

البديع الإيقاعي في شعر القاضي الجرجاني دراسة جمالية

م. د. عنراء عودة حسين

كلية الرافدين الجامعة

albadie al'iiqaeiu fi shier alqadi aljirjanii
dirasat jamalia

ma. du. eadhra' eawdat husayn

kuliyat alraafidayn aljamiea

Adhraa44@gmail.com

doi 10.58564/MABDAA.62.2.2023.563

المخلص

على الرغم مما ذهب إليه بعض الجمالين من تعلق الجمال بالمجردات أحياناً إلا أن المؤكد أن الدراسات الجمالية دراسات موضوعية حسية، ينصب فيها الجمال على الشيء في ذاته أو على المشاعر الإنسانية. رقي الفكر العربي في إدراك الجماليات الإيقاعية وفي المفاهيم التي طرحتها المعاجم العربية للإيقاع بما يفوق المعاجم اليونانية والأوروبية عامة أن ارتداد إيقاع رد أعجاز الكلام على ما تقدمها في شعر القاضي الجرجاني إلى النسق التكراري وقدرته على تهيئة نفس المتلقي بالإضافة إلى تحقيق السبك داخل البيت وعثر البحث على نموذج لتصدير العكس في شعر القاضي الجرجاني على الرغم من زعم ابن أبي الإصبع أنه ليس له نموذج في الشعر العربي. وكثرة نماذج التوازي التركيبي في شعر القاضي الجرجاني قد يعود إلى الاعتدال العقلي عنده، وذلك لطبيعة عمله قاضياً وتضافر التوازي التركيبي والتوازي الدلالي يؤدي إلى التوازي الصوتي أو الإيقاعي من خلال الجمع بين موسيقى المفهوم وموسيقى المسموع من خلال ما يعرف باسم مبدأ الاهتمام.

Abstract

ealaa alraghm mimaa dhahab 'iilayh baed aljamaliiyn taaluq aljamal bialmujaradat al'akhirat 'iilaa 'ana aistikmal aldirasat aljamaliat dirasat mawdueiat hisiyatan, yansabu fiha aljamal ealaa alshay' fi al'abad 'aw ealaa almashaeir al'iinsaniati. ruqii alfikr alearabii fi 'iidrak aljamaliaat al'iiqaeiat wafi almafahim alati khatatatha almaaeajim alearabiat lil'iiqae bima fi dhalik almaaeajim alyunaniat wal'uwrubiyat aleamat 'ana airtidad 'iiqae radin 'ajaz alkalam ealaa ma taqadam fi shier alqadi aljurjany 'iilaa altakrar altakrarii waqudratih ealaa tahyat nafs almutalaqiy bial'iidafat 'iilaa tahqiq alsabk dakhil albayt waeathr albahth ealaa namudhaj litasdir aleaks fi shier alqadi aljirjani ealaa alraghm min zaem abn 'abi al'iisbie 'anah lays lah namudhaj fi alshier alearabii. wanamadhij kathirat min altawazun altarkibii fi shier alqadi aljurjany qad taeud 'iilaa aietidal

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه اجمعين وبعبارة أخرى: موضوع هذه الدراسة هو البديع الإيقاعي في شعر القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني _ هو أبو الحسن علي بن عبد العزيز بن الحسين بن علي بن إسماعيل، اشتهر بنسبته إلى جرجان فعرف بالجرجاني، له كثير من المؤلفات أهمها: الأنساب، تفسير القرآن المجيد، وقد توفي سنة ٣٩٢هـ، (الثعالبي، ١٩٧٣م، ٤٩) _ وذلك بتحليل محتوى ظاهرة البديع الإيقاعي في شعره تحليلاً جمالياً، وهذا البديع الإيقاعي محكوم بجماله وإن كنا لا نعرف طبيعة الحكم الجمالي فيه. وهذه الدراسة تؤمن بالطابع الموضوعي للجمال انطلاقاً من مفهوم الجمال حيث إنه إسقاط تصور عقلي على مدرك حسي متحيز متشعب زمنياً ومكانياً على الرغم من رؤية بعض الجمالين تعلق الجمال بالمجرد المعنوي. وإيمان الدراسة بالطابع الموضوعي للجمال ينبع من رؤيتها أن الحكم الجمالي قد ينصب على

جمال في الشيء ذاته فيكون موضوعياً، وقد ينصب على الشعور الممتد فيكون ذاتياً. لأن الجمال الذاتي جمال عارض، أو هو حالة شعورية خاصة تتبع من توافق الأشياء مع رغائبنا الخاصة. وقد اعتمدت الدراسة على نسخة ديوان القاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز جمع وتحقيق ودراسة سميح إبراهيم صالح، دار البشائر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م. ويقع في مائة وثمان وستين صفحة.

الإيقاع مفهومه وأثره في النفس الإنسانية:

وإذا كان ابن رشيق يرى أن "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولها خصوصية" (القيرواني، ١٩٨١م، ١٣٤) فإن إبراهيم أنيس يؤكد ارتباط الترديد الموسيقي بالمبدأ الجمالي الوحدة مع التنوع حيث يقول: "والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تتسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية، فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخرز من خرزاته في موضع ما، شكلاً خاصاً وحجماً خاصاً ولوئاً خاصاً، فإذا اختلفت في شيء من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام هذا العقد". (انيس، ١٩٥٢م، ١١) وقد أشار كثير من النقاد والبلغيين والباحثين العرب إلى دور البديع في تقوية الإيقاع أو الجانب الموسيقي في الأدب بصفة عامة فهذا أبو الفتح عثمان بن جني ت: ٣٩٢هـ يوضح أثر السجع في ضرب الأمثال ووقعه في السمع والتذاذ المتلقي له فيقول: "ألا ترى أن المثل إذا كان مسجوعاً، لذ لسامعه فحظه، فإذا هو حفظه كان جديراً باستعماله، وإذا لم يكن مسجوعاً لم تأنس النفس، ولا أنصت لمستمعه، وإذا كان كذلك لم تحفظه، وإذا لم تحفظه لم تطالب أنفسها باستعمال ما وضع له، وجيء به من أجله". (ابن جني، ٢٠٠١م، ٢١٦) وقد ربطت المعاجم الأوروبية بين الإيقاع والجريان والتدفق حيث ذكرت أن كلمة Rhythm تعني الإيقاع وهي مصطلح إنجليزي مشتق من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق. (وهبة، المهندي، ١٩٧٤م، ٧٧) وتبدو دلالة الاطراد في التدفق والانسيابية وسمة الاطراد هي السمة 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 _ المنظمة العربية للتربية والثقافة، المعجم العربي الأساسي هذا التعريف قد أصابه نوع من القصور ولا سيما في تناوله لأثر الإيقاع في النفس، فالإيقاع لا يشترط فيه إحداث أثر سار في النفس، فقد ينقل إلى النفس مشاعر الحزن. وكذلك في دلالة الاطراد، لأن الإيقاع فيه اطراد وفيه رجوع، حيث الإيقاع هو الرجوع المنتظم في السلسلة الكلامية للإحساسات السمعية المتشابهة التي تولدها العناصر النغمية المتنوعة" وترى ابتسام حمدان أن دلالة هذا المصطلح بما فيها من اطراد وانسيابية تطورت حتى أصبحت مرادفة لكلمة Measure الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية (حمدان، ١٩٧٧م، ٢١). وانطلاقاً من تساؤلات علم الجمال (متى؟ - أين؟ - كيف؟) 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 مقفأة، ومعنى متساوية هو أن يكون كل قول مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر". (ابن سينا، ١٩٦٦م، ٢٣) وقد ربط فلاسفة الجمال بين الجمال واللذة وبين القبح والألم، وكما يرى الإمام أبو حامد الغزالي فإن النفس الإنسانية قد جُبلت منذ الخليفة على الالتذاد بالمسموعات كما تلذذ بغيره من المحسّات "قلذة العين في الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة والصور المليحة الحسنة والمستلذة، ولذة الأذن في النغمات الطيبة الموزونة، ولذة الشم في الروائح الطيبة، ولذة الذوق في الطعوم، ولذة اللمس في اللين والنعومة، ولما كانت لذة المدركات بالحواس ملذة كانت محبوبة، أي كان للطبع السليم ميل إليها" (الغزالي، (ب، ت)، ٢٧٣) وقد ربط فلاسفة الجمال مثل فؤاد زكريا (زكريا، ١٩٨٠م، ٢١-٢٢)، وأميرة مطر (مطر، ١٩٧٩م، ٧٧)، وزكي نجيب محمود بين جماليات الإيقاع وحركية الطبيعة، بل وحركية الجسم، فتعاقب الفصول إيقاع، وتعاقب الليل والنهار إيقاع، فالإيقاع "المنظم أو على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام، وبين وحدات التنفس انتظام وبين النوم واليقظة انتظام وهكذا...". (الجاحظ، (ب، ت)، ١١٩) وقد أدرك أبو عثمان الجاحظ مدى تأثير جماليات الصوت وإيقاعه في القوى النزوعية عند الإنسان حتى وإن لم يفهم فحوى الكلام أو معناه حيث يقول: "فأمر الصوت عجيب وتصرفه في الوجود عجب، فمن ذلك أن منه ما يقتل. ومنه ما يسر النفوس حتى ترقص، وحتى ربما رمى الرجل نفسه من حلق، وذلك مثل هذه الأغاني المطربة. ومن ذلك ما يكمد، ومن ذلك ما يزيل العقل حتى يُغمى على صاحبه كنعو القرارات الشجية والقراءات الملحنة. وليس يعترهم ذلك من قبل المعاني، لأنهم في كثير من ذلك لا يفهمون معاني الكلام. وقد بكى ماسرجويه من قراءة أبي الخوخ، فقيل له: كيف بكيت من كتاب الله ولا تصدق به؟ قال: إنما أبكاني الشجا". (الجاحظ، (ب، ت)، ١١٩)

فنون البديع الإيقاعي:

سوف يتناول البحث فنون البديع الإيقاعي في شعر القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني من خلال ديوانه الذي يضم ٦٣٥ ستمائة خمسة وثلاثين بيتاً، وثلاثة أشطر وذلك من خلال مطلبين على النحو الآتي:

المطلب الأول: النسق التكراري:

والذي يتناول الفنون الآتية:

أولاً: رد أعجاز الكلام على ما تقدمها:

وقد أطلق البلاغيون العرب على هذا الفن عدة مصطلحات هي التصدير، ورد الأعجاز على الصدور، رد الكلام على صدره، رد العجز على الصدر، رد أعجاز الكلام على ما تقدمها. والمصطلح الأخير هو مصطلح ابن المعتز ت: ٢٩٦ هـ، وهو أدق هذه المصطلحات على الرغم من تقدم القائل به، وهو الأدق لأن العجز ليس شرطاً أن يرتد على الصدر، فقد يرتد على القافية، وقد يرتد على الحشو، وقد يرتد على الصدر والحشو، أو على القافية والحشو، وكل ذلك هو مما تقدمه. وهو أكثر فنون البديع الإيقاعي وروداً في شعر القاضي الجرجاني، حيث ورد في ٤٩ موضعاً سوف نعرض بعضاً منها من خلال عرض أنماطه وهي:

أ- تصدير الطرفين:

ونقصد به رد العجز على الصدر، فالصدر والعجز هما طرفا البيت ومثاله قول القاضي الجرجاني في عيادة صاحب ابن عباد حين مرضه حيث يقول (الجرجاني، ٢٠٠٣، م٧٢):

سأجهد أن أفدي مواطئ نعله
فإن أنا لم أقبل فما لي سوى جهدي

فقد ارتد العجز (جهدي) على الصدر (سأجهد) فهو تصدير أطراف، ومنه كذلك قوله في القصيدة ذاتها (الجرجاني، ٢٠٠٣، م٧٢)

ليفدك من نعمك مالك رقة
فكل الوري بل كل ذي مهجة يفدى

ومنه قوله في مقدمة غزلية في قصيدة في مدح صديق وشكره (الجرجاني، ٢٠٠٣، م١٠٣):

وأهيف لو للغصن بعض قوامه
تقصف عازراً أن أسميه أهيفا

فقد ارتد العجز (أهيفا) على الصدر (وأهيف) فهو تصدير طرفين. وترتد جماليات هذا الفن إلى نسق التكرار الإيقاعي، فقد ألقى الشاعر افتراضاً هو لو أن الغصن أهيف مثل قوام هذه المحبوبة ماذا سيحدث له، فتهدياً ذهن المتلقي للبحث عما يجيب به المتلقي. فقد تحرك ذهن المتلقي للبحث عن الإجابة، وهذه الحركة مرتبطة بالزمن، والزمن مرتبط بالإيقاع، كما أن هذا الفن ساعد على سبك البيت الشعري بربط طرفيه ببعضه بعضاً. وقد ذكر الحاتمي سر جمال هذا الفن في كونه "إذا نظم الشعر على هذه الصنعة تهيأ استخراج قوافيه وقبل أن يطرق أسماع مستمعيه، الجيد" (الحاتمي، ب، ت، ١٦٢) وتابعه في ذلك المظفر العلوي (العلوي، ١٩٩٥، م١٠٤)، فأحسن الشعر الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته.

ب- تصدير التقفية:

ونعني به أن يقع رد العجز على آخر كلمة في الشطر الأول، أو أن ترد كلمة القافية على عروض البيت، ومثاله قول القاضي الجرجاني (الجرجاني، ٢٠٠٣، م٦٨):

بعزم يراه السيف أولى بغمده
إذا سلّ لم يظفر به كف غامد

فقد ارتدت كلمة (العجز) (غامد) على الكلمة التي تنتهي به الشطر الأول من البيت (بغمده) وهو ما يعرف عند البلاغيين العرب بتصدير التقفية. وهذا النوع من التصدير يخلق قوافٍ داخلية تساعد على تقوية الجانب الإيقاعي في الأبيات. ومما يؤكد فكرة خلق القوافي الداخلية وتقوية الجانب الإيقاعي تكرر هذا النوع من التصدير في البيت التالي لهذا البيت حيث يقول (الجرجاني، ٢٠٠٣، م٦٧):

وطالع سعد لو تحرى عطاراً
مطالعه كان احتراق عطار

فقد ارتدت كلمة (عطار) الواقعة عجزاً للبيت على كلمة (عطار) الواقعة في نهاية الشطر الأول. ومنه كذلك قوله في قصيدته في عيادة صاحب أثناء مرضه (الجرجاني، ٢٠٠٣، م٧٢):

فقد ارتدت كلمة العجز (العبد) على الكلمة الأخيرة في الشطر الأول (عبيدها)، ففي هذا البيت تصدير تقفية. وتتجلى القيمة الجمالية في هذا الفن في هذا البيت في تحريك ذهن المتلقي، حيث طرح عليه الشاعر ما يراه حقيقة وهو أن الأحرار تفدي عبيدها. وهذا أمر يثير العجب عند المتلقي ويتساءل لماذا يفدي الأحرار عبيدهم؟ حتى تأتي الإجابة في الشطر الثاني وهو رؤيتهم أن هؤلاء العبيد يفتنون هؤلاء السادة، وهذه الحركية تستغرق قدرًا من الزمن، مع تكرار الأصوات أو النقرات حسب التعبير الإيقاعي، وهذا يخلق إدراكًا جماليًا من خلال الإجابة على متى؟ أين؟ كيف؟ يتضافر هذا الإدراك مع المبالغة في المعنى التي حرص عليها القاضي الجرجاني. ومنه قوله في تهنئة صاحب بن عباد بداره الجديدة (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ١١٤) :

ليهن ويسعد من به سعد الفضل بدار هي الدنيا، وسائرها فضل

فقد ارتدت كلمة (فضل) الواقعة عجزًا في البيت على كلمة (الفضل) الواقعة قافية أي في نهاية الشطر الأول من البيت محققة سبك البيت وحبك المعنى.

ج- تصدير الحشو: ونعني به رد آخر كلمة في البيت على بعض ما فيه، أورد العجز على الحشو، وهذا القسم فيه كثير من الاختلاف بين البلاغيين، إذ لم يحدد ابن المعتز موقعية الكلمة التي يرتد عليها العجز سواء في المصراع الأول من البيت أم في المصراع الثاني، وهذا واضح في قوله: "ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه" (ابن المعتز، ١٩٨٢م، ٤٧). وقد حاول البلاغيون العرب حصر الكلمة التي يرتد عليها العجز فقد تأتي في الشطر الأول في أي كلمة غير الصدر، وأقل مساحة بين الكلمتين أن تأتي الكلمة التي يرتد عليها العجز أول كلمة في الشطر الثاني (عبد المطلب، ١٩٩٥م، ١١٤). ومنه قول القاضي الجرجاني (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ١٤٢) :

قل للسقام الذي بناظره دعه واشرك حشاي في سقمه

فقد ارتدت كلمة العجز (سقمه) على كلمة (السقام) الواقعة ثانية في الشطر الأول. وهذا هو تصدير الحشو. ومنه قوله كذلك في الغزل (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ١٤٣) :

أعرته صبغ وجنتيك كما تعيره إن لثمت من لثمك

ويلاحظ هنا أن الكلمة المرتد عليها جاءت ثالثة في الشطر الثاني بما يخرج على ما استنته البلاغيون العرب، وهذا يؤدي إلى تسريع الإيقاع. بل إن الكلمة المرتد عليها العجز قد تأتي خامسة في الشطر الثاني من البيت، وقبل العجز مباشرة، كما في قوله منبرًا من المجتمع معبرًا عن اغترابه في المجتمع أو ما يعرف بالاغتراب الوجودي أو النفسي (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ١٢٧) :

فأصبح من عُثب اللئيم مُسَلَّمًا وقد رُحْتُ في نفس الكريم مكرما

فقد ارتدت كلمة العجو (مكرما) على الكلمة السابقة عليها مباشرة وهي كلمة (الكريم). وكذلك قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ١١٨) :

فإن أنا لم أصدع بشركك فإنني وحاشاي من خلق البخيل بخيل

حيث ارتدت كلمة العجز (بخيل) على الكلمة السابقة عليه مباشرة وهي كلمة (البخيل).

وقد تردت كلمة العجز على أكثر من كلمة في الحشو كما في قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ١٠٤) :

علمنا به كيف النظرف بعده ومن عاشر الحر النظريف نظرفا

فقد ارتدت كلمة العجز (نظرفا) على كلمتين في الحشو إحداهما في الشطر الأول من البيت (النظرف) والثانية في الشطر الثاني من البيت وهي كلمة (النظرف). وتكرار الكلمة المرتد عليها يساعد على تقوية الجانب الإيقاعي، حيث إن هذا الفن يسلك النسق التكراري.

وقد يجتمع تصدير الحشو مع تصدير الطرفين، وهذا يساعد على تقوية الجانب الموسيقي كما في قوله متشوقًا إلى حاضرة الخلافة بغداد، مادحًا أحد أصدقائه بها (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٥٧) :

وصاحب ما صحبت الصبر مذ بُعُدت دياره، وأراني لست أصحابه

فقد ارتدت كلمة العجز في البيت وهي (أصحه) على كلمة (وصاحب) في أول البيت محققة تصدير الطرفين، كما ارتدت على كلمة (ما صحبت) في الشطر الأول، محققة تصدير الحشو، فقد اجتمع تصدير الحشو وتصدير الطرفين في هذا البيت.

د- تصدير التبديل:

وهو أحد القسمين اللذين أضافهما ابن أبي الإصبع المصري، وهو أن يصير المتكلم الآخر من كلمة أولاً وبالعكس، كما ذكر ابن أبي الإصبع أنه لم يعثر له على شاهد في الشعر العربي (ابن أبي اصبع، ١٩٩٥م، ١١٨). وقد وجددت له شاهداً في شعر القاضي الجرجاني وهو سابق على ابن أبي الإصبع، وهو قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٥٧):

ولا من يرجى قربه بعيد

فليس قريباً من يخاف بعاده

فالشطر الثاني هو تبديل أو عكس للشطر الأول، وقد أعان هذا النوع من التصدير على إبراز نسبية الإدراك الجمالي في علاقات العشق وتشظي الذات العاشقة، فالمحبوبة قريبة نفسياً وإن بعد مكانها مصداقاً لقول جميل بن معمر (بثينة، ب، ت، ٤٢):

جزعت لنأي الدار عنها وللبعد

إذا ما دنت زدت اشتياقاً وإن نأت

وترجع جماليات التصدير إلى كونه نسقاً تكرارياً، والتكرار "يقوي الوحدة والتمركز، ويظهر في تناوب الحركة والسكون أو تكرار الشيء على أبعاد متساوية، وفي ترديد لفظ واحد أو معنى واحد وهو الترجيع، ترجيع البداية في النهاية، ترجيع القرار في الغناء، رد العجز على الصدر في الشعر، ترجيع النوتة الواحدة في الموسيقى، والعود المتوازي إلى شيء بعينه، والتكرار كثير الشيوخ في الفن، ولما نجد أثرًا فنيًا لا تتكرر فيه أجزاء متقاربة أو متباعدة" (غريب، ١٩٨٣م، ٢٦-٢٧) أي أنه يعتمد على الوحدة مع التنوع من علامات الجمال، وهو ما يعرف في النقد الجمالي بالسكون الحي أو الهدوء النشط الذي يكسر حالة الملل لدى المتلقي.

هـ- الترديد:

وهو من فنون البديع الإيقاعي التكراري المختلف حول مفهومها وقيمتها الفنية وذلك لتداخله مع رد الأعجاز على الصدور، ومصطلح التعطف، ومصطلح التكرار. وقد عرّفه الحاتمي بقوله: "التريد هو تعليق الشاعر لفظة في البيت متعلقة بمعنى ثم يرددها فيه بعينها ويعلقها بمعنى آخر في البيت نفسه" (الحاتمي، ب، ت، ١٥٤) فقوم هذا التعريف وحدة الكلمة المكررة واختلاف المعنى المتعلق به. والفرق بين التريد ورد العجز على الصدر أو التصدير كمل يرى ابن رشيق (القيرواني، ١٩٨١م، ٣) أن التصدير يكون بين عجز البيت وكلمة سابقة عليه، أما التريد فيكون الكلمتان في حشو البيت. وقد بيّن ابن أبي الإصبع المصري الفرق بينه وبين التعطف بقوله: "وقد يلتبس التريد الذي ليس تعددًا من هذا الباب بباب التعطف، والفرق بينهما أن هذا النوع من التريد يكون في أحد قسمي البيت تارة وفيها معًا تارة، ولا تكون إحدى الكلمتين في قسم والأخرى في آخر. والمراد بقربهما أن يتحقق التريد، والتعطف وإن كان ترديد الكلمة بعينها فهو لا يكون متباعدًا بحيث تكون كل كلمة في قسم. والتريد يتكرر والتعطف لا يتكرر، والتريد يكون بالأسماء المفردة والجمل المؤتلفة والحروف والتعطف لا يكون إلا بالجمل غالبًا (القيرواني، ١٩٨١م، ٣). ففي التعطف يكون المرددان في شطرين مختلفين، وفي التريد يجوز أن يأتي المرددان في شطر واحد، ويغلب التعطف في الجمل، والتريد يأتي في الحرف واللفظ والجملة، وفي التكرار لا تقيد الكلمة المكررة معنى جديدًا أما في التريد فإنها تقيد معنى جديدًا من خلال اختلاف التعلق وهذا ما يبعده أيضًا عن الجناس حيث يشترط في الجناس تغير المعنى. وقد ورد هذا الفن في ديوان القاضي الجرجاني في تسع وعشرين موضوعًا سوف أتناول بعضًا منها بهدف الكشف عن جماليات ذلك على النحو الآتي:

ترديد الحرف:

ونعني به تكرار الحرف مع بعض التغيرات في الإسناد، وهو قليل جدًا في شعر القاضي الجرجاني، ومثال قول الشاعر متغزلًا (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٦٤):

سقم فؤادي ومنهما فرجي

فمنها - لا عدمت ظلمها -

فقد تردد حرف الجر (من) والمجرور الذي ورد بعده (منهما) ثم حدث التغير في المعنى بتغير المسند إليه وهو المبتدأ المؤخر، (سقم فؤادي) و(فرجي). ومنه قوله شاكياً زمانه واصطباره عليه (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٨٢):

أضيق به نرعًا فعندي له الصبر

فإن لم يكن عند الزمان سوى الذي

وقالوا توصل بالخضوع إلى الغنى وما علموا أن الخضوع هو الفقر

وبيني وبين المال بابان حَرَمًا عليّ الغنى: نفسي الأبية والدهر

فقد تردد في هذه الأبيات الثلاثة الحرف مرتين، فقد تردد الظرف (عند) في البيت الأول، في الشطر الأول مضافاً إلى كلمة الزمان، وفي الشطر الثاني جاء مضافاً إلى ياء المتكلم، وتغير المضاف إليه تغير في المتعلق به يؤدي إلى تغير في المعنى. كما تردد الظرف (بين) في البيت الثالث مرة مضاف إلى ضمير المتكلم، ومرة مضافاً إلى كلمة المال. وتغير المضاف إليه تغير في المتعلق به يؤدي إلى تغير في المعنى، وهو ما يعرف باسم ترديد الحرف.

ترديد اللفظ:

ونعني به تكرار اللفظة بعينها في شطر واحد من البيت مع وحدة المعنى وتغير العلاقات النحوية، ومثاله قول القاضي الجرجاني (الجرجاني، ٢٠٠٣، م٤٩):

في جفن ناظره وجفن حسامه سيفان مختلفان في أنحاءه

فقد ترددت كلمة (جفن) في الشطر الأول، واللفظ واحد، واختلاف المعنى راجع إلى الاستعمال المجازي للكلمة، فجفن الأولى معناها حقيقي أما الثانية فالتعبير مجازي ويقصد به غمد السيف. ومنه قوله في عيادته للصاحب بن عباد (الجرجاني، ٢٠٠٣، م٥٤):

ووالله لا لاحظت وجهًا أحبه حياتي وفي وجه الوزير شحوب

فقد ارتدت كلمة (وجه) في الشطر الثاني على كلمة (وجهًا) في الشطر الأول ولكن ثمة اختلاف في التعليق النحوي، فالكلمة جاءت غير مضافة فهي مطلقة أو عامة، والثانية جاءت مضافة إلى كلمة الوزير. وقد جاءت الأولى في الشطر الأول، وجاءت الثانية في الشطر الثاني. وكذلك قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣، م٦٩):

وما المدح إلا بالقلوب وإنما يتم حسن القول حسن العقائد

فقد ترددت كلمة (حسن) في الشطر الثاني للبيت، والكلمة مرددة بلفظها، أما اختلاف المعنى فيرتبط بتغير المضاف إليه من القول إلى العقائد، فهو ترديد لفظي. وجماليات هذا الفن تعود إلى التوازن الذي يحقق التجربة الجمالية حتى وإن لم يجلب فيه الإيقاع، لأن "التجربة الجمالية تتميز عن لذات الحواس بصفتين أساسيتين الشمول والبقاء، فمع أنها لا تُشبع رغبة واحدة إشباعاً كاملاً، فهي تُشبع الرغبات والحواس مجتمعة على درجة كافية للشعور بالرضى والامتلاء. وهي تترك في النفس ذكرى حية، حتى حين يشحب المثير الأصلي. وهذه الصفة الأخيرة لا تميزها عن لذات الحواس فقط، بل عن جميع الذات الراجعة أصلاً إلى غرائز المحافظة على الذات أو المحافظة على النوع" (عياد، ب، ت، ٨٧).

ترديد الجمل المؤتلفة:

ونعني به تكرار الجمل المؤتلفة إيقاعياً بما يحقق مبدأ الانسجام والتناسب. ومنه قول القاضي الجرجاني (الجرجاني، ٢٠٠٣، م٧١):

فحسبي منك أن يهواك قلبي وحسبك أن أزورك كل عيد

فقد ترددت الجملة (حسب) وهي فعل بمعنى يكفي مع تغير الفاعل والمفعول مما أدى إلى تغير المعنى.

وقد يتكرر ترديد الجمل المؤتلفة كما في قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣، م٧٨):

وما غلب الأيام مثل مجرب إذا غلبته غاية غلب الصبر

فقد ترددت جملة (غلب..) في البيت ثلاث مرات في المرة الأولى جاء فاعلها ضميراً مستتراً تقديره هو، ومفعوله الأيام، ومرة جاء فاعلها (غاية) ومفعولها (الهاء) (غلبته غاية)، ومرة جاء فاعلها ضميراً مستتراً ومفعولها (الصبر) وتكرار الجملة المرددة ثلاث مرات أدى إلى تقوية الجانب الموسيقي، بتكرار الكيف، على تباعد المكان (أين؟) والزمان (متى؟) وهي الأسئلة التي تجيب عنها التجربة الجمالية. وقد يأتي الترديد مسلوباً من حيث المعنى وإن لم يسلبه الإدراك الجمالي جمالياته، ومثال ذلك قول القاضي الجرجاني (الجرجاني، ٢٠٠٣، م٨٦):

أرى بقلبي دنياي وأخرتي وألقلب يدرك ما لا يدرك البصر

فالقلب يدرك والبصر لا يدرك مصداقاً لقوله تعالى: ﴿أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارَ وَلَكِن تَعْمَى الْقُلُوبَ الَّتِي فِي الصُّدُورِ ﴿٤٦﴾﴾ . (الحج، الآية، ٤٦) وقد ترددت جملة (يدرك) مرة موجبة (القلب يدرك) وفاعلها ضمير مستتر تقديره هو يعود على القلب، ومرة منفية وفاعلها البصر (ما لا يدرك البصر) وحركية ذهن المتلقي هنا أنتجت إيقاعاً داخلياً رائعاً.

٩- الجناس:

نكر ابن معصوم المدني: "الجناس والتجنيس والمجانسة والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس، فالجناس مصدر جناس والتجنيس تعجيل من الجنس، والمجانسة مفاعلة منه، لأن إحدى الكلمتين إذا شابته الأخرى وقع بينهما مفاعلة الجنسية، والتجانس مصدر تجانس الشيطان إذا دخلا تحت جنس واحد" (المدني، ١٩٦٨م، ٩٧). ولما كان الجناس مشاكلة لفظية في معظم الحروف من حيث نوعها وترتيبها وضبطها فإن جمالياته تكمن في حركية الذهن عند الانتقال لفهم الدلالة إضافة إلى وحدة الجرس الموسيقي، لهذا اشترط بعض البلاغيين في الجناس 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" (مالك، ١٣٤١هـ، ٨٤)، وهذا ما لم يشترطه كثير من البلاغيين العرب، وهذا هو سبب اختلاف البلاغيين في عد الاشتقاق نوعاً من أنواع الجناس حيث إن المعنى في الاشتقاق لا يختلف بين اللفظين. والبحث يميل إلى عدم عد الاشتقاق نوعاً من أنواع الجناس. وسوف أعرض بعضاً من أمثلة الجناس في ديوان القاضي الجرجاني بهدف الكشف عن جمالياته الإيقاعية ودوره في تقوية الجانب الموسيقي في الشعر. فمنه قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٦٨):

وحتى أتاك الحمد من كل حامد وحتى أتاك العذر من كل حاسد

ففي هذا البيت جناس تصريف وهو "اختلاف صيغة الكلمتين بإبدال حرف من حرف، إما من مخرجه أو من قريب منه" فبين كلمة (حاسد) وكلمة (حامد) جناس مضارعة من جناس التصريف لاقتراب مخرجي السين والميم، فالميم شفوية والسين من مستدق الأسنان العليا، وكلاهما مهموس مرقق، فبينهما تماثل في الصفات الفوناتيكية. وقد تضافر في هذا البيت الجناس مع رد الأعجاز على ما تقدمها والترديد والتوازي التركيبي في تقوية الجانب الموسيقي بما يحاكي ما يلهج به الحامدون بل والحاسدون كذلك في هذا الممدوح. ومنه كذلك قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٨١):

وقد حان بل قد هان لولا المطال أن يحل لهم عن وعدك الموثق الأسر

فبين كلمة (حان) وكلمة (هان) جناس مضارعة من جناس التصريف فقد تم التبادل بين الهاء والحاء، وكلاهما صوت حلقي وكلاهما مهموس مرقق، فبينهما تماثل صوتي تام. ومنه كذلك قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٨٢):

إذا قيل هذا اليسر أبصرته دون موافق خير من موافق بها العسر

فبين كلمة (اليسر) وكلمة (العسر) جناس لاحق من جناس التصريف لأن الباء والعين متباعداً في المخرج، فالباء هوائية والعين حلقيه. ومنه كذلك قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٩٥):

أسأت إلى نفسي أريد لها نفعاً وقارفت نذباً لا أطيع له دفعا

فبين كلمة (نفعاً) وكلمة (دفعا) جناس مضارعة من جناس التصريف، حيث تبادل النون والذال، وهما من مخرج واحد، فهما صوت لثوي، وكلاهما مجهور مما يزيد من التماثل الإيقاعي. ومنه قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ١١٨):

يبثان عرّف العرّف حتى كأنما تروق في يوم الشمال شمول

فبين كلمة (العرّف) بمعنى الرائحة الذكية الجميلة، وكلمة (العرّف) أي ما تعارف عليه المجتمع جناس تحريف، لأن الفرق بينهما في شكل الحروف أو ضبطها فقط. ويلاحظ أن جناس التصريف بنوعيه المضارعة واللاحق، أكثر استخداماً في شعر القاضي الجرجاني لأنه يعتمد على تبادلية الحروف المتقاربة المخرج والمتباعدة، وهذه السمة أيسر لجهاز النطق البشري، وتتيح مجالاً أوسع للنفس الشعري. كما يلاحظ أو ينبغي ملاحظة أن كل هذه التصورات الجمالية لا تمثل جزءاً من وعي الشاعر بتصوراته الخاصة في التجربة الجمالية، لأنه لو أن متلقي "العمل الفني كان على وعي في لحظة التقدير الجمالي بالتصورات كتصورات لدمرت هذه الحقيقة التجربة الجمالية التي تعتمد بالضبط على هذه الواقعة، وهي أن العناصر العقلية والعناصر الإدراكية تمتزج امتزاجاً كاملاً" (ستيس، ٢٠٠٠م، ١٦٠)

ز- الانسجام الإيقاعي:

الانسجام هو أساس الجمال الإيقاعي، بل هو الركن الركين في تعريف الإيقاع، إذ الإيقاع "هو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام" (مطلوب، ب، ت، ٢٥٧) وقد عرّفه ابن أبي الإصبع المصري بقوله: "هو أن يأتي الكلام متحدرًا كتحد الماء المنسجم، سهولة وسبك وعذوبة ألفاظ، حتى يكون للجملة من المنثور والبيت من الموزون وقع في النفوس وتأثير في القلوب ما ليس لغيره، مع خلوه من البديع، وبعده عن التصنيع" (ابن أبي الإصبع، ١٩٩٥م، ٤٢٩) ونحس في كلام ابن أبي الإصبع معنى التآلف أو التداخل الهارموني Harmony كتداخل جزيئات الماء، دون إمكانية الفصل بينهما، وقد ذكر أن هذا الانسجام يؤدي إلى سهولة السبك، والسبك هنا ليس سبكا تركيبيا أو دلاليا فحسب، بل هو سبك إيقاعي جمالي أيضا. ترى روز غريب أن النقاد العرب قد جعلوا للسلاسة والانسجام المحل الأول في كتب النقد، فسموا ذلك حلاوة النغمة، وسموه فصاحة المفرد أي أن يكون اللفظ سمحا سهل مخارج الحروف، وفصاحة المركب أي انسجام الألفاظ مجتمعة وائتلافها وعدم تنافرها" (غريب، ١٩٨٣م، ١٣٢_١٣٣). وقد وردت هذه الظاهرة في ديوان القاضي الجرجاني في سبعة مواضع منها قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٤٩) :

قمر غدا روحي وراح مفارقي والجسم بالروح امتسك بقائه

فالكلمات (روحي - راح - الروح) بينها تداخل إيقاعي أو انسجام إيقاعي عن طريق التماثل والتآلف، جاءت الكلمتان الأوليان متجاورين، وجاءت الثالثة متباعدة بما يحقق مبدأ الوحدة مع التنوع. ومنه كذلك قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٦٨) :

يكلفني الإسراع حتى كأني نوالك أو حتف العدو المعاند

فبين كلمتي (العدو - المعاند) تداخل إيقاعي أو انسجام إيقاعي قائم على التماثل بين كثير من الحروف بما يشبه تداخل جزيئات الماء أو ما أطلق عليه النقاد العرب، تحدر الشعر. ومنه قوله في عيادة الصاحب بن عباد (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٧٢) :

لأعدى تشكيك البلاد وأهلها وما خلت أن الشكو يعدي على البعد

فبين (أعدى - يعدي - البعد) تداخل أو انسجام إيقاعي، وبين (تشكيك - الشكو) تداخل أو انسجام إيقاعي، لا يقتصر على البيت، بل قد يمتد إلى القصيدة بكاملها. وجدير بالقول إن هذا الالتقاء أو التداخل يصوغ لنا انسجاما إيقاعيا قائما على تآلف الكلمات، فكما يرى هيجل: "الفارق بين الاستخدام الموسيقي والاستخدام الشعري للأصوات أن الموسيقى لا تستخدم الصوت في تأليف كلمات، بل تستخدم الصوت على نحو مستقل كوسيط لها، وتتخذ من الصوت من حيث هو صوت غاية في ذاتها" (ريان، ٢٠٠٠م، ٤٧) ومن هذا الفن أيضا قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ١١٩) :

أبا قاسم ما للحجي عنك معدل ولا للعلى إلا عليك معول

فكثرة حرف العين في كلمات هذا البيت يحدث نوعا من التماثل المفضي إلى التداخل الإيقاعي بين الكلمات (عنك - معدل - للعلى - عليك - معول) حيث نحس بالتداخل الصوتي أو الإيقاعي، ويضفي على البيت طلاوة. فهذا الائتلاف هو الذي يحقق جماليات الإيقاع التي أطلق عليها النقاد العرب القدامى مصطلح الطلاوة، والتي قال عنها حازم القرطاجني: "أنها تكون بائتلاف الكلم من حروف صقيلة، وتشاكل يقع في التأليف ربما خفي سببه، وقصرت العبارة عنه". (القرطاجي، ١٩٦٦م، ٢٢٥) هذه بعض من فنون البديع الإيقاعي ذات النسق التكراري تكشف عن جماليات الإيقاع الداخلي، ولكنها لا تكتمل إلا بعرض فنون البديع الإيقاعي ذات النسق المتوازي والتي تكشف عن جماليات الإيقاع بانطباق قواعد الإيقاع الموسيقي كما يبدو في المطلب الثاني.

ثانياً: المطلب الثاني: النسق المتوازي: ويتناول الفنين الإيقاعيين الآتيين:

أ- الترصيع:

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 معقودة، والأخرى محلولة ولا أن تكون إحداها حالية والأخرى عاطلة". (القرشي، ١٩١٣م، ٧٠) وتتضح الرؤية الجمالية في تعريف قدامة للترصيع في كتابه جواهر الألفاظ أكثر من تعريفه له في كتابه "نقد الشعر" فقد عرفه بقوله: "فالترصيع أن تكون الألفاظ متساوية البناء متفقة الانتهاء سليمة من عيب الاشتباه وشين التعسف والاستكراه يتوخى في كل جزئين منها متواليين أن يكون لهما جزءان متقابلان يوافقونهما في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف" (جعفر، ١٩٨٥م، ٣). ففي هذا التعريف من قواعد الإيقاع التساوي في قوله: "متساوية البناء". والتوازي في قوله: "يتوخى في كل جزئين منها متواليين أن يكون لهما جزءان متقابلان يوافقونهما في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع". وتتضح القيمة

الإيقاعية في تعريف الفخر الرازي للترصيع، حيث يقول: "هو أن تكون الألفاظ متساوية الأوزان متفقة الأعجاز" (الرازي، ١٩٨٥م، ٣٥). فتساوي الوزن مراعاة للتوزيع الزمني للصوت أو ما نسميه (متى)، واتفق الأعجاز مراعاة للتوزيع المكاني للصوت أو ما نسميه (أين) وكل من متى وأين من عناصر النظام الإيقاعي، كل ذلك يتم دون نظر إلى وحدة الصوت أو مادته بل صورته. 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 أفلوطين هذا الرأي. فهو يرى أنه من الشائع القول أن تناسق الأشياء وتناسبها يكسبها 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" (إسماعيل، ١٩٨٦م، ١١٨) وسوف نطبق قوانين الإيقاع على فنون البديع الإيقاعي في شعر القاضي الجرجاني، وهي القوانين التي أجملها عز الدين إسماعيل في قوله: "النظام والتغير والتساوي والتوازي والتوازن والتلازم والتكرار هي القوانين التي تتمثل في الإيقاع وهي جميعاً تعمل في وقت واحد" (إسماعيل، ١٩٨٦م، ١١٨) ورد هذا الفن في شعر القاضي الجرجاني في خمسة عشر موضعاً منها قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٤٩) :

غصن إذا ما ماد في ميدانه أسد إذا ما هاج في هيجائه

ففي هذا البيت رصيعة، كل رصيعة تتكون من خمسة كلمات، فكلمة غصن بإزاء كلمة أسد، وكلمة إذا ما بإزاء مثيلها، وكلمة ماد بإزاء هاج، وكلمة في بإزاء مثيلتها، وكلمة ميدانه بإزاء كلمة هيجائه.

١٠	٩	٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١
أصفر	أزرق	أخضر	برتقالي	أحمر	أصفر	أزرق	أخضر	برتقالي	أحمر

أسد إذا ما هاج في هيجائه

١٠	٩	٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١
أصفر	أزرق	أخضر	برتقالي	أحمر	أصفر	أزرق	أخضر	برتقالي	أحمر

غصن إذا ما ماد في ميدانه

من خلال الشكل السابق يتضح عدم تجاور الألوان المتماثلة حيث يحكمها قاعدة التوازي حيث إن المتوازيين لا يلتقيان فهو نمط التوازي. ويتضح أن هذا النمط يحكمه قواعد الإيقاع الآتية:

- ١- النظام كما يبدو في تجاور الألوان فالأحمر يعقبه البرتقالي ثم الأخضر ثم الأزرق ثم الأصفر.
- ٢- التغير في مجاورة الألوان المتغيرة.
- ٣- التساوي بين ١، ٥، وكذلك ٢، ٦، وكذلك ٣، ٧، وكذلك ٤، ٨، وكذلك ٥، ١٠.
- ٤- التوازي في عدم التقاء المتماثلين.
- ٥- التوازن بين المجموعة أ والمجموعة ب.
- ٦- التلازم بين المجموعتين أ، ب.
- ٧- التكرار الإيقاعي بين كل كلمة والكلمة التي بإزائها.

فالشاعر هنا يصور المحبوبة في حالتي الرضا والغضب واصفاً جماليات المحبوبة فهي غصن بان إذا ما تبخترت، ولكنها إذا غضبت كانت كالأسد وكذلك في قوله في القصيدة نفسها (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٤٩) :

فبواحد يسطو على أحبابه وبواحد يسطو على أعدائه

وقوله (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٤٩) :

فتعجبي أن عشت بعد فراقه وتحسري إن مت قبل لقائه

ومن أنماط هذا الفن أيضاً قوله في مدح صاحب بن عباد (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٥٣) :

فتهنه يا فرده وتمله يا قطبه

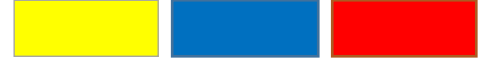
وهو نمط ثلاثي حيث تتكون كل رصيعة فيه من ثلاث كلمات، ففي هذا البيت رصيعتان. يمثل كل شطر من الشطرين رصيعة، فكلمة (فتهنه) بإزاء كلمة (وتلمه) والأداة (يا) بإزاء مثلتها، وكلمة (فردة) بإزاء كلمة (قطبه)، وشكله التوضيحي وقواعد الإيقاع فيه على النحو التالي:

٦	٥	٤
أصفر	أزرق	أحمر



_____ ه ي ا قطب

٣	٢	١
أصفر	أزرق	أحمر



_____ ه ي ا ف

ب أ

وقواعد الإيقاع فيه هي:

- ١- النظام في ترتيب الألوان فالأحمر يتبعه الأزرق ثم الأصفر.
- ٢- التغير في مجاورة الألوان المتغايرة.
- ٣- التساوي بين: ١، ٤ وكذلك ٢، ٥ وكذلك ٣، ٥.
- ٤- التوازي في عدم التقاء المتماثلين.
- ٥- التوازن بين مجموع ١+٢+٣ ومجموع ٤+٥+٦.
- ٦- التلازم بين المجموعتين أ، ب.
- ٧- التكرار الإيقاعي بين ١، ٤ وكذلك ٢، ٥ وكذلك ٣، ٦.

وقد يجتمع في البيت ثلاث رصائع تمثل بنية البيت كما في قوله في مدح أبي مضر محمد بن منصور (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ١٣١)

هذا الجسم مواهبا هذا الشري ف مناصبا هذا المهذب خيما

ففي هذا البيت ثلاثة رصائع تتكون كل رصيعة منها من ثلاث كلمات فكلمة هذا في الرصيعة الأولى بإزاء مثلتها في الرصيعتين

الأخريين وكلمة الجسم بإزاء كلمة الشريف والمهذب، وكلمة مواهبا بإزاء مناصبا وكلمة خيما، وشكله التوضيحي على النحو الآتي:

٩	٨	٧
أصفر	أزرق	أحمر



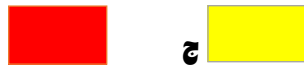
٦	٥	٤
أصفر	أزرق	أحمر



٣	٢	١
أصفر	أزرق	أحمر



ذا الجسم مواهبا ه ذا الشري ف مناصبا ه ذا المهذب خي



ج

ب

أ

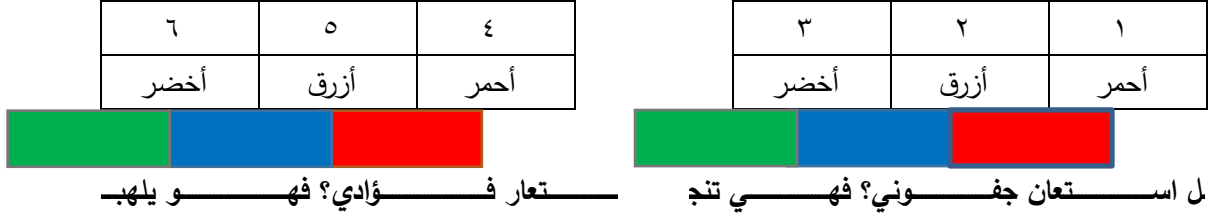
أما عن قوانين الإيقاع الضابطة له فهي:

- ١- النظام في ترتيب الألوان فالأحمر يتبعه الأزرق ثم الأصفر.
- ٢- التغير في مجاورة الألوان المتغايرة.
- ٣- التساوي بين ١، ٤، ٧ وكذلك بين ٢، ٥، ٨ وكذلك بين ٣، ٦، ٩.
- ٤- التوازي في عدم التقاء المتماثلين.
- ٥- التوازن بين مجموع ١+٢+٣ ومجموع ٤+٥+٦ ومجموع ٧+٨+٩.
- ٦- التلازم بين المجموعتين أ، ب، ج.
- ٧- التكرار الإيقاعي بين ١، ٤، ٧ وكذلك ٢، ٥، ٨ وكذلك ٣، ٦، ٩.

وقد يجتمع في البيت أربع رصائع اثنتان منها تتكون من ثلاث كلمات، واثنتان منها تتكون من كلمتين كما في قوله يتشوق إلى بغداد(الجرجاني،٢٠٠٣م،٥٧):

هل استعان جفوني؟ فهي تنجده أم استعار فؤادي؟ فهو يلهبه

ففي هذا البيت أربع رصائع منها رصيعتان ثلاثيتان هي: (هل استعان جفوني؟) و(أم استعار فؤادي؟) ورصيعتان ثنائيتان هما (فهي تنجده) و(فهو يلهبه) ويمكن تصور الشكل التوضيحي للرصيعتين الثلاثيتين على النحو الآتي:



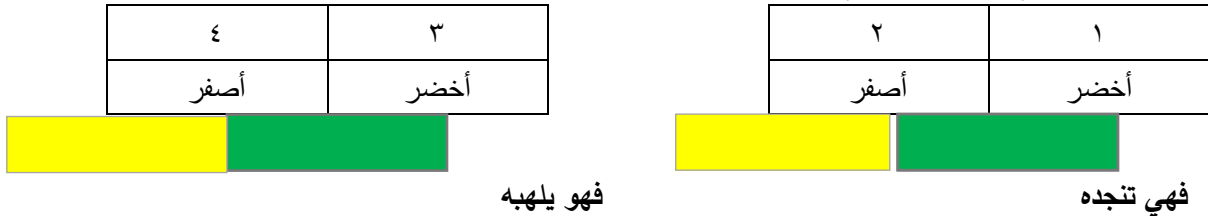
ب

أ

وقواعد الإيقاع فيه هي:

- ١- النظام في ترتيب الألوان، فالأحمر يعقبه الأزرق، والأزرق يعقبه الأخضر.
- ٢- التغير في مجاورة الألوان المتغيرة.
- ٣- التساوي بين ١، ٤ وكذلك ٢، ٥ وكذلك ٣، ٦.
- ٤- التوازي في عدم التقاء المتماثلين.
- ٥- التوازن بين مجموع ٣+٢+١ ومجموع ٦+٥+٤.
- ٦- التلازم بين المجموعتين أ، ب.
- ٧- التكرار الإيقاعي بين ١، ٤ وكذلك ٢، ٥ وكذلك ٣، ٦.

أما الرصيعتان الأخريان فهما رصائع ثنائية مكونة من كلمتين وهما (فهي تنجده) و(فهو يلهبه) فكلمة (فهي) فإزاء كلمة (فهو)، وكلمة (تنجده) بإزاء كلمة (يلهبه) وشكله التوضيحي على النحو الآتي:



فهو يلهبه

فهي تنجده

ب

أ

وقواعد الإيقاع فيه هي:

- ١- النظام في تعاقب الألوان فالأخضر يعقبه الأصفر.
- ٢- التغير في مجاورة الألوان المتغيرة.
- ٣- التساوي بين ١، ٣ وكذلك ٢، ٤.
- ٤- التوازي في عدم التقاء المتماثلين.
- ٥- التوازن بين مجموع ٢+١ ومجموع ٤+٣.
- ٦- التلازم بين المجموعتين أ، ب.
- ٧- التكرار الإيقاعي بين ١، ٣ وكذلك ٢، ٤.

وتتمثل علامات الجمال في فن الترصيع في الوحدة مع التنوع التي تتمثل "أهميتها في أنه منها تتفرع باقي أركان الجمال: الانسجام أو تلاؤم الأجزاء، التناسب، التوازن، التطور والتدرج، التقوية والتمركز، الترصيع والتكرار" (غريب،١٩٨٣م،٢١)، فهو يجب على الأسئلة الثلاثة (متى؟) و(أين؟) و(كيف؟) وهي محاور الإدراك للتجربة الجمالية بصفة عامة.

ب- التوازي التركيبي:

إن 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 الازدواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة سواء في الشعر أو النثر خاصة المعروف بالنثر المقفى. أو النثر الفني ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر، فينشأ بين مقطع شعري وآخر، أو بين بيت شعري وآخر" (الشيخ، ١٩٩٩م، ٧-٨) ويمكن إضافة بين شطري البيت. وواضح من هذا التعريف أن عبد الواحد الشيخ يعني التوازي التركيبي والتوازي الدلالي، ولكننا سوف نقتصر على تناول التوازي التركيبي فقط لارتباطه بالإيقاع، وهذا لا يعني إفراغ العمل الأدبي من كل محتواه وهذا ما أكده الجماليون، لأن "الشكل عندما يفرغ من كل ما يتصل بالمعنى لا يبقى منه سوى القليل" (جونسون، ١٩٨٢م، ١٢٦).

ولكن ما علاقة التوازي التركيبي بالإيقاع؟ ثمة علاقة قوية، 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 والتركيبي اللغوي، فمحسناته توظيف الصوت لخدمة البناء الفني. وبالتالي فإنها توحى المعنى بطرق فنية خالصة، سواء عن طريق تركيب الجمل بطريقة مخصوصة أو تلوين الدلالة عن طريق التتابع أو التقابل أو الازدواج الفني، أو التوازي القائم على التلوين الصوتي والموسيقى المتناغمة خاصة في المحسنات القائمة على الناحية التقطيعية الصوتية، في منظومة توحى بالمعنى إيجاباً" (الشيخ، ١٩٩٩م، ١٢٦) وقد ورد التوازي التركيبي في شعر القاضي الجرجاني في ثمان عشرة موضع منها قوله في مقدمة غزلية لقصيدته في أبي بكر الكرجي (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٥٦):

بأعطاف تباح لها المعاصي وألحاظ ثحل لها الذنوب

ففي البيت توازي تركيبي حيث تركيب البيت في شطريه من جملتين مكونتين من موصوف وجملة صفة مكونة من فعل ونائب فاعل تقدم عليه متعلقه، فكلمة (أعطاف) بإزاء (ألحاظ)، وكلمة (تباح) بإزاء كلمة (تحل)، وكلمة (لها) بإزاء مثلتها، وكلمة (المعاصي) بإزاء كلمة (الذنوب). ومنه قوله في قصيدته التي يتشوق فيها إلى بغداد (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٥٧):

وما البعاد دهاني بل خلأقه ولا الفرق شجاني بل تجنبه

فبين شطري البيت توازي تركيبي، حيث جاء التركيب النحوي واحداً، فالجملة الأولى مكونة من أداة نفي عاملة عمل ليس، واسمها معرف بأل، وخبرها جملة فعلية مكونة من فعل وفاعل ضمير مستتر تقديره: هو، ومفعول هو ياء المتكلم، وأداة عطف، ومعتوف مكون من مضاف ومضاف إليه هو هاء الغيبة. وجاءت الجملة الثانية مثلها تماماً. فكلمة (وما) بإزاء كلمة (ولا) وكلمة (البعاد) بإزاء (الفرق)، وجملة (دهاني) بإزاء (شجاني)، وكلمة (بل) بإزاء مثلتها، وكلمة (خلأقه) بإزاء (تجنبه) ففي البيت توازي تركيبي، أفضى إلى توازي إيقاعي. فالتوازي التركيبي يؤدي حتماً إلى التوازي الإيقاعي، إذ "ينتج عن التوازي النحوي -حتماً- التوازي الصوتي، بل أعلى درجات التوازي الصوتي، حيث إنه يكون على مستوى التركيب لا المفردة، وهو توازي صوتي عروضي حين يكون في الشعر". (عبد المجيد، ١٩٩٨م، ١٢٦) وقد يجتمع مع التوازي التركيبي التوازي الدلالي ويفضيان إلى التوازي الإيقاعي كما في قوله (الجرجاني، ٢٠٠٣م، ٥٩):

فحامت على هام العداة سيوفه وسخت على أيدي العفأة سحائبه

فبين شطري البيت توازي تركيبي، حيث تكون البيت من جملتين كل جملة تتكون من فعل + حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه + فاعل + مضاف إليه، فكلمة (حامت) بإزاء (سخت) وكلمة (على) بإزاء مثلتها، وكلمة (هام) بإزاء (أيدي) وكلمة (العداة) بإزاء (العفأة) وكلمة (سيوفه) بإزاء كلمة (سحائبه). أما عن التوازي الدلالي في البيت فيتحقق عن طريق الموازنة بين أعداء الممدوح وأحبائه، فلأعدائه السيف ولأحبائه عطاياه. واجتماعه مع التوازي التركيبي يؤدي إلى التوازي الصوتي من خلال ما يعرف باسم موسيقى المسموع وموسيقى المفهوم التي تنتج من حركة انتقال الذهن من الشيء إلى قسيمه، وهو ما يعرف عند الجماليين 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". (سانتينا، ٢٠٠٠م، ١١٩)

الخاتمة

بعد هذه الرحلة مع جماليات الإيقاع في شعر القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني أمكن التوصل إلى كثير من النتائج منها:

- ١- على الرغم مما ذهب إليه بعض الجمالين من تعلق الجمال بالمجردات أحياناً إلا أن المؤكد أن الدراسات الجمالية دراسات موضوعية حسية، ينصب فيها الجمال على الشيء في ذاته أو على المشاعر الإنسانية.
- ٢- رقي الفكر العربي في إدراك الجماليات الإيقاعية وفي المفاهيم التي طرحتها المعاجم العربية للإيقاع بما يفوق المعاجم اليونانية والأوروبية عامة.
- ٣- تنبه النقاد العرب إلى ارتباط الإيقاع بالنفس الإنسانية حتى ولو لم يفهم معنى الكلام وهم بذلك سابقون على ما قدمته المدرسة الانطباعية في النقد الأوروبي الحديث.
- ٤- ارتداد إيقاع رد أعجاز الكلام على ما تقدمها في شعر القاضي الجرجاني إلى النسق التكراري وقدرته على تهيئة نفس المتلقي، بالإضافة إلى تحقيق السبك داخل البيت.
- ٥- عثر البحث على نموذج لتصدير العكس في شعر القاضي الجرجاني على الرغم من زعم ابن أبي الإصبع أنه ليس له نموذج في الشعر العربي.
- ٦- جناس المضارعة هو أكثر أنواع الجناس شيوعاً في شعر القاضي الجرجاني.
- ٧- كثرة نماذج التوازي التركيبي في شعر القاضي الجرجاني قد يعود إلى الاعتدال العقلي عنده، وذلك لطبيعة عمله قاضيًا.
- ٨- تضافر التوازي التركيبي والتوازي الدلالي يؤدي إلى التوازي الصوتي أو الإيقاعي من خلال الجمع بين موسيقى المفهوم وموسيقى المسموع من خلال ما يعرف باسم مبدأ الاهتمام.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- ١- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: ديوانه، جمع وتحقيق ودراسة: سميح إبراهيم صالح، دار البشائر، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.
- ثانياً: المراجع العربية:
- ٢- آيات ريان: فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون الجميلة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ٢٠٠٠م.
- ٣- ابتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
- ٤- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٦م.
- ٥- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ١٩٨١م.
- ٦- ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٩٥م.
- ٧- الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، القاهرة، د.ت.
- ٨- جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ٩- الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
- ١٠- روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.
- ١١- ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، نشرة وزارة التربية، القاهرة، ١٩٥٦م.
- ١٢- شكري عياد: دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، دار إلياس، القاهرة، د.ت.
- ١٣- عبد الواحد الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
- ١٤- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشئون الثقافية، بغداد، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م.
- ١٥- الغزالي: إحياء علوم الدين، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، د.ت.
- ١٦- قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
- ١٧- القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.

- ١٨- القيرواني (ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨١م.
- ١٩- ابن مالك: المصباح في علم المعاني والبيان والبديع، القاهرة، ١٣٤١هـ.
- ٢٠- مجدي وهبة وذكوي المهندس: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.
- ٢١- محمد عبد المطالب: بناء الأسلوب في شعر الحدائث، التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.
- ٢٢- محمد عثمان نجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار الشروق، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٠م.
- ٢٣- ابن المعتز: كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: أغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٨م.
- ٢٤- ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، النجف الأشرف، بغداد، ١٩٦٨م.
- ٢٥- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

- ٢٦- أروين أدمان: الفنون والإنسان مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م.
- ٢٧- جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- ٢٨- ر. ف. جونسون: الجمالية، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.
- ٢٩- ولترت ستيس: معنى الجمال: نظرية في الاستطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠م.

Sources and references

- 1- aljurjany,ely,2003m, diwan aljirjani, ta1,dimishqi_surya, dar albashir.
- 2- rian, ayat,2000ma, falsafat almusiqa waealaqatuha bialfunun aljamilati, masir, alhayyat aleamat liqusur althaqafati.
- 3- hamdan, aibtisami, 1997ma,al'usus aljamaliat lil'iiqae albalaghii fi aleasr aleabaasi, ta1, surya, dar alqalam .
- 4- matluba, 'ahmadu,1986m, muejam mustalahat alnaqd alearabii alqadimi, qadi almajmae aleilmii aleiraqi.
- 5- abn 'abi al'iisbae, eabd aleazim, 1995m, tahrir altahbir fi sinaeat alshier walnathr wabayan 'iiefa' jaz alquran, alqahirat almajlis al'aela lilshuyuwn al'iislamiati.
- 6- aljahiz, eamru bn bahr,(ba,t), alhayawani, alqahirata, dar alturath alearabii.
- 7- eabd almajid,jimil,1998m, albadie bayn albalaghat alearabiat wallisaniaat alnasiyat alqahirat , alhayyat aleamat lilkitabii.
- 8- alraazi, fakhr aldiyn, 1985m, nihayat al'ijaz fi khibrat al'iejezi, ta1, bayrut dar aleilm lilmalayini.
- 9- ghirib, ruz, 1983mi,alnaqd aljamalii wa'atharuh fi alnaqd alearbii,ti2,birut, dar alfikr allubnani.
- 10- abn sina, alhusayn,1956m, jawamie ealam almusiqa, alqahirata, nashrat wizarat altarbiati.
- 11- eiad, shikri,(bi,t), maktabat 'iiliktiruniat 'asliat fi 'usul alnaqda, dar 'iilyas, alqahirati.
- 12- alshaykhu, eabd alwahidi, 1999ma, albadie waltawazun, 1999ma,ta1, alqahirati, maktabat alqira'i.
- 13- 'iismaeil,eiz aldiynu,1986m,al'usus aljamaliat fi alnaqd alearbii,ta3,baghdad dar alshuyuwn althaqafiati.
- 14- alghazaliu, 'abu hamid, (bi,t), 'afkar aldiyn, misr,almansurat,maktabat al'iiman.
- 15- abn jaefar, qudamat ,1985m, jawahir al'alfiazi,ta1, bayrut, ta1, dar alkutub aleilmia .
- 16- alqirtajini, alhamimu,1966ma, minhaj albulighar wasiraj al'udaba'i, alsharqiat_i_tunus , dar alkutub .
- 17- alqayrawani,abin rashiq,1981ma, aleamidat fi mahasin alshier wadabih wanaqduhi, ta5, bayrut, dar aljil .
- 18- wahabatu, majdi, almuhandasi, wadhaki,1974ma, muejam mustalahat al'adbi, bayrut maktabat lubnan.
- 19- eabd almutalabi, muhamadu, 1995m, banaa' fi shier alhadathati,ta2, wafarr albadie, alqahirata, dar
- 20- abn almuetazi, eabd allahi,1982mi, kitab albidie,ti3, bayrut, dar almashi.
- 21- almadaniati, abn maesuma, 1968ma, 'anwar alrabie fi 'anwae albadie, alnajaf al'ashrafi.
- 22- 'adman, 'aruiin,2001m,alfnun wal'iinsan mujazat lieilm aljamali,alqahirati, alhayyat aleamat lilkitab .
- 23- santiana, jurj ,2002m,al'ihsas bialjamal,alqahrati, alhayyat almisiat aleamat lilkitabii.
- 24- junsun, ra. fa, 1982mu,aljamaliatun,damn mustalah almustalah alnaqdi,ta2 baghdad , dar alrashid.
- 25- stis, walitirt,2000m, maenaa alnazariat fi aliastiqsa'i, almajlis al'aela lilthaqafat fi masr.