The Manifestations of Rhythm and its Indications in the Letters of Ibn Fadlallah al-Umari

Eman Alqubelat *

ABSTRACT

This study attempts to investigate the rhythm in Shihab al-Din Ahmad ibn Fadlallah Al-Umari's letters and reveals the indications of internal and external rhythm and their effects on the texts. Also, it studies the capability of discovering the macro and micro idea of rhythm. Therefore, it was purposed to scrutinize the micro rhythmic structures in the writer's letters which associated to form the macro rhythm that has been represented in acoustic rhythm (rhythm of individual letters) which resulted from the repetition of a letter (sound) in each word structure, or in the structure of words existed in successive sentences, morphological rhythm (rhythm of inflectional forms) represented by the repetition of the same inflectional weight in successive sentences, and rhetorical rhythm in selecting alliteration and assonance with assigning examples from the texts; bearing in mind that the assonance is one of the most noted generators of rhythm. Al-Umari adhered to employ it in all his letters, from the beginning to end for each one. in addition to, prosodic rhythm existed in poem verses of the letters surrounded by sentences have such rhythm as well.

Keywords: Rhythm; Repetition; Indication; Rhythmic unit; Al-Umari; Ibn Fadlallah; Al-Mamluki.

* Al- Balqa Applied University.

Received on 8/8/2021 and Accepted for Publication on 6/10/2021.

تجلّياتُ الإيقاعِ ودلالاته في رسائلِ ابنِ فضل الله العُمريّ

إيمان القبيلات *

ملخص

تنهضُ هذهِ الدِّراسة بمهمّة مُقاربة الإيقاعِ في رسائلِ شهاب الدين أحمد بن فضل الله العُمريّ –الكاتِب المملوكيّ– وإبراز دلالاتهِ وانعكاساتهِ المُثريَة للنّصوص الحاوية له، على المُستويين: الدَّاخليّ، والخارجيّ، وتجلية قُدرتهِ على الإيحاء بفكرتها الجُزئيَّة والكُليَّة في آنٍ معًا؛ ولذلكَ عَمدت الباحِثَةُ إلى استقصاءُ البنى الإيقاعيَّة المُصغَّرة في رسائل الكاتب، التي تضامنت في تشكيلِ إيقاعاتها الكُليَّة؛ حيثُ تمثَّلت في: الإيقاع الصَّوتيّ (إيقاع الحروف المُفردة) النَّاجم عن تكرار الحرف (الصَّوت) الواحد في بنية الكلِمة الواحدة، أَو في بنية الكلمات التي حوتها الجُمَل المُتتابعة، والإيقاع الصَّرفيّ (إيقاع الصِّيغ الصَّرفيَّة)، المتمثِّل بتكرار الوزن الصَّرفيّ الواحد في الجُمل المُتوالية، والإيقاع البديعيّ، بتخيُّر السَّجع والجِناس تحديدًا والتمثيل لأَنواعهما، عِلماً أَنَّ السَّجعَ يُعَدُّ من أَبرز مُولِّدات الإيقاع الظاهرة للعيان، خاصَّةً أَنَّ العُمريَّ التزمَ بهِ في جميع رسائله، مِن مُستهلِّها وحتى ختامها. فضلًا عن الإيقاع العَروضيّ، القائم في الأَشعار التي تضمَّنتها الرَّسائل؛ حيثُ لجأَ الكاتب –في بعضها– إلى التَّداخُلّ النَّصّيّ لتحقيقِ مآربهِ المُتعلِّقة بنصِّه، على مستوى الشَّكل والمضمون، إضافةً إلى بعض الجُمل التي قد يُعثَرُ عليها موزونةً في تضاعيفِ رسائله.

الكلمات الدالة: الإيقاع، التكرار، الدلالة، وحدة إيقاعيَّة، العُمريّ، ابن فضل الله، المملوكي.

المقدمة

يَصحُّ القولُ إنَّ كلمةَ الإيقاعِ –من حيث المعنى– قريبةٌ بعيدة؛ فهي مِنَ الكلماتِ التي باتت تُستَخدَمُ على نِطاقٍ واسعٍ في هذا العصر، وفي شتَّى المَجالات؛ ولذلِكَ، يستشعرُ المرءُ بالأُلفةِ عندَ سماعِها، فيخالُ أَنَّهُ يستطيعُ تَلَمُّسَ معناها في مُدرَكِهِ الذِّهنيّ، ولكن، عندَ مُحاولتِهِ لَملَمةَ بعضِ الكَلِماتِ المُؤَطَّرَةِ لِمَفهُومِها، سرعانَ ما يُدرك وسعَ فضائها، وعجزه عن التناهي إلى ماهيَّتها.

وإذا ما أُريدَ البَحثُ عَن معنى مُجَلٍّ للكلمة في المعاجِمِ العربيَّة، القديمة منها والحديثة، فإنَّ الظَّفَرَ بذلكَ مُحال؛ فتارةً لَم يُؤتَ على ذِكرِها مُطلقً ا في بعض المعاجم، كمعجم (العين) للفراهيديّ، و(القاموس المحيط) للفيروز آبادي، وتارةً جاءَ معناها قاصِرًا، ومنوطًا بِمَجالَيّ المُوسيقا والغِناء، كما هُو الحال في معجم (المُخَصّص) لابن سِيدَه (ابن سِيدَه، 1996: 9/4)، و(تاج العروس) للزَّبيدي (الزَّبيدي، د.ت: 359/22)، و(لسان العرب) لابن منظور (ابن منظور، 1414هـ: 408/8)، فضلًا عن (المعجم الوسيط) (مَجمع اللُّغة العربيَّة، 2004: 1050).

وسرعانَ ما تسَرَّبت الكلمةُ إلى نطاقِ الشِّعرِ لاحِقًا؛ بعدما ابتدعَ الخليل بن أَحمد الفراهيديّ علمَ العروضِ خاصَّةً، ولعلَّ أَوّلَ مَن استَخدَمَها مُصاحبة لهُ، ابن طباطبا في (عيار الشِّعر)، حينَ قال: "وللشِّعر المَوْزون إيقاعٌ يَطْربُ الفَهْمُ لصَوابهِ وَمَا يَرِدُ عَلَيْهِ من حُسْنِ تَركيبهِ واعتدالِ أَجزائه" (ابن طباطبا، د.ت: 21). كما استخدمها ابن سينا –في القسم الخاصّ بالموسيقا من كتاب الشِّفاء– مُفرِّقًا بينَ الإيقاعِ الموسيقيّ والإيقاعِ الشِّعريّ في قولهِ: "فالإيقاع...تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا" (ابن سينا، 1956: 81).

ونظرًا لضبابيَّةِ الكلمة، وعدمِ إدراكِ كُنهِها؛ أَصبحَ الخَلطُ قائمًا بينها وبين كلمة (وزن)، ففي الوقت الذي رأَى فيه البعضُ أَنَّهُما كلمتانِ مُترادِفتان، هُناكَ مَن رأَى بأَنَّ الوَزنَ لا يَعدو أَن يكونَ إلّا صورةً من صورِ الإيقاع (يونس، 1993: 17؛ رتشاردز، 1963: 198).

ومهما يكُن من أَمرٍ، فإنَّ سمةَ الضَّبابيَّة والتِباس المفهوم بقيت مُكتنفةً بالكَلِمة حتى في العصرِ الحاضر (ياكبسون، 1988: 43)؛ وعليه، ظلَّ مفهومُ الإيقاع "من أكثر المفاهيم غموضًا قديمًا وحديثًا، بحيث لا نجد له تعريفًا واضحًا" (أبو مراد وشهوان، 2014: 1839؛ منقول عن الزيدي، 1987: 137)، وقد تعدَّدت تعريفاتُه المُنبثقة من بعضِ الرُّؤى الخاصَّة والتَّخمينات.

---

* جامعة البلقاء التطبيقية. تاريخ استلام البحث 2021/8/8 وتاريخ قبوله 2021/10/6.

©2022 عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

فعلى سبيلِ المثالِ لا الحَصر، قامَ علي يونس في كتابهِ (نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي) بتفريعِ الإيقاعِ إلى فرعين، أَوَّلهما ظاهِرٌ مُدرَك؛ فهوَ مائزٌ بطابعِ التَّتابعِ المُنتظم للعناصر المُكوِّنة له، بحيث يبدو تتابعها كالخطّ الهندسيّ، مُمَثَّلًا له بدِقَّاتِ السَّاعةِ وضرباتِ القلب...، وثانيهما خَفيّ، يحتاجُ إعمالَ العقلِ، وتتابع العناصر فيهِ –على حدِّ قوله– كالخطّ الذي تُداخله بعض التَّعريجات غير المُنتظمة، ولكنَّهُ بالرّغم من ذلك في كُلّيّتِهِ يتّخِذُ اتّجاهًا (يونس، 1993: 17، 18، 19)، وقد عَرَّفَ هذا النَّوع، قائلًا: "هو تأليف بين مجموعة من العناصر، يجمع بين النسق والخروج عن النسق، ويقيم بين هذه العناصر علاقة أو علاقات فإذا خلت العناصر من النسق ومن العلاقات فهي كذلك خالية من الإيقاع" (يونس، 1993: 19)، وهو يُدرجُ أوزان الشِّعر ضمنَ هذا النَّوع تحديدًا (يونس، 1993: 19– 20).

أَمَّا صلاح فضل، فإنَّهُ في كتابهِ (أَساليب الشِّعريَّة المُعاصِرَة) يتَّخِذُ منحىً أَكثر دقَّة؛ إذ يرتئي تخصيص الحديثِ عن الإيقاعِ الشِّعريّ تحديدًا، كاشِفًا أَنَّ له درجات "تشمل المستوى الصوتي الخارجي، المتمثّل في الأوزان العروضيّة بأنماطها المألوفة والمستحدثة. ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها. وتوزيع الحُزَم الصوتيّة ودرجات تموّجها وعلاقاتها. كما تشمل... الإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنصّ الشعري" (فضل، 1995: 22).

وبعيدًا عن النَّصّ الشِّعريّ ومتعلّقاته، فإنَّ الدِّراسات الحديثة باتت تتّجهُ أَيضًا نحوَ دراسةِ الإيقاع في النُّصوص النَّثريَّة، انطلاقًا من قصيدةِ النَّثرِ، ووصولًا إلى النُّصوص النَّثريَّة الفنيَّة المعهودة؛ فكما أَنَّ للشِّعرِ إيقاعًا فإنَّ "للنثر إيقاعه (القائم) على إيقاع الفقرة أو السطر لأنه يستند بقوّة إلى الفصل والوصل...(ولكن) من نمط مختلف (عن نمط الشِّعر)" (أبو ديب، 1999: 22).

وقد انصبَّت الدِّراساتُ على مُحاولةِ استكناهِ الإيقاع الدَّاخليّ لنصوص نثريَّة مُتنوِّعة، من خلال رصد المظاهِر الإيقاعيَّة في بناها. وعليهِ، فيُمكن القول بأَنَّه يُعَدُّ بِمثابةِ "استراتيجية قرائية خاصة يتبعها كلٌّ من المُرسِل والمستقبِل لاستنطاق تجسيدات إيقاعية وموسيقية مختلفة...(داخل) النسيج النصيّ" (أَبو مراد وشهوان، 2014: 1838).

وتنهضُ هذهِ الدِّراسة بمهمَّة مُقاربةِ الإيقاعِ، وكشفِ دلالاتهِ وانعكاساتِهِ في رسائل شهابِ الدِّين أحمد بن يحيى بن فضل الله العُمريّ، الكاتِب المملوكيّ، الذي ولد في دمشق، في الثالث من شوال، سنة سبعمائة (الصَّفديّ، 1998: 1/417، 420)، وتقلَّدَ وظائفَ ومناصبَ مُتعدِّدة، فتارةً كانَ قاضيًا لمصر، وأُخرى رئيسًا لديوان الإنشاء خلفًا لأبيه، وثالثةً مشرفًا على البريد أيام الناصر محمد بن قلاوون (العُمريّ، 2017: 13)، وعن منزلتهِ الأَدبيَّة، يقولُ الصَّفديُّ: "ويقطر كلامه فصاحة وبلاغة، وتتدى عبارته انسجامًا وصياغة... استوت بديهته وارتجاله... وينظم من المقطوع والقصيدة جَوهرًا" (الصَّفديّ (1998)، 1/417، 418)، فقد بلغَ العُمريُّ شأوًا عظيمًا في عصرهِ، وصنَّفَ عدَّة كتبٍ قيِّمة، وتُوفّيَ في سنةِ سبعمائةٍ وتسعٍ وأَربعين (العُمريّ، 2017: 32).

وعلى الرّغم من مكانتهِ الأدبيَّةِ إلّا أنّه –وُفق عِلمِ الباحِثَة– لم يُعنَ أحد بجمعِ رسائلهِ ونثرِهِ في كتابٍ واحد، إذ تُرى رسائلُهُ مُنبثَّة في ثنايا الكتب، مثل: (صبح الأعشى في صناعة الإنشا) للقلقشنديّ، و(أعيان العصر وأعوان النصر) للصّفديّ، بينما حوى كتابُ (الشّتويّات) مجموعةً من رسائلهِ التي وصفَ فيها الشِّتاء وثلجه. وقد اعتُمِدَت هذه الكتب تحديدًا في استخراج نماذج من رسائل العمريّ، شكّلت مادّةً مناسبة لبيانِ بنى الإيقاع فيها ودراسته بالاعتمادِ على المنهجِ الوصفيّ التَّحليليّ.

ومِنَ الدِّراساتِ السَّابقةِ التي اهتمَّت بدراسة الإيقاع، دراسةُ أَبي مُراد، وشهوان، بعنوان "الإيقاع الداخلي في رسالة التربيع والتدوير للجاحظ" (أبو مراد وشهوان، 2014: 1838)، مُتَّخِذة رسالةَ التَّربيعِ والتَّدويرِ مادَّة لتحليلِ الإيقاع، وقد أَسفرت عن عدَّةِ نتائج، كان من أَهمّها أَنَّ ثَمّة كيفيَّات صياغيَّة عدَّة اتكأَ عليها الجاحظُ لإنتاجِ إيقاعات السُّخرية، مثل الثُّنائيَّات الضديَّة، وفاعلية المُفارقة، وبعض عناصر البَديع ... (أبو مراد وشهوان، 2014: 1838– 1866)، بينما اتَّخذت دراسةُ ظاهر، التي جاءت بعنوان "الإيقاع الموسيقي وإيحاءاته الدلالية والفنية في النثر الفني مقامات الحريري أنموذجًا" (ظاهر، 2017: 583) من مقامات الحريري مادَّةً لتحليل الإيقاع الموسيقيّ، وأسفرت كذلكَ عن نتائجَ، من أَهمّها أَنَّ الإيقاعَ الموسيقيّ يتألَّفُ من خمسةِ أَنواع: إيقاع الأصوات المُفردة، والإيقاع الصَّرفيّ، والنَّعبيريّ، والبَديعيّ، والعَروضيّ (ظاهر، 2017: 583– 606).

كما اتَّخذَت دراسةُ الخلف وأَبي بكر، المُعنوَنَة بـ "مصادر الإيقاع وآثاره في الرسائل النبوية" (الخلف وأبو بكر، 2020: 410) الرسائلَ النبويَّة مادةً لتحليلِ ما فيها من إيقاعٍ داخليّ، وأَسفرت نتائجُها عن أَنَّ مصادرَ الإيقاعِ في الرسائلِ النبويَّةِ مُتنوّعة، منها: المُقابلة، والإتباع والمُزاوجة، والجِناس، والسَّجع، والمُوازنة (الخلف وأبو بكر، 2020: 410– 433).

ولذلكَ ارتُئيَ في هذه الدراسة التَّطرُّقُ لبعضِ جُزئيَّات الإيقاعِ في نُصوصِ العُمريِّ –نظرًا لمحدوديَّةِ المساحة المُتاحة– كالإيقاعِ الصَّوتيّ، والإيقاعِ الصَّرفيّ، والإيقاعِ البَديعيّ، علاوةً على الإيقاعِ العَروضيّ. عِلمًا بأَنَّهُ –في حدودِ عِلمِ الباحِثَة– لم يُقدِم أَحدٌ على دراسةِ الإيقاع في رسائل ابن فضل الله العُمريّ ومُكاتباتهِ.

الإيقاعُ الصَّوتيّ (إيقاعُ الحُروف المُفردة)

ينشأُ الإيقاعُ الصَّوتيّ بفعلِ تكرار الحُروف في الكلمة الواحدة، أَو الكلمات في الجُمَل المُتوالية، وكلُّ حَرفٍ منها يُعَدُّ وحدةً صوتيَّة لها معنى ودلالة، فالكلمة "مركبة من (مادَّةٍ صوتيَّة) ... يمكن حلّ أجزائها إلى مجموعة من الأحرف الدوالّ المعبرة، فكل حرف منها يستقل ببيان معنى خاص ما دام يستقل بإحداث صوت معين. وكل حرف له ظلّ وإشعاع، إذْ كان لكل حرف صدى وإيقاع" (الصالح، 2009: 142).

ولعلَّ الحروف تكتسب معانيها الخاصَّة من طبيعتها، ومدى تماثُل مخارجها أَو تغايرها، والكيفيَّة التي تخرج بها، فتُسهِم –بما اكتسبت– في تشكيلِ المعنى الكليّ للكلمات، والعبارات، وحتّى النُّصوص، وانبثاق إيقاعها الموسيقيّ.

وقد وظَّفَ العُمريُّ الإيقاع الصَّوتيّ بشكلٍ جَليّ في رسائلهِ ومُكاتباتهِ، على مُستوى الكلمة المُفردة، والمُدرَجَة ضمنَ الجُمل المُتتابعة، ومن ذلكَ قوله في إحدى شتويَّاتهِ: "والجو وقد صفحت بالبلور سماؤه، والمطر وقد جمد في السحاب ماؤه... والأبنية وقد تضعضعت والأفنية وقد تتعتعت" (العُمريّ، 2017: 67). يُلاحَظُ أَنَّ تكرار الأَصوات، وتواليها، وانسجامها في كَلِمَتَي (تَضَعْضَعَتْ، وتَتَعْتَعَتْ)، شكَّلَ إيقاعًا صوتيًّا ظاهرًا، ولافتًا، ومؤثِّرًا في الوقتِ ذاته، وموحيًا بالمعنى والدلالة؛ فكلمة (تَضَعْضَعَتْ) تُوحي بالضّعف (ابن منظور، 1414هـ: 224/8) بهيئتِها التَّامَّة، وبِجزئيَّاتِها الصَّوتيَّة، فصوت التَّاء، وهو أَحد الأَصوات النَّطعيَّة، المهموسة، الشَّديدة، على الرّغم مِن شدَّته في أَثناء النُّطق إلّا أَنَّهُ يدلُّ –من بينِ دلالاتهِ المتعدِّدة– على الضّعفِ هُنا (الصالح، 2009: 279، 281؛ عباس، 1998: 57)، ولو استُثنيَ بِحجَّةِ أَنَّه ليسَ من أُصول الكلمة، لبقيَ الضّعف منوطًا بها؛ لاقترانِهِ ببقيَّة أَصواتها الدَّالّة عليه، كصوتِ الضَّاد الشَّجَريّ، المجهور، الرَّخو، وصوت العين الحَلقيّ، المجهور، متوسّط الشدَّة (الصالح، 2009: 278، 280، 281؛ عباس، 1998: 157، 216). والأَمرُ ينساقُ تمامًا على كلمة (تَتَعْتَعَتْ)، فالتَّعتَعَةُ من حيث المعنى، تردُّد في الكلام لِعلَّةٍ ما (ابن منظور، 1414هـ: 35/8)، والعِلَّةُ هُنا وفقَ إيحاءات أَصوات الكلمة ودلالاتها –كما ذُكِرَ سابقًا– تتمثَّلُ بالضّعف، غير أَنَّ صوت العينِ في هذا الموضع مزدوج الدلالة، فإلى جانبِ دلالتهِ على الضّعف، دلَّ أَيضًا على الظّهور (عباس، 1998: 216)، أَي ظُهور العلَّةِ وتكشُّفها. فقد استحالت المباني في نصّ العمريّ أشخاصًا أَصابهم الضّعف؛ من جرّاء امتداد الشِّتاء، وغزارة سُقياه، وتراكُم ثلجه، وكذلكَ الأَبنية وقد نالَ منها الضّعف لذات السّبب فاعتلَّت. وربَّما أَوحى للكاتبِ الصّوتُ الصَّادر عن مزاريبِ أَفنيةِ المباني في أَثناء تصريفِ المياه بأَنسنتها واعتلالها بالتَّعتَعة.

ومن أَمثلةِ تولُّدهِ من خلال تكرار الأَصوات في كلمات الجُمل المُتعاقبة، قوله في شتويَّةٍ أُخرى: "ونفر البيض بياضه، ونكر حسن الأرض برياضه، وأقبلت أفاعي أيامه تنفست سما، وتنفد سهما، وتضرب البروق نفخًا، وتنصب قوس قزح فخًا، وتضطرب في كل أرض وتلقي سلحا، ودامت له ثم أدال الله من عارضها، وسلم من دعودها ورعدة نافضها، إلا ساعات نفيت من أيامه، وبقايا قطع تأخرت من غمامه، ثم ذهب بجملته، وأقبل الصحو في شملته، وجف جفن السحاب" (العُمريّ، 2017: 157). وفيهِ يُبيِّنُ الكاتبُ تبدُّدَ الثَّلج بعد استدامته، وزوالَ البردِ، واعتدالَ المناخِ، وإقلاعَ السَّماء، وقد شاعت في هذا النصِّ بعضُ الأَصواتِ التي شكّلت إيقاعًا؛ إذ أنتج تكرارها وحداتٍ إيقاعيَّة ارتبطت بالدلالةِ العامَّة لهذا النصّ خاصَّة، و نصّ الرسالة الكُليّ عامة، ومنها صوتُ القافِ اللَّهويّ، الذي يخرجُ من أَقصى اللسان، ويتّصفُ بالشدّةِ، والجهرِ، والاستعلاء (الصالح، 2009: 278، 281، 282). فقد عبَّرَ بفعلِ المعاني المُرتبطة بهِ (عباس، 1998: 144) عن قوةٍ في إقبالِ الشِّتاء في (وَأقبَلَتْ أَفاعِي أَيَّامِهِ)، وشدّةٍ في الإلقاء، حيثُ غزارة انسكابِ الماء من السَّحاب في قوله: (وتُلقِي سَلَحًا)، إذ يُقصَدُ بالسَّلَحِ "ماءُ السماءِ فِي الغدرانِ وغيرها" (مجمع اللغة العربيَّة، 2004: 442). وقوّة البروق في (وَتَضربُ البُرُوق)، فضلًا عن الأَحاسيسِ البصريَّةِ والسَّمعيَّة (عباس، 1998: 144)، فقد ظهرَ البَصَرُ في البُرُوقِ، وشِدَّةِ وضوحِ قوسِ قُزح، وقِطَعِ الغَمامِ المُتأخِّرة، أَما السَّمعُ، فرُبَّما يُستَشعَرُ في (وَتَضربُ البُرُوق)؛ لاقترانِ إشعاعِ البَرقِ بصوتِ الرَّعد في أَغلب الأَحيان. ووفقًا لمواضعِ صوتِ القافِ في كلماتِ النَّصّ؛ يُدرِكُ المرءُ أَنَّ "الحرف الواحد –وهو جزء من كلمة– يقع على صوت معين، ثم يوحي بالمعنى المناسب، سواء أكان في أول اللفظ أم وسطه أم آخره" (الصالح، 2009: 142).

كما أَعطى تكرارُ حرفِ الضّاد إيقاعًا، مشكِّلًا وحداتٍ إيقاعيَّة توزَّعت على مساحةِ النصّ. وهوَ يدلُّ عامَّةً على الفخامةِ، والضَّخامةِ، والامتلاء، والضجيج، وبعض المشاعر الإنسانيَّة (عباس، 1998: 155)، وقد ارتبط إيقاعه هنا ببعض هذه الدلالات؛ إذ دلَّ بصريًّا على الفَخامةِ في (وَنفر البيضُ بياضَهُ) حيثُ انتشار الثَّلج وامتداده، والضَّخامَةِ في (الأرض)، والفَخامةِ، والضَّخامةِ، والامتلاءِ في (الرِّياض)، وسَمعيًّا على الإحساسِ بالضَّجيج في (وَتَضربُ البُرُوق)؛ إذا افتُرِضَ ظُهورُها مُرفقة بصوتِ الرَّعد كما يتبادر للأَذهانِ مباشرةً، بينما لَمْ يَدل على أَيِّ مشاعرَ إنسانيَّة.

وقد أَشاعَ حرفَا الصَّفيرِ (السِّين والصَّاد) إيقاعًا صوتيًّا، تشكَّلت وحداتُهُ من تكرارِ الصَّوت، وَهُما من الأَصوات "الأَسَلية (بالإضافة

إلى الزاي). ومخارجها متقاربة، ما بين رأس اللسان وبين صفحتي الثنتين العليين، والصاد أدخلها في هذا المخرج، والسين أوسطها (ويتَّصِفانِ بالرَّخاوةِ والهمس)" (الصالح، 2009: 279، 281). أمَّا السِّينُ فإنَّهُ يدلُّ على النعومةِ والملاسةِ لمسيًّا، والانزلاقِ والامتدادِ بصريًّا، والصَّفيرِ سَمعيًّا (عباس، 1998: 110، 111)، وقد دلَّ على الانزلاقِ بفعلِ الحَركة في (تَنَفَّسَتْ سمًّا، وتَنفذُ سهمًا)، والامتدادِ في (السَّحَاب، وقَوس قُزح). إلّا أنَّ الصَّاد مائزٌ بـ "جمال صوته وعذوبة موسيقاه... (ويثير) في النفس... إيحاءات النقاء والصفاء والطهارة والبراءة والعزة وقوة الشكيمة" (عباس، 1998: 151)، وفي النصِّ السَّابقِ دلَّ على قُوَّةِ الشَّكيمةِ في (تَنصِبُ قَوسَ قُزَح فَخًّا)، وعلى نقاءِ الجوِّ وصفائهِ في (وَأَقبَلَ الصَّحوُ فِي شَملتِه).

كمَا شكَّل صوتُ الفَاء في المَقطعِ السَّابق إيقاعًا، تمثَّلَ في انتشارِهِ على مساحةِ النَّصّ بأكمله، وهوَ صوتٌ شفويٌّ، مهموسٌ، رخو (الصالح، 2009: 280، 281)، يدلُّ لمسيًّا على مَلمسٍ مُخمليٍّ دافئ، وعلى البَعثرةِ والتَّشتُّت دونَ عُنفٍ أَو شِدَّة، وَيَدلُّ بَصريًّا على الأَحداثِ الطَّبيعيَّةِ التي يتمُّ فيها الشَّقُّ، والفَصلُ، والتَّفريقُ، والتَّبعيدُ، والتَّوسُّع (عباس، 1998: 132، 133)، وقد جاءَ دَالًّا على التَّفريقِ والتَّبعيد في (وَنَفَرَ البيضُ بَياضَهُ)، وعلى البعثرةِ والتَّشتُّت في (وَتَضربُ البُروقُ نفخًا)، و(جَفَّ جفنُ السَّحاب)، وعلى المَلمسِ النَّاعمِ الدافئ في (أَفاعي).

وَقد أَحدثَ كذلِكَ تكرارُ صوتِ (التَّاء) إيقاعًا موسيقيًّا ملحوظًا في النصِّ، في أَوائل الأَفعالِ المُتواليةِ خاصَّةً، ولو فُرِضَ أَنَّه يدلُّ على معنى فيها، فلا بُدَّ أَنَّ معناه قد تلاشى؛ لِطُغيانِ معاني الأَصوات المقترنةِ بهِ على مُستوى الكلمة الواحدة، فحَرفُ التَّاء "ضعيف الشخصية. وهذا ما هيأ الفرص للحروف الأخرى، (بأن) تتسلط بخصائصها الصوتية على معاني (الكلمات) التي تبدأ به... (و) التي تدل على الشدة والقوة والقسوة، بما يتعارض مع خصائصه الصوتية (الموحية بالضّعف والرقّة)" (عباس، 1998: 57، 58).

يَتَّضِحُ ممَّا سبق أَنَّ للحروف (الأَصوات) إيقاعًا جَليًّا، يتولَّدُ بفعل التّكرار، وَيُكسِبُ الكلماتِ معنىً يُكشِّفُ الدلالة المُبتغاة، فقد لحظَ علماءُ اللغةِ عبر العصور "مناسبة حروف العربية لمعانيها، (ولمحوا) في الحرف العربي من القيمة التعبيرية الموحية" (الصالح، 2009: 142). فضلًا عن إسهامهِ في تشكيلِ إيقاعِ مُوسيقيٍّ لافت.

الإيقاعُ الصَّرفيّ (إيقاعُ الصّيغِ الصَّرفيَّة في الجُمَل)

إنَّ أَساسَ الإيقاع الصَّرفيّ يقومُ على أوزانِ الكلماتِ التي تتشكَّلُ منها النُّصوص، فإذا عُمِدَ إلى، تكثيفِها، وتماثلِها، وتواليها؛ نجمَ عنها جرسٌ موسيقيٌّ لافت، ممّا يُفسِّرُ وشائجَ الاتصالِ بينه وبينَ الإيقاع الموسيقيّ؛ "إذ إن التماثل في الأوزان الصرفية بين الكلمات ينشأ عنه إيقاع موسيقي متكرّر، يُكسِب التعابير نغماتٍ تتعانق مع المعاني، وتُسهم في (تشكيل) الدلالة العامة للنصّ" (ظاهر، 2017: 590). وقد فطنَ علماءُ البديع إلى جماليَّة الإيقاعِ الصّرفيّ، ولكنهم جعلوه تابعًا للسَّجع، فأدخلوهُ ضمنَ نوعينِ من السَّجع: المُرصَّع، والمُتوازي (ظاهر، 2017: 590).

لقد تولَّدَ الإيقاعُ الصرفيّ في رسائل العمريّ ومكاتباتهِ، من خلال تقصّده إيراد الألفاظ ذات الأوزان المتماثلة في الجمل المتجاورة؛ ممّا أدى إلى نشوء نغماتٍ موسيقيّة تُضاف إلى آليات الإيقاع الأخرى، علاوة على إسهامها في إبراز المعنى المُبتغى وجلائه، ومن ذلك قوله في رسالةٍ كتبها عن السلطان الملك الناصر ((محمد بن قلاوون))، إلى السلطان ((أبي سعيد بهادر خان)): "فإن من أعظم المُبْهجات لدَيْنا، المُنْهجات لطريق السُّرور إلينا، المُلْهِجات بوصفِ أكرم وارد علينا، هو الكتابُ الشريف، بل السَّحاب المُطِيف، بل البحرُ الذي يَقذِفُ دُرَرًا" (القلقشندي، د.ت: 7/275– 276)، فقد كرَّرَ وزن (المُفعِلات) ثلاث مرات في كَلِمات (المُبهجات، المُنهجات، المُلهجات)؛ راصدًا من خلالِ تواليها كمّ السرور الذي غزا نفس السلطان ((الناصر محمّد))، حال ورود كتاب السلطان ((أبي سعيد))، مع تأكيد (الحدوث) من جهتين، الأولى: أَنّ الصيغة المتكرّرة اسم فاعل، والثانية: أنّها جُمعت جمعًا سالمًا (السامرائي، 2007: 41، 126، 127). فبدا الإيقاعُ الصَّرفيُّ بذلكَ فاعِلًا في كشفِ دلالةِ النَّصِ، وتكوينِ موسيقاه.

وفي سياقٍ آخر، ظهرَ –أيضًا– أثرُ الصّيغة الصّرفيَّة في بيان دلالةِ المعنى، حيث قال في مُستهلِّ مكاتبةٍ عن الملك الناصر ((محمد بن قلاوون))، ردًّا على ((موسى خان))، جوابًا عن كتاب ورد منه، يرجو فيه النُّصرةَ على عدوٍّ له: "فقد ورد الكتابُ الشريفُ من الحضرة الشريفة العالية، السلطانيَّة، القانِيَّة، أخينا وولدنا العزيز، المؤيَّد بالنصر على الأعداء والفتحِ الوَجِيز، لا زالتْ دولتُه الشريفة دائمةَ الإقْبال، متَزَيِّدةً تزيُّد الهلال، على يد المَجْلِسَيْن السامِيَيْن، الأميرين، الكبيريْن عضُدَي الملوك والسلاطين: ((دلنجي، وكراي)) أدام الله تعالى عزَّتهما – بالبشائر بنُصْرة الإسلام، وتأييد أخينا على عدُوّه الخارجيّ على الدِّين والمُلْك". (القلقشندي، د.ت: 7/281). فقد أورد صيغة (فَعِيْل) مذكّرة، ومؤنّثة، ومُثنّاة، فدلّت في (الشَّريفة) على سموّ المُرسَل إليه، وسموّ دولتِه، بينما دلّت صيغة (العَزيز) على مكانتهِ عند السلطان ((محمد بن قلاوون))، في حين جاءت صيغة (الوَجيز) مُعرِبَةً عن سرعة الفتح، الذي تحقَّق فعلًا قبل وصول وفود نُصرةِ السلطان له، ولا يخفى أنّ وزن "(فعيل) الذي هو من أبنية الصفة المشبهة... يدلّ على الثبوت

فيما هو خِلقة أو بمنزلتها" (السامرائي، 2007: 102)، فالشَّرف، والكِبَر، والعِزَّة، والوَجازة، صارت كأنّها صفات طبيعيَّة في الموصوفين بها.

ومِنَ الإيقاعِ الصَّرفيّ أيضًا، تكثيفُ استخدامِ صيغة اسم الفاعل في تضاعيفِ رسالةٍ كتبها إلى صلاح الدين الصَّفديّ، متسائلًا فيها عن حالهِ في ظلِّ الظروف الجويَّة السائدة، حيثُ قال: "كيف حاله مع رعوده الصّارخة، ورياحه النافخة، ووجوه أيامه الكالحة، وشرر لياليه التي لا نبيت منها بليلة صالحة" (الصفدي، 1998: 427/1)، إذ يُلاحظ انتشار صيغة اسم الفاعل المشتقّة من فعلٍ ثلاثيّ، المُتمثِّلة بكلمات (الصَّارِخة، النَّافخة، الكالِحة، صالِحة)؛ ممّا شكَّل وحداتٍ إيقاعيَّة ارتبطت بالدلالة، فاسم الفاعل يدلّ على الحدث، والحدوث، وفاعله. "ويقصد بالحدث معنى المصدر، وبالحدوث ما يقابل الثبوت" (السامرائي، 2007: 41)، وهذه الدلالة ساعدت المبدع في توصيل غرضه للمتلقي، فهو يُشيرُ إلى قسوةِ فصل الشِّتاء من خلالِ الأوصاف المُتتابعة.

وحتى الأَفعال بأوزانها تُنتِجُ إيقاعًا صرفيًّا لهُ معنى ودلالة، ومثالُ ذلكَ يتبدَّى في قولِ العُمريّ مُبيّنًا أثر الثَّلج على الأشجار: "وكيف دخل بين قبائل هذه الأشجار فشعب شعوبها، وفصل فصائلها، وفخذ أفخاذها" (العُمريّ، 2017: 60). فأثَرُ الثَّلجِ كما يبدو أثَرٌ سَلبيّ، ممّا توحي بهِ الصِّيغ الصَّرفيَّة المُتوازنة والمُتوالية للأَفعال الحاضرة في النَّصّ، والأَسماء المُمثَّلة بجموعِ التَّكسيرِ على الرّغم من اختلافِ أَوزانِها. أَمّا الأَفعالُ المقصودة فهيَ (شَعَّبَ، فَصَّلَ، فَخَّذَ)، فجميعها جاءت على وزن (فعَّلَ) الدالّ على التكثير (نور الدين، 1997: 306)، ويمكنُ جمعُها تحت مسمّى المُترادِفات؛ بما أَنَّها حملت نفس المعنى، وهو (فرَّقَ)، ولكن يبدو أَنَّ آليَّةَ التَّفريقِ ومدى شدّته فيه تغايُر فيما بينها. وتتمثَّلُ الجُموعُ بكلماتِ (شعوبَهَا، فصائلَها، أَفخاذَها)، فقد جاءت على أَوزان (فُعُولَهَا، فَعائلَها، أَفعالَها)، الأَوّل والثَّاني من جُمُوع الكثرة، أَما الأَخير فمن جموع القلّة (عبد العال، 1976: 29، 52، 58)، ولعلَّ هذا التَّخيُّر لم يأتِ عبثًا إذا ما قوبِلَ مع الصُّورة التي رسمها الكاتب، فقد استحالت الأشجارُ في نصِّهِ –مجازًا– إلى قبائل كما البشر، ولها تفصيلاتٌ وتقسيماتٌ داخليّة تحملُ مُسمَّيات وفقَ قُربِها أَو بُعدِها عن أُصولِها الضَّيِّقة، وهي مُمثَّلة بالجُموع المذكورة، وقد ذَكَرَ ابن منظور ترتيبها في (لسان العرب)، قائلًا: "وأولها الشَّعْبُ ثُمَّ القَبِيْلَةُ ثُمَّ الفَصيلة ثُمَّ العِمارة ثُمَّ البَطْن ثُمَّ الفَخِذُ" (ابن منظور، 1414هـ: 501/3– 502). ويبدو أَنَّ العُمريَّ أَخَّرَ الشُّعُوبَ عن القبائل في نصِّه؛ كي تتوافق الكلمة مع معناها الحقيقيّ، فهيَ تأْتي أَيضًا بمعنى (الأَغصان) (ابن منظور، 1414هـ: 499/1). ومهما يكن من أَمر، فقد أَثمرَ الإيقاعُ الصَّرفيّ في تعزيزِ موسيقا النَّصّ، علاوةً على تجليتهِ للدلالة؛ فالتَّفريق الحاصلُ في عُمومِ الأَشجار بِجزئيّاتها يُوحي –أَيضًا– بمدى قسوةِ الشِّتاء وثلجه.

ورُبَّما يكونُ الإيقاعُ الصَّرفيّ من أَكثر أَنواعِ الإيقاعِ ظهورًا –بعدَ الإيقاع البَديعيّ– في رسائل العمريّ ومُكاتباته؛ ذلكَ أَنَّهُ ينشأ بفعلِ تكرارِ أَوزانِ الكلمات وتواليها، بِصَرفِ النَّظرِ عن أَنواعها، ولذا، فلا بُدَّ مِنَ العثورِ على صيغهِ مُتوافرة في كثيرٍ منَ المُولَّدات الأُخرى للإيقاع. ومهما يكن من أَمر، لعلَّ الأَمثلةَ السابقة –على اقتضابها– أَظهرت مَا لَهُ من دورٍ في تشكيلِ الإيقاعِ الداخليّ لنصوصِ الكاتبِ، وكَشفِ دلالاتِها.

الإيقاعُ البديعيّ

يصحُّ القول إنَّ المحسّنات البديعيّة من أجلى الفنون البلاغيّة التي تسترعي الانتباه؛ فهي مائزةٌ بخصائصها وجرسها الموسيقيّ الصَّريح؛ وعليه، لعلّها من أبرز مولِّدات الإيقاع في النصوص الأدبيَّة.

والبديعُ عند القزوينيّ "علمٌ يُعرَف بِهِ وُجُوهُ تَحسِينِ الكلامِ بَعدَ رِعايَةِ المُطابَقَةِ وَوُضُوحِ الدَّلالَةِ" (القزوينيّ، 1904: 347)؛ ممّا يعني أَنَّهُ ليس منوطًا بتزيين النصوص فحسب، وإنّما يجب أن يكون –قبل ذلك– داعمًا للفكرة، ومُسهمًا في بيان المعنى وجلائه.

وليسَ أدلّ على استملاحِ استخدام البديع في الأدب من تسميته، التي ابتدعها مسلم بن الوليد، فضلًا عن تسميته له بـ(اللّطيف) أَيضًا (الأصفهاني، 2008: 25/19).

وقد كانَ لعلماءِ العربيّة في العصورِ السَّابقةِ إسهاماتٌ كبيرةٌ في هذا العلم، ابتداءً من استقلالهِ عن بقيّةِ علوم البلاغة وفنونها، وترسيم حدودهِ، ووضعِ المصطلحات لأنواعهِ على يد ابن المعتز في كتابه (البديع)، مرورًا بقُدامة بن جعفر، وأبي هلال العسكريّ، وابن رشيق القيروانيّ، وعبد القاهر الجرجانيّ، وغيرهم من العلماء الذين أضافوا إليه، واستكملوا قواعده (الحلّي، 1992: 5؛ عتيق، د.ت: 16– 35).

وجديرٌ بالذكر إنَّ علم البديع يحوي في تضاعيفه عناصر عديدة، منها ما له أثرٌ جليل في تجميل اللفظ وتحسين المعنى، ومنها ما يُشكِّلُ أنغامًا موسيقيّة، تمنحُ النصَّ إيقاعًا يُساير ركب المعاني، والصور، والانفعالات، ونظرًا لكثرتها ومحدوديّة مساحة الدراسة؛ ارتُئيَ الاكتفاءُ بتناول السجع والجناس.

السَّجع

يُعَدُّ السّجعُ حِليةً لفظيّة خاصّة بالنثر، ونظيرهُ في الشِّعرِ تماثل القافية في القصيدة الواحدة، ويتحقّقُ من خلال تخيّر الحروف المتماثلة لنهايات فواصل الكلام المنثور (الميداني، 1996: 503/2). أمّا فاعلية توظيفه فتتراءى في حال اتيانهِ "ملبيًا لمقتضيات المعنى ودلالات الخطاب... المرادة" (الخلف وأبو بكر، 2020: 426). ومن المُستحسن في جُمَلِهِ –كما يرى البديعيّون– أن تكون متكافئة في طولها، أو أن تكونَ الثانيةُ أطولَ من الأولى؛ إن كانتا جملتين، وعلى ذلكَ فمجيء الثانية أقصر من سابقتها يُعَدُّ مُستهجنًا وغير مقبول. وقد اشترطوا فيه عدم التكلّفِ والتَّطويلِ المؤدّيَينِ إلى هشاشةِ النصِّ وتشتّت المعنى وضياعه (عكاوي، 1996: 578).

ويرى ابنُ الأثير أنَّ جمالَ السَّجعِ يكمنُ في ارتباطهِ بالدلالة، فإذا لم يرتبط بها صار بغيضًا، وذلك يرجع إلى أن للسَّجعِ سرًّا خاصًّا به هو خلاصته المطلوبة، فإن جاء الكلام المسجوع عاريًا من هذه الخلاصة فلا يُعتدّ به، والخلاصةُ المقصودةُ هنا، أن تكونَ إحدى السَّجعتينِ المُزدوجتينِ مُشتملة على معنى مُغاير للسَّجعةِ الثَّانية، فإذا تساوت السجعتانِ في المعنى فهذا يُعدُّ تطويلًا (ابن الأثير، د.ت: 1/ 214).

وقد اعتمدَ الكُتّابُ على السَّجعِ في مختلف العصور، حتى أصبحَ صِفةً وسِمةً تغلبُ على أُسلوب جُلِّهم (المقدسي، 1960: 207–217)، ومن ضمنهم كُتّاب العصر المملوكيّ، أمثال مُحيي الدين بن عبد الظاهر، وابن الورديّ، وصلاح الدين الصّفديّ، علاوةً على ابن فضل الله العمريّ وغيره من الكتّاب.

أَمَّا العُمريُّ، فقد سارَ على نهجَ الخفاجيّ في سجعهِ، فالتزمَ بما أَصدرَهُ من قواعد خاصّة به، ومن ضمنها قوله: "ومما يجب اعتماده...ألا تجعل الرسالة كلها مسجوعة على حرف واحد لأن ذلك يقع تعرضًا للتكرار وميلا إلى التكلف" (الخفاجي، 1982: 179)؛ ولذا جاءت نهاياتُ الفواصلِ في رسائلهِ مُتنوّعة، وغير متكلّفة. وسيُقتَصَر –في هذا البحث– على تبيان السَّجعِ المُرصَّع، والسَّجعِ المُتوازي، إضافةً إلى السَّجعِ المُطرَّف في رسائلِ الكاتبِ ومُكاتباته.

يتمثَّلُ السَّجعُ المُرصَّع بـ"مقابلة كل لفظة من فقرة النثر أو صدر البيت بلفظة على وزنها ورويّها" (عتيق، د.ت: 218)؛ ممّا يُولِّدُ إيقاعًا مُنظّمًا، ومُكثّفًا في الوقت ذاته، مصدره وحدة الوزن من جهة، واتفاق حروف الرويّ من جهة أخرى. ولعلّه هو الذي وصفهُ العسكريُّ بقوله: "فيكون الكلامُ سَجعًا في سجع" (العسكريّ، 1952: 263).

ولا بُدَّ لِمتتبّع السّجع في رسائلِ العمريّ ومكاتباته، ملاحظة قلّة ورود هذا النّوع في ثناياها؛ وربّما يعود السبب في ذلك للتركيب الخاصّ لجُمَلِه، المعتمد على الإتيان بعددٍ من المُتشابهاتِ وزنًا ورويًّا، وإحلالها في الجُمل المُتوالية، في نمطٍ مُتوازٍ، ممّا يشكّلُ عبئًا ومشقّةً، فضلًا عن استشعار تقييده الكاتب، وتبديد وقته.

ويتبدّى استخدامه له في قوله: "وتضاعف سرورُهم بحُكمه الذى رفع الخَلَل، وقطَع الجَدَل" (القلقشندي، د.ت: 143/7)، حيث جاءت الجملتان (رَفَعَ الخَلَل، وقَطَعَ الجَدَل) مُرصَّعتين، فكلمة (رَفَعَ) على وزن (فَعَلَ)، تُقابلها كلمة (قَطَعَ) على نفس الوزن، وكذلك كلمة (الخَلَل) على وزن (الْفَعَل)، تُقابلها كلمة (الجَدَل) على الوزن نفسه، بالإضافة إلى اتفاق الرويّ بين (رَفَعَ وقَطَعَ) في حرف العين، و(الخَلَل والجَدَل) في حرف اللام، وقد نتجَ عن ذلك كُلّه إيقاعٌ مزدوج؛ نظرًا لاتفاق الوزن والرويّ في الكلمات المُؤطَّرة، ممّا زادَ من كمِّ الإيقاعِ بينَ الجُملتين بتشكيلِ أربع وحداتٍ إيقاعيّة، الأولى: نتجت عن اتفاقِ رويِّ الفاصلتين (الخَلَل والجَدَل)، والثانية: نتجت عن وجودِ السّجع الداخليّ بينَ (رَفَعَ وقَطَعَ)، والثالثة: من تكرارِ الوزن بينَ (الخَلَل والجَدَل)، والرابعة: من تكرارِ الوزن بين (رَفَعَ وقَطَعَ). ولا يخفى ما لهذا الإيقاع من دورٍ في إبرازِ الدلالة، التي تتجلّى في تأكيد أثر كتاب الخليفة العبّاسيّ في إصلاحِ الخطأ، وإزالة الجَدلِ القائم في أمر رامي البُندُق (ناصر الدين محمد بن الحِمصيّ).

ومن أمثلتهِ أيضًا، ما وردَ في تضاعيفِ رسالةٍ كتبها إلى الأديب جمال الدين بن نُباتة المصريّ، واصفًا فيها الثلج وآثاره المُدمِّرة، حيثُ قال: "والأبنية وقد تضعضعت والأفنية وقد تتعتعت، وصفوف الشجر القائمة وقد سجدت، وصنوف الطير الحائمة وقد لبدت" (العُمريّ، 2017: 67)، فقد نجمَ عن السّجعِ المُرصَّع إيقاعٌ نتيجة أمرين، هما: اتّفاق الوزن، واتّفاق الرّويّ في القرينتين والفاصلتين، ويظهر ذلكَ في موضعين، يتمثّلان بقولهِ أوّلًا: ((والأبنية وقد تضعضعت والأفنية وقد تتعتعت))، وبقولهِ ثانيًا: ((وصفوف الشجر القائمة وقد سجدت، وصنوف الطير الحائمة وقد لبدت))، إذ تبدّى التشكيلُ الإيقاعيُّ الأوّل في أربع وحداتٍ إيقاعيّة، تمثّلت في اتّفاقِ كَلِمَتَي (الأَبنِيَة والأَفنِيَة) في وزن (الأَفعِلَة)، وفي الأحرف الثلاثة الأخيرة، واتّفاقِ كَلِمَتَي (تَضَعضَعَت وتَتَعتَعَت) في وزنِ (تَفَعلَلَت) وفي الحرفينِ الأخيرين.

في حين اتّضَحَ التشكيل الإيقاعيّ الثاني في سَبعِ وحداتٍ إيقاعيّة؛ إذ اتّفقت كَلِمتا (صُفُوف وصُنُوف) في وزن (فُعُول)، وفي الحرفينِ الأخيرين، وتماثلت كَلِمتا (الشَّجَر والطَّيْر) في حرف (الراء) فقط دون الوزن، إضافة إلى إتّفاق كَلِمَتَي (القَائِمَة والحَائِمَة) في وزنِ (الفَاعِلَة)، وفي الأحرف الأربعة الأخيرة، كما تماثلت الفاصلتانِ (سَجَدَت ولَبَدَت) في وزنِ (فَعَلَت)، وفي الحرفينِ الأخيرين،

فضلًا عن وجودِ مقوّمات إيقاعيَّة إضافيَّة، لكنَّها تَندَرِجُ ضمنَ مسمّياتِ مُولِّداتٍ أُخرى للإيقاع، وقد ارتبطَ كُلُّ ذلكَ بالدلالة؛ إذ تشكّلت من خلال التراكيب المُرصّعة وإيقاعاتها –التي كان لها وقعُها في نفس المُتلقّي– صورةٌ بيّنةٌ لأثرِ ثلجِ الشتاء القاسي على البيوت وأفنيتها، والأشجار، والطيور، التي اعتراها الضّعفُ، والاضطرابُ، والتَّكسُّرُ، والسُّكون.

أمّا السّجعُ المُتوازي، فإنَّهُ يتمثَّلُ باتّفاقِ الفاصلتينِ فقط، في الوزنِ والتَّقفية (فيود، 1998: 300). وهو من أكثر الأنواعِ شيوعًا في نُصوصِ العُمريّ؛ ولعلَّ ذلكَ عائدٌ لوجازتِهِ، ويُسرِهِ وسلاستِهِ، واقترانِهِ بالفطرة؛ فالمرءُ –عادةً– يجنَحُ فطريّا إلى المُشاكلةِ اللّفظيّةِ لأواخر الجُمَل.

ومن أمثلتهِ قولهُ في إحدى شتويّاتهِ التي كتبها إلى القاضي زين الدين عمر بن داود الصفدي الكاتب: "والعقود واهية هاوية، والشجر كأنها أعجاز نخل خاوية، وقد فسخ الثلج الساقط أركانها، واخترم أغصانها" (العُمريّ، 2017: 76)، لقد شكّلَ السَّجعِ المُتوازن هُنا إيقاعًا مُنتظمًا، نتجَ عن أربعِ وحداتٍ إيقاعيَّة، تمثَّلت اثنتان منهنَّ بتوافقِ الفاصلتينِ (هَاوِيَة وخَاوِيَة) في وزنِ (فَاعِلَة)، وفي أربعةِ أحرُف –مِن ضمنها حرف الرَّويّ– وهي (الألف المَديَّة، والواو، والياء، والتاء المربوطة)، بينما تمثَّلت الأُخريان بتشاكُلِ الفاصلتين (أَركَانَهَا وأَغصَانَهَا) في وزن (أَفعَالَهَا)، وفي أربعةِ أحرُف أيضًا، وهي (الألف المديَّة، والنون، والهاء، والألف)، وهذا التماثُل –من دون شكّ– يُسهمُ في جذبِ المُتلقّي وشدِّه إلى متابعة الصورِ الجزئيَّةِ المتوالية، التي تُظهِرُ غِلظةَ الشتاءِ وثلوجه على الأشجار، ممّا يترتَّب عليه زيادة في الانفعالِ والتأثيرِ في النَّفس؛ بفعل الصورة الكليّة الحزينة، المُتولّدة منَ الصُّور الجزئيَّة، المُوحية بسكونِ حركة الحياة فيها، إذ بدَت خربةً، مُتآكلةَ الأجواف، ومقطَّعةَ الأوصال، علاوةً على تقصُّفِ أغصانِها.

وبالرّغم من طُغيانِ السَّجع ثنائيّ الفواصل على تراكيبه، إلّا أنَّهُ لم يُغفِل استخدام السَّجع المُتوازي ثُلاثيّ الفواصل فيها، ممّا يزيدُ من مستوى جذبِ المُتلقّي، ولفتِ انتباهِهِ، ومساحة التأثيرِ في نفسه؛ نظرًا لامتدادِ المدى الموسيقيّ المُتناظر، الذي يبقى الإيقاعُ على إثرِهِ يسيرُ في حركةٍ مُنضبطة ومُنظَّمة، ومن ذلكَ قوله في شتويّةٍ أُخرى كتبها إلى الشيخ شرف الدين الحنبليّ: "وهيهات أن يكون ظبا السفح وإقبال ذلك السحاب وعرضه الأبيض الشائب، وعذاره الثلجي الشايب، ونحنحة رعده وبصاقه الطائر في الشارب" (العُمريّ، 2017: 110)، فقد أسهمَ السَّجعُ المُتوازي بتولّدِ إيقاعٍ مُتَّسق، قوامه اتّحاد الوزنِ والرَّويّ بينَ الفواصل الثَّلاث: (الشَّائب، والشَّايب، والشَّارب)، التي تماثلت في إتيانها على وزنِ (الفَاعِل)، كما اتّفقت في حرفها الأخير (الباء)، ممّا أكسبَ النَّصّ الذي تضمّنهُ قيمةً جماليَّة، وإيحاءً دلاليًّا، منشؤهُ التَّعاقُب الوصفيّ المُؤنسِن للسّحاب، المُتَمَّم بالبِنى الإيقاعيَّة الظّاهرة، حيثُ يؤدّي وصفُ السّحابِ وثلجِهِ بهذا الأسلوب البديع إلى الإمعان في التراكيب واستيضاحِ مغزاها، المُفضي في النّهاية إلى دوامِ الشتاء واستمرار قَطْرِه.

ويتحقَّقُ السَّجعُ المُطرَّف عندَ اختلافِ الفاصلتينِ –أو الفواصلِ– في الوزن الصَّرفيّ، واتّفاقهما في الرَّويّ (عتيق، د.ت: 217). ولعلَّهُ يأتي من حيث مدى انتشارِهِ في رسائلِ العُمريّ في المرتبة الثانية، بعد السَّجع المُتوازي.

ومِن أَمثلتهِ، قولُ العُمريّ مُتسائلًا، وواصِفًا أجواء الشِّتاء في آنٍ معًا: "وكيف أنتم في هذا الشتاء الذي أثر هذه الآثار، والسحاب الذي عقد النقع المثار، والنوء الذي مل منه الإكثار، والزمهرير الذي رمى الأعضاء بالنثار، والجليد الذي يخشى على زجاجه الزلق، والثلج الذي لا يؤمن في جباله العثار" (العُمريّ، 2017: 232). فقد نشأت في النَّصِّ وحدةٌ إيقاعيَّة؛ بفعلِ السَّجع المُطرَّف، القائم على تكرار نهايات الفواصل دون اتّفاقِ أَوزانِها، مُتحَقِّقًا في النَّصِّ بكلِمات (الآثار، المُثار، الإكثار، النِّثار والعِثار)، فقد تشاكلت هذه الفواصل في رويِّها، إلا أَنَّها تباينت في أَوزانها، باستثناء الفاصلتين الأخيرتين، اللتين جاءتا على وزنٍ واحد. ولعلَّ التّكرار كفيلٌ بشدّ المُتلقّي، وحثِّه على متابعة مداه، إلى أَن تتشكَّل في نهايتهِ صورةً تامَّةً للأجواء الشَّتويَّة، موحية بالعنفِ والقسوة، وبذلكَ يكونُ الإيقاعُ الناشئُ عن التكرار قد جلَّى دلالة النَّصّ الذي تواجَدَ فيهِ. ويُلاحَظُ في النَّصِّ أَيضًا إحداثُ الكاتِبِ فاصِلًا بينَ سجعاتِهِ، عندما قالَ: ((والجليد الذي يخشى على زجاجه الزلق))، ولعلَّ مُراده من ذلكَ قطع الرتابةِ المُتأتية من وحدة الرَّويّ، مما يضمن له تيقّظ المُتلقّي، عندما يُفاجئهُ بعدها بالسجعةِ الأَخيرة. وما يجدر ذكره إنَّ العمريَّ اتَّبعَ هذا الأُسلوبَ في غالبيَّة رسائله.

وقد تمثَّل أُسلوبه أَيضًا باعتماد السَّجع المعقود في فاصلتين، أو ثلاثِ فواصل، لكنهُ جنحَ في بعضِ رسائلهِ إلى إطالة المدى السجعيّ، فوصلت فواصله المسجوعة على نفس الرويِّ إلى أربع عشرة فاصلة، واضعًا بينها بعض الفواصل القاطعة للرتابة (العُمريّ، 2017: 227). أمَّا طبيعة جُمَلِهِ الحاوية للسَّجع، فقد جاءت مُتوازنةً من حيث الطول في أَكثرِها، إلّا أَنَّهُ جنحَ في غيرِ موضعٍ إلى إطالة الجُملة الثالثة مُقارنةً بسابقتيها.

ومن خلال أَنواع السَّجع السابقة مُجتمعة، يتَّضِحُ ما للسَّجعِ من دورٍ في إنتاجِ إيقاعٍ عزَّزَ التَّواصل بينَ الكاتب والمُتلقّي؛ إذ أسهمَ في جذبهِ والتأثيرِ فيهِ بفعل التشكيل الإيقاعيّ القائم على التّكرار، مولِّدًا لديهِ –في الوقتِ ذاتهِ– تركيزًا عاليًا أَدى إلى كشفِ دلالةِ النُّصوص.

الجِنَاس

انتهجَ كُتّابُ العصر المملوكيّ في كتاباتهم نهجَ القاضي الفاضل، شيخ كتّاب العصر الأيّوبيّ، وصاحب الطريقة الفاضليَّة في الإنشاء، التي تقومُ على التزامِ السَّجع والمُحسّنات البديعيّة، وقد عدَّها أحدُ الباحثينَ الطريقةَ الرابعةَ للنثر الفنيّ، التي "أغرقت في استعمال المحسنات البديعية والألاعيب اللغوية" (البشيرقط، 2007: 143). عِلمًا بأنّها ظلّت مُتَّبعةً إلى نهاياتِ هذا العصر، وبداياتِ عصر الدولةِ العثمانيَّة. ويُعَدُّ العُمريُّ من بينِ أبرز الكُتاب الذينَ حذَوا حذو القاضي الفاضل، إلى جانبِ مُحيي الدين بن عبد الظَّاهر، وشهاب الدين محمود الحلبي (الهاشمي، 1969: 205/2).

ومن بين المُحسّنات البديعيَّة اللَّفظيَّة التي يُمكنُ رصدُها في تضاعيفِ الرسائل المملوكيَّة، الجِناس، الذي يتمثَّلُ باتِّفاقِ كلمتين، إمَّا اتِّفاقًا تامّا، أو غير تامّ، ويُشترطُ فيهِ إذا كانَ تامّا أَن "يكون ركناه متفقين لفظا مختلفين معنى لا تفاوت في تركيبهما ولا اختلاف في حركاتهما... وهو أعلى أنواع الجناس مرتبة" (الصفدي، 1299: 20)، وينقسم إلى مماثل ومستوفٍ (الهاشمي، د.ت: 326)، وجناس التَّركيب، الذي ينقسمُ إلى متشابه ومفروق ومرفوّ (عتيق، د.ت: 202– 205).

أما غيرُ التامّ فيتمثَّل باختلاف كلمتين "في واحد من الأمور... التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها" (عتيق، د.ت: 205)، وينقسمُ إلى مضارع، ولاحق، وناقص مردوف، ومُكتَنف، و مطرّف، ومذيل، ومحرّف، ومصحف، وقلب كل، وبعض، ومجنح، ومستوٍ (عتيق، د.ت: 205– 214؛ الهاشمي، د.ت: 326– 330).

ومزيةُ الجِناسِ الحَسن عندَ الجرجانيّ، أن يأتيَ موافقًا للطَّبع، تابعًا للمعنى –فالألفاظُ خدمٌ للمعاني كما يرى– وإلّا أَصبحَ متكلّفًا ثقيلًا تمجّهُ النُّفوس، وتنفرُ منه الأذواق (الجرجاني، د.ت: 7، 8).

ومن أمثلةِ الجناسِ التّام في رسائل شهابِ الدِّينِ ومُكاتباته، قوله في رسالةٍ وجَّهها لابن الورديّ، واصِفًا فيها الشتاء وثلجه الذي عمَّ في دمشق: "وينهي أَنه لما زاد في هذه السنة غيث الغيث" (العُمريّ، 2017: 154)، حيثُ تشكَّل الإيقاعُ هنا من الجِناس التَّام بين كلمتي (غيث و الغيث)؛ فقد أَسهمَ تماثلُ الأَحرفِ وتكرارها في تكوينِ وحدةٍ إيقاعيَّة نبَّهت على الدلالةِ وأَبرزَتها، فكلمة (غيث) الأولى تعني المطر، أمّا (الغيث) فتعني السَّحاب، ومع أَنَّ كلمة (غيث) بمعنى المطر يتضمَّن معناها الغزارة، إلّا أَنَّ الكاتِبَ أَشار إلى ازديادِ هطلِ السَّحاب مُقارنة مع هَطلِهِ في السَّنة الفائتة، وذلكَ من خلالِ استخدامهِ الفعل (زاد)، ممّا يدلُّ في الوقتِ نفسهِ على ضخامةِ السّحاب وامتلائهِ.

ولعلَّ هذا النّوع تحديدًا أكثرُ أنواعِ الجِناس جذبًا لسمعَ المُتلقّي؛ نتيجةَ التّكرار، واسترعاءً لانتباهه، فيغدو على إثر ذلكَ واقفًا مُتأمّلًا في الكلمات المُتشابهة؛ لعلَّهُ يتبيَّنُ معانيها ودلالاتها، وبخاصّة إن كانت مكتنفةً ببعضِ الغموض، عند مُحاولتهِ تلمُّسَ معانيها في ذهنهِ؛ ممّا يضطرّه إلى الاستعانةِ بالمُعجم.

ومِن أمثلتهِ أيضًا، قولُ الكاتبِ في رسالةٍ أُخرى يصفُ فيها الثَّلج، وما ترتَّب عليه من تعطيلٍ لسير الحياة: "إلا أن الثلج قد منع ولدان الحي أن يحطبوا، وكثرة الصيد قد أشغل أهل العدد أن يحسبوا، وقد شح الزناد وخمدت النار في كانون كانون" (العُمريّ، 2017: 67)، فكلمة (كانون) الأُولى تعني الموقِد، أمّا (كانون) الثانية فتعني شهر كانون، إمّا الأَوّل، أو الثاني، فكلاهُما شهرٌ مطير. ولعلَّ السياقَ بإيقاعه الباطن، وإيقاعه الظّاهر، المُتمثّل بالجناس القائمِ على التّكرار، دالٌّ على رقّ الحال الذي أصاب النّاسَ من جرّاء تساقط الثلج وتراكمه.

أَمّا الجِناسُ اللّاحقُ، فقوامهُ التوافق بين كلمتين توافقًا كُلّيًا، باستثناءِ حرفين، شريطة عدم اشتراكهما في المخرج (عكاوي، 1996: 489– 499)، وهوَ أَكثرُ وضوحًا في نثرِ العمريّ من سابقه، ومن أَمثلتهِ، قوله في إحدى رسائلهِ: "ولا زال يَخْضَع لمَقَامه كلُّ جليل، ويُعْرَف لأيامه كلُّ وجه جميل ويعترف لشَرَفه كلُّ معترِف بالتفضيل، ويشهد بنَفَاذِ أوامره من ذوي نسبه الشريف كلُّ أخٍ وخليل" (القلقشندي، د.ت: 7/ 140)، فقد وقعَ الجِناسُ هنا بينَ كَلِمَتَي (جَلِيل وجَمِيل) من جهة، و (جَلِيل وخَلِيل) من جهةٍ أُخرى، إذ حدثَ اختلافٌ في الحرفِ الثاني منَ الكلمتين الأُولَيين، فالحرفانِ المُتقابلانِ (اللام والميم) لا يجتمعانِ في المَخرج؛ وعليه، عُدَّ الجِناسُ لاحِقًا، فاللّام حرفٌ ذلقيّ، أي يخرج من طرفِ اللسان، بينما الميمُ حرفٌ شفويّ. أمّا الكلمتانِ التاليتانِ، فاختلفتا في نوعِ الحرفِ الأَوّل، إذ تصدّرت (الجيمُ) الشَّجريّة الكلمةِ الأولى، كما تصدَّرت (الخاء) الحَلقيّة الكلمةَ الثّانية، فكانَ الجناسُ لاحقًا أيضًا؛ لاختلافِ مخرجِ الحَرفين (الصالح، 2009: 278، 279، 280؛ عباس، 1998: 48)، وقد أدّى الجناس اللاحق دورَهُ في تشكيلِ وحدتينِ إيقاعيتين، علاوةً على مساهمتهِ في تعزيزِ الدلالةِ وتبيانِها، والتي تؤكّدُ مدحَ أحمد بن أبي الربيع سليمان –أحد الخلفاء العبّاسيين في الديارِ المصريَّة– وتمجيدَهُ، بعدما أبرزَ التَّوالي الجُمَليّ منزلتَهُ، ومكانتَهُ العليَّة.

ويتمثَّلُ الجِناسُ المُحَرَّف بتآلفِ كلمتين في عدد الأَحرُفِ وترتيبها، غير أنَّهُما تختلفانِ في الحركات، ومِثالهُ يتبدّى في قولِ الكاتب: "وبَقي ابن الحمصي مُثْله، ونُودي عليه إنَّه من رَمى معه كان مخطِئا مثلَه" (القلقشندي، د.ت: 143/7)، فقد شكَّلَ الجِناسُ وحدةً إيقاعيَّةً صوتيَّة، نتجت عن تماثُلِ كَلِمَتَي (مُثلَه ومِثلَه) في الأَحرُف، واختلافهما في حركةِ الميم، عِلمًا بأَنَّ (المُثلة) تعني العقوبة (مَجمَع اللغة العربيَّة، 2004: 854؛ عمر، 2008: 2068/3)، وهُنا تحديدًا –وفق التَّركيب– تعني (مُعاقبًا). ويُمكِنُ القول إنَّ مُلخَّصَ الرسالة جاء في هاتين الكلمتين؛ إذ اختزلَ العُمريُّ فيهما حُكمَ الخليفة العبّاسيّ في أمرِ ابن الحمصيّ –رامي البندق– عندما تكاثرَ الجَدلُ والاجتهادُ فيه، ذلكَ الحُكمُ المُتجلِّي بإبقاءِ المذكور مُعاقبًا بعدمِ رمي البُندق، وعدمِ مُشاركة الآخرين له في ذلكَ، وإلا عُدّوا مُخطئينَ مِثلَهُ، وبالتّالي –كما يُفهم ضمنيّا– يُعاقبونَ بمثلِ ما عُوقِبَ به. وعليهِ، بدا الجِناسُ المُحرَّفُ في هذا النَّصّ مُصرِّحًا بالدلالةِ بشكلٍ مُباشِر.

ويتجلّى الجِناسُ المُصَحَّف، أَو جِناسُ الخَطّ –كما يُسميه بعضهُم– باتّفاقِ كلمتينِ في الخطّ، واختلافهما في حَرفَينِ مُتماثِلَين صورةً، إلّا أَنَّ النَّقطَ هُوَ الفارِقُ بينَهُما، فإذا أُزيلَ النَّقطُ، أَصبحا على هيئةٍ واحدة (عكاوي، 1996: 508)، وهوَ قليلُ الورودِ في رسائلِ الكاتبِ مُقارنةً بِسابِقَيهِ من أَنواعِ الجِناسِ غير التَّام، ومِن أمثلته، قولهُ مُتحدِّثًا عن فصلِ الشِّتاء: "ودخل المدينة بالسيف...وذعر حتى الوحش في وجاره...وفعل ما لا يسمع عن غيث، ولا جمع قبله في عيث" (العُمريّ، 2017: 168)، وفيهِ يظهرُ التَّشابهُ بينَ كَلِمَتَي (غيث وعيث)، فضلًا عن اختلافهما في النَّقطِ بينَ حَرفَي العينِ والغين؛ ممّا أنتجَ وحدةً إيقاعيَّة، بفعلِ التَّشابه الغالب على اللَّفظتين، واتّفاقهما في الحرفينِ الأَخيرينِ خاصَّةَ، ممّا استدعى التيقُّظ، وأَسهَمَ في إبراز الدلالة، إذ تبدو المُفارقةُ بيِّنةً بين كلمة (غيث) المتضمّنة لمعنى الخير للأرض، وبين (عيث) بمعنى الإفساد في الأرض، وكأَنَّ الكاتِبَ هُنا –إلى جانبِ تصريحهِ المُباشر بشراسةِ فصل الشّتاء وإضراره بمدينةِ دمشق وأَهلها– وكأَنَّهُ من خلالِ نبرةِ إيقاعهِ يطرحُ سؤالًا استنكاريًّا مفاده أَن كيفَ يترتَّبُ الإفسادُ على ما فيه الخيرُ أَصلًا؟! وعلى ذلكَ يبدو أَنَّ تخيّره للفظةِ (غيث) لم يكُن عبثًا، مع أَنَّهُ قصدَ –في قولهِ– فصلَ الشِّتاء بتنوّعِ قَطرِه، ممّا أَكسبَ النصَّ جزالةً وشدَّةً في التأثير.

وفي الجِناسِ النَّاقص المَرْدوف، يبانُ الاختلافُ بين الكلمتينِ في حرفٍ واحدٍ فقط، يأتي في بدايةِ كلمة، وبالتالي تكون الأُخرى قد نقصت عن سابقتها، أو لاحقتها –وفق ورودها– بحرف (مطلوب، 2007: 452)، ومِثاله، إقدام ابن فضل الله العُمريّ في تضاعيفِ رسالةٍ كتبها إلى الشيخ صلاح الدين العلائي –الذي عادَ إلى بيتِ المقدس بعدما مكثَ في مصرَ مدَّةً مِنَ الزَّمَن– إقدامه على بثّ شكواه من امتدادِ الشِّتاء وثلجِه، قائلًا: "وقد أبرم المملوك بإطالة شكواه...وقال لعل الدعاء الصلاحي يدفع حوله، ولعل المسجد الأقصى يشفع لما حوله...ولهذا شكوت إلى سيدنا، وربما ترتبت على الشكوى إلى الصالح مصالح" (العُمريّ، 2017: 162)، والمُلاحَظُ أَنَّ كلمة (الصالح) التي يَقصِدُ بها المُرسَل إليه– والمشتقّة من لقبه– قد نقصت عن كلمة (مصالح) بحرف؛ إذ لا تُعدّ (ال) التعريف حرفًا أساسًا في الكلمة، ويحوي معنى (مصالِح) ما فيه صلاحُ شيءٍ أَو حال، وقد نشأ عن هذا الجِناسِ المردوف وحدة إيقاعيَّة مبعثها تكرارُ الأَحرُف، إضافةً إلى المُقوِّمات الصَّوتيَّة المُتوافرة في الكلمتين، ممَّا عزَّزَ المعنى المُبتغى، وأَبرزَ الدلالة، التي تومئ إلى توسُّم الخير في دُعاء الصَّالح؛ ممّا يترتَّب عليهِ تحقيق المَصالِح، التي تتمثَّل برفع أَذى الشِّتاء وثلجه عن دمشقَ وأَهلها بانقضائه.

كما يأتي الحرفُ الزائدُ في إحدى الكلمتينِ مُتوسِّطًا في الجِناسِ النَّاقصِ المُكتَنِف؛ فيبقى النَّقصُ علامةً قائمة في إحداهِما (عكاوي، 1996: 521)، ومن أَمثلتهِ قول ابن فضل الله العمريّ في رسالةٍ كتبها إلى القاضي جمال الدين ابن الشريشي، يستعلمُ فيها عن حالهِ، وحال الشام، وبعض معالمها في أثناء الثَّلج: "كتبتها أستعلم...كيف أنتم في هذا الثلج...وكيف حالكم وهذا العدو المحارب قد قطع الطريق...سيدي كيف حال المدينة، وكيف حائل الثلج وحال هذه الزينة" (العُمريّ، 2017: 118)، وفيه يتضحُ مدى التَّشابه بين كلِمَتَي (حال وحائل)، غير أَنَّ الأُولى تنقص عن الثانية بحرف في المُنتصف؛ وهذا تمامًا ما يُقصَدُ بالجِناس النَّاقص المُكتَنِف، الذي أَحدثَ –هنا– إيقاعًا قائمًا على التماثلِ والتّكرار. وإذا كان معنى (الحال) بيّنًا في الذهن، فإنَّ كلمةَ (حائل) تعني حاجز، أو مانع، أو عائق. ومهما يكن من أَمرِ اختلافِ رسمِ معنى الكلمة، فإنَّ المؤدَّى واحد، وفيه تقديرٌ للحالِ المُستعلَمِ عنها قبلَ الإجابة، فمن غير الممكن أَن تكونَ حَسَنةً بوجودِ عائقٍ يَضُرّ، ويُقيِّدُ الحركة، ويقفُ بينَ التواصلِ المُباشر للأَحبّاءِ والأَصدقاء، كالمُرسِل والمُرسَل إليهِ. وعلى ذلكَ، تكونُ البنية الإيقاعيَّة قد ساهمت في دعمِ الدلالةِ وإظهارها.

أَمّا إذا حَلَّ الحرفُ الزائدُ في آخرِ إحدى الكلمتين؛ فعندها يكونُ الجِناسُ ناقصًا مُطرَّفًا (عتيق، د.ت: 207)، ويتجلَّى في قولِ الكاتبِ مُستعلِمًا –أَيضًا– عن حال الخطيب جمال الدين الصُّوفيّ، وقد عمَّ الثَّلج الأَنحاء: "كيف... حالك في هذا الحال الحالي الحالك" (العُمريّ، 2017: 65)، وأَوَّلُ ما يشدُّ المُتلقِّي في هذا النَّص، توالي الكلمات المتشابهة في غالبيَّة أَحرُفها، وسلاسة نُطقِها

مُتتابعةً، موصولةً، دونَ انقطاع، وهذا –من دون شكّ– يُبرز الإيقاعَ، ويُكسبهُ جمالًا وبهاءً، إلى جانبِ أَثرِ الجِناس النَّاقصِ المُطرَّف في تعزيز ذلكَ، والذي يتمركزُ في ثلاثِ كلماتٍ، تُشكِّلُ كُلُّ اثنتين منهما وحدةً إيقاعيَّة، أُولاهما تتوافَرُ في كَلِمَتَي (الحَالِ والحَالِي)، والثَّانية في كَلِمَتَي (الحَالِ والحَالِك)، إذ نَقُصَت الكلمة الأُولى مِن كُلِّ وحدة عن الثانيةِ بحرفٍ واحد لا غير. وقد أَسفرَ الإيقاعُ النَّاجِمُ عن تَجليةِ الدلالة، المُرتبطة بمعاني الكلمات المُستخدَمة، والتي تتلخَّص بصعوبة الظَّرف الرَّاهن وقتامَتِه؛ نظرًا لِما يترتَّبُ على الثَّلجِ مِن آثارٍ سلبيَّة.

وقد تبدو الكلمتانِ –للوهلةِ الأُولى– مُشتقَّتَينِ مِن نفس الجذرِ اللُّغويّ؛ نظرًا لاشتراكهما في عددٍ مِنَ الأَحرُف، ولكن، سُرعانَ ما يتبدَّد التَّوهُّم، ويُدرِكُ المرءُ تغايُرَهُما في ذلك، وهذا تحديدًا ما يُسمَّى بِجِناسِ الإطلاقِ، أو المُشابهةِ، أو إيهامِ الاشتقاق (أبو ستيت، 1994: 215)، ومِثالُهُ يتراءى في قولِ العُمريّ واصِفًا المُكاتبةَ الواردة من السُّلطان أَبي سعيد بَهادِرْخان: "الحاج أحمد أحضر إلينا ورقةً كريمة، بل دُرَّةً يتيمَة؛ بخط يد الحضرة الشريفة فأُعْجِبنا بها...فأَكْرِمْ بيدٍ كتبَت سطورًا اعترف بها الرُّمْح للقلم! واستمدّ السَّحابُ من طُروسها الكَرَم! وجرتْ بجامدِ ذهبٍ وسائل دم، وتنافستْ على إثباتها صحائفُه وأقلامُه ودُوِيُّه والجوّ والبُروقُ والدِّيَم" (القلقشندي، د.ت: 278/7)، ويُطوِّقُ جِناسُ الإطلاقِ هُنا كَلِمَتَي (دَم والدِّيَم)، فعلى الرّغم من التَّشابه الظّاهر بيهُما، إلّا أَنَّ جذريهما مُختلفان؛ فكلمةُ (دَم) مُشتقَّةٌ من (دمي)، والبعضُ يقولُ (دمو)، ولعلَّ الأَوَّلَ أَصوَب. أَمَّا كلِمةُ (الدِّيَم) فتعني المطر الدائم، الذي يهطِلُ في سكون، لا يُخادِنهُ برقٌ ورعد، وهي مُشتقَّةٌ من (دوم) (ابن منظور، 1414هـ: 219/12، 267/14، 268)، وقد شكَّل الجِناسُ في هذا النَّصّ وحدةً إيقاعيَّة، تآلفَت واتَّسقت مع باقي الإيقاعات المُتولِّدة، وَصبَّت طاقاتِها في بوتقةِ الدَّلالة المُتجلِّية عامَّةً بإبرازِ مدى حُسنِ كتابِ المُرسِل ظاهِرًا وباطِنًا، ومدى سعادةِ المُتلقِّي –وهوَ الملك النَّاصر محمّد بن قلاوون– بِورودِهِ عليه.

وفي حالِ اشتراكِ الكلمتينِ المُتشابهتينِ –على الرّغمِ من بعضِ الاختلافِ الصُّوَريّ الظَّاهر– اشتراكهما في الجَذرِ اللُّغويّ، يُدرِكُ عندها أَنَّ هذهِ الخَصيصة ترتبط بِجناسِ الاشتقاقِ تحديدًا (أبو ستيت، 1994: 214)، وقد وردَ مِثالهُ في رسالةٍ للكاتب، وجَّهها لابنهِ، المُستقرّ –حينها– في الرَّحبة، يستعلِمُ عن حالهِ، وحال الأَجواءِ في مَقطَنِه، قائلًا: "وكيف حالكم في الخيم...وهل مسح عليكم طائر هذا النوء بطرف جناحه، أو أزعجكم ضاري هذا الشتاء الكلب بنباحه، أو زاركم هذا الشامي القادم بأرض العراق، أو راعكم هذا العارض، وركب إليكم برقه البراق" (العُمريّ، 2017: 147– 148)، وفيهِ يتمركزُ جِناسُ الاشتقاقِ في كَلِمَتَي (بَرقُهُ والبُرَاق)؛ فهما مُشتقّتانِ من أَصلٍ واحد، وهوَ (برق)، وقد شكَّلَ إيقاعًا بفعلِ تكرار الأَحرُف، فضلًا عن تجاوُرِ الكلمتَين؛ ممَّا يسترعي سمعَ المُتلقِّي وانتباهه، ويُحفِّز لديهِ تطلُّعًا لاقتناصِ الدَّلالة مِن جزئيّات الإيقاع المُتولِّد، حيثُ يتبدَّى القسمُ البيانيّ من عِلمِ البلاغة، المتمثِّل بالكنايةِ عن صفةِ السُّرعة؛ فاحتماليَّةُ زكوبِ الشِّتاء ببرقِهِ –مجازًا كما افترضَ العمريُّ في سؤالِهِ– ظَهْرَ البُرَاقِ، مُيمِّمًا –من دِمشقَ– شطر الرَّحبةِ في العِراق، يوحي بسرعةِ وصولِه.

أَمَّا إذا اختلفت الكلمتانِ في ترتيبِ الأَحرُف؛ فعندها يكونُ الجِناسُ جِناس قَلب (أَبو ستيت، 1994: 211)، ومنه ما وردَ في رسالةِ العُمريّ، التي كتبها إلى زين الدين الصَّفديّ، واصفًا فيها الشِّتاءَ وثَلجه، وما ترتَّبَ على دوامِهِ من آثارٍ سلبيَّة، قائلًا: "كيف أنت في هذا الشتاء... وثلجه الخاشف، ومقاساة جليسه الناشف... وعن وجود الزعفران والعقود واهية هاوية، والشجر كأنها أعجاز نخل خاوية" (العُمريّ، 2017: 76)، إذ يُلاحَظُ تماثُل الأَحرُف، واختلاف ترتيبها في كَلِمَتَي (واهية وهاوية)، وهذا تمامًا أَساس جِناس القَلب، حيثُ يُعمد إلى تقليبِ الأَحرُفِ المُتشابهة؛ لِتُنتَج في كُلِّ مرَّةٍ كَلِمة جديدة، تحمِلُ معنىً خاصّا. فمعنى (واهية) ضعيفة، و(هاوية) ساقطة، وعلى ذلكَ تبدَّى الزعفرانُ في الثَّلجِ خائرَ القُوى، خيوطُ زَهرِهِ ضعيفةٌ، وساقطة. ممَّا أفضى إلى انبثاقِ وحدةٍ إيقاعيَّة، نشأت بفعل تكرار الأَصوات، وتَقَلّبها، وتتاليها، وقد أسهَمَت في كشفِ الدلالة التي تُجلِّي مدى قسوة الثَّلج على كائناتِ الطبيعة، مُمَثّلة –هنا– بِنَبتِ الزَّعفران، ولعلَّ التَّوصيفَ المُتجاوِر فيهِ تأكيد لذلك.

وعلى الرّغم من عدم الإتيان على العناصرِ البديعيَّة كاملةً في هذا البحث، إلّا أَنَّ السَّجعَ والجِناس قد جلَّيَا دور البديع في تشييد الإيقاع الدَّاخليّ لرسائل ابن فضل الله العُمريّ ومُكاتباته؛ إذ تشكَّلت من خلالهما وحدات إيقاعيَّة صغيرة، نشأَت بفعلِ التّكرار، والتوازي، والتَّشاكُل الكُليّ أَو الجُزئيّ في الهيئةِ الخارجيَّةِ للكلمات، فضلًا عن البنى الصَّوتيَّة التي تتخلّلها، غير أَنَّها تندرجُ ضمنَ وحداتٍ إيقاعيَّةٍ أُخرى. وقد كانَ لذلكَ كُلّه دورٌ في دعمِ بنية النُّصوص الحاوية لها، وتجليةِ دلالاتها، إذ دَرَجَت في تضاعيفها مُتوالفةً ومُنسجمةً مع مُحيطها المُصغَّر، ومع السياق النَّصيّ برُمَّته، مُنتجةً في الوقتِ ذاته نَغَمًا مُوسيقيًّا، أَسهَمَ في جذبِ سَمعِ المُتلقِّي ولفتِ انتباهه، بل واستيقافهِ في بعض المواضع التي استدعت منهُ ذلك؛ ممَّا أَسهمَ في كشفِ المعنى، وإبرازِ الدلالة.

الإيقاعُ العَروضيّ

قد يكونُ التَّطرُّقُ لهذا الموضوع والاختتام به، مدعاة للحيرةِ والاستغراب، في دراسةٍ تُحاوِلُ استقراءَ الإيقاعِ وتجلية منابعه في

رسائل ابن فضل الله العُمريّ ومُكاتباته؛ ذلكَ أَنَّ الإيقاعَ العروضيّ "مجموعة أصوات متشابهة تنشأ، في الشعر خاصة، من المقاطع الصوتية للكلمات، بما فيها من حروف متحركة وساكنة" (جمال الدين، 1970: 3).

ولا بُدَّ لمتتبِّع حياة العُمريّ أَن يعلمَ بأنّه شاعرٌ إلى جانب كونه ناثرًا، فقد "نظم كثيرًا من القصائد والأراجيز والمقطعات والدوبيت والموشح والبليق والزجل" (الصفدي، 2000: 165/8)، فضلًا عن المدائح النَّبويَّة (الزركلي، 2002: 268/1).

ولعلَّ أوّل ما يُلمَح في تضاعيفِ رسائلهِ ومكاتباتهِ، ظاهرة التَّداخُلِ النَّصّيّ، القائمة على مبدأ الممازجة بينَ النَّثرِ والشِّعر؛ لِسَندِ بنية النَّص وتدعيمهِ، بما يحمل من معانٍ، وصُورٍ، وأفكار، علاوةً على إكسابه –لتضمّنه الشعر– جرسًا موسيقيًّا ظاهرًا، لهُ وقعهُ على الأسماع، وتأثيره في النُّفوس، فلغةُ الشِّعرِ لغةٌ تكراريّة، تنشأ بفعلِ تشاكُلِ تفعيلاتِ القصيدةِ أو المقطوعة الواحدة، ووحدةِ قافيتها، إذ لا يخفى ما للقافية من دورٍ في تشكيلِ الإيقاع، ودورُها لا يقلّ بتاتًا عن دورِ الوزن في توليده، ولعلَّ الحكمَ على جودةِ القافية مرهونٌ بطبيعيَّتها وبُعدها عن التَّكلّف، إضافةً إلى إتيانها خادمةً للمعنى والدلالة (خضر، 1998: 50، 56، 57).

وقد حَوَت رسائلُ العُمريّ أَشعارًا من نظمهِ ونظمِ غيره من الشُّعراء، من أَمثال جرير، وبشّار بن بُرد، وأَبي نواس، والمتنبِّي وغيرهم. إذ ارتأى في توظيفها ثراءً للنَّصِّ واغناءً. أَمّا هُوَ فقد نظَمَ –وفقَ المُلاحَظِ في كتاب الشّتويّات– على بحرِ الكاملِ ومجزوئهِ، والطَّويلِ، والخَفيفِ، والوافرِ، والبسيطِ ومُخلَّعهِ، والسَّريعِ، والرَّمَلِ ومجزوئهِ، والمتقاربِ ومجزوئهِ، فضلًا عن مجزوءِ الرَّجز. ورُبَّما اعتمدَ هذهِ الأوزان دونَ غيرها؛ نظرًا لقوَّةِ الطَّويلِ وبهائهِ، وطولِ البسيطِ واسترسالهِ، وعذوبتهِ، وفصاحتهِ، ومتانةِ الكاملِ وعذوبتهِ، وتتابعهِ وتواتره، ومتانةِ الخفيفِ ورشاقتهِ، واسترسالِ المُتقاربِ وسهولتهِ، ولينِ الرَّمَلِ وسهولتهِ، وكزازةِ السَّريعِ، إضافةً إلى اعتدالِ الوافر (القرطاجنّي، 1986: 268– 269).

وليسَ ذلكَ فَحَسب، بل قد يعثرُ المُدقِّقُ في نثرهِ على جُمَلٍ موزونةٍ عروضيًّا، مُشكّلة تفعيلاتِ بحرٍ كاملٍ، أَو مجزوئهِ، أَو مشطورهِ، أَو مُخَلَّعهِ، أَو مَنهوكهِ. وأَغلبُ الظَّنِّ أَنّها جاءت في أَكثَرِها عفوَ الخاطرِ، ومُتأثّرة بِمَلَكَةِ نظمِ الشِّعرِ لَديه.

وقد وردَ مِثالُ التَّداخُلِ النَّصّيّ في إحدى شتويّاته التي كتبها إلى القاضي تاج الدين البارنباري، شاكيًا فيها قسوةَ الشِّتاء في دمشق وغزارة قَطرهِ ودوام ثلجهِ؛ ممّا أَضرَّ بالمدينة وأهلها، مُفتتحًا إيّاها بأَبياتٍ شعريَّة تصِفُ الحال، وتتضمَّنُ آمالًا بانقضائه، حيثُ قالَ على وزنِ البحر الكامل:

"بَرقٌ تـأَلَّقَ مُوهِنًا بِوَمِيضِـهِ مَاذَا يَرُوعُ الصَّبُّ مِنْ تَعْرِيضِـهِ
سَقَطَتْ حَوَاشِي بُرْدِهِ فَوْقَ الثَّرَى وَحَبَا عَلَيْهَا النَّوْءُ عِنْدَ نُهُوضِهِ
وَمَحَا سَوَادَ التُّرْبِ أَبْيَضُ يَوْمِـهِ لَـكِنَّـهُ قَـدْ زَادَ فِي تَبْيِيضِـهِ
وَافَـى يُعَوِّضُـهُ الرِّدَاء بِغَيْـرِهِ يَا بِئْسَ مَا أَعْطَاهُ فِي تَعْوِيضِهِ
وَتَتَبَّعَ المَحْلُ السِّنِينَ بِوَدْقِـهِ وَأَتـى رَطِيبُ غَمَامِـهِ بِنَـقِـيضِـهِ
وَوَفَاهُ قَرْضًا سَالِفًا مِنْ عَامِهِ يَا لَيْتَـهُ لَمْ يُوفِ كُلَّ قُـــرُوضِـــهِ
وَأَزَادَ تَرْوِيضَ الثَّرَى بِسَحَابِهِ مَا كَانَ أَغْنَى الأَرْضَ عَنْ تَرْوِيضِهِ

... وينهي من خبر هذا الثلج ما لا يسعه الإنهاء متجدده، وشكوى عارض الغمام المربي عليه جود يده... وكيف جاءت في هذه المدة من صور الثلج كل أعجوبة" (العُمريّ، 2017: 149، 150).

ولعلّهُ فضّلَ افتتاحَ شكواه بالشِّعر؛ لتكونَ أَكثرَ تأَثيرًا في نفسِ المُتلقِّي؛ "فالشعر لا يخرج... عن كونه كلامًا موسيقيًا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثّر بها القلوب" (الخرشة، وعباس، 2019: 99)، ولتكونَ الأبياتُ بسلاستِها مُقدِّمةً لِما يأتي بعدها من تفصيل، علاوةً على إكسابها النَّصّ مسحةً جماليَّةً بخفَّةِ كلماتِها، وإيقاعها الموسيقيّ الصَّريح، النَّاشئ عن تكرار تفعيلة البحر الكامل (مُتَفَاعِلُنْ) ثلاث مرَّاتٍ في كُلِّ شطر، والتي داخَلَها في بعض جزئيّات الأَبياتِ زحاف الإضمار؛ فأَصبحت بتسكين ثانيها (مُتْفَاعِلُنْ)، فضلًا عن وحدة القافية. أَمّا سبب تخيُّره للكامل، فرُبَّما يكونُ عائدًا لوسعِ ميدانِ التَّعبيرِ فيه، إضافةً إلى جزالتهِ، وحُسنِ اطّرادهِ (القرطاجنّي، 1986: 268، 269)، كما أَنَّهُ وفق قولِ أَحدهم: "أَتمُّ الأبحر السباعية وقد أحسنوا بتسميته كاملًا؛ لأنه يصلح لكل نوعٍ من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرًا في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة" (هوميروس، د.ت: 83).

كما تضمَّنَ النَّصُّ إيقاعًا عروضيًّا ظاهرًا لاحتوائهِ الشِّعر، إلى جانبِ إيقاعهِ الدَّاخليّ؛ ممَّا أَسهمَ في قوَّةِ تأثيرهِ، وذلك في شتويَّةٍ أُخرى كتبها العُمريّ إلى شمس الدين الذَّهبي الحافظ، إذ أَحَلَّ فيها بَيتَي شعرٍ من نظمهِ، على وزن مجزوء المُتقارب، حيثُ قال: "صبح الله بالخير والسعادة، والحسنى وزيادة سيدنا وشيخنا بركة الوقت علم الحفاظ شمس الدين...

إمَـــامٌ إِذَا مَـا بَـــدَا أَزَالَ الَّذِي يُشْتَكَـــى
هُوَ الشَّمْسُ شَمْسُ الْعُلا وَهَذَا الشِّتَاءُ بَكَـــى

وكشف به ظلل هذا السحاب، وبدل بدوام طلوع شمسه هذا النوء الذي ملأ الرحاب" (العُمريّ، 2017: 140). فقد تولَّدَ الإيقاعُ بفعلِ تكرار تفعيلة (فَعُولُنْ)، التي طرأ عليها بعض التعديلاتِ أحيانًا، من جرّاء زحاف القبض، وعلَّة الحذف، لتصبحَ تارةً (فَعُوْلُ)، وتارةً أُخرى (فَعُو)، إضافةً إلى وحدةِ القافيةِ في البيتين. أَمّا موضوعهما –كما هوَ بادٍ– فمدحُ شمس الدين الذَّهبيّ، قبل الولوجِ إلى وصفِ الشِّتاء بنبرةٍ شاكية. والمُلاحَظُ –من خلالِ البيتَينِ– أَنَّ الكاتِبَ استثمرَ لقبِ المُرسَل إليهِ في خدمةِ مغزاه، فضلًا عن تمهيدِهِ لموضوعِ الرسالةِ فيهما، حين قال: (أَزالَ الذي يُشتَكَى)، و(وهذا الشِّتاءُ بَكَى). أَمّا سببُ تخيُّرِهِ لمجزوءِ المُتقاربِ، فربَّما يكونُ عائدًا إلى خصائص البحر الذي اجتُزِئَ منه، فالمُتقارب عمومًا "بحرٌ فيهِ رنَّةٌ ونغمة مطربة على شدةٍ مأنوسة، وهو أصلح للعنف منه للرفق" (هوميروس، د.ت: 84)، ولعلَّ الصِّفةَ الأَخيرة من الممكن تلمّسها في البيت الثَّاني.

وعلى نحوِ ما سبق، أَسهمَ الإيقاعُ العروضيّ المُتولِّد من الشِّعر بتفعيلاته وقافيته بإكسابِ النصَّ إيقاعًا موسيقيًّا ظاهِرًا، أَطربَ المُتلقِّي، وأسهمَ في إبرازِ الدلالةِ. ولكن –وكما ذُكِرَ سابقًا– قد يُعثَر في تضاعيفِ رسائلِ العمريّ على جُمَلٍ موزونةٍ عروضيًّا، كما هو الحال في الجواب الذي كتبهُ إلى صلاح الدين الصَّفديّ، ردًّا على كتابٍ وردَ منهُ، حيث قالَ مُبديًا إعجابه بالكِتابِ ومُنشئه: "ولله ذاك البنان الساجر، ولله ذلك البيان الساخر، ولله ذلك اللسان المدرب، وذلك البحر الزاخر، ولله ذلك الإنسان الذي طال باع علمه" (العُمريّ، 2017: 256). فلو قُطِّعت عبارة (لله ذاك البنان الساجر، ولله ذا) عروضيًّا، بإظهار الألف التي تُنطق ولا تُكتب في كلمة (ذلك) والاقتصار عليها –أي الألف– وعلى الحرف الذي سبقها من الكلمة، علاوةً على إشباع هاء لفظ الجلالة في الجملة الثانية؛ لتشكَّلَ بحر المُجتَثّ بتفعيلاتهِ (مُستَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ*** مُسْتَفْعِلُنْ (فَالَاتُنْ))، علمًا بأَنَّ التفعيلةَ الأَخيرة في الأَصلِ (فَاعِلَاتُنْ) لكن داخَلَها التَّشعيثُ؛ فأصبحت (فَالَاتُنْ). وكما نُوِّهَ سابقًا –أَيضًا– لعلَّ الأَمرَ غير مُتقصّد، بل جاء عفوَ الخاطر من جرّاء تأثير ملكة نظم الشِّعر لديه. ومهما يكن من أَمرٍ، فقد اكتسبَ النَّصُّ بذلكَ إيقاعًا موسيقيًّا لافتًا.

وتتشكَّل كذلكَ تفعيلاتُ الشطر الأَوَّل من بحر الرَّمَل التَّامّ مُتواليةً، في أَثناء افتتاح الكاتب رسالة كتبها إلى القاضي جمال الدين المسلاتي، قائلًا: "سيدي صبحته بالخير والعليا، كيف أصبحت في الجناح... وكيف كنت على رؤية سحابه المتهجم" (العُمريّ، 2017: 185). فعبارة (سَيِّدي صَبَّحتُهُ بالخَيرِ والعَليا) بإشباع هاء (صَبَّحتُهُ)، وحذف الحرفين الأَخيرين من كلمة (العليا)، تُكوِّن التفعيلات الأولى لبحر الرَّمَل، وهي (فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ)؛ ممّا يُسهِمُ في دعمِ الإيقاع الموسيقيّ وإظهاره.

ويُعثَر أَيضًا على تفعيلات الشطر الأَوّل لبحر الرَّجَز في قولهِ في إحدى شتويّاته: "فبالله ما بشرتمونا، إن كنتم شممتم للربيع رائحه، أو لاحت لأوائل الصيف لائحه" (العُمريّ، 2017: 174). إذ تُوزَن كلمات جُملة (كُنتُم شَمَمتُم للرَّبيعِ رائحه) على (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ)، وقد حدثَ في الأَخيرةِ زحافُ الخَبنِ؛ فأصبَحت على هذهِ الهيئة بعدما كانت مُماثِلةً لِسابِقَتَيها.

وعلى نحوِ ما سبق كانَ ظهور الإيقاع العَروضيّ في رسائل العمريّ ومكاتباتهِ، فقد أَفضى إلى إنتاجِ إيقاعٍ موسيقيٍّ بارزٍ فيها، قائم على التّكرار في الشِّعر المُضمَّن خاصّةً؛ فاكتسبت بذلكَ نغمةً موسيقيَّةً عذبة، لها وقعُها في نفس المُتلقِّي، ولها دورُها في إظهار الدلالة. أَمّا الإيقاع المتولِّد من بعض الجُمل الموزونة عروضيًّا، فيبدو أَنّ إيقاعها لم يكن مقصودًا بحدِّ ذاتهِ، وعليه لا يمكن الجزمُ بأَنَّهُ جاء خادِمًا للدلالةِ أَو مُجلّيًا لها، إذ من الممكن أَن تكون العناصر الإيقاعيَّة الأُخرى المُتوافِرة في الجُمَل أَدَّت ذلكَ بفاعليَّةٍ أَكبر.

الخَاتِمَةُ

على الرّغم من وفرةِ النِّتاج النَّثريّ لابنِ فضل الله العُمريّ وتنوّعه، وتوافر الوحداتِ الإيقاعيَّة في تضاعيفِ رسائلهِ ومُكاتباته، إلّا أَنَّ أَحدًا –في حدودِ عِلمِ الباحِثَة– لَم يُقدِم على تخصيصِ دِراسةٍ لِمُقاربةِ الإيقاعِ فيها، وبيانِ أَثره في تدعيمها وإثرائها، موضوعيًّا وجماليًّا.

أَمّا أَهمُّ ما خَلصت إليهِ الباحِثَة، فيتمثَّلُ في الأُمورِ التالية:

- يُعَدُّ الإيقاعُ الصَّوتيّ، والإيقاعُ الصَّرفيّ، والإيقاعُ البَديعيّ، والإيقاعُ العَروضيّ، من أَبرز أَنواع الإيقاع المُتوافرة في رسائلِ ابن فضل الله العمريّ ومُكاتباته.
- الإيقاعُ على تنوُّعِه قائمٌ على التّكرار.
- استطاعَ العُمريُّ توظيفَ الإيقاعِ بكافَّةِ أَشكاله كوسيلةٍ فنيَّة للإيحاءِ بأَغراضهِ ودلالاته.
- تمثَّلَ الإيقاعُ الصَّوتيُّ بتكرار الحرف –الذي يُعدُّ وحدةً صوتيَّة– في الكلمة الواحِدة، والكلمات في الجُمَل المُتوالية، عِلمًا بأَنَّه يتضمَّنُ معنىً، ودلالةً خاصّة، يُسهِمُ من خلالِهما في تشكيلِ المعنى الكُليّ للكلِمة التي تتضمَّنه. وقد نجمَ عن تكرارِهِ في

رسائلِ الكاتب إيقاعٌ لافِتٌ، لهُ أَثرٌ في بناء المعنى، وجلاءِ الفكرةِ المُبتغاة.

- تَوَلَّدَ الإيقاعُ الصَّرفيُّ في رسائلِ شهاب الدين بفعلِ تكرار الوزنِ الصَّرفيّ في كلماتِ الجُملِ المُتتابعة. وقد جاءَ مُكثَّفًا فيها؛ إذ يُعثَر عليهِ حتّى في بنيةِ الوحداتِ الإيقاعيَّة الأُخرى، كالإيقاعِ البَديعيّ الناشئ عن السَّجعِ خاصّة، فقد أَكثرَ العُمريُّ من استخدامِ السَّجعِ المُتوازي، القائم على وحدةِ الفواصِلِ في الوزنِ والرَّويّ.
- احتلَّ الإيقاعُ البَديعيّ –الظَّاهر للعيان– مساحةَ نُصوصِ الكاتب كامِلةً؛ إذ اعتمدَ عقدَ السَّجعِ في جميعِ جُزئيَّاتِها، وكانَ يلجأُ –أَحيانًا– عِندَ إطالتهِ المَدى السَّجعيّ، إلى القطعِ بفاصِلةٍ عارِضَة رويّها لا يُشاكِلُ رويّ سابقاتِها، ومن ثَمَّ يُواصِلُ بسجعةٍ موائمة لِما اعتمَدَهُ من قَبلِه؛ ولعلَّ غايتهُ من ذلكَ التَّخلُّص مِنَ الرَّتابةِ، وضمان تيقُّظِ المُتلقِّي. غيرَ أَنَّ السَّجعَ لديهِ لَم يَكُن مُجرَّد حِليةٍ لفظيَّةٍ فحسب، إنَّما كانَ –أَيضاً– مُحسِّنًا لَفظيًّا فاعِلًا في جذبِ سمع المُتلقِّي ولفتِ انتباهه، علاوةً على تعزيزِ الفكرةِ المُرادة، والإيماءِ أَو التَّصريحِ بدلالاتِ النُّصوص.
- وَلَّدَ السَّجعُ –على تنوّعِه– إيقاعًا ظاهِرًا بنسبٍ مُتفاوِتة؛ إذ تصدَّرَ السَّجعُ المُتوازِي في توليدِه، وجاءَ المُطرَّفُ ثانيًا، ومِن ثَمَّ المُرصَّع، الذي بدا قليلًا ومحصورَ المواضِع مُقارنةً بسابِقَيه.
- استخدمَ ابن فضل الله أَلوانًا عديدةً منَ الجِناس، ولكنَّ الإيقاعَ بَرزَ في غيرِ موضعٍ من خلالِ الجِناسِ غير التَّامِّ بأَنواعِهِ – مُقارنةً بالجِناسِ التَّامّ– نظرًا لكثرةِ استخدامِه.
- نجمَ الإيقاعُ العَروضيُّ في رسائلِ الكاتبِ بفعلِ الأَشعار التي تضمَّنتها، فضلًا عن الجُمَلِ المَوزونة، التي قد تُمثِّلُ وزنَ بحرٍ كاملٍ، أَو مجزوئِهِ، أَو مشطورِهِ، أَو مُخلَّعِهِ، أَو مَنهُوكِهِ. ولكنَّ أَغلب الظَّنِّ أَنَّها غيرُ مُتقصَّدةٍ؛ أَي جاءت عَفوَ الخاطِرِ، ومتأَثِّرة بِمَلَكَةِ نَظمِ الشِّعر لَديه.

قائمة المصادر والمراجع

ابن الأثير، ض. (د. ت). المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر. قدّمه وحقّقه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، الفجالة، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

الأصفهاني، أ. (2008). كتاب الأغاني. تحقيق: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، ط3، بيروت: دار صادر.

البشيرقط، م. (2007). النثر الفني ونقده عند العرب من الشفاهيَّة إلى الكتابيَّة. مجلة التراث العربي، تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد 107: 137–156.

الجرجاني، ع. (د.ت). أسرار البَلاغَة. قرأَهُ وعلَّق عليه محمود محمَّد شاكر، (د.ط)، القاهرة، ودار المدني، جدّة، السعوديَّة: مطبعة المدني.

جمال الدين، م. (1970). الإيقاعُ في الشِّعر العَربي مِنَ البَيتِ إلى التَّفعيلَة، (د.ط)، ساعدت وزارة الثقافة والإعلام على نشره، العراق، النَّجف: مطبعة النعمان.

الحلّي، ص. (1992). شَرح الكَافِيَة البَديعيَّة في عُلوم البلاغَة ومحاسِن البَديع، تحقيق: نسيب نشاوي، ط2، بيروت: دار صادر.

الخرشة، أ. وعباس، ع. (2019). التَّشكيل الموسيقيّ في شعر ابن أبي حَجَلَة التِّلمسانيّ. مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، عمّان، مج 46، ع 2، 99–115.

خضر، س. (1998). التكرار الإيقاعي في اللغة العربيَّة، ط1، مصر، كفر الشيخ: دار الهدى للكتاب.

الخفاجي، ا. (1982). سر الفصاحة، ط1، بيروت: دار الكتب العلميَّة.

الخلف، ع. وأبو بكر، إ. (2020). مصادر الإيقاع وآثاره في الرسائل النبوية. مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، تركيا، جامعة سكاريا، الأردن، عمَّان: مركز البحث وتطوير الموارد البشرية – رماح، مج 3، 2(25): ص 410–433.

أبو ديب، ك. (1999). في البنية الإيقاعية للشعر العربي وفي اللابنية أيضًا (قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع). مجلة نزوى، سلطنة عُمان، مسقط: تصدُر عن مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، ع (17)، ص 19–34.

رتشاردز، إ. (1963). مبادئ النقد الأدبي. ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، (د.ط)، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

الزَّبيدي، م. (1985). تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق: مصطفى حجازي، راجعته: لجنة فنيَّة من وزارة الإعلام، (د.ط)، الكويت: وزارة الإعلام.

الزركلي، خ. (2002). الأعلام. ط15، بيروت: دار العلم للملايين.

الزّيدي، ت. (1987). مفهوم الأدبيَّة في التراث العربي. (د.ط)، تونس: المطبعة العصرية.
السّامرائي، ف. (2007). معاني الأبنيَة في العربيَّة. ط2، الأردن، عمَّان: دار عمار للنشر والتوزيع.
أبو ستيت، ا. (1994). دراسات منهجية في علم البديع. ط1، مصر، القليوبية: دار خفاجي للطباعة والنشر.
ابن سيده، ع. (1996). المُخصّص. تحقيق: خليل إبراهيم جفال، ط1، بيروت: دار إحياء التراث العربي.
ابن سينا، ا. (1956). جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء. تحقيق: زكريا يوسف، تصدير ومُراجعة أحمد فؤاد الإهواني، ومحمود أحمد الحفني، (د.ط)، القاهرة: نشر وزارة التربية والتعليم، الإدارة العامة للثقافة، المطبعة الأميرية.
الصّالح، ص. (2009). دراسَات في فِقه اللُّغَة. ط3، بيروت: دار العلم للملايين.
الصَّفدي، ص. (1998). أعيان العصر وأعوان النصر. حقّقه: علي أبو زيد ونبيل أبو عمشة ومحمّد موعد ومحمود سالم محمد، قدم له مازن عبد القادر المبارك، ط1، دمشق: دار الفكر.
الصَّفدي، ص. (1299). جنان الجناس في علم البديع. ط1، قسطنطينية: مطبعة الجوائب.
الصَّفدي، ص. (2000). الوافي بالوفيات. تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، (د.ط)، بيروت: دار إحياء التراث.
ابن طباطبا، م. (د.ت)، عيار الشعر. تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، (د.ط)، القاهرة: مكتبة الخانجي.
ظاهر، إ. (2017). الإيقاع الموسيقي وإيحاءاته الدلالية والفنية في النثر الفني، مقامات الحريري أنموذجًا. مجلة الآداب، كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، ملحق العدد (123)، ص 583-606.
عبّاس، ح. (1998). خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها. (د.ط)، دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب.
عبد العال، ع. (1976). جُموع التصحيح والتكسير في اللغة العربيَّة. (د.ط)، القاهرة: مكتبة الخانجي.
عتيق، ع. (د. ت). علم البديع. (د.ط)، بيروت: دار النهضة العربيَّة للطباعة والنشر والتوزيع.
العسكري، أ. (1952). كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي. ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، القاهرة: دار إحياء الكتب العربيَّة.
عكّاوي، إ. (1996). المُعجم المُفصَّل في عُلوم البَلاغة البَديع والبَيان والمَعاني، مراجعة: أحمد شمس الدين، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية.
عمر، أ.، م. (2008). معجم اللغة العربيَّة المُعاصرة. ط1، القاهرة: عالم الكتب.
العُمريّ، ش. (2017). كتاب الشتويّات. تحقيق وتقديم حسن محمد عبد الهادي، ط1، القاهرة: عالم الكتب.
فضل، ص. (1995). أساليب الشعريَّة المُعاصرة. ط1، بيروت: دار الآداب.
فيّود، ب. (1998). علم البديع دراسة تاريخيَّة وفنيَّة لأصول البلاغة ومسائل البديع. ط2، القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، السعوديَّة، الأحساء: دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع.
القرطاجنّي، ح. (1986). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، بيروت: دار الغرب الإسلامي.
القزويني، ج. (1904). التلخيص في علوم البلاغة. ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، ط1، بيروت: دار الفكر العربي.
القلقشندي، أ. (د.ت). صبح الأعشى في صناعة الإنشا. (د.ط)، شرحَهُ وعلَّقَ عليه وقابلَ نصوصه: محمّد حسين شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلميَّة.
مَجمَع اللُّغة العربيَّة. (2004). المُعجم الوسيط. ط4، القاهرة: مكتبة الشروق الدوليَّة.
أبو مراد، ف. وشهوان، و. (2014). الإيقاع الداخلي في رسالة التربيع والتدوير للجاحظ. مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، فلسطين، نابلس، مج 28(8)، ص 1837-1866.
مطلوب، أ. (2007). معجم المصطلحات البلاغيَّة وتطوّرها، ط2، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
المقدسي، أ. (1960). تطوّر الأساليب النثرية في الأدب العربي. ط1، بيروت: دار العلم للملايين.
ابن منظور، م. (1414هـ). لسان العرب، ط3، بيروت: دار صادر.
الميداني، ع. (1996). البلاغة العربية. ط1، دمشق: دار القلم، بيروت: الدار الشاميَّة.
نور الدين، ع. (1997). أبنيَة الفِعل في شَافيةِ ابن الحَاجِب دراسات لسانيَّة ولغويَّة. ط1، بيروت: دار الفكر اللبناني.
الهاشمي، أ. (1969). جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب. ط27، مصر: المكتبة التجاريَّة الكبرى.
الهاشمي، أ. (د.ت). جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، صيدا، بيروت: المكتبة العصريَّة.
هوميروس. (د.ت). الإلياذة. ترجمة: سليمان البستاني، (د.ط)، القاهرة: كلمات عربيَّة للترجمة والنشر.
ياكبسون، ر. (1988). قضايا الشعريَّة. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، المغرب، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
يونس، ع. (1993). نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. (د.ط)، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامة للكتاب.

References

Abbas, H. (1998). Characteristics of the Arabic Alphabet and Their Meanings. Damascus: Publications of Arab Writers' Union.

Abd Alaal, A. (1976). Jumwe Altashih Waltaksir fi Allughat Alerbya. Cairo: Dar Al-Khanaji.

Abu Deeb, K. (1999). Fi Albinyat Al'iiqaeiat Lilshier Alearabii Wafi Allaabniat Aydan (Qasidat Alnathr Wajamaliaat Alkhuruj Walianqitaei). Sultanate of Oman, Muscat: Nizwa Journal, 17:19-34.

Abu Morad, F. & Shahwan, W. (2014). Internal Rhythm in the Letter of Al-Tarbee'a wa Al-Tadweer by Al-Jahez. Palestine, Nablus: An-Najah University Journal for Research (Humanities), 28(8): 1837-1866.

Abu State, A. M. (1994). Systematic Studies in Badi Science (1st ed.). Egypt, Al Qalyubia: Dar Al-Khafaji for Publishing & Distribution.

Academy of the Arabic Language. (2004). Al-Mu'jam Al-Waseet (4th ed.). Cairo: Shorouk International Bookshop.

Akkawi, I. F. (1996). Al-Moajam Al-Mufassal fi Ulum Al-Balaghat: Al-Badi wa Al-Bayan wa Al-Maani. Beirut: Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah

Al-Askari, A. (1952). Book of the Two Industries, Writing and Poetry (1st ed.). Investigating by: A. Al-Bajjawi & M. Ibrahim, Cairo: Arab Books Revival House.

Al-Bashirqot, M. (2007). Alnathr Alfaniyu Wanaqduh eind Alearab min Alshfahyat 'Iilaa Alktabya. Damascus: Journal of Arab Heritage, 103: 137-156.

Al-Hali, S. (1992). Explanation of Al-Kafia Al-Badia in Rhetorical Sciences and the Merits of Al-Badi (2nd ed., N. Nashawi, ed.). Beirut: Dar Sader.

Al-Hashimi, A. (1969). Jawahir Al-Adab fi Adabiyat wa-Insha Lughat Al-Arab (27th ed.). Egypt: Maktabah al-Tijārīyah al-Kubrá

Al-Hashimi, A. (n.d). Jawahir Albalaghat fi Almaeani wal Bayan wal Badie (Y. Al-Somaili ed.). Beirut: Almaktaba Alassrya.

Al-Iṣbahānī, A. F. (n.d). Kitāb Al-Aghānī (3rd ed., E. Abbas, I. AL-Saafin & B. Abbas, eds.). Beirut: Dar Sader.

Al-Jarjani, A. (n.d). Asrar al-Balagha (M. M. Shaker (ed.). Cairo: Al Madani House, Jeddah: Al Madani Press.

Al-khafaji, A. (1982). The Secret Oratory (1st ed.). Beirut: Dar Al Kotob Al Ilmiyah.

Al-khalaf, I. & Abo bakr, A. (2020). The Sources of Rhythm and Its Effects in The Messages of The Prophet Muhammad. Journal Dirassat in humanities and social sciences, 3(2), 410 – 433.

Al-Kharsheh, Ah G. & Abbas A. A. (2019). The Rhythmic Composition of the Poetry of ibn Abi Hajlah Al-Telmesani. Dirasat: Human and Social Sciences, 46(2), 99-115.

Al-Maidani, A. (1996). Arabic Rhetoric (1st ed.). Damascus: Dar Al-Qalam, Beirut: Dar Shamiya.

Al-maqdisi, A. (1960). Development of Prose Styles in Arabic Literature (1st ed.). Beirut: Dar Alilm Lilmalayeen.

Al-Omari, Sh. (2017). Kitab Alshtwyat (H. M. Abdulhadi ed., 1st ed.). Cairo: World of Books.

Al-Qalqashandi, A. (n.d). Ṣubḥ Al-Aʿšā fī Ṣināʿat Al-Inšā (M. shams Aldeen ed.). Beirut: Dar Al Kotob Al Ilmiyah

Al-Qazwaini, J. M. (1904). Altalkhis fi Eulum Albalagha (1st ed.). Beirut: Dar Al-Fikr Al-Arabi.

Al-qertajanni, H. (1986). Menhaj Albulagha wa Siraj Aludaba (3rd ed.). Verified by M. Alkhoujah, Dar al-Gharb al-Islami.

Al-Ṣafadī, S. (1299). Al-Wafiy Bil Wafiyat (A moustafa ed.). Beirut: Dar Ihya al-Turath.

Al-Ṣafadī, S. (1299). Jinān Al-Jinās Fī 'Ilm Al-Badī' (1st ed.). Qusṭanṭīnīyah : Maṭbaʿat al-Jawāʾib.

Al-Salih, S. (2009). Studies in Philology (3rd ed.). Beirut: Dar El Ilm Lilmalayin.

Al-samarrai, F. S. (2007). Meanings of buildings in Arabic (2nd ed.). Jordan, Amman: Dar Ammar Publishing & Distribution.

Al-Zabidi, M. (1985). Taj al Arus Min Jawahir al Qamus (M. Hijazi, ed.). Kuwait: Ministry of Media.

Al-zaidi, T. (1987). Concept of Literature in Arab Heritage. Tunisia: Alasriah Press.

Al-Zirkli, Kh. (2002). Al-Aʿlām (15th ed.). Beirut: Dar El Ilm Lilmalayin.

Ateeq. A. (n.d). Badi Science. Beirut: Dar Alnahda for Publishing & Distribution.

Bin Tabatba, M. (n.d). Poetry-caliber (A. Al-Manʾ ed.). Cairo: Dar Al-Khanaji.

Dhahir, I. (2017). Al'iiqae Almusiqiu Wa'iiha'atuh Aldalaliat Walfaniyat fi Alnathr Alfaniy, Maqamat Alhariri Anmwdhjan. Iraq, Baghdad University: Al-Adab Journal, 123 (Supplement), 583-606.

Fadhil, S. (1995). Methods of Contemporary Poetry (1st ed.). Beirut: Dar Al Adab.

Fayoud, B. (1998). Budi Science: A Historical and Technical Study of the Origins of Rhetoric and Budi Issues (2nd ed.). Cairo: Al-Mukhtar Foundation for Publishing and Distribution, Saudi Arabia. Al-Ahsa: House of Cultural Landmarks for Publishing and Distribution.

Homer. (n.d). Iliad. Translated by: S. AlBostani, Cairo: Kalimat Arabia for Publishing and Distribution.

Ibn Alatheer, D. (n.d). Common sense in the literature of the writer and the poet (Ah. AlHoufi & B. Tabaneh, eds.). Cairo: Nahdet Misr for CD Replication.

Ibn Mandhour, (1414 h) Lisan Alarab Dictionary (3rd ed.). Beirut: Dar Sader.

Ibn Sina, A. (1956). Jawamie Eilm Almusiqaa (3rd Vol.). In Z. Yousif, F. Al-Ahwani eds.The Book of Healing, Cairo: Amiri Press.

Jacobson, R. (1988). Poetic Issues (1st ed.). Translated by: M Alwaly & M. Hanoon, Kazablanca: Dar Tweifal for publishing.

Jaffal, Kh. I. (1996). Al-Mukhasas (1st ed.). Beirut: Dar Ehia Al-Tourath Al-Arabi.

Jamaluddin, M. (1970). Rhythm in Arabic Poetry, Line to Meter. Najaf: Al-Nu'man print.

Khadher, S. (1998). Rhythm Repetition in Arabic Language (1st ed.). Egypt, Kafr El-Shaikh: Dar Al Huda for Books.

Matloub, A. (2007). Dictionary of Rhetorical Terms and Their Progressions (2nd ed.). Beirut: Lebanon Library Publishers.

Nūr al-Dīn, A. (1997). Abnīyat Al-Fiʿl fī Shāfīyat ibn Al-Ḥājib: Dirāsāt Lisānīyah wa Lughawīyah (1st ed.). Beirut: Dar Al-Fikr Al-Lobnani.

Richards, A. A. (1963). Principles of Literary Criticism. Translated and introduced by Mustafa Badawi, Cairo: General Egyptian Establishment for Writing and Translation.

Ṣafadī, S. (1998). Aʻyān Al-ʻaṣr Wa-Aʻwān Al-Naṣr (1st ed., A. Abu Zaid, N. Abu Amsha, M. Maw'd & M. Mohammad eds.). Damascus: Dar Al-Fikr.

Umar, A. M. (2008). Lexicon of the Modern Arabic Language (1st ed.). Cairo: World of Books.

Younes, A. (1993). A New look at the Music of Arabic Poetry. Cairo: General Egyptian Book Organization.