The Effect of Rhyme on the External Rhythmic Structure and Textual Semantics in the Diwan of Ibn Shuhayd al-Andalusi

Walaa Ibrahim Al-Shboul[(1)*] **Mohammad M. Al-Absi[(2)]**

(1) Researcher, Jordan.
(2) Associate Professor, Associate Professor, Faculty of Arts and Humanities, Al al-Bayt University, Mafraq, Jordan.

Received: 24/1/2026
Accepted: 19/3/2026
Published: 30/6/2026

* ***Corresponding Author:***
Walaashboul903@gmail.com

DOI:https://doi.org/10.59759/art.v5i2.1785

Abstract

This study aims to examine the effect of rhyme on the external rhythmic structure and textual semantics in the Diwan of Ibn Shuhayd al-Andalusi, considering rhyme a central structural element in shaping the external rhythmic structure of classical Arabic poetry and the semantic effects that extend beyond the individual verse to encompass the text as a whole. The study is grounded in the problematic relationship between phonetic structure and semantic structure, within a structuralist framework that views meaning as the result of the interaction of various linguistic levels within the text. It seeks to reveal the role of rhyme in constructing external rhythm on the one hand, and in directing textual meaning on the other, through an applied analysis of Ibn Shuhayd al-Andalusi's poetry, which is characterized by notable variations in rhyme that allow for a clear examination of the phenomenon.

The study adopts a descriptive–analytical approach, supported by a statistical method when necessary, particularly in tracing open and restricted rhymes, following a brief theoretical introduction that defines the concept of rhyme and its terminological boundaries. The research is divided into three sections: the first examines rhyme as a means of achieving rhythmic unity in the poem; the second addresses the phenomenon of open and restricted rhymes and their effect on phonetic structure; while the third adopts an integrative approach to explore the interaction between rhyme, external rhythm, and textual semantics.

The findings indicate that rhyme in the poetry of Ibn Shuhayd al-Andalusi does not merely serve a formal musical function; rather, it plays an active role in constructing and stabilizing external rhythm, while simultaneously contributing to the direction of meaning and the establishment of semantic coherence among the verses and sections of the poem. The results further demonstrate that the selection and phonetic construction of rhyme are closely related to the semantic context of the text, confirming the presence of an interactive relationship between sound and meaning in shaping Andalusian poetic discourse.

Keywords: External Rhythm, Rhyme, Phonetic Structure, Textual Semantics, Rhythmic Structure, Ibn Shuhayd al-Andalusi's Poetry.

أثر القافية في البنية الإيقاعية الخارجيّة في ديوان ابن شهيد الأندلسي

ولاء إبراهيم الشبول [1] محمد موسى العبسي [2]

(1) باحثة، الأردن.

(2) أستاذ مشارك، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، المفرق– الأردن.

ملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة أثر القافية في البنية الإيقاعية الخارجية في ديوان ابن شهيد الأندلسي، بوصفها عنصرًا بنائيًا مركزيًا في تشكيل البنية الإيقاعية الخارجية للشعر العربي العمودي، وما ينطوي عليه ذلك من آثار دلالية تتجاوز حدود البيت الواحد ليشمل النص في كليته. وينطلق البحث من إشكالية العلاقة بين البنية الصوتية والبنية الدلالية، في ضوء التصور البنيوي الذي يرى المعنى نتاجًا لتفاعل مختلف المستويات اللغوية داخل بنية النص. سعيًا إلى الكشف عن أثر القافية في بناء الإيقاع الخارجي من جهة، وفي توجيه الدلالة النصية من جهة أخرى، وذلك من خلال دراسة تطبيقية على شعر ابن شهيد الأندلسي، لما يتسم به شعره من تنويعات في القافية تتيح الوقوف على الظاهرة بوضوح.

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، مدعومًا بالمنهج الإحصائي عند الحاجة، ولا سيما تتبع القوافي المطلقة والقوافي المقيدة، بعد تمهيد نظري موجز يعرف بمفهوم القافية وحدودها الاصطلاحية. وقد توزعت الدراسة على ثلاثة مباحث؛ خصص الأول لبحث القافية بوصفها أداة لتحقيق وحدة الإيقاع في القصيدة، وتناول الثاني ظاهرة إطلاق القوافي وتقييدها وأثرها في البنية الصوتية، في حين جاء المبحث الثالث تكامليًا للكشف عن تفاعل القافية مع الإيقاع الخارجي والدلالة النصية.

وتوصل البحث إلى أن القافية في شعر ابن شهيد الأندلسي لا تؤدي وظيفة موسيقية شكلية فحسب، بل تسهم إسهامًا فاعلًا في بناء الإيقاع الخارجي وتثبيته، وتعمل في الوقت ذاته على توجيه المعنى وإحداث ترابط دلالي بين أبيات القصيدة ومقاطعها. كما أظهرت النتائج أن اختيار القافية وبناءها الصوتي يرتبطان بالسياق الدلالي للنص، مما يؤكد حضور علاقة تفاعلية بين الصوت والمعنى في تشكيل الخطاب الشعري الأندلسي.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الخارجي، القافية، البنية الصوتية، الدلالة النصية، البنية الإيقاعية، شعر ابن شهيد الأندلسي.

المقدمة.

ليس بغامض على أحد أن القافية بمكانها الراسخ في الشعر العربي العمودي، قد شكلت عنصراً رئيساً يوازي الوزن العروضي في بنية القصيدة الصوتية الخارجية. وإن هذا الأمر يثير تساؤلًا مستمرًّا بين الباحثين والنقاد، حول الآثار الممكنة بين البنية الصوتية والبنية الدلالية، ولا سيما أن البنيوية في جوهرها، تقوم على أن المعنى يكون بضم جميع العناصر، على اختلاف المستويات اللغوية، إلى بعضها بعضًا. وفي إطار ذلك، تتساءل الدراسة عن أثر القافية في البنية الإيقاعية الخارجية، وفي الجانب الدلالي بصورة مكملة، بغية الوقوف على هذه العلاقات المتبادلة من الجانبين، بنظرة نصية تتجاوز الوقوف عند حد البيت الواحد.

ولذا اختارت الدراسة شاعرًا من البيئة الأندلسية التي كان فيها للبنية الصوتية خصوصية تميزها عن غيرها، وهو ابن شُهَيد الأندلسي، أبو عامر أحمد بن عبد الملك 382–426هـ، ناهيك بأن هذا الشاعر يتمتع بتنويعات موسيقية على مستوى القافية، تُمكِّن الدراسة من الاكتفاء به دون غيره. وعلى ذلك انقسمت الدراسة إلى ثلاثة مباحث، الأول منها وُقف فيه على القافية ووحدة الإيقاع، وفي الثاني على تقييد القوافي وإطلاقها، وجاء الثالث تكامليًّا باحثًا في أثر القافية في الجانبين: الصوتي على مستوى الإيقاع الخارجي، والدلالي على المستوى النصي.

وارتأت الدراسة، تناسبًا مع طبيعتها وحاجتها للإجابة عن تساؤلها الرئيس السابق، أن تتخذ المنهج الوصفي التحليلي، فكانت، بعد المهاد النظري المُختزَل، تعرض الشواهد الكافية على الظاهرة التي تقف عليها، ثم تصف الشاهد وتحلله بما يحقق أهدافها، وقد وقفت على المنهج الإحصائي عندما تطلب المقام ذلك، كما هو الحال في القوافي المطلقة. وبذلك توصلت الدراسة إلى وجود آثار صوتية في بنية الإيقاع الخارجي، وآثار دلالية على مستوى النص، يكون اختيار القافية وبناؤها تبعًا لها.

المبحث الأول: البنية الإيقاعية ودور القافية في شعر ابن شهيد الأندلسي

أولًا: القافية ووحدة الإيقاع

تعد القافية، إلى جانب الوزن، من العناصر المكوّنة للبنية الإيقاعية الخارجية في الشعر العربي. وسميت بالقافية لـ "قفوها" الكلام؛ أي لموقعها في نهايات الأبيات، أو لكونها "فاعلة"

بالمفهوم اللغوي المتداول (ابن عثمان، 2004، 155). وعُدَّت شريكة للوزن في اختصاصها بالشعر، فلا يستأنس بقطعة شعرية تخلو من وزن أو قافية (القيرواني، 1981، 151). وتتشكل بنية القافية من مجموعة الأصوات المتكررة في أواخر الأشطر والأبيات، ويشكل تكرار هذه الأصوات جزءًا جوهريًّا من الموسيقى الشعرية؛ فهي تعمل بوصفها فواصل موسيقية متوقعة من المستمع، يلذّ لسماعه انتظام تكرارها على مقاطع زمنية منتظمة تكمل النظام الإيقاعي العام المعروف بالوزن (أنيس، 1952، 244).

وقد تعددت أراء النقاد في تعريف القافية، فأشار ابن رشيق 456هـ في عمدته إلى هذا التباين مؤكدًا تفوّق تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي 170هـ. فمن التعريفات المتداولة للقافية قول الأخفش 215هـ هي آخر كلمة من البيت، وعند الفراء 207هـ هي حروف الروي التي اتبعها بعض الكوفيين؛ بينما ذهب آخرون إلى اعتبار الجزء الأول من البيت أو البيت كله أو القصيدة كلها قافية (القيرواني، 1981، 153–154). ويعرف الخليل القافية تعريفًا تقنيًّا دقيقًا بأنها "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن" (القيرواني، 1981، 151)، معتمدًا في ذلك على مفهومي الحركة والسكون اللذين أسسا منظومته العروضية (ابن إدريس، 2003، 127). وقد نال تعريفه قبولًا نقديًّا لمدى دقته وملاءمته لبنية العروض. وهذا ما أشاد به ابن رشيق في عمدته، حيث قال: "رأي الخليل عندي أصوب وميزانه أرجح" (القيرواني، 1981، 152).

وتمثل القافية وسيلة بنائية لتحقيق الوحدة والربط النصي في القصيدة، فضلًا عما يتيحه ترددها وتوقعها من نغمة إيقاعية (ابن إدريس، 2003، 125). فهي تعمل على تثبيت الوزن بضربات منتظمة تنظم خطوات الشعر (جويو، 1965، 178)، وتحدث رابطًا نغميًّا بين أبيات القصيدة عبر توازي نهاياتها الصوتية، وهو توازٍ لا يقتصر على الجانب الموسيقي فحسب، وإنما يمتد إلى دلالة نصية تفرض تقاربًا دلاليًّا بين مقاطع القصيدة، وبهذا تؤدي القافية وظيفة مزدوجة، موسيقية ودلالية، في تكوين المعنى الشعري (سالمان، 2008، 171).

ومن جهات التقسيم العروضية، تسمى القوافي بأسماء متباينة حسب تسلسل حركاتها، فهنالك **المترادفة والمتكاوسة والمتواترة والمتداركة والمتراكبة**، وكل تسمية تتعلق بنمط معين من الحركات والسواكن في نهاية البيت (محمود 1996، 123_124). وتُحدَّد حروف القافية عادة بستة عناصر شكلية، وهي: **الروي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل**، وهي حروف إذا

قُررت في صدر القصيدة لزم تكرارها في كل أبياتها (ابن عثمان، 2004، 157).

وفي تطبيق ذلك على ديوان ابن شُهَيد الأندلسي، يتجلى في عدم اقتصار توظيف حروف القافية على الوظيفة الموسيقية الخارجية فحسب، وإنما يمتد إلى بناء تماسك نصي من خلال دعمه بتناغم صوتي داخلي يحقق وحدة إيقاعية متكررة في نهاية أبيات القصيدة. وقد اتسمت قوافيه بدقة في الاختيار وبتواتر منتظم يسهم في وحدة النص واستقراره الصوتي وإثرائه دلاليًّا، وهو ما يستدعي منّا تحليلًا نموذجيًّا مفصلًا لأمثلة من دواوينه، بغية بيان صور التوظيف ووظائفه الإيقاعية والدلالية.

1- الرّوي

يُعرَّف الروي بأنه الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر في كل بيت منها، وإليه تُنسب القصيدة (نصار، 2001، 40)، ولا يكون الشعر مقفًى إلا به (أنيس، 1952، 245). وقد نوّع ابن شُهَيد في حروف الروي، ومن أمثلة ذلك، ما نجده في قصيدته "في الفخر" التي جاءت على روي الباء، فهي قصيدة بائية، ومطلعها (ابن شُهَيد، د.ت، 85):

قـد تَرَكْنــا الصّــبا لكُـلِّ غَـوِيٍّ وانْسَـلَخْنَا مِـن كُـلِّ ذامٍ وعـابِ

2- الوصل

يعرّف الوصل بأنه "ما جاء بعد الروي من حرف مد أُشبِعت به حركة الروي، أو هاء وليست الروي" (ابن عثمان، 2004، 158). ومن أمثلته في ديوان ابن شُهَيد نجد في قصيدته "في الفخر" أيضًا، حيث جاءت الهاء مفتوحة في مطلعها (ابن شُهَيد، د.ت، 95):

ولم أَنْسَ بالنّاوُوس أَيَّامَنا الأُلى بهــا أَيْنُنــا مَحْبُوبُهــا وحَبَابُهَــا

3- الخروج

يعرف بأنه "حرف مد يلي هاء الوصل المتحركة" (ابن عثمان، 2004، 159)، ومن أمثلته، في قصيدة ابن شُهَيد "مديح عبد العزيز المؤتمن"، حرف الياء في: "بغزيرِهِ" و"كافورِهِ" ، ومطلعها (ابن شُهَيد، د.ت، 116):

سَـقيًا لِطيــبِ زمانِنــا وسُـرورِهِ وعَزِيـزِ عَـيْشٍ مسْـعِفٍ بِغَزِيـرِهِ

4- الرّدف

الردف هو حرف مد أو لين يسبق الروي مباشرة (ابن عثمان، 2004، 159)، ومن أمثلته في ديوان ابن شُهَيد قوله في مطلع قصيدته "زيارة ضيف في الشتاء" (ابن شُهَيد، د.ت، 163):

ولمّـا رأيـتُ اللّيْـلَ عَسْـكَرَ قُـرُّهُ وَهبَّـتْ لـــه ريحـــان تلتَطِمـــانِ

وعَمَّمَ صُلْعَ الهُضبِ من قطر ثلجِهِ يـــدانِ مِـــنْ الصِّـــنَّبْرِ تَبْتَـــدِرانِ

حيث تتكرر الألف قبل الروي في كلمات مثل: "تلتطمانِ" و"تبتدرانِ" و"يلتقيانِ"، وألزمت به حتى نهاية القصيدة.

5- التأسيس

التأسيس هو ألف تقع بين الروي وحرف واحد متحرك يسمى الدخيل، وقد سُميت ألف التأسيس بهذا الاسم لتقدمها على سائر حروف القافية، شبهًا بأسّ البناء (ابن عثمان، 2004، 160). ومن أمثلته ما نجده في مطلع قصيدة "مديح أبي محمد بن حزم"، حيث نلحظ الألف في "مضافر" و"كاسر"، حيث يقول ابن شُهَيد (ابن شُهَيد، د.ت، 111):

ولـم أرَ مِثْلـي مـا لـه مِـن مُعاصِـرِ ولا كمَضـائِي مـا لـه مِـن مُضـافِرِ

6- الدخيل

ويعرف بأنه الحرف المتحرك الفاصل بين الروي وألف التأسيس، وهذا الحرف بعينه غير لازم في كل أبيات القصيدة (اليسوعي، 1886، 311). ومن أمثلته ما نجده في مطلع قصيدة "في نية الهروب إلى مالقة" (ابن شُهَيد، د.ت، 153):

أرى أَعْيُنًـــا ترنُـــو إلـــيّ كأنَّمـــا تُســـاوِرُ منهـــا جـــانبيَّ أراقِـــمُ

أَدورُ فـــلا أَعْتـــامُ غيـــر مُحـــارِبٍ وأسْعى فـلا أَلقـى امْرءًا لـي يُسـالِمُ

حركات القافية:

لحروف القافية ست حركات تمثل جزءًا مُهمًا من بنيتها الصوتية، وهي مرتبطة بحروفها غالبًا، وواجب المحافظة عليها في كل الأبيات (اليسوعي، 1886، 312)، والحركات هي (محمود، 1996، 119): **المجرى**: هو الروي المطلق (أي المتحرك المشبع). **والنفاذ**: هو حركة

هاء الوصل بعد الروي. **والحذو:** هو حركة ما قبل الردف. **والإشباع:** هو حركة الدخيل. **والرّس:** هو حركة ما قبل ألف التأسيس. **والتوجيه:** هو حركة ما قبل الروي المقيد. ويتجلى جانب الدراسة التطبيقي لهذه الظواهر في قصائد ابن شُهَيد وفق الآتي. فمن أمثلة حركة الروي من النفاذ، ما نجده في قصيدته "في رثاء نفسه وقد عزم على الانتحار"، حيث جاءت الهاء مفتوحة كما في "قتلهَا" و"عدلهَا" إلى آخر القصيدة، والتي مطلعها (ابن شُهَيد، د.ت، 145):

أنــوحُ علــى نَفســي وأَنــدبُ نُبْلَهَــا ... إذا أَنــا فــي الضَّـرَّاءِ أَزمعْـتُ قتلَهَـا

رضـيتُ قضـاءَ اللهِ فـي كـلِّ حالـة ... علّـــى وأَحكامَـــا تيقَّنْـــتُ عـــدلَهَا

أَظــلُّ قعيــدَ الــدّارِ تجنُبــي العصــا ... على ضَعْفِ ساقٍ أَوْهَن السُّقْمُ رِجلَهَا

ومن الأمثلة على حركة المجرى (الروي المطلق)، ما نجده في قصيدته "وصف مجلس الإخوان"، حيث جاء الروي المطلق مشبعًا بحركة الضم، والتي مطلعها (ابن شُهَيد، د.ت، 139):

وفِتْيـــــة كـــــالنُّجُومِ حُسْـــــنًا ... كُلُّهُـــــمُ شـــــاعِرٌ نَبيـــــلُ

متَّقِـــــدُ الجـــــانِبَيْنِ مـــــاضٍ ... كأَنَّـــــهُ الصّـــــارِمُ الصّـــــقِيلُ

ومن أمثلته على حركة الردف، ما نجده في قصيدته "في الفخر"، والتي جاءت مردفة بحرف المد الألف، والتي مطلعها (ابن شُهَيد، د.ت، 85):

قــد تركْنَــا الصِّــبا لكُــلِّ غَــويٍّ ... وانْسَــلَخْنَا مِــن كُــلِّ ذامٍ وعــابِ

وانْقَطَعْنَــا لِواعِظــاتِ مَشِــيبٍ ... آذَنَتنــا حَيَاتُهَــا بذَهــــــابِ

يتبين لنا، من خلال ما سبق، أن القافية ليست مجرد عنصر صوتي يُختتم به البيت، وإنما بنية إيقاعية متكاملة تؤدي دورًا أساسيًّا في خلق النسق الإيقاعي العامّ للقصيدة، وتعكس حسّ الشاعر الموسيقي وقدرته على ضبط الإيقاع الخارجي، بما يضمن تحقيق البينة الإيقاعية والدلالية للنص. ويبرز هذا الدور بوضوح في ديوان ابن شُهَيد، الذي أعار القافية عناية ظاهرة، فوَفّق بين حروفها وحركاتها بما يتناسب مع التجربة الشعورية ومعنى القول الشعري. ومما يؤكد لنا، إحكامه القافية عدمُ ملاحظة عيوب عروضية في شعره، سواء في حروفها أم في حركاتها؛ إذ جاءت متناسبة مع مقاصد القول الشعري وطبيعة التجربة الوجدانية. ويظهر ذلك في انتظام حرف الروي،

وتكرار عناصر القافية بنسق صوتي متماسك خالٍ من الاضطراب، الأمر الذي يدل على دقة فنية، ووعيٍ إيقاعي بارز في بناء القصيدة.

ثانيًا: تقييد القوافي وإطلاقها

أشارت الدراسة سابقًا إلى أن القافية تقوم على عنصر صوتي أساسي يُعرَف بالروي، وهو آخر حرف صحيح من حروف القافية (السكاكي، 1987، 571)؛ فلا تعد القصيدة مقفاة إلا بوجوده. وتقسم القوافي باعتبار حالة الروي إلى صنفين: قافية مطلقة يكون فيها الروي متحركًا، وقافية مقيدة أو (متداركة) يكون فيها الروي ساكنًا (أنيس، 1952، 258). ولا يُسمح بخلط هذين النوعين داخل قصيدة واحدة؛ فيجب اختيار صنف واحد لكامل القصيدة (يونس، 1993، 126). ويميل الشعراء عادة إلى القوافي المطلقة لما تمنحه من يسر في الإنشاد والحفظ ونقل القصيدة شفاهة؛ إذ تسهل إمكانية مد الصوت وتشد انتباه المتلقي وترسخ الإيقاع في الذهن، فتسهم بذلك في تثبيت النص واسترجاعه لاحقًا (ابن إدريس، 2003، 155).

1- القوافي المقيدة

يبين الجدول الآتي توزيع القوافي المقيدة في ديوان ابن شُهَيد الأندلسي:

حرف الروي	قافية مقيدة مجردة	قافية مقيدة مؤسسة	قافية مقيدة مردفة
الباء	_	1	2
السين	1	_	_
الميم	1	1	_
الياء	_	1	_

يلحظ، من خلال هذا الجدول، أن القصائد، ذات القافية المقيدة في ديوان ابن شُهَيد، قد توزعت على أوزان الكامل والبسيط والمتقارب، وأن الحروف التي اختارها الشاعر للروي، في أغلب هذه القصائد، من الأصوات المجهورة، (كالباء، والميم، والياء)، بينما جاءت قصيدة واحدة فقط على صوت مهموس، وهو (السين). وقد تبين لنا أن القافية المقيدة المجردة أقل حضورًا من القافية المقيدة المؤسسة والمردفة؛ إذ مال ابن شُهَيد إلى تعزيز القافية المقيدة بتأسيس أو ردف يجعلها أوضح وقعًا في السمع. وهذا التوجه يتسق مع ميل الشعراء العرب إلى ترسيخ وضوح القافية حين يلجؤون إلى القافية الساكنة، وذلك بتقوية بنيتها الإيقاعية عبر التأسيس أو الردف (حماسة، 1990، 109).

ومن النماذج الدالة على القافية المقيدة المؤسسة، ما نجده في قصيدته "وصف ساقية صغيرة"، ومطلعها (ابن شُهَيد، د.ت، 94):

أَفْــدِي أُســيْمَاءَ مــن نَــديمٍ مُــــلازِمٍ لِلْكُـــؤوسِ راتِـــبْ

ومثال على القافية المقيدة المردفة، ما نجده في قصيدته "هجاء الوزير أبي جعفر بن عباس"، ومطلعها (ابن شُهَيد، د.ت، 95):

أبـــو جعفَـــرٍ رَجُـــلٌ كاتِـــبٌ مَليحُ شَبا الخَطِّ حُلْوُ الخَطابَـهْ

2- القوافي المطلقة

القوافي المطلقة هي الأكثر شيوعًا الشعر العربي؛ إذ يلتزم الشاعر فيها بحركة الروي التزامًا صارمًا لا يخلّ به (أنيس، 1952، 258). وحضرت القافية المطلقة في ديوان ابن شُهَيد في سبع وستين قصيدة، تنوعت حروف رويّها وحركاتها. ويوضح الجدول الآتي توزيع هذه القوافي:

الروي	قافية مجردة موصولة	قافية مجردة لها خروج	قافية مؤسسة موصولة	قافية مؤسسة لها خروج	قافية مردفة موصولة	قافية مردفة لها خروج	المجموع
الهمزة	___	____	____	___	1	1	2
الباء	1	----	1	-----	5	1	8
الحاء	-----	-------	1	___	------	-----	1
الدال	---------	------	------	------	6	-----	6
الراء	5	----------	3	------	3	1	12
السين	1	-------	-------	------	-----	-----	1
الطاء	1	-----	----------	-------	----	----	1
العين	2	-------	------	-------	2	-----	4
الفاء	----	-----	------	-----	2	----	2
القاف	6	---	-------	----	1	1	8
اللام	------		1	2	4	----	7
الميم	3	-------	1	-------	2	------	6
النون	-----	___	------	1	3	-----	4
الهاء	------	------	-----	------	------	3	3

الروي	قافية مجردة موصولة	قافية مجردة لها خروج	قافية مؤسسة موصولة	قافية مؤسسة لها خروج	قافية مردفة موصولة	قافية مردفة لها خروج	المجموع
الواو	-------	------	-----	-------	1		1
الياء	1	------	---------	-------	--------	-------	1
المجموع	20	0	7	3	30	7	67

يتبين لنا من الجدول السابق، أن القوافي المطلقة تشكل الغالبية في ديوان ابن شُهَيد، فكثير من القوافي تنتهي بحركة طويلة لكونها أقوى الأصوات إسماعًا، وهي أصوات مجهورة، ولا شك أن القافية المطلقة منبورة المقطع الأخير؛ إذ يطول صوت الحركة في الأداء الشعري، فيقع عليه النبر (حماسة، 1990، 110). وكل قافية مطلقة يجب أن تنتهي بحركة طويلة، فإذا كانت القافية مؤسسة أو مردفة اجتمع لها مدّان: حركة الروي الطويلة، وألف التأسيس أو حرف الردف (حماسة، 1990، 105).

أ. ألف التأسيس والقافية المؤسسة:

ألف التأسيس هي ألف تقع بين الروي وصامت تالٍ له، ويلتزم بها الشاعر التزامًا تامًّا (يونس، 1993، 125). وأي إخلال بموضع هذه الألف أو حركة الحرف اللاحق لها يعد عيبًا في الانسجام النغمي للقافية، وهو ما يعرف بالسناد في بعض أنواعه (ابن إدريس، 2003، 162). وتحقق ألف التأسيس تناسبًا صوتيًّا وتواصلًا نغميًّا بين مكونات القافية، الأمر الذي يمنحها وضوحًا وامتدادًا في السمع. ومن القصائد التي بنيت قافيتها على هذا النهج، نجد قصيدته "رثاء القاضي أبي حاتم بن ذكوان"، حيث يقول ابن شُهَيد فيها (ابن شُهَيد، د.ت، 89):

ظَنَنّا الَّذِي نادى مُحِقًّا بمَوْتِهِ ... لِعُظْمِ الَّذي أَنْحَى منَ الرزءِ كاذِبَا

وخلْنا الصَّباحَ الطلقَ لَيْلًا وإنَّما ... حَبَطْنا خُداريًّا مِن الحُزنِ كارِبَا

ثَكِلْنا الدُّنا لما اسْتَقَلَّ، وإنَّما ... فقَدْناكَ يا خَيْرَ البَريّة، ناعِبَا

نلحظ، في هذه القصيدة، التزام الشاعر ابن شُهَيد بحرف الروي (الباء)، وإتباعه بألف التأسيس، والتزامه بالحرف الواقع بينهما "الدخيل"، ووصله القافية في نهاية الأبيات، بحيث يضمن التجانس الصوتي بين عناصر القافية، ويحقق التناغم بين صوت ألف التأسيس ومدّ الروي.

ومن ذلك، أيضًا، ما نجده في قصيدة "مديح أبي محمد بن حزم"، حيث يقول ابن شُهَيد فيها (ابن شُهَيد، د.ت، 111):

ولـم أَرَ مِثْلِـي مـا لـه مِـن مُعاصِـرِ ... ولا كمَضـائِي مـا لـه مِـن مُضـافِرِ
ولَوْ كانَ لِي فِي الجَوِّ كِسْرٌ أَوُمُّهُ ... رَكِبْـتُ إِلَيْـه ظَهْـرَ فَتْخـاءَ كاسِـرِ
وهمَّـتْ بإِجْهـاشٍ علـيّ وقـد رَأَتْ ... مُصـابيَ فـي آثـارِ إِحْـدى الكَبـائِرِ

نلحظ، في هذه القصيدة، التزام ابن شُهَيد بألف التأسيس متبوعة بالروي "الراء"، والتزامه بالحرف الدخيل الواقع بينهما، وقد كانت حركته مكسورة، طلبًا لزيادة التناسب الصوتي والإغراق في تماثل الأصوات (ابن إدريس، 2003، 164).

ولقد اجتمع الوصل والخروج في القافية المؤسسة في بعض قصائد الديوان، كما في قصيدة "رسالة إلى الوزير أبي مروان"، حيث يقول ابن شُهَيد فيها (ابن شُهَيد، د.ت، 146):

يـا سـيِّدًا أَرِجـتْ طِيبًـا شـمائِلُهُ ... وشـاكَلَتْ شِـعْرَهُ حُسْـنًا رَسَـائِلُهُ
وسـائِلًا لِـيَ عَمّـا لَـيْسَ يَجْهَلُـهُ ... ولا الّـذي كُلّـفَ التَّفْصِـيلَ جاهِلُـهُ
الوَرْدُ عَهْدًا ونَشْرًا صِنْوُ عهْدِكَ، لا ... تُنْسِـــي أَواخِـــرَهُ طِيبًـا أَوائِلُـهُ

ب. الردف والقافية المردفة:

الردف هو صائت طويل يسبق الروي مباشرة، ويلتزم الشاعر به التزامًا صارمًا. فإذا سبق الروي صائت طويل، فيجب أن يتكرر هذا الصائت في جميع أبيات القصيدة، فإن كان ألفًا وجب الالتزام بالألف، وإن كان واوًا جاز أن يأتي الردف واوًا أو ياءً في الأبيات الأخرى (يونس، 1993، 125). ويظهر الجدول الذي عرضته الدراسة سابقًا، هيمنة القوافي المردفة في ديوان ابن شُهَيد؛ إذ اجتمعت في القافية عناصر صوتية متكررة: الروي، والوصل، والردف، والخروج، الأمر الذي منح القصائد إيقاعًا نغميًّا ممتعًا للأذن وجاذبًا، وحقق تجانسًا بين الأصوات المتنوعة. ومن النماذج الدالة على ذلك في الديوان قصيدة "في الفخر"، حيث جاءت قوافي القصيدة مردوفة موصولة، ومنها قول ابن شُهيد (ابن شُهَيد، د.ت، 161):

ومـــا أَلَانَ قَنَـــاتِي غَمْـــزُ حادِثَـــةٍ ... ولا اسْـــتَخَفَّ بِحِلْمِـــي قَـــطُّ إِنْسَـــانُ

أَمْضـي علـى الهـوْل قـدْما لا ينـهنِهنـي وأَنثَنـــي لســـفيهِي وهْـــو حـــرْدانُ
ولا أُقـــارِض جهـــالًا بِجهلِهـــم والأمـــر أَمْـــري والأَيـــام أعْـــوانُ

ومن النماذج على القوافي المردفة ذات الخروج، ما نجده في قصيدة "مديح عبد العزيز المؤتمن"، حيث يقول ابن شُهيد (ابن شُهَيد، د.ت، 165):

هاتِيـــكَ دارُهُـــمُ فقِـــفْ بمَغَانِهـــا تَجِـدِ الـدُّموعَ تَجِـدُّ فـي همَلانِهَـا
عُجْنَـا الرِّكـابَ بهـا فَهَـيَّجَ وَجْـدَنَا دَمِـنٌ ذَعَـرْنَ السِّرْبَ مِـن إِدْمَانِهَـا
دارٌ عَهِـدَتُ بهـا الصِّبـا لِـيَ دَوْحـةً أَتفيّـــأُ الفَرَحـــاتِ مِـــن أَفْنانِهَـــا

يتبين، لنا مما سبق، ميلُ ابن شُهَيد الواضح إلى القافية المطلقة؛ إذ جاءت سبع قصائد مقيدة فقط من أصل أربع وسبعين قصيدة في الديوان، بينما اتخذت بقية القصائد قوافي مطلقة. وكذلك تنوعت حروف الروي تنوّعًا ملحوظًا، الأمر الذي عكس التزام الشاعر بتقاليد الشعر العربي في التقفية (ابن إدريس، 2003، 161)، وقدرته على توظيف نظام القافية لخلق تنوع صوتي يدعم بناء القصيدة الإيقاعي.

ثالثًا: أثر القافية في الإيقاع والدلالة النصية

تعد القافية عنصرًا صوتيًّا ودلاليًّا ذا شأن في النص الشعري؛ فهي ليست مجرد نهاية صوتية محضة؛ إذ من الممكن أن تحمل معاني متصلة بموضوع القصيدة، فلا يشعر المرء أن البيت مجلوب بغية تحقيق القافية، وإنما يشعر بأن المعنى لا ينسجم مع غيرها أبدًا (هلال، 1997، 442). ولقد اعتمد الشاعر على القافية مقرونة بالوزن لإضفاء صبغة نغمية على النص، فحينما يتسق الوزن مع القافية يصبح النص مؤهلًا أكثر لأداء المعاني المختلطة في صدر الشاعر (مجذوب، 1970، 825). وعلى هذا يتجسد أثر القافية دلاليًّا وإيقاعيًّا عبر علاقتها بالمعنى (كوهين، 1986، 74)؛ فالقافية، التي هي مجموعة من الأصوات المستقرة في ذهن السامع، تؤدي دورًا مُهمًّا في توجيه الانتباه، وإبراز مفاصل الدلالة الشعورية والمعرفية داخل النص.

وبما أن نهاية القافية هي الروي؛ فقد وجهت هذه الدراسة اهتمامها، في الآتي، إلى علاقة القافية بحروف الروي، والأثر الإيقاعي والدلالي الناجم عنها. وتنقسم القوافي بحسب حالة الروي إلى نوعين: مطلقة ومقيدة، وقد وردَا على حد سواء في ديوان ابن شُهَيد. فمثال القافية المقيدة من الديوان،

ما نجده في مقتطف من قصيدته "معارضة لامرئ القيس"، حيث يقول (ابن شُهَيد، د.ت، 120):

ولمّـــا تَمَـــلَّأَ مِـــن سُـــكْرِهِ ... فنـــامَ ونامَـــتْ عُيُـــونُ العَسَـــسْ
دَنَـــوتُ إليْـــهِ علـــى بُعْـــدِهِ ... دُنُـــوَّ رَفِيـــقٍ دَرَى مـــا الـــتَمَسْ
أَدِبُّ إليْـــهِ دَبيـــبَ الكَـــرَى ... وأَسْـــمو إلَيْـــهِ سُـــمُوَّ الـــنَّفَسْ
أُقَبِّـــلُ منـــه بَيَـــاضَ الطُّلـــى ... وأَرْشُـــفُ منـــه سَـــوادَ اللَّعَـــسْ
وبِـــتُّ بـــه ليلَتـــي ناعِمًـــا ... إلـــى أَنْ تَبسَّـــمَ ثَغْـــرُ الغَلَـــسْ

في هذه الأبيات، كما نلحظ، جاءت القافية مقيدة مجردة؛ أي أنها غير مردفة وغير مؤسسة، وهذا يتناسب مع الجو الساكن الهادئ الذي يعيشه الشاعر أثناء الليل؛ فالتجريد من الردف أو التأسيس يجعل نطق القافية أكثر سلاسة وخفة، بحيث تبتعد عن مد أو إضافة تثقل الصوت، وينعكس ذلك الهدوء النفسي والسكينة الليلية على نسق النص الإيقاعي. وأما من الناحية الصوتية، فإن تكرار الصوت المهموس "السين" (ابن خوية، 2017، 179) في مفردات مثل: "العسس"، و"التمس"، و"النفس" ...إلخ، يسهم في خلق إيقاع نغمي متناغم مع حركة السكون والهمس لدى الشاعر. ذلك أن المجموعة الصوتية الصامتة أو الهامسة تقوي الانطباع الحسي للنص، وتضفي على المشهد الليلي طابعًا سكونيًّا يحاكي حالة الهدوء الحركي والتأمل. وإليكَ نموذجًا آخر في مقطوعته "وصف ساقية صغيرة"، حيث يقول (ابن شُهَيد، د.ت، 94):

أَفـــدي أُســـيْماءَ مِـــن نَـــديمٍ ... مُـــــلازِمٍ لِلْكُـــــؤوسِ راتِـــــبْ
قـــد عَجِبـــوا فـــي السُّـــهادِ منهـــا ... وهـــيَ لَعمـــرِي مِـــن العَجائِـــبْ
قـــالوا: تَجـــافَى الرُّقـــاد عنهـــا ... فقُلْـــــتُ: لا تَرْقُـــــدُ الكَواكِـــــبْ

نلحظ، في هذه المقطوعة، مجيء القافية على روي الباء الساكن، وهو حرف شديد القوة صوتيًّا. وجاء ساكنًا، بلا شك، لتخفيف حدة الصوت ومنح النص مزيدًا من الهدوء الذي يتلاءم مع حالة الحب والهدوء التي يعيشها الشاعر. ناهيك بأن ألف التأسيس أضافت بعدًا صوتيًّا وزمنيًّا؛ إذ تمنح القافية مدة زمنية إضافية للنطق، الأمر الذي يعكس إحساس الشاعر بالتعجب والدهشة التي تستبد به. وهذا التمديد الصوتي يخلق إيقاعًا متناسقًا مع مشاعر الشاعر الداخلية، فينسجم الإيقاع

مع حالة الإعجاب والدهشة التي يصفها النص. وعليه، حققت القافية المقيدة على روي الباء المؤسسة انسجامًا واضحًا بين الإيقاع والدلالة النصية، فعكست حالة الاندهاش والرقة، ومنحت النص انسيابية صوتية تتناغم مع مضمون المقطوعة. وإليك مثالًا آخر من قصيدته "غزل"، حيث يقول (ابن شُهَيد، د.ت، 152):

أَلا بـــأَبي زائِـــري فـــي العـــتَمْ ... بوجْـــهٍ يجلّـــي سَـــواد الظُّلَـــمْ
تَكَـــتَّم باللَّيْـــلِ فـــي ظِلِّـــهِ ... وهـل يُمْكِـنُ الصُّـبْحُ أن يُكتَـتَمْ؟
أَتـــى يسْـــتَجيرُ أَلِيفًـــا لـــه ... كمـا جـاوب البـانُ رطـب العـنَمْ
وقـد رقَّ مَـا وَرْدُ تلـك الخُـدود ... بمـا سـال مِـن مِسْـكِ تِلْـكَ اللَّمَـمْ
فقلـتُ: مـن الزّائِـرِي والـدُّجى ... يسـدُّ العُيُـونَ بِثَـوبٍ أَحَـمّ؟

نلحظ مجيء القصيدة على قافية مقيدة مجردة من التأسيس والردف، وقد تنوعت فيها صور الروي بين الميم الساكنة والمشددة في بعض الأبيات. وهذا التنوع يعكس من جهة سكون الليل وهدوءه، ومن جهة أخرى اضطراب الشاعر الوجداني؛ فالميم صوت شفوي متوسط بين الرخاوة والشدة، يجمع بين اللين والانحباس (أنيس، الأصوات اللغوية، 48)، وهذا يجعله مناسبًا للتعبير عن خفوت صوت الحبيب المستجير، وعما يكتنف المشهد الليلي من الحذر والرهبة.

ولقد لاحظنا في القافية اختلافًا في حركة ما قبل الروي في بعض الأبيات، وهو ما يعرف في علم القافية بـ"سناد التوجيه"، ويعده بعض النقاد من عيوب القافية، في حين تسامح فيه آخرون إذا خدم الجانب الدلالي أو الإيقاعي للنص (ابن عثمان، 2004، 148). وتبدو لنا إفادة ابن شُهَيد من هذا التنويع الصوتي، لإحداث تدرج إيقاعي يوازي التحول في الموقف الشعوري؛ إذ تبدأ القافية بالسكون الذي يرمز إلى سكينة اللقاء وفرح العاشق بقدوم المحبوب، ثم تتجه نحو التشديد في ألفاظ مثل "أحمّ، وألمّ، وعمّ"، ويوحي التشديد بالتوتر والانفعال حين يتبين للعاشق أن الزائر طيف المحبوب ليس إلّا. وبذلك تحقق القافية، على الرغم من مظاهر الاختلاف فيها، انسجامًا داخليًّا بين الإيقاع والدلالة، فالسكون والتشديد في الروي لم يأتيا اعتباطًا، إذ انسجمّا تمام الانسجام مع الحالة النفسية المتقلبة للشاعر بين الأمل والخيبة، الأمر الذي أبرز قدرة ابن شُهَيد على توظيف القافية التي تخدم المعنى الشعوري والحالة الوجدانية.

وأما بالنسبة إلى القوافي المطلقة، فقد شكلت النسبة الأكبر في ديوان ابن شُهَيد، وتعددت بتعدد

أنواع القوافي المطلقة. وقد سبق للدراسة إحصاؤها في جدول القوافي المطلقة وأنواعها السابق. ومن الأمثلة عليها ما نجده في قصيدة الهجائية "هجاء الوزير أبي جعفر بن عباس"، حيث يقول ابن شُهَيد (ابن شُهَيد، د.ت، 95):

أَبُـــو جَعْفَـــرٍ رَجُـــلٌ كاتِـــبٌ	ملـيحُ شَـبا الخَـطِّ حُلْـوُ الخَطابَـهْ
تَمَـــلَّأَ شَـــحمًا ولَحْمًـــا ومـــا	يليـــــقُ تَمَلُّـــــؤهُ بالكِتابَـــــهْ
وذُو عَـرَقٍ لَـيْسَ مـاءَ الحَيـاءِ	وَلَكِنَّـــهُ رَشْـــحُ فَضْـــلِ الجَنابَـــهْ
جَرَى المـاءُ فـي سُـفْلِهِ جَرْيَ لِـينٍ	فأَحـدثَ فـي العُلْـو منـه صَـلابَهْ

نلحظ مجيء أبيات القصيدة على قافية مطلقة مردفة بالألف وموصولة بالهاء الساكنة عوضًا عن التاء المربوطة. وقد وظف الشاعر هذا النسق الصوتي في سياق هجائي ساخر؛ لتقليل شأن أبي جعفر وقيمته؛ إذ جاء تحول التاء إلى الهاء متناغمًا مع دلالة التهوين والتقليل التي أرادها في هجائه، حيث عبّر التحول الصوتي من التاء المربوطة إلى الهاء عن نزعة استهجان واستهانة بالمخاطَب. وأما ألف الردف، فقد أضافت امتدادًا صوتيًّا وزمنيًّا أطال نطق القافية، فزاد في نغمة السخرية والاستهزاء، وجعل النطق موسيقيًّا مرنًا وخفيفًا، ويمتاز بسهولة النطق وانسيابية الإيقاع، الأمر الذي جعلها منسجمة مع الغرض الهزلي والتهكمي للقصيدة؛ فقد عبّرت خفة الصوت عن خفة القدر في المهجوّ، واتّحد الإيقاع مع الدلالة لتأكيد المعنى الساخر وتقوية الأثر الإيقاعي في المتلقي.

ولقد نوّع ابن شُهَيد في توظيف القوافي المطلقة تبعًا لما يتناغم مع دفقته الشعورية وتجربته الوجدانية؛ فيقول في قصيدة "في السجن" (ابن شُهَيد، د.ت، 99-103):

قَريـــبٌ بِمُحْتَـــلِّ الهَـــوانِ بعيـــدُ	يجـــوُدُ ويَشْـــكُو حُزْنَـــهُ فيُجِيـــدُ
نَعـــى ضـــرَّه عِنـــد الإمـــامِ فيالـــه	عـــدُوٌّ لأبنـــاءِ الكِـــرامِ حسُـــودُ
ومـــا ضـــرَّهُ إلَّا مُـــزاحٌ ورِقَّـــةٌ	ثَنَتْـــهُ ســـفيه الـــذِّكرِ وهْـــو رشِـــيدُ
جنـى ما جنـى فـي قبّـة المـاءِ غيرُهُ	وطـــوِّقَ منـــه بالعظيمـــةِ جيـــدُ

نلحظ مجيء هذه القصيدة على قافية مطلقة مردفة بحرفي المدّ الواو والياء؛ فقد ردف الشاعر القافية، أحيانًا، بالياء كما في كلمات: "فيجيدُ، حسودُ، رشيدُ، جيدُ"، ومرة بالواو كما في

كلمات: "حسودُ، خدودُ، كُبودُ، قعودُ، وقودُ". وهذا التنوع في حرف الردف لا يعدّ عيبًا؛ إذ لم ير فيه النقاد ما يخل بنظامها، ما دام الشاعر قد حافظ على وحدة الروي والتزم موقع الردف على نحو متسق (أنيس، 1952، 263). والتزم ابن شُهَيد في الروي بالدال الانفجارية الشديدة (أنيس، 1952، 51)، فاستقام البناء الصوتي في ختام الأبيات على نسق موحد منح الإيقاع صرامة ووضوحًا. وإن توحدَ صوت الروي في نهاية الأسطر الشعرية، واقترانه بحرف مد يسبقه، قد أضفى على الأبيات امتدادًا زمنيًّا يشبه امتداد الأنين في جوف الشاعر، فقد مثلت حروف المد نبرة شكوى ممتدة، بينما جاءت الدال الانفجارية الشديدة مغلقة الصوت، تشبه انكسار النفس في لحظة الألم. وهكذا انسجمت القافية مع تجربة النص الشعورية؛ فقد جسدت حروف المد الإيحاء بالألم، ومثلت الدال الانفجارية صدى لصوت الشاعر الداخلي الصارخ بالظلم، والمستغيث بالله –سبحانه وتعالى–، المُسلِّم أمره إليه. وإليكَ نموذجًا آخر في ديوان ابن شُهَيد من قصيدته "في الفخر"، حيث يقول (ابن شُهَيد، د.ت، 95):

ولم أَنْسَ بالنّاوُوس أَيَّامنَا الأُلَى ... بهـا أَيْنُنـا مَحْبُوبُهـا وحَبَابُهَـا

وفِتْيَـةَ ضَـرْبٍ مِـن زِناتَـةَ مُمْطِـرٍ ... بوَيْـلِ المَنايـا طَعْنُهـا وضِـرابُهَا

وَقفنَا على جَمْرٍ مِنْ المَوْتِ وَقْفَةً ... صـلِّي لَظـاهُ دَأْبُ قَـوْمِي ودابُهَـا

إذا الشَّمْسُ رامَتْ فيه أَكْلَ لُحُومِنا ... جـرىَ جَشَـعًا فَـوْقَ الجِيـادِ لُعابُهَـا

نلحظ مجيء هذه القصيدة ملتزمة بالقافية المطلقة المردفة، والموصولة بالهاء المتحركة، مع المد بالألف في جميع الأبيات بوصفه أوضح حركات الإشباع سمعًا (أنيس، 1952، 263)، وقد التزم الشاعر بحرف الروي الباء المضمومة. وبهذا، أسهم هذا البناء في خلق إيقاع حركي قوي يعكس الطبيعة الحماسية والبطولية لموضوع القصيدة. فمنح المد بالألف القافيةَ امتدادًا زمنيًّا يتناسب مع استرجاع الشاعر لأيام الماضي البعيد، فكأن نغمة المد تحاكي امتداد الذاكرة في استحضار صور البطولة. وأما الباء بوصفها حرفًا شديدًا مجهورًا، فقد أوحت بمعاني القوة والثبات والبسالة التي يفاخر بها الشاعر وقومه، وجاء ضمّها متناغمًا مع احتضان الشاعر لتلك الأيام المجيدة وضمّه لها في ذاكرته. وكذلك شكلت هاء الوصل عنصرًا صوتيًّا مكملًا؛ إذ حافظت على صلة دلالية بين الماضي المستعاد والوجدان الحاضر، ولا سيما في قوله: "ولم أنس بالناووس أيامنا". وبذلك تحقق انسجام واضح بين الصوت والدلالة؛ فالتزام الشاعر بصوت واحد في خواتيم

الأبيات أضفى طابعًا موسيقيًّا متلائمًا مع جو الفخر السائد، وجعل من القافية عنصرًا دلاليًّا يعزز شعور الاعتزاز والشجاعة المرتبطين ببطولات قومه في ساحات الحرب والخطر.

وأما من جهة القوافي المطلقة المجردة من التأسيس والردف، فيتجلى ذلك في قصيدة "غزل"، حيث يقول ابن شُهَيد (ابن شُهَيد، د.ت، 131):

مَرَضُ الجفُونِ ولثْغَةٌ في المَنْطِقِ ... سَبَبانِ، جرَّا عِشْقَ من لم يَعْشَقِ

مَن لي بأَلْثَغَ لا يزال حَديثُهُ ... يُذْكى على الأَكْبَادِ جَمْرَةَ مُحْرِقِ

يُنبي فَيْنبُو في الكلامِ لِسَانُهُ ... فكأَنَّهُ مِن خَمْرِ عَينَيْهِ سُقِي

ألا يُنْعِشُ الألفاظَ مِن عَثَراتِها ... ولَوَ أنَّها كُتِبَتْ له في مُهْرَقِ

نلحظ مجيء هذه الأبيات على قافية مطلقة مجردة من التأسيس والردف والوصل، وقد التزم الشاعر فيها بالروي المكسور. ولا شك في أن هذا الالتزام الصوتي في نهاية الأبيات قد حافظ على التجانس النغمي لدى المتلقي. وأما صفة التجرد من عناصر الردف والتأسيس والوصل، فقد منحت النهايات خفة وسرعة ناطقة بحيوية النغم الشعري، وهي صفة تنسجم مع ما يقتضيه موضوع الغزل من اندفاع وجداني، وعدم تثاقل في النطق. ويمتاز الروي المكسور بصوت يوحي بقرب حسي بين الشاعر والمحبوب؛ فلا شك في أن جريان الكسرة وما يشبه "مد الياء" يعطي نهاية أقصر زمنيًّا من أحرف المد الطويلة، ويعزز هذا شعور القارئ بقصر المسافة النفسية بين المحب والمحبوب. فالكسرة تشير في عدة لغات إلى صغر الحجم أو قرب المسافة (أنيس، 1976، 70). وهذا يعكس حالة الفرح لدى الشاعر بسبب شعوره من القرب بالمحبوب. ناهيك بأن صوت القافية المجهور يمنح القصيدة أعلى نبرة انفعالية ممكنة، وتتلاءم هذه النبرة مع دفق الفرح والشوق الذي يبثه النص؛ وبذلك تتحد عناصر الإيقاع والدلالة في تعبير متكامل عن المشاعر الداخلية للنص. وبناء على ذلك، نخلص إلى أن اختيار الشاعر القافيةَ المجردة والروي المكسور لم يأت اعتباطًا؛ وإنما يخدم البنية الدلالية للنص؛ إذ أفضى تخلص القافية من الردف والوصل إلى إيقاع سريع ومرتجل يعكس تلعثم الحديث وانفعاله أمام المحبوب، بينما أضافت وحدة الروي والتجانس الصوتي بعدًا دلاليًّا يعزز إحساس القرب والاشتياق في التجربة الغزلية.

ومن الأمثلة على القافية المطلقة المؤسسة، ما نجده في قصيدته "رسالة إلى أبي محمد بن

حزم في علته"، حيث يقول (ابن شُهَيد، د.ت، 133-134):

ولمّـا رأيـتُ العَـيْشَ وَلَّـى برأَسِـهِ ... وأَيقَنْـتُ أَن المَـوْتَ لا شَـكَّ لاحِقـي
تمنيـتُ أَنّـي سـاكِنٌ فـي غَيابـة ... بأَعْلى مَهَبِّ الرِّيحِ في رأسِ شاهِقِ
أُدَرُّ سقيط الحَبِّ في فَضْلِ عيشـةٍ ... وحيدًا، وحِسْيُ الماءِ ثِنيُ المفالِقِ
خليلـيَّ مـن ذاقَ المَنيَّـةَ مَـرَّةً ... فقد ذُقتُها خمسينَ، قوْلـةَ صادِقِ

نلحظ مجيء أبيات هذه القصيدة على قافية مطلقة مؤسسة، حيث التزم الشاعر بالروي بحرف القاف المكسور مع ألف تأسيس سابقة على حروف القافية (ابن عثمان، 2004، 160)، فكانت نهاية الأبيات تتطلب جهدًا إضافيًّا في النطق. وإن تكرار الأصوات المتجانسة في مواضع الخاتمة يسهم في تحقيق تجانس سمعي لدى المتلقي ويؤطر كل بيت بنبرة صوتية مميزة، بينما تضيف ألف التأسيس بعدًا زمنيًّا نغميًّا يطيل النطق ويمد الخاتمة بصدى يمتد للحظة لاحقة. وتنسجم هذه الخاصية الصوتية مع حالة الشاعر التشاؤمية من الموت؛ فطول الزمن النطقي بين ألف التأسيس والروي يولد فاصلًا دلاليًّا بين التمني والواقع؛ إذ تبدو الألف امتدادًا زمنيًّا يسعى الشاعر من خلاله لانتزاع مهلة من الزمن، بينما تشير الكسرة الختامية إلى قصر الأمل واقتراب الأجل المحتوم. وبذلك تتخذ القافية المطلقة المؤسسة ذات الروي المكسور دلالة مزدوجة؛ فالألف بما تمثله من امتداد صوتي توحي بالرغبة في الاستمرار والبقاء، في حين يشي الروي المكسور بالنهاية والقطع. وهكذا تتكامل البنية الصوتية للقافية مع مضمون القصيدة الوجداني؛ إذ تتجلى فيها رغبة الشاعر في إطالة الزمن المتاح، في مقابل شعوره بدنو الموت. وإليكَ نموذجًا آخر، من قصيدته "مديح يحيى المعتلي"، حيث يقول (ابن شُهَيد، د.ت، 131-132):

غَنَّاكَ سَعْدُكَ في ظلِّ الظُّبَا وسقَى ... فاشْرَبْ هَنيئًا عَلَيْكَ التَّاجُ مُرْتَفِقَا
سَقْيًا لأُسْدٍ تَساقَى المَوْتَ أَنْفُسَهَا ... وتلْبَسُ الصّبْرَ في يَوْمِ الوَغَى حَلَقَا
قَامَتْ بنَصْرِكَ لمّا قامَ مُرتجلًا ... خَطِيبُ جُودِكَ فيها يَنْثُرُ الوَرِقَا
سَرَيْتَ تقدُم جَيْشَ النَّصْرِ متخذًا ... سُبْلَ المَجَرَّةِ في إثْرِ العُلا طُرُقَا

نلحظ مجيء هذه القصيدة على قافية مطلقة مجردة، موصولة بألف الإطلاق، مع التزام الشاعر بحرف الروي القاف المفتوحة، وهو حرف انفجاري مجهور يوحي بقوة الصوت وصلابته (ابن

عيسى، 1971، 62). وقد منح بناء القافية بهذه الصورة القصيدةَ طاقةً إيقاعية حماسية تنسجم مع مضمونها الحربي؛ إذ يتغنى الشاعر بانتصارات الممدوح، ويصف شجاعته وسط أجواء المعارك. فألف الإطلاق في نهاية الأبيات أضفت امتدادًا زمنيًّا يطيل من وقع النبرة الشعرية، فكأنها تخلد لحظة النصر وتضخم مشاهد الحرب في ذهن المتلقي، بينما أوحى صوت القاف المجهور بالقوة الصارمة التي يمتلكها الممدوح، وبقدرته على تحويل مسار المعركة لصالحه، وعليه فإن القافية جاءت منسجمة مع دلالة القصيدة؛ إذ جسدت البنية الصوتية صورة البطولة الأسطورية للممدوح، وعكست جو الانفعال الحربي، بما فيه من عزة وفخر وحماسة.

الخاتمة

الآن بعد أن أنجزت الدراسة مناقشة محاورها، يتضح لنا أن ابن شُهَيد لم يلجأ إلى القافية بوصفها عنصرًا تقنيًّا شكليًا فحسب، وإنما أدت وظيفة بنائية فاعلة داخل النص الشعري؛ إذ كشفت الشواهد عن انسجام القوافي مع طبيعة التجربة الشعورية والدلالية للقصائد، مما أسهم في تحقيق توازن صوتي ونغمي واضح، وتعزيز الترابط بين أبيات النص على المستويين الصوتي والدلالي.

وقد أظهرت النتائج أن للقافية دورًا محوريًا في تشكيل الإيقاع الخارجي، وأن تفاعلها مع البنية الدلالية يفضي إلى بنية إيقاعية تتعاضد فيها الأصوات والمعاني، بما يحقق وحدة فنية منسجمة داخل الخطاب الشعري. وانطلاقًا من ذلك، توصي الدراسة بتكثيف الدراسات الخطابية التي تعنى بدراسة أثر العناصر الصوتية، ولا سيما القافية، في تحقيق وحدة الخطاب الشعري وانسجامه.

المصادر والمراجع

المصادر:

- الأندلسي، ابن شهيد، **الديوان**، جمعه وحققه: يعقوب زكي، راجعه: محمود مكي، دار الكاتب العربي، القاهرة، د ت.

المراجع:

- أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، مطبعة نهضة مصر، 1999.
- _____ ، **دلالة الألفاظ**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط:3، 1976.

- _____، **موسيقى الشعر**، مكتبة أنجلو المصرية، مصر، ط: 2، 1952.
- ابن إدريس، عمر خليفة، **البنية الإيقاعية في شعر البحتري _ دراسة نقدية تحليلية**، منشورات جامعة قار تونس، بنغازي، 2003.
- ابن رشيق القيرواني، أبو علي، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تح: محمد محيي الدين، دار الجيل، ط: 5، ج: 1، 1981.
- ابن عثمان، محمد بن حسن، **المرشد الوافي في العروض والقوافي**، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.
- ابن عيسى، كبير، **القاف العربية (الصوت_ الرسم_ الدلالة)**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971.
- جويو، جان ماري، **مسائل فلسفة الفن المعاصرة**، ترجمة: سامي الدروبي، ط: 2، دار اليقظة العربية، دمشق، 1965.
- سالمان، محمد علوان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008.
- السكاكي، ابن أبي بكر، **مفتاح العلوم**، ضبط وتعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 2، 1987.
- عبد اللطيف، محمد حماسة، **الجملة في الشعر العربي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990.
- كوهين، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.
- مجذوب، عبد الله الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ج: 3، 1970.
- مصطفى، محمود، **أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية**، تحقيق: سعيد اللحام، عالم الكتب، 1996.
- نصار، حسين، **القافية في العروض والأدب**، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، 2001.
- هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر، 1997.
- اليسوعي، لويس شيخو، **علم الأدب (علم الإنشاء والعروض)**، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1886.
- يونس، علي، **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.