

القافية في الشعر الشعبي - سيدي لخضر بن خلوف أنموذجاً

أ. حنطابلي زوليخة

جامعة المدينة - كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية.

تحتل القافية بوصفها العنصر الثاني من عناصر الإيقاع الشعري مكانة هامة في البنية الإيقاعية للفن الشعري، حيث أفاض النقاد والدارسون - قديماً وحديثاً - في التنظير لها والإعلاء من شأنها، ولأهميتها في النسيج الشعري سمّت العرب القصيدة قافية. (1)

فهي ليست مجرد زينة أو حلية يمكن للشعر الاستغناء عنها، بل هي: « العلم الثاني الذي يضبط الموسيقى الظاهرة في الشعر » (2) فضلاً عن قيمتها الأخرى التي تتجاوز الإيقاع إلى الدلالة والجمالية.

والقافية في اللغة من قفا يقفون. و « القفا مؤخر العنق (...) وقفنا أثره اتبعه، وقفى على أثره بفلان أي أتبعه إياه. ومنه أيضاً الكلام المقفى، ومنه قوافي الشعر لأن بعضها يتبع إثر بعض. واقتفى أثره وتفقاه أي تبعه ». (3) فمعنى الاتباع واضح في دلالة هذه المادة.

أما في الاصطلاح فيُراد بها هذه « الأصوات التي تتكرر في آخر كلّ بيت أو كلّ مجموعة من أبيات القصيدة » (4) وتعرّف كذلك بأنها « آخر البيت المشتمل على ما يجب على الشاعر مراعاته وإعادته في كلّ بيت ». (5)

(1) عيسى علي العاكوب: موسيقى الشعر العربي، دار الفكر المعاصر، ط1، لبنان، 1997، ص 180.

(2) السيد أمين علي: في علمي العروض والقافية، دار المعارف، ط5، القاهرة، 2005، ص 177.

(3) محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، تعليق: مصطفى ديب البغا، دار الهدى، ط4، الجزائر، 1990، ص 347.

(4) السيد أمين علي: المرجع السابق، ص 177.

(5) محمد عبد المجيد الطويل: القافية - دراسة في الدلالة، دار غريب، ط1، القاهرة، 2006، ص 17.

فهي اسم لمجموعة من الأحرف والحركات يلتزمها الشاعر في نهايات أبيات قصائده، وسميت قافية لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها. وهي وفق تحديد (الخليل) من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن. فهي مجموع الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من المتحركات والمتحرك الذي قبل الساكن الأول، فتكون حينئذ كلمة أو بعض كلمة أو كلمتان.

مما يعني أن للقافية حروفا وحركات تجب مراعاتها وتكرارها، أما حروفها فهي: الروي والوصل والخروج والرفد والتأسيس والدخيل. وحركاتها هي: المجرى والنفاذ والرّس والإشباع والحنو والتوجيه. وسنحاول دراسة القافية في ديوان (سيدي لخضر بن خلوف) عبر عدة نقاط، نبدأها بحرف الروي.

1 - حرف الروي : إن حرف الروي هو الصامت أو المتحرك الذي تبنى عليه القصيدة؛ ويتكرر في كل أبياتها وإليه تنسب، فيقال مثلا قصيدة لامية إذا كان رويها لاما...وقد جاءت قوافي (بن خلوف) على خمس وعشرين حرفا من أحرف اللغة العربية كما يلي:

- لم تأت قافية واحدة على الصوامت (ء، غ، ذ).

- يلاحظ أن الصوامت (ن، ل، ر، م، ب) قد احتلت المراتب الست الأولى من حروف الروي في الديوان كله.

- احتل حرف (النون) - وهو أنفي مجهور (*) - المرتبة الأولى بين أحرف روي الديوان كله إذ بلغت نسبته 21.84 %. حيث جاء عليه 346 بيت إلا أنه لم يستقل بأية قصيدة كاملة.

(*) اعتمدنا في وصف الأصوات على :
- رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1997، ص 42 ← ص 56.
- بسام بركة: علم الأصوات العام - أصوات اللغة العربية، مركز الإنماء القومي، لبنان، ص 114 ← ص 128.
- قاسم البريسم : علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة، دار الكنوز الأدبية، ط1، بيروت، 2005، ص 208 ← ص 214.
- صبري المتولي: دراسات في علم الأصوات، مكتبة زهراء الشرق، ط1، القاهرة، 2006، ص 55 ← ص 78.

واحتلّ حرف (اللام) - وهو جانبي لثوي مجهور - المرتبة الثانية في الديوان بنسبة 13.44 % ويتعداد 261 بيت .

ومثلّ حرف (الدال) - وهو انفجاري مجهور - المرتبة الثالثة بنسبة 12.93 % حيث جاء عليه 251 بيت.

ومثلّ حرف (الراء) - وهو تكراري مجهور - المرتبة الرابعة في الديوان بنسبة 10.76 % وجاء عليه من الأبيات 209 .

ومثلّ حرف (الميم) - وهو أنفي مجهور - المرتبة الخامسة بنسبة 10.61 % وله من الأبيات 206.

وجاء حرف (الباء) في المرتبة السادسة - وهو انفجاري مجهور - إذ بلغت نسبته 7.16 % وجاء عليه من الأبيات 139 .

ومثلّ حرف (الهاء) - وهو احتكاكي مهموس - المرتبة السابعة بنسبة 6.01 % وله من الأبيات 117 بيت .

ومثلّ حرف (الفاء) - وهو كسابقه احتكاكي مهموس - المرتبة الثامنة في الديوان بنسبة 2.93 % وجاء عليه من الأبيات 57 .

ومثلّ حرف (التاء) - وهو انفجاري مهموس - المرتبة التاسعة في الديوان بنسبة 2.56 % وله من الأبيات 50 بيتاً.

واحتلّ حرف (الكاف) - وهو أيضاً انفجاري مهموس - المرتبة العاشرة، إذ بلغت نسبته 2.16 % وأبياته 41 بيتاً.

ومثلّ حرف (القاف) - وهو انفجاري مهموس - المرتبة الثانية عشرة في الديوان، بنسبة 1.95 % وجاء عليه من الأبيات 38 بيتاً.

وجاء حرف (الياء) - وهو نصف صامت مجهور - في المرتبة الثالثة عشرة، أين بلغت نسبته 1.43 % وأبياته 28 بيتاً.

ومثلّ حرف (الشين) - وهو احتكاكي مهموس - المرتبة الرابعة عشرة بنسبة 1.28 %، وجاء عليه من الأبيات 25 بيتاً.

وجاء حرف (الجيم) - وهو صامت مركب مجهور - في المرتبة الخامسة عشرة بنسبة 1.13 %، وأما أبياته فبلغ عددها 22 بيتاً.

و جاء حرف (السين) - وهو احتكاكي مهموس - في المرتبة السادسة عشرة بنسبة 0.87% و ب 17 بيثا.
 ومثل حرف (الهاء) - وهو احتكاكي مهموس - المرتبة السابعة عشرة، أين بلغت نسبته 0.82% وعدد أبياته 16 بيثا.
 ومثل حرف (الضاد) - وهو انفجاري مجهور - المرتبة الثامنة عشرة بنسبة 0.77%
 وبخمس عشرة بيثا.
 واحتلت الأحرف (الثاء والزاي والواو) نفس المرتبة، أي التاسعة عشرة بنسبة 0.61% وبأثني عشر بيثا، مع العلم أن (الثاء) و (الهاء) مهموسان و(الواو) نصف صامت مجهور.
 ومثل حرف (الصاد) - وهو احتكاكي مهموس - المرتبة العشرين بنسبة 0.41% وله من الأبيات ثمانية.
 ومثل حرف (الخاء) - وهو أيضاً احتكاكي مهموس - المرتبة الواحدة والعشرين مع حرف (الطاء) الانفجاري المهموس، بنسبة 0.30% و بستة أبيات لكل واحد منهما.
 وجاء حرف (الظاء) - وهو احتكاكي مجهور - في المرتبة الأخيرة الثانية والعشرون، بنسبة 0.25% وبخمس أبيات.

و الملحظ الأول الذي نسجله هنا أن أرواء (سيدي لخضر بن خلوف) تنتمي من حيث نسبة الورود إلى مجموعتين، ضمت المجموعة الأولى كلا من حرف النون واللام والذال والراء والميم والباء وهي الأكثر وروداً في الديوان؛ حيث تراوحت نسبتها من 21.84% إلى 7.16%. و ضمت المجموعة الثانية بقية الحروف المستعملة كروي وهي التي اتسمت بنسبة ورودها بالقلّة، فقد تراوحت بين 6.01% و 0.25%.
 وما يمكن ملاحظته أيضاً أن ما يفصل بين المجموعتين الصوتيتين هو صفتي الجهر والهمس، فالمجموعة الأولى جاءت كلّ صوامتها مجهورة أمّا الثانية ففيها خمسة عشرة حرفاً مهموساً من بين تسعة عشرة.
 أي أن (سيدي لخضر بن خلوف) يميل إلى الحروف المجهورة أكثر من المهموسة فيما يتعلق باختيار حرف الروي، وهذا يقودنا إلى حقيقة أن الأصوات المجهورة أكثر وضوحاً من الأصوات المهموسة، إذ أن الوضوح السمعي للصوت يتأثر بالجهر والهمس؛ فالجهر من العوامل التي تزيد من

درجة وضوح الصوت سمعيًا في حين أن الهمس ينقص منها (1) ولعل هذا ما يفسر ميل الشاعر إلى الصوت المجهور أكثر من المهموس؛ خاصة إذا كان يعتمد في إيصال شعره إلى الآخرين على الإلقاء مشافهة، فمن أهم خصائص الشعر الشعبي إنشاده والتغني به من المذاحين أو البراحين في الأسواق والأعراس وفي مختلف التجمعات والمناسبات (2) ولهذا رأينا (سيدي لخضر بن خلوف) يعتمد إلى الحروف المجهورة التي تتمتع بأقصى درجة من الوضوح السمعي، ليتمكن من إيصال قصائده إلى أكبر عدد ممكن من المحيطين به.

والذي يمكن ملاحظته كذلك أن المجموعة الأولى - باستثناء حرف الدال - قد شكلتها الحروف المسماة بالحروف الذلقية؛ وهي اللام والراء والنون والباء والميم لأنها تخرج من ذلق اللسان أو ذلق الشفة حيث أن المقصود بالذلق الطرف، وسميت بأحرف الذلاقة لأنها تخرج من الذلق بسهولة ويسر وخفة (3)

بمعنى أن غالبية قوافي (بن خلوف) تميل إلى سهولة النطق ولا تُجهد القارئ عند إنشادها أو قراءتها، لأنها من الأحرف الذلقية التي تتصف بالخفة والسلاسة في نطقها (4)

أما في المجموعة الثانية فلم نجد (سيدي لخضر بن خلوف) - وهو الشاعر الشعبي - عن تقاليد الشاعر العربي الفصيح في اختيار الحرف الذي يقول عليه قصيدته، فمن أقل الحروف ورودًا في ديوان (بن خلوف) نجدها تنتمي إلى (الثاء، الغين، الواو، الخاء، الزاي، الصاد، الطاء، الباء، الذال، الشين، الظاء) التي تتميز بتردد ضعيف في الكلام العادي (5)

- (1) سمير شريف استثنائية : الأصوات اللغوية - رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية ، دار وائل، ط1، الأردن، 2003، ص 173 .
- (2) أنظر عبد الكريم قذيفة : من فحول الشعر الشعبي الجزائري - أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة، منشورات أرتمستيك، ط2، الجزائر، 2007، ص 17 .
- (3) صبري المتولي : دراسات في علم الأصوات ، ص 66 .
- (4) محمد حسن حسن جيل : المختصر في أصوات اللغة العربية - دراسة نظرية وتطبيقية، البربري للطباعة الحديثة، ط3، مصر، 2005، ص 67 .
- (5) ممدوح عبد الرحمن : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط3، مصر، ص 58 .

ولهذا فإن (سيدي لخضر بن خلوف) قد هجر بعضها كالغين والذال التي لم يقل عليها شيئا، ولم يحفل ببعضها الآخر فما جاء عليها لم تتعد نسبته 1 %.

ولعل هذا يثبت ما ذهب إليه (العربي دحو) من الاعتقاد بعدم وجود فواصل بين الشعر أكان مدرسيًا أم شعبيًا كما كان سائدًا إلى وقت قريب.⁽¹⁾ فطريقة (بن خلوف) في اختيار هذا الروي والابتعاد عن ذلك تشابه - كما رأينا - إلى حد كبير ما كان يفعله الشاعر العربي الفصيح في قصائده ومنذ عصر الجاهلية .

حركة حرف الروي :

يُطلق على حركة الروي المجري، وهي « حركة الروي المطلق (...) » وسمي العروضيون هذه الحركة مجرى لأن الصوت يبدأ بالجريان في حروف الوصل منها.⁽²⁾ وحركة المجري إما الضمة أو الفتحة أو الكسرة أما إذا كان الروي ساكنًا فلا مجرى له. وقد كانت حركات حرف الروي بديوان (بن خلوف) كما يلي:

- مثل الروي الساكن - الخالي من المجري - المرتبة الأولى حيث كانت نسبته في الديوان 45.07 % وجاء عليه ثمانمائة وخمسة وسبعين بيتًا.
- احتلت حركة الفتحة المرتبة الأولى في مجاري الديوان كله فكانت نسبتها 30.01 % وعدد أبياتها خمسمائة وأربعًا وثمانين بيتًا .
- مثلت الكسرة المرتبة الثانية في مجاري الديوان بنسبة 19.78 % وبثلاثمائة وأربعًا وثمانين بيتًا.
- تقدّمت الفتحة على مجاري روي (بن خلوف) وتلتها الكسرة ثم الضمة، فالفتحة تمثل حالة من الاسترواح؛ ولهذا رأينا الشاعر يكثر منها خاصة أن أغلب حروف رويه - كما أسلفنا - تميل إلى اليُسْر والخفة والسهولة في النطق، وإلى الوضوح والإبانة في السمع.

(1) أنظر العربي دحو: مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر، موقع للنشر، الجزائر، 2007، ص 29 .

(2) عيسى علي العاكوب : موسيقى الشعر العربي، ص 45 .

2 - نظام القافية :

إذ أن انتماء قصائد (سيدي لخضر بن خلوف) إلى الشعر الشعبي جعل لقوافيه نظاماً خاصاً تسير عليه، كالذي سارت عليه معظم قصائد الشعبي منذ بدأ الزجل والموشح بالأندلس؛ والذي كان ثورة عاتية على الشكل الموروث للقصيدة العربية، تمثلت خاصة في بنية الموشحة وفي أوزانها وقوافيها⁽¹⁾.

هذا النظام الذي أمكننا حصره - بالنسبة لشعر (بن خلوف) - في شقين، أولهما القافية المثناة أو المزدوجة وثانيهما القافية المتعددة.

أ - القافية المزدوجة :

وفيها « بيني الشاعر قصيدته على قافيتين يلتزم أولاهما في آخر الأقطار الأولى والأخرى في آخر الأبيات »⁽²⁾.

مما يدلّ على التزام الشاعر بقافيتين : واحدة للأعجاز وأخرى للصدور؛ وهو ما اعتمده (سيدي لخضر بن خلوف) في كل قصائده كقوله⁽³⁾:

صَلُّوا وَسَلِّمُوا عَلَى طَيْبِ الْأَنْكَارِ صَاحِبِ الشَّقَاعَةِ الْمَذْيِي
صَلُّوا وَسَلِّمُوا سَرًّا وَجَهَارًا صَلَاةَ الْمُسْتَقِيمِ نَحْمَدُ وَنُثْنِي
بِصَلَاةِ الْمُصْطَفَى أَحْمَدَ مَا حِيَ الْأَوْزَارَ تَبْلُغُ مِائَةَ أَلْفِ بَالْفِ وَالْمِئْتِي
قَدَرُ نَفُوسِ الْعَالَمِ وَمَا قِيلَ جَهَارًا وَمَا صَوَّرَ الرَّحِيمُ الرَّحْمَانِي

(1) أنظر فوزي عيسى : في الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2004، ص 135 .

(2) حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط 1، 2001، ص 149 .

(3) ديوان سيدي لخضر بن خلوف — شاعر الدين والوطن، جمع وتحقيق: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، لبن خلدون للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 131 .

أو قوله (1):

تُبْنَدُ الْكَلِمَةُ مَفْتَاحَ النِّظَامِ فَازَ مَنْ عَظُمَهَا وَأَكْرَمَ نَزْوِلَهَا
لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ سُلْطَانَةُ الْكَلَامِ مِثْنِي يَا رَبِّي مُسَلِّمٌ نَقُولَهَا
وَالصَّلَاةُ عَلَى سَيِّدِ الْخَلْقِ وَالسَّلَامِ لَيْلَةُ الْجُمُعَةِ مَعَ صَبَاحِ يَوْمِهَا

وهي تقفية دلت على مهارة الشاعر وإبداعه، فعوض الالتزام بقافية واحدة والسير عليها زاد عليها قافية ثانية كشفت سعة ما لدى الشاعر من مكونات لغوية وحسن تصرف بها، لجعل منها قصائد تنبت فيها القوافي وتجملت، فالقافية كانت - وفق عباس الجراري - فرصة الشاعر الشعبي في إظهار براعته (2)

ب - القافية المتعددة :

وفيها يتغير حرف الروي ويتعدّد وفق نظم مختلفة منها المشطر والمربّع والمخمس... بحسب عدد الأبيات، فقد يلجأ الشاعر إلى تنويع القوافي في القصيدة الواحدة ولكن مع الالتزام بنمط معين، حيث يكون لكل قصيدة نظام ما يتبعه الشاعر ويلتزم به (3)

وفي الديوان - محل الدراسة - رأينا الشاعر يعتمد الطريقة التالية : فهو يبدأ القصيدة بمقطع يتراوح عدد أبياته من البيتين إلى الخمسة يدعى الدخول ويتشكل من أبيات تمهيدية لموضوع القصيدة (4) ويلتزم فيه قافية معينة. وفي المقطع الثاني الذي يبلغ عدد أبياته خمسة أو ستة يبدأ قافية جديدة في الأبيات الثلاثة الأولى من هذا المقطع، ليعود إلى قافية المقطع الأول أو الدخول فيما تبقى من أبيات، وهكذا حتى تنتهي كل مقاطع القصيدة. وكمثال على ذلك نأخذ قوله من قصيدة (لله الحمد زاد فيا) : (5)

لِلَّهِ الْحَمْدُ زَادَ فِيَا يَمْلَأُ حَمْلِي ثَقِيلَ صَافِي زَيَانِي
لَوْ كُنْتُ مِنَ الْحَدِيدِ حَلِيَّةَ نَدْخُلُ لِلسُّوقِ نَنْشُرِي بِالْمِيزَانِي
شَفِيعَ الْخَلْقِ بُورْقِيَّةَ الْبَارِحَ فِي الْمَنَامِ رَأَيْتُ الْعَذَنَانِي

(1) الديوان، ص 160.

(2) انظر عباس الجراري : الزجل في المغرب، ص 147.

(3) شعبان صلاح : موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب، القاهرة، 2007، ص 324.

(4) عباس الجراري: الزجل في المغرب، جامعة القاهرة، (د.ط.)، (د.س.)، ص 147.

(5) الديوان، ص 93.

البنارخ في المنام رأيته	وأصحابه خاضرين جملاً
مُدَّة لي ما أرقمته	أهلاً بالمصطفى وسهلاً
تقدّم لشواري بذائه	وحسن وجهي بزين عسلاً
في المسند نصح كل رؤيته	داني متي وقال مولى الفرقاني
ما يتمثل خبيث لئلا	من شاهدني في أمي فقد راني

ففي الدخول الذي بلغ عدد أبياته ثلاثة اعتمد الشاعر لقافيته حرف (النون) كروي، وفي المقطع الثاني بدأ قافية جديدة للأبيات الثلاثة الأولى هي حرف (اللام)، ليعود إلى حرف (النون) في البيتين المتبقين من ذات المقطع. وهكذا يستمر في بقية المقاطع التي يبدأها بثلاثة أبيات على قافية جديدة ويعود في البيتين التاليين لقافية (النون)، ويبقى على هذا المنوال إلى أن تنتهي القصيدة.

وإن من أهم ما نتيجته القافية المتعددة للشاعر فرصة الإطالة في قصائده؛ فكثيراً ما حالت القافية الموحدة بينه وبين الاسترسال في معانيه (1) لهذا رأينا « العرب يتخلصون من عبء القافية الموحدة (...) فنشأ الموشح والزجل وفنون الشعر الشعبي، ودرجت الأغاني التي تستعمل أكثر من قافية واحدة »، (2) كما حاول كثير من الشعراء التخلص منها مكتفين بنغم الإيقاع الناشئ عن تساوي عدد المقاطع في كل بيت؛ (3) إضافة إلى الاعتماد على التنويع في الموسيقى الذي يأتي من تنوع القافية، وما قد يبيته في القصيدة من تجديد وخفة إيقاعية. ولا شك أن « تغيير الصوت المتكرر في أواخر الأبيات يجدد نشاط الشاعر ويعينه على الاستمرار »، (4)

3 - صور القافية :

تتشكل القافية - كما أسلفنا - من أحرف محصورة بين ساكنين، فمرة تأتي أربعة أحرف هي : الخروج والردف والتأسيس والدخيل ومرة ثلاثة، كما قد تأتي حرفين أو حرفاً واحداً وقد لا تأتي أبداً فيلتقي ساكننا القافية دون أن يفصل بينهما فاصل.

- (1) حسين نصار : القافية في العروض والأدب ، ص 153 .
- (2) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1965، ص 162 .
- (3) محمد عوني عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية، مكتبة دار المعرفة، ط2، القاهرة، 2006، ص 178 .
- (4) السيد أمين علي : في علمي العروض والقافية ، ص 242 .

فيكون بذلك للقافية خمسُ صور تبعاً لاجتماع المتحرّكات والسواكن هي :
المتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف .

أ - المتكاوس: وهي « القافية التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحرّكات »
(1) وهي قافية لم يقل عليها (سيدي لخضر بن خلوف) شيئاً إذ لم نجد لها أيّ شاهد في الديوان.

ب - المتراكب: وهي « القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحرّكات »
(2) وهي الأخرى لم نجد لها أيّ شاهد في ديوان (بن خلوف).

ج - المتدارك: وهي « القافية التي يفصل بين ساكنيها متحرّكان
اثنان » (3) رصدنا لها في الديوان خمسة نماذج فقط إذ لم تتعدّ نسبة استعمالها
0.25 % من مجموع القوافي التي قالها الشاعر، منها قوله: (4)
إِخْتَارَكَ الْوَاحِدُ الْأَخَذُ سُبْحَانَهُ الْجَلِيلُ الْقَرْدُ الصَّمَدُ

لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدُ
فالقافية في البيت الأول (صَصَمَدَ) وفي البيت الثاني (دَ أَخَذَ)، وقد فصل بين
ساكنيها متحرّكان اثنان كانا في القافية الأولى (ص، م) وفي الثانية (أ، ح).

د - المتواتر: وهي « القافية التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرّك واحد » (5)
كقول (سيدي لخضر بن خلوف): (6)

أَحْسَنُ مَا يُقَالُ عِنْدِي	يَسْمُ اللَّهَ وَيُكُ تَبْدَا
حُبُّكَ فِي سُلْطَانٍ جَسَدِي	مَا عَزَّكَ يَا عَيْنُ وَأَخْذَا
قَدَرُ النُّحْلَةِ الَّتِي تُسَدِّي	تُبْنِي شَهْدَةً فَوْقَ شَهْدَا

إذ فصل بين ساكني القوافي في هذا المقطع متحرّك واحد هو حرف الدال
المفتوح في (بُذَا، حُذَا، هَذَا).

(1) حسين نصار: القافية في العروض والأدب، ص 29.

(2) المرجع نفسه، ص 29.

(3) نفسه، ص 29.

(4) الديوان، ص 74.

(5) حسين نصار: المرجع السابق، ص 28.

(6) الديوان، ص 41.

وسميت هذه القافية بالمتواتر لتواتر الحركة والسكون فيها أي لتتابعهما⁽¹⁾، وقد سجلنا لهذه القافية بديوان (بن خلوفاً) أعلى نسبة من حيث الاستعمال فقد بلغت 66.5 %

وقال عليها 1291 بيتاً وأربع قصائد كاملة هي :
(الرشيد مصباحي) و (الله الحمد زاد فياً) و (بك طابت الأثمار) و (دقة الحب).

وإذا علمنا أن معظم القوافي المتواترة مردوفة بالالف كما في (رمّاقِي، ثَرِيّاقِي، الباقِي) أو بالواو كما في (جُودٌ، بُرُودٌ) أو بالياء كما في (حَلِيْبُو، حَنِيْبُو، انجِيْبُو) ... تكتشف لنا السرّ في ميل الشاعر إلى هذا النوع من القافية أكثر من الأنواع الأخرى؛ ذلك أن القوافي المردوفة ذات الروي المطلق - المتحرك - تلتزم في بنائها صوتين لّتين : الأول هو الرفع والثاني هو حرف العلة الناتج عن إشباع حركة الإطلاق في الروي، وهذا ما يمنحها من الإيقاع أكثر ما لغيرها، فحروف المدّ التي تشكلها هي أكثر الأصوات حظاً من الوضوح السمعي⁽²⁾ وهذا ما يسهم بشكل كبير في إثراء إيقاع القافية وإبراز وقعها الموسيقي والصوتي.

د - المترادف: وهي « كلّ قافية اجتمع في آخرها الساكنان »⁽³⁾ أي أنها التي لا يفصل بين ساكنيها فاصل كقول (بن خلوفاً):⁽⁴⁾

صَلَّى اللهُ عَلَى الصَّادِقِ الصَّدِيقِ الْأَمِينِ

قَدَرُ مَا يَثَلَا فِي مَحَاضِرِ الْقَارِيَيْنِ

قَدَرُ اللَّيْلِ وَمَا يَلِيهِ يَا سَامِعِيْنَ

قَدَرُ النَّخْلَةِ وَالذَّالِيَةِ بِتَمَارِهَا الْبَنِيْنَ

إذ جاءت سواكن القوافي - في هذا المقطع - متتابعة من غير أن يفصل بينها أي متحرك (مين، بين، عين، نين) . ويبيّن أن اسم هذه القافية جاء من ترادف الساكنين فيها، وقد بلغت نسبتها بديوان (بن خلوفاً)

(1) عيسى علي العاكوب : موسيقى الشعر العربي ، ص 225 .

(2) أنظر سمير شريف استيتية : الأصوات اللغوية — رؤية عضوية وفيزيائية ونطقية،

ص 175 .

(3) حسين نصار: القافية في العروض والأدب ، ص 28 .

(4) الديوان، ص 51 .

32.61% إذ قال عليها ستمائة وثلاثا وثلاثين بيتا وقصيدتين كاملتين هما: (محمد خير الأنام) و (يا كوثر اللين). لتأتي بذلك في المرتبة الثانية - من حيث الاستعمال - بعد قافية المتواتر، ولعل ما يفسر هذا أننا مع شعر شعبي ذي لغة عامية لا تقبل إلا المقاطع الطويلة أو المتزايدة الطول أي الممدودة؛ حيث يتناقص عدد المقاطع القصيرة في النصوص التي تُقرأ بدون حركات الإعراب.⁽¹⁾

4 - عيوب القافية :

للقوافي عيوبٌ نصّ عليها أصحاب العروض ونقاد الشعر، وهي خروج الشاعر عن قواعد القافية ولكن غالباً دون الحياد عن النظام العام؛⁽²⁾ فيكون ذلك بتغيير حرف بأخر يقاربه في المخرج أو باستعمال حركة بدل أخرى

فالقافية تعني التزام الشاعر بتشكيلة معينة من الأحرف والحركات، إلا أنه يحدث أن « يعجز الشاعر عن إيجاد الصيغة أو التشكيل الذي ألزم به نفسه؛ فيغيّر في حرف أو حركة »،⁽³⁾ وهذا ما اتفق العروضيون على تسميته بعيوب القافية، وهي: الإبطاء والتضمين والإقواء والإصراف والإكفاء والإجازة والسناد.

أ - الإبطاء: هو « إعادة كلمة الروي لفظاً ومعنى من غير أن يفصل بين اللفظين المكررين سبعة أبيات ».⁽⁴⁾ أي أنه تكرار كلمة الروي بلفظها ومعناها قبل مرور سبعة أبيات ، وقد رصدنا له في ديوان (بن خلوف) واحداً وعشرين موضعاً منها قوله:⁽⁵⁾

مَا تُبْقَى لَهُ غَيْرُ جُمُعَةٍ ثُمَّ يُطِيبُ وَيَبْشُرُ بِمَنَاجِلِ الْخَصَادِ
أَمِينٌ تُغَوِّجُ الرِّقَابَ وَتُضْحَى السُّبُورُ سَهْمُ الْخَصَادِ

ففي هذا المثال تكررت كلمة (الخصاد) بلفظها ومعناها لمرتين متتاليتين و دون أن يفصل بينهما فاصل. ومنه قوله أيضاً:⁽⁶⁾

(1) أنظر مصطلحي حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الأفاق، الجزائر، (دس)، ص 24 - 25.

(2) مصطلحي حركات: نظرية الوزن - الشعر العربي وعروضه، دار الأفاق، الجزائر، 2005، ص 238.

(3) عيسى علي العاكوب: موسيقى الشعر العربي، ص 229.

(4) السيد أمين علي: في علمي العروض والقافية، ص 228.

(5) الديوان، ص 116.

(6) المصدر نفسه، ص 121.

فِي الرَّاسِ لَهَا قُرُونٌ كَمَثَلِ الْأَوْتَادِ وَغَيُونُ لَهَا شَاعِلَةٌ كَالنَّيِّرَانِ
لَمَّا رَأَتْ النَّبِيَّ خَرَجَتْ بِالْمَرْءِ وَبَقِيَ سَيْدُ الرُّسُلِ بِذُمُوعِهِ طُوفَانُ
تُفَكِّرُ عِنْدَ ذَلِكَ لَيْلَةَ الْهَجْرَةِ وَحَيَاتُ كِبَارٍ فِي ثُخُومِ النَّيِّرَانِ

حيث كرّر الشاعر لفظة (النيران) التي كانت قافية لأبياته قبل مرور سبعة أبيات، ولعل عيب الإبطاء هذا راجع - في نظرنا - إلى أمية الشاعر وعدم قدرته على الكتابة وتقييده لكل روي يقوله، حتى أنه قد ينسى كلمة الروي التي قالها فيعمد إلى تكرارها دون وعي منه، وهذا - ربما - ما يفسّر شيوع هذه الظاهرة بشعر (سيدي لخضر بن خلوف).

ب - التضمين: وهو « تعلق قافية البيت بما بعده بحيث لا يستقل كل واحد من البيتين بالمعنى، بل يبقى الأول مفتقراً إلى الآخر لإتمام معناه »⁽¹⁾
أي أنه تعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه بشكل لا يكتمل معه المعنى إلا بوجودهما معاً. وله من المواضع في ديوان (بن خلوف) اثنان فقط هما قوله:⁽²⁾

صَلَّى اللَّهُ عَلَى النَّبِيِّ جَدَّ الشَّرَفَا الْهَادِي جَدَّ لَكُمْ تَاقِي وَلَوْ كَانَ
عَبْدُ أَكْوَرٍ مِنَ الْخَبَشِ ثَاقِبُ الشَّقَا قَالَ اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ الْكُلُّ اخْوَانُ

وقوله:⁽³⁾

قَالَ الْغَلَامُ يَا مُحَمَّدُ إِذَا رَأَيْتَ هَذَا الْوَادِ وَتَطَرَّتْ الْحَيَّةُ فِيهِ
تَسْجُدُ وَتُصَفِّقُ لَكَ أَنَا ظَنَنْتُ تَدْخُلُ لِلَّذِينَ الَّذِي تَأْمُرُنِي بِهِ

ففي كلا المثالين نلاحظ تعلق نهاية البيت الأول ببداية البيت الثاني إذ لا يمكن فهم المعنى كاملاً وعلى صورته الصحيحة إلا بقراءة البيتين معاً. ولهذا عدّ التضمين عيباً؛ فمن « أسس الجمال الشعري (...) أن يستقل البيت في أداء معناه »⁽⁴⁾.

ج - الإكفاء: وهو « اختلاف الروي بحروف متقاربة المخارج »⁽⁵⁾ كالسين والصاد في قول (بن خلوف):⁽⁶⁾

(1) عيسى علي العاكوب: موسيقى الشعر العربي، ص 232.

(2) الديوان، ص 62.

(3) المصدر نفسه، ص 120.

(4) عيسى علي العاكوب: المرجع السابق، ص 232.

(5) السيد أمين علي: في علمي العروض والقافية، ص 234.

(6) الديوان، ص 44-45.

حَرَّرَ لِي مَا ضَنَنْتَ آدَمَ قَدَّرَ شَعْرُ ذَاتِي وَرَاسِي
الْبَادِيَّةُ وَالْأَغْرَابُ وَغَجَمَ كَلَّتْهَا نَاقِي وَغَاصِي

و (الطاء) و (الضاد) في قوله: (1)

مَنْ لَا يُثُوبُ وَلَا يَنْدَمُ مَقْرُوضٌ يُسْكُنُ تَلْظَا
مَنْ لَا يَقُولُ أَنَا مُسْلِمٌ قَزْدِيرٌ مَا هُوشِي فُضَا

وقد تكرر هذا العيب - الإكفاء - أحد عشرة مرة عبر كامل الديوان، مكتفياً بالمرآحة بين الأحرف (س، ص) و (ظ، ض) و (ت، ث) و (د، ذ). وما دمننا مع شاعر شعبي - وهو الإنسان الأمي - جاز لنا أن لا نعد هذه الظاهرة عيباً لأنه قد لا يفرق تماماً بين مخارج الأصوات خاصة تلك المتشابهة منها كالسين والصاد.

د - الإجازة: ويكاد يكون عكس الإكفاء، فهو « اختلاف الروي بحروف متباعدة المخارج » (2) كالباء والميم في قوله: (3)

مَنْ صَابَ لِي عَمْهُوجٌ أَحْمَرُ يَسْنُو مِنْ الْبِيرِيزْمِيَا
مَعْلُومٌ يَخْلِي وَيَعْمَرُ لِلْهَاشِمِيِّ يَسْرَعُ بِيَا
مَقْطُوعٌ مِنْ عَرْجُونِ الثَّمَرِ مَخْصُودٌ عِنْدَ الْوَسِيمَةِ

و الباء والدال في قوله: (4)

لِلْقَبْرِ لَا عَتَا يَدُونِي لَوْ عَشَنْتَ مَا لَبِثْتُ نُوحَ أَخْرَتِي لِلثَّرَابِ
الْأَخْوَانُ هَلْ يَفْتَكِرُونِي يَا مَلِكَ الْمُلُوكِ أَرْحَمُ هَذَا الْعَبْدِ

وقد رصدنا للإجازة في ديوان (بن خلوف) ستة مواضع.

هـ - السناد: وهو « اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات »، (5) فهو كل عيب في القافية يحدث قبل الروي خاصة وفيه ينحرف الشاعر عن التزامه ببعض الحروف والحركات التي تأتي قبل الروي، ليكون بذلك للسناد خمسة أنواع: إثنان بلحقان الحروف وهما سناد

(1) المصدر السابق، ص 81.

(2) السيد أمين علي: في علمي العروض والقافية، ص 235.

(3) الديوان، ص 79.

(4) نفسه، ص 143 - 144.

(5) سيد بحراري: العروض وإيقاع الشعر العربي - محاولة لإنتاج معرفة علمية، دار النصر، القاهرة، ص 89.

التأسيس والردف، وثلاثة تلحق الحركات وهي سناد الحذو والإشباع والتوجيه. (1)

* سناد الردف: وهو إرداف قافية وإهمال أخرى، فأحياناً قد يستعمل الشاعر الردف في بيت ويتركه في آخر كما في قول (سيدي لخضر بن خلوف) :

كما في قوله: (2)

مَا قَدَّمْتُ إِلَّا دُنُوبِي هَبْ يَا مُؤَلَّيْ ثُوبَا
بَاحَ السَّرِّ وَبَانَ شَيْبِي مَنْ قَدَّامُ وَصَارَ عَذْبَا

فقافية البيت الأول (توبا) وقافية البيت الثاني (عذبا) والباء روي لهما، إلا أن قافية البيت الأول مردوفة بالواو التي قبل الباء أما قافية البيت الثاني فغير مردوفة.

ولسناد الردف في شعر (بن خلوف) نماذج كثيرة، حيث رصدناها في أربع وثلاثين موضعاً. وقد أجازته بعض علماء العروض وعدوه من العيوب الخفيفة. (3)

* سناد التأسيس: وهو تأسيس قافية وإهمال أخرى، مثاله قول الشاعر: (4)

أَعْطَانِي اللَّهُ مِنَ الْمَخَازِنِ وَعَظَاهُ لَيْسَ نَضْبِيْعُ
نُوزِنُ شِعْرِي بِحَرْفٍ وَأَزِنُ بِسْمِ اللَّهِ وَيَسْمُ الْمُشْفَعُ
فِي دَهْبِي كُلِّ يَوْمٍ بَايِنُ فِي الْوَسْطِ أَمْعَلُمُهُ بَطَابِنُ

إذ نلاحظ أن قافية البيت الثالث مؤسسة بالألف التي يفصل بينها وبين الروي حرف (الباء) الدخيل، وأن قافيتي البيتين الأول والثاني من غير تأسيس. وقد لمحنا سناد التأسيس في ديوان (بن خلوف) سبع مرات.

• سناد الحذو : وهو اختلاف الحذو بفتح مع كسر أو ضم، أي أنه اختلاف يقع في حركة ما قبل الردف كما في قوله: (5)

(1) حسين نصار : القافية في العروض والأدب ، ص 100.

(2) الديوان ، ص 43 .

(3) حسين نصار : القافية في العروض والأدب ، ص 101 .

(4) الديوان ، ص 136.

(5) المصدر نفسه، ص 136 .

الطَّلَبَةُ يَكْتُبُوا وَيَمْحُوا الْأَخْضَرُ يَكْتُبُ بِلَا أَقْلُومَةٍ
رَبِّي ذَا الْقَوْلِ زَادَ شَرْحُهُ مَحْبُوبِي صَاحِبُ الْعِمَامَةِ

فقد اختلفت حركة الحذو الذي قبل الردف - (اللام) في البيت الأول و (الميم) في البيت الثاني - بين الضم والفتح. وقد تكرر هذا العيب بديوان (بن خلوف) خمس مرات.
* سناد الإشباع : وهو اختلاف حركة الدخيل ، و لم نجد له بالديوان أي شاهد.

* سناد التوجيه : وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد كقول الشاعر: (1)

سَيِّدُ الْمُهَاجِرِينَ وَسَيِّدُ الْأَنْصَارِ وَالسَّيِّدُ الَّذِي مَا رَيْتُ مِثْلَهُ سَيِّدُ
فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ سَبَّحَتْ الْأَطْيَارُ وَالْخُورُ لِيهِ غَنَاتٌ فِي جَنَّاتِ الْخُلْدِ

فحرف (الدا) هنا هو الروي الذي جاء مقيداً أي ساكناً، وقد اختلفت حركة الحرف الذي قبله فجاءت فتحة في البيت الأول (سَيِّدُ) وسكوناً في البيت الثاني (خُلْدُ) .

و قد رصدنا لسناد التوجيه خمسة مواضع عبر كامل الديوان.

وإذا كان السناد في الشعر الفصيح من العيوب البينة فإنه في الشعر الشعبي أقل حدة وظهوراً، نظراً لتغير قوافيه بحسب النطق والرواية والمشافهة واختلاف اللهجة من منطقة إلى أخرى... حيث لم يكن إدراجنا لها - عيوب القافية - لإظهارها كعيب فحسب، ولكن لتقصي كل ما يتعلق بالقافية من دقائق وتفصيل قد لا تظهر في القصيدة الشعبية بذات الوضوح الذي تكون عليه في القصيدة الفصيحة أو الرسمية، لذا وجب تتبعها بشيء من التفصيل من أجل رؤية مدى استجابتها للقوانين التي سنّها علماء العروض لقافية الشعر الفصيح. ممّا مكّننا من ملاحظة أغلبها في قصائد (سيدي لخضر بن خلوف) ، وإن اختلفت حدة وشكلاً.

(1) الديوان، ص 87.

المراجع المعتمدة:

- ديوان سيدي لخضر بن خلوف - شاعر الدين و الوطن، جمع و تحقيق : محمد بن الحاج الغوثي بخوشة ، ابن خلدون للنشر و التوزيع ، الجزائر.
- بسلام بركة : علم الأصوات العام - أصوات اللغة العربية ، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د.س).
- حسين نصار : القافية في العروض و الأدب ، مكتبة الثقافة الدينية ، ط1 ، 2001
- رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، مكتبة الخانجي ، ط3، القاهرة ، 1997 .
- سمير شريف استيتية : الأصوات اللغوية - رؤية عضوية و نطقية و فيزيائية ، دار وائل، ط1 ، الأردن ، 2003 .
- السيد أمين علي : في علمي العروض و القافية ، دار المعارف ، ط5 ، القاهرة، 1999 .
- سيد بحر اوي : العروض و إيقاع الشعر العربي - محاولة لإنتاج معرفة علمية ، دار النصر، القاهرة ، 2004 .
- شعبان صلاح : موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، دار غريب، القاهرة، 2002.
- صبري المتولي : دراسات في علم الأصوات ، مكتبة زهراء الشرق ، ط1 ، القاهرة، 2006 .
- عباس الجراري : الزجل في المغرب ، جامعة القاهرة، (د.ط.)، (د.س) .
- عبد الكريم قذيفة : من فحول الشعر الشعبي الجزائري - أنطولوجيا الشعر الملحن بمنطقة الحضنة ، منشورات أرثيستيك ، ط2 ، الجزائر ، 2007 .
- العربي دحو : مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر ، موفم للنشر ، الجزائر، 2007 .
- عيسى علي العاكوب : موسيقى الشعر العربي ، دار الفكر المعاصر ، ط1، 1997، لبنان.
- فوزي عيسى : في الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، 2004 .
- قاسم البريسم : علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة ، دار الكتوز الأدبية ، ط1 ، بيروت ، 2005 .
- محمد حسن حسن جيل : المختصر في أصوات اللغة العربية - نظرية دراسية و تطبيقية، البربري للطباعة الحديثة ، ط3 ، مصر ، 2005 .
- محمد عبد المجيد الطويل: القافية - دراسة في الدلالة، دار غريب، ط1، القاهرة، 2006 .
- محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة دار المعرفة، ط2، القاهرة، 2006 .
- مصطفى حركات : الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الآفاق، (د.س).
- ممنوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2006.
- محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، تعليق :مصطفى ديب البغا، دار الهدى، ط4، الجزائر، 1990.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1965.