

**البديع الإيقاعي في شعر إسماعيل صبري
(دراسة جمالية)**

دكتورة

أسماء مساعد إبراهيم العمري

الأستاذ المشارك بكلية الآداب

جامعة الطائف بالمملكة العربية السعودية

البديع الإيقاعي في شعر إسماعيل صبري

دراسة جمالية

تقوم هذه الدراسة على تناول جماليات البديع الإيقاعي في شعر إسماعيل صبري^(*) تناولاً جمالياً، وينبغي التنبيه إلى أن هذا البديع الإيقاعي محكوم بجماله إذا خلا من التكلف، ولكن طبيعة هذا الحكم الجمالي مجهولة لاعتمادها على الناحية التذوقية، وفي سبيل وضع تصور للشعرية العربية لابد من كشف قواعد هذا التذوق الجمالي وهذا ما تسعى إليه هذه الدراسة من خلال الكشف عن قواعد جماليات الإيقاع التي يقوم عليها البديع الإيقاعي.

ويرجع اختياري لشعر إسماعيل صبري لعدة أسباب منها:

- ١- أنه شاعر من كبار شعراء مدرسة الإحياء التي عمدت إلى إحياء الشعر العربي في تقاليد ولأسيما في مرحلة الحضارة العربية الزاهية في العصر العباسي.
- ٢- أن إسماعيل صبري كان شاعراً مطبوعاً على الشعر لم يتكلفه يوماً فجماليات شعره جماليات مطبوعة، والبديع الإيقاعي عنده يخلو من التكلف وهذا شرط لجماله.
- ٣- شدة الشبه بين شعر إسماعيل صبري وشعر البحتري كما يقول أحمد الزين جامع ديوانه حيث يذكر في مقدمة الديوان عن إسماعيل صبري أنه "كان شديد الإعجاب بشعر البحتري، مدمناً لقراءته، مفضلاً له على غيره من الشعراء. حدثني مرة أنه حين قرأ هذا الديوان خُيل له أنه لم يقرأ شعراً قبله. وإنك لتجد الشبه واضحاً بين شعر البحتري وشعر صبري بعد

(*) ولد إسماعيل صبري باشا بمدينة القاهرة في ١٨ شعبان سنة ١٢٧٠هـ، ١٦ فبراير سنة ١٨٥٤م. التحق بمدرسة المبتديان ثم بمدرسة التجهيزية والإدارة وأتم دراسته بمصر سنة ١٨٧٤م. سافر في بعثة دراسية إلى فرنسا ونال شهادة الليسانس في الحقوق من كلية إكس سنة ١٨٧٨م. وبعد عودته من فرنسا عمل بالقضاء وترقى فيه حتى وصل إلى درجة النائب العام لدى المحاكم الأهلية سنة ١٨٩٥م. ثم عين محافظاً للإسكندرية سنة ١٨٩٦م. ثم وكيلاً لنظارة الحقانية في ٦ نوفمبر ١٨٩٩م وحاز مجموعة من النياشين من الخديوي في مصر ومن السلطان العثماني في الأستانة منها النيشان المجيدي أعلى الأوسمة الممنوحة في الدولة العثمانية. اعتزل الخدمة في ٢٨ فبراير سنة ١٩٠٧م. وله مواقفه الوطنية التي شهد له بها الجميع ولأسيما مساندته للزعيم المصري مصطفى كامل والدفاع عنه، وكانت له مواقفه ضد الاحتلال الإنجليزي في مصر. انتقل إلى رحمة الله في ٢١ مارس سنة ١٩٢٣م بمدينة القاهرة بقصره الواقع في شارع القصر العيني ودفن بمدفنه في مقابر الإمام الشافعي. راجع مقدمة الديوان وكتاب الشعر العربي المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة السادسة عشرة، د.ت.

المرحلة الأولى من حياته الشعرية في حُسن التنسيق وصفاء الديباجة وسفور المعاني وعذوبة الألفاظ وطلاوتها. وذلك الجمال الذي تراه شائعاً في شعره متفرقاً في عباراته تفرق الطل في السحر"^(١).

وعلى الرغم من ذاتية الإدراك الجمالي فإن هذه الدراسة تؤمن بالطابع الموضوعي للجمال؛ وذلك لتعلقه بالمدرجات الحسية، وإن رأي بعض الجمالين إمكانية تعلقه بالمجردات، لأن الجمال هو إسقاط تصور عقلي على مدرك حسي، له حيز زمني وحيز مكاني، فمن "الصواب أيضاً أن نقول أن معظم الفنون محسوسة. أو أن جميع الفنون تحمل بعض الجوانب الحسية، فالتماثيل والصور والمقطوعات الموسيقية والأعمال المعمارية مثل جميع نماذج الفنون الأخرى كالشعر والقماش الموشى؛ هي موضوعات خارجية تدركها الحواس الطبيعية. لكن نجد في الشعر والأدب أننا نستخدم التصوير الخيالي. وكثيراً ما يُقال عن هذه الصور الخيالية إنها جميلة. وبالطبع التصور الذهني هو مدرك داخلي. غير أن أولئك الفلاسفة الذين يصرون على الطابع المحسوس لما هو جميل يشيرون إلى أنه على الرغم من أن الصورة ليست موضوعاً فيزيقياً بالفعل، فإنها باستمرار فكرة ذهنية عن موضوع طبيعي، وهي من ثم أساساً حسية الطابع"^(٢).

والقول بالطابع الموضوعي للجمال يطرح إشكالية وهي التناقض المبهم في الحكم على الشيء الواحد، بالجمال أو الخلو من الجمال باختلاف المتدوق الذي يملك التصور العقلي المحدد للجمال، والذي تلخصه العبارة القائلة: "كن جميلاً ترى الوجود جميلاً".

ولحل هذه الإشكالية لابد من رؤية توفيقية بين القول والرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية، فإن "الحكم الجمالي قد ينصب على جمال في الشيء ذاته فيكون موضوعياً، وقد ينصب على الشعور الممتد فيكون ذاتياً"^(٣). ولكن الجمال الذاتي عارض أو هو حالة شعورية خاصة تنبع من توافق الأشياء مع رغباتنا الخاصة.

(١) ديوان إسماعيل صبري باشا، صححه وضبطه وشرحه ورتبه الأستاذ: أحمد الزين، وقام بجمعه صاحب العزة حسن رفعت بك، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٨م، ص: ٣٨-٣٩.

(٢) ولترت ستيس: معنى الجمال: نظرية في الاستيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠م، ص: ٤٣-٤٤.

(٣) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م، ص: ٦٦.

والإيمان بموضوعية الجمال لا يتناقض مع القول بالجانب الذاتي في إدراكه، وذلك من خلال محاولة بعض الجماليين التوفيق بين الموضوعية والذاتية في الحكم الجمالي، على اعتبار أن في الأشياء جمالاً موضوعياً من جهة، وأن في عقولنا ونفوسنا جمالاً آخر سابقاً من جهة أخرى. وفي الحكم الجمالي يحدث توافق بين الداخل والخارج، فنحن نخلع على الأشياء جمالاً، والأشياء ذاتها تخلع علينا جمالاً، وفي الحكم الجمالي يلتقي الجمالان الذاتي والموضوعي.

وقد اقتضت طبيعة هذه الدراسة أن تنقسم إلى مبحثين هما:

- **المبحث الأول: الإيقاع:** سيرة مصطلح وتأثير في النفس.
- **المبحث الثاني: فنون البديع الإيقاعي** في شعر إسماعيل صبري وجمالياتها.

وقد اعتمدت في هذا البحث على المنهج الوصفي الذي يُثبت الظاهرة والفترة الزمنية مستعينة بأدوات المنهج وهي التحليل والإحصاء، مع الإفادة من العلوم المساعدة مثل الدراسات اللغوية والاجتماعية والفنية.

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل،،،

الباحثة

المبحث الأول
الإيقاع
سيرة مصطلح وتأثير في النفس

أولاً: الإيقاع سيرة مصطلح:

مر مصطلح الإيقاع بمراحل تطورية كثيرة منذ عصر اليونان أو الحضارة اليونانية إلى اليوم. حيث ربطت المعاجم الاصطلاحية بين مصطلح الإيقاع وبين التدفق والانسياوية، فيرى مجدي وهبه وذكي المهندس أن كلمة Rhythm تعني الإيقاع وهي مصطلح إنجليزي مشتق من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق^(١).

وسمة التدفق والانسياوية تؤدي دلالة الاطراد التي ارتكز عليها التعريف في معجم لاروس العربي الأساسي حيث الإيقاع هو "اطراد الفترات الزمنية التي يقع فيها أداء صوتي ما، بحيث يكون لهذا الأداء أثر سار في النفس لدى سماعه"^(٢).

وهذا التعريف ليس دقيقاً ولا سيما في حديثه عن أثر الإيقاع فليس شرطاً أن يحدث أثراً ساراً في النفس كما سيتضح عند الحديث عن تأثير الإيقاع في النفس. وهو ما تؤديه دلالة الرجوع المنتظم في معجم اللسانيات حيث الإيقاع هو الرجوع المنتظم في السلسلة الكلامية للإحساسات السمعية المتشابهة التي تولدها العناصر النغمية المتنوعة"^(٣).

وترى ابتسام حمدان أن دلالة هذا المصطلح بما فيها من انسياوية واطراد قد تطورت حتى أصبحت مرادفة لكلمة Measure الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية، ويتفق هذا مع تعريف (فان داندي) الذي يرى أن الإيقاع هو انتظام وتناسب في المسافة"^(٤).

وقد ألمحت المعاجم العربية إلى سمة جديدة في الإيقاع وهي الاختلاف أو التباين فقد ورد في لسان العرب أن الإيقاع "من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان وبيئتها"^(٥) وهذا ما ذكره الفيروزبادي في القاموس المحيط^(٦). وأكد عليه مجمع اللغة العربية في المعجم الوسيط^(٧). وتكمن قيمة الاختلاف في كلمة "وبيئتها" لأن التبيين يعتمد على قاعدة التمايز. وأساس التمايز الاختلاف.

(١) مجدي وهبه، وذكي المهندس: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م، مادة Rhythim.

(٢) المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، دت.

(٣) Jean Dubois: Dictionnaire de La Linguistique, Paris, 1984; P 424.

(٤) ابتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص: ٢١.

(٥) ابن منظور: لسان العرب، دار الشعب، القاهرة، دت، مادة (وقع).

(٦) الفيروزبادي: القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دت، مادة

(وقع). لمية، بيروت، الطبعة الثالثة، دت، مادة (وقع).

(٧) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة، دت، مادة (وقع).

كما أشارت المعاجم العربية إلى سمة التساوي والانتظام والتكرار، فقد نقل ابن سيده عن الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتاب العين أن "الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية"^(١)، وذكر أبو حيان التوحيدي في المقابسات مصطلح الترجيع وهو مصطلح موسيقي يكسب الألفاظ إيقاعاً، فقد ذكر في مقابساته: "يقال: ما للحن؟ الجواب صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدة ومن حدة إلى غلظ بفصول بيينة للسمع واضحة للطبع"^(٢).

وما أشار إليه المصطلح الفرنسي Measure وهو المسافة الموسيقية موجود في المفاهيم العربية القديمة فيما يُعرف بالفواصل بين الصوائت والصوامت في البنية الإيقاعية كما يبدو في تعريف الفارابي للإيقاع بأنه "نقله منتظمة على النغم ذوات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت. والوزن الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة ولا يكون ذلك إلا بحروف ساكنة"^(٣)، فالإيقاع وقفات على نغم والوزن الشعري وقفات على حروف وهذا مناط الاختلاف بين الإيقاع والوزن.

ولكن ابن سينا لا يرى فرقاً بين الإيقاع الشعري والوزن الشعري لأنه فرق بين الإيقاع اللحني والإيقاع الشعري مستخدماً مصطلح النقرات بدلاً من مصطلح الفواصل، حيث عرف الإيقاع بأنه "تقدير لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنياً، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام الإيقاع شعرياً، وهو بنفسه إيقاع مطلقاً"^(٤). ورأي الفارابي أدق من رأي ابن سينا.

وانطلاقاً من تساؤلات علم الجمال متى؟ وأين؟ وكيف؟ ربط ابن سينا بين الإيقاع وبين العدد الإيقاعي وبين الزمن وذلك في بيانه لمفهوم الشعر حيث عرفه بأنه "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاه

(١) ابن سيده: المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، مادة (وقع).

(٢) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق: حسن السندي، المطبعة الرحمانية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٢٩م، ص: ٢٤٦.

(٣) الفارابي: الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، دت، ص: ١٠٨٥، ١٠٨٦.

(٤) ابن سينا: الشفاء، الرياضيات، جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، نشرة وزارة التربية، القاهرة، ١٩٥٦م، ص: ٨١.

ومعنى متساوية هو أن يكون كل قول مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه متساوٍ لعدد زمان الآخر"^(١).

وقد أشار أبو حيان التوحيدي إلى تناسب الفواصل وتشابها وتعادلهما في معرض تعريفه للإيقاع بأنه "فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة ومتعادلة"^(٢).

ويرى سمير حسون أن المفهوم الذي طرحه رجاء عيد للإيقاع على الرغم من شموليته أو تكامله هو إعادة ترتيب لما طرحه التراث النقدي والفلسفي العربي، كما أنه "قد أحدث نوعاً من التداخل بين (متى؟) و(كيف؟) من محددات الإيقاع، فهو عنده (ليس عنصراً محددًا وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل من الوزن، والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تُبنى عليه القصيدة"^(٣). فالتناسق الزمني المسئول عنه بـ(متى؟) لا علاقة له بالحدة أو الرقة أو الارتفاع أو الانخفاض المسئول عنه بـ(كيف؟)..."^(٤).

والتباين الذي يقوم عليه التمايز الذي أشارت إليه المعاجم العربية هو الذي اعتمده كولردج في بيان علاقة الإيقاع بالنفس حيث يرجع إلى عاملين نفسيين أولهما يقوم على التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة وثانيهما يقوم على المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي"^(٥).

ويرى سمير حسون أن ما ذهب إليه كولردج في مفهوم التوقع والمخاتلة أو خيبة الظن سبق إليه عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة

(١) ابن سينا: الشفاء، المنطق، الشعر، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م، ص: ٢٣.

(٢) أبو حيان التوحيدي: المقاييسات، مرجع سابق، ص: ٢٨٥.

(٣) رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص: ١٥.

(٤) سمير حسون: البديع الإيقاعي في شعر صريع الغواني: دراسة جمالية، دار الثقافة اللغوية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م، ص: ٦٣.

(٥) محمد ذكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١م، ص: ١٦٢.

عند دراسته للتجنيس المستوفي أو التجنيس المرخو، وهذا يكشف عن دقة استبطان الإمام عبد القاهر للنفس الإنسانية^(١).

وقد قدّم نعيم اليافي مفهوماً أكثر اتساعاً للإيقاع أفاد فيه مما قدمه عز الدين إسماعيل من قيم جمالية في دراسة الإيقاع، وذلك في كتابه الأسس الجمالية في النقد العربي، إذ تتسع دلالاته لتشمل النغم الصادر عن العلاقات القائمة بين الأصوات والكلمات والجمل، سواء كانت هذه العلاقات نحوية أو صوتية أو دلالية مما يولد حركة شعرية إيقاعية متعددة الأبعاد تقوم على أساس التناسب والنظام والتوازن، ومن ثم توسع نعيم اليافي في دلالاته فربطه بالصعود والهبوط والبطء والسرعة والحركة والتوقف كما رآه في المماثلة والمخالفة والموازنة والمقابلة، في الوحدة والتنوع، في حدة الصوت، ورخاوته، وفي شدته وضعفه، وفي طول العبارات وقصرها^(٢).

من هنا يتضح رقي ما قدمه النقاد والفلاسفة العرب في مفهوم الإيقاع، وهذا يعود إلى كونهم أمة تعتمد على ثقافة المشافهة تؤمن بأن الشعر إنشاد، وهذا الإنشاد يحتاج إلى الموسيقى لأن الأوزان أكثر انتقاشاً في الأذهان من الكلمات.

ثانياً: أثر الإيقاع في النفس الإنسانية:

لقد ربط فلاسفة الجمال بينه وبين اللذة، فكل مُلذّ جميل، وكل مؤلم قبيح. وقد جبلت النفس الإنسانية على الالتذاذ بالمسموع كما تلذذ بغيره من المحسوسات "لذة العين في الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة والصور المليحة الحسنة المستلذة، ولذة الأذن في النغمات الطيبة الموزونة، ولذة الشم في الروائح الطيبة، ولذة الذوق في الطعوم، ولذة اللمس في اللين والنعومة، ولما كانت هذه المدركات بالحواس مُلذة كانت محبوبة، أي كان للطبع السليم ميلٌ إليها"^(٣).

وقد ربط كثير من الدارسين بين جماليات الإيقاع وبين حركية الجسم البشري والطبيعة، حيث "أدرك الباحثون وثوق الصلة بين الإيقاع الموسيقي وبين النظام الذي تسير عليه حركة الجسم والطبيعة، فلجسم حركات إيقاعية سريعة كالتنفس بما فيه من شهيق أو حركات بطيئة نسبياً كتعاقب الجوع والشبع والنوم واليقظة وفي الطبيعة إيقاع ثنائي يتعاقب فيه الليل والنهار، وإيقاع رباعي

(١) سمير حسون: البديع الإيقاعي في شعر صريع الغواني: مرجع سابق، ص: ١٤.

(٢) ابتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي، مرجع سابق، ص: ٤٣.

(٣) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، مكتبة الإيمان، القاهرة، د.ت، ص: ٢٧٣.

تتعاقب فيه فصول السنة ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلاً عضوياً أو طبيعياً مادامت الحركة الإيقاعية فيها ترديد لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنساني أو في الطبيعة الخارجية مما يؤدي إلى تكوين ما يمكن أن يُسمى بالحاسة الإيقاعية لدى الإنسان، وليس أدل على ذلك من أن أول استجابة للطفل أو البدائي بإزاء الموسيقى تكون استجابة إيقاعية تتمثل في نوع من التمايل أو الرقص البسيط من إيقاع الأنغام^(١).

ويقترَب من هذا ما ذكره ذكي نجيب محمود إذ يرى أن الإيقاع المنتظم أو على فترات متساوية، ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام، وبين وحدات التنفس انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام، وهكذا...^(٢).

وقد أدرك الجاحظ مدى تأثير جماليات الصوت أو الإيقاع في القوى النزوعية عند الإنسان حتى وإن لم يكن يفهم معنى الكلام، حيث يقول: "فأمر الصوت عجيب وتصرفه في الوجوه عجب، فمن ذلك أن منه ما يقتل، ومنه ما يسر النفوس حتى ترقص، وحتى ربما رمى الرجل نفسه من حائق، وذلك مثل هذه الأغاني المطربة. ومن ذلك ما يكمد، ومن ذلك ما يزيل العقل حتى يُغشى على صاحبه كنعو القراءات الشجية، والقراءات الملحنة. وليس يعترِبهم ذلك من قبل المعاني، لأنهم في كثير من ذلك لا يفهمون معاني كلامهم وقد بكى ماسرجويه من قراءة أبي الخوخ. فقل له كيف بكيت من كتاب الله ولا تصدق به؟ قال: إنما أبكاني الشجا"^(٣).

إن الجمال هو ما حقق اللذة وأزال الألم وأعاد النفس الإنسانية إلى حالة الهدوء النشاط، لذا فقد ربط هينسيما بين تأثير الإيقاع في النفس الإنسانية وبين اتفاق النظام في الإيقاع مع نظام النفس، حيث يقول: "إن الجمال يروعنا لأننا نشعر بنظام المظهر بصورة لا واعية على أنه نظام أرواحنا فالنظام الذي نشعر به أرواحنا بالرغبة فيه هو الذي يحققه الفنان"^(٤).

بل إن أروين أدمان يجعل الجسد الإنساني "ذا طابع إيقاعي، فنحن مخلوقات نتصف أجهزتها التي تقوم بعمليات الحياة الرئيسية فيها بأنها إيقاعية

(١) فؤاد زكريا: التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م، ص: ٢١، ٢٢.

(٢) ذكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م، ص: ٧٧.

(٣) الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث، البائي الحلبي، القاهرة،

د.ت، ص: ١٩١/٤.

(٤) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص: ١١٩.

منظومة في عملها، ونحن مخلوقات كذلك تتأثر إيقاعاتها في حذق بتلك الإيقاعات الخارجية التي تطرق الأذن"^(١).

لهذا لم يكن غريباً أن يُرى في إيقاع الشعر أداة خاصة "يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحس وإخضاعه لمشيئته كما يفعل المنوم المغناطيسي"^(٢).

وما ذكره هينسيماي سبق إليه مسكويه في الهوامل والشوامل، فقد رأى أن النفس الإنسانية مركبة من عدد تألّفي مثل تركيب الإيقاع أو الوزن العددي في الشعر، حيث يقول: "وليس للسائل أن يكلفنا بحسب هذا البحث الذي نحن فيه أن نتكلم في سبب قبول النفس بعض الأصوات أكثر من بعض، لأن هذا النظر والبحث يتعلق بصناعة الموسيقى ومبانيها، ومعرفة أقدار النغم المختلفة بالنسبة التي هي نسبة المساواة ونسبة الضعف، ونسبة الضعف والنصف وأشباهها. وهذه النسب بعضها أقرب إلى قبول النفس من بعض حتى قال بعض الأوائل: إن النفس مركبة من عدد تألّفي"^(٣).

ويشير حازم القرطاجني إلى أثر الوحدة مع التنوع في كسر حالة الملل النفسي وعلاقة ذلك بالتذاذ النفس، وذلك "لأن للنفس في النقلة من بعض للكلمة المنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدد راحة شديدة واستجداداً لنشاط السامع بالنقلة من حال إلى حال"^(٤).

(١) أروين أدمان: الفنون والإنسان مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ص: ٥٢، ٥٣.

(٢) المرجع السابق، ص: ١١٩، ١٢٠.

(٣) أبو حيان التوحّيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، نشره: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م، ص: ٣٨.

(٤) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م، ص: ١٢٢.

المبحث الثاني
فنون البديع الإيقاعي في شعر إسماعيل صبري
ودورها الجمالي

مقدمة عن توزيع الظاهرة:

ورد البديع الإيقاعي في شعر إسماعيل صبري مائتين وست عشرة مرة وقد توزعت الظاهرة على الفنون التي تمثلها على النحو الآتي:

النسبة المئوية للاستخدام	عدد مرات استخدامه	الفن البديعي الإيقاعي	مسلسل
٪٣٨,٥	٨٤	التصدير	١
٪٣٠,٧	٦٧	الترديد	٢
٪١٢,٣	٢٧	الجناس	٣
٪٥,٥	١٢	الترصيع	٤
٪٦,٥	١٤	التعطف	٥
٪٢,٧	٦	الانسجام الإيقاعي	٦
٪٣,٨	٨	التوازي التركيبي	٧
٪١٠٠	٢١٨	مجموع الفنون	

ويستخلص من هذا الجدول الإحصائي النتائج الآتية:

- كثرة استخدام إسماعيل صبري لفن التصدير حرصاً منه على السبك اللفظي للبيت حيث يؤمن مثله في ذلك مثل شعراء المدرسة الكلاسيكية الجديدة بوحدة البيت حتى وإن أمن بوحدة القصيدة.
 - غلبة الفنون التي تعتمد على التكرار وهي التصدير والترديد والجناس والتعطف على الفنون غير التكرارية وهي الترصيع والانسجام الإيقاعي والتوازي التركيبي، وهذا يطعن على ثراء المعجم الشعري عند إسماعيل صبري.
- وسوف نتناول هذه الفنون البديعية الإيقاعية كاشفين عن جماليات الإيقاع فيها في ضوء معطيات علم الجمال.
- أولاً: التصدير:**

أطلق البلاغيون العرب على هذا الفن عدة مصطلحات هي التصدير، رد الأعجاز على الصدور، رد الكلام على صدره، رد العجز على الصدر، رد أعجاز الكلام على ما تقدمها والمصطلح الأخير هو ما أطلقه ابن المعتز^(١) على هذه الظاهرة أو هذا الفن وهو الأكثر دقة لأنه ليس شرطاً أن يرتد العجز على الصدر فقد يرتد على حشو البيت أو على الصدر والحشو معاً.

(١) انظر: ابن المعتز: كتاب البديع، اعتنى بنشره كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، ص: ٤٧.

وقد قسم ابن المعتز هذا الفن إلى ثلاثة أقسام "فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول... ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول... ومنه ما يوافق آخر كلمة منه بعض ما فيه"^(١).

وقد أطلق ابن أبي الإصبع المصري^(٢) على النوع الأول تصدير التقفية وعلى الثاني تصدير الطرفين وعلى الثالث تصدير الحشو.

وذكر ابن أبي الإصبع لهذا الفن قسمين آخرين حيث يقول: "وفي التصدير قسم رابع ذهب عنه ابن المعتز وهو يأتي فيما الكلام فيه منفي. واعتراض فيه إضراب عن أول... وقد جاء قدامة من التصدير بنوع آخر غير ما ذكرناه وسماه التبديل وهو أن يُصَيَّر المتكلم الآخر من كلامه أولًا وبالعكس، كقولهم: اشكر لمن أنعم عليك وأنعم على من شكرك ولم أقف لهذا القسم على شاهد شعري"^(٣).

وقد اجتهد البلاغيون العرب في البحث عن سر جمال هذا الفن حيث ربطوا بينه وبين تهيئة السامع لتوقع عجز البيت، وهذا التوقع قائم على سبك البيت الشعري، وهذا السبك قائم على اسقاط تصور عقلي على مُدرك حسي، يبدو ذلك في قول الحاتمي: "إذا نظم الشعر على هذه الصنعة تهيأ استخراج قوافيه وقبل أن يطرق أسماع مستمعيه وهو الشعر الجيد"^(٤).

وقد توزع هذا الفن البديعي في شعر إسماعيل صبري على النحو

الآتي:

مسلسل	نوع التصدير	عدد مرات استخدامه	النسبة المئوية للاستخدام
١	تصدير الحشو	٥٩	٪٧٠
٢	تصدير التقفية	١٥	٪١٨
٣	تصدير طرفين	٩	٪١١,٨
٤	حشو + تقفية	١	٪١,٢
مجموع الفنون		٨٤	٪١٠٠

(١) المرجع السابق، ص: ٤٧، ٤٨.

(٢) انظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحيير، تحقيق: حفني شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٩٥م، ص: ١١٧.

(٣) المرجع السابق، ص: ١١٨.

(٤) الحاتمي: حلية المحاضرة، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٦٢/١.

ومن خلال الجدول الإحصائي يتضح كثرة تصدير الحشو عند إسماعيل صبري مما يؤخر تهيئة السامع في توقع آخر البيت ويسهم في مخاتلته مما يتنافى مع طبيعة الإنشاد الشعري.

١- تصدير الحشو:

وهو القسم الثالث من الأقسام التي ذكرها ابن المعتز، والمقصود به أن تترد آخر كلمة في البيت على بعض ما فيه، أو رد العجز على الحشو، وهذا القسم فيه كثير من الاختلاف عند البلاغيين إذ لم يحدد ابن المعتز موقعية الكلمة التي يترد عليها العجز سواء في المصراع الأول أم في المصراع الثاني.

وقد حصر محمد عبد المطلب موقف البلاغيين العرب في هذه القضية رأيه أبعدا الكلمة الأولى في البيت أي في المصراع الأول، وأقربها إلى العجز الكلمة الأولى في المصراع الثاني^(١).

ومنه قول إسماعيل صبري في المقدمة الغزلية التي كتبها بقصيدته في تهنئة الخديوي إسماعيل بعودته من بعض أسفاره (السريع):

تُخَذُ بِالْخَدِّ حَشَا صَبَّهَا فَكُلُّ مَا يَشْكُو مِنَ الْخَدِّ^(٢)

فقد ذكر الشاعر أن جمال خد المحبوبة سهم يصب قلب عاشقها. وبالتالي تهيأ ذهن المتلقي إلى أن الشكوى لا بد أن تكون من الخد، وهذا التهيؤ انتقال لحركة الذهن وهذا الانتقال يستغرق زمناً هو المسافة ما بين العجز والكلمة المرتد عليها، يُجاب عنها بـ (متى؟)، والحس الجمالي يُسأل عنه بـ (متى؟ وأين؟ وكيف؟) وقد تحققت هذه الجماليات في هذا الفن. وقد جاءت الكلمة التي ارتد عليها العجز ثانية في البيت.

ومنه قوله أيضاً (الكامل):

قَفَّ بِالْدِيَارِ وَحَى رَبْعًا دَارِسًا لَوْ يَسْتَطِيعُ إِجَابَةَ حَيَّاكَ^(٣)

(١) انظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م، ص: ١١٤.

(٢) إسماعيل صبري: ديوانه، صححه وضبطه وشرحه ورتبه: أحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٨م، ص: ١٧.

(٣) المصدر السابق، ص: ٢٩.

وقوله (الكامل):

أَرْضَيْتَ رَبِّكَ وَاعْتَصَمْتَ بِأَمْرِهِ وَتَبِعْتَ هَدَىٰ نَبِيِّهِ فَهَذَاكَ^(١)

والكلمة التي يرتد عليها العجز في هذا البيت وقعت ثانية في المصراع الثاني، بما يخالف ما ذهب إليه البلاغيون العرب الذين ذكروا أن آخر كلمة يرتد عليها العجز هي الكلمة الأولى في المصراع الثاني.

وإذا كان التصدير يهدف إلى تهيئة السامع للوصول إلى عجز البيت الشعري انطلاقاً مما ذهب إليه البلاغيون العرب من أن أحسن أبيات الشعر الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته، فإن هناك بعض نماذج هذا الفن تحس فيها الافتعال، وفيها لم يتهيأ ذهن المتلقي للوصول إلى عجز البيت، ومنه قول إسماعيل صبري في قصيدة كتبها لتعلق في مائدة الطعام في قصر عابدين الملكي (السريع):

وَلَمَسَّرَاتٍ بِأَنْحَائِهِ حُسْنُ قِرَانٍ يَا لَهُ مِنْ قِرَانٍ^(٢)

وكذلك قوله في مدح الأميرة ألكسندره أفيرنيوه صاحبة مجلة أنيس الجليس (البسيط):

فَالْقَوْمُ إِنْ مَسَّتْ أَوْ أُرْسَلَتْ قَافِيَةٌ كُلُّ لَهُ وَطَرٌ نَاهِيكَ مِنْ وَطَرٍ^(٣)

فعبارات مثل "يا له من قران" أو "ناهيك من وطر" تحس فيها أنها مجلوبة للقافية ولا تؤدي دور العبارات التذييلية المسكوكة والتي تحمل بعض الحكمة والتي صاحبت هذا النوع من التصدير في الشعر العربي القديم على الرغم من كون الشاعر إحيائياً.

بينما نجد العبارة التذييلية التي تؤدي دوراً دلاليًا في قوله في تهنئة السلطان حسين كامل بتولي حكم مصر (الكامل):

حَالَ إِذَا نَظَرَ الْأَرَيْبُ جَمَالَهَا شَكَرَ الْإِلَهَ وَحَقَّهُ أَنْ يُشْكِرَ^(٤)

فشكر الله سبحانه وتعالى على كل حال أمر بدهي يقره كل مسلم، فالجملة التذييلية تقرر حقيقة، لذا جاءت عبارة مسكوكة والعبارة المسكوكة تحمل جانباً إيقاعياً.

(١) المصدر السابق، ص: ٣٠.

(٢) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص: ٦٦.

(٣) المصدر السابق، ص: ٧٥.

(٤) المصدر السابق، ص: ٨٤.

ونجد في شعر إسماعيل صبري ارتداد عجز البيت على الكلمة الثالثة السابقة للعجز مباشرة وهذا يؤدي إلى تسريع الإيقاع ويقلل من جمالياته لأنه يعتمد على مبدأ الوحدة فقط ويلغي مبدأ التنوع وهو الذي يضفي الجمال على الإيقاع، يبدو ذلك في قوله مخاطباً دواة حبر الكتابة (الخفيف):

يَا دَوَاةَ اجْعَلِي مِدَادَكَ وَرَدًّا لَوْفُودِ الْأَقْلَامِ حِينًا فَحِينًا^(١)

وهي ظاهرة وردت كثيراً في شعره مما يضعف الجانب الإيقاعي في شعره، ويضع شعره في مكانة أقل من شعر نظرائه في مدرسة الإحياء مثل شوقي وحافظ.

٢- تصدير التقفية:

وهو القسم الثاني من أقسام ابن المعتز والمقصود به رد العجز على آخر كلمة في المصراع الأول أو ما يعرف باسم العروض أو عروض البيت.. وتكمن جماليات هذا النوع من التصدير في خلق قوافٍ داخلية بالنسق التكراري الخاص، إضافة إلى التصريع، مما يعمل على تقوية الجانب الإيقاعي في القصيدة، ومن نماذجه في شعر إسماعيل صبري قوله (الطويل):

فَرُبَّ نَوَى تَأْتِيكَ مِنْ غَيْرِ عَامِدٍ وَلَيْسَ يَجِيءُ الصَّدُّ إِلَّا عَلَى عَمْدٍ^(٢)

وقد جاء الشطر الثاني من البيت تذييلاً يقرر الحقيقة التي استقرت في وجدان المتلقي من فهمه للشطر الأول. وذلك لتوكيدها بعد أن كانت احتمالية تعتمد على رُبِّ وهي للتقليل.

ومنه قوله في تهنئة الخديوي توفيق بعيد جلوسه على العرش (مجزوء الكامل):

وَعَدًّا يَسُوقُ لَكَ السَّرْوِ رَ وَحَظَّةً فِي أَنْ تُسَرًّا^(٣)

فقد أقسم الزمان أن يوفيه المنى، وأخذ يسوق إليه مظاهر السرور ثم يقرر أن هذا واجب مفروض على الزمان لقسمه له وذلك في عبارة تذييلية.

(١) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص: ١٣٣.

(٢) المصدر السابق، ص: ١١.

(٣) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص: ٣٣.

ومنه قوله في شكر الخديوي بسبب عفوه عن المسجونين في حادثة دنشواي الشهيرة (الكامل):

إِنْ أَمْرَعْتَ تِلْكَ الْمَوَاتَ وَأُورِقْتَ فِيهَا الرِّيَاضَ فَإِنَّمَا لَكَ تُورِقُ^(١)

والشطر الثاني في هذا البيت ليس عبارة تذييلية لوجود مرتكز موسيقي يحدث تنوعاً هو قوله: (فيها الرياض).

ومنه قوله في مدح الأمير عمر طوسون (البسيط):

مَازَالَ يَحْمَدُهُ رَأْيِيكَ مُدَكِّرًا وَالْأَصْلُ بِالْفِرْعِ - إِنْ حَاكَاهُ - يُدَكِّرُ^(٢)

فالشاعر يذكر أن من يرى فعال الأمير عمر طوسون الخيرية يتذكر فعال آبائه فهو فرع من شجرة الخير، فالفرع يحاكي أصله في الخير. والشطر الثاني عبارة تذييلية.

وقد يجمع الشاعر بين التصدير والجناس محدثاً نوعاً من التلاعب اللفظي الذي يخلق إيقاعاً موسيقياً مثل قوله في تحية أحمد حشمت باشا ناظر المالية الجديد (الخفيف):

فَتَسَلَّتْ خَزَائِنُ الْمَالِ مَظْلُومٌ مَّ تَوَلَّى وَجَاءَهَا مَظْلُومٌ^(٣)

فمظلوم الأولى هو أحمد مظلوم باشا ناظر المالية في الوزارة السابقة ومظلوم الثانية هو أحمد حشمت باشا لأن القصر ظلمه حين ولاه هذه المهمة لأنه ليس مؤهلاً لها.

والاعتماد على التذييل يساعد كما يرى إبراهيم سلامة على "تأكيد المعنى وتبينه، بالإضافة إلى تكثيف المعنى الذي يرجع إلى الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني، وهذا الإيحاء يذكر به عند الإنشاد، فهو رابط من روابط التذكر، كما أن التردد المتمثل في اللفظتين يعطي لونها من الإيقاع يتقارب مع الغناء الذي يُطلب فيه ترداد بعض ألفاظ بعينها يدركها السامعون على البديهة بمجرد الإنشاد"^(٤).

(١) المصدر السابق، ص: ٥٧.

(٢) المصدر السابق، ص: ٨٠.

(٣) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص: ١٥٧.

(٤) إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م، ص: ١٢٢.

٣- تصدير الأطراف:

ونعني به ما وقع في القافية وفي أول كلمة في البيت، وهو النوع الأول عند ابن المعتز، وسُمي تصدير الأطراف لأنه يجمع بين طرفي البيت الشعري، ومثاله من شعر إسماعيل صبري (السريع):

السعدُ من خُدَامِهِ قَدْ عَدَا لَذَا تَهِيمُ النَّاسِ بِالسَّعْدِ^(١)

فقد ارتد عجز البيت على أوله أو طرفه محققاً جماليات تهيئة ذهن السامع لمعرفة العجز انطلاقاً من المقولة النقدية العربية أحسن أبيات الشعر الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته.

ومنه قوله في قصيدة في تهنئة الخديوي إسماعيل بعيد الفطر (الطويل):

كَرِيمٌ أَبِي إِلا فَخَارًا مُؤَبَّدًا لِمِصْرٍ، وَهَلْ يَخْفَى مَرَامُ كِرَامِ؟^(٢)

وقد جاء الشطر الثاني من البيت في عبارة تذييلية مسكوكة لا سبيل لإنكارها من خصم معاند، قد هيا ذهن المتلقي لقبولها، فقد ألقى خبيراً أن الخديوي يريد فخاراً مؤبداً لمصر. وتوهم سائلاً يسأله: لماذا؟ فأجابه باستفهام تعجبي وهل يخفى مرام الكرام؟

ومنه قوله في وصف الدنيا من قصيدة في رثاء أمين فكري باشا (المتقارب):

وَيَتَعَبُ بِالزَّادِ فِيهَا الْفَقِيرُ وَأَهْلُ الْغِنَى بِالْغِنَى أَتَعَبُ^(٣)

فقد وصف الدنيا بأن الفقير فيها يتعب في البحث عن زاده أو لقمة العيش، فتوهم السامع يتساءل عن موقف الغني من هذه الدنيا فأجابه أنه أتعب بهذا الغنى من الفقير بفقره، وهذا التساؤل يستوجب حركية الذهن، وهذه الحركة تستغرق زمناً، والزمن مرتبط بالإيقاع ويُسأل عنه جمالياً بالسؤال متى؟.

٤- تصدير الحشو مع التقفية:

وهذا النوع ليس من الأنواع الأساسية التي تحدث عنها ابن المعتز وإنما هو حاصل من اجتماع نوعين أساسيين هما تصدير الحشو وتصدير التقفية،

(١) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص: ٧.

(٢) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص: ٢٠.

(٣) المصدر سابق، ص ٢٠٥.

وغالبًا ما يلجأ إليه الشاعر لتقوية الجانب الإيقاعي أكثر، ولم يرد هذا النوع في شعر إسماعيل صبري إلا في أنموذج واحد هو قوله (الخفيف):

وَأَقْرَنُوا الْعِلْمَ بِالسُّرَى رَبَّ عِلْمٍ لَمْ تَحْزُهُ قِرَائِحُ الْعُلَمَاءِ^(١)

فقد ارتد العجز (العلماء) على كلمة في الحشو هي (العلم) وعلى العروض وهي آخر كلمة في المصراع الأول وهي كلمة (علم) وذلك بهدف تقوية الجانب الإيقاعي في البيت.

وحرري بنا أن نقول إن رد العجز على الصدر في كل أنماطه يحقق جماليات التناغم لأن فيه تكرار، والتكرار نوع من النسبة والاتحاد فقد أسماه ابن سينا (الهو-هو)^(٢) وأطلق عليه جبروم سولتنتيز مصطلح (الْقَوْدُ) معرّفًا إياه بأنه "ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة"^(٣).

ثانيًا: الترديد:

وهو من فنون البديع الإيقاعي التي يحدث في مفهومها تداخل كبير وخط شديد وذلك لقرب مفهومها من فنون بديعية كثيرة مثل التعطف والتصدير والجناس والتكرار.

فقد عرفه الحاتمي في حلية المحاضرة بأنه "تعليق الشاعر لفظة في البيت متعلقة بمعنى ثم يرددها فيه بعينها ويعلقها بمعنى آخر في البيت نفسه"^(٤).

وقد فرق ابن رشيق القيرواني^(٥) بينه وبين التصدير بأن التصدير يكون بين عجز البيت وما تقدمه، والترديد يكون في أضعاف البيت دون عجزه.

وقد فرق ابن أبي الإصبع المصري بينه وبين التعطف بقوله: "وقد يلتبس الترديد الذي ليس تعددًا من هذا الباب بباب التعطف، والفرق بينهما أن هذا النوع من الترديد يكون في أحد قسمي البيت تارة وفيهما معًا تارة أخرى، ولا تكون إحدى الكلمتين في قسم والأخرى في آخر. والمراد بقرّبهما أن يتحقق

(١) المصدر السابق، ص ٤٣.

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص ٧٤.

(٣) جبروم سولتنتيز: النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م، ص ٣٤٩.

(٤) أبو علي الحاتمي: حلية المحاضرة، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد، بغداد، ١٩٧٩م، ١٥٤/١.

(٥) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨١م، ٣/٢.

الترديد. والتعطف وإن كان ترديد الكلمة بعينها فهو لا يكون إلا متباعدًا بحيث تكون كل كلمة في قسم. والترديد يتكرر والتعطف لا يتكرر، والترديد يكون بالأسماء المفردة والجمل المؤتلفة والحروف والتعطف لا يكون إلا بالجمل غالبًا^(١).

فالفروق بين الترديد والتعطف أولها "موقعية الكلمات، فالكلمتان أو الجملتان أو الحرفان المرردان يكونان في مصراع واحد من مصراعي البيت في الترديد، أما في التعطف فيكونان متباعدين أي كل جملة منهما في مصراع من مصراعي البيت، وثمة اختلاف آخر في المررد، ففي الترديد يكرر الأسماء المفردة أو الجمل المؤتلفة أو الحروف، أما في التعطف فيغلب التكرار في الجمل"^(٢).

كما فرق ابن أبي الإصبع^(٣) بين الترديد والتكرار، ففي التكرار الكلمة المكررة لا تفيد معنى جديدًا، أما في الترديد فاختلف التعليق يؤدي إلى اختلاف المعنى أو الدلالة.

وربط ابن أبي الإصبع تغيير المعنى في الترديد باختلاف المتعلق النحوي يخرجنا من اللبس أو الخلط بين الترديد والجناس، فالجناس اختلاف المعنى فيه يكون باختلاف دلالة الكلمة في ذاتها وليس في المتعلق.

وتتوزع هذه الظاهرة في شعر إسماعيل صبري على النحو الآتي:

م	نمط الترديد	عدد مرات وروده في شعر إسماعيل صبري
١	ترديد الجمل المؤتلفة	١٩
٢	ترديد اللفظ	٣٢
٣	ترديد الحرف	٥
٤	ترديد الحيك	١١
	الإجمالي	٦٧

(١) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٢٥٤.

(٢) سمير حسون: البديع الإيقاعي في شعر صريع الغواني: دراسة جمالية، مصدر سابق، ص ٥٩.

(٣) انظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، مرجع سابق، ص ٢٥٤-٢٥٥.

وسوف نعرض لنماذج من هذه الأنماط في شعر إسماعيل صبري:

١- ترديد اللفظ:

ونعني به تكرار اللفظة بعينها في شطر واحد من شطري البيت مع وحدة اللفظ وتغير التعلق النحوي الذي يفضي إلى تغيرات في المعنى ومثاله قول إسماعيل صبري (الخفيف):

وَأَقْرَنُوا الْعِلْمَ بِالسُّرَى رَبُّ عِلْمٍ لَمْ تَحْزُهُ قَرَائِحُ الْعُلَمَاءِ^(١)

فقد ترددت كلمة العلم في الشطر الأول من البيت معرفة بالألف واللام في المرة الأولى، ومنكرة مسبوقه برب في المرة الثانية أدت دلالة التبويض وليس الاستغراق كما في الأولى.

وقوله في تهنئة الخديوي عباس حلمي الثاني بعيد الفطر (الكامل):

وعزيمه ميمونة لو لامست صخرًا لعاد الصخر روضًا أزهرًا^(٢)

فقد ترددت كلمة الصخر في الشطر الثاني مرتين جاءت الأولى منكرة تنكيرًا يدل على العموم والشمول، وجاءت الثانية معرفة بأل الاستغراقية.

ومنه قوله في تقريله لمختارات البارودي (البسيط):

أوتيت سؤلك فاقراً ما تخيره من خالد الشعر (سامي) خالد الأثر^(٣)

فقد ترددت كلمة خالد في الشطر الثاني مرة مضافة إلى الشعر والثانية مضافة إلى الأثر وتغير التعليق النحوي هو الذي أدى إلى تغير المعنى، وهي في الأولى مجرورة بحرف الجر من، وفي الثانية مرفوعة لأنها صفة لفاعل مرفوع، وهذا التغير مع وحدة الحروف يحقق المبدأ الجمالي الوحدة مع التنوع.

وقد يأتي التردد متتاليًا فيؤدي إلى تسريع الإيقاع ويضعف من سبك البيت الشعري، كما في قوله للأميرة الكسندره افيرنيوه (الخفيف):

وانثريه فالدرُّ درُّ وإن لم يندخره نجاره في سلوك^(٤)

(١) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٤٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٧.

(٣) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٥٩.

(٤) المصدر السابق، ص ٧٣.

ومنه قوله (الرمل):

لا تَدُوْدِي بَعْضَنَا عَنْ وَرْدِهِ، دُونَ بَعْضِ وَاعْدَلِي بَيْنَ الظَّمَاءِ^(١)

فقد ترددت كلمة بعض في البيت مرتين، مرة مضافة ومرة دون إضافة، وتغير الإضافة يؤدي إلى تغير المعنى.

ومنه قوله في قصيدة العناق (الطويل):

كَأَنَّ حَبِيْبًا فِي خِلَالِ حَبِيْبِهِ تَسْرَبَ أَثْنَاءَ الْعِنَاقِ وَغَابَا^(٢)

فقد تردد لفظ الحبيب في الشطر الأول من البيت مرة نكرة دالة على العموم، والمرة الثانية مضافة إلى هاء الغيبة، محدثة إيقاعاً قائماً على مبدأ الوحدة مع التنوع عن طريق الفاصل في الجملة.

ومنه قوله في قصيدة ساعة الوداع (الخفيف):

أَسْتَبَعْضُ الْحَدَاةَ بَلْ أَنْتَ بَعْضِي قِفْ قَلِيْلًا فَلَسْتَ بِالْمَاجُورِ^(٣)

فقد ترددت كلمة بعض في الشطر الأول من البيت مرة مضافة إلى كلمة الحدأة، ومرة مضافة إلى ياء المتكلم واختلاف التعليق النحوي أدى إلى تغير المعنى.

ومنه قوله في شكوى الفراق (المتقارب):

وَأَشْكُو النَّوَى مَا أَمَرَ النَّوَى عَلَى هَائِمٍ إِنْ دَعَا الشَّقَّوقُ لَبِّي^(٤)

فقد تردد لفظ النوى في الشطر الأول من البيت، في المرة الأولى مفعولاً به للفعل أشكو، وفي المرة الثانية مفعولاً به للفعل أمر، فاختلف التعليق النحوي أفضى إلى تغير المعنى.

ومنه في تعزية السلطان حسين كامل في وفاة أمه (الكامل):

صُنْ دَمْعِكَ الْعَالِي فِدْمَعُ عَيْوُنِنَا كُفَّءَ لِحْزُنِكَ إِنْ رَضِيَتْ بَدِيْلًا^(٥)

(١) المصدر السابق، ص ١٠٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٠.

(٣) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ١١٢.

(٤) المصدر سابق، ص ١٢٠.

(٥) المصدر السابق، ص ٢٢٦.

فقد تردد لفظ الدمع في الشطر الأول من البيت مرتين في شطره الأول، مرة مضافاً إلى السلطان حسين ومرة مضافاً للشاعر وشعب مصر محدثاً إيقاعاً موسيقياً قوامه التكرار والتوازي والتوازن معتمداً على مبدأ الوحدة مع التنوع.

والتذاذ المتلقي بهذا النوع من التردد التذاذ نفسي وليس سمعياً فقط، يرى ابن سينا "أن الذي يلتذ ويألم من ذلك ليس هو البصر أو السمع بل النفس تألم من ذلك وتلتذ من داخل بما تثيره هذه الألوان والأصوات الجميلة أو القبيحة في النفس من معان"^(١).

٢- ترديد الجمل المؤتلفة:

والمقصود به تكرار أو ترديد الجمل المؤتلفة إيقاعياً بما يحقق مبدأ الانسجام الإيقاعي القائم على التناسب الذي هو أساس الإدراك الجمالي، ومنه قول إسماعيل صبري في شكر الخديوي عباس الثاني بسبب عفو عن المسجونين في حادثة دنشواي (الكامل):

إِنْ يُرْتَجَلْ عُرْفٌ فَأَنْتَ إِلَى الَّذِي لَمْ يُرْتَجَلْهُ الْمَالِكُونَ مُوقِّقٌ^(٢)

فقد ترددت جملة يرتجل في البيت مرتين، جاء فعلها في المرة الأولى مبنياً للمجهول، ومفعوله ظاهر وهو عرف، وجاء فعلها في المرة الثانية مبنياً للمعلوم وفاعله المالكون، ومفعوله مضمر وهو الهاء، وتغير التعليق النحوي يغير المعنى.

ومنه قوله مخاطباً محبوبته (المتقارب):

تَعَالَى أَذْقُ بِكَ طَعْمَ السَّلَامِ وَحَسْبِي وَحَسْبُكَ مَا كَانَ حَرْبًا^(٣)

فقد ترددت جملة حسب أي يكفي في الشطر الثاني من البيت مرتين، والفاعل واحد وهو الاسم الموصول (ما)، ولكن المفعول به متغير ففي الجملة الأولى المفعول ياء المتكلم التي تعود على الشاعر، وفي الجملة الثانية كاف الخطاب التي تعود على المحبوبة.

(١) محمد عثمان نجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار الشروق، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٠م، ص ٦٣-٦٤.

(٢) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٥٦.

(٣) المصدر السابق، ص ١٢١.

ومنه قوله في وصف مُذنب هالي (الخفيف):

أَعْدَا يُصْبِحُ الصَّرَاعُ عِنَاقًا فِي الْهُيُولِي وَيُصْبِحُ الْعَبْدُ حُرًّا^(١)

فقد تكرر الفعل يصبح في البيت مرتين، مرة في الشطر الأول واسمه الصراع وخبره عناقًا، ومرة في الشطر الثاني واسمه العبد وخبره حرًا مشكلًا ترديد الجملة الاسمية المنسوخة المؤتلفة.

وقد يتكرر الترديد مرتين في البيت مثل قوله (الرملي):

لَمْ أَجِدْ فِيكُمْ فَتًى ذَا هِمَّةٍ إِنَّ عَدَا الدَّهْرُ عَدَا أَوْصَالَ صَالَ^(٢)

وتكرار الترديد أدى إلى تسريع الإيقاع الموسيقي بما يحاكي طبيعة حركة الفتى ذي الهمة، ففيه محاكاة الصوت للمعنى.

وقد يتكرر الترديد ثلاث مرات في بيت واحد بما يكشف عن شدة تكلف إسماعيل صبري في بعض أشعاره، لأن الجمال قائم على التناسب، والتناسب حدٌ وسطيٌّ، ومثال ذلك قوله (الرملي):

أَيْنَ سَابَا، أَيْنَ سَابَا، يَا تُرَى؟ أَيْنَ سَابَا ذُو الْمَزَايَا الْبَاهِرَةِ^(٣)

ومنه قوله في رثاء الخديوي توفيق (الخفيف):

عُطِلْتُ مِصْرُ مِنْ سَنَاهُ كَمَا قَدْ عَطِلْتُ مِنْ حُلِيِّهَا الْحَسَنَاءِ^(٤)

فقد تكرر الفعل عطلت في البيت مرتين مبنياً للمجهول مع اختلاف نائب الفاعل فهو في الجملة الأولى مصر، وفي الجملة الثانية الحسنة.

وقد تحقق في هذا النوع من البديع الإيقاعي بعضًا من قوانين الإيقاع وهو النظام والتساوي والتوازي والتوازن والتكرار مما ساعد على تقوية البنية الإيقاعية داخل البيت وتحقيق السبك بين أجزائه، حيث إن الترديد ميزة أساسية وهي أنه لا يكتفي بربط الطرفين المباشرين فقط، بل إنه يربط بين متلازمات هذين الطرفين كما يقول جميل عبد المجيد^(٥):

(١) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ١٤٣.

(٢) المصدر السابق، ١٤٩.

(٣) المصدر السابق، ص ١٦٧.

(٤) المصدر السابق، ص ١٩٩.

(٥) انظر: جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٩٤.

٣- ترديد الحرف:

ونعني به ترديد حروف المعنى مع تغير المتعلق به ومثاله قول إسماعيل صبري في مدح الأمير عمر طوسون (البيسط):

وَأَذَنَ الْبِرَّ بِالسُّقْيَا وَمَا فَتَتَتْ مِنْهُمْ وَمِنْكَ صُنُوفَ الْبِرِّ تُنْتَظَرُ^(١)

فقد تكرر الحرف (من) مرة متعلقًا بالهاء ضمير الغائب، ومرة أخرى متعلقًا بكاف الخطاب التي تعود على الأمير عمر طوسون.

وكذلك قوله في مدح السلطان حسين كامل (الكامل):

وَأَزَالَ لَوْعَةَ كُلِّ قَلْبٍ بَعْدَهُ أَنْ الدَّوَاءَ وَلِمَا بِهِ، بِكَ قُدْرًا^(٢)

فقد تكرر حرف الجر الباء، متصلًا في المرة الأولى بهاء الغيبة، وفي المرة الثانية بكاف الخطاب، ولعل تقارب التردد في ترديد الحرف يؤدي إلى صعوبة في النطق مما يؤدي إلى نوع من المعاطلة اللفظية.

٤- ترديد الحبك:

ونقصد به ترديد اللفظ في عدة أبيات أو التردد الرأسي بين الأبيات، وهذا التردد يحقق الحبك بين الأبيات كما يخلق نوعًا من الإيقاع الموسيقي، ومنه قول إسماعيل صبري (الكامل):

يَا رَبَّةَ الطَّرْفِ الكَحِيلِ تَعَطَّفِي وَعَلَى مُحَبِّكَ بِالمَوَدَّةِ جُودِي
جُودِي وَلَوْ بِالطَّيْفِ فِي سِنَةِ الكَرَى وَصَلِي بِرَغَمِ مَفْتَدٍ وَحَسُودِ^(٣)

فقد تكررت جملة جودي في بيتين متتاليين محققة ترديد الحبك والحبك هنا معجمي.

ومنه قوله في رثاء الخديوي توفيق (الخفيف):

نَحْنُ لِلهِ مَا لِحَيِّ بَقَاءُ وَقَصَارَى سِوَى إِلَهِ فَنَاءُ
نَحْنُ لِلَّهِ رَاجِعُونَ فَمَنْ مَاءُ تَ وَمَنْ عَاشَ أَلْفَ عَامٍ سَوَاءُ^(٤)

(١) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٧٩.

(٢) المصدر سابق، ص ٨٣.

(٣) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٢.

(٤) المصدر السابق، ص ١٩٨.

فجملة نحن لله ترددت في بيتين متتاليين، وهو ترديد حبك يساعد على تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة وفيه من قواعد الإيقاع التكرار والتساوي والتوازي والتوازن مما يساعد على تقوية البنية الإيقاعية في القصيدة.

ثالثاً: التعطف:

وهو من الفنون البديعية التي اختلف البلاغيون العرب في مفهومها، فقد خلطوا بينه وبين الترديد، ورد العجز على الصدر أو التصدير، والمزاوجة، كما اختلفوا في المصطلح الذي يطلق عليه فبعضهم أطلق عليه مصطلح المشاكلة، مما دفع نجم الدين إسماعيل ابن الأثير إلى القول: "وحاصل الأمر أن هذه الأنواع كلها مادة واحدة وشواهدا متقاربة وهي باب واحد"^(١).

وقد فرّق ابن معصوم المدني بين التعطف والترديد من وجهين:

الأول: أن الترديد لا يشترط فيه إعادة اللفظة في المصراع الثاني بل لو أعيدت في المصراع الأول صلح، بخلاف التعطف.

الثاني: أن الترديد يشترط فيه إعادة اللفظة بصيغتها والتعطف لا يشترط فيه ذلك، بل يجوز أن تعاد اللفظة بصيغتها وبما يتصرف منها^(٢).

وقد فرّق بهاء الدين السبكي بين التعطف والمزاوجة بأن المزاوجة تقوم على الشرط والجزاء، والتعطف لا يشترط فيه ذلك^(٣).

وقد ورد هذا الفن في شعر إسماعيل صبري في أربعة عشر موضعاً منه قوله في وصف المحبوبة (الكامل):

عربيةً لو واجهتَ بدرَ الدجى يوماً لقال البدر: ثمَّ سعودي^(٤)

فقد تكررت كلمة البدر فجاءت في شطري البيت مع اختلاف الصيغة فقد أضيفت في الشطر الأول إلى كلمة الدجى، وجاءت في الشطر الثاني معرفة بالألف واللام، وقد حقق هذا التكرار من جماليات الإيقاع والتكرار، والتوازي، وذلك اعتماداً على جماليات الوحدة مع التنوع.

(١) نجم الدين بن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ت، ص ٢٦٠.

(٢) ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاکر هادي شكر، النجف الأشرف، العراق، ١٩٦٨م، ١/١٤٤.

(٣) بهاء الدين السبكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ضمن شروح التلخيص، القاهرة، ١٩٣٧م، ٤/٤٧١.

(٤) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٣.

ومنه قوله الذي قام على الشرط والجزاء وهو فن المزاجية التي جمعناها مع التعطف إذ الفرق في المعنى والمشروط ولا علاقة لهذا بالإيقاع (الخفيف):

إِنْ تُعَارِضُ بِكَ الرِّجَالَ نِسَاءً عَارِضَتْهُم بِالْحُجَّةِ الْبِيضَاءِ^(١)
وكذلك قوله في مدح الأمير عمر طوسون (البسيط):

وَأَذِنَ الْبِرَّ بِالسُّفْيَا وَمَا فَتِنَتْ مِنْهُمْ وَمِنْكَ صُنُوفُ الْبِرِّ تُنْتَظَرُ^(٢)

فقد تكررت كلمة البر في البيت مرتين محققة جماليات الإيقاع من تكرار، وتساوي وتوازن وتوازي، بالإضافة إلى اشتغال البيت على تكرار الحروف أو ترديد الحرف.

وقد تتكرر الكلمة ثلاث مرات، ولكن هذا التعطف يحدث نوعاً من النشاز الموسيقي لأنه يفقد التوازن وهو واحد من أهم قوانين الإيقاع المحققة لجمالياته مثل قوله (الكامل):

فَأَحْرَصَ عَلَيْهِ فَهُوَ مُلْكٌ آخِرُ إِنْ شِنْتَ مُلْكَاً جَنَّبَ مُلْكٌ أَنْضَرَ^(٣)

فقد تكررت كلمة ملك ثلاث مرات في البيت مجاوزة حد الاعتدال محققة قبلاً إيقاعياً لافتقادها الوسط المثالي أو الوسيط الذهبي. "فالعمل الأدبي مكون من أجزاء، فهو مؤلف من كلمات لها معان ولها كذلك جرس وإيقاع... كما أن الجرس والإيقاع يختلفان بين ليونة وصلابة ولطف وحدة... إلخ. والذوق الكلاسي يؤثر الاعتدال في ذلك كله، كما يؤثر الاعتدال في علاقة الأجزاء بعضها ببعض"^(٤).

رابعاً: الجناس:

ورد في لسان العرب هذا يجانس هذا أي يشاكله^(٥). وقال ابن معصوم المدني: "الجناس والتجنيس والمجانسة والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس، فالجناس مصدر جانس والجناس تفعيل من الجنس، والمجانسة مفاعله منه، لأن

(١) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٥٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٢.

(٤) شكري عياد: دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، د.ت،

ص ٨٥.

(٥) ابن منظور: لسان العرب، مادة جنس.

إحدى الكلمتين إذا شابته الأخرى وقع بينهما مفاعلة الجنسية، والتجانس مصدر تجانس الشئان إذا دخلا تحت جنس واحد^(١).

وقد أطلق ثعلب عليه مصطلح المطابق معرّفًا إياه بأنه "هو تكرار اللفظة بمعنيين مختلفين"^(٢)، ورأى سمير حسون أن مصطلح ثعلب ليس دقيقًا وإن غطى جوانب المفهوم الذي أخذ به؛ لأنه ينطبق على الجنس التام أو المستوفى دون بقية الأنواع، فهو مصطلح مانع وليس جامعًا^(٣).

وقد اشترط بعض البلاغيين في الجنس اختلاف المعنى ومنهم بدر الدين بن مالك حيث يقول: "وهو أن تأتي في غير رد العجز على الصدر بلفظتين بينهما تماثل في الحروف وتغاير في المعنى"^(٤). وذكر التنوخي في الأقصى القريب أنه "لا بد أن يكون المتجانسان مختلفي المعنى"^(٥) وهذا ما لم يشترطه كثير من البلاغيين العرب.

وسوف نعرض لبعض نماذج الجنس في شعر إسماعيل صبري كاشفين عن جماليات الإيقاع في هذه النماذج مشيرين إلى أن الجنس بأقسامه المختلفة قد ورد في شعر إسماعيل صبري في ست وعشرين موضعًا منها (الكامل):

فإلى متى ولهي وفرط صبابتي وسرور عذالي وخلف عودي؟
وإلى متى ذا الصدّ عن مضى الهوى عودي ليُرق بالتواصل عودي^(١)

ففي هذين البيتين نوعان من الجنس، أحدهما الجنس التام بين لفظة (عودي) الأولى بمعنى طلب العودة، وكلمة (عودي) الثانية بمعنى العود أي ساق الشجرة أو النبات، وذلك في قوله: "عودي ليورق بالتواصل عودي".

وقد عرفه الخطيب القزويني بقوله: "والتام منه أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها، فإن كانا من نوع واحد كاسمين سُمي

(١) ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، مرجع سابق، ٩٧/١.

(٢) أحمد بن يحيى ثعلب: قواعد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٤٨م، ص ٥٦.

(٣) سمير حسون: البديع الإيقاعي في شعر صريع الغواني: دراسة جمالية، مرجع سابق، ص ٧٤-٧٥.

(٤) ابن مالك: المصباح في علم المعاني والبيان والبديع، القاهرة، ١٣٤١هـ، ص ٨٤.

(٥) التنوخي: الأقصى القريب، القاهرة، د.ت، ص ١١٢.

(٦) إسماعيل صبري: مصدر سابق، ص ٢.

مماثلًا... وإن كانا من نوعين كاسم وفعل سُمي مستوفى^(١). وفي هذا النموذج جاء من نوعين فهو مستوفى.

وتكمن جماليات الإيقاع في الجناس التام في التكرار فقد تكررت الكلمة مرتين، وفي التساوي فالكلمة واحدة، وفي التوازي فبينهما كلمات تفصل بينهما مما يحقق المبدأ الجمالي الوحدة مع التنوع.

أما النوع الثاني الذي ورد في البيتين السابقين فهو جناس التداخل، وقد عرض ابن أبي إصبع المصري الخلاف بين البلاغيين العرب حول هذا المصطلح منتهياً إلى تفضيل مصطلح جناس التداخل حيث يقول: "وتجنيس الترجيع وهو الذي سماه التبريزي التجنيس الناقص، وسماه قوم تجنيس التذييل، وهو على الحقيقة الذي يوجد في إحدى كلمتيه حرف لا يوجد في الأخرى، وجميع حروف الأخرى موجودة في الأولى وقسم في وسطها وقسم في آخرها... وعندي أن تسميته تجنيس التداخل لدخول إحدى الكلمتين في الأخرى أولى بالاشتقاق، إذ لا معنى لقولهم: يرجع لفظ إحدى الكلمتين في لفظ الأخرى لأن ظاهر الرجوع يؤذن بذهاب قبله ولا ذهاب"^(٢).

ويتجلى ذلك في كلمة (عودي) في البيت الأول، وكلمة (عودي) في البيت الثاني، فقد دخلت كلمة (عودي) في كلمة (وعودي) وهو جناس التداخل.

وقد تجلى هذا النوع من الجناس أيضاً في قول إسماعيل صبري (الكامل):

واستأنفي موصولُ عائدِ أَسِينَا فالقُربِ عَيْدي والبعادُ وَعَيْدي^(٣)

فقد حدث تداخل بين كلمة (عَيْدي) وكلمة (وعَيْدي) محدثاً نوعاً من الجناس هو جناس التداخل.

وتكمن جماليات الإيقاع في هذا النوع في التلاؤم والتكرار والتوازي والتوازن. كما أن دخول إحدى الكلمتين في الأخرى يشبه تداخل جزيئات الماء وهو ما يُطلق عليه في النقد العربي القديم مصطلح (تحدّر الشعر) وهذا التحدر يقترب من مفهوم مصطلح الإيقاع في المعاجم الأوروبية الذي يعني الانسيابية والتدفق.

(١) الخطيب القزويني: الإيضاح، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، د.ت، ص ٣٨٢.

(٢) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، مصدر سابق، ص ١٠٧-١٠٨.

(٣) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٢.

كما أن هذا النوع من الجناس يحدث نوعاً من تحريك ذهن المتلقي اعتماداً على التقارب الشديد في اللفظ بين (عيدي) و (وعيدي) والتباعد الشديد في المعنى بين العيد والوعيد، يؤكد ذلك استخدام الطباق بين الكلمات السابقة على هذه الكلمات وهي (القرب) و(البعاد).

ومنه قول صبري في محبوبته (السريع):

وَقَدْ قَلْبِي وَاثْنَى مُعْجِبًا وَقَالَ لِي كَيْفَ تَرَى قَدِّي؟^(١)

وفي هذا البيت جناس من نوع جديد، جاء على غير ما ذكر البلاغيون العرب، فالبلاغيون قد ذكروا أن الجناس لا يأتي في رد العجز على الصدر كما ذكرنا في قول ابن أبي الإصبع المصري، لكي لا يختلط مع رد العجز على الصدر، ورد العجز على الصدر لا يختلف فيه معنى اللفظتين، وهنا اختلاف في معنى اللفظتين، فكلمة (قَدَّ) في أول البيت بمعنى شق أو قطع، وكلمة (قدي) في عجز البيت بمعنى القد أي القوام فهو قائم على إيهام الاشتقاق.

ومن الجناس في شعر إسماعيل صبري أيضاً قوله (الطويل):

أَيَا مَنْ حَبَا مِصْرًا أَيْدِي جَمَّةً وَأَضَحَتْ بِلَا تُكْرُ ثُقَابِلَ بِالشُّكْر^(٢)

فبين كلمة (نكر) وكلمة (شكر) جناس لاحق وهو الذي عرفه ابن معصوم المدني بقوله: "هو ما أبدل من أحد ركنيه حرف بحرف من غير مخرجه ولا قريب منه"^(٣).

ومن أنواع الجناس في شعر إسماعيل صبري جناس الاشتقاق على الرغم من اختلاف البلاغيين حول جعله أصلاً أو جعله نوعاً من أنواع الجناس. قال النويري: "ويسمى الاقتضاب أيضاً ومنهم من عدّه أصلاً ومنهم من عدّه أصلاً في التجنيس"^(٤).

ومثاله من شعر إسماعيل صبري قوله في مدح الخديوي عباس الثاني بسبب عفوه عن المسجونين في حادثة دنشواي (الكامل):

وَأَقْلَتْ عَثْرَةَ قَرِيَةٍ حَكَمَ الْهَوَى فِي أَهْلِهَا وَقَضَى قِضَاءَ أَخْرُق^(٥)

(١) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠.

(٣) ابن معصوم المدني: أنوار الربيع، مرجع سابق، ١٤٠/١.

(٤) النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب المصرية، د.ت، ٩٥/٧.

(٥) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٥٧.

فبين الفعل (قضى) وكلمة (قضاء) جناس اشتقاق.

ومنه أيضاً جناس التحريف الذي عرفه ابن أبي الإصبع المصري بقوله: "وتجنيس التحريف، وهو أن يكون الشكل فارقاً بين الكلمتين أو بعضهما... وهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام: قسم تبدل فيه الحركة بالحركة، وقسم تبدل فيه الحركة بالسكون، وقسم يبدل فيه التخفيف بالتشديد"^(١).

ومثاله قول إسماعيل صبري (البيسط):

هل البدائع إلا ما جَلَوْتُ لنا من نُفْتِهِ السَّحْرُ أو مِنْ نُفْحِهِ السَّحْرُ؟^(٢)

فبين كلمة (السَّحْر) بكسر السين بمعنى شدة الإعجاب، و(السَّحْر) بمعنى التلث الأخير من الليل جناس تحريف اعتماداً على تغيير حركة حرف السين من الكسر إلى الفتح، وتغيير الحركة يحدث نوعاً من التباين الذي يحقق المبدأ الجمالي الوحدة مع التنوع.

وقد يجتمع في شعر إسماعيل صبري بعض عناصر التقوية الموسيقية بشكل مكثف، يكشف عن التكلف أحياناً، فهو نوع من رياضة القول مثل قوله في مصطفى ماهر الذي جاء وكيلًا لوزارة الداخلية بعد إبراهيم باشا نجيب (مخلع البسيط):

إِنْ فَضَّلُوا مَاهِرًا فَدَعَهُمْ وَشَأْنُهُمْ مَاهِرٌ بِمَاهِرٍ^(٣)

في البيت رد للعجز على ما تقدمه أو تصدير، وفيه أيضاً جناس تام بين ماهر الأولى ويقصد به مصطفى ماهر، وماهر الثانية ويقصد به صاحب المهارة إبراهيم نجيب باشا.

ومنه أيضاً قوله في مدح الخديوي عباس (الخفيف):

وَتَّبَاتٌ فِي طَيْهِ وَتَّبَاتٌ لِلْمَعَالِي وَحِكْمٌ وَإِبَاءٌ^(٤)

ففي هذا البيت جناس تركيب بين كلمة (وتَّبَات) الأولى المكونة من الواو العاطفة وكلمة تَبَات والتي تعني التبات في الحق أو المواقف، وكلمة (وتَّبَات) الثانية وهي كلمة مفردة جمع وثبة أي قفزة. وهو جناس التركيب الذي عرفه ابن أبي الإصبع المصري بقوله: "هو أن تركيب كلمة من كلمتين ليمائل

(١) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، مرجع سابق، ص

(٢) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٧٥.

(٣) المصدر سابق، ص ١٦٠.

(٤) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٢٠١.

بهما كلمة مفردة في الهجاء واللفظ"^(١) وجعله الخطيب القزويني من الجناس التام حيث يقول: "والتام أيضاً إن كان أحد لفظيه مركباً سُمي جناس تركيب"^(٢).

وقد أصاب الخطيب القزويني في جعله من الجناس التام، لأن العلاقة بين الكلمتين بعد التركيب هي علاقة التماثل مثل الجناس التام.

خامساً: الانسجام الإيقاعي:

لا ريب أن التناغم أو الانسجام هو أساس الجمال في الإيقاع، بل إن بعض الدارسين يرادف بين مصطلح الإيقاع ومصطلح الانسجام، يقول أحمد مطلوب معرّفًا الإيقاع: "هو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام"^(٣).

وقد عرّفه ابن أبي الإصبع المصري قائلاً: "هو أن يأتي الكلام متحدرًا كتحدر الماء المنسجم، سهولة سبك وعبوبة ألفاظ، حتى يكون للجملة من المنثور والبيت من الموزون وقع في النفوس وتأثير في القلوب ما ليس لغيره، مع خلوه من البديع، وبُعدّه عن التصنيع"^(٤).

ويرى سمير حسون أننا "نحس في كلام ابن أبي الإصبع المصري معنى التآلف أو التداخل الهارموني Harmony كتداخل جزيئات الماء، دون إمكانية الفصل بينها، وقد ذكر أيضاً أن هذا الانسجام يؤدي إلى سهولة السبك، والسبك هنا ليس سبغاً تركيبياً أو دلاليّاً فحسب بل هو سبك إيقاعي جمالي أيضاً"^(٥).

وقد جعل النقاد والبلاغيون العرب "للسلاسة والانسجام المحل الأول في كتب النقد، فسموا ذلك حلاوة النغمة، وسموه فصاحة المفرد، أي أن يكون اللفظ سمحاً سهل مخارج الحروف، وفصاحة المركب أي انسجام الألفاظ مجتمعة وانتلافها وعدم تنافرها"^(٦).

(١) ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير، مرجع سابق، ص ١٠٨ .

(٢) الخطيب القزويني: الإيضاح، مرجع سابق، ص ٣٨٣ .

(٣) أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ٢٥٧/١ .

(٤) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، مرجع سابق، ص ٤٢٩ .

(٥) سمير حسون: البديع الإيقاعي في شعر صريع الغواني، مرجع سابق، ص ١٠٧ .

(٦) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م، ص ١٣٢-١٣٣ .

وهو ظاهرة ليس لها قدر كبير من الانتشار في شعر إسماعيل صبري، حيث لم يرد عنده إلا في ستة مواضع وبنسبة مئوية هي ٧,٢٪ من جملة البديع الإيقاعي في ديوانه.

ومنه قول إسماعيل صبري في تهنئة الخديوي إسماعيل بعيد الفطر (الطويل):

تَهْنَأُ بَعِيدِ الْفَطْرِ يَا بَدْرَ قَطْرِهِ وَعِشْ مِثْلَ مَا تَرْضَى وَسَعْدُكَ سَامِي^(١)

فتتابع الطاء في الفطر والقطر، وتتابع السين في سعدك وسامي يخلق نوعاً من الإيقاع القائم على التداخل الهارموني، حيث بدا التناغم أو الانسجام في تلاحق الحروف المتشابهة في النطق بصورة متتابعة كتداخل جزيئات الماء المتحدر.

ومنه قوله في محاولة اغتيال الخديوي عباس سنة ١٩١٤م (الطويل):

فَمَا هَزَّ إِلَّا كُلَّ قَلْبٍ مُرَوَّعٍ يَجَاوِرُ قَلْبًا فِي الرَّبُوعِ مُرَوَّعًا^(٢)

فتتابع الراء والواو والعين في كلمة الربوع ومروعاً يخلق نوعاً من التداخل الهارموني الذي يفضي إلى طلاوة الشعر التي قال عنها حازم القرطاجني: "أنها تكون بانتلاف الكلم من حروف ثقيلة، وبتشاكل يقع في التأليف ربما خفي سببه، وقصرت العبارة عنه"^(٣).

إن المبدأ الجمالي يؤكد أن الجمال حس وسطي، فكل الفضائل الخلقية والخلقية تقع في مرتبة وسط، فإن المغالاة في استخدام الجماليات تفضي إلى القبح وليس إلى الجمال، يتجلى ذلك في إفراط إسماعيل صبري في استخدام الحروف المتشابهة حتى وصلت به إلى نوع من المعازلة اللفظية، وذلك في قصيدته التي وجهها إلى اللورد كرومر المعتمد البريطاني في مصر حيث يقول (البسيط):

يَا أَيُّدَا الْفَيْصَلِ الْمُرْجِي زَوَاجِرَهُ أَشْكُوكَ كُوكَكَ كِي يَنْفَكَ عَنْ جَنْفِ
صَوَّبَ السَّفِينِ وَتَوَّبَ السَّوْسِ سَرَبْلَهُ قَدْ كَانَ كَلَا وَكُلَّ مَلَّ كَلَكَلَهُ
أَبَا تَتِّي وَالْجِرْشِي حَشْوُهَا ضَجْرٌ إِنْ مَسَّ شِقِّي خُشْبُ الْفُلِكِ قَلْقَلَهُ
أَفِ لَهَا دُجِيَّةٌ شَوْسًا أَسَاوِدُهَا صَرَعَنْ مَنِّي صَيْلًا لَا حِرَاكَ لَهُ
لَلْعُودِ وَالنَّابِ فِي وَعْنَاءٍ وَخَدَمَا خَيْرٌ لِمَعْلُوطٍ يَبْغِي تَرْحُلَهُ^(٤)

(١) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٢١.

(٢) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر السابق، ص ٨١.

(٣) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص ٢٢٥.

(٤) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ١٠٣-١٠٤.

حيث كثرت الحروف المتشابهة ويجاورها حروف متنافرة معها بصورة أدت إلى صعوبة نطق الأبيات، ناهيك عن الإغراب اللغوي فيها حتى إن القارئ لا يستطيع تبيين معناها دون الرجوع إلى المعاجم. لاعتماده على الجموع الشاذة.

فالشاعر يخاطب اللورد كرومر يشكو إليه جور أحد موظفيه وهو كوك حتي يبتعد عن جوره لأن الشعب لم يعد يتحمل ثقل أو امره فقد أرهق كاهلهم، وكان رجاله حيات ضخمة تهاجم الناس تحت جناح الليل. حتى أصبح الناس يفضلون السفر على الإبل المسنة على السفر معه على هذه السفينة التي يقودها أو يشرف عليها هو.

وتتجلى جماليات الانسجام الإيقاعي من تكرار وتوازي وتوازن في قوله في استنهاض الأمة المصرية حتى ترتقي بنفسها (البسيط):

ما ضَيَعَ اللهُ ظُلْمًا أُمَّةً نَهَجَتْ إِلَى الْمَفَاخِرِ نَهْجًا وَهُوَ هَادِيهَا^(١)

سادسًا: التوازي التركيبي:

يُعد التوازي سمة فنية للتعبير الأدبي يفارق بها لغة التعبير العادي، وقد عرفه عبد الواحد الشيخ بأنه "عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الأزواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذٍ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر خاصة المعروف بالنثر المقفى، أو النثر الفني، ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر، فينشأ بين مقطع وآخر أو بين بيت شعري وآخر"^(٢).

وإذا كان التوازي تركيبياً ودلاليًا فإن البحث سيقصر على التوازي التركيبي دون إهمال للتوازي الدلالي حيث يؤكد عثمان موافي "أن الوزن في الشعر لا يمس الناحية الشكلية منه وحسب، ولكنه يمس كذلك جوهره ولبه، ويرتبط بمضمونه كما يرتبط بشكله"^(٣) كما أكد الجماليون أن "الشكل عندما يفرغ من كل ما يتصل بالمعنى لا يبقى منه سوى القليل"^(٤).

(١) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ١٦٩.

(٢) عبد الواحد الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص ٧-٨.

(٣) عثمان موافي: نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص: ٩٤.

(٤) ر. ف. جونسون: الجمالية ضمن موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م، ٣٦٤/١.

ويربط عبد الواحد الشيخ بين التوازي التركيبي والبديع الإيقاعي حيث إن "التوازي يهتم كثيراً بالتنسيق الصوتي، والإيقاع المتناغم، سواء عن طريق اللفظ المفرد، أو الجملة المركبة، أو التناسق الدلالي... وإذا تدبرنا الأمر في البديع لرأيناه يقوم أيضاً على الانسجام الصوتي والتركيب اللغوي فمحسناته توظف الصوت لخدمة البناء الفني، وبالتالي فإنها توحى المعنى بطرق فنية خالصة، سواء عن طريق تركيب الجمل بطريقة مخصوصة أو تكوين الدلالة عن طريق التطابق أو التقابل أو الازدواج الفني، أو التوازي القائم على التكوين الصوتي، والموسيقى المتناغمة خاصة في المحسنات القائمة على الناحية التقطيعية الصوتية، في منظومة توحى بالمعنى إichاء"^(١).

والتوازي التركيبي يفضي إلى التوازي الإيقاعي كما يرى جميل عبد المجيد، إذ "ينتج عن التوازي النحوي -حتمًا- التوازي الصوتي، بل أعلى درجات التوازي الصوتي، حيث إنه يكون على مستوى التركيب لا المفردة، وهو توازي صوتي عروضي حين يكون في الشعر"^(٢).

وقد ورد هذا الفن في شعر إسماعيل صبري في ثمانية مواضع ومنه قوله في تقريره لديوان الشوقيات للشاعر المصري الكبير أحمد شوقي (الخفيف):

مرحبًا بالعلاءِ وقَى القوافي حظها منه رفعة وسناء
مرحبًا بالقريضِ وقَى المعالي قسطها منه رونقٌ وبهاء^(٣)

فكلمة مرحبًا في البيت الأول بإزاء مرحبًا في البيت الثاني، وكلمة بالعلاء في البيت الأول بإزاء كلمة بالقريض في البيت الثاني، وكلمة وقَى في البيت الأول بإزاء المعالي في البيت الثاني، وكلمة حظها في البيت الأول بإزاء كلمة قسطها في البيت الثاني، وكلمة منه في البيت الأول بإزاء منه في البيت الثاني، وكلمة رفعة في البيت الأول بإزاء رونق في البيت الثاني، وكلمة سناء في البيت الأول بإزاء كلمة بهاء في البيت الثاني.

ففي الأبيات توازي تركيبى قائم على وحدة التركيب النحوي يحقق من قوانين الإيقاع التكرار والتوازن والتلازم، كما أن بها توازي دلالي، فعملو الهمة أو العلاء يفضي إلى القريض والقريض يسمو بصاحبه إلى المعالي.

(١) عبد الواحد الشيخ: البديع والتوازي، مرجع سابق، ص ٣٠.

(٢) جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، مرجع سابق، ص ١٢٦.

(٣) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٧٠.

والتوازي التركيبي والدلالي يؤديان إلى تواز صوتي من خلال ما يُعرف بموسيقى المسموع، وموسيقى المفهوم الناتجة عن انتقال ذهن المتلقي إلى الطرفين أو الحدين، وهو ما يُعرف في الدراسات الجمالية بمبدأ الاهتمام "إذ لا بد للموضوع أن يتحقق فيه القدر الكافي من التنوع والتعبير لكي يحافظ على اهتمامنا فلا يجعلنا نمله ولكي يثير طبيعتنا على نطاق واسع"^(١).

وقد يعتمد التوازي التركيبي على مرتكز إيقاعي لكسر حالة ملل المتلقي عن طريق الاعتماد على مبدأ الوحدة مع التنوع، كما يبدو في قول إسماعيل صبري (الخفيف):

صَنَعَتِي الْعِلْمُ وَالْقَرِيضُ لِبَاسِي وَالْقَوَافِي إِذَا التَّحَفْتُ دِثَارِي^(٢)

فكلمة صنعتي بإزاء كلمة لباسي وكلمة دثاري، وكلمة العلم بإزاء كلمة القرية وكلمة القوافي، وجملة إذا التحفت مرتكز إيقاعي. ففي البيت تواز تركيبي بمرتكز إيقاعي.

وقد جاء التوازي التركيبي في شعر إسماعيل صبري في مستوى أفقي أي في البيت الواحد، كما جاء في مستوى رأسي أي في أبيات متتالية محققاً التقارب بين لحمة النص وسداه محققاً مائة النسج في النص الشعري.

سابعاً: الترصيع:

وهو أحد فنون البديع اللفظي التي لها سمة إيقاعية، وقد ذكر ابن شيث القرشي أن الترصيع "مأخوذ من رصيعة اللجام وهي العقدة التي تكون على صدغ الفرس من الجانبين، ولا يجوز أن تكون إحدى العقدتين معقدة والأخرى محلولة، ولا أن تكون إحدهما حالية والأخرى عاطلة"^(٣).

وقد عرفه قدامة بن جعفر في كتابه جواهر الألفاظ مبيهاً جمالياته حيث يقول: "فالترصيع أن تكون الألفاظ متساوية البناء متفقة الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه وشين التعسف والاستكراه، يتوخى في كل جزئين منها متواليين

^(١) جورج سانتنيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، ص ١١٩.

^(٢) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ١٠٢.

^(٣) ابن شيث القرشي: معالم الكتابة ومغانم الإصابة، نشره الخوري قسطنطين المخلصي، بيروت، ١٩١٣م، ص ٧٠.

أن يكون لهما جزءان متقابلان يوافقانها في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف"^(١).

وقد اشتمل هذا التعريف على قاعدتين من قواعد الإيقاع هما التساوي في قوله: (متساوية البناء)، والتوازي في قوله: (يتوخى في كل جزئين منها متواليين أن يكون لهما جزءان متقابلان يوافقانها في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع).

ويرى عبد الواحد الشيخ أن المتطلع لتعريف الترصيع وتطبيقاته في البلاغة العربية "سوف يلمح شيئاً مهماً هو أن الألفاظ فيه قائمة على التناسق الوضعي -المكاني- والصوتي، وقد ساعد ذلك على إيجاد نوع من الإيقاع النغمي المنسق، هذا بالإضافة إلى المقاطع الصوتية التي نلاحظها عند قراءة النص الفني من خلال الوقفات. كما أن الألفاظ متضادة وبالتالي فإن وقع هذه النغمات متضاد أيضاً، إلا أن الشاعر أو الناثر قد استطاع أن ينسق بينها فصاغها في منظومة موسيقية متألّفة يطرب لها السامع عند سماعها طربه لمشاهدة اللوحة الجميلة"^(٢).

وإذا كانت الدراسات الجمالية تجيب عن ثلاثة أسئلة هي (متى؟) و(أين؟) و(كيف؟) فإن تعريف الفخر الرازي للترصيع يجيب عن السؤالين: متى؟ وأين؟ حيث يعرفه بأنه "هو أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز"^(٣). فتساوي الوزن مراعاة للتوزيع الزمني للصوت أو ما نسميه (متى؟) واتفاق الأعجاز مراعاة للتوزيع المكاني للصوت أو ما نسميه (أين؟) وكل من متى وأين من الأسئلة التي يجب أن تجيب عنها الدراسات الجمالية للإيقاع. كل ذلك دون النظر إلى وحدة الصوت أو مادته بل صورته.

فالثابت في الدراسات الجمالية أن "الحواس تقبل صور المحسوسات دون مادتها. يقول ابن سينا: "الإحساس هو قبول صورة الشيء المحسوس مجرداً عن مادته، فيتصور بها الحاس، وفي هذا المعنى يقول أرسطو: "إن عنصر الحس يقبل صور المحسوسات دون مادتها، كما يقبل الشمع صورة الخاتم دون الحديد أو الذهب. وإن كان الحس يقبل صور المحسوسات مجردة عن المادة فهو لا يقبلها مجردة عن لواحق المادة. فإن الصورة المادية تعرض

(١)قدمة بن جعفر: جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م، ص ٣.

(٢)عبد الواحد الشيخ: البديع والتوازي، مرجع سابق، ص ٢٥.

(٣)الفخر الرازي: نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز، تحقيق: بكري شيخ أمين: دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م، ص ٣٥.

لها بسبب المادة أحوال وأمور لا ترجع إليها لذاتها من حيث هي صورة. مثال ذلك أن الصورة إذا وجدت في مادة ما حصلت على قدر من الكم والكيف والوضع والأين، وهذه أمور غريبة عن الصورة، والحس يأخذ الصورة مع هذه اللواحق، فتكون الصورة المحسوسة موجودة في الحس على تقدير ما، وتكييف ما، ووضع ما^(١).

وقد ورد الترصيع في شعر إسماعيل صبري في أحد عشر موضعاً، بنسبة ٥٪ من مواضع البديع الإيقاعي في ديوانه، ومن هذه المواضع قوله في قصيدة في مدح الخديوي عباس (الكامل):

واسبقُ به واضربُ به وافتحُ به ما شئتَ من بابِ أَمَامِكَ يُغْلِقُ^(٢)

ففي هذا البيت ترصيع ثنائي بثلاث رصائع في شطر واحد، فكلمة اسبق به بإزاء اضرب وافتح، كلمة به الأولى بإزاء كلمة به الثانية والثالثة. ومنه قوله (المقتضب):

والْحَجَبُ	أَزْ قَبْلًا	تُهُمُ
وَالنَّبِيُّ	يُطَلِّبُهُمُ	بُهُمُ
وَالْحَنِينُ	يَجْذِبُهُمُ	ذِبُهُمُ
وَالجَلالُ	يؤنِسُهُمُ	هَمُ

فالترصيع في هذه الأبيات ترصيع رأسي بين هذه الأبيات لعبت فيه القافية دوراً مهماً وأساسياً حيث مثلت اتفاق الأعجاز، وهو ترصيع رباعي، فكلمة الحجاز بإزاء كلمة النبي والحنين والجلال، وكلمة قبلتهم بإزاء يطلبهم ويجذبهم ويؤنسهم، وكلمة الفروض بإزاء كلمة المحب، والمشوق والنجار، وكلمة القرب بإزاء يقترب وينجذب والحسب، وقد تحقق فيه الترتيب والتوازن والتوازي والتكرار الإيقاعي.

ومنه قوله فيمن نال العلا خداعاً بلا استحقاق (الطويل):

هَنِينًا بَرَعَمَ العِلْمَ وَالْفَضْلَ وَالتَّقَى عُلَا نَلَتْهَا قَسْرًا وَحَاوَلَتْهَا خُتْلًا^(٤)

(١) محمد عثمان نجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، مرجع سابق، ص ٤٦.

(٢) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٥٦.

(٣) إسماعيل صبري: ديوانه، مصدر سابق، ص ٦٤-٦٥.

(٤) المصدر السابق، ١٠٥.

ففيه ترصيع ثنائي في الشطر الثاني، الرصيعة الأولى (نلتها قسراً) والرصيعة الثانية (حاولتها ختلاً) فكلمة نلتها بإزاء كلمة حاولتها وكلمة قسراً بإزاء ختلاً، وقد تحقق فيه من قوانين الإيقاع التكرار الإيقاعي والتساوي والتوازن والتوازي والتساوي فهو أكثر ميلاً إلى السيمترية الإيقاعية مع الحفاظ على التنوع الذي يحقق التوازي الإيقاعي.

ومنه قوله في أبيات غزله (الخفيف):

لِيَلْمَحَهَا اللَّاحِي فِيرْثِي لِصَبُوتِي وَيَقْرَأَهَا الْوَأَشِي فَيْرَحَمَ حَالِي^(١)

ففي البيت رصيعتان، الرصيعة الأولى الشطر الأول، الرصيعة الثانية الشطر الثاني، وهو ترصيع رباعي فكلمة يلمحها بإزاء كلمة يقرأها، واللاحي بإزاء الواشي، وكلمة فيرثي بإزاء فيرحم، وكلمة لصبوتي بإزاء حالي.

وقد رد عز الدين إسماعيل الجمال الفني ومنه جماليات الترصيع إلى النظام والتناسق أو السيمترية والتحدد، وهي "الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال. وقديماً ناقش أفلاطون هذا الرأي، فهو يرى أنه من الشائع القول إن تناسق الأشياء وتناسبها يكسيانها جمالاً. وعلى هذا لا يكون الجزء جميلاً، وإنما يكون الجمال في الكل، ولكن إذا كان الكل جميلاً فقد كان من الواجب أن تكون الأجزاء كذلك، فليس من الممكن أن يتكون الجمال من عناصر قبيحة"^(٢).

(١) المصدر سابق، ص ٩٣.

(٢) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص ١١٨.

الخاتمة

توصلت دراسة البديع الإيقاعي في شعر إسماعيل صبري إلى كثير من النتائج منها:

- رقي ما قدمه الفلاسفة العرب والمسلمون في مفهوم الإيقاع، وسبقه ما قدمه الأوروبيون، وذلك لأنها أمة تعتمد ثقافة المشافهة، تؤمن بأن الشعر إنشاد، والإنشاد يحتاج الموسيقى.
 - كثرة استخدام إسماعيل صبري لفن التصدير حرصاً منه على السبك اللفظي لإيمانه بوحدة البيت مثله مثل الكلاسيكيين حتى وإن آمن بوحدة القصيدة.
 - غلبة فنون البديع الإيقاعي المعتمد على التكرار قياساً إلى الفنون غير التكرارية في شعر إسماعيل صبري.
 - كثرة تصدير الحشو في شعره مما يؤخر تهيئة السامع في توقع آخر البيت ويسهم في مخاتلة المتلقي مما يتنافى مع طبيعة الإنشاد الشعري.
 - بعض نماذج التصدير في شعر صبري لا تؤدي إحساساً جمالياً لغلبة التكلف والافتعال عليها.
 - قرب الكلمة المرتد عليها يؤدي إلى تسريع الإيقاع والاعتماد على مبدأ الوحدة فقط مما يضعف جماليات الإيقاع.
 - تكرار الكلمة المترددة في فن التعطف في شعر صبري ثلاث مرات في بعض النماذج الشعرية يحدث نوعاً من النشاز الموسيقي المفتقد للجمال لأنه يفتقد التوازن.
 - يؤدي جناس التداخل في شعر إسماعيل صبري دوراً مهماً في إحداث الانسجام الهارموني المحقق لتحدر الشعر محققاً مفهوم الإيقاع عند اليونان. كما يحقق موسيقى المفهوم من خلال حركية ذهن المتلقي.
 - ورد في شعر إسماعيل صبري نوع جديد من الجناس هو الجناس بين عجز البيت وحشوه على غير ما ذكر البلاغيون العرب.
 - وصول بعض نماذج الانسجام الإيقاعي في شعر إسماعيل صبري إلى حد المعاظلة اللفظية المنافية للانسجام الإيقاعي.
 - جاء التوازي التركيبي في شعر إسماعيل صبري على مستويين هما المستوى الرأسي والمستوى الأفقي مما أسهم في تقوية الجانب الإيقاعي.
- هذه بعض من نتائج البحث. والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

الباحثة

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- إسماعيل صبري باشا.
- ١- ديوانه، صححه وضبطه وشرحه ورتبه الأستاذ أحمد الزين، وقام بجمعه صاحب العزة حسن رفعت بك، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٨م.

ثانياً: المراجع:

أ- المراجع العربية:

- ابتسام حمدان.
- ٢- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
- ابن الأثير (ضياء الدين).
- ٣- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: بدوي طبانة، وأحمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- ابن الأثير (نجم الدين أحمد بن إسماعيل).
- ٤- جواهر الكنز، تحقيق: محمد زغول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.
- أحمد مطلوب.
- ٥- معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦م.
- ابن أبي الإصبع المصري.
- ٦- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفي شرف، المجلس الأعلى للثقون الإسلامية، القاهرة، ١٩٩٥م.
- ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى).
- ٧- قواعد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٤٨م.

- الجاحظ (أبو عثمان عمر بن حجر).
- ٨- الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الحلبي، القاهرة، د.ت.
- ذكي نجيب محمود.
- ٩- في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.
- جميل عبد المجيد.
- ١٠- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- الحاتمي (أبو علي).
- ١١- حلية المحاضرة، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد، بغداد، ١٩٧٩م.
- ابن حجة الحموي.
- ١٢- خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
- أبو حيان التوحيدي.
- ١٣- المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م.
- ١٤- الهوامل والشوامل، نشره: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م.
- الرازي (محمد بن عمر بن الحسين الفخر الرازي).
- ١٥- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
- رجاء عيد.
- ١٦- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.
- روز غريب.

- ١٧- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.
- السبكي (بهاء الدين).
- ١٨- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، القاهرة، ١٩٣٧م.
- سمير حسون.
- ١٩- البديع الإيقاعي في شعر صريع الغواني، دراسة جمالية، دار الثقافة اللغوية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م.
- ابن سيده.
- ٢٠- المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
- ابن سينا.
- ٢١- جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، نشرة وزارة التربية، القاهرة، ١٩٥٦م.
- ٢٢- الشعر، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م.
- شكري عياد.
- ٢٣- دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، د.ت.
- ابن شيث القرشي (عبد الرحيم بن علي).
- ٢٤- معالم الكتابة ومغانم الإصابة، نشره: الخوري قسطنطين المخلصي، بيروت، ١٩١٣م.
- عبد الواحد الشيخ.
- ٢٥- البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

- عثمان موافي.
- ٢٦- في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤م.
- عز الدين إسماعيل.
- ٢٧- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م.
- الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد).
- ٢٨- إحياء علوم الدين، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، د.ت.
- الفارابي.
- ٢٩- الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ت.
- فؤاد زكريا.
- ٣٠- التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.
- الفيروزآبادي.
- ٣١- القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.
- قدامة بن جعفر.
- ٣٢- جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
- القرطاجني (أبو الحسن حازم).
- ٣٣- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
- القزويني (الخطيب).
- ٣٤- الإيضاح، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، د.ت.

- ابن مالك (بدر الدين).
- ٣٥-المصباح في علم المعاني والبيان والبديع، القاهرة، ١٣٤١هـ.
- مجدي وهبه، وذكي المهندس.
- ٣٦-معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.
- مجمع اللغة العربية.
- ٣٧-المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة، د.ت.
- محمد ذكي العشماوي.
- ٣٨-فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١م.
- محمد عبد المطلب.
- ٣٩-بناء الأسلوب في شعر الحدائث، التكوين البديعي، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.
- محمد عثمان نجاتي.
- ٤٠-الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار الشروق، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٠م.
- ابن المعتز (عبد الله).
- ٤١-كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: اغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م.
- ابن معصوم المدني.
- ٤٢-أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، النجف الأشرف، بغداد، ١٩٦٨م.
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
- ٤٣-المعجم العربي الأساسي، د.ت.

- ابن منظور (جمال الدين المصري).
٤٤-لسان العرب، دار المعارف، ١٩٨٨م.
- النويري (شهاب الدين).
٤٥-نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ت.
- ثالثاً: المراجع المترجمة:**
- أروين أدمان.
٤٦-الفنون والإنسان مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة: مصطفى حبيب،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.
- جورج سانتيانا.
٤٧-الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية
العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.
- جيروم سولتنيز.
٤٨-النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.
- ر. ف. جونسون.
٤٩-الجمالية، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة،
دار الرشيد للنشر، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.
- ولترت شتيمس.
٥٠-معنى الجمال، نظرية الاستيطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس
الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠م.

رابعاً: المراجع الأجنبية:

51- Jean Dubais: Dictionnair de La Linqustiques.Paris,
1984.