القوافي المستعصية موانع الورود
دراسة في ضوء الخطاب النقدي المعاصر

أ.د .مريم محمد جاسم المجمعي
جامعة تكريت كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية / النقد القديم

م .د .عبد الجبار سعد أحمد السلامي
ديوان الوقف السني
دائرة التعليم الديني النقد القديم

مقدمة

تمارس القافية ضغطا شكليا يعد فاعلا مهما في التشكيل اللغوي والفني للنص ؛ لذلك كثيرا ما يواجه الشعراء صعوبة أثناء عملية الانتاج الشعري ،لما يتطلبه تكوين نص مقفى يحقق أعلى قيمة جمالية ، من تنسيق جميع مكونات النص مع ضغط القافية ، كالمستوى المعجمي والصرفي والنحوي والعروضي .

فالقافية عنصر أساس ومهم في عملية البناء الشعري والبحث عن خصوصياتها وتتبع أنواعها من مهام الناقد الباحث في أسرار النص الشعري ، وقد تنبه النقاد قديما وحديثا لهذه الأهمية ووقفوا وقفات مهمة عند دور القافية في عملية الأبداع .

وندرة بعض القوافي التي أسميناها بالمستعصية مثل قافية الغين والطاء الحاء والخاء والذال والشين والضاد ، وغيرها وشيوع بعضها الآخر عند الشعراء ظاهرة تلفت إنتباه الناقد الباحث في عملية الإبداع الشعري ؛لذلك سنحاول في بحثنا هذا الوقوف على أهم المستويات التي تقف وراء استعصاء نوع معين من القوافي مستأنسين بآراء من كتبوا في هذه الموضوع من نقاد وكتاب عصرنا الحديث ، لنخرج بنتيجة توضح ملابسات تلك الظاهرة وما يؤثر فيها من عوامل .

وقد قسمت البحث على مدخل بينت فيه مفهوم القوافي المستعصية ،ثم مطلب بعنوان : (موانع الورود ما قبل المستويات) وهي محاولة لكشف النسق المضمر حاولت فيه إيضاح الأنساق الكامنة وراء عزوف الشعراء عن تلك القوافي ، ثم جعلت المطلب الثاني بعنوان (المستويات المنتجة للقافية)بينت فيه المستويات التي تتعالق عند عملية الإبداع لتنتج قافية صحيحة ، ثم

وضعت مطلبا ثالثا حللت فيه نصا شعريا ذا قافية مستعصية بينت فيه المستويات الجمالية الممكنة في هذا النوع من القوافي ، ثم خاتمة بأهم النتائج .

مدخل :

القوافي المتعصية هي كل قافية تكاد تغيب عن مسرح الانتاج الشعري لما تتضمنه من خواص تؤثر في المستوى الفني تجعل الشعراء يبتعدون عنها ، وقد لاحظ المعريّ أنّ الشعراء لا يستعملون كل حروف المعجم رويّا في قصائدهم ،فالطاء والظاء والشين والخاء والصاد والضاد والغين والثاء تقل أو تكاد تندر في دواوين الشعراء [١] واستنادا على هذه الحقيقة – وهي شيوع أو ندرة الورود – قسّم القوافي على ثلاثة أنواع : الذلل وهي ما كثر استعمالها قديما وحديثا والنفر وهي التي قل استعمالها والحوش هي اللواتي تهجر ولا تستعمل [٢] وأطلق بطرس البستاني على هذا النوع من القوافي مصطلح (القوافي الضيقة والثقيلة) ومثّل لها بقافية منتهية بحرف الروي الذال وأشار إلى أن هذا النوع من القوافي يضطر الشاعر إلى استعمال الوحشي من الكلام ويضيّق أمامه وجوه التصرف بالمعاني ،فيصبح ضغط القافية هو المنتج والمتحكم في بنية البيت الشعري .[٣]

وقد تابع عبد الله الطيب المجذوب أبو العلاء المعري في تقسيمه للقوافي إلى ذلل ونفر وحوش ، وفصّل في ذكر مايقع تحت كل نوع فالقوافي النفر عنده هي : (الصاد ، والزاي ، والضاد ، والطاء ، والهاء الأصلية ، والواو)[٤] والقوافي الحوش هي : (الثاء ، والخاء ، والذال، والشين، والظاء ، والغين).[٥]

إنّ الفقر المعجمي هو السبب الرئيس وراء التقسيمات السابقة ،لكنه يتعامل مع جزء واحد من بينية القافية وهو حرف الرويّ ، لكن أجزاء بنية القافية الأخرى وطريقة تشكيل القافية تؤثر كذلك في شيوع أو ندرة القافية ، فمثلا ورود الهمزة حرف رويّ مقيّد بدون إرداف مهجور في الأشعار القديمة ؛ لأن ذلك التشكيل الصوتي للقافية يذيب الهمزة فتميل نحو نطق الألف [٦] كذلك تحامى الشعراء قافية المترادف عندما يكون الساكنان صحيحين [٧] كذلك يندر في هذا النوع مجيء الواو ساكنة مفتوحا ما قبلها[٨] فالتشكيل الإيقاعي للقافية ونوعيته قد يكون سببا في هجر بعض القوافي ،فالأسباب لا تتعلق بكثرة أصول الكلمات التي تتضمن حرف الروي بل يشترك مع ذلك التشكيل الإيقاعي للقافية ، وهذه الأسباب متعلقة ببنية القافية معزولة عن سياقها أما عند انتظامها في قصيدة ستعمل عدة مستويات أخرى ممكنة التأثير في إنتاج القوافي ،بل إن هناك أنساق مضمرة تعمل قبل إنتاج القصيدة فتجعل الشاعر يهجر نوعا معيّنا من القوافي ، وهذا ما سنوضحه في هذا البحث .

المطلب الأول : عدم الورود (ما قبل المستويات محاولة في كشف النسق المضمر) :

سنقرر مبدئيا قبل معالجة المستويات المتعالقة التى تؤثر في ندرة بعض القوافي أن الفقر المعجمي هو السبب الرئيس في ندرة تلك القوافي شعريّا أما المستويات الأخرى فهي مؤثر ثانوي ، ومن هذه الحقيقة سننطلق للبحث عن الأنساق المضمرة للعملية الإبداعية التي تؤثر في عزوف الشعراء عن ذلك النوع من القوافي .

إنّ الباحث في طبيعة الإبداع العربي في جذورها الأولى سيجدها تميل إلى البديهة وعدم التصنع فكل شيء للعرب بحسب ما يرى الجاحظ إنّما هو (هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة ... وكانوا أميين لا يكتبون ومطبوعين لا يتكلفون)[٩] فقد كان الشعر العربي (يقوم على الكلام أي على البديهة والارتجال والوضوح)[١٠]

والبديهة والارتجال والطبع يستلزمان وجود وفرة معجمية في نوع القافية التي يرصدها الشاعر لنظمه ، فكلما ضاقت مساحة الخيارات للقافية أدى ذلك إلى تعثر البديهة وتشوه الطبع ، فالفقر المعجمي للقافية يلجيء الشاعر إلى التخطيط وتحري التقنيات من أجل مواجهة الضغط الذي يفرضه ، فذلك التحري يقف (سورا مانعا بين الشاعر وبين تلقي البنية التعبيرية ، وفي هذا اصطدام وصد لعملية الانسجام التي يفترض أن تختار طريقها الآني)[١١] إن طبيعة الشعر العربي في بداياته والتي جاءت متناغمة مع طبيعة العربي ذي البديهة والارتجال ،فالقول ينطلق منه عند مواجهته لموقف معين ،فيعبر عن ذلك الموقف بانسيابية وسلاسة ، من دون وجود تخطيط معين ينتج تقنيات لغوية توافق ذلك الموقف ، فهو يعبر من اللحظة الأولى ،تعبيرا تنصهر فيه العاطفة البكر المنبثقة من أول لحظة مواجهة بلغة صادقة تلتقط في طريق تخلّقها كل ما يدعم التكوين اللغوي ، وتبعد كل ما يؤخر أو يعثر ذلك التكوين ، وهذه الطبيعة أدت إلى تكوين رؤية فنية توجّه استخدام اللغة ، فأصبح الشاعر يختار القوافي ذات الثراء المعجمي ، فهي تتيح له خيارات أوسع ، وهذه الخيارات تتلائم مع طبيعة البديهة والارتجال التي تمثل طبيعة العربي ، فكلما زادت مساحة أفق القافية تمكن الشاعر من الاسترسال فلا توجد عثرة في نهاية البيت تعطل ذلك الانسياب ، وكلما ضاق الأفق تلعثم الارتجال وغصت البديهة ومارس العربي قولا لا يلائم طبيعته .

لقد وجهت طبيعة العربي التقاليد الفنية وحتى مع تغير عملية الإبداع الشعري من البديهة والارتجال إلى الحضانة الفنية والتأمل والتعديل والمراجعة ، فالحضانة الفنية(اندساس مكين يتوغل في أعماق الغياب لساعات أو أيام أو شهور أو ما شاء من الأزمنة التي تمكنه من الاستيلاء على هواجس الابداع تتشبع فيها عناصره بخصائص الذات الحاضنة فتصطبغ بصبغتها وتغترف من موروثها وتجاربها وما يخول لها اكتساب البعد الغيبي ثقافة ومعرفة واعتقاد وما شئنا من موروث

غارق في البعد والإيغال التاريخي)[١٢] فحتى مع تتغير طبيعة الإبداع تبقى هواجس المخاض الشعري لتلك المرحلة موجها لطريق معيّن من اللغة ذلك الطريق الأقل خسائرا في عملية الابداع الشعري وهو طريق القافية السهلة .

وقد يقال أنّ الشاعر يستطيع أن يلجأ إلى المقطعات فيقلص من حجم النص الشعري وفي المقابل تزداد مساحة خيارات القافية ، فنقول إنّ المقطعات الشعرية قد يخف فيها ضغط القافية لكنها تجتذب ضغطا من نوع آخر (فليس من السهل كتابة مقطوعة يكتب لها النجاح والرواج فذلك يتطلب قدرة خاصة على ضغط المعاني والتقاط النادر منها)[١٣] فيتحرر الشاعر من ضغط ليحاصره ضغط آخر وهو ضغط سعة المعنى وقلة المساحة ، والشاعر عند ذلك سيبحث عن القافية ذات الخيارات الأوسع ، كي يحظى بمساحة لغوية أكثر للتحرك تتيح إنتاج المقطوعة الشعرية الأفضل .

ولكي ندعم ما ذهبنا إليه قمنا بقراءة لقواف مطولة نازك الملائكة (مأساة الحياة)التي اعتمدت فيها تنوع القوافي فجعلت لكل بيتين تقريبا قافية مختلفة عن البيتين اللذين قبله وبعده وقد بلغت تلك المطولة ١٢٠٠ بيتا وكان موضوعها فلسفيّا تأمليا[١٤] وقد وجدنا ها استعملت من القوافي المستعصية بيتين جاء حروف رويهما خاء ومثلهما طاء وهاء أصلية ،وهذه النسبة الضئيلة لقصيدة متنوعة القوافي بهذا الحجم تدعم ما ذهبنا إليه في أنّ الشاعر عند وجود أي نوع من الضغط سيحاول تجاوز ذلك الضغط بكل سبيل ممكن ، والضغط في قصيدة نازك جاء من طبيعة موضوع القصيدة فهو موضوع تأملي فلسفي يحتاج إلى ضغط معانٍ كبيرة في مساحة لغوية صغيرة .

إن الشاعر عندما تحاصره متطلبات العملية الإبداعي سيمرّ بحالة لا وعي تأخذه عميقا إلى قراءاته الشعرية ليعود محملا بجميع الأدوات اللازمة لفك ضغط ، وهذه الأدوات مُضمنة في التقليد الفني فالشاعر ليس حرا تماما في اختيار الألفاظ وانتخاب الأبيات فكل ذلك (يتصل بمعرفة الشاعر اللغوية ومتطلبات النظم كالأوزان والقوافي ، ولكن هذه جميعا تنبع من ثقافته التي اختزنتها ذاكرته طوال أيام قبل ابتداعه الأثر الفني)[١٥] لقد كان الشعر العربي خاضعا (لميتافيزيقيا البداية والنهاية بعد أن قعدها قالب تتوحد فيه الوقفات الإيقاعية والنحوية والدلالية ومن ثم توافق الزمان الأوحد مع النفس الأوحد داخل القصيدة مما جعل الشعر غناء ينبني إيقاعه على النمطية والتكرار)[١٦] وبذلك بقى الشاعر العربي ملتزما بلا وعي بالتقاليد الفنية للشعر المقفى تلك التقاليد التي صنعتها طبيعة الشاعر العربي الأوّل ، فاندسّت عبر كلّ هذه السنين في اللا وعي الفني للشاعر العربي .

المطلب الثاني : المستويات المنتجة

إن ما تفرضه القافية من ضغط على بنية البيت والقصيدة يفوق ما يفرضه الوزن منفردا ؛ لذلك نجد الشعراء قديما عندما يصفون عملية المخاض الشعري يذكرون القافية يقول سويد كراع العكلي [١٧]:

أبيتُ بأبوابِ القوافي كأنّما أصادي بها سِرْبًا من الوحش نُزَّعا
أكالئُها حتّى أعَرَّسَ بعدما يكون سُحَيْرًا أو بُعَيْدُ فَأَهْجَعَا
إذا خفتُ أن تُرْوَى عليَّ رَددتُها وراء التراقي خشية أن تطلعا

فكأن هذه القوافي وحش نافرة صعبة الاصطياد سريعة الهروب والتفلت ، وهذه الصورة توحي بخطر القافية في عملية البناء الشعرى فالقافية بالإضافة للمستوى المعجمي تعمل ضمن أربع مستويات متراكبة ومتداخلة تحكم ورود الكلمة قافية في البيت الشعري (وتحدد امكانية استبدالها هي : الوزن الشعري للقصيدة والتوازي المقطعي للكلمة ومجالها الدلالي النحوي)[١٨] وهذه المستويات قد يتعالى أحدها على الآخر وقد تتساوى في الضغط بحسب السياق وملابسات تكوين النص ، فالقافية كالسلك الذي ينتظم البيت فإلى جانب ما تضفيه من موسيقى (فإن لها عملية وظيفية أخرى ، فهي تكاد توجد رابطة صناعية بين العبارات التي تتخللها ،فبدونها تتشتت هذه العبارات وتتباعد)[١٩] فهي تؤثر في جميع مستويات البناء الشعري في البيت ، فتلم ما يتشتت منها وتعيد تنظيمه بما لها من سلطة تجذب نحوها جميع مكونات البناء فتوحد اتجاهها وتوجه مسيرها .

المستوى المعجمي :

مهما كان مذهب الشاعر في انتاج النص الشعري العمودي فإنّه في نهاية الأمر سيبحث عن كلمات ذات حرف روي مناسب لينشيء بنية القافية ، وكلما اتسع الأفق المعجمي أمام الشاعر كانت عملية البحث أقل كلفة فوجود الرصيد المعجمي يوفر للشاعر مفردات مؤهلة للاستخدام في أي وقت تحين فيه ولادة الصورة الشعرية فستكون وفرة الخيارات تلك داعمة ومكملة لبناء الصورة ؛ لذلك وبطبيعة الحال سيهمل الشاعر في الغالب القوافي ذات الخيارات المعجمية الضيقة ؛لأن الشاعر قد يلجئه عوز المعجم القافوي إلى اقتراض مفردات من خارج الحقول المعنوية للنص ، فتكون تلك المفردات مجرد رقع صوتيه فارغة من محتواها الدلالي .

إن الضغط المعجمي لا يعمل فقط في مرحلة إحراز ثراء المفردات المناسبة للقافية بل كذلك يعمل في مرحلة التكون الجمالي للنص ، فعلى الشاعر أن يراعي السياق العام للنص وما يولده

اندماج القافية في بنية النص من دلالات فكلمات (القوافي قد لا تكون لها خارج نطاق النص الماثل علاقة فيما بينها ومن هذه المقابلة أو المواجهة قد تتولد تأثيرات معنوية غير متوقعة)[٢٠]

وبذلك يكون الضغط المعجمي بعد ولادة النص وما يحمله من دلالات قد تكون موافقة أو مخالفة لبناء الصورة أو لجو النص تحديا آخر للشاعر يجعله دوما يلجأ للخيارات ذات الثراء المعجمي ليواجه أي ضغط محتمل قد يعترضه عند عملية البناء الشعري .

إن وجود العوز القافي في أي بناء شعري سيجعل الشاعر يبحث عن الأفكار من أجل القوافي أو يبحث عن القوافي من أجل الأفكار وفي الحالة الأولى سينتج شعرا أجوف الرنين ، وفي الحالة الثانية سينتج شعرا متكلفا مغتصبا لا تطرب له الآذان أما إذا جاءت الأفكار متسلسلة منسابة متناغمة ،سيتكون شعر غير متكلف متوازن في الأفكار[٢١] وكل ما كانت هناك وفرة معجمية كل ما أعطى فسحة لتسلسل الكمات وانسياب الأفكار .

إن هروب الشاعر وتجنبه القوافي الضيقة معجميا يأتي من حرصه على الإبقاء على مستوى جيد من التحكم في النص ؛ وذلك حتى لا يأخذه ذلك الضيق إلى طرق غريبه وحقول معنوية غريبة عن سياق الغرض الذي بنى نصه عليه ، ومن الأمثلة الطريفة التي توضح ما ذكرنا قصص الوقوف على طريق القافية ومنها ما جاء في محاضرات الأدباء أنه اجتمع ثلاث نفر قرب غدير يقال له (بطياثا) فقال أحدهم :

لنا لذيذَ العيشِ في بطياثا

فقال الآخر:

وقد حثثنا القدحَ احتثاثا

فارتج على الثالث فقال:

وأمّ عمرو طالقٌ ثلاثا

فقيل له في ذلك فقال:

جلستْ على طريق القافية [٢٢] فتلك القصة – مع ما تحمله من طرافة – تعطينا تصورا واضحا لأثر العوز المعجمي في خروج الشاعر عن سياق نصه ؛ لذلك كان الشعراء يجتنبون تلك القوافي كي لا يقعوا في تلك المزالق الفنية .

المستوى الموسيقي

تمثل القافية جزءا أصيلا من جسد الوزن للبيت الشعري فهي تشترك معه في عموم التشكيلات الممكنة لاصطفاء المتحركات والسواكن ، فهي على الرغم من جانبها الموسيقي المستقل ،تبقى مشتركة مع الوزن في عموم تشكيلاته الخاصة بالبحر ؛ لذلك سيكون تحرك الشاعر في إنتاج

القوافي محكوما ومقيّدا بهذا المستوى ، وهذا المستوى لا يعمل على الجانب المعياري فحسب ، بل يشترك مع الوزن في جوانبه الجمالية ومدى فاعليته في ضخ الحيوية في النص الشعري فموسيقى القافية (لا تقل أثرا عن موسيقى الوزن في أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي ،فهي تحمل دلالات صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى)[٢٣] فوفرة الخيار المعجمي تعد خطوة أولى قد تنجح وقد تفشل إذا كانت القافية غير فاعلة على المستوى الموسيقي ، فمن شروط القافية أن تكون جزءا مُكملا لجميع مستويات البناء في النص الشعري وهكذا (تعطي القافية للبيت ومن ثمّ للقصيد كله بعدا من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي الزمني)[٢٤] ،وبذلك يكون المستوى الموسيقي محددا للخيارات المعجمية ، فهو يعمل على غربلة ذلك الكم المتاح أمام الشاعر لتبقى الخيارات الفاعلة دلالياً ، فهي(جزء مكون من منهجية الوعي الشعري العربي في سعيه إلى المعنى وتشكيله الجمالي المنضبط)[٢٥] .

كما أن للقافية صفات موسيقية كونت بناءها الشعري ،فهي مكون موسيقي إنشادي في الدرجة الأولى فهي ليست مجرد حروف بل هي مقاطع إيقاعية [٢٦] وهذه الخاصية لا تتحقق بحرف الروي فقط ، بل بجميع الحروف التي تقع في منطقة القافية ، وهذا يفرض قيودا إضافية تسهم في تحديد الخيارات المعجمية .

كذلك تعدّ القافية موطن التركيز الصوتي للبيت الشعري ،لذلك يجب على الشاعر مراعاة جميع مستويات الخصائص الصوتية ، فالقافية تحتاج (إلى ميزان أدق من ميزان البيت لشدة ارتباط وقعها بالأذن ،فأي انحراف للوضوح السمعي في القافية تشعر به الأذن ولا تكاد تستسيغه)[٢٧] .

يتضح مما سبق فعالية المستوى الموسيقي في تحديد خيارات القافية للشاعر ،فمراعاة هذا المستوى أمر مهم في التكوين الجمالي للنص الشعري ،فوفرة الخيار المعجمي أو قلته لا تعمل منفردة في عملية انتاج قوافي النص الشعري .

المستوى النحوي والصرفي

لا تكفي الوفرة المعجمية مع تحقق الموسيقى لتكون قواف منسابة ومتناغمة جماليا مع مقاصد النص إلا بعد مجاوزة المستوى النحوي والصرفي ، ويتضح ضغط هذا المستوى بشكل أكبر في الأبحر القصيرة ،فعند النظم عليها سيتحتم على الشاعر أن يأتي بالقافية بعد كل ثلاث كلمات أي في الكلمة الرابعة [٢٨] فيكون محصورا بمجال نحوي وصرفي ضيق فكون الكلمة منتهية بحرف روي مشابه لكلمات القافية الأخرى لا يجعلها الخيار المناسب ،إلا بعد موافقتها للوزن المقطعي وتحقق تلك المستويات يخضع أخيرا لعلاقات الكلمة بما قبلها وبعدها ، وهو المجال النحوي [٢٩] فحركة حرف

الروي تحدد الإمكانات النحوية أمام الشاعر ، فلو كانت حركة حرف الروي مكسورة وجب على الشاعر أن يأتي بكلمة في حالة الإفراد مجرورة أو مضافة أو في حالة التثنية مرفوعة أو أمرا للمفرد[٣٠] وهكذا في بقية الحركات كل حركة تفرض تقنيات تركيبية محددة ،فحركة الروي (لابدّ أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر ، فهي تخدم في اتجاهين متعاونين تركيب البيت النحوي وإيقاع القصيدة الصوتي)[٣١] وعلى الرغم من وجود تقنيات توسع على الشاعر وتخفف عنه الضغط النحوي كإيراد الياء المضافة إلى الروي مع حرف الروي المكسور ، إلاّ أن الضغط النحوي يبقى فاعلاً في الأعم الأغلب من القوافي .

وبذلك يتضح أن مجاوزة المستوى المعجمي والموسيقى ليست كافية حتّى يتم تخطي عتبة البناء الصرفي والتركيبي ، وبذلك تصبح مهمة الشاعر مهمة معقدة تتمثل في تذويب جميع تلك المستويات في بودقة واحدة ، وهذه المهمة ليست سهلة خاصة عند تعارض هذه المستويات مع بعضها ؛ إذ يؤدي ذلك إلى عمليات تحويل وإعادة بناء قد تلغي الصورة الشعرية التي أراد الشاعر رسمها في المرحلة الأولى من عملية الخلق الشعري ، وبذلك لا يمكن أن نعد الفقر المعجمي سببا وحيدا لاستعصاء القافية ،بل تشترك المستويات جميعها مع تفاوت في تلك المستويات تحدده ملابسات بناء النص وآنية الخلق الشعري ، وتبقى العملية في النهاية مرتبطة بقدرة الشاعر ،فالشاعر المبدع بإمكانه تحطيم الصعب من القوافي وإعادة بناءها ضمن نص تكون فاعلة فيه جماليا ومتعالقة مع جميع مستويات النص من دون ملاحظة أي ضغط مفروض من قبل هذه القافية ، وهذا ما سنوضحه في الجانب التطبيقي .

المطلب الثالث :شعرية القوافي المستعصية

سنورد مثالا للإمكانات الجمالية للقافية المستعصية نوضح فيه أن قلة ورود نوع معيّن من القوافي لا يعني أن لها درجة الصفر جماليّا ، فالشاعر المبدع بإمكانه توظيف جميع مكونات اللغة عن طريق الخلق والخرق ، وقد اخترنا نوعا لتلك القوافي القافية المنهية بحرف الروي الضاد واخترنا مجالا للتطبيق قصيدة طرفة بن العبد التي قالها في سجنه [٣٢]:

ألَا اعْتَزِليْني اليومَ يا خَــوْلَ أوْغِضِــي فقد نَزَلَتْ حــدباءُ مُحْكَمــةُ العــضِّ
أبا مُنْــذِرٍ كانــتْ غَــرُوراً صَــحِيفتي ولم أُعطِكُمْ بالطوْعِ مالي ولا عِرْضــي
أبا منــذرٍ أفنَيْــتَ فاســتبْق بعضَــنا حنانَيْكَ بعضُ الشرّ أهوَن من بعــضِ
فأقْسَمْتُ عند النُّصــبِ: إنــي لهالــكٌ بمُلتَفّــةٍ، ليســت بغَــبْطٍ ولا خَفــضِ

خُذوا حِذرَكمْ أهــلَ المُشَــقَّرِ والصّــفا عبيدَ اسْبَذٍ والقــرْض يُجــزى مــن
ستَصْــبَحُك الغَلْبــاءُ تَغْلِــبُ، غــارةً هنالكَ لا يُنجيك عَرْضٌ من العَــرْضِ
وتُلــبِسُ قومــاً، بالمُشــقَّرِ والصَّــفا شآبيبَ مــوتٍ، تَسْــتهِلُّ ولاتُغضــي
تَمِيلُ علــى العَبْــديّ فــي جــوّ دارِهِ وعوْفَ بنَ سعدٍ تختَرِمه عن المحضِ
هُما أورداني المــوت عمْــداً وجَــرّدا على الغَدرِ خَيلاً ما تَمَلّ من الــركضِ

لابدّ أنّ نشير هنا إلى جوّ القصيدة وسياقها؛ لما له من خصوصية تجعلها مدخلا مهما للكشف عن الجماليات المُكتنزة في طيات بنائه . لقد قال النابغة هذه القصيدة عندما أيقن الموت وهو في الحبس بعد أنّ غدر به النعمان [٣٣] ، فالموقف موقف انتظار الموت غدرا وظلما ، وهذا الموقف تتلعثم عنده الألسنة وتتعثر الخواطر وتنفر الكلمات إنّه الموقف الذي يتيه الإنسان فيه وهو يقوم بمراجعة محطات حياته ، فلا يناسبه في الحالة العدول إلى المسلك الصعب في الكلام ، فالخطاب المتوقع في هذه الحظة هو الخطاب الأقل كلفة فنيّا ، لكن النابغة اختار قافيتة بروي الضاد واختيار ذلك النمط جاء محاكيا لحالة ،فهو لم يتبنى موقف المنهزم المخذول أمام الموت ، فواضح من معاني القصيدة روح التحدي وعدم الخنوع على الرغم من صعوبة الموقف والنظم على الضاد هو تحد وخرق للنسق المتوقع لغويا من الشاعر في هذا الموقف ، فمضمون القصيدة يمثل خرقا في الموقف المتوقع من الإنسان واستعمال الضاد يمثل خرقا للنسق اللغوي المتوقع ، وبذلك استثمر الشاعر تلك الطاقة الإيحائية في النمط الأصعب ؛ليصور بها حالته ،فهو يحشد كل إمكانات اللغة ؛ليخلد نصه ،فهو الأثر الباقي لدى الأجيال القادمة لتتذكر القصة ، فغرابة حرف الروي هنا ستزيد من علوق هذا النص في الذاكرة .

أمّا البنية الموسيقية للقافية فقد جاءت القافية ضمن ضرب الطويل (مفا عيلن) وقد شحن الحرف الساكن ما قبل حرف الروي بحرف صحيح وأطلق حرف الروي بالكسرة ، فكان التشكيل الصوتي للنسق المحيط بمنطقة القافية صحيح متحرك+ صحيح ساكن + صحيح متحرك +ساكن مدي ، فجاءت كالآتي : عَضْضي ،عرْضي ،بَعضي ،خَفْضي ،قرضي ،عرْضي ، تغضي ، محضي ،ركضي ، نلحظ كيف أنتج التشكيل الوزني بظهوره اللغوي تشكيلا موسيقيّا فيه نوع من الثقل ، وذلك مناسب لثقل الموقف على نفس الشاعر إلاّ أن ذلك الثقل والصعوبة قابله بالفخر ،وذلك مايشي به حرف الروي الضاد ، فالضاد من حروف الاستعلاء والاستعلاء من صفات القوّة[٣٤] وكان إطلاق القافية بمثابة التحرر من ثقل الموقف ،فنفس الشاعر أحست بثقل الموقف لكنّها تحررت منه بعدم الخضوع ، والمواجهة بكل عزم وشجاعة .

أمّا مفردات القافية فكانت متآزرة دلالية مع البينة والتصوير في أبيات القصيدة ، فلا نجد كلمة غريبة وهذا دليل على أنّ الفقر المعجمي ليس السبب الوحيد في إيراد الكلمات الغريبة بل يرجع ذلك إلى قدرة الشاعر في الانتقاء والبناء .

أما على المستوى التركيبي فلا نجد القافية تفرض تركيبا معينا أو تضغط على الشاعر لينتج بنية ركيكة ، فنجد التركيب ينساب بسهولة ، وذلك ناتج عن التقنيات النحوية التي اعتمدها الشاعر والتي تخفف من الضغط النحوي فالتقنيات النحوية التي أنتجت الروي المكسور جاءت عن طريق الإضافة والعطف أو الجر بحرف الجر أي إنّ ضغط القافية لا يشتغل خارج كلمة القافية فمثلا في قوله :

أَلَا اعْتَزِلِيْني اليومَ يا خَوْلَ أوْغِضِي فقد نَزَلَتْ حدباءُ مُحْكَمةُ العضِّ

نتجت حركة الكسر عن الإضافة ، فلا يوجد أثر على التركيب يتجاوز ما قبل كلمة القافية (العض) ، ولقد كان الشاعر موفقا في اختيار حركة الكسر ، فالكثير من تقنيات النحوية التي تنتج هذه الحركة لا تؤثر في التركيب ولا تتجاوز الكلمة ما قبل القافية ، وبذلك استطاع الشاعر أن يخفف من الضغط النحوي وأن تكون تركيبه منسابة غير متكلفة .

لكن هذه التقنية على الرغم من أنها تخلص بنية البيت قبل منطقة القافية من الضغط ، إلاّ أنها تحمل مخاطر فنية ، فقد تضع الشاعر في منطقة ضيقة منطقة تختبر مدى براعة الشاعر ، وهذا ممكن في الظروف الاعتيادية ،لكن موقف الشاعر المربك القلق يسهم في زيادة احتمال الخطأ الفني ، لكن الشاعر تمكن من تجاوز تلك المناطق الضيقة ولم يكن حبيس جدرانها ، فقوافيه على الرغم من عدم تجاوز تأثيرها في تركيب البيت كلمة القافية إلاّ أنّ الأبيات كانت تشير إلى القافية وتوحي بها ، فتتعالق وتنسبك معها دلاليّا كما في قوله :

أبا مُنْـذِرٍ كانـتْ غَـرُوراً صَـحِيفتي ولم أُعطِكُمْ بالطوْعِ مالي ولا عِرْضـي

فهنا يخاطب النعمان بن المنذر ويذكر غدره به وأن ما حصل لم يكن طوعا ، فلولا الغدر لم يتمكن النعمان من أن ينال من الشاعر ، وفي هذا السياق توقع ذكر العرض – ومعناه هنا النفس – وارد جدا فمعنى البيت يطلبه ، وبذلك تكون القافية قد جاءت موافقة لمتطلبات البيت الدلالية التي أوحت به وأشارت إليه بدءا .

وفي قوله :

أبا منـذرٍ أفنَيْـتَ فاسـتبْق بعضَـنا حنانَيْكَ بعضُ الشرّ أهوَن من بعـضِ

نجد أن كلمة القافية متوقعة يشي بها الشطر الثاني فقوله (بعض الشر أهون) يدل على القافية فبإمكان المتلقي إكمالها ، وبذلك أنتج الشاعر بنية متماسكة ومحكمة ومكثفة دلاليّا (بعض الشر أهون من بعض) حتى شاعت وأصبحت مثلا [٣٥] فالقافية كانت مكمل طبيعي متوقع لبنية البيت يتكامل دلالياً ويتعالق إيجابيا مع جميع مستويات النص .

وفي قوله :

هُما أورداني المــوت عمْــداً وجَــرّدا على الغَدرِ خَيلاً ما تَمَلّ من الــركضِ

كانت كلمة القافية هنا مكمل طبيعي للصورة التي أراد الشاعر رسمها ،فقد كانت بمثابة اللون الأخير في مشروع اللوحة التي أراد رسمها ،فالشاعر يرسم صورة استعارية خيلا للغدر مجردّة فجاءت القافية لتكمل هذه الصورة الاستعارية وهي كونها لا تملّ من الركض ،فكون خيل الغدر – التي جردت عليه – أبدية الركض يشير إلى فداحة ما يمر به وأن قصة الغدر التي مربها ستخلّد ، وهذا ما حصل فعلا .

إنّ نوعية القافية في نص طرفة لم تكن عائقا في طريق تكوين النص وتخلّق جمالياته ،على الرغم من تجنب الشعراء هذا النوع من القافية ، وعلى الرغم من خصوصية جو انتاج القصيدة ،فالشاعر المبدع يستطيع أن يتعالى على القيود بل يستطيع أن يحطم تلك القيود ويعيد خلقها نصوصاً خالدة .

النتائج

١- إنّ الفقر المعجمي لا يعد سببا وحيدا لقلة هذا النوع من القوافي بل تقف وراء ذلك عوامل تتعلق بما قبل العملية الإبداعية .

٣- إن الشعراء كانوا دائما يبحثون عن كل تقنية تبعد عنهم شبح الضغط الشكلي لذلك عزفوا عن تلك القوافي التي تشكل قيدا مضاعفا بسبب ضيق أفقها المعجمي.

٢- تتعالق مع الفقر المعجمي مستويات متعددة تزيد من تعقيد انتاج القافية المستعصية بعد اندماج القافية في بنية النص .

٣- للقوافي المستعصية امكانات جمالية ،فهي في النهاية لغة واللغة يعيد الشاعر انتاجها ليكوّن منها نصوصا إبداعية .

٤- يفتح هذا البحث آفاقا جديدة في الكشف الجمالي للنص ،عن طريق دراسة نوع القافية ومدى تأثيرها في بناء النص .

الهوامش :

١ ينظر : اللزوميات :٢٢-٢٣

٢ ينظر: المصدر نفسه :٣٠

٣ ينظر :نظرية الشعر مقدمة ترجمة الإلياذة : ٩٦

٤ المرشد إلى فهم أشعار العرب ج١ :٧٥

٥ المصدر نفسه :٧٩

٦ ينظر :الوافي في القوافي :١٣٩

٧ ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب ج١ :٥٦

٨ ينظر : المصدر نفسه :٥٧

٩ البيان والتبيين ج٣ :٢٠

١٠ حداثة السؤال :٢٣

١١ الشمعة والمصباح دراسات وبحوث في الشعر والنقد :٤٢

١٢ توترات الابداع الشعري :٦٣

١٣ الشعرية العربية الأنواع والأغراض :١٣

١٤ ينظر :ديوان نازك الملائكة ج١ :٧

١٥ الشعراء نقادا :٨

١٦ حداثة السؤال :٢٤

١٧ ينظر :الشعر والشعراء ج١ :٧٩

١٨ الجملة في الشعر العربي :٩٣

١٩ عضوية الموسيقى في النص الشعري :٧٨

٢٠ تحليل النص الشعري :١٢٩

٢١ ينظر : دير الملاك :٣٣٥

٢٢ ينظر : محاضرات الأدباء ومحاورات البلغاء والشعراء ج٢: ٧٦٦

٢٣ لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري :٢٠٦

٢٤ الشعرية العربية ،أدونيس :١٣

٢٥ جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي :١٠٩

٢٦ ينظر :الشعرية العربية ،أدونيس :١٣

٢٧ القافية تاج الإيقاع الشعري :٥٣

٢٨ ينظر : القافية والأصوات اللغوية :١١٧

٢٩ ينظر :الجملة في الشعر العربي :٩٣

٣٠ ينظر :القافية والأصوات اللغوية : ١٧

٣١ اللغة وبناء الشعر :٢١٩

٣٢ ديوان طرفة بن العبد:٥٤-٥٥

٣٣ ينظر : العمدة ج١ :١٩٤

٣٤ ينظر : النشر في القراءات العشر ج١ :٢٠٢

٣٥ ينظر : مجمع الأمثال ج١ :٩٣

المصادر والمراجع

- البيان والتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) تحقيق: على أبو ملحم ،دار ومكتبة الهلال – بيروت ٢٠٠٢ م
- تحليل النص الشعري ، محمد فتوح ، النادي الأدبي الثقافي – جدة -١٩٩م .
- توترات الإبداع الشعري ، حبيب مونسي ، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر -٢٠٠٩م .
- جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي ، هلال جهاد، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت -٢٠٠٧م .
- الجملة في الشعر العربي ، محمد حماسة عبد اللطيف ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ط١- ١٩٩٠م.
- حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ، محمد بنيس ،المركز الثقافي العربي – بيروت ط٢ -١٩٨٨م .
- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ،محسن اطيمش ، دار الرشيد للنشر ،بغداد -١٩٨٢م.
- ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق عبد الرحمن المصطاوي ،دار المعرفة – بيروت -٢٠٠٣م .
- ديوان نازك الملائكة ، نازك الملائكة ، دار العودة – بيروت -١٩٩٧م .
- الشعراء نقادا ،عبد الجبار المطلبي ،دار الشؤن الثقافية – بغداد-١٩٨٦م .
- الشعرية العربية ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ط٢- ١٩٨٩م.
- الشعرية العربية الأنواع والأغراض ،رشيد يحياوي ،أفريقيا الشرق – الدار البيضاء ١٩٩١ م .
- الشمعة والمصباح دراسات في الشعر والنقد، عبد الكريم راضي جعفر ،دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ٢٠١١م.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري ،عبد الفتاح صالح نافع ،مكتبة المنار – الأردن – ١٩٨٢م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،ابن رشيق القيرواني الأزدي (المتوفى: ٤٦٣ هـ)تحقيق محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل – بيروت ط٥ -١٩٨١م.
- القافية تاج الإيقاع الشعري ، أحمد كشك ،دار غريب ، القاهرة -٢٠٠٤م.
- القافية والأصوات اللغوية ، محمد عوني عبد الرؤف ، مكتبة الخانجي – مصر -١٩٧٧م.

- اللزوميات ، أبي العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ) تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي ، مطبعة الخانجي – القاهرة د.ت .
- لسانيات النص نحو منهج شامل لتحليل الخطاب الشعري ، أحمد المدرس ، عالم الكتب الحديث – الأردن ط٢ – ٢٠٠٩م .
- اللغة وبناء الشعر ، محمد حماسة عبداللطيف ،مكتبة الزهراء – القاهرة ط١– ١٩٩٢م.
- مجمع الأمثال ، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني (ت ٥١٨هـ) تحقيق : محي الدين عبد الحميد ،دار المعرفة – بيروت د.ت .
- محاضرات الأدباء ومحاورات البلغاء والشعراء ،أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهانى (ت ٥٠٢هـ) ، تحقيق: عمر الطباع ، دار الأرقم بن الأرقم –بيروت ط١ –١٩٩٩م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب المجذوب ، الكويت ،ط٣– ١٩٨٩ .
- النشر في القراءات العشر ، شمس الدين أبو الخير ابن الجزري، محمد بن محمد بن يوسف (المتوفى : ٨٣٣ هـ) المحقق : علي محمد الضباع (المتوفى ١٣٨٠ هـ)الناشر : المطبعة التجارية الكبرى [تصوير دار الكتاب العلمية]
- نظرية الشعر مقدمة ترجمة الإلياذة ، بطرس البستاني ، وزارة الثقافة – دمشق ط٣–١٩٩٦م .
- الوافي في القوافي ، أبو سعيد على بن مسعود بن محمود ابن الفرخان (ت ق ٦ هـ) تحقيق عمر خلوف ، دار الكتب الوطنية – أبو ظبي ط– ١ ٢٠١٠م .

Abstract

The rhyme is a formative force that is an important factor in the linguistic and artistic composition of the text. Therefore, poets often encounter difficulty during the process of poetic production, so it is necessary to form a curved text that achieves the highest aesthetic value by coordinating all elements of the text with rhyme pressure, such as lexical, epileptic, grammatical, And the receiving level.

The rhyme is a fundamental element in the process of poetic construction and the search for its peculiarities and follow the types of tasks of the critic researcher in the secrets of the poetic text. Critics have alerted ancient and recent to this importance and stood important stops in the role of rhyme in the process of creativity.