مبنى القافية وأثره الأسلوبي في ديوان (الجداول) لإيليا أبو ماضي

أ.م.د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني* عفراء سامي عبود*

تاريخ قبول النشر ٢٠٠٨/٣/٢٤

الخلاصة

الحمدُ لله والصلاةُ والسلام على رسول الله، وعلى آله وصحبه وبعد ...

فإن دراسة مبنى القافية على وفق الرؤية العربية الأصيلة مغامرة ممتعة لاسيما أنها اقترنت بتتبع الأثر الأسلوبي في ديوان (الجداول) ذي الطابع التجديدي، إذ رافق عملية تغّير مضموني فكري وشكلي (أيقوني) نتج عن تواشج حضاري مثله شعر المهجر.

وكانت منهجية البحث (مبنى القافية وأثره الأسلوبي في ديوان الجداول لإيليا أبو ماضي) ميداناً للتجربة والتمحيص التي تستند إلى (الوصفية) في أغلب المواطن. حددت (التوطئة) مفهوم القافية وحدودها، ثم تابع البحث بنية الانسجام في القافية ثم عرض أنواعها من حيث الإطلاق والتقييد، ومن حيث المتحركات والسواكن ومحاولة تتبع الأثر الأسلوبي في ثنايا العرض ثمّ رصد مستويات العدول في الروي استجابة لمولّدات أسلوبية أنتجتها بنية القافية وسياقات ظهورها، واختتم البحث بعرض لأهم النتائج والملاحظات العلمية التي توصل إليها.

إن عهدنا في دراسة القافية هنا ذو صلة بدراستين سابقتين قمتُ بهما ضمن توجّه لدراسة (الفاصلة القرآنية) استناداً إلى التحديد المقطعي للقافية على وفق رؤية الخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـ) وهما: (التصوير بالفاصلة القرآنية – دراسة في سبل المغايرة وتأثيرها في المتلقي) و (الفاصلة وبنية الانسجام الشكلي في سورة الإنسان) ، وكنت أشعر – حينها- أن منهجية وجهتها القراءة في النص القرآني ألزمت الباحث حينها بإجراءات تلائم الإبداع القرآني، وقد جاءت هذه الدراسة في الشعر لتحتكم إلى مداخل فيها الشيء الكثير من حرية التصرف بالمصادر والمراجع التي تعاملت مع الشعر وكذا الإجراءات في التحليل؛ فكانت الدراسة تستجيب لذائقة نقية أصيلة عبرت عنها لغة الشعر وطابعها المقطعي والصوتي والموسيقي ، وتبحث في مواطن ذات صلة بمفهوم الشعرية (Poetics) التي تهيئ لها القافية بحرية مناسبة.

وليس بوسع هذا البحث إلا أن يعترف بالجميل إلى الأستاذ الكبير أ.د. أحمد النجدي (رحمه الله وغفر له) الذي علمني أبجدية علم القافية، وأصولها العربية ؛ وختاماً أشير إلى أن المنهج الذي أتبع في هذه الدراسة فيه شيء من التجريب لمحاولته الربط بين مبنى القافية وأثره الأسلوبي ، والبحث بذلك يتمنى تحقيق الموضوعية وتهيئة السبل لتجاوز منزلقات البحث، عسى أن يكون قد سلك الجدد فأمن العثار، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين...

* جامعة ديالى- كلية التربية.

توطئـة:

في مفهوم القافية وحدودها:

جـاء فـي (العـين)[١] : القفـو مصـدر قولـك : قفـا يقفـو، وهـو أن يتبـع شـيئاً، وقفوتـه أقفـوه قفـواً. وتَقَفّيْتُه أي اتّبعتُهُ، وسُميت القافيـة قافيـةً؛ لأنهـا تقفو البيت، وهي خلف البيت كلّه، ويقالُ قفوتُ أثره قفواً وقُفُواً ، أي اتبعتُـهُ ، وقفّيتُ علـى إثـره بفـلان، أي أتبعتُـهُ إيـاه. قـال تعـالى: ((ثـم قفينـا علـى آثـارهم برسلنا)) [سورة الحديد:٢٧] ، ومنه الكلامُ المقفّى. ومنـه سُـميت قـوافي الشـعر؛ لأن بعضـها يتبـع أثـر بعض.

يلاحظ أن الدلالة الاصطلاحية مستوحاة من المعنـى المعجمـي، وبـذلك يكـون مصـطلح (القافيـة) بمفهومـه العربـي ذا أصـالة ووضـوح وهـو يـرتبط بمفهوم الإيقـاع فـي الموسيقى القـائم علـى ((تناسـق وتنظيم الصـوت علـى أسـاس النبـرة والضـغط الـذي يظهر النوطة (Note) وديمومتها المتعلقة بـالزمن والسياق))[٢]، ويعد الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ) أبـرز واضـعي أسـس علـم القافيـة وأركانـه في النقد العربي.

وقد أثارت (حدود) القافية اختلافاً لدى علماء القافيـة والعـروض، فقـد تعـددت الآراء[٣] فـي تحديدها، فهـي مقتصـرة علـى الـروي أو أنهـا آخـر كلمة من البيت أو بعض كلمـة، أو أنهـا بنيـة تكونهـا أكثـر مـن كلمـة، ويعـود هـذا الاخـتلاف فـي تحديـد الحيّـز الـذي تشـغله القافيـة إلـى الذائقـة الموسـيقية، والطابع المقطعي الذي تتشكل بسببه.

وقد كـان تحديد الخليل بـن أحمد للقافيـة هو الأرجح بقوله: ((إنهـا السـاكنان الآخـران مـن البيت ومـا بينهمـا مـع حركـة مـا قبـل السـاكن الأول منهما))[٤]، إذ يكشف عن ذائقة نقدية فاعلة جعلت القـدماء يميلـون إليهـا؛ فالسـكاكي (ت ٦٢٦هـ) يعرض آراء القدماء ويشير إلى أن ((الميل من هذه الأقوال إلـى قول الخليل))[٥]، فهو الأدق والأمثل، إذ يمتـاز بـالعمق والشمول[٦] ، وتمكن ابـن طباطبـا العلـوي[٧] (ت ٣٢٢هـ) مـن حصـر الوجـوه التـي تتصـرف إليهـا القـوافي استناداً إلـى رؤيـة الخليـل ، فهي على سبعة أقسام : فاعل أو فعّال أو مَفْعَل أو فَعيل أو فَعَل أو فَعْل أو فُعَيل ، وقـال إن منهـا مـا يُطلق ومنها ما يُقيد ، ورأى العلوي – أيضـاً – أن كـل بنـاء مـن هـذه الأبنيـة الصـرفية يـرتبط بالهـاء المـذكر أو المؤنـث ، فنقـول : (كاتبـة أو كاتبهـا أو كتابه أو كتّابُها ...) ووجد العلوي رابطـاً بين شكل القافية والمعنـى الـذي تقصـده بقولـه : ((فهـذه حـدود القوافي التي لم يذكرها أحد ممن تقدم، فأدرها علـى جميع الحـروف ، واخترْ أعذبها وأحسنها وأشكلها

---

(١) العين: (قفو) ، وينظر كتاب القوافي (التنوخي) : ٢٩، الصحاح : (قفا).

(٢) ينظر:
Encyclopedia international Grolier incorporated: V. 15, P. 449.

(٣) ينظر كتاب القوافي (التنوخي) : ٣٣-٣٧، وهناك تفصيل مهم حول هذه الآراء في كتاب عبد الله الغذامي الصوت القديم الجديد ، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث: ١٢٥ وما بعدها.

(٤) كتاب القوافي (التنوخي): ٣٧،

(٥) مفتاح العلوم : ٨٦٧.

(٦) مشاهد الشواهد في علم القوافي: ١٦.

(٧) عيار الشعر : ٢١٧-٢١٨.

للمعنى الذي تروم بناء الشعر عليه إن شاء الله))[١]. أما ما يُقال إن الأخفش يرى أن القافية هي ((آخر كلمة في البيت))[٢]، فهو من قبيل التسرّع ، إذ أورد صاحب المحكم والمحيط الأعظم رأياً لابن جنّي معقباً على ما وضعه الأخفش من تحديد للقافية، يقول : ((وأمّا ما حكاه الأخفش من أنه سأل من أنشد : * لايَشتكين عملاً ما اتقين فلا دلالة فيه على أن القافية عنده الكلمة، وذلك أنه نحا نحو ما أراده الخليل، فلطف عليه أن يقول: هي من فتحة القاف إلى آخر البيت، فجاء بما هو عليه أسهل وبه آنس، وعليه أقدر ، فذكر القافية في الحقيقة مجازاً))[٣] ، أي إنه أراد من تحديده التسهيل على المتعلّم وإفهامه بأقرب السّبل وأسهلها[٤] . أمّا ابن عبد ربّه الأندلسي[٥] (ت ٣٢٨هـ) فقد كان يحيل على الروي بوصفه معادلاً للقافية. وحاول الأخفش[٦] في كتابه القوافي دحض الآراء التي تشير إلى أن القافية هي الروي. ويرى ابن كيسان أن القافية كلّ شيء لزمت إعادته في آخر البيت وهو مذهب أبي موسى الحامض[٧] ، ومنهم من يرى أن القصيدة بأكملها قافية، وذهب بعضهم إلى أن القافية هي البيت كلّه أو هي نصف البيت الثاني[٨]، وعلى الرغم من ارتباط هذا الفهم بالمجاز المرسل عند العرب (العلاقة الجزئية) فإن في هذه الأقوال مدلولاً فنياً (موسيقياً) يشير إلى أن (القافية) بنية صغيرة ترتبط بحدودها ارتباطاً شديداً، وبسبب ذلك فإن الظواهر الصوتية المتشابهة في بنية القافية نجدها ذات تسميات مختلفة، إذ إن وجود ساكن بعد مدّ في آخر الوتد المجموع كما في (متفاعلان ب ب - ب - ه) يُسمى (تذييلاً) ؛ ووجود الساكن بعد المدّ في آخر السبب الخفيف كما في (فاعلاتان - ب - - ه) يُسمّى (تسبيغاً) ، ويبدو أن الخليل كان على وعي كبير حين أطلق هاتين التسميتين على (علة) ظاهرها متشابه، وفضلاً عن ارتباط القافية بحدودها وبنيتها هذه فهي تتأثر بمحيطها المستند إلى المقطع الصوتي والتشكيلات الصوتية والموسيقية، وبذلك يكون القول إن البيت الشعري كله قافية مقبولاً لما فيه من مدلول فنّي. ويمكننا رصد حدود القافية على وفق ما جاء به الخليل في الآتي . يقول إيليا أبو ماضي[٩]:

وتينةٍ غضّة الأفنـــان باسقةٍ

قالت لأترابها والصيفُ يحتضرُ:

((بئس القضاءُ الذي في الأرض أوجدني

عندي الجمالُ وغيري عندهُ النظرُ))

---

(١) المصدر نفسه: ٢١٨.
(٢) كتاب القوافي (الأخفش) : ١، وينظر كتاب القوافي (التنوخي) : ٣٣-٣٤.
(٣) المحكم والمحيط الأعظم : ٣٥٥/٦.
(٤) ينظر مشاهد الشواهد في علم القوافي : ١٦.
(٥) العقد الفريد: ٤٩٦/٥ ، وينظر التعريفات: ١٥٢.
(٦) كتاب القوافي (الأخفش): ١.
(٧) العمدة: ١٥٣/١.
(٨) ينظر المحكم والمحيط الأعظم: ٣٥٤/٦، ومفتاح العلوم: ٨٦٧.
(٩) ديوان الجداول: ٤٦.

تكون حدود القافية في هذين البيتين على وفق الآتي:

والصيف / يَحْتَضَرُ /

وغيري عند / هُنْتَظِرُ /

ويلاحظ أن حدود القافية في البيت الأول مثلها القول (يحتضرُ) وهي كلمة واحدة، أما البيت الثاني فقد استقطبت قافيته جزءاً من الكلمة السابقة للكلمة الأخيرة في البيت (ـهُ النظر) ، وقد تكون حدود القافية جزءاً من كلمة كما في قول الشاعر[١]:

سئمت نفسي الحياة مع النا

س وملت حتى من الأحبابِ

وحدود القافية في هذا البيت يمثلها القول (بابي) من كلمة (الأحباب) الأخيرة في البيت، فالحدود يمثلها آخر حرف وهو حرف الوصل (الياء) الذي نتج عن إشباع حركة الكسر إلى أوّل ساكن يليهِ ما قبله وهو ألف الردف الساكن مع حركة حرف الباء الذي يسبقُهُ وهي الفتحة.

بنية الانسجام في القافية:

تشكل القافية (Rhyme) مظهراً من المظاهر الشكلية الفاعلة في توليد الشعرية (Poetics) في أغلب الأعمال الإبداعية لاسيما الشعرية منها، ويبدو ذلك بوضوح في الموشّح الذي يعتمد الخرجات والأسماط والغصون القائمة على عنصر المغايرة الصوتية / الموسيقية ، ويصدق ذلك على شعر الفرسان الإيطالي (Troubadour) الذي يعتمد المزدوجات الصوتية في نهايات الأسطر الشعرية[٢] ، وما يرافقها من مغايرة، وقد استخدم الشاعران: (ملتن ووردزويرث) وغيرهما نمطاً هائلاً تأثر بنظام الموشّح وشعر الفرسان، وهو نمط السونيت (Sonnet) الإيطالي، ثم ظهر نمط السونيت البريطاني (الشكسبيري)، إذ تنقسم السونيتة على ثلاث رباعيات ومزدوج (Couplet)، وهو عبارة عن سطرين شعريين متوافقين في الفاصلة تنتهي بهما السونيتة[٣]، ويمكن أن نلمح توظيف المغايرة هذه في شعر المهجريين، وبعض أمثلة الشعر الحر وغيرها[٤].

وتسهم القافية في تشكيل الإيقاع الخارجي للمنظومة الشعرية، وتحريك القدرة الأدائية، ولا تظهر وظيفة القافية الحقيقية ((إلا في علاقتها بالمعنى))[٥] فهي ملمح من الملامح الأسلوبية.

---

(١) ديوان الجداول : ٤٨.

(٢) الفاصلة وبنية الانسجام الشكلي في سورة الإنسان (بحث)، أ.م.د. أياد عبد الودود الحمداني، م.د. خيري جبير الجميلي، مجلة ديالى للبحوث العلمية والتربوية (كلية التربية – جامعة ديالى) ، ع٢٣، س٢٠٠٦م، ص: ٢٢٢.

(٣) M.H. Abrams, A Glossary of literary terms (Bangalore: Eastern Press Pat Ltd., 2004, P. 290).

(٤) الفاصلة وبنية الانسجام الشكلي في سورة الإنسان: ٢٢٢.

(٥) بنية اللغة الشعرية: ٧٤.

كما أن للقافية دوراً في إثراء النص بوصفها إحدى أدوات الشعرية، إذ تقوم مجموعة الأصوات المكررة في سياقها المنتظم بإظهار أنماط ذات أبعاد فكرية تؤكد أن الشكل إنما هو استجابة للمضمون.

تتأثر القافية بالأصوات التي تشكل بنيتها المقطعية، وبخاصة الأصوات ذات الوضوح السمعي (Sonority) التي تحقق الانسجام، وفي كشف إحصائي لقصائد ديوان الجداول اتضح أن بنى القوافي جميعاً قد أفادتْ من هذا الملمح الأسلوبي.

يقول إيليا أبو ماضي في (الأسرار)[1]:

ياليتني لصّ لأسرق في الضحى
سرّ اللطافة في النسيم الساري
وأجسُّ مؤتلق الجمال بأصبعي
في زرقةِ الأفق الجميل العاري
ويبين لي كنه المهابة في الربى
والسرّ في جذل الغدير الجاري
والسحرُ في الألوان والأنغام والـ
أنداء والأشذاء والأزهار
وبشاشة المرج الخصيب ووحشة الـ
وادي الكئيب وصولةِ التيار
وإذا الدجى أرخى عليّ سدولـه
أدركتُ ما في الليل من أسرار
فلكم نظرتُ إلى الجمال فخلتُـه
أدنى إلى بصري من الأشفار
فطلبته فإذا المغالق دونـه
وإذا هنالك ألف ألف ستار
بادٍ ويعجزُ خاطري إدراكـه
وافتنتي بالظاهر المتواري!

يلاحظ أن قوافي هذه القصيدة قد توالت فيها ثلاثة أصوات تقع في بنيتها هي (الألف والراء والياء)، مثّل الراء حرف الروي، ومثّل الألف الردف الذي أسهم في البطء الإيقاعي، ومثّل الياء صورتين صوتيتين، الأولى: متكاملة الصفات ظهرت في (الساري، والعاري، والجاري، والمتواري)، والثانية نتجت عن إشباع حركة الكسر نتيجة تأثرها بحرف الجرّ أو الجرّ بالاضافة، كما في (الأزهارِ*ي*، التيارِ*ي*، أسرارِ*ي*، الأشفارِ*ي*، ستارِ*ي*)، والذي يتأمل

[1] ديوان الجداول : ٧١-٧٢.

الألفاظ التي تشكلت عندها القوافي يجد أنها مترابطة الدلالة؛ فالساري، والعاري، والأسرار، ستار، ومتواري، كلها تدل على الخفاء أو ترتبط به ارتباطاً تصويرياً تغريبياً يمكن على إثره إلحاق الألفاظ الأخرى المقترنة بالقافية بالعوالم نفسها، فالغدير (الجاري) بمستواه التصويري فيه شيء من الخفاء، وكذا (الأزهار) التي اقترنت في التصوير بسحر الألوان والأنغام والأنداء والأشذاء في سياقها (الترصيعي) المنسجم.

ويبدو أن التمنّي الذي راود خيال الشاعر قد تعدّى إلى الفضاءات الحسيّة وما فوق الحسية، وهو ذو بعدٍ دلالي مفاده أن روعة الأشياء تظهر في كنهها لا بما تكتسبه من محيطها، فحركة الماء في الغدير بمنزلة (الاستعارة التمثيلية) للسعي الدؤوب نحو التحرّر والانعتاق، والقوافي – هنا – لا تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرّد؛ لأن ذلك يضعف من حيويتها وقوة أدائها وانفتاحها الدلالي.

أما في قصيدة (العير المتنكّر)[١] فقد تشكلت القوافي من ثلاثة أصوات هي (الألف والنون والياء):

زعم المؤدب أن عيراً ساءهُ

أن لا يُسار به إلى الميدان

فمضى فقصّرت القواطع ذيلهُ

وسطت مواضيها على الآذان

حتى اذا جاء المروّضُ واعتلى

متنيه راب الفارسَ الكشحان

لكنه ما زال غيرُ مصدّق

حتى علا صوتٌ كصوت الجان

فاستل صارمه فطاح برأسه

ورمى بجثتهِ إلى الغربان

ما دام يصحب كلّ حيّ صوته

هيهات يُخفي العيرَ جلدُ حصان

وهذه الأصوات الثلاثة المتشكلة في بنية القافية ذات وضوح سمعي، وقدرة على الامتداد النطقي، كما أن لتوالي صوت الألف الممدودة في قوافي القصيدة أثراً في إبطاء الإيقاع، الذي يسهم في تهيئة نوع من الإيحاء يذكي التصويرية، أما صوت النون الأنفي المجهور الصائت، فطابعه تطريبي إنشادي، إذ ألحقت الذائقة العربية صوت (النون) بالقوافي المطلقة بحرف العلة في أثناء الإنشاد[٢]، ويشير ابن عقيل في شرحه[٣] إلى أن العرب تسمّي هذا النوع من الإبدال الصوتي الذي يزيح صوت الإطلاق بـ (تنوين الترنّم)، ويذكر أنه يجيء بدلاً من الألف في القوافي المطلقة ويمثلون له بقول الشاعر:

أقليّ اللوم – عاذلَ – والعتابنْ

وقولي – إن أصبتُ – لقد أصابنْ

---

(١) ديوان الجداول: ٢٩.

(٢) التصوير بالفاصلة القرآنية – دراسة في سبل المغايرة وتأثيرها في المتلقي (بحث) إياد عبد الودود عثمان الحمداني، مجلة المهرة، جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا، ع٤، اليمن، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٥م، ص: ٧٠.

(٣) شرح ابن عقيل: ١/١٨-١٩، وينظر التصوير بالفاصلة القرآنية: ٧٠.

إن القافيــة المردوفــة فــي قصــيدة (العيــر المتنكر) ارتبطت بـالتوازي الصـوتي والـدلالي فـي هذه القصـيدة التـي تكثفت دلالاتهـا فـي بـؤرة مثلهـا البيت الأخير فيها:

ما دام يصحب كل حيٍّ صوتــه

هيهات يخفي العير جلدُ حصــان

إن القصـيدة الماضـية (العيـر المتنكـر) ذات طـابع سـردي يمثـل نصـها بالكامـل مسـتوى دلاليـاً تمثيلياً انفصل عنها بيتها الأخير الـذي قلتُ فيـه إنـه يمثل (البؤرة الدلاليـة) فـي القصـيدة، ومـن الواضـح أن أنسـاق القافيـة المتوازيـة قـد حققـت تماسـكاً بـين عناصـرها، وأسـهمت فـي شـدّ المتلقـي تجـاه المعنـى الـذي يمتلـك قـدرة علـى التـداعي، فالتحايـل لابـدّ أن يُكشَـف ومخالفــة الفطــرة التــي وضــعها الله فــي مخلوقاته سيؤدّي إلـى الانهيـار، وإن عاقبـة الخـداع والتسـتّر بعبـاءة الإصـلاح تقـود إلـى الخيبـة، وإن الصـوت الـذي كشـف كنـه البعيـر فضـح صـاحبه، كـذلك نجـد أن الحقيقـة صـوت لاتدنّسـه المكائـد والأكاذيب.

وفـي قصـيدة (المسـاء)[١] يتحكم الشـاعر فـي القافيـة فينّـوع الـروي، فضـلاً عـن التحكّم بالفضـاء الكتابي:

السحبُ تركضُ في الفضا

ء الرحب ركض الخائفيـنْ

والشمسُ تبدو خلفهـا

صفراء عاصبة الجبيــنْ

والبحر ساج صامــتٌ

فيه خشوع الزاهديــنْ

لكنّما عيناك بـــا هتتـــــان

في الأفق البعيـدْ

سلمى ... بماذا* تفكريـن ؟

سلمى ... بماذا تحلميـن ؟

تسـتند هـذه القصـيدة بمقاطعهـا العشـرة إلـى المغايرة في الرويّ، والتحكم بالفضاء الكتـابي، وقد ظهر أن خمسة من المقـاطع قـد اسـتندت إلـى قوافٍ (مقيّدة)، وهذه حالة من التحكم تحاول كسر الرتابـة في موسيقى القصيدة، فمقاطع القصيدة المشار إليها جميعاً كان سطراها الأخيران يميلان إلـى التـوازي الإيقـاعي والتقفـوي المغـاير، إذ إن "اسـتعمال نمـط ثابت في الروي يساعد على توازن الجمل الشـعرية واختتامها بصوت محدّد يثبتها فـي ذهن السـامع"[٢] ، ولو تأملنا في القصيدة[٣] لوجدنا أن البيت الرابـع هـو مرتكـز المغـايرة فـي المقـاطع جميعهـا، وكـأن هنـاك حسـاباً رياضـياً مقصـوداً أضـعف مـن الأداء، وهذا أنموذج من المقطع الأول (البيت الرابع):

لكنمـــا عيناك با هتتان في

الأفق البعيـدْ

نجد أن النسق الموسيقي قد أزيح ، وزيد من ضعف انسياب الصوت ليتلاءم مع صـورة العيـون الباهتة في اللحظـة الشـعرية، وكـان لاسـتناد الـروي

---

(١) ديوان الجداول : ٥٦.

* ننطق بفتح الذال لا مدّها ليستقيم الوزن.

(٢) الصوت القديم الجديد: ١٦٧.

(٣) ينظر ديوان الجداول: ٥٦-٦٢.

إلى القافية المقيدة (الداليّة) ذات الامتداد النطقي المحدود أثرٌ في التعبير عن هذه الحالة.

أنواع القوافي:

أولاً - من حيث الإطلاق والتقييد:

أ) القوافي المطلقة:

مصطلحٌ يطلقُ على القوافي ذات الرويّ المتحرّك، والروي يمثل نغمة ينتهي بها دفق البيت الشعري، أو السطر، وهو أحد حروف القافية الذي تُبنى عليه وتنتسب إليه. ولا يكون الشعر مقفىً إلاّ به، ويكون موصولاً أمّا باللين أو الهاء أو يكون ساكناً[١].

شغلت القوافي المطلقة في ديوان الجداول نسبة ٦٧% من مجموع اثنتين وثلاثين قصيدة، أي ما يعادل تقريباً ثلثي الديوان، وهو أمر طبيعي؛ لأن الإطلاق يحقق نوعاً من المرونة والامتداد النطقي، ممّا يُسهم – غالباً – في تحفيز الإيحاء عند المتلقي، والقوافي المطلقة ظهرت في الديوان مقترنة بأنماط إيقاعية متنوعة ومنسجمة مع عناصر البنية الإبداعية، وكانت حصة (الكامل) بتشكلاته الإيقاعية المتنوعة هي الأكبر، إذ عادل ما نسبته ٣٩%، يليه الرمل، فالخفيف، ثم المتقارب والمتدارك والطويل والمديد، ويبدو أن هيمنة (الكامل) جاءت بسبب تنّوع الخصائص الأسلوبية للإيقاع فيه، فالأحدّ منه ذو خصائص تختلف تماماً عن خصائص الكامل التام، أو المجزوء، وكذا ما يرافق الكامل المجزوء من ترفيل أو إذالة، وعلل أخرى، تجعل منه نمطاً وزنياً مستقبلاً يبتعد كثيراً عن صورة (الكامل) في تشكلاته التي أظهرتها دوائر الخليل الرياضيّة، ويمكن رصد أنماط من القوافي المطلقة نجملها في الآتي:

١) قوافٍ مطلقة غير مردوفة ولا مؤسسة موصولة بالألف:

وتظهر هذه القوافي مع الأنساق ذات الرويّ الموحّد؛ لأن جميع القصائد ذات الروي المتنوع في ديوان (الجداول) قد رُدِفَتْ ، ونلمس هذا النوع في ثلاث قصائد هي (الفاتحة، وبرِّدي يا سحب، ولا أنت ولا أنا).

يقول الشاعر في قصيدة (الفاتحة)[٢]:

يا رفيقي ... أنا لولا أنت ما وقعتُ لحنا
كنتَ في سرّيَ لمّا كنتُ وحدي أتغنّى
ألبسَ الروض حلاهُ أنه يوماً سَيُجنى
هذه أصداءُ روحي، فلتكن روحكِ أذنا

فالنون هو حرف الرويّ ، وهو متحرّك بالفتح موصول[٣] بالألف الساكنة، وقد خلت الأبياتُ من الردف[١] أو التأسيس[٢].

---

(١) ينظر الوافي في علم العروض والقوافي : ٢٠٠، علم القافية عند القدماء والمحدثين: ١١.

(٢) ديوان الجداول : ٧.

(٣) الوصل: هو الحرف الذي يأتي بعد حرف الروي المتحرك، من حرف مدّ أو هاء، سواء أكان حرف المد ناشئاً من إشباع حركة الروي، أو كان حرفاً – علم القافية عند القدماء والمحدثين: ١٩.

٢) قـوافٍ مطلقــة غيــر مردوفــة ولا مؤسســة موصولة بالواو:

في الديوان قصائد ثلاث جاءت على وفق هذا النمط، وهي :

(ريح الشمال، والتينة الحمقاء، وكم تشتكي).

يقول الشاعر في قصيدة (كم تشتكي)[٣]

كم تشتكي وتقول إنك مُعْــــدِمُ والأرض
ملكُكَ والسما والأنجمُ
ولك الحقول وزهرها وأريجهـــا
ونسيمها والبلبل المتــرنّمُ
والماء حولك فضة رقراقـــــة والشمس
فوقك عسجدٌ يتضرّمُ
والنور يبني في السفوح وفي الذرى دوراً
مزخرفة وحسناً يهــدمُ

فالميم هو حرف الروي والواو حرف الوصل الناشئ عن إشباع حركة الضّم.

٣) قـوافٍ مطلقــة غيــر مردوفــة ولا مؤسســة موصولة بالياء:

في الديوان قصائد ثلاث جاءت على وفق هذا النمط، جميعها موحدة الروي هي: (العنقاء، والزمان، وأنا)، يقول الشاعر في قصيدة (أنا)[٤]:

حرٌّ ومذهب كلّ حرّ مذهبـــي ما
كنتُ بالغاوي ولا المتعصّـبِ
إني لأغضبُ للكريم ينوشـــه من دونهُ
وألومُ من لم يغضــبِ
وأحبُّ كلّ مهذّبٍ ولو انّـــه خصمي
وأرحم كل غير مهـذّبِ
يأبى فؤادي أن يميل إلــى الأذى
حبّ الأذيّةِ من طباع العقــربِ
لي أن أردّ مساءةً بمســـاءةٍ
لو أنني أرضى ببرق خلّــبِ
حسبُ المسيء شعوره ومقالــهُ
في سرّهِ : يا ليتني لم أذنــبِ

فالباء هو حرف الروي والوصل حرف الياء الناشئ من إشباع حركة الكسر.

٤) قـوافٍ مطلقــة غيــر مردوفــة ولا مؤسســة موصولة بالهاء الساكنة:

وقد ظهر هذا النمط من التقفية في قصيدة (قطرة الطلّ) ، وهذا مقطعها الأول[٥]:

---

(١) الردف: حرف لين يسبق الروي مباشرةً، وهو إما ألف أو واو أو ياء. – فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٥٠.

(٢) التأسيس: ألف يفصل بينها وبين الروي حرف لا يلتزم وتلتزم حركته، ويعرف بالدخيل. – فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٥٠.

(٣) ديوان الجداول : ١٨٥.

(٤) ديوان الجداول: ٩٩-١٠٠.

(٥) الجداول: ٩٠.

إن [ترى]* زهرة وردٍ

فوقها للطلّ قطــره

فتأمّلْها كلغـــرِ غامضٍ

تجهل ســرّه

ولتكن عينك كفــاً وليكن

لمسك نظــره

ليست الحمراء جمره ،

لا ولا البيضـــاء درّه

فالروي هو حرف الراء المتحرك بالفتحة، والهاء هي حرف الوصل الساكن، وليس للردف أو التأسيس وجود في هذه القصيدة، والملمح الأسلوبي في هذا المقطع تمثّل في التوازي الحاصل بين عــروض البيــت الرابــع وضــربة، إذ ظهــر (التصريع)[١] الذي اعتاد العرب على إظهاره في مطالع قصائدهم ليلفت إلى الخصوصية الدلالية في هذا البيت الذي يشير إلى القيم الشكلية التي كثيراً ما تفشل ؛ لأن الجوهر يمثله ما في دواخل الإنسان من قيم.

٥) قــوافٍ مطلقــة مردوفــة بــالألف وموصــولة بالواو:

وفي الديوان قصيدتان استندتا إلى هذا النمط، هما: (الإله الثرثار، والسماء) ، يقول إيليا في (الإله الثرثار)[٢]:

زعم المرء انّما هـــو ربٌّ كم

يلوكُ الكلامَ هذا الإلــهُ

يلفظُ البحرُ وهو ملحٌ أجــاجٌ

لؤلؤاً يبهرُ العيونَ سنــاهُ

ما ادعى الدرّ أنــه صورة البحـ

ـر ولا قــال: إننــي إيّاهُ

لا، ولا قال كل شيء إلى المحـ

ـو وما خصّ بالخلودِ ســواهُ

فالهاء هي حرف الروي والألف حرف الرّدف والوصل هو حرف الواو الناشئ من إشباع حركة الضمّ.

٦) قوافٍ مطلقة مردوفة بالألف موصولة بالياء:

وفي الديوان سبع قصائد تندرج تحت هذا النمط من أنماط القوافي المطلقة، وهي:

(العير المتنكر ، وفي القفر ، وزهرة أقحوان ، والأسرار ، والعليقة والغراب والبلبل، والفقيرة).

يقول في (الأسرار)[٣]:

---

* في الأصل (ترَ) ، والإشباع جاء للضرورة.

(١) التصريع: هو الملاءمة بين (العروض) و (الضرب) في الوزن والقافية، وتجده في جميع البحور، وهو غالباً ما يظهر في مطالع القصائد ، أو عند الانتقال من موضع إلى آخر في لقصيدة الواحدة. – ينظر فن التقطيع الشعري والقافية: ٥٠.

(٢) ديوان الجداول: ١٠٣.

(٣) ديوان الجداول: ٧١.

يا ليتني لصٌّ لأسرق في الضحـــى
سرَّ اللطافة في النسيم الساري
وأحس مؤتلق الجمال بأصبعـــي في زرقة
الأفق الجميل العاري
ويبينُ لي كنه المهابة في الربـــى والسرّ في
جذل الغدير الجاري
والسحـــرُ في الألوان والأنغام والـ أنداء
والأشذاءِ والأزهـــار

فالألف هو الردف والراء هو حرف الروي، أما الوصلُ فقد جاء على صورتين الياء الأصلية أو الياء الناشئة من إشباع حركة الكسر.

٧) قـوافَ مطلقـة مردوفـة بـالألف وموصـولة بالهاء الساكنة:

لهـذا الـنمط قصـيدة واحـدة فـي (الجـداول) تندرج ضمن القصائد موحدة الروي، وهي قصيدة (موت العبقري) ، وهذا جزء[١] من مقطعها الثاني:

ذهب الساحرون والسحرُ بـــاقٍ
في عيون [المها]* وفي كلماتـه
منشئٌ رقّ لفظه كشجايـــــا ه
ورفّ الجمالُ في جنباتـــه
توّجَ ((الضاد)) بالملاحم حتـــى خالها القوم
بعضُ مخترعاتـــه
نقل الأعصر الخوالي إلينـــــا
في كتابٍ ، للّه من معجزاتـــه

فـالألف حـرفُ الـردف والتـاء حـرف الـروي والهاء الساكنة حرف الوصل، ويبدو واضحاً وجود ثقل في نطق هذا النمط من القوافي، ولاسيما عند اقتـران الهـاء السـاكنة بـروي التـاء ذي الامتـداد النطقـي المحـدود، فضـلاً عـن طابعـه (المهمـوس) وانخفاض درجة وضوحه السمعي.

٨) قـوافٍ مطلقـة مردوفـة بالیـاء وموصـولة بالألف:

وفـي الـديوان قصـيدة واحـدة تنتمـي إلـى القوافي ذات الروي الموحّد، وهـي قصيدة (اليتيم)، يقول في مستهلها[٢]:

خبِّروني ماذا رأيتم ؟ أأطفـــا لاَ
يتامى أم موكباً علويّـــا
كزهور الربيع عُرفاً زكّيـــاً ونجوم
الربيع نوراً سنيّـــا
والفراشاتُ وثبةً وسكونـــاً والعصافيرُ
بل ألذّ نجيّـــا
إنني كلّما تأمّلتُ طفـــلاً خلتُ إني أرى ملاكاً
سويّـــا
قل لمن يُبصرُ الضباب كثيفـــاً
إن تحت الضباب فجراً نقيـــاً

عند فك التشديد تكون الياء الأولى حرف الـردف، والثانيـة حـرف الـروي، أمـا الألـف فهـو

---

(١) ديوان الجداول: ١٣٦، وقصيدة (موت العبقري) قيلت في رثاء العلامة المرحوم سليمان البستاني. – ينظر الديوان نفسه (الهامش) : ١٣٤.

* في الأصل (المهى)، وهو خطأ إملائي.

(٢) ديوان الجداول: ٨١.

حرف الوصل، ولم يظهر التأسيس أو الدخيل في بنية القافية.

٩) قوافٍ مطلقة مردوفة بالياء وموصولة بالهاء الساكنة:

وفي الديوان قصيدة واحدة هي (ابنة الفجر)، مطلعها[١]:

أنا إن أغمض الحِمامُ جفونـي
ودوى صوت مصرعي في المدينة
وتمشّى في الأرض داراً فـداراً
فسمعت دويّـه ورنينـه
لا تصيحي واحسرتاه لئـلاّ يدرك
السامعون ما تضمرينـه

فالياء هو حرف الردف والنون هو حرف الروي والهاء الساكنة حرف الوصل.

١٠) قـوافٍ مطلقـة ردفهـا يتنـاوب فيـه (الـواو، والياء) وهي موصولة بالألف:

وفي الديوان قصيدتان تندرجان ضمن هذا النمط من أنماط القوافي المطلقة ، هما: (الكمنجة المحطمة ، وهي) ، يقول إيليا في (الكمنجة المحطمة)[٢]:

شاهدتُها كالميتِ في أكفانـه
فوجمتُ إلاّ عبرةً أذريهـا
مهجورةً كسفينةٍ منبـوذةٍ في الشطّ
غاب وراءه ماضيها
نسجت عليها العنكبوتُ خيوطهـا
وكسا الغبار غلالة تكسوهـا
أقوت وباتت كالمسامع بعدهـا
لا شيء يطربها ولا يُشجيهـا
وكأنّها في صمتها مشدوهـة
أن لا ترى بهتافها مشدوهـا

فالواو والياء حرفا ردفٍ متناوبان في بنية القافية ، وتناوب الواو والياء ينسجم مع الذائقة الشعرية العربية؛ ((لوجود تشابه في طبيعتهما الصوتية))[٣]، أما الهاء المتحركة فهي حرف الروي ، والألف حرف الردف.

١١) قـوافٍ مطلقـة ردفهـا يتنـاوب فيـه (الـواو، والياء) وهي موصولة بالواو:

وفي الديوان قصيدة واحدة هي (الدمعة الخرساء)، يقولُ في مطلعها[٤]:

سمعتُ عويل النائحات عشيـة
في الحيّ يبتعثُ الأسى ويثيـرُ
يبكين في جنح الظلام صبيّـة
إن البكاء على الشبابِ مريـرُ
فتجهّمت وتلتت مرتاعـة كالظبي أيقن
أنه مأسـورُ
وتحيّرت في مقلتهـا دمعـة خرساء لا
تهمي وليس تغـورُ

فالواو والياء حرفا ردفٍ متناوبان، والراء حرف الروي ، والواو الناتجة عن إشباع حركة الضم تمثل حرف الوصل.

---

(١) ديوان الجداول: ١٩٥.
(٢) ديوان الجداول : ٦٣.
(٣) التصوير المجازي: ١٥٣.
(٤) ديوان الجداول: ١٧٨.

إن طريقة الأداء الصوتي التي تُسهم فيها القافية كما لاحظنا في الأنماط السابقة يمكن أن تكون ذات أثر في القيم التعبيرية؛ لأن تعدّد الطرق المتبعة في النطق واختلاف درجة الصوت تؤديان إلى تعدد القيم التعبيرية؛ فضلاً عن إسهام السياق في تحديد القيمة المشار إليها[١].

ب) القوافي المقيدة:

مصطلح يقصد به حرف الروي المقيّد بالسكون، وهذا النوع من القوافي قليل الشيوع في الشعر العربي، ولعلّ أبرز منجز إبداعي شعري استند إلى القوافي المقيدة كان في العصر العباسي لارتباط هذا التقييد بالغناء، فهو الأيسر والأطوع في التلحين[٢].

ولم تتجاوز نسبة القوافي المقيدة في ديوان الجداول ١١% بواقع أربع قصائد، وقد نظمت على تشكيلة (الكامل ، والرمل، والطويل، والخفيف).

وليس لهذا النوع من القوافي أبحر شعرية خُصّت بها أو عُرفت من خلالها، لكنها عسيرة شديدة في البحور الطويلة باستثناء بحري الرّمل والمتقارب لخفتهما، وكذلك عامة البحور القصيرة إذ يصلحُ فيها التقييد من غير اعتماد على مدٍّ قبلهُ؛ فيمثل البسيط أو الخفيف أشق مسالك القافية المسبوقة بحرف متحرّك، أمّا الوافر فيجيء فيه التقييد مع عسرٍ شديد، ويقبل كل من الكامل والرجز التقييد. أمّا الطويل فهو أصلح الأوزان للروي المقيّد، كما أن قافية المترادف التي سيأتي الكلام عنها تعدُّ من أعْسر القوافي المقيّدة[٣].

والقوافي المقيدة ثلاثةُ أنواع:

١) قوافٍ مقيدة غير مردوفة:

وفي الديوان قصيدتان تندرجان تحت هذا النوع من القوافي المقيدة، هما (الطين، والتمثال) ، يقول إيليا في قصيدة (التمثال)[٤]:

رأيتكمُ لا تعرجون بروضــةٍ إذا
لم يكن في الروض فيءٌ ولا ثمرْ
ولا تعلفون الشاة الا لتسمنُوا
ولا تقتنون الخيل إلا على سفــرْ
إذا كان حبّ الفضل للفضل شأنكم
ولم تخطئوا في الحسّ والسمع والبصرْ
فما بالكم لم تكرموا الليل والضحى
ولم تنصبوا التمثال للشمس والقمرْ !

فالراءُ حرف الرويّ وهو مقيّد (ساكن)، وبنية القافية خالية من الردف والتأسيس والدخيل.

---

(١) ينظر الأسلوبية – الرؤية والتطبيق : ١٠٢.
(٢) ينظر موسيقى الشعر: ٢٦، وفن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٧.
(٣) ينظر المرشد إلى فهم أشعار العرب: ١/٤٠-٤٢، وفن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٧.
(٤) ديوان الجداول: ٥٥.

٢) قوافٍ مقيّدة مردوفة بالياء:

وفي الديوان قصيدة واحدة مقيدة ردفة قافيتها بالياء هي قصيدة (الغدير الطموح)[١] وهذا نصّها:

قال الغديرُ لنفســـــهِ يا
ليتني نهرٌ كبيـــــرْ
مثل الفرات العــذب أو كالنيل ذي
الفيض الغزيــرْ
تجري السفائنُ موقــرا تٍ
فيه بالرزق الوفيــرْ
هيهات يرضى بالحقيــ ر
من المنى إلاّ الحقيــرْ
وانسابَ نحو النهــر لا يلوي على
المرج النضيــرْ
حتى إذا ما جـــاءهُ
غلب الهديرُ على الخريــرْ

فالياء هو حرف الردف، والراء هو حرف الروي المقيّد (الساكن).

٣) قوافٍ مقيدة يتناوب ردفها بين (الواو ، والياء):

وفي الديوان أنموذج واحد مثلته قصيدة (الضفادع والنجوم) ، هذا مقطعها الأول[٢]:

صاحت الضفدع لمّا شاهدت
حولها في الماء أظلال النجومْ
يا رفاقي ! يا جنودي ! احتشدوا
عبر الأعداء في الليل التخومْ
فاطردوهم واطردوا الليل معاً
إنّه مثلهُمُ باغ أثيـــمْ
زعقة سار صداها في الدجى
فاذا الشط شخوصٌ وجسومْ
في أديم الماء من أصواتهـا رعدة
الحمّى ، وفي الليل وجومْ

فقد تناوب الياء والواو بوصفهما حرفا ردف، أمّا الميم فهو حرف الرويّ المقيّد (الساكن).

ثانياً - القوافي من حيث المتحركات والسواكن:

كُنّا قد تعرّفنا على حدود القافية استناداً إلى رأي الخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـ) وقلنا وقتها إن تحديده هو الأنجع، فهو يتسم بالشمول والدقة والتذوّق القائم على الحركات والسكنات؛ وبسبب ما يظهر من تنوّع في تشكيلات القافية تعددّت أسماؤها طبقاً لكم المتحركات التي تنحصر ما بين آخر ساكنين في البيت أو انعدامها. ولهذا التنوّع في القافية ((أهميةٌ بالغة من حيث بيان العمق الإيقاعي الوزني الذي يستثمره الإيقاع الصوتي للنسق التقفوي الملتزم في بنية القصيدة))[٣]. ويمكن تسجيل أبرز هذه الأنواع على وفق ما اصطلح عليه الدرس العروضي:

أ) قافية المتواتر:

---

(١) ديوان الجداول : ١٣٨.
(٢) ديوان الجداول: ٢١.
(٣) البنية الإيقاعية في شعر أبي نواس (رسالة ماجستير) : ١٧٩.

يستند هذا الضرب من القوافي إلى حرف واحد متحرك بعده ساكن[١] ، وهو مأخوذ من الوتر وهو الفرد، وقد شغلت (قافية المتواتر) النسبة الأكبر من الديوان بواقع ست وعشرين قصيدة، أي ما يعادل ٥٧%، وقيل إن معظم الشعر العربي قد نُسجَ على غرار هذا النوع من القوافي، ويصدق ذلك على (قافية المتدارك)[٢] التي يجتمع فيها متحركان بعدهما ساكن، وقد سُمي بذلك لأن الحركتين تداركتا فيه[٣]. يقول إيليا أبو ماضي في خاتمة[٤] قصيدة (زهرة أقحوان):

في صباح مستطيرٍ كصباح المهرجان

لبستْ فيه الروابي حلّة من أرجوان

وتبدى الغابُ من أوراقهُ في طيلسان

ساقني روحٌ خفيٌّ نحو ذيّاكَ المكان

فإذا بالسرّ أضحى زهرةً من أقحوان

فالنون هو حرف الروي المتحرك الذي فصل بين الساكنين ، وهما ألف الردّف ، وياء الوصل الساكنة التي تشكلت من إشباع حركة الكسر.

وفي قصيدة (الطلاسم)[٥] يظهر اللام بوصفه حرف الروي الذي يفصل بين حرف اللام الساكن وألف الوصل الساكنة، وكذا حرف الروي (الراء) الذي فصل حرف الدال الساكن وحرف الوصل الساكن الذي تمثل بالياء*:

رُبّ فكرٍ بان في لو

جه نفسي وتجلّى

خلتُه منّي ولكن

لم يقم حتى تولّى

مثل طيفٍ لاح في بئـ

ـر قليلاً واضمحلاّ

كيف وافى ولماذا فرَّ منّي ؟

لستُ أدري

ب) قافية المتدارك:

وعندها يجتمع متحركان بعدهما ساكن في آخر القافية [...] كأن الحركتين تداركتا فيه[٦]. وفي الديوان تسع قصائد شكّلت ما نسبته ٢٠% من مجموع القصائد ، وقد شاع استعمالها في الكثير من أمثلة الشعر العربي.

يقول إيليا في ختام[٧] قصيدة (كم تشتكي):

إن حاز بعض الناس سهماً في [العُلا]**

فلهم ضروبٌ لا تعدُّ وأسهمُ

لا فضل لي إن رحتُ أعلن فضلهم

بقصائدي إنّ الضحى لا يُكتمُ

لكنني أخشى مقالة قائلٍ

---

(١) كتاب القوافي (التنوخي): ٤٠.
(٢) ينظر مشاهد الشواهد في علم القوافي: ٢٤.
(٣) كتاب القوافي (التنوخي): ٤٠.
(٤) ديوان الجداول: ٦٩-٧٠.
(٥) ديوان الجداول: ١٦١-١٦٢.
* قولنا إن أحرف الألف أو الواو أو الياء ساكنة لا يمكن قبوله ؛ لأنها صورة من صور المتحركات (Vowels) ، وهي في الأصل صوائت طويلة (Long vowels) لكن إجراءات التحليل في الإيقاع العروضي تتطلب معاملة الحركة الطويلة، وكأنها حرف ساكن، لاحظ :
ما = سبب خفيف ويرمز له (-) ، قد = سبب خفيف ويرمز له (-) ، ما = قد (عروضياً).
(٦) كتاب القوافي (التنوخي): ٤٠، وينظر العمدة: ١٧٢/١، وفن التقطع الشعري والقافية: ٦٩.
(٧) ديوان الجداول: ١٨٨.
** في الأصل (العلى) وهو خطأ إملائي.

هذا الذي يثني عليهم منهُـمُ وأقامت بعدنا من أرضنـــا في نعيم لم

أحبابنا ما أجمل الدنيا بكـــم تجده في الغيـومْ !

لا تقبحُ الدنيا وفيها أنتُـــمُ أيّها التاريخُ سجل إننـــا أمةٌ قد

غلبتْ حتى النجـومْ !

ويتضح أن توالي المتحركين في بنية القافية يصعّد من نمط الأداء ويسهم في الوضوح السمعي ؛ لأن المتحركات جميعاً تقع ضمن الأصوات ذات الحزم الصوتية الكثيرة[١].

ويلاحظ أن الردف يتناوب فيه (الواو والياء) وهما بالمفهوم العروضي ساكنان، اجتمعا مع صوت (الميم) الذي مثّل حرف الرويّ (المقيّد).

ج) قافية المترادف:

وعندها يجتمع ساكنان في آخر القافية[٢]؛ وفي الديوان قصيدتان (الضفادع والنجوم، والغدير الطموح)، وقد شكلتا ما نسبته ٥% من مجموع قصائد الديوان، والقصيدتان مردوفتان رويهما مقيّد ، ولا يمكن ظهور هذا النمط من القوافي الاّ مع (المقيّد) . يقول في (الضفادع والنجوم)[٣]:

مزق الفجرُ جلابيبَ الدجـى ومحا من

صفحةِ الأرض الرسومْ

فمشت في سربها مختالـة كمليكٍ ظافرٍ

بين قـــرومْ

ثم قالت: لكم البشرى ولـي قد

نجونا الآن من كيدٍ عظيـمْ

نحنُ لو لم نقهر الشهب التي

هاجمتنا لأذاقتنا الحتـــومْ

د) قافية المتراكب:

وهذا النسق من التقفية تظهر فيه القافية وقد فصل بين ساكنيها ثلاثة أحرف متحركة، وتسمية القافية بهذا الاسم (المتراكب) مأخوذة من تراكب الشيء، إذا ركب بعضه بعضاً[٤]

وفي الديوان أنموذجين تمثله قصيدة (برّدي يا سحب، والتينة الحمقاء).

يقول إيليا في مقطع[٥] من قصيدة (برّدي ياسحب):

إن صدقاً لا أحسُّ بـــهِ هو شيءٌ

يشبهُ الكـــذبا

لا يُنجيّ الشاةُ من سغـبٍ أن

في أرض [السَّها]* عشبـا

ما على من لا يطيقُ بـرى نورُ الوادي

أو اكتآبـــا

---

(١) ينظر شعر لقيط بن يعمر الإيادي – دراسة صوتية: ١٠.

(٢) ينظر الوافي في علم العروض والقوافي: ١٩٨ ، والعمدة : ١٧٢/١، والمعجم المفصل في علم العروض والقافية: ٣٩٢.

(٣) ديوان الجداول : ٢١-٢٢.

(٤) كتاب القوافي (التنوخي) : ٤٠، وينظر العمدة : ١٧٢/١، ومشاهد الشواهد في علم القوافي: ٢٣، وعلم القافية عند القدماء والمحدثين: ٤٣.

(٥) ديوان الجداول : ٢٨.

* في الأصل (السهى)، وهو خطأ إملائي.

ما يفيد الطير في قفــصٍ ضاق هذا الجوّ أو رحبـــا

والملاحظ أن القافية هنا قد ارتبطت بنسق مكوّن من ثلاثة أحرف متحركة قد فصلت بين ساكني القافية.

الكاف ، والذال ، والباء في (الكذبا)

العين ، والشين ، والباء في (عشباً)

التاء ، والهمزة ، والباء في (اكتأبّا)

الراء ، والحاء ، والباء في (رحبا)

وهناك ملمحٌ أسلوبي في أنساق التقفية في ديوان الجداول كوّنه استناد القافية إلى أكثر من نسقٍ واحد في القصيدة ؛ ففي سبع قصائد من الديوان تناوب نُسقان أو أكثر في التحكّم بالأنساق ناقلاً الشكل الصوتي إلى مستويات دلالية، ويمكن عرض هذه القصائد على وفق الآتي:

١) القصائد التي تعتمد نسقين تقفويين : (العميان ، وابن الليل ، والأشباح الثلاثة، وعروس الجمال).

٢) أمّا القصائد التي اعتمدت ثلاثة أنساق تقفوية فهي: (المساء، والناسكة، والطلاسم).

وقد عُرفت هذه القصائد السبع في الفقرتين برويّها المتنّوع ، تبعاً لترابط أسلوبي يحصل بين شكل القصيدة ومضمونها، من حيث الإطلاق والتقييد أو من حيث كم المتحركات والسكنات، وهي جميعاً تسهم في إنتاج المعنى.

مستويات العدول في حرف الرّوي:

حصل أن أفاد شعرنا العربي من التنويعات والصياغات الهندسية الجديدة التي تتعلق بتنويع القوافي وتوزيع الأوزان ؛ وبسبب ذلك ظهر (المزدوج) و (المثلث) و (المربع) و (المخمس) و (المسمط) ... لتلبية المعطيات التي يبحث فيها الأسلوب، وأظهر الموشح نمطاً منظماً يقوم على التحكم بالروي وبالصياغة الهندسية، إذ إنه ارتقى بها لتحقيق مستويات دلالية فاعلة، وكان شعراء المهجر (ومنهم إيليا أبو ماضي) من أهم الدعاة إلى التجديد والابتكار، فقد استطاع المهجريون توزيع الأوزان على وفق التشكيلات المتبعة في قصائدهم ، بيد أن أطروحاتهم هذه كانت قد ارتوت من ينابيع الموشّح في أكثر صورها، وفضلاً عن ذلك فقد أسهمت الثقافة الغربية (في الكثير من ملامحها) في إحداث مرونة ونوع من الطلاقة لدى المبدعين ، وهذه قصيدة (تعالي) لإيليا أبو ماضي تقوم على نمط يستند إلى التوازي يسميه الدرس الحديث (نمط القوافي المتقاطعة) ، فالبيت الأول يتقاطع مع البيت الثاني من جهة، ويتفق مع البيت الثالث من جهة أخرى ، وقد توحّد البيت الثاني مع البيت الرابع في حرف الرّوي نفسه متأثرين بما يعرف بـ (السونيتة Sonnet)، إذ إن ((أسلوب التقفية المتقاطعة هذا يشكّل المرتكز الأساس لنظام السونيتات))[١]، ويلاحظ أن نظام القوافي المتقاطعة قد خفّف من حدّة الرتابة التي يولّدها تتابع القوافي ذات الروي الموحّد.

وفي قصيدة (المساء) تظهر تقنية إيقاعية مبتكرة، إذ تألفت القصيدة من عشرة مقاطع في كل

---

(١) الشكل الموسيقي في شعر حسب الشيخ جعفر (رسالة ماجستير): ٤٦.

مقطع أربعة أنساق (أبيات)، ترتبط الثلاثة الأولى منها برويّ واحد، ويأتي الرابع بروي مستقل آخر، وقد كانت الأبيات الأربعة الأولى متماسكة وقد أضافت (الإذالة) تكثيفاً لذلك التماسك؛ والإذالة هنا تقوم على إضافة ساكن بعد مدٍّ إلى آخر (متفاعلن ب ب – ب -) التي تحوّلت إلى (متفاعلان ب ب – ب - ه) المندمجة مع بنية القافية ، وقد زاد (التدوير) في عدد من أبيات القصيدة من تماسك لقطات مشاهد الطبيعة المترابطة دلالياً ، فهي تقوم بتحفيز التفكير التأملي ذي الطابع الفلسفي.

يقول إيليا في مستهل المقطع الأول من هذه القصيدة (المساء)[١] :

السحب تركضُ في الفضـــا ء

والرحبِ ركض الخائفيـــنْ

وقد اتضحت صورة الارتباط بين ظاهرة التدوير المقترنة بعلّة الإذالة مع التفكير التأملي الفلسفي في المقطع الثاني[٢] من القصيدة الذي شمل (قفل) المقطوعة أيضاً:

أرأيتِ أحلام الطفـــو لةِ

تختفي خلفَ التخـــومْ ؟

أم أبصرتْ عيناكِ أشبـــ باح

الكهولة في الغيـــومْ ؟

أم خفتِ أن يأتي الدجى الـــ جاني ولا

تأتي النجـــومْ ؟

أنا لا أرى ما تلمحيـــ نَ من

المشاهدِ إنّمـــا

أظلالها في ناظريكِ

ظهر التدوير هنا أيضاً

(١) ديوان الجداول : ٥٦.
(٢) ديوان الجداول : ٥٧.

تنمّ يا سلمى عليكِ

وفي قصيدة (العميان) يمكننا إدراج الشكل الهندسي فيها تحت ما يسمى بـ (الموشح الأقرع)[٣] بوصفه كلاماً منظوماً على وزنٍ مخصوص يتألف في الغالب من ستة أقفال وخمسة أبياتٍ، فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال ، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات.

يقول إيليا في هذه القصيدة[٤] التي اقتربت بصورتها من الموشح الأقرع:

كم خفضنا الجناح للجاهلينـا

وعذرناهُمُ فما عذرونـــا

خبّروهم يا أيها العاقلونـــا

إنما نحن معشرٌ الشعراء

يتجلّى سرّ النبوة فينا

*

ذكرّوهم فربّ خيرٍ كبيـــر

فعلتْهُ الهداةُ بالتذكيـــر

إنما الناس من تراب ونـور

فبنو النور يعبدون النورا

وبنو الطين يعبدون الطينـا

إن هذا الموشح جاء خالياً من (المطلع أو المذهّب)[٥]، وبدت الأسماط مستندة إلى روي واحد في كل قسم من أقسام الموشح، أمّا القفل الأخير فيسمّى (الخرجة) ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشكل الهندسي لقصيدة (العميان) يقترب من

(٣) دار الطراز: ٣٢.
(٤) ديوان الجداول: ٧٣-٧٤.
(٥) المطلع أو المذهّب: هو القفل الأول الذي يفتح به الموشح ، وهو ليس ضرورياً – المعجم المفصل في علم العروض والقافية: ٤٣٧.

صورة الموشح الأقرع في الكثير من صفاته، لكنها ليست صورة خالصة منه.

أما قصيدة (المجنون) فقد أفادت تقنيتها الإيقاعية من ألوان الموشح ، فهي تتألف من مطلع أو قفل يحتوي على أربعة أغصان لكل غصن قافية واحدة، وهناك (سمطان) أيضا يشكلان (الدور) وتجمعهما قافية واحدة، ثم (الخرجة) التي تعدّ من أهم أجزاء الموشح ، فهي تتألف من أربعة أغصان يشترك الثاني والرابع بقافية واحدة ، وربما ثلاثة أغصان تشترك بقافية.

يقول في (المجنون)[١]:

أطار عنّى النوم صوتٌ في الدجى

كأنه دمدمةُ الشـــــلال

يصرخُ ، والريحُ تردّد الصــدى

في أذُن الفضاء والتـــــلال
يا ليلُ قفْ هنهة قبالـــــي
[ترى]* البرايا و [أرى] الليالــي**

أنا الشادي، أنا الباكي ، أنا العاري أنا الكاسي

أنا الخمرةُ والدنُّ أنا الساقي ، أنا الحاســـي

*

ويتضح هنا العدول في القافية فضلاً عمّا ظهر من تحوّل في الوزن من الرجز إلى الهزج في البيتين الأخيرين.

أما قصيدة (نار القرى)[٢] فقد قُسمت إلى أربعة مقاطع، لكل مقطع ستة أبياتٍ اعتمدت مساراً إيقاعياً خاصاً، وقد ظهرت في ذلك المسار قواف داخلية جعلت الأبيات الخمسة الأولى من كل مقطع متماسكة متوحّدة (الأعاريض) ، أما (الأضرب) فقد انسجمت مع سياقات ورودهما في الستة في كل مقطع.

كان الروي في المقطع الأول : قد مثلته (الهمزة) والروي في المقطع الثاني مثلته (النون) ، وفي الثالث مثلته (الهمزة) أيضاً ، والرابع مثلته (الحاء)، والقافية في جميع أمثلة، هذه القصيدة الطويلة أفادت من صوت المدّ الطويل (الياء) الذي قد يظهر نتيجة إشباع حركة الكسر.

أمّا قصيدة (الأشباح الثلاثة) فقد أفادت من نظام الشطرين ، لكنها تميزت بما تقوم به من جمع بين البيتين المتتاليين بقافية واحدة، أمّا القوافي الداخلية وما يظهر في (الأعاريض)، فيقوم على قوافٍ متعددة، وظهرت القوافي الداخلية مغايرة للقوافي الخارجية.

إن التنوّع في الرّوي ضرورة بيد أنه يفقد قيمته إذا ما اقترن بقيد الساكن في الأعاريض، كالذي حصل مع (قافية المتدارك) التي أفادت من التفعيلة الأخيرة في صدر البيتين الثالث والرابع اللذين أثقلهما صوت العين الحلقي المجهور الصامت، يقول إيليا أبو ماضي[٣]:

راودني النومُ وما برحـــا حتى طأطأتُ له راســـي

أطبقتُ جفوني فانفتحـــا باب الرؤيا والوســـواس

أبصرتُ كأنّي في موضـعْ ما فيه غيـــر الأرواح

فوقفتُ بعيداً أتطلّـــعْ فلمحتُ ثلاثة أشبـــاح

---

(١) ديوان الجداول: ٨٤-٨٥.

* في الأصل (ترَ) ، ولم أجد ضرورة لحذف الألف المقصورة.

** في الأصل (أرَ) ، ولم أجد ضرورة لحذف الألف المقصورة.

(٢) تنظر القصيدة في ديوان الجداول : ٩٢-٩٥.

(٣) ديوان الجداول: ١٠٥.

ولدٌ يتهادى في العشـــر وفتى في بُرد العشرينـــا

ولاشك في أن التنوع في الروي يكسر الرتابة، فضلاً عن ما يرافقها من مرونة إيقاعية وتنغيمات، وتجدر الإشارة هنا إلى أن العيوب التي سجّلها علماء العروض والقافية في كتبهم حول الروي لم تظهر في ديوان الجداول لإيليا أبو ماضي باستثناء (التضمين)[١] الذي لا أعده عيباً، بل إن الكثير من العيوب إنما تقع في صميم العملية الإبداعية ، لاسيما إذا ما قرنت بالمستوى الدلالي لتفسير الاستعمال اللغوي الخلاّق الذي تمثله (الضرورة الشعرية)[٢]

---

(١) التضمين اعتماد آخر البيت الأول على مستهل البيت الثاني الذي يليه ، فيرتبطان في المعنى ولا يمكن الاستغناء عن أي منهما – ينظر فن التقطيع الشعري والقافية: ١٨.

(٢) ينظر الضرورة الشعرية – دراسة دلالية (بحث) ، د. أحمد جواد العتابي، مجلة المورد (تراثية محكّمة) مج٣١، ع٤، س٢٠٠٤، ص: ٥٥.

المصـــادر والمراجع:

(أ) الكتب:

- الأسلوبية – الرؤية والتطبيق ، أ.د. يوسف أبو العدوس، ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان، ط١، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٧م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.
- التصوير المجازي – أنماطه ودلالاته – في مشاهد القيامة في القرآن، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.
- التعريفات، السيد الشريف الجرجاني (ت ٨١٦هـ) ، اعتنى به: مصطفى أبو يعقوب، مؤسسات الحسني، المغرب – الدار البيضاء، ط١، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م.
- دار الطراز في عمل الموشحات، القاضي سعيد أبي القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك، تحقيق: د. جودة الركابي، دار الفكر، دمشق، ط٣، ١٩٧٧م.
- ديوان الجداول، إيليا أبو ماضي، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط١٤، حزيران (يونيو) ١٩٨٠م.
- شرح ابن عقيل، قاضي القضاة بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني المغربي (ت ٧٦٩هـ)، ومعه كتاب منحة الجليل، بتحقيق شرح ابن عقيل، محمد محيي الدين عبد الحميد ، الجزء الأول، مطبعة السعادة، مصر، ط١٤، ١٣٨٤هـ-١٩٦٤م.
- شعر لقيط بن يعمر الإيادي – دراسة صوتية، د. قاسم راضي مهدي البريسم، الموسوعة الصغيرة (٣٧٦)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٤١٢هـ-١٩٩١م.
- الصحّاح تاج اللغة وصحاح العربية، اسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط٤، ١٩٨٧م.
- الصوت القديم الجديد – دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، د. عبد الله محمد الغذّامي (سلسلة كتاب الرياض: ٦٦)، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
- العقد الفريد، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأنباري (ت٣٢٨هـ)، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٤٦م.
- علم القافية عند القدماء والمحدثين – دراسة نظرية وتطبيقية، د. حسني عبد الجليل يوسف، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق أبو علي الحسن محمد محيي الدين عبد الحميد (ت٤٥٦هـ)، مطبعة حجازي ، القاهرة، ط١، ١٩٣٤م.

- (كتاب) عيار الشعر، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ)، تحقيق : د. عبد العزيز بن ناصر المانع (كلية الآداب – جامعة الملك سعود) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ٢٠٠٥م.
- (كتاب) العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ) ، تحقيق: د. مهدي المخزومي، و د. إبراهيم السامرائي، الجزء الأول، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.
- فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي، مؤسسة المطبوعات العربية، بيروت – لبنان، ط٣، ١٩٦٦م.
- كتاب القوافي، الأخفش ، تحقيق: عزّة حسن، وزارة الثقافة في سوريا، ١٣٩٠هـ.
- كتاب القوافي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي عبد الله ابن المحسّن التنوخي (توفي في القرن الخامس الهجري) ، تحقيق: د. عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مطبعة الحضارة العربية بالفجالة، القاهرة، ١٩٧٥م.
- المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، علي بن سيدة ، تحقيق مجموعة من الأساتذة، الأجزاء من ١٩٥٨ إلى ١٩٧٢ – أما الجزء الثاني من ١٩٥٨ إلى ١٩٧٢.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب مجذوب ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر، ط١، ١٩٥٥م.
- مشاهد الشواهد في علم القوافي، أحمد محمد الشيخ ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا – طرابلس، ط١،١٣٩٦هـ - ١٩٨٦م.
- المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. أسيل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩١م.
- مفتاح العلوم ، السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي (ت ٦٢٦هـ) ، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ١٩٨١م.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة – ١٩٦٥م.
- الوافي في علم العروض والقوافي، التبريزي، تحقيق: د. فخر الدين قبادة، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٦م.

(ب) رسالتا الماجستير:

- البنية الإيقاعية في شعر أبي نواس، علي عبد الحسين حدّاد، جامعة البصرة، كلية الآداب، ٢٠٠١م.
- الشكل الموسيقي في شعر حسب الشيخ جعفر ١٩٦٤-١٩٩٣م، مشتاق فالح عبيد الفضلي، جامعة البصرة – كلية الآداب ، ١٩٩٤م.

(ج) المرجعان الأجنبيان:

- Encyclopedia international Grolier in comported, New York, Montreal, Mexico city , Sydney, Copyright in Canada, 1966, Limited printed in U.S.A. V. 15.
- M.H. Abrams. A Glossary of literary terms, (Bangalore: Eastern Press Put Ltd, 2004).

(د) الأبحاث المستلة:

- التصوير بالفاصلة القرآنية – دراسة في سبل المغايرة وتأثيرها في المتلقي، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني، مجلة المهرة، تصدر عن كلية التربية/المهجرة، جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا (علمية محكمة) (اليمن) ، ع٣، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٥م.
- الضرورة الشعرية – دراسة دلالية (نماذج)، د. أحمد جواد العتابي، مجلة المورد (تراثية محكمة) تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، مج٣١، ع٣-٤، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.
- الفاصلة وبنية الانسجام الشكلي في سورة الإنسان، أ.م.د. إياد عبد الودود الحمداني، جامعة البصرة/كلية الآداب، م.د. خيري جبير الجميلي، جامعة الأنبار / كلية التربية للبنات، مجلة ديالى (علمية محكمة) ، ع٢٣، ٢٠٠٦م.

[Structure of Rhyme and its Stylistic in Poems of (Aljadawil) written by Elia Abu Madhi]

Abstract

The study deals with the structure of Rhyme and Its stylistic influence on the anthology made by immigrant poet Elia Abu Madhi, my work was within the bound of Rhyme which is a feature in the nature of Arabic and the Mechanism of structure, in addition to the fact of following up of what is determined by Rhyme in the (poetics).

The boundary of Rhyme in the critical Arabic feeling is depending on an assortment of voices formed at the end of verse line to form the fundamental part of the Rhyme.