البنية الايقاعية
في شعر تَقِيّ الدِّين السروجيّ

المدرس د. مهدية شاكر حسين

The Musicality of Taki Al-Deen Al-Sirooji's Poetry

Dr. Mahdiya Shakir Hussain
mahdya.shaker@yahoo.com

Abstract

The present study aims at studying the the musicality of Taki Al-Deen Al-Sirooji's poetry who is one of the Mamlook age. The musicality of his poetry has artistic features. The study is divided into two sections: the first is about the outer music, and the second is about the internal musicality.

الملخص

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على الايقاع الموسيقي في شعر أحد شعراء العصر المملوكي، وهو « تَقِيّ الدِّين السروجيّ» المُتوفَّى سنة «693هـ»، وإبراز أثر هذه الموسيقى وتأثيرها في شعره وما فيه من مزايا جمالية وفنية، وتثبيتها في مخيلة المتلقي. وتوزع البحث على مبحثين، الأول: ويتمثل بالموسيقى الخارجية، والثاني: بالموسيقى الداخلية.

وتأتي أهمية هذا البحث في أنه يدرس البنية الايقاعية في شعره، وهو ما لم تعن به الدراسات السابقة عن الشَّاعرِ، مما يجعله إضافة مهمة في إعدادِ تَصَوُّرٍ شاملٍ لفنِّهِ الشعريِّ بالرجوع إلى ديوانهِ المحقَّقِ.

تَقِيّ الدِّين السروجيّ

هو تقي الدين أبو محمَّد عبد الله بن علي بن منجد بن ماجد بن بركات السروجي، ولد في قرية سروج سنة «627هـ»، وتُوفي في القاهرة سنة 693هـ، ودُفِن بمقبرة الفخري بجوار من كان يهواه ظاهر الحسينية [1]، وسكت المؤرخون عن ظروف نشأته وعمله إلَّا أنهُ كان يَسكُن الحُسينية التي تُعَدُّ مِن « أجلِّ حَوَاضرِ القاهرة، وبَوَادي حضرتِها الزاهرة»[2].

أما من حيث موضوعات شعره فيعد الغزل بالغلمان الموضوع الرئيس، فقد أحب فتى كان ابن أحد مريديه، وجعله ينظم فيه القصائد الغزلية، ويرجع ذلك « إلى سبي الحروب من غلمان الفرنج، وما كان يجلبه تجار الرقيق من أطفال الاتراك من أصقاع آسيا وأصبح هؤلاء بملاحتهم موضع قربى من الناس حتى إن الامراء والسلاطين، بل الفقهاء والعلماء لم يزعهم الدين والتقية عن أن يصطحبوا الغلمان الصِّباح الوجوه في مجالسهم، ولم يروا عيباً أو بأساً في أن يختص أحدهم بواحد أو اثنين منهم لمرافقته في خلواته يستعملهم لطعامه ووضوئه»[3].

ويذكُر محقّقُ شعره[4] إنّ ما وصل من شعره توزع بين القصيدة والقطعة والنتفة من بيتين، وأطول قصيدة له تقع في «13» بيتاً، وأخرى في «12» بيتاً، ثم أربع قصائد تقع كل واحدة منها في عشرة أبيات، وله قصيدتان كل منهما في تسعة أبيات. أما النتف من ذوات البيتين فهي «15» نتفة، من شعره المجموع، ومن ذوات الأبيات الثلاثة ثلاث قطع.

وكانت ومضات سجلها الشاعر من غير أن يجري وراء قافية ما، فهي كاللمحة الدالة، أو البطاقة التي يرسلها إلى المحبوب، فهي لا تحتاج إلى جهد كبير أو نفس طويل[5]. فقد كان يميل إلى البحور القصيرة وإلى القليل من الأبيات[6].

(1) الأدب في العصر الأيوبي: 323.
(2) شعر تقي الدين السروجي: 18.
(3) المصدر نفسه: **18.**
(4) ينظر: موسيقى الشعر :79.
(5) ينظر: العمدة في صناعة الشعر ونقده: 134/1.
(6) البيان والتبيان: 67/1.

وقد حفل شعر السروجي بأنماط متعددة من الايقاع، وسوف نقف ـ هنا ـ على أهم القضايا التي دُرِسَت ضمن البديع والمنضوية في الدراسات الحديثة تحت عنوان «البنية الايقاعية» ضمن التكرار الصوتي واللفظي.

المبحث الأول: الايقاع الخارجي

ـ الموسيقى

يعدُّ الوزن أهم ميزة من ميزات الشعر وأبرز أركانه، وأولاها به خصوصية، فهو مشتمل على القافية وجالب لها[1]، فـ« أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحداً وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[2] نلمس هذا الاثر عند ابن طباطبا بقوله: « وللشعر الموزون ايقاعاً يطرب الافهام لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبة، واعتدال أجزائه»[3]، وقد نحا الشعراء هذا المنحى في شعرهم، مما جعلهم يولون الجانب الموسيقي أهمية كبيرة، سواء أكانت من الوزن والقافية أم من الالفاظ نفسها.

ووصف النقاد القدامى شعر تقي الدين بأنه شعر « يتدفَّق سَلامةً ويذوب حلاوةً لمن يذوق »[4]. وإذا نظرنا إلى شعره نرى أنه قد صاغ شعره على وفق بحور الخليل الشعرية المعروفة، وقد لون الشاعر تجربته الشعرية مما جعلها تتلاءم مع عاطفته وحالته الشعورية فهو من الشعراء المحافظين على منهج القدماء في عروضهم، وقد استعمل معظمها يتقدمها البحر الكامل والطويل والسريع والوافر والبسيط والخفيف ومخلع البسيط والمنسرح، وهذه من الاوزان الشائعة في شعرنا القديم. وقد نظم عليها؛ لأنه يجد فيها متنفساً ومجالاً رحباً لعرض أفكاره ومشاعره « بسبب موسيقاها الهادئة الرزينة التي تسمح بامتداد النغم وتطويله وتفخيمه، واستيعابها الأفكار والمباشرة أو الخطابية، وليدلّل على قدرته على الأداء الفني وبراعته في التجديد، وجلب انتباه المتلقي لتذوق شعره» [5].

من خلال الاحصائية التي درسناها لشعر تَقِيّ الدِّين السروجيّ، وجدناه نظم شعره في ثمانية بحور، أبدع في اختياره لأوزانه، وكانت بحوره متفاوتة تبعاً لنفسه الشعري الذي يختلف من بحر إلى آخر. وقد جاء شعره مرتباً على الأوزان الآتية:

جدول رقم «1»

	الطويل	الكامل	البسيط	الوافر	الخفيف	مخلع البسيط	السريع	المنسرح	
	2+10+2 +2+2+2	12+10+2+ 1+3+13	4+2	10	2+4	3	9+2+3 +2	2	العدد الكلي
المجموع	34	50	6	10	6	3	18	2	129
النتائج	%26,35	%38,75	%4,65	%7,75	%4,65	%2,32	%13,8	%1,55	

ومن خلال الإحصائية التي عملناها **جدول رقم «1»** في شعر تَقِيّ الدِّين تبين أن بحر الكامل تصدر قائمة البحور، فحظي بالجزء الأكبر، إذ استعمله « 38,75»% من مجموع البحور في شعره وقد اخذ مكانة متقدمة بالنسبة لباقي البحور لأنه « أكثر الشعر حركات لاشتمال البيت منه على ثلاثين حركة، وليس في البحور ما هو كذلك»[6]، ويبدو أن شغفه بهذا البحر متأت من أنه بحر يتسم بلون « خاص من الموسيقى يجعله ـ إن أريد به الجد ـ فخماً جليلاً من عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلواً مع صلصلة كصلصلة الجرس »[7]. لقد نحا هذا البحر إلى إظهار

(1) عيار الشعر: 21.
(2) الوافي بالوفيات: 183/17.
(3) ديوان ابن النقيب الفقيسي: 36.
(4) شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية: 177.
(5) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 302/1.
(6) أصول النقد الأدبي: 323.
(7) شعر تقي الدين السروجي: 28.

العاطفة المتأججة والمشاعر الخفية فهو يبث لواعج الحسرة والألم، بما يحمله من ايقاع شعري يتناسب بشكل متناسق مع مضمون القصائد ذات رنة موسيقية عذبة اذا« دخله وجاد نظمه بات مطرباً مرقصاً وكانت به النبرة تهيج العاطفة»[1]. وقد جاء غزله رقيقاً حلو المذاق، كقوله [2]:

انعم بوصلك لـي فهذا وقتـه يكفي من الهجران ما قد ذقته

أنفقت عمري في هواك وليتني أعطي وصولا بالذي أنفقته

وقوله أَيضًا [3]:

يا مرحبًا بقدوم جيران النقا كمل السُّرُورُ بِهِمْ وطَابَ المُلتقَى

انست بقربهم المنازل واغتدى وجه الزمان بهم مُنِيرًا مشرفا

ويأتي بعده في سلم التواتر بحر «الطويل» ويكاد يشارك بحر «الكامل» في الاستخدام، وحقيقته « أنه بحر الجلالة والنبالة والجدّ، ولو قلنا إنه بحر العمق لاستغنينا بهذه الكلمة عن غيرها»[4]، فهو بحر مترع بالموسيقى « يقع على الاذن وقعاً متبايناً؛ لان كل شطر فيه يتكون من أربع مقاطع قصيرة وعشرة مقاطع طويلة »[5] فقد أجاد شاعرنا في النظم على هذا الوزن، فهو يتسع لكثير من معاني الشعر وما له من هدوء النفس، واستثارة الخيال[6]، ويعدُّ أنسب الاوزان لتجسيد مثل تلك المشاعر، وهو يتناسب كثيراً مع الحالات والمعاني التي صاحبته. فجاء عنده بنسبة «26,35»% من مجموع البحور، فقد آثره السروجي في الغزل كقوله[7]:

معاملة الاحباب بالوصل والوفا فدع يا حبيبي عنك ذا الهجر والجفا

فإن كان لي ذنب بجهلي فعلته فـمثلي مـن أخـطأ ومـثلك مـن عفـا

وقد وظَّفَ الشاعرُ إمكانية البحر «الطويل» لخدمة غرضه في إظهار العواطف الجياشة من خلال تفعيلاته، فضلاً عن الايقاع ذي النغمة الموحية بالجلال وما فيه من سياق بديع بجمع الشمل ممن يهواه، وقد جاء الدعاء بلهفة وشوق عبر استعماله لكلمة سميع في قوله [8].

إلاهِي، بِجَمعِ الشَّمْلِ مِمَّن أُحِبُّهُ دعوْتُكُ مَلْهُوفًا، وأنتَ سمِيْعُ

فَلَمْ يبْقَ لِيْ مِمَّا تشَوَّقتُ مُهْجَةٌ ولَمْ يَبْقَ لِيْ مِمَّا بَكَيْتُ دُمُوعُ

(1) المصدر نفسه: 35.
(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 467/1.
(3) أدب العرب في عصر الجاهلية: 197.
(4) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 467/1.
(5) شعر تقي الدين السروجي: 34.
(6) المصدر نفسه: 33.
(7) المصدر نفسه: 27.
(8) هندسة المقاطع الصوتية موسيقى الشعر العربي: 164.

وقوله أيضا[1] :

سَأُوْدِعُكَ السِّرَ الذي قد كتمتُهُ وأُعْلِمُكَ الأمرَ الذي قد عَلِمْتُهُ

وأُفْهِمُكَ المعنَى اللطيْفَ مِنَ الهَوَى وأَشْرَحُهُ حَتَّى تقولَ : فَهِمتُهُ

في هذا المقطع من البيت فيضٌ من العواطف والمشاعر تتزاحم في سياقه الكلمات العاطفية، من خلال سلسلة متلاحقة من ضَمَائِرِ الغائب: « سَأُوْدِعُكَ، كتمته، أُعْلِمُكَ، عَلِمْتُهُ، أُفْهِمُكَ، فَهِمتُهُ»، وتبين أنَّ الحبيب هو « البؤرة » التي يدور حولها النص.

أما بحر السريع، يتدفق سلاسة وعذوبة، « وامتداد النفس، والقدرة على استيعاب الدلالات واحتضان المدلولات»[2]، ولقد ولَّد الشاعر من هذا البحر أروعَ القصائد فقد استخدمه في تمثيل العواطف الفياضة، إذ استعمله «13,8%»، من مجموع البحور، ومن أمثلة نظمه على هذا البحر قوله[3]:

يا ساعي الشوق الذي مذ جرى جرت دموعي فهي أعوانه

غذلي جواباً عن كتابي الذي الى الحسينية عنوانه

وجاءت البحور الأخر كذلك منصبة في الموضوع نفسه، فبحر الوافر «7,75%» والخفيف والبسيط «4,65%»، ثم مخلع البسيط «2,32%» والمنسرح «1,55%». ويُلاحَظُ غياب عدد من البحور في شعره مثل « المديد » و« الهزج » و« المجتث » و« مجزوء البسيط » .

أما القافية فهي جزءٌ مهمٌ من الايقاع الشعري، وشريكة الوزن في استكمال الشعر مؤثرة متمكنة في مكانها من البيت سلسة المخرج، موسيقية، مناسبة للمعنى[4]، وتكون «بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الاذان في فترات زمنية منتظمة »[5]، فهي «النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة؛ ليكون الرباط بين هذه الأبيات يساعد على حبكة القصيدة وتكوين وحدتها، وموقعه آخر البيت وإليه تنسب القصيدة»[6] فالقافية من حيث حركة الروي تقسم إلى قسمين: مقيدة ومطلقة، فالمقيدة ما كانت غير موصولة والمطلقة ما كانت موصولة.

ومن الإحصائية التي عملناها للقوافي المستخدمة عند الشاعر انتهينا إلى النتائج **في جدول رقم «2»**، إذ لاحظنا تفوقاً واضحاً للقوافي المطلقة التي اكتسبت طابعاً جمالياً يُنم عن براعة الشاعر، وكانت النتائج ما يأتي:

أن القافية **النونية** طغت في شعره على بقية القوافي وله فيها «25» بيتاً، وثانيها تأتي بعدها في الكثرة قافية «**التاء**» في «24» بيتاً، وثالثها «**القاف**» في «19» بيتاً، ورابعها «**الباء**» في «14» بيتاً، وخامسها «**الكاف**» في«10» أبيات،

(1) شعر تقي الدين السروجي: 42.
(2) ينظر: مدخل الى تحليل النص الأدبي: 80.
(3) موسيقى الشعر: 244.
(4) شرح تحفة الخليل: 307.
(5) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 69/1.

(6) قضايا الشعر في النقد الأدبي: 3.

وسادسها «**الدال والفاء**» في «9» أبيات لكل منهما، وسابعها «**الراء والميم**» في «5» أبيات لكل منهما، وثامنها «**اللام**» في «3» أبيات، وتاسعها «**العين والهاء والياء**» في بيتين.

جدول رقم «2»

القافية	عدد الأبيات
النون	25
التاء	24
القاف	19
الباء	14
الكاف	10
الدال و الفاء	9
الراء و الميم	5
اللام	3
العين و الهاء والباء	2

أما بخصوص الحركات التي نظم الشاعر قوافيه فقد كان يميل إلى الحركات الثقيلة أكثر من ميله إلى الحركات الخفيفة و« من يتأمل الشعر العربي يجد أرق قصائد مكسورات الروي في الغالب وأفخمها مضمومات في الغالب»[1].

اما البحور فهي تتألف من مقاطع عديدة ويمكن ملاحظة ذلك **من جدول رقم «3»**، فالأبحر الأربعة الأولى، الكامل والوافر والطويل والبسيط، تتألف من قطع كثيرة، فالكامل والوافر يتألف كل منهما من «12» قطعة و«18» نتفة، يليها الطويل والبسيط «20» قطعة و«8» نتفة، ثم الخفيف والمنسرح «18» قطعة و«6» نتفة، والسريع «16» قطعة و«6» نتفة، ثم مخلع البسيط «14» قطعة و«6» نتفة. وهذا يمكن ملاحظته من خلال تفعيلات البحر ومقاطعه.

جدول رقم 3

البحر	النتف	القطع
الكامل	18	12
الطويل	8	20
البسيط	8	20
الوافر	18	12
الخفيف	6	18
السريع	6	16
المنسرح	6	18
مخلع البسيط	6	14

المبحث الثاني: الايقاع الداخلي

ـ التكرار النغمي:

إلى جانب الموسيقى في شعر تَقِيّ الدِّين السروجي، تتضافر ظواهر صوتية أخر تتعلق بالوزن والقافية والمنضوية في الدراسات الحديثة ضمن التكرار الصوتي واللفظي نغماً خفياً رائعاً وجرساً موسيقياً يحققه الانسجام بين الوحدات اللغوية، يمكن ان نطلق عليه الموسيقى الداخلية، ويعرف بأنه « الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات

(1) جرس الالفاظ ودلالتها: 239.

ودلالاتها أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر»[1]: ويضم التكرار أو الترديد والتوزيع والترصيع والتشطير والتجنيس وتشابه الاطراف ورد العجز على الصدر والعكس والتبديل والمقابلة والطباق، وقد دلَّ تنويع السروجي لهذه الظواهر قدرته على إبراز ثروته اللفظية. وسنحاول الوقوف على بعض منها لرصد تأثير هذه الظواهر على المسار الإيقاعي في شعره.

ـ التكرار:

التكرار من الاساليب التي يراد به « تناوب الألفاظ والتراكيب والمعاني واعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصَّده الناظم»[2]، وان الغاية التي استخدمها الشاعر من اسلوب التكرار للتعبير عن افكاره، ومشاعره، واحاسيسه وبثها إلى المتلقي يسلط من خلالها « الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها»[3]. وفي الوقت نفسه يضيف على الوزن والقافية نغماً ايقاعياً، وشَّكلَ منه ايقاعات موسيقية متنوعة.

ومن خلال الاحصائية التي عملناها لشعر تَقِيّ الدِّين تبين لنا شيوع ظاهرة التكرار بنوعيه اللفظي والمعنوي في معظم شعره.

الأول: يعد التكرار اللفظي من أبسط انواع التكرار وأكثرها شيوعاً، وسنتناولها من حيث الاسم والفعل والحرف.

1. تجلى تكرار الاسم في شعر تَقِيّ الدِّين في كثير من قصائده ومن أمثلته تكرار اسم « النَّسِيْمِ »[4]:

بَعَثَ السَّلامَ مَعَ النَّسِيْمِ رسالةً

فَأَتَاهُ فِيْ طيِّ النَّسِيْمِ جَوابُهُ

ونرَاهُ يكررُ بعضَ الأَسماء المتجاورة تجاوراً أُفُقِيًّا، إذ يستدعيها بِمَحَلٍّ إعرابيٍّ مغايرٍ كما في لفظة « الحُبِّ» [5]:

يَا رَيِّسَ الحُبِّ أدرِكْني، فَقَد وَحلَتْ

مَراكبُ الحُبِّ بِي فِي بَحرِ أَشْوَاقِي

إذ وُظِّفَتْ لفظةُ «**الحُبِّ**» في صدر البيت مضافاً، وكذلكَ جاءَتْ «**الحُبِّ**» في عجزِهِ . ينادي الشَّاعرُ رئيس الحبِّ فيقولُ له: أدركني، فقد وحلتْ مراكب حبِّي في بحر أشواقي، وهنا يستعملُ ألفاظ البحر وما يُناسبها « ريِّس» و« مراكب» و« الوحل » و« البحر». وان هذا النوع من التكرار « لا يرتفع إلى مرتبة الاصالة والجمال إلى على يد شاعر موهوب، يدرك أنّ المعوّل في مثله لا على التكرار نفسه، وإنما على بعد الكلمة المكررة»[6].

ويتتالى هذا النمط من التكرار في اسم «القلب» و«الوصل» في قوله[7]:

قد ضلَّ قلبِي مِنْ طريقِ سُلُوِّهِ

فَدَلِيْلُهُ لا يَهتِدي لِمكَانِهِ

يا صاحبَ القلبِ الذي أفراحُهُ تُلهيهِ عن قلبي وعَنْ أحزَانِهِ

(1) قضايا الشعر المعاصر: 242.
(2) شعر تقي الدين السروجي: 27.
(3) المصدر نفسه: 36.
(4) قضايا الشعر المعاصر: 231.
(5) شعر تقي الدين السروجي: 43.
(6) شعر تقي الدين السروجي: 37.
(7) المصدر نفسه: 39.

كان اعتقادي أنْ أفوزَ بوصْلِهِ فَحُرِمْتُهُ وَرُزِقْتُ مِنْ هِجْرَانِهِ

كانَ الرُّقَادُ لِصيدِ طيفك حيلتي فَسلبْتَهُ وفَجعتَهُ بِعيَانهِ

ومنعتني أن أجتني من وصلهِ ثمرًا يطيبُ جناهُ قبلَ أوانِهِ

ضَمِنَ التلطُّفُ منكَ وصلِي فِي الهَوَى لَكِنْ أَطَالَ وَمَا وَفَى بِضَمَانِهِ

لقد سعى الشاعر من خلال الأبيات الشعرية الافصاح عن حالته الشعورية، وانفعالاته، باعتماده على مجموعة علاقات لغوية وابراز ما تحمله من دلالات وايحاءات للكشف عن البنية العميقة للنص وايصالها إلى المتلقي فيشاركه آلامه وأحزانهِ، نراه في البيت الأول يتحدث عن ضلال قلبه عن طريقه لذا فإنَّ الدليل لا يهتدي لمكانه. وفي البيت الثاني يستعمل أداة النداء فينادي الحبيبَ، فيقول: إنَّ كان يعتقدُ أنْ يفوزَ ويسعدَ بلقائِهِ ووصالهِ والقرب منه، ولكنّ النتيجة كانت على عكسِ ما أمَّلهُ إذْ هجرَهُ وابتعدَ عنهُ. ولجأ الشَّاعُر في البيت الرابعِ إلى النوم، ففيه يستطيع لقاءَهُ في الطَّيفِ، ولكنْ هذا لمْ يحدث أيضًا، لأنَّه لم يستطع النَّومَ، فخسرَ الوصال. وكانَ الحبيبُ قد مالَ إلى التلطُّفُ والكلام الجميل في معاملتهِ معهُ، من دون نتيجة. والشاعرُ هنا استعمل مصطلحَي «**الوصل**» و«**الضمان**» توجيهًا.

ونجد كثيراً من شعره يكرر فيها اسم « الهَوى » و« والقلب» و« الصدق» كما في قوله[1]:

أرَى أنَّ قدرِي في الهَوى دونَ عِشْقِهِ فَإنْ صَدَّ عَنِّي كانَ ذاكَ بِحَقِّهِ

وأزجُرُ قلبي عَنْ هَواهُ تَأدُّبًا فَتطمعنِي فِيهِ لَطافَةُ خَلْقِهِ

صَدقتُ لهُ في الودِّ، إذْ هوَ صَادقٌ فَصَحَّ الهَوَى مِنَّا بِصِدقِي وصِدقِهِ

عَلَى أنَّهُ رَضوَانُ قَلْبِيَ فِي الهَوَى وإنْ كَانَ في التَّحقِيْقِ مَالِكَ رِقِّهِ

إنّ تكرار لفظ « الهَوى » مسبوقاً بالجار والمجرور أَكسبَ الأَبيات دلالة إيحائية، وأَضفى عليها طابِعًا من الصِّدقِ النابع من القلب. لهذا نجد شاعرنا كثيراً ما يستخدم في شعره هذا الترديد للإفصاح عن مكنونات النفس.

ومثل هذا الضرب تجد قوله أيضاً من تكرار «**حكَى**» «**الأراكِ** [2]:

وَقَومكِ سَادةٌ عُرْبٌ كِرَامٌ حكَى الإحسانَ عنهُمْ كُلُّ حاكِ

(1) المصدر نفسه: 39.
(2) شعر تقي الدين السروجي: 37.

على وادِي الأراكِ لهُمْ خِيَامٌ أنارَ بِحُسْنِهَا وادي الأراكِ

هنا يمدحُ الشاعرُ حبيبَهُ، ويذكرُ أنَّ قومَهُ من خيارِ العرب، ومن المشهورينَ بالكرمِ والجود، وقد نُصِبتْ خيامهم للضيوفِ، فبدتْ آثارهم، وشهِدَ بذلك الناسُ.

ومنه تكرار اسم «**طُلوعٌ**» و«**نُزولُ**»[1]:

بِي طُلوعٌ أنَا بِهِ في نزولٍ وطلوعٌ بلا ارتفاعٍ نُزولُ

إن تكرار لفظ « **نزول**» بكامل حروفه، وباختلاف حركاته من جر إلى رفع أحدث تجانساً صوتياً، وايقاعاً حركياً، كما أن فيه الحاحاً على معنى النزول، وبعده النفسي، فالشاعر في استخدامه التكرار إنما اراد وراءه ايصال الفكرة إلى المخاطب.

ومن التكرار الإيقاعيِّ للفظة « صَدقتُ، صَادقٌ، بِصِدقِي، وصِدقِهِ» و« الهَوى، هَواهُ، الهَوَى، الهَوَى» « قلبي، قلْبِيَ» بأشكالهَا المختلفة خلقَ نغماً متكرراً، ومعاني متجددة. إذ نجده يشير بهذا التكرار الى اظهار موقف الذكريات والآلام والأحزان الذي يحمله الشاعر مع من أحبهم، بقوله: أنا مستسلمُ للمحبوبِ، وطوعُ أمرِهِ، فإنْ صدَّ عنِّي ورفضني كان مُحقًّا بذلكَ. وكنتُ أزجرُ نفسي ليبتعدَ عن أنْ حُبِّهِ تأدُّبًا، ولكنْ خُلقهِ يطمعني ويشدّني إلي في حُبِّهِ وعشقهِ. كنتُ صادقًا معهُ في الودّ، وبادرني الشعور نفسهُ في الودّ أيضًا، وكان من نتيجة ذلكَ أنْ كان حبُّنا صادقًا. وقلبي تبعًا له، راضيًا به، وفي الوقتِ نفسِهِ هو عبدٌ لهُ. وهنا توجيهُ في « **رضوان** » خازن الجنة و« **مالك** » خازن النار، وقد أدرك السروجي هذه القيمة الجمالية، فراح يستثمرها وفق هذا في قوله [2]:

أرَى أنَّ قدرِي في الهَوى دونَ عِشْقِهِ فَإنْ صَدَّ عَنِّي كانَ ذاكَ بِحَقِّهِ

وأزجُرُ قلبي عَنْ هَواهُ تَأدُّبًا فَتطمعنِي فِيهِ لَطافَةُ خَلْقِهِ

صَدقتُ لهُ في الودِّ، إذْ هوَ صَادقٌ فَصَحَّ الهَوَى مِنَّا بِصِدقِي وصِدقِهِ

عَلَى أنَّهُ رَضوَانُ قلْبِيَ فِي الهَوَى وإنْ كَانَ في التَّحقِيْقِ مَالِكَ رِقِّهِ

2. كان لتكرار الفعل حضورٌ فاعلٌ في التعزيز الإيقاعيّ عكس من خلاله التحولات الزمنية بأشكالها المتنوعة للتعبير عن مشاعره وعواطفه ليثير في المتلقِّي اللهفةَ والتَّرقُّبِ. وأول ما يشدنا من تكرار للفعل في صيغة الماضي « **جَرَى** » في قولِهِ[3]:

يا سَاعِيَ الشَّوقِ الذِي مُذْ جَرَى جَرَتْ دمُوعِي، فَهْيَ أعوانُهُ

(1) المصدر نفسه: 42.
(2) المصدر نفسه: 35.
(3) شعر تقي الدين السروجي: 39.

فالشاعر رسم من الفعل «جَرَى» صُورًا حقيقية ذات أبعاد نفسية عبر من خلالها عن حسرته وهمومه وعذابه. بعد مفارقة الحبيبُ له أخذ بالبكاء، وجرتْ دُموعه منهمرةً حزنًا عليهِ. وأيضاً تكرار «**كنت**» في قوله [1]:

فَلِمِثْلِ هَذَا اليَومِ كُنْت مُؤمَّلاً وإليهِ كنتُ على المَدَى مُتَشَوِّقَا

يردد الشاعر« **كنت** » مرتين، وهذا التكرار يشير من خلاله مدى شوقه إلى محبوبه، قائلاً: كنتُ آملُ أنْ ألتقي بك وأكونُ بقُربك، وقد صار اللقاءُ حقيقةً بلُقياك.

ومثل هذا نجده في تكرار «**أرَاكَ**» في نفس الشطر [2]:

أرَاكَ الحِمَى، مَا لِيْ أرَاكَ تَمِيْلُ ؟ أ هَزَّكَ عِشْقٌ أمْ جَفَاكَ خليلُ ؟

وقد اتخذ من تكرار الفعل« **أرَاكَ** » اداة يُنادي الشَّاعرُ شَجرَ الأراكِ فيُخاطِبُهُ: ما لي أراكَ تميلَ، هل هزَّكَ عِشقُ المحبوبِ أو جَفاكَ وابتعدَ عنكَ أحدُ أصدقائِك؟.

ومن تكرار نماذج صيغ الماضي المخلفة في شعر السروجي قوله[3]:

دُنيَا المُحِبّ وديْنُهُ أَحبابُهُ فإذَا جَفَوْهُ تَقَطَّعَتْ أسْبابُهُ

وَإذَا أتَاهُمْ فِي المَحبَّةِ صَادِقًا كُشِفَ الحِجَابُ لهُ، وعَزَّ جَنَابُهُ

ومتَى سَقَوْهُ شَرَابَ أُنْسٍ مِنْهُمُ رَقَّتْ مَعَانِيْهِ، وَرَاقَ شَرَابُهُ

وَإذَا تَهَتَّكَ لا يُلامُ، لأنَّهُ سَكرَانُ عِشْقٍ، لا يُفِيْدُ عِتَابُهُ

إنَّ دنيا الحبِّ وديْنُهُ هم أحبابُهُ، وهم إنْ قاطعوهُ أو ابتعدوا عنهُ تقطَّعتْ تلكَ الأواصر المبنيَّة على الحبِّ. وهو يُدركُ قيمة الصدق وأثره في توثيق عرى المحبَّة، وفي الوصول بالمحب إلى مقام الرضا ومتى سقوهُ شرابَ أنْسٍ فإنَّه يرقُّ، وعبارة "شراب أنس" من معاني الصُّوفية، فهو ما يحصل عند استجلاء طلعة المحبوب في قلب العارف صاحب الشهود.، أو " الحيرة والوله الذي يجعل السّالك صاحب الشهود حين مشاهدته لجمال المعشوق يستسلم"[4] . وإنْ عبثَ وتهتَّكَ فلا لومَ عليهِ أو عتبَ ؛ كون هذا السُّكرُ هو سُكر عِشْق المحبوب لا سكر حقيقيّ.

وقد يشكل اللفظ المتكرر لازمة تقوم بوظيفة الضبط الايقاعي المنتظم لموسيقى القصيدة، اذ نجده يكرر الفعل « **قل لهم**» في صيغة الامر [5]:

بِاللهِ إنْ سَأَلُوْكَ عَنِّي قُلْ لَهُمْ: عَبدِيْ وَمِلْكُ يَدِيْ وَمَا أعتقتُهُ

أَوْ قِيلُ: مُشتاقٌ إليكَ، فَقُلْ لهُمْ: أدري بِذَا، وأنَا الذي شَوَّقْتُهُ

(1) المصدر نفسه: 25 – 26.
(2) كشّاف اصطلاحات الفنون: 1543/2 .
(3) شعر تقي الدين السروجي: 29.
(4) المصدر نفسه: 33.
(5) المصدر نفسه: 32.

أقسَمَ عليهِ إنْ سألهُ النَّاسُ عنهُ أنْ يقول لهم إنني عبدٌ لهٌ، وكلُّ ما ملكتهُ من مالٍ وجاهٍ فهو تحتَ يديهِ طَوعُ أمرهِ، وإنْ قالوا لهُ: إنني مشتاقٌ إليهِ، فقلْ لهمْ: إنني أعرفُ هذا جيِّدًا، بل أنا الذي شوَّقتهُ. وقوله[1]:

فَلَمْ يبْقَ لِيْ مِمَّا تشَوَّقتُ مُهْجَةٌ ولَمْ يَبْقَ لِيْ مِمَّا بَكيْتُ دُمُوعُ

فالشاعر يكرر « **فَلَمْ يبْقَ لِيْ مِمَّا** » لمْ تبقَ لي مهجةٌ من كثرةِ اشتياقي للحبيبِ، بل جفَّتْ دموعي من كثرة حزني على فراقهِ، وهذا يدل على ان الموسيقى اللفظية وسيلة مهمة لنقل المشاعر والعواطف والانفعالات النفسية.

ومن أمثلة تكرار فعل الأمر «**امْشِ**» في قوله[2]

ثُمَّ قالَ : امْشِ لِيْ عليهِ سريعًا كيفَ أمْشِي، وما أَنَا باخْتِيَارِي ؟

قال لي: اِمْشِ سريعًا، فأجاب : إنه لا يستطيع ذلك؛ لأنَّ هذا لمْ يكن باختيارهِ.

والسروجيُّ بهذا يحاول أن يجعل للتكرار وظيفة جمالية؛ لأنها تقوم بمثابة المولّد للصورة الشعرية، وفي الوقت نفسه الجزء الثابت، أو العامل المشترك بين مجموعة من الصور الشعرية مما يحمّل الكلمة دلالات، وايحاءات جديدة في كل مرة، وتعكس في الوقت نفسه الحاح الشاعر على دلالة معينة تختزل موقفه الجمالي[3] وبذلك يُعدُّ الفعلُ طريقة للتنفيس عن المكبوت الداخلي للشاعر.

3. ومن تكرار الحرف؛ « يرى بالي أن المادة الصوتية تكمن فيها امكانيات تعبيرية هائلة؛ فالأصوات وتوافقها، والعاب النغم والايقاع، والكثافة والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة» [4].

ومن استخدام اداة الاستفهام «**كم**» قوله[5]:

وَكمْ تُرِيْنِيَ مِنْ مَيْتٍ، وذاكَ أنَا وكمْ تُحَدِّثُ غيْرِي وَهْيَ تَعْنِيْنِي

الحبيبةُ تتحدَّث عن الإنسان الميت، وفي الحقيقة أنا الميت في حُبِّها، وتُحدِّثُ الآخرينَ وهي تعنيني في حديثها، على المثل المشهور" إياكَ أعني واسمعي يا جارة "

ولنتمعن في تكرار « **كَمْ حارَ**» « **وكَمْ عِتابٌ**» « **وكَمْ رسائِلْ**» في قوله من موشحةٍ له[6]

هواهُ مِنْ أشْكلِ المسَائِلْ كَمْ حارَ في وصْفِهِ فقِيْهْ

وفيهِ ما تنفعُ الوَسَائِلْ أخشَاهُ جُهْدي وأَتَّقِيْهْ

وكَمْ عِتابٌ وكمْ رسائِلْ أعِدّهَا حينَ أَلْتَقِيْهْ

(1) ينظر: الصورة الشعرية عند ابي القاسم الشابي: 47.
(2) علم الاسلوب مبادئه واجراءاته: 27.
(3) شعر تقي الدين السروجي: 41.
(4) المصدر نفسه: 53.
(5) ينظر: التكرير بين المثير والتأثير: 136.
(6) شعر تقي الدين السروجي: 37 .

يَهْتَزُّ مِنْ نشْوةِ الدِّنانِ كأنَّمَا لَحظُهُ مدام

وتَعْتري سكتةُ اللِّسَان يَعُودُ لا يفصِحُ الكَلام

أما هواهُ فهو من المسائل المشكلة في الفقه، وقد حار الفقهاء في وصفهِ، ولا تنفعُ الوسائلُ في تبيانهِ، وقد هيَّأتُ لهُ رسائلَ كتبتُها مع عتابٍ كنتُ قد أعددتُها قبل لِقائِهِ. وهو يهتزُّ من نشوة الخمرِ حتَّى كأنَّ نظراتِ السَّاحرة خمرٌ تُسحرُ بها النَّاسَ، وتعتري لسانهُ سكتةٌ تجعلهُ غير قادر على الكلام، هذا التكرار للاستفهام في عدة تركيبات، يعدُّ مفتاحاً للفكرة التي كانت مسيطرة عليه. وهو يحب ان ينقله إلى نفوس مخاطبيه، ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار[1].

ومن تكرار حرف «الصاد» وما يحمله من ايقاع موسيقي متنوع قوله[2]:

صَدقتُ لهُ في الودِّ، إذْ هوَ صَادقٌ فَصَحَّ الهَوَى مِنَّا بِصِدقِي وصِدقِهِ

وهكذا يتبين من ذلك أنّ الشاعر في تكراره لحرف الصاد وما يحمله من جرس موسيقي حاد خلق نوعاً من التلوين الموسيقي والشعري وايصالها إلى المتلقي، ومما زاد من الايقاع الموسيقي استخدامه للتضعيف كما في «**الودِّ، فَصَحَّ، مِنَّا**» من خلال قوله: كنتُ صادقًا معهُ في الودّ، وبادرني الشعور نفسهُ في الودّ أيضًا، وكان من نتيجة ذلكَ أنْ كان حبُّنا صادقًا.

ـ الجناس:

يعد الجناس نوع من اسرار البلاغة، هذا ما أشار اليه القدماء في دراساتهم القديمة[3] فقد عده العلوي « من ألطف مجاري الكلام ومن محاسن مداخله»[4] وعده التنوخي في كتابه الاقصى القريب لوناً من ألوان التكرار[5]، وهذا الضرب من التكرار سواء كان جزئيا أو كلياً مؤكداً للنغم « يدفع الذهن إلى التماس معنى تنصرف اليه اللفظتان بما تثيره من انسجام بين نغم التشابه اللفظي ومدلوله على المعنى في سياق البيت»[6]، وهذا ما أكده دارس آخر، إذ رأى أنّ « الانسجام هو سرّ الجمال. والجناس لما فيه من عاملي التشابه في الوزن والصوت، من أقوى العوامل في إحداث هذا الانسجام. وسر قوته كامن في كونه يقرب بين مدلول اللفظ وصوته من جهة، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ ـ بما يسبغه عليه من الدندنة ـ من جهة اخرى» [7] وعلى قلة شعر السروجي، نجد شيوع هذا الضرب من البديع اللفظي في شعره، فهو يأتي عفو الخاطر دون تكلف، والجناس ضربان: جناس تام، وآخر غير تام «ناقص» وما يهمنا هنا توظيفه لهذا الضرب البديعي بحيث يكون له أثر جليّ في تشويق النفس، وتنشيط الفكر، للوقوف على المراد من اللفظين المتشابهين.

واقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى الآتي:

1ـ الجناس التام: وهو اتفاق اللفظين « في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها، وترتيبها» [8]. ما وقع فيه تجانس تام بين الكلمتين في اللفظ دون المعنى، كما في قوله[9]:

(1) منهم: عبد القاهر الجرجاني في اسرار البلاغة، وابو هلال العسكري في كتاب الصناعتين، والسكاكي في مفتاح العلوم، وابن رشيق القيرواني في العمدة وغيرهم.
(2) الطراز: 2/ 185.
(3) ينظر: بناء الاسلوب في شعر الحداثة: 112.
(4) جرس الالفاظ ودلالتها: 284.
(5) المرشد الى فهم أشعار العرب: 2/ 262.
(6) الايضاح في علوم البلاغة: 288.
(7) شعر تقي الدين السروجي: 26.
(8) المصدر نفسه: 39.
(9) الايضاح في علوم البلاغة: 290.

بَعَثَ السَّلامَ مَعَ النَّسِيْمِ رسالةً فَأَتَاهُ فِيْ طيِّ النَّسِيْمِ جَوابُهُ

لقد تمت المجانسة بين كلمتي «النَّسِيْمِ» الأولى و«النَّسِيْمِ» الثانية، في أنواع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها، ومختلفة عنه في المعنى، اذ معنى الأولى تعني بعثَ السَّلامَ رسالةً مع النسيمِ، أما الثانية فتعني: فكان أنْ جاءَهُ الجوابُ في طيِّ النسيم.

وقال[1]:

قِيْلَ: لا بُدَّ أنْ يَزُولَ سَرِيْعًا قُلْتُ : أَخْشَى أَزولَ قبل يَزولُ

يزول: يذهب وينقضي، والثانية بالمعنى نفسه. والمعنى: لا بدَّ أنْ يزول وينقضي سريعًا، فقال: أخشَى أنْ أموتَ قبلَ أنْ ينقضي.

2 ـ الجناس الناقص: وهو ما اختلف في واحد من الأمور الأربعة سُمّيَ ناقصاً[2] فله امثلة كثيرة في شعره، نذكر منها قوله[3]:

كمْ قُلِّبتْ فيهِ القُلُوْبُ علَى الثَّرَى شَوقًا إليهِ، وقُبِّلَتْ أعْتَابُهُ

فقد جانس الشاعرُ بين كلمتي « قُلِّبتْ » الأولى و« قُبِّلَتْ» الثانية في ترتيب الحروف، وقد أحدث تنويعاً بالتماثل والتباين مما زاد الايقاع جمالاً حيث وقع تغاير بين المتماثلات فقد احدث الشاعر تغييراً صوتياً واحداً من حيث استبدال « الباء» مما أدى إلى التغير الدلالي فالأولى من الفعل « تقلَّبَ »، والثانية من التقبيل.ما اختلفت فيه الكلمتان المتجانستان في أنواع الحروف، كقوله [4]:

عيني لِفَقْدِكَ قَد بَكَى إنسَانُها وَجَفَا الكَرَى شَوقًا إلى إنسانِهِ

تمت المجانسة بين «إنسَانُها» الأولى «إنسانِهِ» الثانية، فالأولى: هي إنسان العين وجمعه أَناسِيُّ، وهو المِثال الذي يرى في السَّواد. والثانية: الإنسان العادي: من البشَر. وايضاً المجانسة بين « زمانِهِ» و« كِتمَانِهِ » في القصيدة عينِها:

عندي هوىً لك طالَ عُمْرُ زمانِهِ

لمْ يَبقَ لِي صَبرٌ عَلى كِتمَانِهِ

فقد اختلفا في نوع الحرف الأول، مما أدى إلى الاختلاف في المعنى؛ فالأولى بمعي: الوقت، والثانية بمعنى: السر، ومعناه: إنَّ عندي حبٌّ لك قديم، ومن زمنٍ بعيد، ولكنَّني لا أستطيعُ صبراً على أنْ أكتمَه. ومثله نجده في قوله[5]:

سَأُوْدِعُكَ السِّرَ الذي قد كتمتُهُ وأُعْلِمُكَ الأمرَ الذي قد عَلِمْتُهُ

3ـ الجناس المحرف: هو «الذي تتشابه حروفه وتختلف حركاته»[1]، والاختلاف قد يكون في الحركة فقط، كـ« **يَزُولَ ويَزولُ**»[2]:

(1) شعر تقي الدين السروجي: 26.
(2) المصدر نفسه: 43.
(3) المصدر نفسه: 27.
(4) الايضاح في علوم البلاغة:290.
(5) شعر تقي الدين السروجي: 39 .

قِيْلَ : لا بُدَّ أنْ يَزُولَ سَرِيْعًا قُلْتُ : أخْشَى أَزولَ قبل يَزولُ

تمت المجانسة بين كلمتي « **يَزُولَ** » الأولى و« **يَزولُ** » الثانية، في أنواع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها، ومختلفة عنه في تشكيل الحرف الأخير، فالأولى بمعنى « يذهب وينقضي » والثانية بالمعنى نفسه. والمعنى: لا بدَّ أنْ يزول وينقضي سريعًا، فقال: أخشَى أنْ أموتَ قبلَ أنْ ينقضي.

والاختلاف قد يكون في الحركة فقط، ومثل هذا الضرب نجده بين كلمة « **نزولٍ**» و« **نُزولُ**» في قوله[3]:

بِي طُلوعٌ أنَا بِهِ في نزولٍ وطلوعٌ بلا ارتفاعٍ نُزولُ

الطلوع مرضٌ أصاب الشَّاعر، عُرِفَ في عصرهِ . « **نزولٍ** » الأولى تعني الضُّعف والفتور في جسمهِ، والثانية عكس طلوع. أي إنَّ وجود هذا المرض ليسَ فيه صحَّة لي بل فيه تدهورٌ.

وأيضاً في قوله «سِنَةٌ» و«سَنَهْ»[4]:

وما أتَتْنِي بِطَيْفِهِ سِنَةٌ إلاَّ تَمَنَّيْتُ أنْ تكُونَ سَنَهْ

فهما كلمتان متجانستان لفظاً مختلفتان معنى، فالأولى بمعنى: مدة قليلة من النوم، والثانية بمعنى السنة، والاختلاف وقع بينهما في حركة الحرف الأول، والمعنى إن الشاعر تمنى أن تدوم هذه اللحظة من النوم لتكون سنةً كاملةً.

ـ رَدُّ الأَعجاز على الصدور:

وهو من المحسنات اللفظية، وفيه يستثمر الشاعر طاقته الايقاعية المواكبة للتهيؤ والتوقع، ويعرفه ابن رشيق بأنه « رد اعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضه على البعض ويسهل استخراج قوافي الشعر، إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة»[5] يحقق هذه القيمة الصوتية المهمة التي تتآزر مع الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، ثم يصاحب هذا التشكيل الصوتي وظيفةٌ داخليةٌ أو أكثر تُناط ـ في الغالب ـ بسياق البيت، « أن نأتي بلفظين مكررين أو متجانسين فنجعل أحدهما في أول الجملة والآخر في آخرها، أو أن يكون أحدهما في الشطر الأول من الشعر والثاني في الشطر الآخر، لأن اللفظتين قد تكونان من معنى واحد ومن مادة واحدة»[6]. ولهذا الفن قيمته الفنية يلجأ اليه الشاعر لتحقيق تماسكاً وقوة في النظم، وتوحيد نغمته الموسيقية والايقاعية وقد اهتمَّ السروجيُّ بهذه الظاهرة الصوتية مستغلاً امكاناتها الايقاعية والدلالية في صور متعددة.

1ـ ان توافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النص الأول كقوله[7]:

عيني لِفَقْدِكَ قَد بَكَى إنسَانُها وَجَفَا الكَرَى شَوقًا إلى إنسانهِ

فالقارئ عند سماعه لهذا البيت يتبادر إلى ذهنه بأن يكونَ عجزُهُ عائداً على صدره لوجود علاقة لفظية تدل على إعادتِهِ، فالشاعرُ في الشطر الأَوَّلِ يذكُرُ «**إنسَانها**»، فيتبادر إلى ذهن القارئ مباشرة أَنَّ تَتِمَّةَ البيتِ تَتَمَثَّلُ في إعادة كلمة

(1) شعر تقي الدين السروجي: 39 .
(2) المصدر نفسه: 42 .
(3) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: 3/2.
(4) البلاغة فنونها وافنانها:09
(5) شعر تقي الدين السروجي: 43.
(6) المصدر نفسه: 43.
(7) شعر تقي الدين السروجي: 27 .

«**إنسانهِ**» . ثم تبرز القيمة الدلالية في وقوع اللفظ نفسِه بمثابة الإطار المحدد لصورةٍ تجمع علاقةً بين: إنسان العين والإنسان العادي، وهذا مثالٌ آخر لشعر السروجي يمزج فيه بين رد الصدر على العجز والجناس، فيشيع في كلامه جمالًا .

2ـ ومنه ما توافق أوّل كلمة في البيت اخر كلمة في البيت نفسه، ومن قول الشاعر وهذا ما نجده في قوله [1]:

سَقَاكِ الغَيثُ مِن دارٍ وَحْيٍّ فَكَمْ صَبٍّ بِأدمُعِهِ سَقَاكِ

حرص الشاعر في هذا البيت على تقوية عنصر الموسيقى، فنجده يعيد لفظة « **سَقَاكِ** » الواردة في بداية الشطر الأول يعود ليختتم بها عجزه،. فالتكرار الصوتي في الكلمتين أضفى جمالاً بين صورتين، صورة الغيث الذي ينزلُ من السماءِ ليسقي الأرض قد سَقَى داركَ وحيَّكَ، وصورة الأحبابِ الذين بكوا لأجلك، فكانتْ دُموعُهُمْ كبيرة فهذا ماء، وهذا ماء، لكن ما أبعد الفرق بينهما.

أمَّا في قولهِ:

كَفَى ما جَرَى مِنْ دمعِ عَيْنَيَّ بِالبُكَا وعِشْقِي علَى قلبي جَرَى منهُ ما كفَى

نَرَى في هذا الترديد نَغَمًا مُوسيقيًا يربط بين صدر البيت وعجزه يؤدِّي إلى حركة ذهنية تسترعي الانتباه عن طريق اختلاف المعنى، صورة بكاء العين لأجل الحبيب كثيراً، وصورة العشق فلم ينقطع عنه أبدًا.

قوله[2]:

سَألْتُ طبيبَ الحَيِّ : مَاذا دَواؤُهُ ؟ فَرَقَّ لِحالِي نظرة إذْ سَألْتُهُ

فالتصدير هنا بـ « سَألْتُ » يعود ثانية في القافية ليبرز الحزن لدى الشاعر والطبيب في الوقت نفسه؛ وتكمن القيمة الفنية الجمالية له فيما تحققه الموسيقى الداخلية من خلال تكرار الألفاظ الدالة عليها في ترتيب يتآزر فيه شطرا البيت، بتلاؤم موسيقي واضحٍ.

1ـ الطباق:

وهو «الجمع بين معنيين متضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة»[3] وعلى الشاعر أن يأتي به « سهلاً، خفيف الروح، قليل الكلفة، يكون أرسخ في السمع، وأعلق في القلب»[4]. فهو الذي يصف الشيء المتحدث عنه إزاء الضدين المتقابلين[5] من أجل «تقوية الجرس وايجاد انسجام بين اللفظ والمعنى»[6] وقد وَظَّفَهُ الشَّاعرُ في غزله واستعملهُ على سليقته، مِن غيرِ تكلُّفٍ أو استكراه.

ومن أَمثلتِهِ مُطابِقًا بينَ «الوفا» و«الجفا» قوله[7]:

مُعامَلَةُ الأَحبَابِ بِالوصْلِ والوفَا فَدَعْ يا حَبيبِي عَنكَ ذَا الصَّدَّ والجَفَا

(1) أنوار الربيع في أنواع البديع: 31/2.
(2) العمدة في محاسن الشعر ونقده:11/2.
(3) ينظر: أسس النقد الادبي: 447.
(4) المرشد الى فهم اشعار العرب: 2/ 277.
(5) شعر تقي الدين السروجي: 34.
(6) المصدر نفسه:43.
(7) شعر تقي الدين السروجي: 43 .

فالشاعر هنا عقد مقارنة بين دالين لهما إيقاعهما الدلالي «الوصْلِ والوفَا»، «الصَّدَّ والجَفَا»، ليبين حاله مع حبيبه المخالف له دائماً، فهو يسير معه على خلاف المقصود ليعرب عن حبه وشوقه لمن يحبه ويهواه، لان الأحبابَ يتعاملون فيما بينهم باللقاءِ والوصالِ والوفاءِ، ولكنَّكَ يا حبيبي تعاملني بصدِّكَ عنِّي ومقاطعتي ومفارقتي.

وطابق الشاعر بين «السُّخْطِ والرِّضَا» و« الغَدْرِ وَالوَفَا» في القصيدةِ نفسها ليبين استسلامهُ للمحبوبِ ذروتهُ وهو يفديهِ بنفسه في أحوال السُّخط والرِّضا، كما أنَّ عُذرهُ مقبولٌ سواءٌ كان وفيًا معهُ أو غادرًا به! قوله:

فَدَيتُكَ مَحبوبًا عَلَى السُّخْطِ والرِّضَا وعذرُكَ مَقْبُوْلٌ عَلَى الغَدْرِ وَالوَفَا

وطابق الشاعر بين «**الفرح والحزن**» و«**والوصل والهجران**» في قوله[1]:

يا صاحبَ القلبِ الذي أفراحُهُ تُلهيهِ عن قلبي وعَنْ أحزَانِهِ

كان اعتقادي أنْ أفوزَ بوصْلِهِ فَحُرِمْتُهُ وَرُزِقْتُ مِنْ هِجْرَانِهِ

الشاعرُ هنا يشعرُ بالحزن، فقد اعتقدَ أنهُ سيحظى بوصلِ الحبيب ويجتمعُ معهُ، ولكنَّ هذا لم يحدث، بل حُرِمَ ذلكَ بعدَ أن هجرَهُ .

واستدعى الطباق لتوضيح حاله في عشق محبوبه، فقد كَتَمَ هَواهُ في قوله[2]:

كان اعتقادي أنْ أفوزَ بوصْلِهِ فَحُرِمْتُهُ وَرُزِقْتُ مِنْ هِجْرَانِهِ

ووَظَّفَ الطِّباقَ في عتابِ حبيبهِ، وحَرَصَ على أن يمشي أمام جنازته وخلفها بقوله[3]:

بِاللهِ إنْ حَضَرَتْ لَدَيْكَ مَنِيَّتِي وَشَهِدْتَ مِنْ رُوحِي الغَداةَ حِمَامَهَا

فَكُنِ الوَفِيَّ لَهَا، فَأَنتَ قَتَلْتَهَا وَتَمَشَّ خَلْفَ جَنَازَتِي وَأَمَامَهَا

يُخاطبُ حبيبَهُ بالقول: إنْ حضرتْ منيَّتي عند الموت فكنْ أنتَ وفيًّا لروحي التي ستصعدُ إلى عنان السَّماء، لكونِكَ أنتَ الذي قتلتَها، واحرصْ على أن تمشي أمام جنازتي وخلفها.

2ـ المقابلة:

وهي من الفنون المعنوية ومعناها «أن يؤتى بمعنيين متوافقين، أو معان متوافقة، ثم بما يقابلها على الترتيب»[4]، والقيمة الفنية لها تكمن في اعطاء «أول الكلام ما يليق به أولاً، وآخر ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه»[5]، ويختص هذا المحسن بطباق التراكيب المتضادة في العمل الأدبي. وقد وَظّفَ السروجي هذا الفن في

(1) المصدر نفسه:40.
(2) بغية الايضاح: 13/4.
(3) العمدة في محاسن الشعر ونقده: 15/2.
(4) شعر تقي الدين السروجي:34.
(5) المصدر نفسه: 35 .

غزله، ليعقد مقارنة بين حالتين متناقضتين، حاله وحال محبوبه الذي ملك عليه قلبه، وقابل بين «الوصْلِ والوفَا» و«الصَّدَّ والجَفَا» مقابلةً توضحُ سببَ عشقه وحبه، يقولُ[1]:

مُعامَلَةُ الأَحبَابِ بِالوصْلِ والوفَا فَدَعْ يا حَبيبِي عَنكَ ذَا الصَّدَّ والجَفَا

وأيضًا قَابَلَ بين «**أقبحَ الإعراضَ**» و«**أحسَنَ الإقبالَ**»، وقوله[2]:

فَمَا أقبحَ الإعراضَ عَمَّنْ تُحِبُّهُ وما أحسَنَ الإقبالَ منهُ وألطفَا

فالشاعرُ عَقَدَ مقابلةً بيَّنَ فيها بأنَّ منَ القبيحِ أنْ تُعرضَ عن الحبيبِ وتبتعدَ عنهُ، وجميل أن تقبلَ عليه وتلتقي به .

وقوله [3]:

بِي طُلوعٌ أنَا بِهِ في نزولٍ وطلوعٌ بلا ارتفاعٍ نُزولُ

هنا جناس، ذلك فـ«طُلوعٌ» في صدر البيت مَرَضٌ يُصيبُ الجلد، أما في العجز فبمعنَى الصُّعُود والارتفاع، فهو يُشيرُ إلى أنَّهُ مريض بسببهِ!

وأيضًا قَابل بين الفعلينِ المُضارعين «**يَسْبقُ**» و«**تَخَلَّفَ**» في قوله[4]:

تَقَدَّم شَوقي يَسْبقُ الدَّمع جاريًا إليكَ، ولكنْ عنكَ صبري تَخَلَّفَا

لقد سبقَ شوقي جريًا إليكَ الدَّمعَ، أما صبري فقد عُدِمَ وتأخَّرَ.

3ـ التصريع:

يعدُّ التصريع من الفنون البديعية المُحَقِّقَةِ للموسيقى الداخلية، ومعناه بوصفه أداة تشكيلية تُضيفُ للايقاع الشعري طاقةً جديدةً، مما يترك آثاره التَّرنُّميَّة في آذان المستمعين « ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته»[5] وقد عدَّهُ ابنُ الاثير «بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور»[6]، وسببه «مبادرة الشاعر القافية لِيُعلَم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أول الشعر»[7] ولعل حازماً القرطاجي من بين القدماء الذين أشاروا إلى جمالية التصريع «حيث يكون له في أوائل القصائد طلاوة وموقع في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء اليها، لمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك»[8] ولا يجب أن ننظر إليه كما يقول جاري «Gurry» على أنه مجرد حقيقة سيكولوجية، لأنه عنصر إبداعي شأنه في ذلك شأن جميع العناصر الإبداعية الأخرى»[9]، وقد جاء السروجي في انتاجه الشعري متضمناً لهذا المحسن البديعي، فمن ذلك قوله متغزلاً[10]:

(1) شعر تقي الدين السروجي:39.
(2) المصدر نفسه: 35 .
(3) العمدة: 173/1.
(4) المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر: 242/1.
(5) العمدة: 174/1.
(6) منهاج البلغاء:283.
(7) ينظر: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: 33.
(8) شعر تقي الدين السروجي: 35 .
(9)المصدر نفسه:39.
(10)المصدر نفسه:42.

يَا مَرحَبًا بِقُدُومِ جِيْرَانِ النَّقَا كَملَ السُّرورُ بِهِم وَطَابَ المُلْتَقَى

وقد تَمَثَّلَ التصريعُ في عروض البيت « **النَّقَا** » التابعة لضربه « **المُلْتَقَى** »، وقد استطاعَ الشَّاعرُ بهذا التصريع بين الشطرين أن يخلقَ تنسيقًا صوتيًا جماليًا، ومكَّنَ الإيقاعَ مِنَ الثبوتِ والتَّوثُّبِ.

والأمر نفسه اذا جئنا إلى قافية اللام[1]:

أَرَاكَ الحِمَى، مَا لِيْ أَرَاكَ تَمِيْلُ ؟ أ هَزَّكَ عِشْقٌ أمْ جَفَاكَ خليلُ ؟

فَنَجِدُ أنَّ الشاعر قد وَظّفَ التصريعَ في مطلع القصيدة «تَمِيْلُ؟» التابعة لضربه «خليلُ؟»، فجاء التصريع تلقائياً، وهذا ما منحه جمالاً وروعةً، وهو راجعٌ إلى طبيعة الموقف الشعوري الذي انتاب الشاعر وهو ينادي شَجرَ الأراكِ.

وقوله أيضاً[2]:

وما أَتَتْنِي بِطَيْفِهِ سِنَةٌ إلاَّ تَمَنَّيْتُ أنْ تكُونَ سَنَهْ

وقال[3]:

أرَى اللَيَالِيَ والأيَّامَ تَجذِبُنِي بِحَبْلِ عُمْرِي إلى قَبري وتُدنِيَنِي

أحسَّ الشَّاعُر أنَّ الليالي والأيام تمرُّ وتنقضِي، وتكون نهايته الموت الحتميّ، وتذهب لذَّاتُ الحياةِ ونعيمها، وعبارة «حبل عمري» استعارة جميلة.

وأبانَ عن اهتمام كبير يوليه لِمَطالع قَصائده، مُحَقِّقًا بذلك مطلباً جمالياً عرفه القدماء في اهتمامهم ببناء البيت المفرد حتى يستدعي أوله آخره، وهو بذلك يصدر عن حس جمالي راق؛ إذ يتمكن من التوفيق بين الاصيل والمعاصر، مبدعاً تشاكلاً فنياً هو من خصائص اللغة الشعرية التي تجعل من الشاعر مهندس أصوات[4] .

الخاتمة والنتائج:

حاولنا من خلال دراستنا للبنية الايقاعية في شعر تقيِّ الدِّين السروجي أنْ نَقِفَ على الموسيقى الداخلية والخارجية، وقطفنا من ديوانه باقات أزهار متنوعة، وقَد سلَّطتُ الضوءَ على الايقاع الموسيقي لشعره، الذي جاءَ صافيًا عذبًا رقيقًا، مشحونًا بالتشكيلات الإيقاعيَّة المتنوّعة، لرقَّةِ طبعِهِ، وسُمُوِّ إحساسِهِ.

وخلصتِ الدراسةُ إلى جملةٍ مِنَ النتائجِ الآتية:

1 ـ في بحثنا عن الوزنِ أَوضَحنَا أَنَّ البحورَ التي استعملها الشاعر وكانتْ مهيمنَةً على شعرِهِ تمثلتْ بالكامل والطويل والسريع والوافر والخفيف والبسيط ثم مخلع البسيط والمنسرح، وهي بحور نعتناها بالمركزية، وهذا يعني أَنَّهُ سارَ على منهجِ الخليل الفراهيديِّ، مُلتزمًا بقوانينه المعروفة.

(1) المصدر نفسه:41.

(2) ينظر: دليل الدراسات الاسلوبية: 91.

* الرقعة ضمن وحدة الاعظمية المركز التابعة للمديرية العامة لتربية بغداد – الرصافة الاولى.

4) ينظر الايضاح: الخطيب القزويني، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ط4، 1395هـ، 433

2 ـ في مجال القافية التي تُعدُّ جُزءًا مهمًّا من الإيقاع الشِّعريِّ رَصَدنا وُرود شعر السروجي على نَمَطَين من القافية، وهما القافية المقيدة والقافية المطلقة، ولاحظنا تفوقًا واضحًا للقوافي المطلقة إنها اكتسَتْ طابعًا جماليًّا عكسَتْ حالته النفسية في اظهار العواطف الجياشة ممن كان يهواه.

3ـ وبخصوص استعمالهِ حروفَ الهجاء رويًا لأبياتهِ، فقد رأينا أنَّه اختارَ من هذهِ الحُروفِ في كُلِّ قصيدة الحرفَ الذي يتناسبُ وتجربته الشِّعريَّة، وكان حرفُ النُّون من أكثر الحروف التي طغت في شعره على بقية القوافي، ثم « التاء» و« القاف» و«الباء» و« الكاف» و«الدال والفاء» و«الراء والميم» و« اللام» و« العين والهاء والياء» .

4 ـ وفي دراستنا للموسيقى في شعر تقي الدين السروجي، تضافرت ظواهر صوتية أخر تتعلق بالوزن والقافية والمنضوية في الدراسات الحديثة ضمن التكرار الصوتي واللفظي نغمًا خفيًا رائعًا وجَرسًا موسيقيًّا يُحَقِّقُهُ الانسجام بين الوحدات اللغوية اطلقنا عليه الموسيقى الداخلية والمتمثلة بالتكرار والجناس ورد الاعجاز على الصدور والطباق والمقابلة والتصريع، وقد استثمر الشاعرُ ذلك لِيُعبِّرَ عن الحالة النفسية التي كان يعيشها.

آملُ أنْ أكونَ ـ في بحثي هذا ـ قد وُفِّقتُ في دراسة تجربته الشعرية، أو على الاقل فَتَحتُ البابَ أمام غيرِي من المهتمين لإعادة دراسته مرة أخرى وتقويمه.

المَصادرُ والمراجعُ

1. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: مدخل لغوي اسلوبي، محمد العبد، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988م.
2. أدب العرب في عصر الجاهلية، حسين الحاج حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984.
3. الأدب في العصر الأيوبي: د، محمد زغلول سلام، دار المعارف، الاسكندرية، 1990م.
4. أسس النقد الادبي عند العرب: د. أحمد أحمد بدوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1996،
5. أصول النقد الادبي: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994م.
6. الأعلام : خير الدين الزركلي (ت 1396هـ)، دار العلم للملايين، ط4، بيروت، 1979م.
7. انوار الربيع في أنواع البديع: السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ط1، 1969م.
8. الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع: جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني (ت739هـ)، وضع حواشيه ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط1، 2003م ـ 1424هـ.
9. بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة(علم البديع): عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مكتبة الاداب، 19997.
10. بناء الاسلوب في شعر الحداثة: محمد عبد المطلب، دار المعارف، ط2، 1995م.
11. البيان والتبيان: لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت252 هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998م.
12. التكرير بين المثير والتأثير: د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب، ط1، 1978م.
13. جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدى هلال، بغداد، دار الرشيد للنشر،1980م.
14. دليل الدراسات الاسلوبية: جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1984، 91.
15. الدليل الشّافي والمستوفي بعد الوافي: ابن تغري بردي (ت 874هـ)، تحقيق فهيم محمد شلتوت، جامعة أم القرى، مكة المكرّمة، 1983 م .

16. ديوان ابن النقيب الفقيسيّ، الحسن بن شاور، جمع وتحقيق ودراسة د. عباس هاني الچرّاخ، دار تموز ورند، 2012م.
17. ذيل مرآة الزمان: اليونيني (ت 726هـ)، مجلس المعارف العثمانية، الهند، 1954. 1955م.
18. شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية، أبو العرفان محمد ابن علي، تح: فتوح خليل، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2000.
19. شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي: عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط2، 1975.
20. شعر تقيّ الدين السروجيّ، جمع وتحقيق ودراسة الدكتور عباس هاني الچرَّاخ، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1431هـ/2010م
21. الصبغ البديعي في اللغة العربية: أحمد ابراهيم موسى، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1969م،
22. الصورة الشعرية عند ابي القاسم الشابي: مدحت الجبار، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، 1984،
23. الطراز المتضمن لاسرار البلاغة: يحيى بن حمزة بن علي ابن ابراهيم العلوي اليمني، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2002م.
24. عقد الجُمان في تاريخ أهل الزمان: بدر الدين محمود العيني (ت 855 هـ)، تحقيق محمد محمد أمِيْن، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988 م .
25. علم الاسلوب مبادؤه واجراءاته، صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992،
26. علم البيان والبديع: فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط10، 2005.
27. العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، حققه وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت ـ لبنان، 1972م.
28. عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق، عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط2، 2005م.
29. عيون التواريخ: محمد بن شاكر الكتبي (ت 764هـ)، تحقيق د. فيصل السامر ونبيلة عبد المنعم داود، بغداد، 1984م.
30. فواتُ الوفيات والذيل عليها: محمد بن شاكر الكتبي (ت 764هـ)، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1973م.
31. في النقد الادبي: دار المعارف، القاهرة، ط7، 1962م.
32. قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة، ط3، 1967م.
33. قضايا الشعر في النقد الادبي، ابراهيم عبد الرحمن، دار العودة، بيروت، 1981، ط2.
34. الكافي في القوافي والعروض: للخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994م.
35. كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم: محمد بن علي بن محمد حامد بن محمّد صابر الفاروقي الحنفي التهانوي (ت بعد 1158هـ)، تحقيق: د. علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996م.
36. مدخل إلى تحليل النص الادبي، عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق، دار الفكر، عمان، الاردن، ط4، 2008.
37. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، ط3، الكويت، 1989م.
38. مسالكُ الأبصار في ممالك الأمصار : أحمد بن يحيى العمريّ (ت 749هـ)، تَحقِيق كامل سلمان الجبوري ومهدي عبد الحسين النجم، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 2010م .

39. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: لابي محمد القاسم السجلماسي، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980م.
40. المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي: جمال الدين يوسف بن تغري بردي (ت 874هـ)، حقَّقه ووضع حواشيه د. محمد محمد أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994م .
41. موسيقى الشعر: ابراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، مطبعة البيان العربي، ط2، 1952م.
42. نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
43. هندسة المقاطع الصوتية موسيقى الشعر العربي: عبد القادر عبد الجلي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 1998.
44. الوافي بالوفيات: صلاح الدين الصفَدي (ت 764هـ)، تحقيق: أحمد الارناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2000م.