إيقاع القافية في النص الشعري الهذلي

قراءة أسلوبية

د . الأحمر الحاج-

جامعة الجيلالي ليابس- سيدي بلعباس

تشترك القافية مع الوزن في الاضطلاع بموسيقى القصيدة الخارجية، و قد ارتبطا عند قدامة بن جعفر في تحديد ماهية الشعر، فصارت بذلك هوية للشعر و مجسدة لتباينه مع الكلام المنثور، و غالبا ما يقصد بالقافية المقطع الصوتي الأخير في البيت، و قد حددها الخليل (من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن و قال الأخفش آخر الحرف في البيت إلا أن الفراء يحي بن زياد قد نص في كتاب حروف المعجم أن القافية هي حرف الروي)[1] إلا أن الشائع هو ما أقره الخليل على الرغم من أن العرب لا تهتم إلا بالحرف الأخير، إذ اتخذ سمة للقصائد فصار مشهوراً عند القدماء، بالبائية، والميمية، والسين، و ما إلى ذلك.

اشترط المشتغلون بالشعر في القافية مجموعة من المواصفات التي ينبغي للشاعر مراعاتها عند نظم قصيدته. فهم لا يستسيغون بعض الحروف رويا من مثل الطاء و الظاء، ويستحسنون أخرى كالميم و الباء والسين، بل إن قراءة المتن الشعري القديم تنم عن ملاحظات لها أهميتها في طبيعة تعامل العرب مع الأصوات، وينم ذلك عن ميل واضح للأصوات الرقيقة الفخمة التي رأوا فيها قدرة على إطراب الأسماع. وعندما نعلم أن الشعر العربي موجه إلى بيئة تحتفي بالأذن ندرك بعض مسوغات شيوع أصوات ونشاز أخرى.

والقافية عند العرب أسبق على البيت ذاته، فالصواب أن يضع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته، ومن ثم يصبح نظم هذا الشعر وفق هذا التصور للقافية التي يفكر فيها الشاعر، فيصير هامش الحرية مختزلاً و ضيقاً، إذ الشاعر لا يحتفظ إلا بالأبيات التي تتناسب قافيته، بل إن عملية الاختيار نفسها مرتبطة للانتخاب الأول باعتبار القسم الأول من القصيدة هو الذي يحدد المنحنى المعجمي و الدلالي للقصيدة.

ولا شك أن القافية بهذه الصورة شكل للشعراء مسارهم إذ يتم الالتزام بمعجم معين يتناسب مع القافية، والتزام صرفي يقتضي اختيار كلمات ذات بنية واحدة.

يكشف إحصاء ضروب ورود القافية، في ديوان الهذليين، عن تعامل خاص مع هذا النوع الإيقاعي [تنوع حسب مقتضيات موسيقية و حسب المقام الشعري] فهي تخضع للطابع العام الذي يميز إيقاعية النص الهذلي القائم على مبدأ التكرار ولعل الإحصاء التالي كفيل بتأكيد هذا الطرح.

1-3 **قافية الصوامت:** عدد حروف الروي في الجزء الأخير من الديوان أربعة عشر قافية تتوزع حسب النسب التالية:

1. الراء ← 9 نصوص ← 78 بيت
2. الباء ← 8 نصوص ← 63 بيت
3. الميم ← 6 نصوص ← 46 بيت
4. اللام ← 4 نصوص ← 58 بيت
5. العين ← 4 نصوص ← 48 بيت
6. النون ← 4 نصوص ← 39 بيت
7. الدال ← 3 نصوص ← 34 بيت
8. السين ← نصان ← 25 بيت
9. الحاء ← نصان ← 34 بيت
10. التاء ← نصان ← 33 بيت
11. الياء ← نصان ← 33 بيت
12. الجيم ← نص واحد ← 20 بيت
13. الفاء ← نص واحد ← 5 أبيات
14. القاف ← نص واحد ← 5 أبيات.

إن روي "الراء" يمثل الجزء الأكبر ثم يليه الباء ثم اللام بنسب تقريبية.

إن تقسيم القوافي باعتبار الحروف المكون لها و أصوات الحركات المنبعثة منها له ما يبرره من الناحية المنهجية، فهو في الحالتين قائم على مبدأ التكرار الذي اعتبره البحث خاصية إيقاعية يضطلع بها المتن الشعري الهذلي.

والحقيقة أن جرداً لحروف الروى في النص الهذلي يكشف الطابع العام للخاصية الإيقاعية، فثمة حروف بعينها تكرر، و تصبح سمة ذلك الشعر، إذ من مجموع "45" نصاً – مثلاً- يشكل حرف اللام والراء، العين أكثر من ربعه.

ولعل هذا المنحنى يعكس الانحياز للأصوات المجهورة "اللام، الراء" في حين لا تشكل الأصوات المهموسة إلا جزءاً يسيراً فالسين مثلاً و هي أكثر الأصوات المهموسة انتشاراً في الشعر العربي لم تمثل عند الهذليين إلا نصين.

يمكن البحث في بعض أسرار اختيار لحروف الروى دون غيرها انطلاقا من مجموع الأصوات كلها التي يقوم عليها النص الهذلي، إذ الطابع العام لها، الفخامة و القوة التي يمكن بشيء من الاعتساف، ربطها بشظف العيش الذي كانت عليه قبيلة هذيل. على الرغم من أن ذلك سيعمق الفجوة مع شعر سعى البحث أن يبعده عن اكراهات الواقع.

2-3 **قافية الصوائت:**

أنواع القوافي في شعر الهذليين (الجزء الثالث) حسب الحروف

1. 20 مجردة (من صوائت المد)
2. 19 مردفة (بصوائت من قبل حرف الرويى)
3. 07 مؤسسة (يألف قبل الحرفين الأخيرين)
4. 05 ممدودة

حسب الحركات

21 متداركة (حركتان بين ساكنيين)

27 متواترة (حركة واحدة بين ساكنيين)

- 3-3 القوافي في القسم الأخير من الديوان كلها مطلقة ما عدا نصان قافيتهما مقيدة ساكنة الروى
- نص واحد متراكب (ثلاث حركات بين الساكنتين)
- خلو الديوان (الجزء الثالث) من الحركات المتكاوسة (4 حركات بين الساكنتين)

لا تقتصر القافية عند الهذليين فقط على التكرار الذي نجده في أواخر البيات لحروف الروي و حركات القافية، بل يتنوع مداها بأجراس موسيقية داخلية أخرى منها:

4- **التصريع:**

يعلن التصريع في القصيدة التقليدية بداية قفل الشعر و إعلانا لمشروع يعمد صاحبه إلى إطراب الآذان، وكأن التصريع وفق هذا التصور طقس يمارسه الشاعر ليفتتح عملية شد الأفئدة، من خلال تجاوز الكلام العادي. إن التصريع فصل بين زمن لا شعري و آخر شعري يدعو إلى الاستعداد لاستقبال الحدث، ولعل ذلك ما جعل بعض القصائد يذيع صيتها لا اعتباراً لبنيتها في مجملها و إنما في براعة استهلالها، فمن يحسن الابتداء يقوى على إمساك الإسماع. ولا ريب أن

التصريع في ذلك الاستهلال يشكل آلية متميزة تنتفح عنه باقي مكونات البنية الصوتية. و قد صاحب هذا الاحتفاء بالاستهلال تقعيداً لما ينبغي أن يكون عليه، يكون فيه التصريع رافداً. واشترطوا في القافية (أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج، و أن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها)[2].

ويصبح التصريع مقرونا بأن(أن تكون قافية الشطر الأول متساوية لقافية الشطر الثاني وزنا و روياً وحركة إعراب)[3].

يظهر استكشاف البنية الإيقاعية للمتن الهذلي، احتفاء الشعراء بالتصريع بوصفه أداة موسيقية تتضافر مع باقي مكونات النص، فمن ضمن مائة و تسع و ستون نصاً صُرع إثنان وأربعون نصا شعرياً، يتفاوت بين الطول و القصر، و هي ظاهرة تشد عن المدونة الجاهلية، إذ الالتزام بالتصريع معروف في القصائد الطوال. و منه قصيدة لأبى ذؤيب يرثي نشيبة بن محرث مكونة من 41 بيت.

هل الدهر إلا ليلة و نهارها	و إلا طلوع الشمس ثم عنارها[4]

وفي قطعة أخرى رثائية لنفس الشاعر مكونة من 14 بيت

ما بال عيني لا تجف دموعها	كثير تشكيها قليل هجوعها[5]

وقيس بن عيزارة يرثي أخاه مكونة من 17 بيت

يا حار إني يا ابن أمي عميد	كمد كأني في الفؤاد لهيد[6]

والواقع أن التصريع في النص الهذلي يسعى لإثارة (انتباه المستمع إلى القافية التي وقع عليها الاختيار، وقد يعلن ببراعة أقوى خلال القصيدة عن تغيير الغرض)[7] ، باعتبار أن الشاعر عادة كثير ما يبدأ بالنسيب أو الوقفة الطللية ثم يتحول إلى الوجهة (الغرض) إلى وجهة أخرى مع الحفاظ على الوزن و القافية.

ولعل ذلك ما يفسر اعتبار التصريع(هو من آمارات إجادة الشاعر وتعلقه بفنه، وإن موسيقى اللفظ تلازمه ويدل على أن الشاعر قد حدد القافية التي عليها قصيدته و من جهة السامع فإن التصريع إعداد لأذنه وتمهيد لحسه لمعرفة هذه القافية و تقبلها)[8] فالتصريع على قلته لدى الشاعر الهذلي قد تجاوز مرحلة التحسين اللفظي، إلى إضفاء جو موسيقي يتجاوب معه القارئ، و يهيئه لتقبل هذا النص أو غيره. وهذا يدل على براعة الشاعر العربي، عندما راح يشحن قصائده عن طريق التصريع أفكاراً و مشاعراً. ومهما يكن فإن هذه الظاهرة خلقت وحدات إيقاعية صغرى متشابهة في النغم، تعطي للمستوى الأفقي للقصيدة توشيحاً، فهي لم ترد داخل النص الهذلي اعتباطا، و لكن مهمتها تتجلى في زيادة التناسب الإيقاعي.

إن عدم احتفاء الهذليين بالتصريع على غرار باقي الشعر الجاهلي، يذكر يشبه غيابه في نص الصعلكة والذي فسره بعض النقاد بتلك (الثورة التي كانت تجيش بها نفوس الصعاليك على أوضاع مجتمعهم، و إلى تلك الحرية التي كانوا يعيشون فيها، و التي كانت ترفض الخضوع لتقاليد مجتمعهم، تلك الثورة وتلك الحرية ظهرت آثارهما عن طريق العقل الباطن في حياتهم الفنية،فكان شعرهم ثائراً على الأوضاع الفنية في الشعر الجاهلي القبلي حراً في أوضاعه الفنية)[9] ، على الرغم من أن التفسير يخضع منطلقاته للسياق الإجتماعي، إلا أنه يسعى لاستكشاف بنية مضادة كانت تؤسس لشعر مختلف. و قد يكون النص الهذلي صادراً عن التصور ذاته، إذ تحرره من قيد التصريع يتيح له إمكانية الإنطلاق نحو اختراق آفاق جديدة غير سائدة مع المعطى الإيقاعي المتداول. وعموما لا يمكن أن نحكم على قيمة القصيدة الهذلية عن طريقه فقط، فإذا غاب التصريع حضرت العناصر الفنية .

1-4 **القوافي الداخلية:** كل ما في البيت يسهم في اضفاء البعد الجمالي، تكون القافية عنصره الأساسي، و تتجزأ الجملة إلى عدد من المجموعات التركيبية، و بقدر ما تكون هذه القوافي الداخلية بقدر ما تكون هذه المجموعات التركيبية، التي تحوي في ذاتها وحدات دلالية صغرى، يحفل به النص الهذلي حيث تتنوع القوافي و من نماذجه :

- تقفيه الأعاريض مثل : قول أبي جندب

إني امرؤ أبكي على جارية	أبكي على الكعبي و الكعبية[10]
و لو هلكت بكيا عليه	كأن مكان الثوب من حقويه

و قوله أيضاً :

من مبلغ ملائكي حبشيا	أخا بني زليفة الصبحيا
أما تروني رجلا جونياً	حقلج الرجلين أفلجيا
سلو هذيلا و سلو عليا	إما أسل الصارم البصريا
حتى أموت ماجداً وفيا	إذا رأيت جارنا معشياً[11]

تقضيه بداية الأشطر – شعر حديفة بن أنس على سبيل المثال لا الحصر :

و نحن جزرنا نوفلا فكأنما	جزرنا حماراً يأكل القرف أصحراً
جزرنا حماراً يأكل القرف صادراً	تروح عن رم و أشبع غضوراً[12]

لذلك نموذجا آخر للبريق

أبا معقل إن كنت أشمت حلة	أبا معقل فانظر بنبلك من ترمي
أبا معقل لا توطئنك بغاضتي	رؤوس الأفاعي من مراصدها العُرم[13]

يأتي الضرب و العروض في تقفية الأعاريض متشابهين، في كامل القصيدة لهذا يحدث تناغما متواتراً في كامل القصيدة أفقياً و عمودياً.

تقفيه الكلمات داخل البيت مثل شعر أبي ذؤيب

وشيكا الفضول يعيد القفو	ل الإ مشاحا به أو شحيحاً[14]

- كذلك شعر بدر بن عامر

غورية نجدية شرقيـة	غربية متشابه ملعـون[15]

تعزيز القافية حيث يذهب الشاعر مذهبا في قافيته فيعززها بحرف آخر

- كالروي الصغير و هو كثير في ديوان الهذليين مثل شعر أبي قلابة :

لا تـأمنن و إن أصبحت في حرم	إن المنايا بجنب كل إنسان
و لا تقولن لشيء سوف أفعله	حتى تبين ما يمني لك الماني[16]

* تكرار الكسر في حركات القافية : حاولت مقاربة هذه الظاهرة الإيقاعية على مستوى الجزء الثالث فقط و وجدت في :

- في 51 نصاً هذلياً يوجد 21 نصا فيه حروف القافية مكسورة أي ما يقارب 45%

أما باقي النصوص فهي موزعة على النحو التالي :

18 نصاً مضمومة قافيته.

09 نصوص مفتوحة قافيته.

03 نصوص ساكنة قافيته.

وتكرار الروي المكسور أضفى على النصوص الهذلية طابع الأصالة فقوافي الديوان عموما (عذبة الحرف سلسلة المخرج)[17]

تتماشى مع سنن العرب و ذوقهم.

2-4 **الترصيع** : و هو من الأدوات الهامة التي يتشكل منها الإيقاع و يقصد به (أن يتوخى تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف)[18].

والنص الهذلي لجأ في كثير من الأحيان إلى هذا النوع من الإيقاع مثل

- و صباح و مناح و معـط	إذا عاد المسـارح كالسباح[19]
- فقتلى بقتلاهم و سبيا بسبيهم	و مالا بمال عاهـن لم يفرق[20]

تكركره نجدية و تمـــده	مسفسفة فوق التراب المعـوج[21]
أبي الهضيمة ناب بالعظيمة متـ	لاف الكريمة لا سقط و لا واني
حامي الحقيقة نسّال الوديقة معـ	ثاق الوسيقة جلد غير ثنيـــان
ربـاء مرقبة منّاع مخلبـــة	ركاب سلهبة قطّاع أقـــران[22]
يحمي الصحاب إذا كان الضراب	و يكف القائلين إذا ما كبل العاني

إيراد التصريع بهذه الصورة أثرى التعبير بنغمات موسيقية عذبة، وإيقاع يعطي للنفس متعة تبعث الهدوء، و وسيلة منشطة لدفع الملل وشد المتلقي وجعله أكثر التصاقا بالنص والحدث.

الإحالات و الهوامش :

1 - ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده – تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد – دار الجيل- ط:5- بيروت – 1981، ص: 151.

2 - قدامة بن جعفر : نقد الشعر – محمد عبد المنعم حفاجي – دار الكتب العلمية - لبنان – ص: 86.

3 - ينظر: أسبير محمد سعيد و جلال جليدي : الشامل - معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها – دار العودة - بيروت – 1981 – ص: 291.

4 - الهذليون : الديوان–تح: كحمود أبو الوفا - الدار القومية للطباعة و النشر – القاهرة- 1965 –1/ ص: 21.

5 - المصدر نفسه –3/ 86.

6 - المصدر نفسه–3/ 73.

7 - جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية – تر: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ – دار توبقال للنشر – ط: 1 – المغرب – 1996- ص: 221.

8 - بدوي طبانة : معلقات العرب – دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي – دار المريخ للنشر – ط: 2 الرياض- السعودية - 1967 – ص :318.

9 - يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي – دار المعارف – مصر - 1966- ص: 274.

10 - الهذليون : الديوان–3/ 76.

11 - المصدر السابق –1/ 87.

12 - المصدر نفسه –3/ 20.

13 - الهذليون : الديوان –3/ 65.

14 - المصدر السابق–1/ 130.

15 - المصدر نفسه –3/ 256.

16 - المصدر السابق –3/ 39.

17 - قدامة بن جعفر : نقد الشعر – ص: 45.

18 - ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر – ص: 215.

19 - الهذليون : الديوان–3/ 06.

20 - المصدر نفسه –3/ 08.

21 - المصدر نفسه –1/ 51.

22 - المصدر السابق–3/ 237.