المبحث الأول

دلالة إيقاع الروي

القافية المقيدة :

وهي التي يكون فيها الروي ساكناً،وهو اقل النوعين في الشعر العربي، وهذا النوسد على حلاوته _أحيانا_ وعلى ما فيه من حرية للشاعر قليل لا يكاد يتجاوز ما في الأدب العربي ولعل العصر العباسي أكثر العصور شيوعاً لهذه القوافي، لأنّ الغناء قد التأم مع هذا النوسد وانسجم لأنها أيسر وأطوسد في التلحين من القافية المطلقة،ونجد هذه القافية في الرمل الذي يؤثره المغنون والملحنون أكثر من سواه من بحورالشعر [1]. وبالرغم من أنّ القوافي المقيدة تحرر الشاعر من حركات الإعراب في آخر القافية [2]. إلاّ أنه أثّر في موسيقى القصيدة الجديدة فأفقدها التنويع وجعل في القصيدة رتابة، وميزها بنوسد من الوقف الحاد، وجعل القافية نهاية الشطر الشعري، وللتخلص من هذه الرتابة لون الشعراء قوافيهم بالحركة والسكون في القصيدة الواحدة [3].

وهذا ما فعله الشاعر محمد صابر عبيد في قصائده ذات القوافي المشتركة، ولكن بقيت نسبة القوافي المقيدة أعلى من نسب القوافي المطلقة والمشتركة إذ بلغت نسبة (27.51%) من مجموسد قوافي شعره، وكانت أكثر مجيئاً في مجموعة (صياغات خاطئة للحلم / الصياغة الأولى).

ولعل ذلك يعود إلى أنها نصوص قصيرة مركزة وسريعة كالومضة تحتاج لهذه القوافي ذات الوقوف الحاد في نهاية السطر الشعري. ومن النماذج الشعرية التي جاءت على وفق هذا النوسد نص (زيارة)[4] يقول فيه:

ضُبطتْ في عمق أهدابي تباشير رياحْ
وعلى الحدّ الذي يفصلني نصفينِ...
نورٌ فجّرَ الحائط من خلفي.. ولاحْ

---

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 288-289 ؛ وفن التقطيع الشعري والقافية: 217.
(2) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 217.
(3) ينظر: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958 –دراسة نقدية- يوسف الصائغ، مطبعة الأديب، بغداد، 1975: 148.
(4) أناشيد التفاحة البنفسجية وأناشيد الحب: 32.وينظر:النصوص(صمت الخلود:9، مسافة :12،انشغال :55).

استوى في مجلسٍ قاصٍ وشقَّقت عيوني كي أراهْ
بان صوتٌ، بان وجهٌ، بان عطرٌ مستكين ثم فاحْ
آه يا ذاتي.. لو اني استطيعُ...
مرّني طيفٌ كمثلِ البرقِ
ناداني... وراحْ
عاف في الغرفة ضوءاً ليلكياً
وعلى القلب تقاسيم جراحْ

القافية في هذا النص مؤلفة من حرف الروي المقيد الصامت (الحاء) المسبوق بالألف الممدودة، وهو حرف الردف [1*] (رياحْ، لاحْ، فاحْ، راحْ، جراحْ)، إذ إنّ لأصوات المد واللين قيمة موسيقية ولحنية تلاحظ في تعاقبها أو تكرارها [12]. وإنّ صوت الألف الذي امتاز بامتداده تلاءم مع حرف الروي (الحاء) فهو حرف مهموس يسمع له نوسٍ من الحفيف عند النطق به [23]. إذ ولّدت القوافي تأثيراً ودلالة إيقاعية أعانت الشاعر كثيراً على تفريغ هذه الشحنة من الحسرة، وإذا قرَّبنا بين الصوتين المهموسين (الحاء والهاء) كلاهما يخرجان من الحلق فيتناسبان مع زفرة الألم والحسرة أصبح لدينا (آه)[34] في نهاية كل قافية وهذه تتناسب مع حزن الشاعر وشوقه للقاء من يحب لتحضر الآه فعلاً في السطر السادس مؤكدة ذلك:

آه يا ذاتي.. لو اني استطيعُ...
مرّني طيف كمثل البرق
ناداني... وراحْ

إنّ لقاء هذا الطيف (الحبيبة) الذي لاح للشاعر ثم مرّ سريعاً كالبرق ترك أثراً عاطفياً قوياً لدى الشاعر وهيّج جراح الحب في قلبه، وهذه الزيارة السريعة تلاءمت

(*) الردف: حرف مد أو حرف لين ساكن قبل الروي مباشرة (أي من غير فاصل) والمد إما أن يكون (ألفاً أو واواً أو ياءً)، ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: 174.

(1) ينظر: الانزياح الصوتي الشعري، ثامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، سد 13، لسنة 1996: 48.

(2) ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، 2007: 86 ؛ واستخدامات الحروف العربية معجمياً وصوتياً وحرفياً ونحوياً وكتابياً، سليمان فياض، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، الرياض، 1418هـ/1998م: 46.

(3) ينظر: ثنائية السرد والإيقاس، د. صالح محمد حسن اردينيط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، 2011: 218.

مع عنوان النص (زيارة) فالعنوان يلخص ويكثف تجربة الشاعر فهو بمثابة الثريا للنص يضيء فضاءاته [1].

وبالرغم من التقفية الموحدة إلاّ أنّ النص ابتعدت عن الرتابة بسبب مجيء ثلاثٍ من قوافيه في جملة شعرية مما يجعلها "أقل عرضة للوقوع في الملل عند المتلقي بفعل سيولة التقفية وانسيابيتها"[2]، فضلاً عن تنوع القوافي في صيغتها اللغوية بين الأفعال الماضية في (لاح، فاح، راح) التي تدل على الحركة والتغير وبين الأسماء (رياح، جراح)، فهي على الرغم من اسميتها الثابتة مفعمة أيضاً بالحركة والتغير دلالياً، إذ تتناسب هذه القوافي مع المضمون فهي قوافٍ دلالية تدخل ضمن النسيج الداخلي للقصيدة، فضلاً عن أنها عنصرٌ مهمٌ في تشكيل دلالتها الإيقاعية.

القافية المطلقة :

وهي القافية التي يكون فيها حرف الروي محركاً بالفتحة أو الضمة أو الكسرة، وهذا النوع هو الشائع في الشعر العربي القديم [3]. إذ إنّ " لكل حركة من هذه الحركات الثلاث نغمتها الخاصة التي تقوم بدور بارز في تحديد جرس اللفظ وتأثيره على السمع "[4]، وتشبع هذه الحركات إلى حروف المد وهي (الألف، الواو، الياء)، وهو ما أسماه العروضيون بالوصل[5*]. ومما لاشك فيه أن القافية المطلقة تكون أصعب على الشاعر من القافية المقيدة إذ يلتزم فيها الشاعر بحركات الإعراب في آخر القافية [3]. و"لعل شيوع هذه القافية يأتي بسبب ارتفاع نبرتها الإيقاعية التي تناسب رغبة البوح والتصريح بالمشاعر" [4]، وبالرغم من هذا جاءت القافية المطلقة لوحدها في شعر محمد صابر عبيد أقل من القافية المقيدة إذ بلغت نسبتها (10.52%) من مجموع قوافي شعره.

---

(1) ينظر: ثريا النص (مدخل لدراسة العنوان القصصي): محمود عبد الوهاب، سلسلة الموسوعة الصغيرة (396)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995: 17.

(2) القصيدة العربية الحديثة: 117.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 288-289 ؛ وفن التقطيع الشعري والقافية: 117.

(4) ثنائية السرد والإيقاع: 229.

(*) الوصل: هو حرف مد (الألف، الواو، الياء) ناشئ عن إشباع حركة الروي في القوافي المطلقة أو هاء تلي الروي المتحرك، ينظر: مختصر القوافي، أبو الفتح عثمان بن جني (ت 392هـ)، تحقيق: حسن شاذلي فرهود،ط1، مطبعة الحضارة، مصر، 1957: 22. ، وعلم القافية عند القدماء والمحدثين (دراسة نظرية وتطبيقية)، د. حسن عبد الجليل يوسف،ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مزيدة ومنقحة، 1425هـ/2005م: 19.

(3) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 217.

(4) ثنائية السرد والإيقاع: 229.

وكأنموذج لهذا النوسد من القافية نأخذ نص (مصافحة)[1]، إذ يقول فيه:

فجأةً...
حدّقتُ هذا اليوم في لون عيوني
فرأيتُ الحبّ في غيمي نهارا
وعصافيراً تغني في دموعي تنتقي منها المحارا
وقطاراً يقتفي إثرَ قطارِ
ثم حدّقتُ ملياً
فرأيتُ الفجر والأقمارَ ترسو في سما عينيّ من خلفِ جدارِ
ورأيتُ الشمس يهفو في يديها
وجهَكِ البريَّ يا قديستي كنزاً من الدّراقِ
ينمو في ذرى عينيّ... نبعاً
عناقيداً من الأحلامِ
سفراً ملحمياً لشموس الانتظارِ

القافية هنا مؤلفة من ثلاثة أصوات إذ إنّ الصوت الأول والثاني فيها متشابهان وهما (ألف الردف والراء) الذي يمثل صوت الروي، فهو صوت مجهور متوسط الشدة والرخاوة، وهذا منحه نوعاً من الوضوح السمعي [2]. أما الصوت الثالث فهو مختلف ويأتي على شكلين الأول هو صوت (ألف الإطلاق) في القافية الأولى والثانية (نهارا، المحارا).

أمّا الشكل الثاني فهو صوت الياء الذي نتج عن إشباس حركة الكسرة التي لحقت الأسماء نتيجة الجر بالإضافة (قطارِ، جدارِ، الانتظار)، وهذا الاختلاف الحاصل في الشكلين خلق تنوعاً صوتياً وإيقاعياً أسهم في تشكيل دلالة إيقاعية متنوعة أيضاً، إذ إنّ صوت الروي المجهور (الراء) المسبوق بالألف والمنتهي بها أيضاً في (نهارا، المحارا) بطّأ إيقاس الأسطر الشعرية وسبب امتداداً زاد من انفتاح واتساس القوافي لتتسع وتتناسب مع مشاعر هذا الحب المتغلغل والممتد امتداد النهار، وكثرة هذه الدموس اللؤلؤية التي توحي بصفاء حبه وصدقه.

أمّا القوافي (قطارِ، جدارِ، الانتظارِ) على ما فيها من امتداد خلقه صوت الردف، فهي أقل من الشكل الأول بسبب صوت الياء الناشئ عن الكسرة، الذي منح هذه القوافي إيقاعاً متلاحقاً، انسجم مع دلالتها في السطر الشعري، كما في السطر

---

(1) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب" : 29. وينظر: النصوص(احتفالية الندى: 17، هكذا وشوشتني العصافير: 28 ، ملاحقة:191)

(2) ينظر: الأصوات اللغوية: 66 ؛ وخصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1998: 86.

الخامس (وقطاراً يقتفي إثر قطارٍ) فدلالة التلاحق والتتابع واضحة فيه وهذا ينطبق على القوافي الأخرى.

وإنّ تنويع القافية الموحدة بين ألف الإطلاق والياء المشبعة أبعدها عن الرتابة، فضلاً عن استخدام تقفية الجملة الشعرية في ثلاث قوافٍ من مجموس خمس وطولها في تقفية الجملة الشعرية الأخيرة "قلل من الملل الذي يمكن أن يحدثه الضغط المتواصل على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، وأعطاها فرصة أكبر في توظيف إمكاناتها خارج الوظيفة الإيقاعية المجردة"[1].

1- القافية المشتركة:

وهي عبارة عن اجتماس القافية المطلقة والقافية المقيدة في نص واحد، وهي سمة من سمات شعر التفعيلة لوّن الشعراء بها نصوصهم لتخلصهم من قيود ورتابة القافية ذات الشكل الواحد.

وإنّ هذا الجمع بين الإطلاق والتقييد في النص الواحد منحه مستويات إيقاعية متنوعة تنسجم مع مستوياتها الدلالية، لذا فإنّ "معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة أصيلة، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات"[2] لذا كان تنويع حرف الروي وحركته في النص الواحد نابعاً من الحاجة الدلالية والإيقاعية فهي من أكثر الوسائل وضوحاً للتأكيد على نبض الشعور والمعنى أيضاً[3].

ولما كان الوزن ذا صلة عضوية بالنص الشعري بما يبعثه من موسيقى ذات إثارة في النفس والحس معاً، فإنّ الموسيقى تعظم وتتنامى وتؤثر إذا جاءت القافية وحركة رويها على هذا النوس من التحرر من قيد الإعادة والتكرار في نهاية كل سطر شعري [4].

ولم يأت المزج بين الإطلاق والتقييد في القافية عبثاً وإنما هو تناغم موسيقي إيقاعي لاءم عواطف الشاعر وأفكاره، إذ إنّ الإلحاح على قافية موحدة الروي موحدة الحركة في كثير من الأحيان "يفقد الشاعر ربط المعاني بعضها ببعض ربطاً منطقياً ومعنى هذا أنه يفقد عادة التفكير"[5]، لأنّ القافية وليدة الأفكار التي يثيرها موضوس أو فكرة معينة

---

(1) القصيدة العربية الحديثة: 111-114.

(2) الشعر والتجربة، أرشيبالد ملكيش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963: 23.

(3) ينظر: واحدة أخرى تتفتح أزهار البرقوق- دراسة في جماليات الهايكو اليابانية، كينيث ياسودا، ترجمة محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1999: 159.

(4) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري: 74.

(5) مسائل فلسفة الفن المعاصر، جان ماري جويو، ترجمة: سامي الدروبي،ط2، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 1965: 205.

[1].فيأتي المزج مناسباً لتجربة الشاعر،ويأتي هذا النوسد من القافية في المرتبة الثالثة بعد المقيدة والمطلقة. إذ شكلت نسبتها من مجموسد قوافي شعره (8.99%) ومن النماذج لهذا النوسد من القوافي المشتركة نص (ابتهال على الطريقة العراقية)[2]:

يا سيدي
تبارك اللهُ الذي من سحره قد وهبكْ
ومن جلال قدرهِ قد أكرمكْ
فالروح لكْ
والمال والبنون لكْ
وكل ما تخطه الأصابعُ، البنادقُ، الهواجسُ، الأحلامُ
..... لكْ
يا من طرقتَ البابَ في الفجر علينا
فالتقينا موكب الأمسِ
من الفاو.. إلى زاخو.. إلى الشمسِ...
وغنينا نشيداً وطنياً زاهي الألحان والألوان والجرسِ
ثم اعتلينا صهوةَ البراقْ
عراق... يا... عراقْ
اسلم لنا يا سيّدَ الشطينِ
يا... معبودنا
اسلم لنا يا سيدي العراقْ

تنتقل قوافي القصيدة من التقييد إلى الإطلاق ثم الرجوسد إلى التقييد مرة أخرى، لذا خلق هذا التنقل تناغماً موسيقياً بين القوافي وأنتج دلالات إيقاعية جديدة ومتغيرة مع كل انتقال وتغير في حرف الروي وحركته.

تبدأ قافية النص بصوت الروي (الكاف) المقيد وهو من الحروف الصامتة المرققة الحركات انفجاري مهموس [3]، وتقييده منح القافية والأسطر الشعرية إيقاعاً يدل على الهدوء والاستقرار الذي تناسب كثيراً مع دلالة ابتهال الشاعر وتضرعه

(1) ينظر: الحركة والسكون في شعر ما قبل الإسلام –دراسة تحليلية- هلال محمد جهاد، رسالة ماجستير، إشراف د. عمر محمد الطالب، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1993: 45.
(2) أناشيد التفاحة البنفسجية أناشيد الحب: 39. وينظر: النصوص(عذابات لحظة :30، خصوبة الرغبة : 56، حديث سري للغاية : 70).
(3) ينظر: الأصوات اللغوية : 81. ؛ و استخدامات الحروف العربية : 100.

ودعائه لوطنه العراق الذي وهبه الله جمالاً وسحراً وقدراً، لذا كان عنوان النص (ابتهال على الطريقة العراقية) دليلاً على موضوعها فعنوان النص يتولد منه [1].

تنوعت قافية الكاف المقيدة في صيغتها اللغوية بين الفعل الماضي المسند إلى كاف الخطاب (وهبك، أكرمك) وحرف الجر اللام الذي اقترن بكاف الخطاب والذي تكرر ثلاث مرات، إذ يؤكد بذلك استحقاق وطنه أعز ما يملك الروح والمال والبنين والإبداس والأحلام.

ثم ينتقل بعدها إلى القافية المطلقة الموصولة المتمثلة بحرف الروي (السين) وهو صوت صفير مهموس [2]، مشبع بالكسر (الأمسِ، الشمسِ، الجرسِ) الذي منح القوافي ليناً وسهولة وإيقاعاً سلساً متصلاً، عززه التدوير الحاصل في قافية (الأمسِ، الشمسِ) لذا شكلت أسطر هذه القافية حلقة متصلة مثلت العراق واتصال أبنائه به من الجنوب إلى الشمال:

فالتقينا موكب الأمسِ
من الفاو.. إلى زاخو.. إلى الشمسِ...
وغنينا نشيداً وطنياً زاهي الألحان والألوان والجرسِ

فحققت بذلك الوحدة والاجتماس والقوة التي تناسبت كثيراً مع هذا الانتقال إلى حرف (القاف) المقيد في القوافي (براق، عراق، العراق)، إذ إنه صوت مستعلٍ انفجاري [3]، مسبوق بحرف الردف (الألف) الممدود والذي استثمره الشاعر ليضفي على هذه القوافي طبيعة لحنية ونغمية عمقت الوجدان الشعري، وجعل الوظيفة الدلالية للإيقاس تمتد بمستوى حدة الدال الصوتي، وهيأ مساحة مفتوحة لحرية الإيقاس [4]، التي تلاءمت مع مضمون أسطر هذه القوافي الدالة على المكانة العالية والمرتفعة لوطنه:

ثم اعتلينا صهوةَ البراقْ
عراقِ... يا... عراقْ

فضلاً عن أنّ هذا التوازي في القوافي(البراق،عراق) قد منح الأسطر الشعرية توازناً إيقاعياً عمّق ما فيها من محمول دلالي.

---

(1) ينظر: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر- مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، عبد الله الغذامي،ط1، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 1985: 261.

(2) ينظر: الأصوات اللغوية: 74.

(3) ينظر: استخدامات الحروف العربية: 96.

(4) ينظر: شعرية الإيقاس، د. خيرة حمرة العين، مجلة المعرفة، س 439، لسنة 2000: 221-222.