الإيقاع الخارجي في شعر إبراهيم طوقان

الطالبة وصال الحبال

بإشراف الدكتورة روعة الفقس

ملخص البحث

يتناول هذا البحث الإيقاع الخارجي في شعر إبراهيم طوقان، فيدرسُ الأوزان الّتي استعملها الشّاعر في قصائده ممّا يفضي إلى الكشف عن مظاهر التّجديد الّتي تجلّت فيها، فضلًا عن إبراز دورها في البنية الشّعرية.

و يُعنى البحث بدراسة القافية في شعره، فيتحدَّث عن أنواعها، وبنيتها، وتنويعاتها وغير ذلك ممَّا يتيح إمكانية إبراز دور القافية، وأثرها في التَّشكيل الشّعري، فضلًا عن علاقتها بمضمون قصائد الشّاعر.

الكلمات المفتاحية:

إبراهيم طوقان، القافية، الرَّوي، الوزن، الإيقاع.

External Rhythm in Ibrahim Touqan's Poetry

Abstract

This research deals with the external rhythm in Ibrahim Touqan's poetry، which studying the meters used by the poet in his poems، leads to revealing the aspects of innovation that were manifested in them، in addition to highlighting its role in the poetic structure.

The research also deals with studying the rhyme in his poetry، talking about its types، structure، variations and other things that allow the possibility of highlighting the role of rhyme and its effect on poetic formation، in addition to its relationship to the content of the poet's poems

مقدمة:

يعدُّ الإيقاع الخارجي من الظَّواهر الأدبيّة المهمة الّتي تجسِّد جمالية الخطاب الشِّعري، إذ إنَّ الوزن ركن رئيس من أركان الشِّعر، أما القافية فتؤدي دوراً موسيقياً مهماً في الحفاظ على النَّغم الموسيقي الّذي يتكرّر في كل بيت من أبيات القصيدة.

مصطلحات البحث:

الإيقاع لغةً مأخوذٌ من مادة (وقع)، فيقال وقعَ الشَّيء موقعه، أي " الموضع الّذي يقع عليه"[١] أما الإيقاع اصطلاحًا فيُعرّف بأنَّه " الفاعلية الّتي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التَّتابع الحركي وحدة نغميّة عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية."[٢] وقد قسّم الباحثون الإيقاع قسمين داخلي وخارجي، فيُعنَى الإيقاع الدَّاخلي بدراسة التَّصريع، والجناس، والتِّكرار، والصِّيغ الاشتقاقية، أما الإيقاع الخارجي فيهتَّم بالوزن والقافية.

أهمية البحث:

[١] الجوهري، الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٨٧م، ج٣، مادة (وقع).

[٢] كمال، أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص ٢٣٠.

تتمثَّل أهمية البحث في إبراز دور الإيقاع الخارجي في التَّشكيل الشِّعري لدى إبراهيم طوقان، وفي الكشف عن تجليات التَّجديد وأنماطه الّتي تمثّلت في التَّنويع في القوافي، وفيما قدّمه من قصائد أكَّدت ارتباط الأوزان والقوافي بالغرض الشِّعري.

هدف البحث:

يسعى هذا البحث إلى تتبُّع الأوزان والقوافي في شعر إبراهيم طوقان لإبراز جمالية الإيقاع الشِّعري، والكشف عن آثاره التَّعبيرية والإيحائية، وعن دوره المؤثر في بنية قصائده.

أسئلة البحث:

يحاول البحث الإجابة عن الأسئلة الآتية:

١- ما أهمية الإيقاع في إبراز جمالية الخطاب الشِّعري لدى إبراهيم طوقان؟
٢- ما علاقة الأوزان بمضمونات قصائد الشَّاعر؟
٣- ما دور القافية في تشكيل جمالية النَّص الشِّعري؟
٤- هل التزم إبراهيم طوقان في قصائده بالقافية الموحّدة أم عمد إلى التَّنويع في قوافيها؟

الدِّراسات السَّابقة:

شغل إبراهيم طوقان اهتمام الباحثين والنُّقاد فتركوا دراساتٍ عدة تتناول حياته وشعره، من أبرزها: كتاب (كنوز إبراهيم طوقان، أوراقه ودراسات في شعره ورسائله) للمتوكل طه، وهي دراسة تناولت الظَّواهر البارزة (السُّخرية، والمفارقة، والجنس، والموت)، والرَّوافد الثَّقافية والشَّكل الفني في شعره.

وكتاب (إبراهيم طوقان حياته وشعره) ليوسف عطا الطريفي. دراسة تناولت حياة الشَّاعر، وأغراضه الشِّعرية، ونقائضه، والموسيقى في شعره. ورسالة (عوارض التَّركيب في ديوان إبراهيم طوقان) دراسة نحويّة دلاليّة، رسالة ماجستير، لسهيلة عبد الفتاح محمد سعد. وقد

تركزت الدِّراسة في هذه الرِّسالة على مستويين من مستويات دراسة اللّغة: المستوى النَّحوي والمستوى الدَّلالي.

ومن الدراسات المهمة نذكر البحث الموسوم بـ (العلاقة الموسيقية بين إبراهيم طوقان وفدوى طوقان) للباحث محمد ديب النطافي وفيه عمد الباحث إلى دراسة القافية والروي في شعر إبراهيم وفدوى طوقان.

منهج البحث:

يستند البحث إلى المنهج الوصفي التَّحليلي، الّذي يعدُّ منهجاً مهمًا في الكشف عن آليات البنيّة الإيقاعيّة وتنوعها وكيفية تطويعها بما يخدم المضمون الفكريّ والرُّؤية الفنيِّة في قصائد إبراهيم طوقان.

التَّمهيد:

ولد إبراهيم طوقان في سنة (١٩٠٥)م في نابلس، ودرس في الجامعة الأميركيّة في بيروت، وتخرج فيها سنة(١٩٢٩)م ليعود، بعد ذلك إلى وطنه، مدرِّسًا في مدرسة النّجاح الوطنيّة، بيد إنَّه لم يدرّس فيها إلّا عامًا واحدًا، إذ يقرر السَّفر إلى بيروت ليدرّس في الجامعة الأميركيّة في قسم الأدب العربيّ.

بعد تأسيس إذاعة القدس في عام (١٩٣٦)م، عُيّنَ إبراهيم طوقان مدير البرنامج العربي فيها.

اهتمَّ إبراهيم طوقان منذ مراهقته بالشِّعر، ثم برعَ فيه، فترك قصائد كثيرة يندرج معظمها تحت مسمّى الشِّعر الغزلي، والشّعر الوطني.

توفي إبراهيم طوقان في سنة (١٩٤١) م[١].

أوَّلًا: الوزن:

الأوزان الشّعريّة هي الأطر الموسيقيّة الّتي ينظم فيها النَّص الشِّعريّ، وتمثّل عنصراً جوهريّاً في تكوينه وبنائه، مثيراً لانفعالات المتلقي وعواطفه، ودراسة جماليات هذه الأوزان في شعر إبراهيم طوقان تبيّن لنا مدى قدرته في توظيف هذه المثيرات وتطويعها، وآليات تكونيها وتشكليها، ومقدار تنوعها وثرائها.

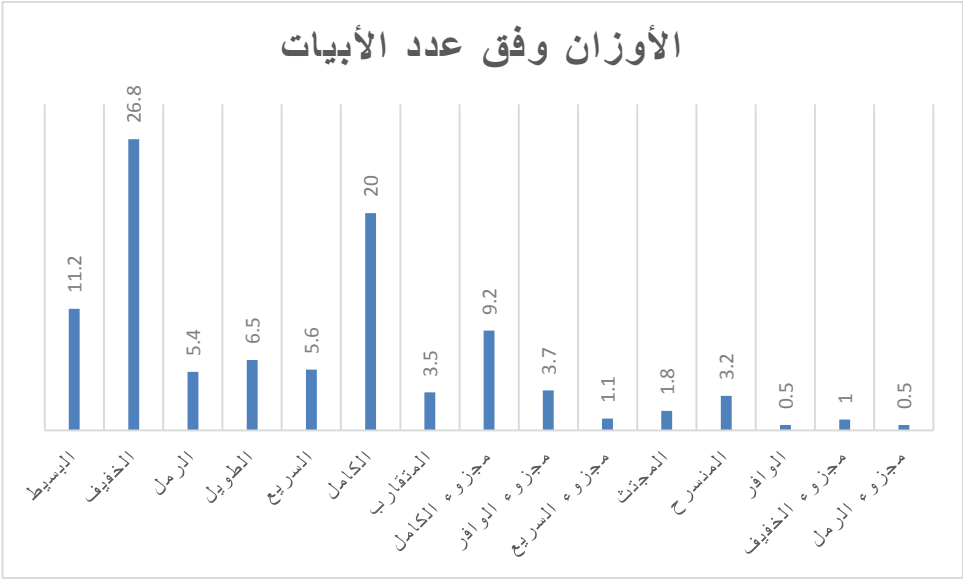
وفيما يأتي إحصاء للأوزان أو البحور الشّعريّة في ديوان الشَّاعر، وتقدير لنسب استعمالها وتوظّيفها، بناءً على معيارين اثنين: عدد النّصوص، وعدد الأبيات. يعقبه تفسير لأبرز الظّواهر الوزنية وتحليلها، واستجلاء أثرها في توليد القيم الفنيّة والجماليّة.

الأوزان حسب عدد الأبيات:

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الخفيف	345	26.8
البسيط	145	11.2

[١] ينظر: محمد: عبد الله، إبراهيم طوقان، حياته ودراسة فنية في شعره، مؤسسة البابطين للإبداع الشعري، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٤-١٥.

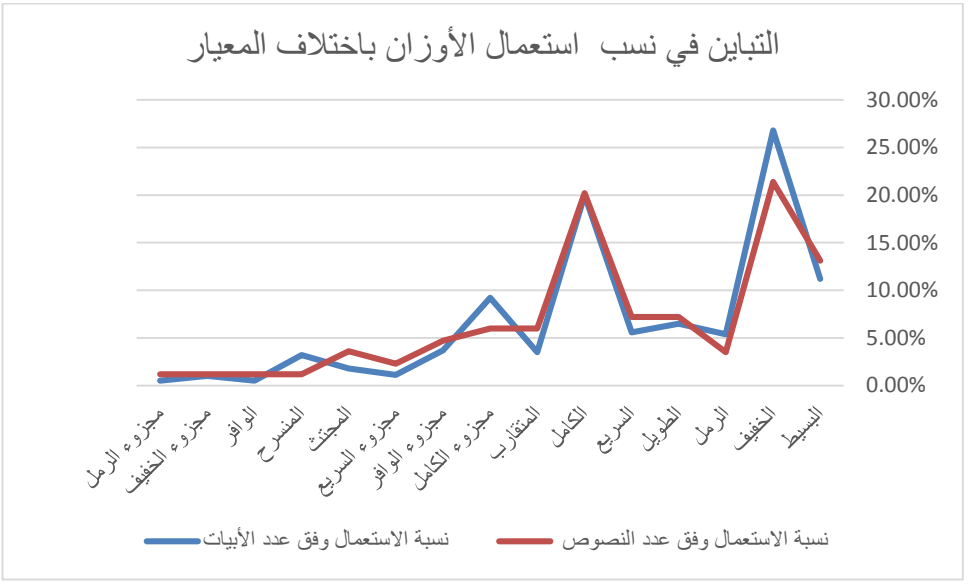
الكامل	257	20
مجزوء الكامل	119	9.2
الطويل	84	6.5
السريع	72	5.6
الرمل	70	5.4
مجزوء الوافر	48	3.7
المتقارب	45	3.5
المنسرح	42	3.2
المجتث	24	1.8
مجزوء السريع	15	1.1
مجزوء الخفيف	13	1
الوافر	7	0.5
مجزوء الرمل	7	0.5
15	1285	100


الأوزان وفق عدد الأبيات
11.2
26.8
5.4
6.5
5.6
20
3.5
9.2
3.7
1.1
1.8
3.2
0.5
1
0.5
البسيط
الخفيف
الرمل
الطويل
السريع
الكامل
المتقارب
مجزوء الكامل
مجزوء الوافر
مجزوء السريع
المجتث
المنسرح
الوافر
مجزوء الخفيف
مجزوء الرمل

الأوزان وفق عدد النُّصوص:

البحر	عدد النصوص	النسبة المئوية
الخفيف	18	21.4
الكامل	17	20.2
البسيط	11	13.1
الطويل	6	7.2
السريع	6	7.2
المتقارب	5	6
مجزوء الكامل	6	6
مجزوء الوافر	4	4.7
المجتث	3	3.6
الرمل	3	3.5
مجزوء السريع	2	2.3
المنسرح	1	1.2
الوافر	1	1.2
مجزوء الخفيف	1	1.2
مجزوء الرمل	1	1.2
15	84	100

التّباين في نسب استعمال الأوزان باختلاف المعيار:



يمكن ملاحظة من خلال الجدولين والرّسم البيانيّ النّقاط الآتية:

- إن وزني الخفيف والكامل من أكثر الأوزان استعمالاً لدى الشّاعر بناءً على المعيارين كليهما، ولكن نسبة الخفيف انخفضت من (٢٦,٨%) إلى (٢١,٤%)، بينما نسبة الكامل زادت قليلاً من (٢٠%) إلى (٢٠,٢%). وهذا يعني أنّ الشّاعر استعمل الخفيف في نصوص أطول وأكثر عدداً من الأبيات من الكامل، ولكن توظّيفه للبحر الكامل كان أكثر تنوعاً وتعدداً من بحر الخفيف.
- جاء وزن البسيط بعد وزني الخفيف والكامل، وقد ارتفعت نسبته من (١١,٢%) إلى (١٣,١%). والطَّويل والسّريع هما الأوزان الرّابع والخامس الأكثر استخداماً في شعر إبراهيم طوقان بناءً على كلا المعيارين، ولكن نسبتهما ارتفعت من (٦,٥%) و(٥,٦%) إلى (٧,٢%) لكل منهما. أما المتقارب ومجزوء الكامل فهما

الوزنان السّادس والسّابع الأكثر استخداماً، ولكن نسبة المتقارب ارتفعت من (٣,٥%) إلى(٦%)، بينما نسبة مجزوء الكامل انخفضت من(٩,٢%) إلى (٦%).

- تشكل باقي الأوزان الّتي استعملها إبراهيم طوقان نسبة أقل من (٥%) من مجموع الأوزان وهي: الرّمل (٣,٥%)، مجزوء الوافر (٤,٧%)، المجتث (٣,٦%)، مجزوء السريع (٢,٣%)، المنسرح (١,٢%)، الوافر (١,٢%)، مجزوء الخفيف (١,٢%)، مجزوء الرمل (١,٢%).

تكشف النَّتائج السَّابقة عن تفاوت كبير في مدى استعمال الشّاعر للأوزان الشّعرية في قصائده، فقد مثَّل بحر الخفيف (٢٦,٨%)، وبحر الكامل في المرتبة الثَّانية بنسبة (٢٠%)، وهي نسبة مرتفعة تكاد تقترب من نصف النُّصوص في الدّيوان.

وتبين النَّظرة الإجماليّة لهذه النّتائج أنَّ أكثر من (٥٨%) من نصوص الدِّيوان جاءت على ثلاثة بحور فحسب، وهي: الخفيف، والكامل، والبسيط. أما باقي النُّصوص فموزعة على البحور الأخرى.

مقارنة بين النّسب حسب عدد النّصوص وعدد الأبيات:

عند مقارنة نتائج ترتيب البحور الشّعريّة في أشعار إبراهيم طوقان بناءً على عدد الأبيات مع النّتائج المستندة إلى عدد النّصوص أو القصائد، نلاحظ أوجه تشابه واختلاف مثيرة للاهتمام، إذ احتلت بحور الخفيف والكامل والبسيط المراكز الثّلاثة الأولى في الحالين، مع تفوق بحر الخفيف في الحال الثَّانية بنسبة (٢١,٤%) مقارنة بـ(٢٦,٨%) في الحال الأولى، وكذلك الأمر بالنسبة إلى البحر الكامل الّذي يأتي في المرتبة الثانية في كلا التّرتيبين بنسب متقاربة (٢٠,٢% و٢٠% على التوالي). أما البحر البسيط فقد جاء في المركز الثّالث

بنسبة (١٣,١%) حسب عدد القصائد، بينما كان ثالثاً أيضاً بنسبة (١١,٢%) حسب عدد الأبيات.

أما الاختلافات فتتمثّل في مجيء بحر الطَّويل رابعًا بنسبة (٦,٥%) حسب عدد الأبيات، تشاركه مع البحر السَّريع في المركز الرّابع بنسبة (٧,٢%) لكل منهما حسب عدد القصائد.

ونلاحظ أيضاً ارتفاع نسبة بعض البحور في التَّرتيب الثَّاني، مثل المتقارب الّذي يأتي سادساً بنسبة (٦%) مقارنة بـ(٣,٥%) في التّرتيب الأوّل، ومجزوء الوافر الّذي يحتل المركز السَّابع بنسبة (٤,٧%) مقابل(٣,٧%) سابقاً. وهذا يعني أنّ الشَّاعر نظم عدداً أكبر نسبياً من القصائد على هذه البحور على الرُّغم من قصرها نسبياً.

ونلاحظ تراجع ترتيب بعض البحور في التَّصنيف الثَّاني، مثل مجزوء الكامل الّذي جاء سادساً بنسبة (٦%) بعد أن كان رابعاً بنسبة(٩,٢%) في التَّصنيف الأوّل، ومجزوء السّريع الّذي تأخر إلى المركز العاشر. وهذا يدلّ على أنَّ الشّاعر استخدم هذه البحور في نصوص طويلة نسبياً على الرُّغم من قلة عددها.

ولعلّ أكثر ما يلفت النّظر هو وجود نسب متساوية لعدة بحور في نهاية التّرتيب الثّاني، وهي المنسرح، والوافر، ومجزوء الخفيف والرَّمل، إذ بلغت (١,٢%) لكل منها، بينما تفاوتت نسبها في التَّرتيب الأوّل، وهذا يعني أنّ الشّاعر نظم عدداً متساوياً من القصائد على هذه البحور على الرُّغم من تباين أطوالها.

مقارنة في نسبة توظيف الأوزان بين إبراهيم طوقان وشعراء آخرين:

إنّ معرفة مدى توافق النَّتائج السّابقة لاستعمال الأوزان لدى الشّاعر، أو اختلافها مع نتائج شعراء آخرين، يشارك في تعميق الفهم والإدراك لأهمية هذه البنيّة، وأصالة التَّجربة الشّعريّة، والموهبة الموسيقيّة والشِّعريّة، وموقعه من التَّقليد والتَّجديد.

الوزن	في العصر الجاهلي	في القرن الأول الهجري	في القرن الثاني	في النصف الأول من القرن الثالث	عند الإحيائيين	عند جماعة أبوللو
الطويل	%٤٣،٣٣	%٤٦،٢	%٢٥،٨	%١٩	%٢٠،٣٣	%٨،٢
البسيط	%١٥،٤٣	%١٠،٨	%١٥،٦	%١٦،٦	%١٣	%١٣،٥
الوافر	%١٤،٨	%١٥	%٧،٧	%٩،٨	%٧،٣	%٤٥،٢
الكامل	%١٠	%١٥،٦	%١٥،٨	%٢٠،٩	%٢٦،٣٣	%٢١،٧
المتقارب	%٧،٩	%٢،٦	%١،٩	%٤	%٧و٢	%٦،٦
الخفيف	%٥،٣	%٤،٥	%٨،١	%٩،٦	%١٠،٧	%١٦،١
السريع	%٢،٨	%٠،٨	%٨،٥	%٥،٨	%٣،٧	%٣،٤
الرمل	%٨،٣	%٠،٩	%٧،٨	%١،٦	%٥،٣	%٢١،٧
المديد	%٠،٤٣	%١،٨	%١،٤	%٠،٣٤	–	–
المنسرح	%٠،٥	%٣،٤٤	%٥،٣	%٤	%٠،٦٧	%٠،٥
الرجز	%١،٩	–	%٣،٤٥	%١،٦	%٢	%٢،٥
الهزج	–	–	%١،٦	%١،٣	%٠،٣٣	%٠،٤
المجتث	–	–	%٠،٩٢	%٠،٣٣	%٠،١	%٤،١
المقتضب	–	–	–	–	%٠،٣٣	–
المتدارك	–	–	–	–	%١،٥	%١،٩[1]

[1] الجدول مستخلص من نتائج عدة إحصاءات لاستعمالات الأوزان الشعرية، ينظر: سيد البحراوي، "موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، كلية الآداب، القاهرة، د. ط، د. ت، ص ٣٦١.

استنادًا إلى هذا الجدول وإلى ما سبقه من نتائج تخصُّ الأوزان لدى إبراهيم طوقان يمكن ملاحظة ما يأتي:

- أولى إبراهيم طوقان البحر الخفيف اهتماماً كبيراً، فاستعمله بنسبة (٢١,٤%)، وهي نسبة تعلو على نحو ملحوظ استعماله في شعر غيره، فلم تتجاوز نسبته (١٠,٧%) عند شعراء جماعة الإحياء، بينما كانت دون هذه النّسبة في العصور الّتي سبقتها، وهذا ما يكشف عن ميل إبراهيم طوقان إلى التّجديد في الشّعر العربيّ.
- جاء البحر الكامل بنسبة (٢٠,٢%)، وهي نسبة متقاربة مع نسب الاستعمال في العهود السّابقة مثل عهد الإحيائيين (٢٦,٣٣%) ومنتصف القرن الثّالث الهجري (٢٠,٩%). وهذا يدلّ على أنْ ميل إبراهيم طوقان إلى التّجديد لم يحمله على نبذ الأوزان الكلاسيكية وإهمالها، ولا سيّما المهم والرّصين منها مثل وزن الكامل.
- يتوافق استخدام البحر البسيط بنسبة (١٣,١%) لدى إبراهيم طوقان إلى حد بعيد مع نسب استخدامه في مختلف العصور، والّتي تراوحت عموماً بين (١٠,٨%) و(١٦,٦%)، وهذا ما يؤكّد حرص الشّاعر على الاحتفاظ بحضور هذا البحر المهم والأصيل في نتاجه الشّعريّ.
- يدلُّ تراجع استعمال وزن البحر الطّويل الّذي لم تتجاوز نسبته عند إبراهيم طوقان (٧,٢%)، بعد أن شغل أكثر من (٤٠%) في الشّعر القديم، على قلة استعمال هذا الوزن في الشعر الحديث الّذي شهد انحسار استعمال هذا الوزن.
- استعمل إبراهيم طوقان أوزاناً قليلة الشّيوع بنسب ملحوظة مثل الرّمل بنسبة (٣,٥%)، والمجتث بنسبة (٣,٦%). وهو ما يتقارب مع نسبة استعمالهما هذه البحور في العهود المتأخرة.

تبيّن هذه المقارنة أنَّ الشّاعر قد جمع بين الأصالة والمعاصرة، وحافظ على حضور بعض الأوزان المهمة والعريقة، وعمد إلى التّجديد والتّنويع في أوزان أخرى، محاولاً التّوفيق بين الوفاء للتراث المجيد للشّعر العربي، والانفتاح على مسيرة التّحديث والتّجديد.

ويُلاحظ في الاختيارات الوزنية لإبراهيم طوقان ميله إلى الأوزان التّامة في قصائده الرّثائية كما في مرثيته لسعد زغلول (سر الخلود) فالبحور التّامة تنطوي على مدى يُمَكّن الشّاعر من التّعبير عن المشاعر والعواطف الّتي تفيض في هذا النّوع من الخطاب، وتطبعه بطابع الوقار والجدية الأنسب للنصوص الّتي يُقصد بها إلى التّعبير عن الأسى والأسف والحزن.

ممَّا جاء فيها قوله:

(لـــي بالحـــياة تَـعلُّقٌ وتَشدُّدُ والـــعمرُ ما بعد المدى فيسنفَدُ

نَـفَـسٌ أُردّده وأعـــلـــم أنّـــهُ لِلـمـــوتِ بيـــن جوانحي يتردّد

ويَلُمُّ بـــــي ألمٌ أُخـــاتلـــه بـما يصف الطبيبُ فيستكينُ ويخمد

ويسرّني أنّي نجوتُ من الأذى ويلي كأنـــي إنْ نجـــوتُ مُخلَّد

وكأننـــي ضلّلتُ ســيرَ منيـتـي إنّ الطـــريق إلى الفناءِ مُعبَّد)[1]

يتضمَّن وزن الكامل في هذه القصيدة ثلاثين مقطعاً باستعماله العام، ممَّا يمنح النَّص إيقاعاً جدياً ورزيناً يناسب الرّثاء والتّأبين، ويتوافق مع الأحوال النَّفسية للمخاطبين، ويتوافر على مدى زمني طويل، يتيحُ للشَّاعر استعمالاً متنوعاً وكثيفاً من المفردات والتّراكيب، المحملة

[1] إبراهيم، طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، كلمات عربية للترجمة والنشر، مصر، د.ت. ط، ص٤٧.

بدلالات الحزن، والتّعبير عن ألم الفقد، فضلًا عما يضفيه على النّص من نغمٍ بطيءٍ ذي ثقل يتيحُ للشّاعر اختيار المواد اللّغويّة الّتي يراها أبلغ في التّعبير عن الجوهر وتعميق المقاصد.

ويلاحظ أيضاً استعماله للأوزان الطّويلة والرّسمية، في قصائده المهرجانية أو الاحتفالية، وأشعاره الوطنية، كاستعماله بحر البسيط في قصيدته (إلى بائعي البلاد) نحو قوله:

(باعـوا البلادَ إلى أعدائهم طَمَعًا بـالمــال لكنّما أوطــانَهـم بــاعـوا

قـد يُعذرون لَوَ أنّ الجـوعَ أرغمهم واللهِ مــا عطشوا يــومًا ولا جـاعوا

ويُلْغَةُ العـارِ عنــد الجـوعِ تلفِظُـها نفسٌ لهــا عــن قَبول العارِ ردَّاعُ

تلك البلادُ إذا قلتَ: اسمُها «وطنٌ» لا يفهمون، ودون الفَهْمِ أطماع)[1]

يتميز بحر البسيط بإيقاعه المتوازن، والطّول النّسبي للأسطر يمنح الشّاعر مساحة تمكنه من التّعبير عما يعتمل في صدره، وتتيح له بناء الجمل والتّراكيب الّتي يراها ذات قدرة على التّأثير العاطفي.

لم يكن البحر البسيط في قصيدة "إلى بائعي البلاد" خياراً إيقاعياً وموسيقاً للشّاعر، بل كان أداة لتوليد مشاعر الغضب، وإثارة الانفعالات ضد الخيانة الوطنية، وتعزيز الرّسائل الإنسانيّة والسّياسيّة الّتي حملها النّص، ومقصداً لتحقيق النّقدين الوطني والاجتماعيّ، ممّا يجعله عنصراً أصيلاً، وركناً أساسياً من التّجربة الشّعريّة والنّص الشّعريّ.

[1] إبراهيم، طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، ص٩١.

التّجديد في الأوزان الشّعريّة:

كان الشّاعر مدركاً لضرورة التّحديث في الشّكل الشّعريّ بما يستجيب لروح العصر، من غير مقاطعة التراث القديم، فعلى الرّغم من سعيه إلى التّجديد، فإنّه ظلّ يحافظ على الأصول والموروثات الإيقاعية للشعر العربيّ، فجعل من شعره شطراً للأوزان والقواعد الخليليّة، وشطراً آخر لإيقاعات المحدثين.

وتكشف لنا الأشكال الشّعريّة لنصوصه عن محاولاته الكثيرة للتنويع والتَّجريب، والبحث عن النَّموذج الأمثل والأكمل، فنراه يستعمل الوزن الشّعريّ الواحد بأنماطه الّتي حدّدها (الخليل بن أحمد الفراهيدي)، وبأنماط محدّثة أخرى، فيزيد وينقص من التّفعيلات، ويمزج بينها، دالاً على حسّ إيقاعيّ وموسيقي لا يتقيد بالمألوف، ولا يركن إلى الجاهز.

وفي قصيدة (فرحتي) نمط آخر من أنماط التَّجديد الوزنيّ، وظّف فيه إبراهيمُ طوقان مجزوءَ الرّمل ذا الإيقاع الحركي المناسب للتّعبير عن العواطف الدّقيقة، والأحاسيس العذبة، وعمد خلاله الشّاعر إلى زيادة تخليصه من السّواكن الّتي تعيق حركته، ليتولد إيقاعٌ يجمع بين السّرعة والخفة، محاكياً الإيقاع النَّفسيّ الّذي تخلَّل النَّص الشِّعريّ، مكيفاً القافية لتكريس المضمون العاطفيّ للنّص؛ من خلال تعزيز الرِّقة والخفة في التّعبير عن الأحاسيس المتصلة بالحنان والجمال، فتتفاعل هذه العناصر جميعاً وتنصهر، ويتولّد عنها إيقاع كليّ يُضفي على النّص الحيويّة والدِّينامكيّة، الّتي تشارك في تفسير الدّلالات وتوليد المعاني المرتبطة بالجمال والحنان، وعلى ذلك فقد حَرص إبراهيم طوقان من خلال التَّجديد في الإيقاع على منح النَّص ديناميكيّة تعيدُ خلق وتفسير المعانيّ، ومن ذلك قوله في بداية القصيدة:

(بلبلٌ فــوقَ الغصـون ســاحــرٌ جَــمُّ الفـنونِ

يا أخا الصّوتِ الحنونِ لستَ تدري ما شجوني

تَتسلَّى، تَتفلّى

وتراني، أتقلّى

فرحتــي يـــــوم أراها جَنّتـــي نـــارُ هــواها

ونعيمي في شقائي)[1]

إنَّ الوزن المستعمل في هذا النَّص هو مجزوء الرّمل إلَّا أنَّ الشّاعر لا يتقيد بعدد التّفعيلات وكيفية توزيعها في كل شطر، ويخالف في عددها بين سطر وآخر، بما يراها أنسب للنّص، وأكثر إيحاء ودلالة وأشد محاكاة.

ويمتاز هذا الوزن بإيقاعه السّريع والخفيف الّذي يكتسيه من الحركات المتعددة والمتلاحقة الّتي تحاكي مشاعر الرّقة والخفة في الأحاديث العاطفيّة؛ وقد زاد (طوقان) من خفة هذا الوزن وسرعته من خلال الاختزال في عدد التّفعيلات، والاختصار في عدد المقاطع في التّفعيلة الواحدة (الخبن) ليحاكي تلك الرّقة الّتي حملها النّداء المكتظ بحروف المد "يا أخا الصّوت الحنون"، والرّسائل العاطفية المحملة بتقلبات الأحاسيس الإنسانيّة وتناقضها "فرحتي يوم أراها" و"تعيمي في شقائي"، ممَّا يؤكّد تقلبات العاطفة الإنسانيّة.

إنَّ الإيقاعَ الخفيف والسَّريع قد تجاوز الزَّخارف الخارجية والقيم الشَّكليّة، وتحول إلى عنصر بنائيّ، وإدراك المقدرة الإبداعيّة للشّاعر، ومهارته الفنيّة والشّعريّة في صهر عناصر اللّغة

[1] إبراهيم: طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١١٣.

ومكونات النّص، وإعادة تكوينها وتشكيلها من جديد لتحويلها إلى خطاب إبداعيّ ومبتكر وخلاق.

وفي (مناجاة وردة) وظّف الشّاعر البحر السّريع الّذي تتكرر أسبابه أو مقاطعه الصّوتية، وفيه قال:

(تَحكُّمُ النَّاسِ بمُسْتضعَفٍ سِرّ من الأسرار لا يُدرَكُ

يا وردتي ورُبَّ سهْلٍ بدا طريقُه يُهلِك من يسلُكُ

هل حسبوا غُصْنَكِ لمّا دنا

سهلَ الجنى؟)[١]

إنَّ وزنَ البحر السّريع قد منح النّص انسياباً تبرزه المفردات والتّراكيب القصيرة والمتلاحقة، والّتي لا تكاد تقف إلّا بنهاية البيت، وقد زاد الشّاعر من هذه الانسيابية من خلال إعادة توزيع مكونات هذا الوزن وانتظامها في قوله:

(هل حسبوا غُصْنَكِ لمّا دنا

سهلَ الجنى؟)[٢]

مستثمراً الإمكانيات الموسيقيّة والصّوتية لخدمة مضمون النّص ورسالته الشّعريّة، وموظفاً التَّشكيلات الإيقاعيّة والوزنيّة لخدمة التَّجربة الشّعريّة.

[١] إبراهيم: طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٣٠.

[٢] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

وعلى الرّغم من كلّ هذه الأنماط والتّجارب للتجديد، فإنَّ معظم الإنتاج الشّعري لإبراهيم طوقان قد نُظم بعناية العروض الخليليّ، والالتزام بقواعده وسننه الشّعريّة، وظلّ يشغل الشَّطر الأوسع منه، ممَّا يمكن تفسيره بمايأتي:

– إيمان الشّاعر بضرورة المحافظة على الثَّوابت والأصول الفنيّة والشّعريّة، وعدم التّفريط بالتّراث المجيد.

– استوعبت القصيدة العموديّة ديوان العرب وتاريخهم وثقافتهم، والتّفريط بها مضيعة للهوية العربيّة.

– إنّ القصيدة العموديّة هي المميز الجوهريّ للشّعر العربيّ في الثّقافة العربيّة العامة، ولا يكاد يُعرف عند شريحة واسعة بغير هذه الخاصيّة.

القافية:

القافية لغة: وقَفَوْتُ أثره قَفْواً وقُفُوًّا، أي اتَّبعته. وقَفَيْتُ على أثره بفلان، أي أتبعته إيَّاه... ومنه الكلام المُقَفَّى. ومنه سمِّيت قوافي الشعر لأنَّ بعضها يتبع أثر بعض."[١] أما القافية اصطلاحًا فتعرّف بأنَّها "المقاطع الصَّوتية الّتي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع الّتي يلزم تكرار نوعها في كل بيت." [٢]

تشكل القوافي ركيزة رئيسة في بنية الشّعر العربيّ، وتمثّل العنصر الإيقاعيّ الّذي يتكرر في نهاية الأبيات الشِّعريّة، مانحاً القصيدة وحدة نغميّة وإيقاعاً متميز، متضمّناً أبعاداً فنيّة وجماليّة ودلاليّة.

إنّ دراسة القافية في شعر إبراهيم طوقان تتيح إمكانية استكشاف الوظائف الّتي تنهض بها في بناء الإيقاع الشّعريّ، وتشكيل المضمون الفنيّ، والتّعمق في إدراك الرّؤيا الشّعريّة للشاعر.

[١] الجوهري، الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، ٢٤٦٦/٦..

[٢] عبد العزيز، عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة، بيروت ـ لبنان، د. ت. ط، ص١٣٥.

الرّوي:

يُعدُّ الرويّ أهمّ حرف في النّصوص الشّعرية، وبه سُميت قصائد الشُّعراء فقيل: لامية الشَّنفرى، ونونيّة ابن زيدون وغيرهما. والرّوي هو أخصّ حروف القوافي، وكل حروفها تبع له، بل إنّ القافية اختُصر مفهومها بالرّوي، وهو بالتّعريف الاصطلاحيّ الحرف الّذي يبنى عليه الشّعر، ويلزم في آخرها موضعاً واحداً[1].

والحروف في العربيّة ليست سواء في مجيئها روياً، فقد اشترط العلماء في بعضها قيوداً، وأطلقوا أخرى، وتتفاضل الحروف وتتفاوت في درجة، وقد اهتَّم القدامى والمحدثون بدارسة مدى انتشار حروف العربيّة في رويّ القصائد مثل إحصاءات المعريّ وإبراهيم أنيس وعبد الله الطيب، وقد اتفقوا جميعاً أن أكثر حروف الرّوي شيوعًا في القصائد هي: الرَّاء، والّلام، والميم، والنّون، والباء[2].

إنَّ تتبّع حروف الرّوي في قصائد إبراهيم طوقان، يظهر أنَّها تدرجت على النّحو الآتي:

[1] ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة هلال، د. ط، د. ت، ٨/ ٣١٣، ينظر: أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش: كتاب القوافي، تح: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٧٤م، ص ١٥.

[2] ينظر: أبو العلاء المعري، اللزوميات: تح: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال – مكتبة الخانجي، بيروت – القاهرة، د. ط، د. ت، ١/ ٣٠، وينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط. ٢، ١٩٥٢م، ص ٢٤٦. ينظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط ٣، ١٩٨٩م، ١/ ٥٨.

حرف الروي	عدد النصوص	عدد الأبيات	النسبة المئوية
النون	12	263	%20.47
اللام	12	204	%15.88
الدال	9	185	%14.4
الباء	6	113	%8.79
الهاء	8	105	%8.17
الراء	8	101	%7.86
الميم	7	94	%7.32
الياء	6	70	%5.45
الفاء	3	29	%2.26
الكاف	2	27	%2.1
الهمزة	3	26	%2.02
العين	3	21	%1.63
القاف	1	21	%1.63
التاء	2	15	%1.17
الصاد	1	7	%0.54
السين	1	4	%0.31

من خلال هذا الجدول يمكن أنْ نستخلصَ نقاطًا مهمةً تتعلَّق بحروف الرَّوي وخصائصها، منها:

- **الغنى في حروف الرّوي:** وظفَّ الشّاعر ستة عشر حرفاً أو صوتاً مختلفاً للرّوي في أشعاره، ويدلُّ هذا التَّوظيف على تنوع إيقاعيّ وموسيقيّ غني في أشعاره، وعدم محدودية أصوات رويه وإيقاعات قوافيه.
- **الرّوي الأكثر تواتراً:** إنَّ النُّون، واللّام، والدّال، والرّاء، والميم، والهاء، والباء من أكثر استخدامها رويًا في ديوان الشَّاعر، فقد شكلت هذه الحروف مجتمعة ما يزيد عن (٨٠%) من مجموع أشعاره، وتعدُّ هذه النّتائج متوافقة إلى حد بعيد مع شيوع الرّوي في الشّعر العربيّ، وتواتره في دواوين الشّعراء.
- **الحروف الأقل حضوراً:** إنَّ السّين، والصّاد، والعين، والقاف من أقل حروف استخداماً في ديوان الشاعر، إذ لم تتجاوز نسبة استعمالها (٦%)، وهذه النّدرة متوافقة ومنسجمة أيضاً مع الإحصاءات العامة للرّوي في شعرنا العربي.
- **كثرة توظيف الهاء:** بلغت نسبة الهاء روياً (٨,١٧%) من الرّوي في الدّيوان، وتعدُّ هذه النّسبة مرتفعة إنْ قُورنت بمعدلات استعمالها لدى الشُّعراء العرب عموماً، وقد يكون مردّ هذا راجعٌ إلى الارتفاع النِّسبي لروي الهاء في أشعار إبراهيم طوقان، وتنوعها بين الهاء الأصليّة، وهاء الضّمير، وهاء السّكت، وهاء التّأنيث أو التّاء المربوطة الّتي تقلب هاء في الوقف.
- **غياب بعض الحروف:** لم يستخدم الشَّاعر بعض الحروف كالذَّال، والشّين، والطّاء، والغين بوصفها روياً في قصائده، وهي حروف تعدُّ أصلاً من الحروف الأقل شيوعاً في الرّوي عموماً.

- **العلاقة بين عدد النّصوص والأبيات:** إنَّ النّسبة بين عدد النّصوص والأبيات تتفاوت بين الحروف المختلفة، فمثلاً استخدمت النّون في اثني عشر نصاً، ولكنَّها شكلت أكثر من(٢٠%) من مجموع الأبيات، بينما جاءت الباء في ستة نصوص، ولكن بنسبة أقل من(٩%) من الأبيات، وهذا يشير إلى اختلاف أطوال القصائد باختلاف حروف الرّوي.

وتشي هذه النّتائج بالتزام إبراهيم طوقان عموماً بالأعراف الشّائعة في استخدام حروف الرّوي في الشّعر العربيّ، مع وجود بعض الخصوصيّة في توظيفه لبعض الحروف بنسب تختلف عن المعدل العام.

ومن النُّصوص الّتي وظف فيها الشَّاعر النّون روياً: النّص الآتي بعنوان (ملائكة الرّحمة)، قال فيه:

(بِيضُ الحمائمِ حسبُهنَّهْ أنِّـــي أُردِّدُ سجـعَهـنّهْ

رمــزُ الســلامَــةِ والوَدا عةِ منذُ بدءِ الخلقِ هُنَّهْ

في كلِّ روضٍ فــوق دا نِيَةِ القــطوفِ لهنَّ أنَّهْ

ويملْنَ والأغصـــانَ مــا خَطَرَ النَّسيمُ بروضهنَّهْ)[1]

القافية في هذا البيت (هنَّه)، والرّوي في هذا النّص هو النّون، وعلى نحو أدق، ثانيّ النّونين، والهاء الّتي تليها وصل، وكلاهما –الرّوي والوصل– يلزمان في النّص، وأما ما قبلهما، وتحديداً الهاء الرّوي والنّون الأولى لا يلزمان، وقد أبى الشَّاعر إلّا التزامهما، وظلّ يكرر

[1] إبراهيم: طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٣.

(هنَّه)، ولعلَّ هذا ما يُفسر لنا تعريف الرّوي بأنَّه القافيّة، وإن كان يُحمل هذا التّعريف على تسمية الشّيء باسم الجزء أو الكلّ، فإنَّ نص إبراهيم طوقان السَّابق يعرض لنا أداءً عمليّاً، وتحقيقاً فعلياً لإجراء الرّوي مجرى القافية.

وقد مثَّل تكرار الرّوي أو القافية إذا شئت (هنَّهْ) في خواتيم الأبيات نغمة إيقاعيّة موحدة ومتسقة جعلت النّص كالمعزوفة الموسيقيّة الّتي يتناغم كلّ من أجزائها مع الآخر، ويشارك في تعزيز الأثر الجمالي للنّص على كلا المستويين الصّوتي والدّلالي.

فـ (هنَّه) من النّاحية التَّركيبية تتألف من ضمير الإناث المنفصل (هنَّ) وهاء السَّكت، والنَّص بعنوان (ملائكة الرّحمة) والمراد بهن الممرضات في المشافي ودور الرّعاية، وتكراره في كلّ بيت يشارك في تكريس الرِّسالة الأساسيّة للنّص، ويظلّ يشدّ المتلقي إلى المركز المحوريّ للنّص ومفتاحه الرّئيس، فضلاً عما فيه من جرس صوتيّ يوحي بحمائم السّلام.

الرّدف والتّأسيس:

الرَّدف هو حرف المدّ أو اللّين الّذي يتقدم الرَّوي، فحرف الرّوي لا يكون إلّا ألفاً، أو واواً، أو ياءً. فأما الألف فإنّها لا تكون إلّا حرف مدّ، وأما الواء والياء فيجوز فيهما المدّ واللّين. وقد أجاوزا فيها جميعاً أن تكون ردفاً[١].

وأما حرف التّأسيس فهو ألف بينها وبين الرّوي فاصل أو حاجز، فالتّأسيس لا يكون غير الألف، وأما الحرف الّذي يفصله عن الرّوي، يُسمى الدّخيل[٢].

[١] ينظر: أبو الحسن الأخفش: كتاب القوافي، ص ٢١، وينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢٦٤.

[٢] ينظر: المصدر نفسه: ص٢٨، وينظر: المرجع نفسه، ص٢٧٠.

واستنادًا إلى تعريفي الرَّدف والتَّأسيس، وإلى تتبّع خصائص القافية في شعر إبراهيم طوقان من حيث تجرُّدها، أو تأسيسها، أو إردافها يمكن أنْ نشيرَ إلى بعض النِّقاط المهمة، ومنها:

١- هيمنة القوافي المردفة على قصائد الشّاعر: فقد بينت النّتائج السّابقة أنّ الإرداف سواء بالألف أم بالواو أم بالياء قد غلب على القوافي، فقد بلغت نسبة هذه القوافي حوالي (٧٥%) من النّسبة العامة للقوافي، وقد تدلُّ هذه الهيمنة على حرص الشّاعر على توظيف أصوات المد في قوافيه؛ لما لها من أثر نغمي وموسيقي.

٢- تعدَّ القوافي المردفة بالألف الأكثر حضوراً لدى الشَّاعر، فقد بلغت نسبة إرداف القافية بالألف وحدها (٤٤%)، وهو ما يمثل حوالي ثلثي القوافي المردفة، وقد أضفى هذا التّوظيف على القوافي امتداداً موسيقياً وإيقاعياً متميزاً؛ لما للألف من صفات وخصائص تمتاز بها عن الواو والياء؛ من الانفتاح والامتداد. أما الإرداف بالياء والواو، فقد بلغت نسبته (٢٣%) من مجمل القوافي، و (٣٠%) تقريباً من القوافي المردفة. وعلى الرّغم من كونها أقل من نسبة الإرداف بصوت الألف إلَّا أنَّها أفادت في تجاوز الرّتابة، وتنويع الإيقاع.

٣- لم ترد القوافي المؤسسة في ديوان الشّاعر إلّا نادرًا، فلم تتجاوز نسبتها (٢,٥٦%). ولعلّ مردّ ذلك يعود إلى ما يستدعيه التَّأسيس في القوافي من قيود صرفيّة وبنيويّة، كأن تكون كلمة القافية اسم فاعل، أو وزناً معيناً من أوزان منتهى الجموع.

الوصل والتّقييد: الوصل هو الحرف الّذي يتبع الرّوي أو يتلوه. ولا يكون إلّا واحداً من أحرف أربعة، فلا يكون إلا ألفاً أو واواً أو ياءً، أو هاء. وأما الخروج فلا يكون هاءً، بل الصّوائت المدية الّتي تتبّع الهاء إذا كانت متحركة في وصلها[١].

ولا غرابة باختصاص الحروف المدِّية بالوصل؛ لما تمتاز به من طبيعة من انتظام موسيقيّ، وما يتوافر فيها من إمكانيات المدِّ، والتّرنم، والتّغني، ولعلّ البحث في وصلية الهاء، والجامع لها على نسق مع حروف العلة أجدى، إذ إنَّها خُصت الهاء من بين الأصوات جميعاً بالوصل، وأُجريت مجرى حروف المدّ في تحقيق الوصلية من دون غيرها من الحروف، وهذا الجمع بين الهاء وحروف المدّ لم يكن بدعاً من علماء العروض والقوافي، فقد جمع سيبويه (٧٦٥-٧٩٦م) بينهما أيضاً لا في الوصل، بل في صفة الخفاء، فوصف حروف المدِّ بالخفاء، و وصف الهاء بالخفية من غير التّحديد والتّعيين للمراد والمدلول[٢]، إلّا أنّ شيوخ القراءات وعلماء التّجويد قد بينوا وأوضحوا، فقالوا: إنّ صفة الخفاء الجامعة بين أصوات المدّ والهاء هي الاتساع في المخرج، فجروا على ترتيبها من الأوسع إلى الأضيق على النّحو الآتي: الألف، فالهاء، فالياء، فالواو[٣]. وجمع علماء الصّوتيات في العصر الحديث بينهما، فلا فارق بينهما ولا اختلاف إلّا في جهر المديات وفي همس الهاء.

إنّ النّظر في النّتائج السّابقة للقوافي في شعر إبراهيم طوقان، يبيّن لنا أنّ القوافي الموصولة بالياء هي القوافي الأكثر حضوراً، فقد وردت في (٢٩) نصاً شعرياً، وبلغت نسبتها

---

[١] ينظر: أبو الحسن علي بن عثمان الإربلي، القوافي، تح: عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٧م، ص ١٣٠ – ١٣١.

[٢] ينظر: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: كتاب سيبويه، تح: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، ط ٣، ج:٣، ١٩٨٨م، ص٥٣٢.

[٣] ينظر: غانم القدوري الحمد: الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠٠٧م، ص ٢٧٨ – ٢٧٩.

(٣٤,٥٢٪) من مجمل القوافي، ثم جاءت القوافي الموصولة بالألف في (٢٣) نصاً للشاعر، وبنسبة (٢٧,٣٨٪). ثم القوافي الموصولة بالهاء بنسبة (١٧,٨٥٪)، ثم القوافي الموصولة بنسبة (١٥,٤٧٪). وأخيراً القوافي المقيدة الّتي كانت نسبتها (٤,٧٦٪).

وتكشف هذه النَّتائج والنِّسب عن ميل واضحٍ لدى الشَّاعر إلى توظيف القوافي الموصولة، فقد بلغت نسبتها (٩٥,٢٤٪). وإيثار الوصل بالياء والألف خاصة، فشكلا معاً (٦١,٩٪). ولا تنهض الخصائص الصّوتية لكل من صوتيّ الياء والألف بتفسير هذه الهيمنة، بل إنّ الإعراب، وما يقتضيه من حركات إعرابيّة، وبنية الجملة العربيّة، وما تستدعيه أركانها ومواضع العوامل فيها، قد أثروا في قلة الموصول بالواو تحديداً عن الياء والألف، فالمرفوعات في اللّغة التي تتمثَّل في باب الفاعل، ونائبه، والمبتدأ، والخبر، والنَّواسخ، فضلاً عن التَّوابع، تجعل الشّاعر في مواضع متعددة في نهايات البيت بين موجبات الإعراب، وملزمات العروض، وبلوغ المعاني الّتي في النّفس والتَّعبير عنها، أما القوافي المنصوبة والمجرورة فالقول فيها أيسر، والأخير أشد يسراً لا سيّما في العربيّة من عوامل وأدوات وحروف الجر.

أما الوصل بالهاء، وإن جاء بعد الوصل بالصّوائت، فإنّه أدلّ على خصوصية القوافي في شعر (طوقان) وتفرّدها، ويعدُّ صوت الهاء يعدُّ وصلاً ورورياً من الخصائص الأسلوبية والظّواهر المتميزة في شعره، وقد أشار هذا البحث فيما سبق إلى ما يتميز به صوت الهاء من صفات وخصائص، جعلته قريباً من الصَّوائت أو شبيهاً بها في سعة المخرج، والامتداد الصّوتي، والمرونة الموسيقيّة، والتّرنم.

وفضلًا عن ذلك كله فقد وُظِّفَ الوصل بالهاء في قوافي إبراهيم طوقان على اختيار منه وسعة، على خلاف الموصولات الأخرى الّتي تظل محكومة بالنّحو والإعراب.

وأما فيما يتعلّق بالقوافي المقيدة فقد بيّنت النّتائج القلة في توظيفها لدى (طوقان) والضّآلة في استعمالها، ولا غرابه في هذه النّتيجة لأنها جاءت متوافقة ومنسجمة مع عموم الشّعر العربي، فلا خلاف بين العلماء والباحثين على قلة هذا النّوع من القوافي وندرته في الشّعر العربي، وعلى ذلك لا تُحمَلُ هذه القلة محمل النَّقد والنّقص أنَّى وردت، بل إنَّ القافية المقيدة، وإن كانت خلواً من إمكانيات المدّ والتّرنم، فإنّها تُحدث تأثير في الإيقاع وقوة وصدى لا تبلغه أصوات المد.

ومن النمّاذج الّتي يمكن من خلالها كشف جماليات القافيّة، ومهارة الشّاعر في توظيفها في قصائده، وتطويعها لخدمة المقاصد، متلاحمة مع سائر عناصر النّص ومنسجمة معها، غير أجنبية ولا غريبة، نذكر قوله:

(إلى الحبيب الّذي فازَ غيرُنا بوصالِهْ

ولاأأأم نفزْ منه إلَّا بصــدِّه ودلالِـــهْ)[1]

تمثّل الألف في "وصاله" و "دلاله" حرف الرّدف. أما الهاء فيهما فهي حرف الوصل. وقد شاركا معاً في منح النّص نبرة ممتدة ومطولة تعبيراً عن هذه اللّوعة، فضلاً عمّا لهما من أثر في الإيحاء بالشّوق والألم العميق الّذي يكنه ضمير العاشق تجاه المعشوق، وزيادة التّرابط الموسيقيّ والتّلاحم في النّص.

وعلى الرُّغم من التزام الشَّاعر بقواعد القوافي الخليليّة في معظم نصوصه، فإنَّ توظيفه للقافية واستثماره لحروفها وحركاتها قد جسّد أسلوباً إيقاعيّاً يدلُّ على تميز شعره، ويعكس حسَّه الفنيّ العميق بموسيقا الشِّعر، وإدراكه لأسرارها، ومقدرته في تطويعها لصياغة إيقاع

[1] إبراهيم: طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٠٩.

متفرد، ونظم موسيقيّ ثريّ وغنيّ، وبراعة في توظيف الأصوات اللّغوية، والأدوات الفنيّة، والإمكانيات الموسيقيّة للقافية في الشِّعر العربيّ.

بنية القافية:

يقتضي نظام العروض في الشِّعر العربي مقادير محددة لنهايات الأبيات، وقد عُني علماء العروض باستقصاء هذه البنى، فأفردوا القول فيها فأحصوا حوالي ثلاثين بنية تقريباً، وأجملوه فردوها إلى خمس بنى، وهي[١]:

- **المترادفة:** وهي القوافي الّتي يلتقي في آخرها حرفان ساكنان. ويتصل الحرفان السّاكنان. أو بتعريف المحدثين: المقطع الطَّويل في نهاية البيت.
- **المتواترة:** وهي القافية الّتي يفصل متحرك بين ساكنيها حرف متحرك واحد. أو الّتي تتكون من مقطعين متوسطين.
- **المتداركة:** وهي الّتي يفصل بين ساكنيها حرفان متحركان. أو الّتي تتألف من مقطعين متوسطين بينهما مقطع قصير.
- **المتراكبة:** وما اجتمع فيها ثلاثة حروف متحركة بين ساكنيها. أو ما فصل بين مقطعيها المتوسطين مقطعان قصيران.
- **المتكاوسة:** وهي اجتماع أربعة متحركات بين ساكنيّ القافية، أو هي المقاطع الثّلاثة القصيرة في آخر البيت.

[١] أبو الحسن الأخفش: كتاب القوافي، ص ١١ – ١٢. وإسماعيل بن حماد الجوهري: القوافي، تح: سليمان أحمد أبو ستة، مجلة الدراسات اللغوية، مركز الملك فيصل للدراسات الإسلامية، مج: ٨، ع: ٣، ديسمبر ٢٠٠٦م، ص ١١٧ – ١١٨. وحازم علي كمال الدين القافية دراسة صوتية جديدة: مكتبة الآداب، القاهرة، د. ط، ١٩٩٨م، ص ٣٦٠.

وقد توافق العلماء على أنّ أكثر هذه القوافي اعتدالاً المتواترة، وأشدها قبحاً المتكاوسة، وما بين المتواترة والمتكاوسة، تتفاوت درجة الحسن والجودة في القوافي، ومردها إلى نسبة المتحركات إلى السّواكن[1]. وإذا ما نظرنا في القوافي في ديوان الشّاعر، ودرسنا البنى الّتي انتظمتها وجاءت وفقها، تبيّن لنا أن نسبة المتواترة: (٦٧،٢%)، ونسب المتداركة: (٢٥%).، ونسبة المتراكبة: (٦%)، ونسبة المترادفة: (١،٨%).

تمتاز القوافي المتواترة بتحقق التّوازن بين حركاتها وسواكنها، ممّا جعلها أكثر قبولاً واعتدالاً في الشّعر العربيّ، لما بينها من توازن وتناسب من ناحية، ولما لها من أثر في التّنويع الموسيقيّ، فجمعت بين الرّتابة والانسياب.

جسَّدت هيمنة القوافي المتواترة الحسَّ الموسيقي لدى إبراهيم طوقان، وعنايته ببناء نصوصه بناءً إيقاعياً بما يحقّق التّناعم الصّوتي، ليكون بناؤه منسجمًا مع الشّعر القديم.

أما القوافي المتداركة الّتي يتخلّلها مقطعان قصيران بين ساكنيها فقد تلت القوافي المتواترة بنسبة (٢٥%) من قوافي الدّيوان، لتحقق قدراً أعلى من الحيويّة والتّنويع في أنغام القوافي، مضيفة إلى الإيقاع حركيّة، وتموجاً ينأى به عن الرّتابة.

[1] ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، دار ومكتبة هلال، بيروت، د. ط، ج:٢، ٢٠٠٢م، ص٢٨. ينظر: ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، د. ط، ج:١، ٢٠٠٢م، ص١٦٦.
ينظر: الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، ١٩٩٨م، ص ٤٣٨. وينظر: الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥،ج:١، ١٩٨١م، ص٢١٥.

أما محدودية استعمال القوافي المتراكبة فربما يعود إلى أسباب صوتيّة في بينتها، إذ تتكون هذه القوافي من مقطعين متوسطين يفصل بينهما مقطعان قصيران، ممّا قد يجعلها أبعد عن نسبة الاعتدال. أما القوافي المترادفة فتمثّل النَّقيض والضّد للقوافي في الشّعر العربيّ، إذ يعدّ التّرنم والإنشاد ومدّ الصَّوت بها من المقاصد الرّئيسة الّتي أُتي بها لتحقيقها، ومن ناحية أخرى فهي تستدعي نوعاً خاصاً من المقاطع والتَّكوينات الصّوتية، الّتي أبتها العربية، لالتقاء ساكنين في آخرها لا يتلقيان في غير موضع، إلّا إذا كان أوّلهما صوتَ مدٍّ، وعلى ذلك فإنَّ النّدرة في استعمالها في ديوان الشَّاعر ظاهرة طبيعية تتوافق مع سنن اللّغة وأصولها، ومع قواعد الشّعر وقوانين القوافي.

التَّنويع في القوافي:

يعدُّ التَّنويع في القوافي من مظاهر التَّجديد في شعر إبراهيم طوقان الّذي عمد إلى تجريب الأنماط والتّشكيلات الإيقاعيّة الجديدة والحديثة، ولكن هذا المذهب التَّجديديّ لا يعني رفضه للتقاليد الشّعرية الموروثة، أو تمرده عليها، بل ينبع من رؤيّة شعريّة وفنيّة عميقة، ووعي وإدراك بعيدين بالطاقات والإمكانيات للعناصر اللّغويّة في الشّعر، ومن ناحية أخرى فإنّ هذا التَّجديد يأتي تلبية لروح العصر الّذي عاش فيه، وتوافقاً مع المبدعين ولاسيِّما الرَّومانسيين منهم الّذين سعوا إلى تحرير القصيدة من القوالب والصّيغ المتكررة والجاهزة، والتّعبير عن المشاعر والعواطف الإنسانيّة.

وبناء على ذلك، فإن تخلِّي الشَّاعر عن القافية في بعض قصائده يشي برغبته في التَّحرر من الالتزام بالنَّمط الواحد لها وفي التَّنويع والتَّجريب بحثاً عن الثّراء الموسيقيّ والإيقاعيّ من دون خروج عن الأنظمة والقوانين للنّظام القافويّ.

وقد غلب التَّنوع الغني ومحاولات التَّجريب على الأنماطِ التَّجديديّةِ للقوافي في ديوان الشّاعر، وقد تجلّى ذلك من خلال القافية المقطعيّة الّتي توحّد بين عدد من الأسطر الشّعريّة وتجمع سلكها، فتكون وحدة إيقاعيّة ودلاليّة تتمايز عن الوحدات الأخرى المكونة للنّص الكلّي.

ويعجب الدّارس لهذه القوافي في التّنويعات الّتي تمثّلت في القافية الّتي تجمع بين بيتين اثنين، وفي القافية الّتي تجمع بين عشرة أبيات يتولد عنها أنماط عدة بوساطة المزج بينها، فنجد الثّنائي والثّلاثي، الّذي يتجلّى في (لذة العيش) كقوله:

(لَذّةُ العيشِ بسفح الكرملِ ليلـةَ الكـرملِ عُودي كَرَمـا

ليلةَ الكرملِ عُودي واسألي عـن مُحبٍّ كـاد يُودي سَقَما

ليلةَ الكرملِ عُودي وانظري أيَّ قلـبٍ قطّـعتْه الزَّفَـراتْ

أيَّ نفسٍ زهقتْ بعدُ جوًى؟ أيَّ روحٍ قد تلاشت حَسَرات؟

ليس لي غيرُ البُكا والسَّهرِ وهما للدهر عندي حَسَنات)[1]

يتألف هذا النَّص من خمسة سطور شعريّة، تتوزع على مقطعين: أوّلهما جاء سطرين، جمعتهما قافية موحدة. والثّاني في ثلاثة ضمتها قافية واحدة أيضاً، وقد شارك هذا التَّنوع في القوافي في زيادة الثّراء الموسيقيّ من خلال التَّناغم والتَّوازن بين القوافي الموحدة لكلّ مقطع، ومن خلال التّباين بين القافيتين في المقطعين. وشارك–أي تنوع القافية– في تعزيز الدّلالة وتكريس المعنى، فقافيتي (الزّفرات – الحسرات) في ثانيّ المقطعين تعبِّران عن المعاناة والألم، وهما كالصّدى للقافية (سقما)...

[1] إبراهيم: طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٧٥.

وعلى الرُّغم مما أفاده تنويع القوافي في التَّجديد في شعر إبراهيم طوقان إلَّا أنَّ قصائده لم تخلُ من عيوبٍ في القافية، ومنها ما يسمى بالإيطاء، ومنه قوله:

(لما تيقَّنْتِ من خضوعـــــي حـــــــلفـــتِ ألَّا تكـــلّمـيـنـــي

عرفتِ وجدي وطولَ سُهــدي وكيــف أرعى في الحــبّ عهـــدي

اللَّــهُ حســبــي، أبــعدَ ودّي حـــــــلفـــتِ ألَّا تكـــلّمـيـنـــي)[1]

تجسَّد الإيطاء في هذه الأبيات من خلال تكرار القافية (ألَّا تكلّميني) مرتين من غير أنْ يفصلَ بين التِّكرار سبعة أبيات.

الخاتمة:

شكَّل الإيقاع الخارجي عنصراً مهماً من عناصر البنية الشِّعرية في قصائد إبراهيم طوقان، إذ كشفت الأوزان الّتي استعملها الشَّاعر في شعره عن علاقتها بالغرض الشِّعري، وشارك الإيقاع في تنويعاته بإبراز ظاهرة التَّجديد لدى إبراهيم طوقان، وقد خَلصَ البحث إلى جملة من النَّتائج، ومن أبرزها:

١- إنَّ وزن البحر الخفيف من أكثر الأوزان استعمالاً في شعر إبراهيم طوقان، إذ شغل حوالي (٢٦,٨%) من ديوانه، تلاه وزن البحر الكامل بنسبة (٢٠%)، ممَّا يدل على ميل الشّاعر للإيقاعات الّتي تجمع بين الجزالة والخفة. وتلاهما البسيط فمجزوء الكامل بنسب متباينة، ممَّا يُظهر التنوع الإيقاعي في شعره.

[1] إبراهيم: طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٢٥..

٢- وظّف إبراهيم طوقان الإيقاعات الطّويلة في القصائد ذات الطّابع الرّسمي، لا سيّما القصائد الوطنيّة والمراثي، وعمد إلى الأوزان القصيرة والمجزوءة في الأشعار الغزليّة، والتّفاعلية مع المواقف، والتّجارب الشّخصية، والاجتماعيّة الّتي تعرض له.

٣- جسّد تَعدّد الأوزان الشّعريّة وتنوعها قدرة إبراهيم طوقان على توظيف الأدوات وتطويعها لتخدم رؤيته الشّعريّة والأدبيّة، فلم تكن الأوزان أشكالاً وأنماطاً شعريّة منفصلة عن النّص ورسالته، بل حملت الطّاقات التّعبيريّة، وشاركت في تعميق الدّلالات، وأثرت بتفاعل المتلقين، وأظهرت فعالية العناصر الفنيّة، في تعزيز الرّسائل والمقاصد الشّعريّة.

٤- بلغت حروف الرّوي الّتي استخدامها الشّاعر ستة عشر حرفاً، فأظهرت التّنوع الموسيقيّ، والفنيّ الإيقاعيّ، والذخيرة اللّغوية للشّاعر.

٥- حرِص إبراهيم طوقان على توظّيف الأصوات الموسيقيّة المُمتدة، ومراعاة التّوازن النّغمي والإيقاعيّ، واستثمار خصائص حروف الرّوي لبناء الجو العام للنّص، ويُظهر وعياً عميقاً بموسيقى اللّغة العربيّة وإمكاناتها التّعبيريّة.

٦- إنّ تجديد إبراهيم طوقان لا يدلّ على رفضه للتّراث، بل هو نابع من رؤيةٍ فنيّةٍ عميقةٍ تسعى إلى استغلال إمكانيات اللّغة، ويُعبّر عن روح عصره، متأثراً بالرومانسيّة ونزعتها التّحررية من القوالب الجامدة، ويهدف إلى إثراء الموسيقى الإيقاعيّة للقافية، ودمجها مع التّجارب الشّعرية الحديثة.

٧- لم يقتصر دور القافية على النّاحية الموسيقيّة، بل امتد إلى خلق أبعاد شعوريّة تُناسب مضمون النّص.

٨- أظهرَ تجديد إبراهيم طوقان في القوافي وعياً عميقاً بتراث الشّعر العربيّ، ورغبة مُلحة في التّعبير عن روح عصره، وقد تجلّى ذلك من خلال التّنوع الموسيقيّ،

وتطويع القافية للتعبير عن المعاني والأحاسيس، والبحث عن آفاق جديدة للتعبير الشِّعري، والتَّجديد المتناغم مع التَّقاليد الشِّعرية، وبراعة فنيّة عاليّة في نسج القوافي.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

١- إبراهيم، طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، كلمات عربية للترجمة والنشر، مصر، د.ت. ط.

٢- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: كتاب سيبويه، تح: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، ط ٣، ج:٣، ١٩٨٨م.

٣- أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش: كتاب القوافي، تح: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٧٤م.

٤- أبو الحسن علي بن عثمان الإربلي، القوافي، تح: عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٧م.

٥- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، دار ومكتبة هلال، بيروت، د. ط، ٢٠٠٢م.

٦- أبو العلاء المعري، اللزوميات: تح: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال – مكتبة الخانجي، بيروت – القاهرة، د. ط، د. ت.

٧- ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، د. ط، ٢٠٠٢م.

٨- الجوهري: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٨٧م.

٩- الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ج:١، ١٩٨١م.

١٠- الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، ١٩٩٨م.

١١- الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة هلال، د. ط، د. ت.

المراجع:

١٢- إبراهيم، أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م.

١٣- حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة: مكتبة الآداب، القاهرة، د. ط، ١٩٩٨م.

١٤- سيد البحراوي: "موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، كلية الآداب، القاهرة، د. ط، د. ت.

١٥- عبد العزيز: عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة، بيروت ـ لبنان، د. ت. ط.

١٦- عبد الله: الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط ٣، ١٩٨٩م.

١٧- غانم القدوري الحمد: الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠٠٧م.

١٨- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

١٩- محمد: عبد الله، إبراهيم طوقان، حياته ودراسة فنية في شعره، مؤسسة البابطين للإبداع الشعري، ط١، ٢٠٠٢م.

الدوريات:

٢٠- إسماعيل بن حماد الجوهري: القوافي، تح: سليمان أحمد أبو ستة، مجلة الدراسات اللغوية، مركز الملك فيصل للدراسات الإسلامية، مج: ٨، ع: ٣، ديسمبر ٢٠٠٦م.