القافية في شعرالسياب

(فاعلية الدلالة وانماط الأداء)

أ.م.د. رياض شنتة جبـــر م.م. حميد يعقوب نعيمة
جامعة ذي قار – كلية الآداب

المقدمة

القافية في الجذر اللغوي من قفاه واقتفاه وتقفاه وأقتفى أثره ،وسميت القافية قافية لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوّة ، كما قالوا ((عيشة راضية)) بمعنى مرضية ، أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها .(١)

أما تعريف القافية اصطلاحا ، فهي ((مجموعة أصوات في أخر الشطر أو البيت وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة)) .(٢)

وقد نظر نقده الشعر العربي قديماً وحديثاً ألى فاعلية القافية نظرة متبصّرٍ واعٍ، فالصفة الاختتامية التي تتميز بها ، لا يمكن لها أن تقف عند حدود دور الضابط الموسيقي المجرد ، أذ لابد لها أن تشترك وبشكل فاعل في التشكل الدلالي كي تسمو القصيدة فنياً في تماسكها النصيّ .

وأن ((وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغته أوعدم التوقع

وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي)) (٣)

من هنا يمكن تحديد الدور الادائي للقافية ، فهي حسب ما يقول جان كوهن ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيٍ أخر ، بل هي عامل مستقل ، صورة تضاف الى غيرها وهي كغيرها لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى)) (٤).

وهذا - بطبيعة الحال - يمنحها سمة الديمومة والبقاء ما بقيت القصيدة في الشعر العربي وبدون القافية تفقد القصيدة جزءاً مهماً من حيويتها وقوة أدائها ((اذ لابدٍّ لها أن تشترك أشتراكاً فاعلاً في التشكيل ألادائي كي تحتفظ بموقعها وتكسب رصانة خارج أطار إمكانية أستبدالها ، بما يمكن أن يقابلها صوتياً ويحافظ على الاتساق العام للقصيده)) (٥) .

وقد أبدى رواد القصيدة العربية الحديثة اهتماماً خاصاً بالقافية ، وبدر شاكر السياب - موضوع بحثنا - لا يكاد يفارقها في أية قصيدة من قصائده إلا ما ندر، وأمام هذا الاحتفاء والتفنن التقفوي، فانه يُغني قوافيه بالوظائف الدلالية التي تجعل منها بنىً أساسية في قصائده.

وحدود القافية على رأي الخليل هي من أخر حرف في البيت ألى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن ، وهذا هو الرأي الصائب السائد ، وعلى هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة . (٦)

من هنا سنحاول دراسة القافية في شعر السياب من خلال فاعليتها الدلالية وألادائية .

١- الفاعلية الدلالية :

لا تفترض القصيدة الحديثة تراكماً هائلاً للتقفية ، لأنها تنهض على نظام الجملة الشعرية التي تطول أو تقصر حسب معطيات التجربة الشعرية ، مما يوفر للقصيدة هامشاً كبيراً من حرية الاختيار، وهذا كلّهُ أنما يحصل في صالح المستوى الدلالي الذي يتنفس في مجال حيوي يلهم الشاعر معاني لم تخطر له وهو يتأهب لنظم قصيدته فتكون القافية بذالك ((وسيلة أساسية من وسائل تداعي المعاني اوالمونولوج الداخلي)) (٧) ،

من خلال قيامها على مبدأ التوازي ((اذ يتجاوب فيها تشابه في المعنى مع تشابه في الأصوات)) (٨).

ومن يتتبع شعر السياب يجده زاخراً بهذا النوع من القوافي ، فعلى سبيل المثال قصيدتـــة (نـهاية) (٩) التي يقول فيها :

أحقـا نسيـت اللقـاء الأخير ؟
أحقـاً نسيـت اللقـاء . . . ؟
أكان الهوى حلم صيف قصير ؟
خـبـــا فـي جليـد الشتـاء
خـبـــا فـي جليـد . . .
وظـل الصدى في خيالي بعيـد
((خبا في جليد . . . خبا في جليد))
ويارِبّ حلـمُ يهيل الزمـــان
عليـــه الرؤى والسنين الثقـال
فتمضي ويبقى شحـوب الهلال
يلـــــون بـالارجـوان
شحـــوب النجـوم وصمت القمر
ويـومـــض فـي كلّ حلم جديـد
شحـوب الهلال وظـلّ الشجـر
وطيـــف الشـــراع البعيـــد ؟

تتوالي القوافي في هذا المقطع الشعري على النحو الأتي :

١. الأخير- قصير
٢. اللقاء - الشتاء
٣. جليد - بعيد - جليد- جديد- البعيد
٤. الثقال - الهلال .
٥. القمر - الشجر .

وتدخل بعض هذه القوافي في صميم بنية السطر الشعري ، مثل قافية السطر الأول : (اللقاء الأخير) ، التي لم تأت لمجرد رغبة الشاعر في التخطيط لتقفية مقفلة بصوت الراء ، أنما كانت صفة ((الأخير)) المسندة إلى اللقاء ، ذات تأثير في توجيه دلالة السطر ، فأذا أنقطع السطر عند لفظة (اللقاء) ، تحلينا دلالة السطر المتبقية على تأويل لفـظ ((اللقاء)) بـ ((اللقاء المعهود)) ، واذا حلت به يتغير تحرك الدلالة الى اتجاهٍ أخر يتبنّى دلالة جديدة توحي بانقطاع رجاء الشاعر في لقاء جديد .

أما البنية الدلالية للسطر الثاني ، فهي عبارة عن تكرار للسطر الأول غيّب فيها الشاعر لفظة (الأخير) واكتفى بالرمز لها بنقاط ثلاث (. . .) ، لتكون هذه اللفظة غائبةً كتابةً وحاضرةً دلالة ، وهذا التشكل الكتابي للسطر الشعري الثاني الواقع تحت سلطة (حضور- غياب) ، قد مهد لانفتاح دلالي جديد تبرعمت منه قافية جديدة في السطر الرابع (الشتاء) ، غير أن هذه القافية لا يشكل حضورها السطري تقدماً دلا لياً ،لا ن الجليد يرتبط بالشتاء ، وانما فاعليتها الدلالية انحسرت في غيابها كتابياً ، حتى تحقق لفظة (جليد) التي قبلها في السطر تناسقاً صوتياً وإيقاعيا مع تقفيات لاحقة لها مثل: (جليد- يعيد- جليد- جديد- يعيد) .

ثم يخرج الشاعر من أجواء اللوم والاستنكار والضياع والانكسار ، ليرسم سطرين يختمهما بقافيتين جديدتين هما (الثقال – الهلال) ، عبر أمنية حلمية ، يهرب فيها من ثقل السنين ، متطلعاً عبر قوافي : (صمت القمر) و (ظل الشجر) و (حلم جديد) و(الشارع - البعيد) ، الى رؤى حلمية جديدة تعيد له الأمل المفقود من جديد ، لان قافية (القمر) باضافتها الى لفظة (صمت) ، أضفت على المشهد ا لليلي الذي ترسمه دلالة السطر السكون المطبق والصمت الحزين .

أما قافية (جديد) ، فقد أضفت هي الأخرى على لفظة (الحلم) دلالة جديدة أخرجته من الحلم الذي يخبو في الجليد ، الى حلم يومض بأملٍ يتراءى للشاعر من بعيد يتمثل بـ (طيف الشراع البعيد) .

ولا تنتهي فاعلية القافية الدلالية عند حدود السطر الشعري (دلالة أفقية) - كما بَيّنّا - بل تتعدى الى صلب وظائفها ، وهو الربط بين أجزاء القصيدة (دلالة عمودية) ، وجعلها كياناً مؤسساً على تلاحم الوحدات المكونة ، فإنها ((تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي ترتبط بها)) (١٠) ، تنسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة .

وهذا يعني أن التقفية هنا بنية أساسية وليست طارئة تهدف الى أ شاعة جو يقاعي مجرد ، ولعل قصيدة ((سفر أيوب)) (١١) ، واحدة من أكثر بنى هذا النوع من التقفية تماسكاً ودقة واحكاماً في البناء:

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهمـــا استبـدّ ألالـــــم ،
لك الحمـد أن الرزايـا عطـاء
وان المصيبات بعضُ الكـرم
ألم تعطنـى أنت هذا الظـــلام ؟
وأعطيتنـــي أنت هذا السحـــر
فهل تشكر الأرض قطرالمطر
وتغضب أن لم يجدها الغمـام ؟

نلحظ في توالي مجيء القوافي (بلاء - عطاء) و (ألم - كرم) و(ظلام - غمام) أن الشاعرهيأ للاسطرالشعرية المتوجة بهذه الثنائيات انفتاحاً دلالياً قائماً على أسلوب(الدلالة والدلالة المغايرة) ،وهو أسلوب لاءم معاناة الشاعر الطويلة مع الألم كما يظهر من قولة :

(لكَ الحمدُ مهما استطال البلاء)
(لك الحمد انّ الرزايا عطـــاء)

فالحضور القوي والفاعل لأية كلمة يتأكد اكثر من خلال استحضار المدلول المعاكس لهـــا (والضد يظهر

حسنة الضد) على حد قول المتنبي ، فالشاعر رغم الابتلاء بدوام البلاء ، الا انه يعيش على أمل يفصح عنه النص ، بأن هذا البلاء نوع من العطاء .

وبعد أن كان (البلاء والعطاء) و(الالم والكرم) ترتبط بذاته ، نجد ان (الظلام والغمام) و(السحر والمطر) ترتبط بذاته والأرض ، التي يدخلها عنصرا دلالياً جديداًعلى سبيل المماثلة.

ومثل ذلك قوله من قصيدة (أغنية في شهر أب) (١٢) :

تمــوز يمــوت على الأفقِ
وتغـور دمـــاه في الشفــقِ
في الكهف المعتم والظلماء
نقالـــة اسعـــافٍ ســـوداء

فتوالي ورود (الأفق – الشفق) في التقفية جاء وفق توافق معنوي ، إذا أن الجامع بينهما علاقة مكانية ، لان الشفق مظهر لوني يظهر في الأفق . أما في السطرين الثالث والرابع ، فالجامع بين (ظلماء - سوداء) . هو الانسجام اللوني (السواد) ، فضلا عن التوافق الإيقاعي .

ومن أمثلة الفاعلية الدلالة للقافية في شعر السياب على مستوى التتابع ، قوله أيضاً من قصيدة ((سفر أيوب)) (١٣) :

جميلٌ هو السهد أرعى سماك
ويلمسُ شبــاك داري سنــاك

اذ نلحظ فاعلية دلالة القافية في (سماك ـ سناك) ، فا لسنا يأتي من نور الشمس و مصدره السماء ، والسهد الذي لا يستعذب عادة يكون جميلاً لدى الشاعر وهو يتوجه بالخطاب الى الذات الالهية ، وتأتي الصورة الثانية انفتاحاً للأولى ، لانه يرعى السماء من خلال شباك داره ، الذي يلامسه السنا ، وهذه الملامسة تجسد دلالة القرب التي تستدعي الدفء العاطفي والطمأنينة ، وبذالك تخف وطأة السهاد و الأرق .

وقد صنّف جان كوهن هذا النوع من القوافي بـ (الملتبسة) (١٤) ، لأنها ترتكز على التجانس الصوتي ، إذ أنها عبارة عن جناس غير تام على المستوى البلاغي (١٥) . فكلماتا (سماك - سناك) بينهما تشابه فونيمي ، يؤدي الى نوع من ا للبس السمعي ، وكأن الكلمة الواحدة قد تكررت مرتين ،الا أن هناك صوتاً ميّز بينهما وهو (الميم في سماك،والنون في سناك).

وهناك نوع من القوافي في شعر السياب تقوم بخرق الموازاة الدلالية على مستوى المطابقة، فلا تتضح العلاقة الدلالية فيما بينها ، إلا من خلال استنطاق النص والأيحاء العام للسياق الشعري ، ومثال ذلك هذه الاسطر أيضاً من ((سفر أيوب)) (١٦) :

رأيت شبيهةً لكِ شعرها ظلمٌ وانهـــارُ
وعيناها كينبوعين في غاب من الحور
مريضاً كنت تثقل كاهلي والظهرأحجارُ

فالقافيتان (أنهار ـ أحجار) كما يبدو لنا لايمكن تأشير ترابط دلالي مباشر بينهما على مستوى التتابع التقفوي ، لكن المتأمل للنص بعمق يستطيع أن يؤشرعلاقة دلالية غير مباشرة ، اذ أن الأنهار شكلت صورة (أيجابية) لوصف الشعر مع الظلم ، بينما جاء ت (أحجار) بدلالة القرنية (مريضاً) صورة مغايرة (سلبية) لوصف الظهر .

ولكننا لا نزعم أن كل قوافي السياب ترتقي إلى الفاعلية الدلالية المباشرة أو غير المباشرة ، التي أشرنا أليها في الأمثلة السابقة ، إذ قد نجد بعض القوافي لا تفتقر إليها دلالة السطر الشعري ،مما يجعل استخدامها مؤطراً بأداء وظيفة موسيقية محضة تزودالمتلقي من خلال ترددها المنتظم بـ ((التأمل المصحوب بالامتاع الموسيقي)) (١٧) ،كما في قوله من قصيدة ((أمام باب الله)) (١٨):

من عالم يرى زنابق الماء على المياه
ولا يــرى المحـار في القــرار
واللؤلؤ الفريد في المحـــــار

نلحظ أن تقفية (المياه) ، لا تقدم إضافة لدلالة السطر ، لان مفردة (الزنابق) التي سبقتها في التركيب باضافتها الى كلمة (الماء) ، قد تمت معها دلالة السطر ، وكذلك الحال في تقفية (القرار) التي لم تضف هي الأخرى الى النص دلالة جديدة ، فموضع المحار في قرار البحار ، خاصة إذا كان محملا باللؤلؤ ،والشيء نفسه يقال عن تقفية المحار المرتبطة باللؤلؤ الذي لا يكون إلاّ في المحار .

من هنا يمكن القول أن أمكانية الاستغناء عن مثل هذه القوافي واردة من دون أن يؤثر ذلك في نسيج الدلالة في القصيدة ، مما يؤكد ضعف الأداء الدلالي لهذه القوافي .

وعلى أية حال فلا بد هنا من الإشارة الى أن الغنى الدلالي في قوافي السياب يتوالد عبر أسلوب تداعي المعاني ،ألا انه يتفاوت في مستوياته النصية حتى في القصيدة الواحدة ـ كما بَيّنا ـ ،فمرة يتمّم حضور القافية دلالة السطر ، وفي أخرى تتعالق دلالياً مع ما يسبقها أو يلحقها من القوافي وفي مرة ثالثة تأتي لملء فراغٍ تقفويٍّ يتطلبه التماثل الصوتي والإيقاعي لسياق التنوع التقفوي في القصيدة .

٢ـ الفاعلية الأدائية :

ـــــــ

إن الاهتزاز الكبير الذي تعرضت له القافية بعد ثورة الحداثة في الشعر العربي أخضعها لمقاييس جديدة تنسجم مع بنية الخطاب الجديد ، لذلك لم تستطع الاحتفاظ بالشكل البنائي التقليدي الذي انتظمت فيه القصيدة العمودية في الشعر العربي .

ونتيجة لمتغيرات كثيرة ـ داخلية وخارجية ـ فقد تعددت أنماط القافية بتعدد مستويات أدائها ، إذ أن ((الشعراء لم يهملوا القافية في القصيدة الحرة بل طوروها لتكون اكثر مؤاتاة للبناء في القصيدة الحديثة)) (١٩).

كما ان وظائفها وخصائصها تعددت بتعدد أنماطها ، واتسمت في معظم أستخداماتها بغنى دلالي ، يقدم مستويات جديدة في الأداء ، وذلك بسبب الحرية في استخدامها على عكس القصيدة التقليدية العمودية التي لامناص فيها من استخدام التقفية في كل بيت ، مما يضطر الشاعر أحياناً الى التضحية بجزء كبيرة من قيمتها الدلالية ، كي يحافظ على الشكل العام للقصيدة (٢٠) .

ومن خلال استقراء شعر السياب أستطاع البحث أن يسجل استخدام الشاعر لأنماط تقفوية مختلفة، يمكن أن تشكل ظاهرة أدائية في شعرة ، نخص بالذكر منها مثلاً :

٢-١- نمط القافية الموحدة :

ويعد هذا النمط الادائي امتداداً للموروث التقفوي في القصيدة العربية التقليدية ، وربما كان ممهداً لولادة القصيدة الحرة ، وتتسم هذه القافية ببساطة البناء ، لانها تقوم على قافية واحدة وحرف روي واحد لا يتغير ، ففي قصيدة ((العودة لجيكور)) (٢١) ، المقطع الثالث ، مثلاً : تأتي القوافي متوالية تواليا متسارعاً على مستوى التتابع السطري ، لترسم نمطاً من الإيقاع المتكرر:

جيكور ، جيكور : أين الخبزُ والماء ؟] بيت
الليل وافي ، وقد نـــام الإدلاءُ
والركب سهرانُ من جوعٍ ومن عطش] بيت
والريح صرّ، وكل الافق أصداءُ
بيداء ما في مداها ما يبينُ بــهُ] بيت
درب لنا وسماء الليل عميــاءُ
جيكور ـ مدّي لنا باباً فندخلـه] بيت
أو سامرينا بنجم فيه أضــواءُ

فالتماثل الصوتي في القافية هنا مؤلف من ثلاثة أصوات على التوالي (الألف والهمزة والواو الناتجة عن اشباع الهمزة) ،إذا إستشيننا حركة الحرف الذي قبل الساكن ، حاول فيه الشاعر التلاعب بالرسم الكتابي للبيت الشعري ، من خلا ل تقسيم بعض الأبيات على سطرين فبدت بعضها وكأنها خالية من التقفية ، غير أن من يدقق النظر ، يجد أن السطر هنا لا يحدده رسم الشاعر لنظام الكلمات في القصيدة ، أنما يحدده واقع السطر الإيقاعي كما هو في وزن البسيط ،من قوله :

والركب سهرانُ منْ جوعٍ ومن عطشٍ
/ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلُنْ
والريح صرّ، وكلّ الأفق أصـــداءُ
/ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

ومثل ذلك أيضاً :

جيكور مدّي لنا باباً فندخلـــــه
/ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
أو سامرينا بنجم فيه أضـــواءُ
/ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

إلا أن الشاعر في السطر الرابع الذي يقول فيه :

بيداء ما في مداها ما يبين بـــه

قد أعاد توقيع القافية ليجعل من النبرة الموسيقية لهذا السطر تلتحم بنبرة السطر الذي يسبقه من دون فاصلٍ سطري : (...أصداء / بيداء ...) .

ومن خلال استقراء دلالي متأمل لهذا المقطع يمكننا ملاحظة : أن هذا الحضور المكثف للبعد الإيقاعي والذي توج خمسة اسطر متتالية بتقفية موحدة ، جاء تلبية لحاجة النداء المقترن بالاستفهام ، اللذين أسهما في تأسيس شبكة النص الشعري على نحوٍ متنامٍ فاعل من الإضاءات الدلالية ، التي حاول الشاعر بثها من خلال استنطاق الأشياء التي بدت شواخصها متغيرة من بعد طول غياب ، ليزيد من حضور المشهد ويحقق قدراً معيناً من تلاؤم التقفيات مع واقع القصيدة الدلالي ، كما في هذه الأسطر :

جيكور ، جيكور ، أين الخبز والماءُ ؟
جيكور مـدّي لنا باباً فند خلـهُ
أو سامرينا بنجمٍ فيه أضـــواءُ

وفي قصيدته ((الى جميلة بوحيرد)) (٢٢) : وفي هذا المقطع :

جاء زمان كان فيه البشـــرْ
يفدون من أبنائهم للحجـــر
((ياربّ عطشى نحن. هات المطر!
روّالعطاشى فيه. روّ الشجرّ))
وجاء حين عاد فيه البشـــر
يفدون بالأنعام ما تحبس السماء في أعماقها من قدرْ

يستفيد الشاعر هنا من توظيف الأسطورة البابلية ، التي تتحدث عن ذبح العذارى بوصفها طقساً شعائرياً ، لأجل إسقاط المطر .(٢٣) وبما إن هذه الطقوس غالباً ما تصاحبها تعبيرات أدائية تتمثل ببعض الحركات التي تتطلب إيقاعات معينة تناسب الحدث ، كل ذلك حفّز مخيلة الشاعر لكي يلبس مبناه الحكائي وزنه (السريع) الذي يلائم إيقاعه ((تصوير

الانفعالات)) (٢٤) ، وأن يختم قوافيه بصوت (الراء) ، لما يحدثه هذا الصوت عند النطق به من ارتعاش متكرر ، بوصفه صوتاً مجهوراً شديد الوضوح ، لان ((الصوت المجهور يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية)) (٢٥) ، وهذا التالف الصوتي الدلالي في محاكاة هذه المقتربات الإيقاعية لمعانيها المتضمنة في سياق المقطع الشعري ، أسهم بشكل أو باخرعلى مساعدة المتلقي على تصوّر المشهد الشعائري المرمز اليه .

٢-٢ نمط القافية المتنوعة :

ويتم التشكل الأدائي لهذا التنوع التقفوي في شعر السياب ، وفق أنماط متعددة منها :

(ا ب ب ا) و(ا ب ا ب) و(ا ا ب ب ج ج . . .) و(ا ا ب ج ج) و(ا ا ا ب ب ا ج ج ج ا د د د ا) ، وعلى سبيل المثال نختار منها التشكل الأدائي الأخير ، وفيه تترادف القوافي المتماثلة بشكل متوالٍ وترتبط قوافي كل الأسطر المختلفة بقافية المقطع الأول كما في قصيدة

((العودة لجيكور)) (٢٦) :

من الذي يسمع أشعـــاري ؟
فان صمت الموت فـي داري
والليل في ناري
من الذي يحمل عبء الصليب
في ذلك الليل الطويل الرهيب
من الذي يبكي ومن يستجيب
للجائع العاري ؟
من ينزل المصلوب عن لوحهِ
من يطرد العقبان عن جرحـه
من يرفع الظلماء عن صبحه
ويبدل الأشواك با لغـــــار
أوّاه يا جيكور لو تسمعيـــن
أوّاه يا جيكور لو توجديـــن
لو تنجبين الروح،لوتجهضين
كي يبصر الساري

إن العودة للقافية الأولى بعد كل ثلاثة أسطر ، قد يحقق بنية صوتية متماسكة للمقطع الشعري ، إلاانّه في الوقت ذاته يخلق نوعاً من الرتابة والانتظام لتكرر التقفية المتماثلة صوتياً ، بيد أن الشاعر وبفضل موهبته الفنية الفذة استطاع أن يخرج من طوق الرتابة الصوتية إلى فضاء التنوع الإيقاعي ، فبنى الأسطر الثلاثة الأولى على قافية المتواتر (٥ ـ ٥) ، وجعل الأسطر الثلاثة التي تليها من قافية المترادف (٥٥) ، ثم جاءت الاسطر الثلاثة الأخرى على قافية المتدارك (٥ ـ ـ ٥) في حين عاد بالأسطر الثلاثة الأخيرة إلى قافية المتواتر الأولى ، فضلا عن انه ختم كل ثلاثة اسطر بقافية السطر الأول.

وبهذا يكون قد حقق بنية موسيقية متماسكة على المستوى الصوتي والإيقاعي ، لكنة لم يستطع تركيب بنية دلالية تتقدم في القصيدة بموازاة الهندسة التي رسمها لقوافيه ، إذ يبدو الاحتفاء بتنظيم التقفية وهندستها متفوقاً على أيّ شيء أخر .

فالبنية الدلالية للمقطع الشعري غلب عليها اسلوب (الاستفهام) ، من خلال تكرار الأداة(مَن) في مطلع ستة أسطر ، ويستطيع قارىء النص ، أن يستشف من خلال سياق الأسطر الحزن والأسى واليأس وتوقع النهاية التي كانت تخيم على أجواء المقطع الشعري .

ويلحظ كذلك أن بعض القوافي ركبت في اسطرها تركيباً مبتسراً ، بحيث أصبحت لاتقدم للسطر أية إضافة دلالية ، مثل قافية السطر الخامس (الرهيب) وقافية السطر السابع (لوحه) ، وقافية السطر الثامن (جرحهِ) ، فمفردة (الرهيب) ، قد سبقها في سياق السطر (وصف) أغنى عنها وهو الطويل و مفردة (لوحه) أيضا هي الأخرى كان السطر في غنىً عنها ، وكذلك الحال مع لفظة (جرحهِ) .

معنى هذا أن تعاظم الاهتمام الإيقاعي في القصيدة ، والالتزام الكبير بالتقفيات وموازنتها ، أدى بالمقابل إلى مجيء قوافٍ لا تحتاجها دلالة السطر بشكل مباشر .

فالأصل في الاستخدام التقفوي أذن هو الضرورة أوعدمها ، حسب طبيعة التجربة من جهة وأدوات الشاعر وقدراته الإبداعية من جهة اخرى ، والقصائد الحديثة التي أفادت في تشكيل بنيتها العامة من فنون إبداعية أخرى ، مثل وجود الحدث أو الحكاية وتوظيف عناصر السرد أو الحوار ، غالباً ما تستغني في جزء كبير منها عن التقفية وذلك لأنها لا تعتمد على إشاعة حس غنائي يتطلب موكدات إيقاعية عالية التردد. (٢٧)

ففي قصيدة ((سوف أمضي)) (٢٨) مثلا : نواجه نمطاً لا تظهر فيه التقفية سوى مرة واحدة في نهاية كل من المقطعين الأول والثاني ، متمثلة بتكرار عبارة (في انتظاري) وكلآتي :

سوف أمضي أسمع الريح تناديني بعيـداً
في ظلام الغابة اللفاء .. والدرب الطويـل
يتمطى ضجراً ، والذئب يعوي ، والأفـول
يسرق النجم كما تسرق روحي مقلتـــاك
فاتركيني اقطع الليل وحيـــــداً
سوف أمضي ، فهي مازالـت هنـــاك
في انتظاري

•

سوف أمضي .لاهديرُالسيل صخاباً رهيباً
يغرق الوادي ،ولا الأشباح تلقياها القبور
في طريقي تسأل الليل إلى أين أسيـــر
كلّ هذا ليس يثنيني ، فعودي واتركينـــي
ودعيني اقطع الليل غريبـــــــاً
أنها ترنو إلى الأفق الحزيـــــن
في أنتضاري

•

سوف أمضي حوّلي عينيك لا ترني اليّا!!
إن سراً فيهما يابى على رجلي مسيـراً
إن سراً فيهما يستوقف القلب الكسيـــرا
وارفعي عني ذراعيك..فما جدوى العناق
إن يكن لا يبعث الأشواق فيّـــــا؟
اتركيني . هاهو الفجر تبدّى ، ورفاقـي
في انتظاري .

تبدو مقاطع القصيدة الثلاثة مبنيةعلى عنصرالحوارالصامت،إذ يروي وبتوصيفٍ شخصي رحلته إلى رمزه الذي ينتظره ، عبر أسلوب يرصد فيه ويصف كل ما يواجهه عند الرحيل ، مستعيناً بحاستي السمع والبصر في عرض وتصوير مشاهداته مثل :

(... أسمع الريح تناديني بعيداً)
(... والذئب يعـــوي)
(... والأفول يسرق النـــجم)

ألا انه رغم ضبابية السفرعبر هذا المنتج من مفردات الطبيعة ، ورغم قوة ارتباطه العاطفي بالتي يحاورها ، والذي يظهر جلياً في الأسطر :

حولي عينيك لا ترني اليـــــا
إن سحراً فيها يأبي على رجلي مسيراً
إن سراً فيهما يستوقف القلب الكسيرا
وارفعي عني ذراعيك مما جدوىالعناق
إن يكن لا يبعث الأشـواق فيّـــا
اتركينـــي هاهو الفجر تبدى ورفاقـــي
في انتظاري

فرغم كل ما يشده إلى البقاء ، سوف يمظي إلى رمزه الذي ينتظره ، وعبر هذه القراءة التي تقدمها تجربة النص ، فان القصيدة نحت في بنيتها الإيقاعية منحىً غابت فيه القوافي بشكل واضح في المقطعين الأول و الثاني ، وربما يعود ذلك إلى ما أنجزه التضمين من تداخل(تركيبي دلالي) حسب مساحة العلاقة الواردة في سياق الأسطر الشعرية ، وهذه قيمة فنية اشتمل عليها التضمين ، بوصفه مظهراً موسيقياً ((يخلق نوعاً من الموازاة العروضية في مقابل اللاموازاة الدلالية)) (٢٩) ، كما في قول الشاعر :

. . . والدرب الطويل/ يتمطى ضجراً
: .. لا تن ـ فاعلاتْ / ...
. . . والأفول / يسرق النجم
: .. فاعلا تْ / ...
. . . صخاباً رهيبـــا/ يغرق الوادي
: .. فاعلاتْ / ...
. . . تلقيها القبـور/ في طريقـــي
: .. فاعلاتْ / ...
. . . اتركيني / ودعينـــي
: .. فاعلاتْ / ...

ففي الوقت الذي سجل فيه السطران :

والدرب الطويل ←يتمطى ضجرا
والأفول ←يسرق النجـــم

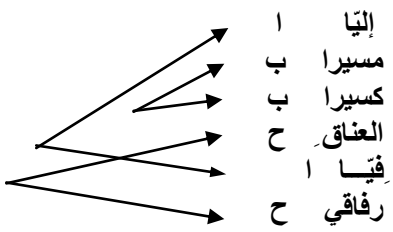
وقفتهما العروضية عند كلمتي (الطويل) و(الأفول) ، على التوالي ، نجدهما قد خرقا الوقفة الدلالية التي لم تكتمل الاّ مع السطر الذي يلي كلاً منهما ، لارتباطهما بعلاقة اسنادية، ومن دون مراعاة هذه العلاقة لم يكتمل الفهم .

ولم يكتف الشاعر بهذا القدر من التضمين ، بل سعى إلى أقامة علاقة اسنادية وظرفية وعطفية في الأسطر الاتية :

صخابا رهيبا ←يغرق الوادي
تلقيها القبور ← في طريقـي
اتركيني ←ودعينـــي

ليحقق التواصل والاستمرارية والتلاحم في بنية الأسطر التي اشتملت على التضمين . إلا أن الشاعر استطاع أن يعوض القصيدة عما فقدته من تقفية خارجية في المقطعين الأول والثاني بوقفات إيقاعية داخلية تخللت بعض الأسطر ، كالتماثل الوزني بين اللفظين (اتركيني / ودعيني) وبين (سِحراً / سراً) ، ومن خلال تكرار عبارتي (سوف امضي) و(في انتظاري) في مطلع كل مقطع شعري وفي نهايته ، وقد أضفى هذا التلون الإيقاعي الداخلي على أجواء المقطعين المذكورين لمسات إيقاعية خافتة جاءت تعويضاً لما أحدثه غياب التقفية الخارجية .

أما في المقطع الثالث ، فقد عاد الشاعر ليتوج أسطر المقطع الستة بأربع قوافٍ متقاطعة تحتضن القافيتان الأوليتان قافيتين متعانقتين وفق التشكل الأتي :



ويبدو ان هذا التنوع التقفوي قد يحقق متعة سمعيةً نتيجة لما يحدثه من تقاطع ايقاعي ، راح يعالج فيه الشاعر غياب التقفيات في المقطعين الاول والثاني .

وفي نهاية المطاف تبدو التقفية في شعر السياب متنوعةً في أنماطها الأدائية في القصيدة الواحدة ـ كما بينا ـ في قصيدة (العودة لجيكور) ، وكما أشرنا الى قصائد أخر في هامش البحث فتتوالى أسطر عديدة في المقطع الواحد ، وفق تماثل تركيبي وأيقاعي موحد ، في حين تتنوع قوافٍ أخر في تواليها السطري أو تغيب في مقاطع أخرى من القصيدة نفسها . وربما ياتي هذا النوع من البناء التقفوي المتداخل لمجرد كسر الرتابة الايقاعية المتولدة من التقفية الموحدة ، وربما أيضاً يرتبط بتحقيق مهمة شعرية أكبر تحقق أكثر مزايا القافية أهمية في بقية القصيدة .

ملخص البحث :

يمكننا ان نلخص الفاعلية الدلالية والادائية للتقفية في شعرالسياب على نحو الآتي :

-١-

ففي المستوى الدلالي : تتفاوت فاعلية التقفية ،فمرةً تدخل في صميم بنية السطر الشعري ويشكل حضورها مطلباً دلالياً تفتقرإليه بنية النص في السطر الواحد أو في مجموعة الأسطر التي تشكل بمجموعها بنية القصيدة . وفي مرة أخرى تنتظم بشكل مبتسرٍ، فلا تغني دلالة السطر بإضافتها أليه ، وأنما يأتي أشغالها حيزاً كتابياً في فضاء القصيدة لضرورة صوتية ايقاعية . وفي مرة ثالثة تخرق بتتابعها السطري الموازاة الدلالية على مستوى المطابقة ، فلا تتضح العلائق الدلالية ، إلا من خلال استنطاق النص والإيحاء العام للسياق الشعري .

-٢-

وفي المستوى الصوتي : شكلت قوافٍ في شعر السياب في تواليها (التباساً سميعاً) ، لأنها ترتكز على التجانس الصوتي وتمتاز بطابع بلاغي ، إذ أنها عبارة عن جناس غير تام ، يؤدي إلى نوع من اللبس السمعي ،حسب تحديد جان كوهن للقافية الملتبسة .

-٣-

وفي المستوى ألادائي : فقد تعددت أنماط التقفية في شعر السياب ، فمنها ماجاء على نظام التقفية الموحدة الذي أتسم ببساطة البناء ، ومنها ما جاء على وفق ألوان أدائية مختلفة مثل : (ا ب ب ا) و(ا ب ا ب) و(ا ا ب ب ج ج) ، وقد أدى هذا الاهتمام بالهندسة التقفوية إلى ضعف ألاداء الدلالي لها . ومنها ما غابت فيه القوافي بشكل واضحٍ في قصائد اعتمدت في بنيتها العامة على التضمين ، أو إكتسبت من فنون مجاورة كالحوار والحكي والسرد ، إلا انها عوضت هذا الفقد الإيقاعي بمقرّبات إيقاعية داخلية كـ (التوازنات اللفظية) التي تضفي على النص لمسات إيقاعية خافتة ، لا ترقى إلى ما تحدثه القافية الخارجية من وقع على الإذن .

الهوامش :

١. ينظر: معجم النقد العربي القديم ، د. أحمد مطلوب ، ج٢، ص١٧٠.
٢. فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، ص ٢١٥ ، .
٣. تحليل النص الشعري ، محمد فتوح ، ص ١٢٨ .
٤. بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ص ٧٤ .
٥. القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، د. محمد صابرعبيد، ص ٨١ .
٦. ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ص٢١٣ .
٧. فضاء البيت الشعري ، عبد الجبار داود البصري ، ص ١٢٨.
٨. بنية اللغة الشعرية ، ص٧٨ .
٩. ديوان السياب ،ص ٩١- ٩٢ .
١٠. قضايا الشعرية ، ياكوبسن ، ص٤٦.
١١. ديوان السياب ، ص٢٤٨.
١٢. المصدر نفسه ، ص٣٢٨ .
١٣. المصدر نفسه ، ص ٢٤٩ .
١٤. بنية اللغة الشعرية ، ص ٧٨.
١٥. ينظر : البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، ص٦٤- ٦٥ .
١٦. ديوان السياب ، ص٢٦٩ .
١٧. عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د ـ عبد الفتاح صالح نافع ، ص٧٨.
١٨. ديوان السياب ، ص١٣٩ .
١٩. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، د . صالح أبو إصبع ، ص٢٤٠ .
٢٠. ينظر : القصيدة العربية الحديثة(بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية) ، ص٨٩ .
٢١. ديوان السياب ،ص ٤٢٢وينظر كذلك:ص٢٠٥- ٢٠٦،وص١٨٩،وص٦٣- ٦٤.
٢٢. المصدر نفسه ، ص ٣٨٢ .
٢٣. ينظر : شعر السياب (دراسة إيقاعية) ، محمد جواد بدران ، ص٨٥ .
٢٤. فن التقطيع الشعري والقافية ، ص١٤٤ .
٢٥. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، د- مصطفى السعدني،ص٣٣.
٢٦. ديوان السياب ،ص٤٢٢-٤٢٣، وينظر كذلك : ص٥٦٣ ـ ٥٩١ ، وكذلك : ص ٤٥٣ ـ ٤٦٢ .
٢٧. القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، ص١٤٢، وينظر كذلك : دير الملاك محسن اطيمش ، ص٣٤٠ .
٢٨. ديوان السياب ، ص ٤٧ ـ ٤٨ .
٢٩. البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، ص٤٨ .

المصادر :

- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،د. مصطفى السعدني ، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة بنها ، د. ت .
- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، دار ألشؤون الثقافية العامة ،بغداد ـ ١٩٨٩ م .
- بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر . ١٩٨٦ م .
- تحليل النص الشعري ، محمد فتوح ، النادي الأدبي الثقافي ، المملكة العربية السعودية ، جدة ، ١٤٢٠هـ ـ ١٩٩٩م .
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، د. صالح أبو اصبع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٩، بيروت .
- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) د. محسن اطيمش ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ .
- ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة، بيروت ، ١٩٧١ .
- شعر السياب (دراسة إيقاعية) ، محمد جواد البدران ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ١٩٩٩م.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة النهار ، عمان ١٩٨٥م .
- فضاء البيت الشعري ، عبد الجبار داود البصري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٦ .
- فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ .
- القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية) ، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى ـ جيل الرواد والستينات ، د. محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ .
- قضايا الشعرية ، رومان ياكوبسن ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، ١٩٧٩، بيروت .