التصدير في شعر ولي الدين يكن

د.علي صكبان سنيح

جامعة سومر / كلية التربية الاساسية

الملخص:

المحسنات البديعية لها تأثير كبير في كتابات الشاعر المصري من أصول تركية ، توزعت كتاباته الأدبية والنثرية والروائية والقضايا التي تخص المجتمع على تنويع الأوزان والقوافي، عرفت كتابات الشاعر المصري بسهولة الألفاظ وسلاسة المعنى للمتلقي.

الكلمات المفتاحية: (الأعجاز، الصدر، المحسنات البديعية).

Export in the poetry of Wali al-Din Yakan

Dr. Ali Sakban Sneeh

Sumer University / College of Basic Education

Abstract:

The ingenious improvements had a great influence on the writings of the Egyptian poet of Turkish origins. His literary, prose, and fictional writings, as well as issues related to society, varied in meters and rhymes. The writings of the Egyptian poet were known for the ease of words and smoothness of meaning for the recipient.

Keywords: (Miracles, Sadr, Excellent Improvements).

التصدير(رد العجز على الصدر):

رد العجز على الصدر، أو ما يسمى عند بعض النقاد باسم التصدير، وهو من المحسنات البديعية التي يُشترط فيها أن تكون الكلمة المترددة في آخر البيت، وهذا دون اختلاف الدلالة، وهذا اللون البديعي يوجد في النثر كما يوجد في الشعر، يعرفه "القزويني" (ت ٧٣٩ هـ) بأنَّه "في النثر: أن يجعل أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو الملحقين بهما، في أول الفقرة، والآخر في آخرهما

والمعنى نفسه تقريبًا يكاد يكون تعريفه في الشعر، فيعرف بأنه "أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني."١.

وأول منْ عرض لهذا اللون البديعي هو ابن المعتز في كتابه (كتاب البديع)، وسماه رد العجز على الصدر، أو رد الأعجاز على الصدور، أو رد الكلام على صدره، أو رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، وهى تسمية ابن المعتز٢. ومصطلح ابن المعتز أكثر دقة لأنه في هذا الفن ليس شرطًا أن يرد العجز على الصدر فقط، بل قد يرد على الحشو، وكل من الصدر أو الحشو هما مما يسبق العجز، وهنا تتحقق المطابقة بين المصطلح والمفهوم.

وقد فطن ابن المعتز إلى أن رد أعجاز الكلام على ما تقدمها يقع على أنواع عدة، فذكر منها ثلاث أنواع،" وهي:

_ ما وافق آخر كلمة في نصفه الأول.

_ ما وافق آخر كلمة فيه أول كلمة في نصفه الأول.

_ ما وافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه."٣

وقد يعني ذلك أنَّ الشاعر يعيد الكلمة التي وردت في بداية السطر الأوَّل في نهاية السطر، فإن كان بيتًا كان "منه ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأوَّل... ومنه ما يوافق أوَّل كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الآخر... ومنه ما تكون الكلمة منفردة تقابل جمعها"٤.

وإذا كان ابن المعتز قد اقتصر على نوعين منه، فإن ابن أبي الإصبع أضاف قسمين آخرين لهذا الفن حيث يقول: "وفى التصدير قسم رابع ذهب عنه ابن المعتز، وهو يأتي فيما الكلام فيه منفي. واعتراض فيه إضراب عن أوله... وقد جاء قدامة من التصدير. بنوع آخر غير ما ذكرنا، وسماه التبديل، وهو أن يصيّر المتكلم الآخر من كلامه أولاً وبالعكس، كقولهم: اشكر لمن أنعم عليك، وأنعم على من شكرك، ولم أقف لهذا القسم على شاهد شعرى"٥

وإذا كان ابن المعتز قد سماه رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، فإن ابن رشيق القيرواني يؤكد هذه التسمية، وقد عرضه بإيجاز قائلاً: "وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة، ويُكسب البيت الذي فيه أبهة، ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة."٦ وابن رشيق في هذا العرض أوضح المال الذي يدخله رد أعجاز الكلام على ما قبله، وحدده بأنه "يُكسب البيت الذي فيه أبهة، ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة."٧

وأكد الحاتمي سر جمال هذا الفن، وسار على نهج ابن رشيق، فيرى أنه "إذا نظم الشعر على هذه الصنعة تهيأ استخراج قوافيه، وقبل أن يطرق أسماع مستمعيه، وهو الشعر الجيد"(٨). وتبعه في ذلك المظفر العلوى .

ولعل فيما ذكره الحاتمي من تهيئة السامع لاستخراج قوافي الشعر ما يدل على السبك باعتباره سمة لفظية، والحبك بوصفه سمة في المضمون، لأن السامع يسقط تصورًا عقليًّا على مدرك حسي، وهذا هو مفهوم الجمال .

وفي حديثه عنه يشير أبو هلال العسكري أن رد العجز على الصدر، هو "ما ينبغي أن تعلمه أنك إذا قدمت ألفاظًا تقتضي جوابًا، فالمرضي أن تأتي بتلك الألفاظ بالجواب، ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها. كقوله الله تعالى: "وجزاء سيئةٍ سيئةٌ مثلها." وكتب بعض الكتاب في خلاف ذلك: مَنْ اقترف ذنبًا، أو اكتسب جرمًا قاصدًا لزمه ما جناه، وحاق به ما توخاه، والأحسن أن يقول: لزمه ما اقترف، وحاق به ما اكتسب. وهذا قد يدلك على أن لرد الأعجاز على الصدور موقعًا جليلاً من البلاغة، وله في المنظومة خاصة محل خطير."(٩)

وفي تعامل "فخر الدين الرازي" مع هذا اللون من البديع الإيقاعي، يرى الباحث أنه لم يكن موفقًا، غي التعامل مع المصطلح، ويظهر ذلك من عدة مستويات؛

أولاً: كان تعريفه غير دقيق، فهو لم يذكر أين تقع الكلمة المترددة بالتحديد، واكتفى بالإشارة إلى أنها تقع في النصف الأخير من البيت، والشطرة الثانية كلها تدخل في النصف الأخير من البيت، وهذا لا يشمل الكلمة الأخيرة بالضرورة.

ثانيًا: إعراضه عن شرط ثبات الدلالة، وذلك لأنه بيَّن من تقسيمه للفظين على نوعين متشابهين من جميع، ومتشابهين من بعض الوجوه، وقد ذكر في التشابه من جميع الوجوه أن يكون اللفظان موضوعين لمعنى أو لمعنيين، وهذا قد يوحي بإهماله شرط ثبات الدلالة.

ثالثًا: ذكره تقسيمات لا يملك شواهد عليها، وذلك لأنه في حديثه عن اللفظتين اللتين بينهما شبه اتفاق ذكر أن وجوه المشابهة بينهما على أربعة أقسام، فذكر أمثلة على القسمين: الأول والرابع. بينما ذكر أنه لم ير شواهد على القسمين الثاني والثالث."(١٠)

وعلى خلاف ذلك، جاء التعامل مع المصطلح متميزًا من قبل "السكاكي"؛ فقد اشترط أن تقع الكلمة المترددة في آخر البيت، وتقع الأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت: (الصدر- الحشو-

الآخر- صدر الثاني- حشو الشطر الثاني)."(١١ وعلى هذا يكون السكاكي قد حدد مواضع تكرار أو مواضع ترديد الكلمة التي تأتي في آخر البيت، وحددها في المواطن الخمسة.

وجدير بالذكر أن فن رد الأعجاز على الصدور هو أكثر فنون البديع الإيقاعي في شعر ولي الدين يكن، ويمكن تقسيم أنماط هذا الفن على النحو الذي يظهر في الجدول الآتي:

م	نوع رد العجز على الصدر (التصدير)	العدد
١	تصدير الأطراف	٥٧
٢	تصدير التقفية	٣٥
٣	تصدير الحشو	١٢٧
٤	تصدير الطرفين والحشو والتقفيه	٤
٥	التصدير الداخلي	٣
٦	تصدير السلب	١٠
٧	تصدير التبديل	٣
	المجموع	٢٣٩

١_ تصدير الأطراف:

قد نعني به ما وقع في القافية وفى أول كلمة في البيت، وهو النوع الأول عند ابن المعتز، وإن كانت هذه التسمية لابن أبى الإصبع المصري. وسمى تصدير الأطراف لأنه يجمع بين طرفي البيت الشعرى. ومثاله من شعر ولي الدين يكن قوله من شعره السياسي:

واسترجعت عهد الصفاء لهم وإذا تشـاء فـذاك يرتجـع"(١٢)

وجماليات هذا الفن ترتد إلى نسق التكرار الإيقاعي، لأنه لكي نقرأ هذا البيت، لابد من الرجوع إلى مضمون القصيدة الذي يشير إلى تفرق الأشقاء في مقابل تجمع الآخرين، وهنا الشاعر يقوم بعملية استرجاع للعهد الأول له، وهو عهد الصفاء بين أهل الوطن الواحد، قبل أن يدخل بينهم الأعداء بالفرقة، ويأتي البيت الثاني، ليطرح أن هذا الصفاء هو الذي يجب أن يُسترجع لكي يقوّم الجمع الذين تفرقوا، وهنا كان هذا الاسترجاع مرتبط بالزمن، والزمن مرتبط بالإيقاع؛ كما أن هذا الفن ساعد على سبك البيت الشعرى بربط طرفيه ببعضهما البعض، لأنه جعل الاسترجاع الذي يتمناه الشاعر هو الذي يربط بين طرفي البيت.

ومن هذا اللون في القصيدة نفسها قوله:

"لم ننتفع بتجارب سلفت وإخال لسنا بعد ننتفع"(١٣)

هذا التصدير للأطراف قد يؤكد هذه السمة في مضمون القصيدة، والتي قد تؤكد أننا نعيش في الموروث من عهد الصفاء، لكن واقعنا بهذه التجارب السالفة لم، ولن نفد منها، فالواقع العربي يؤكد أننا لم ننتفع بالتجارب السابقة، ويؤكدها الشاعر، بالظن باستخدام الفعل "خال"، ويرى بصيغة الجمع أننا لسنا ننتفع، وهذا الظن من الشاعر تجعل هناك بادرة أمل في أن ننتفع بهذه التجارب، وهذا هو ما يتمناه الشاعر.

وفي قصيدته (بين أنقاض الوطن) يقول ولي الدين يكن:

"عرمت عرام الدهر جاشت صروفه وهل يُستذل الدهر والدهر عارم"(١٤)

الفعل عرمتُ في بداية البيت، يرتبط بالمضمون الرئيس للقصيدة، والتي تشير إلى أنه بين أنقاض الوطن، فهو الأسف على هذا الوطن، ومن هنا كانت هذه الصورة التي يرى فيها أنه عرم عرام الدهر، الذي جاشت صروفه، لكنه في الشطر الثاني يتساءل سؤالاً استنكاريًّا، وهو هل يستذل الدهر، وهو الذي اشتد وخرج عن الحد في صوفه اتداه الوطن، ومن هنا كان اسم الفاعل، التي تؤكد ارتباط هذه الصروف بالدهر، لأن الدهر عارم.

وفي القصيدة نفسها يؤكد هذه الصروف لهذا الدهر، فيقول:

"فكم عالم صاحوا به أنت جاهل وكم جاهل قالوا له أنت عالم"(١٥)

فمن عرام الدهر أن يُصرخ على العالم، بأنه جاهل، وعلى العكس، يقال للجاهل، بأنه عالم، فهذا التناقض يبرزه الشاعر بين طرفي البيت، فبدأ بعالم الذي صاحوا عليه "أنت جاهل"، وانتهى بعالم التي قيلت للجاهل، فجعل الشاعر العالم هي التي يبدأ بها، وينتهي بها، كأنه يعرض أمنياته، بأن تكون هذه الكلمة هي المتحكمة في حياة هذا الوطن، فبها نستطيع أن نغير من حياتنا.

ومن قصيدة (يا مهد آبائي الألي ذهبوا)، يقول:

"لن يغلبوا الحق في معاشره من غالبوا الحق قبلهم غلبوا"(١٦)

وفي مطلع القصيدة يقول الشاعر:

"في نصرة الحق تصدق الخطب يا دهر فاسمع ولتشهد الكتب"

وعنوان القصيدة يسترجع الشاعر مجد آبائه الألي ذهبوا، وفي تشابه أطراف البيت يرى أن الحق معه، ومع آبائه، ولذلك فلن يستطع دعاة الشر أن يغلبوا الحق، لأنه من غالب الحق غُلبوا، وهي

حقيقة يعرضها الشاعر، وهنا يكون هذا التشابه هو الرغبة الملحة في ذات الشاعر، في أن يكون الحق الذي معه هو الغالب، ليكون له عونًا على الآخرين، الذين يحاولون التقليل من الوطن الذي قال عنه في القصيدة نفسها:

"لولا بلاد عرفتها وطنًا لم أطلب المجد مثل من طلبوا"

لأنه يرى أن مجد هذا الوطن هو الدائم، وهو الغالب.

وفي قصيدة "شكوى المنفى" يقول:

"غر الأعادي انكساري والانكـــــسار يغـــــرُّ

وســـرَّهم طـــول نفي ومثل نفيي يســـــرُّ"(١٧)

في بيتين متتاليين يقدم الشاعر تصدير الأطراف ليؤكد بهما أن الأعادي يفرحوا بنفيه، ففي البيت الأول كانت البداية بالماضي "غر" الأعادي انكساري، والتي يصور بها فرحة الأعادي بانكساره، ويؤكد المعنى بحقيقة، وهي أن الانكسار يغر، وهي حقيقة يخصصه على نفسه، ويأتي البيت الثاني ليؤكد المعنى بأن الانكسار كان بسبب نفيه، وطول هذا النفي، وهذا النفي سرَّ هؤلاء الأعادي، ويؤكد قوته بقوله إن مثل نفيه يسرُّ، وهذا التكرار للمعنى باستخدام تصدير الأطراف قد يشير إلى رغبة الشاعر في ربط هذا الإحساس الجمالي بالإلف، وهو "تكرر الصورة الواحدة على النفس. أو على الطبيعة مراراً كثيرة. فأما النفس فإنما تتكرر عليها صور الأشياء إما من الحس، وإما من العقل.

فأما ما يأتيها من الحس فإنها تخزنه في شبيه بالخزانة لها. أعني موضع الذكر. وتكون الصورة كالغريبة حينئذ، فإذا تكرر مرات شيء واحد، وصورة واحدة زالت الغربة وحدث الأنس، وصارت الصورة والقابل لها كالشيء الواحد، فإذا أعادت النفس النظر في الخزانة التي ضربناها مثلاً، وجدت الصورة الثانية، فعرفتها بعد أنس، وهو الإلف. وهذا الإلف يحدث عن كل محسوس بالنظر وغيره من الآلات."(١٨) وهو المعنى الذي أكده الشاعر بفرحة الأعادي بنفيه.

لكن الشاعر يعرض في القصيدة ذاتها أنه اضطر إلى الصلح، وذلك برد الإعجاز على الصدر، فيقول:

"فأضطر للصلح رغمًا ومـــن بغـــى يضطرُّ"(١٩)

وهو معنى قد يشير به الشاعر إلى قسوة النفي عليه، لدرجة أنه يضطر إلى الصلح رغمًا عنه، ويأتي الشطر الثاني ليؤكد به الشطر الأول بحقيقة، بأنه من بُغي عليه يضطر، وهي حقيقة يستخدمها الشاعر، ليخصصها على نفسه.

ومن أمثلة هذا التصدير لرد الإعجاز على الصدر في ديوان ولي الدين يكن، ما نجده في أقوله:

١_ في قصيدة (عبرة الدهر) سنة١٩٠٩م. يقول:

"أسد هصور أنشب الـ ـأظفار في أسد هصور"(٢٠)

٢_ في قصيدة في قصيدة (عبرة الدهر). يقول:

"أنذرت لكن لم تشأ تصديق أقوال النذير"(٢١)

٣_ في قصيدة (أيها الوطن):

"فطن البرايا للذي وقعوا فيه وبعض الناس ما فطنوا"(٢٢)

٤_ وفي قصيدة (الحنين إلى مصر):

"ألهاك بعدي بالجديد من المنى يا ليت ألهاني كما ألهاك"(٢٣)

٥_ وفي قصيدة (المتيم والليل):

"رحم الله مهجة لم تجد منه أرحما"(٢٤)

٦_ في قصيدة ومما قاله في صباه:

"يا نازعين ووجدي غير منتزع بالله عودوا فقد ار الألي نزعوا"(٢٥)

والأمثلة كثيرة في الديوان حيث ورد في حوالي سبع وخمسين بيتاً من شعر ولي الدين يكن.

وبتأمل هذه الأبيات يلاحظ :

أولاً: أن الشطر الثاني فيها اشتمل على تذييل، وجاء التذييل في معظمها حكمة، ويغلب على الصياغة اللفظية للحكمة أن تأتي في عبارات مسكوكة، والعبارات المسكوكة تعتمد على الإيقاع، وتتسم بالسبك كما يبدو في قصيدة وقال في الوداع:

"هم أودعوا القلب الكريم محبة كرمت فليس يضيع ما هم أودعوا"(٢٦)

فجملة "فليس يضيع ما هم أودعوا" حكمة مستقرة في الوجدان الجمعي، والحكمة عبارة مسكوكة تعتمد على الإيقاع.

ثانيًا: لتقوية الإيقاع في عبارات الحكمة قد يعتمد الشاعر على استخدام نوعين من التصدير مثل تصدير الطرفين وتصدير الحشو، كما في قوله في قصيدته النوى:

"لم تذنبي أنت ولكنني أذنبت في خوفي من الذنب"(٢٧)

فقد جمع بين تصدير الطرفين (لم تذنبي، الذنب)، وتصدير الحشو (أذنبت في خوفي، الذنب)؛ بهدف تقوية الإيقاع الموسيقى.

ثالثًا: جاء هذا التصدير ليشير الشاعر من خلاله أنه يريد تأكيد ما بين طرفي التصدير، وذلك يظهر في قوله:

"أحب خفيف الدَّل إن لم يكن جفا فكل دلالٍ لا يذيب خفيف"(٢٨)

فخفيف في بداية البيت والنهاية بها تؤكد رغبة الشاعر الفينة، في عدم وجود الجفا، وأن يكون الدلال من المحبوبة خفيفًا.

٢- تصدير التقفية:

هو القسم الثاني من أقسام ابن المعتز، ونعني به أن يقع رد العجز على آخر كلمة في الشطر الأول، أو أن ترد كلمة القافية على عروض البيت مثل قوله في قصيدته (يا شرق):

"لا تحسبن خلافكم ورعا إن ائتلافكم هو الورع"(٢٩)

/٥//٥/٥ ///٥//٥ /// /٥//٥/٥ ///٥//٥ ///٥

مستفعلن متفاعلن متفعا مستفعلن متفاعلن متفعا

البيت من بحر الكامل، وفي حالته (متفاعلن متفاعلن متفعا) مكررة في الشطرين، وهو هنا ينتهي بالتفعيلة (متفعا) في عجز البيت، وضربه، فقد ورد في البيت العجز (الورع) على الضرب (ورعًا)، وكأنه بذلك يخلق قوافي داخلية بالنسق التكراري الخاص إضافة إلى التصريع، مما يقوى الجانب الإيقاعي في القصيدة، وبجانب هذا المنحى الإيقاعي، توجد حالة من حالات التضاد بين الشطرين، وهو أن يكون المعنى في الشطر الأول عكس المعنى في الشطر الثاني، مما يعكس تناقض المشاعر والأحاسيس، فالمعنى في الشرط الأول يعكس الواقع المعيش، وهي حالة الاختلاف بين أفراد الوطن، وإن عرضها بأن هذا الخلاف ليس ورعًا، ليأتي الشطر الثاني ليقدم الورع الحقيقي، وأنه يكون بالائتلاف، وعدم الخلاف (إن ائتلافكم هو الورع).

وقد جاء هذا النمط ليؤدي دورًا قويًّا في إحكام الدلالة، فلم يكتف فقط بتمثيل الوحدات الإيقاعية، بل ارتقى إلى حبك وسبكه، وذلك لقرب حالات التفعيلتين، فلقد جُبلت النفس الإنسانية على الالتذاذ بالمسموع كما تلتذ بغيره من المحسوسات "فلذة العين في الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة والصور المليحة الحسنة المستلذة، ولذة الأذن في النغمات الطيبة الموزونة، ولذة الشم في الروائح الطيبة، ولذة الذوق في الطعوم، ولذة اللمس في اللين والنعومة، ولما كانت هذه المدركات بالحواس ملذة كانت محبوبة، أي كان للطبع السليم ميل إليها"(٣٠)

وقد ورد هذا النمط في خمسة وثلاثين بيتًا من شعر ولي الدين يكن، ومن أمثلته ما نجده في قصيدته (بين أنقاض الوطن)، فيقول:

"لئن كنت في شكران حالك جارمًا فما أنت في شكران ماضيك جارم"(٣١)
//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥// //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ففي بحر الطويل ينتهي الشطر الأول بالتفعيلة (مفاعلن)، وينتهي الشطر الثاني بالتفعيلة نفسها (مفاعلن)، ويؤكد بجانب الدلالة الإيقاعية دلالة المضمون، فالتضاد واضح بين الشطرين في البيت، لأنه في الشطر الأول، يخاطب من رأى الفتوح التي أعقبتها الهزائم، ويجده في شكر الحاضر قاطع، لكنه يعكس الحالة، ويجده في شكر الماضي غير قاطع، لأنه هناك حالة من حالات التضاد بين الماضي المجيد، والحاضر الهش في حالات الوطن.

وواضح أنه في الحالتين السابقتين وفي غيره من حالات تصدير التقفية أن الشاعر يريد تأكيد دلالة ما بالتضاد بين الشطرين. وهذا ما يؤكده د. إبراهيم سلامة إذ لاحظ في هذا اللون طبيعته التي تتميز بالميل إلى تأكيد المعنى وتبينه، بالإضافة إلى تكثيف المعنى الذى يرجع إلى الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني، وهذا الإيحاء يذكر به عند الإنشاد، فهو رابط من روابط التذكر، كما أن التردد المتمثل في اللفظتين يعطى لونًا من الإيقاع يتقارب مع الغناء الذى يطلب فيه ترداد بعض ألفاظ بعينها يدركها السامعون على البديهة بمجرد الإنشاد(٣٢)

ومن أمثلته أيضًا في شعر ولي الدين يكن.

١_ "أما كان في القوم المغيرين راحم فقد قيل في القوم المغيرين راحم
أدرنة لا يبرح دعامــك قائمًا فإن دعام الحرب تحتك قائم"(٣٣)
//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥// //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

من بحر الطويل، مفاعلن في الشطرين، وما زال الشاعر يؤكد دلالة التضاد بين شطري البيت.

٢_ "ليس العداء الذي نرى عجبًا وإنما ودهم هو العجب
إلا بزعمهم عن زورهم أدب فإننـــا وازع لـنا الأدب
ومن له في هجائنا أرب فما لنا في هجائه أرب"(٣٤)

هذا التصدير بالتقفية يقوى الجانب الإيقاعي في القصيدة، ولاسيما حين يأتي في أبيات متتالية كما في الأبيات السابقة من قصيدة (يا مهد آبائي الألي ذهبوا).

٣_ أفروق ما لك في البرية منجدٌ كلا ولا لي في البرية منجد"(٣٥)

ومنه قوله في قصيدة (كليو باترة):

"مستمدًا منه شذًا معطارًا نافحًا فيه من شذ معطار"(٣٦)

ورد العجز على الصدر في كل أنماطه يحقق جماليات التناغم لأن فيه تكرار ، والتكرار نوع من أنواع النسبة والاتحاد ، فقد أسماه ابن سينا (الهو ، هو)(٣٧). وأطلق عليه جيروم سولتنيتر مصطلح (العود) معرفًا إياه بأنه " ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة"(٣٨) وهو ما ظهر في الأمثلة التي تم عرضها في شعر ولي الدين يكن، فلقد استطاع الشاعر بمهارة فائقة أن يجعل المتلقي في حالة من الاستمتاع بهذا النمط، وذلك من خلال جمعه للفظين؛ في الظاهر أنهما يحملان الدلالة نفسها، حتى إذا انتبه المستمع جيدًا وجد أن جمع اللفظين معًا في سياق واحد يضيف دلالة من دلالات التضاد في كل مرة.

٣_ تصدير الحشو:

هو القسم الثالث من أقسام ابن المعتز، ونعني به رد آخر كلمة في البيت على بعض ما فيه كما قال ابن المعتز، أو رد 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 قولـه "ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه ،وقد حصر محمد عبدالمطلب موقف البلاغيين العرب في التباعد بين العجز وما يدل عليه"٣٩

فقد يتسع هذا البعد حتى يكون أول الكلام متفقًا مع عجزه في مثل قول الشاعر:

"سُكْرانِ سُكْرُ هوى وسكرُ مُدامَةٍ أنّى يفيقُ فَتىً بهِ سُكرانِ"٤٠

وقد يضيق البعد بعض الضيق، فتتقارب اللفظتان، فيحدث التكرار أثره بشكل أسرع. وإن كان قد فقد بعض الترابط الملازم للنوع الأول، ومن ذلك أن يقع أحد اللفظين المكررين في حشو المصراع الأول من البيت، ثم يقع الآخر في عجز المصراع الثاني، وذلك كقول أبى تمام:

"وَلَم يَحفَظ مُضاعَ المَجدِ شَيءٌ مِنَ الأَشياءِ كَالمالِ المُضاعِ"٤١

وقد يزداد ضيق المساحة الفاصلة بحيث تقع إحدى الكلمتين في آخر المصراع الأول موافقة لما في عجز المصراع الثاني. ومن ذلك قول أبى تمام أيضًا:

"وَمَن كانَ بِالبيضِ الكَواعِبِ مُغرَماً فَما زِلتَ بِالبيضِ القَواضِبِ مُغرَما"٤٣٤٢

وأقل مساحة رصدها البلاغيون في البعد بين اللفظين هي أن يقع أحد اللفظين في أول المصراع الثاني موافقًا لما في عجزه كقول بعضهم:

فَإن لَم يَكُن إلّا تَعَلّلَ ساعَةٍ قَليلاً فَإنّي نافِعٌ لي قَليلُها"(٤٤)

ومن أمثلة تصدير الحشو في شعر ولي الدين يكن، قوله في قصيدة (شكوى المنفي):

"حيًّا ربوعك قطر يا مصر لله مصر"(٤٥)

حيث جاءت كلمة يا مصر في بداية الشطر الثاني، والعجز مصر، ولا يفصل بين الكلمتين إلا مفردة لله، وهو ما قد يقوي الإيقاع، ويبرز هذا الحالة التي يعيشها الشاعر، وهو في بعده عن بلده التي يحبها (مصر)، ومن هنا وجدناه يبدأ البيت بالدعاء بالقطْر لمصر، وكأنه يتوسل بالدعاء فيجعله لمصر، ويأتي بلفظ الجلالة الله بين المفردتين لتأكيد هذه الحالة النفسية له، والتي يريد الدعاء لمصر وحدها.

ومنه في القصيدة نفسها قوله:

"لكنَّ بعدي رجالاً والفجر يتلوه فجر"(٤٦)

وما زال الشاعر يريد تأكيد حالته تجاه بلده مصر، ويرى أنه وإن نُفي لمعارضته، فإن بعده رجالاً، وكأنه يرى أن هذه المعارضة هي الأمل في بزوغ الفجر، فيأتي برد العجز على الصدر بين الفجر في بداية الشطر الثاني، وفي العجز، ولا يفصل بينهما إلا (يتلوه)، ليقوي من إيقاع التصدير، ويبرز رغبته في أن يأتي الفجر سريعًا، وهو ما قد يحقق لدى المستمع نوعًا من الطرب، وهو هذه الهزة التي تعترى الإنسان لشدة الفرح أو شدة الحزن، حيث يرى ابن طباطبا العلوي أن "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه؛ فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله واشتماله عليه."(٤٧)

ومن هذه الأمثلة التي يرد فيها العجز على صدر الشطر الثاني، ما يقوله في قصيدة تهنئة يوم تبوأ المغفور له السلطان حسين الأول عرش مصر سنة ١٩١٥م:

"تمسي لنا خضر الرياض مآلفًا وتميل أغصان بنا فنميل"(٤٨)

ففي الصدر (فتميل)، والعجز فنميل، فربط حالته بحالة الأغصان، التي تتمايل، وعل ميلها سببًا لميله، ليبرز حالة السعادة التي يعيشها بالسلطان حسين الأول، وجاء التقارب ليبرز قوة هذا الإيقاع في البيت.

ومن الحشو الذي قد تكون المسافة بعيدة بين الكلمتين، ما يقوله في قصيدة (تحية القادم، ووداع الراحل):

"جعلت فداءها الدنيا جميعًا ومذ ملكتها جعلت فـــداكا
وطال سراك في ليل التصابي وقد أصبحت لم يُحمد سراكا"(٤٩)

حيث جاءت الكلمة الثانية في الشطر الأول، وهي المردود عليها من العجز في البيت، وهو ما يقلل من الإيقاع.

ومن أمثلته كذلك قوله في قصيدة (عصر الشورى والحرية)، وهي قصيدة تليت في الكونتيننتال في يناير سنة ١٩١٠م:

"إن الجدود التي قد أقصرت معهم جدّت فليس لها من بعد إقصار"(٥٠)

فلقد جاءت الكلمة المردود عليها في العجز خامسة في الشطر الأول.

ومنه قوله في أبيات متفرقة، دون عنوان:

" ما لي وللشعر أبقيه لطالبه وصيري حصتي في مرسل الشعر"(٥١)

حيث جاءت الكلمة المرود عليها من العجز ثالثة في الشطر الأول من البيت، وهو بهذا قد يقلل من فاعلية الإيقاع بين الكلمتين، وبخاصة أنه يفصل بين الكلمتين ست كلمات، وهي مساحة كبيرة بين الكلمتين.

ولكن في شعر ولي الدين يكن ما يخالف حصر البلاغيين في مواضع كثيرة.

أولاً: جاءت الألفاظ التي يرد عليها العجز متجاوزة الكلمة الأولى في المصراع الثاني اقترابًا في مواضع كثيرة في شعره، وصلت إلى نحو أربعين بيتًا في الديوان، ومن هذه النماذج قوله في قصيدة (نشتاق حريتنا فيؤسينا):

"قولوا غدًا للمليك ذا خبر لقد أتانا به هنٌ وهنُ"(٥٢)

وكذا جاءت الكلمة المردود عليها العجز رابعة في المصراع الثاني، وهي لا يفصل بينها، وبين العجز إلا حرف العطف (الواو).

وقوله في قصيدة (ما أكثر الخطوب يا فروق):

"إن يظلموك فكم أصابك ظلمهم إن كنت تجحده فما أنا أجحد"(٥٣)

جاءت الكلمة المردود عليها العجز ثالثة في المصراع الثاني.

ومنه قوله في قصيدة (عودة سمو عباس حلمي الثاني من أوروبا)، وقيلت في ١٢ أغسطس سنة ١٩١٢م:

"وإن لم تفق من نومها يبق نومها وإن لم تكرّم نفسها لم تكرَّم"(٥٤)

فقد جاءت الكلمة (تكرّم) المردود عليها العجز ثالثة في المصراع الثاني.

ومنه في القصيدة ذاتها، قوله:

"وعصبة شر قد أتت بعد مثلها كذلك يأتي أشأمٌ بعد أشأمِ"(٥٥)

وكذا جاءت الكلمة ثالثة في المصرع الثاني، ولا يفصل بينها وبين العجز إلا كلمة (بعد)، وهو ما قد يقوي الإيقاع الذي يريد به الشاعر أن تأكيد أن عصبة الشر تتوالى على مصر، وهي مصدر الشؤم في هذه البلاد.

ومواضع تصدير الحشو في شعر ولي الدين يكن كثيرة، وهي قد تكشف عن وضوح الإيقاع عنده، الذي قد يسرع إذا تقاربت المسافة الفاصلة بين الكلمتين، وقد يخفت إذا تباعدت المسافة الفاصلة بين الكلمتين، وجاء تصدير الحشو عند في مائة وسبعة وعشرين بيتًا.

٤- تصدير الطرفين والحشو والتقفية مجتمعين:

نعني به التصدير الذى ترد فيه الأعجاز على الصدور والضرب والحشو معًا ضاربًا بكل جماليات التباعد بين العجز، وما يرد عليه العجز عرض الحائط، ومن أمثلته في شعر ولي الدين يكن، قوله في قصيدة "ما أكثر خطوبك يا فروق" يقول:

"وجدي عليك ولست وحدي واجدًا من يعرفونك واجد أو موجد"(٥٦)

ما أكثر خطوبك يا فروق، أو لنقل يا خوف، هذا العنوان يدل على هذا الخوف المترسب في نفس الشاعر على وطنه، وهنا يرى أنه ليس وحده الخائف على وطنه، بل الكل خائف على هذا الوطن، فكان هذا التشابه ليؤكد أنه ليس وحده الواجد لهذا الوطن، فكل من يعرف هذا الوطن يكون له واجد أو موجد، فاستخدم اسم الفاعل، ليؤكد به هذا الثبات في وجده.

ويقول في قصيدة (نشتاق حرية فيؤسينا) في عام ١٨٩٨م، والتي فيها يقول في مطلعها:

"يا وطنًا قد جرى الفساد به متى يرينا إصلاحك الزمن"٥٧

والتي فيها يرى أن الفساد قد استشرى في الوطن، ويسأل من خلال الاستفهام الذي يفيد التمني عن متى يرى الزمن، وهو يصلح الوطن، ومن هنا يكون تصدير الأطراف، ليؤكد به أنه ما دام لا يوجد إصلاح، فيكون الدفن حيًّا:

"دُفنت حيًّا وما دنا أجلٌ ما ضرَّ لو دافنوك قد دُفنوا"(٥٨)

إنه دُفن حيًّا، والأجل لم يأت، ويرى أن دفنه حيًّا يساوي دفن الوطن، ويكون التعجب، أو لنقل التمني، في أنه ما ضر الوطن لو أن دافنو الوطن قد دُفنوا، ليؤكد بهذا أن الفساد الذي سبق عرضه هو السبب في هذا الدفن حيًّا، ويكون تصدير الأطراف بين دفنه، دفن الوطن، وبينهما التمني بدفن مَنْ كانوا السبب في هذا الدفن ليؤكد هذه الرغبة من الشاعر في أن يعيش الوطن سالمًا، وبعيدًا عن عوامل الدفن، بعيدًا عن الفساد.

وفي القصيدة نفسها يكمل هذا التأكيد برغبة الشاعر في القضاء على دعاة الفساد، فيقول:

"نطعنكم والطعان يؤلمنا والطعن قد يؤلم الألي طعنوا"(٥٩)

وفي هذا البيت يؤكد الشاعر هذا المعنى، فهو يطعن الفاسدين، وإن كان الطعن يؤلمه، لكنه طعن لأن الطن أيضًا قد يؤلم الذين طعنوا، واستخدم الشاعر أسلوب الشك في قد يؤلم، لأنه يرى أن الفاسدين قد جبلوا على الطعن، ولهذا فهو يشك في كونهم قد يؤلمهم الطعن، لكن يبقى أن البداية بالطعن، والنهاية بالطعن قد يشير إلى أنه الحل في القضاء على الفاسدين، حتى ولو كان هذا الطعن يؤلم، ونلاحظ هنا تكرار الطعن سواء بالمضارع (نطعنكم)، أو بالماضي (طعنوا)، أو الاسم (الطعان) ليشير إلى أهمية هذا الطعن لأن تكرار الطاء قد تشير إلى ما يراه هينيمان بين تأثير الإيقاع في النفس الإنسانية، وبين اتفاق النظام في الإيقاع مع نظام النفس، حيث يقول: "إن الجمال يروعنا لأننا نشعر بنظام المظهر بصورة لا واعية على أنه نظام أرواحنا ، فالنظام الذى تشعر أرواحنا بالرغبة فيه هو الذى يحققه الفنان"(٦٠) باستخدام للبنى الإيقاعية، بتكرار بعض الأصوات التي تفيد هذا المعنى الذي يريد إيصاله للمتلقي.

ومنه ما قاله في القصيدة المهداة لصديقه (أحمد محرم):

"فأطال تفنيدي عليه مفند ولكل صبٍّ في صباه مفند"(٦١)

يخاطب الشاعر صديقه، ويراه أطال تفنيده، ويكرر التقفيه بين مفند في ضرب الشطر الأول، العجز، ليؤكد أنه والشاعر أحمد محرم تكاد العلاقة بينهما أن تكون علاقة محبوب بمحبوبه، والذي يفند لمحبوبه، ولا يرغب في أن يراه مخطئًا، لأنه لكل صب في صباه مفند.

لكن هذا القسم أو النمط قد يفتقد معظم معايير الإيقاع البديعي أو قوانينه، فلا نظام ولا تغير ولا توازى ولا توازن ولا تساوى ولا تلازم، وإن وجد التكرار. بل إنه قد يصل بالمتلقي إلى المعاظلة المعنوية، وإلى درجة الملل المترتب على وحدة النغمة الإيقاعية "فإن اللفظة المكررة التي تنبعث منها نغمة رتيبة تؤدي في النهاية إلى ملل القارئ والسامع معًا، أما إذا كانت اللفظة مختارة بعناية؛ فإن الموسيقى الصوتية المصاحبة لها والمنبعثة منها تكون في أول الأمر قوية ثم لا يلبث هذا العنف أن يتلاشى إلى نغمة أخرى منبعثة من لفظة أخرى تسلمنا إلى هدوء ترتاح له النفس."(٦٢)

وهذا النمط مخالف لطبيعة الذوق العربي الذى عاب على أبي تمام مثل ذلك؛ إذ لجأ إلى "تفتيق الصياغة على نحو جديد يعمل فيه على نمط تكراري قد لا يُرضي النقاد، وإن أرضى ذوقه الخاص، وطبيعة المتغيرات التي جدت على الحياة في مثل قوله :

"فَالمَجدُ لا يَرضى بِأَن تَرضى بِأَن يَرضى اِمرُؤٌ يَرجوكَ إِلّا بِالرِضا"٦٣

وقد عابه على هذا البناء التكراري إسحق الموصلي، وقال له "لقد شققت على نفسك يا أبا تمام والشعر أسهل من هذا"٦٤. ففيه إعنات للشاعر والمتلقي يحول بين الشاعر وبين النجاح في نقل التجربة.

ولعل هذا هو السبب، في أن يقل هذا النوع من رد العجز على الصدر عند ولي الدين يكن، فلم يرصد البحث إلا هذه الأبيات الأربعة لديه، وهو ما قد يدل أن ولي الدين يكن أراد أن يسير على عمود الشعر العربي.

٥_ التصدير الداخلي:

نعني به أن يأتي كل مصراع من مصراعي البيت الشعرى فيه رد للعجز على صدره في بيت واحد ومثاله في شعر ولي الدين يكن، قوله في قصيدة مهداه إلى صديقه (أحمد محرم):

"وارحمتاه لأُلي الهوى وارحمتاه كم شُردوا بيد الغرام وبُدّدوا"(٦٥)

فلقد بدأ الشطر الأول بـ(وارحمتاه)، وكان الضرب للشطر بالكلمة نفسها، ويرى البحث أن السبب أن الشاعر، يؤكد طلبه للرحمة، ويطلبه من أصحاب الهوى، ويشرح السبب في الشطر الثاني، فيجد أنه بسبب أن أهل الهوى قد شُردوا بيد الغرام، وبُددوا.

ومنه قوله في قصيدته (يصف نرجسة):

"انظر إليها إنها تنظر تسحر بالطرف ولا تسحر"(٦٦)

فالشطر الأول فيه رد للعجز على الصدر، والشطر الثاني فيه رد للعجز على الصدر، وفيه تشخيص للنرجسة، وما تفعله بمن ينظر إليها، ففي الشطر الأول النظر متبادل بينها، وبين الناظر إليها، ويأتي التصدير في الشطر الثاني ليشير إلى أنها تسحر الناظر إليها، وهي لا تسحر، ويكون للإيقاع هنا دوره في تأكيد المعنى الذي أراده الشاعر.

ومنه قوله في قصيدة (عيوب العائب):

"فكم قايسوه بمن قايسوا وكم ثاقلوه بمن ثاقلوا"(٦٧)

فالشطر الأول فيه رد للعجز على الصدر بين كلمة قايسوه في بداية الشطر، وقايسوا في الضرب، والشطر الثاني فيه رد للعجز على الصدر بين كلمة ثاقلوه في بداية الشطر، وثاقلوا في العجز، وأراد بهذا أن يؤكد هذه العيوب لهذا العائب، فيكون المقايسة بينهما واضحة، وتكون التثاقل واضح.

ولم يجد البحث في هذا النوع من التصدير عند ولي الدين يكن، إلا في هذه المواضع الثلاثة.

٦_ تصدير السلب:

هو أحد القسمين اللذين أضافهما ابن أبى الإصبع المصري، ونعني به رد العجز على الصدر مع كون العلاقة الدلالية بينهما علاقة نفي الصفات بالسلب والإيجاب وهو قريب من طباق الترديد، إلا أن الفرق بينهما أن تصدير السلب يكون المردود فيه عجز البيت على ما تقدمه، وطباق الترديد يكون المردود فيه من حشو البيت، كما أن طباق الترديد بين المردود والمردود عليه تناقض، أما تصدير السلب فلا تناقض بينهما، ومن أمثلته في شعر ولي الدين يكن، ما نجده في قصيدة (ما قاله في منفاه):

"جهلوا فأخضعهم تعصبهم والله لو علموا لما خضعوا"(٦٨)

في الشطر الأول فأخضعهم، التي تدل على أن ضعاف الوطن خضعوا لأعداء الوطن من جهلهم، ويقسم في الشطر الثاني بالله، بأنهم لو علموا الحقيقة لما خضعوا، فجاء العجز سلبًا للمردود عليه.

وفي القصيدة ذاتها، يقول باستخدام الاستفهام الدال على النفي:

"ماذا على الأقدار لو نزعت عن حربها فعداتها نزعوا"(٦٩)

فالاستفهام من الشاعر لأفراد الوطن الذين يتنازعون، ويربطها بالأقدار، فكأنه يشير إلى أن نزاعهم مقدر، لكنه يسلب هذا الاستفهام بأن يشير إلى أن عداتها قد نزعوا، فكأن يتمنى بهذا الرد على العجز أن تنزع الأقدار الحروب بين أفراد الوطن.

وفي قصيدة (عبرة الدهر) يعبر عن هذا الرد للعجز على الصدر، بقوله:

"ما ذا دهاك من الأمو ر وكنت داهية الأمور"(٧٠)

فهنا رد العجز على التقفية، وهذه القصيدة كانت في خلع عبد الحميد الثاني في عام ١٩٠٩م، وهنا يتساءل الشاعر أو يوجه لعبد الحميد الثاني التساؤل ماذا دهاك من الأمور، وقد كان داهية الأمور، فكان السبب بين ما جرى، وما كان.

ومنه قوله في قصيدة (كلام مريض):

"غير مجد في الموت طب، ولكن أنتمو تحسبون ذلك يُجدي"(٧١)

فالنفي أن يجدي في الموت طب، ويقارن بين هذه الحقيقة، وبين ما يتوقعه أن يريده الآخرون، والذي يحسبون أن الطب يجدي، وهي أمنية بقدر ما كانت الحقيقة الأولى حقيقة، فكان رد العجز (يجدي) على الحشو مجد في الشطر الأول.

فالشطر الأول قائم على النفي، والشطر الثاني قائم على الأماني الذى قد بقوله تسبون ليؤكد مفهوم النفي في الشطر الأول، وقد اعتمد ابن أبى الإصبع على هذه السمة الفارقة في التفريق بين طباق الترديد وتصدير السلب حيث يقول: "وطباق الترديد، وهو أن يرد آخر الكلام المطابق على أوله، فإن لم يكن الكلام مطابقًا فهو رد الأعجاز على الصدور."(٧٢)

وقد ورد تصدير السلب في شعر مسلم في عشرة أبيات

وتكمن جماليات هذا القسم من أقسام رد العجز على الصدر في الجماليات العامة، وهي تأكيد المعنى، إلا أن هذا القسم يضيف نوعًا من مخاتلة المتلقي، فكأن المتلقي حين يسمع الشطر الأول يتوهم المخالفة، فيخاتله الشطر الثاني بذكر ما يخالف توهمه.

٧- تصدير التبديل:

هو أحد القسمين اللذين أضافهما ابن أبى الإصبع، وهو أن يصير المتكلم الآخر من كلمه أولاً وبالعكس، كما ذكر ابن أبى الإصبع أنه لم يعثر له على شاهد في الشعر العربي، ويزعم البحث أنه وجد ثلاث نماذج لهذا النوع في شعر ولي الدين يكن، ومن نماذجه ما نجده في قصيدة (الكهول والشباب):

"فلا تحسبوه خاسرًا ليس خاسرًا تجاربكم زالت وهذي تجاربه"(٧٣)

إن عنوان القصيدة (الكهول والشباب) ذاته على هذا التبديل، بين الشيوخ والشباب، وهنا يقارن بين تجارب الشباب التي زالت، وتجارب الكهول الباقية، وهنا التبديل بين هذه التجارب الباقية للكهول، والتجارب الزائلة للشباب.

وفي قصيدة (المرأة) يقول:

"لقد غلب اليأس آمالها وآمالها كانت الغالبة"(٧٤)

هنا التبديل بين الحاضر الذي غلب الآمال فيه اليأس، والذي في الماضي كانت الآمال هي الغالبة.

ومنه في قصيدة (عيوب العائب)، فيقول:

"إذا أنا واصلتهم قاطعوا وإن أنا قاطعتهم واصلوا"(٧٥)

هنا التبديل والعكس بين الشطرين، وهو يوضح أنه لو واصل العائب قاطع، وعلى العكس لو قاطعه لوصل، فلقد أعان هذا النوع من التصدير على إبراز إحساس الشاعر بتناقض هذا الكون المبنى على التناقض حياة وموت- شقى وسعيد- ضحك وبكاء- باكٍ ومبكى عليه- عزيز ذل- وذليل عز.

وترجع جماليات هذا الفن إلى كونه نسقًا تكراريًّا، والتكرار "يقوى الوحدة والتمركز، ويظهر في تناوب الحركة والسكون أو تكرار الشيء على أبعاد متساوية، وفى 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 الشيوع في الفن، وقلما نجد أثرًا فنيًّا لا تتكرر فيه أجزاء متقاربة أو متباعدة."(٧٦) وقد يعني هذا الأمر أنه يعتمد على الوحدة مع التنويع من علامات الجمال، وهو ما يعرف في النقد الجمالي بالسكون الحى أو الهدوء النشيط.

هذا السكون الحى أو الهدوء النشيط هو الذى يؤدي إلى كسر حالة الملل كما يقول حامد عبد القادر، لأن "دقات الساعة المتوالية، حين تبدأ أو تتكرر يعيها المستمع، ولما كان تكرار الدقات يتبع نظامًا معينًّا، فإن السامع يتوقع أن تتكرر الدقات بالنظام نفسه باستمرار، والدليل على ذلك أنه إذا توقفت الساعة عن العمل، كان توقفها سببًا في لفت النظر إليها، والبحث عن أسباب توقفها؛ أي أن حدوث الأشياء بنظام مخالف لما نتوقع يحدث في أنفسنا شيئًا من الدهشة والاضطراب، وهذا هو عينه التعليل النفساني لما يحدث ارتياحًا عند الاستماع إلى الموسيقى الصوتية المنسجمة، وإلى الشعر الموزون، أو النثر المسجوع والخاضع لنظام معين في توالي الكلمات وسرد العبارات"(٧٧)

أي أن جمال هذا الفن يرتد إلى انتظار "ما نستبق حدوثه. وهو فى الطبيعة كثير الشيوع، يظهر في حركة القلب انقباضًا وانبساطًا... وحركة الأمواج مدًّا وجزرًا، وتناوب الليل والنهار، وتعاقب الفصول حرًّا وبردًا... وهو قانون الحركة والشغل وقانون الحياة؛ انبساط وانقباض- شهيق وزفير- نوم وسهر- ذلك لأن كل جسم يحتاج إلى فترة الراحة بين حركتين، والحركة الدائمة غير ممكنة."(٧٨) وهي الحركات التي استغلها ولي الدين يكن رد العجز على الصدر.

الخاتمة:

_ استغلَّ الشَّاعر "ولي الدين يكن" الإمكانات الفنية في "رد العجز على الصدر"؛ لإبراز المعنى وتأكيد الفكرة المطروحة للمتلقِّي.

_ رأى البحث أن أكثر أنماط "رد العجز على الصدر" كان باستخدام الاسم، وقد يعني ذلك أنَّ الشَّاعر يؤكِّد حضور الأشياء بعينها، ويؤكد تحديد مَنْ يستطيع القيام بالأفعال اللازمة.

_ كان استخدام نمط "رد العجز على الصدر" باستخدام الأفعال، بواسطة الفعل المضارع محدودًا.

_ كان أسلوب الاستفهام أكثر الأساليب استخدامًا في نمط "رد العجز على الصدر"، وقد يدلُّ ذلك على اعتماد الشَّاعر على طرح التساؤلات، التي قد تصل به في النهاية إلى حقيقة الأشياء، ثمَّ إلى النتيجة المرجوَّة.

الهوامش:

[١] - المصدر السابق، ص: ٢٩٤

[٢] - ابن المعتز، كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م، ص ٤٧.

[٣] - ابن المعتز، كتاب البديع، ص٦٩

[٤] - حسني عبدالجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جـ١، د. ط، ١٩٨٩م، ص:١٧٢,١٧٣.

[٥] - ابن أبى الإصبع المصري، تحرير التجبير، ت/ حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٩٦٣م، ص ١١٨ .

[٦] - الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر، ت/ النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، ج٢، ط١، ٢٠٠٠م، ص٣٣٩

[٧] -المصدر السابق، ص:٣٤٠

[٨] - الحاتمي، حلية المحاضرة ، ت/ جعفر الكتاني، دار الشئون الثقافية، بغداد، ج١، ص١٦٢ .

[(١)] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ت/ مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص٣٠٥

[(٢)] ينظر، فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٣١٧ه، من ص٣٠، ص٣٣.

[١١] - أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ت/ نعيم زرزور، الكتب العلمية، بيروت، ص٤٣١.

[١٢] - ديوان ولي الدين يكن، الديوان، ص١٤

(١٣) ديوان ولي الدين يكن، الديوان، ص١٥

(١٤) المصدر السابق، ص١٩

(١٥) المصدر نفسه، ص١٩

(١٦) ديوان ولي الدين يكن، الديوان، ص٢١

(١٧) المصدر السابق، ص٢٥

(١٨) أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، نشره/ أحمد أمين والسيد أحمد صقر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م، ص ١١٥.

(١٩) ولي الدين يكن، الديوان، ص٢٦

(٢٠) ولي الدين يكن، الديوان ، ص٢٨

(٢١) السابق، ص٣١

(٢٢) السابق، ص٣٤

(٢٣) السابق، ص٣٤

(٢٤) السابق، ص٩٨

(٢٥) السابق، ص١٠٠

(٢٦)ولي الدين يكن، الديوان، ص١٠٢

(٢٧) السابق، ص١٠٤

(٢٨)ديوان ولي الدين، ص١٠٨

(٢٩) ديوان ولي الدين يكن، ، ص١٥

(٣٠) أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، مكتبة الإيمان، المنصورة، د. ت، ص ٢٧٣

(٣١) ولي الدين يكن، الديوان، ص١٧

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

(٣٣) ولي الدين يكن، الديوان، ص١٨

(٣٤) ولي الدين يكن، الديوان، ص٢١

(٣٥) السابق، ص٢٢

(٣٦) السابق، ص١١١

(٣٧) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ت/ محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ٢٠٠٣م، ص ٧٤ .

(٣٨) جيروم سولتينتر، النقد الفني، ت/ فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص ٣٤٩ .

٣٩ - محمد عبدالمطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، دار المعارف، ط٣، ٢٠٠٠م، ص ١١٤

٤٠ - ديوان ولي الدين، ص: ٩٧

٤١ _ ديوان أبي تمام ، ص، ٦٧

[٤٢] - السابق،ص: ٢٨٠

(٤٤) محمد عبدالمطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، دار المعارف، ط٣، ٢٠٠٠م، ص ١١٤

(٤٥) ولي الدين يكن، الديوان ص٢٥

(٤٦) ولي الدين يكن، الديوان ، ص٢٥

(٤٧) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ت/ محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م، ص ٥٣.

(٤٨) ولي الدين يكن، الديوان، ص٨١

(٤٩) ولي الدين يكن، الديوان، ص٣٨

(٥٠) السابق، ص٣٩

(٥١) السابق، ص١٠٩

(٥٢)ديوان ولي الدين، ص٢٣

(٥٣)السابق ، ص٢٢

(٥٤) المصدر نفسه، ص٧٨

(٥٥)المصدر نفسه، ص٧٨

(٥٦) ولي الدين يكن، الديوان، ص٢٢

[٥٧] - المصدر السابق ،ص:٢٣٠

(٥٨) المصدر نفسه، ص٢٣

(٥٩) ولي الدين يكن، الديوان، ص٢٣

(٦٠) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط٤، ٢٠٠١م، ص١١٩

(٦١) ديوان ولي الدين ،ص:١١٦

(١) عبدالواحد الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، ٢٠٠٣م، ص ٣٦ .

[٦٣] - ديوان ولي الدين،ص:١١٩

[٦٤] - محمد عبدالمطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، مرجع سابق ، ص ١٠٢ .

[٦٥] - ديوان ولي الدين ، ص: ١١٦

[٦٦] - ديوان ولي الدين يكن ،ص:١٢٠

[٦٧] - المصدر السابق، ص: ١٢٣

[٦٨] - المصدر نفسه: ص: ١٤

[٦٩] - ديوان ولي الدين، ص: ١٤

[٧٠] - الديوان، ص: ٢٨

[٧١] - المصدر نفسه،ص:١٢٦

[٧٢] - ابن أبى الإصبع، تحرير التحبير، مرجع سابق، ص١١٥

(٧٣) ولي الدين يكن، الديوان، ص١٢١

(٧٤) ولي الدين يكن، الديوان، ص١٢٢

(٧٥) السابق، ص١٢٣

(٧٦) روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، ٢٠٠٣م، ص ٢٦، ٢٧ .

(٧٧) حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، مصر، ١٩٩٨م، ص٨٦.

(٧٨) روز غريب، النقد الجمالي، مرجع سابق، ص ٢٧ .

المصادر والمراجع

أولاً: المصدر:

ولي الدين يكن، الديوان، مطبعة المقتطف والمقطم بمصر، ط١، ١٩٢٤م.

ثانيًا: المراجع العربية:

١_ إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٣م.

٢_ ابن أبى الإصبع المصري، تحرير التجبير، ت/ حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٩٦٣م.

٣_ الحاتمي، حلية المحاضرة ، ت/ جعفر الكتاني، دار الشئون الثقافية، بغداد، ج١.

٤_ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ت/ محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ٢٠٠٣م.

٥_ حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، مصر، ١٩٩٨م.

٦_ أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، مكتبة الإيمان، المنصورة، د. ت.

٧_ الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر، ت/ النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، ج٢، ط١، ٢٠٠٠م.

٨_ حسني عبدالجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جـ١، د. ط، ١٩٨٩م.

٩_ أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، نشره/ أحمد أمين والسيد أحمد صقر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م.

١٠_ الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.

١١_ روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، ٢٠٠٣م.

١٢_ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ت/ محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.

١٣_ عبد الواحد الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، ٢٠٠٣م.

١٤_ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط٤، ٢٠٠١م.

١٥_ فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٣١٧هـ.

١٦_ محمد عبدالمطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، دار المعارف، ط٣، ٢٠٠٠م.

١٧_ المظفر العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، ت/ نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م.

١٨_ ابن المعتز، كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م.

١٩_ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ت/ مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١م.

٢٠_ أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ت/ نعيم زرزور، الكتب العلمية، بيروت.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

٢١_ جيروم سولتينتر، النقد الفني، ت/ فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٤، ٢٠١٠م.