

القافية وأثرها الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر

RHYME AND ITS RHYTHMIC EFFECT IN CONTEMPORARY ALGERIAN POETRY

د. نجاة سليماني

قسم اللغة العربية-جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف(الجزائر)

nadjat.slimani@gmail.com

تاريخ النشر: 2018/06/10

تاريخ المراجعة: 2018/01/18

تاريخ الإيداع: 2017/11/25

الملخص:

تشكل القافية عنصراً جوهرياً في بناء الخطاب الشعري، إذ بفعل ارتساماتها المنسجمة والمتنوعة، تسهم في توجيهه إيقاعياً ودلالياً وبلاغياً، وبهذا فإنّ وظيفتها لا تتوقف عند مجرد تكرار حرف الزوي، وإحداث جرس موسيقي في نهاية كلّ بيت خطّي ترتاح له الأذن ويضطرب له الذّوق، وإنّما تمارس دوراً فعالاً وحيوياً في البناء الإيقاعي للشعر. الكلمات المفتاحية: القافية، الروي، الإيقاع، التكرار، الجرس الموسيقي، الترجيع الصوتي، الساكن، المتحرك، الصوت اللغوي، التناغم الصوتي ... إلخ.

Summary:

The rhyme is an essential element in the construction of the poetic discourse. By its harmonious and varied rhythms, it contributes to its rhythmic, symbolic and rhetorical orientation. Its function does not stop at the repetition of the rhyme, creating a bell at the end of each linear house. Play an active and vital role in the rhythmic construction of hair.

Keywords:

rhyme, rhyme, rhythm, repetition, musical bell, audio reverberation, static, moving, vocal, vocal harmony, etc.

المقال:

يسوقنا الالتزام بوحدة التفعيلة، وتركيبها الإيقاعية وتغيّراتها إلى الوقوف على عنصر جوهري في العمل الشعري إلى جانب الوزن ألا وهو القافية، وإن جاءت القصيدة المعاصرة خصيصاً للثورة على هذا العنصر واستهجانها، بوصفه قيّداً من القيود الفنيّة الرتيبة التي تشكّل عائقاً أمام إبداعات الشاعر المعاصر بيد أنّها حافظت عليه أحياناً وتصرفت معه بحريّة، فأبدع نوعاً من الانسجام والتّناسق بينه وبينها وذلك انطلاقاً ممّا يتمتع به من إسهامات تنغيمية متميزة، نابعة من ترجيعاته الصّوتية وتردّداته النّغمية المتوقّعة في نهاية كلّ بيت أو سطر شعريين.

فلا مراء أنّ القافية تشكّل عنصراً فاعلاً في البنية الإيقاعية للشعر المعاصر لاسيما أنّ سطره الشعري لا يرتبط بطول محدّد، أو عدد معيّن من التّفعيلات الشعريّة، الأمر الذي يؤدّي إلى عدم اكتمال إيقاعه ووضوحه في السّمع، فتكون القافية هي السّبيل إلى تحديده وتذوّقه، لأنّها تتّصل بالحالة الشعورية والانفعالية للشاعر وبهذا فهي تمثّل عاملاً مهماً من عوامل وحدته الإيقاعية.

-القافية لغة:

مأخوذة من « قفا، يقفو، أي تبع الأثر، والقافية هي الشعر الذي يقفو البيت وسميت قافية، لأنها تقفو البيت»¹، أي إنها تجيء في آخر البيت الشعري، فتنهيه أو تختمه نغمياً ودلالياً. وأولى العلماء، والنقاد القدامى القافية عناية خاصة، إذ نصادف " ابن قتيبة" (ت276هـ) يقول: «والمطبوع من الشعر، من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر البيت عجزه وفي فاتحته قافيته»²، أما "ابن رشيق القيرواني" (ت456هـ)، فيقول: «والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية»³.

فالقافية إذاً، ذات أهمية بالغة في الشعر، فهي تعدّ شريكاً قيماً وليس مجرد حلية تزيينية قابلة للتخلي عنها، ولهذا كانت «العناية في الشعر، إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع، والقافية أشرف عندهم من أولها والعناية بها أمس، والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلما تطرّف الحرف في القافية، ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه»⁴ ويأخذ بهذه الآراء كل من ينظر إلى الشعر على أنه بناء قوامه الوزن والقافية.

تشغل القافية أهم موضع إيقاعي في البيت الشعري، يسعى إلى إنهائه صوتياً وإيحائياً ولذا يتوق إلى تحقيقه كثير من الشعراء، غير أنّ العروضيين اختلفوا في تحديده ولم يتفقوا على موضع واحد، حيث قال "الخليل" (ت174هـ): «القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبله»⁵، أما "الأخفش" (ت215هـ) فيراها «آخر كلمة من البيت»⁶، في حين يجعل "الفراء" من «حرف الروي قافية»⁷، وقد يتلاءم هذا التحديد مع الشعر المعاصر.

ويحددها "الخطيب التبريزي" (ت502هـ) بقوله: «هي الساكنان الأخيران في البيت الشعري مع المتحرك الذي قبلهما»⁸، ولكن "محمد عوني عبد الرؤوف" يرى أنّ القافية «تندر أن تكون مقطعاً شديداً الطول (00/00)»⁹ وإن صحّ هذا الموضع على بعض القصائد قديماً، فإنه لا يصحّ في الشعر الحرّ، والواقع الشعري المعاصر يثبت ذلك.

مما تقدّم ذكره، يتّضح أنّه لا خلاف بين العروضيين في مجيء القافية في نهاية البيت الشعري مع الالتزام بتكرارها في آخره، إلا أنّ مذهب "الخليل" في تحديد موضع القافية هو الصحيح، وهذا ما أثره صاحب "العمدة" "ابن رشيق القيرواني" حين قال: «ورأي الخليل عندي أصوب وميزانه أرجح»¹⁰، وذلك لما ينعم به من دقة علمية ولسانية فهو لم يحد عن المقطع الطويل (0/0) في معظم ألقابها الخمسة المتوارثة عن "الخليل" باستثناء المترادفة.

وتتمثل ألقاب القافية المعمول بها في الشعر العربي في: المترادفة وتتألف من متحرك وساكنين (00/00) والمتواترة، وتتكوّن من متحرك وساكن ثمّ متحرك وساكن (0/0/0)، أي إنها متناوبة بين الحركة والسكون والمتدركة، وتتركّب من متحرك وساكن ثمّ متحركين، وساكن (0/0/0) والمتراكبة، وتتألف من متحرك وساكن، ثم ثلاث متحرّكات وساكن (0///0/0) والمتكاوسة¹¹، وتتركّب من متحرك وساكن، ثم أربع متحرّكات وساكن (0////0/0).

أما حديثاً، فيرى "إبراهيم أنيس" أنّ القافية «ليست إلاّ عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي تشكّل الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ، يسوّى بالوزن»¹².

يفيد مصطلح القافية التردّد، أو التكرار الذي يمسّ بعض الأصوات اللغوية الواقعة في نهاية كلّ بيت شعري، ممّا يسهم في منح القصيدة نغماً إيقاعياً موحّداً لأنّ «القافية هي نوع من الترجيع الصوتي المتكرّر الشّدِيد الصّلة بغنائية اللغة العربية»¹³، أي إنّها «عامل تنغيم ومسألة لحن لفظي»¹⁴، وبالتّالي فهي «تلعب دور المنبّه الصّوتي في الشعر من خلال انتظامها، وترددها»¹⁵، وهذا ما نحسّه انطلاقاً من موضعها الإيقاعي الاستراتيجي، المتوقّع في نهاية كلّ بيت من أبيات القصيدة.

أما المهمّة الأساسية التي تضطلع بها القافية، «إنّما هي تثبيت الوزن بضرباتها المنتظمة، إنّها نواس ينظّم خطوات الشّعْر»¹⁶، وبهذا فهي تعمل على ضبط النّظام وتوازيه داخل الخطاب الشعري، باعتبارها تشير إلى «جزء أساسي من البيت لا فصول، ولا ملء فراغ، وهي تضيف على القصيدة طابع النظام النّفسي - الموسيقي- الرّمزي، إنّها قرار، أو وقف يتكرّر»¹⁷.

فالقافية إذًا، تمارس دوراً مهمّاً في بناء النّسيج الدّخلي للقصيدة وذلك انطلاقاً من ربطها المحكم بين أجزائها، فتكسيها تناسقاً، وانسجاماً متميّزين دلاليّاً وإيقاعياً.

خصّص العروضيون للقافية «حروفاً وحركات»¹⁸، يجب تكرارها في نهاية كلّ بيت شعري حيث يقول "حازم القرطاجيّ" (684هـ): «إنّ القوافي لا بدّ فيها من التزام شيء أو أشياء، وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون»¹⁹، ونظراً لقيمتها الصوتية والإيقاعية، التزم بها الشعراء في نظم قصائدهم التي تحافظ على وحدة القافية.

والقافية باعتبار الروي* نوعان: مقيّدة ومطلقة، « والمراد بالقافية المقيدة ما كان رويّها ساكناً وبالقافية المطلقة: ما كان رويّها متحرّكاً»²⁰، أمّا أكثرها وروداً في الشعر العربي، فهي المطلقة، لأنّها تنتهي في مجملها بحركة طويلة، وكما هو معلوم الحركات أقوى الأصوات إسماعاً.

أثارت القافية منذ القدم جدلاً واسعاً بين الشعراء من حيث ملاءمتها لغرض من الأغراض، وعدم ملاءمتها، واقتصرت هذه المسألة على المبدعين منهم، والمجيدون وذلك تبعاً لحالاتهم الانفعالية والشعورية ومدى تمكّنهم من القاموس اللّغوي العربي ولذا نجد "أبا العلاء المعري" (ت 449 هـ) يقسّم القوافي إلى ثلاثة أقسام:

1- الدّلل: ما كثر على الألسن، وهي عليه في القديم والحديث.

2- النّفّر: ما هو أقلّ استعمالاً من غيره، كالجيم والزاي، ونحو ذلك.

3- الحوش: وهي التي تهجر، فلا تستعمل²¹.

وعلى الرغم من منطقية هذا التقسيم الخاص بالقافية، إلا أن من الشعراء من وقف عاجزاً أمام حاجزها، لا لتشابكها وتعقدها وصعوبة القبض عليها فحسب وإنما لجمادها ورتابتها، وملازماتها للخطاب الشعري من مطلعته حتى نهايته، إذ فضلاً عن الثروة اللغوية التي يتمتع بها الشاعر العربي وبراعته الإيقاعية، بيد أنه ظلّ أسير نظامها، الملزم بالتقليد والمحاكاة، والابتعاد عن التجديد وإدخال عنصر المفاجأة الذي بفعله تكتسي القصيدة تلوينات إيقاعية ذات أثر بالغ في نفسية المتلقي.

وبناءً على سلف أصبح من الضروري البحث عن بديل جذري يتماشى مع مستلزمات العصر المعيش لاسيما بعد احتكاك الشعراء بالمرورث الشعري العالمي والأوروبي خاصة، الذي تحرّر من القيود الكلاسيكية للشعر، ونظم القصيدة الحرة ونوع في قوفها، ولهذا وضع الأوروبيون أسماء لأنواع من القافية نذكر منها:

1- القافية المزدوجة: Riempaarne وهي التي تتحد في كلّ بيتين متتاليين (aa, bb, cc, dd).

2- القافية المتعامدة: Kreuzrein وهي التي تتحد فيها قافية البيت الأول مع الثالث، والثاني

مع الرابع (abab).

3- القافية المتعانقة: Verschrantenreim وهي التي تأتي في الرباعية وتكون قافية الشطر الأول مثل

الرابع، والثاني مثل الثالث (abba).

4- القافية المثلثة: Schweif reim وتأتي في السداسية، وتكون قافية الشطر الثالث مثل السادس وعلى

حين تتفق القافية في الأول والثاني والرابع والخامس (aabccb).²²

وهذا اللون من القوافي، فإن لم يكن وارداً بنفس الصورة في الشعر العربي المعاصر فإنه وارد بشكل آخر يشاكله إلى حد ما.

تعدّ القافية من أكثر العناصر الشعرية الإيقاعية تعرضاً للانتقادات من قبل الشعراء والنقاد، لا منذ قيام حركة الشعر المعاصر فقط؛ بل منذ أزل بعيد، إذ كانت الدّعوات الأولى تسعى جاهدة للتخلص من سطوتها بنظامها التقليدي الرتيب غير أنّ الشاعر المعاصر حاول إلزام نفسه بلون من القافية المتحررة تلك التي لا تتصل بسابقتها أو بلاحقتها، إلا أنّ اتصال انسجام وتآلف، ومن دون أن تتشاركاً حتمياً بحرف الروي.

وهكذا، فإنّ القافية كما قالت "نازك الملائكة": «ركن مهمّ في موسيقية الشعر الحرّ لأنها تحدث رنيناً وتثير في النفس أنغاماً وأصداءً، وهي فوق كلّ هذا فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر أحوج ما يكون إلى الفواصل، خاصّة بعد أن أغرقوه بالثرثرة الباردة»²³.

فتعبّر القافية في الشعر المعاصر عن «نهاية موسيقية للسطر الشعري وهي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية»²⁴، وبهذا لم تعد القافية مجرد لفظة يبحث عنها في قائمة الألفاظ التي تنتهي نفس النهاية، مثلما كان يفعل الشعراء قديماً، «وإنما هي كلمة ما بين كلمات اللغة، يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تضع للسطر الشعري نهاية ترتاح النفس للوقوف عليها»²⁵.

فقد تشاكل القافية في هذه الحال ظاهرة الوقف، التي هي إشارة إلى انتهاء السطر الشعري، وامتلائه وزناً ودلالة، ولذا « لا ينبغي أن يؤتى بها لتتم البيت، بل يكون معنى البيت مبنيًا عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها»²⁶، وبالتالي فهي تساهم في إنتاج المعنى الأمر الذي يعطيها إمكانية أن تحلّ محلّ الوقف في البيت الخطي، خاصة إذا حصلت الفائدة، وتمّ المعنى.

أما "جون كوهن" (Jean cohen)، فيرفض أن تكون القافية مجرد وسيلة تكميلية حيث يقول «إنّ القافية ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر إنّها عنصر مستقل، صورة تضاف إلى صور أخرى ووظيفتها الحقيقية لا تظهر، إلّا إذا وضعت في علاقة مع المعنى»²⁷، وقد يومئ هذا بأنّها ليست أداة موسيقية تجميلية تضاف إلى البيت، كي تحدّد نهايته، لأنّ مهمتها لا تتحقّق، إلّا من خلال علاقتها مع المعنى.

كما أنّه ينفي أن تكون القافية مجرد تكرار صوتي، فيقول: «القافية ليست مجرد ترديد صوتي ولكنها ترديد لصوت نهائي»²⁸، وبهذا فإنّها دلالة على انتهاء السطر الشعري واكتماله وزناً ومعنى ممّا يستدعي أن «تستلزم القافية بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها»²⁹، وهكذا، فإنّ العلاقة التي تجمع بين المعنى والقافية في بنية البيت الشعري، هي علاقة تكامل.

عرفت مظاهر استعمال القافية في الشعر الجزائري المعاصر اختلافاً وتنوعاً بارزين، إذ تفاوت الشعراء في توظيفها بحسب تفاوت قدرتهم الفنيّة والإبداعية، بوصفها عنصراً إيقاعياً يبعث الحركة، والفاعلية في الخطاب الشعري، فجاءت إمّا متناوبة أو متوالية، أو متواطئة، أو مرسلة، إلّا أنّها لا تخرج في أغلبها عن الإطار العام لمفهوم "الخليل" لها، لأنّ الشعر المعاصر لم يلغ القافية والوزن، وإنّما بني على أساسهما ولكن بطريقة متحرّرة، فإذا كان الوزن يضبط بالتفعيلة الشعرية، فإنّ القافية تأتي بشكل مفاجئ، وغير متوقّع وذلك وفقاً للحالة الانفعالية التي يحياها الشاعر ومن دون أيّ تقيّد بالانتظام، والتتابع، والاتّحاد، أمّا أشكالها والنماذج التي تجسّدتها في المدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة، فهي كالآتي:

أ-القافية الموحّدة المتناوبة الروي: وهي التي تقوم على وحدة القافية من حيث النوع*

أمّا رويها فيختلف من مقطع إلى آخر في القصيدة أو من أبيات خطيّة إلى أخرى، ومن نماذجها ما يلي:

يقول الشاعر "عياش يحياي" في قصيدته "ثورة الأمد البعيد":

وَأَثُورُ جَبَّارٍ يُفَجِّرُ لَحْظَةَ الرَّمَقِ الْأَخِيرِ (متفاع...إيقاع وزن الكامل)

وَيُعِيدُ لِلْحُلُمِ الْمُحْشَرَجِ نَبْرَةَ الْحَبِّ الْكَبِيرِ

وَيَلْفُهُ شَوْكُ الدُّرُوبِ فَلَا يَنْوِي وَلَا يَخُورُ

وَيَعِيشُ لِلْهَبِّ الْمُقَدَّسِ حَامِلاً عِطْرَ الْبُذُورِ

رَغَمَ الدَّسَائِسِ تَنْتَشِي غَدْرًا ... وَأَنْصَابَ الْفُجُورِ

* * *

رَغَمَ الْأَرَاخِيفِ الْجَرِيئَةِ سَوْفَ تَهَارُ السُّدُودُ

وَيُعَرِّدُ الرَّمْزُ الْكَئِيبَ وَيَنْجَلِي لَيْلُ الْوَعُودِ
 وَيَجِفُّ طُوفَانُ الدُّجَى الْمُحَمَّرِ ... يَخْضِلُ النَّشِيدُ
 يَغْلُو ... يُطَوِّحُ فِي الْمَدَى الْمُتَمَدِّ مَلْحَمَةً تَمِيدُ
 يُفْضِي لِأُمْتِنَا بِأَسْرَارِ الصَّحَّارِيِّ وَالْحُدُودِ³⁰
 ويقول الشاعر "عمر أزرّاج" في قصيدته "الجميلة تقتل الوحش":
 الآن يَبْتَدِئُ الرَّحِيلُ (متفاععلن ... إيقاع وزن الكامل)
 مِنْ حُزْنِنَا عَادَ الْقَتِيلُ
 فِي صَمْتِنَا وَلَدَ النَّخِيلُ
 مِنْ جُرْحِنَا بَدَأَ السَّبِيلُ
 يَا صَيْحَةَ الشُّهَدَاءِ كُونِي قَامَةً الْوَطَنِ النَّحِيلُ
 يَا خُضْرَةَ الْجُرْحِ الْعَمِيقِ تَشْكَلِي مُرْجاً عَلَى بَصَرِ الْجَيْنِ
 مِنْ أَيْنَ يَأْتِي الْحُزْنُ؟ وَدَعْنِي الْجَلِيدُ
 وَمَضَى، وَمَرَقَتْ النَّعَاسَةُ يَا شَهِيدُ
 مِنْ أَيْنَ يَأْتِي الْحُزْنُ؟ يَا سَاعِي الْبَرِيدِ
 بَرَقَيْتِي مِيلَادَ عِيدِ³¹

يتّضح من المقاطع الشعرية - الأنفة الذكر - أنّ الشاعر الجزائري المعاصر يضع قصائده تحت قيد القافية التقليدية الرتيبة، ولم يتجاوز حدّها إلّا بعد فترة من الزمن وذلك لاعتقاده أنّ وحدة النغم الناتجة عنها تسهم في ربط أجزاء النسيج الداخلي للقصيدة ممّا يكسبها غنائية تطمئن لها نفس المتلقي، ويضطرب لها سمعه، كما أنّها تتناسب مع الحالة الشعورية الغاضبة والحزينة التي يحسّها، بسبب ما يعانيه أبناء الوطن من جوع وقهر وحرمان وتغريب، وبناء عن هذا جاءت قوافيها موحّدة، ومترادفة مثل: (خير بير، خور زور جور، دود، عود، شيد، ميد، حيل، تيل، خيل، بيل، هيد... إلخ) باعتبار أنّ المقطع المنبور المغرق في الطول (00/)، يمنح الصوت إطالة تزيد من تناغمه وقوّة إسماعه، إذ من أبرز العوامل التي «تؤثر في طول الصوت اللّغوي، النّبر ونغمة الكلام»³².

أما الروي، فتعدّد من مقطع إلى آخر في النموذج الأوّل، ومن أسطر شعرية إلى أخرى في النموذج الثاني بغية تحقيق التّلوين الإيقاعي، لأنّ وحدة الروي تؤدّي حتماً إلى وحدة الإيقاع، ولذا سعى الشاعر جاهداً إلى التّخلّص من وحدة الصّوت وتردّده، وتكرار نغماته بتنويع الروي، فكانت معظم أصواته من حروف الذّلاقة³³ باستثناء صوت الدال الشّديد المجهور، والمتمثلة في (الراء، اللام، النون)، والمراد بها «القدرة على انطلاق في الكلام بالعربية دون تعثّر أو تلعثم، فذلاقة اللسان جودة نطقه، وانطلاقه في أثناء الكلام»³⁴. وهكذا، فقد تميّزت قوافي النموذجين السّابقين بالفصاحة، على الرّغم من احتفاظها بالنظام الكلاسيكي الموحد، لاسيما من خلال رويها السّاكن المتنوّع، الذي يعدّ «منها قويا فهو يقوم في موسيقى الكلام بوظيفة

تشبه قرع الطبول في الأوركسترا، إنه أساسي في ضبط الإيقاع»³⁵، وإذا كان إيقاع القافية من صميم الإيقاع العام للقصيدة، فإنه يساعدها على تأدية وظائفها البلاغية والإبداعية.

ب- القافية المتوالية المتناوبة: ويقصد بها توالي القافية في سطرين شعريين أو أكثر في القصيدة على نظام معين، ومن ثمّ ينوب عنها نظام آخر مخالف تماماً للأول وبهذا فهي تماثل القافية المزدوجة أو المتعامدة المعروفة في الشعر الأوروبي، وقد يتجلى هذا اللون في الموقف الشعري الآتي:

يقول الشاعر "عياش يحياوي":

نَشَأْتُ فِي مَرَاثِي السَّهْرِ (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)
أَجُوبُ ذَاهِلًا حُدُودَ الْحُزْنِ وَالضَّجَرِ
الْيُثْمُ زَادُ

وَهَجَرْتِي إِلَى امْتِدَادِ

سَأَلْتُ عَنْ أَبِي ...

فَقِيلَ مَاتَ فِي مَعَاكِلِ الْجِهَادِ

صَبْرًا سَتَسْكُنُ الْقُصُورَ وَالرِّيَاشَ

وَتَرْذِي بِخُمْرَةِ الْهَوَى الْمَوَايِلُ الْعِطَاشَ

صَبْرًا سَتَنْسَى فِي اَزْدَحَامِ الْعُمْرِ يَتَمَكُّ

سَوْفَ تَذْبَحُ السُّيُوفُ الْخُضْرَ هَمَكُ

* * *

وَنَامَتِ النُّجُومُ فِي الْأَفُقِ

وَهَبَّ قَوْمِي وَالْوُعُودُ لَمْ تَفِقْ

وَأَبْحَرُوا يَسْتَقْبِلُونَ الْعِيدَا وَالْعِيدَا

وَأَبْنُ الشَّهِيدِ بِالطَّوَى لَا زَالَ مَصْفُودَا

وَأَبَدَ الْإِيمَانَ فِي حَرْفِي

وَنَادَى فِي الْوَرَى سَيْفِي³⁶

يظهر من العينة الشعرية- السابقة- أنّ الشاعر الجزائري المعاصر أخذ يتحرّر نسبياً من سطوة القافية الموحدة في كامل القصيدة، إذ لم يعد بحاجة إلى تكرارها من مطلعها إلى نهايتها، وإنّما نوع فيها وعدد الروي باتّباعه نظام التوالي والتناوب القائم على التوقع والمفاجأة، بغية كسر الرتابة الموسيقية، والقضاء عليها لأنّ توالي القافية واستمرارها بنفس الإيقاع، يشعر المتلقي بالملل والسأم، ولهذا جاءت القافية موحدة من حيث الروي، والنوع في كل بيتين خطيين، مثل: (سهر، ضجر/ زاد، داد / ياش، طاش / يتمك همك / عيدا، فودا حرفي، سيفي)، فكانت إما متواترة أو مترادفة أو متداركة.

وقد تعكس التلوينات النغمية الصوتية الناجمة عن تلك التغيرات القافية، واقع الحياة الجزائرية المعاصرة المبني على الصّراعات في مختلف مناحيه، الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية، ممّا أضفى على الأسطر الشعرية حيوية إيقاعية وأكسبها قيمة فنية جمالية درامية، تجسّد إحساس الشاعر المتناقض بين حبّ الوطن وخيبة الأمل، والتألم من الوضع المزري الذي آل إليه، والدعوة إلى النهوض به من جديد.

ج-القافية المتواطئة: ويراد بها تكرير كلمة القافية في الأبيات الخطيّة المتقاربة ومن دون أيّ فاصل بينها ويعدّ هذا اللون من القوافي في الشعر العمودي التقليدي عيباً من عيوب القافية، سمّوه الإيطاء وهو «أن يتكرّر لفظ القافية ومعناها»³⁷، أمّا في الشعر المعاصر فهو ليس بعيب بل يشكل أسلوباً من أساليب التّفنية، مثلما في العيّنة الشعرية الآتية:

يقول "محمد بلقاسم خمّار":

فَلَوْ تَرَكُونِي طَلِيقاً لَكُنْتُ شَدَوْتُ (فعلون ... إيقاع وزن المتقارب).

وَلَوْ طَلَبُوا الشَّدَوَ مَنِي لَكُنْتُ شَدَوْتُ

وَلَوْ أَجَبَرُونِي عَلَى الصَّمْتِ .. كُنْتُ شَدَوْتُ

وَلَكِنَّهُمْ قَيَّدُونِي³⁸.

ويقول "الأخضر فلوس":

وَطَنٌ لِلْغُرْبَةِ الْعَذْرَاءِ وَالشَّوْقِ: عُيُونِي.. (فاعلاتن إيقاع وزن الرمل)

كَجِدَارِ الْمَعْبِدِ الْمَسْكُونِ بِالذِّكْرِ: عُيُونِي

كَاخْتِرَاقِ الْعُشْبِ فِي الصَّيْفِ: عُيُونِي

كَنَخِيلِ قُرْبِ شَطِّ الْبَحْرِ يَشْكُو غُرْبَةَ الدَّارِ: عُيُونِي

شَدْنِي يَا نَخْلَ إِنِّي مِثْلُ طَيْرِ الْبَحْرِ مُشْتَاقٌ..³⁹

نلاحظ أنّ الشاعر في النموذجين السابقين يكرّر لفظة القافية (شدوت عيوني) في ثلاثة أبيات خطيّة أو أكثر، ولم يغيّر نمطها، لأنّه يرى في هذه الكلمة المشبعة بالدلالة، والمفعمة بالجرس الصوتي، الناتج عن التكرار تعويضاً عن إيقاع القافية المتنوّع، وتكريساً للحالة الانفعالية، فهي أنسب للتعبير عن المواقف الشعرية الثائرة والطامحة التي تتلبّسه، إذ تساعد على توليد الصوّر، وتنامي الأحداث.

بيد أنّ الإيقاع الرتيب، والبسيط الموحد هو الذي ميّز الأبيات الخطيّة، ومن دون أدنى تلوين موسيقي بغض النظر عن نقاط التّواصل وعلامات التّنصيب الخاصّة بالنموذج الثاني، الموحيتان باستمرارية الحديث ولكّهما تحدثان فجوة إيقاعية تؤدّي دوراً لا يؤديه عنها الصّوت، فتمنح القارئ لونا من الهدوء، والسكينة لمواصلة القراءة بنغمة متجدّدة إيقاعيا وإيحائيا.

د-القافية المرسلة: وهي القافية غير المقيّدة بحرف الروي، وغالبا ما يمزج الشاعر في الشعر المعاصرين أسطر شعرية مقفاة، وأخرى مرسلّة قاصداً « كسر ما في تقفية التتابع من تماثل صوتي ونسقية»⁴⁰، ومن نماذجها قول الشاعر "أحمد حمدي":

تَعْبُرُ الْفَجْرَ خَيْلُ الْخَوَارِجِ
مِثْلَ الْبَيَارِقِ
نَحْوَ امْتِدَادِ الْفُرَاتِ الْخَصِيبِ
أَصْفَرُ كَانَ وَجْهُ الْمُسَافِرِ
نَارَ فِي الْبَصِيرَةِ الْفُقَرَاءِ
أَشْعَلُوا النَّارَ فِي وَاجِهَاتِ الْحَوَانِثِ
أَحْرَقَتِ النَّارُ وَهْرَانَ، وَالْقُدْسَ⁴¹.

يتراءى من النموذج - السالف الذكر - أنّ الشاعر الجزائري المعاصر حاول التخلّي عن جرس الروي، الذي كان يميّز نهاية كلّ سطر شعري، إمّا بشكل متوال أو متناوب، واستبداله بمقطع صوتي طويل أو ممدّد (0/)، ممّا يحقق تجانسا صوتيا مع المقطع الآتي في آخر السطر الموالي، على الرغم من اختلاف مخارج أصواتهما وقد لاءم تقييد القافية المواقف الشعرية المشبعة بالألام، والأحزان المأساوية التي يعانها الوطن الجزائري.

غير أنّ الشاعر لم يستطع التصديّ لحرف الروي مدّة أطول والمواصلة بنظام النغمات الصاعدة المشحونة بالرتين الموسيقي، إذ راح يستغني عن ذلك النسيج المتماسك إيقاعيا، ودلاليا شيئا فشيئا في باقي أجزاء القصيدة، ويرجع إلى النظام القائم على توالي وتناوب القافية والروي، وبالتالي يميل إلى النغمات الهابطة ذات الإيقاع السطحي.

والملاحظ من خلال المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، أنّه يستعصي العثور على قصيدة شعرية مجردة من حرف الروي، ولكن هذا لا ينفي أنّ محاولة الشاعر في إيجاد معادل للروي، كانت بادرة لها مساهمتها الإيجابية في الشعر الجزائري المعاصر الذي لا يزال في طور النضج والاكتمال.

وهكذا، فإنّ وظيفة القافية لا تتوقّف عند مجرد تكرار صوت الروي وإحداث جرس موسيقي في نهاية كلّ بيت خطّي، ترتاح له الأذن، ويطرب له الذوق، وإنّما تشكّل عنصراً جوهرياً في بناء الخطاب الشعري إذ بفعل ارتساماتها المنسجمة، والمتنوعة تسهم في توجيهه إيقاعياً ودلالياً وبلاغياً.

هوامش البحث:

- 1 - ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت - لبنان، 2004م مادة: قفا، المجلّد 12، ص166.
- 2 - ابن قتيبة الدّينوري (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء تحقيق: د/ مفيد قميحة و أ/ محمد أمين الضّناوي ط2، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، 2005، ص29.

- 3 - ابن رشيقي القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق : د/النبوي عبد الواحد شعلان، ط1، مكتبة الخانجي القاهرة، 2000 م، ج1 ص243.
- 4 - ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار دط، المكتبة العلمية، دت، ج1 ص84.
- 5 - ابن رشيقي القيرواني، المصدر المذكور، ج1، ص243.
- 6 - المصدر نفسه، ص244.
- 7 - المصدر نفسه، ص245.
- 8 - الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان 2003، ص10.
- 9 - ينظر: محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ط2 مكتبة دارالمعرفة، 2006، ص18.
- 10 - ابن رشيقي القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص244.
- 11 - ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، تعليق: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، 1987م، ص570. (بتصرف).
- 12 - ينظر: د/ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط7، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، 1997م ص246.
- 13 - د/ صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3 مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993، ص31.
- 14 - فيكتور إيرليخ، الشكلائية الروسية، ترجمة: الولي محمد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2000م، ص89.
- 15 - محمد الماكري، الشكل والخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، 1991، ص134.
- 16 - جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: د/ سامي الدروبي، ط2، دار اليقظة العربية دمشق، 1965م، ص178.
- 17 - أدونيس، كلام البدايات، ط1، دار الأدب، بيروت- لبنان، ص73.
- 18 - حروف القافية هي: الروي، الوصل، الردف، التأسيس، الخروج الدخيل، أما حركاتها فهي: المجرى النفاذ، الحذو الإشباع، الرس، التوجيه. ينظر: صاحب بن عباد (أبو القاسم إسماعيل)، الإقناع في العروض وتخريج القوافي تحقيق: الشيخ محمد حسين آل ياسين، ط1 المكتبة العلمية، بغداد 1960، ص80-81.
- 19 - حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، د ط، دار الكتب الشرقية، دت ص271.
- * - الروي: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وإليه تنسب.
- 20 - السكاكي، مفتاح العلوم، ص572.
- 21 - أبو العلاء المعري، اللوزوميات، تحقيق: جماعة من الأخصائيين، ط2 دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1986 ج1 ص32.
- 22 - د/ محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص21-22.
- 23 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، د ط، منشورات دار الآداب بيروت، 1962م ص163.
- 24 - د/ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، ط3 دار العودة ودار الثقافة، بيروت 1981م، ص67.
- 25 - المرجع نفسه، ص67.
- 26 - د/ محمد غني هلال، النقد الأدبي الحديث، د ط، دار العودة، بيروت، 1982م، ص469.

- 27 - جون كوهن، النظرية الشعرية، (بناء لغة الشعر)، ترجمة: أحمد درويش، د ط، دار غريب للنشر والتوزيع والطباعة القاهرة، د ت ص102.
- 28 - المرجع نفسه، ص101.
- 29 - رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون ط1، دار توبقال للنشر، المغرب 1988 م، ص 46.
- * - تكون إما مترادفة، أو متواترة، أو متداركة، أو متراكبة، أو متكاسوة
- 30 - عياش يحيياوي، عاشق الأرض والسنبلة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، دت، ص45، 46.
- 31 - عمر أزرّاج، الجميلة تقتل الوحش، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ت، ص114-115.
- 32 - د/ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، د ط، مكتبة الأنجلو المصرية 1999، ص128.
- 33- حروف اللّاقة ستة، هي:(اللام، الراء، النون، الفاء، الباء الميم) ينظر: ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، ص27.
- 34 - د/ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص91.
- 35 - د/ شكري محمد عياد، موسيقى الشعر، ط2، دار المعرفة، القاهرة 1978 م، ص130.
- 36 - عياش يحيياوي، تأمل في وجه الثّورة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1983، ص8-9.
- 37 - ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص270.
- 38 - محمّد بلقاسم خّمّار، الحرف والضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979 م ص172.
- 39 - الأخضر فلوس، حقول البنفسج، دط، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2009 م ص76-77.
- 40 - د/ عمر خليفة بن إدريس، في العروض والقافية، ط1، جامعة قاريونس، بنغازي-ليبيا، 2003 ص247.
- 41 - أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1980 م ص104-105.