القافية وأثرها الدلالي والموسيقي(الإيقاعي) في "ديوان عثمان سروري"

عادل السيد عبداللطيف محمد (*)

المدخـــــــل:

يمثل مستوى الإيقاع ركنا أساسياً وبه تكمل رؤوس زوايا الدراسة الأسلوبية للنص أياً كان جنسه، وبما أنّنا نعالج نصاً شعرياً، فإن المسألة تأخذ منحى آخر، إذ إنّ الخطاب الشعري في حقيقته قائم على الإيقاع، وبه تبدأ القصيدة في نسج خيوطها الهلامية، وأبنية القصيدة تتمظهر بوضوح من خلال رمزية الإيقاع، حيث تتحول العلاقة بين الإيقاع والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة أكثر وضوحاً وقوة، الإيقاع إذاً هو المادة الأساسية في البناء الشعري(١).

وقد كان للقصيدة في الشعري التركي العثماني شكلاً لا يختلف عن اشكل وبنية القصيدة العربية، وذلك نتيجة لبقاء الأدب العثماني القديم تحت تأثير الأدب الفارسي والذي كان متأثراً بشكل كبير بالأدب العربي، فقد شغلت الصناعة اللفظية والجناس والترصيع والاشتقاق ـ التي تزين الآثار الفارسية ـ مكانة هامة في الأدب التركي العثماني (٢).

وثمة علاقة بين الصوت والإيقاع تماماً، والنص شعري مادته الأولى (مجموعة أصوات)، جاءت على هيأة معينة، نتج عن هذا الترتيب أثر مدرك محس بواسطة (الأذن)، وهذا الأثر هو ما سمي بالإيقاع، فالإيقاع في حقيقته مجموعة من الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة نغمية هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت، ومن ترددها يتولد الإيقاع، ومن مجموع هذا التردد في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري(٣).

إن للإيقاع الموسيقي خاصية اساسية تقارب بين الشعر وفن الموسيقى، وليس المقصود من الإيقاع الموجود في الشعر هو الموسيقى ولكن المقصود الانسجام، وهذا التناسب شرط وحدة الموضوع وبدونه يذبل الجمال ويظهر قبح

(*) هذا البحث من رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحث، وهي بعنوان: [الخصائص الأسلوبية فى ديوان عثمان سرورى]، تحت إشراف: د. ناصر عبدالرحيم حسين – كلية الآداب – جامعة حلوان & د. عاطف عبدالحميد النحاس - كلية الآداب – جامعة حلوان.

(١) محمد صابر عبيد: موسيقى القصيدة العربية الحرة ـ دراسة في الظواهر الفنية للجيلين الرواد وما بعد الرواد ، أطروحة دكتوراه ، بإشراف : أ. د. سالم الحمداني ، كلية الآداب ـ جامعة الموصل ، ١٤١١ هـ ـ ١٩٩١ م ،ص٨٨.

(٢) كوبريلي زاده محمد فؤاد، شهاب الدين سليمان: معلومات أدبية ، ج١، استانبول ١٣٣٠هـ ، ص٣١١.

(٣) د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف ـ مصر ، ط٢ ، ١٩٧٨ م. ص٣٦٤.

الكلام، كما أن مصدر الانسجام الدي يبرز موسيقى الشعر هو القيم الصوتية للكلمات، فعندما يختار الشاعر كلمات ابياته يكون حريصاً على اختيارها بدقة وعناية، وهو ما يسمى بفن الأدب[١]. والحقيقة إنّ " الإيقاع " لا ينحصر في الشعر فقط، بل يمتد إلى الفنون جميعها[٢]، إلاّ أنه سمة تتوفر بدرجة عالية في الشعر، وتتجلى آثاره في التوازي والتوازن والتكرار، وكلها عناصر عني بها البلاغيون القدماء، وبذلوا جهداً في اكتشاف قوانينها التي تعمل في مقتضاها[٣]، وكون الإيقاع عنصراً أساسياً في الشعر، لأن " المعنى لا يتحول من نثري محدد إلى شعري مطلق إلاّ من خلال اشتغالِ بنية إيقاعية، تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقتها الدلالية "[٤]، بل إنّ ما يميز الشعر للوهلة الأولى، ولاسيما من جانب المتلقي والمتقبل للرسالة، موسيقاه، وطريقة كتابته تماشياً واستجابة للجانب الإيقاعي فيه، وقد أكدت تجربة الإنسانية في كل العصور، وكل اللغات أنه لا شعر بلا موسيقى[٥].

وإذا انتقلنا إلى وظيفة (الإيقاع) بمظاهره جميعها، لوجدنا أنه يؤدي دوراً حيوياً في إضفاء الصبغة الجمالية على النص الأدبي، ومن طبائع النفوس الإنسانية الملل والسأم من المتكرر الرتيب، والميل نحو التنوع والتجديد، والإيقاع في حقيقته نوع من تغيير رتابة الصوت الشعري أو تغيره، عن طريق توالي حركات وسكنات على نحو منتظم في السياق الشعري[٦].

ومن المفيد الإشارة إليه ونحن نتحدث عن مظاهر الإيقاع أن جل الدارسين للشعر جروا على تقسيم الإيقاع الشعري أو الموسيقى الشعرية على قسمين : الإيقاع الخارجي وتنحصر مظاهره في (الوزن) المتمثل في البحور الشعرية، والقافية، والإيقاع الداخلي الذي تتمثل مظاهره بأشكال الجناس، وأنواع التكرارات، والتراكمات الصوتية، وغيرها مما يخرج عن حدود الوزن والقافية (الإيقاع الخارجي) [٧].

([1]) İsmail Çetişli: Matin Tahlillerine Giriş., Şiir١ , Baskı٣. Akçağ Yay, Ankara ٢٠٠٤, S٣١.

([٢])عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ــ عرض وتفسير ومقاربة، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط٣، ١٩٨٦ م. ص ٢٢١.

([٣]) د. محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية ، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م. ص٢١٦.

([٤]) محمد صابر عبيد، شعرية القصيدة العربية الحديثة ـ نماذج في التطبيق. ، غيوم للنشر ـ بغداد ، ٢٠٠٠ م. ص ١٥٢.

([٥]) د. محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ـ مصر ، ط١ ، ١٩٨٢ م. ص ٩٤، ٩٥.

([٦]) د.عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار ـ الزرقاء ، ط١، ١٩٨٥م، ص٥٠.

([٧]) د. عبد الراضى علي: والإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث منشور. ص١٤٧

ولدراسة الإيقاع في فن الشعر من الصعوبات التي تكتنفه ما ليس في غيره، وقد ترك البلاغيون القدماء إرثاً ضخماً من الدراسة في الكشف عن مظاهر الإيقاع في القول البليغ كما كانوا يصطلحون عليه، من ذلك قول قدامه: " وأحسن البلاغة الترصيع والسجع، واتساق البناء واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظٍ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظٍ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير اللفظ، وتكافؤ المعاني المقابلة، والتوازي، وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني"(١).

أهمية الموضوع:

تكمن أهمية الدراسة في أنها تتناول البنية الإيقاعية في ديوان "عثمان سروري" والتي تنوعت أشكالها وأنواعها في شكل إبداعي للشاعر جعله يتميز عن أقرانه من الشعراء إبان تلك الفترة الأدبية في الشعر الديواني العثماني، ولاسيما أن الشعراء العثمانيين كانوا يهتمون بجمالية النص الأدبي التي يغفلها العديد من الشعراء في العصر الحديث؛ إلا أن الشاعر سعى جاهدًا لأن يجمع بين الشعر القديم في شكله الجمالي ومحاكاة عصره في نظمه بالأسلوب المحلي.

وتكمن أهمية الموضوع فيما يأتي:

- **إظهار ما يتمتع به الأدب الديواني من شأن رفيع، ومكانة مرموقة بين الآداب الأخرى، فهو الأدب الأصيل الذي يمثل كيان المجتمع التركي العثماني، ولذلك كان لابد من دراسته، دراسة نقدية تحليلية، تكشف جوانب الإبداع فيه.**
- **أن الأدب التركي العثماني مازال بحاجة إلى إبراز خصائصه الكامنة، ومن وسائل إبرازه: دراسة أجناسه المختلفة دراسة علمية عميقة، ولاسيما جماليات هذه الأجناس، وأهمها البنية الإيقاعية.**
- **كشف النقاب عن أهم الشعراء البارزين المبدعين في الأدب التركي الديواني وخاصة عثمان سروري.**
- **الوقوف على جانب مهم في الدراسات النقدية الحديثة التي تهتم بدراسة الشكل والمضمون في الشعر الديواني العثماني.**
- **رصد أشكال البنية الإيقاعية وخاصة القافية ودورها في إثراء القصيدة والبيت من منظور نقدي حديث يظهر هذه البنية الإيقاعية وعناصرها الموسيقية التي تتجلى في أصالة مصدرها ودقة توظيفها فنيا وفكرياً.**

(١) قدامة بن جعفر(٣٣٧ هـ) : جواهر الألفاظ ، تحقيق : كمال مصطفى ، القاهرة ، ١٩٤٨ م ، ص ٣.

منهج الدراسة:

وقد انتهجت الدراسة المنهج التحليلي ومنهج العلوم الجمالية لما فيه من إيضاح للمعنى الجمالي الذي يتواجد في ديوان «عثمان سروري»، وهو المنهج الذي يهتم بالجمال الأدبي لما يحتويه العمل الأدبي من فلسفة جمالية في الديوان موضع الدراسة.

القافية وأثرها الدلالي والموسيقي(الإيقاعي) في ديوان "عثمان سروري[1]".

يوجد أكثر من تعريف للقافية، فمنهم من رأى أن القافية " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " ومنهم من رأى أن القافية تتمثل في " آخر كلمة في البيت " ومنهم من رأى أنها " الحرف الأخير من البيت "، ونظرنا في التعريفين الأول والثاني، فإن ثمة جامعاً مشتركاً بينهما، يتمثل في وجود تركيب من الصوامت والصوائت، أو الحروف والحركات، وعلى هذا فيمكن تعريف القافية بأنها " شيء مركب من حروف وحركات، تقرر جماع ما في البيت من حلاوة موسيقية [2]".

عني القدماء في دراستهم بأوزان الشعر، وحاولوا ربطها بدلالته، فكذلك عنوا بالقافية، وربطوها بدلالات الشعر، وحسبنا من ذلك قول أحد القدماء " إن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته "، فهذا يعني أن المعنى هو الذي يتطلب القافية، ولأهمية القافية عند القدماء، فقد استخدمت عندهم للدلالة على القصيدة، كما قال ابن رشيق : " ومنهم جعل القافية القصيدة كلها، وذلك اتساع ومجاز "، ولاشك في أن إطلاق لفظ الجزء على الكل يدل على أهمية ذلك الجزء[3].

ولو نظرنا بعمق إلى آراء القدماء في أهمية القافية، لوجدنا أن هناك أسباباً كامنة لذلك، ولعل منها دور القافية في الوجه الموسيقي الغنائي للشعر، إذ إنّ

---

(1) هو شاعر من الشعراء الأتراك الذين عاشوا خلال القرن الثامن عشر الميلادي الثاني عشر الهجري، والذي أشتهر وعرف كشاعر هجائي ومؤرخ عظيم في تلك الفترة، كما جاء أسمه في العديد من التذاكر وكتب التاريخ والأدب وفي معاجم الأعلام باسم (المؤرخ سروري)، ولد سروري في أضنه في٢٥ ربيع الأول عام (١٧٥٢م– ١٨١٤م)، ٢ شباط عام(١١٦٥-١٢٣٦هـ)، أما عن اسمه الحقيقي هو" الشريف عثمان سروري"، والده هو حافظ موسي افندي من أعيان أضنه ، وقد اطلق عليه لقب شريف نسبة الي اصوله التي تعود الى نسل النبي صلى الله عليه وسلم من ابناء سيدنا الحسن رضي الله عنه.

(2) د. صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ط٧ ، ١٩٨٧م. ص٢١٣.

(3) د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)،ص ١٩، ٣٧ـ ٤٠.

الشعر قد وجد في الأصل للغناء، أي للتلحين، واللحن فيه نقرات موسيقية، أو نغمات متكررة، كان من الضروري وجود مثل هذه النقرات في الشعر، وما هذه النقرات سوى القوافي المتكررة، فوجود القافية ضروري لوجود شعر دقيق في تكوينه الموسيقي "[١]، فالقافية لها وظيفتها الخاصة في التطريب، كإعادة أو ما يشبه الإعادة لأصوات معينة، ومن وظائفها ولاسيما في الشعر العربي القديم أنها تؤدي دور الضام لأبيات القصيدة، عندما تتحول أبياتها إلى وحدات مستقلة في دلالتها، بحيث يمكن إسقاط أحدها، وتقديم بعضها على بعض[٢]، وقيام(القافية) بدور الضام لأبيات القصيدة، يمكن أن تصنف وظيفة جمالية، على أساس أنها تشير إلى نهاية البيت الشعري، وربما نفهم مما تقدم من الوظائف أنها مجرد وظيفة صوتية، والحقيقة أن القافية ليست تشابهاً صوتياً مجرداً، بل هي بنية دلالية ذات علاقة ببناء القصيدة، ويجب على " الشاعر استثمارها وتوظيفها في خدمة المعنى، وإلاّ فلا لزوم لها على الإطلاق، لأنها ستغدو عبئاً على القصيدة تخفض من سموها الجمالي، ولعل القانون الأهم الناظم لموائمة القافية وجماليتها، والدال على انتظام آليتها وكما طواعيتها، هو : كلما أمعنت ألفاظ القافية بعداً عن الاضطرارية، كانت متمكنة في موضعها "[٣].

وتكمن وظيفة (القافية) دلالياً في كونها تضبط المعنى، وتحدده تحديداً كاملاً، وتشد البيت شداً وثيقاً بكيان القصيدة العام، ولولاها لكانت محلولة مفككة ـ كما تقدم ـ وهكذا فليست القافية هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت ودلالته هي التي تحدد القافية والقصيدة المبدعة تكون فيها القافية مشتركة اشتراكاً حيوياً في تشكيل دلالتها، بحيث تكون تلك القافية جزءاً حيوياً من بنى القصيدة وعناصرها، ولذلك فإنها ليست عنصراً تابعاً لشيء آخر، بل هي من حيث موقعها بين عناصر القصيدة صورة تتعاضد مع غيرها من العناصر، وتتآزر لإيجاد النص الشعري، ولذلك لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلاّ في علاقتها بالدلالة الشعرية للنص[٤]

وممّا له علاقة بالقافية (حرف الروي)،إذ قسم الدارسون (حروف الهجاء العربية) من حيث ورودها(حرف روي) على أربعة أقسام:

١. حروف تجيء رويا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك الحروف هي : الراء، واللام، والميم والنون والباء والدال والسين والعين.

---

(١) د. صفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية، مرجع سابق، ص ٢١٥.

(٢) د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي ـ عرض وتفسير ومقاربة، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٦ م. ص/ ٢٤٣.

(٣) مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف ، دار الحقائق بالتعاون مع المطبوعات الجامعية بالجزائر ، ط٣، ١٩٨٣م. ص/ ٢٦٣.

(٤) د. صفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية، مرجع سابق، ص٢٢١

٢. حروف متوسطة الشيوع، وتأتي بدرجة أقل من حروف القسم الأول، وهي : القاف والكاف، والهمزة والحاء والفاء والياء والجيم.
٣. حروف قليلة الشيوع، الضاد والطاء والهاء والتاء والصاد والثاء.
٤. حروف نادرة في مجيئها رويا، وهي: الذال والغين والخاء والسين والزاي والظاء [١]، وإذا انظرنا إلى حروف الروي عند عثمان سروري ، لرأينا أن أكثرها وروداً (الراء واللام والميم والدال) ، ثم يأتي بعدها بصورة أقل (الهمزة والدال والنون) ، وبنسبة أقل (الباء والجيم والقاف والهاء والياء) ، وأقل نسبة (الخاء ، العين ، الغين ، الفاء ، الكاف) إذ ورد كل منها لمرة واحدة فقط.

١.القافية العمودية:

يمثل النسق العمودي المحافظ الإطار العام للقصيدة الشعرية عند عثمان سروري، حيث نظم قصائده علي القافية العمودية التي تعتمد علي صفات وملامح في الشكل متمثلة في وحدة الإيقاع أو التمسك بقرار القافية الثابت، هذا باستثناء المخمسات والمسدسات.

وتؤدي القافية العمودية دوراً كبيراً في أشعار عثمان سروري، إذ تعمل علي ثبات الجرس الموسيقي وتدعيمه، وهذا يفرض نبرة خاصة تسيم القصائد وتميز الخطاب الشعري عند الشاعر، مما يقدم في النهاية ترقباً وتوقعاً لدي المتلقي، وهذا يأتي عندما يستمع لأبيات موسيقية ذات اتجاهاً خاصاً من الإيقاع.

فالإيقاع الموسيقي أو الصوتي داخل القافية العمودية ينظم قوة الانتباه لدي المتلقي، ويرسم لها فترات من الكمية المتساوية في الترتيب والزمن، وذلك بانتهاء التفعيلة في الشطر الثاني، وهو الحاجز الذي يحكم إغلاق السطر أو البيت الشعري واحداً بعد الأخر معتمداً علي قافية توثيق وحدة النغم واطراد هذه الوحدة وانتظامها من أول بيت في القصيدة إلي أخر بيت بالتزام الروي بحركة متساوية سواء كانت فتحة أم ضمة أم كسرة [٢]. وقد نلحظ ذلك جليًا في اشعار عثمان سروري والتي جاءت علي النحو التالي:

خسرو حاتم مناقب ايليوب سعى اكيد
خوش مبارك مدرسة يابدردي قيلسون حق سعيد
اخروى بيتن ايدوب معمور دنياده همان
تربه ابداع ايتدى اولسون اول شهك عمرى مديد
رتبه سى اول تربه نك اولدى مساوى عرش ايله
خوبتر بنيان عدن آساز هى طرح جديد

---

(١) مرجع سابق : موسيقى الشعر، وفن التقطيع الشعري والقافية، ص ٢٤٨
(٢) محمد السعدي فرهود : الاتجاهات الفنية في شعر "عبد الرحمن شكري" الطبعة الأولي، القاهرة، ١٣٨٨هـ - ١٩٦٩م، ص٧١

قيـــلدى روشـــن مدرســـة بنيـــاد خان عبدالحـــــميد
دولت واقبالني ايتسون جناب حق مزيد[١]

شاع في هذه الأبيات أجواء العمران والبناء والزينة ، وغلب عليها وصف المدرسة التي بناها السلطان عبد الحميد ، حيث وصف هيأة تلك المدرسة، لذلك عمد الشاعر إلى توظيف قواف عمقت الوصف ورسمت صورة المدرسة، ولذلك فقد استهل أبياته ببيت ذكر فيه لفظ المدرسة.

كما تتضمن هذه الأبيات وصف ومدح للسلطان عبد الحميد الأول وقد استخدم الشاعر التشبيهات والألفاظ التي ساعدته علي إتمام مدحه ووصف للسلطان بـ (خسرو، وحاتم)، والدعاء له بطول العمر والدوام والسعادة، وقد لعبت القافية دورا دلاليا في تأكيد تلك المدحية، وتعميق تلك المعاني، فقد وظف الكلمات التي تحمل القوافي (أكيد ، سعيد، مديد، جديد، مزيد) لتزيد من تلك المعاني وتعطي ذلك الجرس الموسيقى الذي وقع علي أذن السامع بموقع الحسن.

وثمة موضع أخر أتى فيه الشاعر بالقافية العمودية كما في قوله:

عبدالحميد خانكه صفاى طبيعتي
آيينه اسكندره ويرمش كدورتى
اسكندرك متانت سد سديد يني
گچمشدر استوارى[٢] بنيان سطوتي
نزهتسراى دولتنه ويردى حسن تام
يوسف لقا وزير پسنديده خصلتى
الحق سراى دهره سراسر ويروب نظام
تكميل خدمت ايلدى معمار همتى[٢]

في هذه الأبيات، يصف عثمان سروري السلطان عبد الحميد ويمدحه مظهراً قوته وصفاء طبعه الذي من شدته اخفي مرآة اسكندر وجعلها تظهر

---

(١) خسرو صاحب المناقب سعى بجد لبناء مدرسة طيبة مباركة فليجعله الحق سعيداً
فليكن بيته معمورا في الدنيا والآخرة فقد ابدع تربة فليكن عمر ذلك السلطان مديداً
فقد جعل رتبة تلك التربة مساوي للعرش جعلها طرح جديد كبنيان عدن احسن الجمال
جعل عبدالحميد خان بناء المدرسة منيراً فليزيد جناب الحق تعالى من عظمته وسعادته
- الديوان: قصائد،ص٩

(٢) صفاء طبع عبد الحميد خان أعطى الكدر لمرآة اسكندر
متانة بنيان سطوته أزالت متانة سد اسكندر السديد
أعطى الحسن التام لمنتزه سراى الدولة يوسف الجميل الوزير مقبول الخصال
والحق أنه اعطى النظام التام لسراى الدهر واكتملت الخدمة بهمة المعمارى
- الديوان: تواريخ، ص١١

بمظهر البؤس بجانبه، فقد بنى سد متين أقوى من سد اسكندر بقوة سطوته ، ففي جماله ملامح النبي يوسف ، فقد أعطاه الله الهمة في بناء قصر متكامل في النظام والجمال ، كان انتصاره السابع لفظ مسرة وبداية تقويم، فقد استطاع أن يجعل من التاريخ شطراً لأحد أبيات القصيدة.

وقد استطاع عثمان سروري في هذه الأبيات أن يهيئ للقارئ والمتلقي تلك الأحاسيس والمعاني عن طريق التوقع الإيقاعي للقافية بحرفها الثابت (الياء)، وذلك بالاطراد في وحدة النغم وانتظامها في القافية في الكلمات (كدورتى - سطوتي - خصلتي - وهمتي - مسرتي - جنتي - رفعتي - صفوتي)؛ مما يحدث عند المتلقي انسجام موسيقي يسير علي نسب توافقية تجري علي نظام متساوي خاص فيلذ السماع. ومن الملاحظ أن القافية يغلب عليها الأفعال العربية، حيث توافر الجرس الموسيقي والامتداد الحركي فيها. ونجد هذا النمط يتكرر أيضا في غزليات الشاعر حينما يقول:

حضرت فتحي فاضل كه خداى فتاح

قلمن قفل درمعني يه قيلمش مفتاح

فتح اقليم بيان ايلمك استرسه همان

تيغ بران زبان پسدر اكا نوع سلاح

مرغ طبعن نه قدر او كسم او جو رسم يريدر

علم فرس وعربى اولمش اكا ايكى جناح

شو قلندردى براز طبع شريفن سخنم

صانه سن جامع نور ايچره اصلدى مصباح[1]

في هذه الابيات يتغنى عثمان سروري بوصف احد رجالات الدوله العثمانية في عصره وهو (فتحي فاضل) ، حيث يمتحده بأوصاف ارباب السيف والقلم ، مستخدما في ذلك الكلمات العربية في نهاية كل شطر، ويأتي دور (القافية) ، ليعمق تلك الدلالة لذا أستطاع الشاعر من الناحية الموسيقية أن يهيئ للمتلقي التوقع لإيقاع القافية بحرفيها (الألف والحاء) وذلك من خلال اطراد وحدة النغم وانتظامها في القافية، في الكلمات (فتاح - مفتاح - سلاح - جناح - مصباح)، ونتيجة لهذا الانتظام الإيقاعي الموسيقي في وحدة النغم تلذذت الأسماع. ومما يلحظ على تلك القوافي تكرار بعضها ، نوعاً من التجانس الصوتي بين بعضها ومما يلحظ أيضاً على هذه القوافي ملاءمتها لدلالات القصيدة التي انبت على عدة لوحات دلالية ، تشكلت من مجموعها اللوحة الكلية.

---

(1) حضرت فتحي كامل الذي جعل الله قلمه مفتاح قفل در المعنى
اذا اراد ان يفتح اقليم البيان في الحال فإن له سلاح لسان سيف قاطع
لائق إن مدحت وأثنيت طائر طبعه اصبح علم العرب والفرس جناحان له
كلامي قيلي في وصف طبعه الشريف تظن أنه مصباح مقلق داخل جامع النور
- الديوان: غزليات،ص٧

٣ .القافية المزدوجة:

في هذا النمط الحر من أنماط القافية تتنوع القافية والروي في القصيدة الواحدة، حيث أنها تقف موقفاً وسطاً بين الشعر العمودي من الالتزام بالروي، والشعر المرسل من عدم وجود أي التزام بروي. ولعل هذا النمط يمثل بوادر المراحل التي تفردت فيها القصيدة الحديثة على التزام القافية وذلك للهرب من الإيقاع المتكرر، كما أنها تؤدي دوراً كبيراً إذ تقضي على ما قد يصاب به المتلقي من ملل ناتج عن رتابة السمع للصوت الواحد. ولزيادة المساحة الإبداعية لدى الشاعر. ولعل سبب اتخاذ الشعراء للشعر المقطعي (المزدوج، المسمط، الموشح، المربع، المخمس ... إلخ) هو اتخاذ موقفاً وسطاً ما بين التحرر الكامل، والانضباط للقانون الصارم في التقفية هو ما جعله أكثر قابلية عند كثير من النقاد [١]

ويمكن إظهار شكل القافية في هذه الأشعار في ذلك المثال الذي هو عبارة عن قصيدة تاريخية في مدح السلطان سليم بعنوان (تاريخ من أجل فتح العريش ضمن مدح السلطان سليم) على النحو التالي:

قاهره اقليمنه گلمشدى افرنج لعين
قيلدى سرحد رهكذر ده بولدى برحصن حصين
فتح اولندى شمدى يازدم ايكى تاريخ متين
بادشاهم مزده كيم آلدى عريشي اهل دين
كسدى اعدانك امانن بو جهاد بهترين
آتشى اوزره صاجوب آتش اوجاقلى غازيان
كافره حصنى جحيم اندر جحيم ايتدى همان
خلق ايدر هر آن ايكي تاريخمى درزبان
حق اولوب ياور عريشي آلدى سلطان جهان
جان اعدا ياندى يزدان ايلدى دوزخ رهين
زير وبالاده مكر سويلندى عدل وداد شاه
كيم اينوب اردوسنه ايتدى سروش امداد شاه
چوق آكلسون ايكي تاريخمده قيلدم بادشاه
ايليه الله سعيد آلدى عريشى بادشاه
ايتدى كفارى هلاك ارباب دين اولدى امين [٢]

---

(١) العقاد: دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، بيروت، صيدا، المكتبة العصرية، ص ٤٢ .

(٢) جاء الفرنجة الملاعين إلى اقليم القاهرة وعبروا الحدود ولكن وجدها حصن حصين
وقد فتحت والآن كتبت لها تاريخين بشر سلطاني بأن أهل الدين أخذوا العريش

استطاع الشاعر في هذا التأريخ أن يتخلص من قيد القافية الموحدة فلم يلتزم عثمان سروري بالقافية إلا في أبسط الحدود بين الصدر والعجز .

شاع في هذه الأبيات أجواء القتال ومدى قوة وفطنة السلطان سليم وفهمه لحقد الفرنجة ومكائدهم ، وغلب عليها وصف القتال ، ولاسيما (القلاع والحصون) ، حيث وصف هيأة تلك الحصون ، وجسد حدورها في القتال ، ولذلك عمد الشاعر إلى توظيف قواف عمقت أجواء الحرب التي هدد فيها العثمانيين الفرنجة الصليبين، ورسمت صور الفرسان المسلمين التي تمرست على القتال ، واعتادت أجواء الإغارة، ولذلك فقد استهل أبياته ببيت تهديد للخصم ، ونلحظ أن قافيته (حصين) اتسقت مع مضمون البيت ، فحصين " تعني القوة والصلابة لحصون القاهرة ، فلما كانت دلالة البيت مبنية على علي وصف الحرب والقتال الذي دار بين العثمانيين والفرنجة الصليبيين ،حسن أن يأتي بـ (بالحصن الحصين ، وأهل الدين، افرنج لعين، جهاد بهترين) لتنسجم مع دلالة الإخبار، واحتمالية صدقية المعركة في سياق هذه الأشعار، حيث فيها زيادة في تعميق أجواء الرهبة التي قصد عثمان سروري تأكيدها وتجسيدها في أبيات القصيدة، ولذلك كانت قوافيه مجسدة لتلك الدلالات، ثم تأتي القوافي التي تجسد مراسلة تلك الحرب ، واعتيادها أجواء المعركة (حصين/ متين / لعين / غازيان).

من الملاحظ أن كل اربعة ابيات شكلوا قافية منفردة عن الأبيات التي جاءت بعدها، وإذا فحصنا تلك القوافي من حيث علاقتها مع بعضها ،(لعين/ حصين/متين/ دين) ، (همان/جهان/ غازيان/ درزبان)، (شاه / بادشاه)، (بهترين/ رهين/ امين) لوجدنا نوعاً من العلاقة بين بعضها، فثمة نوع من التجانس، وهذه التجانسات والتقابلات أعطت بعداً إيقاعياً ، تآزر مع مظاهر الإيقاع الأخرى لرسم الصورة الإيقاعية للقصيدة بكاملها.

٣- القافية الدورية:-

وهذا النوع من القافية الدورية المقطعية يعد ظاهرة في شعر عثمان سروري ، حيث اتضح ذلك جليا في المربع والمخمس والمسدس، وتعد هذه الأشكال من أنواع القافية الدورية المقطعية. في هذا النمط الحر من أنماط القافية تتنوع القافية والروي في القصيدة الواحدة، حيث أنها تقف موقفاً وسطاً بين

هذا الجهاد العظيم قطع أمان الأعداء

وانتشرت فرق الغزاة وجعلوا نارا على نار وفي الحال صار حصن الكفار جحيم فوق جحيم

وصار الخلق يرددون تاريخيا في كل آن فالحق أعان سلطان الدنيا وأخذ العريش

احترقت روح الأعداء وجعلها الحق رهين جهنم

وإن قلت في الأعلى والأسفل عدل وداد السلطان كان أمداد السلطان ملائكة نزلت على جيشه

فلتعى جيداً أني ذكرت السلطان في تاريخيا فليجعله الله سعيداً فقد أخذ السلطان العريش

وقد أهلك ارباب ادين الكفار آميين

- الديوان: قصائد، ص ١٧

الشعر العمودي من الالتزام بالروي، والشعر المرسل من عدم وجود أي التزام بروي. ولعل هذا النمط يمثل بوادر المراحل التي تفردت فيها القصيدة الحديثة على التزام القافية وذلك للهرب من الإيقاع المتكرر، كما أنها تؤدي دوراً كبيراً إذ تقضي على ما قد يصاب به المتلقي من ملل ناتج عن رتابة السمع للصوت الواحد. ولزيادة المساحة الإبداعية لدى الشاعر. ولعل سبب اتخاذ الشعراء للشعر المقطعي (المزدوج، المسمط، الموشح ، المربع، المخمس ... إلخ) هو اتخاذ موقفاً وسطاً ما بين التحرر الكامل، والانضباط للقانون الصارم في التقفية هو ما جعله أكثر قابلية عند كثير من النقاد [١] وهذا النوع من القافية الدورية المقطعية يعد ظاهرة أسلوبية واضحة في شعر عثمان سروري.

ولعثمان سروري الكثير من النماذج التي جاء فيها بالقافية الدورية المقطعية، وهذا النمط من أنماط القافية التي في الغالب تنحو نحو الغنائية .كما في قوله:

ايلرم ارباب لطفه شمدى الامان
ايلسونلر داغى ديرينه داغى ديرينه همت الامان
قوة القلب اولمسه اميد شفقت الامان
عرضحاله بويله ايتمزدم جسارت الامان
اولمشكين عرصهء صبر وسكونده بهلوان
احتياج ايتدى بنى طوردقجه بيتاب وتوان
الامان والامان والامان والامان
الامان اى زمرهء ارباب مكنت الامان
كرجه اسلامبولده جوق طالب امداد وار
هر بريجون يوقالدم منزل معين زاد وار
حاصلي محتاج يوقدر بندهء ناشاد وار
قيلمق الزمدر بكا لطف وعنايت الامان
آتش غيرت اوللدن دهرده افروخته
ايلمشدر بن غريب دردمندى سوخته
باز قيلدم ديدهء اميدى ايتمم دوخته
انتظارم واردر ايتسونلر مروت الامان[٢]

---

(١) العقاد: دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، بيروت، صيدا، المكتبة العصرية،١٩٨٠م، ص ٤٢ .

(٢) الآن طلبت من أرباب اللطف منة الأمان فلتكن على قول الداعي همة الأمان
وإن لم يكن أمل قوة القلب شفقة الأمان لم أكن هكذا لعرض الحال جسارة الأمان
بينما كان جسورا في عرصة الصبر والسكون احتاجني عندما توقف بلا حول ولا قوة

ما يمكن ملاحظته في هذه القصيدة هو الصياغة والشكل فقد اتجه الشاعر إلى التحرر من القافية حتى يستطيع أن ينفس عما بصدره دون حائل يكتم أنفاسه أو يمنعه من انطلاقة في التعبير في حرية ورحابة، فضلاً على أن هذه القافية أضافت إلى موسيقى التفعيلات موسيقى جديدة. وقد أتى الشاعر بكلمة (الامـان) مكررا لها في اغلب أبيات القصيدة ليجعل منها المكمل الأساسي للقاعدة الموسيقية داخل القصيدة حيث استطاع الشاعر أن يخلق من هذا المصراع جرساً موسيقياً يكمل به القاعدة الموسيقية

وهنا يسيطر على الشاعر الشعور بضعف الحال والشكوى وعرض الحال، وطلب الأمان والشفقة من سيده فحاله مشتت ومضطرب، فهو مثل البلبل مع الوردة، فبكائه وأنينه ونواحه ليلاً ونهاراً يرجو من حبيبه الود والرحمة وعدم الجور والجفاء.

ولهذا وجدنا الشاعر يوظف قوافيه منسجمة مع تلك المعاني التي تدور حولها الشكوى وعرض الحال ، إذ جاءت لفظة (الأمان) حاوية جميع دلالات الشفقه والغفران التي تضمنتها الأبيات ، حيث جاءت مجملة فيه ، ثم أخذ في تفصيلها ، فالممدوح متمتع بخير الخصال في كل الأوقات ، منها وقت الجدب ، وجاءت القافيتان (بيتاب وتوان، الامان، معين زادوار)،والتي بمعنى(القوة، الأمان ، المعين على العيش) (لتعمق تلك الدلالة ، ولتحتويها.

ومن خلال النماذج السابقة ظهرت صفات القافية المبدعة التي تكون جزءاً حيوياً من بناء القصيدة العام ،بحيث إن الدلالة الشعرية هي التي تولدها، وتجتلبها، وقد أسهمت إسهاماً حيوياً في إخراج القصيدة، وإبداعها ، وقد ظهر من خلالها عبقرية عثمان سروري في بناء قصائده ، إذ لم تعد القافية مجرد منسق إيقاعي صوتي بحت ، بل إنها ـ كما مر ـ وحدة دلالية ، وجزء حيوي في هيكل القصيدة ، ودلالاتها.

٤- الرديف:

هي الكلمة أو الحرف الذي يتردد بعد القافية[١]. هو تكرار كلمة أو عبارة بعينها في أخر الأبيات حيث تكون الكلمة التي قبلها هي القافية [٢]. وهو التعبير

الامان والامان و الامان والامان — الامان يا زمرة ارباب القوة الامان
وان يكن طلاب الدعم في استانبول كثيرين — فتشت منزلاً فوجدت معين زاد لكل واحد
والحاصل لا يوجد محتاج ولا عبد حزين — وأصبح الزاما عليّ لطف وعناية الأمان
منذ الأزل ونار الغيرة مشتعلة في الكون — وأنا الغريب المحزون قد أحرقتني
عزمت السفر لتحصيل العلم فوقعت بالغربة — وبقيت في استانبول غريباً بلا مأوى

- الديوان: قصائد، ص٥٤

(1)TahirÜl mevlvi, Edbiyat Lügatıö, lStanbul,1994, S. 122.

(٢) إسعاد عبد الهادي قنديل : فنون الشعر الفارسي، ط١، القاهرة ١٩٧٥م ، ص٣٤٢.

الذي يستخدم بخصوص الشيء الزيادة عن الواحد؛ أو الذي يتكرر عقب الروي في نهاية المصاريع، وممكن أن يشمل علي كلمة أو حرف[١]

ويميل أكثر شعراء الأتراك للرديف في أشعارهم، وكان عثمان سروري واحداً من هؤلاء الشعراء الذين يميلون لاستخدام الرديف في أشعارهم، فقد جاء الرديف في ديوان عثمان سروري بغزارة سواءً كان بالكلمة أو أكثر أو بالحرف. ومثال ذلك عند عثمان سروري قوله:

خفية مصره كلن طائفة ملعوندن

كوش ايدوب طعنت ظاهره يي شاه انام

روح جدين قيلوب احيا بتون ايتدى ممنون

اول بهين سلسله طاهره يي شاه انام

كافرى طقمق ايجون زير زمين قهره

قابلدى عسكرايله ساهره يي شاه انام

مظهر نصرت اولوب ايليه دائم افزون

رونق سلطنة باهره يي شاه انام

نقش تاريخلر ايجون نوله ايتسه تجهيز

بكر فكر ديديكيم ماهره يي شاه انام

قلعه مصرى كشاد ايلدى سلطان سليم

دشمنى يكدي آلوب قاهره يي شاه انام[٢]

جاء الرديف هنا في هذه القصيدة في أكثر من كلمة (يي شام انام) والتي تكررت في كل ابيات القصيدة، فقد استطاع الشاعر أن يجعل من تلك الرديف مقطعا يشبه النقرات، والنقرات: هي المصراع الذي يتكرر في الشرقيات (الأغاني) [٣]. وتعتبر النقرات واحدة من وحدات الجرس الموسيقي داخل القصيدة الغنائية، وأنه تعتبر من العناصر المؤثرة في التكرار الصوتي وأثره الدلالي داخل القصيدة الغنائية. من الملاحظ أن الرديف هنا جاء متخذاً مساحة من المصراع الثاني لكل بيت؛ حيث جاء الرديف في أكثر من كلمة، وهي (يي -

---

([1])Mehmet Zaki Pakalain; Osmanli Tarih Deyimleri ve Terimleri, Sölüğü, Istanbul, 1993 , S.21

([٢]) جاء إلى مصر خفية طائفة من الملاعين
احيا الجميع فأصبحت روح جده ممنونة
لكي يجعل الكفار في باطن الأرض
ليكن مظهراً للنصرة دائماً وأبدا
وإن يكن أبدعت لنظم التواريخ
لقد فتح السلطان سليم قلعة مصر
- الديوان: تواريخ ص٣٢

وقد سمع سلطان الأنام الطعنة الظاهرة
ذلك الرفيع النسب الطاهر سلطان الأنام
أضاء سلطان الأنام وجه الأرض بجنده
وليكن رونق السلطنة الظاهرة سلطان الأنام
فإن بكر أفكاري قالت الماهرة سلطان الأنام
وهزم الأعداء واستولى على القاهرة سلطان الأنام

([٣]) Tahir Ülmevlevı: a. g. e., S.116

شام ـ نام) وتعتبر هذه براعة من الشاعر حيث زاد بها النغمة الموسيقية التي تبدأ من القافية حتي نهاية الرديف.

وقد أتى الشاعر ايضا بالرديف في مواضع كثيرة اخرى ولكن بشكل مختلف حيث جاء الروي في كلمة واحدة. كما في قوله:

شرفله نائلى باشا حفيدى اولدى ملاسي
تفوق ايلدى افلاكه راضيء أبوايوب
اميد اولدركه حكمندن اهاليسي اوله خشنود
مناصبدن بو زيرا اولدى راضيء ابوايوب
قدوميدر او شهره نعمت عظمى كه دورنده
يمزلر غم فقيران رياضيء ابوايوب([1])

اذا نظرنا الي تلك الأبيات التي وصف فيها الشاعر روضة الصحابي الجليل ابو أيوب الأنصاري نجد أن الشاعر جاء بلفظة (أبي أيوب) لتكون رديفًا لكل بيت في هذه الأبيات حتى نهاية القصيدة، وهذا الرديف زاد من المدلول اللغوي والموضوعي والبديعي والموسيقي، فالناظر للقصيدة من أول وهلة يعرف انها تتحدث عن مقام أبي أيوب، كما استطاع الشاعر ايضا أن يزيد من الموسيقي الموجوده في البيت بتكرار لفظة أبي أيوب والتي كانت بمثابة الكوبليه في كل البيت مما جعل لها تأثيراً كبيراً على السامع والقارئ. وقد يأتي الرديف في شكل حرف او أكثر ، مثال ذلك في قوله:

رشد وكياست ايله مقام رياستي ايتدى مشرف ارشد اهل قلم ينه
اول نامداش قبه نشين رسالتك اسمى اولندى نامهء جاهه رقم ينه
قيلدى او سرفزا رجال ملك خصال ميدان اشتهارده رفع علم ينه([2])

كما هو واضح فإن الرديف قد جاء في حروف الإضافة وحرف الجر (ينــه) (الياء ، النون ، الهاء) حيث تكرر هذا المقطع وتلك الحروف في كل أبيات القصيدة، وهذا ما زاد من الجرس الموسيقي للقصيدة. كما نلاحظ ـ في هذا المقطع الشعريّ ـ أن هناك علاقات إيقاعية من نوع جديد، باتت تنشأ بين الشطر الشعريّ والآخر، لا يعتمد فقط على الانسجام العروضيّ، وإنما يعتمد على الازدواج الإيقاعيّ في حروف القافية: "قلم ، وقم، وعلم"، بين حروف (الياء ،

([1]) بالشرف نال الباشا حفيد ملا — رضى أبو أيوب وتفوق على الأفلاك
والأمل أن يكون الأهالي راضون عن حكمه — هذا لأن ابو ايوب كان راضي عن المناصب
قدومه نعمة عظمى لتلك المدينة — غم الفقراء انهم لا يأكلون في داخل رياض أبو ايوب
- الديوان: تواريخ، ص ١١٣

([2]) بالرشد والكياسة اشرف — اهل القلم ثانية على مقام الرياسة
ذلك الملقب بمسند قبة الرسالة — حررت اسم رسالته على كتاب الحياة
هو أفضل الرجال مالك الخصال — رفع العلم في ميدان الشهرة
- الديوان: تواريخ، ص١٢٤

النون ، الهاء) ومن هنا يمكن القول: إنّ البناء الصوتيّ في حروف القافية عند عثمان سروري ليس شكلاً متوالياً ثابتاً، وإنما شكلاً مزدوجاً يولّد نغمات إيقاعية مزدوجة، تتضافر فيما بينها مشكّلة سمفونية إيقاعية تموج بالتفاعل والانفصام تارة وبالتنسيق والانسجام تارة أخرى. وهذا الازدواج الإيقاعيّ يمدّ القصيدة بالتناغم، ويحقّق لها قدراً كبيراً من الشعرية.

٥- الـــــــروي:

هو الحرف الأخير من القافية، والحرف الصحيح أخر البيت، ويكون إما ساكنا أو متحركا، والروي وحده اقل ما تتألف من القافية، ويعد بمثابة الخاتمة الصوتية والدلالية للبيت الشعري[١]. ولأهميته في القافية كانت تنسب القصيدة لصاحبها برويها فيقال القصيدة البائية أو السينية أو النونية .....الخ.

ويرى النقاد إن هناك حروف تصلح للروي فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم، سهلة المنوال ، وبخاصةً إذا كانت القافية مقيدة من ذلك، الهمزة والباء والدال والراء والعين واللام والياء، بخلاف التاء والثاء والذال والشين والضاد والغين، فإنها ثقيلة غريبة الكلمات، فكان اختيار الروى من مقاييس الشعر الدقيقة[٢].

لذلك فإن قدرة الشاعر على أن يجعل الروى تستسيغه الأذن وتطرب له رهن بقدرة الشاعر الفنية ، وقدرته علي توزيع موسيقاه الداخلية، المساهمة في الموسيقى العامة في القصيدة، في النظم لسهولة إيجاد كلمات في بعض الروى كالباء والميم والهمزة والراء أكثر من بعض أنواع الروى الأخرى كالثاء والضاد والخاء والظاء، مما يجعلهم ينظمون عددا كبيرا من الأبيات بكل راحة. وقد جاءت النماذج الدالة علي ذلك عديدة في ديوان عثمان سروري ومنها قوله:

طرز دلجو ايله ساحلكهن ايتدى تكميل

بنت عم شه قلزم شيم عاليشان

باخصوص ايلدى برقصر زراندود يابوب

مقدم بادشه عالمه مخصوص مكان

رسم مجموعه يه بكزر كه ملوكى قطعه

اولسه اجزاى زر افشانى عجبمى الوان[٣]

([1]) Tahir Ülmevlevı: a. g. e., S. 124

([٢]) محمد الشايب: أصول النقد الأدبي ، ط٨ ، القاهرة ١٩٧٣م، ص٣٢٥، ٣٢٦

([٣]) أكملت بالطرز الجميل مكان الساحل — أبنة عم الملك بحر الشيم عالي الشيم
وبالخصوص فقد شيدت قصراً مذهباً — وصار مكاناً خاصاً مقدماً لملك العالم
هل عجب إذا لونت جوانبه بالذهب — قطعة ملوكية كرسم المجموعة الشمسية
- الديوان: تواريخ ، ص٤٩

في هذه اللوحة رسم الشاعر لقصر (اسما سلطان) صورة فاضت بمعاني الصلابة والجمال والزينة، فضلاً عن معنى العظمة والملوكية التي اتسم بها ذلك القصر المشيد ، ومن دلالات الصلابة والجمال والزينة (عاليشان ، طرز دلجو ، زراندود ، عجبمى الوان ، زرافشانى) ، ورقد اتي أتى بقواف منسجمة في دلالتها مع تلك الصفات ، منها (عاليشان ، مكان ، الوان) ، وقد جاء الروى متشكلا من حرف (النون) ليكون متناسب ومنسجم في سياقه الخاص، ومع دلالة القصيده العامة.

وكذلك قوله في (تاريخ جلوس سلطان محمود زاد الله عدله وعمره ما تعاقبت الأيام والليالي)

تاجدار اولدى جلوس ايلدى سلطان محمود
دوشنوب مسند اورنك زراندوده حرير
ظلمت غمله جهان دونمش ايكن زندانه
برتو افسرى جشم فلكى ايتديكي قرير
كورونش شويله كيم اول پرتو روز افزوندن
بالضـــــــرور اولسه كرك ديدهء اعداسى ضـــــــرير
خـــــامه سي خـــــط همايوننا يد كـــــن امـــــــلا
حرزجـــان اولديغن اسمـــايدر اول شاهه صـــــرير
اى ســــروري يازيلـــــــور تخـــتنه بـــو تاريـــــخك
شـــــــاه محمود جهانبـــانه مقـــام اولـدى ســــــــرير[1]

جاء الشاعر بالروي في هذه الأبيات علي حرف (الراء)، كما كان لحرف الراء جرسا موسيقيا متناسقا مع حرف الراء الذي يشكل الحرف الثاني من الكلمة التي تحمل الروي، حيث زاد التكرار الحرفي من التناغم الموسيقي الموجود داخل القصيدة، وقد تشكل حرف الروي من الحرف الأخير من تلك الكلمات (حرير ـ قرير ـ ضرير ـ صرير ـ سرير)، مما كان له تأثيرا بالحسن علي البنية الدلالية للنص، وقد استطاع عثمان سروري أن يختار اللفظة المستقرة المتناسبة مع باقي البيت الشعري فجاء الروى مستقرا غير قلق لا ينكره مكانه فكانت ذات صلة بما قبلها من كلمات.

٦.التصريع:

(1) فرش الحرير على مسند العرش المذهب — توج السلطان محمود وجلس على العرش
بينما عادت الدنيا بظلمة الغم إلى السجن — وقر الضياء المنشور عين الفلك
هكذا هو ساطع بزيادة عن ضوء النهار — بالضروري لازم ليعمى عين الأعداء
عندما يكتب قلم الخط الهمايوني — فإن الصرير يطلسم اسماً لذلك الملك
فقد أصبح المقام سريرا لمحمود ملك العالم — اكتب يا سروري هذا التاريخ على عرشه
- الديوان: تواريخ ، ص٥١

يعد التصريع من سمات الشعر المميزة له عن النثر، ويميل الشعراء للتصريع لأنه بنية الشعر، فيه يخرج عن مذهب النثر ويدخل في باب الشعر، وهو يعد من الموسيقي الداخلية الواضحة ذات القيمة الموسيقية العالية التأثير، والتي يعتمد عليها الشاعر في كل من الشكل والدلالة، فهو ظاهرة إيقاعية صوتية، ودلالية في الوقت نفسه، ذلك بما يحدثه بتوقع المتلقي للقافية الأخيرة أو بمعني آخر يفيد المتلقي بإيقاع البيت قبل تمامه (١).

فجرس القافية الوسطي في التصريع إلي جانب جرس القافية الأخيرة في حرف الروي الممثل للصورة الموسيقية المسماة بالتصريع، ومن ثم فإن الوقوف في أخر تفعيلة لكل شطر ينتج عنه، أولاً تقسيم موسيقي شكلي للكلام، وثانياً تقسيم الكلام إلي جملتين متكافئتين (٢).

وللقافية قيمة دلالية من خلال استخدام الشاعر للتصريع في المطالع، فذلك يعد تمهيداً على مقصد الشاعر بما يأتي به من تمهيد موسيقي يجل المتلقي مشتاقاً لأن يستمع إلى باقي القصيدة، كما أن التصريع يعد القاعدة الأساسية في بناء القصيدة المتمثلة في المطلع، كما يمثل لوناً من ألوان التماسك النصي الإيقاعي الذي يتم بالتكرار الصوتي (٣).

وقد وظف عثمان سروري أسلوب التكرار في مواضع كثيرة من قصائده، وبشكل ملفت للنظر، وأدى هذا الأسلوب وظائف دلالية فضلاً عن دوره في إظهار إيقاع القصيدة، ولا يستطيع الدارس الأسلوبي الفصل بين دوره الدلالي ودوره الإيقاعي، كما يلمح تداخلاً كبيراً بين مستويات التكرار، ابتداءً من مستوى الصوت المفرد ثم مستوى المفردة سواء أكانت اسماً أم فعلاً، وأخيراً مستوى الأساليب، حيث استطاع عثمان سروري أن يزاوج بينها بشكل مبدع كما سنرى.

وبتتبع هذه الظاهرة، يلحظ أثرها الدلالي عند عثمان سروري وذلك من خلال استخدامها في مطالع القصائد. كما في قوله:

او مر باي وكدا سندن عنايت يارسول الله

كه سنسن شاه اورنك رسالت يارسول الله(٤)

أتى سروري بالتصريع هنا في تكرار اكثر من كلمة، مثل (عنايت)،و(رسالت) وكذلك جاء به في تركيب (يارسول الله) فقد تكررت الكلمات موزعة علي شطرى

---

(١) شرف الدين حسين محمد الطيبي: التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، تحقيق وتقديم هادي عطية الهلالي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٥م، ص٢٠

(٢) سلمي الخضراء الجيوشي: بنية القصيدة العربية عبر القرون، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد٩٨، نوفمبر ١٩٩٦، ص٢٠

(٣) حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية إلي العلوم العربي، ج٢، حققه عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢،ص٩٢.

(٤) الغني والفقير يطلب منك العناية يارسول الله ..فأنت المعنى برسالة ملك الكون يا رسول الله - الديوان قصائد : ص١

البيت مما اعطي لمطلع القصيدة جرس موسيقي وتفعيله إيقاعية تؤثر علي أذن السامع تأثيرا جميلاً حيث جاء التصريع بين كلمات وليست فقط حروف، وما زاد التجرس الموسيقي جمالاً أنه أتى بالتصريع بين كلمات عربية فقد جاءت الكلمات العربية بمعني اكثر صدقا ووضوحا بينت غرض الشاعر من استخدام الكلمات وهو طلب الشفاعة والتوسل برسول الله(صلى الله عليه وسلم). وكذلك جاء التصريع في قوله:

تختي تشريف ايتدى شاه تاجدار بختي بولسون مسعدتله اشتهار [١]

جاء هنا التصريع بين صدر البيت وجزعه، حيث تكرر التصريع بين اربعة كلمات جاءت متواليه بين شطري البيت، حيث جاء التصريع الأول بين كلمتي (تختي، وبختي)، وكذلك مع نهاية الشطرين بين (تاجدار واشتهار) وكل ذلك خلق جوا من الموسيقى الداخلية والخارجية للبيت، واوقع على اذن السامع ايقاعا عاليا من الموسيقى الشعرية، فقد استطاع الشاعر ان يزاوج التكرار بين الكلمات العربية والتركية بشكل رائع فيه إبداع ومهارة من الشاعر، حيث جعل السامع للإيقاع الموسيقى لا يلتفت لاختلاف اللغة إنما جعل اهتمام السامع للإيقاع الموسيقي الواقع علي أذنه. وكذلك نجد الشاعر قد اتي بالتصريع في مواضع اخرى مثل قوله:

آلتي ييلدركه عنادايتدي قرال موسقو يدي اقليمده سويلندى جدال موسقو[٢]

أتى الشاعر في هذا البيت بتصريع واسع حيث استطاع ان يجعل من كامل شطري البيت تصريع للأخر، فقد نجد أن كل كلمه في الشطر الأول شكلت تكرارا وتصريعا مع كل كلمة في الشطر الثاني؛ فنجد التكرار والتصريع بين (آلتي،و يدي)، (ييلدركه ، واقليمده)، (عنايتدى، و سويلندى)، (قرال موسقو، وجدال موسقو)،وهذا يمكن أن نسميه تصريع داخلي مما يزيد النغم تكثيفاً ويزيد مصادر الإيقاع تنوعا فقد، خلق داخل البيت سنفونية موسيقية وقعت علي أذن السامع بطرب كبير، حيث تتابعت التفعيلات الموسيقية و وكأنها سلم موسيقي جعل من المتلقي يطرب لسماع تلك المقامات الموسيقية داخل البيت الواحد، فقد استطاع الشاعر ان يجانس بين الكلمات ويمازج بينها في شكل إبداعي، كما جعل من شطري البيت فلقتين متساويتين في عدد الكلمات والأوزان والتجنيسات والتصريعات، مما أضفى صبغة جمالية على البيت الشعري.

وإن كانت ظاهرة التصريع تشيع في مطالع القصائد التركية والفارسية، فإن الجديد عند عثمان سروري هو أنه لا يكتفى بتصريع الداخلي أي داخل القصيدة

---

(١) شرفت العرش أيها الملك المتوج ..... فليكن حظه مقرون بالسعادة

- الديوان: قصائد : ص٤

(٢)ست سنوات قد كان حاكم موسكو معانداً

فكانت الحرب والغوغاء مع موسكو في الأقاليم السبعة

- الديوان: قصائد : ص٤

ولعل السبب في ذلك أنه استخدمه استخداماً موسيقياً، فهو يلجأ إلى هذا التصريع داخل القصيدة لإدخال التنويع على الجو الموسيقي الذي ران على سمع المتلقي وحواسه

هكذا نجد أن للقافية والنقرات والرديف والروي قيمة دلالية وموسيقية عالية في مقطع البيت، وإن كانت القافية والرديف والنقرات تنتمي من الوهلة الأولي إلي المستوي الصوتي الموسيقي، إلا أن لكل منهم طريق لا يتوقف فقط عند طبيعتهم الصوتية بل أنهم اقترنوا بالمستوي الدلالي، ومن ثم تضافر المستويان الصوتي والدلالي معاً ليؤثرا علي بنية التركيب للقصيدة. فمثلاً نجد أن تردد الصوت والمعني في النقرات أكثر واقعية وتأثيراً من كل المحاولات الصوتية الانعزالية من الناحية الصوتية والدلالية.

فقد جاءت القافية والنقرات والرديف والروي, والتصريع بشكل واضح في أشعار عثمان سروري، حيث أرتبط كل منهما بالأخر في الكثير من المواضع ، كما أرتبط كل منهما بسائر كلمات البيت فبدون هذه العلاقة لن يتأتى لنا معرفة جماليات القافية والنقرات والرديف والروي وموقعها من الأبيات باعتبارها تتويجاً صوتياً ودلالياً، فقد أستطاع عثمان سروري أن يختار اللفظة اختيارا مناسباً؛ فكلما كانت القافية التي في تلك اللفظة نابعة من مضمون التجربة الشعرية لدي الشاعر ومستقرة في موضعها غير منفرة كان التأثير الموسيقي والدلالي لها أوضح وأجمل، لأن القافية أو النقرات لا يمكن زحزحتها من مكانها أو عن تركيبها في نسيج البيت، حتى لا يحدث اضطرابا شديداً في القصيدة وهو اضطراب وحدة نسيج البيت الشعري وتلاحمه مع باقي أبيات النسيج الشعري، وقد نجح عثمان سروري في الحفاظ علي هذا النسيج الشعري للبيت والقصيدة في أحيان كثيرة إلا أنه أخفق في بعض المواضع، وهذا الإخفاق شيء وارد، فلكل شيء ما تم نقصانه.

الخـــاتمة

كما هو واضح من العرض السابق أن الدراسة تناولت الإيقاع الموسيقي ودوره الدلالي في البناء الشعري داخل ديوان عثمان سروري، فقد ظهر إبداع عثمان سروري في بناء إيقاع القصيدة الكلي من خلال استثمار عدة عناصر، إلا أن ما لفت النظر بحق هو أسلوبه في اختيار قوافيه، تلك القوافي جاءت منسجمة مع دلالات القصيدة، ومتزاوجة معها، فكانت الدلالة مولدة للقافية، وجالبة لها. وما لفت النظر بحق هو أسلوبه في اختيار قوافيه ، تلك القوافي جاءت منسجمة مع دلالات القصيدة ، ومتزاوجة معها ، فكانت الدلالة مولدة للقافية ، وجالبة لها.

كما تناولت الدراسة العناصر الموسيقية المختلفة التي استعان بها الشاعر سروري في أثراء ديوانه وبنية قصائده من الداخل والخارج، مع ايراد النماذج التي دللت على ذلك، وقد بينت الدراسة أن القافية كان احد العناصر الموسيقية

ذات الإيقاع العالي والمتميز بل ومن أهممها، والتي وظفها الشاعر في أشعاره بشكل جيد، حيث أعطت تلك القوافي الإيقاع الموسيقي وكذلك الغرض الدلالي الذي ادرجها الشاعر من أجله. ومن خلال النماذج المتقدمة ظهرت صفات القافية المبدعة التي تكون جزءاً حيوياً من بناء القصيدة العام ، بحيث إن الدلالة الشعرية هي التي تولدها ، وتجتلبها ، وقد أسهمت إسهاماً حيوياً في إخراج القصيدة ، وإبداعها ، وقد ظهر من خلالها عبقرية عثمان سروري في بناء قصائده ، إذ لم تعد القافية مجرد منسق إيقاعي صوتي بحت ، بل إنها ـ كما مر ـ وحدة دلالية ، وجزء حيوي في هيكل القصيدة ، ودلالاتها.

كما بينت الدراسة أيضاً ما لتلك البينة الإيقاعية من أثر على المتلقي والقارئ، والدلالات التي تركتها لدى المتلقي والانفعالات الداخلية والخارجية التي أثرت على نفس المتلقي .

قائمة المراجع والمصادر

- **أولاً: المخطوطات:**

- عثمان سروري: ديوان عثمان سروري ، مطبعة بولاق، القاهرة، ، ١٢٥٥هـ ـ ١٨٣٤.

- **ثانياً: المصادر والمراجع العربية:**

١. اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي ـ مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ للأشكال ، د. محمد العمري ، منشورات دار سال ـ الدار البيضاء ، ١٩٩٠ م.
٢. حسين مجيب المصري: صلات بين العرب والترك والفرس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٩م
٣. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف مصر ، ط٢ ، ١٩٧٨ م.
٤. د. محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية ، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م.
٥. محمد صابر عبيد، شعرية القصيدة العربية الحديثة ـ نماذج في التطبيق، غيوم للنشر ـ بغداد ، ٢٠٠٠ م.
٦. د. محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ـ مصر ، ط١ ، ١٩٨٢ م.
٧. د. عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري ، مكتبة المنار ـ الزرقاء ، ط١.

٨. قدامة بن جعفر(٣٣٧ هـ) ، جواهر الألفاظ ، تحقيق : كمال مصطفى ، القاهرة ، ١٩٤٨ م.
٩. د. صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ط٧ ، ١٩٨٧م.
١٠. د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)،
١١. د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي ـ عرض وتفسير ومقاربة، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٦ م.
١٢. مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف، دار الحقائق بالتعاون مع المطبوعات الجامعية بالجزائر، ط٣ ، ١٩٨٣ م.
١٣. محمد السعدي فرهود : الاتجاهات الفنية في شعر "عبد الرحمن شكري" الطبعة الأولي، القاهرة، ١٣٨٨ه/ ١٩٦٩م.
١٤. العقاد: دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، بيروت، صيدا، المكتبة العصرية.
١٥. إسعاد عبد الهادي قنديل : فنون الشعر الفارسي، ط١، القاهرة ١٩٧٥م.
١٦. شرف الدين حسين محمد الطيبي: التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، تحقيق وتقديم هادي عطية الهلالي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٥م،
١٧. سلمي الخضراء الجيوشي: بنية القصيدة العربية عبر القرون، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد٩٨، نوفمبر ١٩٩٦،
١٨. حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية إلي العلوم العربي، ج٢، حققه عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.

- **ثالثاً: المراجع والمصادر التركية العثمانية:**

١. كوبريلي زاده محمد فؤاد، شهاب الدين سليمان: معلومات أدبية ، ج١، استانبول ١٣٣٠ه.
٢. بورصلي محمد طاهر: عثمانلي مؤلفلري، استانبول١٣٣٣هـ.
٣. شمس الدين سامي : قاموس الأعلام ، استانبول ١٣١٧هـ.
٤. شمس الدين سامي، قاموس تركي، چاغري يايينلري، استانبول، ١٩٨٧م
٥. منملي زاده طاهر: عثمانلي ادبيات، استانبول.(د.ت)

- **رابعاً: المراجع التركية الحديثة:**

1. Ahmet Hamdı Tanbınar: 19 uncu Adır Türk Edebiyatı Tarıgı, İstanbul 2001.
2. Akkutay, Ülker, Endrun Mektebi: Ankara 1984.

3. Agah Sirri Levend: Dıvan Edebiyatı, İstanbul 1943.
4. Atıf Kahraman Osmanlı Devletinde Spor Ansıklopedisi, Ankara 1995.
5. Ihsan Işık: yazrlar sözlüğü, Istanbul, B,2. 1990.
6. Mehmet Zaki Pakalain; Osmanli Tarih Deyimleri ve Terimleri, Sölüğü, Istanbul, 1993.
7. İsmail Çetişli: Matin Tahlillerine Giriş. 1, Şiir , 3Baskı. Akçağ Yay, Ankara 2004.
8. TahirÜl mevlvi, Edbiyat Lügatıö, IStanbul,1994.

- **خامساً: المعاجم الفارسية:**

١. زاهراي خانلري كياي (دكتر): فرهكنك أدبيات فارسي دري، انتشارات بياد فرهنك زر، تهران١٣٤٨هـ.
٢. محمد التونجي: فرهنگ فارسي _ عربي، تهران، هيرمند، ١٣٣٧هـ

- **سادساً: الرسائل العلمية:**

١. محمد صابر عبيد: موسيقى القصيدة العربية الحرة ـ دراسة في الظواهر الفنية للجيلين الرواد وما بعد الرواد، أطروحة دكتوراه ، بإشراف: أ. د. سالم الحمداني ، كلية الآداب جامعة الموصل ، ١٤١١ هـ ـ ١٩٩١ م.
٢. احمد محمد علي: شعر زهير بن ابي سلمى، دراسة اسلوبية، اطروحة دكتوراه ، بأشراف أ. د أحمد فتحي رمضان ، كلية الآداب، جامعة الموصل ١٤٢٦هـ / ٢٠٠٥ م