مقدمة

إذا كانت القوافي من ضوابط الإيقاع ، فلا ينبغي أن نفهم أن بنية الإيقاع حين تقبل تجزئة في شكلها وقلنا مثلا إيقاع القافية أو الوزن أو البلاغة فإنها – بنية الإيقاع – تقبل تجزئة في كُلّيتها ، ذلك أن الإحساس بتأثير العمل الإبداعي بفعل الإيقاع وإن كانت تسهم في تشكيله أبنية أو أنظمة جزئية فإنها لا تخرج عن النظام العام له ، من خلال تفاعل في حركية منتظمة ظاهرة أو خفية ، تفسر جوهر العمل الإبداعي وتعطيه قدرة أكبر على التأثير والتصوير.

تؤدي القافية دورا كبيرا، في تكوين إيقاعات متنوعة، في الخطاب الشعري، تتنوع هذه الأخيرة بتنوع القوافي في رويها، ومقاطعها وحركتها. ولذلك عمد الشعراء في نظمهم، إلى الحرص الشديد على اختيار ما يؤثر في سمع المتلقي، وما يشده إلى الخطاب، فكانت بذلك القافية عنصرا من العناصر المقوية الصلة بين الشاعر والمتلقي.

فالقافية لا تقل أهمية عن الوزن في العمل الشعري، وقد أشار إلى ذلك (ابن رشيق)، حينما قال: " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، هذا على [رأي] من رأى أن الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه. . . "([1])

ومما يلاحظ هو اختلاف تعريفات القافية وبيان حدها، ومن التعريفات الشائعة والمتبقية في تحديد القافية، تعريف (الخليل بن أحمد الفراهيدي)، الذي يذهب إلى القول بأن" القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن".([2])

ويذهب (الأخفش) إلى أن القافية هي آخر كلمة من البيت، ويجعل (الفراء يحي بن زياد) القافية حرف الروي، واتبعه على ذلك أكثر الكوفيين، وممن خالفهم من أهل الكوفة(أبو موسى الحامض)، الذي ذهب إلى أن القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر البيت، وهذا التعريف إن بدا مليحا مختصرا إلا أنه لا يخرج عن كلام الخليل. ([3])

ومن الناس من جعل القافية آخر جزء من البيت، وذهب آخرون إلى جعل البيت كله قافية، باعتبار أن النظم على وزن ما يقتضي عدم الخروج عنه إلى وزن آخر، كما أن من الناس من جعل القافية القصيدة كلها وذلك من باب المجاز والاتساع .([4])

([1])- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح :محمد محي الدين عبد الحميد ، ج(1) ، ط (5)، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع ، لبنان ، 1981 م ، ص/151.

([2])- المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، الصفحة نفسها.

([3])- المصدر نفسه، 153/1.

([4]) – المصدر نفسه، 1/ 154.

ويعلّق (ابن رشيق) على التعريفات السابقة، و يذهب إلى أن القافية وفق ما سبق، قد تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين. . . وهو قول مضبوط، محقق يشهد بالعلم.[1]

وقد سميت القافية قافية "لأنها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم: لأنها تقفو أخواتها"[2]. والوجه الأول هو الصحيح، لأنه لو صح القول الأخير، لاستثنينا من ذلك قافية البيت الأول لأنها لم تتبع أي شيء[3].

ويذهب(أبو موسى الحامض) إلى القول بأن القافية سميت قافية " بمعنى مقفوة، مثل (ماء دافق)، بمعنى مدفوق، وعيشة راضية بمعنى مرضية، فكأن الشاعر يقفوها، أي يتبعها"[4].

أما (قدامة بن جعفر) فيرى أن القافية ليس لها ائتلاف مع غيرها، حيث يقول: " فأما من جهة ما هي قافية، فليس ذلك ذاتا يجب لها أن يكون لها به ائتلاف مع شيء آخر، إذا كانت هذه اللفظة إنما قيل فيها: إنها قافية من أجل مقطع البيت وآخره، وليس أنها مقطع ذاتي لها، وإنما هو شيء عرض لها بسبب أنه لم يوجد بعدها لفظ من البيت غيرها، وليس الترتيب وأن لا يوجد للشيء تال يتلوه، ذاتا قائمة فيه، فهذا هو السبب في أن لم يكن للقافية من جهة ما هي قافية تأليف مع غيرها"[5].

ولا يمكن أن ننفي إدراك القدامى ما تدل عليه القافية، ويتجلى ذلك في قول(قدامة بن جعفر): " فأما من جهة ما تدل عليه، فإن ذلك تأليف معنى إلى ما يأتلف معه، إلا أني نسبته في هذا الكتاب إلى القافية على سبيل التسمية، وإن أراد مريد أن ينسب ذلك إلى أنه تأليف معنى القافية إلى ما يأتلف معه لم أضايقه، فصار ما حدث من أقسام ائتلاف بعض هذه الأسباب إلى بعض أربعة وهي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية"[6].

ولذلك نجد اهتماما كبيرا من طرف العروضيين والدارسين والنقاد، في خصوص القافية وما ينبغي أن تمتاز به.

([1])- ابن رشيق القيرواني : العمدة ، 152/1.

([2])- المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، الصفحة نفسها.

([3])- المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، الصفحة نفسها.

([4])- المصدر نفسه ، الجزء نفسه ، الصفحة نفسها.

([5])- أبو الفرج قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تح : كمال مصطفى ، ط (3)، مكتبة الخانجي ، القاهرة 1979 م، ص/25 ، 26.

([6])- المصدر نفسه ، ص/26.

ومن نعوت القافية، يجب أن تكون " عذبة الحرف، سلسة المخرج"[1]، ومن ثم فالقافية بما تمتاز به من صفات العذوبة والسلاسة مما يجب أن يكون في الأصوات، تجمع – القافية – بين الأداء وكيفياته، من خلال علاقتها بعملية النطق من جهة، وبين المتلقي من جهة أخرى، من خلال ما تؤديه من وظيفة تأثيرية، تراعي خصوصيات السمع والوجدان، المحكومين بقوانين الجذب أو النفور.

وبذلك كان الاهتمام بالقافية في علاقاتها ببعض النواحي النفسية حاضرا في ذهن النقاد القدامى وقد نوه بذلك (حازم القرطاجني)، إذ يقول: " فأما ما يجب اعتماده في وضع القوافي وتأصيلها فإن النظر في ذلك من أربع جهات: الجهة الأولى جهة التمكين؛ الثانية جهة صحة الوضع؛ الثالثة جهة كونها تامة أو غير تامة؛ الرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية لكونها مظنة اشتهار إلى الإحسان أو الإساءة ". ثم يضيف: " ولكون القافية يجب أن يتحفظ فيها من هذه الجهات الأربع قال بعض العرب لبنيه: طالبوا الرماح إنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي إنها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه فإن صحت، استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته"[2].

ومن خلال ما سبق يتضح أن القافية " لا تعد ضابط الإيقاع في البيت وحده، ولكنها تعد كذلك ضابط الإيقاع في القصيدة كلها، وعنصرا موحدا بين أجزاء الإيقاع فيها"[3].

ولكون القافية أكثر المقاطع ترددا في نهاية الأبيات، وتعود مجددا بعد المسافة نفسها، وبذلك فإنها من العناصر التي تحتل موقعا واضحا، يتكرر تقريبا بالكيفية نفسها، ومن ثم فإنها –القافية– تخلق نغما موسيقيا يسترعي اهتمام النفس ويقوي صلتها بالنص أو يضعفها.

ومما يجب" في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح، فإنه يجب أن لا يوقع فيها إلى ما يكون له موقع من النفس بحب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولاسيما ما يقبح من جهة وما يتفاءل به، فإن ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ويشغل النفس عن الالتفات إليه، وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشده تلبسا بعناية النفس وبقية النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ولم يعقها عنه شاغل"[4].

([1])– قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص/51.

([2])– أبو الحسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح وتق: محمد الحبيب بن الخوجة ، ط(2) ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، مؤسسة جواد للطباعة ، 1981 م ، ص/271.

([3])– عثمان موافى : في نظرية الأدب ، ج (1)، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع ، الإسكندرية، 2004 م ، ص/93.

([4])– حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص/275، 276.

وبناء على الموقع الذي تحتله القافية باعتباره آخر ما يردد على سمع المتلقي، نجد نقادنا قد تفطنوا إلى ما يجب أن يولى من عناية للعبارة الواردة في ذلك الموقع، من خلال المواءمة بين دلالاتها والغرض الذي تتعلق به، والمقام الذي ترد فيه، ذلك أنه" قد تكون للعبارة دلالة على أمر مكروه خارج عما جيء بها للدلالة عليه، إما باشتراك وقع في اللفظ، أو بعرف واستعمال حدث فيه ولو للعامة. فيجب أن يتحفظ من ذلك حيث تتهيأ تلك العبارة بنفسها أو مع ما يكتنف بها لأن يفهم منها بحسب الاشتراك الواقع فيها أو بحسب العرف والاستعمال أمر قبيح في حق ممدوح أو مندوب أو منسوب به أو نحو ذلك مما يكره في حقه القبح"[1].

ومما ترك استياء في نفس المتلقي، ما كان في قول الصاحب في عضد الدولة:

ضَمَمْتَ عَلَى أَبْنَاءِ تَغْلِبَ تَاءَهَا ** فَتَغْلِبُ مَاكَرَّ الجَدِيدَان تُغْلَبُ

فما كان من موقف عضد الدولة إلى أن قال للشاعر: " يقي[يكفي] الله ذلك!". " ومما أكد القبح في هذه اللفظة التي هي قوله (تغلب) وقوعها قافية، فإنها مقطع الكلام وموضع تخلي السامع وتفرغه لتفقد ما مر على سمعه مما وقع فيها. فالسمع أقرب عهدا به، وهو أشد ارتساما فيه، ولو وردت اللفظة التي أنكرها عضد الدولة في أثناء البيت لكان الأمر فيها أسهل"[2].

ونظرا للأهمية الموسيقية والتعبيرية والتأثيرية التي تحققها القافية، نجد العروضيين والدارسين قد نظروا لها، ووضعوا لها تقسيمات اعتمادا على عدة اعتبارات: منها الحروف والحركات وكذا الاستعمال.

إيقاع القوافي الداخلية: تؤدي القوافي الداخلية دورا مهما في تلوين إيقاعات الإلياذة، مما يكسبها ثراء موسيقيا ينضاف للقوافي الخارجية، ويخرج هذه الأخيرة من سمة الرتابة ليجعلها تتميز بالتنوع من خلال خصوصيات جديدة تختلف باختلاف رويها ومكان توظيفها، وعلاقاتها ببعض المكونات على مستوى البيت الشعري الواحد أو على مستوى عدة أبيات.

ومن القوافي الداخلية في الإلياذة :

- ما يلتزم فيه الشاعر حرف الروي بشكل متتال على مستوى العروض:
- إيقاع صوت الدال :

يقول الشاعر :

قراصنةُ البَحْرِ عَاثُوا فسادًا ** فأدَّبَ لَيْثُ البِحَارِ الأُسُـــودَ

([1])- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص/150.

([2])- المصدر نفسه ،ص/151.

وخاضَ الأمازيغُ ساحَ الفِدَا ** تباركُهُمْ صَلواتُ الجُـــدُودْ[1]

وقوله، أيضا:

ويا لَوحةً في سِجّل الخلودِ ** تموجُ بها الصورُ الحالماتْ

ويا قِصّةً بثَّ فيها الوجُودُ ** مَعانِي السُّمُوّ برَوعِ الحَياةْ[2]

ومما يلاحظ في قوافي الدال:

– أنها اختلفت في حركتها الإعرابية بين كسر وضم (الخلودِ، الوجودُ)، لتسهم بذلك الصوائت (الحركات القصيرة) في تنويع النغمة بين هبوط وصعود.

– تحقق فيها التجانس الإيقاعي من خلال المصوتات الواردة فيها، إذ اشتملت كل من لفظتي (الخلود والوجود) على ضمة طويلة، وأيضا اشتراكهما في الوزن مما يحقق خاصية الكم بينهما.

– أن التلوين الإيقاعي للقوافي الداخلية، قد تحقق بفعل الاختلاف الحاصل بينها، في كونها مطلقة، وبين القوافي الخارجية التي كانت مقيدة.

– اشتراك القوافي الداخلية في رويها مع الخارجية، مما يجعل للدال دلالة مرئية تجسد محاولة السيطرة لإيقاع الدال، من خلال التكرار الذي يبين تمركز الدال في كلا القافيتين.

إن المصوتات تتعزز أكثر في لفظة (سادا) بخلاف (الفدا)، من خلال ورود ألف المد مرتين في اللفظة الأولى على غرار الثانية. وإن كان هناك تماثل إيقاعي بينهما على مستوى المقطع الأخير، فإننا نحس اختلافا واضحا، بين اللفظتين السابقتين في البداية، إذ نلاحظ اختلاف المد في بداية لفظة (الفدا) وبمجرد نطقنا للفاء نحس باختفاء المد الحاصل بفعل الفتحة الطويلة. وقد ساهمت الكسرة القصيرة في الفاء، بنغمتها الهابطة قليلا، في الإشعار المسبق بذلك الاختفاء.

- إيقاع صوت اللام :

واللام في قوله:

ويا تربةً تاه فيها الجَلالُ ** فتاهَتْ بها القِمَمُ الشَّامِخَاتْ

وألقى النِّهاية فيها الجَمالُ ** فَهِمْنَا بأسْرارِها الفاتِناتْ[3]

واللام المتصلة بالياء الأصلية في الكلمة، من ذلك قوله:

وآثامَ أحْلاسِ جَيشٍ عَميلٍ ** عديمِ الحَيا، كضميرِ اليَهُودِ

([1])– مفدي زكرياء : إلياذة الجزائر ، تق: محمد وعيسى ، مر: محمد بن سمينة ، مؤسسة مفدي زكرياء والديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة ، الجزائر ، 2004 م ، ص/81.

([2])– المصدر نفسه ، ص/39.

([3])– مفدي زكرياء : إلياذة الجزائر : ص/53.

ويا ذكرياتِ الدِّمَاءِ الغَوالِي ** أَفيضِي جَلالَك مِلءَ نَشِيـدِي
ويا لَعَنَاتِ السَّماءِ، انْزِلِـي ** صَواعقَ، فوقَ الظَّلُومِ الحَقُودِ[1]

وأمّا اللام في الأمثلة السابقة، فإنها:

– تختلف بين مجيئها مردوفة في لفظة (عميل)، وخالية منه في (انزلي)، وبذلك اختلفت إيقاعاتها بالرغم من تساويها في كم المقطع الأخير (/0)، وذلك ما حقق الكيف في القوافي الداخلية، بفعل خصوصيات التنوين في لفظة "عميل" ، مما عزز إيقاعات اللام بما تحمله النون المنطوقة من غنة، وكما أوحى بنوع من البتر على مستوى التنوين مقارنة بالمد الحاصل في الميم قبلها، وكأن الحركة تختطف اختطافا في لفظة (انزلي).

وتتفق لفظتا (الجلال والجمال) في الروي والحركة الإعرابية والوزن، وبعض الحروف مما يجعل التجانس واقعا في ألفاظ القوافي الداخلية، وذلك يعزز حضور السمات البلاغية، مشكّلة بذلك ظاهرة التطريز. ويوضح لنا (أبو هلال العسكري) خصوصيات التساوي في بنية التطريز، حيث يقول: " هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون التطريز فيها كالطراز في الثوب. . . "[2].

ومن ثمّ يعد التطريز ضربا من الموازنات تتعدى حدود البيت الشعري لتعزز علاقة الربط بينه وبين ما يليه، لتحقق بذلك جمالية الشعر.

– ومما يلاحظ أيضا أن التطريز الذي شكلته لفظتا (الجلال والجمال)، قد كان خادما للمعنى، إذ تتبع فيه الألفاظ هذا الأخير، فكل من كلمتي (الجلال والجمال) بما تحمله من دلالات تعبر عن العظمة والحسن والبهاء، كان مناسبا لمعنى المقطوعة التي أراد الشاعر فيها أن يبين عظمة خلق الله وجليل بدائعه في الكون من خلال الجزائر نموذجا.

– كما يدخل التطريز في علاقات دلالية مع اللفظتين المكونتين لتفعيلتي الضرب من كل بيت؛ فلفظة الجلال تتفق دلالتها ولفظة (الشامخات) من خلال دلالات العظمة والسمو والرفعة والعلو؛ ولفظة (الجمال) أيضا تتفق دلاليا ولفظة (الفاتنات)، إذ إن الفتنة مسببة عن الجمال.

ولعل ذلك ما أشار إليه (عبد القاهر الجرجاني) في قوله "و لن تجد أيمن طائرا، وأحسن أولا وآخرا، وأهدى إلى الإحسان، وأجلب للاستحسان، من أن ترسل المعاني على سجيتها، وتدعها تطلب لأنفسها

([1])-المصدر نفسه، ص/98.

([2])- أبو هلال العسكري : الصناعتين ، تح : علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم شمس الدين ، ط(2)، دار المعارف ، مصر ، 1971م ، ص/425.

الألفاظ، فإنما إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها، ولا تلبس من العارض إلا ما يزينها"[1].

- إيقاع صوت الراء

يقول الشاعر :

يُصَعِّدُ فِي الجَوِّ أنْفَاسَــهُ ** عَبِيرا. .. وأَحشَاؤُهُ في التهِـابِ

وتَغْلِي المَواجِدُ في صَـدرِهِ ** تُطَارِحُــهَا نَـزَواتُ الشَّبَـــابِ

يُحَاولُ كِتمَـــانَ أسْـــرَارِه ** فَتَفْضَحُــهُ خَائِنَاتُ الحُبَـابِ

أيُخْفِي هَوَاهُ ، وَفِي رَاحَتَيْــهِ ** تَمُوجُ المَحَاسِنُ مِلءَ الرّحَابِ؟ [2]

وتدخل قافية الراء باتصالها بهاء الضمير في علاقات المجانسة الإيقاعية مع ما يسبقها ويليها من أبيات. ويتضح ذلك من خلال الألفاظ (أنفاسه، صدره، أسراره، راحتيه)، لتشكل الهاء بحركيتها راحة وانبساطا، يعززها عدم وجود حروف مد قبلها من جهة ، والمقام من جهة أخرى. إذ إن الشاعر كان واصفا حمام (ريغة)، مبرزا مظاهر الجمال فيه، مما ساهم في تبرير الانشراح والاعتدال اللذين كشفت عنهما إيقاعات القوافي السابقة.

وقوله أيضا :

تركْتُ الخَوالفَ تَحْسُو الغُبَارَ ** وطِرْتُ أُسَابِقُ مَطْلعَ فَجــرِ

ودُسْتُ الصَّراصِيرَ بَيْنَ الصُّخورِ ** فصَعَّرَ خَدُّ الحِجارةِ صَخْرِي[3]

وأيضا قوله:

و لَولا التَّنَقُّلُ يُذكِي شُعُورِي ** ويُرْهِفُ حِسّي، ويَبْلُو شُعُورِي

لَغَاضَ مَعِينِي، وأَجْبَلَ فِكْرِي ** وعِشْتُ بَلِيدًا كبَعْضِ البِلادِ![4]

كما يدخل حرف الراء في علاقات هندسية جديدة، تربطه بالقوافي الخارجية من ناحية وببعض المكونات الواردة في الحشو من ناحية أخرى. فتتكرر الراء في نهاية الكلمات المكونة للبيت الشعري الثاني أربع مرات(**04**): (الصراصير، الصخور، صعر، صخري).

([1])- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، نح وتع : سعيد محمد اللحام ، ط (1) ، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ص/13.

([2])- مفدي زكرياء : إلياذة الجزائر ، ص/53.

([3])- المصدر نفسه ، ص/154

([4])- المصدر نفسه ، ص/156.

ومما أسهم في خلق تلوينات إيقاعية لتلك الألفاظ ، تنوع حركة الراء، بين فتح وكسر، في كل من عروض وضرب البيت الأول، وفي اللفظة الواردة حشوا ونظيرتها الكائنة عروضا. يضاف إلى ما سبق التنوع في المصوتات، التي اختلفت بين فتحة طويلة في (الغبار)، وكسرة طويلة في (الصراصير) والضمة الطويلة في (الصخور).

إيقاع القوافي الداخلية بين الظهور والاختفاء :

وقد يظهر روي القوافي الداخلية، في عروض بيت شعري، ثم يختفي بعد مسافة معينة ليعود للظهور من جديد. من ذلك الراء والنون.

يقول الشاعر:

جزائرُ، يا بـدعـــةَ الفاطِـــرِ ** ويا روعَةَ الصَّانِعِ القَادِرِ
ويا وَمْضَةَ الحُبِّ في خَاطِـري ** وإشراقَةَ الوَحْي للشَّاعِرِ
ويا مَثَلا لِصَفـــاءِ الضَّميـــرِ ** يجِلُّ عَنِ المَثَلِ السَّائِرِ[1]

فالراء المستعملة رويا في البيت الأول تختفي لتظهر بعد مسافة مقدرة بثلاثة أبيات، لتختفي بعدها، وتعاود الظهور من جديد بعد المسافة السابقة نفسها، لتحقق بذلك خاصية التساوي فيها.

كما أن التلوين الإيقاعي الحاصل في ألفاظ (الفاطر، خاطري، الضمير)، هو ما كان من تحول، في حرف المد، في اللفظة الأخيرة، إلى ياء بعد أن كان ألفا.

وتقل المسافة بين روي القافية الداخلية عن سابقتها، ويتضح ذلك في روي النون. ومن ذلك، قول الشاعر:

وأُسْطُورَةً رَدَّدَتْهَا القُرُونُ ** فَهَاجَتْ بِأعْمَاقِهَا الذِّكْرَيَاتْ
ويا تُرْبَةً تَاهَ فِيهَا الجَلَالُ ** فَتَاهَتْ بِهَا القِمَمُ الشَّامِخَاتْ
وأَلْقَى النِّهايةَ فِيهَا الجَمالُ ** فَهِمنَا بِأسْـرَارِهَا الفـــاتِنَاتْ
وأهْوَى على قَدَمَيهَا الزَّمَانُ ** فَأهْوَى علَى قَدَمَيهَا الطُّغَـاةْ[2]

فالنون تظهر في لفظة القرون وتختفي لتحل محلها اللام، ثم تظهر من جديد بعد مسافة بيتين من الشعر.

وإذا كانت القوافي الداخلية في الأمثلة الأخيرة، قد خالفت نظيراتها في الخارجية، بأن كانت الأولى مطلقة والثانية مقيدة، فإن التلوين الإيقاعي المضاف هو اختلاف حرف المد بين واو في لفظة

([1])- مفدي زكرياء : إلياذة الجزائر، ص/40.

([2])- المصدر نفسه ، ص/39.

(القرون) وبين ألف في لفظة (الزمان)، لتوائم بذلك حروف المد الدلالة المعجمية في اللفظتين السابقتين فتعبر عن الامتداد والاستغراق. كما توائمها في الدلالات الإيحائية (الإضافية) التي كشفت عنها الأبيات الشعرية.

فالشاعر يضفي على قصة الجزائر صفة الأسطورية، التي تمتد قصتها عبر الزمان والمكان، لتكون في النهاية ذكرى توحي للعقل الإنساني ووجدانه بأحداث عظيمة تحكمها واقعية تاريخية أبهرت العدو قبل الصديق، مما جعلها بسحر جلالها تحني الرقاب لها. ذلك السحر الذي جسدته الأسطورة بلفظها لا بطبيعة أحداثها المبنية على ضرب من الوهم والخيال.

ذلك أن كلمة أسطورة "يحوطها سحر خاص. . . يعطي لها من الامتداد ما لا يتوفر من الكلمات في أي لغة من اللغات. . . إذ هي توحي بالامتداد عبر المكان وعبر الزمان. . . توحي بالعطاء المجنح للعقل الإنساني وللوجدان الإنساني. . . "[1].

ثانيا : القوافي الداخلية المختلفة الروي المتجانسة الوصل:

ما كان وصلها ياء النسبة :

وقد تنوع هذا الأخير، حيث تمثل في ياء النسبة، في كل من المقطوعات: (03، 17، 19). ومن ذلك قول الشاعر:

جَزائِــرُ ، يَا لَحِكايَةَ حُبِّــي ** وَيَا مَنْ حَمَلْتِ السَّلَامَ لِقَلْبِي
فَلَوْلَا جَمَالُكِ مَا صَحَّ دِينِي ** وَمَا إنْ عَرَفتُ الطَرِيقَ لِرَبِّي
وَلَوْلَا العَقِيدةُ تَغْمُرُ قَلْبِــي ** لَمَا كُنْتُ أُومِنُ إلّا بِشَعْبِي
إذَا مَا ذَكَرْتُكِ شَعّ كيَانِي ** وَإمَّا سَمِعْتُ نِدَاكِ أُلَبِّي ([2])

لتجسّد دلالات الألفاظ المختومة بياء النسبة– على مستوى القوافي الداخلية– تجانسا في إيقاعات القوافي الخارجية، وكأن هذه الأخيرة قد نقلت إلى موقع الأولى. فجسدت تلك الامتدادات قصة الجزائر، الممتدة عبر الزمان والمكان، لتمتد معها علاقة الشاعر، وترصد أحداث تلك القصة بمختلف عناصرها الفنية من بداية ونهاية، وأبطال وأمكنة، وصراع مع القيم والثوابت والحضارة.

كما كشفت تلك الامتدادات عن علاقة الشاعر بالجزائر، التي كان قوامها الحب وجمال الروح وصحة الدين واستقامته، وغمرة القلب بالعقيدة، وإشعاع الكيان.

ما كان وصلها هاء الضمير المؤنث:

([1])- فاروق خورشيد : أديب الأسطورة عند العرب ، ص/3.

([2])- مفدي زكرياء : إلياذة الجزائر، ص/42.

وقد ظهر في كل من المقطوعات (05، 26، 55)، من ذلك قول الشاعر:

وسلْ قُبَّةَ الحُـورِ نَمَّ بِهَا ** مَنـارٌ عَلَى حُورِهَا يَتَآمَـرْ

سَلِ الوَردَ، يَحْمِلُ أنفَاسَها ** لِحَيْدَرَ مِثْلَ الحُظوظِ البَواكِرْ

وأبْيارُ تزهـُو بقِدّيسِـهَا ** رَفَائيلُ يُخْفِي انْسِلالَ الجَنَاذِرْ[1]

فقد ساهمت الهاء، بالمد الحاصل فيها، في تجسيد التلون الإيقاعي المخالف لقوافي الضرب المقيدة. وكما سبقت الإشارة، في عناصر سابقة، إلى أن الهاء الممدودة، قد خففت من شدة الانفعال الذي اتسم به الشاعر، في بعض المواقف، وترجمت حالات من الانبساط والانشراح، في علاقتها بالسياق الذي وردت فيه الهاء الممدودة. فالشاعر كان يبرز مظاهر الجمال الكائنة في بلد الجزائر، من خلال التماسها في كل شبر منها، رابطا ذلك بحدثية ثورية أو مواقف بطولية، ليضفي على الأمكنة حيوية يتآزر فيها جمال الطبيعة وجمال الحدث.

وإن كان فيما سبق من دلالة، فإنما يدل على حرص الشاعر على كل ما يمكن أن يحفظ ذاكرة الأمة، والتصدي بكل الوسائل لمقاومة ثقافة المستعمر البائدة، وترسيخ المبادئ المكونة للشخصية الوطنية، خاصة إذا علمنا أن من بين الوسائل التي لجأت إليها فرنسا لإقناع الجزائريين أن الجزائر فرنسية؛ أسماء الأماكن الجزائرية التي " تعرضت إلى الإلغاء التام من طرف الإدارة الفرنسية، وهذا لفصل الجزائر عن تاريخها. . . "[2].

كما أن بعض نظريات الاستعمار كانت " تفسر التشابه القائم بين أسماء أماكن الجزائر القديمة وأسماء أماكن أوروبا إلى التواجد الأوروبي في الجزائر منذ ما قبل التاريخ، الشيء الذي يصبغ على الاستعمار الفرنسي صبغة شرعية تاريخية، أي بمعنى آخر أن وجود فرنسا في الجزائر هو عودة إلى الأرض التي استوطنها أجدادها منذ ما قبل التاريخ. . . "[3].

وبذلك فإن ربط الشاعر حديثه بأسماء الأماكن، هو دعوة للإطلاع على قصة الجزائر في أماكنها، وحرص على ثقافتنا وهويتنا.

إيقاع المصوتات :

- إيقاع الفتحة الطويلة :

([1])- مفدي زكرياء : إلياذة الجزائر، ص/44.

([2])- بوساحة أحمد : أصول أقدم اللغات في أسماء الجزائر ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2002 م ، ص/11، 12.

([3])- المرجع نفسه ، ص/12.

وتؤدي ألف المد دورا كبيرا في القوافي الداخلية من خلال مجيئها بنسب معتبرة على اختلاف الحرف الذي اتصلت به ، كما في المقطوعات (05، 13، 37، 42، 48، 54، 60، 71).

من ذلك قول الشاعر:

وفي القَصَبَة امتدَّ ليلُ السَّهَارَى ** ونَهْرُ المَجَرَّة نَشْوانُ سَاهِرْ

وفي سَاحةِ الشّهداء تعَالـَى ** مَآذِنُ تَجْلُو عُيونَ البَصَائِرْ

وفي كُلِّ حيّ غَوالي المُنَى ** وفي كُلِّ بيتٍ نشيدُ الجَزائِرْ[1]

فقد نابت الألف المكسورة، في القوافي الداخلية، عن الألف الممدودة، لتؤدي بذلك دورا مماثلا وإن خالفتها في الرسم، لتجسد بامتداداتها دلالات، تلائم معاني الأبيات وما تعبر عنه بعض الألفاظ من امتداد ليل السهرانين وطوله، وتعالي أصوات المآذن وانطلاقها في السماء، واستمرار الأمنيات الغالية.

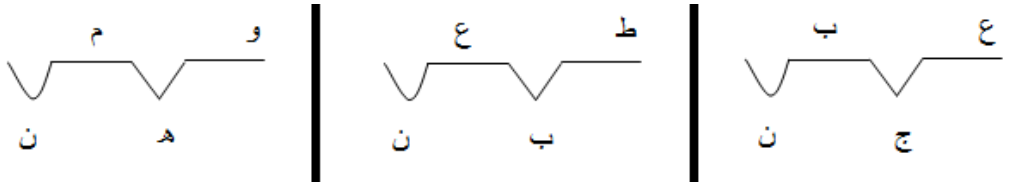
وقد ترسم ألف المد، إلا أنها تفقد دلالة الامتداد، لتضفي تلوينا إيقاعيا آخر. ومن ذلك قول الشاعر:

وتَاهَ الصَّنوبرُ كِبْرا وعُجْباًعَلَى القِمَمِ الشَّامِخَاتِ الرَّفِيعَهْ

ومَنْ تَكُ فيه الأصَالةُ طبْعاً ** تُجِبْهُ الجُذوعُ الطِّوالُ مُطيعَهْ!

وفَاخَرَ بالأَرزِ لُبنانُ وَهْمًا ** وخَلّدَ فيهِ الأغَانِي البَديعَـــهْ![2]

فمن خلال الألفاظ (عُجْبًا، طبعًا، وَهْمًا) نحس بكسر الامتداد، في الحركة الإيقاعية، إذ يحول التنوين إلى مسار أفقي، تجسده مماثلة المقاطع في الألفاظ السابقة. وذلك ما يمثله الرسم الاتي:



إن ذلك الملمح الإيقاعي الذي جسدته القوافي الداخلية، يتحقق بصفة كاملة وواضحة في القوافي الخارجية؛ إذ كانت بهاء سكت ساكنة، تجسد إفراغا لشحنات انفعالية، يساهم الإدغام في كل من (الشَّامخات، الطِّوال، خلَّد) في الكشف عنها.

وإذا كانت الحركة الإيقاعية المشكلة بفعل القوافي الداخلية متجانسة ونظيراتها في القوافي الخارجية ومشيرة إليها، فإن دلالات الصدور والأعجاز أيضا قد تداخلت في علاقات المواءمة؛ فتيهان الصنوبر المنعوت بالكبر والعجب، لم يكن إلا ما عرف بالشموخ والرفعة. والطبع الأصيل، من دون شك، يهزم

([1])-مفدي زكرياء : إلياذة الجزائر ، ص/44.

([2])- المصدر نفسه ، ص/54.

أصحاب العقول السخيفة، فما إن تلبث إلا لتركن بعد منطق العقل وصواب الحجة وسداد الرأي. ومن أسمع صوته كل البلدان –صديقة أو عدوة– كان جديرا أن يترك صداها في الشعوب التي كانت تجمعها وحدة المصير والعروبة، وأن يخلد فيها أبدع ذكرى.

هندسة أكثر انتشارا :

وتتعزز إيقاعات القوافي الداخلية أكثر، من خلال انتشارها، عبر مساحات أوسع في المقطوعات الشعرية، من ذلك قول الشاعر:

طَرَبْنَا مَعَ الحُلَفـاءِ اغْتِرَارًا ** وقُمْنَا نُصَفّقُ فِي غَيْـرِ عُرْسِ
فَكانُوا مَعَ الغَدْرِ عَوْنًا عَلَيْنَغا ** ودَرْسًـــا لِقَادَتِـنَـا أيَّ دَرْسِ!
وعَلَّمَنـَا آشِيَارِي الثَّنَـايَا ** فَبَدَّدَ لَـونُ الدِّمـَا كُلَّ لُبْسِ
وكَانَتْ تُلاحِـــقُ أَقْلَامُـــنَا ** سَرَابَ الضَّيَاعِ فَبَاءتْ بِبَخْسِ
وكَانَتْ تُكَـافِـحُ أَحْـزَابُنَا ** مَعَ الوَهْمِ، بَيْنَ صُرَاخٍ وهَمْسِ
فَعَطَّلَ صَوْتُ الرَّصَاصِ اللُّغَى ** وأَنْطَـقَ أَلْسِنَـةً غَيْرَ خُرْسِ
فَقَامَـتْ تُعَبِّدُ أَكْبَـادُنَـا ** طَرِيقَ التخَلُّصِ مِنْ كُلِّ رِجْسِ[1]

فكما دخلت الراء سابقا، في علاقات مع مختلف مكونات المقطوعات، نجد أيضا النون تتكرر في مواقع مختلفة، لتخلق تجانسا إيقاعيا، بين أول الصدر وأول العجز، وبين وسط الصدر ووسط العجز وبين أوائل الأبيات، علاوة على موطنها الأصلي.

وإذا كانت القوافي الخارجية تجسد برويها المهموس –السين– جوا من الحزن والخشوع الذي يترجم ما عليه الشاعر، من أسى وتحسر، شبيه بمعاقبة الذات، في نوع من التأنيب، فكأن الشاعر يعتبر ما بدر من الجزائريين، في الثامن ماي سنة (1945)م مغالطة، بعد خروجهم في مظاهرات سلمية ليشاركوا شعوب العالم فرحتها، في الانتصار عقب الحرب العالمية الثانية . إلا أن الألم لم يكن ألم الشاعر وحده بل كان ألم كل الجزائريين، وأن ما ارتكب من جرائم اقترفتها فرنسا كان إبادة للشعب الجزائري وللإنسانية عامة.

ومن ثم فقد أسهمت القوافي الداخلية بما اشتملت عليه من ضمير المتكلمين (نا) وتكراره عبر مساحات مختلفة من النص، في الإشارة إلى المواقف الجماعية التي اتخذها الشعب الجزائري أثناء تصديقه لعدو كاذب لا يتقن إلا الكذب والخداع. وعليه حقّق التكرار وظيفة نفسية ، كشفت عن وحدة الشعور والموقف والرؤية.

([1])- مفدي زكرياء : إلياذة الجزائر ، ص/37.

كما كان ذلك الضمير إشارة إلى أن تلك المجازر لم تكن خاصة بفرد فقط، بل ذهب فيها الآلاف من خيرة أبناء الجزائر. وكشف أيضا– ضمير المتكلمين– عن نوع آخر من الكفاح، انتهجته الجزائر ؛إنه الكفاح السياسي (الأقلام والأحزاب)، ليبين الضمير في النهاية ما استخلصه الجزائريون من عبرة ودروس، ليتفطن الشعب الجزائري، ويتقوى الضمير الوطني بعد التأكد مرة أخرى من نوايا فرنسا. وبذلك يؤمن الشعب الجزائري أشد الإيمان بأن الكفاح السياسي لا ينفع، وأن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة، وأنه لا مجال للمغالطة من جديد.

فالشاعر وهو يتحدث عن ذكرى الثامن ماي، من سنة (1945) م، يبين أنها ذكرى أليمة وراسخة في أذهان كل الجزائريين ما حيوا، و تردد على ألسنتهم وأقلامهم، وتتعظ بها نفوسهم، وتذكى بها ضمائرهم.

خاتمة :

ما يمكن قوله حول القوافي الداخلية، أنها تلوينات إيقاعية ساهمت بشكل كبير، في إعطاء الوزن رحابة موسيقية، وأتاحت للشاعر فرصة أكبر للإبداع والتحرر، مما يمكن أن يلحظ من رتابة القوافي الخارجية.

وقد تعددت تلك التلوينات لتشمل: التنوع في استعمال القوافي الداخلية، من خلال الجمع بين حروف متعددة لكن توحدها حروف المد الموجودة في نهاياتها، كما توحدها بعض الحروف مما ليست رويا كالياء المنسوبة للمتكلم، وبعض الضمائر. كما أن التنوع كان بفعل الجمع بين حروف متشابهة على اختلاف نسب ورودها، واختلاف مسافات مجيئها أيضا (توظيفها).

– التنوع في المصوتات بين ألف وياء وواو.

– الاختلاف في نوع القافية من حيث الإطلاق والتقيد.

– التنوين ومساهمته في توجيه الحركة الإيقاعية.

– الصوائت القصيرة واختلافها.

– عدم الاقتصار على مواطن العروض وتجاوزها إلى مكونات أخرى في الحشو، وبداية كل من الصدور والأعجاز، لتصل إلى حدود التوافق بين بدايات الأبيات.

– تشكيل الألفاظ المكونة للقوافي الداخلية ظواهر بلاغية منها التطريز والموازنات.

– دخول ما سبق من تلوينات إيقاعية في علاقات دلالية مع القوافي الخارجية من جهة، ومع دلالات الأبيات من جهة أخرى.

لقد شكلت القوافي الداخلية إيقاعا أخذ أشكالا شتى في تكرار متسق أحيانا، وغير متسق أحيانا أخرى ، إلا أن ذلك التنوع بين الاتساق وعدمه شكّل قانون الوحدة المترجم في تواتر متتابع بين حالات متنوعة ،كان أساسها اختلاف التوزيع بين طول وقصر ، أو سرعة وإبطاء ، أو ظهور واختفاء ، أو شدة ولين

، وغيرها من ثنائيات التضاد التي تفسر العلاقة بين مختلف أجزاء العمل الفني في علاقته بالجوانب الدلالية ، مما يجعلها تتجانس وطبيعة الفن الإيحائية .