موسيقا حرف الروي ودلالتها في ديوان الصنوبري

دكتور/ محمود خلف البادي
أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية
جامعة الجوف، المملكة العربية السعودية

ملخّص البحث:

القافية إكليل العروض المميز حسب تعريفها، لأنها الأصوات المتكررة في فترات منتظمة تكون في آخر الأبيات الشعرية .

وتهدف الدراسة إلى استجلاء الإحساس بموسيقا القافية في ديوان الصنوبري، من خلال أغراضه الشعرية، وذلك لما لها من دور في التخييل والمحاكاة والإيحاء، وفي جمال القصيدة وحسنها، الأمر الذي يجعل منها أداة في استدعاء الحالة النفسية، ونقلها إلى ما يناظرها لدى المتلقي .

فأصوات حروف القافية ورسمها توحي إلى النفس بأمور نحسّها ولا نتبيّنها، ولهذا دعت الدراسة إلى قراءة موسيقا القافية بعمق وإحساس .

وقد اتبّع الباحث في دراسته المنهج الوصفي التحليلي، والمنهج التطبيقي، لذا جاءت الدراسة موزعة في قسمين :

القسم الأول : دراسة تأصيلية نظرية، اشتملت علم القافية وأهميتها، وتعريفها .

والقسم الثاني : دراسة تطبيقية مؤيَّدة بشواهد شعرية من ديوان الصنوبري، لكون الشاعر لم يأخذ حقه في الدراسات المختلفة، وخاصة إيقاع القافية في شعره واختارت خمسة أغراض من ديوانه هي : المديح، والوصف، والغزل، والهجاء، والرثاء .

وانتقيت من كل غرض الأشعار التي يتناسب إيقاع رويّها مع الغرض المطروق .

ثم ختمت البحث بالنتائج التي توصلت إليها ومفادها : أن لغة الشاعر بموسيقا رويّها ترافقت مع الموضوع الذي تناولته، وأن حروف الروي عند الصنوبري شكّلت إيقاعاً خارجياً راق الأذن والنفس، ورافق الحالة النفسية للشاعر والمتلقي .

الكلمات المفتاحية:

– القافية الشعرية – الصنوبري – أنواع القافية – الإيقاع الموسيقي .

Rhyme and its Indication in Al-Sanobari's Poetry Collection

Dr.Mahmoud Khalaf Albadi،
Jouf university, ، department of Arabic language،assistant professor
Kingdom of Saudi Arabia

Abstract

Rhyme is the distinctive crown, as it is repeated in regular intervals at the end of each poetic verse.

The study aims to clarify the sense of rhyme music in the Dewan of Asnobary, through its poetic purposes, because of their role in the imagination, simulation and inspiration, and the beauty of the poem and its structure, which makes them a tool in recalling the psychological state, and transferring their counterpart to the recipient.

Voices of the rhyme and their characters inspire the soul of things we do not see but we feel, so this study calls for reading rhyme music in depth and sense.

The researcher followed in his study a descriptive analytical method, and an applied approach, so the study was divided into two parts:

Part one: A study of the theory, including the science of rhyme and its importance, and definition.

And the second part: an applied study supported by poetic references from the Dewan of Asnobary, because the poet did not take his right in different studies, especially the rhythm of rhyme in his poetry, and the researcher chose five purposes from his Dewan which are: praise, description, spinning, spelling and lamentations.

From each purpose, the poems were chosen to suit the rhythm of their narration with the purpose of the chastity.

Then the research ended with some of the findings: The language of the poet with a musical sense coincided with the subject that dealt with, and that the characters of the Asnobary at the rosettes formed an external rhythm for the refined ear and soul, and accompanied the psychological state of the logo and recipient.

key words

–poetic rhyme - Asnobary - rhyme types - musical rhythm.

المقدمة:

تُعدُّ القافية تاج العروض الشعري، وهي سمةٌ تتّسم بها القصائد، لكونها أصواتاً تكرّر في فترات منتظمة في آخر كلِّ بيت من أبيات القصيدة، والقافية هي استجابة لتجربة الشاعر الشعورية، وتلبية ذوقه وإحساسه الذي تجسّده في شعره .

وتُعدُّ القافية أيضاً الظاهرة الثانية في موسيقا القصيدة من حيث إطارها الخارجي، وهي لا تقلُّ أهمية عن الوزن الشعري القديم، من حيث إنها مجموعة أصوات في آخر البيت من الشعر، وهي الفاصلة الموسيقية التي يتوقع السامع تكرارها في فترات زمنية منتظمة، فضلاً عن تضامنها مع معنى البيت الشعري، وليس من خلال وظيفتها الإيقاعية فحسب .

ولعلّ من مهام القافية الوظيفية؛ إحداث الانسجام والتناغم، لأنها بحكم ضابط الإيقاع في "الأوركسترا"، نظراً لوقعها المتواتر، والأثر الذي تحدثه، الأمر الذي يعني أن للقافية بعداً من التناسق والتماثل، يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني، لذلك فهي تُشَكِّل شبكة المقطع الشعري الصوتية، أي الرتابة الموسيقية المتوالية المميّزة للقصيدة .

ونحن نعلم أن الشعر العربي العمودي خاصة؛يتميّز على بقية الأنواع الأخرى بالقافية، فكانت له أهمّ خاصية هي ما يحمله من قوالب موسيقية من خلال البحر والقافية .

ومما سبق كان دافعاً لي في اختيار بحثي عن القافية ودورها الموسيقي في شعر الصنوبري، وهي بواعث وميول تأصّلت في النفس، وولّدت رغبة لديّ في تجسيد القيم الفنية والجمالية المستوحاة من شعر الصنوبري، الذي تناول في ديوانه أغراضاً عديدة من أهمها : عالم الطبيعة وحديثه عن الرياض والأزهار والرياحين، واستحضار هذا اللون من الشعر في موضوعات متناغمة، فضلاً عن أن وصف الرياض والأزهار والرياحين، حلَّ بديلاً عن الأطلال في مطالع القصائد، وغدت الورود والرياحين يحيابها الممدوح والمرئي، هذا إلى جانب الأغراض الأخرى من مديح ورثاء وغزل وهجاء، حيث أودع الصنوبريَّ فنّه وروحه الموسيقية العذبة والحزينة والمرحة، تحمل عاطفة صادقة تجاه من تكلَّم عنهم في أغراضه الشعرية التي تجلّت في القافية عنده .

كما أن الصنوبريَّ على جلالة قدره في الشعر لم يحظ باهتمام الدارسين الاهتمام الكافي لهذا الجانب الموسيقي في أغراضه الشعرية، الذي امتاز فيه بالرقة والتجديد في

الأسلوب وفي المضمون، وبيان أثر ذلك في موسيقاه الشعرية الخارجية، ولاسيما القافية (موضوع بحثنا)، ودورها الموسيقي.

لقد بدأت بحثي في القسم الأول عن القافية وأهميتها في الشعر، وبيان حاجة الشاعر إليها كما هي حاجته إلى علم العروض، إن لم تفُقْه عند البعض، لظهورها قبل علم العروض، كما أوضحت أن القافية تمثّل العنصر الأساسي من عناصر الشعر في تشكيل موسيقاه، ثم عرَّجت على تعريفها لغة واصطلاحاً، واعتمدت التعريف الذي يقول : إن القافية هي الحرف الأخير من بيت الشعر أي الروي، مع الأخذ بعين الأهمية أنواع القافية المختلفة، ومنها المتراكب والمتدارك والمتواتر، مع بيان القيمة الإيقاعية لها .

والقسم الثاني : هو الجانب التطبيقي، حيث جعلت ديوان الصنوبري أنموذجاً لي في دراستي، وتناولت فيه خمسة أغراض هي: الطبيعة، والمديح، والرثاء، والغزل، والهجاء مركّزاً أقوالي على دور القافية الإيقاعي في تلك الأغراض، ومدى الانسجام بينها وبين الموضوع الذي جاءت هي فيه، مع بيان الفارق الإيقاعي والنّغمي عند الحديث عن الغزل أو المديح أو الوصف أو الرثاء، أو الهجاء . وقد تم ذلك كلّه من خلال الأبيات الشعرية التي اخترت .

الدراسات السابقة:

من الدراسات التي تناولت القافية :

١- في شعر الصنوبري، للعلامة محمد بهجة الآثري، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا، مج ٤٥، ج ٤، ١٩٧٠، أكتوبر، ص ٧٣٤-٧٤٧.

٢- رثاء الابنة في شعر الصنوبري دراسة موضوعية وفنية، عبدالرحمن بن عثمان بن عبدالعزيز الهليل، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، ع ٢٦، ٢٠٠٠م، ربيع الآخر، ص ٣٦٦-٤٢٥.

٣- شعر الطبيعة عند الصنوبري، الشفة عثمان عبدالودود كرداوي، ٢٠٠١م، أم درمان، ١٤٢٢هـ، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان.

٤- الأغراض الشعرية في شعر الصنوبري، جهاد عثمان علي العوض، ٢٠١٣م، أم درمان، ١٤٣٤هـ، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان.
٥- التجديد في شعر الصنوبري، أحمد علي أحمد جودة، ٢٠١٤م، إربد، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن.
٦- البنية الإيقاعية في شعر الطبيعة شعر الصنوبري وكشاجم أنموذجًا، عماد حمدي عبدالله، مجلة العلوم الإنسانية والإدارية، جامعة المجمعة، السعودية، ع ١٢، ٢٠١٧م، ديسمبر، ص ص ٨٨-١١٦.

وممَّا سبق نجد أن الأبحاث السابقة والكتب والدراسات، قد تقاطع بعضها مع بحثنا في تعريف القافية وبيان حروفها وحركاتها، بيد أنها لم تتجه إلى الدراسة الصوتية الإيقاعية – أي دور الروي الموسيقي في ديوان الصنوبري، الأمر الذي يجعل من بحثنا ينفرد عنها بهذه الميزة التي لم تتطرق إليها تلك الأبحاث والدراسات.

القسم الأول

أ- علم القافية وأهميته

القافية : " علم يشترك مع علم العروض في ضبط الموسيقا الخارجية أو الإيقاع الصوتي للقصيدة، حيث يدْرُسُ المقاطع الصوتية، التي يلزم تكرار نوعها في أواخر أبيات القصيدة من حركة وسكون، ولزوم وجواز، وفصاحة وقبح، وضرورة الإلمام بذلك ومعرفته، ليتسنَّى لنا التوصُّل إلى الإطار أو النسق الذي تسير عليه القصيدة العربية، ويقال : إن واضع هذا العلم هو: (مهلهل بن ربيعة) خال امرئ القيس الشاعر الجاهلي المعروف " . [١]

ونظراً لحاجة الشاعر إلى علم القوافي كحاجته إلى علم العروض، فقد " اهتمَّ علماء العرب القدامى بدراسة القافية أكثر من دراستهم علم العروض، إذ كانت حاجتهم للقافية تفوق حاجتهم إلى دراسة بحور الشعر، بدليل أنَّ علم القافية ظهر قبل علم العروض"[٢]، فقد ذكر الجاحظ في كتابه " البيان والتبيين " " أن الخليل بن أحمد الفراهيدي هو الذي وضع مصطلحات العروض، بينما العرب الجاهليون – قبل الخليل – هم الذين وضعوا مصطلحات القافية، فهي إذن أسبق بكثير من العروض " . [٣]

والقافية تمثِّل العنصر الثاني من عناصر الشعر، والجزء الأساس في تشكيل موسيقاه "فلا يصلح الشعر من دون القافية، ولا يُسَمَّى الشعر شعراً حتى يكون له وزن وقافيه".[٤]

ونخلص ممَّا سبق إلى أن الوزن – أي البحر الشعري – والقافية هما أساسان في الشعر حسب نظرية عمود الشعر عند المرزوقي، فالقافية " تعطي الشعر نغمة موسيقية رائعة، فبقدر ما يكون فيها من حروف، بقدر ما يكون لها من إيقاع موسيقيٍّ مُتميّز، يتوقع السامع تكرارهُ في نهاية كلِّ بيت بصورة موزونة منتظمة، أضف إلى ذلك أنها تضبط

١- د. السمان،محمود " العروض القديم "، ط٢، دار المعارف، القاهرة : ١٩٨٦م، ص : ٢١٤

٢- الأسنوي، جمال الدين، " نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب "، تحقيق : د. شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٠هـ – ١٩٨٩م، ص : ٣٤٠، وانظر : د. صفاء خلوصي، " فن التقطيع الشعري، مكتبة المثنى بغداد، ط٥، ١٩٧٧، ص : ٢٢٢

٣- الجاحظ، " البيان والتبيين "، تحقيق : عبدالسلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥م، ص : ١٣٩/١

٤- القيرواني، رشيق، " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده "، تحقيق : محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م، ص : ١٥١/١

المعني وتحدّده، وتشد البيت شدًّا قوياً بكيان القصيدة العام، ولولاها لكانت محلولة مفّككة " .[١]

إن الوزن والقافية كلاهما نبع الموسيقا في القصيدة، ومصدرها الأساس " لأن الشعر كالنغمة الموسيقية، والقافية رسته أو قراراه، فحيثما جاد النغم وتناسق إلى منتهاه، حسن وقعه في الأذن وانشرح له الصدر، وطربت له النفس، فكل نغم أطرب أرباب ذوي الصناعة، وذوي السماعة فهو الحسن، وهكذا الشعر فلا يحسن وقعه في نفوس قرّائه وسامعيه مالم يكن جيّداً، وقد يستهان بالمعني البليغ لضعف قافيته أو وقعها في غير موقعها " .[٢]

ونخلص من السابق إلى أن الموسيقا المطربة التي تريح النفس وتلذ الأذن مصدرها الوزن والقافية، فالموسيقا إذن هي : فن جمع الأصوات الموسيقية على صورة تلتذُّ لها الأذن وترتاح لسماعها النفس . فهذا ما نسعى في الوصول إليه في دراستنا القافية الشعرية .

ويظل علم القوافي – وإن كان متصلاً بالعروض وكالجزء منه – أدق وألطف من علم العروض، والناظر فيه يحتاج إلى مهارة في علم التصريف والاشتقاق، واللغة والإعراب، وإن النظر إلى القافية لا يمكن أن يكون مستقلاً عن الوزن،فهي نهاية إيقاع البيت الشعري، وحاكم الإيقاع جماعهما معاً .

ب–تعريف القافية:

١– تعريف القافية لغة :

القافية على وزن " فاعلة " وهي من القُفُوّ وهو الإتباع "[٣]، وسُمِّيت القافية قافية:" لأنها تقفو إثر كل بيت"، فالقافية على هذا بمعنى مَقْفُوَّة، كـ " ماء دافق "[٤]، و " عيشة راضية "[٥]، أي مدفوقة ومرضية، فيكون اسم الفاعل بمعنى مفعول .

١– د. خلوصي، صفاء، " فن التقطيع الشعري "، مرجع سابق، ص : ٢٢١

٢– البستاني، سليم، " إلياذة هوميروس " معرّبة نظماً، وعليها شرح تاريخي أدبي، دار إحياء التراث العربي، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص : ٩٥

٣–الأسنوي، جمال الدين، ، " نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب " مصدر سابق، ص : ٣٤١

٤– سورة الطارق، الآية : ٦

٥– سورة القارعة، الآية : ٧

وقد جاء في القاموس المحيط : " القفا : وراء العنق كالقافية، وقَفَوْتُـهُ قَفْـواً، وقُفُـوّاً، تبعته". [١]

وفي مختار الصحاح : " القفا مقصور مؤخَّر العنق، وقَفا أثَرَهُ " اتّبَعَـهُ "[٢] ومنـه قولـه تعالى : " ثم قفّينا على آثارهم برُسلنا " [٣]. ومنه أيضاً : الكلام المقفَّى .

ومنه : " قوافي " الشعر، لأن بعضها يتبع إثر بعض .

٢- تعريف القافية اصطلاحاً :

لقد تعدّدت الآراء في تعريف القافية اصطلاحاً، فهي عند الأخفش الأوسط [سـعد بـن مسعدة] آخر كلمة في البيت، وعند أبي على قطرب [محمـد بـن المـستنير أحمـد] (- ٢٠٦هـ)، وعند العباس ثعلب [أحمد بن يحيى بن يزيد الشيباني](-٢٩١هـ)، والفراء هي الروي .

وعند بعضهم : القافية هي البيت، وعند آخرين هي القصيدة، وعند البعض قال : هـي النصف الأخير من البيت . [٤]

وذهب الخليل والجرمي إلى أنها " المتحرّك الذي قبل الساكن الأول [٥]، ومنهم من قـال : " البيت الأول كلّه قافية، لأنك لا تبني بيتاً على أنه من الطويـل، تخـرج منـه إلـى البسيط، ولا إلى غيره من الأوزان، ومنهم من جعل القافية القصيدة كلّها وذلك باتـساع ومجاز " [٦] .

ونحن سنعتمدفي تعريف القافية الكلمة الأخيرة وحرف الروي في بحثنا، وذلـك لبيـان حكمها الإيقاعي، وإدراك دورها في موسيقا الشعر.

والواقع إن القافية ليست إلا عدة أصوات تتكرّر في أواخر الأشـطر و الأبيـات مـن القصيدة، وتكرارها يكون جزءاً هاماً من الموسيقا الـشعرية، وهـي بحكـم الفواصـل

١- الفيروز آبادي، " القاموس المحيط "، دار الجيل، بيروت، ص : ٣٨٢/٤، مادة (قفا)

٢- الرازي، " مختار الصحاح "، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٧م، ص: ٢٢٨، مادة : قفا

٣- سورة الحديد، الآية : ٧

٤- الأسنوي، جمال الدين، " نهاية الراغب "، ص : ٣٤١، وانظر : الخطيب التبريزي " الوافي في العروض والقـوافي "، تحقيق : د. فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م، ص : ١٩٩

٥- الدماميني [بدر الدين أبو عبدالله محمد بن أبي بكر (ت ٨٢٧)]، " العيون الغامزة على خبايا الرامـزة "، تحقيـق : الحساني عبدالله، مطبعة الخانجي، ٢٠١٠م، ص : ٢٣٧

٦-القيرواني، ابن رشيق (على أبو الحسن) : " العمدة في محاسن الشعر ونقده "، تحقيق : محي الـدين عبدالحميـد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢، ص : ٥٤/١

الموسيقية يتوقّع السامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة . وهذا ما أكَّدْه الخليل في أن القافية هي "المتحرك الذي قبل الساكن الأول" [١]، أي هي آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبله .

في الوقت عينه لا يجوز لنا " أن نتصوَّر القافية أنها عدد مطلق من الأصوات، لأن القافية حاكم البيت ومنظم إيقاعه " [٢]، كما أن النهاية المسمّاة بالعروض لها اعتبارها، وهذا ظاهر من تحديد صور البحر على أساسها، فيقال : عروضه كذا وضربه كذا. ويعلّق الدكتور أحمد كشك على هذا فيقول : " لم يهتم العروضيون اهتمامهم بالضرب، ربما يرجع ذلك إلى أن القيمة الوحيدة لهذه النهاية هي التزام الكم بها، حيث يصبح ترديده متساوياً على مستوى القصيدة،في حين أن النهاية الأخيرة (القافية) تمثّل عديداً من القيم الموسيقية والصوتية التي تؤسس إلى إيقاع البيت بشطريه معاً " [٣] .

والقافية قد تأتي بعد كلمة أو كلمتين، ولا داعي للتفصيل لكون هذا معروفاً لدى دارسي العروض .

ونحن سنعتمد الكلمة الأخيرة وحرف الروي في بحثنا، وذلك لبيان حكمها الإيقاعي، وإدراك دورها في موسيقا الشعر .

١- الدماميني، " العيون الغامزة)، مرجع سابق، ص : ٢٣٧

٢- د.كشك، أحمد، " الزحاف والعلة "، مكتبة النهضة المصرية، د.ت، ص : ٣٨٢

٣- د.كشك، أحمد، " الزحاف والعلة " مرجع سابق، ص : ٣٨٢

القسم الثاني : " التطبيق "

– يعلم الكثيرون سلطان القافية القوي في الشعر العربي، وما يقع عليها من الإيقاع الموسيقي الخارجي، ولا تخلو قصيدة عمودية منها، فهي دوماً النغم العذب الذي يتردّد في نهاية البيت الشعري ولها، " قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد من وحدة النغم " (١) .

ويبرز دور القافية في التنغيم الصوتي المنبعث في القصيدة، والمستمرُّ مع الدفقة الشعرية في كل وقفة على نهاية البيت، التي تستمر برتابة مع امتداد النص حتى نهايته، لذلك تشكّل القافية علامة موسيقية فارقة في الشعر العمودي، وهي جزء أصيل في الإيقاع، وهذا الإيقاع " مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكّل – بجانب عناصر أخرى – من الوزن والقافية الخارجية – أحياناً – ومن التقفيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحرّكة " (٢) .

والقافية أصوات عديدة متكررة أواخر الأبيات، وتكرارها مهم في تكوين الموسيقا الشعرية، وهي "تطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبهذه الأصوات المكررة تكون القافية " (٣)، وتلعب القافية دوراً مع المعنى في إكمال الخاصية الموسيقية، حيث " إن القافية الدلالية تحترم مبدأ التوازي، إذ يتجاوب فيها تشابه في المعنى مع تشابه في الأصوات " (٤) .

وعند متابعة أشعار الصنوبري في الوصف، والمديح، والرثاء، والغزل، والهجاء، نلمح دور القافية البارز في قصائده الشعرية، حيث يشكّل إيقاعها الخارجي وينسجه بخيوطه رائقاً لأسماع المتلقين، فالسامع بحاجة " إلى القافية الصلدة الرنّانة التي تصوّت في آخر كلِّ شطر، فلا يغفل عنها إنسان " (٥) .

١– هلال،محمد غنيمي، " النقد الأدبي الحديث "، دار النهضة، القاهرة، ط٤، ١٩٧٩، ص : ٤٤٢

٢– عيد رجاء، " التجديد الموسيقي في الشعر العربي "، منشأة المعارف، مصر، ١٩٨٥م، ص : ١٥

٣– أنيس إبراهيم، " موسيقا الشعر، مكتبة الأنكلو مصرية، ص٥، ١٩٨١م، ص : ٢٤٦

٤– كوهين جان ١٩٦٨، " بنية اللغة الشعرية " ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط١، ص : ٨٧

٥– الملائكة، نازك " قضايا الشعر المعاصر " ١٩٨١، قضايا الشعر المعاصر ط ٦، بيروت، دار العلم للملايين، ص : ١٩٠

وتأتي القافية عفويّة من دون قصد، حيث تسترسل في الأبيات بموسيقاها، ينسجها ذوق الشاعر وحسّه الموسيقي، بيد أن حروفها تتبع من المعنى الشعري وترتبط به، فنجد "أن القافية تجود في الشدّة والحرب، فالدال تجود في الفخر والحماسات، والميم واللام في الوصف والخبر، والباء والراء في الغزل والنسيب، وإنَّما هو قول إجمال إذا صحَّ، من باب التغليب، فلاح يصح من باب الإطلاق " [١] .

١-الطبيعة:

ففي مقطوعة يصف فيها الصنبوري (ورشان) وهو ذكر القماري من الطيور، يقول:[٢]

- **ولي وَرَشانٌ تَبْهَى به الدَّارُ ويَسْعَدُ الزَّائرون والجارُ**
- **أقلُّ ما فيه أنَّ منطقَهُ تَقْدَحُ مِنْ فَرْطِ حُسنِهِ النَّارُ**
- **أغَنُّ لَدْنُ الغناءِ سَجْسَجُهُ[٣] منقارُهُ في الفنا مزمارُ**

فقد علا إيقاع القافية يردد صوت الراء المشبع بالضم، وأطل التصريع من بداية المقطع، فأضاف موسيقا رنَّانة، سرت بحسن تقطيعها تداعب الأسماع، زادها جمالاً في النغم حرف الراء المسبوق بألف الردف الأمر الذي أعطاها رحابة ومدّاً في النفَس الشعري، فغدا النصُّ لوحة موسيقية تتهادى على وقع منظر الورشان وصوته الرّنان الذي أطرب الأسماع كأنه مزمار .

ويقول في مقطوعة ثانية في وصف طول الليل : [٤]

- **أعِذْ عيني مِنَ السَّهرِ أعِذْ قلبي مِنَ الفِكَرِ**
- **وَمِنْ ليلٍ طويلٍ لا يَبيعُ الطُولَ بالقِصَرِ**
- **أما لِلّيل من فَجْرٍ يُضِيءُ لِأَعْيُنِ البَشَرِ**

١- الملائكة، نازك " القضايا الشعر المعاصر "، مرجع سابق، ص : ١٩٠

٢- الصنوبري، " الديوان "، دار صادر، بيروت ط١، ١٩٦٨، ص : ٣٨

٣- سجسج : رائق، معتدل " مختار الصحاح "، (روق)

٤- الصنوبري، الديوان، مرجع سابق، ص : ٣٩

– أمـــا لِلـــدّيكِ مِـــنْ خبـــرِ أَمـــا لِلـــدّيك مِـــنْ أثَـــرِ

كم تطربُ أذن السامع حين تستقبل نغمة القافية ذات الجرس الموسيقيّ تسري نهاية الأبيات، فتثير مشاعره، وتَعْلَقُ في ذهنه لحناً يردّده كلّما جَنَّ عليه الليل وخلا مع نفسه، وهو ينتظر زوال هذا الليل الطويل الذي أرّقه وشغل فكره، بل يتشوّق إلى سماع صوت الديك الذي يُبَشِّرُ بطلوع الصبح بعد استثقال ليله الطويل، لقد تردّد ذلك الصوت المتتابع قبل أن يستريح نَفَسُهُ، فتخرج منه أصوات : (الفكر، القصر، البشر، أثر) هذا حرف الراء وهو من الحروف السهلة بمخارجها، التي أكثر منها الشعراء معتمدينها روياً، فأعطى نوعاً من النغم المؤالف المناسب للصوت .

ويُقَدِّم الصنوبريَّ قصيدته على إيقاع الروي المضموم المسبوق بواو الردف، وهو يصف الزهر والأرض والنرجس والبنفسج، فتخرج أجواء طبيعية رائقة فيقول [1] :

– ما الدَّهْرُ إلّـا الرَّبيـعُ المـستنيرُ إذا أتى الرّبيعُ أتـاك النَّـورُ والنُّـورُ

– فـالأَرضُ ياقوتَـةٌ والجَـوُّ لُؤْلُـؤةٌ والنَّبْت فيـروزَجٌ والمـاءُ بَلُّـورُ

– ونَرْجسٌ سـاحِرُ الأَبـصارِ ليـسكما كأنَّهُ مِنْ عَمَى الأبـصارِ مَـسْحُوْرُ

– هذا البنفسَجُ هذا الياسَمينُ وذاالنسرين ذا سَوْسَنٌ فـي الحُـسْنِ مَـشْهورُ

– تظَلُّ تَنْثُـرُ فيـه الـسُّحْبُ لُؤْلؤَهـا فالأَرضُ ضاحكةٌ والطيرُ مـسرورُ

نحن أمام مشهد عرس من أعراس الطبيعة في فصل الربيع، فالأرض تتوّرت بألوان الزهر والنور، فصارت ياقوتة جميلة بجوّها ونبتها ومائها وبنفسجها وسوسنها، كل ما فيها يضحك، هذا المشهد الجميل الضاحك اكتمل بحرف الراء المضموم المردوف بالواو (النور، بلّور، مسحور، مشهور، مسرور) فأعطانا بهذا نغماً حلواً مناسباً للمشهد، زاده روعة حرف الردف (الواو) ليمدّ به صوته تعويضاً عن الزحاف القطع في الضرب ليتناسب مع العروض المخبْون، فجاء الانجسام الصوتي المريح للآذان المتناسب مع مشهد الطبيعة المريح للعين والنفس، فتناسب التلوين البصري للأزهار مع تلوّن النص صوتياً بموسيقاه العذبة التي قادته قافية الراء المردوفَة بالواو .

١– الصنوبري، الديوان، مرجع سابق، ص : ٤٢ – ٤٣

وفي مقطوعة للشاعر يهيمن صوت القافية الفخم على جو القصيدة، وهو يصف الروض بأزهاره المختلفة الألوان فيقول : [1]

- كم ثنايا وكَمْ عُيونٍ مِراضٍ مِنْ أقَاحٍ ونَرْجسٍ في الرَياضْ

- كم خُدودٍ مصونةٍ من شقيقٍ لَمْ تُبذَّلْ لِلّثمِ أو للعضاضْ

- حمرةٌ فوق خضرةٍ وسواءٌ بين هذين مُعْلَمٌ بِبياضْ

- ذا خُزامى ذا خُرَّمٌ ذاك خَيْرِ يٌّ قَضَى لي بِخَيْرِه خَيْرُ قاضْ

- ذا بَهارٌ في صُفرةِ العاشقِ الميـ ـتِ بداءِ الصُّدودِ وَالإعراضْ

نلاحظ كيف طغى صوتُ (الضاد)، وأصبح خاتمةً لِكلِّ بيتٍ شعريٍّ، يترك أثره الصوتي والنفسي عند الوقوف على نهاية الأبيات، بل تعدَّى صوت القافية حدوده فنراه متشابكاً مع الموسيقا الداخلية، فيتكرَّر كثيراً في ثنايا الأبيات، فيعمّ ذلك الصوت الرخيم الناعم المنسجم مع الأقاح والنرجس والخيريّ والبهار، لقد أحدثت القافية موسيقا مهيمنة على سائر الأصوات، فلقد اعتمد الشاعر حرف المد الألف ردفاً للروي الضاد وهو من القوافي النُّعَّر- كما يسميها الدكتور عبدالطيب [2] – لدوره الهام في القافية، ولما يمكن أن يكون مقابلاً يحدد التعويض الذي جاء عليه الرويُّ مُقيَّداً، بل إن هذا المد مع الروي المقيَّد حمل إيقاع القصيدة النهائي ومثّلها أوضح تمثيل .

وإذا طربت الأذن إلى روي الضاد المقيَّد المردوف بالألف، فإنها تطرب إلى صوت الصنوبري عاشق الجمال والطبيعة، الذي تعلّق بها وأنشدها أعذب أغانيه وأرق قصائده، الأمر الذي جعل من جاء من بعده يلتزم منهجه وطريقته في وصف الطبيعة ها هو ذا يقول في إحدى قصائده [3] :

- يا موطناً كانَ مِنْ خَيْرِ المواطِنِ لمـ مَا أَنْ جَلَسْتُ بهِ ما بين جُلّاسي

- ماكِدْتُ أكتُمُهم وَجْدي بِنَرْ جِسهِ إلّا اسْتَدَلُّوا على وَجْدي بأنفاسي

١- الصنوبري الديوان، مرجع سابق، ص : ٢٢٥

٢- عبدالله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب، مرجع سابق، ص : ٧٥/١

٣- الصنوبري، الديوان، مرجع سابق، ص : ١٦٢ – ١٦٣

- تَنَغُّمُ الطَّيرِ فـي الأشـجارِ يـوقِظُني إذا كؤوسُـهُمُ هَمَّـتْ بإنعاسـي

قُـلْ لِلّـذي لام فيـه هـل تّـرى كَلِفـاً بـأملحِ الـرّوض إلَّـا أملـحَ النَّـاس

إن عشق الشاعر جمالَ الطبيعةَ صادر عن نَفْسٍ جميلة كان يحملها، لأن مَلاحة الطبيعة لا يعرفها إلا المليح، لقد تبدَّت القافية بصوتها المهموس وهي تسرى في روح النص، تعانق المعنى وتتماهي فيه وتناغي برشاقة آذان السامعين بجرسها الموسيقي المميز، لقد تردَّد صوت القافية في الأبيات يحمل في أحشائه ذلك النَّغم المنبعث من الحروف : (جُلّاسي، أنفاسي، إنعاسي، النَّاس)، فأحدث ذلك الترجيع النفسي المتلاحم مع المعنى في جَوٍّ إيقاعيٍّ يوحي بالقوة والعمق في البنية الموسيقية المشعشعة في النص كله .

ويبرز دور القافية في مضاعفة النغم وزيادة إيقاع الأبيات الشعرية من : خلال السين المهموسة المكسورة المردوفة بالألف، مما أكسبها نغماً فيه مدُّ النَّفَس والإطالة ليعكس جمال الإحساس ورقة الشعور، وهنا تطرب الأذن لسماعها وبتأثر الملتقي حين تنتقل الشحنة العاطفية من النص إليه، وبذلك تحقق القافية أهدافها الفنية والموضوعية .

٢ –" المديح "

وفي إحدى قصائده التي يمدح فيها أبا إسحاق السليماني، امتدت القافية وحملت مشاعر الشاعر إلى الممدوح الذي وصله بما يرغب يقول : [١]

- هي نصرةٌ مـن مُفْـضِلٍ مُتَفَـضِّلِ هـي نَـصْرَةٌ مـن غـائظِ مغْتـاظِ
- مِنْ سَيِّدٍ لـي منـه أعلـى حُظـوةٍ إنَّ المعَـالي فـي الأَنـامِ أحـاظي[٢]
- يَصلُ الصَّميمَ مِنَ القريضِ مُجانبـاً وَصْلَ الزَّعـانف مِنْـهَ والأوشـاظِ[٣]
- مُتَعَـوِّدٌ صِـدْقَ الـصَّديقِ مُعـاوِدٌ دلْـظَ العَـدُوِّ بمنكـبٍ دلّـاظِ[٤]
- سَيْفُ الحفظيةِ مُغْمَـدٌ فـي عَزْمِـهِ لا يُنتـضَى إلّـا ليـوم حفـاظ

١– الصنوبري، الديوان، مرجع سابق، ص : ٢٦٣ – ٢٦٤

٢– أحاظي : جمع حظ وهو البخت، أو النصيب، " مختار الصحاح"، (حظظ) .....

٣– الأوشاظ جمع (وشيظ) وهم الجمع من الناس ليس أصلهم واحداً، اللسان (وشظ)،مختار الصحاح، مرجع سابق

٤– دلاظ، من دلظ، وهو ندع من الضرب أو الكز،مختار الصحاح (دلظ) مرجع سابق

نلاحظ كيف طغى صوت (الظاء)، وأصبح خاتمة للأبيات، وقد ترك أثره الصوتي والنفسي عند الوقوف في نهاية الأبيات، وبدا وضوحه أكثر في ياء الوصل المتولّد عن إشباع كسرة حرف الروي (الظاء)، وقد تعدى صوت القافية حدوده، فتشابك مع الموسيقا الداخلية وتكرر في ثنايا بعض الأبيات من مثل : غائظ، حظوظ، حفيظة، فعم من خلال هذا التشابك ضجيج وصخب، أكسب القافية موسيقا هيمنت على سائر الأصوات فاحتلّت صدارة في النص، فضلاً عن تركها إيقاعها الخارجي على سمات الممدوح التي وصفه بها الشاعر .

وفي نصٍّ آخر يمدح الشاعر " زيارة الله بن الأغلب التميمي " الذي يبدد ظلام الخطوب بشجاعته وكرمه، والذي ترقّى رفيع المناقب، ونطق لسانه بالقول الحسن، ويده بالفعل الجميل، وبشجاعته شتَّت جموع الأعداء .... إلخ يقول [1] :

- إذا ماء جا خَطْبٌ فأنت نهارُهُ وإنْ أجْدَبَتْ فَأَنْتَ مريُعها

- ومازِلْتَ ترقى في رفع مناقبٍ أنافَ على النَّجمِ الرَّفيعِ رفيعُها

- لسانُك بالقولِ الجميلِ وَلُوعُهُ وَكَفُّكَ بالفعلِ الجميلِ وَلُوُعُها

- إذا أجْمَعَتْ يوماً لقاء كتيبةٍ تشَتَّتُ مِنْ قَبْلِ اللّقاءِ جُموعُها

- شُجاعُ ضميرٍ لا يَهابُ ضميرُهُ وُقوعَ مُلِمّاتٍ يُهابُ وقوعُها

- رَسَا في المعالي حيثُ تُرْسَى أُصولُها وَأَوفى عَلَيها حيثُ تُوفي فُروعُها

لقد اعتمد الشاعر حرف العين المضموم رويَّاً لأبياته مردوفة بالياء مرة وبالواو مرة ثانية، وقد بادل وعاقب بين الياء والواو ليعطي دليلاً مؤدّاه أن هذين الحرفين على خصوص واحدة في الطبيعة الصوتية، فقد وجد علماء الأصوات "وجود شبه بين الضمة والكسرة في طريقة تكوُّن كُلٍّ منها صوتاً ضيّقاً، وذلك لضيق مجرى الهواء معها، فالطبيعة الصوتية بين كلٍّ من الحركتين الكسرة والضمة ربما تبرّر تناوب إحداهما مكان الأخرى"[2] .

١- الصنوبري، الديوان، مرجع سابق، ص : ٢٧٠ - ٢٧١

٢- إبراهيم أنس، (١٩٨١م)، موسيقا الشعر بتصرف، ط٥، القاهرة، مكتبة الأنكلو المصرية، ص : ٢٢٦

كم تطرب أذن السامع حين تستقبل نغمة القافية ذات الجرس الموسيقي، تسري في نهاية كل بيت، فتثير المشاعر وتصبح لحناً يردده كلُّ من يخلو بنفسه، فتخرج منه أصوات (مريعها رفيعها، ولوعها، جموعها، وقوعها، فروعها)، وقد سبقت بالردف كما ذكرنا آنفاً، وأتبعها الشاعر بهاء الوصل المتبوعة بحرف الخروج الألف، فجاءت النغمة ممتدة متآلقة تناسب الصوت لانشاز فيها.

وفي قصيدة عينية يمدح الشاعر (ابن سويد)، مظهراً حبَّه للممدوح، ومبرزاً جوده الذي لم يكن طارئاً عليه، إنما هو إرث الآباء والأجداد، فضلاً عن عراقة المحتد وحسن السلوك فقال [1] :

– وحُبِّي مَنْ أذعْتُ الحُبَّ عُجْباً بِهِ وَأَمَرْتُ دمعي أَنْ يُذيعَهْ

– سألْتُ مُدَحْرجاً ما الجودُ فيكم فقالوا الجودُ إِرْثٌ لَنْ نضيعَهْ

– كنيُّ المصطفى وكفى ارتفاعاً بِمَنْ يُكْنَى بكُنيَتِهِ الرَّفيعَهْ

– له جودٌ بفَجْع الوَقْرِ مُغرى وَذاكَ هو الغنيمةُ لا الفجيعه

– ضَجيجُ الجودِ لمْ يألفْ ضجيعاً سواهُ مُنْذُ سَمَّاهُ ضجيعَهْ

– إذا صَغْرَتْ من البُخْلِ العطايا حَظينا مِنْهُ بالضَّخم الدسيعهْ

– مَنَعْنَ الفَقْر مِنْ بيتي فَبَيتي بَذاكَ المنْعِ في قُلَلٍ منيعهْ

- ويَجلّي الصنوبري في مديحه ابن سويد بصورة الفنية بإيقاع القافية المتواترة التي بان دورها الإيقاعي متوازياً مع جانبها الدلالي، لتظهر صفات الممدوح في أبهي صورها من خلال تقفيته قصيدته بحرف العين المفتوح المتبوع بحرف الوصل (الهاء الساكنة)، لتعطي هذا الانتظام النفسي والموسيقي والزمني، فشكَّلتْ قسماً من شبكة المقطع الشعري الصوتية، وزاد من نفسها ذلك الردف – وهو الياء – ليوجد صوتاً رائقاً مريحاً للأسماع، حقَّق تلك القيمة الإيقاعية بتكرار الأصوات (يذيعه –نضيعه – رفيعه – فجيعه – دسيعه – منيعه) على مسافات واحدة ثابتة النغم والخُطا .

١– ديوان الصنوبري، مرجع سابق، ص : ٢٨٤ – ٢٨٥

وهذه أبيات من قصيدة للشاعر يمدح فيها " علي بن إبراهيم الكاتب "، مسلّطاً الضوء على صفات الممدوح المعنوية من حسن الخلق والفعل الحسن، والفكر الثاقب، حَلاَّل كلِّ أمر صعب يقول الشاعر[١]:

- وَإنَّ مَنَ خلَقَ التوفيقَ وفّقَني لَحَمْد مَنْ لحميدِ الفِعْلِ وفّقهُ

- يهني أبا حَسَنٍ إذْ لَمْ يَدَعْ خلُقاً من المكارمِ إلا قّدْ تخلّقَهُ

- فَرْدُ الفَعَالِ بتاجِ الفَخْرِ تَوَّجَهُ فَعَالُهُ وَبِطَوْقِ الفَخْر طَوَّقَهُ

- المُشتري مِنْ عُلوق الفَضْلِ أثْمنها والمكتسي مِنهُ أبهاهُ وَأشْرَقَهُ

- ما سَوَّدَ الطِّرْسَ خَطَّاً حينَ سوّدَهُ لكنْ بخَلوق الفِكْرِ خَلَّقَهُ

- شهاب فَكْرٍ إذا استوعَرْتَ مسلكَهُ مفتاحُ ذِكرٍ إذا استفتحْتُ مُغْلَقَهُ

لقد برز دور القافية المتراكبفي هذا التنغيم الصوتي المنبعث في الأبيات والمستمرُّ مع الدفقة الشعرية في كلِّ وقفة على نهاية كل بيت، لقد علا صوت القافية بل إيقاعها وهو يردد حرف (القاف) الموصول بهاء الوصل، هذا الحرف الحلقي الذي تحامى عنه الشعراء – فأضاف موسيقا رنَّانّةً سرت بحسن تقطيعها تداعبُ الأسماع، فغدا النص لوحة موسيقية تتهادى على وقع صفات الممدوح الجميلة التي تبعث في النفس الراحة والفخر لمثل هذه الصفات المعنوية، فأطربت الأذن بـ (تخلّقه – طوَّقه – أشرقه – خلَّقه – مُغْلقه) فحرَّكت المشاعر وجعلتها تحس بالتباهي والفخر ولاسيما الممدوح .

٣-الرثاء

ونقف عند غرض ثالث من أغراض ديوان الشاعر وهو الرثاء، رثاء ابنته فلذة كبده، حيث تلفحنا عاطفة الأب تتلظَّى حزناً وألما على فقيدته التي غيَّبها الموت فيقول [٢] :

- يا بْنَتي أيْنَ غِبْتِ عَنْ رمضانٍ وقد حَضَرْ

- فَلَقَدْ كُنْتِ أُنسَنا في عَشاياهُ والبُكَرْ

١- ديوان الصنوبري، مرجع سابق، ص : ٣٥١

٢- ديوان الصنوبري، مرجع سابق، ص : ٩٦

- وَلَقَدْ كُنْتِ بعْتِ نَوْ مَ لَيالِيهِ بالسَّهَرْ
- واعْتكافٍ عَلى الدُّعا ءِ أوِ الدّرْسِ للسُّوَرْ
- لا فَطُورٌ ولا سَحو رٌ لَنا إنْ دنا السَّحَرْ

لقد رسم الشاعر لوحة حزينة لأبٍ فقد ابنته، امتلأت بصدق المشاعر، وفاضت بعاطفة الأبوّة من خلال قافية المتدارك والروي المقيَّد بحرف الراء الذي يعطي سكتة توحي بسكون الروح وسكون الحركة التي كانت تملؤها تلك الابنة التي ووريت الثرى، وزاد من هذا النغم الهادئ الحزين ذلك التوجيه المتمثّل في فتحة الحرف قبل الروي، الأمر الذي رسم لوحة إيقاعية موسيقية ذات لحن مليء بالأسى، انساب انسياباً هادئاً في النفس كانسياب خرير الماء في الجدول، لقد أرخت هذه القافية من المتدارك وهذا الروي المقيّد الظلال الموسيقية على المشهد، فغدا لوحة فنية ذات إيقاع حزين، يتردد صداه مع امتداد كلمات النص ليقف على أنغام مجزوء الخفيف وقافيته من المتدارك الحزينة .

ويرسم الصنوبري لوحة ساخرة لحاله، وهي رثاء لما هو فيه من ضيق العيش وفاقة اليد، فها هو ذا يرثي ثيابه التي ملَّته وملكها الشعور الجامح بفراقه فقال [1] :

- طَيْلَساني على فِراقي حَريْصٌ قَدْ تَوَلّى كَما تَوَلّى القميصُ
- إنْ يُخَصَّا بالْوَصْلِ منِّي فَإنّي أنا بالَهجر منهما مَخْصُوصُ
- فثيابي من البِلى في أَمَانٍ ليسَ يُخْشَى على ثيابي اللصوصُ
- قد لبِسْتُ القناعَةَ الآنَ ثوباً فَاستوى الشَّرْيُ في فمي والخَبيصُ
- قَذَفَتْ بي الخُطوبُ في لُجَجِ البحـ ـرِ فَطَوْراً أطْفو وَطَوْراً أغوصُ
- غيرَ أنَّ الفرعَ الشَّريفَ إذا هِيـ ـض أبى أَنْ ينهاضَ منه العيصُ

تعكس الأبيات صورة ساخرة حزينة لحال الشاعر وما يعانيه من فقر دلّت عليه ثيابه، وقد هيمنت القافية بصوت المتدارك المتظافر مع الروي الصاد المهموس والمضموم

١- ديوان الصنوبري، مرجع سابق، ص : ٢١٢ – ٢١٣

بحركة المجرى، فعكست ألم الشاعر النفسي المتغلغل في داخل نفسه، وتشابكت موسيقا الروي مع الموسيقا الداخلية في ثنايا الأبيات؛ لتتماهى مع السين في (لبست – وليس– واستوى)، ومع (الطاء) في الخطوب (وطوراً)، وقد رسّخ ذلك الردف بالواو المتعاقب مع الياء ليعطي نفساً عميقاً بظاهرة الموسيقا الحزينة التي سرت في روح النص، تناغي رشاقة آذان السامعين.

ويعيش الصنوبري أيام حزن وألم على حُجَّاج بيت الله الحرام الذين تعرَّضوا للموت عام (٣١٧) هـ من قبل أبي طاهر القرمطي فيقول [١] :

- سلامٌ على إخْوانِ بِرٍّ مُذُ انْقَضَتْ أُخُوَّتُهُمْ قُلْنا سَلامٌ على البِرِّ

- أتوا يَقْطَعونَ البَدْوَ والحَضْرَ رغبةً إلى خيرِ بيتٍ حل في البدوِ والحَضْرِ

- سَرَوا وسَرَتْ أيدي المنايا إليهُمُ فَفازوا لَدُن فازُوا بأجْرٍ على أَجْرِ

- بَلى وقَفُوا للضَّرب والطَّعْنِ موقِفاً كأنّهَمُ فيه وقوفٌ على الجمرِ

- وأعْجِبْ بهم إذْ يُنَحرون كأنَّهم هديُهمٌ أيَّام تُهدى إلى النَّحْرِ

- غَدَتْ أُزُرُ الإحرامِ بِيضاً إليهمُ فراحوا إلى الأجداثِ في أُزُرٍ حُمْرَ

- وَمَا غُسِّلُوا بالماءِ بَلْ بدمائِهم وَمَا حُنطِّوا إلّا مِنَ التُّرْب لا العِطْر

نحن أما مَشهدٍ مأساوي تقشعرُّ له الأبدان، إزاء منظر هؤلاء الحجيج الذين قُتلوا ظلماً ناتجاً عن الحقد الدفين لكلِّ مؤمن مستقيم . الصورة بكل مكوّناتها تزدحم بهذا المشهد الأليم الذي عبّر عنه باللون والحركة، أكمله بقافية متواترة من البحر الطويل، وبرويِّ الراء المكسورة التي توحي بالضغط والشدَّة والألم، فجاءت موسيقاها على الأذن تثير مشاعر الحزن والأسى على القتلى، ومشاعر الغضب والحقد على القاتل، فنغمة الروي المكسور في مجراه توافقت مع انكسار القلوب الحزينة على الحُجَّاج، فصارت لحناً يردّده كلُّ مَنْ يحمل ضميراً حيَّاً، فخرجَت منه أصوات (حَضْر، أَجْر، جَمر، نَحْر، حُمْر، عِطْر) . فالقافية تآلفت مع المشاعر والفكرة وناسبت الأصوات .

١– ديوان الصنوبري، مرجع سابق، ص : ٩١

٤ – الغزل

وإذا توقَّفنا عند غزل الصنوبري، فإننا نقف عند شاعر وصَّاف، يجيد التعبير عن المشهد برقة لفظ وجمال صورة، وحسن لون، ورشاقة تعبير تتوافق مع صفات المرأة التي يتغزَّل بها فيقول [١] :

– **بِتَعَصْفُرِ الخَدَّ المُعَصْفَرْ بِتَكَسّرِ الصُّدغ المكَسَّرْ**

– **وبِسِحْرِ طَرْفٍ لَمْ يَدَعْ هاروتَ يَدْري كيف يَسْحَرْ**

– **وبذلك الثَّغْرِ الّذي يُزْرى بجوهَرِ كُلِّ جَوْهَرْ**

– **إلّا عَذَرْتَ صَبابَتي إنَّ الصَّبابَةَ فيكِ تُعْذَرْ**

– **شَمْسٌ بَهاءُ الشمس عن د بهائِها مَعنىً مُزَوَّرْ**

لقد رسم الصنوبري لوحَةً موسيقية ذات الإيقاع المتكامل، عَبّر فيها عن هذه المحبوبة ببياضها المشاب بالصفرة – وهي من صفات جمال المرأة عند العرب – من يراها يسحره جمالها، بل هاروت الساحر انسحر بسحر جمالها، وهي أجمل من الشمس، بل تفوقها ضياء وجمالاً، لقد تكَسَّر اللّحن جمالاً من خلال القافية المتواترة وبحرف الراء المقيَّد، وبفتحة التوجيه قبله، فانفتح النغم بهذا الوقف عند نهاية كل بيت ليعكس جمال الإيقاع ورنَّته المريحة للأذن والنفس فاستقام اللحن، وتوازن إيقاعه من خلال الروي (المكسَّر، يسحَرْ، جوهر، تُعذَر، مزوّر) فتفتحت النفس وشُنّقت الآذان لهذا الصوت المنسجم المتماهي مع السين والصاد في البيتين الأول والثاني والثالث، والسين في الرابع، فتراقص اللحن على أنغام المتواتر المتكامل .

يبقى الصنوبري العاشق الخارج من ظلمات ذاته الضيّقة إلى عالم الجمال الأنثوي الذي انجذب إليه روحاً وجسداً، وصارت عيناه لا تريان إلا الجمال جمال الطبيعة قبلاً وجمال المرأة من بعده فيقول [٢] :

– **بدرٌ أضاءَ لَنا بِسوقِ البَزِّ في ثوبِ وشيٍ مَعْ عِمامةِ خَزّ**

١– ديوان الصنوبري، مرجع سابق، ص : ٢٤

٢– ديوان الصنوبري، مرجع سابق، ص : ١٢٩

- كَنْزُ المَلاحَـةِ لَـمْ يَـزَلْ مُـسْتَوْدَعاً فـي وَجْنَتَيْـهِ فحبّـذا مـن كنْـزِ
- غَصْنٌ لو انَّ الـرّيحَ هَـزَّت عطْفَـه يَوْمـاً لكـادَ يـذوبُ عنـد الهَـزِّ
- لَـوْ لَـمْ تكُـنْ أنـوارُهُ حِـرْزاً لَـهُ لَـمْ يكْفِـهِ لاشـكَّ ألْفـا حِـرْزِ
- كـفٌّ تخـالُ مـن اللّجـين مـصوغّةً وأنامِـلٌ مِـنْ لينهـا كـالقَزِّ

حين يتردّد صوت القافية المتواترة في النص، يحمل في ثناياه ذلك النّغمَ المنبعث من الحروف : (كَنْز، هَزّ، حِرْز، قَزّ)، فأحدث هذا الترجيعَ النفسيَّ المتلاحمَ مع المعنى، في جَوٍّ إيقاعيٍّ يوحي بقوة البنية الموسيقية وعمقها، والمشعَّة في الأبيات كلِّها، وقد برز دور الروي مضاعف النَّغم في حرف الزاي – وهو من(القوافي النادر التي يُطلق عليها القوافيالنفَّر)-[1]،فطربت الأذن لسماعها، وتأثّر السامع والمتلقي حين انتقلت إليه الشحنة العاطفية من النص، وبهذا تكون القافية قد حقّقت أهدافها الفنية والموضوعية.

ويرسمُ الصنوبري لوحة نفسية لحاله وهو يتغزل بمغنية اسمها (هجعة)، تظهر من خلال تعلّقه بها وهيامه بصوتها وحركات جسدها وهي تغني فيقول [2] :

- لا هَجعَـتْ عَـيْنٌ جَفَـتْ هَجْعَـهْ ولا رَقَـتْ مِـنْ رمْعِهـا دمْعَـهْ
- غَنَّتْ فَلو أسْـطيعُ عُجْبـاً بهـا أَقْطَعْتُهـا مِـنْ مُهْجتـي قِطعَـهْ
- تَخْلَعُ إنْ غَنَّتْ علـى قَلْـبِ مَـنْ غَنَّـتْ لَـهُ مِـنْ طَـرَبٍ خِلْعَـهْ
- تُغْنـي عـنِ المَجْمَـرِ طيبـاً لا تحـوجُ فـي اللّيـل إلـى سْـمعَه

لقد تكاتَفَتْ عناصر الموسيقا الخارجية المتدفقة من الوزن الشعري مع القافية المتواترة، ومع الروي (العين الموصولة بها السكت) فأرخت على القصيدة إيحاء لذيذاً للأذن مريحاً للنفس، سرى في الأبيات كلِّها، ونشر جَوَّاً نفسيَّاً عبقاً توّاقاً لسماع صوت المغنية (هجعه)، زاد النغم جمالاً الأحرف : (دمعهْ، قطعهْ، خِلعهْ، سمعه) فارتسمت قطعة موسيقية ذات إيقاع مطرب، سرى في النفس سريان الدم في العروق، فدغدغ العواطف وأثار إحساس السامع بنَفَسٍ توّاق إلى الصوت الجميل (القطعة الموسيقية) .

١- عبدالله الطيب، المرشد في فهم أشعار الوب، ح١ / ٧٥

٢- ديوان الصنوبري، مرجع سابق، ص : ٢٨٩

وفي قصيدة أخرى للصنوبري يهيمن صوت القافية الحلقي على جو المقطوعة وهو يصف العلامات الدالة على العاشق عندما يرى معشوقته، وأثر ذلك عليه فيقول : [1]

- آيَةٌ مِنْ علامَةِ العُشَّاقِ اصفرارُ الوُجوهِ عِنْدَ التَّلاقي
- وانقطاعٌ يكونُ مِنْ غَيْرِعيٍّ وَوَلوعٌ بالصَّمْتِ والإطراقِ
- وقَفَ الشَّوقُ بي فَلمَّا تبدّى عُرِفَتْ فيهِ رغبةُ المشتاقِ
- لَمْ تُسَلِّمْ فسَلَّمَتْ لحظاتٌ مُخبراتٌ عن شدَّة الاشتياق
- وإذا ما السَّلام ضَنَّتْ به الـأ سُنُ كانَ السَّلامُ بالأحداق

لاحظ معي كيف طغى صوت (القاف)، وصار خاتمة لكل بيت شعري، يترك أثره الصوتيّ والنّفسيَّ عند الوقوف على نهاية الأبيات، بل تعدَّى صوت (القاف) حدوده فتشابك مع الموسيقا الداخلية، فتكرر في ثنايا الأبيات، فَعَم ذلك الـنّغَمُ الملـيء بالحذر والمفاجأة والتوتر وبالرغبة لرؤية الحبيب والنظر إليه، لقد أحدثت القافية بردفها وبوصلها موسيقا مهيمنة على سائر الأصوات،واحتلّت مركز الصدارة في المقطوعة الشعرية، وتركت إيقاعها الخارجي على مشهد اللقاء بين العاشقين في جسد النص كلّه .

٥-الهجاء

ونبقى مع الصنوبري بأغراضه الشعرية وفن من الفنون القديمة في الشعر العربي وهوفنُّ (الهجاء)، فحيثما وجد أناس يستحقون المديح، وُجد آخرون يستحقون الهجاء . فهذا الفن تطوّرت معانيه، ودخلها التغيرُّ بسبب تطوُّر المجتمع، من ذلك الهجاء الساخر الذي أبدع فيه الشعراء العباسيون، ومن أتي بعدهم في العصور التالية،ها هو ذا شاعرنا الصنوبري لا يهجو شخصاً، إنما يهجو ضيعةً وأهلَها وما هو عليه حالُها فيقول[2] :

- لا قُدِّسَتْ دارُ السُّليـ ـمانيَّةَ الشَّوهاءِ داراً
- ما أهلُها بالمسلمينَ ولا اليهودِ ولا النَّصارى

١- ديوان الصنوبري، مرجع سابق، ص : ٣٧٠

٢- ديوان الصنوبري، مرجع سابق، ص : ٣٧٠

– رُمْنَا النزولَ بها فألفَى منازلَها قِفارا
– مَوْسُومةٌ بالشَّؤْمَ أنجدَ شُومُها فيها وغارا
– وتنوولَتْ أعراضُنا فيها فولَّينا فِرارا
– يارِبِّ فاكْفِ – أبا عليْ حيثُ حَلَّ وحيثُ سارا
– واصْبُبْ على أقطارِها قَحْطاًودمِّرْها دَمارا

لقد علا إيقاع القافية المتواترة المنتهية بروي الراء الموصولة بالألف، فأضىفى على الإيقاع موسيقا رنَّانة سَرَتْ بحسن تقطيعها تداعب السمع، زاد من رنَّتها حرف الردف الألف، فأعطى الصوت مدَّاً حتى منتهاه، ليحسّ به وبعلوّ نبرته كل قريب أو بعيد، فغدا النص لوحة موسيقية تتراقص ضاحكة ساخرة على وقع مشهد الضيعة الذي يوحي بكل شؤم وسوءٍ .

وبالأسلوب الساخر الخفيف يهجر الصنوبري أحد الأشخاص لظلمه وخستّه رغم مظهره الموحي بالإيمان ورجل التُّقى فيقول : [1]

–شُبِ ازدياداً في الهَوى بانتقاصِ ولا تُطِعْ أَمْرَ وَصولٍ وعاصِ
– يا ظالماً أصبح ذا لحيةٍ تُعَلِّم المظلومَ أَخْذَ القِصاص
– قَدْ كنْتَ عِلْقاً مُثْمناً غالياً فَصِرْتَ مِنْ العلوق الرِّخاصِ
– فَأينَ ذاكَ الحُسْنُ مالي أرى وَجْهَكَ منه وهو خالي العِراصِ
– مَنْ لَبِسَ الشَّعْرُ عِذاراً فَقَدْ ألْبَسَكَ الشَّعْرُ لجاماً دلاصِ[2]

لقد هيمن صوت القافية الميُسَّر الصاد المكسورة المردوفة بالألف قبلها، لتعطي نفَساً عميقاً، وإيقاعاً عالياً كي يترك أثره الصوتيَّ والنفسيّ عند الوقوف على نهاية الأبيات، وقد تعامد هذا الإيقاع المرتفع الساخر من خلال التصريع في البيت الأول (انتقاص، عاص) فعم ذاك الصوت الهازئ على سائر الأبيات واحتلَّ مركز الصدارة، وترك

١– ديوان الصنوبري، مرجع سابق، ص : ٢١٤
٢– دلاص : أملس، اللسان (دلص)

إيقاعاً خارجياً على مشاهد السخرية من ذاك الرجل الحسن الذي زال حسنهُ بأفعاله المشينة .

ويستمرُّ الصنوبري بهجائه الساخر بخفّة ظلٍّ وكلمة رشيقة، وحسن تعبير ووضوح معنى، فيقول هاجياً شخصاً يُدْعى (عبد الرحمن) [١] :

- **إنَّ عَبْدَ الرّحمنِ أعني ابنَ عَبَويـ ـه عفيفٌ يجوز حَدَّ العفافِ**
- **ليسَ ذا منْ تقىً يبينُ ولكن كَسَّرَتْهُ غَضاضَةُ الأسلافِ**
- **قَبَضَ الدَّهْرُ عَنْهُ أيدي قومٍ طالما قَدْ بُسِطْنَ بالألطافِ**
- **ولَقَدْ كان ما عَلِمْتُ ظريفاً باذِلاً ما وراءَه للظِّرافِ**

لقد أتي بالقافية من المتواتر خفيفة خِفّة أسلوبه، ليعبّر عن نغمة ساخرة بهذا الوزن الشعري من بحر الخفيف ليتلاءم مع الروي الفاء المكسورة المردوفة بالألف؛ليمتد الإيقاع بِنَفَسٍ عميقٍ مرتفع، كي يترك أثره الصوتي والنفسي عندما نقف على نهاية كل بيت، ويزيد من ذلك الإيقاع فتحة (الحذو) للأحرف السابقة للردف، فيصل الأسماع بهذه النبرة الطويلة إيقاعاً المليئة سخرية من ذلك المهجو، ليكون محطّ أضحوكة الآخرين .

وكأني بالصنوبري مولعاً بتجسيم العيوب بالمهجوين – كما هو حاله في وصفه الطبيعة، يلصق بمهجويه التُّهم من أجل إضحاك الناس عليهم، يقول في هجائه لرجل أحول [٢] :

- **تبّاً لِذا الأَحْوَلِ ما أرقَعَهْ كَمْ تَرك الحزمَ وكم ضيّعَهْ**
- **وأيُّ رَأْيٍ لا مرءٍ إنْ رأى شخصين مِنْ قُرْبٍ يَقُلْ أربعه**
- **قد أفزَعَتْ حَوْلَتُكَ الحُوْلَ يا مَنْ لَمْ تَزَلْ حَوْلَتُهُ مُفْزِعَهْ**
- **أُفٍّ لهذا الوَجْهِ وَجْهاً فما أقْبَحَ ذا الوَجْه ومَا أشْنَعَهْ**

١– ديوان الصنوبري، مرجع سابق، ص : ٣٣٣

٢– ديوان الصنوبري، مرجع سابق، ص : ٢٩٤

كم تْطرَبُ الأذن حين تستقبل نغمة الروي (العين) تتلوها هاء الوصل الساكنة مع فتحة المجرى، لتسري في نهاية الأبيات، فتثير مشاعر الضحك والاستهزاء من المهجوّ، فتعلق في الذهن، وتصبح لحناً يردده السامع كلما خلا مع نفسه، أو كلما رأى هذا الأحول ومن هو مثله، فالسامع يردد الصوت المتوالي قبل أن تستريح نفسه، فتخرج منه أصوات (ضيّعَهْ، مفزعه، أربعه، أشنعه)، وزاد من هذا الإيقاع الساخر التصريع في البيت الأول يبين (أرقعه وضيّعه) متعامداً مع القافية من المتدارك، ليعكس ذلك التآلف اللحني المتناسب مع الصوت المليء بنبرة الضحك والسخرية من المهجوّ .

٦- الخاتمة:

يُعَدُّ بحثي هذا (موسيقا حرف الروي ودلالتها في ديوان الصنوبري) ذا بُعْدٍ نقديٍّ عَنى بإبراز القيم الجمالية المرتبطة بالإيقاع الموسيقي، وإن محاولة البحث عن القيم الموسيقية في أيِّ لغة، والوصول إلى استخراج ذلك أشبه بغوَّاص في عمق البحر يبحث عن لآلئ نادرة .

ومن هنا حاولت متواضعاً أن أصل إلى النتائج التي توصّلت إليها، مع اعترافي بصعوبة التأكّد من سلامتها لكونها تعتمد على ذوق الدارس والقارئ كذلك، مع أن عملي يؤمن بصحّتها، لأن العمل في مثل هذا الموضوع يظل متواضعاً، ذلك لأن الشعر في جانبه الإيقاعي يحتاج إلى جهد متواصلٍ، بترك السابق للاحق سراجاً يهتدي به .

وها أنا أرصد ما توصلت إليه من نتائج في بحثي بكلِّ تواضع .

١- إن إيقاع الشعر الخارجي يتمُّ من خلال تكاتف البحر والقافية، وتداخلهما مع بعضهما، وفهم ذلك يحتاج إلى اعتبارات صوتية وموسيقية ونظرية .

٢- ركَّز البحث على الجانب الإيقاعي الخارجي وهو القافية (حرف الروي) على أنه تفسير للإيقاع الشعري .

٣- جاءت قوافي الصنوبري في ديوانه متنوعة : من مطلقة أو مقيدة، ومن حيث أسماؤها جاءت من : المتدارك، أو المتواتر، أو المترادف، وهي المتعلقة بالشواهد التي جئت بها من ديوانه الشعري .

٤- وظّف الصنوبري قوافيه المختلفة سواء أكانت من حيث النوع، أو من حيث الاسم في كل الأغراض التي تناولتها في دراستي – وقد أشرت إلى بعضها – حيث استساغتها الأذن وارتاحت لها النفس .

٥- حرف الروي في الشواهد سواء أكان مطلقاً أم مقيَّداً، جاء مردوفاً بالألف، أو بالواو والياء، وأحياناً جاء خالياً من الردف، وحرف الروي كان إما موصولاً بأحد حرف المد أو بحرف الهاء، حيث شكّلتْ إيقاعاً خارجياً نُسج بخيوط رائقة لأسماع المتلقين .

٦- ارتقت لغة الشاعر لدى تناوله الأغراض الشعرية الذي رافقه ارتقاء باختيار الروي المناسب للغرض، فكان جميل الوقع في الوصف، فخماً في المديح، حزيناً في الرثاء، ساخراً مضحكاً في الهجاء إلى حد ما وذلك ليواكب الحالة النفسيّة، بحيث

لامس شغاف القلوب الظمأى للنص الشعري الجميل، فانعكس أثر ذلك الإيقاع بكلِّ وضوحٍ على السامع، ليترك بصمة للأجيال المتعاقبة .

إن الإيقاع الناتج عن القافية عموماً (ورويها) خصوصاً، واكب الحالة النفسية وطبيعة الأوصاف التعبيرية فعبَّرت عن مرادها خير تعبير .

وفي الختام أحسب أن جهدي الذي قدمته هو محاولة لتفسير إيقاع الروي أو القافية عموماً . فإن أصبت فلي أجران، وإن أخطأت فلي أجر، والله من وراء القصد .

المصادر والمراجع

أولاً : القرآن الكريم :

[١]- سورة الحديد، الآية : ٧

[٢]- سورة الطارق، الآية : ٦

[٣]- سورة القارعة، الآية : ٧

ثانياً : الكتب : -أحمد جودة، أحمد علي، " التجديد في شعر الصنوبري"، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠١٤م

[١]- الأسنوي، جمال الدين، ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م،" نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب "، تحقيق : د. شعبان، صلاح، دار الجيل، بيروت، ط١ .

[٢]- أنيس، إبراهيم،١٩٨١م، " موسيقا الشعر "، مكتبة الأنكلو مصرية، القاهرة، ط٥.

[٣]- البستاني، سليم، دون تاريخ، " إلياذة هوميروس "، معرّبة نظماً، وعليها شرح تاريخي أدبي، دار إحياء التراث العربي، دار المعرفة، بيروت .

[٤]- التبريزي، الخطيب زكريا بن يحي بن علي التبريزي، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م، " الوافي في العروض والقوافي " تحقيق : فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط١ .

[٥]- الجاحظ، " البيان والتبين "، تحقيق : عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥م.

[٦]- خلوصي، صفاء، ١٩٧٧م، " فن التقطيع الشعري "، مكتبة المتنبي، بغداد، ط٥ .

[٧]- الدماميني، بدر الدين أبو محمد بن أبي بكر، (ت ٨٢٧هـ)، ٢٠١٠م، " العيون الغامزة على خبايا الرامزة " تحقيق : الحسانبي عبدالله، مطبعة الخانجي .

[٨]- الرازي، ١٩٨٧م، " مختار الصحاح "، مكتبة لبنان، بيروت .

[٩]- السمان، محمود، ١٩٨٦م، " العروض القديم "، دار المعارف، القاهرة، ط٢ .

[١٠]- الصنوبري، أحمد بن الحسن الضبّي، ١٩٦٨م، " الديوان "، دار صادر، بيروت، ط١.

[١١]- الطيّب، عبدالله، ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠م، " المرشد في فهم أشعار العرب "، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط١ .

[١٢]- عبدالودود، الشفة عثمان، " شعر الطبيعة عند الصنوبري، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م

[١٣]- علي العوضي،جهاد عثمان، " الأغراض الشعرية في شعر الصنوبري"، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، ١٤٣٤هـ،٢٠١٣م

[١٤]- عيد، رجاء، ١٩٨٥م، " التجديد الموسيقي في الشعر العربي "، منشأة المعارف، مصر.

[١٥]- الفيروز آبادي، مجد الدين، ١٤١٠هـ، " القاموس المحيط "، دار الجيل، بيروت .

[١٦]- القيرواني، رشيق، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م، " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده "، تحقيق : محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت .

[١٧]- كشك، أحمد، د . ت، " الزحاف والعلة "، مكتبة النهضة المصرية.

[١٨]- كوهين، جون، ١٩٦٨م، " بنية اللغة الشعرية "، ترجمة : محمد الولي، ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر .

[١٩]- الملائكة، نازك، ١٩٦٨م، " قضايا الشعر المعاصر "، دار العلم للملايين، بيروت، ط١ .

[٢٠]- هلال، محمد غنيمي، ١٩٧٩م، " النقد الأدبي الحديث "، دار النهضة، القاهرة .

المجلات:

- الأثري، محمد بهجة، " في شعر الصنوبري"، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، العدد: ٤٥، الجزء الرابع،ص: ٧٣٤-٧٤٧، أكتوبر ١٩٧٠
- عبدالله، عماد حمدين" البنية الإيقاعية في شعر الطبيعة في شعر الصنوبري وكشاجم أنموذجاً، مجلة العلوم الإنسانية والإدارية، جامعة المجمعة السعودية، العدد:١٢،ص:٨٨-١١٦، ٢٠١٥م
- ابن عثمان بن عبد العزيز الهليل، عبد الرحمن، " رثاء الابنة في شعر الصنوبري" دراسة موضوعية وفنية، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد: ٢٦، ص: ٣٦٦-٤٢٥،٢٠٠٠م