أصوات الرويّ في القصيدة العربية

علي السيد يونس*

* حصل على الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها من جامعة عين شمس عام 1989م.
عضو هيئة التدريس بكلية المعلمين بمسقط - سلطنة عُمان.

الملخص

يلاحظ أن أصوات اللغة لا تستوي - عند العروضيين ولا عند الشعراء - في صلاحيتها للقيام بوظيفة الرويّ؛ فمن الأصوات ما لم يقبلوه رويا، كالصوائت القصيرة والتنوين؛ ومنها ما قبلوه ولكنهم رأوه أقل صلاحية من غيره، مثل كاف المخاطب ونا الفاعلين.

تدلنا على ذلك آراء العروضيين وأشعار الشعراء.

وقد عمل البحث على تفسير هذه الظاهرة بما يلي:

1 - أكثر الأصوات المرفوضة والأصوات الضعيفة مورفيمات مقيدة أو أجزاء من مورفيمات مقيدة، لذلك أحسوا أنها أقل شأنا من المورفيمات الحرة، ومن الأصوات التي تدخل في تكوين المورفيمات الحرة.

2 - هذه المورفيمات المقيدة تشيع شيوعا عظيما لا يكاد يساويه أو يدانيه وقوع أي صوت آخر في أواخر المورفيمات الحرة، وهذا الشيوع يجعل أثرها السمعي النفسي أضعف من غيرها.

3 - تقوم القوافي العربية على تكرار الأصوات دون تكرار المعاني، أي أنها تقوم على (مفارقة) الجمع بين تشابه الدوال مع اختلاف المدلولات، ولهذا السبب عُدَّ الإيطاء عيبا. واستعمال الأحرف المرفوضة أو الضعيفة رويا يؤدي في أكثر الأحيان إلى قوافٍ خالية من هذه المفارقة.

4 - يبدو أنهم لم يستحسنوا الهاء الأصلية لأنها بطبيعتها ضعيفة في السمع، وتزداد ضعفا إذا وقعت في آخر الكلام؛ ولكنها تقبل رويا إذا سبقها صائت طويل أو شبه صائت، كأن اجتماع الهاء مع الصائت يقويها، فيكون الصوتان معا مصدرا لتماثل صوتي كاف لأن تقوم عليه التقفية.

5 - وعلى هذا النحو تُقبل نون الوقاية لأنها تقترن دائما بصوت آخر أو أكثر يتكرر معها.

6 - أما الصوائت فلا تُقبل أو لا تستحسن رويا، لأن الصوائت تأتي في المنزلة الثانية بعد الصوامت في تكوين متن اللغة؛ فأصل الكلمة يتكون دائما من الصوامت وأشباهها؛ ثم إن اتخاذ الصائت رويا يحصر التماثل في صوت واحد، والقوافي العربية لا تقوم على تكرار صوت واحد في القصيدة إلا نادرا.

ويستنتج مما سبق أن موسيقى الشعر - بعامة - ليست حسية خالصة، وإنما هي حسية عقلية، مثلها في ذلك مثل غيرها من ظواهر اللغة.

(1)

يُعَرَّفُ الرويّ في التراث العروضي بأنه (الحرف الذي تبنى عليه القصيدة)[1]. والمقصود بذلك أنه الحرف المشترك بين أواخر أبيات القصيدة. ولكن الغالب على الشعر العربي أن تتعدد به الأحرف المشتركة بين أبيات القصيدة، ففي هذه الأبيات مثلا:

فاقنع بما قسم المليك فإنما قسم الخلائق بيننا علامها
وإذا الأمانة قسمت في معشر أوفى بأوفر حظنا قسامها
فبنى لنا بيتا رفيعا سمكه فسما إليه كهلها وغلامها[2]

نجد في منطقة القافية أحرفاً مشتركة: هي الألف والميم والهاء والألف، بالإضافة إلى صائت قصير هو الضمة التالية للميم. فكيف نعيّن الرويّ في مثل هذه الحالة؟ يتجه العروضيون إلى حرف من هذه الأحرف فيعدونه الروي، وهو في الأبيات المذكورة حرف الميم، أما الألف والهاء والألف الثانية - في الأبيات السابقة - فلا يجوزأن يكون أحدها رويا، ومثلها عدة أصوات أخرى.

ومن الأصوات ما لا يستحسنون أن يكون روياً وإن أجازوا ذلك؛ كالكاف في الأبيات الثلاثة الأولى في قول أبي نواس:

كم من حديث معجب عندي لكا لو قد نبذت به إليك لسركا
مما يزيد على الإعادة جدّة غضّ إذا خَلَقُ الحديث أملّكا
وكأنني بك قد شغفت بحسنه فخططته حرصا عليه بكفكا
تتتبع الظرفاء إعجابا به حتى تحدث من تحب فيضحكا[3]

والبحث يتناول هذه الظاهرة بالشرح والتعليل.

(2 - أ)

من المتفق عليه أن الروي لا يكون صائتا قصيرا[4]. وإذا انتهى البيت بصائت قصير فإنه يمد حتى يصير صائتا طويلا. فإذا تكرر في أواخر الأبيات

صائت قصير يليه صامت، فلا جدال في أن الصامت هو الذي يعدّ رويا. وفي هذه الحالة لا يجد الشعراء بأسا في تنويع الصائت الأخير اكتفاء بتوحيد الصامت، ولو أنهم أحسوا أن الصائت القصير أساسيّ في القافية كالصامت، ما أقدموا على هذا التنويع، ولا أعرف قصيدة خلت منه، ومن أمثلته الأبيات الآتية من قصيدة لطرفة:

أصحوت اليوم أم شاقتك هِر ... ومن الحب جنون مستعِر

، كالجوابي ما تني مترعة ... لقرى الأضياف يوما تحتضَر

، فلقد تعلم بكر أننا ... واضحو الأوجه في المحفل غُر[5]

أما الصوائت الطويلة فيجيزون أن يكون أحدها رويا، على أن يكون لازما، أي جزءا من بنية الكلمة، سواء أكان أصليا كالألف في كل من: (هنا - ذا - لا)، أو منقلباً عن حرف آخر كالألف في: (مشى - سما - نهى)، أو ناشئا عن تسهيل الهمزة مثل الألف في: (رشا - نشا)، أو زائدا كألف التأنيث الممدودة في: (كبرى - سلمى - عطشى)، وكذلك ألف التأنيث الممدودة إذا حذفت همزتها مثل: (خَضرا - حَوْرا - أدَبا). وكل صوت مما سبق يُعَدُّ جزءا من الكلمة سواء أكان أصليا أم زائداً، لأن حذفه يضيّع معنى الكلمة، كالألف في: (كبرى - لبنى - عليا - سلوى)، أو يؤدي إلى تغيير جسيم في معناها، مثل الألف في: (ليلى - سلمى - أسرى).

ولا يجيز العروضيون أن يكون الروي صائتا طويلا إذا لم يكن لازما، كالألف المبدلة من التنوين التالي للفتحة؛ فلا يختم بيت بكلمة مثل (سلاما) ويختم آخر في القصيدة نفسها بكلمة مثل (شباباً) أو (دياراً)؛ ومثلها الألف الناشئة عن مدّ حركة البناء، مثل: (الآنا - حضرا)؛ وألف الإطلاق مثل (الرجلا - الولدا)؛ وألف الاثنين مثل: (هما حضرا - هما ذهبا)[6].

والواو والياء الصائتتان كالألف عند العروضيين[7]، ولكن الشعراء في كل العصور يتجنبون هذين الصوتين (أي الواو والياء الصائتتين) في مواقع الروي،

سواء أكانا لازمين أم غير لازمين، فلا نكاد نجد أحدهما روياً إلا في أمثلة العروضيين.

أما الألف فقد طرقها الشعراء، ربما لأنها - من الناحية الصوتية البحتة - أقوى الأصوات العربية وأكثرها إسماعاً[8]. ولكن إقبالهم عليها - مع ذلك - ضئيل للغاية إذا قيس بإقبالهم على الصوامت التي تتخذ روياً، باستثناء الصوامت التي يشذ اتخاذها رويا لندرة ورودها في أواخر الكلمات مثل الغين والظاء والثاء والذال. وقد أحصيت ما جاء بدواوين «أبي نواس»[9] و«أبي تمام»[10] و«المتنبي»[11] و«شوقي»[12] من النصوص (القصائد وما دونها) على روي الألف والفاء والقاف والباء والراء[13] فكانت النتيجة كما يلي:

	أبو نواس	أبو تمام	المتنبي	شوقي
عدد النصوص الألفية	5	1	2	-
عدد النصوص الفائية	29	10	6	7
عدد النصوص القافية	44	13	13	12
عدد النصوص البائية	106	54	31	22
عدد النصوص الرائية	160	39	32	41

(2 - ب)

ومن الصوامت ما لا يكون رويا عند العروضيين وعند الشعراء، كلهم أو أكثرهم؛ فمن ذلك التنوين الذي أجمع العروضيون والشعراء - فيما أعلم - على أن لا يكون رويا، مع أن النون من أوضح الصوامت وأقواها في السمع[14]، هذا إلى أنها من أصوات الذلاقة. ومن الناحية الصوتية الخالصة لا فرق بين النون والتنوين، ولكن العروضيين قبلوا النون ولم يقبلوا التنوين[15].

وقد يُظن أنهم تجنبوا التنوين لأن العرب - غالباً - يحذفون التنوين عند الوقف، ولكن الشعر لم يلتزم هذه «القاعدة»، فقد كانوا أحياناً يختمون البيت بالتنوين الذي يسمونه تنوين الترنم، وكذلك التنوين الغالي[16]. وهم يقبلون

التنوين في آخر الصدر سواء أوصلوا الصدر بالعجز أم وقفوا في آخر الصدر. فإذا انتهى الصدر بالتنوين والعجز بالنون، فالبيت لا يعد مصرعاً وإن اجتمعت فيه شرائط التصريع الأخرى (وهي كشرائط التقفية)؛ ففي قول أبي نواس:

لم أزل أخلع في الحب الرسن وفؤادي عند ظبي مرتهن
وجفوني ساكبات دمعها والحشا في حشوه مني الحزن
منذ أبصرت هلالاً طالعاً يتثنى بقوام كالغصن[17]

يظهر التصريع في البيت الأول، أما البيت الثالث فلا يعد مصرّعاً بالرغم من أن المقاطع الثلاثة الأخيرة في الصدر تشبه المقاطع المقابلة لها في العجز[18]، ولو تضمن الصدر نوناً في موضع التنوين لعد البيت مصرعاً. ومثل هذا البيت البيتان التاليان لابن زيدون:

كان سري مكتّماً وهو الآن قد علن
ليس لي عنك مذهب فكما شئت لي فكن[19]

ومما لا يكون روياً من الصوامت هاء التأنيث (أي تاء التأنيث الساكنة) إذا سبقتها حركة، أي صائت قصير مثل: (عذبة - فكرة - وردة).

ومثلها هاء الإضمار المسبوقة بصائت قصير، مثل: (علمه - وطنه - بلده)؛ وهاء السكتة التي يراد بها تبيين الحركة الأخيرة كما يقولون، مثل: (ارمه - اقضه - عليَّهْ)[20]، ويبدو أن المراد بهذه الهاء تجنب الوقوف على صائت قصير.

أما الهاء الأصلية، كالهاء في كل من (وله - سفه - كره)، فقد يجرونها مجرى الهاءات السابقة كما يقول الأخفش[21].

ومن الصوامت ما لا يستحسن عند بعض العروضيين أن يكون رويا وإن كان جائزاً، مثل كاف الضمير في مثل (فكرك - رأيك - قولك)، وكذلك تاء التأنيث في مثل: (استعدتْ - تمنتْ - تمشتْ)[22].

وثمة حروف سكت عنها العروضيون فيما أعلم، مثل تاء الفاعل في مثل: (كتبتُ - حضرتُ)، ونا الفاعلين في مثل: (كتبنا - حضرنا)، ونون في مثل

(كتبن - حضرن). ولكن الشعراء لم يقدموا على اتخاذ أي منها روياً إلا في القليل النادر، ولا نكاد نجد أحدها روياً إلا إذا كان مسبوقاً بصائت طويل، مثل قول «ابن زيدون»:

بنتم وبنا فما ابتلت جوارحنا

شوقاً إليكم ولا جفت مآقينا

نكاد حين تناجيكم ضمائرنا

يقضي علينا الأسى لولا تأسينا

حالت لفقدكم أيامنا فغدت

سودا وكانت بكم بيضا لياليناً[23]

ويفهم من أقوال بعض العروضيين[24] أن واو الجماعة إذا كان ما قبلها مفتوحاً مثل (سعوا - جروا) جاز أن تكون روياً. وكذلك ياء المخاطبة إذا كان ما قبلها مفتوحاً مثل (لا تنسيْ - لم تسعَيْ). والواو والياء هنا ليستا صائتين، بل صامتين أو في منزلة بين الصوائت والصوامت.

ولكن تتبع عينة من النصوص الشعرية يدل دلالة واضحة على أن الشعراء لم يقبلوا على أي من هذين الحرفين، وعلى ذلك جاز أن نعدهما من الأصوات التي لا تكون روياً.

وأكثر الشعراء - عادة - إذا جعلوا رويهم أحد الأحرف غير المستحسنة أو غير المطروقة جعلوا الروي متراوحاً بينه وبين صوت من الأصوات المقبولة؛ ومثال ذلك أبيات «أبي نواس» الكافية التي أوردتها في الفقرة (1): فقد جمع بين الكاف المضمرة والكاف التي تعد حرفاً أصلياً من حروف الفعل «يضحك». ويرى بعض العروضيين وبعض الشعراء - عندما يكون أحد الأصوات غير المستحسنة روياً - أن يلتزم الشاعر قبل هذا الصوت صائتاً قصيراً لا يتغير (فتحة أو ضمة أو كسرة)[25] إذا لم يكن قبله صائت طويل.

فإذا تكرر في قوافي القصيدة حرفان أو أكثر، وكان الحرف الأول من الحروف المقبولة، وما بعده من غيرها، فالأول هو الذي يُعَدّ روياً دون غيره، كقول المتنبي:

بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه

كئيبا توقاني العواذل في الهوى كما يتوقى ربض الخيل حازمه

سقاك وحيانا بك الله إنما على العيس نور والخدور كمائمه[26]

ففي هذه الأبيات تعد الميم روياً، أما الهاء فتعد وصلاً.

(3)

ولا تختلف أوضاع هذه الحروف في قوافي الشعر عن أوضاعها في فواصل النثر المسجوع، بالرغم من أن السجع ليست له قواعد محددة كقواعد التقفية؛ فما يصلح روياً في الشعر يصلح «رويا» في السجع، وما كان ضعيفاً أو غير صالح هنا يكون كذلك هناك.

ففي مثل هذه العبارة: (لقد كانوا من الذين أخلصوا، فلم يهنوا في عملهم ولم يخفقوا) لا نشعر بوجود سجع، بالرغم من وجود تشابه مقطعي كاف بين (أخلصوا) و(يخفقوا) وبالرغم من وجود صوت مكرر هو الواو الأخيرة أما في هذه العبارة على سبيل المثال:

(إن يقدره الجميع فلا عجب، فقد جمع بين العلم والأدب) فالسجع واضح تمام الوضوح.

ونخلص إلى نتيجة مشابهة حين نقارن بين قولنا: (اطلعت على كتابك، واقتعنت ببعض آرائك)، وقولنا: (وقع الصيد في الشرَك، بعد أن دار في ذلك الفلك)، فبالرغم من تكرار الكاف في المثالين، نشعر بالسجع ظاهراً جلياً في المثال الثاني، ونشعر به خافتاً ضعيفاً، أو لا نشعر به على الإطلاق في المثال الأول.

وقد أجريت استبياناً لأفراد متفاوتي الثقافة، بعضهم طلاب في التعليم الثانوي والجامعي، وبعضهم من أعضاء هيئة التدريس ومعاونيهم في بعض أقسام اللغة العربية بالجامعات، بأن عرضت عليهم هذه الأمثلة الأربعة منطوقة ثم مكتوبة، وطلبت منهم أن يميزوا المسجوع منها، فاتفقت أكثر إجاباتهم مع ما ذكرته هنا، وإن اختلفوا في التعليل.

إن للأمثلة النثرية هنا دلالة ليست للأمثلة الشعرية، فربما افترضنا أن هذه الظاهرة في الشعر كانت أعرافاً نشأت من تقليد الشعراء لبعض من قدامى الرواد، تحولت على مر الأيام من «أعراف» إلى «قواعد» حددها العروضيون. لكن وجود الظاهرة في السجع الذي لم تتحدد له قواعد بل ترك لحس الكاتب والقارىء ليؤكد أنها ليست مجرد تقاليد، بل ترجع إلى أسباب أخرى يحاول هذا البحث أن يتبينها.

(4)

لماذا وقف الشعراء والعروضيون، كلهم أو بعضهم، هذه المواقف من هذه الأصوات؟

1- أكثر الأصوات المرفوضة والأصوات الضعيفة مورفيمات مقيدة أو أجزاء من مورفيمات[27] مقيدة، مثل: (ألف الاثنين - واو الجماعة - ياء المخاطبة - الهاء المضمرة - الكاف المضمرة). ويبدو أنهم لهذا السبب أحسوا أنها أقل شأناً من المورفيمات الحرة، ومن الأصوات التي تدخل في تكوين المورفيمات الحرة.

ويشي بهذا الإحساس قول «حازم»: (ويستحسن أيضاً في ما كان من كافات الضمائر وتاءات التأنيث مقطعَ الشعر أن يلتزم قبلها حرف بعينه، وتلتزم فيه حركة بعينها. ويجوز أن لا يلتزم قبل ذلك حرف. فإن لم يلتزم كان الوجه أن تلتزم حركة بعينها، لئلا ينضاف إلى كون الروي ليس بمقطع كلمة، وإنما هو حرف زائد يعاد مع كلم مختلفة المقاطع، أن يكون ما قبله متغيراً بأنواع الإعراب، فتبتعد مقاطع الأبيات بذلك عن التناسب ويقع فيها اختلاف..)[28].

فهذه الحروف التي يجدها ضعيفة في موقع الروي لا يراها كلمات ولا أجزاء من كلمات، وإنما هي (حروف زائدة). واختلاف ما قبلها من أصوات يبعد خواتيم الأبيات عن التناسب ويوقع فيها الاختلاف، على حد قوله، وكأن هذه (الحروف الزائدة) لا تدخل في حسابه، ولا اعتبار لها عنده.

ومثل ذلك قول السكاكي: (والمراد بالروي: الحرف الآخر من حروف القافية، إلا ما كان تنوينا، أو بدلاً من التنوين، أو حرفاً إشباعياً لبيان الحركة مثل: المنزلا، المنزلو، المنزلى؛ أو قائماً مقام الإشباع في كونه مجلوباً لبيان الحركة وهو الهاء مثل: كتابيه، حسابيه؛ أو مشابهاً للحرف الإشباعي: كألف ضمير الاثنين، وكواو ضمير الجماعة مضموماً ما قبلها، وكياء ضمير المؤنث مكسوراً ما قبلها، مثل: لم يضربا، لم يضربوا، لم تضربي؛ ويلحق الألف في مثل أنتما وضربتما ومنكما؛ والواو في مثل: أنتمو، ضربتمو، منكمو، منهمو، بألف ضربا وواو ضربوا...)[29]. فالمورفيمات المقيدة والأصوات المكونة لها - عند السكاكي - لا تزيد عن أن تكون أصواتاً مجلوبة لبيان الحركة، أو قائمة مقام هذه الأصوات أو شبيهة بها.

2- وهذه المورفيمات المقيدة تشيع شيوعاً عظيماً لا يكاد يساويه أو يدانيه ورود غيرها من الأصوات في خواتم المورفيمات الحرة، وهو شيوع يجعل أثرها السمعي النفسي أضعف كثيراً من غيرها، ومن ثم نشعر بضعف التقفية إذا كان الروي مورفيما مقيداً أو صوتا من أصوات مورفيم مقيد.

ويتضح ذلك إذا تأملنا هذا البيت للأعشى:

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاوٍ مشل شلول شُلشُلُ شولُ[30]

أو هذا البيت للمتنبي:

لولا المشقة ساد الناس كلهم الجود يفقر والإقدام قتال[31]

أو هذا البيت للمتنبي أيضاً:

ومَن عَرَفَ الأيامَ معرفَتي بها وبالناس رَوّى رمحَه غيرَ راحم[32]

فأكثر الأصوات لفتا للسمع في عجز البيت الأول هو الشين الذي ورد ست مرات، أما صوت الضمة فلا نكاد نلتفت إليه بالرغم من وروده ست مرات كذلك في الشطر نفسه، وما ذلك إلا لأن الضمة تشيع في الكلام شيوعاً واسعاً إذا قورنت بالشين.

ويقال مثل ذلك عن صوت القاف في البيت الثاني (خمس مرات)، مقارناً بالفتحة (سبع مرات).

وكذلك عن صوت الراء في البيت الثالث (ست مرات) مقارناً بالفتحة (ثلاث عشرة مرة).

وما يقال عن الأصوات يقال عن المورفيمات، فحين يكون اللفظ مهجوراً أو قليل الاستعمال يكون وقعه في النفس أقوى من مرادفه إذا كان مبتذلاً أو كثير الدوران، ويبدو ذلك في جملة مثل (ما أجمل هذا البناء العالي) إذا استبدلنا بكلمة (العالي) كلمة (الشاهق) أو (الشامخ) أو (المنيف)، فلا شك أن كلا من الكلمات الثلاث أشد تأثيراً من مرادفها الشائع (العالي).

3- تقوم القوافي العربية على تكرار الأصوات دون تكرار المعاني، أي أنها تقوم على «مفارقة» الجمع بين تشابه الدوال مع اختلاف المدلولات[33]. ولهذا السبب نفسه يعد الإيطاء عيباً[34].

والجناس - من هذه الناحية - يشبه القافية، إذ يجمع بين التشابه اللفظي والاختلاف المعنوي. ولهذا لا يعدون من الجناس الجمع بين لفظتين من جذر واحد مثل: (وشهد شاهد من أهلها) أو (نظرت نظرة فاحصة)، لأن بين اللفظتين المتشابهتين صوتياً بعض التشابه المعنوي في كلا المثالين.

ويسمى الجمع بين لفظين على هذا النحو (الملحق بالجناس)[35].

واستعمال الأحرف المرفوضة أو الضعيفة في موقع الروي يؤدّي في أكثر الأحيان إلى قوافٍ خالية من هذه المفارقة التي ذكرتها، فلن نجد عندئذ اختلافاً معنوياً بين المورفيمات التي تتضمن أصوات الروي. ومثال ذلك أن تنتهي

الأبيات في قصيدة بمثل هذه الكلمات: (جرت - مشت - رأت) فالصوت المشترك هو تاء التأنيث، وهي مورفيم مقيد ذو دلالة معينة لا تتغير وإن تغيرت الأفعال التي ألحق بها. فتكرار هذا المورفيم بلفظه ودلالته يشبه الإيطاء[36]، وهو عندهم عيب من عيوب القوافي، وما منعهم أن يجعلوه ضرباً من الإيطاء إلا إحساسهم بأن مثل هذا المورفيم أضعف من أن يكون كلمة، والإيطاء كما تقدم هو (تكرار «الكلمة» بمعناها..) فإذا انتهت الأبيات بكلمات مثل (ثبت - سكت - نبت) فكل تاء من هذه التاءات جزء من بنية كلمة، والكلمات مع تماثل أواخرها مختلفة المعاني؛ فليس للحرف المشترك أية دلالة في ذاته.

ولهذا تعد «التاء» الأولى روياً ضعيفاً، بخلاف التاء الثانية.

وقلما يجعل الشاعر قوافيه كلها قائمة على روي ضعيف، بل يحرص عادة على أن يدعمها بروي قوي، فإذا كان الروي في بعض الأبيات «تاء التأنيث» جعله في بعضها الآخر تاء أصلية (أي جزءا من بنية كلمة). وقد تقدم مثال على ذلك من قصيدة أبي نواس الكافية.

وهذا الجمع بين الروي القوي والروي الضعيف يحقق شيئاً من المفارقة المطلوبة في القوافي.

وليست «المفارقة» محصورة في قوافي الشعر، بل نجدها على كل المستويات في كثير من الأعمال الأدبية، حتى ليرى بعض النقاد مثل «كلينث بروكس» أنها في الشعر عنصر أساسي[37].

4- وأما الهاء الأصلية في مثل: (كره - وله) فيبدو أن بعضهم لم يستحسنها لأنها بطبيعتها ضعيفة في السمع[38]، وتزداد ضعفاً إذا وقعت في آخر الكلام، بل لا تكاد تسمع، حتى ليخلط الكثيرون بين الكلمة المختومة بفتحة وهاء ونظيرتها المختومة بألف، إذا قصرت هذه الألف على ألسنة العامة وصارت كالفتحة؛ فيخلطون مثلاً بين النطق العامي للكلمتين: «بيضة» و«بيضا»، والكلمتين «رندة» و«رندا»، والكلمتين «سارة» و«سارا».

ويقول العروضيون إنها تكون روياً إذا سبقها ساكن، ولكن الذي نجده في النصوص الشعرية نفسها أنها تكون رويّا إذا كان هذا «الساكن» صائتاً طويلاً مثل: (فتاه - هداه - قراه) أو شبه صائت مثل (إليه - يديه - عليه). ويبدو أن اجتماع الهاء مع الصائت الطويل أو شبه الصائت يقويها، فيكونان معاً مصدراً كافياً لتماثل صوتي تقوم عليه القافية، وإن كانت قواعد العروضيين تجعل الروي الهاء وحدها.

ومن ذلك الأبيات التالية لابن زيدون:

يا نازحاً وضمير القلب مثواه أنستك دنياك عبداً أنت مولاه
ألهتك عنه فكاهات تلذ بها فليس يجري ببال منك ذكراه
عل الليالي تبقيني إلى أملٍ الدهر يعلم والأيام معناه[39]

5- وعلى هذا النحو تقبل نون الوقاية رويا مع أنها تشبه بعض الأصوات التي لا تقبل أولاً تستحسن روياً، وذلك لأن نون الوقاية تقترن دائماً بصوت آخر أو أكثر، فينتج عن هذا الاقتران تماثل صوتي يتخذ أساسا للتقفية؛ مثل نون الوقاية في الأفعال (يحادثني - يشاهدني - يعلمني) وفي الأفعال: (حادثني - شاهدني - علمني). وكذلك في الأفعال: (يلاقيني - يحييني - يناديني).

ومن القصائد التي جمعت في رويها بين نون الوقاية والنون التي هي حرف أصلي في مورفيم حر، قصيدة للأعمى التطيلي، منها:

كم عاذل رام عذلي فيه قلت له لا تعذلنّي فإنّ العذل يغريني
قالوا ضللت طريق الرشد قلت لهم يهنيكم الرشد إن الغي يهنيني
حسبي هواه ولا أبغي به بدلاً فقمت منه بحظ غير مغبونِ[40]

6- من الأعراف السائدة في اللغة العربية تجنب الوقوف على صائت قصير، فالوقوف لا يكون إلا على صامت أو صائت طويل، ولكن ليس هذا هو السبب في استبعاد الصوائت القصيرة من أصوات الروي.

فلو أراد الشعراء أن يتخذوا منها روياً لخرجوا على هذا العرف كما خرجوا على غيره من أعراف اللغة؛ فهم على سبيل المثال لا يجدون بأساً في الوقوف على صائت قصير في آخر الصدر. ولو كرهوا أن يقفوا في آخر البيت على صائت قصير فلا يمنعهم ذلك من أن يجعلوا الروي صائتاً قصيراً وأن يتبعوه بصامت يقوم مقام الوصل[41] (لكنهم استبعدوا الصوائت القصيرة تماماً وأقلوا من استعمال الصوائت الطويلة)[42] لسبب آخر هو إحساسهم بضعفها، وهذا الضعف لا يعود إلى خفوتها، فهي - من الناحية السمعية الخالصة - أوضح من عامة الصوامت، وإنما يعود إلى دورها الثانوي في تكوين الكلمة العربية، فجذور الأفعال والأسماء هي دائماً من الصوامت وأشباه الصوامت؛ فلا يكون أحدها صائتاً قصيراً ولا طويلاً. واستبدال صائت بصائت أو حذف أحد الصوائت يغير المعنى، ولكنه غالباً - إن لم نقل دائماً - تغيير محدود إذا قيس بما يحدثه تغيير الصامت، فكلمة (دَرَس) إذا تحولت إلى (دارس) أو (دَرْس) تغير معناها، ولكن ما زالت الكلمات الثلاث منتمية إلى عائلة دلالية واحدة؛ أما إذا تغير أحد صوامتها، كأن تقول: (حرس) أو (جرس) أو (دَرَأ) أو (دَنَس) فقد تحولت الكلمة إلى كلمة من عائلة أخرى، لا نكاد نجد بينها وبين عائلة اللفظ الأول أي صلة قرابة. وربما لهذا السبب قلت عناية العربية بالتعبير عن الصوائت كتابة في أطوارها الأولى. وما زال لهذا الإهمال آثار باقية في العربية حتى اليوم، سواء أكانت مكتوبة أم مطبوعة.

ومن ناحية أخرى قلما تعتمد القافية العربية على تكرار صوت واحد، فالقوافي المطلقة هي الغالبة على القوافي العربية (تبلغ نسبتها 90% كما ذكر د. أنيس)[43]. وما دامت قوافي القصيدة مطلقة فلا بد أن يتكرر فيها صوتان على الأقل؛ هما الروي والصائت الطويل التالي له ويسمى بالوصل، ففي أبيات أبي تمام:

يا صاحبي تقصيا نظريكما ... تريا وجوه الأرض كيف تصورُ
تريا نهاراً مشمساً قد شابهُ ... زهر الربى فكأنما هو مقمرُ
دنيا معاش للورى حتى إذا ... حل الربيع فإنما هي منظرُ[44]

يتكرر صوتا الراء والواو الناتجة من مد الضمة.

وفي أبيات لبيد السابقة تتكرر الألف والميم والضمة والهاء والألف الثانية. وحتى القوافي المقيدة كثيراً ما يتكرر فيها أكثر من صوت، فقد يجتمع الروي مع الردف، مثل قول ابن زيدون:

من مثله لا مثل يلفى له إن فسدت حال فعز الصلاحْ
يا مرشدي جهلاً إلى غيره أغنى عن المصباح ضوء الصباح[45]

وقد يجتمع الروي مع التأسيس، كقول البهاء زهير:

ويلذ لي العتب الذي صدق الوداد عليه باعثْ
لك لا أشك قضية أنا سائل عنها وباحثْ[46]

أما اتخاذ الصائت روياً - كما في المقصورات - فيؤدي إلى حصر التماثل في صوت واحد، هو الصائت، ومثاله أبيات الأعمى التطيلي:

فمرآه في كل عينٍ قذى وذكراه في كل حلق شجا
إذا سئل العسف بالمسلمين فأجود من حاتم بالقِرى
وإن أمكنت منهم فرصة فأفتك من خالد بالعدى
ولا بد للحق من دولة تميت الضلال وتحي الهدى
فياسحر فرعون ماذا تقول إذا جاء موسى وألقى العصا[47]

فالملاحظ هنا أن الألف هي الصوت الوحيد الملتزم في مقاطع القافية، وهي هنا مقطعان طويلان بينهما مقطع قصير (قِنْ شَ جا - بِلْ قِ را - بِل عِ دا - بِل هُـ دا - قَلْ عَ صا)[48].

فهذان السببان - إلى جانب ما تقدم من أسباب - يفسران تجنب الصوائت أو قلة الإقبال عليها في روي الشعر العربي.

وقد أضاف «د. أنيس» سبباً ثالثاً؛ ففي رأيه أن (طبيعة اللغة العربية تأبى وقوع النبر على حرف المد الأخير من الكلمة، ولذلك لا يقنع به السامع في الاعتماد عليه وحده لتكوين النغمة الشعرية، ويتطلب معه ما يسمى بالروي...

وهذا هو السر في تردد معظم العروضيين بصدد وقوع حروف المد رويا، ولم يجوزوا منها إلا الألف)[49].

والحق أن النبر ليس تعليلاً مرضياً، فالنبر لا يقع على المقطع الأخير في الكلمة العربية - كما قَرّر د. أنيس نفسه - إلّا إذا كان هذا المقطع زائد الطول[50]، ومن النادر الذي يكاد يصل إلى حدّ الشذوذ أن ينتهي البيت في الشعر العربي العمودي بمقطع زائد الطول. ومع ذلك فقواعد النبر التي استخلصها «د. أنيس» لا تشمل كل أساليب الأداء في البلاد العربية، بل لا تشمل كل أساليب الأداء في مصر، وقد اعتمد في استخلاصها على المجيدين من قراء القرآن الكريم في مصر، وحتى قراءة هؤلاء لا تخلو من اختلافات نبرية. هذا إلى أن قواعد العروض والقافية قد استقرت منذ حقب طويلة ولسنا ندري الآن شيئاً يذكر عن النبر في لغة العرب إبان تأسيس هذه القواعد.

ثم إن النبر ليس عنصراً جوهرياً في أوزان الشعر وقوافيه[51]، حتى نستند إليه في تفسير مثل هذه الظاهرة[52].

(5)

ونخلص مما تقدم إلى أن الصوت يمنع من أن يكون روياً أو يفضل غيره عليه في موقع الروي إذا «شعر» أصحاب اللغة أنه صوت «ضعيف»، إما لخفوته في السمع، وإما لشيوعه إلى حدّ يضعف الإحساس به، وإما لشعورهم بأن دوره ثانوي في تكوين متن اللغة، أو لأنه مورفيم مقيد، وهو في إحساسهم أقل قيمة وقوة من المورفيم الحر. وللسبب نفسه يقوم الوزن على كم المقاطع لا على النبر ولا التنغيم، لأن كم المقاطع هو العنصر الأهم.

ويستنتج مما سبق أيضاً أن موسيقى الشعر ليست حسية خالصة، وإنما هي - حسية عقلية. وهي حقيقة تؤكدها ظواهر أخرى في مجال الموسيقى الشعرية إلى جانب الظاهرة التي تناولها البحث[53]. وموسيقى الشعر لا تختلف من هذه الناحية عن غيرها من ظواهر اللغة بوجه عام.

الهوامش والمراجع

(1) على سبيل المثال:

ابن عبد ربه: **العقد الفريد**، جـ 6، دار الفكر، المكان والتاريخ غير مذكورين.

- الصاحب بن عباد: **الإقناع في العروض وتخريج القوافي**، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، بغداد: منشورات المكتبة العلمية، 1960، ص80.

- ابن رشيق: **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، الطبعة الأولى، جـ 1، القاهرة: مطبعة هندية، 1925م، ص101.

وللسكاكي تعريف أكثر دقة:

السكاكي: **مفتاح العلوم**، الطبعة الثانية، ضبطه: نعيم زرزور، بيروت: دار الكتب العلمية، 1987م، ص571، 572.

(2) الزوزني: **شرح المعلقات السبع**، تحقيق: د. محمد عبدالقادر أحمد، القاهرة: النهضة المصرية، 1987م، ص289.

(3) أبو نواس: **ديوان أبي نواس**، بيروت: دار صادر، بدون تاريخ، ص474.

(4) الصوائت القصيرة هي الفتحة والضمة والكسرة.

(5) ابن الشجري: **مختارات ابن الشجري**، ضبطها: محمود حسن زناتي، القاهرة: مطبعة الاعتماد، 1926 - القسم الأول - ص33 وما بعدها، والأبيات المستشهد بها متفرقة في القصيدة.

(6) الأخفش: **القوافي**، تحقيق: عزة حسن، دمشق: 1970، ص10، العقد الفريد، جـ 4، الطبعة الثالثة، شرحه وضبطه أحمد أمين وآخرون، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1973، ص499 وما بعدها. مفتاح العلوم.

(7) القوافي، ص69، العقد الفريد، ص502، مفتاح العلوم.

(8) د. إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر العربي**، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة الأنجلو، 1972م، ص293.
د. أحمد مختار عمر: **دراسة الصوت اللغوي**، الطبعة الأولى، القاهرة: عالم الكتب، 1967م، ص246:244.

(9) أبو نواس: **ديوان أبي نواس**، بيروت: دار بيروت، 1982م.

(10) أبو تمام: **ديوان أبي تمام**، شرح: د. شاهين عطية، بيروت: دار صعب، بدون تاريخ.

(11) المتنبي: **ديوان المتنبي**، جـ 3، شرح العكبرى، ضبطه وصححه: مصطفى السقا وآخران، دار الفكر، المكان والتاريخ غير مذكورين، ص330:328.

(12) أحمد شوقي: **الشوقيات**، بيروت: دار الكتاب العربي، بدون تاريخ.

(13) الباء والراء من الأصوات الشائعة رويا، بخلاف الفاء والقاف.

(14) دراسة الصوت اللغوي.

(15) ولا أعرف شاعراً جعل التنوين روياً إلا «صلاح جاهين» إذ يقول في إحدى رباعياته:

عجبي عليك عجبي عليك يا زمن

يا أبو البدع يا مبكي عيني دماً
إزاي أنا أختار لروحي طريق
وأنا اللي داخل في الحياة مرغماً

فقد أراد الشاعر أن يجعل الأبيات الأول والثاني والرابع مشتركة في روي واحد، تبعاً للنظام الذي اتبعه في رباعياته، أي أن النون والتنوين عنده صورتان لصوت واحد.

(صلاح جاهين: **رباعيات**، القاهرة: مركز الأهرام، 1987م، ص5).

(16) ابن عقيل: **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، جـ 1، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكان والتاريخ غير مذكورين، ص18 وما بعدها.

(17) ديوان أبي نواس، ص63.

(18) مقاطع القافية هي آخر مقطع زائد الطول، أو آخر مقطعين طويلين وما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة، وبتعبير العروضيين آخر ساكنين وما بينهما والمتحرك الذي يقع قبل الساكن الأول. وما يقال عن القافية يقال عن التصريع. ومقاطعها في البيت الثالث هي (طالما) في الصدر، و(كالغصن) في العجز.

(19) ابن زيدون: **ديوان ابن زيدون**، تحقيق: كرم البستاني، بيروت: دار صادر، 1975، ص20.

(20) المراجع العروضية السابقة.

(21) القوافي، ص10.

(22) حازم، ص274.

(23) ديوان ابن زيدون، ص9.

(24) القوافي، ص72، مفتاح العلوم، ص571، 572.

(25) القوافي، ص18، 19، **حازم**، ص274.

د. أمين علي السيد: **في علمي العروض والقافية**، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف، إيداع 1984، ص191.

(26) ديوان المتنبي، جـ 3، **ص** 330:328.

(27) المورفيم هو أصغر وحدة لغوية ذات دلالة، والمورفيم المقيد هو الذي لا يستعمل إلا مرتبطاً بغيره، مثل أداة التعريف ال، بخلاف المورفيم الحر، مثل (رجل - قلم - كتب - قرأ).

(28) حازم، ص 274.

(29) مفتاح العلوم.

(30) شرح المعلقات السبع.

(31) ديوان المتنبي، جـ 3، ص 287.

(32) ديوان المتنبي، جـ 4، ص 112.

(33) ولعل الأمر كذلك في قوافي لغات أخرى كاللغة الفرنسية، على الأقل في بعض العصور، وقد لاحظ «كوين» أن الرومانسيين (لامارتين - هيجو - فيني) والرمزيين (رامبو - فيرلين - مالارميه) أحرص على المفارقة من الكلاسيكيين (كورني - راسين - موليير).

(جون كوين: **بناء لغة الشعر**، ترجمة: د. أحمد درويش، القاهرة: مكتبة الزهراء، ص98 وما بعدها).

أما «رنيه وبليك» فقد اهتم بالعلاقة بين القافية والمعنى ورأى في هذه العلاقة نقاطاً جديرة بالدراسة (فقد نسأل ما هي الوظيفة الدلالية للمقاطع التي لها روي واحد، سواء جاءت القافية في اللاحقة Suffix مثل (Character - register) أو في جذور الكلمات مثل (drink - think) أو كليهما مثل (Passion - fashion) وقد نسأل: في أي مجال دلالي تختار كلمات القافية؛ هل تنتمي مثلاً إلى فصيلة لغوية واحدة أو إلى عدد منها...).

(رينيه وليك، أوستن وارين، **نظرية الأدب**، ترجمة د.عادل سلامة، الرياض: دار المريخ، 1992م، ص216).

(34) وهو إعادة الكلمة التي فيها الروي بلفظهما ومعناها في القصيدة، دون فاصل كبير بينهما. (مفتاح العلوم، ص575).

(35) مفتاح العلوم، ص430.

(36) وقد أشار د.عبدالله الطيب إلى ذلك:

عبدالله الطيب: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الفكر، 1970م، ص37 وما بعدها.

(37) محمد محمد عناني: **النقد التحليلي**، القاهرة: الانجلو المصرية، بدون تاريخ، ص39.

(38) يقول الأخفش في تعليل ذلك: (لأنها حرف خفي، ومخرجها من مخرج الألف)، ص10، 11.

د.أحمد كشك: **القافية تاج الإيقاع الشعري**، ص٥٣.

(39) ديوان ابن زيدون، ص48.

(40) الأعمى التطيلي: **ديوان الأعمى التطيلي**، تحقيق د.إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة، 1989م، ص212.

(41) في معلقة «لبيد» التي استشهدت بأبيات منها تعد الهاء وَصْلا.

(42) وقد سبق أن أوضحت عدم إقبال الشعراء على الواو والياء. وقلة إقبالهم على الألف.

(43) موسيقى الشعر العربي، ص257.

(44) ديوان أبي تمام، ص139.

(45) ديوان ابن زيدون، ص146.

(46) بهاء الدين زهير: **ديوان بهاء الدين زهير**، بيروت: دار صادر، دون تاريخ، ص60.

(47) ديوان الأعمى التطيلي، ص2.

(48) ومن الناحية الصوتية لا فتحة بين الألف والصامت الذي يسبقها.

(49) موسيقى الشعر العربي، ص 282.

(50) د. إبراهيم أنيس: **الأصوات اللغوية**، الطبعة الخامسة، القاهرة: الأنجلو، 1975م، ص169 وما بعدها.

(51) ولعل «د.أنيس» قد تأثر في ذلك بنظم القافية في الشعر الإنجليزي، فالمتكلمون بالإنجليزية يجعلون المقطع الأخير الذي يحتوي الروي مقطعاً منبوراً، فإذا جاء غير منبور - وهو أمر نادر - وصفوا القافية بأنها مؤنثة Feminin rhyme وأحسوا فيها بطابع هزلي فكاهي (نظرية الأدب، ص217).

(52) حاول «د. أحمد كشك» أن يعلل عزوف الشعر العربي عن اتخاذ بعض الأصوات رويا؛ فقال عن التنوين: (والتنوين في إيقاعنا دنة يقوم بأمرها المد تماماً لما فيه من تردد ومدى زمني يوافق ما يعطيه حرف المد الذي وضع في نطاق الوصل) (ص53). ولكن النون تتخذ رويا، ولا فرق بين النون والتنوين من الناحية الصوتية البحتة كما ذكرت من قبل. وقد أشار إلى ذلك د. كشك نفسه، فقال إن التنوين يتساوى مع النون الساكنة، وكلاهما (حسبة صامتة) (ص50).

وقال عن الكاف والتاء إنهما لا يوحيان بتفنن شعري، فلا خصوصية معهما لصوت لغوي أو نسق لغوي عن نسق آخر، وعهدنا بالحروف أن تكون مختلفة الاستعمال كما يبدو لنا من التراوح بين وجودها في قوافي الشعر العربي قلة وكثرة (ص53). ولعل هذا القول - بالرغم من غموضه - قريب من بعض ما ذهبت إليه في هذا البحث.

(53) ومن دلائل ذلك اختلاف التعامل مع الأصوات باختلاف اللغات؛ ففي الإنجليزية على سبيل المثال لا يكون الرويّ في أحد الأبيات الصوت (b) وفي بيت آخر في القصيدة نفسها الصوت (p) لأن الصوتين في الإنجليزية فونيمان مستقلان. أما في العربية فمن الجائز أن يكون ما يشبه صوت b روياً في بعض أبيات القصيدة. وما يشبه صوت p روياً في بعضها الآخر، فالسامع من أبناء العربية لا يشعر عادة بالفرق بين الصوتين لأنهما في العربية فردان من عائلة واحدة. أي أنهما ألوفونان.

* * *