

شعرية القافية ودلالة وظائفها

بقلم : د. رجاء بنحيدا

Drrajae72@gmail.com

ملخص

يسعى البحث إلى الخوض في إشكالية دلالات القافية الجديدة، كما يتوخى إجابات مقنعة بخصوص أسئلة وظائف القافية في القصائد الحديثة وكيفية تحقق شعريتها المتنوعة بتنوع النص الشعري الجديد .

الكلمات المفتاحية : قافية - وظيفة - دلالة شعرية

Rhyme noodles and the semantics of their functions

Abstract :

The research seeks to delve into the problem of the new rhyme semantics, It also envisages convincing answers to the questions of rhyme functions in modern poems and how her diverse poetry is achieved by the diversity of the new poetic text.

Keywords: Rhyme _ Function _ Semantics _ Poetic

مقدمة

يسعى هذا البحث، إلى إلقاء الضوء على عنصر القافية في شكلها الجديد وأدوارها المتنوعة التي اتخذت مساراً ملتويًا صعباً عن مسار القافية التقليدية في القصيدة العمودية التي كانت خاضعة في إيقاعها لقانون البيت الثابت؛ لكن مع القصيدة المعاصرة أضحت الشاعر متحرراً في بث أفكاره ومشاعره لأنه تخلص من عبء القوالب التي تلزمه بقافية موحدة تخنق قريحته الشعرية وتضطره إلى الوقوف عند حدود معينة، وعليه فالقصيدة الحديثة توفر للشاعر نوعاً من المرونة على مستوى الإيقاع تلافياً لخنق طاقاته الإبداعية على خلاف ما كانت عليه إيقاعية القصيدة القديمة تقوم به من إعاقة استرسال دفتته الشعورية، لأن وجود القافية يفرض عليه التوقف مما يجعله ينهي بيته قبل نهاية فكرته، كما قد تنتهي فكرة الشاعر قبل وصوله إلى قافية البيت مما يضطره إلى تناول بعض العبارات المطنبة التي يرفع بها المعنى فيصبح في حاجة إلى عكازات يتكئ عليها لكي يصل إلى قافية البيت، وبذلك "وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجاً إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عباراته، وليس هذا غريباً في عصر يبحث عن الحرية، ويريد أن يحطم القيود، يعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية، والواقع إن إحدى خصائص الفكر المعاصر أنه يكره النسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج ضيقاً شديداً" (١).

مشكلة الدراسة وتسؤالاتها:

لماذا تناولت هذا المكون الشعري دون غيره من المكونات الأخرى، وما الداعي للتطرق إليه وهو الذي يحتل المرتبة الثانية بعد الوزن في التعريف الخاص بالكلام الشعري

هي تساؤلات بسيطة وعميقة، لم تأت من فراغ وإنما فرضت نفسها لأهمية القافية في البنية الإيقاعية ولعلاقتها المتينة والمتماسكة مع باقي البنيات، أسئلة تحاصر الباحث المهتم وهو ينطلق في بحثه من أسئلة أساسية.. ما مدى حضور القافية في الشعر الحدائثي؟ وهل يمكن اعتبار تنوع أشكالها كعناصر من صميم البنية الإيقاعية، أو بصياغة أخرى، ما دلالية هذا التنوع في الاستعمال، وما مدى تحقق القيمة الصوتية والإطار الموسيقي في رحاب انفتاحها وعدم تقيدها بضوابط تم التواضع عليها.

أهمية البحث وغايته

يسعى هذا البحث، إلى إلقاء الضوء على أهم عنصر من عناصر التجديد في القصيدة المعاصرة " القافية " - سواء ما تعلق بأنواعها أو بشرعية وظائفها - ذلك أن القافية كانت، وما زالت بحاجة إلى الكشف عن جوانب التجديد فيها.

وليس من مغالاة القول، أن دراسة عنصر القافية في القصيدة الجديدة وشعرية وظائفها يلقي الضوء ويزيل الفهم الخاطئ بكون القصيدة الجديدة قد قطعت كل الخيوط مع القصيدة العمودية، كما سيوضح كيف تمكنت القصيدة المعاصرة من خلق تقنيات إيقاع متنوعة تسامر مواضعها المختلفة..

منهج الدراسة

لقد فرض علي موضوع البحث وتناوله النظري - التطبيقي اتباع المنهج الوصفي التحليلي حتتأضع من خلاله صورة مفصلة القافية الجديدة من حيث مكوناتها وتنوعها ودلالاتها.

دلالة القافية بين الحضور والغياب

1- دلالة القافية:

لقد ظل الشعر مرتبطاً بالإيقاع بحكم طبيعته ووظيفته، وبحكم أيضاً أداته: اللغة. بل يمكن القول "ما يفرق بين الشعر والنثر في المكان الأول هو تجربة الأذن، ذلك أن الشعر كلام يمتاز بزخرفة موسيقية^(١) إذ أن الموسيقى عنصر أساسي في الشعر، لها حدان يضبطان الصورة الإيقاعية فيها:

- الوزن: الذي يعتمد على الوحدة الموسيقية الإيقاعية في داخل السطر أو البيت أو التفعيلة.
- القافية: التي تحكم إغلاق الأبيات.

فالقافية عنصر ضروري ملازم للوزن في القصيدة التقليدية، ومهم من ناحية التشكيل الإيقاعي للقصيدة فهي علامة على نهاية البيت من جهة الدلالة أي اكتمال المعنى، ومن جهة العروض اكتمال الوزن.

فالقافية والوزن وحدتان في الشعر إيقاعيتان أكثر منها دلالتان لكن الآراء اختلفت حول تعريفات القافية، ومع وضع علمي العروض والقوافي تحتم على العرب أن يحددوا معنى علمياً دقيقاً، وقبلوا المعنى الذي يقول: "بأنها آخر البيت... وهم يسمون البيت بأسره قافية، لاشتماله على القافية، والقصيدة بأبياتها قافية، لاشتمالها على الأبيات المقفاة"^(٢).

لكن فيما بعد ظهر التباين في تحديد آخر البيت هل هو كلمة أو اثنين أو ثلاثة؟ فهناك رأي يقول: إن القافية هي ذلك الصوت أو ذلك الحرف الذي نعرفه باسم آخر هو "الروي". ويذهب البعض إلى أن الخليل بن أحمد هو صاحب هذا الرأي، لكن الأخفش رفض هذا الإدعاء لأن الخليل عدد حروف القافية وحركاتها، وهي لكل منها اسماً خاصاً، فلو كانت القافية عنده هي الروي لم يكن ليفعل ذلك.

أما الرأي الثاني فقد حكاه ابن القطاع دون أن ينسبه إلى أحد ويقول: "إن القافية الجزء العروضي الأخير من البيت مثل مفاعيلن في آخر الطويل أي التفعيلة الأخيرة أما الرأي الثالث فيقول: القافية ما يلزم الشاعر تكريره في بيت من الحروف والحركات"^(٣)، في حين يراها الأخفش "أنها آخر كلمة في البيت"^(٤).

ويقال أن مؤسس علم القوافي هو أقدم شعراء العربية أي المهلهل بن ربيعة، ويقول الدمنهوري: "وعلم القوافي هو علم بأصول يعرف به أحوال أو آخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها. وموضوعه أو آخر الأبيات الشعرية من حيث ما يعرض لها، وصانعه مهلهل بن ربيعة خال أمرؤ القيس"^(٥) وهذه الإشارة متوافقة مع ما يقال من أن مهلهل هو أول من هلهل الشعر أي أرقه أو سلسل بناءه، غير أن التدقيق في الأمر يشير إلى صعوبة تصديق هذه الإشارات تماماً^(٦). ويقول ابن رشيق: "سميت القافية قافية لأنها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم لأنها تقفو أخواتها"^(٧) ويقول أيضاً: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"^(٨).

(١) اليزابيث درو: الشعر كيف نتفهمه ونتذوقه، تر. محمد إبراهيم الشوس مكتبة منبمنة، بيروت، 1961، ص43.

(٢) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، مطبعة لجنة التأليف، 1951، ص607.

(٣) حسين نصار: القافية في العروض والأدب، دار المعارف، القاهرة، دت، ص24-27.

(٤) ابن الأخفش: كتاب القوافي، تج: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة بيروت، 1974، ص3.

(٥) الدمنهوري (السيد محمد): الحاشية الكبرى على الكافي في علمي العروض والقوافي، مكتبة السيد عبد الواحد الطويبي بمصر، 1322، ص15.

(٦) سيد البحر اروي: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص90.

(٧) ابن رشيق: العمدة ج1، ص154.

(٨) ابن رشيق: العمدة ج1، ص151.

وهناك من يعتبرها حرف الروي لأنه الحرف، الذي تنسب إليه القصيدة، فيقال قصيدة نونية وعينية⁽⁹⁾. هناك من يعتبرها من آخر ساكن في البيت، إلى الذي يليه مع حركة ما قبله أو مع الحرف الذي ما قبله. هناك من يعتبرها آخر كلمة في البيت وهي مرتبطة بالوزن حيث متى كانت من الأقاويل ذوات الأجزاء تتنامى أجزاؤها إلى أشياء واحدة بأعيانها فإن كانت غير موزونة فهي تسمى عند العرب أقاويل مسجوعة، ومتى كانت موزونة سميت أقاويل ذوات قواف، فإنهم يسمون الأشياء التي تتكرر في نهاية أجزاء الأقاويل الموزونة قوافي⁽¹⁰⁾. نستشف إذن من خلال هذه الآراء أن القافية عنصر ملازم للشعر أولاً، من هنا فرضت خصوصيتها إذ يمكن أن نجد هذه الصورة في المجال النثري، فهي سمة صوتية لازمة للشعر وتتحدد بموقعها في نهاية السطر في حين نجد أن التجانس الصوتي يبرز في الصيغة النثرية وصيغ تعبيرية غير شعرية (شعارات، أمثال...) يقول ابن رشيق في تفرقة بين الشعر والنثر "إن الشعر محصور في وزن وقافية... والكلام المنثور لا يحتاج فيه إلى شيء من ذلك فتكون ألفاه تابعة لمعانيه"⁽¹¹⁾.

إذن فأهمية القافية لا تقل عن نفس أهمية الوزن باعتبارها جانباً مرتبطاً أساساً بالنشاط الحاصل على المستوى الصوتي في آخر السطر "والحقيقة أن 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"⁽¹²⁾.

فالقافية إذن من أهم الضوابط التي يعتمد عليها الشعر في تشكيل إيقاعية الموسيقى، وقد كان العرب القدامى يهتمون بالقافية، ويتجلى لنا ذلك في قصائدهم حتى أصبحوا يطلقون لفظ القافية على البيت بأكمله، وهذا ما جعل الشاعر يوظف الإطناب والحشو في البيت لكي يصل إلى قافيته، ولعل أولى المحاولات التي لجأ إليها الشاعر المعاصر للتخلص من الاختلاف والقيود هو التخلي عن القافية الموحدة، فأصبح يعبر عما بنفسه بصدق، كما أن الشاعر بتحطيمه لوحدة البيت واستقلالته قد خطى خطوة نحو تحطيم ما يتصل بالقصيدة العمومية، لأن القصيدة بنية متكاملة، والمساس بأي مكون من مكوناتها كان ضرورياً أن يحدث خلل في العناصر الأخرى "ورغم هذا فالشعر الجديد لم بلغ الوزن ولا القافية، لكنه أباح لنفسه أن يدخل تعديلاً جوهرياً عليهما لكي يحقق لهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه، كما أن الشاعر المعاصر حين يكتب قصيدة جديدة فإنه لا يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد، والمتوازنة في هذين الشطرين، كما أنه لا يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المتنوع على نظام ثابت"⁽¹³⁾. لهذا فالشاعر المعاصر لم يتخل عن الوزن والقافية بل ألبسهما حلة جديدة، فأصبح الشعر الحر بدوره موزوناً مقفياً.

هو موزون باعتماده على التفعيلة كوحدة إيقاعية بدل اعتماده على استقلالية البيت ومقفى باعتماده على القافية وقد تحلت بحلة جديدة، وأصبحت لها وظيفة شعرية جديدة تتجلى في نهاية الموجة الشعورية التي ترتاح لها النفس والتي ترتبط بنفسية الشاعر واضطرابات الداخلية.

لذلك تخلى الشاعر عن القافية المتكررة في آخر كل بيت، لأنها تؤدي إلى رتابة صوتية إيقاعية. وبذلك يكون الشاعر المعاصر قد تخلى عن كل البنيات التقليدية التي استقرت في الأذهان، وكان النسق الإيقاعي الذي تمثل في الوزن والقافية أساس هذا الخروج.

ونظراً لأهمية القافية ودورها الإيقاعي البارز في الشعر، نجد أن مناصري إلغائها قلة قليلة إذ تمثلت دعاوي المحافظين في أنها وسيلة لإبراز الإيقاع، كما أنها تحدد نهاية البيت فتفصل بين البيت والبيت، وتحدد انتهاء البيت كوحدة موسيقية ومعنوية، غير أن جان كوهين يرى أن القافية ليست هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحدد نهاية القافية⁽¹⁴⁾.

(9) الشنتريني: المعيار في أوزان الأشعار تج: محمد رضوان الداية ص9.

(10) الفارابي: الموسيقى الكبير، تر، غطاس عبد الملك خشبة دار الكاتب العربي، القاهرة، دط، ص1091.

(11) ابن رشيق: العمدة، ج1، م س، ص85.

(12) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ت. محمد الوالي، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1993، ص74.

(13) أحمد العزب: ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة، ديسمبر، 1978 عدد 442 سلسلة أقرأ، ص50.

(14) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، م س، ص87.

لذلك فالقافية يجب أن تتجاوب فيها الأصوات مع الدلالة، حيث لا تكون عبارة عن فونيمات غير دالة. ورغم كل عيوب القافية فهي تعتبر مكونا أساسيا في الشعر العربي، لأن الأذواق قد اعتادتها لذلك لا يستطيع الشاعر أن يلغيها دون أن يقدم بديلا جديدا يحقق وظيفتها.

فالشعر الحر في حاجة أكيدة إلى القافية، لأنه شعر فقد مجموعة من السمات الموسيقية التي توجد في الشعر العمودي بحكم انتظامه وطوله الثابت الذي يجعل إيقاعه الموسيقي بارزا وواضحا، أما شعر التفعيلة فإن طوله غير الثابت جعل إيقاعه الموسيقي أقل وقعا وأخف بروزا من شعر الشطرين لذلك فإن ظهور القافية يجعل المتلقي أقل استجابة وتذوقا له كما أن "القافية مع الشعر المعاصر لم تعد عنصرا من عناصر بناء البيت المفرد بقدر ما استهدفت الفاعل مع الدوال الأخرى في بناء القصيدة بكاملها"⁽¹⁵⁾.

ومن الظواهر الأكثر شيوعا في الشعر الحر نجد اختلاف القوافي أو انعدامها التام في بعض الأشعار، فالشعر الحر إذن يعتمد غاية القافية لا شكلها ويهتم بنوع من القافية المتحررة، وقد نتج عن هذا تنوعا في الإيقاع وتحررا فيه أيضا. القافية كظاهرة صوتية... تؤدي مجموعة من الوظائف الإيقاعية، فهي كنصر من عناصر الإيقاع تشترك مع الوزن وقد تصبح جزءا منه في تأدية الوظائف الإيقاعية.

إذن أي تجاوز لواحد من هذه العناصر، أو تقصير على التطابق معها يعتبر "عيبا". كما أن التلازم الثنائي (وزن، قافية) أكسب بنية الإيقاع في القصيدة العربية حالة من الصلابة والتماسك والثبات قاومت به ظروف الزمان والمتغيرات عبر مختلف مراحل التاريخ العربي إلى أن وصلتنا في العصر الحديث، لذلك يجب الاعتناء بها بدل الاستغناء عنها.

2- القافية الموحدة:

إن أول ما يلفت انتباهنا ونحن أمام قصيدة تقليدية، هو بروز القافية بسهولة يسهل معها إدراكها وتحديد انطلاقا من التعريف الذي أعطي لها. وهو كونها تمتد من آخر حرف متلفظ به من البيت إلى الحرف المتحرك الذي يسبق أقرب ساكن مع التركيز على الحرف الأخير (الروي) والذي يشكل طبعا العنصر الأساسي للقافية لكونه هو الوحيد الذي ينهض بالثقل الأساسي لوحدها الصوتية وبالتالي خلق أنغام موسيقية وإيقاعية، بالرغم أن البعض يعتبرونه عامل تعطيل لأنه يفرض نفسه على القافية من جهة وعامل إملال لتكراره المستمر من جهة أخرى.

وقد رأينا كيف أن الشاعر عانى بفعل عنصر القافية، "إذ كان يبيت الليلي يقتنص القوافي وهو إشكال عانى منه القدامى أنفسهم، من صدر منهم عن طبع أو عن صنعة، ولو أنهم اكتفوا بالقافية دون الروي لما ألزموا أنفسهم ببعض المعاني التي سبقوا إليها فحولتهم لما كانوا يريدون الإفضاء به من ذوات أنفسهم"⁽¹⁶⁾.

إذ كان الشاعر يعيش دائما في حالة جريان وراء القافية، يوظف لها بيتا بكامله حتى يظهرها كوحدة صوتية مضافة إلى البيت.

فالقافية الموحدة تعتمد على وحدة القافية والروي في مجموع أغلب أبيات النص، وهي أقل اشتمالا في المتن الشعري المعاصر، ولكن هذا لا ينفي أن نجد قصائدا من هذا النمط من القوافي في الشعر المعاصر كما سنرى فيما بعد. وقد أولاهما النقاد القدامى عناية فائقة إذ بلغ احتفاؤهم بها أن قالوا: "إن حظ جودة القافية وإن كانت كلمة أرفع من حظ سائر البيت"⁽¹⁷⁾.

(15) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته - إبدالاتها) دار توبقال الدار البيضاء، ص174.

(16) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، م س، ص114.

(17) الجاحظ: البيان والتبيين، تح، عبد السلام محمد هارون، ط2، 1960 مكتبة الخانجي، القاهرة ص106.

فلم يتساهل النقاد أبدا مع الشعراء الذين يخرجون عن قوانينها إذ عاب أبو هلال العسكري على ابن الرقيات قوله وهو ينشد عبد الملك:

إن الحوادث بالمدينة قد أوجعني وفر عن مروتيه
وحبيني حب السنام فلم يترك ريشا في منكبيه

فقال له عبد الملك: أحسنت إلا أنك تخننت في قوافيك فقال: ما عدت قول الله عز وجل: "وما أغنى عني ماليه ملك عني سلطانية وليس كما قال: لأنه فاصلة الآية حسنة الموقع، وفي قوافي شعره لين" (18).
كما عابت الناقدة الإنجليزية "إليزابيت درو" الخروج عن القافية إذ قالت: "لن يرقى الشعر إلى مراتب الجودة والكمال، ولن يرضى أن يفدي فينا ذلك الإحساس بالبهجة ما لم يلتزم ويترابط بتلك النقرة الصوتية المتكررة التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظل الشعر مسميا لا يستطيع أن يتماسك، بل يظل مندفعاً بلا نظام كوهم رتيب لا نهاية له" (19).
كما يقول بن جونسون: "القافية عناء كعقول الشعراء الجبارين، تلك التي لا تعبر لمأما عن خيالهم المكين، تفسد مغزى كنوزهم، تخدع في الحكم بمعيار، كأنه معيار المطففين، تنتزع الألفاظ من مواضعها الطبيعية، يسند الشعر لنلا يهوى، على الثرى، تمزق المقاطع، تطمس الحروف تربط حروف العلة فتبدو كما لو أنها قيدت بسلاسل" (20).
فالنقاد العرب القدامى لم يرتضوا الخروج عن القافية الموحدة في أي شكل من تلك الأشكال التي أتت بها بعض الشعراء رغم أنها كانت "تلزم الشاعر - واع أو غير واع - أن يعدل فكرته أو يتنازل في بعض جوانبها لتستقيم له نهاية البيت، ومهما يكن الشاعر بارعا في اللغة، فلن يستطيع العثور دائما على الكلمة الحية الموجبة التي توافق قافيته" (21). إذ عاب ابن رشيق الخروج عن القافية وعده عيبا وعجزا من الشعراء وعبثا منهم بقوانين القافية الموحدة" (22).
هكذا ظل نظام القافية الموحدة هو المسيطر على القصيدة التقليدية، لكن مع قيام حركات التحرر والتجديد في الشكل الموسيقي للقصيدة الموروثة العربية، حيث القافية بالأسبقية والتجديد لتغدو ذات أنظمة جديدة لتحمل معها كل أشكال الالتواء والتعقيد، فما هي هذه الأشكال التعددية لنظام التقفية؟

كما لا يفوتنا في هذا المجال أن نورد بعض النماذج المعاصرة من هذا النوع من القوافي

من قصيدة "عتاب" لصلاح عبد الصبور:

هنا كانت الدنيا وباحت لنا المنى بأسرارها، واخضل من مانها الوجد
هنا، كم رعينا الحسن بالنظرة التي يلوح نديا في محارجرها الصلد
حنانك يا نفسي، فانت ألوقة هبي دمعة، هذي الرسوم لنا تبدو (23)

(18) أبو هلال العسكري: الصناعتين ت ح: مجد الحيوي ومجد أبو الفضل إبراهيم: ص450.

(19) إليزابيت درو: الشعر كيف نتفهمه ونتذوقه م س، ص45.

(20) إليزابيت درو: نفس المرجع، ص45.

(21) عبد القادر القط: الشعر العربي بين التقيد والتحرير مجلة آداب أغسطس 1953 السنة الأولى ص23.

(22) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص186.

(23) صلاح عبد الصبور: (أقول لكم) منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1965، ص115-116.

من قصيدة "لا أبكيه" لأمل دنقل:

تعبّر القطرة في النيل فمن ولها الرقص وأعياد الخصوبة
فإذا البحر طواها، نفرت واسترد الماء في الوادي دروبه
وأعاد الماء للنيل هروبه واسترد الماء في مصر العذوبة (24)

ونورد كلك هذا النموذج من الشعر الحر لبلند الحيدري "خيبة الإنسان القديم":

- 1- صليت يا أختاه
- 2- صليت حتى صارت الذنوب في مجاهلي
- 3- صلاه
- 4- وصمت حتى جفت الشفاه
- 5- وقلت:
- 6- في الشفاه
- 7- في الخشب المعد للشتاء لي
- 8- إله
- 9- إنني سحابة جادت بها يداه
- 10- وإنني حلم الرمال السمر بالمياه
- 11- وإنني من يبسي أفجر الحياه(25).

3- القوافي المتنوعة:

إذا كان الشعر التقليدي يعتمد على القافية الموحدة، فإن ما يميز القصيدة الحديثة هو غياب "كل نظام" موحد في القافية(26). فالقافية في الشعر المعاصر أضحت عنصراً غير تزييني، عكس ما هو عند القدامى كابن جعفر في كتابه "نقد الشعر"، وأبي هلال العسكري في كتابه (الصناعتين)، وابن رشيق في كتابه (العمدة) وآخرين، وقد اعتبرت نازك الملائكة حلية تضاف إلى البيت لإثبات نهايته، وهذه الوظيفة يعاكسها جان كوهين في كتابه "بنية اللغة الشعرية" كما عاكسها أرغوان في قوله: "إن القافية.. هي التي تملي علينا مكان الرجوع إلى السطر"(27). والحقيقة أن الشعر الحر لم يهمل القافية، فالقافية قائمة في الشعر الحر، وإن أخذت شكلاً أو إن صح القول أشكالاً هي في جوهرها أشد صعوبة من القافية القديمة إذ قد نجد في أول السطر، في وسطه أو في نهايته، فهي لا تستقر في موضع واحد، وربما لا نجد لها متواليه سطرًا بعد آخر، فهي إذن متنوعة، فهي لم تعد وسيلة تجميل فقط. ولا وسيلة تكبير وتقيد كما يقال بقدر ما أضحت "تحمل إحساساً عميقاً بأن البيت الشعري كالبيت الاجتماعي لم يعد يصلح للسكنى، ولا تجدي معه أية محاولة لترميمه وإصلاحه لذلك لا مفر من هدمه من أساسه وتشبيد بناء جديد يصلح لظروف العصر ويلبي متطلباته المستجدة ويستجيب لقوانينه المغايرة وتحولاته المستمرة"(28).

(24) أمل دنقل: (الأعمال الشعرية الكاملة)، دار العودة، بيروت، ط2، 1985، ص429.

(25) بلند الحيدري: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1980، ص474.

(26) كمال خير بك: حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، ط2،

(27) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، م س، ص74.

() علوي الهاشمي: السكون المتحرك، م س، ص159.

فالقافية في الشعر الحر تميزت بتنوعها على ما استقر في الأذهان من بنية الشعر التقليدي إذ حاولت أن "تشاكل بينها وبين دور حرف الروي أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروي صوتاً متنقلاً.. وبذلك صارت القافية هي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري، بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر التالي (29) ومن أنماط القافية:

1- القافية المرسلّة:

هي القافية الخالية من حرف الروي، وهي معروفة قبل مجيء حركة الشعر الحديث فيما سمي بالشعر المرسل (30).

وقد أكدت الدكتورة سهير القلماوي جدوى الشعر المرسل وفائدة الإنعتاق من قيد القافية الموحدة ورأت في الشعر المرسل "أنواعاً جديدة من الموسيقى يعجز عنها بل قد يفسدها الشعر المقفى، الوزن في القصيدة ليس بالنغم الخافت الذي تسمعه الأذن، هناك موسيقى الألفاظ وموسيقى الحروف، فهل من المحتوم وجود القافية المحركة بحركة معينة حتى تشعر بأن هناك موسيقى" (31).

وفي رأيي أن القافية من دعائم الشعر، لا يمكن الاستغناء عنها، أو إلغائها إغناء كلياً، بل إن ملاحظتها في مقطوعة بعد مقطوعة متعة تخف إليها الأذان.

ولعل أكبر دليل على ذلك هو اضمحلال الشعر المرسل منذ الخمسينات، لأن أصحابها لم يستطيعوا أن يقدموا النماذج الرائعة التي تعوض عن القافية وسيطرته على الأدواق العربية، وهكذا ظلت حركة الشعر المرسل حركة مسايرة للشعر الموروث لا بديلاً عنه. يقول بلند حيدر:

1- "أسقط من بعدي الأول.

2- وجهي يغرق في وجهي.

3- عيني تبحث عن عيني.

4- ها إني.

5- أتمزق بين اثنين.

...

6- "فأنا وحدي المقتول بقتل أبي.

7- والذنب وحيد مثلي.

8- ما اسمك؟

9- لا أعرف لي اسماً.. لا أذكر ما اسمي" (32)

ونورد أيضاً هذه الأبيات المرسلّة من قصيدة "الدعاء لخال يوسف"، كما يشهد هذا المقطع من قصيدة "دعاء":

1- "وأدرنا وجوهنا: كانت الشمس

2- غباراً على السنايك، والأفق

3- شراعاً محطماً؛ كان تموز

4- جراحاً على العيون وعيسى

5- سورة في الكتاب

6- وها لدينا

7- من بخور، من خمرة، من رخام

8- تختفي، تختفي على وهج دنيا

9- من نخيل برقها وهجير

10- وحروف محفورة في السماء (33).

(29) عز الدين إسماعيل: الشعر المعاصر، م س، ص 114.

(30) أحمد المعداوي: أزمة الحدأة في الشعر العربي المعاصر، م س، ص 63.

(31) مجلة أبوللو: عدد الثاني، المجلد الثاني، أكتوبر 1933م، ص 90.

(32) بلند الحيدري: حوار عبر الأبعاد الثلاثة، بغداد، 1992، ص 29-32-33.

2- القافية المحورية:

في هذا النوع من القافية يبدأ الشاعر بقافية تظل تتردد هنا وهناك حتى تجدها في آخر بيت في القصيدة، يقول هنري ميشونيك: "أن القافية المركبة والقافية المجانسة تدخلان من الجدة والضرورة اللتين تكونان تاريخية القصيدة لدى مايو كوفسكي⁽³⁴⁾."

مثال على ذلك قول محمد السرغيني:

- 1- على سراج الشمس والحجارة
 - 2- على نعوش الخبز المنهارة
 - 3- أعود، لو تنصفي العبارة
 - 4- يا حامل الهودج بالأقدام
 - ...
 - 5- أن يستعيد صورة البكاره⁽³⁵⁾.
- ومن النماذج أيضا قصيدة بدر شاكر السياب "ها.. ها.. هو":
- 1- تنامين أنت الآن والليل مقمر
 - 2- أغانيه أنسام وراعيه مزهر،
 - 3- وفي عالم الأحلام، من كل دوحة
 - 4- تلقاك معبر
 - 5- وباب غفا بين الشجيرات أخضر
 - 6- لقد أثمر الصمت (الذي كان يثمر
 - 7- مع الصبح بالبوقات أو نوح بانع)،
 - 8- بتين من الذكرى وكرم يقطر
 - 9- على كل شارع
 - 10- فيحسو ويسكر
 - 11- برفق فلا يهذي ولا يتنمر⁽³⁶⁾.

3- القافية المتتابعة:

في هذه القافية يتوالى الروي على سطرين أو ثلاثة ثم ينتقل الشاعر بعدها إلى روي آخر ليفعل معه ما فعل مع الروي الأول وما يقارب ذلك، وقد عرفت بكثرة لدى الرومانسيين في القرن 19 في ما سمي بالشعر الحر أو المنطلق كما عرفت عند شعراء البند.

يقول بلند الحيدري:

- أريد أن أسأل من يحلم... عن أحلامه
أريد أن أسأل من يألم... عن آلامه
عن قطرة مسمومة في جامه المحطمة
أريد أن أزحزح الليل فلا تختل تحت ظله
أفعى ولا تسعى وراء رجله
تنفت ألف فكرة محرمة⁽³⁷⁾.

(33) الخال يوسف: مجموعة البئر المهجورة، دار شعر، بيروت، 1958، ص65.

(34) هنري ميشونيك: راهن الشعرية، م س، ص46.

(35) محمد السرغيني: الأشياء والأسماء، العلم الثقافي، 10 ماي، 1968، ص4.

(36) بدر شاكر السياب: شناتيل ابنة الجلبي "منشورات الطليعة، بيروت ط2، 1965، ص54.

4- القافية المتعاقبة:

وهو نمط يعتمد على شكل (أ.ب.ب-أ) فهي عبارة عن قافيتين متشابهتين تفصل بينهما قافيتان متشابهتان كذلك.
يقول خليل حاوي في قصيدة "الوجه السرمدى"

- 1- إن خلف الباب، في صمت الزوايا يحفر الموج، تدوي المهمة ← (أ)
- 2- إن في وجهك آثار امن الموج، وما محى، وحفر ← (ب)
- 3- وأنا عدت من التيار وجهها ضاع في الحمى، وفي الموج تكسر ← (ب)
- 4- بعضنا مات، ادفنيه، ولماذا نعجن الوهم، ونظلي الجمجمة ← (أ) (38).

5- القافية المتواطئة:

كانت الشعرية العربية القديمة تسمى إعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها إيطاء، وقد صنفتها عيبا من عيوب القافية في حين يعتبرها حمد بنيس من مظاهر القوة الإيقاعية في النصوص الشعرية المعاصرة، إذ "يصعد الإيقاع ويكتفه فيما هو يلغي المعنى الواحد ليحل محله بناء الدلالية" (39).

يقول نزار قباني في ديوان "خمسون عاما في مديح النساء":

- 1- لوننا المفضل السواد
- 2- ونفوسنا سواد
- 3- عقولنا سواد
- 4- داخلنا سواد
- 5- حتى البياض، عندنا، يميل للسواد (40).
- ومن قصيدة: "خبيبة الإنسان القديم"
- 1- صليت يا أختاه
- 2- صليت حتى صارت الذنوب في مجاهلي صلاه
- 3- وصمت حتى جفت الشفاه
- 4- وقلت: في الشفاه
- 5- في الخشب المعد للشتاء لي إله
- 6- وإنني سحابه جادت بها يداه
- 7- وإنني حلم الرمال السمر بالمياه
- 8- وإنني من يبسي أفجر الحياة (41).

هذه إذن بعض الأنماط التعددية للقافية، وليست حصرا شاملا لها بقدر ما هي تحديد لبعضها ورسم إطار لبعض أشكالها، إذ إن عملية وضع قانون وقاعدة أساسية للقافية وأنماطها، لن تبلغ غاياتها وحدها النهائي ما دامت القصيدة المعاصرة لم تعرف بعد أشكال حدودها الموسيقية الإيقاعية.

(37) بلند الحيدري: الأعمال الكاملة، دار العودة بيروت، ط 2، 1980، ص 377-378.

(38) بدر شاكر السياب: "سناشيل ابنة الجلبي، م.س، ص 77.

(39) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3، الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، 1996، ص 149.

(40) نزار قباني: ديوان خمسون عاما في مديح النساء، ص 110-111.

(41) بلند الحيدري: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط 2، 1980، ص 474.

شعرية القافية:

1- شعرية القافية ووظيفة إيقاعها:

لقد رأينا أن القافية تشكل عنصرا أساسيا في نظام البيت العمودي إلى جانب الوزن إذ كان لكل منهما دعامة موسيقية للقصيدة، ورغم قانونها الموسيقي الصارم، فهو الذي استطاع أن يحفظ "حكمة العرب" كما يرى الجاحظ، كما أنه الأساس الذي جعل من الشعر ديوان العرب، نظرا لارتباطه بالذاكرة والحافظة والرواية التي تلعب عناصر الموسيقى المكررة والرتبية والعالية النبرة دورا تحفيزيا في جعلها تقوم بدورها على أحسن وجه⁽⁴²⁾.

إضافة إلى أنها كصورة يأتي بها الشاعر المعاصر لا لمسألة تزيينية في البيت، بل إن وظيفتها مرتبطة بالمعنى "فهو بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري، وأنها لا تظهر كمثال واحد على الإعادة الصوتية، ولا ينبغي أن تدرس بمعزل عن الظواهر المماثلة لها في الجنس والسجع"⁽⁴³⁾.

فالقافية إذن كمكون صوتي وكلمح دال قد خضعت لتوجيه جديد من طرف الشاعر العربي المعاصر مما جعلها تختلف في طبيعتها عن القافية التقليدية التي تعتبر صناعة شعرية لا ترتبط بالمعنى، فأنحصرت وظيفتها في كونها فعلا دلاليا وتركيبيا وعروضيا للبيت الشعري، ومرتبطة دائما بما تقدمها لا بما لحقها لكن القافية الجديدة أصبحت أكثر تحررا وتنوعا، إذ صارت تحمل وظائف أكثر عمقا ودلالة أولها:

أ-وظيفة الربط:

إن المكان الطبيعي للقافية ووجودها في نهاية البيت مكنها بأن تقوم بالربط بين الأسطر، فهي كصوت إيقاعي، لا تقف أو تنحصر في نهاية البيت وإنما تمر قبل ذلك بسلسلة طويلة ذات حلقات متصلة تبدأ من مطلع البيت حتى نهايته، من أول سبب حتى آخر سبب، من أول تفعيلية حتى آخر تفعيلية لتظهر لنا أخيرا في نهاية البيت الشعري وهكذا دواليك إلى أن تنتهي القصيدة "وتكرارها هذا جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، إذ أنها بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترة زمنية منتظمة"⁽⁴⁴⁾.

ب- الوظيفة الجمالية:

لقد ارتبطت جمالية القافية بالخصائص الصوتية المقولبة في إطار البنية الإيقاعية "وهي داخلية مع نظام الوزن في علاقة ثنائية ذات طابع إشكالي قائم على التأثير والتأثير والتكيف والتكيف أو الفعل ورد الفعل"⁽⁴⁵⁾.

ونجد الشاعر المعاصر نوع في صيغها وحروف رويها وكثف أيضا من التجانس الصوتي مما جعلها تبرز في أشكال جديدة "إذ أن القافية تجسد واضح ظاهرة التماثل الصوتي سواء كانت هذه القافية جزءا من مفردة كاملة أم أكثر من مجرد مفردة واحدة، هناك دائما تشابه صوتي حيث لا وجود لتشابه معنوي"⁽⁴⁶⁾.

ويزيد جان مازليغا J-mazaleyrat وظيفة أخرى للقافية إذ يقول:

لم تعد وظيفة القافية منحصرة في وظيفتها الجمالية بل تعدتها إلى وظيفة مبدعة Fonction créatrice التي تراعي علاقتها بالفكرة الشعرية والوظيفة المحركة التي تأخذ بعين الاعتبار علاقة القافية بحركة القصيدة وارتجاجها"⁽⁴⁷⁾.

(42) علوي الهاشمي: السكون المتحرك، م.س، ص 57.

(43) وارين ويليك: نظرية الأدب - و.س، ص 207-208.

(44) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، م.س، ص 246.

(45) علوي الهاشمي: السكون المتحرك، م.س، ص 301.

(46) عبد الله راجع: بنية الشهادة والاستشهاد، ج 1، م.س، ص 108.

(47) J- Mazalerat- (rime dans la poésie de mallarme) , travaux de linguistique et de littérature Strasbourg 1980/p438-439.

ج- الوظيفة التنظيمية:

إن للقافية فعالية قيادية في ضبط مقادير الأبيات، ذلك أمر طبيعي وضروري في نفس الآن، إذ أن تحديد عدد المقاطع في البيت جزء من الشكل الشعري، كما أنها تمثل السلطة الأولى في نظام التفعيل الإيقاعي، وتعرف حركة الداخل من خلالها، وتكشف عن النظام الداخلي في إطار حركة النص الإيقاعية، إذ هي لذة للأذن، ومتعة للنفس، تخضعها لإيقاع منتظم انتظاماً كاملاً يشيع فيها الطرب⁽⁴⁸⁾.

كما أنها تحدد نهاية البيت أم بالأحرى نهاية الكلام، وأيضاً نهاية الجملة النحوية، فأهميتها إذن تتجلى في أنها تقع في نهاية البيت أي في الموقع الأساسي للتنظيم في اللغة العربية، مما يؤثر تأثيراً حاداً على إيقاع النهاية - cadence - والذي هو أهم موقع - إيقاعياً - في البيت⁽⁴⁹⁾.

لكن مع التغيير الذي حصل في شكل القصائد المعاصرة اتخذت هذه الوظيفة شكلاً آخر، "إذ انها تموضع حدودا حول الخيال السريع المسرف الذي يمكن أن يمتد أكثر مما ينبغي في كل موضوع، لولا تقييده بالجهد الذي تتطلبه القافية المحكمة"⁽⁵⁰⁾.

هكذا إذن لم تعد القافية مجرد محطة نهائية يرتاح عندها القارئ بل تتطلب منه وقفة لاستجماع الصوت والاستعداد لما هو آت، بل غدت ذات طاقة خلاقية في تحريك الخيال، لها ارتباط وثيق وباطني بالفكرة والقاموس التعبيري.

الخاتمة

لقد اتخذت القافية في القصيدة الجديدة شكلاً آخر، هو في الحقيقة أصعب مراساً من القافية القديمة إذ أنها حاولت التشكيل بين القافية وحركة حرف الروي، أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروي متنقلاً، قد يختلف من سطر آخر، وقد يتفق وفقاً لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر أو للأسطر. يقول محمد شكري: "وسواء في شكلها المتتابع أو المتقاطع أو المتباعد، فإن القافية تقوم بوظيفة بنائية خاصة في بنية النص الشعري لا يمكن الاستغناء عنه، وخصوصاً في الشعر الذي يضعف فيه الأساس الكمي والنبري"⁽⁵¹⁾.

وقد حاول الشاعر أن ينوع في أشكالها، حين لجأ في بعض الأحيان إلى التخفيف من حدة إيقاع القصيدة ومن تتبعه القافية إلى عنصر "الوقفة" التي ظلت موجودة في نهاية السطر الواحد الذي يميز قصيدة الشعر الحر، شاهدة على استمرار المفهوم التقليدي للبيت، ومؤكدة على أن القيد الذي كان ينبغي أن يواجهه بحدّة وجرأة، استطاع أن يفرض وجوده، ويستمر واقفاً في وجه الدلالات وانسياب التجربة⁽⁵²⁾.

توصيات:

- الحرص على الوقوف عند أهم مظاهر تنوع القافية في الشعر الحديث وتحديد شعريتها مع إلقاء الضوء على عناصر التجديد الإيقاعي في القصيدة المعاصرة .
- الاهتمام بالجانب النقدي والمقاربات المتنوعة ذات الرؤية الثقافية الموسعة التي توضح شعرية الإيقاع في قصائد يتم انتقاؤها لجديّة شعرها وتميزها .
- التوقف عن تقديم المزيد من البحوث النظرية الخالية من الجانب التطبيقي الذي يسهل على الباحث المهتم رصد المظاهر قيد الدراسة وفق منهج تحليلي.

(48) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، م.س، ص 123.

(49) Lotman: Analyse of poetic texte – Ed – australis, p 170-171.

(50) شكري محمد عياد: موسيقى الشعر، مشروع دراسة علمية، ط2، 1978، ص 119.

(51) د. محمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، م.س، ص 98.

(52) عبد الله راجع: بنية والشهادة والاستشهاد، منشورات عيون المقالات، البيضاء، 1978، ص 110.

لائحة المصادر والمراجع

1- المراجع العربية القديمة:

- ◆ الأخفش، سعيد بن مسعدة. (1974). كتاب القوافي، تح: أحمد راتب النقاح، بيروت: دار الأمانة
- ◆ ابن رشيقي، أبو علي حسن القيرواني (ت 456هـ): العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين صبحي، دار البيضاء، دار الرشاد الحديثة.
- ◆ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1960). البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ط2، القاهرة. مكتبة الخانجي.
- ◆ الخطيب، التبريزي. (1977) الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، القاهرة، مطبعة الخانجي.
- ◆ الدمنهوري، (السيد محمد). (1322) الحاشية الكبرى على الكافي في علمي العروض والقوافي، مصر، مكتبة السيد عبد الواحد الطوبي.
- ◆ الشنتريني، أبو بكر محمد بن عبد الله السراج الاندلسي. (1971) المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علوم القوافي، تح: محمد رضوان الداية، مكتبة الإسلامي، ط 2، بيروت، مكتبة الإسلامي.
- ◆ العسكري، أبو هلال. الصناعتين تح: محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت المكتبة العصرية.
- ◆ الفارابي، أبو نصر: الموسيقى الكبير، ت. غطاس عبد الملك خشبة، دون طبعة، القاهرة، دار الكاتب العربي.
- ◆ القرطاجني حازم بن محمد (ت684هـ). (1966) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، ط1، تونس.

ثالثا: المراجع الحديثة

- ◆ إسماعيل عز الدين، (1981): الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ط3 بيروت دار العودة.
- ◆ المعداوي، أحمد. (1933) أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط1. دار البيضاء. دار الأفاق.
- ◆ العزب، أحمد (1978). ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، عدد 442 سلسلة اقرأ. القاهرة، دار المعارف
- ◆ بنيس، محمد (1990) الشعر العربي الحديث (بنياته إبدالاتها) ط1 الدار البيضاء، دار توبقال .
- ◆ نصار، حسين. القافية في العروض والأدب، دت، القاهرة، دار المعارف.
- ◆ الهاشمي، علوي. (1991) السكون المتحرك، ط1، الإمارات، منشورات اتحاد كتاب أدباء الإمارات.
- ◆ راجع، عبد الله (1987). بنية والشهادة والاستشهاد، البيضاء منشورات عيون المقالات.
- ◆ خير بك، كمال. (1982) حركة الحداثة في الشعر العربي ت: مجموعة من الأصدقاء.
- ◆ السرغيني، محمد. (1987). محاضرات في السيميولوجيا ط1. دار الثقافة
- ◆ نازك الملائكة (1981) قضايا الشعر المعاصر ط6. بيروت دار العلم للملايين.
- ◆ (1994) نقد العربي القديم، ط1، إفريقيا الشرق.

رابعا: الكتب المترجمة:

- ◆ درو، اليزابيث (1961) الشعر كيف نتفهمه ونتذوقه، تر. محمد إبراهيم الشوس بيروت، مكتبة منيمنة،
- ◆ كوهين، جون (1986) بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الوالي محمد العمري. ط1، البيضاء، دار توبقال.

خامسا: الدواوين العربية

- ◆ بلند الحيدري (1992) حوار عبر الأبعاد الثلاثة، بغداد.
- ◆ خير بك، كمال (1986) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الفكر.
- ◆ ديوان نازك الملائكة (1971) مجلد الثاني، ط6، بيروت، دار العودة.
- ◆ بلند، الحيدري (1980) الأعمال الكاملة، ط2، بيروت، دار العودة.
- ◆ الخال، يوسف (1985) مجموعة البئر المهجورة، ، بيروت، دار شعر.
- ◆ السياب، بدر شاكر (1965) شنائيل ابنة الجلي، ط2، بيروت، منشورات الطليعة.
- ◆ قباني، نزار (1991) ديوان خمسون عاما في مديح النساء، ، ط1، بيروت.

سابعاً: المجلات

- ◆ السرغيني، محمد (1968): الأثنياء والأسماء، العلم الثقافي، 10 ماي،
- ◆ مجلة أبوللو أكتوبر 1933م. عدد الثاني، المجلد الثاني