

## مظاهر تجديد القافية في الشعر العربي

Aspects of the renewal of rhyme in ancient Arabic poetry

ايت العسري عادل\*

تاريخ النشر: 2022/07/30	تاريخ القبول: 2022/07/25	تاريخ الإرسال: 2022/04/05
-------------------------	--------------------------	---------------------------

## الملخص:

حدد النقاد العرب القدامى مجموعة من الضوابط التي تميز القول الشعري عن غيره، وتعد القافية إحدى تلك الضوابط، ورغم اختلاف أولئك النقاد حول تحديد ماهية القافية، غير أنهم أجمعوا على ضرورة تقييد الشعراء بقافية موحدة في نهاية الأبيات، بحيث يكون المتلقي قادرا على التنبؤ بها. وقد حرصت الدراسة الحالية على تتبع بعض مظاهر انحراف الشعراء عن معيار القافية الموحدة، وإبراز الجانب الجمالي لهذا الملمح الإيقاعي، بالإضافة إلى تحديد موقف النقد العربي القديم منه.

الكلمات المفتاحية: القافية، القول الشعري، المتلقي، الإيقاع، النقد العربي القديم.

**Abstract:**

*Rhyme forms one of the fundamental pillars in ancient Arabic poetry, and despite differing definitions of rhyme, Arab critics have unanimously agreed on the need to adhere a unified rhyme at the end of verses. The current study endeavors to study some aspects of the deviation of the poets from the unified rhyme, to highlight the aesthetic aspect of this deviation, and to determinate the opinion of the ancient Arab criticism towards it.*

**Key words:** Rhyme, Arabic poetry, deviation, Arabic poetry, ancient Arab criticism.

\*\*\* \*\*

المؤلف المرسل: ايت العسري عادل	aitelasriadil@gmail.com
--------------------------------	-------------------------

aitelasriadil@gmail.com

\* كلية الآداب والعلوم الإنسانية-مراكش

### 1. القافية في النقد العربي القديم والحديث

#### 1.1 حوافر الشعر

اشتملت القصيدة العربية القديمة على مجموعة من الخصائص الفنية التي ميزتها عن غيرها من النصوص الفنية، فقد أدرك النقاد الأوائل أن الكلام لا يكون شعرا إلا إذا تحقق فيه سمات بعينها، ويمكن إجمال تلك السمات في ثلاثة مستويات كبرى، وهي: الإيقاع، اللفظ، المعنى، وقد حظيت هذه المستويات الثلاث بعناية النقاد الذين درسوا كل مستوى على حدة من جهة، وعلاقته بالمستويين الآخرين من جهة أخرى.

كشفت جهود نقاد الشعر القدامى أن الإيقاع الشعري له ركنان، هما: الوزن والقافية، غير أن ابن رشيق جمعهما، فجعلهما ركنا واحدا، يقول ابن رشيق: "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"<sup>(1)</sup>. وهذا دليل على الترابط القوي بين الركنين المذكورين واتحادهما، لكن معظم النقاد والعروضيين فصلوا بين الوزن والقافية، وجعلوا كل ركن مستقل بذاته، بيد أنهم اختلفوا في تحديد القافية، وربما أن معناها اللغوي غير الملتبس كان سببا في ذلك، فقد ورد في لسان العرب لابن منظور أن القافية مشتقة من "قفوته: ضربت قفاه، وقفيته؛ رميته بالزنا، ويقال: لا أفعله قفا الدهر أي أبدا، وهو قفا الأكمه أي بظهرها. وقفاه قفوه وقفوا واقفتاه وتقفاه؛ تبعه... والقافية من الشعر الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت، وفي الصحاح لأن بعضها يتبع بعض"<sup>(2)</sup>.

يشير تعريف القافية اللغوي إلى وجود نوع من التتابع في الأبيات الشعرية، أي أن المتلقي يدرك وجود نظام يتكرر داخل القصيدة، ويلمس إيقاعا يشد الأبيات بعضها إلى بعض، لكن التعريف اللغوي لم يشر إلى تخوم التتابع وحدوده التي يبدأ عندها وينتهي، ولذلك تعددت التعاريف الاصطلاحية للقافية، أشهرها على الإطلاق تعريف الخليل بن

## مظاهر تجديد القافية في الشعر العربي

أحمد الذي يرى أن: "القافية ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن" (3).

أدرك النقاد القدامى أن القافية عنصر جوهري في النظم، ولذلك حضر هذا العنصر في تحديد ماهية الشعر، فهذا الأخير إنما هو "قول موزون مقفى يدل على معنى" (4)، أما ابن خلدون فقد عرف الشعر بأنه: "الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية" (5)، ويقول ابن رشيق: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية" (6)، ويقول حازم القرطاجني في تحديده ماهية الشعر: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يجيب إلى النفس ما قصد تحييبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكرهه" (7).

هذه الأهمية التي حظيت بها القافية في الدراسات النقدية القديمة تؤول إلى الوظيفة التي كانت تؤديها داخل القصيدة، فهي لم تكن مجرد عنصر موسيقي، بل هي أيضا جزء لا يتجزأ من الدلالة، وهذا ما نلمسه عند قدامة بن جعفر الذي كشف عن وجود أربع عناصر في تحديد ماهية الشعر وهي: اللفظ والمعنى والوزن والتقافية، وهي ليست عناصر منفصلة عن بعضها، إذ تربطها بعض العلاقات، يقول الناقد موضحا علاقة القافية ببقية العناصر: "ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الاخر ائتلافا، إلا أنني نظرت فيما فوجدتها، من جهة ما، أنها تدل على معنى لذلك المعنى الذي تدل عليه ائتلافا مع معنى سائر البيت، فأما مع غيره فلا، لأن القافية إنما هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر، ولها دلالة على معنى... 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" (8). وبالتالي، فوجود القافية في آخر البيت لا يعني استقلالها أو انفصالها عما سبقها، ووظيفتها الموسيقية لا تنفي بأي حال وظيفتها الدلالية، بل إن تشاكلها وانسجامها مع معنى البيت شرط أساس، ولذلك حث العديد من النقاد على تخير القوافي المناسبة لمعاني القصيدة، ونهوا الشعراء إلى ضرورة مراعاة الجانب الدلالي في القافية، بل

تقديمه على الجانب الموسيقي، وهو الأمر الذي أشار إليه أبو هلال العسكري بقوله: "إذا أردت أن تعمل شعرا، فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأحضرها على قلبك، واطلب لها وزنا يأتي فيه إيرادها، وقافية تحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمها في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى"<sup>(9)</sup>. إن صناعة الشعر، حسب أبي هلال العسكري، تقتضي استدعاء المعاني في النفس، وعرضها على القلب حتى تظهر جلية للشاعر، فإذا تحقق ذلك، انتقل الناظم إلى مستوى الإيقاع كي يبحث عن الأوزان والقوافي التي تناسب المعاني الكامنة في نفسه، وقد أشار الناقد إلى أن الشاعر قد يوفق في العثور على الوزن دون القافية، ومن تم تكتسي هذه الأخيرة أهمية قصوى، ولذلك كانت العناية بها شرطا أساسا لتجويد القصيدة، وقد أوصى بعض العرب بنبيه قائلا: "أجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي علمها جريانه واطراده، وهي مواقفه. فإن صحته، استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته"<sup>(10)</sup>، وكان ابن جني يرى أن "العناية بالشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع"<sup>(11)</sup>، ومن أوجه العناية بالقافية، ما أشار إليه الجاحظ الذي دعا الشعراء إلى الابتعاد عن التكلف والصنعة في تخير القوافي، كما دعاهم إلى تجنب الحروف التي قد لا تأتي منسجمة مع دلالة البيت كي لا تظهر القافية في صورة لا يستحسنها المتلقي، فيكون ذلك سببا في نفوره من القصيدة برمتها.

### 2.1 خلاخيل القافية

اتسم النصف الثاني من القرن التاسع عشر بظهور بعد المحاولات التجديدية في الشعر العربي، واختلفت مبررات تلك المحاولات من شاعر إلى آخر، وتعد محاولة رزق الله حسون الحلبي الأرميني من الأمثلة البارزة على ضيق الأدباء المحدثين بالقافية الموحدة، يقول رزق الله حسون: "وقد سنع لي أن أنظم الفصل الثامن عشر من سفر أيوب على أسلوب الشعر القديم بلا قافية؛ لأن حدَّ الشعر عندي نظم موزون وليست القافية تشترط إلا لتحسينه، فقد كان الشعر شعرا قبل أن تعرف القافية، كما هو عند سائر الأمم، ولم يُسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس لأنه أول من أحكم قوافيها"<sup>(12)</sup>. يظهر أن رزق الله حسون قد تبني مفهوما للشعر مغايرا لذلك الذي كان سائدا بين النقاد

## مظاهر تجديد القافية في الشعر العربي

القدماء، وهو ما يظهر جليا في لفظة (عندي) الواردة في كلامه، والتي تكشف عن خروج الشاعر عن مذهب القدماء، ورفضه أفكارهم، ويلاحظ أن رزق الله حسون لم يسقط الوزن من تعريفه للشعر كما هو الحال بالنسبة للقافية، حجته في ذلك أن الشعر العربي، في بداياته الأولى، لم يعرف القافية شأنه في ذلك شأن أشعار الأمم الأخرى، وهو الرأي الذي أكده الناقد جواد علي بقوله: "وعندي أن الشعر الجاهلي المروي والمدون في المؤلفات الإسلامية ببحوره المعروفة إنما يمثل المرحلة الأخيرة من مراحل تطور هذا الشعر، أي مرحلة الكلام الموزون المقفى الدال على معنى، ولكننا لا نستطيع ... الزعم بأن الشعر الجاهلي الأقدم كان على نفس هذه البحور، أي أنه كان متمسكا بالوزن والقافية؛ إذ من الجائز أن يكون قد كان على شاكلة الشعر القديم الذي نظمته الشعراء الساميون، من عدم تقييد بالقافية وبوزن الأبيات، كما نجد ذلك في العبرانية وفي اللغات السامية الأخرى"<sup>(13)</sup>.

لم يعد الشعراء المحدثون ينظرون إلى القافية على أنها مكون جوهري في بناء الدلالة، فقد غدت عندهم مجرد عنصر تزييني يضيف على المعنى جمالا مضاعفا دون أن يكون الشاعر ملزما بالتقيد به، بل ذهب البعض أبعد من ذلك عندما رأى أن القافية عائق وعنصر طفيلي في الشعر، وهو ما عبر عنه رائد الشعر المرسل جميل صدقي الزهاوي الذي يقول "ما أغنى أرجل غواني الشعر عن خلاخيل القافية، وما أغنى السامع عن سماع وسوستها التي تشوش عليها موسيقى الوزن"<sup>(14)</sup>. يكشف هذا الموقف عن تحول جذري اتجاه الأسس الجمالية التي ارتكز عليها الخطاب الشعري القديم؛ إذ أبدى الشعراء المحدثون نفورا من الأوزان الخليلية ومن القافية الموحدة، ودعوا-بالمقابل- إلى التركيز على المعنى، وفسح المجال أمام تدفق العواطف دون تقييد بالضوابط الشكلية؛ لأنها تحد من ذلك التدفق، وكان رائد مدرسة الديوان من أشد المدافعين عن التحرر من القافية، وعن ذلك يقول العقاد: "ولا مكان للريب في أن القيود الصناعية ستجري عليها أحكام التغيير والتنقيح، فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر انفتحت مغالقات نفسه، وقرأ الشعر الغربي،

فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر<sup>(15)</sup>.

يظهر أن انفتاح الشاعر العربي الحديث على الإبداع الغربي، ورغبته في التجديد دفعاه إلى تغيير موقفه من القافية والوزن، فطالما شكل هذان العنصران اللذين عائقا أمام الشاعر الذي تتوق نفسه إلى الكتابة في أغراض جديدة يضيق عنها القالب الفني القديم، ومن تم كانت دعوة الشعراء العرب المحدثين إلى العناية بالمضمون أولا، أما القافية، فلا مانع من عدم التقيد بها؛ إذ إنها ليست إلا عدة أصوات تتكرر في نهاية الأبيات. وقد أدرك بعض الشعراء المحدثين، فيما بعد، أن التحرر التام من القافية يؤثر سلبا على الجانب الإيقاعي في القصيدة، وهذا ما جعل نازك الملائكة تؤكد بأن: "الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا. وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع"<sup>(16)</sup>

إن الدعوة إلى التحرر من القافية الموحدة ليس مطلبا جديدا، فقد ظهرت بعض المحاولات الشعرية للتجديد في هذا النطاق على يد شعراء قدماء مشهورين، عكست بعض قصائدهم نزوعا نحو التحرر النسبي من القافية في شكلها القديم، ورغبة في الخروج عن النمط الإيقاعي الجامد الذي كان يحد من حرية الشاعر، ويمنعه من التعبير عن أفكاره ومشاعره دون قيود.

### 2. الشعر القواديسي

يجمع معظم الدارسين على أن بنية القصيدة العربية العمودية قد تبلورت- في صيغتها النهائية- خلال العصر الجاهلي، ففي هذا العصر بلغت مرحلة النضج، فما كان من الشعراء الإسلاميين إلا اتباع النهج الذي وضع الأوائل أسسه، وكان النقاد القدامى لا يستحسنون القصيدة الشاعر إلا إذا خرجت وفق النمط الجاهلي، ويلاحظ أن أولئك النقاد لم يفتحوا إلا على صيغة أو شكل واحد من القصيدة القديمة، وهو النموذج السائد،

## مظاهر تجديد القافية في الشعر العربي

واستبعدوا بعض النماذج التي جاءت مختلفة عن المعيار الذي ارتضوه، وفي هذا النطاق، يمكن الإشارة إلى عدم تقييد بعض الشعراء بحركة واحدة للروي، وقد أطلق القدماء على هذه الظاهرة اسم الإقواء، ومن الأمثلة المشهورة في هذا الباب ما يتصل بالشاعر النابغة الذبياني الذي قال في إحدى قصائده<sup>(17)</sup>:

أَفِدَ التَّرْحُلُ غَيْرَ أَنْ رَكَابِنَا      لَمَّا تَزَلَّ بِرِحَالِنَا وَكَأَنَّ قَدِ  
زَعَمَ الْغُدَافُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدَاً      وَبِذَلِكَ خَبَرْنَا الْغُدَافُ الْأَسْوَدُ  
لَا مَرَحِبًا بَعْدٍ وَلَا أَهْلًا بِهِ      إِنْ كَانَ تَفْرِيقُ الْأَحِبَّةِ فِي غَدِ

يلاحظ أن الشاعر قد غير حركة الروي في البيت الثاني، فأتى بالضمة بدلا من الكسرة، ثم رجع إلى الكسرة بعد ذلك في بقية أبيات القصيدة، وقد ظل الشاعر يلقي قصيدته على هذه الصورة حتى قدم المدينة، فلما دخلها نهه بعض رجالها إلى أنه يقوي في شعره: "فجعلوا يخبرونه ولا يفهم ما يريدون. فقالوا له: تغنّ بشعرك. فتغنّى به ومدده، ففهم" (18).

كان النابغة ينظم قصيدته دون أن يعير انتباها إلى التغيير الذي أحدثه على مستوى قافية البيت الثاني، بل إن بعضا ممن سمع تلك القصيدة-من خارج المدينة- لم يستوقفه ذلك التغيير، وهذا ما يفسر عدم تعديل الشاعر للبيت حتى قدمه المدينة، وهو إذ استجاب لطلب المتلقين، فإن ذلك لا يعني استبعاده للبيت الثاني-في صورته الأولى- بشكل مطلق، فهو ليس عيبا أو خطأ يمكن أن يؤثر سلبا على المستوى الفني للبيت أو القصيدة، واستجابة الشاعر لطلب المتلقي مصدره إيمان الشاعر بأن القصيدة ازدادت حسنا بعد كسر روي البيت المضموم، ومما يدل على أن الإقواء كان مستساغا ما أشار إليه الأخفش بقوله: الإقواء رفع بيت وجرّ آخر نحو قول الشاعر:

لَا بَأْسَ بِالْقَوْمِ مِنْ طَوْلٍ وَمِنْ عِظْمٍ      جِسْمُ الْبِغَالِ وَأَخْلَامُ الْعَصَافِيرِ

ثم قال:

كأنهم قصبٌ، جوفٌ أسافلُه      مُثَقَّبٌ نَفَخَتْ فيه الأعاصيرُ

...قال: وقد سمعت هذا من العرب كثيرا لا أحصي، وقلت قصيدة ينشدونها إلا وفيها إقواء ثم لا يستنكرونه لأنه لا يكسر الشعر، وأيضا فإن كل بيت منها كأنه شعر على حياله" (19)

إن الأمر يتعلق، حسب الأخفش، بظاهرة مطردة وليست طارئة في الشعر القديم؛ إذ إن العرب القدماء لم يروا أن الإقواء عيب أو عدول عن قاعدة موسيقية صارمة، لأنهم كانوا يعدون البيت وحدة مستقلة، وهذا الاستقلال على مستوى المعنى أو على مستوى حركة الروي لا ينفي-بأي حال- ترابط البيت المفرد مع غيره من أبيات القصيدة الأخرى من حيث الغرض الرئيس أو من حيث الوزن، وقد تحدث ابن جني عن الإقواء، فرأى-على غرار الأخفش- أنه مقبول ومستساغ في الشعر القديم، لكنه حصر مجاله، فكان الإقواء عنده مقصورا على "اجتماع الرفع مع الجر، فأما مخالطة النصب لواحد منهما فقليل، وذلك لمفارقة الألف الياء والواو ومشابهة كل واحدة منهما جميعا أختها" (20).

إن هذا الحصر الذي أشار إليه ابن جني يعني أن الشاعر القديم كان يتمتع بحرية نسبية من حيث عدم التقيد بحركة واحدة علة مستوى الروي، ويظهر أن الأمر لم يكن طارئا أو مرتبطا بالشعراء المبتدئين فقد "قيل لأبي عمرو بن العلاء: هل أقوى أحد من فحول شعراء الجاهلية كما أقوى النابغة؟ قال: نعم بشر بن أبي خازم، قال:

ألم ترَ أنَّ طُولُ الدَّهْرِ يُسْلِي      وَيُنْسِي مِثْلَ مَا نُسِيَتْ جُدَامُ

وكانوا قومًا فَبَعَوْا عَلَيْنَا      فَسُقْنَاهُمْ إِلَى الْبَلَدِ الشَّامِي" (21)

كما حضر الإقواء عند الشاعر الجاهلي سحيم بن وثيل الرياحي، وذلك في قوله (22):

عَدَرْتُ الْبُرْلُ إِذْ هِيَ حَاطَرْتِنِ      فَمَا بَالِي وَبَالَ ابْنِي لُبُونِ

وَمَاذَا يَدْرِي الشُّعْرَاءُ مِنِّ

وَقَدْ جَاوَزْتُ حَدَّ الْأَرْبَعِينَ

إن تواتر الإقواء دليل قاطع بأن الشاعر القديم كان يتوق إلى التحرر نسبيا من قيد القافية الموحدة، وهو ما لم يستسغه بعض النقاد الذين رفضوا التجديد أو التنوع في مجال النظم، ومن بين هؤلاء أبو هلال العسكري الذي يقول: "وينبغي أن تجتنب ارتكاب الضرورات، وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقبحاتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية والبداية مزلة" (23).

يرى أبو هلال العسكري أن الإقواء في الشعر القديم قليل، وأنه الشعراء المبتدئين الذين تعوزهم الخبرة الفنية واللغوية هم أكثر من وقعوا في هذا الخطأ، وهو رأي لا يمكن التسليم به؛ إذ إن الإقواء ورد في قصائد فحول الشعراء كما هو الحال بالنسبة للنابغة أو الحارث بن حلزة، كما أن ما قرره أبو هلال العسكري يتنافى مع رأي الأخفش الذي أكد أن الإقواء كان منتشرًا ومستساغًا في الشعر الجاهلي، ويبدو أن المنظور الذي تلقى من خلاله أبو هلال العسكري الإقواء كان مغايرًا لذلك الذي كان شائعًا عند الجاهليين، وهو ما يبرر نفوره من عدم الالتزام بحركة الروي الموحد، وهو النفور الذي عبر عنه حازم القرطاجني بقوله: "والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفًا واحدًا بعينه غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه. وقد وقع ذلك لبعض من لا يحفل به من العرب، الذين تكون بضاعتهم في الشعر مزجاة، ومما يوجه الاختيار أيضا أن تكون حركات حروف الروي من نوع واحد لا يُجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك. وقد وقع الجمع بين ذلك للفصحاء على قبح" (24).

ولا شك أن مثل هذه الآراء النقدية الراضية للتحرر من القافية والروي الموحدين متأثرة بالمدى اللغوي في نقد الشعر، حيث رفض بعض علماء اللغة خروج الشعراء عن القاعدة اللغوية السائدة، ومع ذلك فإن بعضهم أجاز ذلك كما هو الشأن عند سيبويه الذي

يقول: "اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز الكلام"<sup>(25)</sup>. وإذا كان كلام سيبويه متصلا بالقواعد الموجبة لتركيب جملة البيت الواحد، فإن ذلك يعني إقراره-ضمنيا- بوجود حيز من الحرية في مجال النظم، فإذا كان الشاعر غير ملزم-في بعض المواضع- باحترام القاعدة النحوية أو الصرفية، فهذا يعني أيضا أنه ليس مقيدا بقافية أو روي موحد؛ إذ إن تغيير القافية أو حركة الروي يظل مقبولا ومستساغا قياسا بالعدول عن القاعدة النحوية.

لقد أدرك الخليل بن أحمد أن الشعراء يتمتعون بحرية في التعبير عن المعاني وتخير الألفاظ والأوزان والقوافي المناسبة لها، فهم "أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاءوا، ويجوز لهم فيه ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تسهيل اللفظ وتعقيده، ومد مقصوره، وقصر ممدوده، والجمع بين لغاته، والتوصيف بين صلاته، واستخراج ما كلت الألسن عن نعته"<sup>(26)</sup>، وإذا كان الشعراء يتمتعون بهذه الحرية، فلا ريب أنهم أيضا أحرار في تنوع حركات الروي بما يخدم المعنى، لكن معظم النقاد القدامى أجمعوا على أن ذلك التنوع يقتصر على تناوب الكسرة مع الضمة، ولم تكن لأذواق تنفر من مثل هذا التغيير، يقول ابن رشيق: "ومن الشعر نوع غريب يسمونه القواديسي، تشبها بقواديس السانية؛ لارتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضه في الجهة الأخرى، فأول من رأته جاء به طلحة بن عبيد الله العوني في قوله من قصيدة له مشهورة طويلة:

خَبْتَيْنِ مِنْ مَنَازِلِ

كَمَ لِلدُّمَى الأُبْكَارِ بِال

تَذْكَارِهَا مَنَازِلُ"

بِمُهْجَتِي لِلوُجْدِ مِنْ

إن وصف ابن رشيق لظاهرة الإقواء بالغرابة دليل على أن هذا المسلك لم يكن شائعا بين الشعراء، وهو إن كان قليلا فإنه لم يكن مستقبحا، ولعل التسمية التي عرف بها هذا الشعر، أي الشعر القواديسي، تعكس بعضا من خصائصه، وأبرزها تعاقب الارتفاع والانخفاض، وهذا التغيير من شأنه أن يشد انتباه الملقى الذي طالما اعتاد تكرار نمط ثابت في نهاية الأبيات، ومن هنا كان الإقواء سبيلا لإضفاء نوع من الحيوية على القصيدة، شأنه في

## مظاهر تجديد القافية في الشعر العربي

ذلك شأن سانية الماء التي تدور، فتمتلئ بعض دلائها، بينما تفرغ أخرى ماءها، ولعل هذه الحيوية هي التي دفعت شعراء إسلاميين مغمورين إلى الإقواء في الشعر، كما هو الحال بالنسب لحسان بن ثابت الذي هجا الحارث بن كعب المجاشعي قائلاً (27):

لَا بُأَسَ بِالْقَوْمِ مِنْ طُولِ وَمِنْ عِظَمِ      جِسْمِ الْبِغَالِ وَأَخْلَامِ الْعَصَافِيرِ  
كَأَنَّهم قَصَبُ جَوْفٍ أَسَافِلُهُ      مِثْقَبٌ نَفَخَتْ فِيهِ الْأَعَاصِيرُ

ليس حسان بن ثابت شاعراً مبتدئاً يجهل ذوق المتلقي، كما أن مخزونه اللغوي ليس محدوداً كي يعجز عن تركيب جملة تنتهي بكلمة مجرورة، بل كان بمقدوره توظيف لفظة رياح مرفوعة بدل إعصار، ولكنه عدل عن ذلك؛ لأن المعنى الذي يتوخاه لا يتم إلا بالصورة التي خرجت عليها المقطوعة الشعرية التي انتهت بقافية غريبة تتناسب مع غرابة المهجو؛ فقوم الحارث يجمعون بين طول القامة وعظم الجسد، وهم أصحاب أجسام كبيرة وعقول صغيرة، وهي لوحة هزلية غريبة استدعت قافية غريبة بدورها، وبذلك عززت الصورة السمعية الصورة التخيلية، فكان البيت أبلغ وأقوى تأثيراً في المتلقي.

### 3. القافية الحسية

يعتقد معظم الدارسين أن القصيدة العربية القديمة قد بلغت مرحلة النضج خلال العصر الجاهلي، وأن الشعراء اللاحقين لهذه الفترة حرصوا على محاكاة النموذج القديم، وكان للخطاب النقدي العربي القديم دور بارز في توجيه الشعراء وتنبههم إلى ضرورة التقيد بالقواعد الشكلية المحددة لهوية القصيدة العربية القديمة، وبذلك تشكل، مع مرور الزمن، أفق توقع خاص بشأن تلقي تلك القصيدة.

يرى يابوس أن ردة الفعل التي يبديها المتلقي إزاء أثر أو نص ما خلال لحظة تاريخية معينة تكون محكومة "بثلاثة عوامل أساسية:

-خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتهي عليه الأثر.

- شكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتهما في الأثر الجديد.

- والتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية، بين العالم الخيالي والواقع

اليومي"<sup>(28)</sup>.

كان المتلقي العربي القديم يتوقع أن تتطابق القصيدة التي يستقبلها مع النموذج القديم، سواء من حيث الصور الشعرية أو من حيث البناء الشكلي، وفي هذا النطاق، كانت العناية بالقافية أمراً مهماً، بحيث أن الشاعر يختار "منها ما كان متمكناً يدل الكلام عليه، وإذا أنشد صدر البيت عرفت قافيته"<sup>(29)</sup>، لكن بعض الشعراء القدامى وظفوا نوعاً جديداً من القوافي التي لم تكن مألوفة لدى المتلقي، ويختص هذا النوع من القوافي بالمقطعات الشعرية القصيرة دون القصائد الطويلة، ومن الأمثلة على ذلك قول أبي نواس<sup>(30)</sup>:

وَلَقَدْ قُلْتُ لِلْمَلِيحَةِ قَوْلِي      مِنْ بَعِيدٍ لِمَنْ يُجِبُّكَ ... (إشارة قبلة)  
فَأَشَارَتْ بِمَعْصِمٍ ثُمَّ قَالَتْ      مِنْ بَعِيدٍ خِلَافَ قَوْلِي ... (إشارة لا لا)  
فَتَنَفَّسْتُ سَاعَةً ثُمَّ إِنِّي      قُلْتُ لِلْبُعْلِ عِنْدَ ذَلِكَ ... (إشارة امش)

لقد استعاض الشاعر بالإشارة الحسية عن الكلمة، وهو ما أكسب كلامه نوعاً من الغرابة التي خرقت أفق توقع الحاضرين الذين تعجبوا من مسلك الشاعر، وأبدوا استحساناً لهذا النوع الجديد من القوافي، فالشعر إنما يستمد حسنه وتأثيره في المتلقي "بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب"<sup>(31)</sup>.

وقد حضر هذا الضرب من القوافي عند أحد الشعراء عندما قال<sup>(32)</sup>:

ظَفِرْتُ بِمَعْشُوقٍ لَهُ فِي الْحُسْنِ حُلَّةٌ      فَقَبَلْتُهُ جَهْدِي وَقُلْتُ لَهُ (صوت قبلة)  
فَقَالَ أَتَهَوَّانِي فَقُلْتُ لَهُ نَعَمْ      فَقَالَ وَمَنْ غَيْرِي فَقُلْتُ لَهُ (إشارة لا)

## مظاهر تجديد القافية في الشعر العربي

فضل الشاعر استبدال الكلمة المنطوقة بقافية حسية؛ لأنها أبلغ، فاختياره لصوت القبلة ليس عجزاً منه عن الإتيان باللفظة المناسبة، وإنما لعلمه أن مخاطبة حاسة السمع أكثر تأثيراً في كل من صاحبه والمتلقي، ويلاحظ في البيت الثاني أن الشاعر قد أجاب عن السؤال الأول بالإثبات، موظفاً كلمة منطوقة، بينما كان نفيه للسؤال الثاني بالإشارة وليس كلاماً، وهذا الجواب قد ورد في نهاية البيت، وهو مسلك تبناه كل الشعراء الذين وظفوا القوافي الحسية، فهذه الأخيرة لابد أن تقع في نهاية البيت شرط أن يكون البيت "موقوفاً" بمعناه على الحركة أو الإشارة في القافية، وإلا انصرف عنه الذهن وجاءت الطبيعة فيه تابعة فكان ذلك مما يكسبه معنى سخيفاً ويحيله عن وجه الإبداع فيه، إذ تكون الإشارة في مثل ذلك عيا لا بياناً" (33).

يقوم التواصل اللغوي على قاعدتي الوضوح والاقتصاد، حيث يميل المرسل إلى توظيف كلمات بسيطة مع استخدام أقل عدد ممكن من الألفاظ، وهذا ما أدى إلى ربط البلاغة-عند البعض- بالإيجاز، وهو ما ينطبق أيضاً على اللغة غير المنطوقة، كما هو الشأن بالنسبة للقوافي الحسية، عندما عدل الشعراء عن الكلمة إلى الإشارة الجسدية، ومن الأمثلة على ذلك قول محمد الطيب بن إبراهيم (34):

مَرَزْتُ بِعَطَّارٍ يَدُقُّ قُرْنُفُلًا

وَمَسِكًا وَكَافُورًا فَقُلْتُ لَهُ: (وأشار بأنفه مستنشقا)

فَقَالَ لِي الْعَطَّارُ رُدُّ قُرْنُفُلِي

وَمَسِكِي وَكَافُورِي فَقُلْتُ لَهُ: (وأشار بأنفه مستنشقا)

يبدو أن الشاعر فضل الإشارة باليد إلى الفعل الذي قام به كي لا يتهم بالسرقة، أي سرقة الرائحة العطرة المنبعثة من دكان العطار، فلو صرح الشاعر بفعل الاستنشاق، لثبتت التهمة في حقه، ولم يكن العطار لينزعج لو أن الشاعر استنشق الرائحة كغيره من المارة،

ولكن الشاعر أمعن في الاستنشاق، وصرح بالجريمة التي اقترفها عندما أشار إلى أنفه، وهي حركة دالة على نيته، فكأنه يقول للعطار: لقد أخذت كل الروائح الزكية من دكانك بأنفي هذا، وقد فعلت ذلك رغما عنك. وهذا ما يبرر ردة فعل العطار الغاضب الذي سارع إلى مطالبة الشاعر برد الروائح فوراً، وقد فضل الشاعر عدم الرد كلاماً على اتهام العطار له، ولم يكلف نفسه عناء الدفاع عن نفسه، بل أشار إلى أنفه مجدداً، محاكياً فعل الاستنثار، وهو فعل أبلغ من الكلام، ذلك أنه أكد من خلال الحركة الجسدية حقارة الروائح التي طالب بها العطار، وبالتالي حقارة التهمة الموجهة إليه، فلم يكن هناك مجال للرد عليها، أو إضاعة الوقت و الجهد في سبيل المطالبة بالبراءة، ومن تم يتبين أن القافية الحسية تمتاز بالتكثيف الدلالي و بالبلاغة، وهو ما يفسر تفضيل الشعراء توظيفها في أواخر الأبيات بدلاً من القافية المألوفة.

تمتاز القافية الحسية بخروجها عن المألوف، وهي بذلك تفاجئ المتلقي، وتثير دهشته، فيحس بلذة خاصة مصدرها الغرابة التي يتضمنها القول الشعري، وهناك نوع آخر يشترك مع القافية الحسية في طابع الغرابة، وهو يتصل بالإشارة، ومن الأمثلة على ذلك قول ابن مطروح<sup>(35)</sup>:

تَعَشَّقْتُ ظُبِيًّا وَجْهَهُ مُشْرِقٌ كَذَا	إِذَا مَا سَ خَلْتُ الغُصْنَ مِنْ قَدِّهِ كَذَا
لَهُ مُقَلَّةٌ كَخَلَاءٍ نَجَلَاءٍ إِنْ رَنَّتْ	رُؤْمْتُ أَسْهَمًا فِي قَلْبِ عَاشِقِهِ كَذَا
تَبَدَّى فَقَالَ النَّاسُ لَا بَدْرَ غَيْرِهِ	وَخَرَّتْ لَهُ كُلُّ الْوَرَى سَجْدًا كَذَا

تستمد القافية غرابتها في قصيدة ابن مطروح من غموضها، فاللفظ -الذي جعله الشاعر قافية لقصيدته- يشير إلى المعنى دون أن يحدده بشكل صريح، وهذا الاعتماد على الإشارة اللفظية يكسب الشعر جمالا مضاعفاً، ذلك أن "الإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق

## مظاهر تجديد القافية في الشعر العربي

الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه" (36).

لم يكن قصد الشاعر من تكرار القافية نفسها إضفاء نوع من الرتبة الموسيقية، بل سعى إلى جذب انتباه المتلقي الذي يتوقع انتهاء كل بيت بلفظة كذا، ولكن بمعنى جديد، فدلالة القافية تتغير من بيت لآخر، غير أن الشاعر لا يحدد تلك الدلالة، وبذلك تنتهي الأبيات ببياضات يحاول المتلقي ملأها، فيصبح بذلك مشاركا في إنتاج النص، وبتعدد المتلقين تتعدد الدلالات وتنوع، لكنها ليست لا نهائية؛ لأن تأويل النص يستلزم "تحريك الموسوعة المعرفية لدى القارئ وتنشيطها من خلال تفاعله مع النص عبر تبني سيناريوهات معينة، وبناء مسارات استدلالية وتحديد عوامل ممكنة وفق ما تخطط له الاستراتيجية النصية" (37).

لم يعد الشاعر في حاجة إلى تخير القوافي الممكنة، كما أنه تحرر من أسر القافية الموحدة، واختياره لقافية بسيطة تتكرر في جميع الأبيات لا يعكس عجزه أو قصوره، بل أضفى على تلك الأبيات حيوية متجددة، حيث أصبح المتلقي مطالباً بملء الفراغات الكامنة في القافية بما يتناسب مع سياق القصيدة، وهو ملمح جديد لم يقصده الشعراء القدامى.

### 4. خاتمة

كشفت الدراسة الحالية بأن التجديد في الشعر العربي لا يرتبط بالفترة الحديثة؛ إذ إن بعض الشعراء القدامى حاولوا الخروج عن قالب النمط للقصيدة العربية القديمة، سيما ما يرتبط بالقافية الموحدة، وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج في هذا الباب، أبرزها:

- اختلاف موقف النقاد العرب القدامى من القافية الموحدة، حيث رأى بعضهم أن الالتزام بها ليس شرطاً في الشعر، بينما أكد آخرون على أهمية حضورها في جميع أبيات القصيدة الواحدة.

-يعد الإقواء أبرز مظاهر العدول عن القافية الموحدة، وتعود جذوره إلى الشعر الجاهلي، كما تبناه بعض الشعراء الإسلاميين.

-ظهر الإقواء في شعر الفحول، ولذلك لا ينبغي عده خطأ، وقد عرف هذا الشعر لدى القدماء باسم الشعر القواديسي.

-وظف بعض الشعراء القوافي الحسية لما تمتاز به من جمال وتأثير قوي في المتلقي، وغالبا ما اختصت بالغزل.

-أضفت القوافي الحسية طابعا حيويا على القصيدة، حيث أنها فسحت للمتلقي المجال لتأويل الإشارة الحسية التي ينتهي بها كل بيت.

\*\*\* \*\*

### 5. الهوامش:

- (1) ابن رشيقي القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000، ج1، ص 218
- (2) ابن منظور، لسان العرب، دارصادر، 2003، ج12، ص 166
- (3) الأخفش الأوسط، كتاب القوافي، تح أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة ط1، ص 8
- (4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دارالكتب العلمية، بيروت، ص 64
- (5) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح عبد الله محمد الدرويش، داريعرب، ط1، 2004، ج2، ص 393
- (6) ابن رشيقي، مرجع سابق، ص 243.
- (7) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 71
- (8) قدامة بن جعفر، مرجع سابق، ص 69-70
- (9) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1952، ص 193
- (10) القرطاجني، مرجع سابق، 271
- (11) ابن جني، الخصائص، تح عبد الحميد هندراوي، دارالكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ص 127
- (12) حسّون، رزق الله، أشعر الشعر، بيروت، 1870م، ص 3
- (13) جواد علي، كتاب المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جامعة بغداد، ط2، 1993، ج17، ص 124
- (14) بدوي طبانة، بواكير حركة التجديد في الشعر العربي، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، ع 77، 1995، ص 10
- (15) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، د.ت، د.ط، ص 137
- (16) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات كتب النهضة، ط3، 1967، ص 164
- (17) النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تح محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر، 1976، ص 93.
- (18) المرزباني، الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، تح محمد حسين شمس الدين، دارالكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995، ص 52
- (19) الأخفش، مرجع سابق، ص 46-47
- (20) ابن منظور، مرجع سابق، ج15، ص 208
- (21) المرزباني، مرجع سابق، ص 75

- (22) عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب العرب، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط4، 1997، ج1، ص260
- (23) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة دار احيا الكتب العربية، 1952، ص150
- (24) حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص272.
- (25) سيبويه، الكتاب، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988، ج1، ص26
- (26) ابن رشيقي، مرجع سابق، ج1، ص284-285
- (27) المرزباني، مرجع سابق، ص10
- (28) هانس روبرت ياوس، نحو جمالية التلقي: تأريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2014، ص63.
- (29) ابن سنان الخفاجي سر الفصاحة، تح، داود غطاشة الشوابكة، دار الفكر، الأردن، ط1، 2006، ص171
- (30) ابن رشيقي، مرجع سابق، ج1، ص510
- (31) حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص71.
- (32) شرواني، احمد بن محمد، نفحة اليمن فيما يزول بذكره الشجن، مؤسسة اسماعيليان، ط1، د.ت، ص141
- (33) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ اداب العرب، ج3، ص291.
- (34) ابن زبدان السجلماسي، كتاب إتخاف أعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس، تح علي عمر، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2007، ج3، ص110
- (35) شرواني، احمد بن محمد، مرجع سابق، ص112.
- (36) ابن رشيقي، مرجع سابق، ص302
- (37) المصطفى عمراني، القراءة والتأويل بين أمبرتو إيكو وفولفغانغ إيزر، مجلة فكر ونقد، ع67، 2005، ص65