجحيم).

فيما تراوح استخدام المشتقات في الأبيات الأخرى بين عدد قليل منها، تمثلت في أسماء الفاعلينَ والصفات المشبهةِ، من مثل (المستجدي، قاتله، أسير، العظيم، المحبين) للحديث عن صفاتٍ محدّدةٍ لذواتٍ ماديّةٍ محسوسةٍ؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر، وردت الصفة المشبهةُ (العظيم) مسبوقةً بالاسم الجامدِ (الولد) في معرض الحديث عن الإمام الحسين a ، والصفة المشبهة صفة تلازم الموصوف وتدلُّ على وصف ثابتٍ مستقرٍّ فيه، إلى حدٍّ أن تكون طبعاً متأصّلاً فيه، وهو ما رمى إليه الشاعرُ من وسم الإمامِ الحسين a بالعظمة التي كانت منذ ولادته a ، ورافقته مع استشهاده في كربلاءَ (الولد العظيم الذي يقدم شهداء كربلاء إلى العالم)، وما زالت حتى يومنا هذا صفةً مستقرةً متأصّلةً فيه a .

٤ـ الأساليب النحويّة في لغة الشاعرين:

في قصيدة الشاعرِ العربيِّ بشارة الخوري (الأخطل الصغير) نجدُ غياباً لفعل الأمر ما خلا مطلع القصيد (سلي الليل) الذي أوحى بالقوة منذ البداية، فالأمرُ يُشعر بالقوةِ والاستعلاء، وكأنَّ الشاعرَ واثقٌ ممّا يطلبه من المحبوبة، غيرُ خائفٍ من سؤالها الليلَ عن عينيه، وكأنَّه في المقابل يعوّضُ عن الاعترافِ الذي سيلقيه عليها في البيت التالي (قَسمْتُ فُؤادِي بينَ بُؤسِي والهَوى) والذي أبانَ عنه الفعلُ الماضي (قسمتُ)، وما تستتبعهُ صيغةُ الماضي من دلالة تحقق حدوث الشيء.

ونلحظُ تنويعاً في استخدامِ الفعلين الماضي والمضارع بدرجة تكادُ تكونُ متساويةً، (رابك، فازَ، قسمتُ...)، والمضارع (يفتر، يجري، يذكرُ..)، وكأنَّ الشاعرَ يوزّعُ نفسهُ بينَ ماضٍ ملؤهُ الحبُّ والشقاءُ، يحاولُ جاهداً التأقلم معهُ، وبينَ حاضرٍ يقاسي فيه مرارةَ الهجرِ والحرمانِ بعدَ فراقِه من يحبُّ.

نجدُ في قصيدة (هماي رحمت) تنويعاً في أزمنةِ الأفعال، لكنَّ الفعل المضارعَ يغلبُ عليها، وقد جاءت الأفعال على النحو الآتي (تعرف، أقسمُ، تمطر، يحرق، يتصدق، يوصي،

يقبض، يستطيع، يلد، يقدم، يفي، يقطع)، وكُلُّها جاءت في سياقِ مدح الإمام علي a ، وذكر صفاته، وعظيم فعله، وقد سبق أن ذكرنا أن الفعل المضارعَ يمنح المعنى ثباتاً وديمومةً، لذا مدّتِ الأفعال المضارعةُ القصيدة بمعاني العزةِ والعظمةِ والسلوك القويم والخير العميم الصادر عن الإمام علي a ، فعلى سبيل المثالِ؛ وردت الأفعالُ (يستطيعُ، يلد، يقدّم) في البيت الآتي:

به جز از علی که آرد پسری ابوالعجائب که علم کند به عالم شهدای کربلا را

منْ غيرُ على a يستطيع أن يَلدَ مثلَ هَذا الولد العظيم الذي يقدم شهداء كربلاء إلى العالم

يسأل الشاعرُ باستفهامٍ تقريريٍّ يذكّرنا بالآية الكريمة: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ، قَالُوا بَلَى﴾(٤٥)، فالغرض من الاستفهام، في الآية الكريمة، تقريرُ ربوبية الله تعالى، وهو أمرٌ ليس موضع نقاشٍ، والحالُ نفسها في بيت الشاعر الآنف الذكر، إذ لا يسأل بغية العثور على إجابةٍ عن سؤاله، إنّما يقرّرُ أن لا أحد غير الإمام علي a ينجبُ ابناً عظيماً لا مثيلَ له في العظمة، يكونُ شهيدَ الحقّ على أرض كربلاء، وقد أدّت الأفعال المضارعة في هذا البيت دورها في رسم مشهد استدامة القدرة (يستطيع) لدى الإمام علي a على إنجابِ العظماءِ (أن يلدَ)، وتلك الديمومة تنسحب على تقديم أولئك العظماءِ شهداءَ في كربلاء (يقدم شهداء كربلاء).

أما الأفعال الماضية فتركّزت في أولى الأبيات، وقد عمد الشاعرُ إلى الاعتماد عليها مرتين في بيت واحد (أردتَ، عرفتُ)، مرّةً ضمن الصيغة الشرطية (إن أردت أن تعرف الله فانظر إلى وجه علي a)؛ فمعرفةُ اللهِ تعالى مشروطةٌ بالنظر في وجه الإمام علي a ، وهذا يعني أن تحقُّق الإرادة لمعرفة الله تعالى التي أفادها الفعل الماضي (أردت) يستوجبُ فعلاً آخر، قرره الشاعر بفعل الأمرِ (انظر) فلا منّاصَ من اللجوء إلى الإمام علي a لمن أراد معرفة الخالق والوصول إليه، لقد رسم الشاعر طريقاً واضحاً لبلوغ الحقّ، وقد أدّى الفعل الماضي (أردت) معنى تحقّق الإرادة والبتّ في حدوثها، رغم أن الحديث يجري مجرى المستقبل، دلّ على ذلك أسلوب الشرط وفعلُ الأمر، وقد استعان لرسم معالم هذا الطريق، ووضع دستورٍ للنجاةِ في الآخرةِ بخليط من البنى اللغوية شملت الفعلين الماضي والأمر (أردتَ، انظر)، وأسلوب الشرط الجازم (إن أردت أن تعرف الله فانظر إلى وجه علي a).

والمرة الثانية التي استخدم فيها الشاعر الفعل الماضي في البيت نفسه كانت في معرضِ التعليم والإفهام، فحينما وضع دستوراً لمعرفة الله تعالى، كان أول من طّبقه، وسار عليه، أي أنه لا يتكلم عن ظنون وتخمينات، بل عن تجربةٍ، وعن علمٍ ودرايةٍ بما يذهب إليه، وقد مهّد لذلك القسم الدّال على صدق ما يذهبُ إليه (لأني أقسم بالله أنني عرفت الله في الإمام علي a)، والفعل الماضي (عرفتُ) دليلُ تحقُّقِ المعرفةِ، فهي أمر غير قابل للتداول والنقاش، بل صارت شيئاً حتمياً متحقّقاً.

ومن الأساليب النحوية التي يمكن الوقوف عندها بالدرس والتحليل الشرطُ، وهو ما نجدُ ندرةً في اللجوءِ إليه عند الشاعر العربي بشارة الخوري، فقد ورد في قصيدته مرة واحدةً فقط، إذ قال في مطلع القصيدة:

سَلِي اللَّيلَ عنْ عَينِي إذا رابَكِ الفَجرُ أَفازَ بِها إلّاكِ والأنجُمُ الزُّهرُ؟

جعل خشية المحبوبة وشكها في الشاعر شرطاً لسؤالها الليل، فهي إن باغتها الفجر وأقلقها واقع حبها مع الشاعر فعليها أن تلجأ إلى الليل حكماً، تستقي منه إجابةً لعلها تطفئ نار الشكِّ في قلبها، وإلا فلن تسأل الليل، والشاعر على يقين من حال الحبيبة لذا لجأ إلى الشرط، فهو يعرض عليها سؤال الليل مشروطاً بريبتها، رغم يقينه بريبتها وبالتالي يقينه بضرورة سؤالها الليل، كل ذلك أفاده الاستهلال بالشرط، مع ملاحظةِ أمرٍ في غاية الأهمية، وهو الحذفُ الحاصل في أسلوب الشرط ، فقد حذفَ جوابَ الشرطِ، وفي علم النحو يُحذفُ جوابُ الشرط إن تقدم على الأداة ما يدل على الجواب، وكان فعل الشرط ماضياً، نجد هنا (سلي الليل عن عيني) ليست جواباً للشرط، إنما دليلاً على الجواب المحذوف الذي يحملُ المعنى ذاته، ولكن ما فائدة وضع دليلٍ على الجواب قبل أسلوب الشرط، إن لم يقدّم جديداً للمعني؟ والحقُّ هنا أنَّ تقديم دليلٍ على الجواب يسبقُ أسلوب الشرطِ مردُّهُ إلى تقديم ما له أهمية في النفس، ولأنَّ الشاعر يعلم حال المحبوبة وحاجتها لالتماس جوابٍ شافٍ عن الشاعر فقد قدّم ما يشفي حرقة المحبوبة ويعجّلُ لها في الحصول على معرفته (سَلِي اللَّيلَ عنْ عَينِي)، قدّمه على ما يعتقد أنه أقل أهمية (إذا رابَكِ الفَجرُ) كون قلق المحبوبة قد تحقق حدوثُهُ، ولا طائلَ من تقديمه.

في المقابل نجد تكرر أسلوب الشّرط مرّتين لدى الشاعر الفارسي بهجت التبريزي، مرّةً

في قوله (إن أردت أن تعرف الله فانظر إلى وجه علي a)، وقد سبق توضيحهُ. والآخر في قوله:

به خدا كه در دو عالم اثر از فنا نماند چو على گرفته باشد سر چشمهٔ بقا را

لولا نعمة وجودك ياعلي تمطر على العالم ، لكان غضب الجحيم يَحرقُ الجميع

ومعروفٌ أنَّ الأداة (لولا) هي حرف شرط، يفيدُ الامتناع للوجود، أي امتناعُ جواب الشرط لوجود الطرف الأول فيه، فغضب الجحيم ممتنعٌ عن إحراق الجميع من سائر المخلوقات الجمادات، لوجودِ نعمة هي الإمام علي a ، وقد استفاد الشاعر من أسلوب الشرط هنا لإظهار حبّه الإمام علياً a ، وسعياً منه إلى الاعتراف مرّةً بعد مرّةٍ[٤٦] بنعمة وجوده التي هي أحد أوجه معرفته به a التي عدّها طريقاً لبلوغ معرفة الخالق جلَّ وعلا.

الخاتمة:ـ

يمكن إجمال النتائج التي تمخض عنها هذا البحث بما يأتي:

١. بدت البنية الفنية في الشعر لدى الشاعرين وسيلةً وغايةً في آنٍ معاً، فكانت وسيلةً تعبيريةً عن مكنوناتهما النفسية، وغايةً في ذاتها يسعى من خلالها الشاعران إلى إبراز المقدرة الفنية في تطويع اللغة، وانتقاء ما يراه كل منهما مناسباً للمضمون والشكل.

٢. تعاملَ الشاعران مع تقنيات فنية متقاربة لمعالجة موضوعاتهما الشعرية، وكان الاختلاف بينهما في درجة الاعتماد على هذه التقنية أو تلك، وبدا الشعران العربي والفارسي شغوفين بعدم إغفال أي تقنيةٍ، على الأقل في النصّين موضوعَي الدراسة المقارنة.

٣. بدت اللغة طوع إبداع الشاعر العربي بشارة الخوري يستلهم إبداعه الشعري بما تجود به قريحته، ومن ثم تجيء اللغة مطواعة، فيتآزر النحو مع الصرف والبلاغة وتتضمنه جميعها من أساليب وأدوات، لتشكيلِ نسقٍ لغوي منسجم ومتآلفٍ، يُبعد الغموضَ عن المعنى، ويقدمَ فكر الشاعر وفلسفته بيّنةً جليّةً.

٤. وجود النصّ المترجم لقصيدة الشاعر الفارسي هماي رحمت، والاعتماد عليه دون النصّ الفارسي، حرمته من استيفاء حقّه من استكشاف خصائص هذا الشعر، وبناه الحقيقية، وما يمكن أن يستشفّ ويُستنتج من مكنونات ثرّةٍ خبيئةٍ بين ثناياه، وفي تضاعيفه.

٥. أظهرت دراسة النصّ الثاني القدرات الجليلة التي بذلها الشاعر بهجت التبريزي والتي تستحقُّ، وبحقٍّ، وقفاتٍ طويلةً، في أبحاثٍ لاحقةٍ، تستجلي جوانب نصوص الشاعر الأخرى، وتضيء جوانبها المختلفة.

هوامش البحث

(١) سالمي ، كنزة، جمالية اللغة الشعرية في ديوان (أنطق عن الهوى) للشاعر عبد الله حمادي، صـ ١٣

(٢) المرجع السابق، صـ ١٤

(٣) إدوارد سعيد ناقد أدبي من فلسطين، ولد عام ١٩٣٥، وتوفي عام ٢٠٠٣، وحاصل على الجنسية الأمريكية، وعمل في جامعة كولومبيا الأمريكية،من أهم مؤلفاته كتاب "الاستشراق " مرجع: (Edward W.Said,intellectual,the Hudson Review, Winter 2002

(٤) تزيفتان تودورف: فيلسوف فرنسي ولد في صوفيا البلغارية عام ١٩٣٩، وتوفي في باريس عام ٢٠١٧م، من أهم مؤلفاته كتاب " نظرية الثقافة" وكتاب " الشعرية". مرجع:(.http://www.abc.es/culture.)

(٥) جوليا كريستيفا (بالفرنسية: Julia Kristeva) (وُلدت في ٢٤ يونيو من عام١٩٤١) هي فيلسوفة بلغارية فرنسية وناقدة أدبية ومحللة نفسية وناشطة نسوية ومؤخرًا روائية، تعيش في فرنسا منذ منتصف ستينيات القرن العشرين. وهي الآن أستاذة فخرية في جامعة باريس ديديرو. وقد أصبحت كريستيفا مؤثرة في التحليل النقدي الدولي والدراسات الثقافية وحركة النسوية بعد أن نشرت كتابها الأول في عام ١٩٦٩. تتضمن مجموعة أعمالها الضخمة كتبًا ومقالات تتناول التناص، وعلم العلامات (السيميائيات)، وعلم اللغويات (اللسانيات)، والنظرية الأدبية والنقدية، والتحليل النفسي، والتحليل السياسي والثقافي، والفن وتاريخه، والسيرة الذّاتية والمذكرات. اشتُهرت أيضًا في الفكر البنيوي وما بعد البنيوية. مرجع (https://kolalkotob.com/public/index.php/author582.html)الجوهري، محمد، وزملاءه، ص٧.

(٦) تيغم، فان، الأدب المقارن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٦، ص:٧

(٧) رينيه ويليك، ناقد أمريكي من أصل سلافي، ولد عام ١٩٠٣ وتوفي عام ١٩٩٥، من أهم مؤلفاته كتاب " تاريخ النقد الحديث" مرجع: ٢٠th century western personal encyclopedia))

(٨) ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، شباط، ١٩٨٧، صـ٣٤٥.

(٩) شلبي، محمد (١٩٩٧). المنهجية في التحليل السياسي-المفاهيم، المناهج، الاقترابات والأدوات. الجزائر: دار هومه

(١٠) دار العلم للملايين ،بيروت ،الطبعة الثانية ،١٩٨١م.

(١١) ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.

(١٢) منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ٢٠٠٢ م.

(١٣) دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٠.

(١٤) دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥م.

(١٥) دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

(١٦) دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م.

(١٧) دار ثابت للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٩م.

(١٨) قميحة، مفيد، الأخطل الصغير- بشارة الخوري- حياته وشعره، دار الآفاق الحديثة، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص:٢١.

(١٩) المرجع: موقع سطور https://sotor.com/

(٢٠) الأخطل واسمه غياث بن غوث، من أهم شعراء العصر الأموي، ولد عام ٦٤٠ م وتوفي عام ٧١٠م، ويكنى بأبي مالك، ينتمي إلى قبيلة تغلب، وكان نصرانياً، مدح خلفاء بني أمية، وامتاز شعره بحُسن الديباجة،- - وجزالة الأسلوب، وهو أحد الشعراء الثلاثة الكبار جرير والفرزدق، يُنظر "الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٨٢م. ج٢، ص:١٨٦.

(٢١) الخوري، بشارة، الديوان الكامل، جمع وترتيب وتقديم د. سهام أبو جودة، راجعه وأشرف على طباعته الأستاذ عبد العزيز السريع، إصدار مؤسسة عبد العزيز البابطين، بيروت- لبنان، ١٩٩٨م. صـ ٥.

(٢٢) مرجع الكتروني https://stringfixer.com/ar/Mohammad-Hossein_Shahriar

(٢٣) بحث إلكتروني بعنوان "محمد حسين بهجت، شهريار الشعر الفارسي، رابط:http://arabicradio.net

(٢٤) القوالب الشعرية في الأدب الفارسي، بحث منشور إلكترونياً رابط: https://www.startimes.com.

(٢٥) عبد البديع، د. لطفي، التركيب اللغوي للأدب، ط١، القاهرة، ١٩٧٠. صـ ٥.

(٢٦) رومية، د. وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ط١، الكويت، ١٩٩٦م، صـ ٢٥-٢٦. وانظر، الموسى، د. خليل، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ط١، دمشق، ١٩٩١م، صـ ٩٧.

(٢٧) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، صـ٢١.

(٢٨) الراشد، عبد العزيز، آراء في الحداثة، (مقال)، مجلة البيان الكويتية، ١٩٩٧م، صـ ١٢٥-٢٨٤.

(٢٩) اليافي د. نعيم، أوهاج الحداثة، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣م، صـ ٣٣، ١٠٥-١٠٨.

(٣٠) خير بك، د. كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، صـ ١٤٨، وانظر: عزام، محمد، الحداثة الشعرية، ط١، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥، صـ ٣٥-٣٦.

(٣١) الواد، حسين، اللغة والشعر في ديوان أبي تمام، ط١، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٧م، صـ ٥٣.

(٣٢) خير بك، د. كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط٢، بيروت، ١٩٨٦م، صـ ١٤٩، ١٥٠.

(٣٣) أبو ديب، كمال، في الشعرية، ط١، بيروت، ١٩٨٧م، صـ ١٧.

(٣٤) ريشل، مارك، اكتساب اللغة، ترجمة الدكتور كمال بكداش، ط١، بيروت، ١٩٨٤م، صـ ١٢٠.

(٣٥) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، بيروت، ١٩٩٦م، صـ١١.

(٣٦) يُنظر، ط١، الاسكندرية، ١٩٩٠م، صـ ١١٦.

(٣٧) عبد اللطيف، د. محمد حماسة، اللغة وبناء الشعر، ط١، القاهرة، ١٩٩٢م، صـ ٧.

(٣٨) الخوري، بشارة، الديوان الكامل، صـ ٣٠٣

(٣٩) ديوان الأخطل، شرحه وصنف قوافيه وقدّم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.

(٤٠) المبرد، أبي العباس، الكامل، طبعة دار المعارف، بيروت، د.ت، صـ ٦٠.

(٤١) نقلا عن الموقع الالكتروني: https://arabic.tebyan.net/index.aspx?pid=178926

(٤٢) ابن برد، بشار، الديوان، جمع وتحقيق وشرح فضيلة العلامة الأستاذ الإمام الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الجزء الثاني، وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٧، صـ ٣١٨.

(٤٣) الحمداني، أبو فراس، الديوان، جمعه ونشره وعلق على حواشيه ووضع فهارسه سامي الدهان، بيروت، ١٩٤٤م، ص ٢١٧

(٤٤) سورة يوسف- ٥٣

(٤٥) سورة الأعراف- ١٧٢

(٤٦) يسمّى هذا التكرار اللاشعوري في الشعر، وهو عامٌ في الشعرين العربي والفارسي، إلا أنه أكثر شيوعاً في الشعر الفارسي، انظر: محمد، محمد هاشم، دور ظاهرة التكرار في تشكيل صورة الحرب في الشعر الفارسي والعربي في الربع الأخير من القرن العشرين، بحث علمي منشور في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة أسيوط، العدد:٢٠، شتاء ٢٠١٥، ص:٢١١

قائمة المصادر والمراجع

إن خير مانبتديء به القرآن الكريم.

أولاً - الكتب المطبوعة:

١. ابن برد، بشار، الديوان، جمع وتحقيق وشرح فضيلة العلامة الأستاذ الإمام الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الجزء الثاني، وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٧م.

٢. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، الجزء الثاني، ١٩٨٢م.

٣. أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

٤. أبو ديب، كمال، في الشعرية، ط١، بيروت، ١٩٨٧م.

٥. الأخطل، ديوان الأخطل، شرحه وصنف قوافيه وقدّم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.

٦. تيغم، فان،الأدب المقارن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٦م.

٧. جمال الدين، محمد السعيد، الأدب المقارن- دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي، دار ثابت للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٩م.

٨. جمعة، بديع محمد، دراسات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

٩. جمعة، حسين، في جمالية الكلمة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ٢٠٠٢ م.

١٠. جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.

١١. الحمداني، أبو فراس، الديوان، جمعه ونشره وعلق على حواشيه ووضع فهارسه سامي الدهان، بيروت، ١٩٤٤م.

١٢. الخوري، بشارة ديوان بشارة الخوري، جمع وترتيب وتقديم د. سهام أبو جودة، راجعه وأشرف على طباعته الأستاذ عبد العزيز السريع، إصدار مؤسسة عبد العزيز البابطين، ١٩٩٨.

١٣. خير بك، د. كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط٢، بيروت، ١٩٨٦م.

١٤. رومية، د. وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ط١، الكويت، ١٩٩٦م.

١٥. ريشل، مارك، اكتساب اللغة، ترجمة الدكتور كمال بكداش، ط١، بيروت، ١٩٨٤م.

١٦. سالمي، كنزة، جمالية اللغة الشعرية في ديوان (أنطق عن الهوى) للشاعر عبد الله حمادي.

١٧. السعدني، مصطفى، البِنيَاتُ الأسلوبيةُ في لُغةِ الشّعرِ العربيِّ الحديثِ،ط١، الاسكندرية، ١٩٩٠م.

١٨. شلبي، محمد (١٩٩٧). المنهجية في التحليل السياسي-المفاهيم، المناهج، الاقترابات والأدوات. الجزائر: دار هومه.

١٩. عبد البديع، د. لطفي، التركيب اللغوي للأدب، ط١، القاهرة، ١٩٧٠.

٢٠. عبد اللطيف، د. محمد حماسة، اللغة وبناء الشعر، ط١، القاهرة، ١٩٩٢م.

٢١. عزام، محمد، الحداثة الشعرية، ط١، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥.

٢٢. فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، بيروت، ١٩٩٦م.

٢٣. قميحة، مفيد، الأخطل الصغير- بشارة الخوري- حياته وشعره، دار الآفاق الحديثة، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

٢٤. كفافي، عبد السلام، في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥م.

٢٥. كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

٢٦. المبرد، أبي العباس، الكامل، طبعة دار المعارف، بيروت، د.ت.

٢٧. محمد، إبراهيم عبد الرحمن، النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م.

٢٨. الموسى، د. خليل، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ط١، دمشق، ١٩٩١م.

٢٩. هلال، محمد غنيمي، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٠م.

٣٠. الواد، حسين، اللغة والشعر في ديوان أبي تمام، ط١، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٧م.

٣١. ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، شباط، ١٩٨٧م.

٣٢. اليافي د. نعيم، أوهاج الحداثة، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣م.

ثانياً - المجلات والدوريات:

١. الراشد، عبد العزيز، آراء في الحداثة، (مقال)، مجلة البيان الكويتية، ١٩٩٧م.

٢. محمد، محمد هاشم، دور ظاهرة التكرار في تشكيل صورة الحرب في الشعر الفارسي والعربي في الربع الأخير من القرن العشرين، بحث علمي منشور في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة أسيوط، العدد:٢٠، شتاء ٢٠١٥.

ثالثاً - الأبحاث المنشورة في المواقع الإلكترونية:

١. القوالب الشعرية في الأدب الفارسي، بحث منشور إلكترونياً رابط:.https://www.startimes.com

٢. محمد حسين بهجت، شهريار الشعر الفارسي، رابط:http://arabicradio.net

رابعاً - روابط الكترونية ذات صلة:

١. تزيفتان تودور(.http://www.abc.es/culture.)

٢. جوليا كريستيفا (https://kolalkotob.com/public/index.php/author582.html)

٣. موقع سطور https://sotor.com/

4. https://stringfixer.com/ar/Mohammad-Hossein_Shahriar
5. https://arabic.tebyan.net/index.aspx?pid=178926