البناء الفني للقصيدة الحوارية (السوغيث) في السريانية "ܦܓܡ ܣܘܓܝܬܐ ܕܒܝܬ ܢܦܫܐ ܘܦܓܪܐ حوار النفس والجسد أنموذجًا"

أ.د. عبـادة فـــوزي محمـد الســـــمان (*)

مستخلص الدراسة

حاز موضوع النفس والجسد اهتمامًا كبيرًا لدى العديد من الفلاسفة والأدباء على مر الزمان في كافة البلدان؛ فأخذوا يبحثوا فيه ويتعمقوا ليتوصلوا إلى فهم عميق واضح في هذا الشأن، ولكلٍ اجتهادهِ، فقد اهتم الكثير من الشعراء والفلاسفة السريان منذ القرن الأول الميلادي في كتاباتهم بالإنسان وتكوينه ونظروا إلى الأمر نظرة فلسفية متعمقة، وأفردوا لها العديد من الآراء والأفكار في مؤلفاتهم . مثل: مارا بن سرابيون، وبرديصان(١٥٤-٢٢٢م) ، يعقوب السروجي ٥٢١م، سرجيوس الرأسعيني ٥٣٦م ، يعقوب الرهاوي ٧٠٨م ، طيماثاوس الأول (٧٢٧-٨٢٠م) أبو الفرج ابن العبري(١٢٢٦ -١٢٦٨) وابن المعدني ١٢٦٣ وغيرهم؛ بالحديث عن النفس والجسد في كتاباتهم الفلسفية وأشعارهم؛ مما دفعني للالتفات إلى المهتمين بهذا الشأن من خلال دراسة وعرض بعض الآراء من تلك الدراسات الفلسفية عن النفس والجسد، وأيضًا دراسة الأنماط الشعرية المختلفة عند السريان، وأنواع وصيغ ووظائف الحوار في القصيدة الحوارية بين النفس والجسد التي هي موضوع الدراسة . ومن ثَمَّ دراسة البناء الفني للقصائد من حيث الشكل والمضمون.

الكلمات المفتاحية

الفلاسفة السريان، النفس، السوغيث، الصيغ ، الحوار ، الشكل، المضمون

(*) أستاذ اللغة السريانية وآدابها بكلية الآداب- جامعة سوهاج - جمهورية مصر العربية.
alsmanbadah@gmail.com

العنوان بالإنجليزية

The technician structure of the Dialogue Poems (Sugyoyho) in Syrian
"Dialogue between soul and body as a model"

Abstract

The subject of the soul and body has received great interest among many philosophers and writers throughout time in all countries. So they began to research and delve into it in order to reach a deep and specific understanding of this matter, and each one had his own effort. Many Syriac philosophers and poets were interested, such as Al-Suruji 521 AD, Ibn Al-Abri 1268, Ibn Al-Madani 1263 and others. Speaking about the soul and its desires in their poems, Ibn al-Abri wrote his seventh poem entitled "ܬܘܥܝܐ" in his poetry collection entitled "ܚܓܘܠܐ", describing it as "ܬܘܪ ܥܓܠܐ ܕܪܘܚܐ The Young Dove." Ibn al-Ma'dani also wrote his famous poem about the soul, entitled "ܬܘܪܐ" " in his poetry collection ܬܘܪܐ ܕܫܒܚܬܐ". , describing By saying,," the wonderful dove.

The study in this book deals with the three dialogue poems to talk about the soul and the body, as they appeared in a book entitled Selected Dialogue Poems (Sugyoyho Mgabyotho) collected by Sebastian p.Brock .gorgias Press. United states of Amrica. 2009.

The study is divided into an introduction and two chapters. The first deals with the soul, its definition, and the Syriac philosophers' view of it. The first chapter deals with a study of the artistic structure of poems in terms of form. The second deals with the study of the stylistic and linguistic characteristics of the poet (content). Then the conclusion, which presents the most important results reached by the study, and a list of the most important sources and references on which the research relied.

موضوع الدراسة

تعددت الأنماط الشعرية عند السريان ما بين الميمر والمدراش والسوغيث والعونيث وغيرها، ولكل منهم بناؤه الفني المختلف عن الآخر من حيث الشكل والمضمون، يدور موضوع هذا البحث حول القصائد الحوارية التي وردت في كتاب بعنوان" ܫܡ ܚܢܢܐ ܟܠܗܢܐ" . ܚܬܝܥ ܚܕ ܡܚܫܒܐ ܕ ܫܘܝܥ ܟܠܗܢܐ. ܡܠܦ ܡܥܡ ܟܬܒܐ ܕܡܠܦܢܘܬܐ ܕ ܫܢܐ ܕ ܫܢ ܫܡ ܚܢܢܐ. ܫܢܐ ܚܢ ܫܦܝܪ ܚܢܢܐ ܟܠܗܢܐ ;١٩٨٢ ܐܪܡܝܐ ܟܬܒ ܫܢ ܡܬܪܓܡ ܠܥܪܒܝ.

هذا الكتاب غير مترجم للعربية.

Sebastian p.Brock Selected Dialogue Poems (Sugyoyho) Mgabyotho

United states of Amrica.gorgias Press 2009

تتناول الدراسة القصائد الحوارية الثلاث (السوغيث) للحديث عن النفس والجسد، حيث جاءت القصيدة الأولى بعنوان" ܡܐ ܟܠܗܢܐ ܕܟܠ ܙܥܘܪܐ ܘܦܓܪܐ" جاءت في سبع وأربعين بيتًا، والقصيدة الثانية بعنوان "ܟܬܒ ܚܢ ܕܚܢ ܡܚܫܒ ܟܠܗܢ ܕܟܠ ܙܥܘܪܐ ܘܦܓܪܐ "، جاءت في ثلاثين بيتًا مقدمة ثم يبدأ الحوار بين النفس والجسد في تسع وثمانين بيتًا، والثالثة بعنوان "ܡܐ ܟܠܗܢܐ ܕܟܠ ܙܥܘܪܐ ܘܦܓܪܐ" جاءت في ست وأربعين بيتًا.

تساؤلات الدراسة :

- فيما كان اهتمام الفلاسفة السريان وآراؤهم حول النفس والجسد في كتاباتهم الأدبية. وما مدى اختلاف ذلك عن تعبير الشعراء عن النفس والجسد أيضًا في أشعارهم ؟
- فيما تتجلى بنية القصيدة في شعر السوغيث؟ وما طبيعة استهلال القصيدة وصيغ الحوار، هل تعددت الأساليب بين النداء والأمر والنهي والصيغ القولية أم غلبت الصيغ القولية عليها؟
- ما أهم الوجوه البيانية والخصائص الأسلوبية المميزة عن بقية القصائد الأخرى من حيث الشكل والموضوع؟

هدف الدراسة: تهدف الدراسة إلى الكشف عن بنية القصيدة عند الشّاعر و إلى الوقوف على أهمّ خصائصها الفنية. ومن ثَمَّ التعمق في معرفة أوجه الاختلاف و التشابه بينها وبين القصائد الأخرى.

منهج الدراسة فقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي.

الدراسات السابقة:

لقد تناول الدارسون والباحثون بعض الفلاسفة وأعمالهم الشعرية والفلسفية ولكن ليس في إطار دراسة موضوع "" النفس والجسد" بشكل مُفَصَّل، من تلك الدراسات نذكر منها ما يلي على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر:

- ماجدة عماد الدين سالم؛ الدكتورة: يعقوب السروجي دراسة لحياته وشعره. رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٩٧٨م.
- شادية توفيق حافظ، مخطوطة كتاب الأزمنة لابن العبري، رسالة ماجستير جامعة القاهرة ١٩٧٨.
- زمزم سعد هلال. مخطوطة يعقوب الرهاوي ترجمة ودراسة البابين الأوليين. رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر.١٩٨٧م.
- أحمد الجمل، الاسم عند ابن العبري من ܟܬܒ ܐܬ ܚܙ "كتاب الأشعة" لابن العبري(ترجمة ودراسة), رسالة ماجستير, جامعة الأزهر ١٩٩٢.
- بسيمة مغيث أحمد، كتاب السبح الفكري عن هيئة السماء والأرض, رسالة ماجستير, جامعة الأزهر كلية البنات, القاهرة ١٩٩٣.
- أحمد الجمل، الفعل والحرف من ܟܬܒ ܐܬ ܚܙ "كتاب الأشعة" لابن العبري(ترجمة ودراسة), رسالة دكتوراه, جامعة الأزهر.١٩٩٤م.

خطة الدراسة:

تنقسم الدراسة إلى مقدمة وثلاثة محاور، تناولت المقدمة تعريفات ومفاهيم الأنماط الشعرية السريانية المختلفة مثل: المدراش، الميمر، السوغيث والعونيث وغيرها. ثم ثلاثة محاور.

يتناول المحور الأول نظرة عامة عن ماهية النفس والجسد عند بعض الفلاسفة السريان في مؤلفاتهم؛ باعتباره موضوعًا فلسفيًا هامًا، ثم المحور الثاني يتناول أنواع وصيغ الحوار وأهميته في القصيدة الحوارية. وأخيرًا المحور الثالث يتناول دراسة البناء الفني للقصائد من حيث الشكل والمضمون ثم الخاتمة التي تعرض لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وقائمة بأهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها الدراسة.

المقدمة

تعددت الأنماط الشعرية عند السريان إلى أنماطٍ متعددة تصل إلى خمس وعشرين نمطًا شعريًا، لكل منها بناؤه الفني المختلف عن الآخر من حيث الشكل والمضمون، وسماته المميزة وخصائصه، فهي كالتالي نذكر منها على سبيل المثال وليس الحصر: ܡܕܪܫܐ المداريش– ܡܙܡܪܐ السلم أو المرقاة – ܡܝܡܪ معنيث أو أغنية – ܟܬܘܒܐ البواعيث (الطِلبات)- ܡܝܡܪ الميامر – ܐܝܓܪܬܐ الابتهالات – ܡܕܪܫ التعظيم- ܬܫܒܚܬܐ التراتيل – ܫܒܚܐ التسبيح- ܩܢܘܢ ܕܝܘܢܝܐ القوانين اليونانية والسريانية- ܩܩܠܝܘܢ قوقليون (الدائرة)- ܡܬܟܠܐ الجلسات أو القاتسمات – ܪܝܫ ܩܠܐ رؤوس الأبيات وغيرها[1].

وقد ذكر دولباني عن فنون الشعر"ܫܒܥ ܫܢܝ ܕܫܘܪܝܐ. ܡܝܡܪ ܡܕܪܫ، ܡܙܡܪܐ، ܡܬܟܠܐ، ܐܝܓܪܬܐ، ܩܢܘܢ، ܩܩܠܝܘܢ، ܬܫܒܚܬܐ، ܫܒܚܐ،ܡܕܪܫ" عشر فنون الشعر وهي: الميامر، الموشحات، القصائد، السلالم، الابتهالات، الحجب، القوانين، القلقليون، الجلسات، الأغاني، الدورة" [2]

لكن اهتمت الدراسة بتعريف الميمر والمدراش والسوغيث والعونيث فقط؛ لاتصالها بموضوع الدراسة، ومن ثم يمكننا تعريف كل منها على النحو التالي: ܡܕܪܫܐ **المدراش** أو المداريش هو جدل في ثوب شعري ثم استعمل للشعر بوجه عام، ويتكون المدراش من عدة أبيات تتساوى في عدد مقاطعها أحيانًا وتختلف في أحيان أخرى، وهذه الأبيات يرتلها فرد وترد عليه فرقة " كورس" العونيثا عونايا. وكل بيت قائم بذاته في المدراش وليس من الضرورة أن تكون له صلة بالبيت السابق أو اللاحق، وله أوزان وأنغام شتى، وقد نظمه افريم وكان يتولي بنفسه تعليم الفرقة طريقة غناءه بالنغم الصحيح"[3] وقد استطاع مار افريم التفرقة بين الميمر والمدراش في قصائده.

يقول ساكا عن المداريش" أي الأناشيد الافرمية – الموشحات، وهي أقدم الأغاني السريانية عهدًا، وأدقها معنى، وأعذبها إيقاعًا. وهي مُصدَّرة أحيانًا برِدة ܟܬܒܐ

[1] جوزيف أسمر. الغناء السرياني من سومر إلى زالين. القامشلي, ٢٠٠٤ ص ص ٤٣-٥٥.

[2] يوحنا دولباني. الشعر عند السريان. ترجمة برصوم يوسف أيوب. حلب: حي السريان ، مكتبة حياتي,١٩٧٠ص ١١٠-١١١

[3] مراد كامل. محمد البكري. زاكية رشدي. تاريخ الأدب السرياني من نشأته إلى العصر الحاضر. القاهرة. دار الثقافة للطباعة والنشر. ١٩٧٤ص١٠٢.

ينشدها المؤمنون في خاتمة كل بيت منها، ولها أوزان شتى، لكل وزن ثماني نغمات سماها بعضهم ܡܛܠܐ المراقي كأنها ترقي العقل من معنى إلى معنى"[1]

ܡܝܡܪ الميامر هي شعر يُقرأ ولا يُنشد، وهي تعليمية أو قصصية للكتابات الآرامية الشرقية ويمكن أن تكون هذه الميامر طويلة بحيث تبلغ آلاف الأبيات وأبياتها متساوية المقاطع غالبًا"[2]

ܣܘܓܝܬܐ السوغيث الحوار الشعري (السوغيث)[3] السواغيث: ܣܘܓܝܬܐ هي نوع أخر من القصائد من نظم مار آفريم وسماها السوغيثا وزنها بسيط، وتصلح في صياغة المآسي المسرح الديني، وهو يبدأ عادة بمقدمة مكونة من فقرة أو أكثر يدخل الشاعر بعدها إلى لُب الموضوع في أبيات يلقيها فرد، وقد تكون حوارا بين اثنين، فهي بمثابة قصائد حوارية. هو شكل من أشكال الإبداع الشعري عند السريان، والتقنيات الفنية التي يستعملها الشاعر، فهو كالحوار الدرامي، حيث أن هذا الحوار هو "حديث فني ينتمي بكليته إلى عالم الفن، ولا يجوز الحكم عليه بمقاييس الحديث العادي في الحياة اليومية ويمكن تقسيم الحوار إلى الحوار الخارجي، الحوار الداخلي". [4] "السوغيثات كما وردت لدى ساكا هي القصيدة على البحر السباعي"[5] .

ܥܢܝܬܐ العونيث" تعني الردة، يترنم بها الشمامسة، مطلع كل مدراش أو خاتمة كل بيت، بمثابة الأراجيز، تُنشد في الأيام الأسبوعية، والأعياد الاحتفالية، والرسامات الكنهوتية مسبوقة بآية من المزامير وعددها سبع وثلاثون، في عهد مار افريم كانت الجوقة تكررها بعد كل بيت".[6]

ذكر ابن العبري عن العونيث أنه في الأصل مزامير رُتبت لتُقال بشكل حواري بين الشمامسة، فيقول الأول إحداها، ثم يتلوه من بعده بقول الثانية وهكذا، وهي أجوبة تشبه الأراجيز[7] المتساوية الوزن، تُنشد في الأيام الأسبوعية، والأعياد ووقت

---

[1] اسحاق ساكا. السريان إيمان وحضارة، دمشق: مطابع دار كرم ،ج ٥. دراسات سريانية. مطرانية السريان الأرثوذكس بحلب-سوريه.ص١١٥.

[2] زاكية رشدي. تاريخ الأدب السرياني . ص١٠٦.

[3] زاكية رشدي، تاريخ الأدب السرياني. ص١٠١.

[4] فاييم كوزينوف, حول دراسة الكلام الفني, ترجمة جميل التكريتي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع ١١، بغداد ١٩٨٢ ص١١٧.

[5] اسحاق ساكا . السريان ايمان وحضارة .ج٥. ص١١٦.

[6] جوزيف أسمر. الغناء السرياني من سومر إلى زالين. ص ٥٢، اسحاق ساكا. السريان إيمان وحضارة .ج٥. ص١١٧.

[7] الأراجيز: شعر منظومٌ على قافية بحر الرجز. والرجز بحر معروف من بحور الشعر، ونوع من أنواع الشعر يكون كل مصراع منه منفردا وتسمى قصائد أراجيز, واحدتها أرجوزة . والأرجوزة غير القصائد, لأن القصيدة يكون البيت فيها مكون من مصراعين. والشعر العربي كله إما رجز او قصيد ويسمى ناظم الرجز رَاجِزًا .إلا أن بعض الرواة ذكروا أن الرجز جاء قبل

الرسامات، مثل قول ܪܚܡܢܝ ܡܪܝ ، ܒܝܕ ܟܠܗ ܡܫܝܚܐ، ܘܒܝܕ ܪܚܡܢܘܬ ارحمني يا الله , بنعمتك وكثرة رحماتك فيرد الآخر فيقول ܠܛܗܪ ܢܦܫܝ، ܘܡܚܘ ܥܘܠܝ، ܡܢ ܟܠ ܡܢ ܫܘܠܡܝ ܕܚܛܝ امسح خطاياي، واغسلني من آثامي، ومن خطاياي طهرني[1].

المحور الأول: نظرة الفلاسفة السريان للنفس البشرية

تعرَّض لهذا الأمر الكثير من الفلاسفة والشعراء السريان بداية من القرن الأول والثاني الميلادي من **الفيلسوف مارا بن سرابيون** في رسالته الموجهة إلى ابنه سرابيون حيث يظهر فيه أثر الثقافة اليونانية على السريان،" فيستعمل السريان في كتاباتهم المصطلحات اليونانية التي تظهر واضحة في خطاب الفيلسوف مارا ، وعن زمن كتابة الرسالة ذكر المستشرق الانجليزي "كيورتون" ناشر الرسالة إلى أنه ليس من الحقائق الواردة في هذا الخطاب ما يحول دون القول بأنه كتبت فيما بين نهاية القرن الأول ونهاية القرن الثاني" [2]

فقد كانت لهجة الخطاب فلسفية وعظية يتحدث فيه الأب إلى ابنه لينقل له من معارفه وتجاربه أيضا حيث تتطرق فيها لموضوعات شتى وذكر أيضًا" ܐܬܐ ܥܡ ܒܪܝ ܒܪܝ ؛ ܐܝ ܟܕ ܫܡܥܬ ܠܝ ܐܒܐ ܘܩܒܠ ܠܒܐ ؛ ܠܐ ܬܫܟܚ ܠܐ ܠܚܟܡܬܐ ܕܐܠܗܐ ܕܢܬܝܗܒ ܠܟ ܘܬܫܪܐ ܒܗ ܠܚܝܐ ܕܥܠܡ ؛ ܘܐܦ ܐܢ ܐܬ ܒܥܐ ܠܡܫܡܥ ܠܟ ܡܢ ܐܒܘܟ ؛ ܐܠ ܬܫܒܩ ܠܡܨܘܬܐ ܕܐܠܗܐ ܕܢܬܝܗܒ ܠܟ ܘܬܫܪܐ ܒܗ ܠܚܝܐ ܕܥܠܡ " [3]

كما ذكر مارا في رسالته لابنه عن الانسان فيقول : " ܐܠ ܬܗܘ ܒܥܐ ܠܡܗܘ ܕܢܗܘܐ ܒܟ ܡܫܝܚܐ ܕܐܬܐ ܡܢ ܫܡܝܐ ؛ ܐܦ ܐܢ ܐܬ ܒܥܐ ܠܡܫܡܥ ܡܢ ܐܒܘܟ ؛ ܐܠ ܬܫܒܩ ܠܡܨܘܬܐ ܕܐܠܗܐ ܕܢܬܝܗܒ ܠܟ ܘܬܫܪܐ ܒܗ ܠܚܝܐ ܕܥܠܡ)

الشعر, فقال بعضهم أن الشعر أصلاً كان رجزاً حتى كان المهلهل و امرؤ القيس فحولاه إلى قصيدة, فهو فنٌ شعبيٌ أغراضه كأغراض الشعر المعروفة. فالرجز قصير العبارات ليتناسب مع الوزن القصير فكان التضمين و الجمل الاعتراضية و تقطيع العبارات ظاهرةً بارزة في الأراجيز، و للأراجيز جمالٌ خاص جاء من كونه فناً غنائياً امتازت قوافيه بالغرابة و بوحدة الموسيقى.

للمزيد انظر: قاموس المعاني الالكتروني، تاريخ الزيارة ٢٦ /٢٠٢٤/٨،الساعة ٥،٤٢ م: https://www.almaany.com/answers /

[1] جوزيف أسمر ملكي .المرجع السابق. ص٥٣

[2] زاكية رشدي، تاريخ الأدب السرياني. ص٤١

[3] William Cureton,Spicilegium Syriacum. Bardesan,Meliton,Ambrose and Mara Bar Serapion.London:Francis and John Rivington. 1855. P٤٩ =

https://archive.org/details/spicilegiumsyria00cureuoft/page/٤٩/mode/1up

(إن الإنسان لا يُجرد من حكمته أبدًا كما يُجرد من أملاكه، فجِد وراء المعرفة أكثر من سعيك إلى الثراء، فكلما ازدادت الثروة كذلك تكثُر الرذيلة, فلقد رأيت أنه أينما تكثُر الحسنات، كذلك تقابلها السيئات")[1]

يتضح من هذا القول شرح الأب الفيلسوف مارا بن سرابيون لابنه في هذا الخطاب عن أهمية السعي وراء العلم والمعرفة والبعد عن الثراء فهو من عمل النفس الشهوانية في جمع الأموال التي تقود الجسد إلى الرذيلة ، وحثه على الحفاظ على الجسد من شهوة النفس؛ من خلال التمسك بالمعرفة حيث لا يمكن أن يُجرد منها الإنسان كما يُجرد من الأموال كما ذكر.

وفي نهاية خطابه ذكر جملة هامة كان يُسأل عن سبب ضحكه فيقول: (ܠܡܪܐ ܒܪ ܣܪܦܝܘܢ ܫܐܠܗ ܚܕ ܡܢ ܕܚܒܪܘܗܝ، ܟܕ ܐܣܝܪ ܥܠ ܐܝܕܗ ܒܚ̈ܝܝܟ ܡܪܝܐ ܐܡܪ ܬܐܡܪ ܠܝ ܡܢܐ ܕܓܘܚܟܐ ܐܬܚܙܝ ܠܟ ܕܓܚܟܬ ܐܡܬܠ ؟ ܐܡܪ ܠܗ ܡܪܐ ܓܚܟܢ ܐܢܐ ܥܠ ܙܒܢܐ، ܕܟܕ ܠܐ ܦܪܥ ܠܗ ܡܢܝ ܫܝܠܬܐ ܦܪܥ ܠܝ)[2]

وقد سأله أحد أصدقائه حينما كان أسيرًا معه: بحياتك ألا قلت لي ما الذي يضحكك؟ فقال له مارا: أني أضحك على الزمن الذي يرد إلى سوءًا يستعره منى من قبل"

الفيلسوف برديصان (١٥٤-٢٢٢م) فقد ذكر في كتاب ܟܬܒܐ ܕܢܡܘ̈ܣܐ ܕܐܬܪ̈ܘܬܐ قوانين البلدان أو شرائع البلدان[3]

" ܐܠܐ ܟܕ ܒܪܝ ܗܘܐ ܐܢܫܐ ܒܪܝܬܐ؛ ܗܘ ܠܢܦܫܗ ܠܐ ܐܬܝܠܕܘܗܝ ܗܘܐ. ܐܠܐ ܡܠܟܐ ܗܘܐ. ܕܗܘ ܡܢ ܕܒܪܐ ܠܗ. ܘܡܕܥܐ ܐܝܬ ܒܗܘܢܬܐ ܕܐܝܟ ܗܘ ܕܒܪܐ ܐܠܗܐ ܕܝܠܗ. ܗܘ ܕܒܪܐ ܠܗ ܐܘ ܠܛܒ ܐܘ ܠܒܝܫ. ܘܡܢܐ ܒܟܠ ܦܪܝܫ ܗܘܐ ܒܪ ܐܢܫܐ ܡܢ ܟܠܗܝܢ ܕܐܝ̈ܬܝܢ ܗܘ ܐܡܪ ܒܗ ؛ ܐܘ ܡܢ ܒܪ̈ܝܬܐ ܕܐܝ̈ܬܝܢ ܒܥܠܡܐ ܠܗ....ܐܠܐ ܡܠܟܐ ܐܝܟ ܕܒܪܝܢ ܠܫܘܠܛܢܐ ܕܗܘ ܡܢ ܐܝܬ ܒܗ ܕܒܪ̈ܝܬܐ . ܐܠܗܐ ܕܝܢ ܒܚܣܝܢܘܬܗ ܠܐ ܒܪܐ ܕܡܠܟܐ ܢܥܒܕܘܢ ܠܒܪ̈ܝܬܐ؛ ܐܠܐ ܒܚܐܪܘܬܐ ܐܘܪܒܗ ܡܢ ܒܪ̈ܝܬܐ ܣܓܝܐܬܐ. ܚܕܐ ܓܝܪ ܒܫܘܠܛܢܐ ܘܒܫܘܪܐ ܘܒܡܘܬܐ ܘܒܥܡܠܐ ܕܒܪ̈ܝܬܐ ܠܐ ܐܫܬܠܛܘ ܠܗܘܢ ܚܐܪܘܬܐ ܕܢܦܫܗܘܢ. ܐܠܐ ܟܠܗܘܢ ܡܫܡܫܝܢ ܐܢܘܢ ܒܫܘܠܛܢܐ... ܡܛܠ ܗܢܐ ܠܗܘܢܐ ܐܚܪܢܐ ܟܠܗܝܢ ܡܫܥܒܕܢ ܠܒܪܢܫܐ).

[1] William Cureton,Spicilegium Syriacum .P٤٨
للمزيد انظر: لترجمة الخطاب مارا بن سرابيون : زاكية رشدي. تاريخ الأدب السرياني. ص ص ٤٨- ٤٤.

[2] William Cureton,Spicilegium Syriacum. P48

[3] ٣ ܒܪ ܕܝܨܢ "ܟܬܒܐ ܕܢܡܘ̈ܣܐ ܕܐܬܪ̈ܘܬܐ " William Cureton,Spicilegium Syriacum. P.

" أنَّ الإنسان الذي خُلق هكذا من نفسٍ وجسدٍ لا يمكن أن يكون مثل الآلة، فهو يتصرف بكامل حريته، إما للخير أو للشر, وماذا إذا يفرق الانسان عن (القيثارة) التي ينشد بها البعض، أو المركبة التي يقودها البعض، أنها كلها آلات من أجل الاستعمال لمن له بها معرفة، ولكن الله برحمته لم يخلق الإنسان هكذا؛ بل منحه الحرية في أمورٍ عديدةٍ، انظروا! إلى الشمس والقمر والفلك وباقي الأشياء لم يهب لها الحرية بل كلهم ملتزمين بالأوامر الإلهية، ومن أجل هذا سيخضع الإنسان للمحاسبة في اليوم الآخر"

ذكر ألبير أبونا أن " كتاب شرائع البلدان" ܟܬܒ ܢܡܘܣ ܒܠܕܢ " يحتوي على هذه الأفكار الرئيسية أن الإنسان تحت تأثير ثلاثة عناصر " ܥܡܠ ܩܕܡ ܟܝܢ " هي الطبيعة والقضاء والإرادة، أما الطبيعة فهي خاضعة لشرائع لا تتغير، وأما القضاء فهو السلطة التي خولها الله الوحيد والخالق للكواكب.. وأما الإرادة فهي الحرية التي تسمح بعمل الخير والشرفي كل ما ليس محدودًا بالطبيعة والقدر.[١]

يتضح بهذا فكر واعتقاد برديصان عن الإنسان أنه: " كائن يتمتع بكرامة كاملة، وحاصل على نوع من الحرية التي تؤمن له إمكانية مواجهة المصير"[٢] وهذا التفكير الأنثروبولوجي عن الإنسان قد دفع الفيلسوف برديصان في الحديث عن الإنسان وقدرته على فعل الخير وتجنب الشر والقدر ومواجهته ، وحديثه عن النفس والجسد بالتفصيل. وما إلى ذلك من قضايا أخرى معقدة وردت في كتابة " شرائع البلدان".

سرجيوس الرأسعيني ٥٣٦م في القرن الخامس الذي نشأ في قرية رأس العين أعلى بلاد ما بين النهرين. وكان فيلسوفًا ومترجمًا ورئيس أطباء وكاهنًا سريانيًا غربيًا, اهتم به العَالِم السرياني ابن العبري الذي عاش في القرن الثالث عشر فيقول عنه: " وفي هذا الزمن عُرِف سرجيوس الرأسعيني، الفيلسوف ومترجم الكتب من اليونانية إلى السريانية ومُصنِّفها" [٣]

يعقوب الرهاوي (٦٣٣-٧٠٨م) يُعد الرهاوي من بين طائفة العلماء اليعاقبة الذين اشتهروا في القرن السابع الميلادي وكان له باع طويل في جميع العلوم الأدبية والفلسفية واللاهوتية عند السريان. وقد ولد في حوالي عام٦٤٠ م، في بلدة عين دينا لأسقفية أنطاكية. كان يعقوب ذا ثقافة عالية وسعة اطلاع وله العديد من المؤلفات مثل تفسير الكتاب المقدس ومخطوطة الأيام الستة، وله أيضا كتاب المختصر وهو

[١] ألبير أبونا . أدب اللغة الآرامية . ط١. بيروت ١٩٧٠ .ص٦٢

[٢] إفرام يوسف. الفلاسفة والمترجمون السريان. ترجمة شمعون كوسا. المشروع القومي للترجمة، ١٤٧١المركز القومي للترجمة, ٢٠١٠, ص٣٩

[٣] افرام يوسف. الفلاسفة والمترجمون السريان. ص٦١.

عبارة عن مجموعة من العبارات والمصطلحات الفلسفية. وغيرها وله باع أيضا في المؤلفات اللغوية والنحوية.[1]

الرهاوي هو الفيلسوف والعالم واللاهوتي له عدة أعمال في التفسير واللاهوت ومن ضمنها كتاب الهكساميرون الذي يُعدُّ بحثًا لاهوتيًا بالإضافة إلى أقسام أخرى علمية منه وكان يتألف من سبع مقالات تناول في المقال السابع منه الإنسان وذكر أنه " ܕܟܬܘܒ ܥܠ ܒܪܢܫܐ ܡܢ ܟܠ ܡܕܡ ܕܒܪܝܬ ܥܠ ܐܦ̈ܝ ܐܪܥܐ ܐܝܟ ܕܡܝܘܬܗ ܘܐܝܟ ܕܡܬܚܙܐ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܚܙܐ ܘܐܝܟ ܕܡܬܪܥܐ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܪܥܐ ܘܐܝܟ ܕܡܬܝܕܥ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܝܕܥ ܘܐܝܟ ܕܡܬܡܠܠ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܡܠܠ ܘܐܝܟ ܕܡܬܚܫܒ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܚܫܒ ܘܐܝܟ ܕܡܬܪܥܝ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܪܥܝ ܘܐܝܟ ܕܡܬܚܫ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܚܫ ܘܐܝܟ ܕܡܬܚܙܐ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܚܙܐ ܘܐܝܟ ܕܡܬܫܡܥ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܫܡܥ ܘܐܝܟ ܕܡܬܡܫ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܡܫ ܘܐܝܟ ܕܡܬܥܪ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܥܪ ܘܐܝܟ ܕܡܬܪܥܐ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܪܥܐ ܘܐܝܟ ܕܡܬܝܕܥ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܝܕܥ ܘܐܝܟ ܕܡܬܡܠܠ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܡܠܠ ܘܐܝܟ ܕܡܬܚܫܒ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܚܫܒ ܘܐܝܟ ܕܡܬܪܥܝ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܪܥܝ ܘܐܝܟ ܕܡܬܚܫ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܚܫ ܘܐܝܟ ܕܡܬܚܙܐ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܚܙܐ ܘܐܝܟ ܕܡܬܫܡܥ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܫܡܥ ܘܐܝܟ ܕܡܬܡܫ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܡܫ ܘܐܝܟ ܕܡܬܥܪ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܥܪ ܘܐܝܟ ܕܡܬܪܥܐ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܪܥܐ ܘܐܝܟ ܕܡܬܝܕܥ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܝܕܥ ܘܐܝܟ ܕܡܬܡܠܠ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܡܠܠ ܘܐܝܟ ܕܡܬܚܫܒ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܚܫܒ ܘܐܝܟ ܕܡܬܪܥܝ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܪܥܝ ܘܐܝܟ ܕܡܬܚܫ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܚܫ ܘܐܝܟ ܕܡܬܚܙܐ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܚܙܐ ܘܐܝܟ ܕܡܬܫܡܥ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܫܡܥ ܘܐܝܟ ܕܡܬܡܫ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܡܫ ܘܐܝܟ ܕܡܬܥܪ ܘܐܝܟ ܕܠܐ ܡܬܥܪ ".

" الإنسان الذي هو صورته، كملك ورئيس لجميع ما خلق على الأرض، وحيث أن الأنسان صنفان مركب وغير بسيط، مرئي وغير مرئي معًا ، مُدرَك وعاقل معًا، مادي ومعنوي وروحي دون جسم".

يشرح هنا الرهاوي تكوين الإنسان من نفس وروح وجسد وصفات كل نوع، إذا كان الجسد ملموس ومدرك ومرئي في حين أن النفس تكون العكس تمامًا ومع ذلك الجسد يتكون من الاثنين معًا. يتألف من عنصرين هما الجسد والنفس اللذان يشكلان جزءًا واحدا باتحادهما معًا"[2]

يقول الرهاوي:" ܫܠܡܐ ܕܒܪܝܬ ܒܚܝܪ ܟܠ ܡܕܡ ܕܒܪܝܬ ܒܫܡܝܐ ܘܒܐܪܥܐ. ܘܒܪܢܫܐ ܕܒܪ ܟܠ ܡܕܡ ܕܒܪܝܬ ܒܫܡܝܐ ܘܒܐܪܥܐ. ܘܒܪܢܫܐ ܕܒܪ ܟܠ ܡܕܡ ܕܒܪܝܬ ܒܫܡܝܐ ܘܒܐܪܥܐ(٣)

الله الخالق القوي القادر، خلق الإنسان علي العقل الإنساني وصورته. ومن أجل هذا جعل فيه التفكير والتدبر.

---

[1] زاكية رشدي . تاريخ الأدب السرياني من نشأته إلي العصر الحاضر. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٤. ص٢٦٤.

ألبير أبونا . أدب اللغة الآرامية ..ص٢٥٧

[2].LHexaemeron Jacobi Edessa .In Opus Creationis Libri Septem, Published By St.Ephrem the Syrien Monsatery –Holland 1985m, p 144

[3] ܥܐܢܕ ܟܬܒ ܫܡܥܘܢ ܒܪ ܨܒܝܢܐ ، ܡܓܠܬ ܟܬܒ ٧٠٨ ، ܡܓܠܬ ܕܟܬܒ ܫܡܥܘܢ ܒܪ ܨܒܝܢܐ ، ܥܠ ܕܟܬܒ ܫܡܥܘܢ ܒܪ ܨܒܝܢܐ ، ٨٣٩ ܥܠ ܕܟܬܒ ؛ ܒܪ ܨܒܝܢܐ ، ١٩٨١. ص ٢١٣عمود١. ٣ ܥܐܢܕ ܟܬܒ ܫܡܥܘܢ ܒܪ ܨܒܝܢܐ ، ܡܓܠܬ ܟܬܒ ١ع٢٣٣. ص

كما يقول في موضع آخر" ܕܐܝܬܘܗܝ ܗܼܝ ܠܗܕܐ ܘܕܡܘܬܐ ܕܐܠܗܐ ܐܦ ܒܨܠܡ. ܡܛܠ ܒܟܠ ܕܐܝܬ ܠܗ ܬܐܪܬܐ ܕܟܐܢܐ ܒܓܘ ܢܦܫܗ ܕܣܢܐ ܠܗܘܢ. ܐܦ ܐܬܚܙܝ ܕܗܘ ܢܬܪܟܢ ܘܢܝܠܦ ܠܗܠܝܢ ܒܨܒܝܢܐ "([1])
(الإنسان) هو بذلك صورة الله وشبهه، وأنه لأجل ضمير الحق الذي في داخل نفسه يكره الشر. وأن النفس تميل وتعلم ذلك إرادياً".

وبهذا الشرح الفلسفي العميق الذي يقدمه الرهاوي عن نفس الإنسان التي يكون بها ضمير الحق الذي ترفض به فعل الآثام وتميل إلى فعل الخيرات، ويقصد أنه الإنسان يولد بالفطرة بنفسٍ سويةٍ تميل إلى فعل الخيرات وليس العكس. " الأصل في الإنسان الفطرة السليمةً، وعليها ينشأ الإنسان صالحًا، إذا لم يجد من المؤثرات الخارجية ما يصرفه عن حالة الصلاح"[2] وبهذا يكون اتباع هوى النفس وضعف الإيمان هما عوامل ذاتية وهما أساس الانحراف عن الفطرة السليمة .

طيماثاوس الأول (٧٢٧-٨٢٠م) ولد في مدينة أربيل الشمالية وقد استقى علوم الفلسفة والمنطق وله عدة رسائل منها الرسالة ٥٩ وهي عبارة عن مناقشة طويلة أجراها مع أمير المؤمنين، استعرض خلالها مبادئ العقيدة المسيحية التي دافع عنها بدقة بدون أي تنازل عن رأيه أو تجريح في الأخر أمام الخليفة المهدي.[3]

يرجع الفضل إلى معرفتنا بمؤلفات طيماثاوس الأول كتاب فهرس المؤلفين للصوباوي، هناك العديد من المؤلفات والرسائل التي اهتم فيها طيماثاوس بموضوع النفس من خلال رسالته التعرف على النفس فيقول:

" إنها طبيعة عاقلة حية ذكية خالدة غير قابلة للتجزئة، مخلوقة من لا شيء في الجسم بإرادة الله؛ لمنح الكمال والتكوين للبدن وللبقاء بدون انفصام منه إلى ما لا نهاية بقوة الروح القدس"[4]

كما اهتم طيماثاوس بمعرفة الخواص أو القوى المرتبطة بالنفس فهي قوى العقل والإرادة والغضب والشهوة التي تتمتع بها النفس كما يراه هو و أغلب الفلاسفة السريان حيث أنها جميعها مرتبطة بالنفس. كما تطرَّق إلى موضوعات عدة عن حرية الاختيار وأمور جدلية أخرى.

---

[1] ܫܬܬ ܡܐܡܪ̈ܐ ܕܝܥܩܘܒ ܐܦܝܣܩܘܦܐ ܕܐܘܪܗܝ, ص٢٣٥،ع٢

[2] محمد عبد الصمد. ظواهر الانحراف الاجتماعي في المجتمع الاسلامي ومعالجتها. دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتا غونغ. المجلد الرابع، ديسمبر ٢٠٠٧, ص١٥٢.

[3] صلاح عبد العزيز محجوب إدريس، ترجمة معاني القرآن الكريم في الأدب المسيحي، مجلة البحوث والدراسات القرآنية، السنة الثانية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف: مج ٢،ع٣. ٢٠٠٧م.

H. Gismondi,chronique Patricale Patriarchies' Nestorianorum Commentaria .Rome 1896-1899, p17[4] .

ماري بن سليمان. كتاب الأسرار المعروف بكتاب المجدل. أخبار بطاركة كرسي المشرق..

أحودمية ولد في مستهل القرن السادس في" بلد" اسكي موصل حاليًا، الواقعة على نهر دجلة، على الأغلب كان كاتبًا نسطوريًا، قام بتأليف العديد من الكتب الفلسفية المختلفة[١], يشير المؤلف عبد يشوع الصوباوي ١٣١٨م في فهرس المؤلفين إلى عشرة أعمال قام بتأليفها، منها خمسة مؤلفات فلسفية منها: النفس البشرية، حرية الاختيار، تعريف مواضيع المنطق كافة، وكتاب عن ماهية الإنسان باعتباره عالمًا مصغرًا، وكتاب أخر عن تكوين الإنسان ونشأته"[٢].

تَعرَّض أحودمية [٣] في كتابه عن تكوين الإنسان ونشأته كيف أن الإنسان يُشكل تجمعًا عجيبًا مكوَّن من جزأين هما النفس والجسد. وتحدث باستفاضة عن ذلك فيقول:" لنبدأ دراستنا عن الإنسان بدراسة النفس، فهي في الواقع تُشكل مبدأ وأساس جميع الأعمال وجميع التصرفات والأقوال، إذ إن حركات الجسم هي التي تؤدي إلى أن تبرز هذه الأعمال ، ويُصنِّف أحودميه قوي النفس التي تتمثل في العقل والحياة وتنقسم القوى الحيوية بالنسبة له، إلى اثنين هما الغضب والرغبة، ثم يعود بعد ذلك إلى موضوع الاتحاد الحاصل بين الجسد والنفس ويوضح كيف تتحد هذه القوى مع حواس الجسم الخمس، أي البصر والسمع واللمس والذوق والشم, ويُشير إلى دور الأعضاء التي تعمل على توجيه هذا الجسم وتحريكه." [٤]

وهذا ما يُسمى "بالانحرافات الباطنية " هي عبارة عن خواطر شر تجمع بين أفكار ومشاعر مُنحَرِفة تُلِحُ على النفس، وتكررها، فإذا سلك الإنسان وراءها استقرت في نفسه، وأصبح لها تأثير على سلوكه الظاهر، وإن قاومها ذهبت عنه ومنها: اتباع الهوى والنفس الأمَّارة، والمبالغة في الغضب، والعُجب واليأس وغيرها الكثير"[٥]

وإن كانت هذه النظرة الفلسفية الدينية التي لها أبعاد اجتماعية ودينية تبعُد أحيانًا عن النظرة الأدبية واللغة الشعرية التي تناول بها الشعراء هذا الموضوع أي النفس والجسد كما سيتراءى لنا في الشواهد.

---

[١] البير أبونا, أدب اللغة الآرامية . ص٢٥٤

[٢] عبد يشوع الصوباوي. فهرس المؤلفين, يوسف السمعاني روما ١٧١٩-١٧٢٨ المكتبة الشرقية , الجزء الثالث, ص٢-٣٦٢.

[٣] ذكر ألبير أبونا في كتابه عن وجود ثلاثة أو أربعة أشخاص باسم احودامه وأن منهم أحودامه مؤلف الكتب التي ذكرها عبد يشوع الصوباوي، والتي نشر منها " فرنسيس نو" المقالة في النفس والجسد في الباترولوجية الشرقية,
للمزيد انظر: ألبير أبونا . أدب اللغة الآرامية . ص٢٥٦

[٤] فرنسيس نو . تاريخ أحودمية وماروتا, يليه بحث "احودميه عن الإنسان" في مخطوط محفوظ بالمتحف البريطاني تحت رقم ١٤٦٢٠.

F.Nau. Histoire d Ahoudemmeh et Maroula. Suivi du traite d Ahoudemmeh demmeh sur l Homme. Patrologia Orientails .Paris 1906, p105-107 .

[٥] محمد عبد الصمد. ظواهر الانحراف الاجتماعي في المجتمع الاسلامي ومعالجتها, ص.١٥٧

ابن العبري ١٢٢٦-١٢٦٨م الذي لُقبَ أيضًا بأبو الفرج ابن العبري، وُلِد في ملطية قاعدة أرمينيا الصغري عام ١٢٢٦م، له العديد من الأعمال مثل: الفلسفة، مثل كتاب (زبده الحكمة)، وكتاب (تجارة الفوائد)، وكتاب (البؤبؤ) أو (الأحداق)، وكتاب صغير يسمى (حديث الحكمة)، كما كتب عدة رسائل في علم النفس البشرى، ألف بعضها على نسق الفيلسوف العربي (ابن سينا)، والبعض الآخر على نسق (أرسطو). كما تناول الحكمة والعقائد وموضوعات أخرى عديدة في قصائده، وفي هذا السياق يصف (بولس السمعاني) قصائده بأنها "متسمة بميسم الجزالة والسهولة، مُفرغة بقالب شعري أنيق لا تكلف فيه ولا تقصير، خلافًا لنساطرة عصره "[١]

اهتم ابن العبري بالنفس البشرية اهتمامًا بالغًا في قصائده وكتاباته؛ حيث أفرد لها العديد من بحوثه الفلسفية؛ كما اتخذها موضوعًا شاعريًا في ديوانه الشعري المعروف بـ"الأوزان في قصيدة له بعنوان "ܙܘܓܐ" فبدأ قصيدته مُخاطبًا إياها "بالحمامة الفتية"، وكان يتغنى بسحرها وجمالها وروحانيتها، وتلك الصفات التي ميزها الله بها؛ لكي تتخلص من رق الجسد حتى تستطيع التمرد على نزواتها وهفواتها.[٢]

ابن المعدني١٢٦٣م: سُمِّي "هارون"، من أشهر الشعراء في اللغة السريانية والعربية، له ديوان شعر يتألف من سبعة وأربعين صفحة، نظم أشعار ديوانه على البحر السروجي، له قصائد في النفس وشرف النفس وسقوطها في العصيان، قصيدة في طريق الكاملين وطبقاتهم وأخري، وله كتب طقسية وخطب وشرَّع سبعة قوانين منها ستة في دير حنانيا وهو مفريان ووضع السابعة في منشور أصدره في بطريركيته كتب قصيدته المشهورة عن النفس بعنوان " ܡܐܡܪ "[٣]

المحور الثاني: صيغ القصيدة الحوارية (أنواعها- أهميتها)

الحوار هو" اللغة الحكائية أو القصصية وله ثلاثة أشكال: لغة السرد، لغة الحوار، لغة المناجاة أو ما يُسمى بالمونولوج"[٤] ولغة السرد هي اللغة السائدة في الكتابات الأدبية والقصصية والمسرحية ، ولغة المناجاة هي هي" حديث النفس، وهناك اللغة التي تقع وسطًا بين السرد والمناجاة فهو الحوار" [٥]

---

[١] بولس السمعاني: تاريخ الآداب السريانية. مطبعة المرسلين اللبنانيين، لبنان، سنة ١٩٣٦م، ج ٤، ص٦٧

[٢] عبادة فوزي السمان. ديوان ابن العبري (الأوزان) ترجمة ودراسة أسلوبية. رسالة دكتوراه. جامعة القاهرة ٢٠١١م. ص ١١.

[٣] مي فتحي محمد. تأثير ابن سينا ٣٧٠هـ-٩٨٠م) في أعمال الأديب السرياني" يوحنا ابن المعدني" قصيدة ܡܐܡܪ الطائر أنموذجًا. رسالة ماجستير .جامعة الاسكندرية.٢٠٢٢م. ص ص٣٠-٢٧.

[٤] عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد. الكويت: عالم المعرفة ١٩٩٨.ص١١٤

[٥] عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص١١٦.

للحوار صيغ وأنواع ووظائف في النص الأدبي لكن الحوار في الشعر يختلف بطبيعته عن الحوار في المسرحية والقصة، غير أنه لا يبتعد كثيرًا عنهما من حيث الوظيفة الناتجة عن الحوار، يأتي الحوار في الشعر مختزلا ومكثفًا إلا أنه يحمل في طيّاته كثيرًا من الدلالات والجماليات التي لا تكون في قالب آخر[١]

صيغ الحوار: للحوار صيغ وأشكال يستخدمها الشاعر في شعره منها: الصيغة القولية والسؤال، واللوم. ومشتقات الأفعال ك" سائلة" و"لائمة" و" قائلة" وصيغة النداء التي لها علاقة وطيدة بالحوار وذلك لأنها قائمة على تنبيه المخاطب. والطلب المباشر من المقابل، وصيغة الاستفهام التي لها من الخصائص الجمالية والسمات المميزة في الحوار، وفعل الأمر وهذا كله يعد من صيغ الحوار.[٢]

يقوم الحوار في ميمر السروجي على أساس الصيغة القولية، فهي القوة المكوِّنة للحوار لدى الشاعر، بهذا يكون هذا النموذج الحواري يقوم على أساس الفعل "قال" في زمن الحالية في صيغة المذكر (يقول – قائل) التي يعبر عن الجسد في الحوار، والنفس تتحدث بصيغة المؤنث في" تقول- قائلة" لتكشف كل شخصية عن وجهه نظرها في الموضوع الذي هو محور الحوار أو لبُ القصيد، أي أن صيغ الحوار لدى الشاعر جرت بين الأساليب المختلفة كالنداء، والنهي، والأمر، والاستفهام، لكن الأهم عند الشاعر هو الصيغة الأصلية للحوار أي الصيغة القولية(يقول- تقول).

نماذج من الصيغ القولية محللة في الحواريات الشعرية الثلاث

ذكر يعقوب السروجي في **الميمر الثاني**:[٣]

ܩܵܠܵܐ- ܐܲܡܲܪ ܩܵܠ ܠܵܐ ܐܲܡܲܪ ܡܲܢ ܩܵܠ ܩܵܠܵܐ-

ܡܲܠܟܵܐ ܕܲܐ ܐܲܡܲܪ ܠܲܟ ܩܵܠ ܐܲܡܲܪ ܠܲܟ

ܩܵܠܵܐ- ܐܲܡܲܪ ܩܵܠ ܩܵܠܵܐ ܕܲܐ ܐܲܡܲܪ ܠܲܟ

ܐܲܡܲܪ ܠܲܟ ܡܲܢ ܐܲܡܲܪ ܠܲܟ ܡܲܢ ܩܵܠ ܐܲܡܲܪ

الجسد: يقول الجسد كان يشار إلى قبل أن أُبعث

من داخل القبر . أنه العذاب يوجد للأبد.

النفس: تقول النفس طوبي للعذارى والقديسين

الذين ينتظرون البعث أينما يكون (يأتي).

تضمن فعل القول على لسان النفس والجسد في هذا الميمر الشعري للسروجي حوالي اثنان وأربعين مرة خلال القصيدة كلها، كما قد تتنوع صيغ الحوار عند

---

[١] سيد مهدي مسبوق. شهرام دلشاد. الحوار في شعر أبو نواس. مجلة الجمعية الايرانية للغة العربية وآدابها. العدد ٣٨ .١٣٩٥. ص٤

[٢] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٢. ص٣٣.

[٣] ܡܲܪ ܝܲܥܩܘܒ ܣܲܪܘܓ̈ܝ؛ ܡܶܡܪ ܬ̈ܪ ܡܲܕܒ̈ܪܢܘܬ̈ܐ ܕ̈ܝ ص ٩٧.

الشاعر، ليس فقط استعمال صيغة القول، وانما استعمال أساليب أخرى متنوعة، وهذا التنوع مثل استعمال صيغ الاستفهام ܡܢܐ ܗܘ" طرح السؤال على المخاطب، لا لكي يفهم قضية لا يعرفها؛ بل ليعلمه ويؤنبه ويأتي به إلى جادة الصواب"[١].

فمثلا يقول السروجي في حديثه عن النفس والجسد[٢]

ܦܓܪܐ- ܡܐ ܕܦܓܪܐ ܡܢܐ ܠܝ ܥܒܕ ܒܝ

ܘܠܡܢܐ ܣܓܝ ܥܠ ܗܢܘ ܠܝ ܠܡܐܟܠ ܚܢܢ

الجسد: يقول الجسد بماذا أتعزي، لا أعلم

وكل ذنوبي مصفوفة أمام عيناي؟

استعمل الشاعر هنا أداة الاستفهام في قوله (ܡܢܐ) بمعنى بماذا على لسان الجسد وهو يصف حاله الذي يستشعر فيه الندم والآسي والشعور بالذنب، فيقول بماذا اتعزى، ثم يستعمل النفي في قوله (ܠܝ ܥܒܕ ܒܝ لا أعلم) واستعمال الجملة الخبرية المنفية للدلالة على ثبوت الأمر بعدم المعرفة، بماذا يتعزى وكيف يتعزى من هذه الذنوب الكثيرة التي تحيط به وتصطف أمام عيناه، كما استعمل الشاعر التشبيه هنا في قوله (ذنوبي مصفوفة أمام عيناي) وكأن الذنوب وهي شيء معنوي يجسده ليصبح شيئًا ماديًا حسيًا يقف في صفوف أمامه، ويمكن أن يُرى بالعين المجردة.

ثم يقول الشاعر في موضع أخر مستفهمًا بشكل استنكاري[٣]

ܦܓܪܐ- ܡܐ ܕܦܓܪܐ ܡܢܐ ܠܝ ܐܝܬ ܒܗ ܛܒܘܬܐ ܕܐܡܢܬ ܗܫܐ

ܐܝܟ ܙܝܬ ܒܪ ܠܐ ܐܬܟܢܫ ܠܝ

الجسد : يقول الجسد ما الفائدة أن آمنت الآن؟

أين زيت البر لم تجمعي لي؟

يبين الشاعر في هذا البيت على لسان الجسد مدى حزنه وشقائه، وتساؤله هنا بغرض التحسر وإظهار اللوعة والندم في قوله (ܡܢܐ ܗܘ)، فاستعمل أداة الاستفهام (ܡܢܐ) دلالة على تكثيف مشاعر الحزن والأسى التي يشعر بها الجسد، فالأبيات تحمل في طياتها أبعادًا إيحائية تنسجم مع موقف الإنسان بشكل عام، والجسد بشكل خاص، فالموقف هو الذي يفرض على الشاعر اختيار الأسلوب فالشاعر الذي ينفطر قلبه حزنًا وألمًا، وهو يصف أحوال الجسد من ندم وحزن على هذا المصير الذي لا مفر منه، يستعمل صيغ متعددة للحوار منها النفي والسؤال

[١] يوحنا دولباني. الشعر عند السريان. ص٧٣

[٢] ܡܪ ܚܢܢܐ ܕܪܝܫܢܐ؛ ܚܢܢܝ ܕܪ ܡܪܗܠܐ ܕܡܪ ܐܒܓܪ ܥ ٩٨

[٣] ܡܪ ܚܢܢܐ ܕܪܝܫܢܐ؛ ܚܢܢܝ ܕܪ ܡܪܗܠܐ ܕܡܪ ܐܒܓܪ ܥ ١٠٠

والنهي للتعبير عن حالة الجسد والنفس بشتى السبل. فنجده يقول أيضًا في موضع آخر في الميمر الثاني[1]

ܢܦܫܐ ܡܢܘ ܕܢܦܫܐ ܗܠܝ ܐܝܟ ܐܢܫ̈ܐ ܙܥܘܪ̈ܐ ܒܓܗܢܐ ܡܬܟܢܫ̈ܝܢ

ܠܡܐ ܗܠܝ ܐܝܟ ܐܢܫ̈ܐ ܙܥܘܪ̈ܐ ܒܓܗܢܐ ܡܬܟܢܫ̈ܝܢ

تقول النفس: ما الفائدة أن رأينا أشخاص أشرار

ملقون في جهنم معنا؟

يكرر الشاعر هنا السؤال (ܡܢܘ ܗܠܝ ܐܝܟ) ولكن على لسان النفس، وكأن السؤال هنا يحمل في طياته أبعاد دلالية مختلفة حيث يمتزج فيها الحث بالزجر. جاءت صيغة السؤال لا للاستفهام عن شيء ما، ولكن تتجلى مشاعر الحزن والآسي من الخوف من المصير المحتوم، وأن تشاركا فيه مع الأشرار، فتتساءل النفس: بماذا يفيد أن يكون في جهنم أشرار؟ بل كان من الأفضل أن لا تُلاقي النفس هذا المصير، وأن لا يُلاقي أحد أيضًا هذا المصير حتى الأشرار، فلا فائدة للنفس من ذلك، بل الفائدة في أن تنجو النفس ومن معها من جهنم.

صيغ النداء ܣܓܝܐ ܕܩܪܝܐ من ضمن صيغ الحوار وهو ما يُشار إليه أيضًا في السريانية بالهتاف ܗܬܦܐ هو إطلاق الصوت بحرف النداء أو ما يشابهه؛ لإظهار اللواعج المخفية بالنفس، كلواعج الحب والفرح أو البغضة" [2]

يذكر ابن العبري عن حروف النداء " أوّ حروف للنداء العام أو الخاص، ويكون لغير النداء أيضاً لأنه قد يأتي للتعجب أو الشكوي أو التوبيخ أو غيرها، وقد يأتي النداء أيضاً بدون الحرف أوّ لأن النداء يكون بالحرف أوّ أو بحرف أخر من حروف النداء كالحرف ܐ ܐ ܐ "[3]

كما ورد في السوغيث الأول : [4]

ܐ ܡܪܝ ܕܩܪܝܬ ܠܦܓܪܐ ܘܠ ܐܡܪ ܠܝ ܡܕܡ ܠܐ ܡܫܟܚܬ

يا أيها القاضي اذهب للجسد ولا تضربني فأنا لم أفهم!

نلاحظ هنا استعمال أداة النداء في قوله (ܐ ܡܪܝ) يا أيها الديَّان، للدلالة على الاستغاثة بطلب النفس ألا تُصاب بالأذى، كما تدل صيغة النداء هنا على قرب المنادي الذي يحقق للنفس ما تشاء من طلب، فأغراض النداء هي: " يكون النداء لطلب الإقبال وأيضاً يكون للاستغاثة والتعجب، المدح، الذم وغير ذلك ولهذا فإن النداء من الجمل الإنشائية التي تتطلب نوعاً من الحالة الشعورية القائمة علي الطلب

---

[1] ܡܐ ܕܡܪܝ ܡܪܕܘܬܐ؛ ܡܡܪ ܚܕ ܡܕܡܪܫ ܒܫܘܠܡ ܕܒܝܬ ܠܥܙܪ ص ١٠١

[2] يوحنا دولباني . الشعر عند السريان, ص ٧١

[3] أحمد الجمل، الفعل والحرف من كتاب "كتاب الأشعة" لابن العبري(ترجمة ودراسة), رسالة دكتوراه, جامعة الأزهر.١٩٩٤م. ص ٢٤٢.

[4] ܡܐ ܕܡܪܝ ܡܪܕܘܬܐ؛ ܡܡܪ ܚܕ ܡܕܡܪܫ ܒܫܘܠܡ ܕܒܝܬ ܠܥܙܪ ص ٨٨.

والتبليغ بين المتكلم والمخاطب، والهدف من ذلك التبليغ هو الوصل والكشف عن الوظيفة وهي تنبيه المخاطب، وقد يتحقق سياقات شتي للفت انتباه المتلقي وموقعه ومنزلته التي تحدد نمط النداء"[1]

كما ورد في موضع أخر:[2] " ܬܐ ܠܟܝ ܐܘ ܦܓܪܐ ܡܝܘܬܐ تعالى أيها الجسد الفاني".

ذكر النحاة السريان المحدثين مثل المقدسي عن حروف النداء، وذلك من خلال تقسيمه الحروف إلي قسمين وهما حروف تزين الكلام مثل: ܗܝ– ܕܝܢ –ܓܝܪ .وحروف واجبة تتمم المعني وهي مجموعات مختلفة طبقاً للمعني فمثلاً أحرف النداء وهي: ܐܘ– ܐܝ– ܐܘܝ– ܐܝܢ."[3]

كما يقول الكفرنيسي عن النداء وجواز حذف أداة النداء في حال كان المنادى مكررًا " الندا هو طلب إقبال المخاطب بحرف من حروف الندا وهي أربعة ܐܘ– – ܐܘܝ– ܐܝ – ܗܝ مثالها ياربي ܐܘ ܡܪܝ –ܐܘ ܐܚܬܝ يا أخواتي ، كما يجوز حذف حرف النداء إذا كان المنادي مكرراً نحو قولنا: ܐܒܪܗܡ ܐܒܪܗܡ ابرؤم ابرؤم" ابراهيم ابراهيم ܡܪܬܐ ܡܪܬܐ " مرتا مرتا"[4] . قد يأتي النداء أيضاً بدون الحرف ܐܘ وإن كان المنادى غير مكرر، مثل قوله :[5]

ܢܦܫܐ- ܫܡܥ ܕܝܢܐ ܘܥܒܕ ܚܕܐ ܒܝܢܝ ܠܦܓܪܐ ܕܐܚܝܕ ܥܡܝ
ܐܢܗܪ ܒܟܐܢܘܬܟ ܒܨܐ ܟܠ ܘܗܒ ܠܝ ܟܠܝܠܐ ܕܚܕܝܘܬܢ.
ܦܓܪܐ- ܫܡܥ ܡܪܝ ܘܚܙܝ ܐܢ ܚܫܐ ܟܠܝܠܐ ܢܦܫܐ ܠܐ ܬܟܠܝܢܝ.
ܘܐܢ ܣܟܠ ܐܢܐ ܐܦ ܠܗ ܦܪܥ ܕܗܐ ܒܠܥܕܝܗ ܡܛܘܠ ܠܐ ܚܛܐܬ܀

النفس: اسمع (يا أيها) الديَّان واجعلني واحدا بيني وبين الجسد الذي يتحد معي.
أشرق بعدلك يا كاشف الكل وهَب لي أكليل لاتحادنا
الجسد: اسمع (يا) سيدي وانظر إن تحمل النفس أكليلًا، فلا تحرمني!
وإن أسأت أنا أيضا لها فعاقبني فأنا من دونها لا أخطئ أبدًا.

وردت صيغة النداء في ثلاثة مواضع في الأبيات السابقة مع حذف أداة النداء في قوله (ܫܡܥ ܕܝܢܐ- - ܫܡܥ ܡܪܝ- ܒܨܐ ܟܠ) حُذِفت أداة النداء هنا للدلالة على

[1] عبادة فوزي محمد. السياق ودلالته في القصص السرياني من خلال " قصة السيدة مريم العذراء "نموذجا. مجلة كلية الآداب. جامعة سوهاج. العدد (٤٥) اكتوبر ٢٠١٧. ص١٨

[2] ܗܘ ܟܬܒܐ ܡܟܬܒܢܘܬܐ؛ ܡܟܬܒ ܒܝܕ ܡܩܕܫܝܐ ܕܒܝܬ ܐܝܩܠܝܣܝܐ ܝ ١٠٧

[3] سمر ابراهيم فراج. الحروف في اللغة السريانية، رسالة دكتوراه. جامعة القاهرة٢٠٠٤. ص٣٢.

[4] بولس الكفرنيسي.غرامطيق اللغة الآرامية السريانية (صرف ونحو) . بيروت ، ط٢ ، ١٩٦٢.ص٤٢٢.

[5] ܗܘ ܟܬܒܐ ܡܟܬܒܢܘܬܐ؛ ܡܟܬܒ ܒܝܕ ܡܩܕܫܝܐ ܕܒܝܬ ܐܝܩܠܝܣܝܐ ܝ ٩٢

قرب المنادى في الابتهال له وطلب النجاة منه، كما اتضح مزج صيغتي الدعاء والنداء في تلك الأبيات في استعمال فعل الأمر(ܐܬܐ) وتكراره في (ܐܬܐ ܡܪܝ- - ܐܬܐ ܒܥܝ) جاء هنا التكرار ليدل علي التأكيد أي تأكيد الفكرة، وهو طلب النفس والجسد كلاهما من الله الاستماع لشكواهما، وكلُ بمناجاته فالشاعر اختار كلمة الديَّان للنفس للدلالة على محاسبتها وكأنها في موقف حساب دائم على أفعالها وتحريضها للجسد على حب الشهوات، أما الجسد اختار له أن يقول يا رب وكأنه يطلب دائما الرحمة ويلتمس العطف من الله بأن يتجاوز عن سيئاته التي قام بها من تحريض النفس، فاختيار الشاعر هنا للألفاظ جاء ليدل على دلالات نفسية قوية بعيدة المدى توحي بالموقف، وتجعل القارئ يستشعر بُعد الأفكار المطروحة ومدى مقاربتها للواقع المادي الذي يعيشه.

وقوله أيضًا في موضع أخر:[1]

ܩܠܝܢ- ܐܬܐ ܥܢܝ ܗܘ ܡܢ ܗܘ ܐܢܫ ܠܟ ܡܢ ܐܢܫ ܠܟ
ܟܠ ܚܠܡ ܕܒܚܠܡ ܐܢ ܒܥܝ ܡܕܡ ܕܐܢ ܒܥܝ ܡܕܡ ܕܐܢ ܒܥܝ ❖
ܢܦܫܟ- ܚܢܢ ܥܒܝܕ ܐܝܬ ܠܟ ܚܢܢ ܥܒܝܕ ܐܝܬ ܠܟ
ܡܫܬܡܫ ܐܢ ܩܠܝܢ ܒܬܝ ܐܢ ܩܠܝܢ ܒܬܝ ❖

الجسد: يا كاشف الحقيقة بدون تفرقة — الميت لا يقتني الرغبة
على كل ما يكون شهيًا — أنتِ اذا التي تستدرجيه
النفس: طاهرة ونقية على حد سواء — خلقني الخالق منذ البداية
واستعملك أيها الجسد الكريه — دنسوني باتحادي معك

وردت صيغتين للنداء الأولي بدون أداة نداء والأخرى باستعمال أداة النداء (ܐ) ،الأولي في قوله (ܐܬܐ ܥܢܝ) كاشف الحقيقة، وجاء النداء هنا للدلالة على المناجاة والتعظيم وحذف أداة النداء ، ثم استعمل أداة النداء في قوله (ܐ ܩܠܝܢ ܒܬܝ) يا أيها الجسد الكريه، وقد حمل النداء معنى الذم واستنكار الجسد وتحقيره وهذا في إطار سياق الموقف الكلامي الذي ورد فيه الحوار. فسياق الموقف يدل علي العلاقات الزمنية والمكانية التي يجري فيها الكلام أو هو كما ذكر عبد القادر عبد الجليل هو" مجموعة الظروف التي تحيط بالحدث الكلامي ابتداء من المرسل والمرسل إليه بمواصفاتهم وتفاصيلهم المتناهية في الصغر".[2] أي أن معرفة كل القرائن والظروف التي تحيط بالمتكلم والمستمع ودراسة البيئة الزمانية والمكانية له دور هام في معرفة المعني المقصود في السياق فيساعد في إزالة اللبس والغموض عن النص.

[1] ܣܐ ܚܢܢ ܥܒܝܕ ܐܝܬ ܠܟ ܡܢ ܐܢܫ ܠܟ ܡܢ ܐܢܫ ܠܟ ؛ ܡܡܪ ܥܡ ܡܪ ܡܪ ܚܢܢ ܥܒܝܕ ܐܝܬ ܠܟ ، ١٠٣.

[2] عبد القادر عبد الجليل. علم اللسانيات الحديثة. سلسلة الدراسات اللغوية ،دار أزمنة ١٩٩٨ص٥٤٣.

صيغ الدعاء ܩܛܠܐ" هو عند البلغاء أن يطلب المرء الخير أو الشر للغير " [١] فالأول كقول الشاعر كما ورد في السوغيث الأول:[٢]

ܫܡܥ- ܐܡܪ ܒܝ ܡܪܝ ܘܐܬܪ ܒܝ ܘܗܒ ܠܝ ܠܐ ܟܠ ܚܠ
ܕܝܢܟ ܡܐ ܕܐܟܠ ܠܐ ܫܒܥ ؛
ܐܟܠ- ܐܡܪ ܒܝ ܘܐܬܪ ܒܝ ܐܟܠ ܠܐ ܫܒܥ ܚܠ ؛

النفس: اسمع إيها الديَّان واجعلني واحدا بيني وبين الجسد الذي يتحد معي
أشرق بعدلك يا كاشف الكل و هَب لي أكليلًا لاتحادنا.
الجسد: اسمع يا ربي وانظر ان تحمل النفس أكليلًا، فلا تحرمني!
وإن أسأت أنا أيضا لها فعاقبني فأنا من دونها لا أخطئ أبدًا.

نلاحظ استعمال أفعال الأمر في قوله (ܐܡܪ - ܐܬܪ - ܗܒ ܠܝ – ܘܐܬܪ- ܐܡܪ) في عدة مواضع في الأبيات السابقة الحوارية بين النفس والجسد، فيتضح فيها مشاعر ولواعج نفسية من فقدان الأمل، والحسرة والحزن على المصير المؤلم، فيطلب الجسد من الله أن يسمع وينظر إليه بعين الرحمة وأن لا يحرمه أن يُكلل بأكليل من الخيرات باعتباره متحدًا مع النفس، وهو مازال يذكر بأن الخطيئة التي كان يفعلها ماهي إلا تحريض من النفس وأن لولاها لما كان هو المخطئ النادم. ثم تتوالي أفعال الأمر الذي يدل علي تأكيد الطلب والإلحاح في الدعاء. في قوله(اسمع- حل- اشرق – وامنح- وعاقب) يدل علي الترتيب والتعقيب أي الترتيب في الأحداث الفعلية فالبداية يسمع يم يحل ثم يشرق بنوره وعدله على المسكونة ويعطي ويمنع كما يشاء.

الأمر كما ذكر القرداحي هو " قسمان : أمر بالصيغة ويختص بالفاعل المخاطب نحو اَكول ܐܟܘܠ كُل، وأمر بالمضارع ويشترك فيه الفاعل ونائب الفاعل المتكلم والمخاطب والغائب وهذا الغالب نحو: "ܐܠܒܫ ܟܣܐ ܕܚܝܠܐ ܕܝܢܐ لتلبس الخزي إلي يوم الدين"[٣] كما ذكر الكفرنيسي أن الأمر نوعان أمر بالصيغة ويختص بالمخاطب نحو ܩܘܡ قم، وأمر بالمضارع ويشترك بين المتكلم والمخاطب والغائب نحو: ܢܩܘܡ لِنَقُم".[٤]

الأمر بهذه الصفات أمر حقيقي إلزامي تتحول فيها صيغ الأمر إلي سياقات متنوعة؛ لذا يتطلب هنا تتبع صيغ الأمر في الأبيات من خلال السياق، ومن هذه

---

[١] يوحنا دولباني .الشعر عند السريان . ص٧٥

[٢] ܗܘ ܕܩܛܠܐ ܕܩܛܠܐ؛ ܕܡܬܥܡ ܥܠ ܡܕܡܗܠܝܢ ܕܡܐ ܕܐܟܠܥܘܢ ي ٩٢

[٣] جبرائيل القرداحي. المناهج في النحو والمعاني عند السريان. روما ١٩٠٣. ص١٢٤.

[٤] بولس الكفرنيسي . غرامطيق اللغة الآرامية السريانية (صرف ونحو) . بيروت ، ط٢ ، ١٩٦٢، ص١٦٥.

السياقات الالتماس والتحذير والتضرع والدعاء، فنلاحظ هنا أن الشاعر استعمل في موضع آخر في الصفحة ذاتها في البيت الأخير صيغة الدعاء، من الأدنى إلي الأعلى ودل سياقه علي الدعاء الذي " يرتد سياقه إلي المتكلم فيوجه الطلب علي حال التضرع والخضوع كما يرتد إلي المتلقي المباشر حيث يكون هو الأعلى مطلقاً أو بالنسبة للمتكلم وذلك نحو قولنا اللهم سامحني وهو يرتد في العمق إلي أتضرع لله أن يسامحني" [1]، أي الالتماس بأن يطلب لهم أي النفس والجسد الرحمة والشفقة في هذا الملكوت السرمدي غير زائل.

ܡܫܘ ܠܗܘܢ ܡܢ ܕܚܘ ܠܗܘ ܚܘܪ ܒܪ ܥܠܡܐ ܗܢܐ ܕܝܠܗ ❖
اشفق عليهم ما أظهرت في هذا الملكوت السرمدي

يقول في موضع أخر[2] " ܫܘܡ ܥܠܝܢ ܥܡ ܟܠ ܕܚܝܠ ܘܡܚܝܠ" اشفق علينا واجعلنا عند يمينك.

يستعمل الشاعر هنا فعل الأمر في سياق الدعاء حيث يحمل الصيغة الطلبية لله ، فهو دعاء بالصيغة الطلبية من الأدنى إلى الأعلى، بشكل فيه التماس ورجاء وتضرع، فيستجدي الشاعر من قدرة الله العلي أن يرحمهم ويجعلهم من أهل اليمين.. فيقول الشاعر:[3]

ܢܦܫܐ - ܟܠܠܢܝ ܒܟܠܝܠ ܕܡܠܟܐ ܘܐܦܢܝ ܒܫܦܝܪ ܕܡܠܟܐ
ܗܘ ܕܟܠ ܡܕܡ ܒܥܐ ܠܗ ❖ ܐܝܬ ܠܗ ܫܘܒܚܐ ܒܟܠ ܫܦܝܪ
النفس: كللني بأكليل الملوك وأغنني بفضائل الملوك
ذاك الذي ينتظر كل شيء فأظهرتني كالمتواضعين .

نلاحظ في الأبيات السابقة بنية فعل الأمر على لسان النفس في قوله (ܟܠܠܢܝ - ܐܦܢܝ كلّلني- واغنني)، حيث يبدأ حديثه باستعمال فعل الأمر في سياق الطلب والاستجداء و الإحساس بفضائل الملوك ويقصد بهم الشاعر (الملوك الأخيار) التي تطلب النفس أن تتشبه بهم وأن تكون مثلهم، جاء فعل الأمر للدلالة علي ذلك بإسناد فعل الأمر إلي ضمير الياء للمتكلم وهو المفعول به مسبوقاً بنون الوقاية، ثم قوله أن هذا هو الهدف المنشود الذي ينتظره كل إنسان، أن يكون كالمتواضعين.

كما وردت صيغ أخرى للدعاء تحمل في سياقها الأمر بالصيغة، الذي يختص بالمخاطب كما ذكر الكفرنيسي، مثل قوله:[4]

ܢܦܫܐ- ܐܢܬ ܠܐ ܐܢ ܩܢܝ ܒܝ ܚܝܐ ܕܐܢ ܒܥܐ ܠܟ ܡܢ ܕܐܝܬ ܠܟ

[1] محمد عبد المطلب.البلاغة العربية قراءة أخري،الشركة المصرية العالمية، لونجمام١٩٩٧ ص٢٩٦.

[2] ܡܪ ܐܒܪܗܡ ܟܚܕܐ؛ ܚܢܢܐ ܕܢ ܡܕܡܠܟ ܒܝ ܡܪܝ ܐܝܟ ܕܐܡܪ ي ١٠٢.

[3] ܡܪ ܐܒܪܗܡ ܟܚܕܐ؛ ܚܢܢܐ ܕܢ ܡܕܡܠܟ ܒܝ ܡܪܝ ܐܝܟ ܕܐܡܪ ي ١٠٥

[4] ܡܪ ܐܒܪܗܡ ܟܚܕܐ؛ ܚܢܢܐ ܕܢ ܡܕܡܠܟ ܒܝ ܡܪܝ ܐܝܟ ܕܐܡܪ ي ١٠٧

ﻳﺎ ﺟﺴﺪ اﻟﻔﺎﻧﻲ ﺗﻌﺎﻟﻲ ﺧﺬ اﻟﺼﺤﺔ واﻟﺤﻴﺎة
ﻣﻦ ﻛﺘﺎﺑﺎت اﻟﺨﻴﺮ ﺑﺄﻳﺪي اﻟﻨﻔﺲ اﻟﺸﻘﻴﺔ
ﻟﺘﻜﻦ ﻛﻠﻤﺘﻚ ﺑﺮهﺎن اﻟﺤﻴﺎة ﻟﺬاﺗﻚِ اﻟﺒﻬﻴﺔ
ﻓﺘﻜﺸﻔﻲ ﻋﻨﻪ اﻟﺤﺠﺎب ﺣﺘﻰ ﻳﺒﻠﻎ اﻷرض اﻟﻨﻘﻴﺔ.

النفس: تعالي أيها الجسد الفاني خذ الصحة والحياة
من كتابات الخير بأيدي النفس الشقية
الجسد: لتكن كلمتك برهان الحياة لذاتكِ البهية
فتكشفي عنه الحجاب حتى يبلغ الأرض النقية.

يتضح هنا المزج بين صيغتي الأمر والنداء للدلالة على أهمية المنادي، فيكون استعمال صيغة النداء للدلالة على التنبيه والتفرد في الأمر في قوله " ﻳﺎ ﺟﺴﺪ اﻟﻔﺎﻧﻲ يا أيها الجسد الفاني"، ثم استعمل صيغ الأمر المباشر في قوله " ﺗﻌﺎﻟﻲ- ﺧُﺬ ثم استعمل صيغة المضارع أي الأمر بالصيغة الدالة على الاستقبال في قوله " ﻟﺘﻜﻦ لتكن" فتدل على معنى الاستمرارية والتجدد في حدوث الخير والسعادة للمتحدث عنه. كما ورد في السوغيث الأول: [1]

ﻳﺎ ﻧﻔﺲ ﻟﻢ أﺧﻄﺊ أﺑﺪًا وﻟﻢ أﻧﺤﺮف ﻧﺤﻮ اﻟﺴﻴﺌﺎت!
ﻳﺎ أﻳﻬﺎ اﻟﺪﻳَّﺎن ﺳِﺮ ﻧﺤﻮ اﻟﺠﺴﺪ وﻻ ﺗﻀﺮﺑﻨﻲ ﻓﻠﻢ أﺧﻄﺊ
ﻳﻘﻮل اﻟﺠﺴﺪ ﻣﻌﻲ ﺣُﺠﺘﻲ أن ﻳﺤﻜﻢ ﻟﻨﺎ ﺑﺎﻟﻌﺪل
ﻓﻤﻦ دوﻧﻚ ﻻ أﻓﻬﻢ ﻟﻤﺎذا ﻳﻜﻮن ﻟﻲ اﻟﺰرﻧﻴﺦ (اﻟﺠﺤﻴﻢ) وﻟﻜِ اﻟﺠﻨﺔ؟

يجيب الجسد فيقول: ﻳﺎ ﻧﻔﺲ ﻟﻢ أﺧﻄﺊ أﺑﺪًا وﻟﻢ أﻧﺤﺮف ﻧﺤﻮ اﻟﺴﻴﺌﺎت!
تقول النفس: لم أخطئ أبدًا ولم أنحرف نحو السيئات!
يا أيها الديَّان سِر نحو الجسد ولا تضربني فلم أخطئ
يقول الجسد معي حُجتي أن يحكم لنا بالعدل
فمن دونك لا أفهم لماذا يكون لي الزرنيخ (الجحيم) ولكِ الجنة؟

يستعمل الشاعر هنا في هذا النموذج من السوغيث (الحوار الشعري) بين النفس والجسد عدة صيغ حوارية مختلفة، بدأ بالصيغة القولية في استعمال فعل القول بصيغتي المؤنث للدلالة على حديث النفس والمذكر للدلالة على جواب الجسد في قوله (ﻧﻔﺲ - ﻳﺎ ﺟﺴﺪ)، ثم تتحدث النفس بالصيغة الخبرية المنفية " أني لم أخطئ ولم أميل نحو السيئات"، أي النفي في الجملة الخبرية في قوله(ﻟﻢ ﻳﺎ ﻧﻔﺲ – ﻟﻢ أﺧﻄﺊ أﺑﺪًا) لم أميل- لم أخطئ أبدًا، ثم ينتقل إلى النداء في قوله(ﻳﺎ ﻗﺎﺿﻲ) يا أيها القاضي أو الديَّان، ثم ينتقل إلى استعمال صيغة الأمر في الحوار في قوله (ﺳِﺮ) سِر، ثم استعمال اسلوب الشرط في قوله (ﻧﺤﻮ اﻟﺠﺴﺪ ﻣﻌﻲ ﺣُﺠﺘﻲ أن ﻳﺤﻜﻢ ﻟﻨﺎ ﺑﺎﻟﻌﺪل) يقول الجسد معي حُجتي إن يحكم الديان بالعدل، ثم استعمل

[1] ﻫﻮ ﺟﻮزف ﺳﻌﺪ اﻟﻠﻪ؛ ﺷﺎﻋﺮ ﺳﻮرﻳﺎﻧﻲ ﻣﻦ اﻟﻘﺮن اﻟﺘﺎﺳﻊ ﻋﺸﺮ ص ٨٨.

النهي في قوله(ܐܠ ܬܗܘܐ ܠܝ ܕܚܫܐ) لا تضربني واخيرا استعمل الاستفهام في قوله(ܠܡܢܐ ܐܬ ܒܥܐ ܠܝ ܗܕܐ ܡܠܬܐ؟ هو استفهام استنكاري لا استعلامي، يقصد به التذمر وإظهار اللوعة والحسرة من المصير الذي سيؤول له لكل واحد منهما.
لاحظنا في الأبيات السابقة أن الشاعر عَدَد أساليب الحوار وصيغه بين الصيغة القولية والجملة الخبرية المنفية والأمر والنهي والشرط والاستفهام. فهذا كله أكسب الأبيات صفة الواقعية في الحديث والاستمرارية وأيضًا معنى أعمق للأفكار لكي تصل للقارئ بسهولة ويسر.

القصيدة الحوارية وأنواعها:

القصيدة الحوارية هي نوع من الشعر يعتمد على الحوار بين شخصيتين أو أكثر داخل النص الشعري، وتتنوع القصيدة الحوارية لتشمل مجموعة واسعة من الأشكال التي تختلف في بنيتها ومضامينها. كما تتضمن القصيدة الحوارية العديد من الموضوعات الإنسانية مثل الحب، الصداقة، الغيرة، الخيانة، الحرب، السياسة، وغيرها. منها:

القصيدة الحوارية التقليدية: (المحاورة الشعرية) هي تتميز بوجود حوار مباشر بين شخصيات القصيدة، وقد تحمل طابعًا جدليًا أو حوارًا دينيًا أو فلسفيًا. مثل ما تناولته هذه القصائد الشعرية من خلال الحوار بين النفس والجسد وفيه عرض للأفكار المتباينة من خلال مناظرة كلامية بينهما. يُستخدم هذا النوع من القصائد لإظهار الأفكار المتباينة والمواقف، والمشاعر من خلال لغة الحوار.

القصيدة الحوارية المسرحية: هي تعتمد على الحوار المسرحي ضمن سياق درامي، حيث يتناول النص قضية اجتماعية أو سياسية من خلال حوار بين شخصيات متعددة. مثل "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور. عادةً ما تُستخدم هذه القصيدة لإبراز موضوع اجتماعي أو سياسي " وتتوسل بمستويات متعددة أهمها الاسقاط السياسي الصريح على الواقع الراهن، ثم المستوى الكلاسيكي الذي يبرز لنا الأبطال في صور تراجيدية، ثم مستوى أخر لا يقل أهمية عنهما هو طريق اللغة الشاعرة"[1].

القصيدة الحوارية الرمزية: يستخدم فيها الشاعر الرموز والشخصيات الرمزية في الحوار للتعبير عن أفكار فلسفية أو دينية أو اجتماعية. يُعتبر هذا النوع من القصائد عميقًا ومعقدًا في فهمه بسبب الرمزية المستخدمة. مثال على ذلك قصيدة "التينة الحمقاء" ،"المساء"، "وكن جميلاً ترى الوجود جميلاً"، وغيرها لإيليا أبو ماضي، فهو شعر فلسفي تحتل الفكرة فيه مكانة رفيعة, كما أن الموسيقى القوية العذبة تتردد

[1] محمد عناني. دراسات في المسرح والشعر. دار غريب للطباعة والنشر. ١٩٨٦.ص٤٥-٤٧.

في كل جوانبه. وهو شعر يسبر أغوار النفس الإنسانية، ويجمع بين الشعر الغنائي والقصصي.[١]

" فاستعمال الرمز عند الشعراء لابد أن يرد في السياق الرمزي المناسب، لأن الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى قيم الشعر، هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه، أي أن القوة في استخدام الرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بقدر ما تعتمد على السياق، فهو يضفي عليه طابعًا شعريًا ويكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية"[٢]

القصيدة الحوارية السردية: تتضمن هذه القصيدة حوارًا ضمن سرد قصصي، حيث يتحاور الشخصيات بشكل يسهم في تطور القصة ويكشف عن حبكتها. تظهر هذه الطريقة في قصائد مثل "الأطلال" لإبراهيم ناجي.[٣] وهناك أيضًا **القصيدة الحوارية الفلسفية**: التي تتناول قضايا فلسفية عبر حوار بين شخصيات تعبر عن رؤى فلسفية متباينة مثل قصائد أبي العلاء المعري. وأخيرًا **القصيدة الحوارية التعليمية** التي تُستخدم لنقل الحكمة والمعرفة من خلال حوار بين المعلم والمتعلم مثل "لامية العجم" للطغرائي[٤].

فالشعر التعليمي يهدف إلى تعليم الناس ويشتمل على المضامين الأخلاقية، أو الدينية، أو الفلسفية أو التعليمية عمومًا، أو هو الذي " يراد به الأراجيز والقصائد التاريخية أو العلمية التي جاءت في حُكم الكتب وكذلك الكتب التي نظموها الأدباء، فجاءت في حكم الأراجيز والقصائد مثل ألفية الإمام محمد بن مالك في النحو العربي وغيرها مما يجمع قضايا العلوم والفنون وضوابطها" [٥]

بشكل عام، تُعَدُّ كتابة القصيدة الحوارية وسيلة ممتازة لتطوير المهارات الشعرية، والتعبير الفني، كما أنها تساعد على تعزيز القدرة على الإبداع الفكري من خلال التفاعل وتبادل الأفكار بين الشخصيات؛ من خلال التعبير عن الأفكار والمشاعر بشكل مباشر ونقلها للقارئ ، كما أنها تُحفز التفكير النقدي مما يساعد على تطوير قدرات الشاعر وتجعله أكثر قدرة على توصيل الرسالة بشكل متقن ومباشر في الوقت ذاته؛ حيث يقدم الأفكار والرؤى من خلال حوار مثير يلفت انتباه القارئ.

المحور الثالث: البناء الفني للقصائد الحوارية الثلاث من حيث الشكل والمضمون

---

[١] حمدي السكوت. قاموس الأدب العربي الحديث. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥,ص١٤٠.

[٢] عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣ ،دار الفكر العربي. د.ت. ص٢٠٠

[٣] ديوان صلاح عبد الصبور. "المسرحيات"، دار الشروق ٢٠١٩, ديوان صلاح عبد الصبور. المجلد الثالث. بيروت: دار العودة ٢٠١٥

[٤] إحسان عباس، الشعر التعليمي في الأدب العربي. دار الشروق، ١٩٧٩. ص. ٥٨-٦٠.

[٥] عبد العزيز عتيق. الأدب العربي في الأندلس. ط٢، بيروت : دار النهضة العربية. ١٩٧٦. ص٣٢٩.

يُعدُّ بناء القصيدة الفني عنصرًا أساسيًا من عناصر العمل الشعري ، ولعلّه يعكس لنا رؤية الشاعر وطريقة معالجته للقضية المطروحة أمامه، واذا حصرنا العناصر الأساسية لبناء القصيدة الشعرية المتعارف عليها؛ لتحقيق هذا الهدف المنشود اتضح أنها تتشكل كالتالي: المطلع(المقدمة)- التخلص- المضمون (اللوحة الفنية) - الغرض- الخاتمة. المطلع (المقدمة) عادة ما يهتم الشعراء بمقدمات قصائدهم ومطالعها كونها أول ما يجلب الانتباه ويثير المتلقي، باعتباره الباب الذي يلج منه المتلقي إلى عالم القصيدة وهو لا يخرج عن غرضها ومضمونها ودلالاتها النفسية، وبهذا نجد عنصر المقدمة يحتوي على فكرة عامة للموضوع لجذب انتباه القارئ.[1]
ذكر ابن رشيق عن المقدمة" أن ذلك ضرورة للدخول في أجواء القصيدة، حيث ولج في الباب ووضع رجله في الركاب على حدِ تعبيره، ما يعنى أنها قد لا تعبر عن حالة حقيقية(للشعراء) بقدر انسياقهم وراء تقاليد فنية"[2] أي أن المقدمة أو مطلع القصيدة قد لا يُعبر عن انفعال حقيقي قدر ما هو تقليد فني؛ ليدخل الشاعر منه إلى لب الموضوع ، في حين أن الانفعال النفسي المتصاعد للشاعر في بعض الأحيان لا يسمح له بالتأمل والتأني في كتابة مقدمة أو مطلع للقصيدة، أي أنه لا يضع تمهيدًا ليفتتح به أثره الإبداعي ، فيدخل في الموضوع مباشرة إرضاءً لنزعته الانفعالية، فهذا لا يُعدُّ عيبًا. في حين ذكر الدكتور حسين عطوان عن المقدمة " فقد نشأت المقدمة مرتبطة بالبيئة ونوع الحياة والحضارة فيها ، وأنها ظلت موصولة بها ومتطورة معها، وبذلك لم تتحول إلى تقليد فني فارغ من المشاعر والأفكار كان على الشاعر أن يحرص عليه ويتمسك به، ليعبر عن التجربة الذاتية الخاصة به" [3]
بدأ السروجي قصيدته الثانية عن النفس والجسد في القصائد الحوارية الثلاث بعنوان "ܟܝܡܐ ܘܦܓܪܐ ܕܚܕ ܒܥܘ ܘܚܕ ܒܥܝ " التي جاءت في ثلاثين بيتًا مقدمة ثم يبدأ الحوار بين النفس والجسد في تسع وثمانين بيتًا. فكانت المقدمة بمثابة وحدة بنائية معنوية تشير إلى موضوع القصيدة وأفكارها.
مطلع القصيدة هو مفهوم قديم يميل المحدثون إلى استبداله بمصطلح المقدمة وهو ما يوازي عند السريان ܫܘܝܢܐ ܫܘܬܐ حسن الابتداء، فقد ذُكِر في مقدمة

[1] نصرة أحميد جدوع. بناء القصيدة العربية القديمة. مقال ص
https://www.uoanbar.edu.iq/eStoreImages/Bank/150.pdf ٣
[2] ابن رشيق؛ العمدة: محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨١. ج ٢. ص٣٨. د.ت ص٢٦٠
[3] حسين عطوان. مقدمة القصيدة العربية. مصر: دار المعارف. د.ت. ص٢٦٠.

السوغيث الأول هو الجزء الذي يبدأ من أعلى اليمين إلى أعلى اليسار مكتوب عليه هو مقطع الردَّة الذي يردده المرتِّلون فيقول في البداية[1]:

المرتلون: وحَّد النفس والجسد لابس الجسد المبارك

من أخضع

وجعلهم عنصرًا واحدًا

يتمتعون في الملكوت

سقط النفس والجسد في الدرس

وألقوا في صراع كبير

لنسمع الآن ماذا يقولون

يقفون بصدق عظيم

ثم يبدأ المطلع بقوله: لنسمع الآن ماذا يقول

الجسد الذي

تعلَّم من

الذي

علَّمه

كيف يحيا

ثم يبدأ الحوار تقول النفس:

أيها الجسد الذي

أيها

أنا التي

أنا

يجيب الجسد فيقول: أنا الجسد الذي

أنا

أيتها النفس التي

العونيث (مقطع الردة) مبارك من أخضع ولبس الجَسدَ وَوَحَد النفس والجسد

وجعلهم عنصرًا واحدًا يتمتعون في الملكوت

سقط النفس والجسد في الدرس وألقوا في صراع كبير

لنسمع الآن ماذا يقولون يقفون بصدق عظيم

[1] هذا النص مأخوذ من كتاب الخدمة والألحان، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص ٨٥- ٩٥؛ وهو النص الذي اعتمدت عليه الباحثة؛ وانظر أيضًا: الأب بولس جبرة، الألحان السريانية، ص ٨٨.

شأنُ الحقِ الذي فصلهم   إلا أن هذا بهذا يتعادلون
نستمع بالحق بينهم   مثل القاضي الذي لا يميل
تقول النفس: لم أخطئ أبدًا   ولم أنحرف نحو السيئات!
يا أيها القاضي اذهب للجسد   ولا تضربني فأنا لم أخطئ
يقول الجسد معي برهة   أن يحكم لنا بالعدل
وبدونكِ لا أخطئ   لماذا لي الزرنيخ(الجحيم)ولكِ الجنة!

بدأ السوغيث الحواري بالعونيث وهو مقطع الردة (التكرار)، ثم نظم الشاعر ثماني أبيات كمقدمة بمثابة تمهيد للحوار الذي سيكون بين النفس والجسد، حيث ترتبط المقدمة بالموضوع ارتباطًا وثيقًا، وفي هذا يصور لنا الكاتب في أبيات المقدمة وكأنه مشهد تمثيلي بين خصمان يختصمان بعضهما البعض إلى الحق الديَّان أمامنا، فقد أجاد الشاعر باختيار الألفاظ المعبرة عن ذلك الحدث في قوله (ܘܒܬܟܬܘܫܐ ܪܒܐ ܕܢܝܢ) وفي صراع كبير ملقون، "ܢܫܡܥ ܗܫܐ ܡܢ ܐܡܪܝܢ .. ܒܫܪܪܐ ܪܒܐ ܕܒܗ ܩܝܡܝܢ) لنسمع الآن ماذا يقولون .. يقفون بصدق عظيم وذلك بافي قوله سقط النفس والجسد في الدرس وألقوا في صراع كبير، ثم يقول لنسمع الآن ماذا يقولون يقفون بصدق عظيم، كما ذكر الفعل " نسمع" للدلالة على تنبيه وإثارة ذهن المتلقي والإنصات الجيد لما سيكون.

يقول يعقوب السروجي في مطلع الميمر(القصيدة) الثانية بعنوان "ܬܐܘܪܝܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ ܡܠܦܢܐ ܕܥܠ ܢܦܫܐ ܘܦܓܪܐ ":[1]

ܐܘ ܒܟܝܐ ܡܪܝܪ ܟܣܐ ܕܡܘܬܐ ܕܐܫܬܩܝ ܐܕܡ
ܠܟܠܗܘܢ ܙܠܓܘܗܝ ܡܛܠ ܕܒܟܠ ܦܘܡܝܢ ܡܪܗ
ܘܐܦ ܐܪܙܐ ܟܕ ܠܐ ܐܫܬܠܡ ܗܘܐ ܫܩܠܬ ܠܗ
ܠܓܒܪܐ ܕܝܢܐ ܕܓܢܝܣ ܘܦܣܩܬ ܡܢ ܚܐܝܘܬܐ
ܚܝܘܗܝ ܘܐܝܠܝܢ ܡܢܗܘܢ ܥܠ ܡܘܬܐ ܘܡܛܠܗ ܠܟ ܛܘܦܣܐ
ܕܡܢ ܐܕܡ ܒܢܝܢܐ ܠܡܘܬܐ ܫܒܩ ܢܦܫܗ.
ܦܫܛ ܡܘܬܐ ܐܦ ܥܘܪ̈ܐ ܡܢ ܚܛܗܘܢ
ܘܠܒܢ̈ܝܢܐ ܦܪܫ ܡܢ ܐܝܕܗܘܢ ܟܕ ܠܐ ܚܛܐ ܗܘ ❖
ܕܟܠܐ ܐܘܪ ܐܪ̈ܥܐ ܦܬܚ ܦܘܡܐ ܡܩܠܬ
ܒܢ̈ܝܐ ܡܫܟܢ ܐܪ̈ܥܐ ܡܢܝܚ ܘܢܦܫܐ ܫܒܩܬ

ܘܫܩܠ ܫܪܐ ܠܟܠܗܘܢ ܦܓܪܐ ܒܟܠܗ ܕܢܝܚܐ

[1] ܬܐܘܪܝܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ ܡܠܦܢܐ ܕܥܠ ܢܦܫܐ ܘܦܓܪܐ، ص ٩٣

ܡܠܚܡ ܠܟ ܟܚܦ ܠܚܟ ܡܟ ܟܝܡܗ ܐܘܡ

.....ܡܢܟ ܟܬ ܗܠ ܫܬܘ ܚܡܘ ܟܝܢ

ܒܥܘܬ ܡܦܚܟ ܟܚܠܟ ܗܘ ܟ ܠܚܟ ܡܠܚܟ

كم مرير كأس الموت الذي أسقاه أدم

لكل أبنائه من أجل أن يمضي أمر ربه.

وحتى الأبرار الذين لم يخطئوا شربوا منه

حُكم الفصلِ العدلِ من الحقِ

أخنوخ وإيليا [1] تمردوا على الموت وأعطونا مثال

هكذا تطَّهر الأخيار للموت في يوم البعث.

فصل الموت الأصدقاء عن أصدقائهم

وفرَّق الأخوة عن اخوتهم بلا شفقة

يقيد الأرجل والأيدي ويُسكِت الفم

ويعمي العيون ويصمُ الآذان ويحبس النفس.

ويبدأ ويسحقهم كلهم والأجساد داخل التراب

هذا هو العجب حيث يهلك الجسد بدون فساده.

....خوف عظيم للخاطئين يوم الوفاة

النفس والجسد يحزنون على فسادهم.

نظم السروجي مقدمة الميمر في ثلاثين بيتًا حيث كان يمهد بها للموضوع الحواري بين النفس والجسد، فتناولت المقدمة أفكار الشاعر ومشاعره وهو يتحدث عن الموت والفراق ومدى شقاء الإنسان وتعاسته يوم الحساب، وتحدث عن ذلك منذ بداية الخليقة وكأس الموت المر المرير كما وصفه، وتحدث عن الصديقين والصالحين الذين فرقهم الموت عن أحبابهم، ثم يتطرق إلى فكرة البعث والحساب ويعبر عنها بقوله " ܡܡ ܡܣܟ ܡܡ"، ثم استفاض في وصف مشهد ليوم الحساب وهو يقول" يقيد الأرجل والأيدي ويسكت الأفواه ويصم الآذان ويعمي الأبصار ويحبس النفس" وبهذا نجد حرص الشاعر على التشبث بالمقدمة الطويلة حيث يبتغي بها تهيئة السامعين وجذب انتباههم، لكي يصغوا إلى الموضوع الأساسي

[1] أخنوخ وإيليا هما شخصيتان بارزتان في الكتاب المقدس، ولديهما سمات مميزة مرتبطة بانتقالهما إلى السماء دون المرور بالموت.

ذُكر أخنوخ في سفر التكوين "وسار أخنوخ مع الله، ولم يوجد لأن الله أخذه." يُفسر هذا عادة على أنه إشارة إلى أن أخنوخ انتقل إلى السماء دون أن يموت. (إصحاح ٥: ٢١-٢٤). وإيليا : كان إيليا نبيًا عظيمًا في العهد القديم، وفقًا لما ورد في سفر الملوك الثاني

(٢: ١١-١٢). وله دور مهم في التقليد اليهودي و المسيحي. هما يُعتبران مثالين نادرين لأشخاص لم يمروا بتجربة الموت بل نقلوا مباشرة إلى الله.

للمزيد انظر: دائرة الدراسات السريانية. تفسير الكتاب المقدس dss- syriac patriarchate.org

للقصيدة، فيقول ابن الأثير " إنما خصت الابتداءات بالاختيار لأنها أول ما يقرع السمع من الكلام. فإذا كان الابتداء لائقًا بالمعنى الوارد بعده توفرت فيه الدواعي إلى استماعه. وكان سببًا للتطلع نحوه والإصغاء إليه"[1].

ومن الجدير بالذكر أن الشعراء السريان كانوا دائما ما يضمنون حديثهم وأشعارهم بأقوال من الكتاب المقدس كما ضمَّن السروجي شعره بمثال من الكتاب المقدس عن الأنبياء: آدم وأخنوخ وإيليا" في محاولة منه للتأثير على المتلقي وتوصيل أفكاره له.

يقول في مطلع السوغيث الثالث "هم̈ ̈ܣ̈ܘ̈ܓ̈ܝ̈ܬ̈ܐ ̈ܕ̈ܥ̈ܠ ̈ܒ̈ܥ̈ܘ̈ܬ̈ܐ ̈ܕ̈ܦ̈ܪ̈ܝ̈ܫ̈ܐ"[2]

ܐ̈ܢ̈ܐ ̈ܒ̈ܥ̈ܝ̈ܬ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܡ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܡ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ.

ܐ̈ܢ̈ܐ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܡ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܡ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ.

ثم يبدأ الحوار فتقول النفس:

ܐ̈ܢ̈ܐ ̈ܒ̈ܥ̈ܝ̈ܬ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܡ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܡ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ.

ܐ̈ܢ̈ܐ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܡ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܡ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ.

فيجيب الجسد قائلًا:

ܐ̈ܢ̈ܐ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܡ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܡ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ.

ܐ̈ܢ̈ܐ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܡ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܡ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ.

قد سمعت خبر الصراع الذي يكون بين الجسد والنفس
ورغبتُ أن أكون مثل الحاذق وأن أرى من وصل للهدف؟
تقول النفس كم أشقى بالمعونات والتعازي
وجسدٌ غمرني بالكامل قد كرهته وطبيعتي كليًا
يجيب الجسد: أجاب الجسد دون أن يتعب لأكشفَ شرورك بلا عجب
حيث لكل الظالمين أحوال فأنتِ مددتِ لي كي أتفاخر.

يتضح لنا هنا في مقدمة السوغيث الثالث البداية فقط في بيتين حيث يُعَدُّ تلخيص لما سيكون من الأبيات الحوارية الجدلية بين النفس والجسد، ذلك في قوله " ̈ܒ̈ܥ̈ܘ̈ܬ̈ܐ ̈ܕ̈ܦ̈ܪ̈ܝ̈ܫ̈ܐ ̈ܠ̈ܡ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ" الصراع بين النفس والجسد، ثم يستعمل الفعل الماضي في قوله " ̈ܥ̈ܒ̈ܪ̈ ̈ " حيث يدل على قِدم الحدث فهو يعتبر موضوعًا أزليًا لم يُبت فيه، ثم يُكمل حديثه باستعمال أيضًا الفعل الماضي في قوله " ̈ܐ̈ܢ̈ܐ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܝ̈ ̈ܠ̈ܡ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ" رغبتُ أن أكون مثل الحاذق)، الذي يفهم الأمر ويستوعبه جيدًا ومن ثَمَّ يعرف من الذي سيصل للهدف المنشود. استعمال الشاعر هنا بيتان كمقدمة

[1] ابن الأثير .أبو الفتح ضياء الدين . المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي ، بدوي طبانة. مصر: نهضة مصر ١٩٦٢. ٩٨/٣.

[2] هم̈ ̈ܣ̈ܘ̈ܓ̈ܝ̈ܬ̈ܐ ̈ܕ̈ܥ̈ܠ ̈ܒ̈ܥ̈ܘ̈ܬ̈ܐ ̈ܕ̈ܦ̈ܪ̈ܝ̈ܫ̈ܐ؛ ̈ܚ̈ܢ̈ܢ̈ܝ̈ ̈ܩ̈ܕ̈ܫ̈ ̈ܣ̈ܝ̈ܪ̈ܝ̈ܐ̈ ̈ܕ̈ܐ̈ܬ̈ܪ̈ܥ̈ܘ̈ܡ̈ܐ ص١٠٣.

للسوغيث، ولكن بهما دلالة واضحة عميقة عن عمق الصراع الموجود بين النفس والجسد، حيث برز ذلك في استعماله للألفاظ المعبرة عن ذلك (نبأ - صراع- يصل- هدف)، ثم يتطرق إلى الموضوع الأساسي الحوار الجدلي الذي يحاول أن يوضحه للمتلقي من خلال حديثه.

كان هناك مقدمة أو مطلع ليُمهد به إلى الحوار في القصائد الثلاث، ثم ينتقل منه إلى أن يصل إلى التخلص وهو العنصر الثاني من عناصر البنية الفنية، فالتخلص هو " سبيل الشعراء إلى الانتقال إلى المقطع اللاحق، وخلق دعائم فنية أو لفظية للولوج إلى المقطع المقصود بانسجام ووحدة فنية [١] وهو ما يوازي في السريانية " ܥܩܦܢܐ ܕܚܠܦܢܐ ܕܫܘܚܠܦܐ حسن التخلص": هو أن ينتهي الكاتب من معنى إلى آخر بواسطة الحرف، فتكون المعاني مترابطة ببعضها البعض وغير موجزة "[٢]

مثل ما ورد في ܡܐ ܕܚܫܐ ܕܚܠ ܢܥܩ ܡܩܒܠ:[٣]

ܢܥܩ : ܐܢ ܡܩܡ ܠܗܘܢ ܕܫܒܟ	ܡܟܥ ܟܢܘܗܝ ܕܠܟ
ܫܡܥ ܠ ܐܡ ܓܠ ܐܟ	ܐܢܐ ܚܠ ܡܢܟ ܢܟ ❖
ܩܒܠ : ܟܬܒܪ ܐܐ ܩܫ ܡܢܥܟ	ܡܟܬܗܝ ܫܡܥܗ ܕܢܟ ܠܟܐܟ
ܥܡܪܠ ܓܗܝ ܕܢܟ	ܡܟܪ ܫܐ ܥܠܟ ܠܫܢܟ ❖
النفس: والذي فرق بين الاثنين بالمحبة	وجامع أسرار القلب
يشهد لي من كل ناحية	أنك تشن حرب كبيرة عليَّ.
الجسد: في يديكِ الفخ والشبكة	وأنتِ سحبتِ الأبرار للجُب.
بألاعيبك وشَرَك الذي يزيد	فبكِ يتحول السلام إلى حرب.

يتضح لنا هنا المناظرة الكلامية بين النفس والجسد وتبادل الاتهامات بينهم، فيظهر في الحديث لسان النفس أنها تستعين بالله في قولها أن الله خلق وفرَّق بين الاثنين، وتقصد النفس والجسد وفصل بينهم بالمحبة، وهو عالم الأسرار وكاشفها، حيث يحمل هذا الحديث القسم بالله والاستعانة به على الجسد في قوله(ܫܡܥ ܠ يشهد لي) ، ثم تقول أن الجسد هو من يشن عليها حربًا كبيرة، انتقل الشاعر هنا باستعمال الحرف الأخير الباء في بداية الأبيات في قوله (ܟܬܒܪ- ܥܡܪܠ- ܡܟܪ) وذلك لينتقل إلى معنى أخر وهو إظهار مدى سوء النفس واجترارها للآثام والأبرياء، فينتقل الشاعر من فكرة إلى فكرة ، الأولى كانت محاولة لتبرئة ذاتها من الآثم، والأخرى هي محاولة اثبات الآثم عليها، باستعمال حرف الباء.

[١] ابن رشيق؛ العمدة: محاسن الشعر وآدابه ونقده, ص٦٦

[٢] يوحنا دولباني. الشعر عند السريان، ص١٥٧.

[٣] ܡܐ ܚܢܢܐ ܡܚܬܢ؛ ܡܬܢܥ ܕܐ ܡܕܡܗܝ ܕܢܐ ܐ ܡܚܠܦܢܐ ص١٠٣

ثم ينتقل الشاعر إلى **المضمون** (اللوحة الفنية) أي الموضوع هو المحتوى الرئيسي للقصيدة، ويمكن أن يكون أي شيء من الأمور الشخصية إلى السياسية أو الطبيعية أو الدينية. فهو العنصر الثالث في بنية القصيدة ويتضمن هنا حوار بين النفس والجسد ينطوي على البساطة والوضوح في الفكرة وسلاسة الأسلوب, حيث ورد في " ܫܘܓܝܬܐ ܕܢܦܫܐ ܥܡ ܦܓܪܐ ": [1]

ܦܓܪܐ: ܐܢܬ ܕܐܦܠ ܢܦܫܝ ܘܐܫܬܥܝ ܠܝ ܒܥܠܡܐ ܗܢܐ
ܘܐܢܐ ܕܐܬܚܫܒ ܠܟ ܒܥܠܡܐ ܕܐܬܐ

ܢܦܫܐ: ܐܢܬ ܕܐܫܬܥܝ ܠܝ ܘܐܦܠ ܢܦܫܝ ܘܐܢܐ ܠܐ ܝܕܥ ܐܢܐ
ܡܐ ܐܥܒܕ ܠܟ ܕܐܬܐ ܠܝ ܒܬܪ ܗܢܐ ܥܠܡܐ

ܦܓܪܐ: ܐܢܬ ܕܐܦܠ ܢܦܫܝ ܘܐܫܬܥܝ ܠܝ ܒܬܪ ܗܢܐ ܥܠܡܐ
ܐܢܐ ܐܫܠܡ ܠܟ ܕܐܬܐ ܠܝ ܒܬܪ ܗܢܐ ܥܠܡܐ

ܢܦܫܐ: ܐܢܬ ܕܐܦܠ ܦܓܪܝ ܘܐܫܬܥܝ ܠܝ ܒܥܠܡܐ ܗܢܐ
ܐܢܐ ܐܫܠܡ ܠܟ ܕܐܬܐ ܠܝ ܒܬܪ ܗܢܐ ܥܠܡܐ

ܦܓܪܐ: ܐܢܬ ܕܐܦܠ ܢܦܫܝ ܘܐܫܬܥܝ ܠܝ ܒܥܠܡܐ ܗܢܐ
ܐܢܐ ܐܫܠܡ ܠܟ ܕܐܬܐ ܠܝ ܒܬܪ ܗܢܐ ܥܠܡܐ

ܢܦܫܐ: ܐܢܬ ܕܐܦܠ ܦܓܪܝ ܘܐܫܬܥܝ ܠܝ ܒܥܠܡܐ ܗܢܐ
ܐܢܐ ܐܫܠܡ ܠܟ ܕܐܬܐ ܠܝ ܒܬܪ ܗܢܐ ܥܠܡܐ

الجسد: يجيب الجسد النفس ويقول أنك أضللتني!
وآمُلتُ أن أكونَ معكِ حتى البعث.
النفس: تجيب النفس وتقول للجسد " تعسًا لي حقًا"
حَمِلتُ عنك حِمل الذنوب غير المنتهية.
الجسد: يجيب الجسد ويقول للنفس جاء الحق
" تعسًا لنا" هناك من الحق الذي سيحزننا.
النفس: تقول النفس لأين أهرب من الجزاء
الذي سيقودني حيث أذهب وأري حساب خطاياي.
الجسد: يقول الجسد إلى أين أختفي من الحق
وسوف يخرجني من داخل القبر يوم البعث.
النفس: تقول النفس خائفة أنا من الذنوب
حيث لا يبصرون هناك كل أخطاءك.
بدأ الحوار التخيُّلي من الشاعر بمقدمة عن الموت منذ بداية الخلق وأنه مكتوب على ابن آدم وعلى الناس كافةً في مقدمة طويلة حوالي ثلاثين بيتًا شعريًا- لم يتسع

[1] ܡܢ ܟܬܒܬܐ ܩܕܝܫܬܐ؛ ܚܢܢܐ ܒܪ ܡܪܕܝܢܝ ܒܝܬ ܣܘܪܝܝܐ ص٩٥.

المجال لذكرها- ثم انتقل إلى حوار النفس والجسد بعد الموت ليُعبر به عن حالهما في ذلك الوقت، حيث أن هذا الحوار يحمِل بُعدًا فلسفيًا عميقًا لكن الشاعرَ حاول أن يصيغه بصياغة إبداعية جديدة تحمل الأفكار الفلسفية بطريقة بسيطة ومحببة للنفس، فيه من المحاكاة الواقعية لكن بنزعة تخيُّلية إبداعية يجذب فيها المتلقي وينقل له الأفكار بشكل تلقائي بسيط من خلال هذا الحوار بين النفس والجسد.

الغرض هو الموضوع الرئيسي للقصيدة مديحًا أو فخرًا أو هجاءً أو رثاءًا، ولكل غرض المعاني المتحكمة فيه وصور تتكرر بحكم التقاليد الشعرية ، ويحصل التميز في رسم التفاصيل الداخلية للمعاني"[1]

ذكر ابن رشيق في كتابه محاسن الشعر في باب حد الشعر وبنيته: " بُني الشعر على أربعة أركان، وهي: المدح، والهجاء، والنسيب، والرثاء. وأيضًا قواعد الشعر أربعة: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب: فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع"[2]

يتضح هنا الغرض من كتابة هذه القصائد الحوارية هو إظهار الغضب الذي يكون بالهجاء والتوعد والعتاب الموجع، الذي يُظهره الشاعر في حوار الجسد الي يُلقي باللوم على النفس وكيف أنها قادته إلى الأخطاء والآثام، ولم تساعده في التوبة ويبرز ندمه على ما آل إليه من مصير محتوم، وكيف أن الوقت داهمه فلم يتب عن آثامه وخطاياه. فيقول في السوغيث الأول:[3]

فَحِنُه لَه نسمُط، هُه نهُمُّتم	ﻫﻪ ﻧﻪﻣﻪ ﻟﻪ ﻫﻪﻟﻪ
نَهلَه حنَعهُه لَه هُمُّمَّد	فَحِنُه نسهُه ﻫﻪﻟﻪ لَه سهُه❖
نعهه هُمهُه حنعهه لَه منحم	ﻫﻪﻧﻪ ﻫﻪﻧﻪ ﻫﻪﻟﻪ لَه نُعهَّم
سهُلهُ ههَه هُمهُه هحل هختلهُ	نهُلهُ ﻫﻪﻟﻪ ﻫﻪﻟﻪ عَلَه
فحِنه هُمهُه حلهه هُلهه نحر	لَه حلحَّمحر نَعهه ههَه
نحر نُهُ هُمهه حهلَه حهلهُ	حُلهُه هَهمهُ لا هح نُ هُلهُ❖
الجسد : لم تبتعدي عمّا يجري	أنَّ الحق لا يميل (ينحرف)
ولولا النفس لا يتحرك	الجسد الذي يخطئ أبدًا لأن يخطئ
النفس: لا نقترب من العيوب التي في النفس	ولا نتلامس مع جروح الروح.
الخطايا والذنوب وكل الحماقات	التي لك في الجسد . اوقفها!
الجسد: كل تلك العيوب التي في	لم يكونوا بدونك أيها النفس!

[1] نصرة أحميد جدوع. بناء القصيدة العربية القديمة. مقال ص٥https://www.uoanbar.edu.iq/eStoreImages/Bank/150.pd

[2] ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه . ج١. ص١١٩.

[3] هه هُنُهُه هَحنُهُه؛ هحنعُ هَ هحههلهه حنهُ هَحلعُهُه ص٩٠

وكنت أشتهي ولو رغبتِ أنتِ كنت منعتني من الشهوة.

ذكر هنا في هذا السوغيث الحوار بين النفس والجسد ولكن عن طريق إظهار اللوم والغضب وذكر العيوب والآثام التي تملكها النفس ويُظهِرها الجسد وذلك بذكر الألفاظ الدالة على ذلك في قوله (ܡܘܡ̈ܐ - ܫܘܚܢ̈ܐ - ܚܛܗ̈ܐ - ܚܘܒ̈ܐ - ܫܛܝܘܬܗ̇ العيوب- الجروح- الخطايا- الآثام- الحماقات) يتضح هنا اختيار الألفاظ بعناية ودقة متناهية للتعبير عن المعنى المطلوب مما يؤدي إلى تحقيق شمولية اللفظ والمعنى، حيث أراد الشاعر أن يحصرها في اللفظ أولا حيث يكون اختيار الألفاظ سليمًا بعيدًا عن الإبهام والغموض، وهذا ما يُجلب استحسان المتلقي. كما يتضح أيضًا في قوله:[1]

ܢܦܫܐ ܐܡܪܐ ܢܦܫܐ ܘܝ ܠܝ ܒܙܒܢ ܚܝ̈ܐ ܗܳܕܶܐ

ܕܚܝ̈ܐ ܕܩܘܫܬܐ ܠܐ ܫܒܩܬ ܠܝ ܕܐܚܐ ܠܥܠܡ.

ܦܓܪܐ ܐܡܪ ܦܓܪܐ ܟܐܒܐ ܕܡܘܬܐ ܫܒܩܠ ܘܡܛܝ

ܘܡܛܬ ܫܥܬܐ ܕܐܚܘܬ ܠܫܝܘܠ ܫܪܝܪܐܝܬ.

ܢܦܫܐ ܐܡܪܐ ܢܦܫܐ ܚܒܝܒܝ ܦܓܪܐ ܗܢܐ ܒܥܐ

ܐܪܦܝܢܝ ܗܫܐ ܕܐܓܢܐ ܩܠܝܠ ܩܕܡ ܐܠܗܐ

ܦܓܪܐ ܐܡܪ ܦܓܪܐ ܠܐ ܝܕܥ ܐܢܐ ܐܢ ܡܬܩܒܠܐ

ܨܠܘܬ ܚܛܝܐ ܒܥܕܢܐ ܕܡܘܬܗ ܩܕܡ ܐܠܗܐ

ܢܦܫܐ ܐܡܪܐ ܢܦܫܐ ܨܠܘܬܐ ܢܦܩܐ ܡܢ ܣܦܘܬܟܝ

ܘܠܐ ܡܬܕܪܫܐ ܒܥܘܬ ܦܘܡܟܝ ܩܕܡ ܐܠܗܐ

ܦܓܪܐ ܐܡܪ ܦܓܪܐ ܟܐܒܐ ܕܡܘܬܐ ܠܐ ܡܪܦܐ ܠܝ

ܕܐܦܘܡ ܘܐܓܥܪܐ ܩܕܡ ܐܠܗܐ ܥܠ ܦܘܪܫܢܝ܀

النفس: تقول النفس " تعسًا لي في زمن هذه الحياة

لم يتسنى لي أن أحيا حياة الحق للأبد

الجسد: يقول الجسد ألم الموت فجأة دفعني

ووصلت للحظة أن أهبط للجحيم حقيقةً.

النفس: تقول النفس هذا الحبيب طلب الجسد

اتركني الآن أن أنحنى قليلا أمام الله.

الجسد: يقول الجسد لا أعلم أن سيُقبل

صلاة الخاطئ في وقت الموت أمام الله.

النفس: تقول النفس الصلاة تخرج من شفاهكِ

ولا يصل طلب فاهكِ أمام الله .

[1] ܣܘ̈ܓܝܬܐ ܡܓܒܝܬܐ؛ ܡܟܢܫ ܒܝܕ ܣܒܪܝܫܘܥ ܒܪܘܢ ܐܝܠܚܢܝܐ ص١٠٢

الجسد: يقول الجسد آلام الموت لم تُمهِلني
أن أقف وأعترف أمام الله بخطاياي
في حين تراءى في الميمر الثاني عن النفس والجسد ليعقوب السروجي الموضوع بشكل مختلف، حيث يظهر في الأبيات الندم والتوبة والحديث عن كأس الموت المرير ونهاية النفس الخاطئة في الهاوية، وهذا ما اتضح باستعمال الألفاظ والكلمات التي تحقق هذا المعنى بدقه، في قوله (ܥܘܠܡܐ ܕܡܘܬܐ - ܫܥܬܐ ܕܕܝܢܐ - ܩܕܡ ܐܠܗܐ ܐܘܕܝ ܠܟܘܢ - ألم الموت- ساعة النزول للجحيم- صلاة الخاطئ- أقوم وأقرُّ بالذنب أمام الله (التوبة). فهذا الصراع والتوتر الذي يمثله الشخصيات خلال الحوار يزيد من إثارة القصيدة ويثير فضول القارئ. ولهذا يعد الحوار التواصلي هو وسيلة فعالة للتواصل بين الشخصيات داخل القصيدة، ويساعد على تبادل الأفكار والمشاعر.

الخاتمة أو " ܚܘܣܢܐ ܕܣܘܦܐ حُسن الانتهاء" عند السريان، هي أخر ما يقع في الأسماع منها وأخر ما يصل إلى الأذهان، لهذا كان أكثرها عرضة لأن يعلق بالأذهان، مثل ما ذكر القزويني:" وحُسنه يبقى في النفس فلا يزول أثره، وقد يجبر ماعساه وقع قبله من التقصير، أما رداءته فأنها تُنسي حُسن ما قبله"[1]

كما ذكر الظواهري أن: " فكل خاتمة هي ظِل حياة الشاعر ونفسيته بأكملها وبلا نقصان، كما أنها هي تمام عرضه من قصيدته، فهي مشدودة بحبل متين مع أبيات القصيدة من مطلعها إلى منتهاها" [2] وتنتهي غالبًا بحكمة أو موعظة أو دعاء كما ظهر في السوغيث الأول الذي انتهى بصيغة الوعظ والدعاء فيقول:[3]

ܐܬܘܢ ܬܪܝܢ ܗܘܝܬ ܗܫܐ ܟܐ	أنتم الاثنان تعملان سويًا الآن
ܚܕ ܠܐ ܬܗܘܘ ܦܪܫܝܢ	اتحدا سويًا ولا تتفرقا
ܕܝܢܐ ܕܫܪܪ ܐܢܬ ܐܠܗܐ	عدلٌ حكمك يا الله
ܥܠ ܕܢܚܘܢ ܡܕܡ ܕܐܬܚܙܝ ܠܢ	اشفق عليهم ما أظهرت
ܕܢܚܘܢ ܡܛܠ ܕܠܐ ܢܗܘܘ ܫܘܛܐ ܒܝܢܝܬܟܘܢ ❖	حتى لا يكون الضلال بينكم.
ܘܢܫܒܚ ܪܚܡܝ ܢܦܫܐ ܘܓܫܡܐ	تُسَّبِحُ برحماتك النفس وللجسد .
ܒܗܕܐ ܡܠܟܘܬܐ ܕܠܥܠܡ ❖	في هذا الملكوت السرمدي.

[1] القزويني: بغية الإيضاح. شرح: عبد المتعال الصعيدي. مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ، ج٤، ص١٥٧

[2] محمد كاظم حسن الظواهري. خاتمة القصيدة العربية, ودلالاتها التاريخية والفنية. مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية. العدد السادس. مطبعة الأمانة ١٩٨٦م. ص٤٤٨

[3] ܡܪ ܚܢܢܐ ܡܠܦܢܐ؛ ܡܬܢܚ ܥܡ ܡܪܝ ܒܪ ܥܠܐ ص٩٢.

استعمل الشاعر في ختام السوغيت الحواري، بتوجيه حديثه الذي يحمل الحكمة والموعظة للاثنان الجسد والنفس باعتبارهما عنصرًا واحدًا متحدًا، كما نلاحظ استعمال الألفاظ هنا بدقة متناهية في قوله "ܗܵܝܬܵܡ- ܠܣܵܢ- ܡܠ ܗܵܘ ܥܡ- ܟܸܝܼܗܵܡ" يوحي بالاتحاد وعدم الفرقة بينهما، للتأكيد على فكرة الاتحاد وضرورة عدم الفصل بينهما باعتبارهم كيانًا واحدًا. ثم استعمل صيغة الدعاء والتضرع إلى الله خالق كل شيء بأن يرحمهما في ملكوته السماوي فهو الحكم العدل الذي يرحم النفس والجسد كلاهما برحماته. كما استعمل في ختام الميمر الثاني أيضا صيغة الدعاء فيقول:[1]

ܟܬܘ ܩܕܡ ܐ ܡܪܝ ܡܪܚܡ ܐ ܠܢ ܘ

ܚܠܨ ܥܠܝܗ ܘܠܒܫ ܐܢܐ ܗܫܐ ܠܒܘܫ ܚܠܝܠ

ܐܢ ܡܫܬܐܠ ܐ ܡܢ ܟܠ ܡܕܡ ܕܐ ܡܫ ܠܝ ܒܗ ܬܗܘܐ ۞

يختتم أيضا هذا الميمر بصيغة الدعاء فيقول على لسان الجسد:" ارحمنا يا الله برحمتك بصوت البوق، ها أنا أحضرُ وألبسُ حُلةَ المجدِ التي أرسلت لنا، اشفِق علينا و تَرَحم علينا واجعلنا عند يمينك"، هنا يتضح من خلال ما ورد في خاتمة في القصيدة تسلسل الأفكار التي عرضها الشاعر من خلال نظمه للحوار، حيث تكون كل خاتمة من الخواتيم هي أساس وحدة القصيدة، حيث تتناسب فيها المقدمة مع المضمون والغرض ثم تأتي الخاتمة في النهاية؛ لتؤدي معنىً متصل يصل للمتلقي في وضوح وقوة، ويترك في نفسه أثرًا جماليًا أيضاً؛ باستعمال خاتمة بها دعاء يعكس به أثر الموضوع وانعكاسه عند الشاعر على طبيعة المتلقي.

وفي السوغيث الثالث يختتمه بقوله[2]:

ܗܵܘ ܕܡܫܒܚ ܠܡܠܟܐ ܕܫܠܡ ܠܥܠܡ ܥܠܡܝܢ

ܐ ܕܝܢ ܕܡܣܝ ܠܚܕܘ ܘܠܚܝܢ ۞

المجد لأنشودة حلوة ولله الذي يحلُ النزاع

ويحكم بالعدل والوحدة للجسد والنفس بالتساوي.

الختام هنا جاء بصيغة مختلفة ذات أثر وثِقل ذات حجة بالغة وإيقاع رائع؛ فلم تكن جملة إنشائية تحمل صيغة الدعاء ولكن جاءت جملة خبرية بها من التفاؤل لحل النزاع والجدال في قوله (ܗܵܘ ܕܡܫܒܚ ܠܡܠܟܐ ܕܫܠܡ ܠܥܠܡ ܥܠܡܝܢ- ܐ ܕܝܢ ܕܡܣܝ ܠܚܕܘ ܘܠܚܝܢ – ܟܐ ܗܘ) يتضح استعمال الألفاظ الدالة على الالتماس والتضرع من الله الخالق العظيم الذي يحل النزاع ويحكم بالعدل للجسد والنفس بالتساوي بينهما،

[1] ܐ ܟܬܘ ܕܡܪܝ ܐ ܡܪܚܡ ܐ ܠܢ ܘ ܐ ܡܪ ܠܝ ܒܗ ܬܗܘܐ ص١٠٢.

[2] ܐ ܟܬܘ ܕܡܪܝ ܐ ܡܪܚܡ ܐ ܠܢ ܘ ܐ ܡܪ ܠܝ ܒܗ ܬܗܘܐ ص ١٠٧.

وعلى حدٍ سواء كل هذا في (ܚܡܫܐ ܫܒܚܐ) أنشودة حلوة والمقصود هنا القدرة الواسعة والعظمة اللامتناهية على فعل كل شيء.

دراسة الوزن والقافية في القصائد الحوارية الثلاث

ذكر افرام برصوم ينقسم الشعر السرياني إلى قسمين: ميامر، ومدارش. أما الميامر (ܡܐܡܪܐ)؛ فهي: القصائد؛ وترجع في نشأتها إلى القرن الرابع، وهي خطب شعرية حماسية. وأما المدارش (ܡܕܪܫܐ)؛ فهي: التراتيل التي تمثل نوعًا من الموسيقى الغنائية، ومنها الأنشودة (ܫܒܚܐ)، وتكون في شكل محاورة، وتنظم على البحر السباعي، وأكثره على الأبجدية[١].

كان الوزن الشعري في السوغيث الأول والثالث يجرى على الوزن السباعي أو الإفرامى نسبة إلى مار آفريم [٢] أما الميمر الثاني فكان يجري على الوزن الاثنا عشري أي السروجي.

يذكر (دولباني) أن ما يُسمى بالوزن الإثنى عشري، أو الوزن السروجي، أو المدرج (ܡܥܠܝܢܐ)وهو من البحر العاشر، ويتألف من اثنتي عشرة حركة على ثلاثة دعائم متساوية[٣]

القياس السباعي هو البحر الخامس؛ ويتألف من سبع حركات، وهو ما يُدعى بالوزن السباعي أو الإفرامى أو المزدوج (ܡܕܘܓ ܫܒܥܐ). ويتكون هذا الوزن من ثلاثة أشكال مختلفة؛ حيث يتكون من ثلاث حركات وأربع، وأربع حركات وثلاث، وحركتين وثلاث واثنين[٤].

والآن نستعرض نماذج لدراسة الوزن الشعري: السوغيث الأول

ܚܕ ܡܢ ܐܝܟ ܕܐܢ ܠܥ ܡܠܦ ܐܢ ܕܐ ܡܫ

ܐܢ ܕܐ ܡܫ ܐܢ ܕܐ ܡܫ ܐܢ ܕܐ ܡܫ

---

[١] إغناطيوس إفرام الأول برصوم: اللؤلؤ المنثور في تاريخ العلوم والآداب السريانية. مطبعة الشعب، بغداد، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٧٦م، ص ص ٣٤ – ٣٥،

[٢] مار أفريم: كان يُطلق عليه نبى السريان، وقيثارة الروح القدس، وهو من أكثر آباء الكنيسة السريانية شهرة، ولد في نصيبين في السنوات الأولى من حكم القيصر قسطنطين الأكبر عام ٣٠٦م على الأرجح، وله العديد من الأعمال الأدبية في النظم والنثر، والقصائد الشعرية والرسائل الرهبانية وشروح وتفاسير لعدد من أسفار الكتاب المقدس.
تاريخ الأدب السرياني منذ نشأته إلى الفتح الإسلامي، زاكية رشدي. ص٩٦

[٣] يوحنا دولباني, الشعر عند السريان، ص٣٩

[٤] ܡܘܫܒ ܕܝܠܒܢܝ ܝܘܚܢܢ ܕܟ ܡܘܫܒ ܕܝܠܒܢܝ ܝܘܚܢܢ ܕܟ ܡܘܫܒ ܕܝܠܒܢܝ ܝܘܚܢܢ ܕܟ p.182

Stockholm ،: Forfattares Bokmaskin 2000

ܒܪ̈ܢܝ + ܕܐܬܝܬ ܬܘܒ ܬܘ + ܘܦܩܚ ܪܐ + ܠܒܫ   ܘܠ ܢܦ ܫܐ+ ܒܦܩܚ ܪܐ + ܢܕ ܢܕ

١ +٣ (٤) +٣ ٣ +٢ +٢

ܘܒ ܒܪ + ܐܢܘܢ + ܢܕ + ܒܒܟܐ ܬܘܢ   ܕܒܫܬ+ ܘܟܠ ܒܗ ܬܐܬ+ ܢܬ ܒܘ ܒܘܢ

٢ + ٣ +٢ ١ +٣ (٤) +٣

الميمر الثاني ليعقوب السروجي، فنظم السروجي عليه الأبيات على الوزن الاثنا عشري، كقوله:[1]

ܡܠܟܐ: ܐܡܪ ܡܠܟܐ ܠܐܡܬܐ ܐܬܠܒܫܝ ܡܢ ܕܝܢܐ

ܕܬܘܒ ܡܩܫܝܢ ܠܟ ܡܢ ܠܗ ܡܠܟܐ ܒܢܘܢ ܢܘܗܪܐ

ܢܦܫܐ: ܐܡܠܟܐ ܢܦܫܐ ܡܢܝܚܐ ܐܢܐ ܡܢ ܒܬܘܠܘܬܐ

ܕܡܢܐ ܕܠܐ ܐܬܡܢܝܢ ܡܢܝܩܝܢ ܠܗܘܢ ܟܠ ܣܘܪܚܢܝܢ

يكون التقسيم للمقاطع الشعرية لتشكيل الوزن الشعري كالتالي:

ܡܠܟܐ: ܐ/ ܡܪ ܡܠܟ/ ܪܐ ܠܐ/ܡܬܐ ܐܬܠ/ܒܫܝ ܡܢ ܕ ܝ ܢܐ

٤ + ٤ + ٤

ܕܬܘܒ ܡܩ ܫܝܢ ܠܟ ܡܢ ܠܗ ܡܠܟܐ ܒܢܘܢ ܢܘܗܪܐ

٤ + ٤ + ٤

ܢܦܫܐ: ܐܡ ܪܐ ܢܦ ܫܐ ܡܢܝ ܚܐ ܐܢܐ ܡܢ ܒܬܘܠܘܬܐ

٤ + ٤ + ٤

ܕܡܢܐ ܕܠܐ ܐܬ ܡܢܝܢ ܡܢܝ ܩܝܢ ܠܗ ܘܢ ܟܠ ܣܘܪ ܚܢ ܝܢ

٤ + ٤ + ٤

في مطلع السوغيث الثالث نلاحظ نموذج للوزن الشعري مثل:[2]

ܛܠܝܐ ܫܡܝܢܬ ܕܬܡܝܗܘܬܐ   ܕܗܘܐ ܠܡܠܟܐ ܘܠܢܦܫܐ.

ܘܪ ܢܟܬ ܒܕܡܘܬ ܦܪܘܫܐ   ܕܐܚܪܐ ܕܡܢ ܚܢܐ ܠܢܦܫܐ❖

وبعد التقسيم للمقاطع يكون كالتالي:

ܛܠ/ ܝܐ ܫܡ ܝܢܬ ܕܬܡܝ ܗܘ ܬܐ   ܕܗ ܘܐ ܠܡܠܟ ܪܐ ܘܠ ܢܦ ܫܐ.

٢ +٢ +٣ ٢ + ٢ + ٣

ܘܪ ܢܟܬ ܒܕ ܡܘܬ ܦ ܪܘ ܫܐ   ܕܐܚ ܪܐ ܕܡܢ ܚܢܐ ܠܢ ܦܫܐ❖

٢ + ٢ + ٣ ٢ +٢ + ٣

بهذا يكون السوغيث الأول والثالث على الوزن السباعي والميمر الثاني على الوزن السروجي.

---

[1] ܣܘܓܝܬܐ ܡܓܒܝܬܐ؛ ܡܟܢܫ ܒܪ ܣܘܡܩܐ ܒܪܘܢ ܐܒܓܠܫܐ ص95.

[2] ܣܘܓܝܬܐ ܡܓܒܝܬܐ؛ ܡܟܢܫ ܒܪ ܣܘܡܩܐ ܒܪܘܢ ܐܒܓܠܫܐ ص١٠٣.

القافية في القصائد الحوارية الثلاث

القافية هي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمى الشعر شعرًا حتى يكون له وزن وقافية"[١]؛ فالقافية تساعد على استكمال البناء الموسيقي للشعر، كما أنها تساعد على حفظه وروايته من عصر إلى عصر.

ومن الجدير بالذكر أن حرف الروي من أهم الحروف القافية، الروي: هو الحرف الأساسي التي ترتكز عليه القصيدة، ويعرف باسم الروي، وهو آخر حرف صحيح في البيت، وعليه تُبنى القصيدة؛ فيُقال: قصيدة ميمية، أو عينية، أو نونيه؛ إذا كان الروي فيها ميمًا أو عينًا أو نونًا، وُسمى رويًا؛ لأن الرواء هو الحبل الذي يشد على الأحمال والمتاع ليضمها، كذلك الروي هو الحرف الذي ينظم ويجتمع إليه جميع حروف البيت[٢].

يُلاحظ أن القافية في السوغيت الأول لا تنتظم على حرف روي واحد بل يتغير فيها الحرف قبل الأخير كل بيتين، وكلها تنتهي بألف الأطلاق التي توجد في أغلب الكلمات السريانية. فيقول: [٣]

	ܓܠܐ ܫܪܪܐ ܕܠܐ ܦܘܠܓܐ	ܕܡܝܬܐ ܠܐ ܩܢܐ ܓܒܪܘܬܐ
	ܥܠ ܟܠܡܐ ܕܐܬܝܘܗܝ ܪܓܝܓܐ	ܐܢܬܝ ܐܝܬܝܗ̇ ܕܡܓܪܓܐ܀
ܢܦܫܐ-	ܕܟܝܬܐ ܘܢܩܝܬܐ ܐܟܚܕܐ	ܒܪܢܝ ܒܪܘܝܐ ܒܫܘܕܪܐ
	ܘܫܡܫܢ ܐܘ ܦܓܪܐ ܢܕܝܕܐ	ܛܢܦܘܢܝ ܠܡܬܚܝܕܘ ܒܚܘܝܕܐ܀
الجسد:	يا كاشف الحقيقة بدون تفرقة	الميت لا يقتني القدرة
	على كلما يكون شهيًا	أنتِ اذا التي تستدرجيه
النفس:	طاهرة ونقية على حد سواء	خلقني الخالق في البداية
	واستعملك أيها الجسد الكريه	لوّثوني باتحادي معك

نلاحظ هنا في الأبيات السابقة انتهاء كل الكلمات بحرف الألف وهو ألف الإطلاق في السريانية ولكن الحرف قبل الأخير كان في بيتين هو الجيم (ܓܒܪܘܬܐ- ܕܡܓܪܓܐ) والبيتين الأخريين حرف الدال(ܒܫܘܕܪܐ- ܒܚܘܝܕܐ).

كما نلاحظ في الصفحة ذاتها عدم انتظام القافية ولا حتي في بيتين مثل قوله في السوغيث الأول:

ܢܦܫܐ-	ܐܢܬ ܘܐܚܪ ܘܡܟܠܡ	ܡܢ ܒܢܝܫܘܬܐ ܕܐܝܬܝܟ ܗܟܝ.
	ܘܦܐܝܐ ܗܝ ܡܢܐ ܕܐܪܬ ܬܬܪܐ	ܘܐܝܟܐ ܐ ܓܒܗܐ ܡܢ ܒܢܝܫܘܬܐ
ܦܓܪܐ-	ܐܢܬ ܘܡܟܝܠ ܘܟܢ ܐܬܬܪܐܝܬ	ܥܠ ܒܝܫܘܬܐ ܟܕ ܐܫܬܘܕܝܬ
	ܘܗܘܬ ܠܟܢ ܡܢܐ ܘܡܠܠܬܝ ܟܢ	ܬܪܝܢ ܕܐܝܟܐ ܕܠܐ ܢܦܫܟܢ܀

١ علي الجندي: الشعر وإنشاد الشعراء.دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ، ص١١٣

٢ التنوخي: كتاب القوافي. تحقيق: عونى عبد الرءوف. مكتبة الخانجي، القاهرة، سنة ١٩٧٨م، ص ، ص٩٥

٣ ܗܘ ܟܬܒܐ ܡܟܬܒܢܘܬܐ؛ ܡܟܬܒ ܟܬܒ ܡܣܒܪܢܘܬܐ ܒܪܘܚ ܐܣܟܠܝܣܝܐ ܦ ٩٢

النفس: ألقي بمخاوفي وأترفع عن السيئات التي تكون منك
ومن العجيب أن تركض أنت وأنا أعمى عن السوء.
الجسد : تلقي مخاوفكِ وترتعشين مني عندما أفعل الخيرات
كنتُ لك أداة وتحدثتي معي الديَّان المستقيم لم يفرقك عني.

نلاحظ هنا عدم انتظام القافية في الأبيات السابقة في قوله (ܫܘܬ- ܚܥܠܟ) وفي البيتين الأخريين القافية كانت في قوله (ܟܚܠܟ - ܢܚܢܥ). كما ذكر "انتون بريتولا" في حديثه عن المحاورات السريانية(السواغيث)

" تم تضمين قصيدتين حواريتين في أعمال "خميس القرداحي" أنه تجدر الإشارة إلى أنه في العديد من المخطوطات، هما: حوار الأشهر وحوار الذهب والقمح"، أنها كالمناظرة الكلامية ... يتبين من سماتهما الشعرية أيضًا مثل غياب القافية."[1] فهي كمناظرة حوارية بينهما أيضًا أي النفس والجسد خالية من القافية الشعرية في بعض الأحيان، حيث ورد في السوغيث الثالث وهو محاورة كلامية على الوزن السباعي كل السوغيث على قافية ولكن يتغير فيها حرف الروي كل أربع أبيات. فيقول[2]

ܐܢܐ ܥܒܕ ܚܛܐ ܠܟ ܚܕܝܬ ܒܗ ܕܚܝܠ.
ܡܕܝ ܐܚܛܝ ܠܐ ܚܫܟ ܒܗ ܕܚܝܠ ❊
ܐܢ ܐܚܛ ܡܕܝ ܐܚܛܝ ܐܢ ܠܟ ܒܗ ܕܚܝܠ.
ܟܠ ܠܟ ܡܬܬܝ ܚܠܬ ܒܗ ܕܚܝܠ ❊

تقول النفس: كم أتعب بالمعونات والتعازي
وجسدٌ جرفني بالكامل كرهته وطبيعتي كليًا
يجيب الجسد: أجاب الجسد دون أن يتعب لأكشفَ شروركِ بلا عجب
حيث لكل الظالمين أحوال فأنتِ مددتِ لي كي أتفاخر.

نلاحظ هنا استعمال قافية في الأبيات السابقة وانتظامها على حرف الألف المشكلة بالرباص وهي حركة الإمالة في اللغة السريانية ثم ألف الاطلاق في قوله (ܚܕܝ- ܚܠܟ- ܐܢ ܐܚܛ). كما يُلاحظ انتظام القافية في هذا السوغيث الثالث وتغيير حرف الروي كل أربع أبيات على مدار القصيدة كلها.

ومن ثم يمكننا القول من خلال دراسة الوزن والقافية للقصائد الحوارية الثلاث ، انتظامهم على الوزن الإفرامي والسروجي, وعدم انتظام القافية الا في السوغيث الأخير.

****

[1] Anton.Pritula,"O RINGDOVE! Where Are You heading for? A S yriac Dialogue poem of the late 13th Century, Syriasche Studien , st pertersburg .p 354.

[2] ܚܢ ܟܬܒ ܐܚܬ ؛ ܐܢܬ ܒ ܚܢ ܚܢ ܐܢ ܐ ص١٠٣.

الخـــاتـمـــة

من خلال دراسة القصائد الحوارية الثلاث التي تناولت الحوار الجدلي بين النفس والجسد في كتاب سواغيث مختارة ، تبين لنا الآتي:

- اتفاق الفلاسفة والأدباء السريان على نقاط أساسية حول موضوع اتحاد النفس والجسد في الإنسان مثل ما ورد لدى برد يصان والرهاوي وطيماثاوس، مع اختلاف طفيف بينهم في التعبير عن تلك الأفكار بشكل مادي أو معنوي بحت.
- اختلاف المضمون العام للحواريات الثلاث، إذا عمدت الأولي والثالثة بتوضيح الحوار وكأنه مناقشة كلامية حادة بها من إظهار الغضب الذي يكون بالهجاء والتوعد والعتاب الموجع، في حين جاءت الحوارية الثانية وبها نوع من أنواع التعبير عن الذنب والتوبة والندم عن ما لحق من النفس من آثام وخطايا، وما عبر الجسد عنه بالرغبة في التوبة والصلاة أمام الخالق, كما ألحقها بمقدمة طويلة جاءت في ثلاثين بيتًا ثم بدأ الحوار أو المناظرة الكلامية.
- يُعدُّ الحوار عنصرًا هامًا في الشعر السرياني، قد اهتم به بعض الشعراء السريان كالسروجي وابن العبري وغيرهم، فيمكننا القول أن هذا النوع من الكتابة الشعرية اتسم بالروح الجماعية والدرامية، خلافًا للشعر القديم الذي تغلُب عليه التجربة الشعرية الذاتية فيبث فيه الشاعر أفكاره وأحزانه وما مر به من مواقف وتجارب لينقلها للقارئ.
- يقوم الحوار بوظيفتين هامتين: الوظيفة التواصلية والسردية بين الشاعر وسائر الشخصيات، أو الشحصيات فيما بينها، والثانية هي الوظيفة الشعرية التي يؤديها عنصر العاطفة والخيال.
- يقوم الحوار على صيغ وأنواع متعددة، والصيغة السائدة هي الصيغة القولية وخاصة في قصيدة يعقوب السروجي (قال- قلت- تقول).ولم تظهر الصيغة الإنشائية كثيرًا وخاصة في أسلوب النداء، فلم تُستعمل إلا أداة الأولي ܐ ܘ فقط ولكن بقية أحرف النداء لم يرد استعمالها (يا. اون. اين لهم) في أي موضع في القصائد الثلاث، كما اتضح مزج الشاعر بين صيغ حوارية متعددة، وأساليب إنشائية: كالنداء والأمر والاستفهام والشرط وغيرها في الأبيات.
- انتظام القصائد الحوارية الثلاث في الوزن ما بين الإفرامي والسروجي أي السباعي والاثناعشري, وعدم انتظام القافية في السوغيث الأول والثاني, في حين انتظام القافية في السوغيث الثالث وتغيير حرف الروي كل أربع أبيات على مدار القصيدة كلها.

قائمة المصادر والمراجع

أولا المصادر والمراجع السريانية

- -- ܡܐܡܪ̈ܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ ܡܠܦܢܐ ܕܥܠ ܢܦܫܐ ܘܦܓܪܐ، ܢܣܝܒܐ ܡܢ ܟܬܒܐ ܐܬܪ̈ܝܐ ܕܡܘܙܐܘܢ ܢܘܡܪܐ ٨٥- ܘܡܢ ܟܬܒܐ ܐܬܪ̈ܝܐ ܕܐܘܟܣܦܘܪܕ ٥٩٥؛ ܗܘ ܒܪ̈ܬܐ ܡܟܒܪ̈ܬܐ؛ ܡܡܠ̈ܠܐ ܒܝܕ ܡܣܟܠܢܐ ܒܝܪܘܬ ܐܬܠܝܦܐ.

-ܐܝܠܝܢ ܪܘܠܝܬ ܠܒܪܬܐ ܒܠܬܐ ܥܠ ܐܘܡܢܘܬܐ ܕܪܘܚܠܛܘܬܐ ܦܪܝ ܢܦܩܬܗ ܒܝܕ ܐܠܝܐܣ Forfattares Bokmaskin 2000، Stockholm.

- ܫܬܬ ܡܐܡܪ̈ܐ ܕܫܒܝܐ ܝܥܩܘܒ ܐܦܣܩܘܦܐ ܕܐܘܪܗܝ ٧٠٨، ܗܕܝܬ ܒܟܬܒ ܝܥܩܘܒ ܒܪܬܘܠܡܘܣ ܡܛܪܘܦܘܠܝܛܐ ܕܡܘܨܠ ܕܗܦܟܗ ܘܫܒܩܗ ܕܐܘܪܗܝ ܒܠܫܢܐ ܥܠ ܢܘܡܝܐ ܟܬܒܐ ܕܫܬܬ ܐܡܛܪܦܘܠܝܛܘܬ ܥܠܝܗ ٨٣٩ ܡܫܝܚܝܬܐ ؛ ܫܘܬܐ ܩܕܡܝܐ ، ܐܬܛܒܥ ܕܕܝܪܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ ܣܘܪܝܝܐ ܕܒܗܘܠܢܕܐ، ١٩٨١.

- LHexaemeron Jacobi Edessa .In Opus Creationis Libri Septem, Published By St.Ephrem the Syrien Monsatery –Holland 1985m,
- William Cureton,Spicilegium Syriacum. Bardesan,Meliton,Ambrose and Mara Bar Serapion.London:Francis and John Rivingtion. 1855.
- Anton.Pritula,"O RINGDOVE! Where Are You heading for? A S yriac Dialogue poem of the late 13th Century, Syriasche Studien , st pertersburg
- H. Gismondi,chronique Patricale Patriarchies' Nestorianorum Commentaria .Rome 1896-1899, p17
- ماري بن سليمان. كتاب الأسرار المعروف بكتاب المجدل. أخبار بطاركة كرسي المشرق

فرنسيس نو . تاريخ أحودمية وماروتا, يليه بحث "احودميه عن الإنسان" في مخطوط محفوظ بالمتحف البريطاني تحت رقم ١٤٦٢٠ .

- F.Nau. Histoire d Ahoudemmeh et Maroula. Suivi du traite d Ahoudemmeh demmeh sur l Homme. Patrologia Orientails .Paris 1906

ثانيا: المصادر والمراجع العربية

- ابن رشيق، أبو على الحسن بن رشيق القيروانى, العمدة: محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، د.ت.
- ابن الأثير. أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد . المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي ، بدو ي طبانة. مصر: نهضة مصر ١٩٦٢.
- إحسان عباس، الشعر التعليمي في الأدب العربي. دار الشروق، ١٩٧٩.
- اسحاق ساكا. السريان إيمان وحضارة، دمشق: مطابع دار كرم ،ج ٥. دراسات سريانية. مطرانية السريان الأرثوذكس بحلب-سوريه ألبير أبونا . أدب اللغة الآرامية . ط١. بيروت ١٩٧٠ .
- التنوخي: كتاب القوافي. تحقيق: عونى عبد الرءوف. مكتبة الخانجي، القاهرة، سنة ١٩٧٨م.
- القزويني: بغية الإيضاح. شرح: عبد المتعال الصعيدي. مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ، ج٤.
- إفرام يوسف. الفلاسفة والمترجمون السريان. ترجمة شمعون كوسا. المشروع القومي للترجمة، ١٤٧١المركز القومي للترجمة ,٢٠١٠.
- إغناطيوس إفرام الأول برصوم: اللؤلؤ المنثور في تاريخ العلوم والآداب السريانية. مطبعة الشعب، بغداد، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٧٦م .
- بولس السمعاني: تاريخ الآداب السريانية. مطبعة المرسلين اللبنانيين، لبنان، سنة ١٩٣٦م، ج ٤.
- بولس الكفرنيسي . غرامطيق اللغة الآرامية السريانية (صرف ونحو). بيروت ، ط٢ ، ١٩٦٢.
- جبرائيل القرداحي. المناهج في النحو والمعاني عند السريان. روما ١٩٠٣.
- جوزيف أسمر. الغناء السرياني من سومر إلى زالين. القامشلي, ٢٠٠٤
- حمدي السكوت. قاموس الأدب العربي الحديث. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
- حسين عطوان. مقدمة القصيدة العربية. مصر :دار المعارف. د.ت .

- علي الجندي: الشعر وإنشاد الشعراء. القاهرة: دار المعارف، د.ت.
- عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد. الكويت: عالم المعرفة ١٩٩٨.
- عبد العزيز عتيق. الأدب العربي في الأندلس. ط٢، بيروت : دار النهضة العربية. ١٩٧٦.
- عبد القادر عبد الجليل. علم اللسانيات الحديثة. سلسلة الدراسات اللغوية ،دار أزمنة ١٩٩٨.
- عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، دار الفكر العربي. د.ت.
- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٢.
- فاييم كوزينوف, حول دراسة الكلام الفني, ترجمة جميل التكريتي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع ١١، بغداد ١٩٨٢.
- محمد عبد المطلب. البلاغة العربية قراءة أخري، الشركة المصرية العالمية، لونجمان١٩٩٧.
- محمد كاظم حسن الظواهري. خاتمة القصيدة العربية ,ودلالاتها التاريخية والفنية. مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية. العدد السادس. مطبعة الأمانة ١٩٨٦م.
- محمد عناني. دراسات في المسرح والشعر. دار غريب للطباعة والنشر. ١٩٨٦.
- مراد كامل. محمد البكري. زاكية رشدي. تاريخ الأدب السرياني من نشأته إلى العصر الحاضر. القاهرة. دار الثقافة للطباعة والنشر. ١٩٧٤.
- يوحنا دولباني. الشعر عند السريان. ترجمة برصوم يوسف أيوب. حلب: حي السريان، مكتبة حياتي,١٩٧٠ .
- ديوان صلاح عبد الصبور. "المسرحيات"، دار الشروق ٢٠١٩, ديوان صلاح عبد الصبور. المجلد الثالث. بيروت: دار العودة ٢٠١٥

ثالثًا: الأبحاث والرسائل العلمية

- سيد مهدي مسبوق. شهرام دلشاد. الحوار في شعر أبو نواس. مجلة الجمعية الايرانية للغة العربية وآدابها. العدد ٣٨ .- -١٣٩٥ه- ١٩٧٥م.

- أحمد الجمل، الفعل والحرف من حلوكم مي حسنوكم "كتاب الأشعة" لابن العبري(ترجمة ودراسة), رسالة دكتوراه, جامعة الأزهر.١٩٩٤م
- سمر ابراهيم فراج. الحروف في اللغة السريانية، رسالة دكتوراه. جامعة القاهرة.٢٠٠٤.
- صلاح عبد العزيز محجوب إدريس، ترجمة معاني القرآن الكريم في الأدب المسيحي، مجلة البحوث والدراسات القرآنية، السنة الثانية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف: مج ٢،ع٣. ٢٠٠٧م.
- محمد عبد الصمد. ظواهر الانحراف الاجتماعي في المجتمع الاسلامي ومعالجتها. دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتا غونغ. المجلد الرابع، ديسمبر ٢٠٠٧.
- عبادة فوزي محمد . ديوان ابن العبري (الأوزان) ترجمة ودراسة أسلوبية. رسالة دكتوراه . جامعة القاهرة ٢٠١١م.
- عبادة فوزي محمد. السياق ودلالته في القصص السرياني من خلال " قصة السيدة مريم العذراء "نموذجا. مجلة كلية الآداب. جامعة سوهاج. العدد (٤٥) اكتوبر ٢٠١٧.
- مي فتحي محمد. تأثير ابن سينا ٣٧٠هـ-٩٨٠م) في أعمال الأديب السرياني" يوحنا ابن المعدني" قصيدة حلوكم الطائر أنموذجًا. رسالة ماجستير .جامعة الاسكندرية.٢٠٢٢م.

رابعًا: المصادر والمراجع باللغة الإنجليزية

- Bumstark(Anton)، Ceachiehte der Syrischen، Literatus ،Bonn1922.
- Duval، La Literature Syriaque.Paris 1900
- J.B Chabot، Litterature Syriaque، Paris 1934.
-Wright، Ashort history of Syriac Literature، London 1894.
-Holscher، Gustav. Syrische Verskvnst Leipzig 1932
- Payen Smith j، Syriac English Dictionary، Oxford،1976
- L. costaz. Dictionary Syriaque francais. Imprimerie Catholique، Beyrouth

خامسا: الروابط والمواقع الالكترونية

- نصرة أحميد جدوع. بناء القصيدة العربية القديمة. مقال
https://www.uoanbar.edu.iq/eStoreImages/Bank/150.pdص
-
قاموس المعاني الالكتروني،
- https://www.almaany.com/answers
دائرة الدراسات السريانية. تفسير الكتاب المقدس dss syriac
–https:// patriarchate.org
- https://archive.org/details/spicilegiumsyria00cureuoft/page//mode/1up

****