مجلة التربية للعلوم الانسانية

مجلة علمية فصلية محكّمة، تصدر عن كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة الموصل

الإيقاع الخارجي للقصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر "القافية أنموذجًا"

تبارك محمد صالح [1] غانم صالح سلطان [2]

جامعة الموصل / كلية التربية للعلوم الانسانية / قسم اللغة العربية / الموصل – العراق [1، 2]

معلومات الارشفة

تاريخ الاستلام : 2025/6/13

تاريخ المراجعة : 2025/7/11

تاريخ القبول : 2025/7/17

تاريخ النشر : 2026/7/25

الكلمات المفتاحية :

نقد النقد، بناء القصيدة، النقد المعاصر، القصيدة الحديثة، الإيقاع، القافية

معلومات الاتصال

تبارك محمد

tabarak.23ehp148@student.uomosul.edu.iq

الملخص

هدفت دراستنا هذه الخوض في آراء النقد المعاصر تحليلاً وتقويمًا في منوال جهودهم الرامية لدراسة قافية القصيدة الحديثة, وتوقفت دراستنا على تلك الآراء, ومناقشتها مناقشة عميقة؛ للوقوف على إيجابياتها وهفواتها, كذلك ناقشت دراستنا أهمية تلك الآراء ودورها في تحريك عجلة القصيدة الحديثة, كما تناولت دراستنا العلاقة القوية بين الجانب الدلالي والجانب الصوتي وارتكاز الأول على الثاني, وهو ما لم يلتفت إليه كثيرا النقد المعاصر، كذلك تناولت دراستنا البنية الإيقاعية للقصيدة الحديثة من خلال تحديد التناغم والترابط القوي بين الدوافع النفسية وانتقاء القوافي، فتأتي القوافي معبرة عن هذا الجانب، وقد تحوي القصيدة على عدة طروحات نفسية، هذا مايفسح للقصيدة الحرة خاصة في إحداث وإيجاد ذلك التنوع في قوافي الشاعر. ومن الأمور المهمة التي وقفت عليها دراستنا ومن الجديرة بالذكر هي اكتفاء النقاد بالتعقيب ع الجانب الإيقاعي الذي تتركة القافية، دون النظر العميق في العلاقة بين الصور الشعرية واختيار حرف لهذه القافية، هذا لم تلتفت إليه عينة دراستنا النقدية في تناولها لبنية ايقاع القصيدة الحديثة، فالذي عمدت إلية دراستنا هو الكشف عن وجود ترابط ووشائج قوية بين الصور الموظفة في القصيدة واختيار الحرف المناسب لهذه الصور، فالقصيدة التي تحفل بالصورة الحركية على سبيل المثال وطغيانها على الصور الأخرى فحتماً نجد الشاعر قد يختار حرف روي يتناسب مع الطاقة، وهذا كلّه الذي تقدم باختصار لدراستنا هو رؤية تجاه النص والنص المضاد

DOI: **********,,

©Authors, 2025, College of Education for Humanities University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal of Education for Humanities

A peer-reviewed quarterly scientific journal issued by College of Education for Humanities / University of Mosul

The External Rhythm of the Modern Poem in Contemporary Arab Criticism

Tabarak Muhammad Salih [1] **Ghanim Salih Sultan** [2]
University of Mosul / College of Education for Humanities / Department of Arabic Language / Mosul - Iraq [1,2]

Article information

Received : 13/6/2025
Revised 11/7/2025
Accepted : 17/7/2025
Published 25/7/2026

Keywords:
Criticism of criticism, poem structure, contemporary criticism، modern poetry, rhythm, rhyme

Correspondence:
Tabarak Muhammad
tabarak.23ehp148@student.uomosul.edu.iq

Abstract

Our study aimed to delve into the opinions of contemporary criticism, analyzing and evaluating them in line with their efforts to study the rhyme of the modern poem. Our study focused on these opinions and discussed them in depth to identify their positives and negatives. Our study also discussed the importance of these opinions and their role in moving the wheel of the modern poem. Our study also addressed the strong relationship between the semantic aspect and the phonetic aspect and the reliance of the first on the second, which is something that contemporary criticism has not paid much attention to. Our study also addressed the rhythmic structure of the modern poem by identifying the harmony and strong connection between psychological motives and the selection of rhymes. The rhymes come to express this aspect, and the poem may contain several psychological propositions. This is what allows the free poem, in particular, to create and find that diversity in the poet's rhymes. One of the important matters that our study has stopped at and that is worth mentioning is that critics are satisfied with commenting on the rhythmic aspect left by the rhyme, without looking deeply into the relationship between the poetic images and the choice of a letter for this rhyme. This was not paid attention to by our critical study sample in

its treatment of the rhythmic structure of the modern poem. What our study aimed to do was to reveal the existence of a strong connection and bonds between the images employed in the poem and the choice of the appropriate letter for these images. The poem that is full of the kinetic image, for example, and its dominance over other images, we certainly find the poet choosing a rhyme letter that is consistent with the energy. All of this that was presented in brief for our study is a vision towards the text and the counter-text

DOI: **********,, ©Authors, 2025, College of Education for Humanities University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

توطئة

إن القصيدة هي بناء وهذه التسميه لم تأتِ اعتباطاً، بل إن القصيدة هي أشبه بالبناء الموجود في الواقع، وكما يتكون البناء من عناصر تشد أحداهما الآخر ويسند أحداهما الآخر، كذلك الحال في بنية القصيدة. ويحوي هذا البناء على لبنات أساسية لا يمكن الاستغناء عنها. والإيقاع الخارجي هو أبرز تلك الأبنية، الذي يتمثل بالوزن بزحافاته وعلله، كذلك يعتمد الإيقاع الخارجي على القافية وحروفها وحركاتها. والقافية التي في صدد دراستها ((تشكيل العنصر الثاني المشكل للإيقاع الخارجي مع الوزن، وهي ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً مهما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها)) (خليف ، 1967، 15). وستكتفي دراستنا بالنظر في الوجهات النقدية – في عينة الدراسة – التي دارت حول القافية وحروفها وحركاتها. فالإيقاع الخارجي هو الذي يحوي الوزن والقافية، ويرتبط الإيقاع بالإتجاه النفسي والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، وأول من نادى بهذا الربط هو "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" من خلال حديثه عن الوزن الطويل أو السداسي فأكد ((أما عن العروض فقد أثبت الوزن السداسي صلاحه بحكم التجربه فلو أن قصيدة روائية نظمت في وزن آخر لبدت نافرة؛ لأن الوزن السداسي هو أرزن الأوزان وأبهاها، وأكثر قبولا للغريب، والاستعارة)) (البحراوي ، 1983، 22).

عالج الناقد علي عشري زايد في كتابه "**عن بناء القصيدة العربية الحديثة**" بنية الإيقاع الخارجي المتمثل بالقافية في قصيدة **(سفر أيوب) لبدر شاكر السياب**، التي يقول فيها(السياب ، 2017، 33):

أطفال أيوب من يرعاهم الآنا
ضاعوا ضياع اليتامى في دجى شات
يارب أرجع إلى أيوب ما كانا
جيكور ، والشمس ، والأطفال راكضة بين النخيلات
وزوجة تتمرى وهي تبتسم

أو ترقب الباب ، تعدو كلما قرعا:

لعله رجعا

مشاءة دون عكاز به القدم

ففي هذه القصيدة اكتفى الناقد في دراسته الموسيقى بالتعقيب على أوزانها العروضية كمثال للشعر الحر الذي كتب على النمط العروضي المركب فوجد ((أن القصيدة من بحر البسيط الذي تتركب وحده إيقاعه من تفعيلتين مستفعل فاعل ولكن الشاعر لم يلتزم هنا بتردد هذه الوحدة أربع مرات في كل بيت كما هي تقاليد الشكل الموسيقي الموروث وإنما تراوح تردد هذه الوحدة ما بين مرة واحدة ومرتين وثلاث)) (زايد ، 2002، 174).

فالناقد هنا قد تناسى دراسة النمط المركب في هذه القصيدة من حيث تنوع القوافي أيضاً فمثلما جاءت التفعيلة متنوعة من حيث العدد كذلك جاءت القافية متنوعة من حيث النوع، وكان لابد من الإشارة لهذا التنوع ودلالاته.

فالقافية جاءت متنوعة كتنوع تردد التفعيلة فتنوعت بين الألف الممدودة والتاء المسبوقة بالف المد والميم، وطالما إن القصيدة قالها وهو على فراش المرض وبعيدًا عن بلده وأهله فمن البديهي أن تأتي القافية متناسقة مع هذا الجو، وهو جو الألم النفسي والألم العضوي والإغتراب. فالألف تأتي لتشير أن الشاعر يعاني من الهم والحزن الشيء العظيم، فتوظيفها يساعد على اطلاق الآهات والهموم إلى الخارج، مما يساعد ذلك على تخفيف حدته في دواخله. كذلك التاء المسبوقة بالألف أدت الوظيفة عينها. أما الميم فهي تحمل ذلك الأنين الناجم عن المرض العضوي والنفسي الذي يعانيه الشاعر، فالميم هو رمز إيحائي لتلك الآلام التي ملات جوف الشاعر. وبذلك يمكن أن نوظف الجانب الموسيقي الخارجي المتمثل بالقافية خدمة للدلالات والمقاصد التي يريد أن يبوح الشاعر بها في قصيدته من جهة، وإلى تنوع ترديد تلك القوافي وتناغم ذلك مع تنوع ترديد التفعيلة لبحر القصيدة من جهة أخرى.

ويقف الناقد عند قصيدة **(حوارية العار)** للشاعر سميح القاسم، إذ تتردد هذه القصيدة على مقاطع متنوعة، موجهة للسلطان، وعلى لسان أشخاص مختلفين، وسنكتفي بإيراد بيت واحد لكل مقطع تجنبًا للإطالة. فيستفتحها الشاعرُ على لسان "السادن" العميل، فيقول (القاسم ، د.ت، 102):

مولاي .. يمتثل الجميع

الخزي والدمع والدموع

ثم يليه صوت العبيد:

المجد لك ... المجد لك

ماشئت لك.

ثم يأتي صوت "أوزيريس"*

* هو إله البعث والموت والثورة في الثقافة المصرية القديمة. (رويز، 2005، 130).

عبر القرون الدامسات ، وعبر طوفان الدماء

عبر المذلة ، والخيانة ، والشقاء.

ليأتي المقطع الثالث، ليحمل صوت الشاعر:

غير لواء الحر لا نترسم وبغير صك جراحنا لا نقسم

تناول الناقد علي عشري هذه القصيدة مثالاً لدراسته المزج بين الشكلين الحر والموروث في خضم دراسته الموسيقية، وتناول قضية تعدد الأصوات كمثال لهذا المزج وبالعودة إلى تعدد الأصوات هو ليس بذلك الجانب الذي يؤشر إلى موسيقية القصيدة، ونجد تعدد الأصوات هو موضوع سردي ولا يمت كثيرًا بصلة للموسيقى، وكان هنالك أمور موسيقية يستطيع أن يتناولها الناقد وتؤشر إلى تعدد الأصوات، فكل مقطع صوتي لشخصية في القصيدة من المحتمل أن تحوي أصوات تومئ لهذه الشخصية وتوجهاتها ومكانتها ورؤيتها، فتعدد الأصوات كما ذكرنا هو موضوع يرتبط أكثر بالرواية والسرد أكثر من ارتباط بالجانب الموسيقي. وهناك جوانب موسيقية يمكن أن نتوقف عليها في المقاطع المتعددة في القصيدة. **فالمقطع الأول** الذي يظهر لنا هو مقطع السادن العميل ونجد في هذا المقطع حضور حرف العين، إذ جاء قافية لهذا المقطع فضلًا عن تكرار هذا الحرف بشكل ملفت في ثنايا المقطع. وكما أشرنا في شواهد سابقة إن هذا الحرف يحمل بين جوانحه القوة والتمكين، وطالما إن الكلام موجه من السادن إلى السلطان فهو يحاول أن يوهم سيده بامتلاكه مظاهر القوة والبطش والتمكين التي هو عليها؛ ليخدعه ويجعله يحقق أهدافه؛ لان القوة الحقيقية للسلطان بعامة شعبه، وحاول هذا العميل إيهام السلطان بأنه يملك مواطن القوة وهذا أمر زائف أراد من ورائه أن يتمسك السلطان بهذا السادن وأتباعه وهم شرذمة ضعفاء.

أما في **المقطع الثاني** فالكاف جاءت قافية له، وعندما جاءت الكاف في نهاية هذا المقطع فإنها حملت دلالة الخنوع والإصغار من قبل العبيد تجاه سيدهم وسلطانهم، وهذا ما يحتاجه الموقف في هذا المقطع فهم لا يملكون لا حولة ولا قوة بوجه هذا السلطان الجائر.

اما صوت "**أوزيريس**" إله البعث والموت والثورة، فلقد جاءت الهمزة لتمثل هذا المقطع خير تمثيل، فصوتها هو صوت يحمل بين جوانحه القوة. وهو إيماء للسلطان إننا –عامة الشعب– الحقيقيون من نملك القوة والحقيقيون من نملك مفاتيح التغيير، وكذلك تومئ هذه القافية إلى شيء من التهديد المبطن للسلطان وتخويفه من من صولة الجماهير المتعطشة إلى التحرر وكسر القيود والتخلص من الظلم والاستغلال وشظف العيش والفقر والفاقة، على عده أن الهمزة ناتجة عن حبس صوت الهواء ومن ثم الإنفجار به، وهو يشبه كثيرًا حبس الجماهير لغيضها ومن ثم الإنفجار به بوجه هذا السلطان الظالم.

أمّا **صوت الشاعر** فانه جاء يحمل مظاهر القوة والصمود والمقاومة والصبر والتطلع إلى الحرية، ولكن الذي نجده قد اخفق الشاعر به، هو اختيار قافية الميم لهذا المقطع، والميم لا يتناسب كثيرًا مع معاني القوة

والصمود بل يأتي ليشير في أغلبه على الأنين والوجع. وكان الأجدر به أن يختار قافية إحدى الأصوات الإنفجارية: كالقاف أو الباء أو الجيم.

وهكذا تستمر القصيدة بجميع مقاطعها بالسير على هذا المنوال كاشفة عن استثمار الشاعر للموسيقى الخارجية؛ للبوح عن طروحاته الشعرية.

أما سلمان علوان العبيدي في كتابه "**البناء الفني في القصيدة الجديدة**"، تناول القافية ودورها في الجانب الإيقاعي، وأورد عدة قصائد في دراسته النقدية الموسومة: إشكالية القافية في قصيدة التفعيلة، من ذلك تعقيبه عن قافية قصيدة "**بيروت التي لا تنام**"، للشاعر محمد مردان، التي يقول فيها(مردان ، 2009، 136-137):

بيروت لا تنام
إلا على الأنغام
وتطبخ الأحجار
للصغار
وتنحر الأغصان كي
يعرش السلام
أهذه بيروت؟
يُصلب في دروبها
الشجر
وتأكل الغربان
من أكفها
وفي ثراها يجهض
المطر
تأتي
من يرفع الآلام
عن زيتونتي
يُزيل عن أغنيتي
الرتاج
من ذا الذي
يهواك يا بيروت
ولا يموت

فوجد الناقد في هذه القصيدة **أنَّ الشاعر يستخدم مجموعة من التقفيات التي لا تخضع لقانون موحد فهو يرى إن تنوع القوافي لا يخضع لقانون** (علوان، 2011، 141). متناسيًا أنّ للأصوات الدور الإيحائي الأبرز في الكشف عن مرامي الشاعر، كذلك متناسيًا أن الشاعر في اختياره للقافية لا يأتي جزافاً ولا عبثاً، بل هنالك قوانين دقيقة تحكم ذلك، ولو إنه درس علاقة تلك القافية المتنوعة من حيث إيحاءها الصوتي وعلاقتها بالمعاني المطروحة في البيت لما صدر هذا الحكم، بل الذي نراه إن القافية في هذه القصيدة وغيرها من القصائد تنوعت اخضاعاً لقانون تنوع طروحات الشاعر في القصيدة الواحدة صعودًا ونزولًا. واكتفى الناقد في دراسته للقافية في هذه القصيدة إلى إرشاد القارئ إلى مواقع التناغم داخل القصيدة ومن ذلك يقول: **((في السطرين الشعريين الأولين ترد التقفية الاتية"بيروت لا تنام/ إلا على الأنغام" إذ إن "لا تنام/ الانغام" تشكل تقفية متقاربة في أدائها الدلالي والإيقاعي بحيث تأتي التقفية جزءاً اصيلا من التشكيلة اللغوي للمقطع ولا يمكن استبدال التقفية بكلمة أخرى أكثر قوة في الاداء الدلالي))**(علوان ، 2011، 143). وعن قافية المقطع الثاني نراه يقول **((كذلك الحال في السطرين الشعريين اللاحقين" وتطبخ الأحجار/ للصغار). إذ تقترن التقفيتين "الأحجار/ الصغار" بنسق إيقاعي واحد ضمن تجربة القصيدة وهو يؤدي وظيفة إيقاعية ودلالية في الآن نفسه))**(علوان ، 2011، 143).

وهكذا يستمر الباحث في استخراج تنوع قوافي المقاطع وإنها أدت وظيفة إيقاعية. وهذه الرؤيا قاصرة جدًا ولم تضف شيئا للقارئ. الذي ينتظره القارئ هو أن يجيب الناقد عن التساؤلات التالية: لماذا تنوعت القوافي؟ ولماذا اختار الشاعر في قصيدة "بيروت التي لا تنام" في المقطع الأول قافية الميم دون سواها من الحروف الأخرى؟ ولماذا جاءت الراء قافية في المقطع الثاني؟ وهكذا ينسحب الأمر إلى نهاية القصيدة.

توصل الباحث إن القصيدة جاءت على إيقاع نغمي متميز كونته التقفية، هو لا يختلف عليه اثنين في الموسيقى الخارجية التي أسرت أذن السامع وجذبته نحوها. ونضيف على هذه الميزه إن المقطع الأول جاء قائمًا على المفارقة التصويرية فالأنغام التي قصدها هي أصوات القصف، وكان لصوت الميم الأثر الأبرز في أداء دوره داخل هذه المفارقة لما يحمله إيحاءه الصوتي من مظاهر الإنغلاق والكبت النفسي (عباس ، 1998، 71). وتكون قوة الدلالة على أوجها إذا جاء هذا الحرف في نهاية الكلمة وساكنًا، وهذا ما حصل مع حرف الميم في هذا المقطع، وبهذا فإنه يملأ الحيز الذي ينطق به أنيناً وأساً.

أمّا المقطع الثاني فجاء حرف الراء قافية له، فضلًا عن التنغيم الجميل الذي أحدثه هذا الحرف داخل هذا المقطع، أيضا لعب دوراً إيحائيًا في المعاني والطروحات الشعرية، فالراء يحمل معاني التكرار والترجيع وكثرة حدوث الفعل الذي يُشار إليه (عباس ، 1998، 83). أما في هذه القصيدة فجاء ليشير إلى الفقر والجوع والفاقة من الحصار المطبق على هذه المدينة. أمّا في المقطع الثالث الذي يقول فيه: (وتنحر الأغصان كي يعرش السلام) فهو أيضا قائم على المفارقة والمفارقة حدثت بين النحر وهو الموت وبين "يعرش" الذي جاء يعني البناء. فظهرت لدينا هنا ثنائية ضدية قوامها (الهدم /البناء). وهكذا حدثت المفارقة، فجاءت قافية الميم

لتمارس وظيفتها للدلالة على الإنغلاق والكبت النفسي والضغوطات. لما يحصل لبيروت ويمكن عد قول: "أهذه بيروت... ؟" إلى قوله: "وفي ثراها يجهض المطر" هو المقطع الرابع وجاءت قافية الراء لتمارس الدور الإيقاعي للتنظيم الجميل الذي يطيب نفسه في الاسماء ويمارس دوره الإيحائي خدمًا للمعاني وطروحاته الشعرية التي يريدها وهو كثرة تكرار مشهد الموت في كل ارجاء تلك المدينة فالشجر هو الإنسان البيروتي، والغربان رمز للعدو الصهيوني.

ثم يختم الشاعر قصيدته بالمقطع الخامس، وتكشف نظام التقفية لهذا المقطع أنه على ما تحويه هذه المدينة من فقر وموت، بالمقابل نجد ارتفاع درجة التمسك بها وبتربة أرضها وحب أبناء شعبها، ويشير إلى ذلك ياء التملك بقوله :(زيتوني/ أغنيتي) فهي تشير لمعاني الحب والتعلق الشديد.

فلعبت القوافي الدور الأبرز في إسناد الجانب التنغيمي الإيقاعي من جهة، واغناء الجانب الدلالي والإيحائي من جهة أخرى.

أما قصيدة **يقضة**، لمحمد مردان _أيضًا_ التي يقول فيها (مردان ، 2009، 155):

وعندما أفقت

أبصرت كوكباً،

يُصلي في وليمة الشجر

ونورساً يطوف،

حول أحرف الشجر

وصرخة تحج،

وجنة الشجر

فتناول الناقد قافية هذه القصيدة وفي الحقيقة غابت عنه الوقوف على الكثير من الأمور في تلك القافية واكتفى بالإشارة إلى جانبها الإيقاعي بعد أن قسمها على ثلاث صور فأكد بقوله: **(يبدو أن الصور الشعرية الثلاث تسير في سياق لغوي واحد تنتهي إلى قافية واحدة تقوم بوظيفتها الإيقاعية والدلالية على نسق شعري واحد)** (العبيدي ، 2011، 145).

ونرى أن سبب عدم إعطاء القافية حقها في هذه القصيدة، هو عدم ربط تلك القافية بجزئيات القصيدة ومعناها المُجمل، إذ اكتفى في النظر بجانبها الإيقاعي، فهذه القصيدة تطغى عليها الصورة الحركية، كما في قوله: (يصلي، يطوفُ، تحجُّ) وطالما أن الصورة الحركية هي المسيطرة على الصورة البصرية السمعية، فإن أفضل الحروف التي تصلح لتكون قافية لها هو حرف الراء، فهذا الحرف له عدة وظائف إيحائية، فهو فضلا عن دلالته على التكرار والترجيع، نجده يشحنُ المفرداتَ الموظَّف فيها بالمرونة والقدرة الحركية. ووظيفته داخل اللغة العربية أشبه ما يكون بوظيفة المفاصل من الجسد (عباس ، 1998، 83)؛ لهذا جاء الحرف قافية لهذه القصيدة؛ ليدعم الصورة الحركية الرازخة بها.

ومما يلفت في هذه القصيدة ويصب في القافية ويزيد من النغم الإيقاعي فيها، ولم يلتفت إليه الناقد، هو تكرار حضور الفعل المضارع المرفوع بالضمة في أماكن متشابهة داخل القصيدة وهي (افضتُ، يطوفُ، تحجُّ).

وتناولت نادية سالم عيسى قصيدة "**تهجدات عراقية**" للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، في كتابها "البناء الفني في القصيدة العراقية المعاصرة" التي يقول فيها (عبد الواحد، 2018، 35):

قد كنت من كنت زيتاً في قناديـــــــــلي وكنت دمعي ، وسمعي في تراتيني

زهوي . . ولهوي .. وشدودي في مواويلي وكنت عند الصبا أحلى أباطيـــلي

أشهى غمـــوض دمي أبهى أكاليـــلي أدق رصد على أوهى بلابيـــــلي

كنت انطباق دمي جيلا على جيـــــــــل حتى امتلئت امتلاء بالمجاهيلي

فرأت إن سبب استعمال الشاعر لقافية اللام المكسورة في قصيدة "تهجدات عراقية" بقولها ((تحدث فيها الشاعر عن وطنه العراق باستعماله قافية اللام المكسورة واللام من الأحرف المستعملة بإظهار المشاعر المكبوتة في النفس الإنسانية معبرًا عن عاطفته تجاه وطنه بوصفه الزيت الذي يضيء قنديله وهو سمعه وبصره وفيه فرحه وحزنه ومواله منذ أن كان صبيا)) (عيسى ، د.ت، 202).

إن الشعر هو بوح وطالما أن الشاعر قال قصيدة في وطنه فهو يبوح بمشاعره تجاه هذا الوطن، ونجد أن الشاعر قد وفق في اختيار القافية، ودور هذه القافية في التعبير عن لواعجه وطروحاته الداخلية، ولا يجب أن ننظر إلى القافية وحركتها نظرة عابرة، بل نحاول أن نربط سبب اختيار الشاعر لهذا الحرف وحركته. وكل حرف له عدة دلالات إيحائية اهتدى إلى الوقوف عليها طائفة من النقاد وذلك عندما أمعنوا النظر في استعمالات الشاعر في مواضع معينة لقافية معينة. وبالعودة إلى حرف اللام فهو ((حرف متوسط الشدة ويوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والإلتصاق)) (عباس ، 1998، 78). الذي يعنينا ويستوقفنا من هذه المعاني الأربعة الإيحائية لهذا الحرف التماسك والالتصاق، الذي يؤدي أيضا إلى معنى التملك والإحتواء، فجاءت القافية باللام المكسورة، لتفصح عن أعلى درجات التمسك والالتصاق لهذا الشاعر بوطنه. فالقافية جاءت بمثابة حرفين هي "لي" وهذا يفصح عن التملك والتوحد والإندماج النفسي أي إندماج الشاعر مع وطنه، ولا نجد الكسرة تحمل أي مظاهر الإنكسار في هذا الشاهد، وفي الغالب جاءت هذه الكسرة مشبعة في القافية، أي تحولت إلى ياء وأغلبها ياء التملك، التي توحي مع حرف القافية بالتمسك والإندماج والتعلق والإمتلاك، وهذا ما يريد أن يفصح عنه الشاعر وما تريد أن تفصح عنه عاطفته الصادقة تجاه وطنه. وهذه الكلمات جاءت على النحو التالي "قناديلِ، تراتيلِ، مواويلي، اباطيلي، أكاليلي، بلابيلي"

والشيء الملفت في هذه الأبيات، لا سيما في مطلع القصيدة الحضور المكثف لياء التملك التي شكلت ظاهرة موسيقية إيحائية متناغمة ومتحدة مع القافية، أي يشد أحدهما الآخر فأديا المعنى الذي يريد أن يبوح به الشاعر وهو الإندماج النفسي والتوحد مع هذا الوطن ويرى فيه: " دمعي، سمعي، زهوي، لهوي، شدودي، مواويل، دمي"

أما في قصيدة "**أغاريد الفجر**" للشاعر حسين حسن الجنابي التي يقول فيها (الجنابي، 2011، 49):

عن أي بادرة تحكي ونستمـــــــع وهل ضميرك منها واثق قنـــــعُ
وهل تدبرت منها في نهايتـــها ضاحكة في نابها الفـــــزعُ
وهل تصورت من يأتي بها ولمن راغبا أو من سينتفـــعُ
وهل تفكرت فيما ضاع من زمـن الارضِ قل لي كيف يرتجعُ

فرأت الباحثة إن توظيف الشاعر لقافية العين المضمومة **((له وقع نفسي مؤثر يدل على القوة، وهذه القوة تتناسب وغرض القصيدة التي كتبها الشاعر إلى السيد رئيس وزراء العراق وأرسلها إليه عن طريق عضو في مجلس النواب العراقي حيث يخاطبه الشاعر بالاستماع للشعب إذا كان من المستمعين...))** (عيسى، 2015، 203).

ونحن نؤيد ما ذهبت إليه الناقدة في تحليلها الإيحائي لقافية العين المضمومة في هذه القصيدة، إذ رأت أنه تدل على القوة. ونحن نضيف لها أن القافية جاءت متناغمة مع المعنى العام للقصيدة، ويجب على الباحث أن لا يغفل المعنى العام للقصيدة وأن لا يغفل ربط الدلالات الإيحائية لحرف الراوي من جهة، وكلمات القافية من جهة أخرى، فالعين هو حرف يتميز بسمات لغوية عدة إذ يأخذ من كل الحروف بعض سماتها كما وجد ذلك "حسن عباس" في كتابه الخصائص، فأكد أنه يأخذ متانة اللام وتماسكه وصفاء الصاد وصقله ونقاء النون وأناقته (عباس، 1998، 209). ولكن الذي يهمنا من تلك المعاني ما أشار إليه، أنه ياتي للدلالة على السمو والعزة والغلظة والفجاجة (عباس، 1998، 209). فهنا القصيدة تحمل معاني الإنكار والتحذير بأسلوب يتصف بنوع من الغلظة والصراحة والمعاني المباشرة؛ لهذا كانت قافية العين أقرب الأصوات تناغماً مع معانيها. كذلك من الدلالات الإيحائية التي يحملها العين وتتناسب مع طروحات الشعر إن هذا الصوت عند تشكله في الجهاز الصوتي يتكون من انطباق مخرجه في أول الحلق على شكل حلقة ملساء وثم يخرج الصوت بقوة أي يمثل انفجاراً وهذا الإنفجار هو بمثابة تحذير للحاكم من بوادر إنفجار حقيقة بوجه الوضع المأزوم الذي يعانيه مجتمع الشاعر. وهكذا نجد ان القافية لعبت الدور الإيحائي في توصيل الأفكار التي يريد أن يطرحها الشاعر لمن وجهت له القصيدة.

كذلك تناولت قصيدة "**بكائية لدرة الهرم للشاعرة الرائدة نازك**" للشاعر صدام فهد الأسدي" التي يقول فيها (الاسدي، 2011، 345):

درة الشعر كم طوتك السنـــــون فـلماذا قد عذبتك اللحـــونِ
تفتق الريح ما هوى من خيـــــام يثلج الصدر ما هوى كانـونِ
ما الذي صار هرم الشعر يمضي انما المرء قد بلته الطعـــونِ
الأغاريد عند نازك ماتت والأماني تلاقفتها الظنونِ

فوجدت أن ((القصيدة ورد فيها استعمال الشاعر لقافية النون المكسورة وهو من الأصوات المجهورة النطق، والكسرة قد زادت في جهورها، وهو روي يومئ بالألم لخروجه من آخر تجويف الصدر، وقد جاء ملائمًا للحالة الشعورية من ألم وحزن وحسرة على فقدان الشاعرة "نازك الملائكة" التي يصفها الشاعر بهرم الشعر وبالدرة التي طوتها السنون وماتت عندها الأماني والأفراح)) (عيسى، د.ت، 204).

أيضاً في هذا الشاهد نؤيد ما تناولته الناقدة لقافية قصيدة "بكائية لدرة الهرم للشاعرة الرائدة نازك الملائكة" ولكن لدينا تعقيب وإضافة على هذه الرؤية النقدية لربما أغفلتها الناقدة، وهو عنوان القصيدة، فالمعنى العام للقصيدة يرتبط كثيرًا في العنوان، كما أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول، فالعنوان هو ذلك المفتاح الذي يفتح الكثير من مغاليق النص، وطالما أن العنوان يشير إلى البكاء والحزن فمن البديهي أن يختار الشاعر قافية تتناسب وتومِئ إلى ذلك الحزن. وقد وفق الشاعر في الإهتداء إلى قافية تعبر عن ذلك الحزن، فجاءت النون المكسورة المسبوقة بحرف الواو على طول القصيدة.

وكذلك أغفلت الناقدة الحديث عن الواو ودوره في إضفاء جو الحزن على جوانب القصيدة، والواو الساكنة المضموم ما قبل هي من الأحرف الجوفية، التي توحي إلى الإنفعال. فاتحدتْ الدلالتان أي دلالة الواو مع النون المكسورة لتؤديان دلالة الإنفعال القوي الممزوج بالحزن العميق تجاه الشاعرة نازك الملائكة. وكذلك مما يلفت النظر حضور النون بشكل مكثف في ثنايا القصيدة، أي حجز مقعده في هذه القصيدة، وبهذا استندت عليه إيحاءات الشاعر في التعبير عن الحزن واللوعه المكبوتة في دواخله.

وأيضًا كان للناقدة وقفة عن قافية قصيدة "**النشيد الوطني**" للشاعر محمد حسين آل ياسين، التي جاءت على خمسة مقاطع، لكل مقطع قافية خاصة به، وسنورد لكل مقطع بيتٍ واحدٍ؛ تجنبًا للإطالة، يقول فيها (آل ياسين، 2007، 89):

يانخلة مثقلـــة مـــجد وكبريـــاء

* * *

ياتربة طاهـــرة لم تلوها يد المحـــن

* * *

ياباقة من الســنا على الدمـــى عصيـــة

* * *

أنت على طول المدى والحـــب... توأمـــان

* * *

وعانقتْ دجلـــة فـــراتها الأصيـــل

رأت الباحثة إن القصيدة جاءت على شكل مقاطع كل مقطع ينتهي بقافية تختلف عن الأخرى، ولكنها على الرغم من ذلك تحتفظ بروعتها وغنائها ووحدت موضوعها والذي وجدته الباحثة إن الروابط بين أجزاء القصيدة

هو أن حرف الروي الذي جاء يحمل حركة واحدة وهي السكون (عيسى، د.ت، 207) . وهذا التحليل هو قاصر ولم يتوصل إلى الدلالات التي أرادها الشاعر من تنوع القوافي داخل قصيدته الواحدة.

فكل مقطع جاء بحرف روي يختلف عن غيره، **فالمقطع الأول** جاء تقفيته الهمزة، أما **المقطع الثاني** فكان حرف النون، والثالث الهاء، أما المقطع **الرابع** فعاد إلى حرف النون، والمقطع **الخامس** جاء اللام قافية له. ولا يمكن لنا أن نوحد دلالات هذه القافية، فلكل قافية لها دلالاتها الإيحائية. ففي **المقطع الأول** جاءت الهمزة لتدل على القوة والتمكين لوطن الشاعر، والهمزة في اللغة توحي إلى القوة، وهذه القوة تأتي من انحباس الهواء ومن ثم يولد إنفجارًا عند النطق به، وهذا الإنفجار يوحي إلى القوه والتمكين. أما **المقطع الثاني** فجاء يحمل معاني الوجد والشوق لتربة هذا الوطن الطاهر، التي لم تدنس قدسيتها على الرغم ما مر عليها من محن ونكبات، وكان صوت النون هو أقرب الأصوات الإيحائية للتعبير عن هذه المعاني التي أراد أن يطرحها. وفي **المقطع الثالث** الشاعرُ يعود للحديث عن المقاومة والبسالة التي يتميز بها وطنه؛ لهذا انتهت قافيته بالكلمات "عصية، قضية، هوية" فهو توحي إلى المقاومة والجلد الذي تميز به وطنه. أما في قافية **المقطع الرابع** يعود الشاعر إلى الشوق والوجد، وكان أنسب الحروف في تمثيل هذه المعاني هو حرف النون. ويختم الشاعر **مقطعه الخامس** بصوت اللام ويشير صوت اللام إلى الليونة والتماسك والإندماج، وهذا الحرف أشار إلى ذلك الإندماج والتوحد مع الوطن. فلم تأتِ القوافي في هذه القصيدة على دلالة واحدة بل عدة دلالات، ولكن تصب تلك الدلالات في مصب واحد وهو الوطن فجاءت تعبر عن قوة وطنه، وعن وجده وشوقه تجاهه، وعن مظاهر الاندماج النفسي والتوحد مع ذلك الوطن.

وتناولت الناقدة بالتحليل قافية قصيدة "**شبح**" للشاعر حسب الشيخ جعفر التي يقول فيها (جعفر، 2009، 54):

الكراجات بائدة كالخراب

وقد انفض حفل كئيب

(المدينة ميتة) والغريب

يتسكع منفردًا في الضباب

في المجمل جاءت الرؤية النقدية في قوافي الشعر الحر في دراسة الباحثة قاصرة. فقد اكتفت في هذه القصيدة وغيرها بالإشارة إلى أن النمط التقفوي في هذه القصيدة جاء من أسهل الأنماط التي عرفته قصيدة التفعيلة، والشاعر فيها يتحدث عن الخراب الذي أصاب المدينة، وهي ميتة لا حياة فيها، ولم يبقى فيها سوى شخص غريب يتسكع في ضبابها (عيسى، 2015، 209).

وهذه الرؤية النقدية قاصرة في تناول ودراسة الجانب الإيحائي لتوظيف القوافي في الشعر الحر، ولماذا التزم الشاعر بقافية واحدة على طول القصيدة وهي الباء الإنفجارية؟

فالذي يتناول هذه القصيدة يرى فيها أن الشاعر قد أحاط به الجو القاتم السوداوي، وتتمثل الأشياء السوداوية المحيطه به: "هي كراجات خربة، حفل كئيب، مدينة ميتة، غريب يتسكع منفردًا في الضباب" فهي

معاني تحمل الضياع والقتامة والخراب والكآبة والسأمة. كل ذلك ولد احساس نفسي في بواطن الشاعر وهو التمرد ومحاولة الإنفجار (عباس ، 1998، 49–100). بوجه ذلك الوضع القاتم. فالباء يمكن عدّهُ بمثابة رد فعل بوجه تلك السوداوية وبوجه الإغتراب النفسي الذي يعيشه.

وعالجت الناقدة أيضا قافية قصيدة "**أيتها الحديقة**" للشاعر عبد الرحيم صالح الرحيم التي يقول فيها (الرحيم، 2010، 120):

أيتها الحديقة
أيتها الفاتنة الرقيقة
يدي .. يدي أنهكها الذبول
واخترقت مفاصلي مناجل الفصول
أيتها الحديقة
لم تعد الأوراق في اخضرارها البهي
والجذور في انطلاقها الفتي
دمي .. دمي ارهقه النحول
أيتها الحديقة
الشمس غادرت ولم تعد ثانية في ثوبها الجميل
لقد غدا الظلام مسكني
ومؤنسي
في رحلة الذهول.

وعقبت الناقدة على هذه القافية بقولها: **((ولقد منح الشاعر نفسه الحرية الكاملة في اختيار قوافية لأشطر قصيدته فكانت قوافيه على النحو الآتي "الحديقة والرقيقة ، والذبول والنحول ، البهي والغني))** (عيسى، 2015، 211).

وهذه الرؤية هي قاصرة أيضا ويستطيع أن يتوصل إليها الدارس العادي، إذ لم تبحث في أسباب تنوع القوافي، وأثر ذلك في تنوع المعاني، كذلك لم تتطرق إلى المعاني الإيحائية التي أوجدها ذلك التنويع.

فعند النظر في طروحات الشاعر في هذه القصيدة، نجد هنالك تقابل بين الحديقة دائمة التجدد والجمال والرقة والإفتتان، وبين الشاعر بعد أن بطشت بجسمه السنون، فيده فقدت جمالها واتجهت نحو الذبول، ومفاصله أصابها الضعف والخواء. والذي يعنينا أن الشاعر تطرق إلى عدة مواضيع الأول: الحديقة وهي الطرف الأول في القصيدة والثاني هو جسمه وما أصابه من بطش السنين. ففي المقطع الأول الحديقة جاءت القافية، هي التاء المربوطة التي تشير إلى مظاهر الجمال والإفتتان والزهور، وعندما انتقل الشاعر من موضوع الحديقة إلى الحديث عن جسمه فكان الأجدر أن تتبدل القافية وأن يأتي صوت يستطيع من خلاله الشاعر

التعبير عن مظاهر الضعف والخواء والوهن التي تملكت جوانح جسمه؛ لهذا نجده طول المقطع الذي تناول فيه مظاهر الضعف الجسماني، قد تنقل بين قافيتين، هما: الياء واللام. وبهذا يمكن قول إن القصيدة ظهرت فيها ثلاث مقاطع صوتية للقافية الأول: **التاء المربوطة** التي ترمز إلى القوة والجمال والزهو والتجدد. والثاني: اللام، فاللام كما ذكرنا في مفاصل دراستنا قد يأتي للدلالة على التماسك والإلتصاق والإندماج، لكنه أيضا يأتي للدلاله على **الليونة** و**ضعف المقاومة** و**الذبول** و**التحول**، وذلك حسب السياق الذي يأتي به. أما الياء فهي القافية الثالثة الموظفة في هذه القصيدة، فهي حرف جوفي باطني يكشف إيحاءه الصوتي عن الإنفعال المؤثر في البواطن وعما في صميم الإنسان والأشياء المتأصلة فيه (عباس، 1998، 97-98). وعلى ضوء ذلك فان مجيء الياء كقافية ساندة لحرف اللام في التعبير عن بواطن الشاعر ولواعجه التي تعجُّ بالضعف هي أفضل ساند له في التعبير عن المعاني التي يريد أن يبوح ويومئ لها.

الخاتمــة

بعد إنجاز هذا البحث، توصلت دراستنا إلى نتائج عدة، أهمها:

- توصلت الدراسة إلى تحديد التناغم والترابط القوي بين الدوافع النفسية وانتقاء القوافي، فتأتي القوافي معبرة عن هذا الجانب، وقد تحوي القصيدة على عدة طروحات نفسية، هذا ما يفسح للقصيدة الحرة خاصة في إحداث وإيجاد ذلك التنوع في القوافي ليتناغم ذلك مع الحالة النفسية للشاعر.
- كذلك من الأمور المهمة التي وقفت عليها دراستنا هو اكتفاء النقاد بالتعقيب على الجانب الإيقاعي الذي تتركه القافية، دون النظر العميق في العلاقة بين الصور الشعرية واختيار حرف لهذه القافية، هذا لم تلتفت إليه عينة دراستنا النقدية في تناولها لبنية إيقاع القصيدة الحديثة، فالذي توصلنا، هو وجود ترابط ووشائج قوية بين الصور الموظفة في القصيدة واختيار الحرف المناسب لهذه الصور، فالقصيدة التي تحفل بالصورة الحركية على سبيل المثال وطغيانها على الصور الاخرى فحتمًا نجد الشاعر قد يختار حرف روي يتناسب مع الطاقة .
- وفيما يخص حركة التقفية، نجد بعض النقاد يغفل التعقيب والتعريج عليها، وربما يكون هذا التغافل متعمدا لأسباب متمثلة إن هذه الحركة قد تخالف وتناقض ماطرحه من رؤية نقدية. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه تقييد الحركة بمعنى واحد وعدم قدرته الخروج عليه، ولكن الناقد الحاذق هو الذي يستطيع أن يتوقف عند سبب هذا الإختيار ولا يتركه مركون في زوايا تساؤلات القارئ، وخير مثال على ذلك قد تأتي قصيدة تعبر عن معاني إندماج الشاعر وحبه لوطنه، لكنه اختيار له حركه الكسرة مثلاً، فيغفل الناقد متعمدًا التعقيب على هذه الكسره؛ لأنها تعبر عن الإنكسار والضعف.
- وكما هو معلوم إن قصيدة التفعيلة لا تأتي في الغالب على قافية واحدة. نجد بعض عينات البحث ذهب أصحابها إلى اعتبار هذه القافية المتنوعة تحمل دلالةً واحدة، وهذا الطرح لا يمكن السير على خُطاه، فكل

حرف روي داخل هذه القصيدة الواحدة يحمل دلالة مستقلة عن غيره من الحروف الموظفة، لكن كلها تصب في الدلالة الرئيسة للقصيدة في نهاية المطاف.

- ولم تلتفت عينات دراستنا النقدية إلى البعد الإيحائي في اختيار حروف القافية، وما تتركه هذه الحروف من الأثر الأبرز في اسناد المعاني الشعرية التي يريد أن يطرحها الشاعر.

قائمة المصادر والمراجع :

- الاسدي، صدام فهد (2011) الأعمال الشعرية الكاملة ، ط1، دار معد للطباعة والنشر، سوريا.
- آل ياسين ، محمد حسين (2007) العهد الثالث، روابي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١.
- الجنابي، حسين حسان (2011) أغاريد الفجر، دلر الفرات للثقافة والأعلام، العراق، د.ط.
- خليف، يوسف (1967) مقدمة ديوان نداء القمم، دار الكتب العربي للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة، مصر، ط١.
- الرحيم، عبد الرحيم صالح (2010) أبواب الليل، منشورات الرافد للطباعة، ط1.
- رويز، آنا (2005) روح مصر القديمة، ترجمة: أكرم يوسف، ، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط١.
- زايد، علي عشري (2002) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، مصر، ط٤.
- السياب، بدر شاكر (2017) ديوان منزل الأقنان، مؤسسة هنداوي، د.ط.
- سيد البحراوي (د.ت) موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف للنشر، مصر.
- الشيخ جعفر، حسب (2009) رباعيات العزلة الطيبة، دار دخيل للطباعة والنشر والتوزيع، ط١.
- عباس، حسن (1998) خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد، كتاب العرب، د_ط.
- عبدالواحد، عبدالرزاق (2008) قمرعلى شواطئ العمارة، د.ط.
- العبيدي، سلمان علوان (2011) البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1.
- عيسى، نادية سالم (2015) البناء الفني في القصيدة العراقية المعاصرة، دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط١.
- القاسم، سميح (د.ت) ديوان دمى على كفي، دار العودة، بيروت، د. ط.
- مردان، محمد (2009) الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق.

Bibliography of Arabic References (Translated toEnglish)

- Al-Asadi, Saddam Fahd (2011) The Complete Poetic Works, 1st ed., Dar Maad for Printing and Publishing, Syria.
- Al-Yassin, Muhammad Hussein (2007) The Third Covenant, Rawabi for Printing, Publishing, and Distribution, 1st ed.
- Al-Janabi, Hussein Hassan (2011) The Songs of Dawn, Daler Al-Furat for Culture and Media, Iraq, 1st ed.
- Khalif, Youssef (1967) Introduction to the Diwan Nidaa Al-Qimmah, Dar Al-Kutub Al-Arabi for Publishing and Distribution, Ministry of Culture, Egypt, 1st ed.
- Al-Rahim, Abdul Rahim Saleh (2010) Doors of the Night, Al-Rafed Printing and Publishing, 1st ed.
- Ruiz, Anna (2005) The Spirit of Ancient Egypt, translated by Akram Youssef, National Translation Project, Cairo, 1st ed.
- Zayed, Ali Ashri (2002) On the Structure of the Modern Arabic Poem, Ibn Sina Library, Egypt, 4th ed.
- Al-Sayyab, Badr Shakir (2017) Diwan Manzil al-Aqnan, Hindawi Foundation, n.d.
- Sayyid al-Bahrawi (n.d.) The Music of Poetry among the Apollo Poets, Dar al-Maaref Publishing, Egypt.
- Sheikh Jaafar, Hasab (2009) Rubaiyat al-Isolation al-Tayyiba, Dar Dakhil for Printing, Publishing, and Distribution, 1st ed.
- Abbas, Hassan (1998) Characteristics of Arabic Letters and Their Meanings, Ittihad Publications, Arab Books, n.d.
- Abdul Wahid, Abdul Razzaq (2008) Moon on the Shores of Amara, n.d.
- Al-Ubaidi, Salman Alwan (2011) Artistic Structure in the New Poem, Alam al-Kutub al-Hadith, Jordan, 1st ed.
- Issa, Nadia Salem (2015) Artistic Structure in the Contemporary Iraqi Poem, Dar Nibuhr for Printing, Publishing, and Distribution, Iraq, 1st ed.
- Al-Qasim, Samih (n.d.), Diwan Dami on My Hands, Dar Al-Awda, Beirut, n.d.
- Mardan, Muhammad (2009) Complete Poetic Works, 1st ed., Mamdouh Adwan Publishing and Distribution House, Damascus.