الفصل الثاني

المستوى الصوتي

تمهيد:

بداية .. لا أتفق مع بعض الباحثين المحدثين الذين يتجهون في فهم الشعر وتحليله من أشياء خارجة عن النص؛ لأن هذا اتجاه قد لا يتناسب مع التطور النقدي اللغوي الذي بلغ أوجه في هذا القرن، "فمهما حاولوا تفتيت النص إلي قضايا سياسية أو اجتماعية أو نقدية أو أسطورية أو غير ذلك، فإن ذلك لا يعد تحليلاً للبنية اللغوية المتمثلة في القصيدة على كل حال". (١)

(١) د. محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، القاهرة ١٩٩٢، ط ١، ص ٧. وانظر أيضاً: د. صلاح رزق: شعر المعلقات في ضوء الدراسة التحليلية والرؤية المعاصرة، نشر مكتبة دار العلوم في ١٩٨٤، ط ١، ج ١، ص ١٣٩. و د. السيد فضل: لغة الخطاب وحوار النصوص - دراسة في ديوان ناجى - نشر منشأة المعارف بالإسكندرية، ط ١، ١٩٩٢، ص ١١، وغيرهم.

ولأن محمود حسن إسماعيل تميز بلغته الخاصة والجديدة، وأصالته الشاعرية، فإنني قد ازددت قناعة بأن منهج الدراسة لابد أن يكون منهجاً أسلوبياً؛ وذلك للأسباب التالية:

أولاً: إن التحليل الأسلوبي يعد أكثر المناهج اللغوية المعاصرة قدرة على تحليل النص الأدبي بمستوياته: الصوتية والصرفية، والتركيبية، والدلالية.

ثانياً: إن الأسلوبية لا تفرض على النص شيئاً من خارجه، بل تعتمد على لغة النص كل الاعتماد؛ لأن اللغة هي البنية الأساسية للنص، حيث يتم من خلالها إدراك علاقاته الداخلية للكشف عن قيمة بنيته الفنية التي يتجلى فيها تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية [١].

ثالثاً: تتضح مقدرة المبدع من خلال التعامل مع اللغة بمثاليتها وقواعدها وأبنيتها فيما يقيمه من أنظمة لنصه، وما يأتي به من انحرافات عن هذه المثاليات، أو انتهاك لكل القواعد، حتى تتخلق هذه البنيات الجمالية لتكشف في النهاية عن خصوصية الشاعر وتفرده، وهذا ما سوف يكشف عنه البحث ويؤكد عليه.

رابعاً: إن الأسلوبية منهج يبدأ من النص وينتهي إليه دون الحديث عن مؤلف النص وما يحيط به من علاقات اجتماعية وسياسية وغير ذلك من جوانب الحياة التي قد تفرض نفسها على بعض الباحثين فتصبح الأساس في تحليل النصوص الأدبية، مما يؤدى بها إلى نتائج غير صحيحة أو غير دقيقة لا يمكن الاعتماد عليها.

علماً بأن المدارس الأسلوبية قد تنوعت وتفرعت، حتى أصبح من المتعذر

---

(١) د. سعد أبو الرضا: في البنية والدلالة، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٧ م، ص ٢١.

رصد حركاتها. "ويكفى هنا أن ننقل الإحصاء الذي أجراه "هاتزفيلد" عن المؤلفات التي كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من هذا القرن (١٩٠٢ م - ١٩٥٢ م)؛ إذ وصل بها إلى ألفي مؤلف" [١].

ومع هذا، فإنه يمكن اللجوء إلى أشهر الاتجاهات التي يمكن أن يندرج تحتها كثير من التفاصيل الدقيقة في دراسة الأسلوب الحديثة.

وتتلخص أهم تلك الاتجاهات في: [٢].

١- **الأسلوبية التعبيرية:** ومؤسسها الأول عالم اللغة السويسري شارل بالى (١٨٦٥- ١٩٤٧ م). وهى تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة في الكلام المنطوق، مما صرفه ذلك عن الاهتمام باللغة الأدبية.

٢- **الأسلوبية البنائية:** وهى أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعاً الآن، وتعد أيضاً امتداداً متطوراً لمذهب "بالي" في الأسلوبية التعبيرية.

٣- **الأسلوبية التأصيلية:** وتنقسم إلى:

أ- الأسلوبية النفسية الاجتماعية.

ب- الأسلوبية الأدبية.

ولعل الأسلوبية الأدبية أقوي أنواع الأسلوبية تأثيراً في تاريخ التعبير الأدبي في القرن العشرين، ومن دعاتها "كارل فوسلر"، "ليوسبيتزر". ففي أوائل هذا القرن دعا كارل فوسلر K. Vossler إلي ضرورة الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم فيه باللغة في التاريخ الأدبي، وذلك في قوله: "لكي ندرس التاريخ"

---

(١) د. أحمد درويش: مقالة - الأسلوب والأسلوبية - مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول- القاهرة، ١٩٨٤، ص ٦٣.

(٢) المرجع السابق: ص ٦٤-٦٨ وانظر أيضاً: د. سعد مصلوح: مقالة - اللسانيات العربية وقراءة النص الأدبي - مجلة فصول، المجلد التاسع، العددان ٣، ٤ فبراير ١٩٩١، ص ١٤٩ - ١٥٢.

الأدبي ينبغي الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص" [١].

ومن هنا كانت الدراسة الأسلوبية في معالجة موضوع الطبيعة في ديوان الكوخ لمحمود حسن إسماعيل بالغة الأهمية؛ لأن اللغة - كما ذكرنا سلفاً - من مفتاح الحل، والسبيل الأمثل لفهم الشعر والشاعر. وهذا يعني أن نهتم بالدراسات اللغوية لأدب هذا العصر؛ لنصل إلي إقامة علاقة مادية صارمة بين الدال والمدلول، ومن ثم الوصول إلي فهم كامل ودقيق للرمز - أي لكيان العمل الأدبي كله - كما أشار إلي ذلك "ألونسو" [٢]

ولعل هذا سيتضح جلياً في تناول البحث للمستوى الصوتي وبقية المستويات الأخرى التي ستتعرض لها الدراسة.

(1) R. Wellek : Ltherie litteraire la traduction francaise, paris - 1971 - p. 21.

(٢) د. شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، نشر دار الفكر العربي، ١٩٨٦، ص ١٢٥.

المبحث الأول

الإيقاع الموسيقي الداخلي وأشكاله

إن للإيقاع والوزن أثرهما المباشر في الإبداع الشعري من الناحية الصوتية والناحية التصويرية في شعر الطبيعة عند محمود حسن إسماعيل.

وكما أن الإيقاع هو الذي يميز الشعر عن النثر، فإنه أيضا ظاهرة صوتية تتردد على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة [١].

وقد برع كثير من الشعراء في جعل الإيقاع الموسيقى جزءاً ملتحماً بوزن القصيدة - منهم شاعرنا - الذي استطاع أن يجعل من حسه الموسيقى ما يرن صداه في إيقاعات الأصوات والحروف ذات الجرس الخاص، مما ساعده علي إثراء أوتاره الشعرية في موضوع الطبيعة، "فالإيقاع ظاهرة طبيعية في الكون والطبيعة، مثلما تتساقط حبات المطر، أو يتتابع حفيف الشجر .. وليس الإيقاع عنصراً محدداً وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل بجانب عناصر أخرى من الوزن والقافية الخارجية - أحياناً - ومن التقفيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة" [٢].

ومن هنا فإن الإيقاع الموسيقى له عدة أشكال، يظهر من خلالها مكمن الإيقاع في النغم الناشئ من تغيير الوزن والقافية. "ولقد تتضح العلاقة بين المعنى والإيقاع حينما يستبدل نمط إيقاعي بآخر .. وهذا الاستبدال يعني أن جزءاً مهماً من المعنى في الأبيات يتغير بدوره هو الآخر، تبعاً للتغيير النمطي للإيقاع .." [٣].

---

(١) انظر: د. محمد مندور: الميزان الجديدة، نشر دار النهضة، د. ت نقلاً عن: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص ١٨٢.

(٢) د. رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، محاضرات جامعية، كلية الآداب ببنها، د. ت ص ١٣.

(٣) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص ١٨٢.

وفي تناول الأسلوبيين للإيقاع الموسيقي الصوتي نجدهم قد قسموا الموسيقي الصوتية إلي قسمين رئيسيين هما :

أ- الإيقاع الموسيقى الداخلي.

ب- الإيقاع الموسيقى الخارجي.

وكان من أهم أشكال الإيقاع الموسيقى الداخلي ما يلي:

١- التصريع.

٢- الترصيع والتقفية الداخلية.

٣- الجناس.

٤- التكرار

٥- الطباق والمقابلة

أولاً: التصريع

هو أحد أنواع الإيقاعات الداخلية ويكثر في مطالع القصائد، كما أنه يقع أيضاً في أثناء القصيدة؛ ليشير إلي قدرة الشاعر، وعبقريته في نظم قصائده. ولقد عرفة قدامه بن جعفر في "نقد الشعر" والخطيب القزويني في "الإيضاح" حيث يقول: "هو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب وذلك فى البيت الأول"[(١)].

لكن د. علي الجندي عرف التصريع بقوله: "هو مذهب الشعراء الفحول قديماً وحديثاً وموضعه المفضل أول القصيدة، وقد يهمل بعض الشعراء التصريع أول القصيدة ثم يأتي به بعد ذلك، وهو تقصير .." [(٢)].

---

(١) انظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، نشر مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولي، ١٩٧٩ م، والخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، نشر مطبعة صبيح ١٩٧١ م، ص ٢٨٠.

(٢) د. على الجندي: الشعراء وإنشاد الشعر، نشر دار المعارف ١٩٦٩ م، ص ١٣٢، ١٣٣.

ولعل التعادل بين العروض والضرب يحدث جرساً موسيقياً، يقف المتلقي من خلاله علي البحر الذي تسير عليه القصيدة.

ويبدو أن محمود حسن إسماعيل كان مولعاً كغيره من الشعراء القدامى والمحدثين بالتصريع في مطالع قصائده الشعرية وأثنائها ومن ذلك قوله في مطلع قصيدته (عروس النيل): [١].

سارت إلي جَدْولها الدافِقِ سَيْر الكري في مُقْلة العاشِقِ

وفي مطلع قصيدته "القيثارة الحزينة" نجد التصريع في قوله: [٢].

ناحتْ فلا الزهرُ علي عودِه ألقي عقودَ الطل من جيدِه

ثم يتبع ذلك بقوله في الأبيات التالية:

ولا مُغنِّي الطير في وكْرِهِ رقَّ لها وازورَّ عن عوْدِهِ
ولاَ رثَي المطرابُ في أيْكِهِ من ساجع الرَّوضِ وغِريدِهِ
والعاشقُ البلبلُ في عُشِّهِ أسرفَ في نجوي معاميدِهِ

ثم يأتي بالتصريع في البيت الرابع عشر من القصيدة نفسها؛ وذلك في قوله: [٣]

تحيا زروعُ الحقلِ من ريه من سوْسَنِ النبْتِ ومن نَدِهِ

(١) الديوان، ص ٤٥.
(٢) الديوان، ص ٦١.
(٣) الديوان، ص ٦٣.

أما في بيئته الثاني والعشرين والثالث والعشرين فنجد التصريع أيضاً في قوله:[١]

شُـدَّت حبـالُ الـذُلَّ في رأسِـهِ وفَـتَّ صـرْفُ الـدهْرِ في كَبْـدِهِ
مَنـادِحُ الـضَّجَّةِ في أذْنِـه وملْعـبُ الـسَّوطِ علـي جلْـدِهِ

ولقد جمعت هذه القصيدة حوالي سبعة مصاريع وهو عدد يفوق عدد مصاريع معلقة امرئ القيس المشهورة التي احتوت على ثلاثة مصاريع؛ وذلك في قوله: [٢]

قفا نبْكِ من ذكري حبيبٍ ومنزلِ بسِقْطِ اللَوي بين الدخُولِ وحوْمَلِ

وقوله:

أفاطمُ مهلاً بعضَ هذا التدلّلِ وإن كنتْ قدْ أزمعتِ صرْمي فأجملي

وقوله:

ألا أيّها الليل الطويلُ ألا أنْجَلِ بصبْحٍ وما الإصباحْ منك بأمثلِ

والأمثلة كثيرة في ديوان الشاعر محمود حس إسماعيل: فهناك قصيدة "القرية الهاجعة" وقصيدة "سنبلة تغني" وقصيدة "المساء" في بيتها السابع ، والحادي عشر، وقصيدة "أحزان الغروب" في بيتها السابع والخمسين .. وأخيراً في قصيدة "الناى الأخضر" في بيتها الثاني .. في قوله: [٣]

---

(١) الديوان، ص ٦٤

(٢) أمرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، نشر دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة د. ت، ص ٨، ١٢، ١٨.

(٣) الديوان ص ١٥٥، ١٥٦.

الجـــدْيُ في مرتعـــي يُراقِـــصُها والنَّحـــلُ في ربْـــوتي يجاوِبهـــا

وفي بيتها الثالث .. في قوله:

والـــضَّوْء مـــن نـــشوةٍ بنغمَتِهـــا قـــد مـــال في رأدِه يلاعِبهـــا

وفي بيتها التاسع: في قوله:

صـــبيَّةٍ فوفَـــتْ غلائلـــها وطُـــرزتْ بالنَّـــدي جلابيبُهـــا

ومن هنا يتضح حرص الشاعر علي ذكر التصريع في قصائده، وتتضح لنا عدة ملاحظات من خلال الأمثلة السابقة .. من أهمها:

أ- ورود التصريع بنسبة عالية مع الأسلوب الخبري لا الإنشائي ، بعكس التصريع الذي أتي بنسبة عالية مع الاستفهام في مطلع القصيدة عند إبراهيم ناجي .. علي الرغم من أن القدماء لم يربطوا التصريع في أحاديثهم الطويلة بأي مظهر من مظاهر الخطاب.

ب- ربما كان التصريع في غير الابتداء دليلاً علي قوة الطبع وكثرة المادة الشعرية لدي شاعرنا، لكن كثرته في القصيدة الواحدة ربما دل علي التكلف بعض الشيء؛ ولذلك يقول ابن رشيق في كتابه العمدة: "وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع تصريع، وهو دليل علي قوة الطبع وكثرة المادة، إلا أنه إذا كثر في القصيدة دل علي التكلف" (١)

ج- لقد برع محمود حسن إسماعيل في جعل هذا التصريع إيقاعاً ملتحماً بوزن القصيدة، مما ساعده علي إثراء أوتاره الشعرية كي تتناسب مع موضوع الطبيعة وإيقاعها.

---

(١) ابن رشيق: العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، نشر دار الجيل، بيروت ١٩٧٢م، الطبعة الرابعة، ص ١٧٥ - ١٧٦. نقلا عن: لغة الخطاب وحوار النصوص، ص ٢٤.

ثانياً: الترصيع والتقفية الداخلية

يعد الترصيع أحد الظواهر الموسيقية، وأحد أشكال الإيقاع الداخلي، ويكون في حشو البيت بين لفظين متوازيين؛ لينشأ بينهما تجانساً داخل البيت يكون متشابهاً للقافية. ولذلك يقول جون كوين: "يشكل الترصيع أو التجنيس الداخلي وسيلة متشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب علي الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانساً صوتياً، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة.. علي حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت، ويمكن إذن أن نتحدث عن تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية. والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور، وتبدو أعم من القافية، واللغات التي لا تستخدم القافية تتوسع في استخدامه". (١)

ومن الملاحظ أن محمود حسن إسماعيل قد جعل من الترصيع، والتقفيه الداخلية وسيلتين مهمتين في إبراز دلالة المعني .. علي الرغم من أن نسبة الترصيع أقل من نسبة التقفية الداخلية بكثير.

فأما الترصيع فيوجد في قصيدة "سنبلة تغني" (٢)

أنـــا في غرْســـي، وحـــصْدِي وحيـــــاتي، ومَمَـــــاتي
مثـــل أعلـــي، ورمـــزُ خالـــــدْ للتـــــضحيات

وأما التقفية الداخلية - أو الترصيع الشائي - فيوجد بكثرة في شعر الطبيعية داخل الديوان؛ حيث يلتزم الشاعر قافية ثانوية في آخر صدر البيت تختلف عن القافية العامة؛ لينشأ جرس موسيقي جميل تطرب له الآذان وتنتعش لإيقاعه النفس .. من خلال التنوع مع القوافي الداخلية والخارجية.

---

(١) جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، نشر دار المعارف، ص ٣، ١٩٩٣ م، ص ١٠٥، ١٠٦.

(٢) الديوان، ص ٧٥.

ففي قصيدته الأولى من الديوان نجد التقفية الداخلية واضحة في قوله: [١]

رهبـــانُ عبَّـــادون حـــازوا الهُـــدَي ... لـــيلاً فمـــا في دَيْـــرهم كـــافِرْ
مَـنّ لم يُقِـمْ مـنهمْ صـلاةَ الـدَّجي ... في النـــوْم أدَّاهـــا لـــه الـــسَّاهر

وفي قوله:

كأنـــه يَنعْـــي ممـــاتَ الـــدجي ... ونعـــشُهُ فـــوق الرَّبَـــي ســـائرُ
أو أنـــه يـــشدو لعُـــرْسِ الـــسَّما ... ونوُرهـــا ضـــاءٍ الـــسَّنا طـــافرُ
أو أنـــه يَـــسْمِعُ ركْـــبَ المـــلاَ ... كـــذا يُـــديلُ الأولَ الآخـــرُ
يـــا زورقـــاً ألقـــي بـــشط الـــضُّحي ... مجدافَـــه كمـــا كَبَـــا العـــاثرُ

وفي قوله:

ونخلـــةُ فوقـــك تهـــدِي الجنَـــي ... والظـــلَّ يـــستدْري بـــه العـــابرُ
تهتـــزُّ للـــساري ونخْـــلُ الـــوري ... في القصرِ مرهوبُ الحِمَي كاشِرُ

ما أجمل هذه الهندسة الموسيقية الملفتة للأنظار، والتي جعلها الشاعر وكأنها سيمفونية منتظمة النغمات؛ وذلك من خلال اتباع الشاعر لهذه التقفية الداخلية باستخدامه الألف المقصورة في جميع هذه الأبيات التي أتت عن قصد من الشاعر؛ إيماناً منه بأن: "الموسيقي في الشعر عنصر مهم، لكنه لابد أن يتفاعل مع العناصر الأخرى المكونة للتجربة الشعرية، محدثة أثرها في خلق الاستجابة النامية، التي تبرز بعض المنبهات ذات الدور الفعال حسياً ومعنوياً" [٢]

(١) الديوان، ص ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠. الأبيات رقم: ١٥ - ١٦، ٢٩ - ٣٢، ٣٧ - ٣٨.
(٢) التصوير الفني، ص ١٩٠، ١٩١.،

وفي قصيدته "القيثارة الحزينة" يربط الشاعر بالتقفية الداخلية والتصريع معاً بين بداية القصيدة ونهايتها؛ وذلك في قوله: [١]

ناحتْ فلا الزهرُ علي عودِه ... ألقي عقودَ الطل من جيدِه
ولا مُغنِّي الطير في وكْرِهِ ... رقَّ لها وازورَّ عن عوْدِهِ
ولاَ رثَي المطرابُ في أيْكِهِ ... من ساجع الرَّوضِ وغِريدِهِ
والعاشقُ البلبلُ في عُشِّهِ ... أسرفَ في نجوي معاميدِهِ

ثم في نهاية القصيدة نفسها يقول أيضاً: [٢]

شُدَّت حبالُ الذلْ في رأسِهِ ... وفَتَّ صرْفُ الدهْرِ في كبْدِهِ
مَنادِحُ الضَّجَّةِ في أذْنِه ... وملْعبُ السَّوطِ علي جلْدِهِ

وهنا يظهر التناسق النغمي في التقفيه الداخلية المتمثلة في الكلمات (عوده - وكره - أيكه - عشه - رأسه - أذنه) كي تتزن مع الكلمات الأخرى المناظرة لها وهي: (جيدة - عوده - غريده - معاميده - كبده - جلده) .فالإيقاع القائم علي التناسق النغمي في التقفية الداخلية، يزداد كلما ازداد تكرار الحروف فى المقطع المكون من عدة أشطر، والنفس مهيأة تبعاً لذلك لأن تمارس الإشباع المستمر، عن طريق تساوي التفاعيل، واتزان الفقرات الشعرية، وهو في هذه الحالة عن طريقة القرع المستمر - الذي يخلق حالة التخدير - يولد الاستجابة اللاشعورية بقيمة الإيقاع الباطنية .. والمعني في هذه الحالة مرتبط بتداعيات الأصوات [٣].

(١) الديوان، ص ٦١.
(٢) الديوان، ص ٦٤.
(٣) التصوير الفني، ص ١٨٩.

والأمثلة كثيرة جداً علي ذلك [١]. ولكن نكتفي بالإشارة إلي أن الشاعر برع من خلال ترديد الأصوات المنسجمة في بناء خمس قصائد بناء موسيقياً .. وهذا يشير إلي مهارة الشاعر في نظم الكلمات، وبراعة ترتيبها وحسن تنسيقها.

والقصائد الخمس هي: قصيدة "تبسمي" و "دمعة بغي" و "شاعر الفجر" و "العذراء الشهيدة" و "خفقات" فمن قصيدة "تبسمي" يقول الشاعر: [٢]

إن مـــاتَ زهـــرُ الفـــولْ ... في مزْرعـــاتِ الـــوادْ [٣]
ولفَّـــه أبْريـــلْ ... في منجـــلْ الحـــصَّادْ
تبـــسَّمي للنيـــلْ ... يزخَـــرُ بـــالأعوادْ
وتمُـــرْعُ الحقـــولّ ... بالـــسّندس الميَّـــادْ
ويغْتـــدي المقتـــولْ ... مـــن زهرهـــا عبَّـــادْ

أما قصيدة "شاهر الفجر" فمنها قوله: [٤]

وشـــاعرٍ في الفجـــر يَـــسْبي النَّهـــي ... بـــسوْرَةٍ جلَّـــت عـــن المـــأْثمِ
خاليـــةٌ مـــن سِـــدْرَة المنُتهـــي ... ولحنُـــه مـــن وَتَـــر الأنجُـــمِ

وأما قصيدة "العذراء الشهيرة" فمنها قوله: [٥]

---

(١) انظر الديوان - علي سبيل الذكر لا الحصر - صفحة: ٢٤، ٣٢/ ٤٦، ٥٨، ٦١، ٦٢، ٦٤، ٧٤، ٧٧، ١٠٧، ١٠٨، ١١٧، ١١٨، ١٤٤، ١٤٨، ١٥٥، ١٥٧، ١٦٣، ١٦٥.

(٢) انظر الديوان، ص ٥٩ - ٦٠، ص ٩١ - ٩٦، ص ١٢٧ - ١٣٠، ١٣٧ - ١٤٠، ص ١٥٣ - ١٥٤. علماً بأن القصيدة الأولي والثالثة والخامسة عدد أبياتها واحد وعشرون بيتاً. وهذا يؤكد قدرة الشاعر علي الإبداع وإحاطته بموضوعات قصائده.

(٣) الديوان، ص ٥٩.

(٤) الديوان، ص ١٢٧.

(٥) الديوان، ص ١٣٧.

راحــتْ .. بــلاَ زوْرَقْ .. تنــسابُ في المــاءِ .. كأنَّهــا موْجــهْ
في صــمْتِها تَخْفِــقْ .. لحنــا بــلا نــاءٍ .. أنْــشوَدة اللَّجــةْ
تقــول يــا جــاني .. هــزأتَ بــالْموتِ .. وأنــتَ لا تــدْري
فضُغت ألحاني .. في سكْرِةِ الصَّمْتِ .. من عالِم سحــري

هذه القصيدة يقول عنها الدكتور مصطفي السعدني: "ومن المدهش أن يكتب - محمود حسن إسماعيل - قصيدة كاملة ... متبعاً فيها هذه الهندسة الخاصة التي تتبلور في التقسيم الداخلي علي مدار القصيدة، جاعلاً لكل شطرتين متزاوجتين قافية خاصة" (١)

ومن هنا يتضح قدرة الشاعر في استخدامه للترصيع والتقفية الداخلية، حيث إبداعه في تكرار النظائر الصوتية والإجادة في حسن تقسيمها، ليتناسب ذلك مع المعاني التي يرمي إليها الشاعر من خلال قصائده.

كما يتضح أيضاً الفارق بين استخدام القدماء المحدود للتصريع والترصيع والتقفية الداخلية واستخدام محمود حسن إسماعيل اللامحدود لتلك الأمور السابقة.

ثالثاً: الجناس

ويعد الجناس أيضاً شكلاً من أشكال الإيقاع الداخلي، وظاهرة من الظواهر الأسلوبية التي اهتم بها محمود حسن إسماعيل في ديوانه، وبخاصة داخل شعر الطبيعة.

وهو عبارة عن تكرار الملامح الصوتية في بعض الألفاظ والجمل بدرجات مختلفة. وغالباً ما يهدف الجناس إلي إحداث تأثير رمزي عن طريق الربط السببي

---

(١) التصوير الفني، ص ١٨٨.

بين المعني والتعبير؛ حيث يصبح الصوت مثيراً للدلالة [١].

والجناس قسمان: تام وغير تام

فالجناس التام: هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها. وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعاً وأسماها رتبة. وهذا النوع من الجناس ينقسم بدوره إلي ثلاثة أقسام هي: المماثل، والمستوْفي وجناس التركيب.

أما الجناس المماثل فهو ما كان ركناه - أي لفظاه - من نوع واحد من أنواع الكلمة، بمعني أن يكونا اسمين، أو فعلين، أو حرفين، ولكنهما مختلفان في المعني [٢]. وهذا قليل جداً في شعره، ولكن علي سبيل المثال قول الشاعر في قصيدة (السماء): [٣]

عيْنَاكِ قد طارتا بروْحي ... في عالِمٍ ساحرٍ الرواق
سحريّةَ اللَّحنِ في هواها ... تمائمُ تُعجز الرَّواقي

فنجد الجناس التام بين كلمتي (الرواق، الرواقي) فالأولي بمعني الصفاء والجمال، والثانية بمعني الذين يتعاملون بالرقية من السحر أو من إصابة الجان.

وأما المستوفي فهو ما كان ركناه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، ولكن يكون أحداهما اسماً والآخر فعلاً، أو أن يكون أحدهما حرفاً والآخر اسماً أو فعلاً.

---

(١) انظر: د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، نشر مؤسسة مختار - دار عالم المعرفة - الطبعة الأولي، ١٩٩٤ م، ص ٢١٠، ٢١١.

(٢) انظر: د. عبد العزيز عتيق: علم البديع، نشر دار النهضة العربية. بيروت ١٩٨٥م، ص ١٩٧. انظر أيضاً: ص ١٢٩.

(٣) الديوان، ص ٩٨، ٩٩.

والقسم الثالث هو جناس التركيب، وهو ما كان أحد ركنيه كلمة واحدة والأخرى مركبة من كلمتين. وهذا ما لم نجده في أبيات الشاعر جميعها.

ولكن الجناس غير التام وهو عبارة عن اختلاف اللفظين في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها.

ومن هنا يأتي علي أربعة أقسام:

القسم الأول: إن اختلف اللفظان في أنواع الحروف فيشترط ألا يقع الاختلاف في أكثر من حرف واحد، وهذا الجناس يسمي: الجناس المضارع أو اللاحق: وهو ما كان فيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف - متقاربين في المخرج أو متباعدين - في أول اللفظ نحو قول الشاعر في قصيدة "الكوخ": (١)

وطـفْ حـوالَي ركنـه والـتَمسْ ... نـورِ الهُـدي والرشْـدِ يـا حـائرُ
هنـا خبايـا الـنفس مطمـورةُ ... غَـشَّي عليهـا الـزمنُ الجـائرُ

وفي القصيدة نفسها، قوله:

شـهدْتُه يـذرو دخـانَ الأسـي ... والوجـدُ في كانونـه سـاعرُ
تبكـي سـواقي الحقـل أشـجانَه ... ومـا بكـاه مـرةّ شـاعرُ
والبـائسُ الفـلاحُ في ركنـه ... عرْيـانُ يـشكو ضـنكَه خـائرُ
لهـا بزيْـف الغَـرْبِ في مُدْنِـه ... والريـفُ مـن أوجاعِـه حـائرُ

ففي البيتين الأولين نجد الجناس المضارع بين كلمة (حائر، جائر) ثم في الأبيات الأخرى، بين كلمة (ساعر، شاعر) ثم (خائر، حائر).

---

(١) الديوان، ص ١٥، ٢١.

وقوله فى قصيدة "من فم الراعي": [١]

لقـــد ذُبْنـــا مـــع الفجـــرِ نـــدي كـــاللؤلؤ الـــصَّافي
فرصَّـــعْنا كـــؤوسَ الزهـــرِ مـــن لأْلائِنـــا الـــضَّافي

وفي القصيدة نفسها، قوله:

ونادمْنـــا ظـــوامي الزهـــرِ حتـــى هـــامَ صـــاديْها
وُرحْنـــا ننهـــبُ الخَطْـــوَ ســـكارَي بـــين واديْهـــا

ولا يكتفي الشاعر بذكر الجناس المضارع بين كلمتين اثنتين كما بين (الصافي والضائي) ثم بين (صاديها، واديها) ولكنه يأتي به بين ثلاث كلمات علي التوالي، كما في قوله في قصيدة "راهبة الضحي": [٢]

وكيـف التقَـتْ في ضـمير الـشَّذَي طيوفٌـــكِ بالنفْحـــةِ الهاميَـــةْ
لقـــد نـــادمَ البلبـــلُ المـــستهامُ ورودَكِ بـــالغُنْوةِ الدَّاميَـــةْ
فهـــل ســـاورتْك شـــجونُ الهـــوي فَهمْـــتِ بأطيافهـــا الـــسَّاميةْ

فالجناس قائم بين كلمة (الهامية - الدامية - السامية) وهذا إن دل فإنما يدل على قدرة الشاعر البلاغية في اختياره للكلمات الثلاث، والتي أحدثت بينها تجانساً صوتياً عذباً تستريح لها الآذان الموسيقية، وتأنس لإيقاعها القلوب الشجية، التي تشارك الفراشة محنتها ومأساتها في حياتها.

وهناك الجناس المضارع، وفيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف - متقاربان في المخرج أو متباعدان - في وسط اللفظ، كما في قوله في قصيدة "الكوخ" [٣]

---

(١) الديوان، ص ١٠٧، ١٠٩.

(٢) الديوان، ص ١٦٢، وهناك أمثلة أخري كما في ص ١٦٤.

(٣) الديوان، ص ١٩.

أو أنـــه يـــشدو لعُـــرْسِ الـــسَّما ونوُرهـــا ضـــاءَ الـــسَّنا طـــافِرُ

ويقول أيضاً بعد أربعة أبيات:

وجنـــــةُ حولـــــك غَيْـــــسانة ريحانهـــــا منَفتِـــــقُ زاهِـــــرُ
وجـــــدولُ يرويْـــــكَ مُعْـــــذوْذب سلْـــسا لـــه مـــصطَفِق زاخِـــرُ

وفي القصيدة نفسها يقول الشاعر: (١)

حرائـــرُ أطْلَعْـــن عـــرسَ الهـــوي فيـــكِ حـــديثاً نـــبرُه ســـاخرْ
خَبـــأتَ كنـــزَ الحُـــسْنِ في أيكـــةٍ والقـــصرُ مـــا حجَّبَـــه ســـاتِرُ

وهنا يظهر جمال الجناس المضارع الذي يأتي في قصيدة واحدة ..مرة أفقياً في كلمة (السما، والسنا) ومرة ثانية يأتي رأسياً بين كلمة (زاهر، وزاخر) و (ساحر، وساتر) ليتفق سحر اللفظ مع سحر المعني؛ حيث جمال صوت حاملة الجرة، وجمال منظرها. والأمثلة الأخرى علي ذلك كثيرة (٢).

القسم الثاني: وهو اختلاف اللفظين في أعداد الحروف ،ويسمى الجناس الناقص؛ وذلك لنقصان أحد اللفظين ،ويأتي علي ضربين:

١- ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بحرف واحد، سواء كان ذلك الحرف في أول اللفظ أو في الوسط أو في الآخر.

كقول الشاعر في قصيدة كنز الذهب الأبيض: (٣)

نامـــتْ النعمـــةُ عنـــه وجفَـــتْ مُعْـــدِماَ لم يَرْعـــهُ في مـــصرَ راعْ

(١) الديوان، ص ٢٠.
(٢) انظر الديوان: ص ٢٦، ٦٠، ١٦١.
(٣) الديوان، ص ٢٦.

عفَّــرتْ ريــحُ الأســي كِــسْرَتَهُ وطــوَتْ نعمــاءَهُ دنيــا الــصراعْ
وسَــطا البــؤسُ عليــه فغــدا زوْرقــاً في الــيمِّ محطــومَ الــشراعْ

فالجناس الناقص يقع رأسياً بين كلمة: (راع، الصراع، الشراع)؛ وذلك بزيادة حرف الصاد والشين في الكلمة الثانية والثالثة ولكنه يقع في المرة الأخرى أفقياً؛ وذلك في قول الشاعر في قصيدة "عروس النيل": (١)

نــصيفُها تخفــقُ أهدابُــه خفْــقَ الأســي في الــشَّجَنِ الطــارقِ

وقوله من قصيدته "الكوخ": (٢)

أوراح يُزْجــي أغنيــاتِ المــسَا ضُــيعْتَ يــا شــعر ويــا شــاعر

وقوله من قصيدة "سنبلة تغني": (٣)

مِــنْ لــه في الأرض مُلْــك مثــلُ مِلْكــي في الكثيــبِ؟

ومن خلال الأمثلة السابقة نري الجناس الناقص واضحاً في الكلمات (تخفق، خفق) بزيادة حرف في أول الكلمة الأولى ثم في (شعر، شاعر) بزيادة حرف في وسط الكلمة الثانية وأخيراً في كلمة (ملك، ملكي) بزيادة حرف الياء في آخر الكلمة الثانية. وهذا ما يُحدِث به الشاعر توافقاً موسيقياً صوتياً من خلال تقارب وتشابه أحرف الكلمتين، بالإضافة إلي قدرة الشاعر علي تأكيد

(١) الديوان، ص ٤٧.
(٢) الديوان، ص ١٧.
(٣) الديوان، ص ٧٣.

المعني الذي يرمي إليه [١].

٢- ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بأكثر من حرف واحد في آخره وربما سمي هذا النوع "مذيلاً" كما يقول الدكتور عبد العزيز عتيق [٢].

ومن أمثلة ذلك، قول الشاعر في قصيدته "عروس النيل": [٣]

جُـــنَّ جنـــونُ البحـــرِ لمـــَّا رأي أحلامَهـــا مـــن فيـــضِه الرائِـــقِ

وهنا يظهر الجناس بين كلمتي "جن،جنون" من أجل تحقيق نوعين من الانسجام هما: الانسجام اللفظي عن طريق الصوت المتقارب من مخارج حروف الكلمتين. والانسجام المعنوي الذي يؤكد على لهفة البحر، وخروجه عن إرادته..حينما علم أن أحلام حاملة الجرة صادرة من مائه الرائق، فما كان عليه إلا أن يفرح ويضطرب لشدة فرحته بتلك العلاقة الطيبة بينهما.

٣- وإن اختلف اللفظان في هيئة الحروف الحاصلة من الحركات والسكنات والنقط، فإن الجناس يأتي علي ضربين.

أ- محرف.

ب- مصحف.

أما الجناس المحرف فهو ما اتفق ركناه في عدد الحروف وترتيبها ولكنهما اختلافا في الحركات فقط، سواء كانا من اسمين أو فعلين أو من اسم وفعل أو غير ذلك، وهذا النوع - من خلال الإحصاء - غير موجود بالديوان.

---

(١) هناك أسئلة أخري لا يتسع لها المقام لتناولها بالتفصيل، وذلك في الصفحات التالية: ص ٤٠، ٥٤، ٦٢، ١٢٣.

(٢) علم البديع، ص ٢٠٧.

(٣) الديوان، ص ٤٦.

ولعل هذا دليل على أن الشاعر لا يريد أن يوقع القارئ في لبس أو غموض .. مثلما وقع فيه من قبل (المعري)؛ وذلك في قوله: [١]

والحسنُ يظهر في بيتين رونقه بيتٍ من الشِعر أو بيت من الشَّعَرِ

فالغموض واللبس عند القارئ قد يبدو من خلال كلمتي "الشعر" بكسر الشين و "الشَّعر" بفتح الشين والعين ولاسيما إن غاب الضبط للكلمتين عن عين القارئ، علي الرغم من وضوح المراد منها.

وأما الجناس المصحف فلعله أكثر أنواع الجناس عند شاعرنا في أبياته الخاصة بوصف الطبيعة. وهو عبارة عن اتفاق ركناه الجناس في عدد الحروف والترتيب .. والاختلاف في النقط فقط. أو هو ما تماثل ركناه في الخط وتخالفا في النقط[٢]. بمعني أن يتم استبدال فونيم (وحدة صوتية) محل آخر .

ومن أمثلة ذلك؛ قول الشاعر في قصيدة "الكوخ": [٣].

بعثِرْ عليه الدمعَ مَا صفَّقتْ في قلبك الألحانُ يا شاعر
واحرقْ له الأجفانُ ما مسَّها برْحُ الأسي والحزنُ يا ساهرُ

وقوله أيضاً في قصيدة "من فم الراعي": [٤].

(١) نقلا عن: علم البديع، ص ٢٠٩، والذي استحسن كاتبه جمال هذا النوع من الجناس، ولكنني اتفق مع الشاعر في عدم ذكر الجناس المحرف؛ تجنباً لإحداث غموض في فهم شعره.

(٢) د. مصطفي السعدني: البناء اللفظي في لزوميات المعري - دراسة تحليلية بلاغية - نشر منشأة المعارف، د. ت، ص ٢٨.

(٣) الديوان، ص ٢٢.

(٤) الديوان، ص ١١٠.

وصـــــوتَ النَّـــــاي ترتيـــــلُ بـــــه طـــــارتْ أمانينـــــا
إذا رنَّـــــتْ خـــــلال العُـــــشبِ مـــــن وجْـــــدِ أغانينـــــا

فالجناس المصحف في البيتين الأولين قائم بين (شاعر، ساهر)، حيث تم استبدال حرف فونيم الشين في كلمة (شاعر) بفونيم آخر هو السين في كلمة (ساهر).

وفي البيتين الآخرين قد تم الجناس المصحف بين (أمانينا وأغانينا)، حيث حدث تغيير صوتي بين فونيم حرف الميم في كلمة (أمانينا) بفونيم آخر وهو حرف الغين في كلمة (أغانينا) .. وهكذا تتكرر الأمثلة في ديوان الشاعر.

ومن خلال ذلك فقد تبين حرص الشاعر علي التلوين الصوتي من حين لآخر بين أبياته الشعرية؛ ليحقق نوعاً من الإيقاع الداخلي في شعره، تتجاذبه نفوس السامعين وتهفو لتلاوته ألسنة القارئين.

٤- وأخيراً .. إن اختلف اللفظان في ترتيب الحروف سمي بذلك "جناس القلب" أو "جناس العكس". وهذا الجناس يشتمل كل واحد من لفظيه علي حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص، ويخالف أحدهما الآخر في الترتيب.

ولكن شاعرنا لم يهتم بهذا النوع من الجناس؛ لأنه لا يريد لشعره أن يكون غريباً أو غير مفهوم لدي كثير من عامة المثقفين وهو لا يزال في مهده الأول.

وبعد .. فإنه لا تزال بعض الحقائق تبدو لنا من خلال ذكر الشاعر للجناس .. والتي تتلخص في:

أولاً: إن الجناس له جرس موسيقي خلاب يجذب به الشاعر سمع القارئ من خلال تجانس الحروف بعضها مع بعض. مما يجعل لشعره صفة مميزه له، وهذا ما حرص عليه الشاعر.

ثانياً: هناك أنواع أخري من الجناس لم يتعرض لها الشاعر: كجناس القلب، والجناس الملفق، وجناس التركيب .. وغيرها من أنواع الجناس الأخرى لما

لها من تركيبة معقدة تحتاج لفهمها وتحليلها قدراً عالياً من الثقافة .. ولذلك أعفي الشاعر نفسه من النقد الذي قد يخرجه من دائرة فحول الشعراء.

وليس معني ذلك أن الشاعر يهمل اللفظ لحساب المعني، ولكنه كان يهتم بتجربته الشعرية، مماجعله ظاهرة فنية فريدة في الشعر، يقول شيئاً جديداً وثرياً، وهو الوحيد من بين جيل الرومانسية والرمزية .. العظيم الذي برهن علي أن الشكل المتوارث - إذا وجد الشاعر الضخم - يستطيع أن يستبطن مشاكل الإنسان، ويبرز الظواهر المتداخلة داخل عوالم التجسدات، وأخيراً يستطيع أن يجمع من حوله الانتباه واليقظة والدهشة" [١].

ثالثاً: تتضح لدينا أيضاً قدرة الشاعر محمود حسن إسماعيل علي توظيف الجناس بمختلف صوره توظيفاً إيقاعياً، يتناسب مع الدلالات الإيقاعية الأخرى، حتى يكتمل في النهاية المستوي الصوتي الذي يمثل - في البحث - أول مستوي من مستويات الدراسة الأسلوبية.

رابعاً: التكرار

ويعد الشكل الرابع من أشكال الإيقاع الداخلي داخل المستوي الصوتي، وهو قريب جداً من الجناس من حيث التقارب الصوتي بين الحروف أو الكلمات أو الجمل المكررة. ومعناه هو استعمال اللفظ أكثر من مرة في نفس المعني اللغوي. وله عدة وظائف، من أهمها: إنتاج النغم أو الإيقاع الموسيقي، وترديد الإيقاعات الصوتية التي من شأنها تساعد في تشكيل دلالات النص. ثم تأتي الوظيفة الثانية في جعل هذا التكرار اللفظي عنصراً أساسياً من عناصر تكوين الصورة الشعرية [٢]. ثم تأتي

---

(١) انظر: د. عبده بدوي: الفكر المعاصر، العدد الثلاثون، أغسطس ١٩٦٧ ن، ص ٧٧. نقلا عن: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص ٢٢، ٢٣.

(٢) انظر: في الشعر العربي الحديث، ص ١٧٣.

الوظيفة الثالثة للتكرار في حرص الشاعر علي تأكيد معني معين يريده، أو علي سبيل التشوق والاستعذاب كما يري ابن رشيق أنه "لا يجب علي الشاعر أن يكرر اسماً إلا علي جهة التشوق، والاستعذاب، إذا كان في تعزل أو نسيب .."[١].

ولقد اهتم شاعرنا محمود حسن إسماعيل اهتماماً بالغاً بالتكرار الذي احتوي علي عدة أشكال منها:

١- تكرار الحرف:

وتكرار الحرف أو بضعة أحرف يأتي كثيراً في شعر محمود حسن إسماعيل، حتى جاء تكرارها في أكثر من خمسة وأربعين موضعاً، فمرة يكثر شاعرنا من تكرار حرف التوكيد "أنَ" ومرة ثانية يكثر من تكرار حرف الجر "من، وفي، وعلي" ومرة ثالثة نجده يكثر من تكرار حرف التحقيق "قد" ومرة رابعة نراه يكثر من حرف العطف الواو .. إلخ.

أما حرف الجر "مِنْ" فيأتي في مواطن كثيرة:

ومن ذلك قول الشاعر من قصيدة "كنز الذهب الأبيض": [٢].

عقـــدتْ إكليلَهـــا مـــن سَوْسَـــنِ باهـــتِ الأفـــوافِ تبْـــري القِنـــاعْ
مـــستعارٍ مـــن ضـــني العـــشقِ ومـــن لوعـــةِ الهجـــرِ ومـــن لـــونِ الـــودَاعْ
يـــسجدُ الـــشاعر مـــن فتنتـــهِ ســـجدةَ الفـــن زهـــا حـــسْناَ وراعْ

في هذه الأبيات نجد أن حرف الجر "من" قد تكرر رأسياً وأفقياً خمس مرات. وكان لتكراره قافية تشبه قافية المطالع. أما تكراره في البيت الثاني فقد

(١) العمدة، الجزء الأول، ص ٣٢١.

(٢) الديوان، ص ٢٥. وانظر أيضاً الديوان: ص ٣٠، ٥١، ٦٠، ٦٣، ١٢٨، ١٤١، ١٥٥، ١٦٣، ١٦٦، وغيرها.

أكسبه إيقاعاً موسيقياً من خلال حسن تقسيمه للبيت. بالإضافة إلي أن تكراره يشعرنا بمدي حرارة العاطفة التي يحملها الشاعر في رسم صورة جميلة لزهرة القطن تجعل الشاعر يسجد من جمال روعتها سجدة إجلال وتعظيم لخالقها ومبدعها الأول، وهو الله سبحانه وتعالي.

وقوله أيضاً من قصيدة "زهرتي": [١].

ولـي زهـرةُ طيَّبـتُ مـن عطرهـا دَمِـي ... وضمَّخْتُ روحي من شذاها وأنْفاسِي
علي شاطئٍ من فَيْض روحي تفتَّحتْ ... وراحَتْ تَعُبُّ الَّري من نَبْعِ إحْساسِي
مُكلَّلـة بـالنور تَحْـسَبُ وشْـيَها ... وميضاً من الصَّهْباءِ يُشْرِقُ في كاسِ

فتكرار حرف الجر "من" في هذه الأبيات أيضاً خمس مرات يعطينا الدلالات الجمالية نفسها في الأبيات السابقة، ولا داعي لذكرها مرة أخري. ولكن نضيف هنا أن الشاعر أراد بتكرار "من" تخصيص مصادر الصورة الشعرية التي أراد أن يرسمها بقلمه لزهرته الجميلة. ولذلك جعل الدكتور أحمد عوين التكرار اللفظي عنصراً أساسياً من عناصر تكوين الصورة الشعرية، فلا ينفصل عنها، ولا تتم بدونه هذه الصورة [٢].

وأما ثاني الحروف التي وردت كثيراً في شعر الطبيعة فهو حرف الجر "في" والذي نراه مكرراً في صورة رائعة مع حرف العطف "الواو" في قول الشاعر من قصيدته "القيثارة الحزينة": [٣].

ناحـتْ فـلا الزهـرُ علـي عـودِهِ ... ألقـي عقـود الظَّـل مـن جيـدِهِ
ولا مغنِّـي الطـير في وكـرِهِ ... رقَّ وازْوَر عـن عـوْدِهِ

(١) الديوان، ص ١٥٧.
(٢) انظر: في الشعر العربي، ص ١٧٣.
(٣) الديوان، ص ٦١.

ولا رثـــي المطـــرابُ في أيكـــهِ مـــن ســـاجع الـــرَّوضِ وغريـــدِه
والعاشـــقُ البلبـــلُ في عُـــشهِ أســـرفَ في نجـــوي معاميـــدِهِ

فحرف الجر "في" يلعب دوراً دلالياً في هذه القصيدة، حيث يعبر عن مدي المعاناة التي تعيشها الساقية؛ حيث تنفرد بالحزن والبؤس دون مشاركة الطيور المغنية لها. ويأتي تكرار "الواو" ليربط بين الصور بعضها ببعض، وليشير إلي أن كثيراً من عناصر الطبيعة لا يشاركون الساقية محنتها، ولا يكفكفون عنها دمعها.

ويأتي حرف "الثاء" مكرراً مع حرف الجر "في" حيث يعطيان معاً دلالات فنية تشير إلي رهافة حس الشاعر، وقوة عاطفته؛ وذلك من خلال أبياته التالية: [١].

طلـعَ الحسنُ في ثري الريفِ روضاً حـــاِلي الأيـــكِ بـــالأزاهرِ والنَّـــدْ
وســـطا في ثُغـــورهِنَّ فـــأجري كـــوْثَرَ الرَّيـــقِ في ثـــراهُ المعبَّـــدْ
ثَمِـلَ النبـتُ مـن طلاهـا فرفَّـتْ كـــلُّ ميَّاســـةٍ بـــه تتـــأوَّدْ

وهناك حروف أخري كثيرة قد كررها الشاعر ليحقق بالتكرار بعض أغراضه في القصيدة، مثل: حرف "قد"، وحرف الجزم والنفي والقلب "لم" وحرف "لا" النافية .. ثم يأتي تكرار حرف "أن" التوكيدية .. وأخيراً حرف الجر "علي" .. وكلها حروف تحمل دلالات معينة، تخدم فكرة الشاعر وعاطفته، وتدل علي قوة ملكة الشاعر، وسيطرته الكاملة علي لغته الشعرية.

(١) الديوان، ص ٧٧. انظر أيضا أمثلة أخري: ص ٦٢، ١٤١، ١٤٨، ١٥٦، وفي قصيدة "راهبة الضحي" يتكرر حرف الجر "في" حوالي ثماني عشرة مرة في ص ١٦١، ١٦٢، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧.

٢- تكرار الاسم

وهو أيضاً كثير في شعر الشاعر، وكله واقع في إطار التجنيس والتقطيع الصوتي. وهو قسمان:

القسم الأول: تكرار صوتي يلتزم فيه الشاعر بتكرار اللفظة نفسها، ومنه قول الشاعر: [١].

شتَّان ما الدُّرَّ بأصدافِه والدرُّ في كوْمتهِ بائرُ

وقوله أيضاً: [٢].

إذا شامتْ الخلدَ في مجدِهِ تجر علي الخلدِ ضافي الَبرودْ

وقوله من قصيدة: "من فم الراعي": [٣].

يطوفُ الحقلَ شاديها بلحْنِ عازفِ هامِ
كأنَّ الحقلَ في عُرسِ بهيجِ اللَّمْحِ بسَّامِ

فتكرار الاسم في الأبيات السابقة كان واضحاً في الكلمات التالية: (الدر، الدر) و (الخلد، الخلد) و (الحقل، الحقل) ويشير أيضاً إلي أن الشاعر قد نوعه. أفقياً ورأسياً . مما يدل علي اهتمام الشاعر باللفظ المكرر، ووضعه فى مكانه الحقيقي في القصيدة، بالإضافة إلي أن التكرار هذا يعطي البيت أو البيتين بعداً إيقاعياً ظاهراً.

---

(١) الديوان، ص ٢١.

(٢) الديوان، ص ٢٨.

(٣) الديوان، ص ١٠٨. انظر أيضاً الديوان، ص: ١٧، ١٨، ٣٢، ٥٢، ٦٠، ٦١، ١٢٩، ١٥٨.

القسم الثاني: تكرار صوتي لا يلتزم فيه الشاعر بتكرار اللفظة نفسها ومنه قول الشاعر في قصيدته "الكوخ": [١].

ونخلـــةُ فوقـــكَ تهـــدي الجنَـــي والظَّـــلَّ يـــستدْري بـــع العـــابرُ
تهتـــزُّ للـــساري ونخْـــلُ الـــوري في القصرِ مرهوبُ الحِمَي كاشرُ

وقوله أيضاً من قصيدة "كنز الذهب الأبيض": [٢]

فارتـــدت بُرنْـــسَها مـــن ذهـــب أبـــيض تـــوَّج هامـــاتِ الـــضيّاعْ
تحـــسبُ الأغـــصانَ لاحـــتْ بينـــه أسـطرا تزْهـو علـي بـيضِ الرَّقـاعْ

وكذلك في قوله من قصيدة "القرية الهاجعة": [٣]

نـسجته يـد الـشقاء مـن القـش فراشـــا لمستـــضام شـــقي

فالتكرار الرأسي واضح في الكلمات "نخلة، ونخل" و "أبيض، بيض" و "التكرار الأفقي في كلمة" الشقاء، وشقي" حيث يؤكد بهما الشاعر ما آل إليه حال الفلاح المصري الذي يعاني البؤس والفقر والمرض من جرَّاء الظلم الذي لحقه ولازمه مدة طويلة، بالإضافة إلي أن الإيقاع الموسيقي كان نتيجة طبيعية لاستخدام الكلمات المكررة.

(١) الديوان، ص ٢٠.
(٢) الديوان، ص ٢٦.
(٣) الديوان، ص ٥٢. أنظر أيضاً الديوان: ص ٥٥، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٩٨، ١٢٣.

٣- تكرار الصيغ .. ومنها:

أ- تكرار صيغة الاستفهام

والتي يرجع بعض أسبابها إلي اضطراب الرؤى والمفاهيم والعواطف لدي الشاعر؛ حيث يفتقد أحياناً بعضاً من الطمأنينة التي يستجلب معها إحساساً بالغربة، والدأب في البحث عن المثال .. فعندما تستولي حالة اللاإرادية علي بعض الشعراء تجدهم في انفجارات تساؤلية [١]. ومن ذلك قول الشاعر: [٢]

ما النيلُ؟ ما ماءُ الحياةِ به؟ إذا ... أجرَي الهوي من فيكِ شهدَ رضابِ
ما نفحةُ الفل المنوَّرِ في الضحي ... إن فاحَ زهْرُ عبيركِ الوثَّابِ؟
ما خطرةُ الريحانِ يرفُلَ مائساً ... إن تاهَ عِطفُكِ من هوَي وتصابي
ما السحْرُ؟ وما تيَّارُه الخافي إذا ... هَمَستْ شِفاهُكِ مرَّةً بخطابِ
ما بهجةُ الدنيا وزينتها؟ إذا ... أشرقْتِ في دل وفي تَلعْابِ؟

وقوله أيضاً للفراشة: [٣]

ألا يا ابنةَ الزهرِ كيفَ ارتوتْ ... برُوحكِ أعطارُه السَّاريَةْ
وكيف التَقَتْ في ضمير الشَّذي ... طيوفَكِ بالنفْحَةِ الهاميَهْ؟
فهل ساورتْكِ شجونُ الهوي ... فَهِمْتِ بأطيافها السَّاميَةْ؟

ويبدو من خلال التكرار الاستفهامي أن الشاعر - في القصيدة الأولى - قد استولت عليه حالة من الدهشة الغريبة جعلته مضطرب النفس، مشتت الفكر،

---

(١) انظر: د. مصطفي السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٧م، ص ١٥٠، ١٥١.

(٢) الديوان، ص ٣٩.

(٣) الديوان، ص ١٦٢. انظر أيضاً الاستفهام في القصيدة نفسها، ص ١٦٥، ١٦٦.

باحثاً عن الجمال النموذجي لمحبوبته التي دأب البحث عنها .. ومن خلال القصيدة الثانية نري التكرار اللفظي في كلمة (كيف - وكيف)، ثم التكرار الآخر للحرف الاستفهامي "هل" مما يدل علي اضطراب عاطفة الشاعر في هذه القصيدة، وإثارة ذهن الملتقي، وشغل انتباهه بالمكرر.

ب- تكرار صيغة النداء

ولعل بعض أسبابها يرجع إلي اللهفة، وإعلان الفجيعة نحو أمر مهم يلفت الشاعر انتباهنا إليه. أو لعل بعضها يرجع إلي استثارة المشاعر للمشاركة الوجدانية بينه وبين القارئ.

ومن الملاحظ أن الشاعر قد كرر صيغة النداء في أول أبيات له من الديوان؛ وذلك في قوله: (١)

بَعْثِـرْ عليـه الـدمعَ مـا صـفَّقتْ ... في قلـبَ الألحـانُ يـا شـاعرُ
واحـرقْ لـه الأجفـانَ مـا مـسَّها ... بَـرْحُ الـضَّني والحـزنُ يـا سـاهر
عـرج عليـه سـاعةَ واتخِـذْ ... في ظلِّـه مـأواكَ يـا عـابرُ
وطـفْ حـوالَيْ ركنـه والـتَمسْ ... نـوَر الهـدي والرشـدِ يـا حـائرُ

وفي ختامه لقصيدته، يقول: (٢)

بَعْثِـرْ عليـه الـدمعَ مـا صـفَّقتْ ... في قلبَـك الألحـانُ يـا شـاعرُ
واحـرقْ لـه الأجفـانَ مـا مـسَّها ... بَـرْحُ الـضَّني والحـزنُ يـا سـاهر

(١) الديوان، ص ١٥.

(٢) الديوان، ص ٢٢ انظر صيغا أخرى للنداء في الديوان، ص ١٢٤، ١٢٥،حيث استخدم صيغته النداء مكررة، رأسياً وأفقياً، ص ١٦٤.

فالنداء واضح في قوله: (يا شاعر - يا ساهر - يا عابر - يا حائر) ثم تكراره للكلمات نفسها. "يا شاعر، يا ساهر" قد أعطي الأبيات إيقاعا موسيقياً تطرب لسماعة الآذان.

ج - تكرار صيغة الشرط

ويأتي التكرار بأداتين هما: "إن"، "إذا"، أما تكراره لـ "إن" فيأتي في بداية قصيدته "تبسمي"، حيث قال: (١)

إن مـــــاتَ زهـــــرُ الفـــــولْ في مزْرعـــــــات الـــــــوادْ
إن مـــــــات في الهجـــــــير لْحـــــن علـــــى العيـــــدان

وأما تكراره لـ "إذا" فيأتي في قصيدته "شاعر الفجر" حيث يقول: (٢)

عـــف الترانـــيم إذا نـــصها كـادت تـضئ الطهـر فـوق الفـم
معنـــبر اللحـــن إذا مـــا شـــدا ورجـــع الأنغـــام في فجـــره
تخالـــه مجمـــرة والـــصدى فـــوق التقـــى ينـــساب مـــن ثغـــره

ومن خلال دراستنا السابقة للتكرار تتضح عدة حقائق، من أهمها:

أولاً: هناك صيغ أخرى قد استخدمها الشاعر كصيغة اسم الفاعل، واسم المفعول، وغيرهما من المشتقات سيتناولها البحث في الفصل القادم.. مستعرضاً قيمة التكرار في كل مشتق من المشتقات.

ثانياً: يلجأ الشاعر للتكرار - في أحيان كثيرة - ليوظفه فنياً في النص الشعري لدافعين - كما يرى الدكتور مصطفى السعدي - هما: (٣)

---

(١) الديوان، ص ٥٩.

(٢) الديوان، ١٢٧، ١٢٨.

(٣) انظر البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص ١٧٢، ١٧٣.

١- **دافع نفسي:** يجمع الشاعر والمتلقي في وظيفة واحدة، حيث الإلحاح على عنصر بعينه من عناصر الموقف الشعري.

٢- **دافع فني:** يحقق الشاعر من ورائه هندسة موسيقية تجمل اللفظ، وتثري المعنى. فالفقرات الإيقاعية الناتجة من التكرار تحقق لمسات عاطفية وجدانية تثير حاسة التأمل والمفاجأة لدى قارئ النص الشعري.

ثالثاً: إن شاعرنا قد وفق إلي حد كبير في بناء شعره بناءً موسيقياً، متعدد الوجوه ومتنوع الأقسام له تأثير كبير لدي المتلقي، وله تأثير آخر علي الدلالات الأسلوبية في النص الشعري.

خامساً: الطباق والمقابلة

إذا كانت المطابقة عند قدامه بن جعفر هي اجتماع المعنيين المختلفين في لفظة واحدة مكررة فإن من السهل علينا أن نجعل الطباق شكلاً من أشكال الإيقاع الداخلي.

وأنواع المطابقة ثلاثة هي: (١)

١- مطابقة الإيجاب.

٢- مطابقة السلب.

٣- إيهام التضاد.

أما مطابقة الإيجاب فهي كثيرة الاستخدام في شعر محمود حسن إسماعيل، ولكننا سنخص من المطابقة ما كانت متشابهة بعضها مع بعض؛ لتجمع بين رونقي المعني واللفظ، وهذا من صفات الشعر الجيد، في تلاحم أجزائه وائتلاف ألفاظه: "وكما يتم هذا التلاحم عن طريق التشابه يتم كذلك عن طريق التضاد، لأن المعاني يستدعي بعضها بعضاً، فمنها ما يستدعي شبيهه، ومنها ما

(١) انظر: علم البديع، ص ٧٩

يستدعي مقابله، بل إن الضد أكثر خطراً علي البال من الشبيه وأوضح في الدلالة علي المعني منه" [١].

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "سنبلة تغني" [٢]

وشـــــعاعُ الـــــشمسِ حيَّـــــا في شُـــــــروقٍ وغـــــــروبِ
لـــــو رأي الرّهبـــــانُ طهـــــري وصـــــــــلاتي في المغيـــــــبِ

ثم قوله في نهاية القصيدة: (٢)

وتحطَّمـــــــــتُ فأحْيـــــــــا النـــــاسَ عـــيشُ مـــن رفـــاتي
أنـــــا في غْرســـــي وحـــــصْدي وحيـــــــــاتي ومماتي

فمطابقة الإيجاب هنا واضحة؛ حيث لم يختلف الضدان إيجاباً وسلباً وذلك في كلمتي (شروق - غروب) ثم في كلمتي (حياتي - مماتي) علماً بأن المطابقة قد تحصل من وراء كلمتي (شروق - المغيب)، وكلمتي (فأحيا - مماتي) ولكن تقل الفائدة علي عكس ما توجد في كلمتي (شروق - وغروب)، (حياتي، مماتي)، حيث تتفق هذه الكلمات في عدد الحروف وفي الإيقاع العام لكل منهما.

وأما مطابقة السلب فهي ما اختلف فيها الضدان إيجاباً وسلباً. أو تكرار منفي للفظ الأول؛ وذلك في قول الشاعر من قصيدة "شاعر الفجر": [٣]

كـــبرَّ حتـــى خـــفَّ مـــن صـــدحه مـــن نـــام في الكـــوخِ ومـــن لم يَـــنَمْ

(١) السابق، ص ٩٠، ٩١.
(٢) الديوان، ص ٧٥ .انظر أيضاً ،ص ١٢٩.
(٣) الديوان، ص ١٢٩.

ومما لا شك فيه أن الإيقاع الصوتي واضح في كلمة "نام" وتكرارها السلبي "لم ينم" ... بالإضافة إلي الإثارة الذهنية الحاصلة من خلال فهم معني البيت.

وإلي جانب الطباق تأتي المقابلة بنوعيها اللفظية والمعنوية، وإن كانت الأولى أقل من الثانية عند محمود حسن إسماعيل. فالتناقض بين الواقع والمثال قائم في كثير من قصائده الشعرية والتي جعل معظمها رمزاً لكثير من مواقفه من المجتمع والحياة. "ولم يكن التضاد حلية لفظية لبيان البراعة في اللعب بالألفاظ كما كان في مرحلة من مراحل تطور الشعر العربي، لكن الدافع إليها كان حرارة الواقع التي يذوقها الشاعر فجعلته يقلب الأمور من النقيض إلي النقيض، لعله يستشرف الأمل وسط هذا الظلام" [١].

ومن أمثلة المقابلة اللفظية، قول الشاعر في قصيدته "شاعر الفجر" حيث يشيد بصوت الديك، وذلك في قوله: [٢]

ورتَّـــل الأنغـــامَ في صـــبْحِهِ يُطْـرِي بهـا النـورَ ويهجـو الظُّلَـمْ

فبين "يطري بها النور" و "يهجو الظلم" مقابلة لطيفة، ينطلق الشاعر من خلالها - عن طريق الرمز - إلي تحقيق هدفه النبيل ورسالته السامية؛حيث مطالبته بالحرية التي لا غني له ولشعبه عنها، ورفضه للظلم وعواقبه الوخيمة عليه وعلي أبناء وطنه، وتلك رسالة الأدب الجيد.

(١) في الشعر العربي الحديث، ص ١٧١.

(٢) الديوان، ص ١٢٩، انظر أيضاً، ص ٢١ البيت ٤٥، ٥٠.

المبحث الثاني

الإيقاع الموسيقي الخارجي

بداية أستطيع القول بأن الإيقاع ليس عنصراً محدداً يمكن تعريفه أو التعامل معه بسهولة، وإنما هو مجموعة متكاملة - بجانب عناصر أخري - من التقنيات الداخلية عن طريق التناسق الصوتي بين الحروف والكلمات، ثم من الأوزان والقوافي الخارجية.

ولعل الإيقاع الموسيقي الصوتي الصادر عن الأوزان والقوافي الشعرية يعد من أهم العناصر التي ساعدت محمود حسن إسماعيل علي عملية تصوير الطبيعة في ديوانه أغاني الكوخ بشكل مباشر وملموس.

فمن المعلوم أن الموسيقا في الشعر بمثابة الروح في الجسد .. بدونها يتحول الخطاب الشعري إلي جثمان لا قيمة له ولا فائدة منه. ولذلك يقول الدكتور محمد النويهي: "إن الموسيقا في الشعر هي التي تمكن ألفاظ الشعر من تعدي عالم الوعي، والوصول إلي العالم الذي يجاوز حدود الوعي التي تقف دونها الألفاظ المنثورة" (١).

ونظراً لأهمية الموسيقا الخارجية - أو موسيقا الإطار - فإنها تعد أبرز مظاهر التقويم في شعر محمود حسن إسماعيل، وأنها تصبح معياراً نقدياً لشعره بالإضافة إلي أن لها شكلين مهمين، هما:

أ- الوزن.

ب- القافية.

---

(١) د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، نشر مكتبة الخانجي ،ودار الفكر، الطبعة الثانية، ١٩٧١م، ص ٣١.

أولا : الوزن

والوزن هو الإطار الموسيقي الخارجي الذي يجمع القصيدة من التبعثر .. ويتكون من مجموع تردد ظاهرة صوتية بما فيها الصمت علي مسافات زمنية متجاوبة أو متساوية .. وأنه صورة الشعر الحسية .. ولا يحمل أية دلالة ولا يتصف بأي نمط عاطفي قبل وجوده في القصيدة.

وطالما أن الأوزان لا تكتسب خصائصها إلا من نتيجة تفاعلها مع العناصر الأخرى المكونة للشعر .. فأنه يصبح لزاماً علي الباحث إحصاء ما استعمله الشاعر منها؛ لتحديد الخصائص المميزة لشعر محمود حسن إسماعيل في وصفه للطبيعة، وبيان أثر الأوزان في إبراز الانفعال وتجسيد المعني. وأبدأ الآن في عرض جدول إحصائي للأوزان الشعرية في ديوان أغاني الكوخ للشاعر .. ثم نتبع ذلك بعرض لأهم الملاحظات علي هذا الإحصاء.

جدول رقم (١):

(إحصاء لبحور الشعر المستعملة في ديوان أغاني الكوخ): [١]

ديوان أغاني الكوخ	البحور الشعرية										
	المجتث	الرمل ومجزوؤه	مخلع البسيط	المتقارب	البسيط	الخفيف	الطويل	السريع	الكامل ومجزوؤه	الرجز	ملاحظات
	٩٣٪	٢٨٪	٢٥٪	١١٪	٩٪	٩٪	٨٪	٦٪	٥٪	٣٪	النسبة في المائة تقريبا

(١) انظر :التصوير الفنى فى شعر محمود حسن إسماعيل..حيث جداول الإحصاء لبحور الشعر المستعملة فى دواوين الشاعر ،ص ١٩٤.

ومن خلال الإحصاء السابق ... يتبين لنا ما يلي:

١- إن الشاعر كما استخدم الأوزان التامة في أغلب الديوان .. فإنه أيضاً استخدم البحور المجزوءة، مثل الرمل والكامل.

٢- إن قصيدة الكوخ جاءت علي وزن البحر السريع - القليل الاستعمال في الشعر الحديث - والذي استعمله الشاعر بنسبة تصل إلي "٦٪" من مجموع أبيات الديوان .. ويسير وزن البحر السريع للقصيدة هكذا ..

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

وذلك في قوله: [١]

بَعْثِر عليه الدمعَ ما صفَّقتْ في قلبِك الألحانُ يا شاعر
واحرقْ له الأجفانَ ما مَّسها برحُ الّضَني والحزنُ يا ساهرَ

٣- لا أتفق مع بعض الباحثين الذين حاولوا الربط بين الإيقاع الخارجي - الوزن - وموضوعات القصائد. "فرأوا أن الطويل مثلاً أرحب صدراً من البسيط، وأرخي عنانا وألطف، أو أنه يقع علي الأذن وقعً بطيئاً .. أما البسيط فلا تكاد روحه تخلو من أحد النقيضين: العنف واللين .. ففيه لين وضعف، وصلابة ووحشية وعنف" [٢].

والحق أن الباحث لا يستطيع قبول مثل هذه الأحكام المطلقة، والغير مبررة. فكم من بحر رأي فيه بعض الشعراء لينا ورقة .. رأي البعض الآخر فيه غلظة

---

(١) الديوان، ص ١٥.

(٢) د. سيد البحراوي: علم العروض - محاولة لإنتاج معرفة علمية - نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م، ص ٤٢. ومن أصحاب هذا الرأي الذين لا يجدون علاقة بين الوزن وموضوع القصيدة د. رجاء عيد في كتابه: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص ١٤، وما بعدها.

وشدة؛ لأن الانفعالات الإنسانية لا نستطيع تحديدها، فهي مختلطة ومتشابكة إلي حد بعيد .. وخاصة انفعالات وعواطف الفنانين والشعراء.

وعلي الرغم من ذلك فإن محمود حسن إسماعيل قد وفق في استخدامه أو اختياره للإيقاع الموسيقي الخارجي المناسب من الأوزان المختلفة .. لأن إيقاع كل بحر يحوي داخل أبنيته دلالات معينة .

وعلي ذلك فإن "كل مبدع يشرع في نسج القصيدة تكون لديه طائفة من الأحاسيس والانفعالات التي تبحث عن تجسيد إيقاعي يوافقها ويتلبس بها، لذا لا يجوز لنا أن نتعجب من استخدام هذا الشاعر أو ذاك لبحر هجره أبناء عصره؛ لأن المسألة نفسية وجدانية خالصة" (١)

٤- وغاية ما نود الإشارة إليه في هذا السياق، هو أن محمود حسن إسماعيل قد نوَّع - في تصويره للطبيعة - بين استخدامه لبحور الشعر الطويلة والقصيرة .. والتي قد تتم أحياناً في القصيدة الواحدة .. ومن هنا كان الشاعر - في استخدامه للأوزان - مقلداً ومجدداً في آن واحد، وتلك سمة الأصالة والمعاصرة. بالإضافة إلي أن الشاعر جعل من حسه الموسيقي أثراً بارزاً في إيقاعات الأصوات والحروف ذات الجرس الخاص .. وعاملاً يساعده علي إثراء أوتاره الشعرية .. أي أن الشاعر كانت لديه البراعة في الربط بين الكلمة وجرسها، واللفظة وإيقاعها .. ليحدث في شعره مواءمة بين الإيقاع والكلمة. وهذا ما سيؤكد عليه البحث في دراسته للقافية.

---

(١) رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض - دراسة أسلوبية - نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م، ص ٣٠.

ثانياً: القافية:

وهي عبارة عن حروف الروي في آخر كلمة في البيت .. وأنها لا تنفصل كتكرار نغمي عن السمات الإيقاعية المنبثة في التركيب الصوتي .. وفي الشعر العربي يظل عنصر القافية من أبرز سماته وأهم ملامحه وبفقدها يضيع شيء كثير [١].

ومن الملاحظ أن ديوان "أغاني الكوخ" قد احتوي علي عشرين قصيدة موحدة القافية، وخمس قصائد تتغير القافية فيها كل بيتين، وقصيدتين تتغير القافية فيهما كل ثلاثة أبيات، وأربع قصائد تتغير القافية فيها كل خمسة أبيات.

وتتنوع قوافي الديوان بين المطلقة والمقيدة فمنها المضمومة والمفتوحة والمكسورة، ومنها أيضاً الساكنة. وعلي الرغم من ذلك فإن شاعرنا لم يستخدم تقريباً أحد عشر حرفاً .. وهذه الحروف هي: (الثاء، الخاء، الذال، الزاي، الشين، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، الغين، الواو) إذ تعد هذه الحروف من أحرف الروي القليلة الاستعمال عند معظم الشعراء.

وبعد إجراء تلك الإحصاءات للقوافي المستخدمة لدي الشاعر يتبين لنا عدة حقائق، من أهمها:

١- إن محمود حسن إسماعيل كان ماهراً في جعل قوافيه موحدة ومنوعة .. فإذا التزم الشاعر وحدة القافية كان مقلداً للنظام الشعري الموروث. وإذا التزم التنوع في القافية كان مجدداً معاصراً لشعراء جيله؛ حيث يعلم الشاعر تماماً بأن القافية ركيزة أساسية من ركائز الإيقاع الموسيقي الخارجي، وأن لها قيمة موسيقية لا يمكن أن يستغني عنها حتى يتحقق التطريب، من خلال تنويعها في القصيدة.

---

(١) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص ٦٢.

٢- يعد حرف (النون والهاء) لدي محمود حسن إسماعيل - في شعر الطبيعة - من أكثر الحروف استخداماً .. علي الرغم من أن حرف الهاء من أحرف الروي القليلة الاستعمال في الشعر العربي.

والهاء - علي سبيل المثال - قد جاءت مطلقة ومقيدة في قصائد كثيرة .. منها قوله: (١)

ناحتْ فلا الزهرُ علي عودِه ... ألقي عقودَ الطل من جيدِهِ
ولا مغنّي الطير في وكْرِهِ ... رقَّ لها وازورَّ عن عودِهِ
ولاَ رئي المطرابُ في أيْكِهِ ... من ساجع الرَّوضِ وغِريدِهِ
والعاشقُ البلبلُ في عُشِّهِ ... أسرفَ في نجوي معاميدِهِ

وجاءت أيضاً في قصيدة "من فم الراعي" لتجمع بين "الهاء" المقيدة" والمطلقة تباعاً؛ وذلك في قوله: (٢)

إذا ما الشفَقُ الدامي ... ضَفتْ في الأفْقِ أنهارُهْ
ولفَّ الشمسَ في نعشٍ ... من النيرانِ أستارُهْ
وماتَ الموجُ في النهرِ ... فما يُسْمِعُ تهدارُهْ
وماتَ العطرُ في الروضِ ... فما تنفحُّ أزهارُهْ
ولاح النيل وسناناً ... ترُوعُ الفكرِ أسرارُهْ

ثم يقول أيضاً مستخدماً "الهاء" المكسورة:

نعينا الشمسَ في لحنِ ... شجَي الأغنام شاديهِ
فراحت في جنازِ النو ... ر ولْهي من مراثيهِ
أقامت مأتماً في الوكْر ... ما أشجَى الأسى فيهِ

(١) الديوان، ص ٦١. حيث جاءت القصيدة عمودية في ستة وعشرين بيتاً بروي الهاء المكسورة.
(٢) الديوان، ص ١١٠.

كأنـــا حـــين أرخـــي الليـــلُ ... في صـــــــــمتِ دياجيـــــــــهِ
شُـــجونْ في ضـــميرِ الرَّيـــفِ ... هاجتْهـــــــــا أماســـــــــيهِ

ولعل "الهاء" هنا قد ناسبت تأوهات الشاعر وأنينه، من خلال التجربة الذاتية التي عاناها، فأراد أن يصبها في تلك القوالب الموسيقية الحزينة.

وهناك حروف روى أخرى قد استخدمها الشاعر لقصائده، مثل: حرف "الدال" المقيدة والمطلقة، وحرف، "الباء" و "الميم" و "الراء" و "القاف" و "الفاء" و "التاء" و "العين" و "الياء" و "اللام" و "الحاء" و "السين" .. إلخ.

ولا أخال أن تناول البحث للمثالين السابقين يمكن أن يفي بتحقيق الغرض من ذكر الشاعر لقافية بعينها؛ لأن علاقة موضوعات الشعر بالنغم تحتاج إلي بحث مستقل، قائم بذاته. ولكن اكتفينا بذكر بعض الأمثلة من أجل غرض البحث، وحفاظا على سلامة المنهج.

٣- وأخيراً .. فإن الإيقاع الصوتي المنبعث من التقفية الخارجية إنما هو متمم للإيقاع الصوتي المنبعث من التقفية الداخلية ولا نستطيع أن نفصل أحدهما عن الآخر؛ لأن هذا يرجع إلي قيمة الألفاظ الصوتية التي أحسن الشاعر اختيارها؛ لتترابط مع المعني العام للقصيدة والعناصر الشعرية الأخرى ارتباطاً وثيقاً، يجعل الشعر أثراً في إبراز انفعال القارئ أو المستمع، وجذبهما نحو هدف الشاعر المنشود من وراء عمله الأدبي.