الروي عمود إيقاع الشعر

عبد الرحمن بن إبراهيم المهوس

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربة وآدابها،كلية الآداب، جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل

حاصل على الماجستير من جامعة البحرين تخصص الأدب.

حاصل على الدكتوراه من جامعة الملك سعود تخصص الأدب والنقد.

aalmahws@iau.edu.sa

Rhyming Letter Poetic Rhythm Column

Abdulrahman Ebrahim Almahws

Associate Professor, Arabic Language and Literature Department

College of Arts, Imam Abdulrahman Bin Faisal University

aalmahws@iau.edu.sa

الملخص

يحتل الروي في الشعر العربي مكانة خاصة، لا يجاريه فيها أي مكون إيقاعي آخر، ذلك أنه يملك طاقة إيقاعية متفردة في البيت والقصيدة، تعود إلى طبيعته الصوتية والموسيقية، جعلت العرب ينسبون إليه القصيدة، فقالوا: قصيدة سينية وميمية ولامية وهكذا.

ويحاول هذه البحث تسليط بعض الضوء على الروي في القصيدة العربية، وتحليل دوره الإيقاعي فيها، من خلال استقراء وتحليل المنجز النقدي العربي قديمه وحديثه، فيحلل المصطلح والمفهوم، ويناقش أبرز ما تضمنته المدونة العربية من مزايا وعيوب تمحورت حوله، وما ارتبط به من قضايا وعلوم للوصول إلى دوره الإيقاعي على مستويات عدة، تبدأ بالقافية مرورا بالبيت لتصل إلى القصيدة بأكملها.

ومع ما صحبه من خلاف حول تفرد العرب به من عدمه، فإن الروي برز بوصفه تقنية إيقاعية عامة في جل الآداب العالمية؛ لذا فإن هذه الورقة ستسعى لاستجلاء حضوره في الآداب الأخرى، ومقارنته بالروي في الثقافة العربية.

الكلمات المفتاحية:

الروي، القافية، البيت، الإيقاع، الوزن، الضرائر.

Abstract

The Rhyming letter occupies a special place in Arabic poetry; indeed, no other rhythmic component can match it. This is because it possesses a unique rhythmic energy in the verse and the poem, which goes back to its vocal and musical nature. This made the Arabs attribute the poem to it, and they said: a Sinitic, Mimitic, Lamite poem, and so on. This paper attempts to shed some light on the narrative in the Arabic poem and analyze its rhythmic role through extrapolation and analysis of the Arab critical works, both ancient and modern. The paper analyses the term and concept. It highlights the advantages and disadvantages contained in the Arabic code centered around it, and the issues and sciences associated with it, in order to reach its rhythmic role on several levels, starting with the rhyme, passing through the verse, to reach the entire poem. Despite the disagreement that accompanies it regarding whether Arabs are unique in it or not. Rhyming Letters is a general rhythmic technique in most world literature. Therefore, this paper will seek to clarify this in other literature and compare it with the Rhyming Letter in Arab culture.

Keywords:

Rhyming Letter, Rhyme, Verse, Rhythm, Meter, Poetic Necessity.

المقدمة:

حافظ الإيقاع على مكانته في الشعر العربي، وظل ركنا من أركان الشعر لا يستقيم إلا به، وحين استقرأ الخليل الشعر العربي لبناء نظام إيقاعي، وجد ضالته لتطبيق نظريته المحكمة التي توَّجها بعلمي العروض والقافية.

ومنذ ذلك الحين ترسَّخت أهمية الإيقاع، والدعوة إلى التزام قوانينه، ومنها ما يتصل بالقافية عمومًا، وبالروي خصوصًا، كونه العنصر المهيمن في القافية، فأوَّلوه عناية خاصة، وتجلت هذه العناية باهتمام النقاد العرب به، فراحوا يتناولونه بالتحليل والتطبيق، وأصبح محور الحديث عنها، وأسهبوا بوضع الشروط الصارمة للعناية به، بدءا من الحروف الصالحة، مرورا بالحروف المحيطة به وحركاتها، وصولا إلى السمات التي تميز رويًّا عن غيره.

ولم يتوقفوا عند هذا الحد، بل راحوا يفصِّلون عيوبه التي ينبغي أن يتجنبها الشاعر مصنفيها إلى مراتب متفاوتة في العيب، وضروراته التي يسمح للشاعر بركوبها، وغيرها من الموضوعات التي تمحورت حول الروي أو ارتبطت به.

ويأتي هذا البحث محاولًا إضاءة دور الروي في بناء القصيدة، وذلك بتحليل المنجز النقدي العربي حول الرويِّ خاصة، وتصنيفه، وتتبُّع أحواله في الإبداع والنقد بدءا من الخليل بن أحمد الفراهيدي حتى عصرنا الحاضر، وتحليل ما وصل إليه من عدول عبر الشعر العربي.

مشكلة البحث:

يمكن تحديد مشكلة البحث بالسؤال التالي: هل يمثل الرويُّ العنصر المسيطر في إيقاع الشعر العربي؟

ويتفرَّع عنه الأسئلة التالية:

- كيف نظر العرب باختلاف تخصصاتهم إلى الروي؟
- ما خصائص الروي التي جعلته يحتل هذه المكانة العلية في الإيقاع؟
- هل الروي خصيصة في الشعر العربي دون غيره من أشعار الأمم الأخرى؟
- هل يعدُّ الروي- كما يرى بعض المحدثين- قيدًا على الشعراء يعوق العملية الإبداعية؟

وعليه فإن البحث يسعى إلى تحقيق الأهداف التالية:

١. استقراء مفاهيم أبرز النقاد العرب القدماء والمحدثين للروي وتحليلها.

٢. إبراز أهمية الروي في القصيدة العربية.

٣. إيضاح علاقة الروي بالقضايا والعلوم الأخرى.

٤. إضاءة الروي في شعر الآخر، ومقارنته بالروي عند العرب.

الدراسات السابقة:

الدراسات التي تناولت الرويَّ ضمن دراسة العروض والقافية لا تحصى، بدءًا من الخليل حتى عصرنا الراهن، لكننا لم نقف على دراسة للروي خاصة، تتمحور حوله، فتحلِّله عند النقاد، وتتتبَّعه عبر العصور، وتقارنه بمثيله في الآداب الأخرى، وإن وجدت بعض الطروحات في بحوث متفرقة لم تخصص للروي، أو بحوث نادرة خصصت لجانب من الروي أو تناولته من زاوية نحوية.

وجماع ما وقفنا عليه من أبحاث اقتربت من هذا البحث تنتظم في ثلاثة، أولها بحث بعنوان: (إرسال الروي في الشعر العربي القديم)[١] لعبد الله الغذامي، وجاء كما هو في العنوان محللا ظاهرة إرسال الروي في الشعر القديم خاصة.

والعمل الثاني لمحمد حماسة عبد اللطيف[٢] بعنوان: (حركة الروي في القصيدة العربية وقضية الفصل بين الشعر والنثر في التقعيد النحوي)، وهو وإن اقترب في بعض النقاط إلا أنه اختلف في غايته ومنهجه، إذ صرَّح في مقدمة بحثه بالقول: "ليس من غايتي في هذا البحث أن أتناول الشعر تناولًا فنيًّا أو نقديًّا"، مشيرًا إلى أنَّ الجانب الذي جلب فيه الروي إنما "هو حركة الروي وما تثيره من قضايا نحوية وشعرية"[٣].

---

(١) إرسال الروي في الشعر العربي القديم، الغذامي، عبد الله، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، م (٤)، ١٩٨٤م، ٦٥ – ١٠٠، مسترجع من: http://search.mandumah.com/Record/107220

(٢) حركة الروي في القصيدة العربية وقضية الفصل بين الشعر والنثر في التقعيد النحوي، عبداللطيف، محمد حماسة، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ج (٥٩)، ١٩٨٦م، ١٠٨ – ١٥١، مسترجع من: http:// Record/com.mandumah.search/252383

(٣) السابق، ص: ١٠٨.

أما العمل الثالث فجاء بعنوان (حركة الروي في شعر المتنبي)[١]، لمحمد النطافي وهو بحث إحصائي، أحصى فيه حركات الروي عند المتنبي، سعيًا إلى إثبات ارتباط حركة الرويّ بالأغراض الشعرية، وله أبحاث أخرى كلها تدور حول الإحصاء منها: حركات الروي في الشعر العربي، وحركة الروي في الشعر العربي، وحركة الروي في شعر الأعشى.

ويأتي بحثنا هذا مخصصًا لدراسة الرويّ ومفصّلًا في أحواله، ومصنّفًا موضوعاته، ومحلّلًا قيمته الموسيقية مقارنة ببقية عناصر الإيقاع في القصيدة العربية، ودوره في بناء إيقاع القصيدة العربية، ومقارنته بالروي في الآداب الأخرى.

أهمية الموضوع:

ترجع أهمية الموضوع إلى أهمية الروي ذاته في الإيقاع الشعري، فهو من أركان الإيقاع في الشعر العربي، وهو الذي يضبط إيقاعه العمودي معاضدًا الإيقاع الأفقي الذي أُنيطَ بالوزن، كما يؤثر ويتأثر بعناصر كثيرة في القصيدة، منها ما هو إيقاعي، ومنها ما هو دلالي.

وحيث إن الإيقاع الشعري معين لا ينضب، فلعل تخصيص هذا البحث للروي وتفصيل أحواله ووظائفه في القصيدة، يضيف للدراسات العربية، ويساهم في إغناء المكتبة العربية.

منهج البحث:

اعتمد هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي لمقاربة حرف الروي، انطلاقًا من تحليل النصوص التراثية، وتتبُّع أبرز محطات المفاهيم عبر الحقول والعصور، دون إغفال لأبرز النصوص المعاصرة في بعض المباحث التي تناولت المفهومين بالدرس والتحليل، كما توسَّل بالمنهج المقارن لمقارنة الروي عند العرب بالروي عند الآخر.

خطة البحث:

جاء البحث في خمسة محاور، إضافة إلى المقدمة والخاتمة، فتناولت المقدمة الإطار

(١) حركة الروى في شعر المتنبي، النطافي، محمد، مجلة كلية الآداب، م (١١)، ع(٢)، ١٩٨٤، ٦٩٧ – ٧٢٨، مسترجع من: http://search.mandumah.com/Record/159177

النظري، ومشكلة البحث وأهدافه، وأهميته، والمنهج المتبع فيه.

وتناول المحور الأول المصطلح والمفهوم، محلِّلًا أبرز أقوال النقاد العرب القدماء والمحدثين، في حين خصص المحور الثاني لتحليل ومناقشة مكانة الروي في الإيقاع، ودوره في بناء القصيدة العربية، أما المحور الثالث فكان لخصائص الروي وما يميّزه عن غيره من العناصر الإيقاعية الأخرى، وتناول المحور الرابع القضايا والعلوم التي ارتبطت بالروي، أما الروي في الآداب الأخرى فكان المحور الأخير، ليصل في الخاتمة إلى عرض أبرز النتائج والتوصيات التي توصَّل إليها.

مفهوم الروي:

الروي لغة: هو الجمع والاتصال والضم، يقول ابن الأثير إن "أصل روى في كلامهم للجمع والاتصال والضم، ومنه الرواء الحبل الذي يشدُّ على الأحمال والمتاع ليضمَّها، وكذلك هذا الحرف الروي يضم وتجتمع إليه حروف البيت"(١)، وهو "مأخوذ من الرواء الذي هو الجبل ومن روى الرجل على القوم بالرواء. قال الراجز:

إني على ما كان من تخددي
ودقة في عظم ساقي ويدي
أروي على ذي العكن الضفندد

ويجوز أن يكون مأخوذًا من رويت الشعر إذا حفظته من أصحابه، فيكون فعيلا بمعنى مفعول. ومن هذا قول الشاعر:

روى فيَّ عمرو ما رواه بجهله سأترك عَمرًا لا يقول ولا يروي(٢).

(١) جوهر الكنز، تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة، ابن الأثير، أحمد، تحقيق محمد زغلول سلام، الإسكندرية، المعارف، (د.ت)، ص: ٤١٥.

(٢) كتاب القوافي، التنوخي، أبو يعلى، تحقيق، محمد عوني عبد الرؤوف، ط.٢، القاهرة، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، ١٤٢٤هـ، ص: ٩٩.

ويعيد الدماميني[١] التسمية إلى "الروية وهي الفكرة، لأن الشاعر يرويه"، كما أنه مأخوذ من الحسن "قال أبو علي هو من قولهم (للرجل رواء) أي منظر حسن، فسُمِّيَ رَوِيًّا لأن به عصمة الأبيات وتماسكها، ولولا مكانه لتفرقت عصبا، ولم يتصل شعر واحد".

وحرف الروي جزء من القافية، ولاستجلاء هذا الجزء لا بد من تحديد مفهوم القافية أولًا، والاختلافات التي وردت عن النقاد العرب قدماء ومحدثين، فقد كان الاختلاف كبيرًا وممتدًّا، بدءا من دراسة الشعر حتى عصرنا الراهن.

ذهب فريق أنها آخر كلمة في البيت[٢]، وممن قال بهذا الأخفش[٣]. في حين حدَّها آخرون بأنها "الكلمة الأخيرة وشيء قبلها"[٤]، لكنَّ هذين التعريفين لم يميِّزا بين كلمة وأخرى، طالت أو قصرت، كما لم يحدد التعريف الثاني مقدار هذا الشيء قبل الكلمة الأخيرة، ولنا أن نتساءل كيف يمكن تحديد القافيتين التاليتين:

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطَّه السيل من عل

إن هذين التعريفين يوقعان في لبس، فهل يمكن أن تكون القافية في قصيدة واحدة (هيكل و عل)، وأيهما يلتزم الشاعر في قصيدته؟!

وذهب بعضهم إلى أنها حرف الروي، وقال بهذا الفراء "واتبعه على ذلك أكثر الكوفيين"[٥]، وممن تبعه قطرب[٦]، وهو رأي ابن خلدون[٧]، الذي عرف الشعر بأنه

(١) العيون الغامزة على خبايا الرامزة، الدماميني، بدر الدين، تحقيق، الحساني حسن عبد الله، ط.٢. القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٤١٥، ص: ٢٤٣.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج(١)، القيرواني، ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط، ٥، بيروت، دار الجيل، ١٤٠١هـ، ص: ١٥٣.

(٣) القوافي، الأخفش، سعيد، تحقيق، أحمد النفاخ، ط.١، بيروت، دار الأمانة، ١٩٧٤، ص: ٣.

(٤) السابق، ص: ٦٥.

(٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه،، ١٥٣/١.

(٦) كتاب القوافي، ص: ٧٠.

(٧) المقدمة، ابن خلدون، عبد الرحمن، تحقيق، خليل شحادة، ط.١، بيروت، دار الفكر، ١٤٠١هـ، ص: ٧٨١.

"الكلام الموزون المقفَّى ومعناه الَّذي تكون أوزانه كلُّها على رويٍّ واحد وهو القافية". ونجد لابن عبد ربه نصًّا صريحًا يقول فيه: "القافية حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر، ولا بد من تكريره في كل بيت"(١)، واستدل بعضهم على أن حرف الرويّ هو القافية "بأنه يلزم آخر كل فن من الشعر"(٢)، وهذا التعليل ينطبق على كثير من التعريفات باختلافها.

ونسب ابن كيسان للخليل رأيًا آخر بأن "القافية الحرف الذي يلزمه الشاعر في آخر كل بيت حتى يفرغ من شعره"(٣)، وهذا أمر محيِّر، فتحديد الخليل للقافية كما أوردنا واشتهر عنه، يتوافق مع منهجه الموسيقي، إلا إن كان ما نقله ابن كيسان من وصف الخليل للرويّ إنما يعني به القافية كلها، ويعزِّز هذا قول ابن كيسان: "وكان الخليل يسمي الكلمة التي فيها القافية الضرب والروي"(٤).

وعرفها آخرون بأنها "ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط"، وهو رأي للخليل(٥)، إلا أنه لم يلق شيوعًا، لا قديمًا ولا حديثًا، أما الرأي الثاني للخليل، فقد لقي شيوعًا، بأنها "الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما، مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما"(٦)، وهذا المفهوم هو أكثر المفاهيم شيوعًا، ولا سيَّما أنه بغاية الدقة، ويتوافق مع الشعر العربي القديم الذي استقرأه مؤسس العروض العربي.

وهناك تعريفات أخرى لم تلق قبولًا عند النقاد، مثل أنها عجز البيت(٧)، أي الشطر الثاني من البيت، أو أنها البيت كله(٨)، يقول الأخفش "وقد جعل بعض العرب البيت قافية"،

(١) العقد الفريد، مج ٦، الأندلسي، ابن عبد ربه، تحقيق، عبد المجيد الترحيني، ط، ١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٤ هـ ص: ٣٤٣.

(٢) شرح كتاب سيبويه، السيرافي، أبو سعيد، تحقيق، أحمد مهدلي وعلي سيد علي، ط، ١، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨، ص: ٨٥.

(٣) كتاب تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها، ابن كيسان، محمد، تحقيق، منصور المشوح، ١٤٣٩هـ ص: ٣٧.

(٤) السابق، ص: ٣٨.

(٥) انظر كتاب القوافي للتنوخي، ص: ٧٢. والقوافي للأخفش، ص: ٨.

(٦) كتاب القوافي، ص: ٧١.

(٧) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١٥٣/١.

(٨) القوافي للأخفش، ص: ٥-٦.

واستشهد بقول حسَّان:

فنحكم بالقوافي من هجانا ونضرب حين تختلط الدماء

ومنهم من عرفها بأنها القصيدة كلها[١]، ويستند أصحاب هذا الرأي إلى بعض الشواهد الشعرية، مثل قول الحصين المري:

وقافية غير إنسية قرضت من الشعر أمثالها

شرود تلمع في الخافقين إذا أنشدت قيل من قالها

قال الأزهري[٢]:"العرب تسمي البيت من الشعر قافية وربما سموا القصيدة قافية. ويقولون: رويت لفلان كذا وكذا قافية"، بيد أن هذه التسمية لا ترقى إلى التعريف، وهذا ما تنبه إليه ابن جني[٣]، إذ قال "تسمية الكلمة والبيت والقصيدة قافية إنما هي على إرادة ذو القافية"، فهي خارج حد القافية.

وقد فنَّد الأخفش هذه التعريفات، مؤكدًا أنها لا تتوافق مع ما نقل من العرب عن القافية، وأن اعتمادها متعذر؛ لأنَّه يترتَّب عليها أخطاء وعيوب في القوافي[٤]، ومؤكدًا على اتباع ما حدده الخليل، فأنكر أن يكون الروي هو القافية؛ "لأنك تقول: إذا اتفقت القوافي صحَّ البناء وإذا لم تتَّفق فسد، فإن كانت الحروف هي القوافي، فقد اتفقت في قال وقيل، لأنهما لامان، وإذا سمعت العرب مثل هذا قالوا: اختلفت القوافي. فقولهم: اختلفت القوافي، يدلُّ على أنهم لا يعنون الحروف"[٥]، وهذا ما ذهب إليه ابن جني.

وبالنظر إلى هذه التعريفات، نجد أن أبرز تعريفين للقافية تعريف الخليل بأنها "الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما، مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما"[٦]، وتعريف

(١) السابق، ص: ٦.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، جمال الدين، ط.٣، بيروت، دار صادر، ١٣٠٠، ١٥/ ١٩٦، مادة قفا.

(٣) السابق، الصفحة ذاتها.

(٤) القوافي للأخفش، ص: ٦ وما يليها.

(٥) السابق، ص: ٨.

(٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١/١٥٣.

الفراء[١]، بأنها حرف الروي، لدقتهما وكونهما جامعين مانعين، وهذا ما اعتمده أبرز النقاد المعاصرين الذين لم يخرجوا عن هذين التعريفين، وإن كان التعريف الأول أكثر شيوعًا، وهو ما اعتمده أبرز النقاد قديمًا وحديثًا، فابن جني يقول: "والذي يثبت عندي صحته في هذه الأقوال هو قول الخليل"[٢]، ويتفق معه ابن رشيق بقوله: "ورأي الخليل عندي أصوب وميزانه أرجح"[٣]، وعلى ذلك معظم النقاد.

بيد أن بعض المعاصرين وجدوا في الثاني ما يتوافق مع المرحلة، فهو من جانب مؤصَّل في التراث العربي، وقال به نقَّاد كبار، كما مر، وهو من جانب آخر يشبه المفهوم الغربي للقافية، الذي يراها حرف الروي، وعليه فإنه يسهم في مشروع المحدثين التطويري لإيقاع الشعر العربي.

ولو أمعنَّا النظر في المفاهيم جميعها، لوجدنا حرف الروي حاضرا فيها، يلزم الشاعر الإتيان به في موقعه نهاية البيت في كل القصيدة، وهو عنصر رئيس في القافية، بل أهم عنصر فيها، وهذا ما دعا بعضهم إلى أن يعدَّه القافية.

ومع هذه الاختلافات في تحديد القافية، إلا أننا لا نجدها في تحديدهم للروي، فهناك إجماعٌ على أنه آخر حرف صحيح في البيت، وهو ما تبنى عليه القصيدة، ويلزم الشاعر إيراده في جميع أبياتها، وتنسب إليه القصائد، قال الأخفش:" الرّويّ الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد"[٤]. وهذا متفقٌ عليه بين النقاد القدامى والمعاصرين، ولعل صوتيَّته وما لقيه من عناية تفصيلية عند العرب أسهمت في ذلك.

الروي عند المحدثين:

اختلفت مفاهيم القافية عند العرب المحدثين مثلما اختلفت عند القدامى، وإن شاع عندهم تحديد القافية بالروي، ليتوافق مع تحديدها عند معظم الأمم الأخرى، سواء في

(١) الساب، ١/١٥٣.
(٢) لسان العرب، ٥/٣٧٠٩، مادة قفا.
(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١/١٠٠.
(٤) القوافي للأخفش، ص: ١٥.

تراثهم أو حاضرهم، ويبدو أن هذا التحديد لقي قبولًا عند بعض النقاد العرب المعاصرين لهذا السبب، منهم نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر[١]، وعلوي الهاشمي في السكون المتحرك[٢]. والحساني عبد الله محقق (كتاب الكافي في العروض والقوافي) الذي قال في مقدمته: "إذن فليست القافية شيئًا والروي شيئًا آخر، بل هما شيء واحد"، وذلك بعد استعراضه لرأي ابن كيسان والخليل في أن القافية هي الروي.

وكما تباينت المفاهيم تباينت مواقفهم من الروي، الذي عدَّه بعضهم القافية، ورآه شرطًا للشعر، بينما تخلَّى عنه آخرون سعيًا إلى التجديد، ومنح حرية أكبر للمبدع، بحجة أنه يعوق التدفُّق الشعوري عند الشعراء.

ويكاد المحدثون يجمعون على أن النظم بلا روي متأثر بالآداب الغربية، بدءا من عباس العقاد[٣] الذي عاصر بدايات انزياح الإيقاع في القافية، وعزاه إلى "استفاضة العلم بالآداب الأوربية واطلاع الشعراء على القصائد المطولة التي تصعب ترجمتها في قصيدة في قافية واحدة"، ونازك الملائكة، التي أشارت إلى أن "الشعر الغربي اليوم أغلبه بلا قافية، ومن هناك جاءتنا الفكرة فاستجاب لها بعض الشباب ومضوا في تطبيقها"[٤]، بهدف تطوير الإيقاع في الشعر العربي، وإزالة العوائق.

وقد تباينت مواقفهم تجاه وحدة الروي، ففي حين رآه بعض النقاد والشعراء قيدًا يعوق العملية الإبداعية، رأى آخرون أنه ركن لا يمكن الاستغناء عنه، حتى من رواد الانزياح الإيقاعي أنفسهم، الذين رأوا أنه ما زال يحتفظ بدوره الرئيس في القصيدة المعاصرة[٥]، على الرغم من تخفف كثير من الشعراء منه، وربما تعددت وظائفه، وتسرَّبت إيقاعاته إلى داخل البيت، فضلًا عن دوره في ختامه.

---

(١) انظر: قضايا الشعر المعاصر، الملائكة، نازك، ط ٨، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٩، ص ١٨٨ وما بعدها، وما ساقته من أمثلة على القافية.

(٢) السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب، ج١، الهاشمي، علوي، ط ١، دبي، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٢م.

(٣) في الشعر العربي، العقاد، عباس، مجلة الرسالة، القاهرة، دار الرسالة، ع (٥٤١)، ١٩٤٣م، ٩٠١-٩٠٣.

(٤) قضايا الشعر المعاصر، ص: ١٨٩.

(٥) الشعر العربي الحديث ج ٣، بنيس، محمد، ط٢، المحمدية، دار توبقال للنشر، ١٩٩٦م، ص: ١٤٠.

وذهبت نازك الملائكة [١] إلى أن "الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجًا خاصًّا؛ وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع"، فكأنها ترى من خلال تجربتها وريادتها الإبداعية والنقدية في الشعر الحر، أنه أنيط بها وظائف إضافية على ما كانت تؤديه في الشعر العمودي.

ووجدنا بعض النقاد ممن قبلوا التخفُّف منه في البداية، وظنُّوا أن امتداد التجربة لسنوات كفيل باستساغة القصيدة بدون الروي، وجدناهم عادوا بعد عقود للقول بأن التجربة أكدت على ضرورته في الشعر العربي، من أبرز هؤلاء عباس العقاد، فبعد أن أيَّد التحرُّر من قيد الروي، ظنًّا منه أن انتشار القصائد المرسلة في الصحف والدواوين سيسوّغ هذا اللون من القصائد بدون روي، عاد بعد عقود ليقول: "ولا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعي عن الاسترسال في متعة السماع، ويفقدني لذة القراءة الشعرية والقراءة النثرية على السواء"[٢]؛ لأن غياب القافية عن القصيدة يسلبها أهم عناصرها، ويفقدها الطرب لتقترب من النثر.

مكانة الروي عند العرب:

إنَّ ما يتميَّز به الروي من وظائف إيقاعية ودلالية جعلت العرب يضعونه في مكانة عالية بين عناصر الإيقاع، إلى جانب الوزن، نلمسها من خلال التالي:

الروي حدًّا للشعر:

إن بروز الروي بوصفه الحرف المركزي في القافية، الذي تتمحور حوله حروفها وحركاتها، قد أضفى عليه اهتمامًا خاصًّا، نلمسه بدءًا في اعتماده حدًّا للشعر برمته، وأنَّ الشعر بلا روي لا يعدُّ شعرا، فهذا الباقلاني[٣] ينفي صفة الشعر عن الوزن في مختلف القافية والروي، فيقول: "إنَّ ما كان على وزن بيتين إلا أنه يختلف رويهما وقافيتهما فليس بشعر"، فهو لا

(١) قضايا الشعر المعاصر، ص: ١٦٤.

(٢) في الشعر العربي، ص: ٩٠٢.

(٣) إعجاز القرآن، الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط ١، بيروت، دار الجيل، ١٩٩١م، ص: ١٠٧.

يصفه بالعيب، وإنما يخرجه من مملكة الشعر تماما.

وهو حرف لازم دون غيره، "فقد يخلو آخر الشعر مما سوى حرف الروي من التأسيس والردف والوصل والخروج"(١)، وهذا ما يؤكده التنوخي(٢) في معرض حديثه عن الروي وأنه "لا يوجد شعر يخلو من الروي"، ويرى حازم القرطاجني أن قوافي الشِّعر "يجب فيها ضرورة على كلِّ حال إجراء المقطع وهو حرف الرَّوي على الحركة أو السُّكون"(٣).

وفي تعريفه للشعر يذهب ابن خلدون(٤) إلى أنه: "الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصَّل بأجزاء متفقة في الوزن والروي"، ويفهم من هذا أنه يشترط وحدة الروي حدًّا من حدود الشعر. ويذهب الأخفش أكثر من ذلك حين يبني القصيدة عليه، فهو "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلزم في كلِّ بيت منها في موضع واحد"(٥).

أما من جعلوا الروي حدًّا ضمن القافية فلا حصر لهم، يقول ابن سينا: "فلا يكاد يسمَّى عندنا بالشِّعر ما ليس بمقفّى"(٦). ويقول ابن رشيق: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمَّى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية"(٧)، وعلى هذا معظم النقاد العرب.

الروي عنوانًا للقصيدة:

لم تكن القصائد العربية تعنون كما هو الشأن الآن إلا نادرًا، وغالبًا ما ترتبط القصائد المعنونة في الديوان العربي بأمات القصائد التي تبلغ شهرة واسعة عند الناس، كالمتجردة

(١) المقدمة، ص: ٧٨٩.

(٢) كتاب القوافي، ص: ٩٩.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، حازم، تحقيق، محمد الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦، ص: ٢٧١.

(٤) المقدمة، ص: ٧٨٩.

(٥) القوافي للأخفش ص ٢٠.

(٦) الشفاء، الرياضيات ٣، جوامع علم الموسيقى، ابن سينا، الحسين، تحقيق، زكريا يوسف، القاهرة، وزارة التربية، ١٩٥٦، ص: ١٢٣.

(٧) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١٥١/١.

للنابغة الذبياني، والمنصفة لخداش بن زهير[١]، واليتيمة[٢] وهي مجهولة الشاعر.

إن العنوان وفق بعض النقاد المعاصرين "بدعة جديدة لم تكن معروفة في الثقافة العربية"[٣]، وغيابه ليس قصرًا على القصائد، بل يتجاوزها إلى "كل أنواع الفعل الثقافي"[٤]، فالكتاب لسيبويه مثل معلقة امرئ القيس، وغيرها تدخل في النسبة إلى اسم عام يميّزها اسم المؤلف.

ويعيد بعض المعاصرين إغفال الشاعر للعنوان إلى أنه "لم يكن بحاجة إلى تسمية قصيدته أو عنونتها؛ لأن اسمها يولد معها"[٥]، إلا أنه لم يحدد كيفية ولادة الاسم مع القصيدة.

ولعل مردَّ ذلك هو اتسام الثقافة العربية بالشفوية، نقول لعل ذلك هو السبب؛ لأن علاقة المتلقين بالقصيدة يبدأ بإلقائها، كما تسير شفويًّا دون كتابة، فهي بمثابة حضور لا غياب يحتاج إلى علامة، ولعل ظهور العنوان بشكل أكبر في العصور المتأخرة، واطراد العناية به مع تقدم الكتابة والطباعة يعزز هذا الرأي.

ومع التسليم بأن القصيدة العربية لم تكن تعنون من قبل الشعراء، إلا أن كثيرا منها -لا سيما المتميزة منها- عنونت من الرواة والنقاد، ويمكن تصنيفها إلى ثلاثة أصناف:

الأول: عنونة القصائد المتفردة، التي احتلَّت مكانة في الذاكرة العربية، كالمتجرِّدة والمنصفة واليتيمة[٦]، وهي شبيهة بعنونة القصائد الحديثة، إلا أنها من صنع المتلقِّين نقَّادًا ورواةً وقراءً، وليست من صنع الشعراء أنفسهم، ونكاد لا نجد قصيدة سميت من شاعرها حتى القرن السادس، حيث بدأ الشعراء بتسمية قصائدهم، ويبدو أن أول قصيدة عنونت من الشاعر نفسه هي قصيدة ابن عنين المسماة (مقراض الأعراض)، حيث نصَّ ابن خلكان أنها من

(١) طبقات فحول الشعراء، الجمحي، محمد، قراءة وشرح، محمود شاكر، جدة، دار المدني، د.ت. ص: ١٤٥.

(٢) اليتيمة قصيدة شهيرة في الديوان العربي، تعود إلى العصر الجاهلي، وقد اختلف في ناظمها، فنسب إلى أبي الشيص الخزاعي، و العكوك الكندي، وإلى دوقلة بن العبد، وإلى ذي الرمة، وإلى دوقلة المنبجي، إلا أن صلاح الدين المنجد يرى أنها مجهولة القائل، للمزيد، انظر، القصيدة اليتيمة برواية القاضي علي بن المحسن التنوخي، نشرها وقدم لها صلاح الدين المنجد، ط، ٣، بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٨٣.

(٣) ثقافة الأسئلة، الغذامي، عبد الله، ط١، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٢م، ص: ٤٩.

(٤) السابق، الصفحة ذاتها.

(٥) العنوان في القصيدة العربية، السماعيل، عبد الرحمن، مجلة جامعة الملك سعود، م، ٨، الآداب(١) ص: ٣٧-٣٨.

(٦) العنوان في القصيدة العربية. ص: ٤٠-٤١

تسمية الشاعر بقوله: "وله قصيدة طويلة جمع فيها خلقا من رؤساء دمشق سمَّاها مقراض الأعراض"(١)، لتتوالى بعد ذلك تسمية القصائد، كما هو الحال عند البوصيري وصفي الدين الحلي وغيرهم(٢).

الثاني: عنونة القصائد بمطالعها، وهذا شائع في النقد العربي، ولعله نابع من تصدُّرها، ومن أهميتها في القصيدة؛ فقد لقيت المطالع عناية خاصة عند النقاد العرب، كما هو الحال عند ابن رشيق(٣)، الذي شبه الشعر بالقفل والمطلع بالمفتاح، وأن الشاعر ينبغي "أن يجود ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"، ومن أشهر القصائد التي عنونت بمطالعها: قفا نبك، وبانت سعاد(٤).

الثالث: عنونة القصائد برويها منسوبة إلى الشاعر، وهذا كثير، وهي أيضا ليست من عمل الشاعر وإنما من عمل المتلقي، سواء كان راوية أو ناقدا أو قارئًا، وكانت أمات القصائد تميز غالبا بحرف الروي منسوبة إلى الشاعر، ولعل مردَّ ذلك لأن فيه من "التمكن ما ليس في غيره من الحروف اللازمة؛ لأننا قد نجد تارة شعرًا خاليًا من التأسيس، وتارةً شعرًا خاليًا من الردف. ويوجد ما هو خال من الصلة والخروج. "ولا يوجد شعر يخلو من الروي"(٥)، ويرجع التنوخي عنونة القصائد به إلى ذلك "فخص بالاسم المشتق من الرواية، ووقع به التمييز، فقيل لامية امرئ القيس ودالية النابغة وميمية زهير"(٦).

ويبدو أنهم كانوا يعنونون القصيدة المتميزة برويها، بينما يعنونون الأقل منها بمطلعها؛ لذا

(١) العنوان في القصيدة العربية، ص: ٤٢. وانظر، النويري، شهاب الدين نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق، مفيد قميحة، ط.١، القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، ١٤٢٣هـ، ٢٩/ ١٩٤.

(٢) للمزيد: العنوان في القصيدة العربية. ص: ٤٣-٤٥.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص: ٢١٨.

(٤) انظر: شرح قصيدة كعب بن زهير بانت سعاد، للبغدادي، وشرح قصيدة كعب بن زهير بانت سعاد، لابن الأنباري، وشرح قصيدة كعب بن زهير بانت سعاد، للتبريزي

(٥) كتاب القوافي، التنوخي، ص: ٩٩.

(٦) السابق، الصفحة ذاتها.

قال عبد الله بن المعتز: "لو لم يكن للبحتري إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى فليس للعرب مثلها"، بينما عنون قصائد أخرى بمطلعها، إذ يقول: "وقصيدته في صفة البركة (ميلوا إلى الدار من ليلى نحييها...) وقصيدته في دينار التي وصف فيها ما لم يصفه أحد قبله وهي التي أولها (ألم تر تغليس الربيع المبكر...)"[١].

إذن، برز الروي عنوانًا للقصائد نتيجة كلِّ ما ذكر أعلاه من انفراد حرف الروي بالثبات في القصيدة وبروزه الظاهر، دون الحروف أو العناصر الإيقاعية الأخرى، كالوزن والقافية التي تكون خفية على سمع المتلقي.

عيوب الروي:

لا تبدو أهمية الروي فيما سبق من خصائص فقط، إنما تبرز في العيوب أيضًا، فعيوب القافية –كما هو الإيقاع عموما– تتمركز حول أهم عناصرها، وكلما كان العيب في العنصر الأهم، كان أكثر قبحا وشناعة؛ لذا كانت جلُّ العيوب وأشنعها مرتبطة بحرف الروي.

ويمكننا تقسيم عيوب الروي إلى قسمين: عيوب مرتبطة باللغة، كالإيطاء والتضمين، وعيوب مرتبطة بالإيقاع، كالإقواء والإكفاء والإصراف والإجازة والسِّناد، فما يتصل بالإيقاع من العيوب يرتبط بالروي، باستثناء واحد فقط يرتبط بالسِّناد، ومع هذا ربط العيب في بعض حالاته بالروي.

كما حصروا عيوب القافية في عنصرين: الأول: متصل بالروي وحركته، وحصروها في ستة عيوب، هي الإكفاء، والإجازة، والإقواء، والإصراف، والإيطاء، والتضمين. والثاني متصل بما قبل الروي من الحروف، وهي سناد الردف، والتأسيس، والإشباع، والحذو والتوجيه[٢].

وسوف نقصر الحديث هنا على عيوب القافية المتصلة بالروي:

١. **الإقواء:** وصفته اختلاف حركة حرف الروي بين الضم والكسر خاصة، قال التنوخي: "الإقواء اختلاف الإعراب، مأخوذ من قوى الحبل المختلفة الفتل، مثل أن يأتي الشاعر

(١) ديوان المعاني، العسكري، أبو هلال، تحقيق، مصطفى الجويني، الإسكندرية، عالم الكتب، (د.ت)، ص: ٢١٨،
(٢) انظر، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١٦٤/١ وما بعدها، والعقد الفريد،٣٤٣/٦ وما بعدها.

بالضم مع الكسر أو بالكسر مع الضم"[١] وأمثلته كثيرة في الشعر العربي، منها قول النابغة:

أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائِحٌ أَوْ مُغْتَدِي عَجْلَانَ ذَا زَادٍ وَغَيْرِ مُزَوَّدِ
زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا وَبِذَاكَ خَبَّرَنَا الْغُرَابُ الْأَسْوَدُ[٢]

وقال الأخفش[٣]: "أمّا الإقواء فمعيب. وقد تكلمت به العرب كثيرًا. وهو رفع بيت، وجرُّ آخر، نحو قول الشاعر:

لَا بَأسَ بالقومِ من طولٍ ومن عِظَمِ جسمُ البغالِ، وأحلامُ العَصَافيرِ

ثم قال:

كأنَّهم قَصَبٌ جُوف أسافلُه مثقَّبٌ نُفِخَت فيه الأعاصيرُ

جرّ قافية، ورفع أخرى. ومنه قول بشر بن أبي خازم، قال:

ألم ترَ أنَّ طولَ الدَّهر يسلي وينسي مثل ما نسيت جذامُ
وكانوا فوقنا فبغَوْا علينا فسقناهم إلى البلدِ الشَّآمِي

وهذا العيب شائع لم يسلم منه كبار الشعراء، يقول قدامة: "وقد ارتكب بعض فحول الشعراء الإقواء في مواضع"[٤]، ويتجلَّى من خلال هذه الأمثلة أن هذا العيب لا يتجاوز حرف الروي، فهو تغير حركته بين الكسر والضم، وبمجرد تغير الحركة برز خلل موسيقي ظاهر، ما كان له أن يكون بهذا الوضوح لولا أنه في حرف الروي.

٢. **الإصراف**: "من صرف الشيء عن طريقه، ويسمى أيضا إسرافا من السرف"[٥]،

(١) كتاب القوافي، ص: ١٧٣.
(٢) كتاب القوافي، ص: ١٧٥.
(٣) القوافي للأخفش، ص: ٤٦
(٤) جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق، محمد خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت. ص: ٨١.
(٥) العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص: ٢٤٦

وصفته اختلاف حركة حرف الروي بين الفتح والكسر أو الضم فمن أمثلته مع الكسر قول الشاعر:

عرينٌ من عرينةِ ليس منَّا ... برئتُ إلى عرينة من عرينِ
عرفنا جعفرًا وبني عبيدٍ ... وأنكرنا زعانفَ آخرينَ

ومن أمثلته مع الضم قول الشاعر:

لا تنكحنَّ عجوزًا أو مطلقةً ... ولا يسوقنَّها في حبلك القدرُ
وإن أتوْكَ وقالوا إنَّها نصف ... فإن أطيب نصفيها الذي غَبَرَا[١].

٣. **الإكفاء:** وهو "اختلاف الروي، ومن العرب من جعله الفساد في آخر البيت من غير أن يحده بشيء"[٢]. ويقول الأخفش "رأيت بعضهم يجعله اختلاف الحروف"[٣]، ويميزه التنوخي بأنه اختلاف حروف الروي بمخارج متقاربة[٤]، مثل الميم والنون في قول الشاعر:

ولما أصابتْنِي منَ الدَّهر نَبْوَةٌ ... شغلت وألهى الناسَ عني شؤونُها
إذَا الفارغ المكفيّ منهم دعوتَه ... أبرَّ، وكَانَتْ دَعْوَةً يَسْتَدِيمُهَا[٥]

٤. **الإجارة:** بالراء، من الجور، وبعضهم يسميها الإجازة، وصفتها اختلاف حروف الروي بمخارج متباعدة مثل قول الشاعر:

قبحت من سالفة ومن صدغِ
كأنها كشية ضب في صقعِ[٦]

(١) السابق، الصفحة ذاتها.
(٢) كتاب القوافي، ص: ١٧٩.
(٣) القوافي للأخفش، ص: ٤٦.
(٤) كتاب القوافي، ص: ١٨٠.
(٥) كتاب القوافي، ص: ١٧٩.
(٦) كتاب القوافي، ص: ٢٠٠.

لكن ابن رشيق[١] يميز بين الإجارة والإجازة بأنهما عيبان مختلفان تماما، فالإجازة عيب في الحركة، بينما الإجارة عيب في الحرف، أي الروي، يقول: "الإجازة بالزاي اختلاف التوجيه، وهو حركة، والإجازة بالراء اختلاف الروي، وهو حرف، وليس هذا من هذا في شيء".

٥. **البدل:** هو "تغير حرف الروي على غير ما تقدم ذكره في الإكفاء"[٢]، أي تغيير حرف الكلمة ليتوافق مع الروي، مثل قول الشاعر:

يا قبّح الله بني السعلاتِ
عمرا وفانوسا شرارَ الناتِ
ليسوا بأخيارٍ ولا أَكْيَاتِ

يريد (الناس) و(أكياس) فأبدل حرف الروي لضرورته إلى ذلك، ويعلق التنوخي بعد إيراد هذا البيت: "وهذا أقبح من الإكفاء"[٣]، لكن سلطة الروي الإيقاعية فرضت هذا التبديل لينسجم مع سلسلته.

إن هذه العيوب ارتبطت بحرف الروي، وكانت أقبح من غيرها، وما قبح العيب إلا من مكانة الحرف، فلأهميته وبروز إيقاعه بوضوح، فهو ختام البيت، وختام كل بيت في القصيدة؛ لذا لم يكن له قبول عند العرب، وهذا ما دعا النقاد العرب إلى التفصيل فيه وتتبعه عند الشعراء.

٦. **الإيطاء:** وهو "إعادة القافية في الشعر، مأخوذ من قولك: وطئت الشيء، وأوطأته سواي"[٤]، أي تكرار كلمة بمعناها في أكثر من قافية، وحدَّه الأخفش[٥] بأنه "ردّ كلمة قد قفَّي بها مرة، نحو قافية على رحل، وأخرى على رحل، في قصيدة. فهذا عيب عند

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، مجلد ١/١٦٧.
(٢) كتاب القوافي، ص ١٨٤.
(٣) السابق، الصفحة ذاتها.
(٤) كتاب القوافي، ص: ١٨٧.
(٥) القوافي للأخفش ص: ٦١.

العرب، لا يختلفون فيه"، ومنه قول النابغة:

أَوْ أَضَـعُ البيتَ في خرساءَ مظلمةٍ تقيّـد العيـر، لا يسري بها السَّـارِي

وقال فيها:

لا يخفـضُ الرزّ عـن أرضٍ ألمّ بهـا ولا يضـلُّ عـلى مصبـاحه السَّـاري

والروي عنصر مسيطر بين حروف القصيدة، متفرد بسمة التكرار الصوتي، فهو مماثل ومختلف في الآن نفسه، مماثل بتكرار الصوت، ومختلف باختلاف دلالة الكلمة.

٧. **التضمين:** وهو "تمام وزن البيت قبل تمام المعنى"(١)، وأشهر أمثلته قول النابغة:

وهـم وردوا الجفـار علـى تميـم وهم أصحـاب يـوم عـكاظ إنّي

شهـدتُ لهم مواطـنَ صادقـاتٍ وثقـت لهـم بحسـن الظَـنِّ مِنّي

والتضمين الإلزام "فكأن الشاعر قد ألزم البيت الثاني في إتمام الحال"(٢)، فلا يكتمل المعنى في البيت الأول منفردًا، حتى يضمَّ إليه البيت الثاني.

ووجه إضافته إلى عيوب القافية المرتبطة بالروي بشكل غير مباشر، كون الروي فيصلًا بين البيتين، ووقفًا للبيت، يتبعه استئناف البيت التالي، والتضمين امتداد للمعنى متجاوز للروي إلى البيت التالي، وهذا يتعارض مع وحدة البيت كما سيأتي.

ومع تصنيفها كلها تحت العيوب، إلا أن العرب جعلوها مراتب متفاوتة، "فالإجازة أشد عيبًا من الإكفاء، والإصراف أشد عيبا من الإقواء"(٣)، ولا يخفى أن شدة العيب ارتبطت بالروي خاصة، فكلما تباعدت مخارج الرويّ اشتد عيبه، وكلما اختلفت حركاته زاد قبحه، ما يشير إلى أن أكثر العيوب شناعةً مرتبطٌ بحرف الرويّ سواءً كان صوتًا أو حركةً.

ولشناعة هذه العيوب فقد توقف النقادُ العرب عندها، مثلما توقفوا عند بعض الضرائر، ولا سيما أنها وردت عند فحول الشعراء، فراحوا يعتذرون لهم حينا، وينفون العيب عن

(١) كتاب القوافي، ص: ٢٠٢

(٢) كتاب القوافي، ص: ٢٠٣

(٣) العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص: ٢٤٧.

بعضها أحيانا، من ذلك إشارة التنوخي[١] إلى إمكانية الوقوف على أواخر الأبيات، يقول: "ويجوز أن يكون الوقوف على أواخر الأبيات يسوغ ذلك له، وأنهم يرون كل بيت قائمًا بنفسه"، وكذلك فعل المعري[٢] الذي أرجع وجود الإقواء إلى أنّ العرب "يقفون على الرّوي بالسّكون"، وأنكر الأصمعي[٣] وقوع الأعشى في العيوب قائلا: "الأعشى من الفحول ولا يقع في مثل هذا"، وتبعه خلف الأحمر[٤]، فقال: "ولقد طمع ابن دأب في الخلافة حين طمع أن يجوز هذا على الأعشى".

ومن المحدثين من أنكر بعض العيوب، مثلما فعل إبراهيم أنيس[٥] الذي شكك في الرواية وأنكر الإقواء برمته، وأنه" لا وجود له في الشعر العربي قديمه أو حديثه" ثم أنكرها رابطا العيب بالخطأ اللغوي لا العيب الإيقاعي، فعلق على إقواء النابغة بقوله: "وعندي أنه لو صحَّت مثل هذه الروايات يجب أن تعدَّ خطأً نحويا لا خطأً شعريا، فالشاعر صاحب الأذن الموسيقية والحريص على موسيقى القافية، لا يعقل أن يزل في مثل هذا الخطأ الواضح الذي يدركه حتى المبتدئون في قول الشعر"[٦]، وهذا الاعتذار فيما يبدو متأثر بآراء بعض النقاد العرب، ومنهم من أشرنا إليهم أعلاه، وإن كانوا لم ينكروا الإقواء تماما، بل نفوه عن كبار الشعراء، خلافا لأنيس.

ويبدو أن البعد الموسيقى لأنيس، وسياق الحديث الذي كان عن نفي هذا العيب عن الشعر العربي وراء هذا الرأي، وإلا يمكننا أن نطرح النفي نفسه: لا يعقل أن يزل النابغة الذي كان الناقد الأبرز للشعر الجاهلي والحكم بين الشعراء بهذا الخطأ النحوي، في عصر لم يدخل اللحن إلى لغته.

---

(١) كتاب القوافي، ص: ١٧٦.

(٢) اللزوميات، ج١، المعري، أبو العلاء، تحقيق، أمين الخانجي، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٢٤، ص: ١٦.

(٣) ضرائر الشعر، الإشبيلي، ابن عصفور، تحقيق السيد إبراهيم محمد، ط.١، القاهرة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠، ص: ١٨٨.

(٤).السابق، الصفحة ذاتها.

(٥) موسيقى الشعر، أنيس، إبراهيم، ط٢، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢، ص: ٢٦٠.

(٦) السابق، ص: ٢٥٩.

وذهب عبد الله الطيب[١] -مقتفيا آراء بعض النقاد العرب ومنهم التنوخي- إلى أن الشعراء "كانوا يقفون كثيرا بالسكون في القوافي المطلقة، فيقولون: مزوّد، والأسود"، والحق أن هذا الاعتذار لكبار الشعراء عن الوقوع في هذا العيب، يمكن أن يصدق على بعض الحالات دون بعض؛ لأنه يصعب تطبيقه على كل الحالات، وسيوقع في إشكالات أخرى للقافية، قد تصل إلى الخطأ لا العيب، ثم ماذا عن العيوب الأخرى المرتبطة باختلاف الحروف كالإكفاء والإجازة؟

ولعل الأقرب هو ما ذهب إليه معظم النقاد العرب من كونه انحرافًا في الروي ثم القافية، ويبقى السؤال: هل كان انحرافًا مقصودًا من الشعراء، ولا سيما أنه ورد عند كبار الشعراء؛ مما يدفع إلى الحيرة من وقوع هؤلاء الفحول في هذا العيب.

خصائص الروي:

الروي هو القافية بمفهوم الفراء، وهو جزء من القافية عند الخليل في المفهوم الشائع عند النقاد، وللقافية عمومًا مكانة عالية عند العرب، "فحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت"[٢]، كما يقول الجاحظ، وهي"مركز البيت"[٣] وفق الحاتمي، حتى إن العرب خصُّوها بعلم مستقل عن الوزن، فعدَّها الزمخشري صنفًا مستقلًّا من أصناف العلوم الأدبية الاثني عشر[٤]، وقد تناولها العرب بعناية، ففصَّلوا حروفها وحركاتها وأحوالها وعيوبها، إيمانا بما تمتلكه من قيمة موسيقية عالية.

أما حازم القرطاجني[٥] فقد خص القوافي بخصائص لا تجتمع في غيرها، ووصفها بأنها "حوافر الشعر عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحَّت استقامت جريته، وحسنت

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعها، ج١، الطيب، عبدالله، ط٢، الكويت، دار الآثار الإسلامية، ١٤٠٩هـ، ص: ٤٤.

(٢) البيان والتبيين، ج١، الجاحظ، أبو عثمان، تحقيق، عبد السلام هارون، ط٧، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٤١٨هـ، ص: ١١٢.

(٣) الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، الحاتمي، أبو علي الكاتب، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر، ١٩٦٥م، ص: ٤٢.

(٤) القسطاس في علم العروض، الزمخشري جار الله، تحقيق، فخر الدين قباوة، ط.٢، بيروت، مكتبة المعارف، ١٩٨٠. ص: ١٦.

(٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: ٢٧١.

مواقفه ونهاياته"، ويرى أن الشاعر "يبني أول البيت على القافية أو القافية على أول البيت"(١)، ما يجعلها مركز البيت وربما القصيدة.

والشعر عند ابن الخطيب "كلام يحضره الوزن والقافية ويقوم الروي بجناحه مقام الخافية"(٢)، فالروي يأتي بوصفه العنصر الأهم في القافية، بل إن بعض النقاد القدامى والمعاصرين جعلوه مرادفًا لها كما مر، فهو يحتل مكانة بارزة في القصيدة العربية، نلمسها من خلال الالتزام به وبشروطه لدى الشعراء، كما نلمسها عند نقاد الشعر العرب في عنايتهم به، وتفصيل أحواله، وما يلزم من الحروف المرتبطة به، وعيوبه، وما يرتبط به من ضرائر، وغيرها.

وترجع أهمية الروي لعوامل عدة، منها ما يرجع إلى مركزيته وموقعه وازدواجية إيقاعه، وبعده الموسيقي المتفرد.

مركزية الروي:

يحتل الروي مكانًا مركزيًّا على عدة مستويات، الأول على مستوى القافية، والثاني على مستوى البيت، والثالث على مستوى القصيدة، فهو العنصر المسيطر في القافية، وحوله تتمحور بقية الحروف، وبه ترتبط حركاتها وسكناتها، وعليه تقييد القافية وإطلاقها.

ولهذا تسنمت الإيقاع عندهم، يقول ابن جني: "وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أوّلها والعناية بها أمسُّ والحشد عليها أوفى وأهمُّ وكذلك كلما تطرَّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه"(٣)، ولعل ذلك لكونه فيصلاً بين البيت وأخيه، ونغمًا ظاهرًا يتكرر في القصيدة.

ومما يدل على مركزية الروي في القافية أنهم حين تناولوا حروف القافية ربطوها به، فهو مركزها، تدور حوله؛ لذا قسَّموها إلى حروف ما قبل الروي وحروف ما بعده، أما ما "يلزم

(١) السابق، ٢٧٨.

(٢) السحر والشعر، ابن الخطيب، محمد، تحقيق ج. م. كونتننته فيرير، ط١، جبلة، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦، ص: ١٢.

(٣) الخصائص: ج١، ابن جني، عثمان، تحقيق، محمد النجار، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٣٧١هـ، ص: ٨٤.

بعد الرّويّ الوصل والخروج"[١]، وأما "ما يلزم من الحروف قبل الرويّ فالردّف والتأسيس"[٢]، لينطلقوا في تفصيل شروطها، وما يجوز منها وما لا يجوز، وما يحسن وما يقبح، ولا يخفى في هذا التناول محورية الروي في الشعر العربي.

أما مركزيته في البيت، فهو كما يقول المعري: "أثبت حروف الروي، وعليه تبنى المنظومات"[٣]، فبه يختم البيت، وتعلن الوقفة، وبعده يستأنف البيت الثاني، فإذا ما كان للغناء والحداء برزت إيقاعية البيت به، فأطلق لمزيد من الترنم والإيقاع، وقيد في غير ذلك، وعليه يبنى البيت، كما يقول حازم القرطاجني[٤] في إحدى طرقه، وهي الطريقة التي يفضلها.

وإذا ما انتقلنا إلى مركزيته في القصيدة، فهو حلقة وصل الأبيات إيقاعيًّا، وسلسلتها من الأبيات، وإذا كان الوزن يضبط إيقاع البيت أفقيًّا، فإن الرويَّ يضبط إيقاع القصيدة عموديًّا، محدثاً تكرارًا صوتيًّا في سلسلة ممتدة إلى آخر القصيدة، يملؤها نغمًا ظاهرًا من خلال تكرار الصوت الواحد، وخفيًّا من خلال تكرار حركة الصوت والحركات المحيطة به.

موقعه:

أدرك العرب أهمية الروي التي ارتبطت بالموقع، حيث يحتل مكانًا بارزًا في البيت الشعري، هو ختامه، وارتبط بالوقف، إذ هو الجزء المركزي في القافية، يقف عليه الشاعر معلنًا تمام البيت، ليستأنف بيتًا آخر، ويتكرر كل بيت في سلسلة تربط أول القصيدة بآخرها.

وهذا ما جعل ابن سنان الخفاجي يميزه -بكونه "موضع قطع وسكوت ووقوف على ما مضى واستئناف لما يأتي"[٥]، وهو -وفق الدماميني- "محل الوقف والاستراحة"[٦]، ما يعني بروز الصوت الصحيح الأخير فيها.

(١) القوافي للأخفش، ص: ١٦.

(٢) القوافي للأخفش ص: ٢١.

(٣) اللزوميات، ج١، المعري، أبو العلاء، تحقيق، أمين الخانجي، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٢٤، ٢/١.

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: ٢٧٨.

(٥) سر الفصاحة، الخفاجي، ابن سنان، بيروت، دار الكتب العلمية،١٩٨٢ م، ص: ١٨٢.

(٦) العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص: ٢٧١.

وليس هناك صوت يتردد في موقع واحد على مسامع المتلقي بانتظام من بداية القصيدة إلى نهايتها غيره، يتوقعه السامع في كل وقفة، وتعتاده الأذن بعملية دائرية لا تنفك عن القصيدة.

ازدواج الإيقاع:

يمكننا أن نقرر مطمئنين أن الروي هو الحرف الوحيد اللازم بصوته في القصيدة، أما بقية عناصر الإيقاع فهي إما حركية مرتبطة بالحركات والسكنات، كما هي في وزني البيت والقافية، وإما متكررة بسبب قربها من الروي، فاكتسبت منه تكرار اللزوم، وهو لزوم نسبي خلافا للروي، ففي "الروي من التمكن ما ليس في غيره من الحروف اللازمة"(١)؛ ذلك للزومه الدائم، خلافا لبقية حروف القافية.

وكما أن الروي هو الحرف الوحيد الذي ارتبط بالقصيدة صوتًا ووزنًا، فإنه كذلك الوحيد الذي يتكرر في القصيدة صوتًا ووزنًا، "ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد"(٢)، ويأتي هذا الثبات في القصيدة كلها ولزومه نهاية كل بيت محدثًا إيقاعًا متناغمًا منسجمًا، وما كان له أن يتفرد بهذا لولا أهميته ووظيفته الموسيقية المتنوعة.

البعد الموسيقي للروي:

للقافية قيمة موسيقية عالية عند العرب؛ وهذا يفسر اهتمام النقاد والعروضيين بها، "فالقوافي حوافر الشعر عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحَّت استقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهاياته"(٣)، هكذا قال حازم القرطاجني الذي يرى أن الشاعر "يبني أول البيت على القافية أو القافية على أول البيت"(٤)، وفضَّل الطريقة الأولى، إيمانا بدور القافية في بناء القصيدة.

---

(١) كتاب القوافي، ص: ٩٩.
(٢) القوافي للأخفش، ص: ١٥.
(٣) منهاج البلغاء، ٢٧١.
(٤) السابق، ٢٧٨.

وإذا ما علمنا مكانة القافية من القصيدة، وأنها "مركز البيت"[١] كما يقول الحاتميّ، فإن مركزية الروي في القافية والقصيدة لا تخفى، وعلى الرغم من أن الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأن القافية هي الركن الثاني في موسيقى الشعر، إلا أنَّ الروي تميز عن الوزن وعن حروف القافية الأخرى بخصيصة لا توجد في أي عنصر موسيقي رئيس في البيت الشعري، فهو حرف موسيقي بامتياز، راسخ في القصيدة رسوخًا ظاهرًا لا تخطئه أذن.

ونقصد بذلك أن الوزن عبارة عن دوائر خفية ترتكز على الحركات والسكنات، وكذلك القافية، التي حدَّدها الخليل بآخر ساكنين مع المتحرك قبلهما، وهذا كله نغم وراء الصوت، خلافًا للروي الذي جاءت قاعدته بتكرار الصوت ذاته، إضافة إلى حركته، وبذا يجمع الروي بين الصوت والحركة والموضع، وهذا ما جعل قواعده صارمة ودقيقة.

ومع أن هناك بعض الحروف التي تتكرر مع الروي متمحورة حوله، إلا أنها ليست لازمة دائما؛ "لأننا قد نجد تارة شعرًا خاليًا من التأسيس، وتارة شعرًا خاليًا من الردف. ويوجد ما هو خال من الصلة والخروج. ولا يوجد شعر يخلو من الروي"[٢] إلا ما شذَّ من قصائد.

وهذا يفسر الامتياز الذي حظي به الروي على مستوى القصيدة، حتى بلغ الأمر إلى نسبة القصائد إليه، وصار عنوانًا لها، فهذه سينية البحتري، وتلك بائية ذي الرمة وغيرها من العنونة التي اشتهرت في كثير من القصائد العربية الشهيرة، ولعل هذه الخصيصة وراء حضور الروي في مختلف تعريفات العرب للقافية، بل ومرادفته للقافية عند بعض النقاد العرب قديمًا وحديثًا، وهي نفسها وراء حد القافية عند الآخر.

ولا تقف موسيقية الروي على هذا، بل تمتد لمعاضدة الحداء والغناء والترنُّم، وهو كثيرٌ عند العرب؛ لذا شاعت لديهم القوافي المطلقة، لما تؤديه من امتداد الأنغام، ما لا تؤديه القوافي المقيدة.

وعلاقة الشعر بالغناء من الأمور الجلية في الثقافة العربية، حتى عدُّوا الغناء ميزان

(١) الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، الحاتمي، أبو علي الكاتب، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر،١٩٦٥م، ص: ٤٢.

(٢) كتاب القوافي، ص: ٩٩.

الشعر[١]، وكانوا يدركون أهمية ختام البيت، ونعني القافية؛ لذا طوَّعوا هذه الخاتمة لإضفاء مزيد من الإيقاع، "فإذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون لأنهم أرادوا مد الصوت"[٢]، وكذلك قال الأخفش[٣]، والملاحظ أن التطويع عادة يكون لحرف الروي الذي يستجيب للحداء والغناء والترنم، فإن كان مضمومًا أتبع واوًا، وإن كان مفتوحًا أتبع ألفًا، وإن كان مكسورًا أتبع ياءً.

قضايا مرتبطة بالروي:

تشعبت علاقات الروي إلى قضايا عدة، نظنها ذات ارتباط وثيق به، كونه يحتل موقعًا مركزيًّا، يعد فيصلًا بين الأبيات؛ لذا كان حاضرًا في عدد من القضايا التي تمركزت حول موقعه، ومن ذلك وحدة البيت، وضرائر الشعر، وبعض التصنيفات خارج الحقل النقدي كالمعاجم.

وحدة البيت:

أكَّد كثير من النقاد العرب على ضرورة وحدة البيت واستقلاليته في القصيدة، ورأوا أن جودة البيت في تساوى إيقاعه مع دلالته، ولكون الروي آخر حروف القافية الصحيحة، التزم العرب تمام المعنى مع تمام البيت.

في معرض تحديده للشعر، يؤكد ابن خلدون على وحدة البيت، إذ ينبغي أن "ينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده"[٤]، وهذا يجعله "صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تامٌّ في مقصوده ويصلح أن ينفرد دون ما سواه"[٥]، وموقف ابن خلدون

(١) الموشح، المرزباني، تحقيق، علي البجاوي، القاهرة، نهضة مصر، (د.ت) ص: ٣٩.

(٢) الكتاب، سيبويه، أبو بشر، تحقيق، عبد السلام هارون، ط ٢، القاهرة، مكتبة الخانجي، الرياض، دار الرفاعي ١٤٠٢هـ، ص: ٢٠٤.

(٣) للأخفش، ص: ١١٧.

(٤) المقدمة، ص: ٧٨٤.

(٥) السابق، ص: ٧٨٥.

الصريح يقرر أن الوحدة قيمة شعرية صعبة المنال، وقلَّ من يتقنها من المتأخرين.

ويتبعه ابن رشيق، مستحسنًا "أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده"(١)، وما سوى ذلك فيراه تقصيرًا، يضعف الشعر، "واستحسن أن يكون البيت بأسره كأنه لفظة واحدة لخفته وسهولته، واللفظة كأنها حرف واحد"(٢)، سعيًا إلى تطابق دلالته بإيقاعه.

وشاع رفض امتداد المعنى فيما وراء الروي، فظهر ما يسمى التضمين(٣)، وتناوله النقاد بوصفه عيبًا من عيوب القافية، كما مرَّ، وهو أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها، كقول النابغة الذبياني:

وهم وَردوا الجفـــار على تميمٍ ... وهُم أصحابُ يوم عُكاظ إنِّي

شهدتُ لهـم مواطنَ صادقاتٍ ... وثقت لهـم بحسنِ الظَّنِّ منِّي

https://ketabonline.com/ar/books/54579/read?part=1&page=325&index-=5892790&q=%D8%B9%D9%83%D8%A7%D8%B8%20%D8%A5%D9%86%D9%8A%20%D8%B4%D9%87%D8%AF%D8%AA%20%D9%84%D9%87%D9%85 - foot-1-325-0

وكما هو معلوم فإن الروي يمثّل الحد الجلي لنهاية البيت إيقاعًا ومعنًى، ليستأنف الشاعر في البيت التالي بناء بيت جديد مستقل، يبدأ بعد الروي وينتهي بالروي التالي، فهو كما يرى ابن سنان الخفاجي "موضع قطع وسكوت ووقوف على ما مضى واستئناف لما يأتي"(٤)، فالقطع فصل بين وحدتين تامتين، والاستئناف بداية وحدة جديدة، فضلا عن كونه –وفق الدماميني– "محل الوقف والاستراحة"(٥).

بيد أن هذا ليس موضع إجماع عند النقاد العرب، فهناك كما يقول ابن رشيق: "من الناس من يستحسن الشعر مبنيًّا بعضه على بعض"، أما هو فيستحسن "أن يكون كل

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ١/٢٦١

(٢) السابق، ١/٢٠٧.

(٣) السابق، ١/٣٢٥.

(٤) سر الفصاحة، ص: ١٨٢.

(٥) العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص: ٢٧١.

بيت قائمًا بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده" وما سوى ذلك فيراه تقصيرًا[١].

وما يصفه ابن رشيق بالتقصير، لا يراه بعض النقاد كذلك، كابن الأثير[٢] الذي ينفي العيب عن التضمين، فيقول: "وهو عندي غير معيب"، ويؤكد أن العرب استعملته كثيرًا، وجاء في شعر فحولهم.

ولعل مردَّ ذلك إلى ما اتسمت به الدراسات العربية المبكرة من الاستشهاد بالبيت الواحد، وخاصة عند الرواة واللغويين؛ لذا يغدو ناقصا غير ملائم للاستشهاد إذا لم يكتمل معناه ومبناه.

وكما انقسم القدماء حول وحدة البيت انقسم المحدثون حوله أيضا، من خلال مبدأ الوحدة العضوية للقصيدة عندهم، فتبع كثير من النقاد المحدثين ابن الأثير في نفي العيب عن التضمين، بل عدُّوه ميزة في القصيدة، ومردُّ ذلك رؤيتهم لوحدة القصيدة العضوية، التي برزت في العصر الحديث؛ لذا عدُّوا التضمين مطلبًا وتقنية فنية، تدلُّ على تميز الشاعر وبناء قصيدته بناءً عضويًّا يضمن وحدتها.

وهذا عائد إلى تلك الوحدة التي لم تكن معروفة في القصيدة العربية، وفق بعض النقاد، مثل شوقي ضيف، الذي يرى "أن القصيدة العربية لم تكن تعرف هذه الوحدة العضوية معرفة واضحة قبل عصرنا الحديث إلا نادرا"[٣]، بينما عرف العرب وحدة البيت، ولا يمتد إلى القصيدة إلا في النزر اليسير من القصائد، يقول: "وهكذا دار النقد والشعر على وحدة البيت، فلم تعرف وحدة القصيدة إلا في الندرة، وقد عدُّوا اتصال بيت بما قبله أو بما بعده عيبًا يزري بالشعر وصاحبه، وسمُّوه التضمين"[٤]، ليصل إلى التأكيد على وحدة البيت، "فكل بيت له حياته واستقلاله، وكل بيت وحدة قائمة بنفسها"[٥]، وهذا ما يراه النقاد

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ٢٦١/١

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ابن الأثير، ضياء الدين، تقديم وتعليق، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط٢، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، (د.ت)، ٢٠١/٣.

(٣) في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ط، ٤، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٢ م، ص: ١٥٤.

(٤) السابق، ص: ١٥٥.

(٥) السابق، ص: ١٥٥.

العرب -كما مرَّ- ويدعون إليه.

ضرائر الشعر:

تطلق الضرائر أو الضرورات ويراد بها الرخص المتاحة للشعراء خاصة، وإن كان هناك من ضم السجاع إلى الشعراء؛ لاشتراكهم في الوزن والتقفية ولو كان جزئيًّا، وهي "أن يضطر الوزن إلى حذف، أو زيادة، أو تقديم أو تأخير في غير موضعه، وإبدال حرف، أو تغيير إعراب عن وجهه على التأويل، أو تأنيث مذكر على التأويل"(١).

والعلة في قبول هذه "أن الشعر لما كان كلامًا موزونًا يخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن، ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب (فيه) ما لا يجوز في الكلام"(٢)، وسموا الشعراء أمراء الكلام، فقال الخليل بن أحمد: "الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنَّى شاؤوا، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم"(٣)، ومثله قال الأخفش والثعالبي وابن فارس وغيرهم من النقاد العرب.

ومع أنها قد توهم في ظاهرها أنها تركب عند الحاجة، وهو ما ذهب إليه بعض النقاد، إلا أنها ليست كذلك، وإنما هي منحة للشاعر خاصة، اضطر إليها أو لم يضطر، يقول ابن عصفور: "اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه، لأنه موضع ألفت فيه الضرائر"(٤)؛ لذا وجدنا نماذج كثيرة في الشعر العربي، ركب فيها الشعراء الضرورات غير مضطرين إليها، من أمثلة ذلك قول الشاعر:

كَمْ بِجُودٍ مُقْرِفٍ نَالَ الْعُلَا وَكَرِيمٍ بُخْلُهُ قَدْ وَضَعَه

في رواية من خفض (مقرفا)، ألا ترى أنه فصل بين (كم) وما أضيفت إليه بالمجرور؟! والفصل بينهما من قبيل ما يختص بجوازه الشعر، مع أنه لم يضطر إلى ذلك، إذ يزول عن

(١) الضرورة الشعرية ومفهومها لدى النحويين دراسة على ألفية بن مالك، الحندود، إبراهيم، مجلة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ع، ١١١، ١٤٢١هـ، ٣٨٧- ٤١٥.

(٢) ضرائر الشعر، ص: ١٣.

(٣) زهر الآداب وثمر الألباب، ج،٣، الحصري، أبو إسحاق، تحقيق، زكي مبارك، بيروت، دار الجيل، (د.ت)، ص: ٦٨٧.

(٤) ضرائر الشعر، ص: ١٣.

الفصل بينهما برفع مقرف أو نصبه"[١]، وهذا يعني أن الضرورة تركب، اضطر الشعراء إلى ذلك أو لم يضطروا؛ لأنهم أمراء الكلام.

فما الذي نصَّب الشعراء أمراء للكلام يصرفونه أنَّى شاؤوا؟

إنها —فيما يبدو– سلطة الإيقاع ومنه الروي، نلمسها في آراء القدامى حول الضرائر الشعرية، أشار إلى جانب منه ابن السراج، والدافع لذلك عند ابن عصفور[٢] هو الوزن، وبما أن الشعر "كان كلامًا موزونًا يخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن، ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام"، والفاصل كما هو ظاهر الوزن، دون ذكر لعناصر الشعر الأخرى.

والوزن –هنا– يشمل القافية عامة والروي خاصة، ويدل على ذلك الأمثلة التي ساقها للضرائر الشعرية، فجلها مرتبطة بهما، بل إن هناك رخصًا للشعراء في القوافي خاصة دون الوزن، مما يعني ارتباط الضرائر بالقافية أكثر من بقية البيت، "فالقوافي أجمعت الشعراء على أن تستعمل فيها أشياء لا تستعمل في حشو البيت"[٣]، ولعل مردَّ ذلك ضيق المساحة في القافية، وبروز الروي فيها صوتًا ووزنًا، وهذا ما لا يضطر إليه الشاعر كثيرًا في حشو البيت.

هذه السلطة ليست قصرًا على الشعر العربي فحسب، بل نجدها عند الآخر أيضا، فجان كوهن[٤]–Jan Cohen يورد قولاً لكرامون بوصفه مبدأ ينبغي ألا يناقض: "عندما يتعارض العروض والتركيب يكون الفوز دائمًا للعروض، ويجب على الجملة أن تخضع لمقتضياته"، وهذا يعني أن التركيب يتكيف على الميزان العروضي، وهذا سيؤدي في كثير من الأحيان إلى خرق قانون التركيب، ويقدم فيرلين[٥] الموسيقى على جميع العناصر فيقول:

---

(١) ضرائر الشعر، ص: ١٣.

(٢) السابق، ص: ١٣.

(٣) اللامع العزيزي، شرح ديوان المتنبي، ج٢، المعري، أبو العلاء، تحقيق، محمد المولوي، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، د.ت، ص: ٥٩٧.

(٤) بنية اللغة الشعرية، كوهان، جان، ترجمة، محمد الولي ومحمد العمري، ط.١. الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦، ص: ٥٨.

(٥) السابق، ص: ٧٣.

"الموسيقى قبل كل شيء"، ويقول أراقون[١]: "إن القافية.. هي التي تملي علينا مكان الرجوع إلى السطر".

واختلف العرب في الضرورات، فجمع القزاز القيرواني[٢] في كتابه (ما يجوز للشاعر في الضرورة) ١٤٣ ضرورة، واستشهد لكل واحدة، وحصرها السيرافي[٣] في شرح كتاب سيبويه بسبعة، هي "ضرورة الزيادة، والنقصان والحذف، والتقديم والتأخير، والإبدال، وتغيير وجه من الإعراب إلى وجه آخر عن طريق التشبيه، وتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث". وحددها ابن السراج[٤] في ستة: "ضرورة الشعر أن يضطر الوزن إلى حذف أو زيادة، أو تقديم أو تأخير في غير موضعه، وإبدال حرف، أو تغيير إعراب عن وجهه على التأويل"، أما ابن عصفور[٥] فقصرها على الزيادة، والنقص، والتأخير، والبدل.

وفرَّعها إلى التالي[٦]:

١. الزيادة، وهي زيادة حركة، أو حرف، أو كلمة، أو جملة.
٢. النقص، وهو منحصر في نقص حركة، ونقص حرف، ونقص كلمة.
٣. التقديم والتأخير، وهو منحصر في: تقديم حركة، وتقديم حرف، وتقديم كلام.
٤. البدل، وهو منحصر في: إبدال حركة من حركة، وحرف من حرف، وكلمة من كلمة، وحكم من حكم.

وهي كما ألمعنا تشمل القافية ورويها إلى جانب الحشو، والاضطرار إليها قد يكون

(١) السابق، ص: ٧٤.

(٢) ما يجوز للشاعر في الضرورة، القيرواني، القزاز، تحقيق وتقديم، رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، الكويت، دار العروبة، ١٤٠١هـ.

(٣) شرح كتاب سيبويه، السيرافي، أبو سعيد، تحقيق، أحمد مهدلي وعلي سيد علي، ط، ١، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨. ص: ١٨٩.

(٤) الأصول في النحو، ج،٣، ابن السراج، محمد، تحقيق، عبد الحسين الفتلي، ط، ١، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٤٠٥هـ، ص: ٤٣٥.

(٥) ضرائر الشعر، ص: ١٧.

(٦) المرجع السابق، الصفحات، ١٧، و٨٤، و ١٨٧، و ٢١٦.

بضغط القافية، ومن أمثلة ذلك:

وقاتمِ الأعماقِ خَاوي المخترَقْ

مشتبه الأعلامِ لمَّـاع الخَفَـقْ

يريد: الخَفْق، فحرَّك الفاء لما اضطر إلى حركتها بالفتح، إتْباعا لحركة الخاء(١).

ومثال الحذف قول الراجز(٢):

على محالات عكسن عكْسَا

إذا تسداها طلابـــا غَلْـسَا

يريد: غَلَسَا، فلا يخفى أن القافية هي التي دفعت الشاعر لركوب هذه الضرورة، ففتحها يؤدي إلى الإخلال بالقافية واضطرابها.

ومن أمثلة تقديم الحركة لأجل الضرورة:

مَا زال شيبان شديدًا هبصُهُ

حتى أتـــاه قـرْنُه فَـوَقَصُـهُ

"يريد: فوقصه، فنقل حركة الهاء إلى الصاد"(٣).

ومثال البدل في القافية ضم نون التثنية:

يا أبتـــا أرَّقـــني القنـــانُ

فالغمض لا تطعمه العَيْنَانُ

من أجل برغوث له أسنانُ

وللبعـوض فـوقنـا دندانُ(٤)

(١) المرجع السابق، ص: ١٧-١٨

(٢) ضرائر الشعر، ص: ٨٤.

(٣) السابق، ص: ١٨٧.

(٤) السابق، ص: ٢١٨.

إن هذه الأمثلة وكثيرًا مما ساقه ابن عصفور من أمثلة، إنما اضطر لركوبها الشعراء استجابة لسلطة القافية عموما والروي خصوصًا، ومنها ما كان عائدا إلى الروي نفسه مثل تغيير حركة الروي، مثل (فَـوَقَصُـهُ) وضم النون في (العينانُ)، أو عائدًا إلى الوصل بارتباطه بالروي، مثل(الخَفَـق) و(غَلْسَا).

ونختم حديثنا هنا بسؤالٍ ملح حول الضرائر والعيوب: لماذا قبل العرب الضرائر بما فيها من خروقات، وراحوا يؤمّرون الشعراء على الكلام، ومنحوهم حرية تصريفه كما شاؤوا، في حين راحوا يستقبحون العيوب، ويضعون لها مراتب من الشناعة؟

لعل ذلك يعود إلى عاملين:

الأول: لمعايير القواعد بين اللغة والإيقاع، فمن المهم في هذا السياق التمييز بين القواعد اللغوية والقواعد الإيقاعية، فهما وإن اشتركا في المبدأ العام، فإنهما اختلفا في الحكم والهدف، فناتج قواعد اللغة صواب أو خطأ، أما ناتج قواعد الإيقاع ومنها القافية والروي جمال أو قبح، ومراتب بين هذا وهذا.

وهذا ما يدفع في معايير اللغة إلى الوقوف بين موقفين إما القبول أو الرفض، خلافًا لقواعد الجمال التي لا يعد الخروج فيها خطأ بل قبحًا أو جمالًا؛ لذا وجدنا لدى اللغويين موقفين مضادين في قبول الضرائر، فبينما يسمح فريق بقبولها، كالخليل والثعالبي وابن فارس وابن عصفور، وجدنا فريقا آخر يرفض هذه الضرورات ويعدُّها خطأ، وأن قواعد اللغة ملزمة له مثل غيره، ومن هؤلاء ابن فارس الذي قال: "وما جعل الله الشعراء معصومين، يوقُّون الخطأ والغلط، فما صح من شعرهم فمقبول، وما أبته العربية وأصولها فمردود"(١)، بينما راح بعضهم لتقسيم الضرورة إلى قسمين ما ليس للشاعر عنها مندوحة، وهذه مقبولة، وما يكون له مندوحة عنها، وهذه مرفوضة. وهو مذهب ابن مالك الذي يقتفي أثر سيبويه في أن "ما ورد في الشعر من المستندرات لا يعد اضطرارا، إلا إذا لم يكن للشاعر في إقامة

(١) الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ابن فارس، احمد، تحقيق، أحمد بسبح، ط، ١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٨هـ، ص: ٢١٣.

الوزن، وإصلاح القافية عنه مندوحة"[١].

بيد أن قواعد الإيقاع ليست كذلك؛ لذا فالخروج عليها في المدونة العربية وفي عصرنا الحاضر ليس معياريًّا، يصدر حكمًا بالصواب والخطأ، إنما يصدر حكما بالجمال والقبح؛ لذا وجدناه متفاوتًا بين النقاد، نتيجة اخلاف الذائقة، فوجدنا خروجًا قصديًّا على هذه القواعد الجمالية عبر العصور، ولم يلق رفضًا، بل عدَّ في بعض الحالات من تقنيات تطوير الإيقاع في الشعر العربي.

الثاني: عائد إلى جوهرية الإيقاع في الشعر وتقديمه على ما سواه، فالضرورات على الرغم من خرقها لقواعد اللغة إلا أنها تخدم الإيقاع وتضمن انسجامه، في حين كانت العيوب على العكس، فهي تضعف الإيقاع وتخرجه من انسجامه، لذا وصفت بالقبح.

وهذا يفسر موقف النقاد من العيوب وعدم قبولها من المحدثين، في حين رأوا أن ما يباح من الضرورات للقدماء مباح للمحدثين، فهذا ابن رشيق في معرض حديثه عن الإقواء يقول: "وعند أكثر العلماء: اختلاف إعراب القوافي إقواء، وهو غير جائز لمولد"[٢]، وعند حديثه عن السناد أشار إلى أنه "كثير جائز للعرب غير جائز للمولدين"[٣]، وحين تحدث المرزباني عن الإكفاء قال: "والإكفاء اختلاف حرف الروي؛ وهو غلط من العرب، ولا يجوز ذلك لغيرهم؛ لأنه غلط، والغلط لا يجعل أصلا فى العربية"[٤].

وفي باب في الخصائص تحت عنوان (هل يجوز لنا في الشعر من الضرورة ما جاز للعرب أو لا)، يقول ابن جني[٥]: "سألت أبا عليٍّ -رحمه الله- عن هذا فقال كما جاز أن نقيس منثورنا على منثورهم فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا وما حظرته عليهم حظرته علينا".

(١) شرح الكافية الشافية،ابن مالك، جمال الدين، تحقيق، عبد المنعم هريدي، ط، ١، مكة المكرمة، دار المأمون للتراث، جامعة أ القرى، ١٤٠٢هـ، ١/٣٠٠.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١/١٦٥

(٣) السابق، ١/١٦٨

(٤) الموشح، المرزباني، تحقيق، علي البجاوي، القاهرة، نهضة مصر، (د.ت) ص: ١٠.

(٥) الخصائص: ج١، ابن جني، عثمان، تحقيق، محمد النجار، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٣٧١هـ، ص: ٣٢٣.

معاجم القافية:

لم يقتصر أثر الروي على الإبداع والنقد، بل تجاوزهما لإيجاد حراك تأليفي، تمثل في ظهور مصنفات معجمية أساسها التقفية، سعيا إلى إيجاد روافد تقفوية للشعراء(١)، وانتشرت حتى شكلت مدرسة معجمية امتدت لقرون، من ذلك كتاب التقفية للبندنيجي، وديوان الأدب للفارابي، والصحاح للجوهري، ولسان العرب لابن منظور، والقاموس المحيط للفيروزابادي، وتاج العروس للزبيدي وكتاب التقفية لأبي بشر(٢) وغيرها.

وفي حين صمت بعض واضعيها عن التصريح بعلاقتها بالقوافي، وجدنا بعضهم يصرح بذلك، مثل ابن بشر في مقدمة كتابه، إذ يقول: "هذا كتاب التقفية إملاء أبي بشر وسمَّاه بذلك، لأنه مؤلَّف على القوافي، والقافية: البيت من الشّعر"(٣)، فضلا عن اسم الكتاب الذي يشير إلى طبيعته، وأنه مختص بالتقفية.

وقد أشار ناشر معجم لسان العرب إلى إبقائه بترتيبه التقفوي؛ "لأن ترتيب الأبواب على الحرف الأخير يعين الشَّاعر على القافية -ولعلّه أحد المقاصد الَّتي أرادها صاحب اللّسان"(٤).

ويؤكد بعض المعاصرين على أن هذا من أسباب تأليف هذا النوع من المعاجم، ومنهم حسن نصار في كتابه (المعجم العربي نشأته وتطوره) الذي يرى أن "سبب اهتمامهم بأواخر الألفاظ غلبة السجع على كتاب هذه العصور وكثرة الشعراء الذين من أصل غير عربي"(٥)، وإن كانت الحاجة إلى هذه المعاجم تشمل العربي أيضا.

---

(١) لا يوجد إجماع على سبب اعتماد الحرف الأخير في معاجم القافية، ومع وجود رأي شائع حول السبب وأنه خدمة الشعراء، إلا أن هناك من أرجعه إلى خصيصة في لام الكلمة، وهو الحرف الأخير فيها، وهي أنها أقل تعرضا للتغييرات من فاء الكلمة وعينها، ولا شك في وجاهته، إلا أنه لا ينفي علاقة الروي أيضا، استنادا لما عرض أعلاه.

(٢) للمزيد حول هذه المدرسة، انظر، المعاجم العربية مدارسها ومناهجها، أبو سكين، عبد الحميد، ط.٢. القاهرة، الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، ١٤٠٢هـ.

(٣) التقفية في اللغة، البندنيجي، أبو بشر، تحقيق، خليل العطية، بغداد، مطبعة العاني، ١٩٧٦ م، ص: ٣٦.

(٤) لسان العرب، ص: ٣.

(٥) المعجم العربي نشأته وتطوره، ج٢، نصار، حسن، ط، ٤، القاهرة، دار مصر للطباعة، ١٤٠٨هـ. ص: ٣٨٢.

ويعيد إميل يعقوب[١] أسباب تأليف الجوهري للصحاح -وهو رائد هذه المدرسة- إلى عدة أمور، منها "المساعدة على نظم الشعر الذي يتطلب وحدة القافية"، فالجوهري يسعى إلى أن "يساعد الشعراء على انتقاء الكلمات التي تلائم قوافي أشعارهم"، في مستوى أول يستهدف المبدعين.

كما أن هناك سببًا يخص المتلقين —وفق يعقوب[٢]— وهو أن "أكثر الألفاظ التي تحتاج إلى شرح في قوافي القصائد التي ينتهي رويها بحرف واحد. فترتيب المواد اللغوية، حسب أواخر حروفها، يسهل على قارئ القصائد، التفتيش عن معاني كلماتها الصعبة"، فالحاجة إليه لا تقتصر على الشعراء وإنما تمتد إلى القراء.

هذا النشاط الواسع لحركة المعاجم عكس في أبرز جوانبه أهمية حرف الروي، وتمدده خارج إطار كتب الأوزان والقوافي، فضلا عن جوهريته في بناء الإيقاع في القصيدة، فهو من حوافز تأليف هذا النوع من المعاجم، كما أنَّ خدمة الروي من أهدافه أيضًا.

الروي في الثقافات الأخرى:

تمتاز قافية الشعر العربي بموسيقية متفردة، مردُّها العناية الخاصة بها وبحروفها، ولا سيما في مفهومها الأبرز الذي حدده الخليل بن أحمد بدقة الموسيقي الخبير، وهي "الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما"[٣]، وهذا ما جعل بعض النقاد العرب يخصون الشعر العربي بالقافية، كابن سينا والفارابي وحازم القرطاجني، مشيرين إلى تفرد الشعر العربي بها، وخلو أشعار الأمم الأخرى منها.

نلمح هذا في تعريف ابن سينا للشعر بأنه "كلام مخيَّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية عند العرب مقفَّاة"[٤]، فحصره القافية على الشعر العربي نفي لها عند غيرهم، أو على الأقل نفي لاشتراطها عند الأمم الأخرى، ويؤكد الفارابي على أن أشعار العرب كلها مشتملة

(١) المعاجم اللغوية العربية، بداءتها وتطورها، ط.٢. بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٥، ص: ١٠٢.

(٢) السابق، ص: ١٠٣.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١٥٣/١

(٤) فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن رشد، أرسطوطاليس، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣، ص ١٦١.

على القوافي "إلا الشاذ منها"، والشاذ لا حكم له، وهذا تفردت به العرب دون غيرها، أما "الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفى فإنما يرومون أن يحتذوا فيه حذو العرب. وليس ذلك موجودًا في أشعارهم القديمة"(١)، ويرى حازم أن هذه فضيلة اختصَّ بها اللسان العربي.

ويقتفي السجلماسي(٢) أثر سابقيه، معتمدًا تعريف ابن سينا نفسه، بأن الشعر هو "القول المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة"، ويرى حازم(٣) أن العرب لشدة حاجتها "إلى تحسين كلامها اختصَّ كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم" ومن هذه الأشياء القوافي، فلماذا خصُّوا العرب بالقافية؟

ويذهب بعض المحدثين إلى أن العرب تميزوا "في الإيقاع الشعري عن غيرهم من الشعوب الأخرى، بشيء أساسي هو القافية(٤)، فلم تكن القافية خاصية جوهرية في اللغات الآرامية والسريانية والعبرية، واليونانية، كما هو الشأن في العربية"(٥)، وهذا هو الرأي نفسه عند الفلاسفة العرب.

بيد أن هذا ليس محل إجماع عند العرب، فهناك من قصر على العرب لغتهم دون بقية عناصر الشعر، ومنها الإيقاع، يقول الزمخشري: "فالحاصل أن الشعر العربي، من حيث هو عربي، يفتقر قائله إلى أن يطأ أعقاب العرب فيه، فيما يصير به عربيا. وهو اللفظ فقط؛ لأنهم المختصون به. فوجب تلقيه من قبلهم"، أما بقية العناصر من وزن وقافية وأخيلة وصور فلا يراها قصرًا على الشعر العربي، "فلا اختصاص لهم بها البتة، لتشارك العرب والعجم فيها"(٦)، فهم شركاء في عمومها وإن اختلفت بعض التفريعات، وحين عرَّف

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: ١٢٣.

(٢) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، السجلماسي، أبو محمد القاسم، ت علال الغازي، الرباط، مكتبة المعارف، ١٩٨٠، ص ٤٠٦.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:١٢٢.

(٤) الشعرية العربية، أدونيس، ط٢، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٩، ص: ٢٧.

(٥) السابق، ص: ٢٨.

(٦) القسطاس في علم العروض، ص: ٢٤.

قدامة[١] الشعر أشار إلى القافية بوصفها عنصرًا رئيسًا، دون أن يقصرها على الشعر العربي، وإنما عامة للشعر، وبعد أن يقدم حد الشعر ويفصل عناصره، ينبّه إلى أن "هذا الحد مأخوذ من جنس الشعر العام له وفصوله التي تحوزه عن غيره"[٢].

والحق أن القافية ليست قصرًا على العرب، بل وجدت في معظم الثقافات الأخرى تراثيها ومعاصرها، مع اختلاف في حدودها، فقد عرفت القافية في اللغات السامية الأخرى، كالآكدية والسريانية والعبرية والحبشية[٣] بالمعنى العام نفسه عند العرب.

وإذا كانت القافية عند الأمم الأخرى محل خلاف بين النقاد العرب القدامى، فإنها ليست كذلك في العصور الوسطى، وما تبعها حتى عصرنا الراهن، عند الغرب خاصة، حيث احتلَّت مكانة مهمة في الشعر، يعيدها بعض الدارسين إلى تأثير "القافية العربية على الشعر الأوروبي، الذي تعرف عليها في شعر التروبادور ونقلها إلى البروفنسالي والميني زانج في القرنين الثالث والرابع عشر، ومن ثم عرفت القافية في أوروبا"[٤]، ويرجح كوترل- Cot-terill أثر القافية العربية على الشعر الغربي، فيقول: "وغلبتها الحالية في شعرنا قد تكون في بعضها أثرا من آثار المدرسة العربية، جاز إلينا عن طريق شعراء صقلية، وبروفانس، وإيطاليا..."[٥]، على الرغم من أنَّ رفض بعض النقاد الغربيين لها نشأ في بدايات ظهورها لديهم، ثم في القرن السابع عشر، تشكلت مدرستان: مؤيدة ومناهضة، فإن الغلبة كانت لأنصار القافية في الأخير، وراح النقاد يتناولونها بوصفها عنصرًا مهما في الشعر، بل ربما بلغت الأهمية الأولى فيه.

وتختلف القافية في الشعر الأوروبي عن قافية الخليل المحددة بآخر ساكنين مع الحرف المتحرك قبل الساكن الأول، لتقترب من الروي، وهذا فرق جوهري بين القافيتين، يتصدر فروقًا عدة، تناول بعضها إبراهيم أنيس في بحثه الموسوم بـ(بين القافية في الشعر العربي

(١) نقد الشعر، ص: ٦٤.

(٢) السابق، ص: ٦٨.

(٣) للمزيد انظر: القافية والأصوات اللغوية، مصر، مكتبة الخانجي، ١٩٧٧، ص: ٢٣ وما بعدها.

(٤) السابق، ص: (ز).

(٥) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، البهبيتي، نجيم، القاهرة، دار للكتب المصرية، ١٩٥٠، ص: ٨٨.

والقافية في الشعر الإنجليزي)[١]، منها أن جلَّ القوافي العربية مطلقة، حتى بلغت ٩٠٪ من القوافي، مقابل ١٠٪ للقوافي المقيدة[٢]، في حين لا تأتي القافية الإنجليزية إلا مقيدة، مشيرا إلى أن "القافية المطلقة أوضح في السمع وأشد أسرًا للأذن".

وينفي أنيس وجود القافية المطلقة في الشعر الإنجليزي، وأن ما جاء فيه قافية منتهية بحرف مد، مثل (Fro / So) و (Free/ Sea) فإنها ليست مطلقة، لعدم توفر أمرين: الروي أولا وهو حرف عادي كالسين أو الميم مثلا ويضاف إليه حرف المد"[٣]، أما الإنجليزية فإنها اقتصرت على حرف المد فقط.

وكعادة المنظرين الغربيين فقد أحيوا لفظة يونانية قديمة للقافية، هي (Reim)، فشاعت في اللغات الأوروبية، وهي تنتمي إلى مجموعة من الكلمات القديمة، وترتبط بمعنى عدد، وفي اللاتينية بمعنى عادة أو طقوس، وفي الألمانية بمعنى السلسلة، وكذلك هي في اللغات الرومانية والفرنسية القديمة والألمانية[٤]، "فالكلمة إذًا تفيد التتابع أو الالتصاق أو التقلص أو الانتظام في شكل مسلسل أو دائري"[٥].

ويؤكد محمد عبد الرؤوف[٦] أن "الأوروبيين عرفوا أنواعا أخرى من القافية"، مثل القافية الداخلية، وهي التي ترد داخل البيت أو سطر الشعر، والقافية المتقارعة، وهي التي تحدث بين كلمتين متتاليتين، وقافية المطالع، وهي اتفاق مطلع كلمتين أو أكثر في سطرين متتاليين أو أكثر، "وهو النوع الأساسي في الشعر الروماني"[٧]، وقافية تجانس أصوات اللين، حيث تماثل الرنين بالحركات الموجودة بالنبر الأخير، وهي "موجودة بكثرة في الشعر القديم الفرنسي

(١) بين القافية في الشعر العربي والقافية في الشعر الإنجليزي، أنيس إبراهيم، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة – ج٢٩، ١٩٧٢، ٥٧-٧٣.

(٢) السابق، ص.ص.٥٨-٥٩.

(٣) السابق، ٥٩.

(٤) القافية والأصوات اللغوية، ص:١.

(٥) السابق، ص: ٢.

(٦) السابق، ص: ١٠.

(٧) السابق، الصفحة ذاتها.

والأسباني والبرتغالي"[١].

ولم يقتصر الأمر على ذلك بل نوَّعوا القوافي، "فوضعوا أسماء لأنواع مختلفة من قافية المقاطع" منها: القافية المزدوجة والقافية المتعامدة والقافية المتمانقة والقافية المثلثة[٢]، ما يشير إلى اهتمامهم الكبير بالقوافي، وتفصيلهم في أحوالها وصفاتها.

أما في العصر الحديث فقلَّ أن نجد دراسة شعرية خلت من الحديث عن القافية، يشير جان كوهن —في معرض حديثه عن أهمية القافية وما تضطلع به من أدوار– إلى أن القوافي "لم تعد مجرد تفاصيل وحلية للخطاب، بحيث يمكن إلغاؤها، بل إنها خصائص جوهرية للعمل الأدبي"[٣]، ومن وظائفها أنها "تملي علينا مكان الرجوع إلى السطر"[٤]، فهي تكتسب "صفتها، في الواقع، من موقعها، فقد وضعت في نهاية البيت قبل الوقفة مباشرة"[٥].

ويؤكد على استقلالية القافية وأنها "ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها"[٦]، وهذا تحول كبير من الغرب تجاه القافية التي لم تكن حاضرة في شعرهم التراثي.

وتحتل القافية مكانة خاصة عند يوري لوتمان[٧]– Lotman Yury، فيرى وظيفتها "تشبه في كثير من النواحي وظائف العناصر الإيقاعية الأخرى"، وهذا غير مستغرب إذا ما أخذنا بالاعتبار مبدأ التكرار واللا تكرار الإيقاعي الذي تتسم به القافية.

ويؤكد لوتمان أن الشعر الروسي "لم يعرف القافية، بل أكثر من ذلك استبعدها قصدا"[٨]،

---

(١) السابق، الصفحة ذاتها.

(٢) السابق، الصفحة ذاتها.

(٣) بنية اللغة الشعرية، ص: ٥٥.

(٤) السابق، ص: ٧٤.

(٥) السابق، ص: ٧٦

(٦) السابق، ص: ٧٤

(7) Lotman Yury: Analysis of the poetic text, Edited & Translated by Barton Johnson, Ann Arbor, Mich ,Ardis, 1976, p 56.

(٨) السابق، الصفحة ذاتها.

ويعيد السبب إلى كون الشعر غنائيًّا، والقافية بالشعر الغنائي حلية إضافية لا أصلية.

وعند حديثه عن القافية وضرورة ربط علاقتها بالمدلول تحدث كوهن عن "التضمين الذي يعتبر طريقة شائعة الاستعمال في الأدب الفرنسي المعاصر يعرَّف بكونه عدم تطابق بين الوزن والتركيب"(١)، أي أن الإيقاع لا يكمل مع اكتمال المعنى، وهو نفسه التضمين عند العرب.

ويتقاطع بانقيل(٢) مع عيب من عيوب القافية، هو الإيطاء، أي تكرار كلمة بمعناها في القافية، ويؤكد على ضرورة تعمد التشابه في القافية صوتًا، والاختلاف معنى، فيقول: "عليكم أن تعمدوا -في حدود الإمكان- إلى التقفية بكلمات جد متشابهة من جهة الصوت، وبالغة الاختلاف من جهة المعنى".

وتبعه لوتمان الذي عاب الإيطاء دون تسمية، الذي أشار إلى أن تكرار القوافي لفظًا ومعنى يترك في النفس انطباعا ضعيفا(٣)، عند مقارنتها بين القافية المتفقة لفظًا ومعنى والقافية المتفقة لفظًا دون معنى.

وتأتي دلالية القافية مبدأً رئيسًا عند رومان ياكبسون(٤)— Roman Jakobson، الذي أولاها اهتمامًا بالغًا، وأكد على دلالية القافية، وعدم قصرها على الصوت، "فلا بد أن تتوفر علاقات دلالية بين وحدات القافية"، وينقل ياكبسون عن هوبكنز "هناك عنصران يشكلان جمال العاطفة، تشابه الأصوات أو تطابقها، واختلاف المعاني أو تعارضها"(٥). ويعلق على ذلك: "مهما كانت العلاقة بين الصوت والمعنى في قافية مختلفة، فإنهما متداخلان بالضرورة"(٦).

---

(١) بنية اللغة الشعرية، ص: ٣٢.

(٢) السابق، ص:.٧٨

(3) Lotman Yury: Analysis of the poetic text ,p ,58.

(4) Jakobson, Roma n: Closing statement: Linguistics and Poetics, in: Sbeok, T. A (1960): Style in Language, Cambridge, mass, MIT Press. p367.

(5) Closing statement: Linguistics and Poetics, p, 368.

(٦) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

ويسير لوتمان على المبدأ نفسه، من أنها "ليست ذات خصيصة صوتية أو نطقية فحسب، ولكنها كذلك دلالة أيضا"(١)، ويرى أننا نستطيع ملاحظة ذلك بشكل جلي إذا ما قارنَّا بين "القوافي المتكررة لفظا ومعنى، والقوافي المتكررة لفظا لا معنى"، ففي الأولى تبدو فقيرة، بينما تكون في الحالة الثانية أكثر غنى"(٢).

ويرى مصنفا نظرية الأدب أن القافية تحتل مكانة مهمة لا يجاريها فيها أي مكون آخر، لدرجة أنها "قد تشكل الهيكل العظمي للمقطع"(٣)، فهي "من الظواهر المعقدة جدًّا"، فإلى جانب وظيفتها الصوتية النغمية، تحتل وظيفة إيقاعية، بإعلانها عن "نهاية البيت"(٤)، في حال جاءت آخره، ووظيفة دلالية "تعاضد الدلالات الأخرى في الكلمات وتقوم بتجميعها"(٥)، فكأنها العنصر المسيطر في القصيدة.

إن هذه العناية الخاصة بالقافية، بعد أن كان ينظر إليها نظرة ازدراء في التراث الغربي حتى القرون الوسطى، تشير إلى تحول كبير في النظرة الشعرية الغربية، وتعزز الرأي الذي يقول بأن القافية انتقلت من الشعر العربي عبر صقلية وإيطاليا كما أشار كوترل.

لكن هذا الانتقال لم يحتفظ بالقافية العربية بمفهومها وحدودها، كما هو الحال عند ترحل المفاهيم والتقنيات الإبداعية، فإنها تحمل بعض الصفات دون بعض، وتضيف وفق بيئتها، ومن أبرز العناصر التي احتفظت بها حرف الروي، حتى إنه يمثل القافية، أي أنها لدى الآخر تكاد تتطابق مع مفهوم القافية عند من رادف القافية بالروي من النقاد العرب، كالفراء وقطرب، وما زاد عنه فهو في حكم لزوم ما لا يلزم.

---

(1) Analysis of the poetic text, p ,58.

(٢) السابق، الصفحة ذاتها.

(3) Wellek Rene and Austin Warren: Theory of Literature, Harcourt, Brace and Company, New York,1949, P, 62.

(٤) المرجع السابق، ص: ٦١.

(٥) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

الخاتمة والنتائج:

تناول البحث الروي بالتحليل، فناقش مفهومه عند العرب قديمًا وحديثًا، ثم فصل في أهميته ومكانته في الشعر العربي، وحدَّد خصائصه التي بها نال هذه المكانة، ثم عرج على القضايا والتصنيفات التي ارتبطت بالروي، وكان له أثر في توجيهها، ليصل إلى مناقشة الروي عند الآخر ومقارنته بالروي عند العرب.

وقد خلص البحث إلى عدد من النتائج أهمها:

١. أن حرف الروي هو العنصر الوحيد الذي ورد في جميع التعريفات العربية للقافية.
٢. أن حرف الروي هو العنصر الإيقاعي الوحيد المزدوج صوتًا ووزنًا.
٣. أن حرف الروي هو العنصر الوحيد الذي ورد في الثقافات الأخرى لتعريف القافية، بل إنه يرادف القافية عند بعض الأمم.
٤. أن حرف الروي بقي عنصرًا رئيسًا في إيقاع الشعر في التيارات التي نهجت التجديد الإيقاعي كالموشحات على الرغم من تنوعه المنظم.
٥. أن جلَّ عيوب القافية في الإيقاع كانت في حرف الروي.
٦. أن حرف الروي احتفظ بمكانته في معظم أطوار تجديد الإيقاع، بل إن من رواد الشعر الحر من أكَّد التزامه في الشعر الحر، كما فعلت نازك الملائكة، ومنهم من تسمح فيه ثم عاد بعد عقود للتأكيد عليه وضرورته في إيقاع القصيدة، كما فعل العقاد.
٧. أن الشعر العربي ظل وفيًّا للروي، وما خرج عن ذلك من تجارب تعد قليلة مقارنة بالشعر العمودي، كما أنها لم تلق ما لقيه الشعر العمودي من انتشار ومكانة.

التوصيات:

١. إعادة قراءة مكونات الشعر العربي العمودي، لسبر ما فيها من إمكانات كبيرة، لا تنضب، وخاصة ما ارتبط منها بالإيقاع.
٢. مقارنة مقومات وعناصر الشعر العربي بما لدى الآخر، للوصول إلى تميز ثقافة عن أخرى والإفادة مما لدى الآخر، اقتداء بالنقاد العرب الذين أفادوا من الآداب الأخرى.
٣. مراجعة المنجز العربي الحداثي الذي اندرج تحت عنوان التحديث والتطوير، وتصنيفه وفق الطروحات المختلفة.
٤. ربط التجديد والتطوير بالتراث العربي، وتأصيله حتى لا ينبت عن أصوله.

المراجع

١. ابن جني، عثمان، الخصائص، ج١، تحقيق، محمد النجار، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٣٧١هـ.

٢. الأصول في النحو، ابن السراج، محمد، ج، ٣، تحقيق، عبد الحسين الفتلي، ط: ١، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٤٠٥هـ.

٣. إعجاز القرآن، الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، ت. محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، بيروت، دار الجيل، ١٩٩١.

٤. بنية اللغة الشعرية، كوهان، جان، ترجمة، محمد الولي ومحمد العمري، ط.١، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦.

٥. البيان والتبيين، ج ١، الجاحظ، تحقيق، عبد السلام هارون، ط: ٧، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٤١٨هـ.

٦. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، البهبيتي، نجي، القاهرة، مطبعة دار للكتب المصرية، ١٩٥٠.

٧. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، عباس، إحسان، ط:٥، بيروت، دار الثقافة، ١٤٠٦هـ.

٨. التقفية في اللغة، البندنيجي، أبو بشر، تحقيق، خليل العطية، بغداد، مطبعة العاني، ١٩٧٦.

٩. ثقافة الأسئلة، الغذامي، عبد الله، ط١، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٢.

١٠. جوهر الكنز، تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة، ابن الأثير، أحمد، تحقيق محمد زغلول سلام، الإسكندرية، المعارف، (د.ت).

١١. ديوان المعاني، العسكري، أبو هلال، تحقيق، مصطفى الجويني، الإسكندرية، عالم الكتب، (د.ت).

١٢. زهر الآداب وثمر الألباب، ج،٣، الحصري، أبو إسحاق، تحقيق، زكي مبارك، دار

الجيل، بيروت(د.ت).

١٣. السحر والشعر، ابن الخطيب، محمد، تحقيق، ج. م. كونتننته فيرير، ط:١، جبلة، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

١٤. سر الفصاحة، الخفاجي، ابن سنان، بيروت، دار الكتب العلمية،١٩٨٢.

١٥. السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب، ج١، الهاشمي، علوي، ط ١، دبي، اتحاد كتاب وأدباء ١٩٩٢.

١٦. شرح الكافية الشافية، ابن مالك، جمال الدين، تحقيق، عبد المنعم هريدي، ط: ١، مكة المكرمة، دار المأمون للتراث، جامعة أم القرى، ١٤٠٢هـ.

١٧. شرح كتاب سيبويه، السيرافي، أبو سعيد، تحقيق، أحمد مهدلي وعلي سيد علي، ط: ١، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨.

١٨. الشعر العربي الحديث ج ٣، بنيس، محمد، ط٢، المحمدية، دار توبقال للنشر، ١٩٩٦.

١٩. الشعرية العربية، أدونيس، ط:٢، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٩.

٢٠. الشفاء، الرياضيات ٣، جوامع علم الموسيقى، ابن سينا، الحسين، تحقيق، زكريا يوسف، القاهرة، وزارة التّربية، ١٩٥٦.

٢١. الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ابن فارس، احمد، تحقيق، أحمد بسبح، ط: ١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٨هـ.

٢٢. ضرائر الشعر، الإشبيلي، ابن عصفور، تحقيق السيد إبراهيم محمد، ط.١، (د.م)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠.

٢٣. طبقات فحول الشعراء، الجمحي، محمد، قراءة وشرح، محمود شاكر، جدة، دار المدني، د.ت.

٢٤. العقد الفريد، مج ٦، الأندلسي، ابن عبد ربه، تحقيق، عبد المجيد الترحيني، ط.١، بيروت، دار الكتب العلمية – ١٤٠٤ هـ.

٢٥. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج، ١، القيرواني، ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط: ٥، (د.م)، دار الجيل، ١٤٠١هـ.

٢٦. العيون الغامزة على خبايا الرامزة، الدماميني، بدر الدين، تحقيق، الحساني حسن عبد الله، ط.٢. القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٤١٥.

٢٧. فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، أرسطوطاليس، ترجمة وتحقيق، عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣.

٢٨. القسطاس في علم العروض الزمخشري جار الله، تحقيق، فخر الدين قباوة، ط.٢، بيروت، مكتبة المعارف ١٩٨٠.

٢٩. قضايا الشعر المعاصر، الملائكة، نازك، ط ٨، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٩.

٣٠. القوافي، الأخفش، سعيد، تحقيق، أحمد النفاخ، ط.١، بيروت، دار الأمانة، ١٩٧٤.

٣١. كتاب القوافي، التنوخي، أبو يعلى، تحقيق، محمد عوني عبد الرؤوف، ط.٢، القاهرة، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، ١٤٢٤هـ.

٣٢. كتاب تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها، ابن كيسان، محمد، تحقيق، منصور المشوح، ١٤٣٩هـ.

٣٣. الكتاب، سيبويه، أبو بشر، تحقيق، عبد السلام هارون، ط ٢، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٤٠٢هـ.

٣٤. اللامع العزيزي، شرح ديوان المتنبي، ج،٢، المعري، أبو العلاء، تحقيق، محمد المولوي، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، د.ت.

٣٥. اللزوميات، ج،١، المعري، أبو العلاء، تحقيق، أمين الخانجي، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٢٤.

٣٦. لسان العرب ابن منظور، جمال الدين، ط.٣، بيروت، دار صادر، ١٣٠٠هـ.

٣٧. ما يجوز للشاعر في الضرورة، القيرواني، القزاز، تحقيق وتقديم، رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، (د.ط)، الكويت، دار العروبة، ١٤٠١هـ.

٣٨. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ضياء الدين، تقديم وتعليق، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

٣٩. المعاجم العربية مدارسها ومناهجها، أبو سكين، عبد الحميد، ط.٢، القاهرة، الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، ١٤٠٢هـ.

٤٠. المعاجم اللغوية العربية، بداءها وتطورها، يعقوب، إميل، دار العلم للملايين، بيروت، ط.٢. ١٩٨٥.

٤١. المعجم العربي نشأته وتطوره، ج،٢، نصار، حسن، ط: ٤، القاهرة، دار مصر للطباعة، ١٤٠٨هـ.

٤٢. المقدمة، ابن خلدون، عبد الرحمن، تحقيق، خليل شحادة، ط.١، بيروت، دار الفكر، ١٤٠١هـ.

٤٣. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، السجلماسي، أبو محمد القاسم، ت علال الغازي، الرباط، مكتبة المعارف، ١٩٨٠.

٤٤. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، حازم، تحقيق، محمد الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦.

٤٥. موسيقى الشعر، أنيس، إبراهيم، ط٢، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٢.

٤٦. الموشح، المرزباني، تحقيق، علي البجاوي، القاهرة، نهضة مصر، (د.ت).

٤٧. نقد الشعر، جعفر، قدامة، تحقيق، محمد خفاجي، بيروت، الكتب العلمية، د.ت.

٤٨. نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، شهاب الدين تحقيق، مفيد قميحة، ط.١، القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، ١٤٢٣هـ

1. Jakobson, Roma n: Closing statement: Linguistics and Poetics, in: Sbeok, T. A: Style in Language, Cambridge, mass, MIT Press. 1960.

2. Lotman Yury: Analysis of the poetic text, Edited & Translated by Barton Johnson, Ann Arbor, Mich, Ardis, 1976.

3. Wellek Rene and Austin Warren: Theory of Literature,

4. Harcourt, Brace and Company, New York,1949.

الدوريات

١. بين القافية في الشعر العربي والقافية في الشعر الإنجليزي، أنيس إبراهيم، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة ج،٢٩، ١٩٧٢، ٥٧-٧٣.

٢. الضرورة الشعرية ومفهومها لدى النحويين دراسة على ألفية بن مالك، الحندود، إبراهيم، مجلة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ع (١١١)، ١٤٢١هـ، ٣٨٧-٤١٥.

٣. العنوان في القصيدة العربية، السماعيل، عبد الرحمن، مجلة جامعة الملك سعود، م (٨)، الآداب، (١)، ٣٧-٣٨.

٤. في الشعر العربي العقاد، عباس، مجلة الرسالة، دار الرسالة، القاهرة، ع (٥٤١)، ١٥/ نوفمبر/١٩٤٣، ٩٠١-٩٠٣.