1430هـ/2009م

ستراتيجية التقفية في الشعر العمودي
قصيدة نهج البردة لأحمد شوقي أنموذجاً

م.د. جاسم محمد جاسم*

تاريخ التقديم: 2008/8/10 تاريخ القبول: 2008/8/26

مهاد نظري
في القافية وانفتاح المعجم على الاصطلاح

تدور مشتقات الجذر اللغوي (قفا) حول معانٍ عدة لعل أكثرها لصوقاً بالواقع الاصطلاحي للقافية، وإضاءة لملابسات بنائها، المعاني الآتية:

1. **الانتهاء والخلوص إلى الشيء** : "فقافية كل شيء آخرهُ.... والقافية أيضاً مؤخرة العنق.... وفي الحديث: يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم ثلاث عقد.... "[1]
2. **التفضيل والاختيار** : وقيل: "القُفيةُ: المختارُ كالصفوة.... واقتفى الشيء، وتقفاهُ: اختارهُ"[2].
3. **التشويه والإعابة:** "وقفوتُ الرجُل، أقفوه قَفواً، إذا رميتُه بأمرٍ قبيح.... والقَفْوة: الذنْب.... والقفوُ: أن يصيب النبتَ المطرُ ثم يركبهُ التراب فيفسد.... والقُفية: العيبُ وفي الحديث: "نحن بنو النضر بن كنانة، لا نقفو أمَّنا، ولا ننتفي من أبينا"[3].

---

* قسم اللغة العربية/ كلية التربية/ جامعة الموصل.

(1) لسان العرب، مادة (قفا)، والحديث في صحيح البخاري، محمد ابن إسماعيل، تحقيق: مصطفى أديب البغا، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، 1987، ج 2: 383.

(2) لسان العرب، مادة (قفا).

(3) م، ن. والحديث في سنن ابن ماجه، محمد بن يزيد القزوين ي، تحقيق، محمد فؤاد عبد الباقي، دار الفكر، بيروت، لبنان، د، ت، ج2: 871.

4. **التتابع:** "قفوتُ الشيء بالشيء، إذا اتبعتُه إياهُ، ومنهُ قوله تعالى: " وَقَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِم بِعَيسَى ابْنِ مَرْيَمَ"[1].

إن المتكآت المعجمية المستخلصة في أعلاه يمكن أن تشكل فيما نحسب منطلقاً نظرياً يؤسس لفهم القافية فهماً شاملاً عن طريق الإلمام بماهيتها من حيث موقعها في البيت الشعري (النقطة 1)، وآلية اختيارها من قبل الشاعر (النقطة 2)، والتشديد من قبل المنظرين لها على تجنب محظورات العمل التقفوي (النقطة 3) وقيامها على آلية التتابع كما طرحتها رؤى كبار أعلام الدرس العروضي.

ففيما يخص (النقطة1) فقد اجمع قدامى المهتمين بالدرس العروضي على أن القافية هي آخر البيت، وهو إجماع يدل على اتفاق بشان القافية من حيث هي موقع، إلا أن هذا الإجماع يضمر خلافاً بشأن ماهيتها، فالخليل يطرحها بوصفها مجموع الحركات والسكنات الممتدة من آخر البيت – وهو ساكن حتماً– إلى أقرب ساكن مع الحرف المتحرك الذي يسبقهُ [2]، في حين يقصرها (الاخفش) على الكلمة الأخيرة من البيت [3]، وأما (الفراء) فيرى انها حرف الروي [4]، وهو مذهب (قطرب) ايضاً كما يروي صاحب اللسان [5]، وكذلك رأي أكثر الكوفيين كـ (ابن كيسان)[6]، ويذهب ابن رشيق في هذا الصدد إلى القول "وذهبوا إلى أن الجيد المعروف قول (الخليل والاخفش)" [7] وإذا كنا هنا لسنا بصدد الخوض في دواعي ونتائج وجهات النظر هذه بقدر ما يهمنا الخروج بمفتاح إجرائي يسهل دون إخلال في مقاربة النظام التقفوي في نهج البردة، فقد آثرنا فهم القافية على غرار فهم

(4) لسان العرب، مادة (قفا)، والآية: من سورة المائدة: الآية 46.

(1) كتاب القوافي، القاضي ابو يعلى التنوخي، تحقيق: عوني عبد اللطيف، مطبعة الحضارة العربية بالفجالة نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1975: 38.

(2) القوافي، ابو الحسن سعيد بن مسعدة الاخفش، تحقيق: عزت حسن، دمشق، 1970: 1.

(3) لسان العرب، مادة (قفا).

(4) م.ن، وينظر كتاب القوافي للتنوخي: 26.

(5) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط2، 1955: 151.

(6) م.ن: 152– 153

الاخفش لها أي كونها الكلمة الأخيرة من البيت الشعري لدواع منهجية ستتضح عند التطبيق.

واما فيما يخص (النقطة 2) التي تضيء آليات العمل التقفوي من حيث كونه عملية اختيار ومفاضلة، فنحسب أنه يرتبط دلالياً بعملية التأليف ولحظة الترشيح والانتقاء، فمنذ ان يكتب الشاعر بيته الأول– أو ربما قبل ذلك – يتحدد اختياره القادم للقوافي بضابطين، الأول موسيقي بحت يتلخص باستذكار واستحضار واقتفاء ما يوفره له المعجم من الكلمات المتشابهة والمتوائمة فيما بينها صوتيا ومع روح عصره ومذهبه الشعري وتجربته، ليرشح ما يراه مناسباً للاضطلاع بمهمة التقفية، وأما الضابط الثاني فهو في طبيعته ضابط دلالي، يتلخص بتلاؤم الكلمة المختارة كقافية مع النسيج اللغوي والدلالي للبيت، ومدى فاعليتها في إيصال الصورة التي يشتغل البيت عليها وهذا الضابط هو الذي يحدد مدى نجاح الشاعر في طرح نظام تقفوي متماسك ومؤثر.

إن الحديث عن اختيار وترشيح القافية لا يعني بالضرورة ان باقي أجزاء البيت تسبقها من حيث زمن التأليف، بل قد تكون العملية معكوسة تماماً، وربما تكون القافية في هذه الحال أمكن للارتكاز في موقعها، وهنا يمكن التفرقة بين نوعين من القوافي، وهما: ألأول ما اصطلح على تعريفه بـ "(القافية المتمكنة)، وهي التي ينبني البيت من أوله إلى آخره عليها، بخلاف (القافية القلقة)، التي جلبت وجيء بها لاتمام الوزن، وهي أجنبية عن البيت، غريبة عن تركيبه،..."[1]

ان اختيار وترشيح قوافٍ لمعانٍ او معانٍ لقوافٍ عملاً بمقولة التصنيف الانواعي السابق للقافية إذا ما روعيت من جانب المبدع ستحقق بالنتيجة استجابة

(1) معجم النقد العربي القديم، احمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ج2: 279. وينظر ما فصله حازم القرطاجني في بناء البيت على القافية وبناء القافية على البيت مما له علاقة بنوعي القافية المذكورين: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ابو حسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرطية، تونس، 1966: 281 وما بعدها.

تلقٍّ لا يستهان بها إلى حد إشراكه – ربما– في توقع القافية، او الاندهاش من مباغتتها له جمالياً بكسرها افق توقعه وفي كلتا الحالتين تحقق الرسالة الشعرية غايتها في شد المتلقي، وهذا ما يوضحه يوري لوتمان بالقول: "بوسع المستمع او المتلقي أن يتنبأ مقدماً بنسق القوافي المحتملة لدى شاعرٍ ما، او اتجاه شعري ما"[1]، ويذهب محمد فتوح إلى القول "إن الإيمان بوظيفة القافية من الناحيتين الإيقاعية والدلالية، لا يعني تحولها إلى ظاهرة رتيبة لان الشعر الجيد –فيما يرى لوتمان– هو الشعر الذي يحمل بلاغاً فنياً وهو لا يستطيع ذلك إلا إذا تواكب فيه المتوقع واللامتوقع، فإذا فقد الأول أصبح عديم المعنى، واذا فقد الثاني أصبح عديم القيمة"[2].

وأما تأكيد المعجم على دالتي التشويه والإعابة، (النقطة 3) فنحسب أنه يضيء ما يتعلق بمحظورات التقفية، وتحرز الشاعر من الوقوع في شرك مآخذها، إذ تركز نظرية القافية في الدرس العروضي على جملة جوازات ومحاذير وصفات وشروط للقافية حدّها العروضيون، لا يسمح للشاعر بتجاوزها وخرق نظامها إذ نبهوا على عيوبها كالأكفاء والإجازة، والإقواء، والاصراف، والإبطاء والتضمين [3] واشترطوا في تركيبها ان لا تكون (مجتلبة)، عذبة الحرف يستشعرها المتلقي، يدل عليها الكلام، وإذا أنشد صدر البيت عُرفت قافيته [4]، وهذا ما ذهب إليه (الخليل) بالقول:"و اشعرُ بيت تقوله العرب ما أولهُ دليل على قافيته"[5].

(1) تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة وتقديم محمد فتوح، منشورات النادي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1999: 38.

(2) م ن، مقدمة المترجم: 18.

(3) انظر تفاصيل تعريفاتها: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد احمد الهاشمي، شرح وتحقيق: سعيد محمود عقيل، دار الجيل، بيروت لبنان، ط1، 2005: 133.

(4) معجم النقد العربي القديم، احمد مطلوب، ج2: 174.

(5) عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، منشورات دائرة اللغة العربية في جامعة الزرقاء، الأردن، ط1، 1985: 75 نقلا عن العقد الفريد.

بناءً على هذا وما سبق يمكن القول أن عيوب القافية نوعان: الاول ما يتعلق ببناء القافية بوصفها مجموعة فونيمات، وعلاقتها بسابقها ولاحقها من القوافي ضمن القصيدة الواحدة، مما وقفت عنده طروحات المختصين بعلم العروض بعامة والقافية بخاصة، وأما النوع الثاني فيتمثل بما يتعلق بضعف تأليف القافية من حيث علاقتها بأجزاء البيت، وأسهامها في ترصين جمالية الصورة التي يتوخى البيت الشعري إيصالها كما سبق وألمحنا، وهذا ما يوضحه (عبد الرحمن بدوي) بالقول "إذا ما بحثنا عن الافكار من أجل القوافي، فإنه ينشأ من ذلك شعر أجوف الرنين، وإذا بحثنا بعناء ومشقة عن القوافي من أجل الأفكار، فإنه ينشأ من ذلك شعر متكلَّف مغتصب لا تطرب له الآذان" [1]، ويضيف معززاً "فمجيء القوافي بلا تكلف يكفل السلامة التامة والتوازن الباطني في الافكار، وهذا ما من شأنه أن يعطي القصيدة قدرة فائقة على التأثير"[2].

وأما (النقطة 4) من مشتقات الجذر (قفا) في أعلاه، التي تركز على دوران الجذر حول معنى التتابع، فيمكن سحبه إلى جمالية السلوك التتابعي أو التكراري للقافية على مستوى القصيدة ككل، ذلك ان نظام التقفية قد تم استنباطهُ أصلاً بوصفه استراتيجية تكرار منضبطة بضوابط كما أسلفنا، وهي ستراتيجية تعمل جنباً إلى جنباً مع إيقاع التفعيلة على إعطاء القصيدة هويتها الاجناسية خاصة في الشعر العمودي، وإن كان ذلك قد يصدق على الشعر الحر على نحوٍ ما.

ورد في الصحاح:"سميت القافية بالقافية لأن بعضها يتبعُ أثر بعض" [3]، وذلك يعني أن القافية بوصفها مفهوماً لا يمكن لها أن تتبلور إلا بما فوقها أو

(1) في الشعر الأوربي المعاصر، عبد الرحمن بدوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط 1، 1965: 138.

(2) م.ن.

(3) الصحاح في اللغة والعلوم، تجديد صحاح العلامة الجوهري، اعداد وتصنيف: نديم مرعشلي واسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، لبنان: 331.

تحتها من قوافيَ تسهم في إعطاء القصيدة هويتها الموسيقية، أي أن تكرار جرسها هو الذي يجعل منها قافية، ولعل هذا ما ذهب إليه (الباقلاني) بالقول:"إن البيت الواحد وما كان على وزنه لا يكون شعراً، وأقل الشعر بيتين فصاعداً" [1] وهذا لاشك إمعانٌ في فهم الشعر فهماً قائماً على الخاصية التطريبية الناجمة عن تكرار الجِرس نفسهِ بكلمات مختلفة نهاية كل بيت، وهو– أي (الباقلاني) – إنما ينطلق في ذلك من فهمه لطبيعة الذائقة العربية التي إرتبط الشعر عندها بالإنشاد والتطريب وهي ذائقة شديدة الحساسية في هذا الجانب، تحبُ التصريع مثلاً، ولا تستسيغ الإقواء ولو من شاعرٍ فحل، وقد ظلت هذه السمة فاعلةً في ذائقة الشاعر العربي ومتلقيه على حدٍ سواء حتى بعد نجاح حركة الشعر الحر في خلخلة النظام التقفوي والعدد المحدد لتفاعيل البحور، "وقد يخيل الينا أنه في ظل الثورة على تقاليد العمود الشعري قد أنتهى دور القافية، وواقع الأمر أن هذا الدور قد تنامى إلى حدٍ ملحوظ"[2].

عرض تطبيقي

يقتفي (أحمد شوقي) في هذه القصيدة خطى الأمام (البوصيري) في قصيدته الشهيرة (البردة البوصيرية في مدح رسول البرية) [3]، وهو إقتفاء بادٍ من عنوان القصيدة نفسها (نهج البردة)، فضلا عن ورود اشارة في القصيدة يعترف احمد شوقي فيها بإعجابه بقصيدة البوصيري [4]. وجدير بالذكر أن شوقياً لم يكن إلا واحداً من شعراء كثر أغرتهم قصيدة الأمام البوصيري بالنسج على منوالها

(1) إعجاز القرآن، ابو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق: السيد صقر، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط3، 1971: 35 – 45 وينظر: تحليل النص الشعري: 193.

(2) تحليل النص الشعري، المقدمة: 17.

(3) النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001: 170.

(4) انظر: الشوقيات، احمد الشوقي، دار العودة، بيروت، لبنان، د. ت، مج1: 197–198.

نذكر منهم (صفي الدين الحلي ومحمود سامي البارودي، وعائشة التيمورية) وغيرهم[1].

جاءت القصيدة على مائة وتسعين بيتاً منظومة على البحر البسيط ذي العروض والضرب المخبونين، أي على وزن:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلُن مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلُن

روي القصيدة هو حرف الميم، وهو روي مطلق مكسور، مجرد من الردف والتأسيس وكون الروي مكسوراً جعل من المتاح للشاعر أن يوظف الياء (وصلاً) للروي بالاستفادة من كلمات تنتهي بياء أصلية تتوافق مع إشباع الكسرة في ميم الروي، فنجد أن كلمات من قبيل (ظمي، همي، حمي، دمي) قد دخلت في منظومة قوافي القصيدة.

وأما فيما يخص عيوب القافية في القصيدة على مستوى بنائها اللفظي، فلا نكاد نعثر إلا على (سناد الحذو) جراء ورود ما قبل الروي المكسور مفتوحاً تارة ومضموماً تارة أُخرى، وهذا في القصيدة كثير نلمحه منذ التصريع في البيت الأول بفتح لام كلمة (عَلَم) وضم راء (حُرُم) في قوله:

"**ريمٌ على القاعِ بين البانِ والعَلَمِ أحلّ سفك دمي في الأشهُرِ الحرُمِ**"[2]

إذ الأولى عروضياً أن يلتزم الشاعر حركة واحدة في الحرف الذي قبل الروي على طول القصيدة وإن أجازوا الجمع بين الضمة والكسرة[3].

إن اللغة تحكم الشاعر في الشعر العمودي بعدد محدود من الكلمات التي تتوافق جرسياً لبناء القافية عليها، وهذه صعوبة تواجه من يكتب قصيدة طويلة النفس كقصيدة شوقي هذه، إلا أنه ومن خلال قراءة عامة لهذه القصيدة يمكن ملاحظة أن الشاعر قد تجاوز هذه الصعوبات من خلال تقنيات ثلاث هي:

---

(1) عن ملامح هذه المعارضات ينظر: النص الغائب: 183–187.

(2) الشوقيات: 190.

(3) انظر ميزان الذهب، السيد احمد الهاشمي: 136.

1. ألأستعانة بالكلمات الغريبة والمندثرة في رفد المنظومة التقفوية للقصيدة بكلمات إضافية وهو ما يمكن أن نسميه بـ (التغريب التقفوي).
2. الأعتماد على التكرار المدروس للكلمة نفسها والاستفادة منه كقافية في أكثر من بيت.
3. أعتماد الأشتقاقات الصرفية لأستيلاد ورفد المنظومة التقفوية بألفاظ جديدة وذلك بالأستفادة من تقليبات الجذر المنتهي بحرف الميم الذي هو روي القصيدة.

فيما يخص التقنية الأولى يمكن ملاحظة توظيف الشاعرلكلمات تكاد تكون مندثرة وغير متداولة واستعمالها كقواف، وهي استعمالات تثقل كاهل القارئ وتدخل القافية في الإطار غير المستساغ لولا ان سياق البيت يفتح مغاليق المعنى ويقربها من الفهم والالمام بموحياتها. ومن ذلك مثلا توظيفه لكلمة (الغَسَم) التي لولا سياق البيت ومقاربتها للفظة (الغسق)، لما عرفنا أنها تعني الظلُمة إذ يقول:

"**كم جيئة وذهاب شُرّفت بهما بطحاءُ مكة في الإصباح والغَسَمِ**"[1]

وكذلك توظيفه لكلمة (الرَسَم) في قوله:

"**العاثراتُ بألباب الرجالِ وما أُقلّ من عثرات الدَلّ في الرَسَمِ**"[2]

وتوظيفه للفظة (السَنِم) للدلالة على الإناء المملوء بالماء في قوله:

"**لما دعا الصحبَ يستسقون من ظمأٍ فاضت يداه من التسنيم بالسَنِمِ**"[3]

وهذا حكم يمكن أن يصح على الفاظ أُخرى في نهايات الابيات لدى شوقي في هذه القصيدة، كلفظة (البَلَم) التي تعني صغار السمك ولفظة (الغَلِم) التي وظفها للدلالة على القائد المتهور والهائج وكذلك لفظة (الثُوَم) – جمع ثُومة– للدلالة على الحبة من الفضة ولفظة (الأَيُم) التي يريد بها كثرة الدخان وهو في كل ذلك يعطي سياقاً إفهامياً يخفف من وطأة غرابة اللفظة على القارئ، إذ غالباً ما تأتي كلمة القافية التغريبية طرفاً في ثنائية تجمعها بالطرف الآخر علاقة

(1) الشوقيات: 195.
(2) م.ن: 191.
(3) م.ن: 196.

التضاد او الترادف فتفهم هذه اللفظة بمجاورتها لتلك، فلفظة (البَلَم) في أعلاه تقترن بلفظة الحوت إقتراناً تضادياً في قوله:

"**والخلْقُ يفتكُ أقواهم بِأضعَفهم كالليثِ بالبُهمِ أو كالحوتِ بالبَلَمِ**"(1)

ومثلها لفظة (الأيُم) التي يُفهم من اقترانها بلفظة النيران أنها تعني كثرة الدخان في قوله:

"**وخلِّ كسرى وإيواناً يدِلُّ به هوى على أثر النيران والأيُمِ**"(2)

في حين أن لفظة (التُوَم) تجمعها علاقة ترادف مع لفظة (اليواقيت) في قوله:

"**دع عنك روما وآثينا وما حوتا كُلُّ اليواقيتِ في بغدادَ والتُوَمِ**"(3)

فلفظة (التُوَم) هنا يوضحها السياق الذي يربطها بلفظة اليواقيت ربطاً ترادفياً يُحس القارئ معه بغرابة اللفظة إلا أن إضطرار الشاعر إلى رفد منظومته التقفوية بكلمات جديدة قد دفعه إلى توظيفها.

وأما بخصوص تقنية التكرار المدروس الذي يبيح للشاعر تكرار الكلمة بلفظها ومعناها كقافية بعد مرور أكثر من ستة أبيات تجنباً للوقوع في عيب الإيطاء، فقد نلمح في القصيدة على مستوى كلمات قوافيها بين الحين والآخر تكرارات استعان بها الشاعر وإن على نحوٍ قليل في الأمتداد بطول النفَس الشعري، ويمكن رصد نوعين من التكرارات على مستوى كلمة القافية هما:

1. تكرار اللفظة بالمعنى نفسه بعد مرور كم أبياتي مسموح به، ومنه تكرار لفظة (علم) في قوله:

"**ريمٌ على القاع بين البان والعَلَمِ**"(4)

التي يكررها في بيت متأخر بقوله:

"**فلا تسل عن قريشٍ كيف حيرتُها وكيف نُفرَتُها في السَهلِ والعَلَمِ**"(1)

---

(1) الشوقيات: 198.
(2) م.ن: 205.
(3) م.ن: 205.
(4) م.ن: 190.

وكذلك في قوله:

"**سناؤه وسناهُ الشمسُ طالعةً فالجرمُ في فلَكٍ والضوءُ في عَلَمِ**"[2]

ومن هذا التكرار ايضاً تكراره للفظة (قَدَم) في قولهِ:

"**أسرى بكَ الله ليلاً إذ ملائكهُ والرُسْلُ في المسجد الاقصى على قَدَمِ**"[3]

التي سبق أن كررها في بيتٍ سابق بقوله:

"**حتى بلغتَ سماءً لا يُطارُ لها على جناحٍ ولا يُسْعى على قَدَمِ**"[4]

وكذلك في قوله:

"**المادحون وأربابُ الهوى تَبَعٌ لصاحب البُردة الفيحاءِ ذي القَدَمِ**"[5]

2. تكرار اللفظة بجِرسِها لكن بمعنى مختلف، أي بالأستفادة من الأمكانات الجناسية التي تحملها اللفظة، وهذا النوع من التكرار قليل قياساً بسابقهِ في القصيدة، ومنه توظيف الشاعر للجناس الكامن في مفردة (الهَرَم) بحمولتها الدلالية التي يمكن أن تنفتح على مدلول قبور الفراعنة المشهورة وكذلك على مدلول مرحلة مابعد الكهولة في حياة الانسان وذلك في قوله:

"**وأترُك رعمسيسَ إن المُلكَ مظهرهُ في نهضة العَدلِ لا في نهضة الهَرَمِ**"[6]

وقوله:

"**نور السبيلِ يُساسُ العالمون بها تكفلتْ بشباب الدهرِ والهَرَمِ**"[7]

ولعل تكرار هاتين اللفظتين قد أوقع الأسم الأول لـ (هرِم بن سنان) في طريق القافية[1]

---

(1) الشوقيات: 196.
(2) م.ن: 195.
(3) م.ن: 198.
(4) م.ن: 198.
(5) م.ن: 199.
(6) م.ن: 199.
(7) الشوقيات: 205.

في بيت آخر، يقول فيه – بعد كسر الراء:

"**يُزري قريضي زُهيراً حين أمدحُهُ ولا يُقاسُ إلى جودي لدى هَرِمِ**"[2]

وأما بخصوص ما اسميناه بـ (المواءمة الصرفية) فيلاحظ أن الشاعر يتكئ على مشتقات أي جذر ينتهي بحرف الميم الذي هو روي القصيدة فيوظف وجوه تقليباته في رفد النظام التقفوي لقصيدته بمفردات إضافية يمكن أن يبني عليها ويتخذ منها قوافٍ جديدة، ومثالُ ذلك إستفادته من التصرف بمتعلقات الجذر (عَدَمَ) في صياغة قافيتين هما (عُدُم) بمعنى الفقر وشحة المال، و(عَدَم) التي تحمل دلالة الموت والزوال إذ يقول مشيراً إلى المعنى الأول:

"**ويُمطرون فما في الأرضِ من مَحَلٍ ولا بمن باتَ فوقَ الأرضِ من عُدُمِ**"[3]

ومشيراً إلى المعنى الثاني بقوله:

"**ياربِّ هَبّتْ شعوبٌ من منيّتها واستيقظتْ أُمَمٌ من غفوة العَدَمِ**"[4]

ومثل هذا في القصيدة كثير نذكر منه تصريفات الجذر (حَرَمَ) إلى (حَرَمْ) كناية عن بيت الله الحرام [5] و(حُرُمْ) للدلالة على الأشهر المحرمات [6]، و(حُرَمْ) جمع حرمة [7]، وتوظيف تصريفات الجذر (حَشَمَ) إلى (الحشَم) للدلالة على الأصحاب والأصدقاء [8]، و(الحشِم) للدلالة على صفة الاحتشام [9]، وكذلك

---

(1) طريق القافية: هو "ان يذكر فيها اسم بغير تعمد، وانما تجر القافية اليه جراً": معجم النقد العربي القديم، احمد مطلوب، ج2: 114.

(2) الشوقيات: 195.

(3) م.ن: 206.

(4) م.ن: 208.

(5) انظر: م.ن: 206.

(6) م.ن: 190.

(7) م.ن: 207.

(8) انظر: الشوقيات: 196.

(9) انظر: م.ن: 206.

تصريفات الجذر (عَصَمَ) إذ أستوحى منه لفظة (العُصُم) للدلالة على بياض اليدين[1]، و(العِصَم) للدلالة على الاعتصام من الوقوع في المحذور [2]، ولعل تقليبات هذا الجذر هي التي أوقعت اسم (المعتصم) الخليفة العباسي في طريق القافية حيث قال مفاخراً روما بقادة المسلمين:

"**ولا احتوت في طرازٍ من قياصرها على رشيدٍ ومأمونٍ ومعتصمِ**[3]

إن المواءمة الصرفية لأجل القافية في قصيدة نهج البردة لم تقتصر على تناول الجذر المنتهي بالميم وتقليباته، بل تعدته إلى نحت الكلمة بالتصرف بها تصرفاً مدروساً ومقبولاً لحملها على الدخول بنجاح في المنظومة التقفوية للقصيدة وهذه سمة تكاد تكون طاغية على ماسواها مما ذكرنا، وكان لها شأنٌ كبير في رفد القصيدة بقوافٍ مكنته من تطويلها، ومن ذلك فك الشاعر لتشديد الميم في لفظة (يأتمُ) جاعلاً إياها (يأتَمِم) في قوله:

"**صلى وراءك منهم كُلُ ذي خَطرٍ ومن يَفُز بحبيب الله يأتَمِمِ**"[4]

ومنه أن يترُك المتداول إلى غير المتداول بعد التصرف به لأجل القافية، كتركه للفظة (التامّ) إلى (التَمِم) في قوله:

"**لما اعتلت دولة الإسلام وأتسعت مشت ممالكهُ في نورها التَمِمِ**"[5]

وأستبدال لفظة (أمام) بـ (أمَم) في قوله:

"**هل سَمِعوا الأثر الوضاء؟ أم سمِعوا همس التسابيح والقرآنِ من أَمَمِ**"[6]

ومنه إضطرارهُ إلى توظيف لفظة (مُنبَهِم) للدلالة على معنى (مبهَم) إذيقولُ متحدثاً عن المحن:

"**وحِدنَ بالراشد الفاروق عن رَشَدٍ في الموتِ، وهو يقينٌ غيرُ منبَهِمِ**"[1]

---

(1) انظر: م.ن: 192.
(2) انظر: م.ن: 192
(3) م.ن: 205.
(4) م.ن: 198.
(5) م.ن: 204.
(6) الشوقيات: 198.

وإذا كانت الأمثلة السابقة تؤشر حضور المواءمة الصرفية على مستوى الأسماء وهو كثيرٌ في القصيدة، فيمكن الإشارة هنا إلى تصرُف الشاعر بأبنية بعض الأفعال التي وجدها مطواعة للتشكّل كقافية ومن ذلك توظيفهُ للفعل (دَمِيَ) بعد تسكين يائه للضرورة الشعرية في قوله في وصف وقع مقتل سيدنا عثمان (رضي الله عنه) في قول الشاعر:

"**جُرحانِ في كبِد الإسلام ما التأما جرحُ الشهيدِ، وجرحٌ بالكتابِ دَميْ**"[2]

ومنه قوله في توظيف الفعل (رمى):

"**لما رنا، حدثتني النفسُ قائلةً ياويحَ جنبِك بالسَهمِ المصيبِ رُمِيْ**"[3]

وثمة ظاهرة في طبيعة البناء التقفوي في هذه القصيدة تتصل بتوظيف كم كبير من الأفعال المنتهية بحرف الميم بعد ايرادها في محل جزم، ومن ثم كسر الميم عملاً بجواز كسر الساكن ومن ذلك كسرهُ لميمات مجازيم الافعال الاتية (ينامُ، يسومُ، تستَقيمُ) كما في قوله – وعلى الترتيب:

"**كم نائمٍ لا يراها وهي ساهرةٌ لولا الأمانيُّ والأحلامُ لم يَنَمِ**"[4]

وقوله:

"**كم ظلّلتكَ، ومن تُحجب بصيرتُهُ إن يلقَ صاباً يَرِدْ، أو علقماَ يَسُمِ**"[5]

وقوله:

"**صلاحُ أمرِكَ للأخلاق مَرجعهُ فقوّم النفسَ بالأخلاقِ تَسَقِمِ**"[6]

إن تحايل الشاعر على المعجم اللغوي لاستيلاد ورفد منظومته التقفوية بمفردات تضمن له تطويل نفسه الشعري على نحو ما ذكرنا سابقاً يكاد يكون ستراتيجية مشتركة بين كل الشعراء الذين ينظمون

---

(1) م.ن: 204.
(2) م.ن: 206.
(3) م.ن: 193.
(4) م.ن: 193.
(5) الشوقيات: 193.
(6) م.ن: 194.

على البحر والقافية نفسها الأمر الذي قد لا يشكل خصوصية لشاعر على آخر في هذه النقطة وخاصة في القصائد المعارضاتية لأن الشعراء هنا لابد وأن يصلوا إلى الكلمات نفسها في دأبهم للبحث عن مفردات يرفدون بها قوافي قصائدهم فنظرة متفحصة في قوافي (احمد شوقي) في هذه القصيدة ومقارنتها بقصيدة الإمام البوصيري توقفنا على الشبه الكبير في الآليات وستراتيجية بناء القافية إلى الحد الذي يتأكد معه التصور أن شوقياً قد استفاد من مفردات المنظومة التقفوية البوصيرية واستعان بها كقوافٍ جاهزة في نهج البردة، وقد انتبه محمود عزام إلى هذه الظاهرة إذ يقول بعد دراسة إحصائية في كلمات وقوافي القصيدتين ما نصه "وقد استخدم البوصيري (167) كلمة من قافية الميم منها (16) مكررة، واستخدم شوقي (190) كلمة من القافية نفسها منها (30) مكررة، و(40) وردت عند سابقه، فأنفرد شوقي بـ (120) كلمة، وهي ميزة فنية"[1].

ان القافية الجاهزة لا تُعد قدحاً بالمخزون المعجمي لدى الشاعر العمودي، لان الشاعر هنا يتصرف في حدود ما يتيحه المعجم، إذ لا يمكن لقصيدة عمودية على بحر البسيط ذي العروض والضرب المخبونَين كقصيدة البردة البوصيرية ومعارضاتها مثلاً، أن تخلو قوافي كلٍ منها من مفردات مثل (دمي، ندمي، قلمِ، عدمِ، عَلَمِ.... الخ) فهذا ما تتيحه اللغة وتلزم الشاعر به لكن تبقى لكُل شاعرٍ خصوصية في الأضافة على السابق، وفي ايراد الكلمة في مكانها، وإنجاحها في أن تحمل رسالتها وتأثيرها كقافية، بمعنى أن الخصوصية كامنة في الإتيان بالقافية (متمكنة) لا (قلقة).

إن (احمد شوقي) ولا شك قامة شعرية عالية اسلوباً وبناءً ولغةً وسعة خيال، إلا أنه"لا شاعر عربي مهما كان مجيداً يمكن أن يدعي أن جميع قوافيه (مستريحة)، وأنه دائماً في أحسن حالاته" [2] خاصة في القصائد الطويلة كنهج البردة.

(1) النص الغائب، محمد عزام: 183.

(2) الشعر قنديل اخضر، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، ط1، 1984: 37.

إن رصداً متذوقاً لمنظومة القوافي في علاقتها بباقي أجزاء البيت على أساس مقولة (القافية المتمكنة والقافية القلقة) يوقفنا على اطمئنان و(استراحة) قوافي هذه القصيدة في أماكنها من أبياتها في عموم القصيدة بحيث يصعب استبدال كلمة القافية بكلمة أخرى، إلا أنه من الصحيح أيضاً القول إن القصيدة لا تخلو من أبيات يظهر فيها قلق القافية جلياً، فتبدو زائدة نغمية لا علاقة لها بالنسيج الشعري والدلالة التي يتوخى البيت إيصالها رغم أنها أبيات يمكن التغاضي عنها نظراً لطول القصيدة وجودة بناء القافية فيها بعامة، وهذه الأبيات يمكن حصرها فيما يأتي:

1. قوله:

"لم اغشَ مغناكِ إلا في غضونِ كرى مغناكِ أبعدُ للمشتاقِ من إرَمِ"[1]

فـ (إرَم) إعتماداً على السياق القرآني تحمل دلالة حلول العذاب الإلهي، قال تعالى: (أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ۞ إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ)[2] إلا ان الشاعر هنا استجاب لدواعي وقوع اللفظة في طريق القافية، على نحوٍ يجعلُ منها دالة على البعد المكاني دون رابط دلالي حتى يُحس القارئ أنها قد جاءت لأتمام البيت دون النظر بعمق إلى مغزى دلالتها.

2. ومن القوافي القلقة أيضاً توظيف الشاعر للفظة (الأدَم) كقافية لبيت يبين فيه موقفاً من الدُنيا قائلاً:

"يفنى الزمانُ ويبقى من إساءتها جُرحٌ بآدَمَ يبكي منه في الأدَمِ"[3]

فلفظة الأدم هنا لا تعكس قيمة دلالية عميقة قدر ما تعكس ولع الشاعر بتوظيف الجناس كغرض بلاغي، وإلا فبكاء آدم بحد ذاته كان كافياً لشمول المعنى دون الحاجة إلى حصر هذا البكاء في الأدم غير أن القافية هنا قد حكمت الشاعر، فكانت النتيجة أن صاغها صياغة قلقة، يشعر المتلقي بلا جدواها.

---

(1) الشوقيات: 192.
(2) سورة الفجر: 6–7.
(3) الشوقيات: 193.

3. ومثل ذلك قلق لفظة (العَلَم) كقافية في قوله:

"**فلا تسل عن قُريشٍ كيف حَيرَتَها وكيف نُفرَتُها في السهلِ والعَلَمِ**"[1]

فلفظة العَلم هنا الغاية منها المطابقة بينها وبين السهل، للدلالة على شمول النُفرة، وهي هنا مطابقة يشوبها التكلف من حيث أن لفظة العلم صحيح أنها تدل على الجبل لكنها تدل عليه من جانب كونه واضحاً لا تُخطؤه العين لا من جانب سعته، وثمة فرق بين الوضوح والسعة، لذا قيل (نارٌ على عَلَم) فضلاً عن كون التركيبة (في السهلِ والعَلَمِ) كُلُها زائدة على مستوى الدلالة فمعنى البيت يتوخى إظهار حيرة قريش ونفرتها من مبعث النبي (ﷺ) وإيراد هذه التركيبة على هذا النحو جعل الشاعر ينسى هدف البيت الأساس بالإنشغال بما هو جانبي وذلك بحصر هذه الحيرة في السهل والعلم، فواضح ان (العَلَم) كقافية قد صرفته عن المعنى الأساس، واستدعت لفظة (السهل)، ليخلص إلى تركيبة طباقية يبدو التكلف فيها واضحاً، فمعنى البيت مكتمل بورود لفظتي (الحَيرة والنُفرة) للدلالة على الشمول دون الحاجة إلى ربط هذه النُفرة بالسهل والعَلم.

إن أي شاعر مطالب بالخروج باللفظة إلى معانٍ جديدة من خلال وضعها في سياق جديد إلا أن هذا الخروج لابد أن يكون خروجاً منضبطاً ومقنناً لا عشوائياً، وإلا لأمكن استخدام كلمات ناشزة عن سياقاتها والادعاء بأنها تفيد دلالة جديدة ولقد حاول شوقي هنا إعطاء لفظة العَلَم بعداً جديداً لكنها لم تكن محاولة مدروسة إذ دفعه ولعه بالمطابقة كفن بلاغي أكثر من التفكير في دلالة الكلمة إلى هذا التركيب فجاءت كلمة علم قافية قلقة لا ترقى إلى مستوى قوافيه في الأعم الأغلب من المنظومة التقفوية للقصيدة. إلا أن الانضباط في استخدام اللفظة يجب ألا يجر البناء الشعري بعامة، وتركيب القافية بخاصة إلى الوقوع في دائرة المنطق الجامد بحيث يفقدها شعريتها ولعل هذا ما يمكن أن يقال في توظيف شوقي للفظة (اللُجُم) كقافية في وصف البراق في قوله:

"**جُبتَ السمواتِ او ما فوقهن بهم على منوّرةٍ دُرية اللُجُمِ**"[1]

(1) الشوقيات: 199.

فالمنطق هنا يقتضي ان يكون للفرس لجامً لكن دالة اللجام لا تتناسب مع مهمة (البُراق)، فهي مطية الأنبياء، والأجمل، ان تستغني عما يقيد حركتها ويوقف انطلاقها، وهذه مهمة اللجام، ثم ان الحركة والانطلاق مما يؤكد عليهما البيت في شطره الاول، لكن الشاعر يذكر القارى بلُجُم عديدة لا لجام واحد وما ذلك الا لإلحاح مفردة (اللُجُم) للدخول في المنظومة التقفوية للقصيدة.

إلا أن هذه الأمثلة الثلاثة التي استدللنا بها على قلق القافية في قصيدة البردة تبقى مجرد وجهة نظر قرائية، وهي لا تُعد شيئاً ذا قيمة إذا ما قورنت بقوافيه المتمكنة التي تنم عن علو في مستوى التقفية وإحكام ستراتيجية بناء القافية في القصيدة، وقد يكفي للتدليل على تمكن القافية الأبيات المقتطعة الآتية كنماذج لبراعة التقفية في القصيدة عموماً وهي تذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر:

1. **"جحدتُها وكتمتُ السهمَ في كبدي جُرحُ الأحبة عندي غيرُ ذي ألَـمِ"** (2)
2. **"يا لائمي في هواهُ والهوى قَدَرٌ لو شَفَكَ الوجدُ لَم تَعدلْ، ولم تَلُـمِ"** (3)
3. **"يا أحمدَ الخيرِ لي جاهُ بتسميتي وكيف لا يتسامى بالرسولِ سَـمي"** (4)
4. **"كأن وجهكَ تحتَ النَقع بدرَ دُجى يُضيءُ ملتَثِماً، أو غيرَ ملتَثِـمِ"** (5)
5. **"ذُكرتَ باليُتمِ في القُرآنِ تَكرُمـةً وقيمةُ اللؤلؤ المكنونِ في اليُتُمِ"** (6)
6. **"واترُك رعمسيسَ إنَّ المُلكَ مظهرُهُ في نهضة العَدلِ لا في نهضة الهرَمِ"** (7)

إن ما مرّ ذكره من تقنيات استثمرها احمد شوقي في تقفية نهج البردة، يكاد يمثل ستراتيجية عامة يصطبغ بها كل نشاط تقفوي في الشعر العمودي، وهي تقنيات وضعت اعلام الابداع الشعري في العصر الحديث على مفترق طرق في

---

(1) الشوقيات: 198.
(2) م.ن: 190.
(3) م.ن: 191.
(4) م.ن: 199.
(5) م.ن: 200.
(6) م.ن: 200.
(7) م.ن: 205.

الموقف تجاه القافية، بين مستلذ بها، ماض في عشق القافية متمسكا بها، وبين ضائق بقيودها، مؤثرا الافلات منها والولوج إلى عالم القصيدة الحرة، التي أشّر الشعراء الرواد فيما بعد – كالسياب، ونازك الملائكة، والبياتي – ولادتها.

1430هـ/2009م

The Strategy of Rhyme Building in Free Verse Ahmed Shawqi's Poem of Nahj El-Burda as an Example

Dr. Jasim Muhammed Jasim*

Abstract

The paper aims at uncovering the strategies of rhyme building in the free verse in general and the poem of Nahj El-Burda in particular. It proceeds in two axes: The first provides a theoretical background. It tackles rhyme depending on the linguistic data of the base قفا (Qifa) to uncover it terminologically and traces its realization in the example under discussion. In the second axes, however, the paper applies the results of the theoretical background on the poem of Nahj El-Burda to end up with set of strategies the poem shares with other free verse poems and can be generalized to the whole strategy of rhyme building in the free verse.

* Dept. of Arabic/ College of Education/ University of Mosul.