القسم الثالث

الصـــوت الـقـافـوي

فى بنيـــة الخطـــابُ الشعـــرى

obeikandl.com

obeikandl.com

مقدمة

القافية في النص الشعري مكون أساسي من مكوناته النص، إذا فقدها النص لا يسمى نصا شعريا [1] في منظور النقاد والعروضيين، ولقد أولوا النقاد- لا شك-هذا العنصر اهتماما عظيما حين عرفوه، وحين أبانوا تكوينه وحين أبانوا عيوبه، فلقد عرَّفها القدماء، واختلفوا في تعريفها، اهتماما بها بوصفها مكونا أساسيا- كما قلنا- فى بنية النص الشعري، وأبانوا أضربها من متكاوس ومتراكب ومترادف ومتواتر ومتدارك، كما أبانوا لوازمها من حيث الحروف، فذكروا الروي والتأسيس والردف والصلة والخروج، أبانوا -كذلك -حركاتها اللازمة من رس وإشباع ومجرى وحذو وتوجيه ونفاذ، ولم ينسوا عدد القوافي من حيث تقييدها ومطلقها، وذكروا من المقيد : المؤسس والمردوف والمجرد، ومن المطلق : مؤسس موصول، ومؤسس له خروج، ومردوف موصول، ومردوف موصول له خروج، ومجرد لا تأسيس له ولا خروج، ومجرد له خروج، كما حرصوا على بيان المد واللين فى القوافي، وأخيرا اهتموا بعيوب القافية من إقواء وإكفاء وإصراف وإيطاء وإسناد وأنواعه وإجازة وتضمين ومعاظلة وتجريد .

لم يعد-إذن- يخفى على القارئ مدى اهتمام النقاد والعروضيون بهذا المكون الأساسي فى بنية النص الشعري، وهو اهتمام -لا شك-ساعد على ضبط النظم

---

١ - فى منظور القصيدة العربية التقليدية .

نظما متسقا سليما تبع ما بنيت عليه القصيدة العربية الأصيلة، ولاشك أن اهتمام النقاد والعروضيين والبلاغيين، وكل المعينين بفنية النص الشعري، كان اهتماما متنوعا؛ إما في وزنه عروضيا وبيان هيآته وسلامته، وإما في تركيبة وهيكله، وفي بلاغته وتنوع صوره البيانية والموسيقية، بل إن كثيرا من المؤلفات القديمة قامت حول النص الشعري تؤسس له ، وتحفظه قلعة حصينة لا تمتد نحوها عوامل الهدم والتخريب فكتاب" نقد الشعر" لقدامة [١] أو "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي [٢] أو كتاب" العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" لابن رشيق القيرواني [٣] أو "ضرائر الشعر" لابن عصفور الإشبيلي [٤] - على سبيل المثال- من كثير من المؤلفات التي اهتمت ليس فقط بالبناء الخارجي، بل تطرقت للمضمون بمختلف الموضوعات التي يحويها النص الشعري .

القافية موضوع بحثنا، أُهتم به - أيضا - اهتماما واضحا، وكثرت المؤلفات حوله قديما وحديثا ، منها على سبيل المثال قديما:

- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي [٥]
- الأخفش أبو حسن، القوافي [٦]

---

١ - تحقيق :كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ، مصر، (د/ت).
٢ - تحقيق وتعليق ،محمد زغلول سلام، نشر منشأة دار المعارف، مطبعة التقدم ، الإسكندرية ط١، ١٩٧٧م .
٣ - تحقيق / محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط:٥، ١٩٨١ م ، .
٤ - تح/ السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، ط ٢ بيروت، ١٩٨٢ .
٥ - تح/ عمر يحيى، وفخر الدين قباوة، دار الفكر،ط٣، ١٩٧٩م .
٦ - تح/ أحمد راتب النفاخ، بيروت، ١٩٧٤م .

- التنوخي، أبو يعلي عبد الباقي عبد الله بن المحسن التنوخي، كتاب القوافي[١]
- أبو القاسم الصاحب إسماعيل بن عباد، الإقناع فى العروض وتخريج القوافي[٢]

ومنها حديثا :

- حسين نصار، القافية فى العروض والأدب [٣]
- عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية [٤]
- عدنان حقي، المفصل فى العروض والقافية [٥]
- غالب محمد الشاويش، الكافي فى العروض والقوافي [٦]
- هاشم صالح مناع، الشافي فى العروض والقوافي [٧]

نقول ومع كثيرة هذه المؤلفات [٨] إلا أنها اتسمت بالآتي :

أولا : تناولت هذه المؤلفات علم القافية تناولا جيدا من حيث التعريف بهذا العلم؛ أسسه ومصطلحاته ومباحثه والعيوب التي قد يقع فيها الشاعر، مثلما ذكرنا فى بداية الحديث، فكثرت المصطلحات، وكان منها ما هو متفق عليه، ومنها ما هو مختلف عليه [٩]حتى إن تعريف القافية نفسه تعدد فى كتب القدماء[*]

---

١ - تح/ عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، ط٢ بمصر، ١٩٧٨ م .
٢ - تح/ محمد حسن آل ياسين، المكتبة العلمية، بيروت، ١٣٧٩ هـ .
٣ - ط، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨٠ م .
٤ - ط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٩م، و/ط، المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٩م.
٥ - ط دار الرشيد، دمشق، بيروت، ١٩٨٧ م .
٦ - ط أضواء البيان، الرياض، ١٩٩٦ م .
٧ - دار الفكر العربي، بيروت ط ٣، ١٩٩٥ م .
٨ - غير ما وقعت عليه وهو كثير .
٩ - طالع على سبيل المثال: التنوخي، كتاب القوافي.
(*)طالع الصفحات التالية لتقف على اختلافاتهم في تعريفها .

ثانيا: جاءت الشواهد محل التطبيق في إطار هذا العلم بمباحثه وجزئيات فقط لتبين محل الشاهد الذي يطرحه الباحث، دون أن تتعرض لا من قريب ولا من بعيد بدلالة البيت سواء سلم من عيب أو اعتراه عيب .

ثالثا: لم نجد فيما وقعنا عليه من دراسات- أي دراسة اهتمت بدور القافية بوصفها مكونا أساسيا في نص شعري كامل، إن الذي أدى إلى ذلك - حسب رؤيتنا - هو إغفال القافية بوصفها وظيفة صوتية ودلالية، والنظر إليها بوصفها عنصرا عروضيا منفصلا عن النص الشعري، لا بوصفها عنصرا من عناصر الإبداع الفني، لذا ظلت هذه الدراسات حول هذا الفن -القافية- تتسم بالجفاف والتقسيم ، الذي غفل دورها في الخطاب الشعري .

إن هذه الدراسة تنظر إلى أن النص الإبداعي عمل فيه كل المكونات، من مفردة وتركيب وصورة، قد اختيرت اختيارا فنيا، ليس عشوائيا، وترى هذه الدراسة -إذن- أنه من القصور المدمر لرسالة النص وغاياته إغفال مكون من مكوناته، دون تأمله ودراسته، وقافية النص الشعري - كما هو معلوم - عنصر يمثل شطْرَ تعريف فن الشعر حينما عرفوه " بأنه قول موزون مقفى [1]، وعلى ذلك لا يكون الشعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية .

إن هذه الدراسة- مرة ثانية- تُعنى بالقافية من خلال وظيفتها الإيقاعية بما تحمله من عنصر صوتي معين، يعمل على استدعاء مشابهاته من الأصوات،

---

١ - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر،وآدابه ونقد، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط:٥، ١٩٨١ م ،١/ ١٥١

والأخرى مرتبطة بالأولى، ونعنى بها الوظيفة الدلالية، حيث تسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب، والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من مهارة وبروز من جانب آخر[1]

إمرة أخرى هذه تهتم الدراسة بالقافية -كما ذكرنا- من خلال علاقتها بكل العناصر المكونة للنص الشعرى ، وبالتالي يكون للقافية ثراء واضح فى دلالته ليصبح- بعد ذلك- إغفال هذا المكون إغفالا لشطر كبير من رسالة النص ومراميه التي يتغياها، ويسعى نحوها مبدعه .

١ - محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة فى الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠م ط١ ص: ١٣١

obeikandl.com

obeikandl.com

المبحث الأول

القافية فى النقد العربي القديم .

معلوم أن الوزن العروضي ركن من أركان الشعر، والقافية لبنة أساسية فيه هذا البناء، وكثيرمن النقاد والباحثين فى ميدان الإبداع الشعري يفْصلون بين الوزن والقافية، إلا أنهم ينظرون إليهما بوصفهما ركنين أساسيين لا يقوم الشعر من دونهما .

فالقافية - إذن - شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية [١] وهذا ما رسمه "قدامه بن جعفر" لحد الشعر حين قال:إنه قول موزون مقفى يدل على معنى [٢] والشعر - كذلك - عند ابن فارس كلام موزون مقفى دل على معنى، ويكون أكثر من بيت..... لأنه جائز اتفاق سطر واحد بوزن يشبه وزن الشعر عن غيرقصد [٣] وهو عند الباقلانى الكلام القائم على الأعاريض المحصورة المألوفة [٤]وهو عند ابن خلدون الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون

---

١ - العمدة فى محاسن الشعر آدابه ونقده (مرجع سابق).
٢ - نقد الشعر، طبعة القاهرة، ص: ٦٤
٣ - الصاحبي ، تح/ السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ص: ٤٦٥
٤ - إعجاز القرآن تح/ السيد أحمد صقر، طبعة القاهرة، مصر، ص: ٥١

obeikandl.com

أوزانه كلها على روى واحد هو القافية [1]، و"حظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت"[2]

إذن ما دام الشعر صناعة، والوزن والقافية ركنين في بنائها، فعلى مبدع فن الشعر أن يلتزم بهما، لتتم هذه الصناعة جماليا، لذا كانت هذه الصناعة أصعب من غيرها من فنون القول الأخرى، حتى يذكر ابن سلام الجمحى ذلك فى قوله" المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي والمتكلم مطلق يتخير الكلام" [3]

فالوزن والقافية - إذن - حدان من حدود فن الشعر فى النقد العربي القديم، وقد نظر نقادنا القدامى إلى هذين الركنين أحيانا منفصلين، وأحيانا يرون أن القافية جزء من الوزن العروضي، فالفصل فى كلام ابن رشيق واضح، حين يذكر" أن الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء؛ وهى : اللفظ، والوزن، والمعنى ، والقافية، فهذا هو حد الشعر" [4] وابن رشيق - نفسه - في موضع آخر يرى أن القافية جزء من الوزن يقول :"الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة، إلا أن تختلف القوافي، فيكون ذلك عيبا فى التقفية، لا فى الوزن، وقد لا يكون عيبا نحو المحسنات، وما شاكلها" [5]، ثم يعود ابن رشيق مرة

---

١ - المقدمة، تح/على عبد الواحد وافى، طبعة لجنة البيان العربي، ص:٥٦٦

٢ - الجاحظ، البيان والتبيين ، تح/ وشرح: عبد السلام هارون، دار الفكر العربي، بيروت ، ط ٤ ١٩٦٨م،ص: ١/١١٢

٣- طبقات فحول الشعراء ، تح/محمود محمد شاكر، طبعة القاهرة، مصر، ١ / ٥٦

٤- العمدة، تح/محمد محيى الدين عبد الحميد، (مرجع سابق)، ١/ ١١٩

٥ - نفسه: ١ / ١٣٤

مفصلا بينهما، فيقول : "القافية شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، وهذا على رأى أن الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه" [1]، ويتجه ريتشاردز نفس الاتجاه نحو قيمة القافية فى بنية القصيدة، وذلك في إطار حديثه عن الوزن، يقول "والوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها فى البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى، بحيث إنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا، يكاد يصبح التحديد كاملا .." [2] ، وما القافية عند العرب إلا" تكرير لأصوات لغوية بعينها، وتكريرها هو السبب فى إحداث النغم في الأبيات"[3]

إن اهتمام القدماء بالقافية ، كان اهتماما بالغا، فبدونها- كما سبق - لا يعد الشعر شعرا ،وهي- أي القافية- صناعة ومقدرة ، يقول زهير :

فمن للقوافي بعد كعب يحوكها إذا ماثوى كعب وفوز وجرول[4]

كما أن الشعراء يتبارون في بيان مقدرتهم على الإتيان بها دلالة على أهميتها في بنية النص الشعري من ناحية، وعلى بيان مقدرة الشاعر اللغوية، يفتخر "المتنبي" بأنه رب القوافي :

---

١ - نفسه :١ / ١٥١

٢ - ريتشاردز، ا . ا، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة: مصطفى بدوي ، مطبعة مصر ، القاهرة ١٩٦٣م، ص: ١٩٤

٣ - محمد عوني عبد الرءوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر ١٩٧٧م،ص:٩

٤ - المعري، رسالة الصاهل والساجح، تح/ عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٥م، ص:٤٥٨٤٥٩

أنا ترب الندى ورب القوافي وسمام العدا وغيظ الحسود[1]

لذا لم تكن القافية عند شعرائنا القدماء همًّا، ولا عبئا ثقيل، ولا سورا حديديا كما يصفها الحداثيون الآن[*]، ولم تكن عائقا لانفعالاتهم ومشاعرهم، لذا اهتموا بها- كما بينا سابقا في تقديمنا لهذا المبحث-، وبسبب اهتمامهم بها تعددت تعاريفهم لها، فالخليل بن أحمد الفراهيدى يعرفها"بأنها الساكنان الآخران من البيت، وما بينهما ، مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما"[2]، وهذا التعريف هو الثابت في كتب العروض ، وثعلب [3]يجد القافية في الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة ، أي "حرف الروي"، وهذا هو المفهوم الشائع للقافية وقال بعضهم هي القصيدة [4]واستدلّ بهذا البيت :

وقافية مثل حد السنا ن تبقى ويذهب من قالها

وقال بعضهم [5] القافية البيت، وقال قوم القافية الكلمة الأخيرة وشئ قبلها [6] وقال سعيد بن مسعدة المجاشعي ،"الأخفش الأوسط" :القافية الكلمة الأخيرة احتج بأن قائلا لو قال لك:اجمع لي قوافي تصلح مع"كتاب"، لأتيت له"بشهاب"

---

١ - ديوانه: شرح البرقوني، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط٢، ٢٠٠١م، ٣٤/٢

(*) طالع: حديثنا عن القافية في المبحث الثاني (القافية في النقد الأدبي الحديث) .

٢ - التنوخي، القوافي، ص:٦٧

٣ - نفسه، نفس الصفحة .

٤ - ورد هذا الرأي دون نسبة في "الوافي في العروض والقوافي "للخطيب التبريزي، ص ٤٨ وانظر التنوخي، كتاب القوافي، ص: ٦٣

٥ - طالع: اللسان،ابن منظور (منذر، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري) بيروت، ٥ / ١٩٦، وطالع: التنوخي، القوافي ، ص: ٦٣

٦ - طالع:ابن مظور، اللسان، ٣٠١/١٤، وطالع: التنوخي، القوافي، ص: ٦٥

و"رباب".[1]، وقال قطرب :القافية حرف الروي، وأدخلت الهاء عليه كما أدخلت على "علامة " و"نسابة"ولأن القائل يقول: قافية هذه القصيدة "دال" أو" ميم " [2]

وقد عددنا هذه الآراء المختلفة فى تعريفهم للقافية لنبين أمرين : **الأول:هو بيان مدى اهتمام القدماء بهذا الركن الأصيل من أركان فن الشعر ونظمه ..**

وأما الآخر:هو أننا سنعتمد الرأي القائل بأن القافية فى الحرف الذي يتكرر في الكلمة الأخيرة في كل بيت من أبيات القصيدة؛ أي ما يسمى بحرف " الروي " وكان اختيارنا تبع هدف البحث، ووفق مقاصده، ومعللا السبب في التزام الحرف الأخير الذي يمثل هذا الصوت المتكرر عبر بناء القصيدة، هذا الصوت الذي يختاره المبدع اختيارا فنيا ينسجم ويؤازر البنى الأخرى فيها، وسيتضح لنا كم كان اختيار الشاعر لحرف الروي مُبينا مدى فهمه لدلالة هذا الصوت، وأثره في دلالة قصيدته مما يؤكد – دون أدنى شك – مدى فهمه لدور" القافية" وإسهامها، دون أن يحس بأنها عائق وسد منيع أمام جيشان خواطره ومشاعره .

إن الآراء الأخرى فى فهمها للقافية، على أنها عائق أمام جيشان عواطف الشاعر، وانطلاقاته النفسية، نظروا إليها على أنها مجموعة من الحروف بنيت على شاكلة معينة، تبع قول الخليل، أو غيره، مما يفسر لنا منطق علم العروض الذي يتسم بتتابع الحركات والسكنات، دون توظيف هذا الوزن العروضي في إبداع النص ورسالته، ويبدو أن تعريفه لها بأنها الساكنان الأخيران مع حركة ما قبل الساكن

---

١ - ذكره ابن جني فى "مختصر القوافي"، ص: ٢٨١، نقلا عن التنوخي،ص:٦٥،التبريزي الكافي في العروض والقوافي، ص: ٨٤

٢ - التنوخي، القوافي(مرجع سابق) ص: ٦٦

الأول، هو الذي أنتج هذه المصطلحات والتعريفات التي أُفرزت حول "علم القافية" دون النظر إلى كونها صوتا ذو دلالة على مستويات النص المختلفة - مثلما نرى في الصفحات التالية-.

لقد اهتم النقاد العرب بالقافية اهتماما بالغا، ولم يغب عن وعيهم حين تحدثوا عن عيوبها، أن صنفوا هذه العيوب في درجات تتفاوت في القبح ، فـ"الإجازة" مثلا أشد قبحا من "الإكفاء" و"الإصراف " أشد عيبا من "الإقواء"[1]، ويعلل يوسف إسماعيل ذلك بقوله " لو تفحصنا ذلك لوجدنا السبب يعود إلى درجة خروج كل حالة عن وحدة القافية؛ فـ"الإكفاء : اختلاف حرف الروي بين بيت وآخر في القصيدة مع مجانسة كل منهما الآخر، وتقاربه معه في المخرج ،كالنون واللام والحاء والخاء، والسين والصاد ، أما "الإجازة" فهي اختلاف الروي بين البيتين بحرفين متباعدين في المخرج ،ولا يجانس أحدهما الآخر، كالباء مع اللام ، والدال مع القاف واللام مع الميم، أي أن الإكفاء أقل خروجا عن وحدة القافية من الإجازة ، ولذلك كان أقل عيبا"[2]

إن القافية بوصفها ركنا أساسيا في الشعر العربي الكلاسيكي، لم تحظ باهتمام النقاد العرب القدماء ، حين ركزوا عليها باعتبارها عنصرا عروضيا منفصل عن النص الشعرى بمكوناته وعناصره الأخرى؛ كالصوت والمعجم والتركيب والدلالة و"قد أدى تقعيد النقاد والعروضيين في دراسة مختلف الوظائف التي يمكن أن

١ - طالع: المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محب الدين الخطيب القاهرة ،ط٢، ١٩٨٥،ص:٣

٢ - يوسف إسماعيل ، الأنساق القافوية في الشعر المملوكي ، مجلة التراث العربي ، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد:٨١، ٨٢، ٢٠٠١م ،ص:٥٦

تؤديها القافية في الخطاب الشعري إلى ندرة في الدراسات الجادة التي يمكن للمحلل أن يستفيد منها"[1]، ولهذا اهتم ناقد كبير مثل "الجاحظ" حينما ينقل عن صحيفة بشر ابن المعتمر كيف يختار القافية المناسبة، والأوقات المناسبة لها[2]، وإن انصراف العناية بالشعر، إنما هو بالقوافي[3] ويحصر أحمد فوزي الهيب [4] موسيقى الشعر في مصادر عدة منها:

١- أصوات الحروف وتواليها في الكلمة الواحدة التي يجب أن تكون منزهة عن تنافر الحروف، والغرابة ومخالفة القياس والكراهية في السمع، وذلك لأن اللفظ من .

٢- قبيل الأصوات والأصوات منها ما تستلذ النفس سماعه ومنها ما تكرهه .

٣- ويتجلى أيضا في نظم الكلمات معا في جمل متتابعة بصورة يسهل نطقها .

٤- ويأتي أيضا من المحسنات البديعية اللفظية؛ كالجناس والتصريع، وغير ذلك مما يدرسه علم البديع .

٥- وتُرى موسيقى الشعر أيضا في قوافيه التي تعادلها السجعات في النثر.

---

١ ـ طالع:هذا التقعيد:شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، مصر ط٢، ١٩٧٨م، ص: ٩٩

٢ ـ طالع : البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر العربي، بيروت ط٤، ١٩٦٨م ص:١٢٧/٢

٣ ـ طالع: ابن جني، الخصائص، تحقيق:محمد على النجار ، نشر دار الكتاب العربي، بيروت د/ت، ٨٤/١

٤ ـ جدلية التجديد والتهديم في الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي ، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٣٧، ٢٠٠٢ م، ص:٢٥

٦- إذن فالقافية لها دورها الموسيقى في شعرنا القديم، هذا الدور الذي لا يمكن تغافله، وهذا ما أشار إليه د. شوقي ضيف حين أبان مدى ما تسهم به القافية في موسيقى النص الشعري، يقول " ولعل موسيقى شعر لم تنتظم نسبها، وتتكامل كما تكاملت وانتظمت في شعرنا العربي، منذ أقدم العصور، إذا تتساوى الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة ملتقية دائما عند قافية توثق وحدة النغم، وتتيح الفرصة للوقوف عند أي بيت، وترديده على السمع، ولا شك في أن هذا التكامل والانتظام، إنما جاء من تعانق تلحين الغناء وحركات الرقص وضرباته مع شعرنا في نشأته، الأمر الذي جعله يستوفي النغمات الطوال والقصار، ومواقع النبرات والنقرات، ويتسم بقرار القافية الثابت، حتى تتم للنغم وحدته وتتضح رناته في كل بيت" [١]، وهذا يتطلب مهارة من الشاعر ليختار قافية قصيدته بشكل لافت للنظر، حتى كانوا يقدمون الشاعر الذي يحسن الإتيان بها [٢]

بهذا الدور الذي تلعبه القافية في شعرنا القديم ظلت باقية، لا يمكن تجاهلها بل إن المحاولات التي ظهرت في شعر الحداثة وحاولت تجاهلها، ووسمها بالقيود التي تحد من انطلاق خواطر الشاعر وإبداعه، لم تستطع التخلص من القافية، بل ظلت القافية في جل إبداع الحداثيين رغم تصرفهم في الوزن العربي الكلاسيكي

١ - شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف ، القاهرة، ، ١٩٧٧م ، ص: ٣١
٢ - الأصمعي، كتاب فحولة الشعراء، تحقيق وشرح:نوّري، تقديم: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ١٩٧١م،ص:١٢

فيما سُمِّي بـ"السطر الشعري" المبنى على غير نظام وعدد معين من التفعيلات، فهي إذن" ليست عنصرا تشكيليا مستحدثا في القصيدة العربية، بل بدأت معها، ربما منذ أول قصيدة عربية قيلت في تاريخ الشعر العربي لأسباب كثيرة ومعروفة، هذا يعطيها امتيازا يبرر لها سمة الديمومة والبقاء، ومن أجل اكتشاف هذه السمة ينبغي أن نفحص شعرنا الحديث في ضوء المقترح الذي يشير إلى إمكانية الكشف عن البنية الدلالة للقافية المتجاوزة للبنية الإيقاعية الصرف؛ تلك التي نهضت عليها تجربة القصيدة العربية على مختلف أنماطها وفي مختلف عصورها" [1]

إن دراسة "القافية" وفق إسهامها في التشكيل الدلالي في القصيدة يكسبها ثباتا يقف ضد محاولات استبدالها، فهذا الاتساق الذي تمتاز به القافية يشبه هذا الاتساق الذي يتسم به الوزن حين " يخلق شعورا بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى" [2]

لذا يركز ابن طباطبا العلوي في كتابه" عيار الشعر" على ضرورة اختيار أعذب القوافي، وأشكلها للمعنى الذي يراد بناء الشعر عليه[3]، وإذا كانت القافية شريكا فاعلا، لا مكملا يتصور الاستغناء عنه، فهي إذن "ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء

---

١ - محمد صابر عيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية " حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى:جبل الرواد والستينيات، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ٢٠٠١ م ص:٢٥٠

٢- صفاء خلوصي:فن التقطيع الشعرى والقافية،مكتبة المثني، بغداد، ط ٥، ١٩٧٧م،ص: ٢٢٠

٣ - محمد زغلول سلام، تحقيق وتعليق، نشر منشأة دار المعارف، مطبعة التقدم ، الإسكندرية، (د/ ت) ، ص: ١٧٠

آخر، بل هي عامل مستقل تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى [1]

إذن فالقافية في نقدنا القديم لم تحظ باهتمام في بيان إسهامها الدلالي والربط بين أجزاء القصيدة، وجعلها كيانا مؤسَّسا، بل أُهتم بها بوصفها مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة، تستهدف التطريب وتحقيق الاستجابة الآنية التي تمس العواطف، وقد وقع بعض النقاد المحدثين فيما وقع فيه نقادنا القدامى حيال القافية ، فـ"ياكبسون" يلحظ هذا المأخذ حين يرى أن القافية ودورها " يعتمد على التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعة من الأصوات المتماثلة، لذا فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط، تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها، القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينهما " [2]، ولأمر القافية العظيم في شعرنا القديم حافظ عليها الشعراء ـ كما قلنا – في تمثلهم الحرف الأخير، والتزامه عبر القصيدة كلها ، وهو حرف"الروي" [3] ، بل التزم بعضهم تقفية أبيات القصيدة كلها بأكثر من حرف، كما فعل أبو العلاء في لزومياته " وكان " مقياسَ براعة في الشعر العربي، لأنه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية"[4]

إن اتهام الشعر العربي القديم الملتزم بالوزن والقافية، المتساوي في وحدات الإيقاع، بالرتابة، والدعوة إلى الملل، اتهام غير دقيق، فهذه المساواة العامة الرتيبة

---

١ ـ جون كوهين:بنية اللغة الشعرية، ترجمة:محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال،الدار البيضاء، ط١،١٩٨٦،ص:٧٤

٢ ـ جون كوهين، بنية اللغة الشعرية،(مرجع سابق)، ص: ٢٠٩

٣ ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر،٢٠٠١ م، ص:٧ ٤٣

٤ ـ نفسه، نفس الصفحة.

قلما توجد في الشعر القديم نفسه، وقد دحض الدكتور محمد غنيمي هلال هذه الدعوى، من خلال أسباب ثلاثة: [1]

أولا :اختلاف التفعيلات التي تتكون منها البحور في الشعر العربي ، تظل هي هي في كل الأبيات، فللشاعر حريته في نقصها أو تسكين متحركها على نحو ما هو مدروس في علم العروض، في الزحاف والعلل، فمثلا " فاعلاتن" تصبح "فعلاتن" في حشو البيت وفي أخر الشطر منه، إلى غير ذلك من تصرف الشاعر في بنية هذه التفاعيل.

الثاني:هو اختلاف حروف الكلمات التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض، ما بين حروف "ساكنة" وحروف "مد طويلة" وحروف "لين"، وهذا الاختلاف الصوتي ينوع الموسيقى وينوع معاني الإيحاء الموسيقى في الوزن وقد أفاد من ذلك كبار الشعراء في العربية إفادة إيحائية، أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعيا يكاد يكون لا شعوريا لعمق دراستهم اللغوية.

والسبب الأخير:يتم في التنوع داخل هذه الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية، ألا وهو الإنشاد، ولا نقصد به سوى قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى وعلى نحو ما هو معروف في "فن الإلقاء"، والإنشاد يقتضي الضغط على بعض

---

١ - نفسه، نفس الصفحة .

المقاطع والكلمات في ثنايا البيت، وطول الصوت في بعض الكلمات وقصره في الأخرى، وعلو الصوت أو انخفاضه .

فإذا كانت هذه حال القصيدة العربية القديمة بتراثها الموسيقى المتنوع، غير الرتيب، المتنوع تنوع تدفق الخواطر والمعاني، فأي عيب هذا الذي يلصقه دعاة الحداثة بالقافية ؟!،يؤكد محمد غنيمي هلال صلة القافية بالموسيقى العامة في القصيدة، فيقول: "ولكلمات القافية صلة بموسيقى البيت، والقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى ...، وللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها تجديد في وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة، فكلماتها - في الشعر الجيد - ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتنمية البيت، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها ، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لا يسد غيرها مسدها في كلمات البيت قبلها، وإذا دُرست القافية من هذه النواحي، وأمثالها يظهر تباينها قوة وضعفا "[1]

والحقيقة أن دراسة القافية من هذا المنطلق السابق لا يجعلها محل هجوم من لدن الحداثيين، الذين عجزوا أن يسايروا النظم العربي القديم في طبيعة بنائه الموسيقى لضعف في معجمهم اللغوي، وفتور في طاقاتهم الإبداعية، كما هو الشأن عند كثير من شعراء الحداثة، وقد برر محمد غنيمي هلال مثل هذه المحاولات

---

١ - محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص: ٤٤٢ ، ٤٤٣

بالجنوح إلى اليسر والسهولة [1]، إن ما يدعيه الباحث السابق من أن الثورة على الوزن والقافية بدأت منذ القديم ممثلة في الموشحات.[2] ليست ثورة ترفض السابق وتتمرد عليه، جنوحا منهم إلى السهولة واليسر -كما ذكر سابقا-بل إن الموشحة ظلت تحافظ في كثير من أشكالها على الوزن، وكذا ظلت القافية في أغصانها وأقفالها دون أن يتخلوا عنها ، وهم .ليس كما يقول د/غنيمي .لم يهدفوا سوى التحرر من نير القافية والوزن في القصيدة القديمة [3]، بل إن للموشحة طابع فني ذات علاقة بالأدب الشعبي، ومجال اللهو والمجون انفرد به الأندلسيون [4]، ولم يكن في نشأته ثورة على الوزن والقافية، كما هو الشأن في شعرنا العربي الحديث في جانب منه، "الشعر المطلق" أو "المرسل" .

---

١ ـ نفسه، ص: ٤٤٨.
٢ ـ نفسه، ص: ٤٤٤.
٣ ـ نفسه، ص: ٤٤٥.
٤ ـ أحمد بن المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب،تح/ محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الكتاب العربي ، بيروت (د/ت) ص:٤

obeikandl.com

obeikandl.com

المبحث الثاني :

القافية في النقد الأدبي الحديث

(الدرس الحداثي المعاصر)

إذا كان القدماء يرون في فن الشعر فنا يقوم على نظام وزني وقافية معروفين .كما ذكرنا آنفا - أو كما هو مقنن عندهم بأن الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى، وهذا النسق يوفر رنينا ونغما يولد غنائية هذا الفن، لذا فإن القدماء لم تغب عنهم هذه الحقيقة، فهذا حسان بن ثابت يطلب ممن يريد قرض الشعر أن يتغنى به، لأن الغناء وسيلته، يقول:

تغن بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

وكذا سمى الأعشى صناجة الشعر [1]، نقول إذا كان هذا شأن الوزن والقافية عند القدماء، فإن المحدثين كانت لهم اجتهادات ووجهات نظر مخالفة تماما لهذا الموروث الموسيقى، وسطعت قضية التحديث الشعري في أوائل هذا القرن، أي منذ أن ظهرت مدرسة الديوان والمهجر وشعراء أبولو، وكانت للأولى المبادرة في الهجوم على كل ما هو تقليدي في الشعر العربي ، فبينما كان النقد القديم -كما ذكرنا - محافظا على عمود الشعر والأصول الجمالية المتوارثة، يقظا أمام أي تجديد شخصي، حتى في الصورة أو المعنى الشعرى، فإن النقد الحديث بات ضيِّقا حرجا بما هو تقليدي ونمطي في الشعر"وقد أدى هذا الخروج على الشكل الشعري

١ - أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق علي السباعي ورفيقيه، إشراف : محمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، د/ت، ١٠٩/٨

الكلاسيكي وموسيقاه ولغته، إلى معارك حامية بين أنصار القديم و أنصار الجديد، إذ رأى المحافظون في قصيدة التفعيلة خروجا فاضحا على البناء الموسيقي المتماسك ... لكن هذه الموسيقى الشعرية - يعني التقليدية- تعرضت في بنائها إلى والتهديم وإعادة البناء والتوزيع على يد حركة الشعر العربي المعاصرة التي قامت بها نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في النصف الثاني من الأربعينيات"[1]، وتزايدت حدة الرفض للنظام القديم إلى اتهام بعض المعاصرين الخليل بن أحمد بالجمود والتخلف، لأنه في رأيهم جمد الشعر العربي، وحجر قواعده وضيق على الشعر منافذ القول [2]، وتتسارع موجات التحديث والتجديد، ويدلي الباحثون والنقاد بآرائهم تجاه القديم، فيدلي محمد النويهي بدلوه حين يلحظ التغيرات التي أصابت كلا من الطبيعة النفيسة والذوقية العربية، وحين يرى أن التناظر أو السيمترية symetry التي يتصف بها الشعر التقليدي لم تعد تتلاءم والذوقية المعاصرة، يقول:" إن نوع الإيقاع الذي تعرفه القصيدة العربية التقليدية لم يعد صالحا لحاجاتنا الفنية والنفيسة والذوقية .. وإن درجة الانتظام التي يتطلبها شكل القصيدة التقليدية زائدة الإسراف في السيتمرية والرتوب"[3]، كما يذهب إلى أن " البحر العربي المأثور ذو موسيقى حادة بارزة شديدة الجهر عنيفة الوقع على طلبة الأذن عظيمة الدرجة من التكرار والرتوب، وهذه طبيعة ينفر منها ذوقنا الحديث، ولم تعد آذاننا تحتملها،

---

١ - مفيد نجم ، موسيقى الشعر وتحولات التجربة في مدلولات العلاقة والمرجعية، جريدة الأسبوع الأدبي (جريده أسبوعية تعني بشئون الأدب والفكر والفن)، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٧٧٥، ٢٠٠١ م، ص:٣٠

٢ - محمود فاخوري، من أدب العروض، مجلة الموقف الأدبي (مجلة أدبية شهرية)، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٣٧٣، ٢٠٠٢م ، ص:٤٥

٣ - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد . دار الفكر ط٢، ١٩٧١ م ، ص: ٩٨

وأصبحنا نراها شيئا بدائيا لا يعجب به إلا ذو الأذواق الفجة التي لم تنضج" [1]، وهناك من يرجع هذا التحول في النظام القصيدة العربية الموروثة إلى التأثر بالمرجعية الشعرية الغربية، والانفتاح على الثقافة الغربية، يقول مفيد نجم مؤكدا ذلك " وعلى الرغم من أننا لا نختلف مع القول بأن هذا التبدل الذي طرأ على النظام الموسيقي ومفهومه في الشعر العربي، جاء استجابة لضرورة التجربة الحياتية التي أفرزها الواقع الجديد، فإن من الضروري الإشارة إلى أن هذا التبدل والتغير الذي طرأ على موسيقى الشعر العربي جاء مستندا إلى مرجعيات شعرية غربية، وقد أظهرت الدراسات المقارنة أوجه التماثل على هذا الصعيد بين التجربتين"[2]، وهذا بعينه ما يشير إليه عبد العزيز المقالح من أن هذا التحول عن النظام الموسيقى العربي القديم ، هو عين التحول الغربي في قصيدة الشعر، فأمين الريحاني من أوائل الشعراء الذين أنجزوا نصوصا مما اصطلح عليه فيما بعد "قصيدة النثر" ، وقد صرح في مقدمة ديوانه "هتاف الأودية " بأنه يحتذي تجارب الحداثيين الفرنسيين الذين اندرجت أشعارهم تحت مسمى "*le vers libres*"،والإنكليز فيما أطلقوا عليه اسم"*The Free vers*" وقد أسماه الريحاني" الشعر المطلق"ووصفه بأنه آخر ما وصل إليه الارتقاء الشعرى عند الإفرنج، وبالأخص الإنكليز والأمريكيين، "فشكسبير"

---

١ ـ نفسه، ص:٩٤

٢ ـ مفيد نجم ، موسيقى الشعر وتحولات التجربة في مدلولات العلاقة والمرجعية (مرجع سابق)، ص:٣١

أطلق الشعر الإنجليزي من قيود القافية، أما "والت" و"وسيمان" فقد أطلقه من قيود العروض [1]

وأياما كانت المرجعية في هذا التحول، فإن الحداثيين يرون أن النسق القديم لم يعد يتلاءم والذوق المعاصر من جهة، وطبيعة الانفعال الشعري من جهة ثانية ويرون بحسب وجهة النظر هذه بأن الخروج على هذا النظام هو في ذاته دخول في الحرية التي تميز التجربة الشعرية، ومن دونه لم يتمكن الشاعر العربي من التعبير عن قضاياه وتجربته بالشكل الأمثل، وتحظى القافية بنصيبها من الرفض، فيرصد محمد صابر عيد هذا الهجوم عليها قائلا"غير أن هذا العرش الذي تعليه القافية قد تعرض للاهتزاز بفعل ثورة الشعر العربي الحديث، إذ دعا قسم من الشعراء المحدثين إلى الاستغناء عن القافية لأنها بنظامها وقوانينها تحد من حرية الشاعر الباحث عن أقصى حدود الحرية في التعبير الشعري "[2]، ويزيد -مرة أخرى -قائلا:" القصيدة العربية الحديثة لا تجعل من القافية هدفا في حد ذاته، إنما تنمو فيها نموا طبيعيا حال اقتضاء الضرورة لوجودها، إذ طالما أن بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعرية بذلك، فإن هذه الحرية فكت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية،مما وفر للقصيدة هامشا كبيرا من حرية الاختيار-حسب ضرورات التجربة- بين استخدام القافية بأنماطها المتعددة المستخدمة، وعدم استخدامها

---

١ - عبد العزيز المقالح ، أزمة القصيدة العربية، (مشروع تساؤل)، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥ م ص:٦٥

٢- محمد صابر عيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ،حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى ، جيل الرواد والستينات ،نشر اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،٢٠٠١م، ص:١٥٠

وهذا كله إنما يحصل في صالح المستوى الدلالي الذي يتنفس بعمق في مجال حيوي لهذا العمل الشعري"[1]

ولم يكتف أهل الحداثة بإلغاء القافية ، هذا القيد، أو حتى السماح بتنويع الروي مع الحفاظ على شكل منظومة البحر الشعرى، يقول النويهي "من العبث أن نظن أن إلغاء القافية والروي، أو تنويعهما في القصيدة الواحدة، مع الاحتفاظ بهذا الشكل السيتمري الشديد الانتظام والرتوب يكفى لتخفيف حدة الجرس أو ضيق القيود الشكلية، وهذا شبيه بما يفعله المحكوم عليه بالإعدام شنقا حين يطلب إلى عشماوي أن يوسع حول عنقه قليلا حتى لا تؤلمه "[2]، وفي غمار ثورة الحداثة هذه التي أحدثت تحولا خطيرا في بنية القصيدة العربية " كانت القافية من أبرز العناصر الشعرية التي تعرضت لتهديد واضح بفعل مبررات كثيرة، حاول شعراء المدرسة الحديثة تقديمها في سبيل تجاوز سيطرة القافية على فعالياتهم الشعرية، وتحرير قصائدهم منها، حتى ولو كان تحريرا جزئيا "[3]، وعلى هذا الدرب من الرفض تقول نازك الملائكة " أما القيود التي تضيق آفاق الأوزان القديمة، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفا وتبديدا للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع لها في وقت يترع فيه هذا الفرد إلى البناء والإنشاء، وإلى إعمال الذهن في موضوعات العصر" [4]، وتطرح في سياق

---

١ ـ محمد صابر عيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (مرجع السابق) ص:١٥٥

٢ ـ محمد النويهي، مرجع السابق، ص: ٩٥

٣ ـ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (مرجع السابق)، ص:٢٥٠

٤ ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ص:٥٦

رأيها "أن الشعر الحر، في جوهره ثورة على تحكيم الشكل في الشعر "[1] في محاولة منها لجعل المضمون هو أساس النص وغاية إبداعه، لا الشكل التقليدي الذي يتحكم في المضمون.

إذن تجد الحداثة غايتها في رفض القديم، وأنه لا يجب فهم التجديد الإيقاعي بمعزل عن الوعي الحداثي ومفهومه عن الجمال" فاعتبار الحرية شرطا من شروط الجمال قد دفع إلى اعتبار الشكل الإيقاعي الكلاسيكي شكلا عاجزا عن استيعاب الانفعال الشعري في انطلاقه وحيويته ... لذا ظهر الشكل الإيقاعي المفتوح غير المحكوم بضوابط نمطية ناجزة سلفا، والمرتبط بطبيعة الانفعال الشعري، إن انتفاء النمطية الناجزة عن الشكل الإيقاعي الحداثي هو ما يفسر التدفق الإيقاعي أحيانا حتى نهاية المقطع، أو نهاية النص الشعري بكاملة، وما يفسر أيضا الوقفات الإيقاعية المتكررة أحيانا، كما يفسر إلغاء القافية أو تنويعها أو تغيير مواقعها من النص بحيث لم تعد تأتي بالضرورة في نهاية الأشطر الشعرية، أي لم تعد القافية تعني الموقف الإيقاعي بالضرورة على النحو الذي كانت عليه في الشعر العربي الكلاسيكي "[2]، وعلى هنا المنهج الذي يتخذه أصحاب الحداثة حيال الوزن والقافية-سمتا الشعر العربي القديم- نراهم يقررون أن موسيقى الشعر بإمكانها أن تكون داخلية، ولا علاقة لها بالشكل الخارجي، أو أنها تكون معنوية لا حسية وهو ما جعل من مصطلح الموسيقى الداخلية يبدو وكأنه بدهي في الدراسات

---

١ - نفسه، ص: ٦٣

٢ - سعد الدين كليب ، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧، ص: ٣٠

المعاصرة، تلك التي رأت في ذلك ما يعضد رفضها لهذا النظام التقليدي للقصيدة العربية، ومع ذلك فإن سعد الدين كليب يرى" أن هذا المصطلح أشد المصطلحات التباسا وغموضا إذ أن الموسيقى الشعرية لا يمكنها إلا أن تكون حسية، ولأنها حسية فهي خارجية بالضرورة، وذلك بصرف النظر عما إذا كانت حسية الموسيقى سمعية أو بصرية أو كليهما معا، أما السبب فينهض من أن كل ما في الفن عامة هو حسي بالضرورة، وحتى ما هو معنوي لا يمكن إلا أن يتبدى فنيا بشكل حسي"[1]، وفي هذا السياق يذهب مروان فارس إلى أن "الإيقاع لا يمكن أن يكون إلا داخليا لأن علاقته بالصور والأفكار علاقة سببية لا يمكن عزلها" [2]، وهذا الاتجاه نحو رفض الموروث الموسيقى دفع النقاد الحداثيين وأنصار الشعر الجديد نحو الاضطراب والوقوع في الفهم الخاطئ لكثير من بنيات الشعر بوصفه فنا له من بنيات التكوين التي لا يمكن تحويلها أو تغييرها، لذا فانتفاء الحسية البتة في الصورة الفنية أمر مغالط فيه ، والإيقاع الداخلي في النص لا ينتفي وجوده بوجود النسق الخارجي الموسيقى المتمثل في الوزن والقافية، ويعلق د. سعد الدين كليب قائلا: "ولا ندرى ما الذي يجعل من الإيقاع داخليا إذا كانت له علاقة سببية بكل من الصور والأفكار؟ وهل هذه الصور الفنية هي معنوية أوحسية ، ثم هل تأتي الأفكار في شعر الحداثة إلا مصورة بشكل حسي ؟"[3]، ويرى نديم دانيال الوزة هذا اللبس حيال مفهوم الإيقاع الداخلي نتيجة الرفض لكل سمات النظام الموسيقى

---

١ - سعد الدين كليب وعي الحداثة، (مرجع سابق)، ص: ١٠

٢ - أحمد المعداوي، البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، مجلة الوحدة، العدد ٨٢ ، ٨٣ الرباط، ١٩٩١ م ، ص: ٥٧

٣ - وعي الحداثة، (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية)، مرجع سابق، ص: ١٠

الكلاسيكي، فيقول:"ربما من أكثر إشكاليات الحداثة الشعرية بروزا كانت إشكالية الإيقاع، حتى إن أراء لا بأس بها لم تزل حتى الآن لا تفهم من هذه الحداثة سوى كونها نقلة موسيقية، حصلت من بحور الشعر إلا شعر التفعيلة ... وللأسف هذه الإشكالية المستمرة تنسحب وبشكل أكثر تعقيدا على مفهوم " الإيقاع الداخلي" حتى يكاد المرء يتوهم أن هذا الإيقاع ما هو إلا مصطلح وافد، لا علاقة للغة العربية به، وما على نقاد هذه اللغة من خير إذا ما شحذوا الهمم لاستيراد اللغات الأخرى؛ الفرنسية والإنجليزية،كما جرت العادة للاستعانة في إيضاح هذا المفهوم، وكأنه ما نقل عن النقاد الفرنسيين أو الإنكليز قد أوضحه حقا" [1]

و الحداثيون فيما بينهم لا يتفقون على نسق محدد حيال رفضهم للنظام الموسيقي التقليدي، مما يؤكد قصور هذا الجديد الذي بنوا له صرحا مشيدا، وظل الاختلاف حول هذا الشكل النهائي الذي يمكن أن يتوشحه الشعر الحداثي على الصعيد الموسيقي أمرا واضحا ملموسا، حتى يضطرب تصور الملائكة لهذا الشعر الجديد حين تبحث عن تجسيد هذا الشكل ووضع تصورات محددة ومقننة[2]، وهو ما يتنافى مع تصورها لهذا الشعر الحر، الذي يستند على هذه الحرية مبدءا، حتى نجدها تستخدم مصطلح"الشعر الحر"لهذا النمط الشعري الجديد، وبينما ترى نازك الملائكة أن" التفعيلة" أساس البناء الموسيقي لهذا الشعر الحر، فإن محمد النويهي يرى أنها-يقصد التفعيلة-تمثل مرحلة أولى في إطار هذا التجديد الموسيقي، وأنه

---

١ - نديم دانيال الوزة، مدخل إلى مفهوم الإيقاع الداخلي للشعر، جريده الأسبوع الأدبي، (مرجع سابق)، العدد ٧٧٥، ٢٠٠١ م، ص:٢٢

٢ - سعد الدين كليب وعي الحداثة، (مرجع سابق)، ص:١٠

يجب على هذا الشعر الحر الجديد أن ينتقل من النظام الكمي المتمثل في "التفعيلة" إلى النظام النبري[1]، وحتى ما أتى به النويهي قويل بالنقد لأن مواقع النبر مختلفة بين اللهجات المحلية العربية.[2]، وبهذا كانت نظرة الدرس الحداثي إلي القافية ، ومعها الوزن العروضي نظرة وامق ، يري فيها عبئا ، وصورة من صور الحجر على الأفكار والمعاني ،لذا "نجدهم ينظمون الشعر المطلق أو المرسل الذي لم يتقيد بالقوافي لأنهم رأوا فيها قيدا ثقيلا على الأفكار والمعاني، ولكنهم لم يهملوا الوزن على الرغم من تقييده لهم لأنه يكسب التعبير نغما حلوا محببا " [3].

إن إهمال القافية يوقع في الهذر والفوضى مثلما يقول محمد بري العواني في إطار حديثه عن العلاقة بين الشعر والموسيقى"هكذا نجد أنفسنا أمام القافية الشعرية، والقفلة الموسيقية لأنهما نهاية جملة تعبيرية، لغوية، كانت أو لحنية وبذلك تكون القفلة والقافية ضابط كل شطط، لغوي أو لحني، فلا يسقط الإبداع في الهذر والفوضى" [4]، ويستدرك نفس الباحث السابق قائلا:"وإذا كان هذا المذهب لا ينطبق على قدر من الشعر الحديث وقضيته النثر، فإن الرأي لا يدور على ما هو شكلاني ، ظاهر للعيان أو للأذن، بل على حقيقة الإيقاع الداخلي للشعر والموسيقى والقافية، والقفلة بعض تجليات هذا الإيقاع" [5]

---

١ - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، (مرجع سابق)، ص:٢٣١، ،٢٤٨

٢ - أحمد المعداوي، البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، (مرجع سابق)،ص:٧٥، حيث يعرض لتلك المحاولات مبينا ما فيها من قصور أو مغالطة .

٣ - أحمد فوزي الهيب، جدلية التجديد والتهديم في الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٣٧، ٢٠٠٢ م، ص:٣٠

٤ - محمد بي العواني ، العلاقة بين الشعر والموسيقى ، جريدة الأسبوع الأدبي (جريدة تعني بشئون الأدب والفكر والفن) اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد:١ ٢٠٠،٧٧٥م، ص:٦

٥ - نفسه ، نفس الصفحة

واتصاف الموسيقى الشعرية الكلاسيكية بالجمود والتحجر من قبل الحداثيين أمر مردود عليه بتطور هذه الموسيقى من ناحية، وبقدرتها على التنويع والتوسيع كما أن موسيقى الشعر العربي وزنا وقافية منذ العصر الجاهلي بطبيعة بنيتها الشعورية، ويرصد محمد فوزي الهيب هذه المظاهر التي ترد على الحداثيين اتهاماتهم المتعددة للقافية والوزن العربي الكلاسيكي، في الأتي: [1]

١) الإكثار من النظم على الأوزان المجزوءة والقصيرة، ووافرة النغم.

٢) الغلو في تجزئ الأوزان، حتى صار البيت يقوم على تفعيلة واحدة،كما في قوله "سلم الخاسر" الذي مدح به الخليفة العباسي " موسى الهادي" والذي نظمه على تفعيلة " مستفعلن " فقط، ولقد سماه الجوهري "المقطع" [2]

موسى المطر

غيث بكر

ثم انهمر

ألوى المرر

كم اعتسر [3]

٣) استحداث بعض الأوزان الجديدة، كالمجتث والمقتضب،والمضارع، والمتدارك.

٤) نشوء المزدوجات على يد"الوليد بن يزيد"، والتي تتخذ الشطر وحدة للقصيدة مزاوجة بين كل شطرين بقافية خاصة.

---

١ - محمد فوزي الهيب ، جدلته التجديد والتهديم في الشعر العربي مرجع سابق ص: ٣١، ٣٢

٢ - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (مرجع سابق)، ١/ ١٨٥

٣ - محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف القاهرة، ١٩٦٣، ص: ٥٤١

٥) الخروج على الأوزان المعروفة إلى أوزان مبتدعة، مثلما فعل أبو العتاهية حينما كان يجلس عند "قصار" فسمع صوت (المدقة)، فحاكاه قائلا على وزن جديد هو" فاعلن متفعلن"

للمنون دائرا ت يدرن صرفها

هن ينتقينا واحـدا فواحدا

٦) الخروج على نظام القصيدة والتقفية فى المخمسات والمسمطات وغيرهما.

٧) الأوزان المهملة التى فكها الخليل من دوائره العروضية ويبلغ عددها ستة.

٨) الموشحات وهى فن تطور عن والمسمطات بتأثير الغناء، ونشأ فى أواخر القرن الثالث الهجري فى الأندلس.

٩) ومن تطورات الشعر العربي قديما- أيضا- الفنون الشعرية المستحدثة كـ"الزجل" و"الموال" و"الكان كان"الحماق" و"القوما"، ويمكن أن نضيف إليها"السلسلة" ثم " البند" الذى ظهر فى القرن الحادي عشر الهجري فى العراق، وينظم على بحري "الهزج" و"الرمل" اللذين ينتميان إلى دائرة عروضية واحدة، هي دائرة "المجتلب" ولا يلتزم بقافية واحدة [1]

هكذا كانت الحداثة اتجاها غير مصيب، ولم تكن ادعاءات الحداثيين سوى مسايرة وهمية للحداثة الغربية، وما محاولاتهم سوى تحطيم القيم والأسس الأصلية فى تراثنا الإبداعي الأصيل، يقول وليد مشوح" لأن الكثير فهموا الحداثة فهما خاطئا، فقد عملوا على تحطيم الكثير من القيم التى قامت عليها القصيدة العربية،... ولقد وقع بعضهم فى وهم المعنى الحداثى فظنوه -عن جهل- إلغاء التشكيل الداخلي

١ - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت، ١٩٨٣م،ص ١٩٥

والخارجي في معمار القصيدة، فألغوا الإيقاع وأسكتوا الصوت في دلالتيه الشعورية والإحساسية، وفي تعبيريته وتركيبيته، وبالتالي أغلقوا كل سالكة الطرق أمام الحراك النفسي للمبدع والمتلقي في الوقت نفسه، وما عاد أمام الشاعر المعاصر أي مجال لاستعمال الموجات النفسية التي تحملها موسيقى الشعر، وهكذا يفقد الشعر عناصره شيئا فشيئا، وبالتالي ينحسر تأثيره، ويفقد ألقه، وتتأثر ثقافتنا العربية لأنها فقدت الجذر الوجودي لها "[1]

١ - مجلة الموقف الأدبي، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد ٣٧٣، ٢٠٠٢، ص: ٨٠٥

obeikandl.com

المبحث الثالث :

القافية صوتا ودلالة

لم يعد تخفى على دارسي النص الشعرى، متذوقيه وناقديه أن الصوت المنبعث من الحرف، والكلمة بأكملها لا يأتي به المبدع لمجرد الزينة، ولأداء محسن شكلي وباتت الدراسات التي تعنى بالصوت وقيمته فى النص الشعرى تهتم بالبحث عن الدافع المعنوي الذي يجعل المبدع يختار صوتا دون غيره، فيأتي بحروف دون غيرها تزداد في نسبة وجودها عن الأخرى، وبالتأمل والدرس المتأني نجد علة ذلك واضحا من خلال ارتباط هذه الصوت بالدلالة التي يسعى نحوها النص، ويجتهد المبدع فى ثرائها وغناها .

إن إسهام الصوت في بنية النص الشعرى أصبح أمرا واضحا يجب أن يلتفت إليه دارس النص، فلقد أصبحت " الدراسات الصوتية تحتل مكانا مرموقا فى المقاربات الشعرية، سواء أكانت الأصوات مكتوبة على صفحة ترى بالعين أو كانت متعلقة بما ينتجه المتكلم من أصوات أثناء تلفظه، والنوعان معا : المواد الصوتية و / أو الكتابة يستمران فى دراسة الخطاب الشعرى .."[1]، والصوت فى حد ذاته- كما هو معلوم- لا قيمة له إلا إذا أصبح ذو دلالة " فالصوتية لا تؤثر فى حساسيتنا إلا بواسطة دلالة الكلمات، أما الصوتية فى حد ذاتها فليست شيئا" [2]

---

١ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص" المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ط ٢ ،١٩٨٦، ص٣٢

٢.J. Molno et J.Tamine,Intoroduction a l'analyse linguistique de la poesie, Paris ,١٩٨٥ , p. ٥٩

لذ فالاهتمام بالصوت هو غاية الأديب في نصه وإلا أصبح أمرا عبثيا، ويعد " أول ما يجب الاهتمام به في المصطلحات اللغوية هو الرمزية الصوتية أو القيمة التعبيرية للصوت" [1]، والإيقاع الموسيقى المتولد من بنية النص عن طريق الألفاظ المتناظرة صوتيا أو الحروف المتشاكلة يصيب، كما يقول سمير أو حمدان "مرمى إبلاغيا مؤثرا في حالتين؛ أن يكون تعبيرا عن مركز النفس الداخلية للشاعر أو الأديب، وأن يتضمن الشحنات والإيحاءات النفسية إلى تسهل مروره إلى الجانب الأخر، حيث المتلقي [2]، كما ينبه عز الدين إسماعيل إلى نفس الهدف السابق حين يقول: " لم تعد - يقصد الأصوات المولدة للموسيقى الشعرية- مجرد أصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق"[3] وعلى هذا فإن" قواعد صوتية وتركيبية ودلالته يجب أن تراعى وإلا أخطأ الكلام هدفه [4]

إذن فتجانس الأصوات والتركيب والدلالة يعد أمرا حتميا، وإلا صارت هذه القواعد أشلاء لا غاية من ورائها، وعبثا ينفر منه، فلا" يمكن أن يوجد أي معنى بدون صوت يعبر عنه" [5]، وتصبح الكلمات التي تعد مجموعات من الأصوات إنما هي أصوات " تعتبر رموزا للمعاني، وهى أيضا رموزا للمعاني تعتبر أصواتا، وأنت لا تستطيع أن تستعملها بالصفة الثانية، أي أنك لا تستطيع أن تستعمل الجرس دون

---

١ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص"(مرجع سابق) ص: ٣٣
٢ - الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ١٩٩١م، ص: ٦٨،٦٩
٣ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصرة : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٧٦ م، ص: ٦٧
٤ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص"(مرجع سابق) ص: ٤٠ ،٤١
٥ - كلور ليفي شتراوس، والأسطورة والمعنى، ط١، بغداد، ١٩٨٦، ص : ٧٥

المعنى ولا تستطيع كذلك أن تغير الصوت تغييرا ماديا دون أن تغير المعنى وبالأخرى تفقده "[1]، ويؤكد محمد فتوح أحمد ذلك، قائلا " أن كل الأعمال الأدبية الفنية هي قبل كل شئ وأي شئ، سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى" [2] وعلى ذلك فالنص الشعري " عبارة عن بنية مكونة من عدد من الأصوات قد اختيرت خصيصا من قبل الشاعر، على أن تفهم الأصوات في تلك الحالة باعتبارها وحدات فى تكوين طبيعي معين" [3]، وتصبح لغة النص الشعري بعد ذلك " لغة شعرية تتجلى كلغة رتبت على نحو خاص، فى ذلك المستوى الصوتي" [4]

إن القافية – بعد ذلك – صوت رئيسي فى بنية النص الشعري الكلاسيكي، بل وفى الشعر (الحداثى الحر) حين يعمد الشعراء قافية واحدة لمجموعة من الأسطر الشعرية، وهذا الصوت الذي يؤثره الشاعر دون غره (رويا) لقصيدته لم يأت عفوا عشوائيا، لذا نرى العروضيين يتحدثون عن أنوع القافية، ووضع معيارين يخصانها كمي ، وكيفي، يتمثل الأول فى ضرورة التزام القافية في سائر القصيدة بوحدة تامة و يتمثل الثاني : بتكرار قيم صوتية يعنيها فى القافية من خلال تكرار حروف بنفسها وحركات بعينها، ومن خلال هذين العنصرين ضبط النقاد عيوب القافية مبرزين حرصهم على القيم الصوتية التي تتضح فى الجانب الإيقاعي للقافية، هذا الجانب الذي يعتمد على الصوامت بشكل عام، والصوائت التي تولد ترنما فى آخر

---

١ - أرشيبال ملكيش،الشعر والتجربة،ترجمة سلمى الخضراء الجيوشى،دار اليقظة العربية، بيروت،١٩٦٣م ،ص: ٣٨

٢ - الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف، ط ٢، القاهرة، ١٩٧٨، ص: ١٣٤

٣ - يورى لوتمان ، تحليل النص الشعرى " بنية القصيدة "، ترجمة وتعليق: محمد فتوح أحمد دار المعارف بمصر، د/ ت ، ص: ٩٩

٤ - نفسه، ص : ٩٧

البيت، حيث يحقق التكرار " فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها " [1]، وكذلك الوقف " فتوالى القوافي يعنى تساوقا لمحطات صوتية متشابهة عبر أزمنة متساوية وفى ثباتها المتكرر يكمن دورها الإيقاعي المنظم، وعليها يقوم جريان الشعر واطراده ومواقفه" [2]، إن الشاعر يعرف أن صوت القافية له وظيفة تكاملية مع لنبات النص الأخرى، يجب العناية به، وأن صوت هذا الحرف (الروي) يعد دليلا على مقدرته وفحولته ، وأنه رب القوافي، وهو مدار فخرهم وتميزهم، وقد اهتم دارسي النص الشعري؛ ناقديه ومتذوقيه ببيان الوظيفية الدلالية لصوت حرف الروي (القافية) ، يقول يورى لوتمان " إن وقع القافية فى نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعنى أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظا ومعنى، والقوافي التي تشترك لفظا وتختلف معنى، ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحدا، غير أن اختلاف المعاني، بل وانبتات ما بينهما فى حالة المشترك اللفظي، يجعل القافية تبدو أكثر غنى، أما فى حالة تكرار القوافي لفظا ومعنى فإنها تترك فى النفس انطباعا ضئيلا بل لا يكاد يُعترف بها قواف على الإطلاق " [3]، ويقول فى موضع آخر مبينا مدى العلاقة بين القافية - بوضعها صوتا - بالدلالة والإيقاع " ومن القافية بالذات يبدأ -أيضا - ما يدعى بنية المضمون تلك التي تمثل الملمح الفارق بالنسبة إلى الشعر ومن

---

١ - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨ م، ص: ٢٧٣

٢- حازم القرطاجي ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح / أحمد يوسف نجاتي، مصر، ١٩٥٦م ص:٢٧١

٣ - يورى لوتمان ، تحليل النص الشعرى " بنية القصيدة " مرجع مسابق، ص :٩٢ ، ٩٣

هذا المنطلق فإن قاعدة التقفية يمكن أن تلحظ على مستويات بنائية أكثر علوا و يمكن القول- من ثمة- إن القافية تنتمي وبدرجة متساوية إلى أنظمة مختلفة منها ما هو إيقاعي ، ومنها ما هو صوتي، ومنها ما هو دلالي [1]، ولا يخفى أن الألفاظ المكونة لقواف نص ما لا يعتد بها وهى خارج النص، ولا تكون لها فيما بينها أية علاقة، أو لنقل إنها فى بنية النص تحيا حياة أخرى، إنها تتفاعل فيما بينها عن طريق هذا المشترك (حرف الروي) وصوته، ليمثل هذا الصوت الصوت الرئيسي أو النغمة الرئيسية التي تنجذب وتنسجم نحوها النغمات الأخرى، تحيا و تستطع بجانب النغمة الأم، وبالتالي تُثري الجانب الدلالي والإيقاعي، يقول يورى لوتمان " إن المطابقة يبين التكوينات الصوتية فى القوافي تقابلها تلك الحقيقة وهى أن كلما تقابلت القوافي قد لا تكون لها خارج نطاق النص الماثل علاقة فيما بينهما ومن هذه المقابلة أو المواجهة تتولد تأثيرات معنوية غير متوقعة، بل إنه كلما قلت نقاط التلاقي بين المجالات الدلالية والأسلوبية والعاطفية لمعاني الكلمات، كلما كان التماس بين هذه الكلمات عبر القوافي أكثر إثارة لعدم التوقع، ومن ثم يصبح المستوى البنائي الذي يتم على صعيده هذا التماس أكثر قيمة فى معمار النص الأدبي ، الأمر الذي يسمح له فى النهاية بأن يوجد بين ألفاظ القوافي جميعا فى كل لا يتجزأ [2]، حينئذ تتلاقى هذه القوافي على صعيد واحد هو رسالة النص وغايته طالما رأينا فى القافية مشاركا ثريا فى التشكيل الدلالي، وليست القافية فقط صفة تزيينية يختتم بها البيت ، "فالصفة الاختتامية التي تتميز بها القافية سواء أكانت في البيت أوفى الجملة الشعرية أوا لمقطع الشعري أوعموم القصيدة لا يمكن أن

---

١ - نفسه ،ص: ٩٣

٢ - نفسه ،ص: ٩٣،٩٤

تكتفي بدور الضابط الموسيقى المجرد، وإلا فإن القصيدة تفقد بذلك جزءا مهما من حيويتها وقوة أدائها، إذ لابد لها أن تشترك اشتراكا فاعلا في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكسب رصانة خارج إطار إمكانية استبدالها بما يمكن أن يقابلها صوتيا، ويحافظ فقط على الاتساق العام للقصيدة" [1].

يؤكد جون كوهين هذا الجانب الدلالي للقافية حين يقول " فالقافية تحدد في علاقتها بالمدلول، سواء أكانت هذه العلاقة موجبة أم سالبة، فهي في جميع الأحوال علاقة داخلية، ومكونة لهذا المقوم، ويجب أن تدرس القافية داخل هذه العلاقة " [2] ويلح على نفس الفكرة في موضع آخر حين يقول " إن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى" [3]

إذن فالقافية ليست مجرد محسن صوتي يحافظ على التوازن العروضي للقصيدة الذي يولد التطريب، ويحقق تجانس وانسجام آني مع العواطف، إنما تتعدى ذلك إلى تحقيق "وظيفة دلالية" [4] تقتضي فهما أعمق لها بوصفها وحدة مكونة داخل كيان مكون من وحدات عدة، فهي على الرغم من أن تعريفها حسب ياكسبون "تعتمد على التكرار المنتظم للأصوات، أو مجموعة من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناوُل القافية من الزاوية الصوتية وحدها

---

١ ـ محمد صابر عيد ، القصيدة العربية الحديثة(البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص: ١٠٢

٢ ـ جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط١ ١٩٨٦٠،ص : ٣٢

٣ ـ نفسه، ص : ٧٦

٤ ـ نفسه،ص : ٢٠٩

القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بها" [١]وعلى ذلك تؤدى القافية دورها بوصفها وحده تشكيلية مكونة، تؤدى دورها الوظيفي من خلال اتصافها بمزايا ثلاث " لغوية ، صوتية ، ودلالية " [٢]، وإذا كانت القافية كذلك فالحق كما يقول جوبير" أن القافية والمعنى يتفاعلان فى ذهن الشاعر، يتجاذبان ويدور كل منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواتهما أبداً، ودون أن يتصادما ويجب أن يسير تداعى الأصوات وتداعي المعاني جنباً إلى جنب" [٣]

ويبدو أن القدماء كانوا على وعى بعلاقة القافية بدلالتها وإسهامها فى النص الشعري، ولا شك أن هذا السؤال المتعلق بدلالية القافية، ليس وليد اليوم فهو سؤال قديم- جديد، ففي الوقت الذي تنبه فيه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، فإنهم فى الوقت عينه أكدوا " ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى " [٤] وقد تنبه ابن سلام إلى أن وجود القافية ليس شرطا لوسم الشعر شعرا، مما يؤكد ضرورة الاهتمام بالمعنى، فهولا يعد كل كلام مقفى شعرا، يقول ابن سلام وهو يتحدث عن محمد بن إسحاق" ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود فكتب لهم أشعارا كثيرة ، وليس بشعر، وإنما هو كلام مؤلف معقود بقوافٍ" [٥] كما يؤكد يوسف إسماعيل هذا الدور الإيقاعي والدلالي للقافية حين يقول " تأخذ

---

١ ـ نفسه،ص : ٢٠٩

٢ ـ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٥، ص:٦٦

٣ ـ جوبير، مسائل فى فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدوروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ، ط ٢، ١٩٦٥، ص : ٢١٨ ، ٢١٩

٤ ـ محمد عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٧٧م، ص : ٩٤

٥ ـ طالع :أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط ١ ١٩٨٩م ، ص:٢/٠ ١٧

الوظيفة الإيقاعية للقافية دورها من موقع القافية، وامتدادها أفقيا وعموديا في وجهين؛ صوتي يظهر من خلال صور التماثل الصوتي كالتصريع والترصيع والمجاورة والتعطف، ووجه دلالي، يتمثل أفقيا بالتوشيع والتبيين والإيغال "[1]، وفي إطار هذه العلاقة الوثقى بين القافية والمعنى انتبه النقاد نحو مسألة مهمة تتعلق بعلاقة القافية بالفكرة التي تجسد وتشكل النص، ويجب أن تكون العلاقة علاقة وثيقة علاقة تفاعل وتجانس وتوحد، لا علاقة إيجاد وفقط، ويشترط فيهما " أن يرتبطا باطنيا ، أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي، فإنه ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين، وإذا بحثنا بعناء ومشقة عن القوافي من أجل الأفكار، فإنه ينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تقرب له الأذان، أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي متسلسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي، فإنه يكون للغة الشعر تأثير السحر، ومجيء القوافي بلا تكلف يكفل السلامة التامة والتوازن الباطني في الأفكار، هذا من شأنه أن يعطى القصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال"[2] وهذا ما يشير إليه عبد الكريم حبيب حين يقول " وللقافية دور إيقاعي في العملية الإبداعية، وكانت مثار جدل خلافي بين النقاد، حيث إن بعضهم اعتبرها تابعة لموضوع القصيدة فقال بما يصلح وما لا يصلح، وبعضهم أوكلها إلى شاعرية الشاعر وفحولته، وفيما نرى هنا أيضا أن الإيقاع النابع من توتر الفكرة المكونة للموضوع هو الذي يحدد القافية، وقد تنبه الخليل إلى ذلك فوضع " التذييل " والترفيل والتسبيغ في الأبحر المجزوءة من أجل نوعية القافية إطلاقا ووقوفا، بل أتستطيع أن أقول إن

١- يوسف إسماعيل، الأنساق القافوية قراءة في الشعر المملوكي (مرجع سابق)، ص: ٩٦

٢ - عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٥م، ص: ١٣٨

نفسية الشاعر المتأثرة بالموضوع المعالج هي التي تحدد حركة القافية، خفضا ورفعا ونصبا وتسكينا" (١)

وعلى ما سبق "تتسم القافية بكونها نمطا موسيقيا غير مستقر في أدائه التعبيري ، وإنما تخضع شأنها شأن كل أدوات الشاعر وضروراته التي تختلف من قصيدة إلى أخرى" (٢) لذا اهتم النقاد القدماء بثراء القافية غنائيا وإنشادا، وذلك بإطلاقها دون تقييدها، ووضح ذلك في إشباع الحركات، حيث تصبح الضمة (واوا)، والكسرة (ياء) ، والفتحة (ألفا) (٣) وقد أوضحت الدراسات الصوتية الحديثة أن حروف "المد واللين" أوضح في السمع من الحروف الصامتة، لذا فهي أوضح في السمع وأعذب حينما تقع خاتمة للقافية، كما تزيد صوت حرف (الروي) تمثلا وتجسيدا "يضاف إلى ذلك أن الحرف الساكن حين يقع في نهاية الكلمة، ثم يراد الوقف على كلمته، قد يتعرض ذلك الحرف إلى الغموض أو الإبهام، فيقل وضوحه في السمع، أو قد يسقط في النطق، ولا سيما حين يكون من الحروف المهموسة الشديدة كالتاء والقاف، فلا يكاد يتضح في الأذن، ولا يكاد السامع يدرى حقيقة أمره، ولا يحس بموسيقاه "(٤)ولا شك أن التماثل الصوتي الذي تحققه القافية، داخليا وخارجيا" يحقق للقصيدة وحدتها الموسيقية، مما يعزز ذلك التماثل

---

١ - عبد الكريم حبيب، وظائف الإيقاع في الشعر العربي، جريدة الأسبوع الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد : ٧٧٥ ، ٢٠٠١ م، ص: ٣٠

٢ - على يونس، النقد الأدبي وقضاياه، الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة العامة المصرية للكتاب القاهرة ، ١٩٨٥م ، ص: ١٤٠ ، ١٤٧

٣ - ابن شيق، العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده،، (مرجع سابق) ص:٢ / ٣١١ ، ٣١٢

٤ - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مرجع سابق)، ص: ٣١٢ ، ٣١٥

الصوتي وحدةُ القافية، وعدم خروجها إلى التنويع، ولا تتمثل وحدة القافية بتساوي حروفها وحركاتها فحسب في بنيتها الصرفية أيضا، وتوازيها النحوي وتقاطعها الدلالي وتشاكلها الصوتي، وترصيعها التقطيعي" (١)

١ ـ يوسف إسماعيل، الأنساق القافوية (قراءة في الشعر المملوكي) ،(مرجع سابق)، مجلة التراث العربي، تصدر من اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٨١ ، ٨٢، ٢٠٠١، ص:٩٥

obeikandl.com

المبحث الرابع :

القافية والخطاب الشعري

" دراسة تطبيقية "

تحدثنا فى المباحث السابقة عن القافية بوصفها ركنا أساسيا فى بنية النص الشعري، ومدى اهتمام القدماء بها حين أبانوها مفهوما، وحين أبانوا أسسها وعيوبها ومسمياتها، كما تحدثنا عنها فى ضوء الدرس الحداثي وأبنَّا هذا الخلاف بين المحدثين حيال هذا الركن الثري، وفى المبحث الأخير درسنا القافية صوتا ذو دلالة، صوتا يجب الانتباه نحوه حين نولج ونسيح فى محيط النص الإبداعي، وقلنا إن إغفال هذا الصوت والبحث عن دلالته وعلاقاته المتشابكة يعد إغفالا عن ركيزة كبيرة، نتكئ عليها فى تفسيراتنا وتأويلنا لرسائل النص وغاياته ومراميه .

فى هذا المبحث ندرس نصا نبحث فيه عن علاقة القافية **(حرف الروي) بدلالة الخطاب الشعرى، وكيف أن هذا الصوت الذي يتكرر عبر بناء النص يسيطر ويجذب إليه أصواتا أخرى، تتعانق مع المعاني والغايات التي تحيا فى جسده، وكيف يكون هذا الاختيار اختيارا غير عشوائي، غير محبط لمشاعر المبدع، غير مكبل لجريان خواطره ولا مقيد لها، كيف تصبح هذا الصوت مسيطرا، أولنقل منسجما مع اختيار الألفاظ وحركاتها وطبيعة التركيب اللغوي، وطبيعة الصورة الفنية، ليتأكد لنا أن صوت القافية هو الساحة التي تذوب فيها كل روافد النص، أو تتحرك جزئيات النص تِبع هذا الصوت منسجمة معه، وينسجم هو بدوره معها، "فتراكم**

أصوات معينه أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة، يعطى دلالة معينة، ويعد البيت الذي تندرج فيه الإيقاعات على مختلف المستويات بؤرة تكثف سائر خصوصيات الوحدة وتختزلها، وتلعب الأصوات دورا في إبراز مقاصد الشاعر أو المساهمة في الإيحاء بإخراج المعاني الضمنية إلى السطح، إلا أنها تقل في المقاطع الموضوعية أو التقريرية، ولكنها لا تكف عن لعب دورها الجمالي والإيحائي باستمرار"[1].

١ - عمر محمد الطالب ، عزف على وتر النص الشعري (دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠٠م، ص:١٠٤

obeikandl.com

(النص الشعري)

الترجيع الصوتي المضطرب

في " أراك عصي الدمع "

لأبى فراس الحمداني

أبو فراس الحمداني شاعر فارس فى البطولة، كما هو فارس فى إبداع الكلمة شاعر معروف شاعر بني حمدان وفارسهم، ولا يحتاج منا إلى الإطالة فى تعريفه فكتب الأدب تحوى أخباره وسيرة حياته، هو الحارث بن سعيد، أدبه "سيف الدولة" ورباه على الفروسية، وكريم الخصال، وهو يقرر ذلك قائلا :

هيهات لا أجحد النعماء منعمها خلقت يا ابن أبى الهجاء في أبي

أو يقول:

أراني كيف أكتسبُ المعالي وأعطاني على الدهر الذماما[1]

وربـاني ففقتُ بـه البرايـا وأنشـأني فسـدت بِـه الأنامـا

شاعرية أبى فراس،شاعرية تشكلت تشكيلا عجيبا عجب شعره وزافرات أنفاسه، وما روميات أبى فراس، أو أسرياته إلا هذه القصائد التي ألهبت خواطر قارئيها، وأطمعت متذوقيها على التحليل والتنقيب عن بلاغة أدائها وثراء مفرداتها وغنى صورها، هذه القصائد الرومية أرسلها إلى ابن عمه ووالدته وإخوانه .

---

١ ـ أبي فراس الحمداني، ديوانه، تح/بدر الدين حاضري محمد حمامي ، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، ط١، ١٩٩٢م، ص:١٩٤

ومما هو متفق عليه هو أن "لأسره يدا على خلوده، وعلى الأدب معاً، فلولا روملياته لما كان له في سائر شعره ما يتميز به عن الشعراء العاديين، ولولا أسره وشقاؤه لما جرى طبعة بهذه القصائد الرائعة، فجاء بها ذوب العاطفة المتألمة وعصارة النفس الكليم، فكتب اسمه في سفر الخلود" [1]، لقد كانت هذه القصائد أشبه بقلبه المضطرب النبض حيال أسره، وانتظار عبثي لحرية مأمولة، وسراب مخادع نحو افتدائه، لقد ظلت نفس أبي فراس تواقة إلى رغبته هذه رغم تقاعس الأمير (ابن عمه)، حتى أتيح له ذلك، فافتداه مع رفاقه [2]، وقد عبر أبو فراس عن مرارته هذه حين تأخر سيف الدولة عن افتدائه **قائلا** :

تمنيتم أن تفقدوني وإنما تمنيتموا أن تفقدوا العز أصيدا[3]

أو قوله مخاطبا إياه:

قد كنت عدتي التي أسطو بها ويدي إذا اشتد الزمان وساعدي[4]

فُرميت منك بغير ما أملته المرءُ يشرق بالزلال البارد

تضمنت الروميات (خمسا وأربعين) قصيدة مختلفة، والقسم الأكبر منها يقوم على الشكوى والعتاب والفخر بالذات والقبيلة وطلب الفداء دون تذلل أو تصاغر وقصيدة "**أراك عصى الدمع"واحدة من أبدع قصائده تلك، هذه القصيدة كتبها بعد مضي زمن طويل في الأسر، قضى اليأس فيها على أي بارقة أمل، وأوشك حينئذ على**

---

١ - بطرس البستاني،شعراء العرب، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٧٩م ، ص : ٣٧٣ ـ ٣٧٤

٢ - طالع : خليل شرف الدين، أبو فراس الحمداني، الموسوعة الأدبية الميسرة(٤)، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٢م، ص: ٣٨

٣ - ديوان أبي فراس، (مرجع سابق)، ص:٧٣

٤ - نفسه، ص:٦٦

الاستسلام لقضائه، هذه القصيدة تقع في أربع وخمسين بيتا، أفرد سبعا وعشرين منها للحديث عن معشوقته الغادرة، ومثلها تحدث فيها عن قصة أسره ومناقبه وخصاله ورؤيته لمعان كثيرة؛ مثل الغنى والموت وغير ذلك، لقد أجمع معظم النقاد ومحللي النص الشعرى أن أبا فراس وُفق في هذه القصيدة، حيث نظم الأبيات الرقيقة المستظرفة [1].

النص[2]:

١- أراكَ عصيَّ الدمع، شيمَتكالصبْرُ ... أمَا للهوَى نَهْيٌ عليك ولا أمْرُ؟
٢- بلَى، أنا مُشْتاقٌ، وعندي لَوْعةٌ ... ولكنّ مثْلي لا يُذاعُ له سِرُّ
٣- إذا الليلُ أضْواني بسَطْتُ يدَالهوَى ... وأذْلَلتُ دَمْعًا مِن خلائقه الكِبْرُ
٤- تكادُ تضيءُ النَّارُ، بين جَوانحِي ... إذا هيَ أذْكتْها الصَّبَابةُ والفِكرُ
٥- مُعلّلتي بالوصْل والموتُ دونَهُ ... إذا متُّ ظَمآناً، فلا نَزل القَطْرُ
٦- حفظتُ وضَيّعتِ المودةَ بيننا ... وأحسنُ من بعضِ الوفا ذَلك الغَدرُ
٧- وما هذه الأيامُ إلا صحائفٌ ... لأحرفِها، من كفِّ كاتبها، بَشْرُ
٨- بنفسي، من الغادرين في الحيِّ غادَةٌ ... هوايَ لها ذَنْبٌ، وبهجتُها عُذْرُ
٩- تروغُ إلى الواشين فيَّ، وإنّ لي ... لأذناً بها، عن كلِّ واشيةٍ، وقْرُ
١٠- بَدوتُ وأهلي حاضِرونَ، لأنّني ... أرى أنّ داراً، لستِ من أهلها، قَفْرُ
١١- وحاربتُ قومي في هواكِ، وإنّهمْ ... وإيّايَ، لولا حُبُّكِ، الماءُ والخمْرُ
١٢- فإذا كان ما قالَ الوشاةُ ولم يَكُنْ ... فقد يَهْدِمُ الإيمانُ ما شيّدَ الكُفْرُ
١٣- وَفَيتُ وفي بعض الوفاءِ مذلّةٌ ... لإنْسانةٍ في الحيّ شيمتُها الغَدْرُ
١٤- وقورٌ وريعانُ الصبا يستفزُّها ... فَتَأرَنُ أحيانا،كما أرِنَ المُهرُ
١٥- تُسائلني: مَن أنت؟ وهي عليمةٌ! ... وهل بفتًى مثْلي على حاله نُكرُ؟

---

١ - حنا الفاخوري ، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية ، بيروت، ط٩، د/ت، ص:٦٤٨
٢ - ديوان أبي فراس، (مرجع سابق)، ص:١١٨

١٦- فقلت كما شاءَتْ وشاءَ لها الهوي ... قتيلُك، قالت: أيهم؟ فهم كُثُرُ
١٧- فقلت لها: لو شئتِ لم تَتَعنَّتي ... ولم تسألي عني وعندك بي خُبُرُ
١٨- فقالت:لقد أزْرَى بكَ الدهرُ بعدَنا! ... فقُلتُ: معاذ الله! بل أنتِ لا الدَهرُ
١٩- وما كان للأحزانِ -لولاكِ- مَسلكٌ ... إلى القلب، لكن الهوى للبَلى جِسرُ
٢٠- وَتَهلكُ بين الهزلِ والجدِّ مُهجَةٌ ... إذا ما عَدَاها البَينُ عَذَّبَها الهجْرُ
٢١- فأيْقَنْتُ أنْ لا عزَّ بعدي لعاشقٍ ... وأنَّ يدي ممَّا علِقْتُ به صِفْرُ
٢٢- وقَلَّبْتُ أمْري لا أرى لي راحَةً ... إذا البَيْنُ أنساتي ألحَّ بيَ الهجْرُ
٢٣- فعدتُ إلى حكم الزّمانِ وحكمِهَا ... لها الذنبُ لا تُجزَى به ولِيَ العُذْرُ
٢٤- كأني أُنادي دون مَيْثَاءَ، ظَبْيَةً ... على شرفٍ، ظَمْياءَ، جلَّلها الذِّعْرُ
٢٥- تجفَّلُ حينًا، ثم ترتُو كأنما ... تنادي طَلًا بالواد، أعْجزَهُ الحَضْرُ
٢٦- فلا تنكريني يا ابنةَ العمِّ! إنهُ ... ليعرفُ من أنكَرْتِه البدوُ و الحَضْرُ
٢٧-ولا تنكريني إنَّني غيُر منكرٍ ... إذا زلَّتِ الأقدامُ، واستُنْزِلَ النَّصْرُ
٢٨-وإنِّي لجرارٌ لكل كتيبةٍ ... مُعَوَّدَةٍ أنْ لا يُخِلَّ بها النَّصْرُ
٢٩-وإنِّي لَنَزالٌ بكل مَخُوفَةٍ ... كثيرٍ إلى نُزَّالها النَّظَرُ الشَّزْرُ
٣٠-فأظمأ حتى ترتوي البِيضُ والقَنا ... وأسْغَبُ حتى يشبع الذئبُ والنَّسْرُ
٣١-ولا أُصبِحَ الحيَّ الخلوفَ بغارةٍ ... ولا الجيشَ ما لم تأته، قبليَ النُّذْرُ
٣٢-ويا رُبَّ دارٍ، لم تخفْني، منيعَةٍ ... طلعتُ عليها بالردى، أنا والفجْرُ
٣٣-وحيٍّ رددتُ الخيلَ حتى ملكتُهُ ... هَزيما، وردَّتني البراقعُ والخُمْرُ
٣٤-وساحبةِ الأذْيالِ نحوي لقيتُهَا ... فلم يلقَهَا جَافي اللقَاءِ، ولا وَعْرُ
٣٥-وهبْتُ لها ما حازَه الجيشُ كُلُّهُ ... ورحتُ ولم يكشفْ لأثوابِها سترُ
٣٦-ولا راحَ يُطْغِيني بأثوابِه الغِنَى ... ولا باتَ يُثْنيني عن الكرمِ الفَقْرُ
٣٧-وما حاجتي بالمالِ أبغي وُفُورَهُ ... إذا لم أفِرْ عِرْضي فلا وَفَرَ الوفْرُ
٣٨-أسرتُ وما صحبي بِعُزْلٍ لدى الوَغَى ... ولا فَرَسي مُهرٌ، ولا رَبَّهُ غَمْرُ
٣٩-ولكن إذا حمّ القضاء على امرئٍ ... فليسَ له برٌّ يقِيهِ ولا بَحْرُ
٤٠-وقال أصَيْحابي الفِرارُ أم الرَّدَى ... فقلتُ هما أمرانِ أحلاهُمَا مُرُّ

٤١-ولكنّني أمضي لما لا يعيبُني ... وحسبُكَ من أمرين خيْرُهما الأَسْرُ
٤٢-يقولون لي: بعتَ السلامةَ بالرّدى ... فقلتُ: أمَا واللهِ، ما نالني خُسْرُ
٤٣-وهل يتجافى عنّي الموتُ ساعةً ... إذا ما تَجافى عني الأسْرُ، والضّرُّ
٤٤-هو الموتُ فاخْترْ ما علا لكَ ذِكرُهُ ... فلم يَمُتِ الإنسانُ ما حَيِيَ الذِكرُ
٤٥-ولا خيْرَ في دفع الرّدى بمذلّةٍ ... كما ردَّها يوماً، بسوْءتِه عمرُو
٤٦-يَمُنّون أن خلّوا ثيابي وإنما ... عليَّ ثيابٌ من دمائهِمُ، حُمْرُ
٤٧-وقائمُ سيفٍ فيهمُ انْدقَّ نَصْلهُ ... وأعقَابُ رُمْحٍ، فيهمُ حُطِّمَ الصَّدْرُ
٤٨-سيذكرُني قومي، إذا جدَّ جدُّهم ... وفي الليلةِ الظلْماءِ يُفتَقدُ البدْرُ
٤٩-فإن عِشتُ فالطعنُ الذي يعرِفُونهُ ... وتلكَ القَنا،والبيضُ،والضمّرُ الشّقرُ
٥٠-وإن متُّ فالإنسانُ لا بدّ ميتٌ ... وإن طالتِ الأيامُ، وانْفسَحَ العُمرُ
٥١-ولو سدّ غَيْري ما سددتُ اكتفوْا بهِ ... وما كان يَغلو التِّبرُ، لوْ نَفَقَ الصُّفرُ
٥٢-ونحن أُناسٌ لا توسُّطَ عِنْدنا ... لنا الصّدر دُون العالمينَ أو القَبْرُ
٥٣-تُهونُ علينا في المَعَالي نفوسُنَا ... ومن خَطَبَ الحسناءَ، لم يَغْلُهُ المَهْرُ
٥٤-أعزُّ بَني الدنيا،و أعلى ذَوي العُلا ... وأكرمُ مَن فَوْقَ التُّرابِ، وَلا فَخْرُ

وعلينا قبل أن نغور في هدفنا الرئيسي، وقبل أن نتحرى ونتحسس غاية بحثنا، وهو هذا "الصوت" الذي اختاره أبو فراس الصوت الرئيسي المنبعث من لوحته الإبداعية، أو لنقل من صرخاته وأناته التي خرجت من وراء الجدر.فهزت نفوسا صلبة، وألانت صفا قاسية، وكيف أن هذا الصوت كان بمثابة النور القوى الذي جذب فراشا دار حوله، كيف جذب هذا الصوت -كما قلنا سابقا-كل مركبات النص الإبداعية، وجعلها تدور حوله، تكتسب منه حياتها وديمومتها، نقول قبل كل ذلك، علينا أن نتأمل وجهات النظر التالية :

أولا : أن الأبيات الأولى في قصيدته(١حتى ٢٧) تلك التي يتغزل فيها لم تكن غزلا محضا، فأي نفس مسجونة، محطمة، بائسة، ناقمة لتنكر الأهل والأقرباء وفرح الأعداء وشماتتهم، يروق لها الغزل والاستمتاع به.

ثانيـــا :هذه الأبيات التي تمثل المقطع الأول في قصيدته، لا يجب أن نتسرع في اعتبارها مقدمة استهلالية على طريقة القدماء،حين اتخذوا ذلك مطية نحو موضوعاتهم الرئيسية، هذه المقدمة ليست مقدمة بقدر ما هي لحمة وعضو رئيسي في بنية القصيدة كلها، إنها تمثل كما يرى أحد الباحثين"سورة ذكريات تبريرية لنفس عالقة على مشارف مجد مفقود، وسعادة مأسورة، وما الحسناء التي يحاورها الشاعر متغزلا سوى رمز من رموز تشامخه، وفتوته ومعايشته للجمال الأميري أيام كان فتى طليق الجناحين، يثير حوله إعجاب الرجال والنساء على السواء"[1]،على أني أرى أن الشاعر في هذه المساحة من النص- والنص الإبداعي غني التأويل- كان يخاطب الحرية، هذه الحرية التي أبت وعصيت أن تتحرك نحوه، هي آماله التي وقف الجميع حيالها يتفرجون يتقاعسون، إنها هذه القيمة التي لا حياة ولا رجولة ولا مجد بدونها، إنه عاش وتربى على هذه المعاني، ونبت في أرض الفروسية والمجد، وتترعرع من مائها إنه يخاطب كل القيم الثمينة، يخاطب كل النقائص، يخاطب صور التخاذل والتخلي، يخاطب كل الغادرين المتفرجين، يخاطب عشيرته التي أنكرت وفاءه وأياديه عليهم من خلال هذا الرمز(المرأة) الغادرة، يخاطب نوازع الشهامة في ابن عمه"سيف الدولة"، يخاطب فيه تخاذله وسكونه حيال فدائه، لا

١ - خليل شرف الدين، أبو فراس الحمداني، (مرجع سابق)، ص ١٨٣

يمكننا أن تتصور غزل الشاعر هنا غزلا نسائيا، حرق قلبه، وأي غزل هذا وهو سجين تتنازعه حالات اليأس والرجاء، الموت والحياة، تتنازعه البطولة والفروسية، يود أن يعود إليها، إنني لا أغالي حين أرى في صورة هذه المرأة المتغزلة الغادرة، صوره رمزية أخرى لابن عمه "سيف الدولة"، لتتأمل قول أبي فراس مخاطبا ابن عمه :

وكم لك عندي من غدْرة ... وقول تكذبه بالفعالْ[1]

ووعد يعذبُ فيه الكريم ... إماً بخلف وإماً مطالْ

صبرناً لسخطك صبر الكرام ... فهذا رضاك فهل من نوالْ

ودُقنا مرارة كأس الصدودِ ... فأين حلاوة كأس الوصالْ

أليست هذه الأبيات هي عن الأبيات التي يخاطب فيها متغزلته في قصيدته ! ويبدوا لي يقيناً أن ابنة العم التي ذكرها في البيت (٢٦) هي هو (ابن عمه).

إنني أروم بهذا التحقيق أن أطرح أمرين:

الأول: هو التوكيد على أن النص مقْطع واحد وليس للمتعجل مقطعين، إنها مقطع واحد يدور حول قضية الشاعر، قضية الفارس المسجون الذي ظل على شهامته وعظمته لا يركن لضعف، ولا يقترب منه الذل، قضية فارس حانق حين هرب الوفاء وحلَّ الغدر.

الثاني: هو متصل بالأول وهو أن حرف الروي (الراء) وصوتة بوصفه الصوت الرئيسي-يؤكد ما طرحته سابقا، من تأويل لهذا الغزل من ناحية، ويثبت أن

---

١ - ديوان أبي فراس، (مرجع سابق)، ص:١٨١

النص مقطع واحد لا مقطعين من ناحية أخرى، وأن الاتصال النفسي بين بنيات النص اتصالا نفسيا عميقا، حتى يمثل المقطع الأول شفرة نقرأ بها الحالة النفسية الغامرة في هذه الرومية الرائعة، وهذا ما تؤكده الدراسة والتحليل .

إن غاية التحليل الذي نحن بصدده، هو البحث عن إسهام صوت حرف"الروي: الراء " في رسالة هذا النص، والإجابة عن السؤال الكبير الذي يحوم حوله هذا البحث، وهو: هل كانت القافية عبءا وسورا منيعا لحركية الانفعال وسياحة الخواطر وتحجيمها ؟، هل كان"الصوت القافوي" بدلالته منسجما مع غايات النص ، تؤثر فيه ويؤثر فيها ؟ إن هذه القصيدة كما قلنا زفرة من زفرات شاعر، كاد اليأس أن يغلبه، وأنه قد أنشدها بعد مضي زمن طويل في الأسر-كما قلنا سابقا - وعلى ذلك فهو يبين حالتين؛ كل يشد في اتجاه، **حالة الثبات والجأش والقوة، فهو من سادة تغلب وابن عم الأمير، وحالة اليأس والترنح وعدم الثبات، وهذه الحالة الأخيرة يقاومها ولا يكاد يقع فريسة لها، وقد استطاع أن يواجها بكل هذه القيم والشيم والأمجاد التي يتحلى بها، وهو الذي يعبر عن هذه النوازع حين يقول :**

٤٠ - وقال أصيحابي الفرار أم الردى ... فقلت هما أمران أحلاهما مر

٤١- ولكنى أمضى لما لا يعيبني ... وحسبك من أمرين خيرهما الأسر

٤٢- يقولون لي:بعت السلامة بالردى ... فقلت : أما والله ، ما نا لني خسر

هذا هو الحوار الداخلي الذي يتصارع داخل بنية أبي فراس النفسية .

إذن ما قصة هذا الصوت "القافوي" الذي اعتمده الشاعر صوتا رئيسيا لصرخته ولزفرته هذه ؟

تمثل " الراء " الصوت الرئيسي في بنية هذه الشكوى، هذه الحرقة، وفي رحم ذلك يضع السيادة والبطولة والقوة، وبالذهاب إلى علم الأصوات نراه يصف " الراء " بأنه صوت مكرر يتكون" بأن تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكرار سريعا، وهذا هو السر في تسمية "الراء" بالصوت المكرر، يكون اللسان مسترخيا في طريق الهواء الخارج من الرئتين، وتنبذب الأوتار الصوتية عند النطق به، فالراء صوت لثوي مكرر مجهور" [1]

إذن هذا الصوت يتسم بـ :

- التكرارية والترجيع
- الجهر، والصوت المجهور-خاصة الراء -يتسم بوضوح سمعي أقوى، مما يحدث مع بقية الأصوات الصامتة نتيجة حرية الهواء الناتجة عن الاتصال والانفصال المتكررين، وحين نذهب إلى المعاجم للبحث عن معاني هذا الصوت ودلالته وإيحاءاته، نجد أن هذا الصوت بصفة عامه - في كثير من المصادر- تدل على التحرك والتكرار والترجيع، وتدل حين تكون آخر المصادر على نفس المعنى السابق [2]، إن هذه السمات الصوتية لحرف الروي" الراء" التي تتمثل في الوضوح السمعي والترجيع والتحرك والتكرار

---

١ - محمد كمال بشر، علم اللغة العام، (الأصوات)، دار المعارف، مصر، ص: ١٢٩

٢ - طالع: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨ م، ص: ٨٥ وما بعدها

تمثل حالة أبي فراس الحمداني المتحركة المضطربة المترنحة، تلك الحالة التي حاول في بنية نصه أن يخفف من حدتها حين يذكر أمجاده وبطولته، وأن ما حدث له هو قضاء الله الذي لا مهرب منه، مع ذلك فهو ملاذ قومه حين يجد جد هم .

٣٨-أسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى ولا فرس مهر ولا ريه غمر

٣٩- ولكن إذا حم القضاء على امرئ فليس له بر يقيه وبحر

٤٨- سيذكرني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

٤٩- فإن عشت فالطعن الذي تعرفونه وتلك القنا والبيض والضمر الشقر

لذا لا نغالي إن قلنا مرة أخرى أن أبياته الأولى الغزلية التي طالت حتى البيت " ٢٧ " يخاطب فيها بنفسه شهامته، جلده،كرامته، يخاطب فيها كبرياءه، ألا يتضعضع ويتكسر، يخاطب فيها سيادته وفروسيته أن تسكن وتضعف، يخاطب فيها الروح الأميرية المتوثبة في صدره، وما هذا الحوار النفسي الذي يطرحه إلا حالة الصدى لصوت (الراء) التكراري الترجيعي، ترجيع بين حالتين متنازعتين، يقول أبو فراس:

١٥- تسائلني من أنت ؟ وهي عليمة وهل بفتى مثلي على حاله نكر

١٦- فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى قتيلك ، قالت :أيهم ؟ فهم كثر

إن حالة الترجيع والترنح والاضطراب نراها واضحة في بنيه القصيدة حين نقف على دلالات بعض المفردات والتراكيب التي ازدحمت بها قصيدته على النحو التالي :

- عصى، الدمع "ودلالة الأخذ والرد والترجيع"-مشتاق، لوعة "اضطراب وحيرة"- أضواني، أذللت ، دمعا - تضئ النار بين جوانحي، أذكتها - معللتي بالوصل (دلالة الحيرة والقلق)- الموت ،ظمآنا، فلا نزل القطر، (دلالة الانتهاء)- ضيعت المودة القدر، (الضجر والسأم)- الغادرين، هواي لها ذنب، بهجتها عذر، الواشين واشية-بدوت، قفر" دلالة الوحشية .."،حاربت قومي- يهدم، الكفر(دلالة التلاشي والانهدام) ، مذلة، القدر- يستفزها، يأرن (الحركة والترجيع غير المنتظم)- نكر ،قتيلك، تتعنتي ، أذرى، الأحزان، البلى، تهملك، الهزل، البين الحجر- لا عز، عاشق، صفر- قلَّبت أمري (دلالة الاضطراب والحيرة)، البين الهجر ، الذنب، العذر، الذعر- تجفل، تدنو، أعجزه (دلالة اليأس)- لا تنكريني أنكرته ، لا تنكريني، منكر، زلت الأقدام، استنزل النصر-مخوفة، الشزر- أظمأ أسغب، الذئب، النسر-غارة، النذر-هزيما-ساحبة الأذيال، وعر-لم يكشف لأثوابها ستر- الفقر- أسرت، الوغى، لا فرس مهر..- القضاء، ليس له بر يقيه ولا بحر- الفرار، الردى، مر- الأسر- الردى، خسر-يتجافى الموت، الأسر، الضر- الموت يمت- الردى، مذلة، بسوءته- دمائهم، حمر، حطم الصدر- فى الليلة الظلماء يفتقد البدر- الطعن ، القنا ، البيض ، الضمر، الشقر- مت، ميت- نفق، الصفر- القبر- تهون، إن هذه المفردات، وهذه الجمل حين تأملها يؤكد هذه الحالة المضطربة والترجيع والتكرار لأحداث نفسية تتنازع، كما قلنا يبين حالتين؛ حالة النفس الأميرية البطولية، وحالة النفس التي يكاد يقترب منها اليأس والضعف، وبالنظر فى كل التراكيب التي تمثل جانب المقاومة والثبات،نراها تمثلت فى بنية النص حين يؤكد أن فروسيته هي التي كانت وراء أسره، رغم ما اقترح عليه (٣٨ - ٤١)

حين يؤكد أن ما أصابه القدر الذي لا مفر منه، ولا هو ممن يدفع الردى بمذلة (٤٣ - ٤٥) ، حين يذكر بأن فقده فقْد لقومه ومصيبة عظيمة لهم (٤٨ - ٥١) حين يفخر الشاعر بذاته وببني حمدان والقبيلة كلها، وهذه التراكيب وإن كانت في دلالتها العامة تجسد معاني السيادة والفروسية والعظمة، إلا أنه يتحوصل في داخلها المرارة والأسف والأسى وخيبة الأمل والتقاعس واختفاء أمارات الشهامة والنجدة، وتصبح كثرة التراكيب المنفية شاهدة على ذلك تأمل الأبيات(٣١ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ،(مرتين)، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤١، ٤٢،٤٣(الاستفهام + نفى)،٤٤، ٤٥ ، ٥٢،٥٣،٥٤)، إن هذا التجاذب والترجيح والتكرار لهذه المعاني هو عين ما أوحى به صوت حرف الروي" الراء " **الذي نراه قد بُنى على الهيئة التالية :**

- أنه قد سبق بالسكون .
- مضموم .
- موصولة بإشباع هذا الضم الموجود على" الراء ".
- وجود حرف الروي فى شكل مخصوص من أشكال الكلمة وهى " الاسم " .

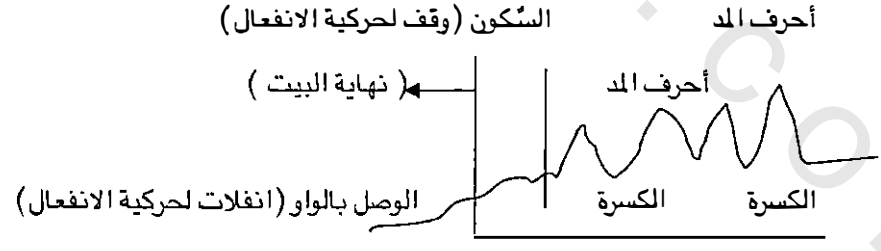
والسؤال : هل لهذه الهيئة التي جاء بها أبو فراس لهذا الحرف القافوي دلالات وعلة مرتبطة بغرض هذه الرومية ؟

علينا أن نتأمل الآتي :

أولاً : إن وجود (السكون) قبل " الراء " المناسبة التكرار، مدَّل به الشاعر جمحاً لهذه الحركة الصوتية، وهو لا يأتي فى الكلام إلا للحد من الحركة الصوتية وقمعها

والتلطيف غلوائها وعنفوانها[1]، وهو جمع لهذا الانفعال المرير الذي يحاول الشاعر أن يخفيه، يحاول أن تظل روحه الأميرية وكينونته الفارسية، لا تفل ولا تضعف، إنه قد جعل من هذا السكون قيداً لعدم الانفلات والانهزام، فهذه أنات أمير، أنات فارس على استحياء ، كما أدى هذا السكون في أواسط الكلمات المكونة للقافية (بصفة عامة) نتوءا واضحا صنع منه الشاعر مثيلا لهذا النتوء النفسي المضطرب غير المستوي .

ثانيا :إن وصلة بـ"الواو"هو توكيد لهذا الشد والجذب لخواطر الشاعر وانفعالاته ، فإذا كان"السكون" ممثلا عامل جذب وتوقف، فإن الوصل بالواو يمثل انفلاتا لهذه الشحنات النفسية، وفيضا لهذا الزخم العاطفي المرير،وهذا يدل على أن العبء كان ثقيلا وفداحة أسره كانت أعظم، وتقاعس ابن عمه(سيف الدولة) أوخذ وأوجع وأخزى،لذلك كان الانفعال العام في هذا النص الإبداعي يتوفر ويتجسد في أوضح صوره في هذا الصوت القافوي، وما هيأه الشاعرله من حركات قد اختارها اختيارا فنيا،ويمكننا أن نبين حركية الانفعال على النحو التالي:



١ ـ طالع :عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م، ص: ٣٥٠

ثالثا: إن وجود حرف الروي في بنية الأسماء لأمر يلفت نظرنا، حيث لم تأت قافية واحدة من"فعل" ينتهي بحرف الروي "الراء"، وإن لم يجد الشاعر اسما جاء بـ"المصدر" الذي لا يحمل في نفسه الحركة بقدر ما يحمل الحدث دون الزمن إن إصرار الشاعر على الإتيان بالأسماء قافية، تلك التي تتصف بالثبات وعدم التحول يشير إلى ثبات الهاجس الذي يؤرق الشاعر ويجثم على صدره، فكما قلنا سابقا إن الشاعر قد نظم هذه القصيدة بعد مضي زمن طويل في سجنه حتى جثم اليأس وأخفى أية بارقة للأمل، وسد أي فرجة نحو تحريره وفك أسره .

العناصر الصوتية الداخلية وعلاقتها بالصوت الخارجي (الصوت القافوي):

قلنا من قبل إن الصوت القافوي في النص يمثل البؤرة التي تدور حولها منتجات صوتية ترسم حركية الانفعال في نسيج النص، هذا الانفعال ليس انفعالا ثابتا، بل إنه انفعال متنوع، تنوع هذه الروافد مما يدحض كل الادعاءات القائلة بعدم تنوع الخواطر والانفعالات وتقييدها، لا تتحرك إلا في قوالب معدة جاهزة مما يدحض دعاوى المحدثين بأنها لم تعد-نعني القافية-تتلاءم وحركية التنوع الانفعالي، إنها شكل سيمتري شديد الانتظام والرتوب، إنها شبيهة بما يفعله المحكوم عليه بالإعدام شنقا حين يتمنى أن يوسّع حول عنقه. [1]

---

١ - طالع :محمد النويهي، قضية الشعر الجديد (مرجع سابق) ص: ٩٥

أولا : الصوت المفتوح الحدود :

انتشر هذا الصوت في بنية النص على النحو التالي وفي المفردات التالية :

١- أراك، أما للهوى، لا. ٢- بلى، أنا مشتاق، لا يذاع (٥).

٣- أضواني،هوى، دمعا، ٤-تكاد، النار، إذا، أذكتها، الصبابة (٥).

٥-إذا، ظمآنا، فلا، ٦- بيننا، الوفا،

٧- ما، الأيام ، إلا، أحرفها،كاتبها(٥). ٨- الغادرين، غادة، هواي، لها، وبهجتها(٥).

٩- إلى، الواشين ، أذنا،١٠-حاضرون ، دارا، أهلها.

١١-حاريت، هواك، إياي،لولا، الماء (٥).

١٢-إذا،كان، ما،قال، الوشاة، الإيمان،ما (٧)، وإذا ما انتقلنا إلى مقطع آخر في قصيدته يتحدث فيها عن قصة أسره، وبيان بطولته وفضلة على قومه،

٣٨- ما، لدى، الوغى، لا، لا. ٣٩- إذا، القضاء ،على،

٤٠- قال، أصيحابي ،الفرار، الردى ،هما، أمران ،أحلاهما(٧)،

٤١- لما، لا، خيرهما. ٤٢- السلامة ،الردى ،أما، ما ،نالني (٥).

٤٣- يتجافى،ساعة ،إذا ،ما،تجافى (٥).

٤٤- ما ،علا، الإنسان ،ما،حيي (٥).

٤٥- لا، الردى،كما، ردها، يوما (٥). (إلى آخر القصيدة)، هذا إلى جانب الصوت المفتوح غير الممدود، وهو أيضا منتشر بيّنٌ في النص، إن انتشار هذا الصوت (المفتوح والمفتوح الممدود) وهيمنته الواضحة، حتى يصل في بعض الأبيات إلى (سبع مرات) على سبيل المثال الأبيات (١١ ، ٤٠)، ويصل إلى (خمس

مرات) في الأبيات(٢، ٤، ٧، ٨، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥)، على سبيل المثال لا الحصر، ليدل دلالة واضحة على حالتين متنازعتين في صدر الشاعر وفي كينونته النفسية؛ وهما -كما ذكرنا سابقا- **حال الشاعر المسجون البائس تلك الحال التي تستدعي البث والشكوى، بث إلى قومه وابن عمه لفك أسره وشكوى يسمعها الزمن كله، ويسجلها التاريخ حين تضعف الإرادة وتختفي نوازع الشهامة، فحاله الشاكي، حالة المنفعل الذي يرتفع صوته كيما يسمعه الناس، والفتح الجاثم على بنية القصيدة فتحٌ لفاه الشاعر، وبيان لنفس فقدت روابط جأشها، وحال الشاعر الأمير الفارس، فهذه (المدات) في انتشارها، في انتصابها واستقامتها أقدر على رسم الذات المتعاظمة في كبريائها وتحديها من ناحية أخرى، وهو إذن- الشاعر- يجعل من هذه الظاهرة الصوتية، وباستخدام ذكي مؤشرا على هذا التنازع الذي يعتريه، وهذا يتضام مع الصوت الرئيسي في بنية النص، وهو صوت القافية (حرف الروي) حين يصبح هذا الصوت الترجيعي دال -كما قلنا سابقا- على حالة الانفلات والانسياب المتكررين، والاضطراب الهائج، وحين يقبع السكون قبله ليحد من انفلاته وجمحه وجريانه.**

وتأتي ظاهرة أخرى تتصادم مع هذه الظاهرة الصوتية السابقة، وهي تصدير أول صوت في النص بصوت "الهمزة"، بل نراه يتكرر في حشو البيت وفي ضربه ليصل إلى ثلاث مرات في قوله :

أراك عصي الدمع، شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر

إن الهمزة :"وهي صوت حنجري انفجاري" [1] وصوتها " في أول الفظة يضاهي نتوءا في الطبيعة ، وهو يأخذ في هذا الموقع صوره البروز، كمن يقف فوق مكان مرتفع ، فيلفت الانتباه كـ (هاء التنبيه)، ولكن بفرق أن الهاء شعورية والهمزة بصرية ، والصورة البصرية تتصف بالحضور الوضوح والعيانية" [2]، إن هذا الانفجار المتحوصل في صوت (الهمزة) وهذا النتوء، وهذا الوضوح والعيانية، تمثل شفرة من الشفرات التي بها يفك النص، وبها نولج فيما وراء هذا الظاهرة، هذا الذي يحاول الشاعر أن يخفيه ويداريه في ثوب غزلي يوهم به المتلقي أنه هادئ لا يتزعزع؟!، إن هذا البدء يمثل دون أن يدري الشاعر حالة اللوعة والتأوه، حالة الانفجار اللاشعوري بحاله المنهار، ذلك الحال الذي يحاول أن يداريه، هذا الحال الذي ظهر عيانا واضحا ناتئا بارزا بروز هذا الصوت ولنتأمل ما جاور هذا الصوت نجد:

- عصى (عصيان وعدم رضا)
- الدمع (الشجن والحزن والتأوه)
- الصبر (وما سبقه من تأزم وتوقف أمارات الفرج)
- نهى (كبح)
- أمر (استعلاء)

وهذا الصوت- نعني صوت الهمزة- يتكرر تباعا في الأبيات التالية .

٢- أنا، ٣- أضواني – أذللت، ٤- أذكتها- إذا، ٥-إذا، ٦-أحسن، ٧-الأيام - إلا -لأحرفها،كأن الشاعر منذ البداية قد جمح منه انفعاله، وتكسرت قيوده،

---

١ - محمد كمال بشر، الأصوات، (مرجع سابق) ص: ١١٢
٢ - حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (مرجع سابق)، ص: ٩٥

فجاءت هذه البداية، وإن كان الشاعر قد انتبه فجاءت (الذات) تعوض حالة الانهيار وترنح (الذات) تلك الحال التي لا تليق بالذات الأميرية، الذات الفارسية، في (أنا) و(وياء المتكلم)في: عندي، مثلى، وهى كثيرة التكرار فى جسد النص، حتى يصل إلى ذروة الوضوح في قوله :

٤٨- سيذكرني قومي إذا جد جدهم وفى الليلة الظلماء يفتقد البدر

٤٩-فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه وتلك القنا و البيض والضمر الشقر

و(تاء المتكلم) التي تكررت كثيرا فى بينة النص، وهى تمثل الحصن الذي بقي للشاعر يدافع من خلاله حالة الانهيار والسقوط(الأبيات: ٥ ، ٦ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٥، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٤٩ ، ٥٠) هذه "التاء المتكلمة" تتجسد فى قوله:

٢٣- وحي رددت الخيل حتى ملكته هزيما و ردتني البراقع والخمر

٣٤- وساحبة الأذيال نحوي لقيتها فلم يلقها جهم اللقاء ولا وعر

٣٥- وهبت لها ما جازه الجيش كله ورحت ولم يكشف لأثوابها ستر

....

٣٨-أسرت وماصحبي بعزل لدى الوغى ولا فرسي مهل، لا ريه غمر

ثانيا : الصوت المخفوض أو المنكسر أو الوطئ

إن هذا الصوت المخفوض أو المنكسر أو الوطئ وجدناه كثيرا فى بينة النص، معبرا عن حالة الانفعال المتجه نحو الأسفل، - إن جاز التعبير - إن هذه العناصر

الصوتية المنخفضة مؤشر على الوضع المتدني لمعنويات صاحب النص، دالة على الانهيار والحزن والحرقة، إن كثيرا من هذه العناصر الصوتية المنخفضة تصاحب- بطبيعة الحال " ياء المتكلم " وإن كنا-من قبل- قلنا إنه استعان بـ (ياء المتكلم) ومعها (تاء المتكلم) ليعوض وليخفى حال سقوط النفس المنهارة، إلا أنه لم ينجح تماما فى تغطية دلالة هذا (الكسر) المنتشر فى نسيج النص وبسط ألفاظ دالة على الأسف والضياع والحنق على التخاذل سواء من متغزلته (رمز قومه وابن عمه) أومن قومه وابن عمه صراحة، لنتأمل هذا الخفض أو الكسر فيما يأتي :

١- عصيٌ الدمع، للهوى. ٢- عندي لوعة " لاحظ ياء المتكلم بحوارها لوعة" ، مثلى.

٣- أضواني، خلائقه ، الهوى. ٤- جوانحي (لاحظ جوارها النار)

٥- معللتي (لاحظ حالة المؤمل فى مثل هذه الحالات ..)،

٦- حفظت (لاحظ المجاور الغدر) ٧- لأحرفها، من،كف كاتبها،

٨- بنفسي من الغادرين في الحي (لاحظ حالة النفس مما فعله الغادرون).

٩- الواشين، مني، لي، عن كل واشية، ونذهب إلى المقاطع الأخيرة لنرى:

٨- بعزل، لا فرسي مهر (لاحظ المجاور).

٣٩- امرئ (لاحظ ما جواره :حمٌ القضاء ، ليس له بريقيه ولا بحر)، أصيحابي، الفرار(لاحظ تصغير أصحاب، ودلالة فتور العزم، وضياع السند، ولاحظ (الفرار) بدلالته المنسجمة فى (الكسر) السابق، وما جاوره : الردى .

٤٠- لكنني، أمضي، لا يعيبني، مِن أمرين، (لاحظ المجاور: الأسر).

٤١- لي، نالني (لاحظ المجاور: بعت السلامة، الردى، ونالني (جوارها: خسر) .

والسؤال الذي يطرح نفسه، ما هي العلاقة بين هذا الرافد الصوتي بسابقه ؟

إذا كان العنصر الصوتي السابق قد أفصح عن حالتين متحوصلتين؛ حالة الشكوى، وحالة الذات الأميرية المتعاظمة،فإن هذا العنصر المنخفض ليؤكد حالة الشكوى، حالة التدني لمعنويات فارس خلا من حوله المخلصون، وانحدرت معنوياته نحو السقوط والانحدار والكسر، وهذا- أيضا- يتجسد في الصوت الخارجي القافوي، صوت الانحدار والترجيع المنحدر نحو الأسفل، لولا يقظته، ولولا انتباهه، ولولا محاولاته أن يكون ثابتا قويا، حتى ليعلنها في نهاية قصيدته، ولاحظ " نحن " بعظمتها، حين يقول:

تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن خطب الحسناء لم يغله المهر

أعز بني الدنيا وأعلى ذوى العلا وأكرم من فوق التراب ولا فخر

ثالثا : الصوت المجهور والصوت المهموس .

الصوت المجهور هو ذلك الصوت الذي تهتز أثناء نطقه الوتران الصوتيان بسبب اقترابهما أثناء مرور الهواء، وأثناء النطق، ويسمى الصوت المنطوق من حينئذ *voiced*، والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما ننطقها اليوم"ب ،ج ، د ، ذ ، ر، ز، ض ، ظ ، ع ، غ ، ل ، م ، ن" [1] ونضيف إليهم الهمزة تبع رأى القدماء [2]، أما الصوت المهموس هو ذلك الصوت الذي يحدث أثناء نطقه انفراج للوترين الصوتيين، بحيث يسمحان للهواء بالخروج دون أي اعتراض ، وبالتالي لا يتذبذب

١ - طالع :كمال بشر، علم العام الأصوات، ص: ٨٧ ، ٨٨

٢ - طالع :محمد كمال بشر، علم العام الأصوات، (مرجع سابق)ص: ٨٨

الوتران الصوتيان ، وفى هذه الحالة يسمى بـ (الهمس) والصوت اللغوي الذي ينطق فى هذه الحالة يسمى(الصوت المهموس) *voiceless* .[1]، وبإحصاء الحروف المجهورة والمهموسة فى بنية النص وجدناها كالتالى[2] :

الحروف المجهورة			الحروف المهموسة		
الحرف	صفته	عدد مرات تكراره	الحرف	صفته	عدد مرات تكراره
الهمزة	انفجاري شديد	١١٥	ط	انفجاري شديد	٦
ب	انفجاري شديد	٨٥	ت	انفجاري شديد	٩٩
ض	انفجاري شديد	١٤	ك	انفجاري شديد	٥٣
د	انفجاري شديد	٥٦	ق	انفجاري شديد	٤٦
ظ	احتكاكي رخو	١١	ف	احتكاكي رخو	٧٤
ذ	احتكاكي رخو	٣٨	ث	احتكاكي رخو	١٠
ز	احتكاكي رخو	٢٦	س	احتكاكي رخو	٣٧
ع	احتكاكي رخو	٦٦	ش	احتكاكي رخو	٢٠
غ	احتكاكي رخو	١٥	خ	احتكاكي رخو	١٥
ج	مجهور مركب	١٧	ح	احتكاكي رخو	٤٦
ل	جانبي	٢٤٢	ص	احتكاكي رخو	١٨
ن+ التنوين	أنفى	١٩٠	هـ	احتكاكي رخو	٨٦
م	أنفى	١٣٥			

١ ـ طالع :محمد كمال بشر، علم العام الأصوات، (مرجع سابق) ص: ٨٧
٢ ـ اعتمدنا فى تصنيف هذه الأصوات على دراسة محمد كمال بشر، علم اللغة العام "الأصوات" (مرجع سابق).

قراءة الجدول السابق :

أولا : تجنبنا إحصائيا (الواو والألف والياء) لأنها تشكل نصف حركة [1]

ثانيا: تكررت الأصوات المجهورة (١٠١٠) مرة بينما تكررت الأصوات المهموسة (٥١٠) مرة، وإذا كنا قد قلنا من قبل إن الأصوات المجهورة تتسم بوضوح سمعي أكثر مما تتسم به الأصوات المهموسة، فهذا مؤشر واضح على أن انفعال الشاعر بقضيته، كان انفعالا عاليا، أراد أن يجعل منه تيارا عالي التردد، وهذا يؤكده أمران :

الأول : مجيء الصوت الرئيسي في النص، ونعنى به الصوت القافوي يمثله صوت "الراء : المجهور"الذي يتسم بالترجيع والتكرارية،ترجيح وتكرار انفعالاته وخواطره .

الثاني : مجيء السكون قبل الراء - كما ذكرنا سابقا-ليحد من ارتفاع هذه الشكوى، وهذا الصوت المعبر عن الانهيار وعدم التماسك، نعنى به صوت "الراء" فقد صنع الشاعر من هذا السكون لجاما يلجم به انفعاله، فهو ابن سادة وفروسية وابن إمارة ،هذا إلى جانب أن هناك ثلاثة حروف مجهورة مثلث " ٥٦٧ " مرة بنسبة ٥٦،١٤ ٪ أي أكثر من نصف الأصوات المجهورة في بنية النص، وهذه الحروف تتسم بنسبة وضوح

١ - طالع : محمد كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)ص: ١٣٦

سمعي ظاهر[1]، وهذا يؤكد مرة أخرى حرص الشاعر على وضوح صرخته وبيان شكوته، عسى أن يفهما أهل الشهامة والمروءة، عسى أن تكون رسالته واضحة إلى المتلقي بصفة عامة، وابن عمه وقبيلته بصفة خاصة، دون تشويش، بيِّنة لا غموض فيها، ومع ذلك فهذه الحروف الثلاثة تعبر بصفاتها التي تتسم ما بين الجانبية والأنفية عن مرارة الحال التي كان عليها الشاعر، وعدم راحته النفسية، فـ " **اللام " صوت منحرف يخرج من جانبي الفم حين يعترض اللسان ملتصقا بسقف الحنك مرور الهواء**[2]وطريقة نطق هذا الصوت " تماثل الأحداث التي تتم فيها الاستعانة باللسان فى عمليات اللوك والمضغ ..."[3] ولا شك أن كل ما هو فى حالة الشاعر البائس الذي طال حبسه وبدَدَت آماله تتمزق وتخاذلت أنصاره حنقا وحسدا، أن يتحرك فكه ويلوك لسانه مرارة وألما، وأما عن (**الميم والنون**) **فهما يتسمان بنفس السمة السابقة، حيث "لا يمر الهواء حال النطق بهما من الفم، حيث ينحبس الهواء حبسا تاما، ثم ينخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف**" [4]، وهى أيضا سمات دالة على الخنق وعدم الراحة، يقول حسن عباس عن(**الميم**) **فى دلالتها " فانطباق الشفة على الشفة مع حرف**

---

١ ـ محمد كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)ص: ٧٤
٢ ـ محمد كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)ص: ١٢٩
٣ ـ حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها (مرجع سابق) ص: ٨٠
٤ ـ محمد كمال بشر، علم الأصوات،(مرجع سابق)ص: ١٣٠

(الميم) يماثل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها السد والانغلاق"[1]، كذا صوت **(النون) يقول نفس الباحث السابق " هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع، والأنين، وعلى الاهتزاز والاضطراب والانبثاق"** [2]وهي كلها تنسجم وتتجسد مع حال هذا الفارس المتألم والمهتز والمضطرب والمنغلقة أسباب فرجه، **وبالتأمل في بعض الألفاظ التي حوت هذه الحروف وجدناها تتفجر بمثل ما تفجرت به هذه الأصوات، مثل:**

(نهى- الليل- أضواني- أذللت- النار- جوانحي معللتي ، الموت ظمآنا- ذنب – تأرن- الأذيال -لا راح يطغيني-لا بات يثنيني- عزل- مذلة- يمنون - خلوا- اندق - القنا - تهون)

ثالثا: من الأصوات المجهورة كان منها ما هو انفجاري شديد، وقد تكررت هذه الأصوات(٢٧٠) مرة ، بنسبة: ٢٦ ٪ ، وكان حظ (الهمزة) وحدها " ١١٥ "مرة، و(الباء) " ٨٥ " مرة، وهما تمثلان أكثر من ٥٠ ٪ من هذه النوعية من الأصوات شديدة الانفجار، تليها (الدال) " ٥٦ " مرة، وقد استطاع المبدع من خلالها أن يعبر عن أقصى حالات الانفعال والغضب والانفجار النفسي.

---

١ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (مرجع سابق) ص:٧٢

٢ - نفسه ،ص:١٦٠

لنتأمل هذه المفردات التي احتوت على هذه الأصوات:

(الدمع ، الصبر، أضواني ، الغدر، حاربت ، الذئب ، يا رب ، أسرت ما صحي لا بريقيه ولا تجر، الردى، بعت، اندق، سد، سددت، التبر ،حد، جدهم، البدر) .

وما زيادة (الهمزة) فى ورودها، وصفاتها إلا تأكيدا لمعان ودلالات النتوء والبروز التي تتسم بها، كما حققت للمعاني التي جاءت من خلال المفردات التي وزعت فيها حضورا ووضوحا وعيانية، وقد أدت انفجاريته دورا لمنبه تجاه هذه المفردات .

رابعا : إن ورود هذه النسبة العالية للأصوات المجهورة يؤكد ما قلناه سابقا من أن الصوت الرئيس فى النص " الصوت القافوي-الذي يتسم بالجهر أيضا - قد اختير اختيارا فنيا، جاء به الشاعر ليمثل به "المركز" الذي تدور حوله الأصوات الأخرى مؤكدا دلالته من ناحية، وتكتسب هي الأخرى ديمومة وجودها وإحيائها بدوام وجوده تكرارا فى أبيات النص متواليا .

خامسا : مثلث الأصوات (الاحتكاكية المجهورة) تلك التي تتكون بأن "يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، بحيث يحدث الهواء فى خروجه احتكاكا مسموعا، النقاط التي تضيق عندها مجرى الهواء كثيرة ومتعددة، تخرج منها الأصوات الاحتكاكية" [1]، مثلث هذه الأصوات ١٥،٤٥٪ بتكرار بلغ (١٦٥) مرة من أجمالي الأصوات المجهورة، ولعل الاحتكاك الناتج من وراء هذه الأصوات، وعدم يُسر خروجها، والمضايق الكثيرة

---

١ - محمد كمال بشر، الأصوات اللغوية، (مرجع سابق) ص: ١١٨

التي تعتريها يتوافق مع هذا الحال العسر الذي كابده الشاعر، وهذه العقبات التي وفقت حيال سرعة فكه من الأسر، لنتأمل هذه المفردات:

(عصى، الدمع، ذنب، الغدر، غمر، جد، جدهم، غيري، يغلو، لم يغله).

وقد بلغت " العين " أكبر نسبة مع بنية الأصوات الاحتكاكية حيث بلغت " ٦٦" مرة بنسبة: ٤٠ ٪ من جملة هذه الأصوات، لنتأمل :

(دمع -لوعه- معاذ - العذر- الذعر- يعيبني- دفع - عقب - طعن- عرف)

وهناك من المفردات التي جاءت فيها " العين " دالة على الإشراق والظهور والسمو وجعل منها مقابلا للحالات السابقة، مثل: (ريعان، عز، طلع، علا، عشت أعز، أعلى).

سادسا : جاءت (الأصوات المهموسة) وقد بلغت:(٥١٠) مرة، أقل مما جاءت به الأصوات المجهورة، وهذا يطرح الاستنتاجات التالية :

الأول: مما هو معلوم أن الأصوات (المهموسة) أقل وضوحا في السمع من الأصوات المجهورة، وقد عبرت عن حال الانفعال المنخفض، ومحاولات الشاعر إخفاء نوبات الانهيار والانهزام التي تعتريه من وقت لآخر، ومع أن هناك أصوات (انفجارية) إلا أنها تتسم بـ(الهمس) وهي مع انفجارها أقل وضوحا في السمع عن غيرها .

الثاني :بلغت كل من التاء " ٩٩ " مرة، والهاء " ٨٦ "مرة، بنسبة(٣٦,٢٧٪) بتكرار بلغ " ١٨٥ "مرة، التاء : انفجارية، والهاء :احتكاكية

لقد جاءت (التاء) فى بنية أفعال ومصادر دلت على حال مستكره، حال الشاعر الذي عبرت عنه المفردات التالية:

(يتجافى-تجافى- الموت-يمت- مت- التراب- قتل-عنت-فأظما حتى ترتوي- ما تأته-لم يكشف لأثوابها ستر).

وأما عن(الهاء) باحتكاكها، وسواء أ جاءت ضميرا، أو أصلاً فى بنية الفعل أو المصدر، فهو صوت مجهد فى نطقه، عثر فى إخراجه، فهو يأتي من جوف الصدر [1] وهي تدل وتوحي فى كثير من معانيها،كما بينته كثير من المصادر بالاهتزازات المتوترة والحزن، ويأس وضياع[2]، تأمل .

(الهزل- الهجر - مهجة- الهجر- الهوى (وما يداخل صاحبه من توتر واهتزاز، تكرر في الأبيات:١-٣-١١-١٦)، نهى-هزيما-تهون-هان)

وهاء (الغيبة) تدل فى بعض معانيها عدم الرغبة فى استحضار المخاطب، كما تدل على سوء المساحة النفسية بين الباث والمتلقي، وقد أدى بها الشاعر ذلك بوضوح حين خاطب قومه الذين غابوا عنه، وماطلوا فى النهوض به، وحين خاطب الروم، لنتأمل:

٧- كاتبها، ١٤- يستفزها، ١٥- هي، ١٦- أيهم- هم، ١٧- لها، ٢٠- عداها – عذبها، ٢٣- حكمها، ٢٤- حلأها، .. إلى غير ذلك، ٣٣- ملكته، ٣٤- لقيتها، ٤٦-دمائهم، ٤٧- فيهم، ٤٨- جدهم، ٤٩- يعرفونه..

---

١ ـ طالع حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (مرجع سابق)، ص: ١٩٢

٢ ـ طالع حسن عباس ، خصائص الحروف العربية، ومعانيها، (مرجع سابق) ص: ١٩٦، وما بعدها

سابعا : بالنسبة للأصوات السابقة على الصوت مركز النص " صوت الروي وجدنا الأتي :

ازدياد نسبة الأصوات المجهور عن الأصوات المهموسة، حيث بلغت المجهورة (٣٠) مرة، فى حين بلغت المهموسة (٢٢) مرة، وهذا يؤكد أيضا ما جاءت به الإحصاءات السابقة من وضوح حركية الانفعال، ورغبة الشاعر فى قوة الوضوح السمعي لما يطرحه ، كما لاحظنا أنه قد سبق هذا الصوت الرئيسي(الصوت القافوي) من هذه الحروف ما اتسم بالانفجارات، وتكررت " ٢٠ " مرة، تمثل انفجارات نفسية فى بنية النص.

لنتأمل :

- الكبر(قبله: إذا الليل أضواني ..).
- الفكر(قبله:تكاد تضئ النار بين جوانحي ..) .
- وقر(قبله :نزوع إلى الواشين ..). الغدر (شيمتها الغدر... وحالة الانفجار غضبا مع وفاء سابق (وفيت وفى بعض الوفاء مذلة ..) .
- الضر (قبله هل يتجافى عنى الموت ساعة ..).
- الصدر (يمنون أن خلوا ثيابي (٤٦)، وقائم سيف انغرس فى صدورهم) .

والملاحظ أن صوت "الراء" حتى مع سكون هذه الحروف الانفجارية قد انزلق سريعا، خاصة بعد انحباس الهواء وانفجاره مرة واحدة، قد ساعد " الراء " على الترجيع السريع، وبالتالي الانفعال الهاوي المنهار انهيار صوت " الراء " وتموجه وخوره، بدليل ما جاور هذه المصادر السابقة فى حين تكررت الحروف الأخرى

الاحتكاكية، غير الانفجارية بنسبة أكبر من سابقتها قبل " الراء " لتخفف من انزلاق صوت الراء وانهياره السريع، خاصة وقد علمنا أن الأصوات الاحتكاكية الرخوة تتسم بكثرة العقبات والعوائق في إخراجها، مع زيادة السكون عليها زاد من كبح جماح الحرف التالي " حرف الروي ".

وبتأمل بسيط لهذه المركبات مع حرف الروي نجد الآتي:

- أمر (الميم ،انحباس الهواء والسكون حد من حركة "الراء" ، وناسب المعنى حيث لا (أمر).
- قفر (الفاء مهموسة غيرواضحة السمع، يناسب القفر باتساعه وسكونه وتوجه).
- سر (همس السين ملائم للمعنى الكلمة ومناسب للتركيب(لا يذاع له سر)، ولاحظ " الأسر " وما نالني خسر).
- عذر(احتكاك الذال يناسب المعنى، حيث الاعتذار يكون منخفضا، كما يخفف من جهر "الراء ".

رابعا: التراكيب اللغوية وحركية والانفعال :

أولا : التركيب الشرطي وازدحام الخواطر .

التراكيب الشرطي جملتان مرتبطتان، وطول هذا التركيب على هذا النحو، يشير بشكل ما على توتر الحالة النفسية وازدحام الخواطر وتلاحقها، وهذا يتماشى مع حال الشاعر الذي كاد أن ينفجر مما ملئ به من الحنق والغضب على قومه وابن عمه بصفة خاصة، حين تقاعسوا ولم يسارعوا بحل قضيته، كما يشير هذا التركيب

بهذا الارتباط المشروط على حالات الصراع الداخلي، صرع طرفا هذا التراكيب اللغوي غير المنسجمين ، **وبالتأمل في النص وجدنا هذا الأسلوب تكرر بصورة ملحوظة، كما وجدناه يتكاثف في نهاية النص مفرغا شحنات الانفعال الكثيفة المتوالية المتلاحقة، خاصة إذا علمنا انتشار حرف الربط (الواو) الذي يلاحق الجملة الثانية في بنية هذا الأسلوب، ويجذبها سريعا إلى الأولى، لقد تكرر الأسلوب (١٦) مرة في الأبيات (٣ ، ٤ ، ٥ ، ١١ ، ١٢ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٣ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ (مرتين)، ٥٣)**، لنتأمل الأبيات الأخيرة في نصه :

٤٨- سيذكرقوى إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

٤٩- فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه وتلك القنا والبيض والضمر والشقر

٥٠- وإن مت فالإنسان لابد ميت وإن طالت الأيام وانفسح القمر

٥١-ولو سد غيري ما سددت اكتوا به وما كان يغلو التبر لو نفق البر

إن انتشار حرف العطف "الواو" في بنية الأسلوب وبين الأبيات، ليؤكد ما قلناه سابقا من تدفق الخواطر وتلاحقها، حتى لتجعل المنشد لها سريع الأداء متواليا فيه، ويهدأ الانفعال في آخر النص، فيأتي الأسلوب الشرطي في إطار حكمة أو مثل، يتطلب الهدوء في طرحة، حين يقول:

٥٣- تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن خطب الحسناء لم يغله المهر

ثانيا : المقابلة وحركية الصراع النفسي والصوت القافوي:

تعد المقابلة واحدة من الأساليب التي تتسم بحركته الدلالة عن طريق هذا التقابل بين الدلالات المتعارضة، وتكشف المقابلات عن جانب نفسي يعتري المبدع،

وصراع نفسي تكشفه هذه الألفاظ المتقابلة، هذه المقابلات إما أن تأتى صراحة، وإما أن تأتى عن طريق التوليد، أي أن بعض الألفاظ يتمخض عنها المقابل الثاني، للمقابل الأول، وأبو فراس كما قلنا يعتريه حالتان متصارعتان، حالة الفارس الأمير القوى الثابت وحالة البائس المنهار، وكما قلنا سابقا إنه يحاول أن يخفى هذا الحال ، وهوفى إطار هذا الصراع يقارن كثيرا يبين شيمه وخصاله، وشيم تلك المرأة (رمز "ابن عمه") أو غير ذلك من التأويلات التى ارتأيناها سابقا)،وقد وجدناها في النص، على النحو التالي:

٥- الوصل ≠ (الموت دونه = (الهجر). ٦- حفظت ≠ ضعيت ، الوفا ≠ الغدر

٩-تروغ إلى الواشين= (تسمع) ≠ وقر، ١٢- يهدم ≠ شيد ، الإيمان ≠ الكفر،

١٣-وفيت ، الوفاء ≠ الغدر، ١٤- وقور≠ الصبا يستفزها= (عدم وقار) ،

١٥- تسائلني من أنت (عدم علم=جهل) ≠ عليمة،

٢٠- الهزل ≠ الجد-٢٥ - تجفَّل = (بُعد) ≠ تدنو،

٢٦ – يعرف ≠ أنكر ، البدو ≠ الحضر، ٣٠- أظمأ ≠ ترتوى ، أسغب ≠ يشبع،

٣٣- وحي رددت الخيل حتى ملكته=(النصر) ≠ هزيما،

٣٤- لقيتها ≠ لم يلقها، ٣٦- يصغيني ≠ يثنيني، الغنى ≠ الفقر،

٣٧- وفورة ≠ لا وفَر الوفْر، ٣٨- فرس ≠ المهر، ٣٩ بر ≠ بحر،

٤٠- الفرار=(البقاء : الحياة) ≠ الردى ، أحلاهما ≠ مر،

٤٢- السلامة =(الحياة) ≠ الردى، ٤٧- أعقاب ≠ الصدر،

٤٨- الظلماء ≠ البدر=(النور)، ٥٠- مت ≠ انفسح العمر=(الحياة)،

٥١- سد ≠ ما سددت،

٥٢- الصدر=(الحياة) ≠ القبر= (الموت)، أو الصد ≠ القبر=(المؤخرة) أو الصدر=(النصر) ≠ القبر= (الهزيمة)، وقد تكون المقابلة رأسيا، كما هو في الأبيات متوالية رأسيا، وليست على مستوى البيت أفقيا، فهناك- على سبيل المثال- المقابلة يبين الحياة ≠ الموت في البيتين (٤٩- ٥٠) في قوله :

فإن عشت فالطعن الذى تعرفونه وتلك القنا والبيض الضمر و الشقر

وإن مت فالإنسان لابد ميت إن طالت الأيام وانفسح العمر

ولا شك أن هذه المقابلات، وهذا الصراع المتولد منها جسد هذا " الصوت القافوى "وأثرى جانب الترجيع والتكرير والترنح فيه، كما جسد وأكد حركية الصراع بين "السكون" القابع على الحرف ما قبل حرف" الروي" وبين هذا الحرف، نعني "حرف الروي" .

المراجع

- ابن جني، الخصائص، تحقيق:محمد على النجار، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، (د/ت).
- ابن خلدون، المقدمة، تح/ على عبد الواحد وافى، طبعة لجنة البيان العربي(د/ت).
- ابن رشيق، العمدة فى محاسن الشعر،وآدابه ونقد، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط:٥، ١٩٨١ م
- ابن سلام، طبقات فحول الشعراء ، تح/محمود محمد شاكر، طبعة القاهرة، مصر (د/ت).
- ابن طباطبا،تح وتعليق ،محمد زغلول سلام، نشر منشأة دار المعارف، مطبعة التقدم ، الإسكندرية، ط١، ١٩٧٧م
- ابن عصفور، ضرائر الشعر، تح/ السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، ط٢ بيروت،١٩٨٢.
- ابن فارس ، الصاحبي ، تح/ السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة(د/ت) .
- ابن منظور (منذر، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري)، اللسان، بيروت، (د/ت).
- أبو الحسن الأخفش ، القوافي، تح/ أحمد راتب النفاخ، بيروت، ١٩٧٤م .
- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق علي السباعي ورفيقيه، إشراف : محمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت،(د/ت).

- أبو فراس الحمداني، ديوانه، تح/بدر الدين حاضري محمد حمامي ، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، ط١ ، ١٩٩٢م.
- أبو القاسم الصاحب إسماعيل ابن عباد، الإقناع في العروض وتخريج القوافي، تح/ محمد حسن آل ياسين، المكتبة العلمية، بيروت، ١٣٧٩ هـ .
- أبو يعلى التنوخي،كتاب القوافي، تح/ عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، ط٢بمصر١٩٧٨م .
- الباقلاني، إعجاز القرآن تح/السيد أحمد صقر، طبعة القاهرة، مصر(د/ت).
- الجاحظ، البيان والتبيين ، تح/ وشرح: عبد السلام هارون، دار الفكر العربي، بيروت ، ط ٤، ١٩٦٨م.
- الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي ، تح/ عمر يحيى، وفخر الدين قباوة ، دار الفكر، ط٣، ١٩٧٩م .
- المتنبي، ديوانه، شرح البرقوني، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط٢، ٢٠٠١م.
- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محب الدين الخطيب، القاهرة ،ط٢، ١٩٨٥.
- المعري، رسالة الصاهل والساجح، تح/عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٥م .
- احمد بن المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب،تح/ محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الكتاب العربي ، بيروت (د/ت) .

- احمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.
- أرشيبال ملكيش ، الشعروالتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشى، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣م .
- بطرس البستاني،شعراء العرب، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٧٩م.
- جوبير، مسائل فى فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدوروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ، ط ٢، ١٩٦٥م.
- جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط١ ،١٩٨٦٠م .
- حازم القرطاجي ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح/أحمد يوسف نجاتي، مصر، ١٩٥٦م
- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، نشر اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٩٨ م .
- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، دار المعارف ـ القاهرة، ١٩٨٠ م .
- حنا الفاخوري ، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية ، بيروت، ط٩، (د/ت).
- خليل شرف الدين، أبو فراس الحمداني، الموسوعة الأدبية الميسرة(٤)، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٢ م .
- سعد الدين كليب ، وعى الحداثة (دراسات جمالية فى الحداثة الشعرية)، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧ م.

- سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت،١٩٩١م.
- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، مصر ط٢، ١٩٧٨م.
- شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ، ١٩٧٧م .
- ريتشاردز، أ . أ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة: مصطفى بدوي ، مطبعة مصر ، القاهرة، ١٩٦٣م.
- صفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى، بغداد، ط ٥، ١٩٧٧م.
- عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٥م .
- عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٩م
- عبد العزيز المقالح ،أزمة القصيدة العربية، (مشروع تساؤل)، دار الآداب،بيروت،١٩٨٥ م.
- عبد الكريم حبيب، وظائف الإيقاع في الشعر العربي، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد : ٧٧٥ ، ٢٠٠١ م .
- عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م
- عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية، أضواء البيان، الرياض، ١٩٩٦ م .

- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصرة : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٧٦ م .
- على يونس، النقد الأدبي وقضاياه، الشكل الموسيقي فى الشعر الجديد، الهيئة العامة المصرية للكتاب القاهرة ،١٩٨٥م .
- عمر محمد الطالب ، عزف على وتر النص الشعري (دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠٠م
- غالب محمد الشاويش، الكافي فى العروض و القوافي، الرشيد، دمشق، بيروت، ١٩٨٧ م .
- قدامة بن جعفر،نقد الشعر، تح/كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ، مصر، (د/ت).
- كلورليفي شتراوس، والأسطورة والمعنى، ط١، بغداد، ١٩٨٦ م.
- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد . دار الفكر ط٢، ١٩٧١ م .
- محمد برى العواني ، العلاقة بين الشعر والموسيقى ، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العد:د٧٧٥، ٢٠٠١م.
- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٥م .
- محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة فى الشعر العربي،مكتبة الخانجي،القاهرة، ط١، ١٩٩٠م .

obeikandl.com

- محمد زغلول سلام، تحقيق وتعليق، نشر منشأة دار المعارف، مطبعة التقدم، الإسكندرية، (د/ت).
- محمد صابر عيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية "حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى: جبل الرواد والستينيات، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ٢٠٠١
- محمد عوني عبد الرءوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر ١٩٧٧م.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ٢٠٠١ م.
- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٧٨م.
- محمد كمال بشر، علم اللغة العام، (الأصوات)، دار المعارف، مصر(د/ت).
- محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط ١٩٨٦، ٢م.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٣م.
- هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٥م

• يورى لوتمان ، تحليل النص الشعرى " بنية القصيدة " ترجمة وتعليق: محمد فتوح أحمد ، دار المعارف بمصر(د/ ت).

J. Molno et J.Tamine,Intoroduction a l'analyse linguistique de la poesie, Paris , ١٩٨٥

الدوريات :

• احمد المعداوي، البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، مجلة الوحدة، العدد ٨٢ ، ٨٣ الرباط، ١٩٩١ م .

• احمد فوزي الهيب، جدلية التجديد والتهديم في الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي ، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق،العدد ٣٧،٢٠٠٢ م.

• الأصمعي، كتاب فحولة الشعراء، تحقيق وشرح:نوَّري، تقديم: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ١٩٧١م.

• محمود فاخوري، من أدب العروض، مجلة الموقف الأدبي (مجلة أدبية شهرية)، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٣٧٣، ٢٠٠٢م .

• مفيد نجم ، موسيقى الشعر وتحولات التجربة في مدلولات العلاقة والمرجعية، جريدة الأسبوع الأدبي ، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٧٧٥، ٢٠٠١ م .

• نديم دانيال الوزة، مدخل إلى مفهوم الإيقاع الداخلي للشعر، جريده الأسبوع الأدبي، (مرجع سابق)، العدد ٧٧٥، ٢٠٠١ م .

• يوسف إسماعيل، الأنساق القافوية (قراءة في الشعر المملوكي) ، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٨١ ، ٨٢، ٢٠٠١م .

obeikandi.com