

مقاربة شكلائية لقصيدة "لامية الكرد" لامرئ القيس الكردي

حسام الدين خاكپور^١، علي باقر طاهري نيا^٢، مرگان نوحزاد^٣

١. طالب الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران

٢. أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران

٣. طالبة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية فرع آبادان

تاريخ استلام البحث: ٩٣/١١/١٢ تاريخ قبول البحث: ٩٤/٠٥/٠٥

الملخص

إنّ موضوع الدراسة الأدبية عند الشكلايين ليس الأدب، وإنما الأدبيّة التي تعني دراسة الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا، بعيداً عن كلّ عامل خارجي مرتكزا على المواصفات التي تميّز لغة النص عن اللغة المألوفة المعتادة مستقلا كلّ الإستقلال عن السياقات الخارجية. تحاول هذه المقالة، في ضوء المنهج الوصفي-التحليلي، دراسة شكلائية لقصيدة لامية الكرد "للشيخ سليم التختي" (١٢٧٤، ١٣٣٧ق) المتخلص بالسالم السنندجي والمعروف عند الشعراء والأدباء الأكراد بامرئ القيس الكردي لبراعته في نظم الشعر بالعربية. استخدم الشاعر في هذه القصيدة التوازن الجميل بفروعه المختلفة، وظاهرة الإنزياح في المستوى الإستبدالي، والتركيبي للتعبير عمّا يختلج في نفسه تجاه الممدوح. فمن النتائج التي توصلت إليها هذه المقالة، أنّ المتقابلات الثنائية المتعلقة بنزاع القلب، والعقل تستوعب القسم الكبير من القصيدة بطريق دياكتيكي، حيث يفشل العقل - في نهاية المقطع الأول- أمام القلب، وهو المقطع شبه التعلّلي، غير أن جماليات النص تقلص ظلّها في المقطع الثاني حيث يدخل الشاعر في صلب الموضوع، وهو مدح الشيخ ضياء الدين قبله آماله.

الكلمات الرئيسية: امرؤ القيس الكردي؛ السالم السنندجي؛ لامية الكرد؛ الشكلائية.

1. h.khakpoor@ut.ac.ir

2. btaheriniya@ut.ac.ir

المقدمة

قد برزت منذ بداية القرن العشرين الاتجاهات النقدية الحديثة بأنواعها المختلفة؛ تتمحور هذه الاتجاهات حول نوعين من النقد، وهما: النقد النصي، والنقد النصي التشعبي. والمقصود من النقد التشعبي ما يعالج خارج النص من التاريخ، والاجتماع، وحياة المؤلف، وغير ذلك من الاتجاهات التي تدرس الأثر الأدبي من زاوية العالم الخارجي للنص، ولكن هناك اتجاهات تعالج النص مباشرة من غير اهتمام بالغ بالعوامل الخارجية كالاقتصاد، والتاريخ، و... و من جملة هذه الاتجاهات: النقد الشكلاني، والنقد البنيوي (الجيلاني، ٢٠٠٤م: ٣٨). الشكلانية أو الشكلية مذهب أدبي نقدي يذهب إلى أن قيمة كل عمل فني تتمثل في عناصر صياغته، وأسلوبه على أنه كيان لغوي مستقل. فمن الملامح العامة لهذا النوع من النقد، تغليب القيم الجمالية، والشكل على ما في العمل الأدبي من فكرة أو خيال أو شعور، أي حصر قيمة الأدب في الشكل الفني وحده، والنظر إلى النص الأدبي على أنه بنية لغوية جمالية أكثر مما هو تمثيل للواقع أو انعكاس للحياة أو محاكاة للطبيعة أو تعبير عن شخصية قائله أو ما شاكل ذلك من أفكار قديمة. فلهذا للأدب عالم مستقل له قوانينه، وبناءه، وصناعاته النوعية الخاصة التي ينبغي دراستها في ذاتها وليس ردها إلى شيء آخر (إغلتون، ١٩٩٥م: ١٣)، فمن جانب آخر، قسم من المطالعات، والدراسات في الأدب العربي يتعلّق بالكشف عن بعض الشخصيات من غير العرب، وأشعارهم المخبوءة المرموقة فمن هؤلاء الشخصيات الشيخ سليم التختي. تجدر الإشارة إلى أنّ المتعلمين من الأكراد قد نشأوا على العربية بفضل المراكز الدينية، والمساجد، والحجرات (الحجرة)^١ فقد درسوا و تعلموا في الحلقات العلمية التقليدية المتبعة فيها الأدب العربي، و رواه كالمعلقات السبع، وأطواق الذهب، ونهج البلاغة، والمقامات، وقصائد لامية العرب، ولامية العجم، والبردة للبوصيري، فضلا عن مادة الصرف والنحو، والبلاغة. وقد ظهرت و ازدهرت في هذه المعاهد التي أقيمت بجانب المساجد، شخصيات عديدة أمثال "الأستاذ بديع الزمان الكردستاني" و"الأستاذ أحمد ترجاني زاده" شارح المعلقات السبع باللغة الفارسية، وأستاذ اللغة العربية السابق في جامعة تبريز و"آية الله مردوخ

١. قبل أن تنتشر المدارس والجامعات الحالية، أي قبل الفترة البهلوية الثانية، كان مشروع التربية و التعليم قائما في المدارس التقليدية العلمية التي أقيمت بجانب المساجد، فتطوّر عليه في اللغة الكردية "حوجره" أي الحوزة.

الكرستاني" و"ابا مردوخ الروحاني" والأخير هو الذي سَمَّيناهُ بِمَحاظ الأكراد من حيث موسوعيته و معارفه الغزيرة، و كثير ممن كانت لهم قريحة شعرية في نظم الأشعار بالعربية. ولكن البحث عن أهم الشعراء العربية وأبرزهم ضرورة تدفعنا الى إلقاء الضوء على حياة هذه الشخصية أي امرئ القيس الكردي و أشعاره العربية، خاصة لاميته المسماة بلامية الكرد. فتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن هذه القصيدة وتعريفها الى هواة الأدب العربي ضمن الإجابة عن الأسئلة التالية:

١. كيف استخدم الشاعر التوازن، والجوانب الإيقاعية؟ وما هو المهيمن في قصيدة لامية

الكرد؟

٢. ما هي أهم ظواهر الانزياح للامية في المستوى الاستبدالي، والتركيبى؟

خلفية البحث

و أما بالنسبة إلى الدراسات السابقة فلم نُكْتَب حول هذا الشاعر وأشعاره العربية أيّة دراسة علمية مستقلة؛ فللمقالة هذه فضل في تناول هذا الموضوع. ولكن بالنسبة إلى الشعراء العربية من الأكراد، وكذلك المنهج الشكلاي، هناك دراسات لم تغب عنا، وهي كما تأتي:

١. خاكيور في رسالته الماجستير (جامعة طهران، ١٣٩٢ش) المعنونة بـ«عربي سرايان معاصر كرد» جمع أشعار الشعراء المعاصرين الأكراد، وشرحها، وترجمتها؛ واكتفى بهذا الحدّ ولم يحلل أشعارهم فجعلنا أكثر اهتمامنا دراسة هذه القصيدة من المنظور الشكلاي.

٢. گودرزى لمراسكى في مقالته المعنونة بـ«البنية الإيقاعية لقصيدة فلسفة الحياة من المنظور الشكلاي» (١٣٩٣ش)، تناول موضوعات الإيقاع، والمحسنات البديعية و... هذه المقالة تختلف تمام الاختلاف عن مقالنا هذا إلا في ما يتعلق بدراسة الإيقاع؛ فعالجنا الموضوع من جهة الانزياح، علاوة على التحليل الإيقاعي.

٣. نظري، في مقالته المعنونة بـ«ظاهرة الانزياح في شعر أدونيس» (١٣٩٢ش)، عالج أنواع الانزياح الاستبدالي، والتركيبى، ولم يتطرق إلى الإيقاع، والموسيقى. تختلف هذه المقالة عن بحثنا في أنه يشتمل على دراسة القصيدة من جهة الانزياح الاستبدالي، والتركيبى، والإيقاع الداخلي، والخارجي.

الإطار النظري

يعدّ المنهج الشكلي من المناهج الأدبية التي تعالج النصوص الأدبية من المنظار اللساني. ويعتبر «رومن ياكوبسون»، و«فيكتور شكولوفسكي»، و«بوريس أينخوم» من أهمّ منظري هذه المدرسة. يرى هؤلاء أنّ الأثر الأدبي محض شكلٍ و يجب أن يدرس من الناحية الشكلية لا المحتوى الأدبي؛ وهم في الواقع لا يؤيدون تقسيم النص الأدبي إلى الصورة، والمعنى بل يعتقدون إن كان المعنى يُعبّر عن الاحاسيس، والأفكار، والعواطف، فهذه كلّها يمكن العثور عليها في العناصر اللسانية (شميسا، ١٣٨٨ش، ١٦٢). ومفهوم الشكل عندهم واسع للغاية يشمل العناصر الأدبية كالمفردات، والتشبيهات، والاستعارات، والموسيقى... فيتشكّل المعنى أو المحتوى من مجموع هذه العناصر كلّها. يرى الشكلايون أنّ النصّ الأدبي يمتاز عن غيره بخروجه عن اللغة المألوفة المعتادة بواسطة التوازن الإيقاعي أو الانزياحات المستخدمة فيه، فهم يعتقدون بتغليب القيم الجمالية، والشكل على ما في العمل الأدبي من فكرة أو خيال أو شعور، أي حصر القيمة الأدبية في الشكل الفني وحده (وهبة، ١٩٧٤: ١٧٨) وينظرون إلى النصّ الأدبي على أنّه بنية لغوية أو تشكيل أسلوبي متميّز. وهكذا تميل الشكلائية إلى تجريد الأدب من ارتباطه بأيّة ملابسات خارجية كالناريخ، والإجتماع، وعلم النفس، ومما تتعلق بغير الشكل في تحليل نصّ ما (إغيلتون، ١٩٩٥: ١٣). فيما يلي تعريف بعض الاصطلاحات في النقد الشكلي:

النظرة اللغوية للنصّ^١

المقصود من النظرة اللغوية هي دراسة لغة الأدب وخصائصه. يُعتقد بأن كلّ ما يحدث في الأدب له أرضية في نظام اللغة، فمن هذا المنطلق الاهتمام بالأدب يجب أن يجري في دراسة نظام اللغة في النص وإهمال أي نوع من الكيفية العاطفية والإحساسية (وارنر، ١٩٨٢: ٧٥). فمن رواد هذه النظرة هو «رومان جاكوبسن» الذي يتّبع في دراساته دراسة أنواع التكرار الحرفي، وتكرار المصوتات، وكيفية استخدام النبرات، ونوع توظيف الكلمات... الخ من أجل تمييز اللغة اليومية المألوفة من لغة الأدب (صفوي، ١٣٩١ش: ٢٤٨). إذن هي دراسة الأدب من منظور التوازن، والإيقاع بفروعه

1. Linguistic View

النظرة المکانیكية للنص^١

من هذا المنظور تُشبه الآثار الأدبية أجهزة تأخذ المواد الأولية ثم تنتج أثرا لغرض محدد (استاينر، ١٩٩٥م: ١٨) يعتقد في هذه النظرة، انفصال الأثر الأدبي من دراسة عوامل كمؤلف النص، ومتلقي النص، والعوامل التاريخية، والاجتماعية و..الخ. فمن مكاسبهم قضية الانزياح.

المُهيمِن^٢

ومن المفاهيم الأخرى التي تستخدمها النظرية الشكلاية هو مفهوم المهيمِن؛ وقد استخدمه بشكل خاص، اللغوي «جاكوبسن»، حيث يعرفه بأنه «المكوّن البؤري لعمل فني: إنّه يوجد المكونات الأخرى، ويحددها، ويحوّلها» (تودوروف، ١٩٩٣م: ٨١). يتّضح من هذا القول إن الشكلايين يعطون بُعداً جوهرياً لمفهوم المهيمِن باعتباره ظاهرة مركزية في أي عمل فني؛ فهو الذي يحقق التماسك بين العناصر الفنية، ويتحكم في توزيعها، وترتيبها، وظهورها فيستطيع المتلقي أن يحدّد هذا العنصر من خلال الوزن، والموسيقى الداخلية أو أية وظيفة بلاغية (ابناس، ٢٠٠٠م: ١١٤).

نبذة عن حياة الشاعر

الشيخ سليم بن الشيخ أحمد بن الشيخ عبدالكريم، وُلد سنة ١٢٧٤ (هـ. ق) في سنندج وترعرع في بيت عفاف، وصالح، وعلم. لما وصل إلى سنّ التعليم ختم القرآن وبدأ بقراءة الكتب المتداولة في العلم، والأخلاق فالتحق بحوزة العلوم الدينية، وتلقّى مبادئ العلوم المعقولة، والمنقولة، ونال الحدّ الأعلى. ثمّ حصل على إجازة التدريس فبدأ بتربية الطلاب وتعليمهم. كما له قريحة شعرية بالغة الرّوع في نظم الأشعار بالعربية لذلك سُمّي عند العلماء، والأدباء بامرئ القيس الأكراد (مدرس، ١٣٦٩: ١٦٥).

إنّ للشاعر مقدرة تامة في نظم الشعر باللغة الكردية، والفارسية، والعربية فتخلّص في ميدان

1. Mechanistic View

2. Dominant

الشعر "السالم السنندجي" في مقابل "السالم السليماني" وهو شخص باسم عبدالرحمن بن محمد صاحب قران (به حره كه بي، ٢٠١٠: ٤٠٥). وأقا بالنسبة إلى إتجاهه العقائدي، فقد كان في زمرة المتصوفة التي تنحاز إلى الفرقة النقشبندية، وهي من الأفكار الرئيسية السائدة بمنطقة كردستان آنذاك. فأخيرا توفي سنة (١٣٣٧هـ. ق) ولم يبق منه إلا أشعار متبعثرة قد جُمعت في الكتاب «يادى مه ردان» المكتوبة باللغة الكردية فساعدنا هذا الكتاب في كتابة مقالتنا مساعدة كبيرة. تجدر الإشارة إلى أن لنا في الأدب الكردي العربي^١ لاميات عديدة حصلنا عليها من خلال بحثنا في هذا المضمار، فمنها لامية عبدالحميد العرفان السنندجي بهذا المطلع:

أهلاً بَرِّعِ سَقَاهُ الْوَابِلُ الْهَطْلُ وَ خَلْفَ جَدْبٍ تَرَوَى السَّهْلُ وَالْجَبَلُ
سَحَابِ الْخَيْرِ أَعَشَّتْ كُلُّ مُتَجَجِّعٍ مِنْ طَلِّهَا ابْتَلَّ دِمْنُ الْحَيِّ وَالطَّلُّ
(حمدي، ١٣٨٨ش: ٦٥)

و منها لامية بديع الزمان مهبي السنندجي:

سقى الحيا أُرْبِعَا فِي كَوْرَةِ الْجَبَلِ وَمَرَبِعَا لِائْحَا كَالْوَشْمِ وَالْخَلِّ
(مرادي، ١٣٨٢ش: ٢٣)

و اللامية الأخرى أنشدها شخص باسم زين العابدين البرزنجي بهذا المطلع:

بِرَاعَةُ الْقُضْلِ سَاقَتْني عَلَى الْمُقْلِ وَ هَمَّةُ التَّضَلِّ شَاقَتْني إِلَى التَّقْلِ
أَضْحَى الْعُلَى بِكَمَا لَيْنَا صَبَّ الْعَلْمُ ظَلَّ الْهُدَى بِكَلَامِي رَابِحَ الْعَمَلِ
(القرداغي، ٢٠٠٢م: ١٦٨)

لامية الكرد للشيخ سليم التختي

قبل أن نسبر أغوار هذه القصيدة حسب معطيات الشكلانيين في التحليل العلمي للتص، لابد أن نذكر المضامين المندرجة فيها كي نمهد الأرضية للخوض في دراسة شكل القصيدة، وما فيها من الجماليات. أنشد الشاعر هذه القصيدة في مدح الشيخ نجم الدين بن الشيخ عمر ضياء الدين وهو من أقطاب الطريقة النقشبندية في كردستان. يبدأ الشاعر القصيدة بمقدمة غزلية على منوال

١. المقصود من الأدب الكردي العربي، الأدب المنسوب إلى الأكراد باللغة العربية نظما ونثرا.

القدماء، ويذكر أنّ معشوقه بعينه الساحرتين أغرته ثم يستطرد في وصف المعشوق حيث يقتبس في الشطر الثاني من البيت الأول شطرا من قصيدة بانث سعاد فيصف الممدوح بما وصف كعب بن مالك ممدوحه. ثم يذكر أن المحبوب سلب قلبه بعد ما سلب عقله فيواصل أوصافه التغزلية إلى نهاية البيت الثامن؛ حيث يقول الشاعر:

- | | |
|---|---|
| أَعَنَّ غَضِيضَ الطَّرْفِ أَعْيَنَ أَكْحَلِ | ١. فُنَيْتُ بِنَيْتَانِي فَتَى ذِي تَكَلَّلِ |
| بِطَّرْفِ حَفِيٍّ أَوْ بِجِيَدٍ مُعْطَلِ | ٢. سَبَى الْقَلْبَ مِنِّي بَعْدَمَا سَبَى الْحِجْيِ |
| عَلَى أَحْرَفِ الدَّنْيَا بِقَيْدِ مُسَلْسَلِ | ٣. وَ أَوْتَقْنِي بَعْدَ إِنطِلَاقِي سَائِرًا |
| وَ إِنْ أَبْ أَوْبَاءَ أَبِ نَحْوِي تَعَقَلِي | ٤. وَ مَهْمَا مَشَى هَوْنًا مَشَى بِمَشَاعِرِي |
| إِلَى مَسَارَاتِي إِذَا كَانَ مُقْبِلِي | ٥. تَوَلَّى إِذَا وَلَّى سُرُورِي وَ أَقْبَلْتُ |
| تَمَائِلُهُ مِثْلُ الْقَنَا الْمُتَزَلِّزِ | ٦. إِذَا إِهْتَرَّ بَأَنَّ الْقَسَدَ مِنْهُ يُهْزِنِي |
| وَ يَبْعَثُنِي مِنْ ذَاكَ رَبِّمَا الْقَرْنُفَلِ | ٧. إِذَا قَامَ قَامَتْ مِنْ قِيَامِ قِيَامِي |
| وَ إِنْ يَلْتَفِتْ لِي أَنْجِ مِنْ كُلِّ مُغْضَلِ | ٨. إِذَا صَدَّ عَنِّي سَدَّ عَنِّي مَذَاهِمِي |

ثم يتخلص الشاعر في موضوعه الأصلي، وهو مدح الشيخ نجم الدين؛ حيث يشير إلى أنه بليّ بشخص عابد مخلص لله تعالى فيستطرد في بيان الخصال الحميدة للممدوح إلى البيت السابع عشر حيث نرى في الأبيات التالية:

- | | |
|---|--|
| إِلَى رَبِّهِ الرَّحْمَنِ ذِي الْعِزَّةِ الْعَلِيِّ | ٩. بُلَيْتُ بِوَجْهِ نَاضِرٍ كَانَ نَاضِرًا |
| بِهِ السَّرَّ يَسْرِي لِالْفَتَى الْمُتَأَقِّلِ | ١٠. بِسِيمَاهُ سِرٌّ سِرٌّ مَن كَانَ سَارِيًا |
| مُمِيَّتٌ لِحَيٍّ مُعْرَمٍ وَاللَّهِ وَلِيِّ | ١١. مُحْيٍ مُحْيَاهُ وَ مُحْيٍ لِمَيِّتٍ |
| لِرَاءٍ وَ عَنْهُ غَمَّةُ الْقَلْبِ تَنْجَلِي | ١٢. تَعَاطَى جَمَالًا جَالِيًا ظُلْمَةَ الْهَوَى |
| بِأَنَّهُ قَيَوْمٌ عَلَى الْكُلِّ مُعْنَلِي | ١٣. يُشَاهِدُ نَوْرًا فِي جَبِينِهِ شَاهِدٌ |
| وَ ذَلِكَ بَحْرٌ هَوْلَاءُ كَجَدْوَلِ | ١٤. عِلَافِي غُلَاهُ أَوْلِيَاءُ زَمَانِهِ |
| فَمَا ذَاكَ إِلَّا مَخْدَعٌ فَتَأْتَلِ | ١٥. مَقَامَاتُ قُطْبِ الدَّهْرِ جَارٌ مَقَامِهِ |
| بِهِ يَقْتَدِي أَهْلُ الْهُدَى وَ التَّوَكَّلِ | ١٦. وَ ذَلِكَ نَجْمُ الدِّينِ شَيْخِ زَمَانِهِ |

ثم يشير إلى أب الممدوح وجدّه الكريمين، فيقول إنّ الممدوح مقتف يسير في طريقهما وهو أمر

الهداية، ثم يبيّن أن أهل الحل والعقد أجمعوا على مكانته العالية، ويصف الممدوح بأجمل الأوصاف والمدائح في الأبيات اللاحقة من القصيدة:

١٧. أبوه الكريم المستطاب و جدّه
١٨. ألا إنّ زين الوالدين مُقَدِّمٌ
١٩. تواترَ عن عثمانَ جدّه أنّه
٢٠. لقد قال شيخني إنّ هذا نائي
٢١. وأجمع أهل الحلّ والعقد أنّه
٢٢. ولاسيما علامة الدهر شيخنا
٢٣. وذلك عبدالقادر العارف الفتيّ
٢٤. ومن كان ذا عقلٍ سليمٍ فملهمٌ
٢٥. ولو لا الذي في المدعي قد ذكرته
٢٦. تحلّى بأوصاف الولاية والعلوّ
٢٧. ألا إنّه نجلّ الولتين وارث
٢٨. له أسوة في سيد الخلق أحمد
٢٩. ولم يتكلم بالذي شأن شأنه
٣٠. تخلّق بالشرع القويم ولم يحد
٣١. يُغضّي كما يُغضّي حياءً و هيبةً
٣٢. فيا ربّ هب لي فيه قلباً مصدّقاً
- مُقَدِّمَتَانِ وَ التَّيْجَةُ ذَا الْوَلِيِّ
و ذَلِكَ تَالٍ مُقْتَفٍ غَيْرِ مُؤَثَّلِ
وَلَيْتِي وَلَيْتِي لِلْهُدَى وَ التَّوَسُّلِ
وَ ذَا غَيْرٍ مَنَسُوحٍ وَ غَيْرٍ مُبَدَّلِ
هُوَ الْأَهْلُ فِي أَمْرِ الْهُدَى لِتَحْمَلِ
وَ أَسْتَأْذِنَا الْمَوْلَى الْكَرِيمَ الْمَفْضَلِ
كَفَى حُجَّةً لَوْ لَا إِعْتِسَافَ التَّعْلَلِ
مِنْ اللَّهِ بِالْحَقِّ الْحَقِيقِ الْمُعَوَّلِ
لَعَجَبْتُ عَلَيْهِ بِالذَّلِيلِ الْمَدَّالِ
وَ إِنَّ هُوَ ذُو مَجْدٍ سَنِيٍّ مُؤَثَّلِ
لِعَلِيَّهِمَا حَقٌّ بَغَيْرِ تَقْوُلِ
عَنِ الْحَقِّ لَمْ يَخْرُجْ وَ لَمْ يَتَحَوَّلِ
وَ لَمْ يَعْرِفِ السُّوءَ وَ لَمْ يَتَقَوَّلِ
عَنِ الْحَقِّ مَقْدَارَ الْفَتِيلِ الْمُقَلَّلِ
فَأَحْسِنَ بِهِ مِنْ كَامِلٍ وَ مُكَوَّلِ
سَلِيمًا مِنَ الرَّيْغِ وَ سُوءِ التَّبَدَّلِ

إذن تشتمل القصيدة على مقطعين: المقطع الأول: مقدّمة غزليّة أو شبه غزليّة لو صحّ التعبير، والثاني: هو صلب الموضوع وفيه يتطرّق الشاعر إلى ممدوحه. وهناك نقطة لافتة للنظر وهي أنّنا نشعر من أبيات المقطع الأول للقصيدة والأبيات الأخرى التي مرّ ذكرها رائحة الغزل المذكر، ومن أمثال هذا النوع من الأشعار في تراثنا الأدبيّ كثيرة للغاية فلها جانبان: جانب منها لها صبغة يونانية فلسفيّة طرحها سقراط، وأفلاطون، وشاعت بين المتصوفة، وجانب منها لها صبغة جنسية مدمومة فيبدو أنّ هذا النوع دخل في أدبنا بورود العنصر التركي (شميسا، ١٣٨١: ٢٥٨) وإنّ أشعار الشيخ سليم تندرج ضمن المفهوم الروحاني الصوفي. بعد عرض هذا الموجز من مضمون القصيدة

سنلج في بيان جماليات القصيدة بحسب معطيات عمدتين من أعمدة الشكلانيين وهما رومن ياكوبسون وفيكتور شكولوفسكي في تنظيراتهم حول قضية التوازن، وظاهرة الإنزياح.

التحليل الشكلاني للقصيدة

قبل أن نطبّق أهم آراء الشكلانيين وما استخدمناها لتحليل هذه القصيدة، نختزل أهمّ تنظيراتهم ضمن الجدول التالي للمزيد من المعرفة:

نوع النظرية	المعادل الانجليزي	المنظر	المكسبات
النظرة الميكانيكية للنص	Mechanistic view	شكولوفسكي	ظاهرة الإنزياح
النظرة العضوية للنص	Organic view	ويلاديمير بروب	القاسم المشترك للروايات والقصص
النظرة النظامية (الموضوعية) للنص	Systemic view	تينيانوف	المطالعات التطورية
النظرة اللغوية للنص	Linguistic view	جاكوبسون	التوازن وما يرتبط به

(للمزيد راجعوا، صفوي، ١٣٩١ش، ٢٤٢ إلى ٢٤٩)

فستستخدم مكسبات النظرية اللغوية، والنظرة الميكانيكية للنص لأنهما في الأغلبية الساحقة يتعلّق بتحليل الشعر. سندرس التوازن وما يرتبط به من الإيقاع، وأنواعه المختلفة في هذه القصيدة، ثم نطبّق ظاهرة الإنزياح، ونوعيتها الإستبدالي، والتركيبي على الشعر الذي نحن بصددده، كشفاً عن الجماليات الموجودة في النص. ولكن من الجدير شرح مصطلحي "انبعاث (ثورة) الكلمات" و"سحر المجاورة" وتطبيقهما على البيتين من الشعر ثم دراسة تفصيلية في قضية التوازن، والإنزياح.

انبعاث (ثورة) الكلمات^١

يرى الشكلانيون أنّ الكلمة هي التي تمنح النص الخصائص الأدبية وتقدر على إيجاد الثورة فلهذا يقول الشاعر الفرنسي مالارمييه: «إنّ الشعر لا يكتب بالأفكار بل بالكلمات.» (بركات، و السيد، ٢٠٠٤م: ١٩٢). فالمادة الأصلية لبيان الأفكار، والمعاني هي الكلمات التي يتجلىان فيها. وأطلق

1. Resurrection of the Word

أحد الشكلانيين على الشعر عنوان ثورة الكلمات، وأصاب في هذا قلب الحقيقة، لأنّ الكلمات التي نستخدمها في محاوراتنا اليومية ميتة ليس فيها شيء من الحيوية ولا تلفت أنظارنا أبداً؛ ولكن قليلا من التغيير في البناء الشعري يعيد لها الحياة، وعندما تقع كلمة واحدة في بؤرة الشعر تحيي جميع من حولها (شفيعي كدكي، ١٣٥٨: ١٣). فتمنح هذه الكلمات الهيكل الجامد لبناء النص حيوية ونشاطاً كما أشار الشاعر الفارسي "بيدل" إلى ذلك المعنى ذاته عند الشكلانيين حيث يخاطب نفسه ويشير إلى أن كلامه مصنع لحشر المعاني، وانبعاثها، وكلماته كنفخة الصور في يوم القيامة:

بيدل سخنم كارگه حشر معاني ست چون قافلة صور قيامت كلماتم
(ديوان بيدل، ١٣٨٦: ج ٣، ١٧٢٣)

فابتدأ الشاعر الثورة في البيت الأول حيث يقول:

فُتِنْتُ بِفَتَانِي فَتَى ذِي تَدَلُّلٍ أَعْرَضَ غَضِيضَ الطَّرْفِ أَعْيَنَ أَكْحَلِ
فالكلمات الثلاث الأولى تثير مشاعرنا، حيث استخدم الشاعر كلمة "فُتِنْتُ" و من معانيها الابتلاء والامتحان، الإحراق بالنار فكل ما غيرته النار عن حاله فهو مفتون ومنها أيضا الكفر، والعذاب، والفضيحة، والجنون (لسان العرب، ١٤٠٨ق: مادة فتن) والأخير هو الأقرب لأنّ الشخص المجنون يذهب عنه مأله، وعقله، وقلبه؛ لذلك تناسب المعنى تناسباً تاماً مع ما يأتي بعده في البيت الثاني الذي يشير إلى أنّه سلب عنه العقل، والقلب بواسطة حبّه للممدوح فأصبح مفتونا والهاً مطيعاً للعينين الفتانين الغمازين للممدوح ثم تعقبها كلمة "ذِي تَدَلُّلٍ" فيبلغ هذا الجمال إلى قمته. ولما نظر إلى نسيج القصيدة، وحبكته كمشروع كلي فنلاحظ ارتباطاً وثيقاً بين ما استخدم الشاعر في البيت الأول، والبيت الأخير؛ حيث يعرب الشاعر عن فتنته في البيت الأول ثم يطلب من الله في البيت الأخير أن يعطيه قلباً مصدقاً سليماً، فدون أدنى شك إنّ الفتننة والعشق ثم القلب المصدق المطيع السالم وجهان لعملة واحدة. كما أعطى التكرار الحرفي لحرف «الفاء» القصيدة جمالا عديم النظير، وروعة بالغة، وطلاوة تامة. كذلك أنّ هذا التكرار في بداية الشعر يُخبرنا بالتوازن المكرّر في الحروف، والكلمات الأخرى التي سنشاهدها في هذا المقال، فنرى كيف وصل الشاعر إلى ذروة إنشاد الشعر من خلال الاستخدام الجميل للتوازن، وأنواعه المختلفة، وبلغة غير لغته الأم.

١. التوازن

من العوامل التي تُميّز لغة الشعر عن لغة المحادثات اليومية هو التوازن، والتناغم الذي يؤلّف بين المفردات في تلك اللغة. وفي الواقع إنّ الموسيقى هي التي تُحدث الثورة في مفردات الشعر، ولها قابلية للتحليل، والتعليل كالوزن، والقافية، والجناس... كما أنّها عوامل لا تُعَلَّل بل تُحَسَّن وليس هناك قانون يدلّ عليها و ربّما سنكتشف الأجيال القادمة بعض هذه الأسرار (شفيعي كدكني، ١٣٥٨ش: ١٥) والمقصود بالتوازن هنا الإيقاع الحاصل من التكرار الذي يؤدي إلى إيجاد جمالية الشعر (صفوي، ١٣٩١ش: ٤٣٣). فنتوسّع في هذا المفهوم حين التطرّق إلى الإيقاع الموجود في النص، وأفانينه المختلفة.

١-١. الإيقاع

قدّم النقاد المحدثون إسهامات فاعلة في تعريف الإيقاع، من هذه التعاريف: «توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام يظهر في تردّد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايمة بالتساوي وعلى مسافات غير متقايمة أحيانا لتجنّب من الرتابة مع التفريق بين الوزن والإيقاع فالأوزان هي الفروع المتولّدة من طاقة إيقاعية أوسع فهي تمثّل الجزء، والإيقاع يمثّل الكل» (الطرابلسي، ١٩٩١م: ٢٢-١٢). و المقصود منه في هذا المجال، الموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخلية.

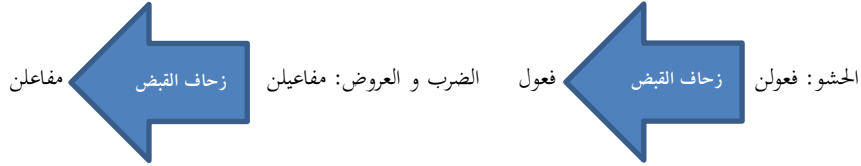
١. ١. ١. الموسيقى الخارجية:

و يُقصد بها الموسيقى المتأنيّة من نظام الوزن العروضي، والتي يخضع إطرادها لتنوّع منتظم في آخر كل بيت و يحكمه العروض وحده متمثّلا في مستويين إيقاعيين هما: الأوزان، والقوايي (الطرابلسي، ١٩٨١م: ١٥). أنشّدت هذه القصيدة في البحر الطويل على وزن لامية العجم؛ والتفاعيل كاملة والأبيات تامّة والوزن متناسب للمضمون المدحي:

فُتِنْتُ بِقَتَائِي فَتَى ذَى تَدَلِّلِ أَعَزَّ غَضِيضِ الطَّرْفِ أَعْيَنَ أَحْمَلِ
-U-U /U - U /- - - U /U - -U- U /- - U /- - - U /U - U

و لكن فيها بعض الزخافات جاءت في الحشو والعروض و الضرب ليخرجها من الرتابة والتكرار

الممل، على غرار ما نلاحظ في مطلع القصيدة:



وأما بالنسبة إلى قافية اللام فهي من القوافي الشائعة الاستعمال وحرف اللام من الحروف المجهورة، ومن الحروف المسماة في فن القافية بـ"الدلول" أي التي يكثر ركوب الشعراء لقافيتها نظراً لكثرة ألفاظ المعجم التي تصلح القوافي لها وهي عكس القوافي "الحرون" كالضاد، والطاء، والغين، والحاء، وهي قوافٍ يتحاشى ركوبها الشعراء فلذلك حرف اللام من القوافي المناسبة لنظم القصائد الطويلة فيها (الريداوي، د. ت: ٩٠). لم نشاهد من عيوب القافية شيئاً في القصيدة وهذا يدل على أنّ الشاعر محيط بدقائق العروض، والقافية، و زواياها الغامضة.

١-١-٢. الموسيقى الداخلية

حكمه قيم صوتية و المادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفاً متنوعاً تحدث من خلال تكرار الحروف، والمفردات، والطباق، والجناس، وتوازن الجمل، وتوازيها، وتلك الحروف، والمفردات تنتج من حسن اختيار المنشيء لألفاظه وجودة ترتيبه لها داخل العبارات بما يتلائم مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية، والتأثيرية في آن واحد (الحسيني، ٢٠٠٤م: ٢٩).

أ) التكرار

نلاحظ من خلال قراءة القصيدة:

يعتمد الشاعر على تكرار المصوتات في عدة أبيات من القصيدة، فهذا التكرار أضفى على القصيدة روعة وجمالاً وإيقاعاً خاصاً كما نشاهد في مطلع تكرار مصوت الفتحة «ـ» ليبداً القصيدة بتمهيد رائع للولوج في المقدمة شبه التغزلية:

فُتِنْتُ بِقَتَائِي فَتَى ذِي تَدَلِّلٍ أَعَنَّ غَضِيضَ الطَّرْفِ أَعْيَنَ أَحْمَحَلِ

كما اقتبس الشطر الثاني من قصيدة البردة لكعب بن زهير حيث يقول:

و ما سُعادُ غداةَ البين إذ رَحَلُوا إلاَّ أَعَنَّ غَضِيضَ الطَّرْفِ مَكْحُولِ

(البستاني، ١٩٩٨: ج ٢، ١١)

قد وظّف الشاعر تكرار الحروف في غير واحد من أبيات قصيدته:

على شاكلة ما نرى عن تكرر حرف «الفاء»، وحرف «التاء» في البيت الأول فبلغ هذا البيت ذروة الجمال، والطلاوة.

ومن الطريف التكرار الحرفي الجميل لحرف «القاف» في البيت السابع، وهو على حسب رأينا بمثابة بيت القصيد من هذه اللامية حيث يقول:

إذا قام قامت من قيام قيامتي وبيعشني من ذاك ربا القرئفل
هذا البيت في رشاقتة و حسن انسجامه و طلاوته و وقع أنغامه لطيف على غير ضعف قوى
على غير خشونة و تنافر، فيخطر ببالنا هذان البيتان للشاعر الفارسي و هي من شاعر مغمور في
الأدب الفارسي:

قيامت قامت إى قامت قيامت قيامت كردهاى با قد و قامت
مؤذن گر بيند قامت را به قد قامت بماند تا قيامت
هكذا يُشاهد التناص الموجود في البيت مع هذا البيت من معلقة "ففا نيك" حيث يصف امرؤ
القيس حبيته:

إذا قامت تَضَوَّع المسك منهما نسيم الصبا جاءت برّيا القرئفل
(البستاني، ١٩٩٨: ج ١: ٣١)

كما نرى تكرر حرف القاف في البيت الثلاثين من القصيدة:

تخلّق بالشّرع القويم و لم يجد عن الحقّ مقدار القتل المقلّ
وتكرر حرف «السين» في البيت العاشر أعطى القصيدة روعة، وطلاوة حيث نشعر منه نوعاً من
وجدان طريق الوصول إلى المحبوب:

بسيماه سيرُّ من كان سارياً به السرِّ يسري للقتلى المتأقل
كما يلاحظ تكرر حرف «الحاء» في البيت الحادى عشر، الذي ألبس القصيدة لباس الحيوية
والنشاط:

محيّ محيّا و محيّي لميّي مميّتٍ يحيّ مغمومٍ واله ولى
تكرار الكلمة

نرى تكرر الكلمات في بعض مواضع القصيدة كما جاء في هذا البيت؛ فلربّما هذا التأكيد

للاهتمام الأكثر بالمحجوب أو للاحتفاظ بالتوازن والموسيقى:

و مهما مشى هوناً مشى بمشاعري و إن أب أوباً أب نحوي تعقلي
و تكرار كلمة «السّر» في البيت العاشر أضفى على القصيدة روعة وجمالاً حيث يقول:
بسيمه سِرٌّ سِرٌّ مَنْ كَانَ سَارِيّاً به السّر يسري لِفَتَى الْمُتَأْتِلِ
تكرار كلمة «يُغْضِي وَ يُغْضَى» و «كامل و مكمل» أعطى القصيدة جمالاً ومعنى خاصاً حيث
يقول:

يُغْضِي كَمَا يُغْضَى حِيَاءً وَ هِيئَةً فَأَحْسِنَ بِهِ مِنْ كَامِلٍ وَ مُكَمَّلِ
كما نشاهد في الشطر الأول تناصاً رائعاً من هذا البيت في قصيدة الفرزدق في مدح الإمام زين
العابدين:

يُغْضِي حِيَاءً وَ يُغْضَى مِنْ مَهَابَتِهِ فَمَا يُكَلِّمُ إِلَّا حِينَ يَتَّسِمُ
(البستاني، ج ٢: ١٢٢)

ب) الجناس

هناك بعض أنواع الجناس في قصيدتنا هذه كما يُلاحظ في الأبيات التالية جناس الاشتقاق بين
كلمتي (فُتِنْتُ، فُتِنْتُ) في البيت الأول، و(تَوَلَّى و وَلَّى) و(سُرُورِي و مَسْرِيّ) و(أَقْبَلْتُ و مَقْبَلِي)
في البيت الخامس، و(اهْتَرَّ و يَهْتَرِّي) في البيت السادس، و(قَامَ و قِيَامَتِي) في السابع، و(سَارِيَا
ويسري) في التاسع، و(مَحِي و حَيّ) و(مَيّت و مُمَيّت) في الحادي عشر، و(جَالِيَا و تَنَجَلِي) في الثاني
عشر، و(بِشَاهِدٍ و شَاهِدٌ) في الثالث عشر، و(حَقٌّ و حَقِيق) في الرابع وعشرون، و(الدليل
والمدلّل) في الخامس وعشرون، و(كامل و مكمل) في واحد وثلاثون و...:

والجناس التام في البيت ٢١ بين كلمتي (أهل والأهل) والأهل الأول هو الأصحاب أو
الجماعة و الثاني هو بمعنى الحقيق واللائق:

وَ أَجْمَعَ أَهْلَ الْحَلِّ وَ الْعَقْدِ أَنَّهُ هُوَ الْأَهْلُ فِي أَمْرِ الْهُدَى لِلتَّحْمَلِ
كما يُشاهد الجناس اللاحق في كلمتي (صدّ - سدّ)، و (ناضر - ناظر)، و(شأن و شأن) في
الأبيات التالية:

إِذَا صَدَّ عَنِّي سَدٌّ عَنِّي مَذَاهِبِي وَ إِنْ يَلْتَفِتْ لِي أَنْعُجُ مِنْ كَلِّ مُغْضَلِ
بَلِيضٌ بِوَجْهِهِ نَاضِرٌ كَانَ نَاضِرًا إِلَى رَبِّهِ الرَّحْمَنِ ذِي الْعِزَّةِ الْعُلَى

و لم يَتَكَلَّمْ بِاللِّدَى شَانَ شَأْنَهُ و لم يَعْرِفِ السُّوءَ و لم يَتَّقَوَّلْ

هذه الكتلة الضخمة من أنواع الجناس المستعملة في القصيدة و أنواع مختلفة من المحسنات اللفظية والمعنوية تدلّ على أنّ الشاعر محيط بدقائق المحسنات؛ حيث يثار إعجاب المخاطب بأنّه كيف استطاع الشاعر خلق هذه المحسنات وهو شخص كردي ولغته الأمّ هي اللغة الكردية. أيضا هناك علامات ترشدنا إلى أن نشعر بأنّ الشاعر متأثر تمام التأثر من كيفية إنشاد الشعر في العصر الوسيط؛ حيث استخدم شعراء ذاك العصر أنواعا من المحسنات اللفظية، والمعنوية و بما أنّ البيئة العلمية التي ينشأ ويتعرّج فيها الشاعر سيطرت عليها المواصفات العلميّة والأدبية للعصر الوسيط، فنشاهد هذه الميزات في أدب الشاعر أيضا.

ج) التقابل

إنّ المتعمّق في النّص يلاحظ التقابل بين المفردات بصورة عامة، والطباق على وجه الخصوص، فنذكر المفردات المتقابلة ضمن الجدول التالي ثم نعبّر عن قراءتنا لهذا النوع من استخدام المفردات من جانب الشاعر:

عدد الأبيات	التقابل في المفردات
البيت «٢»	القلب الحجي
البيت «٣»	أوثق إنطلاق
البيت «٤»	مشى، مشاعر أب، تعقل
البيت «٥»	وآي أقبل
البيت «٨»	صدّ يلتفت
البيت «١١»	مُحِي، مَيّت مميت، حيّ
البيت «١٢»	جمال ظلمة
البيت «١٤»	بحر جدول
البيت «١٨»	مقدّم نالٍ، مقتفٍ

كما نلاحظ أنّ الشاعر وظّف الكمّ الكبير من المفردات المتقابلة في المقطع الأول من القصيدة أي القسم شبه التغزلية؛ حيث تقلّصت المتقابلات في المقطع الثاني فعالج الشاعر مباشرة بمدح الشاعر

والتعبير عن الخصال الحميدة له. استخدام المفردات المتقابلة توحى على أنّ الشاعر أعرب عن حبه تجاه الممدوح بطريق ديالكتيكي؛ حيث نرى ديالكتيكية العقل والقلب في البيت الثاني، يبدو أنّ العقل استسلم في مواجهة القلب ولا يقاوم أمام استسلام القلب وليس له ردّ فعلٍ وأصبح منقاداً مريداً للممدوح. تصبح المقابلات الأخرى في الأبيات اللاحقة رهينة في أعمال الممدوح فتؤدّي حركته (ذهابه) إلى استفزاز مشاعر الشاعر و إيباه إلى رجوع العقل عنده. فإدباره يُسبّب الغم والألم في الشاعر وإقباله يأتي بالفرح والسرور. هكذا يستطرد في التعبير عن انقياده التام تجاه شيخه ومراده فيدلّ على ذلك استخدام مفرداتٍ كـ "محي و مميت، ففي النهاية يُشبهه بجمالٍ يزيل الظلام والدّجى حيث إنّ الممدوح في عين الشاعر كالبحر العميق والآخرين كالأهوار الصغيرة الضئيلة و لا يُشقّق له الغبار.

٢. ظاهرة الانزياح^١

يرى الشكلانيون أنّ الإنزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المؤلف وحدث لغوى يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرّف على طبيعة الأسلوب الأدبي. يمكن اعتبار الانزياح، العمل الوحيد في أيّ عملٍ فني حيث يُرّجح غبار العادات والمألوفات عن أعيننا (شفيعي كدكي، ١٣٩١ش: ٩٥). فهي تقنية تنشيط الآليات الفنية (Artistic Devices) للخروج عن التعوّد^٢ للتعبير الفني، والجمالي عن التجربة الشعريّة والفنّية (ابو تاديه، ١٣٩٠ش: ٢٢). و ينقسم الإنزياح إلى قسمين يشمّلان أشكال الإنزياح كلّها: النوع الأول، الانزياح الاستبدالي و هو ما يتعلّق بالمعنى أو جوهره المادّة اللغوية، والنوع الثاني الانزياح التركيبي وهو ما يتعلّق بالسياق، وتركيب العبارات؛ و الأول يُستخدم أكثر من الثاني.

٢-١. الانزياح الاستبدالي

كما سبقت الإشارة إليها أنّ الشاعر وطفّ هذا النوع من الانزياح في القصيدة أكثر من غيره.

1. Defamiliarization
2. Automatization

يتجلى هذا النوع من الانزياح الاستبدالي في المحسنات المعنوية كالتشبيه، والاستعارة، والمفارقة، والمجاز، والكناية؛ فمما استخدمها الشاعر في هذه القصيدة نذكر ما أدى إلى الجمال الفني.

٢-١-١ . التشبيه

أُستُخدم التشبيه عدّة مرات أثناء القصيدة، كاستخدام إضافة تشبيهية في "بان القدّ" في البيت السادس؛ حيث شبّه قد المحبوب بـ"بان" وتمايله بالرماح المتحركة التي أعطى الشعر طلاوة فنية أنيقة، و في البيت الرابع عشر يُشبّه الممدوح بالبحر و الآخرين بالجداول والأنهار الصغيرة وبهذا الشكل من التشبيه يرفع مقام الممدوح إلى ما لا نهاية له.

٢-١-٢ . المجاز

وظّف الشاعر بعض أنواع المجاز كالمجاز اللغوي في البيت الأول؛ حيث يذكر فيه اللازم و يراد الملزوم، ففتّاني من لوازم عين المحبوب؛ وكذلك ذكر الجزء و إرادة الكلّ في البيت التاسع بما أنّ الشاعر ذكر وجه المحبوب والمطلوب عنده نفس المحبوب. هكذا استخدم الشاعر المجاز العقلي في البيت الخامس فأسندت كلمة "سروري" إلى "تولّي" و "مسرّاتي" إلى "أقبلت". و لكن من المستغرب أن الشاعر لم يوظّف الإستعارة و الكناية في هذا النص فهذا مأخذ على الشاعر حيث إنكمشت جماليات النص على قدر وفير.

٢-٢ . الانزياح التركيبي

الإنزياح التركيبي هو مخالفة الترتيبية المألوفة في النظام الجملي و هذا النوع من الإنزياح يتمثل في التقديم والتأخير، والحذف، والأسلوب و.. الخ (منصوري، ٢٠١٠: ٤). و من نماذج الإنزياحات التركيبية عند الشاعر:

٢-٢-١ . التقديم و التأخير

إنّ الإنزياح الناتج من التقديم والتأخير أكثر شيوعا من غيره؛ ومنه تقديم حرف الجرّ على متعلّقه لأغراض عدّة في البيت العاشر "به السرّ" فتقديم الجر هنا لفائدة التخصيص، كما نشاهد ذاك الغرض نفسه في "عنه غمّة القلب تنجلي" و ربّما للاحتفاظ على توازن النص. ثم في البيت السادس عشر و البيت الثامن والعشرين و هو في عبارة "به يقتدي" و "عن الحقّ لم يخرج". كما

نلاحظ جلياً أن مرجع الضمائر في الجار والمجرور المتقدمين هو الممدوح. فهذا يدلّ على شدة لصوقه بقلب الشاعر ومدى إهتمامه بالممدوح حيث يجعل الاختصاصات البارزة كلّها له. لا توجد التقديمات والتأخيرات الأخرى كتقديم المفعول على الفاعل أو الحال على ذي الحال.

٢-٢-٢. الحذف

ففي البيت الثاني هناك حذف الجار والمجرور في "سبى الحجى مئى" حيث حذف "مئى" لذكر قرينته السابقة، وهناك حذف الفاعل وتوظيف الأفعال بصورة مجهولة في غير واحد من أبيات النص، فلربما هذا يدلّ على عظمة شأن الممدوح، ومدى قدسيته التي جعل الشاعر لا يتفوّه باسمه صريحاً و لا يقلل عن هذه القداسة ومكانته المرموقة. أمّا بالنسبة إلى أسلوب الكلام فالأسلوب الغيبي مسيطر على كافة أجزاء الشعر؛ حيث لم يجد الشاعر إلى الأسلوب الخطابي، والتكلم، مراعاةً لشأن الممدوح، ومقامه، واحتفظ بالأسلوب الغيبي صيانةً لمكانة الممدوح.

النتيجة

إنّ هذا البحث قد انتهى إلى نتائج نوجزها على النحو التالي:

- بناء على ما تقدّم إن عملية التغريب الذي يفرق بين اللغة الأدبية و اللغة المألوفة اليومية حصلت في هذا النص من خلال التوازن، وما يرتبط به، وقضية الإنزياح بجانبه.
- من خلال توظيف المنهج الشكلاني في تحليل قصيدة "لامية الكرد" يتّضح لنا أن الشاعر استخدم التوازن في أجمل صورته، وأروعها للتعبير عن تجربته الشعرية، فبرز التوازن الموجود في صورة التكرار الحرفي، والجناس، والتقابل و... أو في الجملة ما يطلق عليه ثورة الكلمات.
- هناك أنواع من التناسل الفني في نصّ اللامية، تدلّ كلّها على مدى إلمام الشاعر الكردي بالأدب العربي و روائعه القديمة ومدى إهتمامه بلغة الدين بعيداً عن لغته الأمّ.
- قلّت ظاهرة الإنزياح بنوعها الإستبدالي، والتركيبي في النص الشعري، فيبدو أن موضوع المدح، منع الشاعر الصوفي عن التغييرات الجذرية الفنيّة في بناء النص، فالتزم بعدم الخروج عن نسيجه المألوف.

□ ففي الجملة إنّ المهيمن أو الوجه الغالب^١ على هذه القصيدة، هو الموسيقى الداخلية التي أعطت سائر العناصر التحفيز و جعلت النص في مستوى النص الأدبي.

المصادر

- ابن منظور (١٤٠٨ق)، لسان العرب، المجلد العاشر، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي.
- إغيلتون، تري (١٩٩٥م)، نظرية الأدب، مترجم: نادر ديب، الطبعة الأولى، دمشق: وزارة الثقافة.
- ايناس، عياط (٢٠٠٠م)، إناس عاظ، استراتيجيه التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر.
- بركات، وائل، و غسان السيد (٢٠٠٤م)، إتجاهات نقدية حديثة و معاصرة، دمشق، منشورات جامعة دمشق.
- البستاني، فؤاد أفرام (١٤٢٧ق)، الخباني الحديثة، الطبعة الأولى، ج٢ و١، منشورات طليعة النور.
- تزيثان، تودوروف (١٩٩٣م)، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمه: ابراهيم الخطيب، الرباط، الطبعة الأولى. الشركة المغربية للناشرين المتحدین.
- الجيلاني، حلام، «المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظامية»، الموقف الأدبي، العدد ٤٠٤، كانون الأول ٢٠٠٤، اتحاد الكتاب العرب بدمشق www.awu-dam.org.
- الحسيني، راشد بن حمد بن هاشل (٢٠٠٤م)، البنى الأسلوبية في النص الشعري، الطبعة الأولى، لندن، دار الحكمة.
- الريداوي، محمود (د. ت)، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد ٨٣-٨٤.
- الطرابلسي، محمد الهادي (١٩٨١م)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس.
- _____، _____ (١٩٩١م)، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية.
- القرداغي، محمدعلي (٢٠٠٢م)، ورود الكرد في حديقة الورد، الطبعة الأولى، اربيل، آراس.
- وهبة، مجدي (١٩٧٤م) معجم المصطلحات الأدبية، الطبعة الأولى، بيروت، مكتبة لبنان.

المصادر الفارسية

- ایو تادیه، ژان (١٣٩٠ش)، نقد ادبی در قرن بیستم، مترجم: مهشید نونهالی، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
- به حره که یی، ملا طاهر ملا عبدالله (٢٠١٠م)، میژووی زانایانی کورد، چاپ اول، اربیل: چاپخانه آراس.
- بیدل (١٣٨٦ش)، دیوان، مقدمه و ویرایش: محمد سرور مولایی، چاپ اول، تهران، نشر علم.
- حمدی، برهان‌الدین (١٣٨٨ش)، قصاید سه گانه (لامیة العرب، لامیة العجم و لامیة الکرد)، چاپ اول، سنندج: پرتو بیان.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (١٣٩١ش)، رستاخیز کلمات، چاپ اول، تهران، نشر سخن.
- _____، _____ (١٣٥٨ش)، موسیقی شعر، چاپ اول، تهران، انتشارات توس.
- شمیسا، سیروس (١٣٨١ش)، شاهدبازی در ادبیات فارسی، چاپ اول، تهران، انتشارات فردوس.
- _____ (١٣٨٨ش)، نقد ادبی، چاپ سوم، تهران، نشر میترا.
- صفوی، کورش، (١٣٩١ش)، چاپ اول، آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی، تهران: علمی.
- _____ (١٣٩١ش)، نشانه‌شناسی و مطالعات ادبی، چاپ اول، تهران: علمی.
- مدرس، عبدالکریم (١٣٦٩ش)، دانشمندان کرد در خدمت علم و دین، مترجم: احمد حواری‌نسب، چاپ اول، تهران: مؤسسه اطلاعات.
- مرادی، محمدرثوف (١٣٨٢ش)، زندگی‌نامه و خدمات علمی و فرهنگی عبدالحمید بدیع‌الزمانی کردستانی، چاپ اول، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- منصوری، زینب (٢٠١٠م)، دیوان آغانی آفریقا لمحمد الفیتوری، دراسة أسلوبیة، رساله مقدمة لنیل شهادة الماجیستر، الجزائر، جامعة الحاج لخضر، کلیة اللغة و الآداب.

Warner, N. O. (1982). In Search Of Literary Science the Russian Formalist Traditon, In Pacific Coast Philology, No.

- Steiner,P, (1995) , Russian Formalism , In The Combridge History Of Literary Criticism, R. Selden (ed) , Cambridge University Press

خوانشی فرمالیستی بر قصیده لامیه الكرد از امرؤ القیس کردها

حسام الدین خاکپور^۱، علی باقر طاهری نیا^۲، مژگان نوح نژاد^۳

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

۲. استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد آبادان

چکیده

موضوع بررسی ادبیات نزد فرمالیست‌ها خود ادبیات نیست، بلکه ادبی بودن متن است؛ یعنی ویژگی‌هایی را بررسی می‌کنند که ادبی بودن متن را نشان دهند، به دور از عوامل خارجی با تأکید بر خصایصی که زبان متن را از زبان عادی روزمره تمییز می‌دهند و متن را از تمام زمینه‌های خارجی مستقل می‌گردانند. این نوشتار می‌کوشد که با استفاده از روش توصیفی - تحلیلی به بررسی قصیده لامیه الكرد شیخ سلیم تخته‌ای (۱۲۷۴، ۱۳۳۷ هـ. ق) متخلص به سالم سنندجی و مشهور نزد علما و ادبای کرد به امرؤ القیس کردها بپردازد. شاعر در این قصیده توازن زیبا با شاخه‌های مختلف آن و پدیده آشنایی‌زدایی در دو سطح جانشینی و هم‌نشینی را برای بیان آنچه در درونش نسبت به ممدوح غلبان دارد، به کار می‌گیرد. از نتایج این نوشتار این است که تقابل‌های دوگانه متعلق به نزاع قلب و عقل بخش زیادی از قصیده را به صورتی دیالکتیکی در بر گرفته، به گونه‌ای که عقل - در پایان مقطع اول که مقطع شبه تغزلی قصیده است - در برابر قلب شکست می‌خورد، این در حالی است که در مقطع دوم قصیده، آنگاه که شاعر در موضوع اصلی شعر داخل می‌شود که مدح شیخ ضیاءالدین است، از جوانب زیبایی‌شناسیک متن کاسته می‌شود.

کلیدواژه‌ها: امرؤ القیس کردها؛ سالم سنندجی؛ لامیه الكرد؛ فرمالیسم.

1. h.khakpoor@ut.ac.ir

2. btaheriniya@ut.ac.ir

