

## تحليل مقطوعتين غزليتين للشاعرين عالمي درابجردي وسعدى الشيرازي على أساس النقد الشكلاني

أعظم بازغير\*

محمود طاووسي (الكاتب المسؤول)\*\*

مريم أمير ارجمند\*\*\*

فاطمه امامي\*\*\*\*

### الملخص

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

الكلمات الدلالية: المدرسة الشكلية، النقد الحديث، الشكل والبنية، سعدى، عالمي درابجردي.

\*. طالبة دكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، جامعة آزاد الإسلامية، رودهن، إيران  
azambazgirl2@gmail.com

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

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

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

تاريخ القبول: ١٣٩٨/٩/٢٥ ش

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/١/٢٥ ش

## المقدمة

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

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

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

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

١٣٨٨ش: ١٤٦) وفق هذه الرؤية، فإن ما يأتي في الأولوية، هو الشكل والبنية الداخلية للعمل الأدبي وليس الطابع التاريخي والسياسي للفن وأى عوامل خارجية. و«يطلق على مجموعة العناصر التي تخلق بنية العمل الأدبي، الشكل. لذلك، فإن الوزن، القافية، الحروف الصامتة والمصوتة، التهجئة، الصور الخيالية، الصناعات البديعية والزاوية التي يرى من خلالها الموضوع والأحداث، كلها مكونات أساسية للعمل الأدبي، شريطة أن يلعب كل من هذه المكونات دوراً في بناء أو نسيج ذلك العمل الأدبي.» (م،ن: ١٥٦)

في ظل دراسة خصائص الأعمال الأدبية من وجهة نظر الشكلايين يقول علوى مقدم: «يعتبر الشكلايون أن السمة الرئيسية للعمل الأدبي هي الشكل البنيوي، والصوتي والنحوي والدلالي وبشكل عام وظائفه الأدبية المتميزة. ويعتبرون الأدب نظاماً معقداً من الأشكال التي يمكن تقدها على مستويات مختلفة مع بعضها. تبدأ هذه المستويات بتحليل خصائص الصور والعناصر الخيالية، وتستمر في نقد وتحليل الأبيات وتنتهي أخيراً إلى دراسة أدبية العمل الأدبي.» (علوى مقدم، ١٣٨١ش: ٤١)

كتب پاينده حول النصوص الأدبية التي يمكن إخضاعها للنقد الشكلي: «١- القصائد القصيرة وخاصة المقطوعات الغزلية التي استطاع فيها الشاعر نقل مشاعر متناقضة أو معقدة للقارئ باستخدام أقل عدد ممكن من الكلمات. ٢- القصائد التي استخدام فيها الشاعر الصناعات الأدبية، الإيقاع المنسجم مع المضمون، تكرار المفردات، الصور الخيالية، بالإضافة إلى الجودة الموسيقية، فبسبب هذه الميزات أصبح من الممكن تحليل وتقييم الشكل فيها. ٣- القصائد التي قدمت معناها للقارئ في ظل توظيف تقنيات وصناعات أدبية كالمفارقة والكناية.» (پاينده، ١٣٩٧ش: ٤٦ و ٤٧) وبناء على هذا، يمكن القول إن هاتين المقطوعتين اللتين تم اختيارهما للدراسة على أساس منهج النقد الشكلي، هما خير مثال للتحليل والنقد الشكليين.

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

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

### أهمية الموضوع

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

### منهج البحث

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

### خلفية البحث

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

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

### أسئلة البحث

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

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

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

### فرضية البحث

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

### قصيدة سعدى

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران      كز سنگ ناله خيزد روز وداع ياران  
هركو شراب فرقت روزى چشیده باشد      داند كه سخت باشد قطع امیدواران

با ساربان بگویند احوال آب چشمم  
تا بر شتر نیندد محمل به روز باران  
بگذاشتند ما را در دیده آب حسرت  
گریان چو در قیامت چشم گناهکاران  
ای صبح شب نشینان جانم به طاقت آمد  
از بس که دیر ماندی چون شام روزه داران  
چندین که بر شرمدم از ماجرای عشقت  
اندوه دل نگفتم الا یک از هزاران  
سعدی به روزگاران مهری نشسته در دل  
بیرون نمی توان کرد الا به روزگاران  
چندت کنم حکایت شرح این قدر کفایت  
باقی نمی توان گفت الا به غمگساران  
(سعدی، ۱۳۷۴ش: ۶۲۸)

- دعی أبکی مثل السحابة فی الربیع، لأنه فی یوم وداع الأصدقاء الحجر یبکی حتی.

- مَنْ تَذوَّق مرارة الفراق، یعرف أنه من الصعب التخلی عن الأمل.  
- أخبر حادی العیس عن حالة دموعی حتی لا یشدّ الرحال حین یری دموعی تنهمر. (بسبب دموعی، أصبحت الأرض موحلة ولا یکن الرحیل)  
- زرعوا دموع الندم فی أعیننا. مثل عیون الآثمین التي تدور حزناً وأسفاً یوم القیامة.

- یا صباح الهاجدین، طالت فترتک کلیالی الصائمین حتی نفدت طقتی.  
- کل ما قلته لک عن الحب لا یساوی شیئاً مقابل آلاف الأحزان فی قلبی!  
- یا سعدی! إن حبّ شخص استقر فی قلبک منذ فترة من الزمن، فلا یخرج من قلبک إلا مع مرور الزمن.  
- شرحت لک قصة حبی؟! بقدر ما شرحت لک یکفی، وما تبقى من حزنی وقصة حبی لا یکن أن أشرحها إلا للمتعاطف.

### قصیده عالمی دارا بجدی

دور از وصال یارم بگذار تا بگریم  
بی صبر و بی قرارم بگذار تا بگریم  
بی زلف عنبرینش روز منست تیره  
من تیره روزگارم بگذار تا بگریم  
سروی که بود سرسبز از اشک سرخ عاشق  
ننشست در کنارم بگذار تا بگریم

پیش رخ نکویش کردم حکایت گل زآن روی شرمسارم بگذار تا بگریم  
 در دور خط سبزش چون ابر نوبهارم چون ابر نوبهارم بگذار تا بگریم  
 من عاشقم خدا را عییم مکن ز گریه از گریه نیست عارم بگذار تا بگریم  
 ای عالمی ندیدم، یار و شدم ز کویش بی یار و بی دیارم بگذار تا بگریم  
 (عالمی درابگردی، ۱۹۶هـ: ۴۲۳)

- إني بعيد عن وصل الحبيب، دعني أبكي، إني مضطرب قلقُ دعني أبكي.
- يومية مظلّم دون شعرها المعطر بالمعبر، أيامي مظلمة دعني أبكي.
- إن شجرة السرو التي كانت مورقة بدموع الحب الحمراء ليست جليستي، فدعني أبكي.
- شرحت جمال الورد والحبيب بين يدي، فأنا محرج أمام الحبيب، دعني أبكي.
- عندما أكون حول خطوطها الخضراء أكون كسحابة ربيع يعود من جديد، دعني أبكي.
- إني عاشق، لله فلا تلمني على البكاء، وليس البكاء فاضحي، فدعني أبكي.
- يا "عالمی" لم أر الحبيب وصرت ألاحقه، فأنا لا حول لي ولا قوة، دعني أبكي.

### البحث والدراسة

قبل تحليل المقطوعتين الغزليتين بشكل مختصر، سنتطرق إلى السيرة الذاتية للشاعر عالمی درابگردی بقدر ما ورد في كتب السير الذاتية ومن ثم نتطرق إلى الشاعر سعدي.

### عالمی درابگردی

لم نعرف الكثير عن تفاصيل حياة ميرزا سهراب عالمی درابگردی (مولانا عالمی)، ومع ذلك ورد اسمه في المذكرات وكتب السير مع الإشارة إلى أبيات من ديوانه. وجاء ذلك في مؤلفات مثل: نزهة الأخبار في الصفحات (۹۲ و ۶۸۱)، ومرآة الفصاحة (ص ۳۹۶ و ۳۹۷)، ومعجم سخنوران (ص ۶۱۱) و ...

وهو شاعر عاش في العصر الصفوي (القرن العاشر) وتوفي عام (۹۷۵هـ). قام



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

به صحرايى كه مجنون استبى نام و نشان آنجا كه همراهى كندبا من به جز ريگ روان آنجا؟  
دود كز سينه غم پرور من مى خيزد هست گردى كه ز خاكستر من مى خيزد»  
(كاشانى، ١٣٩٢ش: ٣٤١-٣٤٥)

- من يرافقتى فى تلك الصحراء المجنونة المجهولة، غير الرمال المتدفقة؟  
- الدخان الذى يتصاعد من شدة الحزن الذى فى صدرى يدلّ على أن هناك غباراً يتصاعد من رماد وجودى.

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

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

الفكرى وإلى حد ما الصور الخيالية أو بالأحرى نظم تلك المقطوعة إكراماً لسعدى، وهذه الخصائص تعدّ في الواقع ضمن أوجه التشابه بين مقطوعتى عالمى وسعدى. وأكّد عالمى تمسّكه بمقطوعة سعدى من خلال اقتباسه "دعنى أبكى" كبداية لقصيدته، واختار نفس العبارة كـ"رديف" فى المقطوعة بأكملها.

### سعدى الشيرازى

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

### موضوع الغزليات (مستواها الفكرى)

موضوع الشعر الغنائى عند الشاعر عالمى هو الفراق عن الأحبة والأصدقاء. فهو يوافق الشاعر سعدى فى هذا الجانب ويمكن القول إنه كتب مقطوعته الغزلية إكراماً وإجلالاً لسعدى. يعبر الشاعران عن مشاعرهما بحرقة وألم عن فراق الحبيب، الفراق أو البعد الذى يجعل الشاعر عالمى أكثر قلقاً واضطراباً وينفذ صبره ولا يجد حلاً سوى البكاء والتذمر. يبدو أن الشاعر يخاطب نفسه فى هذه المقطوعة، وهى حديث النفس نوعاً ما، وإذا افترضنا طرفاً آخر له، فهو يطلب منه التخلّى عنه حتى يتمكن من البكاء لفقد حبيبه. كتب صفر عبد الله فى تعليقه على قصيدة سعدى: «أنا أو من تماماً بكلمات سعدى التى تقول إن الجبل ليئن ويصيح من فراق الحبيب. قد تجلى هنا ألم الفراق فى

نفس الشاعر لدرجة يبدو وكأن شيئاً ما يحترق ويقلّب كيانه بالكامل، ومشاعر الشاعر قوية لدرجة يبدو وكأن الحجر أيضاً يصيح ويئن من ألم الفراق. فى البيت الأول لا يخاطب سعدى حبيباً بل يخاطب نفسه. يقول لنفسه: "دعنى أبكى" ... من الطبيعى أن يتحدث العاشق مع نفسه ويعبر عن حزنه أو فرحه. «(صفر عبد الله، ١٣٩٠ش: ١٠) إن الحبيب فى قصيدة عالمي، مادي وأرضي وهذه المقطوعة الغزلية ما هي إلا تعبيراً جميلاً عن رومانسية الشاعر. عبر عالمي درابجردى عن جميع مشاعره وعواطفه بشكل موجز فى سبعة أبيات، ويبدو أنه لا يجب التعبير عن مشاعره بشكل مفصل وقد أظهر قلقه واضطرابه بالبكاء، على عكس سعدى الذى شرح بالتفصيل موضوع غزله فى (الفراق وبعد الحبيب). لهجة درابجردى فى المقطوعة، كلهجة سعدى تماماً، لهجة شديدة متسلطة. تحظى المقطوعة الغزلية بتناغم دلالي ووحدة الموضوع. فى هذه المقطوعة الغزلية، وظفت التعابير الفنية لتحكى قصة الهجر والحرم، والفراق، ويؤكد الشاعر على حالته المضطربة بتكرار عبارة "دعنى أبكى". فى البيت الأخير، يعبر الشاعر عن إحباطه فى لقاء الحبيب بشحنة من العاطفة والإحساس. ولكن فى نهاية المقطوعة التى سئمت من التعبير عن قصة الحب وشرحها، ينهى الشاعر سعدى حديثه بقوله: "قصة الحب يجب أن تُروى للعشاق فقط".

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

مع الأخذ فى نظر الاعتبار هذه الرؤية تقوم بتحليل المقطوعتين. فى الواقع إلى جانب التحليل الشكلى، تشير إلى أوجه التشابه بينهما وبعد تحليل الاتجاه الجمالى، نذكر وجوه الاختلاف بين المقطوعتين.

## ١. الاتجاه اللغوي

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

## الانزياح في بنية اللغة واستعمال الفعل

## الشاعر سعدى

ای صبح شب نشینان جانم به طاقت آمد از بس که دیرماندی چون شام روزه داران (ب ٥)  
یا صباح الهاجدین، سئمت نفسی و نفدت طاقتی، لأن فترتک طالت کليالى الصائمين.

في هذا البيت استخدم سعدى الفعل المركب "طاقت آمد" (سئمت) بمعنى "نفدت طاقته" وخلق نوعاً من الانزياح في استخدامه. يستخدم الفعل "دیرماندی" في المصراع الثاني ليعنى به "التأخر في الشروق".

## الشاعر عالمى درابجردى

ای عالمى نديدم، یار و شدم ز کويش بی یار و بی دیارم بگذارتا بگريم (ب ٧)  
- یا "عالمى" لم أر الحبيب وصرت ألاحقه، فأنا لا حول لى ولا قوة، دعنى أبكى.  
في هذا البيت، فعل "شدم" بمعنى "صرت" من الأفعال الناقصة ولكن الشاعر هنا استعمله في معنى فعل تام.

## التقديم والتأخير في أجزاء الجملة

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

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

### الشاعر سعدى

بگذاشتند ما را در دیده آب حسرت گریان چو در قیامت چشم گناهکاران (ب ٤)  
- زرعوا دموع الندم فى أعیننا. مثل عیون الآئین التى تدور حزناً وأسفاً يوم القيامة.

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

### الشاعر عالمي درابجردى

سروى که بود سرسبز از اشک سرخ عاشق ننشست در کنارم بگذار تا بگریم (ب ٣)  
- إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع المحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى.

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

ای عالمی ندیدم، یار و شدم ز کویش بی یار و بی دیارم بگذار تا بگریم (ب ٧)  
- يا "عالمى" لم أر الحبيب وصرت ألاحقه، فأنا لا حول لى ولا قوة، دعنى أبكى.  
فى هذا البيت، يقدم الشاعر فعل "ندیدم" (لم أر) بعد المنادة قبل الأجزاء الأخرى للجملة. وهذا التقديم فى الفعل يبرز "عدم رؤية المحبوب" ويرسخه فى ذهن المتلقى

تأكيداً عليه من الشاعر.

### إقامة علاقات دلالية

يؤمن الشكلايون بمجموعة متنوعة من العلاقات الدلالية بين الكلمات. فهم يعتقدون أن إقامة علاقات دلالية مثل المرادفات، التضمنين، التبادل والتباين الدلالي أو التضاد، والتناغم والتآلف، له تأثير كبير على خلق التماسك والانسجام في النص. وهو عبارة عن الوحدة التي تجمع بين الأجزاء الموجودة في العمل الأدبي وتؤدي إلى توحيد الأضداد والعناصر المتبادلة في ظل وحدة النص وإبراز جمالية النص.

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

العلاقة الدلالية في مقطوعة عالمي درابجردي الغزلية تجلت كما يلي: نجد في كلمات "بى صبر و بى قرار" (نقاد الصبر والقلق)، "كوى و ديار" (الحى والوطن)، علاقة الترادف، وبين الكلمتين "روز و تيره" (النهار والظلام) توجد علاقة التضاد. والتناسب بين الكلمات "سرو و گل" (السرو والورد) وأيضاً بين "سرسبز، سرخ، سبز و تيره" (الخضرة، أحمر وأخضر وأسود) ومراعاة النظير بين الكلمات "زلف، رخ، سرو" (الشعر، المحيا، السرو استعارة لقامة الحبيب)، و"دور خط" (حول خطوطها) (كناية عن الشعر الذى ينمو حديثاً على وجه الحبيب). وهذا التناسب والتناقض والعلاقة في النص بأكمله يشكل علاقة دلالية ويساعد في نهاية المطاف على التماسك الدلالي للغزل.

### توظيف اللغة العامية

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

المكتوبة، إلى نوع من إبراز النص..» (صفوی، ۱۳۹۰ ش: ۸۲/۲)

### الشاعر سعدی

ای صبح شب نشینان جانم به طاقت آمد از بس که دیرماندی چون شام روزه داران (ب ۵)  
- یا صباح الهاجدین، طالت فترتک کلیالی الصائمین حتی نفدت طاقتی.

### الشاعر عالمی

من عاشقم خدا را عییم مکن ز گریه از گریه نیست عارم بگذار تا بگریم (ب ۶)  
- اینی عاشق، بالله لا تلمنی علی البكاء، وليس البكاء فاضحی، فدعنی أبکی.

### زیادة الدلالات المحتملة فی ظل الحروف

### الشاعر سعدی

یا ساربان بگوئید احوال آب چشمم تا بر شتر نبندد محمل به روز باران (ب ۳)  
- أخبر حادی العیس عن حالة دموعی حتی لا یشدّ الرحال فی یوم ممطر (حین یری دموعی تنهمر).

وظّف الشاعر حرف "با" (مع) فی معنی "به" (لـ) / و"به" (إلی) بمعنی "در" (فی)  
سعدی به روزگاران مهري نشستہ در دل بیرون نمی توان کرد الا به روزگاران (ب ۷)  
- یا سعدی! استقر حبّ شخص فی قلبک منذ فترة من الزمن، فلا یخرج هذا الحب من قلبک إلا مع مرور الزمن.

وظّف الشاعر حرف "به" (إلی) فی معنی "منذ فترة" / ووظّف "به" (إلی) فی معنی "مع مرور الزمن".

### الشاعر عالمی

من عاشقم خدا را عییم مکن ز گریه از گریه نیست عارم بگذار تا بگریم (ب ۶)  
- اینی عاشق، بالله لا تلمنی علی البكاء، وليس البكاء فاضحی، فدعنی أبکی.  
وظّف الشاعر حرف "را" وهی (للتعدیة) بمعنی "لـ" أو "من أجل".

## ٢. الاتجاه الموسيقي

من الضروري أن نعرف بأن «الصوتيات تشير إلى الموسيقى والأصوات والوزن وتكرار الحروف المصوّتة وتكرار الحروف الصامتة والكلمات والعلاقة بين العناصر الصوتية والموسيقية والدلالية. ويدخل في هذا المجال أيضاً الرديف والقافية وعلاقتها بالمعنى.» (علوى مقدم، ١٣٨١ش: ١٨٨)

## الموسيقى الخارجية

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

## الموسيقى الجانبية (القافية والرديف)

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



وقد منح الرديف حيوية وديناميكية لقصيدته وهذه الحيوية التي خلقت بدورها حركة إيقاعية تحدّد سرعة القصيدة، وتجلّت بوضوح في المقطوعة بأكملها. وبتوظيف الرديف في النص الشعري هذا، ظهرت آليات إبراز النص وظاهرة التعجيب في مقطوعة عالمي الغزلية. وأيضاً في مقطوعته لا تتكرر القافية. للقافية دورٌ فعال في تعزيز موسيقى الشعر وترقيتها ويمكن أن تشارك في نقل المعنى المطلوب. كلمات القافية في مقطوعة عالمي هي: (يارم، بى قرارم، روزگارم، كنارم، شرمسارم، نوبهارم، عارم، بى ديارم) بمعنى (رفيقى، مظرب، أيامى، محرج، بداية فصل الربيع، فضيحتى، بلا وطن) وتدلّ معاني كلمات القافية على اليأس والحزن ومعاناة الشاعر فى جميع أنحاء المقطوعة الغزلية والمحَبّ ليس لديه أمل للقاء الحبيب.

لكن مقطوعة سعدى مقفّاة. أى أن كلمات المقطوعة تنتهى فى كل بيت بكلماتٍ فيها توافقٌ على الحرف الأخير. ولا نرى تكراراً فى القافية. وكلمات القافية هي: (بهاران، ياران، أوميدواران، باران، گناهكاران، روزه داران، هزاران، روزگاران، غمگساران) بمعنى (أيام الربيع، الرفاق، المؤمنون، المطر، المذنبون، الصائمون، آلف، الأيام، المتعاطفون) ترتبط بعض مفردات القافية بمضمون الغزل وهو الهجر وفراق الحبيب. وتكرار تهجئة (اران) فى نهاية المفردة أعطى القافية قوة خاصة. إن حضور (آ) الممدودة المصوّتة إلى جانب الحرفين الصامتين (ر) و(ن) فى نهاية المفردات وتكرارها، ينسجم وفكر الشاعر وصوره الخيالية.

### الموسيقى الداخلية

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

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

### تكرار الفونيمات (الصوامت والصوائت) (الساكنة واللين)

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

النطق بها ذلك الحفيف أو الصفير. (م.ن: ٢٧-٥٣ مع التلخيص)  
وتجنباً للإسهاب فى الكلام، نتطرق إلى التحليل الصوتى لبعض أبيات المقطوعتين:

### الشاعر سعدى

بگذار تا بگريم چون ابر در بهاران كز سنگ ناله خيزد روز وداع ياران (ب ١)  
- دعنى أبكى مثل السحابة فى الربيع، لأنه فى يوم وداع الأصدقاء الحجر يبكى حتى.

تتغلب الأصوات الساطعة (أ) و(آ) بتكرارها ١٣ مرة فى البيت. وهى أكثر دويماً ورنيناً. وقد تعبر الأصوات الساطعة أحياناً عن غضب الشاعر واستيائه. يقول قويمى: « الغضب والعنف من جملة المشاعر الأخرى التى تسبب فى ارتفاع مستوى الصوت إلى ذروته. وفى بعض الأحيان يبدو أن غضب الشاعر لا يظهر من خلال المعنى الدقيق للكلمات والعبارات، ولكن من خلال تكرار الأصوات الساطعة.» (م، ن: ٣٤ و ٣٥)

### الشاعر عالمي

دور از وصال يارم بگذار تا بگريم بى صبر و بى قرارم بگذار تا بگريم (ب ١)  
- إنى بعيد عن وصل الحبيب، دعنى أبكى، إنى مضطرب قلق دعنى أبكى.  
يلاحظ فى البيت الأول من مقطوعة الشاعر عالمي نفس سمة الغضب والاستياء والحزن والمعاناة التى شاهدناها فى مقطوعة الشاعر سعدى. فقد تكررت الأصوات (أ) و (آ) ١٤ مرة؛ لكن صوت هذه الحروف الصائتة يتردد صداها فى كل أنحاء المقطوعة. ونحن نعلم أن تكرار هذا الصوت الصائت الطويل، يعبر عن حالة الحزن والأسى للشاعر، وتظهر حالة اليأس والحزن فى المقطوعة الغزلية من خلال تكرار هذه الأصوات. وكلا الشاعرين يشتركان فى هذه السمة (الشعور العاطفى المصحوب بالحزن والأسى).

### الشاعر سعدى

با ساربان بگويد احوال آب چشمم تا بر شتر نبندد محمل به روز باران (ب ٣)

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

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

### الشاعر عالمى

سروى كه بود سرسبز از اشك سرخ عاشق      ننشست در كنارم بگزار تا بگريم (ب ٣)  
- إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع الحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى.

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

### الجناس

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

الداخلية للشعر، كما يمكن أن تكون أنواع الجناس مؤثرة في ترسيخ موسيقى الكلام بسبب تشابه لفظين في الصامت أو الصائت (المصوت)، مما يؤدي في النهاية إلى ترسيخ المعاني وإفشاء حالة الشاعر العاطفية.

### الشاعر سعدى

چندت کنم حکایت شرح این قَدَر کفایت باقی نمی توان گفت الا به غمگساران (ب ٨)  
- شرحت لك قصة حبي؟! بقدر ما شرحت لك فهذا يكفي، وما تبقى من حزنى وقصة حبي لا يمكن أن أشرحها إلا للمتعاطف.

في هذا البيت، خلقت اللفظتان "حكايت وكفايت" نوعاً من الجناس والإيقاع العذب بسبب مشاركتهما في الأصوات الصامتة (الساكنة) والأصوات الصائتة (اللين).

### الشاعر عالمي

دور از وصال یارم بگذار تا بگريم بی صبر و بی قرارم بگذار تا بگريم (ب ١)  
- إني بعيد عن وصل الحبيب، دعني أبكي، إني مضطرب قلقٌ دعني أبكي.  
في المصراع الأول من المقطوعة، هناك أيضاً سجع في لفظتي "يار وقرار"، وقد لعب دوراً فعالاً في تعزيز موسيقى الكلام.

### الشاعر عالمي

ای عالمی ندیدم یار، و شدم ز کویش بی یار و بی دیارم بگذار تا بگريم (ب ٧)  
- يا "عالمی" لم أر الحبيب وصرت ألاحقه، فأنا لا حول لي ولا قوة، دعني أبكي.  
الجناس في لفظتي: "يار وديار"

### الاتجاه الجمالي

يرى شميسا بأن النقاد الشكلانيين يعتمدون على مبدأين: ١- التغيير في شكل اللغة العادية ٢- الصناعات الأدبية التي تؤدي إلى التعجيب أو التغيريب. (أنظر: شميسا، ١٣٧٨ش: ١٥٠) ولإبراز النص يلجأ الشعراء إلى خيارات تؤدي إلى التعجيب. وإبراز

النص هذا مهم للغاية بالنسبة إلى الشكلايين الذين يعتقدون أن الصور الشكلية مثل (التشبيه، الاستعارة، المجاز، الكناية) والفنون البلاغية والبديعية مثل: (الإبهام، التناقض والمفارقة، المبالغة، إلخ) هي مسؤولة عن أداء هذه المهمة. يشرح جاكوبسن تأثير النص الشعري اللغوي باستخدام نظرية دي سوسير في محور اللغة الاستبدال والتجاوز. فهو يقوم بوضع التشبيهات في محور المجاورة، والاستعارات والمجاز في محور الاستبدال. يعتبر الشكلايون هذه العناصر من جملة العناصر البارزة في اللغة الأدبية.

### الاستعارة

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

### سعدى

با ساربان بگوئید احوال آب چشمم      تا بر شتر نبندد محمل به روز باران (ب ٣)  
- أخبر حادى العيس عن حالة دموعى حتى لا تشدّ الرحال حين يرى دموعى تنهمر.

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

### الشاعر عالمى

سروى كه بود سرسبز از اشك سرخ عاشق      ننشست در كنارم بگذار تا بگريم (ب ٣)  
- إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع الحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى.

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

فصلة المخروطيات، أوراقها عروية مسددة الحضرة ويصل ارتفاعها إلى ٢٥ متراً ومحيط جذعها يصل إلى مترين، وترتفع على شكل مخروطي. وله أنواع مختلفة؛ "سرو سهى" (السرو العمودي) و"سروناز" (السرو الإيطالي) و"زادسرو" مخفف "آزادسرو". (معين، ١٣٧١ش: لفظه سرو) ولكن في الأدب الفارسي، كانت لفظه "السرو" وما زالت تعني مجازاً قامة الحبيب. هنا استعمل الشاعر نفس الاستعارة لتصوير جمال وقامة المحبوب باستخدام كلمة "السرو".

### التشبيه

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

### الشاعر سعدى

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران کز سنگ ناله خیزد روز و دای یاران (ب ١)  
- دعنی أبكى مثل السحابة في الربيع، لأنه في يوم وداع الأصدقاء حتى الحجر يبكي.

بدأ سعدى مقطوعته بيت من الغزل استخدم فيه بلاغة التشبيه أبداع في تصويرها حقاً. يشبه الشاعر نفسه في "البكاء" ب"سحابة المطر في الربيع" ويصور كثرة الدموع من خلال هذا التشبيه بأحسن صورة.

هرکو شراب فرقت روزی چشیده باشد داند که سخت باشد قطع امیدواران (ب ٢)  
- من تذوق مرارة الفراق يعرف أنه من الصعب التخلي عن الأمل.

يمضى الشاعر في تشبيهه بشكل بليغ ورائع، فيشبه فراق المحبوب بالنيذ الذي سيدرك حاله بألم الفراق ومعاناته لفقدان الحبيب، من تذوقها في حياته.

بگذاشتند ما را در دیده آب حسرت گریان چو در قیامت چشم گناهکاران (ب ٤)

- زرعوا دموع الندم في أعيننا. مثل عيون الآثمين التي تدور حزناً وأسفاً يوم القيامة.

في البيت الرابع، يستعمل سعدى صورة مجازية مركبة. يشبه المحبّ دموعه بدموع الآثمين في وضح النهار، وعلى حد تعبير الدكتور صفر عبد الله: «تضاعف المشهد الدرامي/المأساوي أكثر في القصيدة.» (صفر عبد الله، ١٣٩٠ش: ١٢) والصور الخيالية المتتالية التي خلقها الشاعر تبرز النص الشعري وتؤكد على أدبيته بالشكل المطلوب.

اي صبح شب نشينان جانم به طاقت آمد از بس كه ديرماندى چون شام روزه داران (ب) (٥) - يا صباح الهاجدين، طالت فترتك كليالى الصائمين حتى نفذت طاقتى.

يذعن صفر عبد الله في تحليل هذا البيت: أن «هذه أيضا صورة مثيرة للاهتمام لحالة المحبّ الذى نفذت طاقته وأصبح مرهقاً بسبب معاناة الفراق. يَصوّر الشاعر إطلالة الصباح المتأخر لمحّب ينتظر طوال الليل مجيء الصباح، مؤلماً، شاقاً ومرهقاً مثل "إفطار الصائمين" الذى ينتظره الجميع. كما أن تعبير "صباح الهاجدين" له دلالة وسيعة وعميقة. إن التهجد وقيام الليل يجد معناه لدى أصحابه حين يقضون الليل حتى الصباح قياماً. لجأ الشاعر إلى هذا التعبير الرائع ليصوّر مشقة الوقت الذى يمضى ببطء لمحّب ينتظر لقاء حبيبٍ فارقه.» (صفر عبد الله، ١٣٩٠ش: ١٢) مجاز التشبيه الذى استخدمه الشاعر، عبارة عن صورة مركبة ينبغى استحضرها في العقل. والشاعر من خلال خلق صورة مركبة من التشبيه، تمكّن من إبراز الجانب اللغوى في البيت، فأدى إلى التعجيب.

### الشاعر عالمى

بما أن الشاعر عالمى دراجردى قد اتبع أسلوب سعدى في نظم مقطوته هذه، فقد أخذ منه أيضاً أسلوبه في خلق الصور الخيالية. إلا أنه أبدع في خلق الصور الخيالية بشكل أو آخر. ويمكن ملاحظة هذا الإبداع منه من خلال ديوانه ودراسة المقطوعة الحالية بالذات.

بى زلف عنبرينش روز منست تيره من تيره روزگارم بگزار تا بگريم (ب) (٢) - يومى مظلم دون شعرها المعطر بالمعنبر، وأيامى مظلمة دعنى أبكى.



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

پیش رخ نکویش کردم حکایت گل زآن روی شرمسارم بگذار تا بگریم (ب ٤)  
- شرح جمال الورد والحبيب بين يدي، فأنا محرج أمام الحبيب، دعنى أبكى.  
فى البيت الرابع، شبه الشاعر وجه الحبيب بزهرة جميلة. على الرغم من أن هذا التشبيه بطريقة مضمرة وموجزة وتفضيلية، حذف فيه أداة التشبيه ووجه الشبه. ويستخدم عادة هذا التشبيه فى الشعر الفارسى، فوجه الحبيب يشبه دائما بالوردة (الزهرة) فى الجمال، لكن إبراز جمالية هذا التشبيه يكمن فى تفضيل وجه الحبيب على جمال الورد، ويمكن استنتاج هذا التعبير من المصراع الثانى.

در دور خط سبزش چون ابر نوبهارم چون ابر نوبهارم بگذار تا بگریم (ب ٥)  
- عندما أكون حول خطوطها الخضراء أكون كسحابة ربيع يعود من جديد، دعنى أبكى.

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

### الكناية

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

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

### الشاعر سعدى

هر کو شراب فرقت روزی چشیده باشد داند که سخت باشد قطع امیدواران (ب ۲) -  
من تذوق مرارة الفراق يعرف أنه من الصعب التخلي عن الأمل.

يقول صفر عبد الله: «إن حدة الشعور والعاطفة تزداد قوة بسبب الكناية في هذا الأمر الظريف وهو "إنما يشعر بمعاناتي من تذوق مرارة المعاناة". وهنا نلاحظ تعبير "شراب فرقت" (شراب الفراق) وهو مرادف لمعنى فراق الحبيب، يقول الشاعر بهذه التعابير الجميلة إن أى شخص ذاق مثل هذا "الخمر"، وهو يعنى هجر الحبيب، فهو يفهمنى جيداً ويدرك تماماً مدى صعوبة خيبة الأمل من لقاء الحبيب.» (صفر عبد الله، ۱۳۹۰ش: ۱۱)

ای صبح شب نشینان جانم به طاقت آمد از بس که دیرماندی چون شام روزه داران (ب ۵) -  
يا صباح الهاجدين، طالت فترتك كليا الى الصائمين حتى نفدت طاقتي.  
فى هذا البيت، يمكن أن تكون عبارة "جانم به طاقت آمد" (نفدت طاقتي) إشارة إلى: "الإقبال على الموت". والشاعر باستخدامه هذه الكناية، أراد أن يصور مدى صعوبة تحمّل الهجر والبعد عن الحبيب، وبهذا قام بإبراز المعنى.

### الشاعر عالمى

بى زلف عنبرینش روز من است تیره من تیره روزگارم بگذار تا بگریم (ب ۲) -  
يومى مظلم دون شعرها المعطر بالمنبر، أيامى مظلمة دعنى أبكى.

فى المصراع الثانى من البيت، أراد عالمى فى الواقع بقوله "من تیره روزگارم" (أنا أيامى مظلمة) أن يعكس "حالة المحب التعيسة والكئيبة"، لأن ظلام الأيام مصطلح شائع فى الأدب الفارسى وهو كناية عن "تعاسة الشخص". فلفظة الظلام إلى جانب تضادها مع كلمة النهار، لها دور بارز فى التعبير الكنائى، وبالتالي تمييز لغة الشاعر وإبرازها.  
سرورى که بود سرسبز از اشک سرخ عاشق ننشست در کنارم بگذار تا بگریم (ب ۳)

- إن شجرة السرو التي كانت مورقة بدموع المحب الحمراء ليست جليستي، فدعني أبكي.

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

در دور خط سبزش چون ابر نوبهارم چون ابر نوبهارم بگزار تا بگريم (ب ٥)  
- عندما أكون حول خطوطها الخضراء أكون كسحابة ربيع يعود من جديد، دعني أبكي.

تعنى كلمة "الخط" في المعجم: المكتوب، الكتابة، العمل، أثر القلم على الورق. (معين، ١٣٧١ش: لفظ الخط)؛ لكن في الشعر الغنائي الفارسي، لطالما استخدمت لفظة "الخط" للكناية عن "شعر الوجه الذي نما لتوه". في هذا البيت، وتدلّ لفظتنا "حول والأخضر"، على ذلك.

### ظاهرة التكرار

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

## التكرار المجلی للألفاظ

الشاعر سعدي

في الأبيات السادسة والسابعة والثامنة، يشير تكرار حرف "إلا" إلى الكثرة وكذلك بمعناه الخاص يعنى نوعاً من التأكيد والمصر، وقد تمكّن سعدي من إبراز نصه الشعري باستخدامه هذه اللفظة. تكررت أيضاً في البيت السابع، لفظة "روزگار" (الفترة) في بداية البيت ونهايته.

چندین که بر شمر دم از ماجرای عشقت      اندوه دل نگفتم الا یک از هزاران  
سعدي به روزگارن مهري نشستہ در دل      بیرون نمی توان کرد الا به روزگارن  
چندت کنم حکایت شرح این قدر کفایت      باقی نمی توان گفت الا به غمگساران

## الشاعر عالمی

تكرار عبارة "بگذار تا بگريم" کرديف للمقطوعة الغزلية:

دور از وصال یارم بگذار تا بگريم      بی صبر وبی قرارم بگذار تا بگريم  
في البيت الثاني من المقطوعة، نلاحظ تكرار "تیره" (الظلام):  
بی زلف عنبرینش روز من است تیره      من تیره روزگارم بگذار تا بگريم  
في البيت الخامس، تكرار "چون ابر نوبهارم" (كسحابة الربيع):  
در دور خط سبزش چون ابر نوبهارم      چون ابر نوبهارم بگذار تا بگريم  
في البيت السادس: تكرار "گریه" (البكاء)  
من عاشقم خدا را عییم مکن ز گریه      از گریه نیست عارم بگذار تا بگريم  
في البيت السابع: تكرار "یار" (الرفیق)  
ای عالمی ندیدم، یار و شدم ز کویش      بی یار وبی دیارم بگذار تا بگريم

## فن المبالغة والإغراق

يعتقد الشكلائيون أن المبالغة أيضاً بإمكانها أن تخرج اللغة عن شكلها العادي وتساهم في إبراز النص الشعري.

### الشاعر سعدى

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

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

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

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

### الشاعر عالمي

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

- يومى مظلم دون شعرها المعطر بالمعبر، أيامى مظلمة دعنى أبكى. (ب ٢)

- إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع الحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى. (ب ٣)

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

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

- عندما أكون حول خطوطها الخضراء أكون كسحابة ربيع يعود من جديد، دعنى أبكى. (ب ٥)

## تقنية المفارقة (الصورة المتناقضة)

يعتبر التناقض من أروع أساليب التعجيب. المفارقة «فى اللغة الإنجليزية، تعنى الإهمال والتعبير المتناقض، واكذلك تعنى التعبير عن الرأى الذى يتعارض مع الرأى العام. وفى المصطلح، المفارقة؛ كلام يحتوى فى ظاهره على مفهوم متناقض؛ لذلك يبدو فى الوهولة الأولى سخيلاً ولا معنى له، ولكنه يحمل فى طياته حقيقة تكمن وراء المعنى الذى يبدو سخيلاً لا أساس له. وذلك التناقض الظاهر فى مفهوم الكلام يسترعى انتباه المستمع أو القارئ ويكشف عن الدلالة الكامنة وراءه، حيث يزيد من روعة الكلام وجماله.» (ميرصادقى، ١٣٧٣ش: لفظ پارادوكس)

## الشاعر سعدى

- يا صباح الهاجدين، طالت فترتك كلياالى الصائمين حتى نفذت طاقتى. (ب ٥)  
فى تركيب عبارة "صباح الهاجدين" صورة متناقضة.

## الشاعر عالمى

- نهارى مظلم دون شعرها المعطر بالمعنبر، أيامى مظلمة دعنى أبكى. (ب ٢)  
إذا أخذنا "النهار" بمعنى "الإشراق". فيكون حينها تناقض بين عبارة "الإشراق والظلام". كما أن كلمة "عنبر" بمعنى "أسود" تتعارض مع كلمة "النهار".  
- إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع المحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى.

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

## صنعة الإيهام

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

## الشاعر عالمي

- نهاري مظلم دون شعرها المعطر بالمعبر، أيامي مظلمة دعني أبكي. (ب ٢)  
لفظة "عبر" هنا تعني الشعر المعطر؛ لكن بسبب وجود لفظة "مظلمة"، يتبادر إلى  
الذهن معنى آخر للعبر وهو (الأسود). ومن أوجه الإيهام الأخرى التي يمكن الإشارة  
إليها؛ لفظة "عبر" بمعنى "الأسود" الذي يتناقض مع "النهار" وفيه إيهام التضاد.  
- عندما أكون حول خطوطها الخضراء أكون كسحابة ربيع يعود من جديد، دعني  
أبكي. (ب ٥)

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

## أوجه الاختلاف بين المقطوعتين الغزليتين

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

من أهم وجوه الاختلاف الذي ظهر جلياً في المقطوعتين، هو أن مقطوعة الشاعر  
عالمي مردفة بينما مقطوعة الشاعر سعدى مقفاة. واستعار عالمي عبارة "بگذار تا بگریم"  
(دعني أبكي) من مقطوعة سعدى والتي تحتوى على فعلين، وجعلها رديفاً لمقطوعته  
إكراماً للشاعر سعدى. لهذا تمتعت مقطوعته بجبوية وديناميكية وانسجام مقصود. ونتيجة  
لذلك، فإن الألفاظ الأكثر تأثيراً في مقطوعة عالمي تنحصر في عبارة الرديف المذكورة  
وبالتالي، فإن ترسيخ المعنى وهو الحزن والمعاناة لفقدان المحبوب، جرى في كل أنحاء  
النص الشعري في المقطوعة الغزلية؛ بينما في مقطوعة سعدى الغزلية، تنتهي الأبيات  
بكلمات القافية، وترسّخ المعنى في ذهن المتلقى بشحنة عاطفية سلبية من خلال  
كلمات القافية وصوت (آران) في نهاية كل لفظة من أبيات المقطوعة.

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

أو "اللقب" في مقطوعة عالمي جاء في البيت الأخير بينما في مقطوعة سعدى جاء في البيت السابع.

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

### النتيجة

ركّزت الشكلائية التي ظهرت في القرن العشرين، اهتمامها على الشكل في العمل الأدبي، ويعتقد الشكلائيون بمقاربة النص الأدبي على أنه بنية فنية مغلقة ومكتفية بذاتها بوصفها بنية مستقلة. ووصف النقاد عملهم هذا بأنه نقد حديث. وإن ظهرت بعد ذلك انتقادات أخرى متأثرة بالشكلائية، ولكن النقد الشكلي ترك بصماته في نقد الأعمال الأدبية منذ ذلك الحين. يعتقد الشكلائيون أنه من خلال دراسة الشكل ونسيج النص اللفظي، يمكن الوصول إلى محتوى ومضمون العمل الأدبي. قام البحث الحالي بدراسة مقطوعتين غزليتين للشاعرين سعدى الشيرازي وعالمى درابجردي شاعر من القرن العاشر الهجري، على أساس النقد الشكلي في ثلاثة مستويات: اللغوي والموسيقى والجمالي. يمكن عرض نتائج هذه المقارنة في عدة فقرات. الجدير بالذكر أن الشاعر درابجردي المتوفى عام ٩٧٥هـ كان متأثراً بأسلوب الشاعر سعدى وقد أنشد مقطوعته المذكورة في البحث تكريماً بمقطوعة سعدى.

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



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

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

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

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

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

وإلى جانب أوجه التشابه، هناك بعض الاختلافات يمكن ملاحظتها في المقطوعتين: ١- غزال عالمي كما جاء مردف (يحتوي على الرديف)؛ لكن مقطوعة سعدى مقفاة. وهذه الميزة في مقطوعة عالمي تسببت في حيوية وديناميكية لغته الشعرية ومنحتها السرعة والقوة. ٢ - مقطوعة عالمي نظمت بكل إيجاز وهذا يدل على نفاذ صبر الشاعر وقلقه. بينما مقطوعة سعدى نظمت بإسهاب وإطناب. ٣- نظمت أبيات مقطوعة الشاعر عالمي في سبعة أبيات بينما مقطوعة الشاعر سعدى نظمت في ثمانية أبيات. ٤ - جاء التخلّص أو لقب الشاعر عالمي في البيت الأخير بينما في مقطوعة سعدى ذكر التخلّص في البيت قبل الأخير.

لا ينبغي تجاهل أن الشاعر سعدى، شاعر مبدع وأديب متمكن عاش في القرن السابع الهجري وهو متقدم زمنياً على الشاعر عالمي، وهو رائد في خلق الصور الخيالية واللغة التعبيرية والصناعات البديعية في الغزل ومتفوق على الشاعر عالمي والشعراء الذين لحقوه فيما بعد. صوّر سعدى ألم الهجر وفراق الحبيب بصورة رائعة في ذهن القارئ، وحاول الشاعر عالمي (م: ٩٧٥هـ)، وهو شاعر العصر الصفوي، انتهاز لغة سعدى الشعرية والتعبيرية. وقد نجح قدر الإمكان في استخدام الصور الخيالية والصناعات البديعية والتعبيرية في لغته الشعرية.

## المصادر والمراجع

احمدى، بابك. (١٣٨٠ش). ساختار وتأويل متن (هيكل النص وتفسيره). ط ٥. طهران: مركز بشيرى، محمود وطاهره خواجه گيرى. (١٣٩٠ش). «بررسى سه غزل سنابى بر پايه نقد فرماليستى با تأكيد بر آراى گرامون وياكوبسن» (دراسة ثلاث مقطوعات غزلية لسنائى على أساس النقد الشكلى اعتماداً على آراء جرامون وجاكوبسن). پژوهش نامه زبان وادبيات فارسى. السنة الثالثة. العدد ٩. صص ٩٢-٧٣

پاينده، حسين. (١٣٨٨ش). نقد ادبى ودوموكراسى (النقد الأدبى والديمقراطية). طهران: نيلوفر. \_\_\_\_\_ (١٣٩٧ش). نظريه ونقد ادبى؛ درسنامه اى ميان رشتهاى (النظرية والنقد الأدبى؛ المنهج متعدد التخصصات). المجلد الأول. طهران: سمت.

- حسنلى، كاووس. (١٣٨٧ش). «بازخوانى فرمالىستى غزلى از بيدل» (إعادة القراءة الشكلية فى مقطوعة غزلية للشاعر بيدل). فصلنامه نقد ادبى. السنة الأولى. العدد ٢. صص ٢٩-٣٨
- حسينى مؤخر، سيدمحسن. (١٣٨٢ش). «ماهيت شعر از دیدگاه منتقدان ادبى اروپا» (طبيعة الشعر من وجهة نظر نقاد الأدب الأوروبيين). فصلنامه پژوهش‌هاى ادبى. السنة الأولى. العدد ٢. الحريف والشتاء. صص ٩٠-٧٣
- سپه‌وندی، مسعود و فرانك فرشيد. (١٣٨٩ش). نقد ادبى؛ آشنایى با مكاتب نقد و آفاق نقد عملى (التعرف على مع مدارس النقد والنقد العملى). ط ١. اراك: نويسنده.
- شميسا، سيروس. (١٣٨٨ش). نقد ادبى. طهران: ميتر.
- شفيعى كدكنى، محمدرضا. (١٣٧٠ش). موسيقى شعر. ط ٩. طهران: آگاه.
- \_\_\_\_\_ (١٣٩١ش). رستاخيز كلمات (قيام الكلمات). طهران: سخن.
- صفوى، كوروش. (١٣٩٠ش). از زبان شناسى به ادبيات (من اللسانيات إلى الأدبيات). مجلدان. ط ٣. طهران: سوره مهر.
- عالمى داراججردي، ميرزا سهراب. (٩٧٥ق). مخطوطة. فهرس المخطوطات الإيرانية. طهران: مكتبة إيران الوطنية.
- عبدالله، صفر. (١٣٩٠ش). «تحليل زيبائى شناختى دو غزل سعدى» (جماليات اللغة الشعرية فى مقطوعتين غزليتين لسعدى). بوابة العلوم الإنسانية الشاملة. دراسات حول سعدى. الكتاب الرابع عشر (الغزليات). صص ٨٦-٧٤
- علوى مقدم، مهيار. (١٣٨١ش). نظريه‌هاى نقد ادبى معاصر؛ صورت‌گرایی وساختارگرایی (نظريات النقد الأدبى المعاصر؛ الشكلية والبنوية). ط ٢. طهران: سمت.
- فروغى، محمدعلى. (١٣٧٤ش). كليات سعدى. طهران: رها.
- قويى، مهوش. (١٣٨٣ش). آوا والقا: رهيافتى به شعر اخوان ثالث (الأصوات اللغوية ونطقها؛ مقارنة لشعر أخوان ثالث). طهران: هرمس.
- كاشانى، ميرتقى الدين. (١٣٩٢ش). خلاصة الأشعار وزبدة الأفكار (شيراز وضواحيها). تصحيح نفيسه ايرانى. ط ١. طهران: ميراث مكتوب.
- لقمان، سيده حورا ومهناز رمضانى. (١٣٩٤ش). ادب پارسى (فارسى عمومى). طهران: راز نهان.
- معين، محمد. (١٣٧١ش). فرهنگ فارسى (المعجم الفارسى). المجلد الأول. ط ٨. طهران: اميركبير.
- مكارىك، ريبا. (١٣٨٥ش). دانش‌نامه نظريه‌هاى ادبى (موسوعة النظريات الأدبية). ترجمة م. مهاجر وم. نبوى. طهران: آگاه.
- ميرصادقى، ميمنت. (١٣٧٣ش). واژه‌نامه هنر شاعرى (قاموس فن الشعر). طهران: كتاب مهناز.