جماليات الإيقاع فى شعر الأطفال فى ديوان لمن وهذى يغنّ "لمن تغنى العصافير" لنزار حنا الديرانى[١] أنموذجاً

د.فاطمة الزهراء نايل محمد[*]

الملخص:

يتناول البحث دراسة الإيقاع فى شعر الأطفال عند نزار حنا الديرانى من خلال ديوانه لمن تغنى العصافير، وقد اشتملت الدراسة على عرض القصائد وترجمتها؛ لمعرفة مضامينها، وانصبت الدراسة على دراسة الإيقاع المتمثل فى الوزن والقافية والتكرار إضافة إلى الجناس ؛ فهم يُعدوا من أهم العناصر الأساسية المساهمة فى صناعة الشعر، والذين يُشكلوا جزءًا أساسيًا فى شعر الأطفال، والمنهج المتبع فى الدراسة هو المنهج الوصفى التحليلى؛ لأنه يتلائم مع طبيعة الدراسة التى تقوم على وصف الأشعار وتحليلها؛ لإبراز الجوانب الايقاعية فيها.

الكلمات المفتاحية: جماليات، إيقاع، شعر الأطفال، لمن تغنى العصافير، نزار حنا الديرانى

The Aesthetics of Rhythm in CHildren's Poetry in a Collection of Poems "To Whom The Birds Sing?" By the Poet Nizar Hanna Al-Dirani is a model

Abstract

The research deals with the study The Aesthetics of rhythm in children's poetry by Nizar Hanna Al-Dirani through his collection For Whom the Birds

[*] مدرس بقسم اللغة العبرية ،كلية الآداب – جامعة جنوب الوادي

Sing , The study included presenting and translating the poems. To know its contents The study focused on studying musical rhythm represented by meter, rhyme, and repetition, in addition to alliteration. They are considered one of the most important basic elements contributing to the making of a poetry. They form an essential part of children's poetry. The approach used in the study is the descriptive and analytical method. Because it fits with the nature of the study, which is based on describing and analyzing poetry. To highlight its rhythmic aspects.
Keywords: Aesthetics, rhythm, Children's poetry, for whom do the birds sing, Nizar H anna Al-Dirani,

مقدمة

يُعَد شعر الأطفال أحد الفنون الأدبية المهمة، لما يقدمه من مادة أدبية خصبة تخص فئة عمرية معينة ذات حس مرهف وخيال خصب، فتنجذب نحو الأشعار التى تحمل مضامين بعيدة عن الغموض والتعقيد، ذات الألحان العذبة التى تحدث جرسًا موسيقيًا فيطرب الطفل لسماعها فينشدها ويرددها بسهولة، كما أنها تُعَد وسيلة تعليمية؛ لتزويد الأطفال بالمعارف والقيم الإنسانية، فتُسهم بذلك في تنمية قدراتهم الفكرية والعقلية، إضافة إلى اكسابهم ألفاظ وتراكيب جديدة، تُنمّي ثروتهم اللغوية وتُعينهم على حُسن استخدام اللغة، كما أنها تُنمّى لديهم الجانب الفني بما تملكه من رقة الألفاظ وجمال الإيقاع، فالشعر الموجه للطفل يجب أن يكون متناسبًا مع ما يحسه ويتذوقه ويألفه، ويتيح له أن يتفاعل معه، بوجدانه وذهنه معًا، وأن يُدخِل البهجة إلى نفسه، ويزوده بفائدة جديدة، ويُنمّي مدركاته، ويثري لغته ومفرداته، فيزيد من قدرة الطفل على تذوق اللغة ومحبتها.

- **أهداف الدراسة**:

١-تهدف الدراسة إلى التعرف على هذا النوع من الفن الأدبى، ومعرفة فحوى الرسائل الموجهة للأطفال من حيث الأفكار والموضوعات، والتى تميزها عن الأشعار الموجهة لجمهور الكبار.

٢-الكشف عن المظاهر الجمالية الإيقاعية المكنونة في هذه الأشعار والتي وظفها الديرانى في ديوانه؛ لإبراز الموسيقى الشعرية داخل الأشعار متمثلة في إيقاع موزون وقافية وتكرار

وجناس، الذين هم من أبرز خصائص شعر الأطفال؛ مما يُسهم في خلق الإحساس العالي بالإيقاع لدى الأطفال.

أهمية اختيار موضوع البحث:

تأتى أهمية الموضوع في:

١-تسليط الضوء على جانب مهم من الدراسات الأدبية التى تتناول تلك المرحلة العمرية الجديرة بالاهتمام، لما له من دور في تنمية الذوق والحس الفنى لدى الأطفال، وتثقيف عقولهم، وإثراء لغتهم بمفردات جديدة.

٢-قلة الدراسات السريانية التى تناولت هذا النوع من الدراسات الأدبية.

٣-التعرف على اللغة السريانية المعاصرة-اللهجة المحكية- في العراق وايران(لغة السورث) من خلال عرض تلك القصائد.

منهج البحث:

المنهج المُتَبَع في البحث، هو المنهج الوصفى التحليلى؛ لأنه أكثر المناهج ملائمة لطبيعة الدراسة، حيث تتعرض الدراسة لعرض القصائد وتبيان مضامينها، وإبراز جماليات الإيقاع من خلالها.

الدراسات السابقة:

لم تكن هذه الدراسة هى الأولى التى تناولت ديوان الأطفال للديرانى ، **فتوجد دراسة** لـ أ.د/ **سومة خالد تناولت فيها قصيدة** [illegible] **"لا تخافى يا أمى"** إحدى قصائد الديوان محل الدراسة، دراسة سيميائية، لذا لم أقم بدراسة القصيدة المذكور.

أيضًا توجد دراسة في شعر الأطفال لـ أ/د بسيمة مغيث بعنوان "أدب الأطفال عند السريان ديوان ناقوس الوطن" لعادل دنو نموذجًا، ٢٠٠٩م .

وتتضمن الدراسة التالى:

أولاً: عرض القصائد مع الترجمة وذِكر مضامينها

ثانياً: الإيقاع ويندرج تحته أربعة عناصر وهى

١-الوزن ٢- القافية ٣-التكرار ٤ -الجناس

ثم الخاتمة ، وهى مُجمَل النتائج المُتَوصَّل إليها من الدراسة

تمهيد

يتناول البحث دراسة الإيقاع في شعر الأطفال لنزار حنا الديراني، فالإيقاع يُعَد من الركائز الرئيسة التي يتَّكئُ عليها العمل الشّعري، فهو يُسهم في إضفاء جرس موسيقي وجماليات فنية.

فالإيقاع كما عَرفَّه "مُحَمَّد غنيمى هلال" : هو وحدة النغمة التى تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أى توالى الحركات والسكنات على شكل منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو فى أبيات القصيدة [٢].

ويُعرِّف "إبراهيم أنيس" إيقاع الشعر "أنه يتجسد بجرسِ ألفاظه وانسجامها مع توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدرٍ مُعيَّن منها"[٣]

فالإيقاع وسيلة مهمة من وسائل التعبير؛ لأنه لغة التواتر والانفعال، فقد ارتكز عليه الشعر ارتكازًا أساسيًا في موسيقيته، فالبيت الشعرى هو الوحدة الموسيقية الأساسية للقصيدة العربية بوزنه وقافيته إلى جانب بعض التلوين الموسيقى الداخلى.[٤]

فعملية تحقيق الإيقاع في النص الشعري لا تقتصر على إيقاع الوزن والقافية فحسب، بل إن هناك عناصر أخرى تحقق الإيقاع من خلال التكرار أو التوازى أو انسجام الحروف وغيرها.... مما يعطى احساسًا بالروعة والجمال.[٥]

فالشعر يعمل من خلال عناصره المكونة جميعًا على تحقيق الانسجام والتوافق للقصيدة، ويأتى الإيقاع لدعم الاحساس العام بالانسجام.[٦]

أما عن الإيقاع في الشعر السريانى فلم يكن فنًا مُستحدثًا لدى الشعراء السريان، وإنما عَرفَه الشاعر السريانى منذ القرن الثاني الميلادى، فقد وعى حاجته إلى أسلوب الإنشاد، لذا أوجد لنفسه فن المدراش و السوغيت الذى يعتمد على اللحن(أى الأشعار التى تُنشَد)، وفي العصر الحديث أدرك الشعراء السريان، أنه لابد من توافر مجموعة عناصر إيقاعية تجعل القصيدة سلسة على مسامع المُتلقِّي فلجأوا الى توظيف مجموعة عناصر تخلق الإيقاع في أشعارهم .[٧]

ويقول "نزار الديرانى" فيما يخص الإيقاع في الشعر السريانى، هو مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة من المقاطع الصوتية للكلمات، وبمعنى آخر هو تردد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية محددة النسب، إذن الإيقاع هو العلاقة بين الصوتية والموسيقية، بين الأصوات والكلمات، وأن أساس الإيقاع فى الشكل التقليدي للقصيدة، هو مجموعة من المقاطع الصوتية المتشابهة في كل بيت.[٨] فالإيقاع هو كل ما يوفره الجانب الصوتى من وزن وقافية وتكرار.[٩]

ولموسيقى الشعر أثر جميل وطيب لاسيما في نفوس الأطفال فيقول "إبراهيم أنيس" عن تأثير الكلمات ذات الإيقاع على الطفل "أن الطفل ينشأ مستعدًا لالتقاط الأصوات والتمييز بينها دون أن يدرك معانى مصادرها، فالأطفال يسترعى اهتمامهم كل صوت يرن في محيطهم، فيبنى مدركاتهم، فالمران السمعى هو الذى يُعِد الأطفال للتمييز بين الأصوات المنسجمة وغيرها التى لا تَألُف بينها ولا انسجام، ويُعده لتلقى الكلام الموزون المقفى في غبطة وسرور، فلا يكاد يسمع انشودة حتى يكررها مرات عن ظهر قلب، استجابة للكلام الموزون المقفى.[١٠]

فالموسيقى الشعرية ترتبط بعواطف الأطفال وانفعالاتهم، وتُشكِّل عامل جذبٍ مهم، ولها دور في تنمية قدرة الطفل على التذوق وتنمية الحس المرهف، وحتى يتم مراعاة ذلك نجد أن معظم شعر الأطفال التزم الشعر العمودي، وذلك لمراعاة القافية التي تُشكِّل جانبًا من البناء الموسيقي لشعر الأطفال، فالشعر الموزون المقفى يُعَد المُفضل للطفل.[١١]

وتُعَد موسيقى القافية من أهم الخصائص التي تُمَيِّز شعر الأطفال؛ لما تُشكِّله من متعة للأطفال، فالطفل يُحِب سماع القصائد التي تتسم بالحركة السريعة في إيقاعها، والتي تتميز بنغمة موسيقية تعشق الأذن سماعها .[١٢]

ولأن الإيقاع في الشعر السريانى يتشكل من مجموعة العناصر سالفة الذكر، فبناءً عليه انصبت الدراسة على دراسة الإيقاع الموسيقى المُتمَثِّل فى الوزن والقافية والتكرار، إضافة إلى الجناس؛ لتبيان أثر القافية فى الأشعار محل الدراسة، وأنواع الأوزان المستعملة فيها، وكذلك عنصر التكرار، والجناس؛ لإبراز الإيقاع الموسيقى الذى يُشكِّل جزءًا أساسيًا فى شعر الأطفال، فهم يُعَدوا من أهم العناصر الأساسية المساهمة فى صناعة الشعر؛ كما أنهم من أهم السمات التى تتضح في الشعر السريانى، وللإيقاع جمال وموسيقى وقيمة خصوصًا في الشعر الموجه للأطفال؛ حيث ينجذب الأطفال بفطرتهم نحو الكلمات التى تُحدِث جرسًا موسيقيًا نابع من الوزن والقافية، وتماثل الألفاظِ وتوازنها، وتوائم حروفها، فتطرب مسامع الأطفال، مما يُسهِل عليهم حفظها وانشادها، وكان من الضرورى قبل دراسة الإيقاع، عرض القصائد وترجمتها، مع ذِكر مضمون كل قصيدة؛ لتعريف القراء بفحوى الخطاب الشعرى الموجه للأطفال من خلال ديوان ܠܗܘ ܘܠܚܕܡ ܝܩܪܐ لمن تغنى العصافير للشاعر نزار حنا الديرانى، " والذى قد أصدر ديوانه الشعرى في بغداد للمرة الأولى عام ١٩٩٨م، ولأهمية الديوان قام المؤلف بنشره مرة أخرى عام ٢٠١٧م بعد إضافة ٤ أوبريت للأشعار، وقد قُرِأت هذه القصائد في مهرجانات خاصة بالأطفال في بغداد، ومُثِّل الأوبريت على خشبة المسرح في بغداد أيضًا، مما أكسب الأطفال ثمارًا جيدة".[١٣]

بالرغم من أهمية هذا النوع من الفنون الأدبية الخاصة بالأطفال، إلا أنه لم يَلقَ اهتمامًا من قِبَل الأدباء السريان الأوائل، فلم تظهر أية نتاجات شعرية للأطفال قديمًا لدى السُريان، فمن خلال البحث والاستقراء توصلت إلى معلومات قليلة عن ممن كتبوا قصائد للأطفال؛ نظرًا لندرة المصادر التى تناولت قصائد خاصة بالأطفال، ولعدم وجود أية كتابات حول هذا الموضوع؛ لأنه كما هو معلوم أن كثيرًا من الأدب السريانى القديم قد فُقِد، وبعضه لايزال حبيس المكتبات العالمية، فما تَيسَّر لدىَ من مصادر تَبيَّن منه أن "أولى بوادر الكتابة ظهرت في العصر الحديث في مطلع من القرن العشرين لدى بعض الأدباء الذين كتبوا قصائدًا للأطفال، ومنهم "مار توما اودو" و"بولس بيجان" و"بنيامين أرسانس" و"للى تمرز"[١٤]، ولكن لم يصلنا من

هؤلاء الكُتَّاب سوى شواهد قليلة ، فتوجد قصيدة لـ "توما أودو" التى قدَّم من خلالها النصائح والقيم والأخلاق للأطفال على لسان الحيوانات، على غرار قصص كليلة ودمنة، وذلك من خلال قصيدته بعنوان (ܡܫܠܐ ܕܥܨܦܐ ܘܩܘܦܐ)، كما كتب "بولس بيجان" قصيدة موجهة للشباب بعنوان(ܡܐ ܕܒܬܐ)، كذلك كتب الشاعر "داود دانيال" المُلقَّب بـ(داود الضرير) قصائد للأطفال بأسلوب طريف في شكل حِكَم وأمثال، حيث يستخدم فيها الطبيعة كأشخاص فى قصيدته(ܚܟܡܬܐ ܕܡܕܒܪܐ) [١٥]، وعلى الرغم من أنه يَصعُب معرفة أول من كتب قصيدة للأطفال نظرًا لما أشرنا إليه من أسباب، إلا أنه يمكن القول "أن مصطلح شعر الأطفال قد تبلور فى منتصف التسعينيات من العصر الحديث، حيث حَظِيَ شعر الأطفال بالكثير من اهتمام وتقدير السُريان في تلك الفترة؛ لحرص بعض الكُتَّاب على تقديم أعمال للأطفال سواء أكانت قصائد أو أناشيد"[١٦]، من أجل مخاطبة الأطفال بلغتهم، فكان الشعر هو الوسيلة التعليمية؛ لتزويد الأطفال بالمعارف والقيم الإنسانية، وبألفاظ وتراكيب جديدة، تُنمّي ثروتهم اللغوية وتعينهم على حُسن استخدام اللغة، "فكان أبرز كُتاب العصر الحديث الذي اهتموا بتقديم أعمال شعرية للأطفال "نزار حنا الديراني" وله مجموعة شعرية هى موضوع الدراسة، و"يونان مرقس الهوزي" له ديوان بعنوان ܡܙܡܘܪ، و"عادل دنو" الذى ألف مجموعة شعرية جمعها فى ديوان بعنوان ܘܠܒ ܕܙܡܪܐ، فقام كل منهم بإصدار مجموعته الشعرية المخصصة للأطفال". [١٧]

– أما عنوان الديوان موضوع البحث فيُثبِت حضورًا لافتًا في الديوان فهو مفتاح القصائد، وقد جاء العنوان في صيغة استفهامية تمثل علاقة بين المُرسِل والمُتَلقى، فقد أراد الشاعر أن يجعل المُتَلقى متفاعلاً نصيًا يُسهِم بشكل فعال في الكشف عن أسرار القصائد؛ لبيان العلاقة بين عنوان الديوان والقصائد فيُصبح المُتَلقى مشاركًا في إنتاج المعنى الذى يقصده الشاعر.

وجاء الديوان يحوى ٩ قصائد إضافة إلى ٤ اوبريت، ولكن لا توجد قصيدة تحمل عنوان الديوان، فالعنوان جاء بسيطًا في مظهره يحمل رمزية ودلالات تتجلى عند قراءة قصائده، فمن خلال قراءة القصائد يتضح أن العصافير ليس المقصود بهم تلك الطيور الصغيرة الرقيقة

المغردة، وإنما هم الأطفال، وقد استخدم الشاعر المعنى المجازى؛ حتى يثير انتباه المُتلقي، ويبث لديه عنصر التشويق لقراءة الديوان؛ وليتيح له التحرك لرصد معانى متعددة وفق خياله وأفق توقعه، فالشاعر الحاذق لا يأتى بالمعنى مباشرًا، وإنما يثير الغموض؛ من أجل الكشف عن المكنون وراء ذلك الغموض، فقد اختار الشاعر العصافير رمزًا للأطفال، فالعصافير هى رمز للحرية، وبث السرور فى النفس، فهو كائن له خصائص تشبه الأطفال، في صغر حجمهم، والنشاط والحيوية، وعذوبة الصوت ورقته، كذلك الأطفال يبعثون الأمل والحياة والمحبة في الكون، فهم يمثلون صورة لآمال لشاعر وطموحاته المتمثلة في إحياء تراث الأجداد من خلال بعث اللغة، واستدعاء الهوية، والعودة إلى المجد، والحفاظ على التراث، فهم بناة مستقبل أمته، لذا فجاءت القصائد تحمل ما يرمى إليه الشاعر.

–وكما هو معروف أن للشعر الحديث أنواع عدة مختلفة فيما بينها، وتنتمى غالبية القصائد محل الدراسة إلى الشعر الكلاسيكى الحديث بالإضافة إلى الشعر الحر.

فالشعر الكلاسيكى الحديث هو مزيج ما بين الكلاسيكية والحداثة، وهذا النوع من الشعر لجأ إليه بعض الشعراء السريان في مطلع القرن العشرين الذين تحرروا من الأسلوب الكلاسيكى، ومنهم "للى تمرز" و"بيرا سرمس" و"داود إيليا" و"سركيس بنيامين"؛ ليكتبوا قصائد جميلة بوسائل حديثة كاستخدامهم التكرار والتلاعب بالألفاظ والحركات وغير ذلك، وقد سار على دربهم بعض الشعراء السريان الذين خرجوا من فلك القصيدة الكلاسيكية سواء في شكل القصيدة، ولغتها ومضمونها وأفكارها اللاهوتية والفلسفية، ومنهم "حوريا آدم"، و"نمرود يوسف"، و"روبين بيت شموئيل"، فطوروا قصائدهم إلى الكلاسيكية الحديثة، ومن ثم تطورت إلى قصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر.[١٨]

أما عن الشعر الحر السريانى، هو أن يأتى الشاعر بدعامتين أو أكثر في القصيدة الواحدة، وهذه الدعامات متساوية في الوزن.[١٩]

أولاً: عرض القصائد ومضامينها

*** قصيدة ܐܬܘܪܝܢܐ آشورينا**

ܬܫܘܪܝܢܐ ܒܪܬܐ ܫܦܝܪܬܐ	آشورينا فتاة جميلة
ܗܘ ܒܝܕܥܬܐ ܟܬܒܝܐ ܕܝܢܐ	مهذبة والأولى في المدرسة
ܚܣܝܢܬ ܡܠܝܢܬ ܫܘܫܢܐ ܡܠܒܐ	ممتلئة القامة بالحب والعقل
ܒܪܬܐ ܕܐܡܬܐ ܩܒܝܠܬ ܡܕܝܢܐ	بنت الأمة تبقى القرية
#########	
ܒܫܥܬܐ ܫܒܥܝܬܐ ܩܡܬ ܡܢ ܫܝܢܬܐ	فى الساعة السابعة تقوم من النوم
ܒܪܫܗ ܒܫܥܪܗ ܡܟܒܝܢ ܠܒܫܬܐ	تمشط شعرها وتلبس الملابس
ܩܪܝܢ ܐܡܐ[20] ܐܝܟܐ ܐܟܠܬܐ	تنادى يا أمى أين الطعام
ܗܐ ܫܘܫܒܝ ܗܫܐ ܒܝܕܐ	ها هى صديقتى تنتظر فى الفناء
#########	
ܐܢܐ ܘܠܪܣܐ ܢܩܪܐ[21] ܒܟܢܝܫܬܐ	أنا ولارسا نقرأ في الكنيسة
ܕܟܒܝܫ ܫܥܒܝܢ ܠܗܫ ܒܥܠܒܐ	حتى نكون خميرة لهذا التاريخ
ܘܢܫܡܥ ܦܝܕ ܠܗܫ ܬܠܡܕܬܐ	ونسمع جيدًا لهذه المعلمة
ܘܢܬܠܡܕ ܡܢܗ ܥܩܝܕܬܐ	ونتعلم منها العقيدة

موضوع القصيدة:

تُعد هذه القصيدة تعليمية دينية حيث حاول الديرانى من خلالها أن يقدم نصائح للأطفال بأسلوب سهل مبسط هدفه التعليم، فالقصيدة تحمل بعدًا تعليميًا يحث الأطفال على التعلم والتفوق فى الدراسة، كما أنها تحمل بعدًا دينيًا وتاريخيًا حيث إنها تدفع الطلاب إلى التوجه إلى دور العبادة لتلقى العلوم الدينية، وكذلك تَعلُم لغتهم الأم لغة الآباء والأجداد –اللغة الآرامية– ؛ من أجل معرفة حضارة وتاريخ شعبهم العريق، كما حرص الديرانى على تبيان دور المعلم في تنشئة الأطفال دينيًا وثقافيًا، لذا فهذه القصيدة تُعد مناسبة لفئة الأطفال فى جميع مراحلهم العمرية، وقد اختار الديرانى اسم أشورينا وهو اسم آرامى كاسم للفتاة محور القصيدة التى تحمل اسم عنوان القصيدة أيضًا؛ من أجل إحياء تلك الأسماء التراثية التى تُعرِّف الأطفال بحضارة

أُمَتِهِم، والتسمية مأخوذة من الاسم آشور تلك المملكة القوية صاحبة الحضارة العظيمة التى تمتد إلى ألفى سنة قبل الميلاد.

* قصيدة ܫܡܝܪܡ شميرام

ܫܡܝܪܡ ܠܡܢ ܒܟܝܬ[22] ܚܕܝܢܐ شميرام لماذا أنتِ حزينة

ܚܙܝܢ[23] ܐܓܪ ܕܗܒ ܫܠܫܠܬܐ سوف أشترى لك سلسلة

ܡܢ ܕܗܒ ܘܟܣܦ ܡܓܕܠܬܐ مجدولة من الذهب والفضة

ܒܓܘ ܒܝܬܢ ܕܡܗܕܐ برباطنا داخل المهد

****

ܕܡܗܕܐ ܪܡܬܐ ܕܐܪܙ مهد شبلا المرتفع

ܡܠܝܐ ܒܝܢ ܛܘܪܐ ܘܫܦܠܬܐ مُعلق بين الجبل والسهل

ܐܡܐ ܕܡܪܢܢܐ ܠܘܠܝܐ[24] أمى تغنى أغنية

ܐܝܟܢ[25] ܢܬܐ ܠܒܝܬ ܢܫܐ متى سنعود إلى البيت

****

ܒܝܬܢ ܕܝܢܐ ܡܢ ܛܝܢܐ بيتنا المبنى بالطين

ܒܦܠܓܐ ܕܣܝܢܐ ܒܫܬܐ فى منتصف الشتاء يكون حارًا

ܘܒ ܩܝܛܐ ܐܦܝܩ ܒܗܝܡܐ وفى الصيف يكون لطيفًا

ܒܟܠ ܐܝܕܐ ܕܢܡܓ ܫܠܝܦܐ أنام على السطح متعافي

تُعَد هذه القصيدة تراثية فقد وظَّف فيها الديرانى اسم ܫܡܝܪܡ ليحمل عنوان القصيدة، وهو محور القصيدة أيضًا، فشميرام هى تلك الملكة الآشورية القوية التى تولت الحكم بعد وفاة زوجها، وكان لذكائها وجمالها الآخاذ، وشخصيتها القوية ما جعلها تمسك بتلابيب الحكم بعد زوجها،[٢٦] فقد أراد الديرانى من استدعائه لهذا الاسم أن يلفت نظر الآباء إلى العودة الى تلك الأسماء التاريخية، ويثير انتباه الأطفال إلى التساؤل عن معنى هذا الاسم، فيتعرف الأطفال على

تاريخ بلدهم وحضارته، ونظرًا لمكانة هذا الاسم التاريخى التى تحمله الطفلة، فعند ميلادها لا يجب وضعها فى مهد مثل باقى الأطفال مربوط بقماط، ولكن المهد الذى توضع به يجب أن يكون مربوط بسلسلة من الذهب.

وتحمل القصيدة بعدًا قوميًا يُظهر مدى حُب الديرانى للوطن، والذى ينعكس فى إظهار جماله وتمسكه وتعلقه به، فالمهد هو مكان الولادة الأولى، وهو المكان الذى تربى فيه الطفل، وهو يرمز هنا إلى الوطن الكبير مكان الميلاد، الذى يمتد من الجبل إلى السهل أى من جنوب العراق حتى شمالها حيث تمتد سلاسل الجبال.

كذلك أراد الديرانى أن يذكر الأطفال وخاصة الذين يعيشوا خارج وطنهم، بحال وطنهم المفعم بالجمال، حيث البيوت البسيطة المبنية من الطين، مما يُضفى عليها جوًا معتدلاً فى فصل الصيف والشتاء.

*قصيدة ܒܝܬ ܒܢܝܢ داخل البيت

ܒܝܬ ܒܢܝܢ ܐܝܬ ܠܢ .....ܕܦܘܒ[27] ܡܢ ܒܝܬ ܒܢܝܢ	يوجد داخل بيتنا أرجوحة ومهد
ܟܠ ܫܢܐ ܒܗ ܢܚܓܓ.....ܡܢ ܐܡܐ ܒܢܝܢ	أمى المسنة كل يوم تغنى لنا
ܐܝܬ ܒܢܝܢ ܒܝܬ ܐܝܬ.....ܐܚܪܬ ܡܢܐ[28] ܒܢܝܢ	أغنية يا ولدى كم هى جميلة
ܒܝܬ ܒܢܝܢ ܐܝܬ ܠܢ.....ܒܐ ܐܬܝ ܒܢܝܢ	والتى بها أتعود نوم القيلولة

########

ܒܝܬ ܒܢܝܢ ܐܝܬ ܠܢ.....ܫܡ ܙܝܬ ܒܢܝܢ	يوجد داخل بيتنا شتلة زيتون
ܟܠ ܫܢܐ ܒܗ ܡܢ.....ܐܠܐ ܒܢܝܢ	تمتلىء بالأوراق فى كل صيف وشتاء
ܒܢܝܢ ܒܝܬ.....ܐܝܟ ܒܢܝܢ	ثمارها لذيذة كاللحم
ܐܝܟ[29] ܐܠܐ ܒܝܬ ܐܡܪ.....ܐ ܒܢܝܢ ܒܝܬ[30]	هؤلاء الصغار يغنوا الخلاص فى العلى.

#####

ܒܢܝܢ ܐܝܟ ܒܗ.....ܐܠܐ[31] ܒܝܬ	الثلج كالمطر فى سقوطه
ܐܡܐ ܒܢܝܢ ܒܝܬ.....ܒܐ ܐܬܝ ܒܢܝܢ	يكسو شعر أمى العجوز

جزءك كم حلمت.....بجوحة هفنة	التى تروى لنا كل يوم قصة
بلكب مبدهم.....سوخة ةنتوة	نتعلم منها المحبة والإنسانية
ةحدة ملم جهفة....فبهة لم هنة	كم هو جميل الصيف داخل قريتنا
حزوكت[32] كسزة....حلبقة مكلبفة	حيث كان يذهب للحصاد الشباب والشابات
بكد جسفة نعلب.....مفخة لجمةدفة	وينقلوا فوق الآلة القش إلى البيادر.
ةنة مجفنة.....سزفة حجفة	أنا والجرجار نجول فى القرى

تُعَد قصيدة لم حمة قصيدة قومية، يتجلى فيها انتماء الديرانى لوطنه وحبه لقريته، فقد حاول أن يغرس في الأطفال حب الانتماء لذلك الوطن، فهو يتذكر أيام طفولته داخل بيته، وما يحمله البيت من تراث جميل حيث الحديقة التى توجد بها الأرجوحة، كما يوجد أيضًا مهد للأطفال، ويتذكر غناء أمه له تلك الأغانى الخفيفة الهادئة، التى كان ينام على ألحانها، كما يتذكر أيضًا شجرة الزيتون الموجودة داخل حديقة بيته، تلك الشجرة المثمرة التى شبه ثمارها فى كبر حجمها باللحم، ويستدعى ذكرياته مع أطفال قريته فى عيد الشعانين حيث كانوا يأخذون أغصان الزيتون، ويتغنوا المجد فى الأعالى، فالديرانى أراد أن يرسخ الدين فى أذهان الأطفال بشكل مبسط، حتى يعتاد الأطفال على تلك الممارسات الطقسية، ثم يستحضر مشهد ذكرياته مع الأمطار وهى تتساقط بغزارة، تصحبها كرات الثلج ناصعة البياض التى كانت تغطى شعر أمه، لكثرتها وشدتها، ومع هذا المشهد الجميل يتذكر أمه، وهى تروى له القصص التى كان يتعلم منها الحب بكل ما تعنية الكلمة من حب الأهل والوطن والأصدقاء.... ، ثم يطوف بنا الديرانى داخل قريته حيث الأراضى الزراعية، فيصف لنا مشهد وقت حصاد المحاصيل، وفيه جانب تعليمى للأطفال الذى يرتكز على أهمية العمل الجماعى، حيث إن الإناث والذكور يشتركوا سويًا فى العمل، من أجل إعمار قريتهم، وقد وظف كلمات يتعرف بها الأطفال على الأدوات المستخدمة فى الزراعة مثل آلة الجرجار.

*قصيدة ةزجة أدد

𒀀𒌑𒁀 ...𒀀𒌑𒁀	أدد أدد
𒆳𒆠𒈬 𒁀𒈾𒀀𒈬	ملك الشتاء
𒄑𒄖𒋛𒅈 𒋛𒉌𒁀... 𒁀𒉌𒁀 𒈾𒁍𒈬	افتح حضنك حتى ينزل المطر
𒁀𒅗𒈬 𒀀𒌑𒈬..... 𒄖𒄿𒈾 𒍑𒈬	لتسقى الأرض وينبت الزرع
𒄖𒌑𒁍 𒄩𒄖𒄿... 𒈾𒁀𒌑𒁍 𒆪𒁍𒈬	ويعود تموز من جديد لعشتار
𒀀𒌑𒁀 ...𒀀𒌑𒁀	أدد أدد
𒄑𒄿𒈬[33] 𒆳𒆠𒈬	ابن الملك
𒆪𒁀𒈬 𒅗𒆪𒈬...𒁀𒅗𒄿𒈬 𒈾𒌑𒈬	يلبس الشال الخاص بالرقص
𒁀𒌑𒈬 𒄑𒄖𒈾𒋛...𒀀𒈾 𒁍𒄩𒄿𒄑𒈬	على رأسه ريشة مثل المهد
𒂗𒆪𒈬 𒄖𒂗𒅗𒈬...𒄖𒀀 𒅈𒄿𒈬 𒆪𒁍𒄑𒈬	تذهب وتأتى من الجبل إلى السهل

تحمل القصيدة الطابع التراثى، فقد وظَّف الديرانى أسماء الآلهة فى بلاد الرافدين؛ لتعريف الأطفال بالديانات القديمة، حيث ذكر الإله أدد وهو إله المطر والعاصفة، وهو يُعَد واحدًا من أهم آلهة بلاد الرافدين، وهو الإله المسئول عن سقوط الأمطار، لذلك يكون السبب الرئيس فى ارتواء الأرض ونموها، فقد استدعى أيضًا الإله تموز وهو إله الزراعة والرعى عند السومريين، كما أنه وظَّف الإلهة عشتار وهى إلهة الحب والإخصاب فى بلاد الرافدين والشام، أما المقطع الثانى فقد وظَّف الاسم أدد كاسم لشخص؛ حتى يستدعى انتباه الآباء لاستخدام تلك الأسماء لتسمية أبنائهم، ثم ينتقل بنا لمشهد آخر ينقل من خلاله للأطفال مظاهر الاحتفال بالأعياد لدى أبناء وطنه، حتى يتعرف الأطفال على الأزياء التراثية الموجودة فى بلادهم، والتى تُمثل مظهرًا حضاريًا فى العراق، وتحمل الطابع التراثى العراقى، مثل الشال الذى يرتديه الرجال فى الاحتفالات، وخاصة فى رقصة الدبكة، حيث يرتدى الرجال ملابس مستوحاة من التراث، وهى عبارة عن سروال واسع، وقميص وغطاء رأس مصنوع من قماش الكوفية مثبت عليها

ريشة[٣٤]، تهتز عند الحركة مثل المهد، وهو سرير الأطفال الذى يحركونه يمينًا ويسارًا؛ لكى ينام الطفل.

*قصيدة ܒܓܕ ܓܕܝ

ܒܓܕ ܒܓܕ جدتى جدتى

ܗܕܪ ܩܠܓ ارفعى صوتكى

ܕܒܥܝ[35] ܒܢܓ ܡܢ ܥܡܓܒ لأسمع منك هذ القصة

ܕܐܢܫܐ ܕܡܕ ܒܝܬܟܘܦ ܒܢ أناس قريتى الذين بنوا بيتهم

ܒܗ ܩܝܣܒ بالمحبة

##########

ܒܓܕ ܒܓܕ جدتى جدتى

ܗܕܪ ܩܠܓ ارفعى صوتكى

ܕܒܥܝ ܒܢܓ ܒܕܡܢܒ لأسمع منك تلك النصيحة

ܕܟܒܝ ܩܡܢ ܐܡܕ ܒܓܒܕ لأبقى برعم لتلك الطفولة

ܒܗ ܐܢܥܒ داخل الانسانية

##########

ܒܓܕ ܒܓܕ جدتى جدتى

ܗܕܪ ܩܠܓ ارفعى صوتكى

ܕܒܥܝ ܒܢܓ ܒܕܒܕ لأسمع منك الحقيقة

ܐܡܗ ܟܐܢܐ ܕܢܐܡܐ عن لغة الآباء

ܕܟܒܥܗ ܣܝܢܐ ܚܡܥܝ التى يرى بقاؤها فى صمودها

يظهر البُعد القومى فى هذه القصيدة، فهى تهدف إلى بث الروح الوطنية داخل قلوب وعقول الأطفال، والحفاظ على هويتهم الممثلة فى لغتهم الآرامية، لقد تناول الديرانى في هذه

الأبيات موضوعًا محوريًا تَمثَّل في العلاقة التي تربط الأطفال بالجدة، فقد أراد من خلال الأبيات تسليط الضوء على فكرة جوهرية وهى التفاف الأطفال حول الجدة، لتبدأ الجدة فى سرد الحكى عن مجد الآباء فى بناء أوطانهم، وتُعلِّمهُم قِيَم الحب والترابط وهى الدعائم لبناء الوطن، كل هذه القيم الجميلة ترسخها الجدة فى ذهن الأطفال من خلال رواية القصص والحكايات، ويبين حرص الأطفال على سماع القصص التى ترويها لهم الجدة، عن لغتهم الأم –اللغة الآرامية–، تلك اللغة الدينية المقدسة التى تكلم بها السيد السيح، وسُطِر بها الإنجيل، والتى كانت فى فترة من الفترات بمثابة لغة دولية يتحدث بها معظم دول الشرق؛ حتى يصيروا مثل أجداهم فى الحفاظ على لغتهم، ويبين مدى أهمية القصص المروية على الألسنة فى نقل المعلومات بصورة بسيطة سلسة، لا سيما فى تلك القصص التى تتحدث عن تاريخ وحضارة الشعوب، فقد حاول تجسيد كل هذا في قالب شعري؛ ليكون أكثر تأثيرا في الطفل.

*قصيدة ܥܪܘܣܐ العُرس

ܟܢܬܐ ܗܕܐ ܥܠ ܓܒ ܫܝܪ كنارة سرحى لى شعرى

ܕܒܥܠܒ[٣٦] ܠܝ ܥܪܘܣܐ ܕܐܚܝ[٣٧] حتى أتجمل فى عُرس أخى

ܓܕܝܢ ܣܓܕܝܢ ܘܒܪ[٣٨] ܐܙܕܘܓ سرجون وبدرا سوف يتزوجون

ܒܗܕܝܢ ܟܬܝ ܕܐܬܐ ܒܥܕ وبعدهم سوف يأتى دورى

##########

ܕܡܝ ܐܢ ܚܒܝܒ[39] ܡܢܬܐ. رمسن خطيبى الجميل

ܪܥܝܐ ܥܠ ܠܐ ܒܪܝܐ راعى غنم فى الصحراء

ܒܥܝܠܒ ܕܒܬܐ ܡܢܬܐ سيجلب لى العسل الحلو

ܟܕ ܐܟܠ ܐܒܝ ܒܪܝܐ وعندما آكل أصير أسدًا

##########

ܥܝܕܐ ܕܟܢ ܒܗܒܟܐ احتفال قريتنا جميل

ܟܕ ܐܕܝ ܟܠܝܐ ܡܢܟܐ يستمر من الليل إلى النهار

ⲛⲕⲁϩⲉ ⲉⲛⲁϩⲁⲇ ⲧⲉⲙϩⲉ منديل آشور المرفوع

ϥⲉⲇϩⲉ ϩⲁⲇⲉ ⲃⲁϩⲛⲉ ينشر الحب الدافىء

##########

ⲛⲉϩⲉ ⲉϩⲕⲁϩⲉ ⲙⲡ ϩⲗⲟⲕⲉ اليوم الثالث من العُرس

ⲧⲁⲁⲧⲉ ⲁⲛⲧⲉⲓⲉ ⲙⲃⲗⲟⲕⲉ تتجمع الناس بسرعة

ⲉϩⲱⲧ ⲛⲛⲉϩⲉ ⲁⲕ ⲓⲗⲟⲕⲉ [40] حتى يروا العريس مع الثور

ⲙⲁⲇⲉ ⲛⲧⲁϩⲁⲇ ⲙⲃⲁ ⲉⲓⲕⲉ والجرة تنكسر أمام القدم

##########

ϩⲁ ⲕⲗⲓⲉ ⲉⲛⲉϩⲉ ⲉⲛⲁϩⲁⲇ وفى ليلة اليوم الثالث

ⲧⲁⲁⲧⲉ ϩⲛⲗⲃⲉ ⲙϩⲛⲧⲉⲁϩⲁⲇ يجتمع الشباب والشابات

ⲫⲛⲁ ⲉⲙⲃⲁⲧⲉ ⲙⲟⲩⲉⲇⲉⲁϩⲁⲇ وأصوات القدوح والأغانى

ⲁⲇⲉ ϩⲁⲗⲃⲉ ⲙⲉⲓⲉⲁϩⲁⲇ تنتشر فى الجبال والسهول

تحمل القصيدة هنا طابعًا فلكلوريًا، حيث إنها تتناول عادات وتقاليد الزواج فى قرية الديرانى، فهو يريد أن ينقل عادات وتقاليد الزواج الخاصة بقريته إلى الأطفال، خاصة الذين يعيشوا خارج وطنهم بصورة سلسة، وقد استخدم التعبيرات البسيطة والتشبيهات الملائمة لفهم الأطفال، فهو يتحدث عن فتاة مخطوبة تستعد لحضور عُرس أخيها، وينقل لنا مظاهر الاحتفال من خلال مشاهد رائعة تملؤها السعادة والبهجة احتفالاً بهذا الحدث، حيث نجد الحركة واضحة فى هذه القصيدة من خلال صورة المشاهد التى ينقلها لنا، حيث يصور الديرانى فى المشهد الأول صورة استعداد أخت العريس لحضور العُرس، وهى فتاة مخطوبة تتحدث مع صديقتها التى تمشط لها شعرها، بأن خطيبها سوف يحضر العُرس، وسيجلب لها العسل الذى عندما تأكله ستصير قوية مثل الأسد، ثم يصف لنا فى المشهد الثانى احتفالات العُرس، حيث يبدأون الحفل برقصة الدبكة الشهيرة، وهنا لم يذكر الديرانى الاسم صراحة، وإنما عبر عنها بكلمة مناديل أشور المرفوعة، وهى ترمز لهذه الرقصة، وهى رقصة شرقية جماعية، تتمثل فى مجموعة

من الأشخاص، وهى تمثل التراث الفلكلورى فى بلاد الشام والعراق، والتى تُمارس فى الاحتفالات والأعراس، حيث يرفعون المناديل الملونة ويلوحون بها أثناء الرقص، مما يبعث البهجة والسعادة، ثم يصف الديرانى فى المشهد الثالث عادات الزواج لدى أهل العراق حيث تستمر مراسم الزواج لمدة ثلاثة أيام وفى اليوم الثالث من أيام العُرس يتم الإعداد لوليمة العُرس حيث يقوموا بذبح الثور، ثم يجتمع أصدقاء العريس والأقارب حول الثور المطهو حسب عادات كل القرية، ثم بعد ذلك تحضر العروس إلى بيت العريس، وفى هذه الأثناء يكون العريس واقفًا فوق سطح البيت، ويحمل فى يده جرة مملوءة بالحنطة، وهى رمز البركة بالإضافة إلى النقود والحلوى، وعند وصول العروس فتأخذ الجرة وتلقى بها على الأرض لتنكسر، وهذا الانكسار يرمز إلى زوال الشر وهذا من تراث العراق، وهو من عادات الزواج فى القرية التى عاش بها الديرانى، وأيضًا القرى المجاورة لقريته، ثم يصور فى المشهد الأخير مظاهر الاحتفال بالعُرس حيث يجتمع أهل القرية من الرجال والنساء، فيرقصون ويغنون ويستمر الرقص حتى منتصف الليل، ويُقدَّم لهم العشاء والمشروبات، وتملأ أصوات القدوح مع الأغانى كل أنحاء القرية والقرى المجاورة.[٤١]

*قصيدة ܩܝܢܬܐ قينتا

ܩܝܢܬܐ ..... ܩܝܢܬܐ قينتا يا قينتا

ܒܗܝ ܟܠܝܢ ܕܝ ܕܦܘܣ يكفى أن تقفى فى منطقة مرتفعة

ܒܓܘ ܕܗܒܝ ܘܐܝܡܝ ܒܓܘ فى ذهابى وإيابى أقول

ܠܝܬ ܒܠܟ ܐܢ ܫܘܝ ܠܢ مثلك لم أرى

##########

ܩܝܢܬܐ ..... ܩܝܢܬܐ قينتا يا قينتا

ܦܢܝܟ ܠܚܕܐ ܡܠܐ ܒܝܫܐ وجهك كله سرور

ܠܝܬ ܕܦܐ ܫܡܫܐ ܕܡܙܠܐ مثل الشمس المشرقة

ܡܠܝܐ ܫܘܐ ܘܐܢܫܝܬܐ مليئ بالحب والانسانية

تُعد القصيدة هنا غزلية، وهى تناسب الفئة العمرية فى سن المراهقة، فتقدم تعبيرًا واضحًا لهذه المرحلة، فجاءت القصيدة محملة بالصور والتشبيهات البسيطة المناسبة لتلك المرحلة العمرية بما تمثله من براءة وجمال، فهو يشبه وجه الفتاة فى جماله وضيائه بالشمس، كما أنه يصف وجهها بأنه مشرق بالحب، حيث إن المشاعر الإنسانية بكل ما تحمله من فرح أو ألم أو حب تنعكس على الوجه، فيصير مشرقًا عندما يكون مفعمًا بالحب .

*قصيدة ⵍⵃⴰⵀⴰⴱ طحونتى

ⵍⵃⴰⵀⴰⴱ ...ⵏ ⵍⵃⴰⵀⴰⴱ طحونتى يا طحونتى

ⵜⵏⵊⵊⵓⵔ ⵖⵔ ⵓⵏⵏⵉ ⵍⵍⵃⴱ صوتك يملأ قلبى

ⵍⵃⴰⵀⴰⴱ ⵍⵉⵃⵎⵎⵓ ⵍⵃⵎⵎⵓ طحونتى تطحن الطحين

ⵓⵊⵊⵓⵃⴱ ⵎⵉ ⵉⵇⵇⵉⵏ ⴷⵏⵜⵜ وتدق بطنى من الجوع

ⵜⵍⵍⵉⵜ ⵜⵍⵊⴰⵏ[42] ⵍⵃⵎⵎⵓ كل أبنائى يخبطون

ⵣⴱⵖ ⵍⵃⵎⵎⵓ ⵍⵉⵀ ⵍⵉⵃⵎⵎⵓ متى تطحنين الطحين

ⴷⵊⵜⵜⵓⵏ ⵢⵄⵔ ⵀⴰⵀⵎⵎⵓ[43] لكى تطبخ أمى الكتلة

ⴷⵏⵏⵓⵊⵙ ⵏⵙⵓⵙⵓⵏ ⴷⵏⵏⵓ حتى نحافظ على تراث الوطن

##################

ⵍⵃⴰⵀⴰⴱ ....ⵏ ⵍⵃⴰⵀⴰⴱ طحونتى يا طحونتى

ⴷⵏ ⵍⵃⴰⵀⵍⵉⵀ ⵍⵉⵃⵎⵎⵓ ⴷⵣⵏⵜⵜ اطحنى الطحين لأقربائى

ⴷⵔⵔⵓⵊⴱ ⵍⵖⵔⵓⵏⵓ ⴷⵊⵊⴱ[44] حتى يعودوا إلى قرى آبائي

ⴷⵔⵔⵓⵊⴱ ⴱⵍⵍ ⵜⵍⵍⵉ ⴷⵏⵏⵜ[45] ويستيقظوا على صوت الديوك

ⵓⵣⵓⵣⵓⵀ ⴷⵉⵇⵇⵉ ⵜⵍⵍⵜⵜ وانبعاث زقزقة العصافير

ⵍⵀⵍⵍⵓ ⴷⵉⵖⵔ ⵓⵏⵊⵊ وترنيمة أمى تمتزج

ⴱⵊⵊ ⵉⵏⵊⵃⵜⵓ ⵀⵀⵓⵍⵍⵓ مع المهد والصعود

ܒܒܠܢ ܠܒ ܡܒܟܒ والذى يملأ قلبى بالحنين

تُعد القصيدة التى نحن بصددها قصيدة تراثية، حيث يستدعى فيها الديرانى تراث قريته؛ ليشجع الأطفال الموجودين خارج وطنهم للعودة إلى قُراهم حيث جذورهم وهويتهم، وما تحمله هذه القرى من خيرات المتمثلة في الطحين مصدر الغذاء، والذى يُصنع منه الأكلات التراثية الشهية كالكبة، فقد وظَّف الديرانى أكلة من تراث العراق حتى يُعرِّف بها هؤلاء الأطفال، وقد أراد أن يجذب الأطفال للعودة إلى وطنهم، فاستحضر صور رائعة للقرية، وما بها من جمال حين يستيقظ أهلها في الصباح الباكر على أصوات العصافير الهادئة، وصياح الديوك وما يحمله هذا المشهد من جمال رائع يَسُر الأذان ويبهج النفس، أيضًا يوضح للأطفال عادات القرى الجميلة حيث تغنى الأم أغانى هادئة لصغارها وهذا مع تحريك المهد حركات هادئة تساعد الطفل على النوم، فكل هذه الصور الحركية التى ينقلها الديرانى للأطفال تبعث حالات الفرح والسرور في نفوس الأطفال، فيتطلعوا شوقًا ويأخذهم الحنين للعودة إلى أرض آبائهم.

ثانياً: الإيقاع

ستوضح الدراسة عناصر الإيقاع التى تتجلى في قصائد الأطفال محل الدراسة، والتى جاءت في التالي.

١/ (ܡܕܡ ܬܣܟ)الوزن:

وقد عرفه "انطون التكريتى" بأنه استقامة الكلام بسبب التحام العناصر مع بعضها البعض، من خلال هدوء تهجئتها، فالجملة الموزونة تلك التى تكون متناسقة مع بعضها [٤٦] ، فالوزن هو قالب المقاييس[٤٧].

وقد صنف "أنطون التكريتى" الشعر السريانى إلى ثماني عشر قياسًا(بحرًا) تبدأ بالقياس الثلاثى المقاطع (الحركات)حتى القياس العشرينى المقاطع، وقد حدد يعقوب بر شكو أو(برشاقو)[٤٨] أربعة أوزان لتلك القياسات وهى:

الوزن القصير: يبدأ بقياس المقاطع الثلاثة حتى قياس المقاطع الخمسة.

الوزن المتوسط: يبدا بقياس المقاطع الستة حتى قياس المقاطع العشرة.

الوزن الكامل: يبدأ بقياس المقاطع الإحدى عشر حتى قياس المقاطع الستة عشر.

الوزن الطويل: يبدأ بقياس المقاطع السبعة عشر حتى قياس المقاطع العشرين.[٤٩]

والأوزان الشعرية فى اللغة السريانية، هى مجموعة من الدعامات(السلالم الموسيقية)، وتتكون كل دعامة من عدة حركات، والدعامة الواحدة تتكون من كلمة واحدة أو أكثر بحيث تعطى معنى، وتكون الدعامة مستقلة عن الأخرى، بحيث لا يجوز تجزئة الكلمة أو تدويرها كما فى العربية.[٥٠]

فالشعراء السريان الأوائل نظموا أبيات شعرية موزونة، حيث كانوا يجزئون الأبيات الشعرية إلى أوزان إيقاعية مضبوطة بالشكل [٥١] فالشعر عند السريان يتكون من مجموعة أبيات، أو مقاطع موزونة على نسق واحد، ويكون الوزن عند السريان بالحركات، لا بالحروف والسكنات.[٥٢]

– وسوف نتعرف على وزن كل قصيدة من خلال قياس الأبيات عن طريق عدد الحركات؛ لمعرفة الأوزان التى استخدمها الديرانى فى قصائده.

– قصيدة ܠܥܡܕܐ هى كلاسيكية حديثة جاءت على الوزن الثامن، فكل بيت من أبيات القصيدة مكون من ثمان حركات، وكل بيت يتكون من دعامتين متساويتين فى عدد الحركات أى أن كل دعامة أربع حركات (٤ +٤).

فالقصيدة موزونة على البحر الأنطونى أى الوزن الثمانى؛ لكونه مستخدم بكثرة لدى انطون التكريتى[٥٣]، ويُعرف الوزن التى تأتى القصيدة فيه متساوية الدعائم بالوزن البسيط، وهو يتكون من عدة عناصر(أبيات) وكل عنصر يتكون من دعائم متساوية، كما عرفه أنطون التكريتى.[٥٤] ويتضح الوزن عند قراءة القصيدة وقياسها.

1-ܢ/ܥܡ/ܕܒ/ܢܐ/ ܒܙ/ܙܐ/ܣܠܡ/ܙܐ

١ /٢/ ٣ / ٤ /٥/ ٦/ ٧/ ٨/

فالدعامة الأولى أربع حركات والدعامة الثانية أربع حركات

2-ܐܡ/ ܒܓ/ܕܥ/ܙܐ /ܟܦܓ/ܒܐ/ ܕܒ/ܙܐ

١/ ٢ / ٣/ ٤ /٥/ ٦ /٧ /٨

فالدعامة الأولى أربع حركات والدعامة الثانية أربع حركات

3-حسنا/ذي/ مأمن/ني/ مفتح/ها/ مكتب/ها ٤ حركات +٤حركات

4-جذا/ها/ جلفتح/ها/ قبل/ني/ مذ/بها ٤ حركات +٤حركات

المقطع الثاني يتكون أبياته من ثمان حركات ذات دعامتين لكل دعامة ٤حركات

1-حبتد/ها/ يعجب/د/ من/هذي/ مستي/ها (٨ حركات) ٤ +٤

2-هذا/من/ هند/ذا/ مكتب/ني /كجفتر/ها ٤+٤

3-هند/ني /مد/ب/ لمني/ يذ/بحر/ها ٤+٤

4-من/ ند/جذ/ها/ هذ/ذي حيذ/ها ٤+٤

المقطع الثالث أيضًا جاء قياسًا على المقطعين السابقين، دعامتين متساويتين فى عدد الحركات.

ني/ني/ مكلذ/من/ ند/ذس/حجج/ها ٤+٤

هقب/بنس/سعجب/ذي/ لذمن/ نجر/حب/ها ٤+٤

مبتر/نس/يذ/جي/ لذمن/ ذ/حب/ها ٤+٤

هنذ/قبس/ ر/ني/ هن/ر/مم/ها ٤+٤

فنجد أن جميع الأبيات داخل القصيدة متساوية فى عدد الحركات، كما أنه لا يوجد تنوع فى عدد الدعامات، فكل الأبيات ذات الثمان حركات تُبنى على دعامتين فقط ، فكل أبيات القصيدة متساوية الدعائم؛ ليكون أكثر سهولة على مسامع الأطفال.

أيضًا توجد صورة أخرى للوزن الثامن يتكون فيه كل بيت من أبيات القصيدة من ثلاث دعامات (٢+٣+٣) كقول التكريتى

هلمني مم هند يذ سمكتني العمل هو أساس كل الخيرات

الدعامة الأولى حركتان هلم/نيمم الدعامة الثانية ثلاث حركات هند/ يذ/ذ

الدعامة الثانية ثلاث حركات سمد/ك/نى

-أما عن الوزن في قصيدة ﻣﻌﺪﻧﺔ فهى قصيدة كلاسيكية حديثة، جاءت على الوزن السابع (الأفرامى) ويتضح ذلك عند قياس الأبيات . المقطع الأول

١-ﺑﺎ/ﻫﺐ/ﺩَﻫ/ ﻟﻔﺔ/ ﻣﻔﻪﺪ/ ﺣﺬﻣﺪ/ﻟﺔ 2-ﺣﺒﺐ/ﺑﺎ /ﻟﺠﺪ/ﺴﺠﺔ/ﻋﺪ/ﻋﺪ/ﻟﺔ

٣-ﻫﺎ/ ﻳﻪ/ﺟﺔ /ﻫﻬﺔ/ﻫﺔ /ﺣﺠﺒﺪ/ﻟﺔ 4-ﺣﺒﻪ/ﺩَﺎ/ ﺀ/ﻔﻪ/ ﻳﺬ/ﺣﻔﺪ/ﻟﺔ

المقطع الثانى

١-ﻳﺬ/ﺣﻔﺪ/ﻟﺔ/ ﺩﻋﺪ/ﻟﺔ /ﺩَﻫ/ﻟﺔ 2-ﻫﺒ/ﻟﺔ/ﺣﺒﻨﻪ/ﻫﺐ/ﺬﺔ/ﻫﺠﺪ/ﻟﺔ

3-ﻳﻪ/ﺏ/ ﺣﺒﻪ/ﺬﺔ/ ﻛﺐ/ﻛﺐ/ﻟﺔ 4-ﺐ/ﻓﺎ/ ﺣﻳﺪ/ﺩَﺱ/ ﻟﻔﻪ/ ﺑﺱ/ﻟﺔ

المقطع الثالث

1-ﺑﺱ/ﻫﺎ/ ﺣﺎ/ﺬﺔ/ ﻣﺎ/ ﻫﺐ/ﺬﺔ 2-ﺣﻔﺒ/ﺬﺔ/ ﺩﻫﻪ/ﺬﺔ/ ﺑﺎ/ﺴﺐ/ﺬﺔ

3-ﺬﻪ/ ﻓﺐ/ﻫﺬﺔ/ ﺀﺣﻔﺔ/ ﺑ/ﻫﺐ/ﺬﺔ 4 -ﺑﻛﺪ/ ﺀﺬ/ﺬﺔ/ ﺣﻳﺪ/ﺟﺎ/ ﺴﻛﺐ/ﺬﺔ

فالديرانى قد وزن قصيدته على البحر الخامس، وهو يُعرف بالمزدوج كما سماه انطون التكريتى ويُعرف بالوزن الإفرامى؛ لكثرة استعماله وشيوعه فى قصائد مار أفرام، وهو مؤلَّف من سبع حركات، ويعتبر هذا الوزن الإفرامى والوزن السروجى من أكثر الأوزان شيوعًا واستخدامًا[٥٥]، وجاءت القصيدة على دعامة واحدة، لأن كل بيت من أبيات القصيدة لا يمكن تجزئته إلى دعامات، فالبيت يعطى معنى متكاملاً، مما أضفى جمالاً على أبيات القصيدة، وقد وُفق الديرانى في اختياره الألفاظ للوزن، واستخدامه للدعامة الواحدة على مدى القصيدة، فيستطيع الطفل استيعاب معاني القصيدة وفهمها وحفظها بسهولة.

ويأتى الوزن السابع على ثلاث صور وهو أن يتكون البيت من دعامتين(٣+٤)أو (٤+٣) كما فى قصيدة مار افرام عن الطبيعة الإلهية.

ﺟﻨﺞ ﻫﻫ ﺑﻛﻔﺬﺔ ﺧﺴﻮﻫﻫ التراب واحد فى مظهره

فهذا البيت يتكون من سبع حركات ٤+٣ ذات دعامتين

الدعامة الأولى أربع حركات ﺟﻨﺞ/ ﻫﻫ /ﺑﻛﻔ/ﺬﺔ الدعامة الثانية ثلاث حركات ﺧﺴ/ﻮ/ﻫﻫ

وفى نفس القصيدة أيضًا استخدم افرام دعامتين ولكن(٣+٤)

ܥܘܪ ܚܕܝܬܐ ܥܒܝܕܐ ܫܘܠܦܐ حضن حقير يلد

الدعامة الأولى ثلاث حركات ܥܘܪ/ܚܕ/ܝܬܐ الدعامة الثانية أربع حركات ܥܒ/ܝܕ/ܐ /ܫܘ/ܠܦ

أما الصورة الثانية للوزن السابع أن يتكون البيت من ثلاث دعامات٢+٣+٢

ܫܝܟܐ ܡܚܟܡܢܐ ܚܟܝܡܬܐ الشيخ الخبير بالمعارف

الدعامة الأولى حركتان ܫ/ܝܟ الدعامة الثانية ثلاث حركات ܡܚ/ܟ/ܡ

الدعامة الثالثة حركتان ܚܟ/ܝܡ

الصورة الثالثة: أن يأتى البيت على دعامة واحدة من سبع حركات

ܚܟܘܡܬܐ ܣܒܝܩܐ ܕܡܫܝܚܐ بالمعرفة تُعطى العجائب

-قصيدة(ܟܘ ܚܣܐ) هى من الشعر الكلاسيكى الحديث، جاءت على الوزن العاشر المعروف بالبحر الثامن، حيث إن كل بيت مكون من عشر حركات، ويعتبر آسونا مبتكر هذا الوزن، وقد سماه أنطون التكريتى بالبحر السريع، وهو يُعد من الوزن المتوسط، وقد ورد استعماله لدى مار أفرام.[٥٦]

ويأتى على عدة صور، الصورة الأولى يتكون البيت من دعامتين متساويتين(٥ +٥) وهذا ما استخدمه الديرانى فى قصيدته التى نحن بصددها، ويتضح ذلك من خلال وزن أبيات القصيدة.

البيت الأول الدعامة الأولى ܟܘ /ܕ/ܐ/ ܐܒܣ /ܟ الدعامة الثانية ܕܦ/ܓܒ/ ܡܕܙ/ܚܦܥ/ܐ

البيت الثانى ܚܠ/ܡܦܥ/ ܙܥ/ܙ/ܐ/ ܟ..... ܦܫ/ ܝܥ/ܒ/ ܦܓ/ܐ (٥+٥)

البيت الثالث ܟܘ/ܠ/ܬܐ/ ܚܙܦ/ܒ....ܐܚܦܐ/ ܡܟܘ / ܒ/ܗܒܥ/ܐ (٥+٥)

البيت الرابع ܕܥ/ܢܦ /ܩܒ/ܓ/ܐ /ܐܢܐ.....ܒ/ܟܘ/ܟ/ܐ/ ܚܝ/ܐ (٥+٥)

المقطع الثانى جاء أيضًا على دعامتين ٥+٥

البيت الأول ܟܘ/ ܒ/ܐ/ ܐ/ ܐܒܣ/ ܟ.....ܣܓ/ ܝܥ/ܟ/ܐ/ ܕ/ܙ/ܐ(٥+٥)

البيت الثانى ܚܚ/ ܦ/ܒ/ܐ/ ٥ܩܣ/ܐ.....ܗܠܒ/ܐ/ܢ/ܙ/ܗ/ܐ (٥+٥)

البيت الثالث قد/ذه/ ب/هد/هد.....نبح/ دفد/خد/ دحه/ذد (٥+٥)

البيت الرابع نبد/ وبه/قد/ حوط/قت....له/بخد/ند/ حذفط/هد(٥+٥)

المقطع الثالث مثل المقطعين الأوليين على دعامتين ٥+٥

البيت الأول بهد/خد/ نبح/ هيد/ذد...بدا/ه/ حي/سذ/هد(٥+٥)

البيت الثاني فجه/ه/يد/ بفد/ذد.....دفد/ يط/ب/ بفد/هد (٥+٥)

البيت الثالث دنبط/ذد/ كب/ حد/سفط.....بنج/حضد/ هفي/ذ/هد (٥+٥)

البيت الرابع بند/فجس/ط/ند/هم/.....سه/ذد/ ٥ةند/ه/هد (٥+٥)

المقطع الرابع جاء على دعامتين ٥+٥

البيت الأول ةحضد/ ملبه/ ب/هد/ضد....فب/يخد/ خه/ ط/هد (٥+٥)

البيت الثاني حنبو/كت/ كس/ي/ذد....حكب/قد/ ٥حكب/ط/هد (٥+٥)

البيت الثالث بكد/ عس/ذد/ حنط/كب...ضد/غد/ كبحةةد/ذ/هد (٥+٥)

البيت الرابع ث/ند /٥جذ/ذ/ذد.....سذ/ذد/ حضة/ذ/هد (٥+٥)

لقد استخدم الديراني حسه الموسيقي في وزن القصيدة، حيث استطاع أن يبني كل القصيدة على دعامتين متساويتين في عدد الحركات، دون تنوع في عدد الدعامات، وهذا يبين مهارته الفنية واللغوية، فاستطاع استخدام الصوائت مع الكلمات، ليُكوّن دعامتين متساويين في عدد الحركات، فجاءت مقاطع القصيدة متماسكة، مما أكسبها جرسًا موسيقيًا.

الصورة الثانية أن يتكون البيت من ثلاث دعامات (٣+٣+٤) كقول التكريتي

مج ةثند فذفض كبحذو بفذد يا مخلصنا استر عبدك من هذا

مج /ذ/ثند (٣ حركات) ف/ذف/ض (٣ حركات) كبحد/ذو/ ب/فذ (٤حركات)

الصورة الثالثة أن يتكون البيت من ثلاث دعامات (٤+٣+٣) كقول التكريتي

كم فصح ةند له بحذد جهبند أوصيك أيها الرجل الكاهن

كم/ ف/صح /ةند (٤حركات) له/بحد/ذد(٣ حركات) ي/هب/ند (٣ حركات)

– تُعد قصيدة (ܙܓܓ) من الشعر الحر رباعى الدعامة، وهو الذى يقوم على أساس الدعامات المتساوية فى عدد الحركات فى القصيدة الواحدة، أى يمكن للقصيدة الواحدة أن توزع مجموع دعاماتها بين أبيات القصيدة الواحدة؛ كى تحافظ على الإيقاع الموسيقى، وهو ما يُعرف بالوزن الأبجدى، وهو أن كل بيت من أبيات القصيدة يتكون من عدة دعامات متساوية فى الوزن، ومختلفة فى العدد.[٥٧] وهذا يعنى أنه يمكن أن تكون بالقصيدة أكثر من دعامة، ولكن متساوية فى عدد الحركات.

وعن الشعر الحر السريانى: يقول الديرانى "أن الشعر الحر كان امتدادًا للقصيدة العراقية القديمة مرورا بالقصيدة الكلاسيكية، بدءًا من القرن الثاني للميلاد إلى القرن التاسع عشر، وخصوصًا في ايران حيث أحدث الشعراء ثورة في الشعر، من خلال استخدامهم للغة السريانية المعاصرة، بشكلها الأدبي ومضمونها وشكلها؛ لينتقلوا بعدها وخصوصًا في العراق الى مرحلة أخرى، حين انتقلوا الى كتابة الشعر الحر وقصيدة النثر وخصوصًا فترة التسعينيات وما بعدها، حيث طرأ تغيّرات شكلية على القصيدة التقليدية، بشكليها الدرجي والشطري في مراحل تاريخية معيّنة.[٥٨]

–فإذا طبقنا هذا النوع رباعى الدعامة على القصيدة التى أمامنا، فنجد أن البيت الأول يتكون من أربع حركات، وكذلك البيت الثانى، ويتبين ذلك عند قياس الأبيات.

البيت الأول ܟ/ܙܓ/ܟ/ܙܓ البيت الثانى ܒܕܐ/ܕܟ/ ܕܗܐ/ܙܟ

ويُعرف الوزن المكون من أربع حركات بالبحر المتساوى؛ لتساوى أبيات القصيدة الواحدة فى عدد الدعامات وعدد الحركات، وأشهر من نظموا على هذا البحر هم "بالاى" "وقورلونا" و"أسونا"، وهذا الوزن ليس له سوى صورة واحدة، أى أنه لا يأتى إلا على دعامة واحدة ذات أربع حركات[٥٩].

أما الأبيات الثالث والرابع والخامس فهى تأتى على دعامتين متساويتين ذات ثمان حركات(٤+٤)، لأن كل دعامة تحمل معنى، ونوضح ذلك من خلال قياس الأبيات.

البيت الثالث الدعامة الأولى ܟܙܦܣ/ܟܗ /ܣܢ/ܢܦܥ الدعامة الثانية ܓܢ/ܗܕ/ ܡܗܟ/ܙܟ

البيت الرابع الدعامة الأولى ﻩﺑﺤﻫ/ﻧﻫ/ ﻧﺫ/ﻧﻫ الدعامة الثانية ﻫﻑ/ﻫﺤﻫ /ﻭﺫ/ﻧﻫ

البيت الخامس الدعامة الأولى ﻫﺫ/ﺤﻫﺫ/ ﻫ/ﻫﻫﻭ الدعامة الثانية ﻫﺤﻫﺟ/ﺫﺤﻫ/ ﻛﻛﻴﺤ/ﻫ

–ثم نأتى إلى المقطع الثانى، نلاحظ أن الديرانى عاد لاستخدام الدعامة الواحدة ذات أربع حركات فى البيتين الأول والثانى كما فى المقطع الأول، واستكمل باقى أبيات القصيدة على دعامتين ذات ثمان حركات.

البيت الأول ﻧ/ﺫﺟ/ ﻧ/ﺫﺟ (٤ حركات دعامة واحدة)

البيت الثانى ﺤﺫﻩ/ﻧﻫ/ ﻩﺑﻫﻛ/ﻧﻫ (٤ حركات دعامة واحدة)

البيت الثالث ﻛﺠﺏ/ﻧﻫ/ ﺏ/ﻛﻫ/ ﻩﺠﺏ/ﻫﻫ/ﺱ/ﻧﻫ (٤+٤) دعامتان

البيت الرابع ﻕ/ﺫﻫ/ ﺤﺫﺏ/ﻴﻩ / ﻧﺒﺢ/ ﺫﺫ/ﺤﻫﺤ/ﻫﻫ (٤+٤) دعامتان

البيت الخامس ﻫﺫ/ﻛﻫ/ ﻩﻫﻫﻫ/ﻧﻫ/ ﻫ/ ﻫﺤﻩﺫﻫ/ ﻛﺫﺤ/ﻫﻫ(٤+٤) دعامتان

فنجد أن الدعامات متساوية فى عدد حركاتها، فأساس الوزن هو الدعامة الرباعية أى ٤ حركات، وممكن أن تتضاعف الحركات، وقد استخدم الديرانى دعامتين ٨ حركات (٤+٤)؛ للحفاظ على الإيقاع الموسيقى للقصيدة .

وربما يكون الديرانى قد استخدم هذا الوزن؛ لسهولته وبساطته، وهو ما يُعرَف بالوزن القصير؛ لأن عدد حركاته قليلة وسهلة على مسامع الأطفال، فقد استطاع أن يخلق إيقاعه من خلال استخدامه دعامات رباعية ذات إيقاع سلس.

– قصيدة ﺑﺠﺤﺏ فهى تُعد من الشعر الحر أيضًا؛ لاعتماد القصيدة على الدعامة الرباعية، كما جاء فى قصيدة ﻧﺫﺟ، وسيتبين عند قياس الأبيات.

البيت الأول ﺑﺠﺏ/ﻫﺏ /ﺑﺠﺏ/ﻫﺏ البيت الثانى ﺫ/ﺫﺤ/ ﻓﻫ/ﺟﺤ

البيت الثالث ﻩﺑﺤﺤ/ﺤﻱ/ ﻫﺫ/ﺟﺤ/ ﺑﺫ/ﻫﻫ/ﻫﻩ/ﻫﻫ (٤+٤)

البيت الرابع ﻩﻛﺠ/ﻴﻱ/ ﻛﺤ/ﻫﻧ/ ﻛﻫﺤ/ ﺑﺠ/ﺫﻩ/ﻫﻫ (٤+٤)

البيت الخامس ﻫﻩ /ﻛﻴﻱ/ﺱﻩ/ﻫﻫ

فنجد أن البيتين الأوليين من المقطع الأول يتكون كل منهما من أربع حركات ذات دعامة واحدة.

أما البيتان الثالث والرابع من المقطع الأول، فهما من دعامتين ذات ثمان حركات (٤+٤) .

ثم يعود الديرانى ويزن **البيت الخامس** على الوزن الرابع ذو دعامة واحدة .

ثم يأتى فى المقطع الثانى من القصيدة ويزن الأبيات كما فعل فى المقطع الأول حيث وزن البيتين الأوليين على دعامة واحدة من أربع حركات، وجاء فى البيتين الثالث والرابع على دعامتين ذات ثمان حركات، أما البيت الخامس فهو موزون على دعامة واحدة ذات أربع حركات.

1-فعل/فاعلن/ فعل/فاعلن (٤ حركات) 2-فا/علن/ فعل/تن (٤ حركات)

3-فعلن/تي/ متن/تن فعل/فاعلن/تن (٤+٤)

4-فعل/تي/ فتن/نا لعن/ علن/عن تن (٤+٤) 5 -نحن/ لا/عن/تن(٤ حركات)

وسار على هذين الدعامتين فى المقطع الثالث أيضًا بنفس ترتيب الأبيات السابقة، إلا أنه فى البيت الخامس قد خالف المقطعين السابقين، فجاء البيت على دعامتين(٤+٤).

1- فعل/فاعلن/ فعل/فاعلن ٤ حركات 2-فا/علن /نا/تجن ٤ حركات

3-فعلن/تي/ ن/نجن/ ني/علن/عن/تن ٨ حركات(٤+٤)

4-لعن/ لا/نا/نا/ عنا/نا/نا/تن ٨ حركات(٤+٤)

5-فن/عل/تن/ /تين/ نا/لعن/عين/تن ٨ حركات (٤+٤)

-قصيدة(سلمى) هى قصيدة كلاسيكية حديثة، جاءت على البحر الافرامى (الوزن السابع)، حيث إن كل بيت مكون من سبع حركات على دعامة واحدة، حيث لا يُسمح بتجزئة البيت.

فقد عَمَد الديرانى إلى توظيف الوزن الأفرامى في هذه القصيدة، وهو وزن متوسط من حيث عدد الحركات؛ ليكون أكثر ملائمة مع سرعة محاكاة الأحداث، وما بها من حركية تناسب الفئة العمرية المتلقية لهذه القصيدة، وعند قياس القصيدة يتبين ذلك.

المقطع الأول

1-حُ/ذا/ ها/ذفص/كه/ هَ/حذب 2 -دهص/كَ/ لَه/ سلب/ڤا/ دَسب/سب

3-هذ/لحف/ەحيد/ذا/حيد/لحذ/ذب 4-جه/دَس/ەص/ حُ/ها/ ذه/ذب

المقطع الثاني

1-دَص/هي/ هَه/ لحلب/حب/بنا/نا. 2-دَس/نا/ملَه/ لَه/ ذَ/ذ/نا

3-هذ/ها/كب/ دب/غا/ بنا/نا 4-جد/ نوع/كَ/ فس/غسس/نذ/نا

المقطع الثالث

1-سر/لَا/ دهُ/هَ/ ذَ/هب/هُا 2-حيد/ لَ/دِس/ حلب/كا/ ەنه/هُا

3-ذ/كس/هُا/ دا/عفذ/ حدَس/هُا 4-فِذ/هُا/ سف/ذا/ ذ/سس/نا

المقطع الرابع

1-بنه/هُا/ دهلُ/هُا/ هِ/ سلب/ڤا 2-خبك/عت/ لَ/تِا/ ذ/كه/ڤا

3-دشوت/ بنه/نا/ نك/ ي/كه/ڤا 4-ەغذ/ذا/ ەحذ/هُا/ فِدس/ دِك/ڤا

المقطع الخامس

1-لحه/ كب/كا/ دنه/هُا/ دهُلُ/هُا 2-خبك/عت/ حلب/قا/ ەحلبت/هُ/هُا

3-هُ/ڤا/ دفِد/تِا/ ەوفذ/نُ/هُا 4-قذ/هُا/ حهلب/ذا/ ەفِس/هُ/هُا

-جاءت قصيدة هه صهُا على الوزن السابع، إلا أن الديراني استخدم في البيت الأول من المقطع الأول، والبيت الأول من المقطع الثاني الوزن السادس المعروف بالبحر المتقارب (الأسوني)، حيث إن هذا البحر يتألف من ست حركات، وقد سُمي بالبحر الأسوني نسبة إلى آسونا، لأنه نظم غالبية قصائده على هذا الوزن، وقد سماه انطون التكريتي بالبحر المتقارب وله عدة صور.

الصورة الأولى، وهي التي استُخدمت في القصيدة حيث يتكون البيت من دعامتين (٣+٣) ويتضح عند قياس البيت. المقطع الأول

البيت الأول هه/صس/هُا / هه/ صس/هُا (٦حركات)

أما باقى الأبيات فى المقطع الأول فهى على الوزن السابع

البيت الثانى ﺑ/ﻫﺓ/ ﺟﺪ/ﻧﻪ/ ﺫﺩ/ ﺫﻫﻪ/ﻫﺓ (٧حركات)

البيت الثالث ﺣﺆ/ﻛﺐ/ﻫﺤﺓ/ﻫ /ﺣﺒﻪ/ﺫ/ﺯﺓ (٧حركات)

البيت الرابع ﺑﻤﻊ/ ﺩﻤﺪ/ﺟﺪ/ ﻛﺓ/ ﺳ/ﻭﺓ/ ﺯﺓ (٧حركات)

والبيت الأول من المقطع الثانى على الوزن السادس كما ذكرنا آنفًا، أما باقي الأبيات فهى على الوزن السابع.

البيت الأول ﻫﻫ/ﻣﻢ/ﻫﺓ /ﻫﻫ/ ﻣﻢ/ﻫﺓ (٦حركات)

البيت الثانى ﻓﺓ/ﺑﺠﺪ/ ﺯﺣﺓ/ ﻣﻜﻪ/ ﻛ/ﻳﻮﺳ/ﻫﺓ (٧حركات)

البيت الثالث ﺑﻤﻊ/ ﺩﻫﺪ/ ﺑﻪﺓ/ ﺧ/ﻫﻫﺫ/ﻫﺓ (٧حركات)

البيت الرابع ﻫﻠﺪ/ﻫﺓ/ ﺳﻪ/ﺧﺓ/ ﻫﺒ/ﺑﻪ/ﻫﺓ (٧حركات)

فعلى الرغم من التغيير الذى أحدثه الديرانى فى الوزن الأصلي المبنى على سبع حركات، وإدخال الوزن السادس مع بداية كل مقطع، إلا أنه جاء بوزنين متقاربين فى عدد الحركات، وهذا قد أسهم بدوره في كسر رتابة القصيدة، وإضفاء جرس موسيقي جديد يتناسب مع انفعالاته، فجاء التنويع في الوزن؛ لخلق حركية على الإيقاع؛ لذا يمكن اعتبار القصيدة كلاسيكية حديثة وليس من الشعر الحر؛ لأنها سارت على دعامة واحدة، وكل أبيات القصيدة على وزن واحد باستثناء البيت الأول الذى استهل به المقطعين.

-قصيدة ﺑﺬﻫﻫﺐ فهى كلاسيكية حديثة، مبنية على الوزن السابع جاء على دعامة واحدة، كما فى قصائد ﺑﻬﻬﺬﺓ وﻫﻠﻪﺓ وﻫﻫ ﻫﻬﺓ، ويتضح ذلك من قياس أبيات القصيدة، وهى تتألف من مقطعين، كل مقطع ثمانية أبيات.

المقطع الأول

1-ﺑ/ﺫﻫﻫ/ﻫﺐ / ﻫ /ﺑ/ﺫﻫﻫ/ﻫﺐ 2-ﻫ/ﺏ/ﺟﺪ /ﻫﻫ /ﻫﻠ/ﺗﺓ /ﻳﺤﺐ

3-ﺑ/ﺫﻫﻫ/ﻫﺐ/ ﺑﺬ/ﻫﺓ /ﺑﺬ/ﻫﺓ 4-ﻫﺟﺬ/ﻫﺪ/ ﻫﻢ /ﺣﻚ/ﺗﺓ /ﺩﺗ/ﻫﺓ

5- ﺗ/ﻛﺪﺕ /ﻍ/ﻛﺐ/ﻫﺪ/ ﻫﺬ/ﻓﺓ 6-ﺯﺐ/ﻫﻢ ﺑﺬ/ﻫﻫ ﻳﻪ ﺑﺬ/ﻫﺓ

7-دِبْحَدْ/كَهْ/ يحْ/ب /حمهْ/لْ/هْمْ 8-دِبْهِدْ/دَسْ/ بْدْ/هْمْ/هْمْ/ دِهْ/هْمْ

المقطع الثاني

1-دِ/ذهمْ/هْب/مْ/ دِ/ذهمْ/هْب 2-دِمْ/ دِ/ذهْمْ/كِمْ/ دِيْ/هْمْ /دِمْنْتْ

3-دِمْدْ/دَبْ/ كْفِجْ/هْ/هْمْ /دِهْ/حب 4-دِمْدْ/حب /بْكْ/ هْ/كْمْ/ دِمْنْ/تِيْ

5-هْزْمْ/زْمْ/ دِيْكْ/دَمْ/ بْ/كْبْ/تِيْ 6-كْمْ/كْب/هْمْ/ دِب/هْب /هْزْ/بْمْ

7-بْكْ/ يْذْ/دِحْفْحْ/هْمْ/ مْهْمْ/لْ/هْمْ 8- دِمْكْ/نْمْ/ لْ/حب/ هْمْ/ثْ/جْمْ

-يتضح من خلال عرض القصائد أن الديراني اعتمد الأسلوب المقطعي في قصائده، حيث تتكون القصيدة الواحدة من عدة مقاطع، والمقطع الواحد يتألف من عدة أبيات، وهذا الأسلوب عُرِف في القصيدة السريانية في العراق منذ مطلع القرن العشرين، حيث وُجِهت القصيدة صَوب الأسلوب المقطعي، كما لدى الشعراء اويقم بيت قليتا (١٨٧٠ – 1929) واشعيا اليشع (١٩٠٩م) وغيرهم...،وقبل ذلك كانت القصيدة تكتب ككل قطعة واحدة.[٦٠]

-كما تبين أن الديراني انتخب بعض البحور بما يتوافق وينسجم مع الفئة العمرية المتلقية، فغلب على القصائد الأوزان القصيرة والمتوسطة مثل الرباعي والسداسي والسباعي والثماني، حيث استعمل البحور الشعرية القصيرة والخفيفة والتي يتصدَّرها البحر الافرامي ذو السبع حركات، حيث جاءت أربع قصائد على الوزن السابع وهم **عمصدمح، سلمكْ ،مه صمكْه ، لحذهمْس**؛ لسهولة إيقاعه وسرعة نغماته، كما استخدم الوزن الثامن في قصيدة **ْعمهذمكْ** والوزن العاشر في قصيدة **لحه حمكْه**، والوزن الرابع في قصيدتي **ْدجْ وهمحْس**، فقد اختار البحور السهلة والبسيطة؛ لكي لا يلقى الطفل صعوبة وعناء عند سماعها، ويستطيع تلقيها وحفظها بسهولة، فاستطاع الديراني مراعاة الفئة العمرية التي يكتب لها.

-كذلك اعتمد الديراني على الدعامات المتساوية في هذه القصائد، سواء أكانت دعامة واحدة على مدار القصيدة، أو دعامتين متساويتين في عدد الحركات، أو الدعامات المتساوية في الوزن، لذلك أصبحت الدعامة أساسًا لبناء القصيدة، مما أحدث إيقاعًا موسيقيًا على البناء الكلي للقصيدة.

–وبعد هذا العرض للأوزان من خلال هذه القصائد، ننتقل إلى إبراز القافية في القصائد، فهى تُمثِّل عنصر رئيس ضمن عناصر الإيقاع، لا سيما في قصائد الأطفال.

٢/القافية :

تلعب القافية دورًا مهمًا فى خلق الإيقاع العام للقصيدة، والتى تُعرَف بأنها الكلمة الأخيرة من البيت، أو الحرف الذى تُبنى عليه القصيدة ويتكرر في أواخر الأبيات ويُعرَف بحرف الروى، فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمى شعر حتى يكون له وزن وقافية.[٦١]

والقافية عند السريان يكتفي فيها بالروي فقط أي بالحرف الأخير منها ساكنًا أم متحركًا، وقد يستوي المركخ والمقشى، إلا في حرفى ج، ك من الأحرف اللينة.[٦٢]

لقد عَرِف السريان القافية واستخدموها فى أشعارهم؛ نتيجة اتصالهم بالعرب بعد الفتح الإسلامى، وأول من استعملها على غرار الشعراء العرب، هو أنطون البليغ من القرن التاسع الميلادى، وهو أول عروضى سريانى، ولكن قبل ذلك تجلت أثر القافية في القرون المسيحية الأولى في أشعار السريان الأوائل مثل" مار بالاى" و"مار افرام" و"مار نرسى" و"مار اسحق" حيث كان منهم من يلتزم بالقافية ليست في نهاية البيت فحسب، بل أيضًا في بدايته، ولكن لم يكن شرطًا أن يلتزم الشعراء جميعًا بنظم قصائدهم على قافية واحدة، فكان الشاعر يتنقل من قافية إلى أخرى في كل أربعة أبيات أو أكثر، أما الالتزام بالقافية الواحدة على حرف روى واحد على مدار القصيدة، فقد كان بعد القرن الثالث عشر الميلادى.[٦٣]

–وسوف نذكر القصائد التى تتضح فيها القافية، أى سارت على حرف روى واحد.

–فيتضح من خلال عرض قصيدة ܐܬܘܕܥ أنها سارت على حرف روى واحد وحركة واحدة، وهو حرف التاء مُحرَّك بالـ ܦܬܚܐ ، إضافة إلى قياسها على الوزن السابع، ويأتى حرف التاء في نهاية الكلمات في أبيات القصيدة كعلامة للمؤنث، فهي تُلحَق بالاسم ، فتُغير دلالته من التذكير إلى التأنيث، وهى مناسبة لمضمون القصيدة التى تحمل عنوان اسم فتاة وهى "ܐܬܘܕܥ"، كما يظهر جليًا أن القافية تنتهى بحرف التاء يعقبه صوت مد، فقد استخدم الديرانى صوت المد الألف المسبوق بالـ ܦܬܚܐ [٦٤]، ولأصوات المد وظيفة مهمة في اللغة فهى

تقوم بتجميع الصوامت مع بعضها البعض لتأليف الكلام، ولذلك فهى تمنح الصوامت قوةً عاليةً في الإسماع، لأن قوة الإسماع في الصوامت واطئة جدًا إذا لم تكن معدومة في بعضها، فعند ارتباط صوت المد بالصامت تتحقق قوة الإسماع العالية، فالألف الصائتة هى أوضح الحركات فى السمع[٦٥]

-قصيدة ܠܗ ܕܡܐ هى تتألف من ثلاثة مقاطع، متساوية الأبيات في كل مقطع، وهى موزونة على الوزن العاشر كما ذكرنا سابقًا، ويُلاحظ أن كل القصيدة تسير على حرف روى واحد وهو التاء، والتى معظمها تكون التاء للتأنيث، وقليل من الكلمات تكون التاء أصلية في الكلمة، وتُلحَق بها صوت المد الألف المسبوق بال ـوفـ، لإشباع حرف الروى، ماعدا البيت الثالث في المقطع الثانى ينتهى بالراء، فخلقت بذلك ايقاعًا متجانسًا يجذب الأطفال عند سماع القصيدة.

-قصيدة ܣܠܡܐ: من خلال عرض القصيدة نجد بزوغ القافية فيها، وهى قصيدة مكونة من خمسة مقاطع متساوية في عدد أبيات كل مقطع، وكل مقطع منها ينتهى بقافية، حيث إن كل مقطع تسير أبياته على حرف روى يختلف عن المقطع الذى يليه، فالمقطع الأول من القصيدة تأتى فيه الأبيات على حرف روى واحد وهو ياء ضمير المتكلم، والمقطع الثانى ينتهى أبياته بالياء، أما المقطع الثالث ينتهى بالميم فيما عدا البيت الثالث بالنون، والمقطع الرابع ينتهى باللام ، والمقطع الخامس ينتهى بالتاء، فكل مقطع يأتي مستقلاً عن سابقه في تقفيته، فالتقفية هنا بنية جزئية وليست كلية في القصيدة، وعلى الرغم من أن كل مقطع يحمل استقلالية مختلفة من حيث تقفيته، إلا أن نسيجًا واحدًا يربط بين المقاطع وهو موضوع القصيدة، فهذا التنوع في القوافى لكل مقطع أضفى حركية في الإيقاع وتناغمًا وتنوعًا موسيقيًا بين وحدة أبيات القصيدة، "ويُعد هذا النوع من القافية قد توجه إليه بعض شعراء السريان فى العصر الحديث والمعاصر أسوة بالشعر العربى".[٦٦]

-كذلك لم يتشكل إيقاع القصائد عند الديرانى من الوزن والقافية فقط، ولكن بزغ التكرار كنعصر مهم فى قصائده، مثل تكرار الحرف واللفظة والجملة والمقطع والصوائت.

٣/ التكرار

التكرار: هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فهو أساسيًا لنظرية القافية في الشعر[٦٧]، وهو يُعد ظاهرة بارزة في نتاج الشعر الحديث، كما يُعد إحدى الظواهر اللغوية التى نجدها في الألفاظ والتراكيب والمعانى، وتحقيق البلاغة في التعبير، والتأكيد للكلام، والجمال في الأداء اللغوى.[٦٨]

ويقول نزار الديرانى "أن الشاعر السريانى قد استخدم مجموعة عناصر من بينها التكرار؛ لتُسهم في خلق الإحساس العالى بالإيقاع".[٦٩]

أ- تكرار الحرف:

لجأ الديرانى إلى التنوع في التكرار عن طريق توظيفه الأصوات أو الحروف حيث نجده يكررها على مستوى القصيدة، فتعطى جرسًا موسيقيًا يزيد من قيمتها وجمالها، فتكرار الحرف هو عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيًا في بنية المقطع أو القصيدة[٧٠] ويعمل هذا النوع على تقوية الجرس الموسيقي للقصيدة، ويتحقق ذلك من خلال انسجام الأصوات أو الحروف مع بعضها البعض[٧١]

فمن خلال قراءة القصائد يُلاحظ أن صوت التاء هيمَن على قصيدة ܬܡܕܐ ، حيث جاءت القصيدة على ثلاثة مقاطع، يأتى المقطعان الأول والثانى على حرف واحد وهو التاء، أما المقطع الثالث فلم يسرِ على حرف واحد، فالبيتان الأول والثانى ينتهيان بالنون، والبيتان الثالث والرابع ينتهيان بالميم، فيظهر الإيقاع في التكرار لصوت "التاء" الذى جاء غالبًا على القصيدة، وهو من الأصوات الشديدة والمهموسة[٧٢].

-أيضًا يتضح الإيقاع فى تكرار الصوت في قصيدة ܠܒܒ، فكل بيت من أبيات القصيدة ينتهى بصوت الألف الذى هو مد لحركة الـ ـَـ ، فيما عدا البيتين الأول والخامس في المقطع الأول والبيت الأول في المقطع الثانى، وهذا ما أكسب القصيدة إيقاعًا موسيقيًا متناغمًا، لتصبح سهلة على مسامع الأطفال.

-كما يُلاحظ فى هذه القصيدة تكرار حرف الراء حيث ورد ١١ مرة وهو من الحروف المجهورة، فقد استطاع الديرانى شحن تلك الأصوات بالمعاني والدلالات التي يريد توصيلها للمتلقى وهو الطفل؛ لتتشكل بعد ذلك الدلالة الإيقاعية الناتجة عن تكرار هذا الحرف على مستوى القصيدة؛ ليشد انتباه الأطفال عند سماع القصيدة.

-عَمَد الديرانى إلى تكرار حرف التاء في قصيدة ﻣﻦ ﻣﺬﻛﺮاﺗﻲ فالقصيدة تتكون من مقطعين، المقطع الأول ينتهى فيه البيتان الأوليان بالتاء، والبيتان الثالث والرابع بالنون، وتنتهى أبيات المقطع الثانى بالتاء، وهذه التاء للمؤنث؛ لأن القصيدة تتحدث عن فتاة، فتكرار صوت التاء قد أسهم في اتساق وانسجام النص الشعري وترابطه، فخلق إيقاعًا وجرسًا موسيقيًا داخل القصيدة.

-يتضح من خلال قراءة قصيدة ﻫﺪﻫﺪ هيمنة حرف التاء على القصيدة، فالقصيدة مكونة من ثلاثة مقاطع حيث يأتى بالبيتين الأوليين من كل مقطع على حرف واحد وهو الياء ضمير المتكلم، ثم تأتى باقى الأبيات من كل مقطع على حرف واحد وهو التاء، فنجد أن المقطع الواحد لا يسير على حرف روى واحد، وإنما ينتقل فيه الديرانى من الياء في البيتين الأوليين من كل مقطع إلى التاء في باقى الأبيات فى المقاطع الثلاثة، فقد عَمَد الديرانى إلى تكرار حرف التاء في نهاية الأبيات؛ من أجل خلق الإيقاع؛ مما أكسب القصيدة تناغمًا صوتيًا؛ فاستطاع تضمين تلك الحروف بالدلالات ويحسن تصويرها؛ ليحفز الاطفال على الاستماع إلى قصص الجدة تلك القصص التى تروى تاريخ وحضارة بلدهم وتعرفهم بلغتهم الأم.

-أما في قصيدة ﻫﺬﻩﻫﺪ نجد أن الإيقاع هنا من خلال التكرار هو الركيزة فى هذه القصيدة، ففى بداية الأبيات الخمس الأولى تنتهى الكلمات بضمير ياء المتكلم. ﻫﺬﻩﻫﺪ، ﻓﻠﺠﺪ، ﻫﺬﻩﻫﺪ، ﻣﺠﺬﻫﺪ ،ﻓﻠﺠﺪ فجاء المقطع على وتيرة إيقاعية متجانسة، وجاءت هذه النهايات ملائمة لغرض القصيدة؛ لتدلل على نفسية الأطفال فى تشوقهم وانتظارهم للطعام الذى يُعد من خلال هذه الطاحونة، التى هى مصدر السعادة بالنسبة لهم.

ب- تكرار الكلمة

وقد عرفته نازك الملائكة بأنه "أبسط ألوان التكرار هو تكرار كلمة واحدة، وهو لون شائع في العصر المعاصر"[٧٣] فهو تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة[٧٤] وقد تنوع تكرار الكلمة عند الديرانى بين الاسم والفعل.

-يتجسد تكرار الاسم في قصيدة ⲁⲃⲅ فهى قصيدة تعتمد على الإيقاع الذى بدا من خلال تكرار اسم ⲁⲃⲅ وهو محور القصيدة، حيث يُلاحظ تكرار الاسم أربع مرات على مدار القصيدة، وكان انتقاء الديرانى لهذا الاسم؛ لأنه يحمل دلالات فهو رمز للدين والتاريخ والتراث والأسطورة، فتوظيفه لهذا الاسم يحمل فكرة إيجابية؛ ليتعرف الأطفال على تاريخ بلدهم والديانات السابقة.

-أما فى قصيدة ⲛⲧⲉⲡⲓⲥⲧⲁⲥⲓⲁ فأثر الإيقاع يتجلى فى تكرار اللفظة، حيث تكررت كلمة ⲛⲧⲉⲡⲓⲥⲧⲁⲥⲓⲁ فى القصيدة ثلاث مرات، وهذا التكرار للمفردة محور القصيدة يخلق الإيقاع الموسيقى، ويدلل على أهمية المفردة، كذلك تكرار الفعل ⲛⲧⲉ (طحَنَ) مع أزمنة مختلفة، يعمق تلك المفردة في سياق القصيدة، فقد ورد الفعل فى زمن الحاضر ⲛⲧⲉⲡⲓⲥⲧⲁⲥⲓⲁ، وفى الماضى مع ضمير الغائبة ⲛⲧⲉⲥ، وأيضًا جاء فى صيغة الأمر مضاف إليه ضمير ⲛⲧⲉⲡⲉⲛ، وهنا التكرار للمفردة المختلفة في المعنى، والمتفقة في البنية الصوتية، يُسهِم في بناء إيقاع موسيقى فى أبيات القصيدة، مما يضفي تلوينًا جماليًا على الكلام؛ ليحقق بذلك جرسًا موسيقيًا يطرب أذان الأطفال عند السماع، فالتكرار يسهم في إثراء المحتوى العام للنص الشعري، ليحقق انسجامًا وترابطًا بين وحدات النص؛ ليؤكد على المعنى ويرسخه فى ذهن المتلقى وهم الأطفال، وليترك للطفل مساحة للتعرف على ثقافة وتراث وطنه.

ج- تكرار العبارة:

يَرد تكرار العبارة في صورة جملة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بناءها، فتسهم هندسيًا في تحديد شكل القصيدة الخارجي، وفي رسم معالم التقسيمات الأولى لأفكارها.[٧٥]

-لقد برز تكرار العبارة في قصيدة ⲛⲉ ⲧⲙⲛⲧⲣⲉ بوصفه ظاهرة أساسية تسيطر على البناء العام للقصيدة، حيث كانت تحمل دلالات مكثفة مما أضفى على القصيدة رونقًا جماليًا، أسهم

في اتساق وانسجام النص الشعري، فقد لجأ الديرانى في القصيدة إلى تكرار عبارة (ﻟﻪ ﺣﻤﻞ ﻟﻢ) والتى استهل بها القصيدة، في البيت الأول من المقطع الثانى، وجاء هذا التكرار؛ ليجذب انتباه الطفل؛ ليتعرف على ما تحويه بيوت القري من حياة هادئة، وألعاب ممتعة بسيطة، وحياة مفعمة بالخيرات والجمال.

–كذلك نجد تكرار الجملة بازغًا في قصيدة ﻣﻪ ﻣﺤﻤﻞ فقد استهل الديرانى القصيدة بذكر عبارة ﻣﻪ ﻣﺤﻤﻞ ...ﻣﻪ ﻣﺤﻤﻞ ثم كررها فى مطلع المقطع الثانى، فجاء التكرار فى بداية كل مقطع؛ لجذب انتباه المتلقى، وليحقق الوظيفة الإيقاعية داخل القصيدة.

–أيضًا جاء الإيقاع من خلال تكرار العبارة فى قصيدة ﻟﺬﻩﻫﻤﺪ ، فقد بدأ الديرانى قصيدته بعبارة ﻟﺬﻩﻫﻤﺪ ﻭ ﻟﺬﻩﻫﻤﺪ ، وتكررت فى البيت الأول فى المقطع الثانى، فلقد عمَدَ لهذا النوع من التكرار مستخدمًا أداة النداء؛ لجذب انتباه المتلقي.

د- تكرار المقطع:

وهو يعنى تكرار مجموعة من الأبيات أو الأسطر، أى إيقاف المعنى لبدء معنى جديد، وهذا النوع من التكرار يحتاج من الشاعر إلى عناية بالغة، ودقة في تقدير طول المقطع الذي يكرره ونوعيته ومدى احتياج المعنى إلى هذا التكرار،[٧٦]

وللتكرار المقطعي خفّة وجمالاً لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث إنّ الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة. [٧٧]

– لقد جاء التكرار المقطعي واضحًا في قصيدة ﻫﺪﻩﻫﻤﺪ، لغاية فنية ونفسية لدى الديرانى فتكرار المقطع يعكس الأهمية التي يوليها لمضمون تلك المقاطع، إضافة إلى ما يحققه من توازن بين الكلام، كما يضفي تناغمًا وانسجامًا على امتداد القصيدة، كما له تأثير من الناحية الدلالية، حيث تكرر المقطع ثلاث مرات في القصيدة، فقد استهل الديرانى قصيدته بالأبيات التالية

1-ܗܘ ܗܘ 2-ܙܕ ܙܠ ٣- ܒܥܝ ܒܥ ويكررهم في بداية المقطعين الثانى والثالث، حيث تحمل الجُمَل دلالات تعكس رغبته في إيصال فكرته فقد حملت العبارتان " ܙܕ ܙܠ" و " ܒܥܝ ܒܥ" وهما جملتان فعليتان جاءت الأولى في صيغة الطلب دلالة على الإلحاح بشدة والطلب بإصرار؛ من أجل تحقيق رغبة الأطفال في الاستماع لتلك الأحاديث المروية على ألسنة الجدات، وهذا ما يجنح إليه الأطفال بفطرتهم دائمًا في الاستماع لقصص الجدات بشغف والإنصات إليها؛ ليصل بذلك إلى تحقيق مرماه في تعريف الأطفال بتاريخ بلدهم وحضارتهم ولغتهم الأم.

هـ- التكرار المتوازى:

يعتبر التكرار المتوازي من أهم الخصائص التى استمدها الشعر الحديث من أصول فن الموسيقى[٧٨]، فهو لا يعتمد على ترديد اللّفظ نفسه في السياق الكلامي، وإنما يقوم على تكرار الحركات والسكنات.

ويُعرفه الديرانى في الشعر السريانى بأنه توازى الحركات " فالحركة هى الأساس الذي يُبنى عليهًا الوزن أي أنها الصوت، وعند تراصف الحركة بشكل منتظم يتّحول هذا الصوت إلى موسيقى".[٧٩]

-ففى قصيدة ܠܗ ܚܒܐ استخدم الديرانى الإيقاع عن طريق توظيف الصوائت، فقد عَمَدَ إلى تكرارها بشكل لافت من خلال توازى حركة ال ܘ فيُلاحظ استخدام الحركة فى نهاية مقطع الكلمات على مستوى واحد، فهذا التوازى خلق توافقًا نغميًا متسقًا أشاع موسيقى داخلية بين الأبيات.

1-ܡ ܙܘܓܐ ܘܗܝܘ ܠܚܒܠܐ ٢- ܙܘܠܚܦܐ ܕܚܫܐ ܕܘܫܐ

3 -ܫܠܒܐ ܚܒܐ ܗܠܒܘ ܘܕܥܐ 4-ܝܥܒ ܒܙܘܫܐ ܠܘܠܒܐ

5-ܒܢܐ ܒܝܢܐ ܡ ܗܒܢܐ 6-ܚܦܠܐ ܕܗܘܐ ܒܫܒܢܐ 7-ܠܗ ܢܒܗ ܐܚܐ ܒܗܒܐ

- أيضًا استطاع الديرانى من خلال قصيدة ﻟﺪﺩ أن يخلق تناغمًا موسيقيًا بين أبيات القصيدة، وذلك من خلال تكرار حركة الوقف بين الأبيات،.

1-ﺩﺑﺤﻨﺔ ﺑﺬﻛﺔ ﺑﺬﻛﺔ 2- ﺣﺬﻭﻧﺔ ﺩﻓﻠﺨﺔ

3- ﻟﺠﺒﻨﺔ ﺑﻨﻜﺔ ﺩﺠﺒﻔﺔ ﺳﻴﻜﺔ 4- ﻟﻮﻛﺔ ﻣﻠﻨﻨﺔ ﻣﻦ ﻫﺠﻮﻧﺔ ﻟﺬﻳﻌﻜﺔ.

-كذلك يتجلى التكرار فى قصيدة ﻣﻦ ﻣﻌﻜﺔ من خلال توازى حركة الوقف فقد أعطى تماثل الحركات جرسًا موسيقيًا بين أبيات القصيدة.

1-ﻓﻠﻨﺠﺪ ﻟﺤﻨﺔ ﻣﻨﻨﺔ ﻓﻲﻭﺳﻜﺔ 2-ﻧﺒﻊ ﺩﻭﻧﺔ ﻳﻌﻨﺔ ﺫﻣﻤﻨﺔ

3-ﻫﻠﻜﺔ ﺳﻮﻧﺔ ﻣﻠﻨﺘﻮﻧﺔ.

فمن خلال عرض ودراسة القصائد، نجد منها ما تسير أبياتها على حرف روى واحد، وهو ما يعرف بالقافية، فمعظم الموضوعات التى تناولها الديرانى يضفى على أبياتها الشعرية صوت التاء كحرف روي، فالتاء حرف مهموس انفجاري مرقق يناسب رقة صوت الأطفال، ويأتي حرف التاء دائمًا محركًا بال وقف يتبعه ألف المد، مما أضفى على القصائد جرسًا موسيقيًا، وحقق إيقاعًا خاصًا، كذلك يُلاحظ أن كل القصائد انتهت أبياتها بصوت المد الألف المسبوق بالزقًفًا فجاءت القصائد على وتيرة ايقاعية متجانسة، مما يسهل على الأطفال سماعها وحفظها، كذلك لجأ الديرانى إلى توظيف التكرار وتضمينه في قصائده، كتكرار الحرف واللفظة والمقطع والصوائت، ومنه ما هو مركب كتكرار الجملة، مما أضفى جمالية إيقاعية على القصيدة.

٤/الجناس:

الجناس: يُعَد مظهراً من مظاهر التماثل الصوتى، وهو يُشكِّل البنية الإيقاعية فى الشعر، إذ يُمثِّل لونًا من التكرار على نحو من الأنحاء تتوارد فيه اللفظتان مع اختلاف مدلولهما[٨٠]

فالجناس هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر و كلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها وتختلف في معانيها.[٨١]

وأنواع الجناس هى : الجناس التام والجناس الناقص

الجناس التام : وهو أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها، فإذا كان من نوع واحد كاسمين سُمِّيَ مَاثلاً.[٨٢]

وينقسم الجناس التام إلى: التام المماثل، التام المستوفى، التام المركب والتام الملفق.

ونُمثِّل لهذا النوع بقول الديرانى في قصيدة ﺣﺬﻩﻫﺐ

ﺣﺬﻩﻫﺐ ﺣﻴﺬﻫﺔ ﺣﺬﻫﺔ فقد جانس الديرانى بين اللفظين(ﺣﻴﺬﻫﺔ) و(ﺣﺬﻫﺔ) أى بين اسم وفعل وهو ما يسميه البلاغيون بالمستوفى[٨٣] فالأولى فعل(ﺣﻴﺬﻫﺔ) والثانية اسم(ﺣﺬﻫﺔ)

نجد أن اللفظان تماثلا فى نوع الحروف وعددها، واختلف فى الحركات فحركة الـ ﺣ هى ﻭﺬﻫﺔ ﻓﻌﻞ فى الكلمة الأولى، وحركة الـ ذ هى ﻭﻫﻔﺔ فى الكلمة الثانية.

أما الجناس الناقص: هو ما يقع فيه تجانس بين اللفظين في الحروف والحركات، مع اختلاف اللفظين المتجانسين في نقصان أحدهما في عدد الحروف، أو الاختلاف في حرف واحد أو أكثر، أو في الحركات.[٨٤]

وينقسم الناقص إلى: المردف والمكتنف والمطرف والمتوج والزائد والمزيل.[٨٥]

-ونجد هذا النوع في قصيدة ﺩﻋﻮﺫﻫﺔ

ﺣﺒﺬﻫﺔ ﻳﻌﺠﺐ ﻫﻬﺔ ﻣﻦ ﻋﻴﻬﺔ فقد اتفقت الكلمتان (ﺑﺬﻫﺔ) و(ﻋﻴﻬﺔ) في كل الأحرف واختلفت في مخرج حرفين هما (ﺫ،ﻫ)، حيث إن الـ ﺫ حرف حلقى، والـ ﻫ من الحروف اللسانية.

-وكذلك أيضًا في قصيدة ﺣﻪ ﺣﻬﺔ يقول الديرانى

ﺣﻴﻮﻟﺖ ﻟﻴﻴﻮﺔ....ﺣﻠﺒﻘﺔ ﻭﺣﻠﺒﻬﺔ فنلاحظ هنا أن اللفظان المتجانسان هما (ﺣﻠﺒﻘﺔ) و(ﺣﻠﺒﻬﺔ) ، ولكن الفرق بينهما هو نقصان حرف ﻫ في الكلمة الأولى.

-ويظهر الجناس الناقص في قول الديرانى في قصيدة ﺩﺩﺩ

فهنا اتفق اللفظان (ذذذذ) و(ذذذذ) في جناس الحركة وفى نوع الحروف وعددها، ولكنهما اختلف في مخرج الحرف فحرف الـ ذ في الكلمة الأولى حرف حلقى، والـ ذ في الكلمة الثانية من حروف الصفير.

نتائج الدراسة:

خلصت الدراسة بمجموعة من النتائج وجاءت كالتالى:

- يتضح من خلال دراسة قصائد الديرانى الموجهة للأطفال أنها تنوعت بين أنواع مختلفة من الموضوعات، تعليمية وقومية وتراثية وغزلية، مما يُسهم فى تنمية قدرات الطفل الثقافية والفكرية واللغوية.
- يُعد اسلوب غالبية قصائد الديرانى كلاسيكى حديث، من حيث الشكل المقطعى للقصيدة، واستخدامه للغة المحكية (لغة السورث)، وكذلك الأسلوب الغنائى الذى برز من خلال إيقاعاته المتنوعة.
- استخدم الديرانى اسلوب الشعر الحر في قصيدتين من القصائد محل الدراسة، حيث جاءت الدعامات مختلفة، ولكن متساوية في الوزن.
- تَميّز شعر الديرانى للأطفال باستخدام الأوزان القصيرة والمتوسطة؛ ليَسهُل حفظ القصيدة، مما أضفى تلوينًا جماليًا على قصائد الديوان.
- عَمَدَ الديرانى إلى استخدام دعامات بسيطة قصيرة ذات إيقاع سلس فى قصائده ، فمنها ما سار على دعامة واحدة، ومنها على دعامتين؛ ليخلق الوزن الشعرى، ويكون مناسبًا للقصائد الغنائية .
- لجأ الديرانى إلى توظيف القافية في قصائده؛ من أجل خلق الإيقاع، حيث سارت القصيدة على حرف روى واحد، مما أعطى جرسًا موسيقيًا على مستوى القصائد، وزاد من جمالها.
- جاء التكرار في قصائده على أشكال متنوعة، ما بين تكرار الصوت واللفظة والعبارة والمقطع والصوائت، مما خلق تناغمًا موسيقيًا في القصائد .

- ظهر تفوق الديرانى كشاعر فَطِن حينما استطاع أن يخلق إيقاعه من خلال توظيفه عناصر إيقاعية متنوعة داخل قصائده مثل القافية والوزن ووحدة الدعامة والتكرار والجناس.
- ظهر الجناس في عدد قليل من قصائد الديرانى، فلم يكن بقوة التأثير الإيقاعي الموجود في العناصر الأخرى التى ارتكز عليها الإيقاع.
- جاءت قصائد الديرانى على شكل القصيدة المقطعية، فهي تُجَسِّد نظامًا جماليًّا يمنح القارئ فرصة التوقف المتكرِّر بعد انتهاء كل مقطع؛ لاسترداد الأنفاس، وقد وُفِقَ في اختياره لهذا النمط من القصائد، لأنه يلائم طبيعة نفس الطفل.
- استخدام الديرانى للغته المحكية (السورث) في بعض الكلمات، وهى مغايرة تمامًا عن المستخدمة في اللغة الكلاسيكية، فجاءت لغته مزيجًا ما بين لغته الدارجة واللغة الكلاسيكية.
- اتضح من خلال دراسة القصائد أن الديرانى متفهمًا لعالم الطفل ومدركاته، ويتجلى ذلك في اختيار الموضوعات والأفكار والإيقاع المناسب.

الهوامش

١ نزار حنا يوسف الديراني هو أديب وشاعر وباحث عراقي، وُلِدَ في قرية ديرابون بمدينة زاخو في محافظة دهوك شمال العراق ١٩٥٦م ، تَقلَّد عدة مناصب في المؤسسات الثقافية منها، عضو الجمعية الثقافية للناطقين بالسريانية، رئيس اتحاد الكتاب والأدباء السريان، عضو مكتب الثقافة السريانية في الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين، عضو مؤسس في المجلس القومي الكلدوآشوري السرياني، عضو في تحرير عدد من المجلات منها مجلة ܡܘܕܥܐ، مجلة الأديب السرياني، ومجلة الأديب العراقي، وللمؤلف عدة أعمال أدبية نذكر منها: الكيل الذهبي في الشعر السرياني، قصيدتنا المعاصرة(قصيدة القرن العشرين)، معالم الحداثة في الشعر السرياني، ديرابون بين الماضي والحاضر، الحلقات المفقودة في تاريخ الشعر وأوزانه، قراءة في الشعر السرياني المعاصر، إضافة إلى العديد من البحوث ،كما أن له مؤلفات في الشعر نذكر منها ، المطر لحن الذكريات، مقعد شاغر، كل الأرض عند الحكماء سوية، هكذا تكلم كياسا، لمن تغني العصافير، في البدء كان الصراع، هذا المهد ليس مهدي، الصراع الساخن وغيرها.....، وللمؤلف أيضًا أعمال مترجمة من لغات عدة إلى اللغة السريانية.

٢ مُحَمَّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر ،القاهرة، ٢٠٠١ ، ص ٤٣٥ ،٤٣٦

٣ إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ط ٢ ، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٥٢ ، ص ٨ ، ٩

٤ مُحَمَّد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، اتحاد الكتاب العرب،دمشق،٢٠٠١، ص١٢، ١٥

٥ مُحَمَّد صابر عبيد ، مرجع سبق ذكره ، ص١٣

٦ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ترجمة مُحَمَّد الوالي و مُحَمَّد العمري،ط١، دار توبقال للنشر ، المغرب،١٩٨٦،ص٨٦

٧ نزار حنا الديراني: معالم الحداثة في الشعر السرياني، بغداد ، ٢٠١٤، ص١٠٨

٨ نزار حنا الديراني: الإيقاع في الشعر دراسة مقارنة بين العربية والسريانية، دار الكتب والوثائق ، بغداد، ٢٠٠٢،ص٥

٩ نزار حنا الديراني : قصيدتنا السريانية المعاصرة، مراجعة بنيامين حداد، دار الكتب والوثائق ، بغداد ، ١٩٩٨، ص١١٩

١٠ إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، مرجع سبق ذكره ، ص ٨ ، ٩

١١ إيمان البقاعي :المتقن في أدب الاطفال ، دار الراتب الجامعية ، بيروت،ص٢٢٣

١٢ هدى قناوى :أدب الطفل وحاجته خصائصه ووظائفه في العملية التعليمية،ط١ ، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت،٢٠٠٣،ص١١٦

١٣ نزار حنا الديراني: ܟܬܒ ܘܡܕܡ ܒܕܬ ، ط٢، بيروت ، ٢٠١٧، ص٣

[١٤] نزار حنا الديراني: معالم الحداثة في الشعر السرياني ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٢٢

[١٥] نزار حنا الديراني وآخرون: أنطولوجيا الشعر السرياني مند القرن التاسع عشر، اتحاد الكتاب والأدباء السريان، أربيل ،٢٠١٩.

١٦ نزار حنا الديراني: ܟܬܒ ܘܡܕܡ ܒܥܕܐ ، مرجع سبق ذكره، ص٣

[١٧] المرجع نفسه، نفس الصفحة

[١٨] نزار حنا الديراني: معالم الحداثة في الشعر السرياني ، مرجع سبق ذكره، ص ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٦(بتصرف)

[١٩] نزار حنا الديراني: قصيدتنا السريانية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص١٣٢، للمزيد عن الشعر الحر انظر البحث ، ص٣٢٥

[٢٠] كلمة بلغة السورث بمعنى أمى، مضاف إليها ضمير المتكلم من الاسم ܝܘܡܐ بمعنى أم ، أما في السريانية الكلاسيكية ܐܡܐ .

https://lishani.com/dictionary/syriac/?q=%DC%9D%DC%A1%DC%90

[٢١] فعل فى زمن الحاضر للمتكلمات، وأصل الفعل ܥܒܕ معتل اللام (ناقص)،ونلاحظ أن الفعل هنا انتهى بحرف (ܗ) لأن هذا من تأثير لغة السورث، حيث إنه عند اتصال الفعل فى زمن الحاضر بضمير جمع المتكلم (المذكر والمؤنث) تُحذف (ܐ) وتوضع (ܗ) فى نهاية الفعل، ونجد ذلك في باقى الأفعال التى وردت في النص.

يونان هوزايا : السريانية المعاصرة أو لغة السورث،ط١ ، دهوك ، ٢٠١٣ ، ص٨٢

وهذا مغاير تمامًا عن تصريف الفعل في السريانية الكلاسيكية، حيث إنه عند اسناد الفعل(ܥܒܕ) إلى ضمير المتكلمون فى زمن الحاضر فيكون ܥܒܕܝܢ أى تُقلَب الألف إلى (ـ) ويُحرك ما قبلها بالـ ضُمّا ويُضاف الضمير ـَـ، أما مع ضمير المتكلمات فتكون ܥܒܕܢ أى تُقلَب الألف إلى (ـ) وتُحرك بالـ ضُمّا ويُضاف الضمير ـَـ.

بولس الكفرئيسى: غرامطيق اللغة الآرامية السريانية، بيروت،١٩٢٩ ،ص١٩١

٢٢ ضمير للمخاطبة في اللغة السريانية المعاصرة (السورث).

Matti Phillips Khoshaba Al-Bazi:chaldo-syrio-assyrianlanguage,2011,p33

[٢٣] فعل في زمن المستقبل مسند إلى ضمير المتكلمة، والفعل مكون من (ـت+ـوـم+ـه) الـ ـت حرف مضارعة ـوـم الفعل، والـ ـه ضمير متصل للمتكلمة، وهذه الصورة هى للفعل في زمن المستقبل في لغة السورث، حيث عند تصريف الفعل في زمن المستقبل يوضع حرف الـ ـت كحرف المضارعة قبل الفعل، ثم تُسند إليه كافة الضمائر للمذكر والمؤنث (المفرد والجمع) .

يونان هوزايا، مرجع سبق ذكره،ص٨٤

٢٤ كلمة تعنى أغنية، وهذه الكلمة مشتقة من ܠܘܠܐ بمعنى يصرخ أو ينوح، وهى بلغة السورث غير موجودة في اللغة الكلاسيكية، ولكن المعنى الذى تحمله الكلمة هنا في القصيدة هو أغنية ، وفقًا للسياق.
https://lishani.com/dictionary/syriac/?q=%DC%A0%DC%98%DC%A0%DC%90

٢٥ أداة استفهام تعبر عن الزمان في اللغة السريانية المعاصرة(السورث)
يونان هوزايا، مرجع سبق ذكره، ص٩٧

[26] https://www.britannica.com/topic/Sammu-ramat

٢٧ هو اسم مشتق من الفعل ܕܲܘܕܵܐ بمعنى يتأرجح وهذا الفعل موجود في لغة السورث، أما الكلمة عينها فليست موجودة في القواميس الخاصة باللغة السريانية المعاصرة ، ولكن هذا هو المعنى الأنسب وفقًا لمضمون الأبيات.
https://lishani.com/dictionary/syriac/?q=%DC%95%DC%B2%DC%98%DC%95%DC%B8%DC%90

٢٨ ضمير للغائبة فى لغة السورث، ويقابل الضمير ܗܝ فى السريانية الكلاسيكية.
Matti Phillips Khoshaba Al-Bazi,p16

٢٩ ضمير جمع الغائبين في لغة السورث، وهو يقابل الضمير ܗܢܘܢ في السريانية الكلاسيكية.
يونان هوزايا، مرجع سبق ذكره ،ص١٠٢

٣٠ تُقال هذه العبارة في ܛܟܣܐ ܕܥܐܕܐ ܩܕܝܫܐ ܕܐܘܫܥܢܐ ܘܒܘܪܟܝܐ ܕܛܪ̈ܦܐ ܕܙܝܬܐ ܘܕܩ̈ܠܐ "طقس عيد الشعانين المقدس وتبريك أغصان الزيتون والنخيل"، فبعد انتهاء صلاة الصباح يدخل رئيس الكهنة والكهنة والشمامسة إلى المذبح، ويلبسون ثيابهم، ويحملون الصليب والإنجيل المقدس والمبخرة والمراوح وأغصان الزيتون المربوطة شبه الصليب، ويخرجون بحسب الترتيب السابق ذكره مرتلين هذه الترتيلة : ܡܢ ܕܝܢ ܐܣܩܢܝ ܥܠ ܛܘܪܐ ܪܡܐ ܕܐܘܪܫܠܡ. ܘܚܙܝܬܗ ܠܒܪ ܐܠܗܐ ܡܠܬܐ ܕܐܬܓܫܡ. ܕܪܟܝܒ ܥܠ ܥܝܠܐ ܫܦܝܠܐ ܘܥܐܠ ܠܐܘܪܫܠܡ. ܐܙܠܝܢ ܩܕܡܘܗܝ ܓܘܕܐ ܕܢܒܝܐ. ܘܐܬܝܐ ܒܬܪܗ ܓܘܕܐ ܕܫܠܝܚܐ. ܘܛܠܝ̈ܐ ܒܛܪ̈ܦܐ ܕܙܝܬܐ ܡܫܒܚܝܢ ܩܘܕܡܘܗܝ ܟܕ ܐܡܪܝܢ: ܐܘܫܥܢܐ ܒܪܘܡܐ ܘܒܥܘܡܩܐ. ܐܘܫܥܢܐ ܠܒܪܗ ܕܕܘܝܕ. ܒܪܝܟ ܕܐܬܐ ܘܥܬܝܕ ܕܐܬܐ ܒܫܡܐ ܡܫܒܚܐ ܕܠܘܬܗ. ܫܘܒܚܐ ܠܟ ܡܪܐ ܟܠ ܠܗ◆ مَن يصعدني إلى جبل أورشليم العالي، لكي أرى ابن الله الكلمة المتجسد الذي دخل أورشليم على جحش حقير، سارت أمامه جوقة الأنبياء، وجاءت من خلفه جوقة الرسل والأطفال وهم يهتفون بأغصان الزيتون قائلين: الخلاص في العلى والعمق خلص يا ابن داوود مبارك الحاضر والمستقبل الذى يأتي باسم الممجد ، المجد لك رب الكل".
اغناطيوس يعقوب الثالث: طقس الأعياد الحافلة بحسب تقليد كنيسة أنطاكية السريانية الأرثوذكسية، مطابع الكريم الحديثة، جونية، ١٩٧٨،ص٢

٣١ ضمير للغائب فى لغة السورث، وهو يقابل الضمير ܗܘ فى السريانية الكلاسيكية.

Matti Phillips Khoshaba Al-Bazi,p15 ,16

٣٢ ܢܘܟܬ فعل في زمن ماض ܦܥܠ (الحاضر البسيط) مع ضمير الغائب(المذكر والمؤنث) في اللغة السريانية المعاصرة (السورث) ، وال(ـه) في نهاية الفعل هى جمع الغائب (المذكر والمؤنث).

يونان هوزايا، مرجع سبق ذكره، ص٨٣

٣٣ اسم بمعنى ابن وهو فى لغة السورث حيث يتم إضافة ܐܢܐ إلى كلمة ܒܪ، وهى أصلية فى الكلمة، وليست أداة لتصغير الاسم كما فى السريانية الكلاسيكية.

يونان هوزايا، مرجع سبق ذكره ، ص١٠٩

[34] https://arbyy.com/1041863123.html?nameoz=&tid=167156

٣٥ فعل في زمن الحاضر مسند إلى ضمير المتكلم في لغة السورث، حيث يضاف للفعل الـ ـ ضمير متصل عائد على المتكلم ، ويحرك ما قبله بـ ܙܩܦܐ ܩܛܢ .

يونان هوزايا ، مرجع سبق ذكره ، ص٨٣

٣٦ فعل في زمن الحاضر البسيط ماض ܦܥܠ فى لغة السورث، متصل بضمير المتكلم (المؤنث) حيث تُوضع الـ ـ في نهاية الفعل، ويُحرك ما قبله بـ ܦܣܩܐ، وقد ورد في كتاب اللغة السريانية المعاصرة ليونان هوزايا الفعل في زمن الحاضر البسيط المسند لضمير المتكلم (المؤنث) بنفس اللاحقة، ولكن مع تحريك ما قبل (ـ) بال ـ ـَ ـ، أما الديرانى فقد استخدم حركة ܦܣܩܐ بدلاً من ـَ ـ للتخفيف والتسهيل فى النطق؛ لتكون مناسبة أكثر للأطفال، ولأن حركة ܦܣܩܐ هى الأكثر استخدامًا فى لغة السورث .

يونان هوزايا ، مرجع سبق ذكره ،ص٨٣

٣٧ اسم مضاف إليه ضمير المتكلم(ـه)، وأصل الاسم قبل الاضافة هو ܐܚܐ بمعنى أخ، وهو بلغة السورث، حيث يتم اضافة(ـه)إلى الاسم.

https://lishani.com/dictionary/syriac/?q=%DC%90%DC%9A%DC%98%DC%A2%DC%90

٣٨ أداة للمستقبل بمعنى سوف .

يونان هوزايا ، مرجع سبق ذكره ،ص٩٩

٣٩ ܟܠܒܐ كلمة تعنى خطيب، وهى في اللغة السريانية المعاصرة(السورث)

https://lishani.com/dictionary/syriac/?q=%DC%9B%DC%A0%DC%9D%DC%92%DC%90

[٤٠] الكلمة هنا يستخدمها الديراني بمعنى ثور وهي كلمة دارجة في لغة السورث، ولكن ليست موجودة في القواميس باللغة السريانية المعاصرة، ولكن توجد في اللغة الأكادية كلمة قريبة من هذه المفردة السريانية وهي illilu بمعنى إله ذو مركز عالٍ، وقد استخدم السريان المعاصرين هذه المفردة الأكادية بمعنى ثور، حيث كان يُقدم قربانًا للآلهة عند الأكاديين .

مازن زرا: قاموس المفردات الأكادية _الآشورية المستعملة في اللهجات الآرامية الحديثة، اربيل، العراق، ٢٠٢٠، ص٢١٦

وما جعلني أبحث في قاموس اللغة الأكادية، ظنًا أن المفردة ربما يكون لها أصل أو تأثير من الأكادية؛ لأن السورث لغة تمتد جذورها إلى اللغات العراقية القديمة كالسومرية والآشورية والأكادية مع تأثير آرامي وعربي واضح، ويتحدث بهذه اللهجة سكان وقرى بلاد العراق وخاصة في سهل نينوى وإقليم كردستان.

يوسف حبي : قواعد السورث ومعاجمه: مجلة المثقف الآشوري، العدد ١٣ ، ١٩٧٧، ص١٧

٤١ نزار حنا الديراني: ديرابون بين الماضي والحاضر، مركز مار كوركيس الثقافي، بغداد، ص٧٣

٤٢ ܚܠ مضاف إليه الضمير ܗܘܢ وهو ضمير يعود على الغائبين في لغة السورث، حيث إنه عند إضافة ضمير سواء للاسم أو للحرف يعود على الغائبين يكون بإضافة ܗܘܢ، وليس كما في اللغة الكلاسيكية ،حيث إنه عند اضافة ضمير يعود على الغائبين، للاسم أو للحرف يكون ܗܘܢ أو ܗܢܘܢ حسب حالة الاسم إذا كان مفرد أو جمع، أو الحرف إذا كان يعامل معاملة الاسم المفرد أو الاسم الجمع.

بولس الكفرئيسي: غرامطيق اللغة الآرامية السريانية، بيروت، ١٩٢٩ ، ص١١١

Matti Phillips KHoshaba AL Bazi,Widad Paulis: learning modern Assyrian language,U.S.A,p138

[٤٣] هي عبارة عن أكلة من تكتيل الطحين مثل الكبة الشامية، ولكن من الطحين وليس من اللحم .

https://lishani.com/dictionary/syriac/?q=%DC%9F%DC%98%DC%AC%DC%A0%DC%AC%DC%90

٤٤ كلمة بلغة السورث بمعنى أبي، أصل الكلمة ܐܒܐ بمعنى أب مضاف إليها ضمير المتكلم (ܝ) بعد حذف حرف الألف، وفي السريانية الكلاسيكية ܐܒܐ تعني أب.

يونان هوزايا ،مرجع سبق ذكره، ص١٠٩

٤٥ ܒܢܬܐ الكلمة بلغة السورث، ونجد في الكلمة تقارض من العربية فدخلت اللغة السريانية المحكية؛ بسبب اتصال سريان العراق بالعرب، عندما فتح العرب بلادهم في القرن السابع الميلادي، وعاشوا في كنف الدولة الإسلامية.

https://lishani.com/dictionary/syriac/?q=%DC%95%DC%9D%DC%9F%DC%90

٤٦ ܐܝܠܝ ܡܪܕܘ ܒܝܬ ܥܠܐ : ܚܠܐ ܘܐܘܨܠܐ ܒܢܝܢܘܐ،١٩٨٦، ص٢١٦

[٤٧] صلاح عبد العزيز محجوب: فردوس عدن ،رسالة دكتوراه ،جامعة القاهرة،١٩٩٥، ص٢٥٣

[٤٨] وهو يُعرف بيعقوب البرطلى، وُلِدَ ١٢١٢ م في قرية برطلة في الموصل، ترهب في دير مار متى الذى تلقى فيه العلوم الدينية حتى رُسّم كاهنًا، درس النحو والفلسفة والمنطق، وله العديد من المؤلفات منها كتاب الكنوز وهو في علم اللاهوت، كما له محاورات في علم النحو والمنطق والفيزياء وفن الشعر والبلاغة، ونظم رسالتين على البحر السباعى.
مراد كامل وآخرون : تاريخ الأدب السرياني من نشأته إلى العصر الحاضر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٧٤،ص٣٥٦ ،٣٥٧

البير أبونا: أدب اللغة الآرامية، بيروت ، ١٩٧٠،ص٤٨٩،٤٨٨

[٤٩] صلاح عبد العزيز محجوب، مرجع سبق ذكره ، ص٢٥٥

[٥٠] نزار حنا الديرانى: الكيل الذهبى فى الشعر السريانى، مراجعة البير أبونا، مطبعة اليرموك ، ١٩٨٩ ،ص٣٢

[51] Rubens duval:la litterature syriaque,paris,1900,p18

٥٢ نزار حنا الديرانى: الكيل الذهبى فى الشعر السريانى، مرجع سبق ذكره ، ص١٧

٥٣ نفس المرجع،ص٤٥

٥٤ لقد قَسَّم انطون البليغ الأوزان الشعرية إلى خمسة وهم الوزن البسيط الذى قد أشرنا إليه ، والوزن المركب وهو الذى يتكون من دعائم مختلفة لتغير عدد حركاته ويشبه البحر الحر، والوزن المتغير وهو ما يتألف من البسيط والمركب، والوزن المضاعف هو يشبه البسيط ويُقطع العنصر فيه بواسطة نقطة، والوزن الأبجدى وهو ما يشبه الشعر الحر، أى أن أبيات القصيدة تتكون من دعامات متساوية في الوزن ومختلفة في العدد.
نزار حنا الديرانى: الكيل الذهبى فى الشعر السريانى ، مرجع سبق ذكره، ص ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩

٥٥ نزار حنا الديرانى: الكيل الذهبى في الشعر السريانى، مرجع سبق ذكره، ص٤١

٥٦ نفس المرجع ، ص٤٩

٥٧ نفس المرجع ،ص٦٩ ،٧٢

٥٨ نزار حنا الديرانى : قراءات في القصيدة السريانية المعاصرة ،جميل للإنتاج والطباعة، بيروت ٢٠١٩ ص٢٩، ٣٠

٥٩ نفس المرجع، ص٣٣

٦٠ نزار حنا الديرانى: معالم الحداثة في الشعر السريانى ،مرجع سبق ذكره، ص١٨٥ ،١٨٦

٦١ أبو على الحسن بن رشيق القيروانى: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ج١، ص١٥١

٦٢ نزار حنا الديرانى: الإيقاع في الشعر دراسة مقارنة بين العربية والسريانية، مرجع سبق ذكره، ص٦٢

٦٣ بشير الطورلى :عقد الجمان فى أدب السريان، ٢٠٠٥ ،ص٦٧ ، ٦٨ ،٦٩

٦٤ تحتفظ السريانية الشرقية بضبط أصوات على حين أن السريانية الغربية تقدم التطورات الآتية: تغير الألف المفخمة إلى واو، والضمة الممالة إلى ضمة، والألف الممالة إلى ياء ومن أمثلة ذلك ، كلمة ܦܳܪܽܘܩܳܐ بمعنى (منقذ) تلفظ فى السريانية الشرقية (pā rōqā) أما في السريانية الغربية (pōrūqō) وكلمة ܪܺܫܳܐ بمعنى (رأس) تُلفظ في اللهجة الشرقية (rša) ، بينما في الغربية (rišo).

سباتينو موسكاتي وآخرون: مدخل الى نحو اللغات السامية ، ترجمة مهدي المخزومي ، ط١ ،بيروت،١٩٩٣، ص ٩٢، ٩٣ .

[٦٥] غالب فاضل المطلبى: في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، دائرة الشئون الثقافية والنشر ،العراق،١٩٨٤ ، ص٤٥

[٦٦] نزار حنا الديرانى: معالم الحداثة في الشعر السريانى، مرجع سبق ذكره ، ص١٩١

[٦٧] مُحَمَّد صابر عبيد، مرجع سبق ذكره، ص١٥

[٦٨] محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوى، ج١، دار المعرفة الجامعية،١٩٩٥، ص٤٤٩

[٦٩] نزار حنا الديرانى: معالم الحداثة في الشعر السريانى، مرجع سبق ذكره ،ص١٠٩

[٧٠] حسن الغرفى: حركة الايقاع في الشعر العربى المعاصر ، ط١، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠١، ص٨٢

[٧١] مُحَمَّد فارس : البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ط١، منشورات قاريونس، ليبيا، ٢٠٠٣، ص١٩٩

[٧٢] ابراهيم أنيس :الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر،١٩٧٥، ص٦١

فالأصوات المهموسة قد حددتها بديعة العطار من خلال وصف ابن العبرى لصفات الحروف ܒ ܓ ܓ ܕ ܘ ܗ ܟ ܝ ܬ

٥

سمر إبراهيم مُحَمَّد: تغيرات الصوائت والمقاطع فى الكلمات السريانية الصحيحة بتأثير المورفيمات اللاحقة، مجلة كلية الآداب، جامعة الفيوم، ٢٠٢٢، ص٢٦٩٦.

[٧٣] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط٣ ، مكتبة النهضة ،١٩٦٧ ، ص٢٣١

[٧٤] حسن المغرفى ، مرجع سبق ذكره ،ص٨٢

[٧٥] فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط ١ ،٢٠٠٤،ص١٠١.

[٧٦] نازك الملائكة، مرجع سبق ذكره ،ص٢٣٦

عمران خضير الكبيسي: لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط ١الكويت.،ص١٦٦

[٧٧] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفتية)، دار الفكر العربي، ط ١، ١٩٧٨ ، ص ١٦٦

[٧٨] مصطفى عبد اللطيف السحرتى، النقد الأدبي من خلال تجاربي، مطبعة لجنة البيان العربي، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ص135

[٧٩] نزار حنا الديرانى: قصيدتنا السريانية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص١٢٧

[٨٠] مُحَمَّد عبد المطلب : جدلية الأفراد والتركيب فى النقد العربى القديم ، الشركة العالمية للنشر لونجمان ط١، القاهرة ، ١٩٩٥ ،ص١٤٦

[٨١] عبد الله بن المعتز، كتاب البديع ، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه: أغناطيوس كراتشقوفسكي، ط٢، بغداد، ١٩٧٩ ،ص٢.

[٨٢] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق وتنقيح : مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، ج ٢، ط٣، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، ١٩٨٩ ، ص ٥٣٥

[٨٣] نفس المرجع، ص٥٣٦

[٨٤] على الجندى: فن الجناس ، دار الفكر العربى، مصر، ص٩٣

[٨٥] للمزيد يُنظر فى أقسام الجناس التام والناقص، نفس المرجع

المصادر والمراجع:

***المراجع العربية**

- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر،١٩٧٥.
- : موسيقى الشّعر، ط ٢ ، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٥٢ .
- أبو على الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،ج١، دار الكتب العلمية ، بيروت (د.ت).
- أغناطيوس يعقوب الثالث: طقس الأعياد الحافلة بحسب تقليد كنيسة أنطاكية السريانية الأرثوذكسية، مطابع الكريم الحديثة، جونية، ١٩٧٨، .
- إيمان البقاعى :المتقن في أدب الأطفال ، دار الراتب الجامعية ، بيروت.
- البير أبونا : أدب اللغة الآرامية ، بيروت ، ١٩٧٠.
- بشير الطورلى :عقد الجمان فى أدب السريان، ٢٠٠٥.
- بولس الكفرئيسى: غرامطيق اللغة الآرامية السريانية،بيروت،١٩٢٩ .
- جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ترجمة مُحَمَّد الوالى و مُحَمَّد العمرى،ط١، دار توبقال للنشر ، المغرب،١٩٨٦.
- حسن الغرفى: حركة الايقاع في الشعر العربى المعاصر، ط١، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠١.
- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق وتنقيح : مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، ج ٢، ط٣، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، ١٩٨٩.
- سباتينو موسكاتي وآخرون : مدخل الى نحو اللغات السامية ، ترجمة مهدي المخزومي ، ط١،بيروت،١٩٩٣.

عبد الله بن المعتز: كتاب البديع ، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه: أغناطيوس كراتشقوفسكي، ط٢، بغداد، ١٩٧٩.

–عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفتية) ط ١، دار الفكر العربي، ١٩٧٨ .

– على الجندى: فن الجناس ، دار الفكر العربى، مصر.

– عمران خضير الكبيسي: لغة الشعر العربي المعاصر، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت.

–غالب فاضل المطلبى: في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، دائرة الشئون الثقافية والنشر،العراق،١٩٨٤

–فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، ط١، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٤.

– مازن زرا: قاموس المفردات الاكادية _الآشورية المستعملة في اللهجات الآرامية الحديثة ،اربيل ،العراق ، ٢٠٢٠.

– مُحَمَّد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،٢٠٠١

– مُحَمَّد عبد المطلب : جدلية الأفراد والتركيب فى النقد العربى القديم ، الشركة العالمية للنشر لونجمان، ط١، القاهرة ، ١٩٩٥.

– مُحَمَّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر ،القاهرة، ٢٠٠١ .

– مُحَمَّد فارس : البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس، ليبيا، ط١ ، ٢٠٠٣.

– محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوى،ج١، دار المعرفة الجامعية،١٩٩٥

– مراد كامل وآخرون : تاريخ الأدب السرياني من نشأته إلى العصر الحاضر، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤.

– مصطفى عبد اللطيف السحرتى: النقد الأدبي من خلال تجاربي، مطبعة لجنة البيان العربي، معهد الدراسات العربية، القاهرة

– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط٣ ، مكتبة النهضة ،١٩٦٧.

– نزار حنا الديراني وآخرون: أنطولوجيا الشعر السرياني منذ القرن التاسع عشر، اتحاد الكتاب والأدباء السريان، اربيل ،٢٠١٩.

نزار حنا الديراني: الإيقاع في الشعر دراسة مقارنة بين العربية والسريانية، دار الكتب والوثائق ، بغداد، ٢٠٠٢

------: ديرابون بين الماضي والحاضر، مركز مار كوركيس الثقافي، بغداد.

------: قراءات في القصيدة السريانية المعاصرة ،جميل للانتاج والطباعة، بيروت، ٢٠١٩.

------: قصيدتنا السريانية المعاصرة، مراجعة بنيامين حداد، دار الكتب والوثائق ، بغداد، ١٩٩٨.

------: الكيل الذهبي فى الشعر السرياني، مراجعة البير أبونا، مطبعة اليرموك ، ١٩٨٩

------: معالم الحداثة في الشعر السرياني ، بغداد ، ٢٠١٤.

هدى قناوى :أدب الطفل وحاجته خصائصه ووظائفه في العملية التعليمية،ط١ ، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت،٢٠٠٣.

يونان هوزايا : السريانية المعاصرة أو لغة السورث،ط١ ، دهوك ، ٢٠١٣

***المصادر والمراجع السريانية**:

-ܐܝܘܢ ܗܘܙܝܐ ܠܠܫܘܪܬ ܗܘ ܐܘ ܠܫܢܐ ܕܗܘ ܐܘ ܠܫܢܐ ܕܫܘܪܬ،١٩٨٦

– سومة أحمد محمد خالد: قصيدة ܠܐ ܬܕܚܠ ܝܘܡܐ ܠܐ لا تخافي يا أمي من ديوان ܠܐ ܬܕܚܠ ܝܘܡܐ لمن تغني العصافير لنزار حنا الديراني –دراسة سيميائية– ،مجلة الدراسات الانسانية، جامعة الأزهر،٢٠٢٠م.

– نزار حنا الديراني: ܠܐ ܬܕܚܠ ܝܘܡܐ، ط٢، بيروت ، ٢٠١٧.

***الرسائل الجامعية**:

– صلاح عبد العزيز محجوب: فردوس عدن ، رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة،١٩٩٥

***المجلات العلمية**:

– سمر إبراهيم مُحَمَّد: تغيرات الصوائت والمقاطع فى الكلمات السريانية الصحيحة بتأثير المورفيمات اللاحقة، مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم، ٢٠٢٢

– يوسف حبى : قواعد السورث ومعاجمه: مجلة المثقف الاشورى، العدد ١٣ ، ١٩٧٧.

***المراجع الأجنبية**

-Rubens duval: la litterature syriaque,paris,1900.

-Matti Phillips Khoshaba Al-Bazi: chaldo-syrio-assyrianlanguage,2011.

-Matti Phillips KHoshaba AL Bazi,Widad Paulis: learning modern Assyrian language,U.S.A.

***القواميس السريانية**

-Louis Costaz S.J: Dictionnaire Syriaque-Francais ,Syriac English Dictionar ,Dar El-Machreq,Beyrouth,2002

- Matti Phillips Khoshaba: Modern Assyrian Dictionary,2011

–يعقوب أوجين منا: قاموس كلدانى –عربى، بيروت، ١٩٧٥.

***شبكة المعلومات الدولية**

-https://www.britannica.com/topic/Sammu-ramat

-https://lishani.com/dictionary/syriac/?q=%DC%95%DC%B2%DC%98%DC%95%DC%B8%DC%90

-https://arbyy.com/1041863123.html?nameoz=&tid=167156

-https://lishani.com/dictionary/syriac/?q=%DC%90%DC%9A%DC%98%DC%A2%DC%90

-https://lishani.com/dictionary/syriac/?q=%DC%95%DC%9D%DC%9F%DC%90

https://lishani.com/dictionary/syriac/?q=%DC%9F%DC%98%DC%AC%DC%A0%DC%AC%DC%9-0