مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة التاسعة، العدد الثامن والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٧هـ. ش/٢٠١٩م
صص ١- ٢٤

DOI:10.22075/lasem.0621.3853

أنماط القافية في ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) لأمل دنقل

هوازن حسين صالح*

الملخص:

القافية ركن أساسيّ من أركان الشّعر العموديّ؛ عدّها النّقّاد شرطاً لازماً في الشّعر؛ فالشّعر قول موزون مقفّى يدلّ على معنى وفقاً لتعريف قدامة بن جعفر.

غير أنّ القافية كغيرها من أدوات الشعر تطورت لتواكب التّطور الحاصل فيه الذي وصل إلى ما بات يعرف اليوم بقصيدة التّفعيلة، إذ نحت هذه القصيدة منحى جديداً في التّعامل مع القافية؛ فأعادت إنتاجها دلاليّاً وكسرت رتابة مكانها المحدّد في آخر كلّ بيت لتصبح في آخر السّطر الشّعريّ أو الجملة الشّعريّة أو المقطع.

إنّ اختلاف البناء بين القصيدة القديمة وقصيدة التّفعيلة فرض على القافية أشكالاً مختلفة ومستويات متعدّدة؛ فقد يستخدم الشّاعر اليوم أكثر من قافية، ولا يطلب منها الحضور القسري المتتابع، بل تأتي فقط حين الحاجة إليها لتأكيد دورها الدّلالي، ولا تجمّد القافية بشكل واحد في القصيدة الواحدة بل يغيّر الشّاعر فيها بحسب الحالة الشّعورية.

والقافية عند أمل دنقل إحدى أدوات النّضج الفنّيّ، وقد استخدم أنماطاً متعدّدة لها بشكل ينسجم مع تعقيد التّجربة والحالة الشّعوريّة والتّطوّر الذي وصلت إليه قصيدة التّفعيلة من حيث الشّكل والمضمون.

كلمات مفتاحيّة: قصيدة التفعيلة، القافية، أمل دنقل.

---

* – طالبة دراسات عليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا. جوال: ٠٠٩٦٣٩٩٩٨٩٢٥٤٦
تاريخ الوصول: ١٣٩٤/١٢/١٨هـ.ش= ٢٠١٦/٠٣/٠٨م تاريخ القبول: ١٣٩٥/٠٤/٠٦ هـ.ش= ٢٠١٦/٠٦/٢٦م

المقدمة:

خضعت القصيدة العربية لتطوّرات شملت مختلف مستوياتها وعناصرها، وكان المستوى الإيقاعيّ حاضراً دائماً في مراحل التّطوّر كلّها فلازمته التّغيّرات والاجتهادات إلى أن غدا مظهراً من مظاهر الحداثة بحضوره المتجدّد والمختلف.

والقافية عنصر أساسيّ من عناصر الإيقاع ومجال رحب للدّراسة، وأمل دنقل من أبرز شعراء التّفعيلة في مرحلة نضجها الفنّي وامتلاكها لأدواتها التي تتكامل وتتواشج لتعبّر عن المعنى والرّؤيا والتّجربة.

أهميّة البحث والهدف منه:

يرصد البحث أنماط التّقفية في ديوان (البكاء بين يديّ زرقاء اليمامة) ليثبت أنّ قصيدة التّفعيلة لم تطّرح القافية، وإنما أعادت إنتاجها دلاليّاً وموسيقيّاً وحرّرتها من قيد الموضع الثّابت الذي كان عليها أن تلزمه في القصيدة القديمة، وأنّ النّضج الذي وصلت إليه القصيدة فرض أنماطاً من التّقفية أسهمت مع بقيّة العناصر في تقديم رؤيا جديدة.

سابقة البحث:

اهتم النّقّاد بقصيدة التّفعيلة وعناصرها ومستوياتها، وتعددت الدّراسات التي تنظّر لها وتتبنّى مصطلحات خاصّة بها محاولة تحديد قواعدها العامّة، مثل نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشّعر المعاصر)، الذي تحدّثت فيه عن بداية الشّعر الحرّ وظروفه وجذوره الاجتماعيّة، وتناولت الموسيقا الخاصّة بهذا الشّعر، وبعض مصطلحاته الخاصّة. ومحمد صابر عبيد في كتابه (القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة)، الذي تحدّث فيه عن الإيقاع والوزن والأنماط الإيقاعيّة لقصيدة التّفعيلة من سرد وحوار وإيقاع داخلي وآخر ناجم عن التّشكّل البصري، وأفرد فصلاً للحديث عن القافية وأنماطها في قصيدة التّفعيلة وهو ما سيعتمد عليه هذا البحث للاستفادة والاستضاءة.

منهجية البحث:

يعتمد البحث المنهج الوصفي بأدواته الأسلوبيّة التي تكسب التّحليل سماته العلميّة والموضوعيّة المميزة، وسنقسم قصائد الديوان وفقاً لأنماط تقفيتها، وندرس قصيدة من كلّ نموذج.

أ– القافية (مصطلح وتعاريف):

القافية لغويّاً: من قفّاه واقتفاه وتقفّاه؛ تبعه واقتفى أثره، وسمّيت قافية لأنّ الشّاعر يقفوها أي يتبعها، فتكون قافية بمعنى مقفوّة[١]. قيل فيها الكثير، والشّائع فيها تعريف الخليل إذ يَنسب له القاضي أبو يعلى التّنوخي قوله: (القافية هي من آخر البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبل السّاكن)[٢]، ويرى الأخفش أنّها (آخر كلمة في البيت)[٣]. وقد عرّفها الخليل انطلاقاً من السّكنات والحركات الّتي عدّها أساس الشّعر، أمّا المحدثون فعرّفوها انطلاقاً من المقاطع فهي عندهم: (المقطع الشّديد الطّول في آخر البيت، أو المقطعان الطّويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة)[٤]، ولا يخرج هذا التعريف عن حدود تعريف الخليل؛ فلن يكون المقطعان الطّويلان في آخر البيت مع ما بينهما من مقاطع قصيرة إلّا من آخر البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الّذي قبل السّاكن، وهذا يعني صياغة جديدة تعتمد المقاطع بدل السّكنات والحركات، لأنّ المحدثين اهتمّوا بالمقاطع في تحليلهم لموسيقا الشّعر أكثر من اهتمامهم بالتفعيلات، والقافية من أخصّ خصائص الشّعر العربي (فالشّعر كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة) [٥] ويُرجع العقّاد سبب اهتمام العرب بالقافية إلى فنّ الحداء، فالقافية تظهر في شعر الأمم التي ينفرد فيها الشّاعر بالإنشاد، لأنّ السّامعين يحتاجون إلى الشّعور بمواضع الوقوف والتّرديد، والحاجة للقافية تنشأ من انقسام القوم إلى منشدين ومستمعين[٦].

وتولي تعريفات القدماء للشّعر أولويّة خاصّة للقافية فتجعلها شرطاً لازماً فيه، فالشّعر (قول موزون مقفى يدلّ على معنى) [٧] فاللّفظ والوزن والقافية والمعنى أربعة عناصر تصنع الشّعر، وإلى مثل هذا يذهب ابن

---

[١] – ينظر: ابن منظور،**لسان العرب مادة (قفا)**، وأحمد مطلوب،**معجم النقد العربي القديم، مادة (قفا)**.

[٢] – القاضي التنوخي، **كتاب القوافي**، ص٣٦.

[٣] – مجدي وهبة،**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ص٢٨٢.

[٤] – شكري عياد، **موسيقى الشعر العربي**، ص ٩١.

[٥] – ابن سينا، **كتاب الشفاء – فن الشعر –** ص١٦١.

[٦] – ينظر: عباس محمود العقاد، **اللغة الشاعرة**، ص ١٥٢–١٥٣.

[٧] – قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**،ص ٦٤.

رشيق: (والشّعر يقوم بعد النيّة على أربعة أشياء: وهي اللّفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا حدّ الشّعر)[١]، فالقافية شريكة الوزن، وجزء منه في صناعة الشّعر، فهي ضابط إيقاعه، وقد سمّاها القدماء (حافر الشّعر)[٢].

ركّز النّقاد على القافية وأحاطوها بمصطلحات جعلوا الخروج عنها عيباً، وذكروا لها أنواعاً وحركاتٍ وأحرفاً وعيوباً: فالحروف ستّة: (الرّويّ، الرّدف، التّأسيس، الدّخيل، الوصل والخروج؛ فالرّوي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، والرّدف حرف مدّ ولين يكون قبل الرّوي ولاشيء بينهما، ثم التّأسيس وهو ألف ساكنة بينها وبين الرّوي حرف، وذلك الحرف يعرف بالدّخيل، والوصل هاء أو واو أو ياء أو ألف تكون بعد الرّوي، والخروج أحد حروف المدّ واللّين يكون بعد الوصل إذا تحرّك)[٣].

غير أنّ القافية في شعر التّفعيلة لا تخضع لصرامة القوانين، ولكلّ قصيدة طريقتها الخاصة في استحضار قوافيها، فقد تجاوز المحدثون مرحلة التّنظير للقافية والانشغال بحروفها وعيوبها، واهتمّوا بما يمكن أن تقدّمه هذه القافية إن حضرت وما يمكن أن توحي به إن غابت.

ب –أنماط التقفية في ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة):

إنّ جلّ قصائد هذا الدّيوان مقطعيّة طويلة بأنماط تقفية متعدّدة؛ فمنها ما كانت قوافيه سطريّة، أي أنّ القافية تحضر في نهاية كلّ سطر شعري، فإذا كان الشّعر العموديّ قد اعتمد البيت بوصفه وحدة موسيقيّة وبنائيّة تنهض القصيدة عليها، فإنّ الشّعر الحديث اعتمد السّطر الشّعري الذي يمكن عدّه بديلاً إجرائيّاً للبيت[٤]، أي أنّنا لم نعد نسمّي البيت بيتاً، بل صرنا نسمّيه سطراً[٥]، ومنها ما تحضر قوافيه في نهاية الجمل الشّعرية، والجملة الشّعرية في دلالتها المصطلحيّة بنية مكتفية بذاتها، قد تتكون من سطر أو مجموعة سطور شعريّة، واستقلاليتها ليست استقلالية دلاليّة، بل استقلالية موسيقيّة، إذ إنها تعتمد على الدّفقة الشّعورية التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف النّفسيّ والعاطفيّ والفكريّ للتّجربة الشّعرية من جهة، ومع طول

---

[١] – ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**،ص١١٩.

[٢] – حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**،ص٢٧١.

[٣] – إسماعيل بن أبي بكر المقرئ، **عنوان الشرف الوافي في علم الفقه والعروض والتاريخ والقوافي**، ص١٩٦.

[٤] – محمد صابر عبيد، **القصيدة العربيّة المعاصرة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، ص ١٠١.

[٥] – عزّ الدّين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة** –ص٨٣.

النّفس عند الشّاعر من جهة أخرى[١]، ومنها ما تكون قوافيه مرسلة تغيب أو تأتي عفواً، وفي الأنماط كلّها لا يوجد قافية موحّدة لا على مستوى القصيدة ولا حتّى على مستوى المقطع الواحد، فالقصيدة الواحدة تتميّز بتعدّد قوافيها كما سنرى، وهذه الأنماط هي:

أ – القافية السّطرية:

يمكن عدّ السّطر في شعر التّفعيلة مقابلاً للبيت التّقليدي إلا أنّ مقاييسهما ليست بالصّرامة ذاتها، ولا تعني كلمة (سطر) أنّه يشغل سطراً في الكتابة، بل يمكن للشّاعر أن يكتبه في سطرين، فالسّطر الشّعري لا يحدّده رسم الشّاعر لنظام كلمات القصيدة إنما يحدّده واقع هذا السّطر الذي يجتهد الشّاعر أحياناً في جعله سطراً واحداً أو سطرين وأحياناً أكثر من ذلك، لكنّه في كلّ الأحوال سطر شعريّ واحد من حيث بنية السّطر وصيغته العامّة[٢]. وقد تتكرّر القافية في نهاية كلّ سطر، وفي ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)

تأتي القصائد كلّها مقطعية طويلة ماعدا افتتاحية الدّيوان (ديباجة[٣]):

آه..ما أقسى الجدار
عندما ينهض في وجه الشّروق
ربّما ننفق كلّ العمر..كي نثقب ثغره
ليمرّ النّور للأجيال..مرّة!
.....
ربّما لو لم يكن هذا الجدار
ما عرفنا قيمة الضّوء الطّليق!!

يبدو من النّقط التي فصلت آخر سطرين عن باقي الأسطر أنّ الشّاعر أراد القصيدة مقطعين من ناحية الرّسم الكتابيّ، نجد ثلاث قوافٍ سطريّة تتكرّر كلّ منها مرّتين، وسنورد الكلمة التي تجيء القافية فيها كاملة من دون أن نحدد أنّ القافية من موضع كذا إلى موضع كذا، وهذا ماسنتبعه في دراستنا لباقي

[١] – محمد صابر عبيد، **القصيدة العربيّة المعاصرة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، ص١٠٩.

[٢] – **المصدر نفسه**، ص١٠٣.

[٣] – أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، ص ٧٩.

القصائد، القافية الأولى (الجدار) ترد في المقطع الأول ولا تكتمل إلا بتكرار اللفظة ذاتها في المقطع الثّاني، القافية الثانية في الكلمتين (الشّروق، الطّليق) يقع نصفها في المقطع الأول وتكتمل بالمقطع الثّاني، والقافية الثّالثة (ثغره، مرّة) تأتي في سطرين متتالين محصورة بين القافيتين الباقيتين وكأنّ الشّاعر يحصر مرور الضّوء ويحدّده بزمن قصير وبسعي مضنٍ للوصول إليه، ليبقي الأمل مرهوناً بالسّعي والعمل، وهنا خدمت القافية السّطرية بتنوعها وتوزّعها المعنى، جاء تكرار كلمة الجدار للفت النّظر إلى الصّعوبات والعوائق، وتكرار الكلمة ذاتها يعمّق الإحساس بوجودها، ويضاعف الجهد اللّازم لتجاوزها، وهذا ما أكّده حين جعل (كلّ العمر) يلزم كي نحدث تغييراً، فالقافية كثّفت الفكرة وقوّت المعنى، ويعزّز هذا كلّه اسم الإشارة (هذا) الّذي سبق (الجدار) الثّانية، مؤكّداً أنّ الجدار هو ذاته المقصود بالمرّة الأولى، فتكرار المفردة جاء لتأكيدها وتحديدها، وهذا ما أدّته القافية الأولى، والقافية الثانية (الشّروق، الطّليق)، الشروق بما يرمز له من بدء وأمل، والطّليق بدلالته على الحريّة تحيل إلى دلالة القصيدة وترتبط بنسيجها عضويّاً. وتأتي التّقفية السّطريّة أكثر تعقيداً وفنيّة كما في القصائد: العشاء الأخير، بكائيّة ليليّة، السّويس، الموت في لوحات، بطاقة كانت هنا، الحزن لا يعرف القراءة، حديث خاص مع أبي موسى الأشعري، من مذكرات المتنبّي في مصر، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، وكلمات سبارتاكوس الأخيرة:

قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)[١]

[١] – أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، ص ٨٣.

(مزج أوّل):

المجد للشّيطان..معبود الرّياح

من قال (لا) في وجه من قالوا (نعم)

من علّم الإنسان تمزيق العدم

من قال (لا)..فلم يمت..

وظلّ روحاً أبديّة الألم!

(مزج ثان):

معلّق أنا على مشانق الصّباح

وجبهتي –بالموت – محنيّة!

لأنّني لم أحنها..حيّة!

.....

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر

لا تخجلوا..ولترفعوا عيونكم إليّ

لأنّكم معلّقون جانبي..على مشانق القيصر

فلترفعوا عيونكم إليّ

لربّما..إذا التقت عيونكم بالموت في عينيّ:

يبتسم الفناء داخلي..لأنكم رفعتم رأسكم..مرّة!

(سيزيف) لم تعد على أكتافه الصّخره

يحملها الّذين يولدون في مخادع الرّقيق

والبحر..كالصّحراء..لا يروي العطش

لأن من يقول (لا) لا يرتوي إلا من الدّموع!

فلترفعوا عيونكم للّثائر المشنوق

فسوف تنتهون مثله..غدا

وقبّلوا زوجاتكم..هنا..على قارعة الطّريق

فسوف تنتهون ها هنا..غدا

فالانحناء مرّ..

والعنكبوت فوق أعناق الرّجال ينسج الرّدى

فقبّلوا زوجاتكم..إني تركت زوجتي بلا وداع

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع

فعلّموه الانحناء!

علّموه الانحناء!!

الله.. م يغفر خطيئة الشّيطان حين قال لا!

والودعاء الطّيبون..

هم الّذين يرثون الأرض في نهاية المدى

لأنّهم..لا يشنقون!

فعلّموه الانحناء

وليس ثمّ من مفرّ

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كلّ قيصرٍ يموت: قيصرٌ جديد!
وخلف كلّ ثائر: أحزان بلا جدوى..
ودمعة سدى!

(مزج ثالث):
يا قيصر العظيم: قد أخطأت..إني أعترف
دعني – على مشنقتي – ألثم يدك
ها أنذا أقبّل الحبل الذي في عنقي يلتف
فهو يداك..وهو مجدك الّذي يجبرنا أن نعبدك
دعني أكفّر عن خطيئتي
أمنحك – بعد ميتتي – جمجمتي
تصوغ منها لك كأساً لشرابك القويّ
..فإن فعلتَ ما أريد
إن يسألوك مرّة عن دمي الشّهيد
وهل ترى منحتني (الوجود) كي تسلبني (الوجود)؟
فقل لهم: قد مات..غير حاقد عليّ
وهذه الكأس – الّتي كانت عظامها جمجمته –
وثيقة الغفران لي
يا قاتلي: إنّي صفحت عنك..
في اللّحظة الّتي استرحت بعدها منّي
استرحت منك!
لكنّي..أوصيك إن تشأ شنق الجميع
أن ترحم الشّجر!
لا تقطع الجذوع كي تنصبها مشانقاً
لا تقطع الجذوع فربّما يأتي الرّبيع
(والعام عام جوع)
فلن تشمّ في الفروع..نكهة الثّمر!
وربّما يمرّ في بلادنا الصّيف الخطر
فتقطع الصّحراء..باحثاً عن الظّلال
فلا ترى سوى الهجير والرّمال..والهجير والرّمال
والظّمأ النّاريّ في الضّلوع!
يا سيّد الشّواهد البيضاء في الدّجى..
يا قيصر الصّقيع!

(مزج رابع):
يا إخوتي الّذين يعبرون في الميدان في انحناء
منحدرين في نهاية المساء
لا تحلموا بعالم سعيد..
فخلف كلّ قيصر يموت: قيصر جديد
وإن رأيتم في الطّريق (هانيبال)
فأخبروه أنّني انتظرته مدىً على أبواب (روما) المجهده
وانتظرت شيوخ روما – تحت قوس النّصر – قاهر الأبطال
ونسوة الرّومان بين الزّينة المعربده
ظللن ينتظرن مقدم الجنود
ذوي الرّؤوس الأطلسيّة المجعّده
لكنّ (هانيبال) ما جاءت جنوده المجنّده
فأخبروه أنّني انتظرته..انتظرته..
لكنّه لم يأت!
وأنّني انتظرته حتّى انتهيت في حبال الموت
وفي المدى (قرطاجة) بالنّار تحترق
(قرطاجة) كانت ضمير الشّمس: قد تعلّمت معنى
الرّكوع
والعنكبوت فوق أعناق الرّجال
وإن رأيتم طفلي الّذي تركته على ذراعها..بلا ذراع
فعلّموه الانحناء..
علّموه الانحناء..
علّموه الانحناء..

سعى أمل دنقل إلى تكوين واقع شعريّ، واستدعى شخصيات قديمة تلبّسها تارة وتحاور معها تارة أخرى، منها سبارتاكوس من التّراث الرّوماني قائد ثورة العبيد، استخدم في هذه القصيدة عشرين قافية موزّعة على المقاطع الأربعة، ولا تتكرّر قافية أساسية في المقاطع كلّها وإنّما لكل مقطع قوافيه الخاصّة، وقد تتقاطع بعض القوافي في أكثر من مقطع لكن لا يحدث أن تتكرر قافية في المقاطع كلّها، ولا يحكم توزّع القوافي نظام معيّن؛ فتارة نرى القافية الواحدة تتجاور في أسطر متتابعة، وتارة نراها تتعانق مع قافية أخرى بشكل متناوب، ممّا يتيح للشّاعر التّنقّل بحريّة وخفّة بين الرّؤى والأفكار التي يودّ تقديمها بشكل غير مباشر وربّما أحياناً بشكل معاكس معتمداً تقنية المفارقة؛ فيبدأ بتمجيد الشّيطان بوصفه رمزاً للثّورة والتّمرّد والرّفض، وينتهي بإعلان ندم سبارتاكوس على ثورته وخنوعه للقيصر، وتنتهي القصيدة بنقاط مما يشي بأنّ هناك مالم يقل بعد، وأنّ كلمات سبارتاكوس الأخيرة ليست ما قرأناه، بل لعلّ هناك مالم يقل، والقوافي في أغلبها ساكنة صامتة توحي بهدوء حذر، وبحرص الشّاعر على التقاط أنفاسه.

ولتسهيل دراسة القافية سنعمد إلى ترميز القوافي المستخدمة حسب تسلسلها في القصيدة بتسلسل الحروف الهجائية؛ ليكون (أ) رمز القافية الأولى، و(ب) رمز القافية الثانية..وهكذا، وبما أن القصيدة مقسّمة إلى مزج أول وثانٍ وثالث ورابع فسنعد كلّ مزج مقطعاً ليكون توزع القوافي على الشّكل التّالي:

المقطع الأوّل: أ ب ب ب

المقطع الثاني: أ ج ج ج د ه و ه و و ز ز ح ط ح ي ح ي ك ي ل ل د د م ي م د ك ن ن

المقطع الثالث: س ع س ع ف ف ن ن ن و و ص ص ط ك ط ط ط ك ك ق ق ط ط

المقطع الرّابع: د د ن ن قر ق ر ن ر ر ش ط ق ش ش ل ل د د د

القافية الأولى (أ) في الكلمتين (الصّباح، الرّياح) يأتي نصفها في أول سطر من المقطع الأوّل، ونصفها في أول سطر من المقطع الثّاني ولا تتكرّر بعد ذلك، ومع أنها من أقلّ القوافي تكرّراً إلا أنها شكّلت افتتاحيّة موفّقة للقصيدة، ف (الصّباح) هنا ليس ذاك الجزء من اليوم، بل هو البدايات والتّحقق والنّصر، وإضافة (المشانق) إليه لا يحدّد زمن الشّنق، بل يشير إلى التّضحيات التي تسبق النّصر، و(الرّياح) بما تحيل إليه من حركة وتغيير تتواشج مع هذه الدّلالة، وكذلك جعل الشّيطان (معبود الرّياح) بما يرمز إليه من تمرّد ورفض وثورة، فالقافية هنا لم تأتِ لضرورة إيقاعية بقدر ما جاءت خادمة للمعنى وحاملة له.

القافية الثانية (ب) في الكلمات: (نعم، العدم، الألم) تأتي متتابعة في المقطع الأول فقط ولا ترد في غيره، وإضافة إلى وظيفتها الإيقاعيّة الواضحة فإنّها تبدو تلقائيّة لم يتعمّد الشّاعر إيراد كلمات بعينها لخدمتها، وكأنّ الفكرة استدعتها، فلن تكون كلمة غير (نعم) يقولها الخانعون المستسلمون، وتأتي كلمة (العدم)

الذيّ يغاير الوجود مضافاً إليها التّمزيق لتؤكّد أنّ المتمرّد الرّافض يغيّر سنن الكون ويلغي المستحيل، وتأتي الكلمة الأخيرة من هذه القافية (الألم) لتحيلنا إلى مصير هذا الثّائر، وتضحيته في سبيل فتح الطريق أمام الآخرين.

القافية الثالثة (ج) في الكلمات: (محنيّة، حيّة) ترد في المقطع الثّاني متتابعة ولا تتكرّر بعد ذلك، ولها وقع موسيقيّ لافت، يساعد على إبرازه أكثر تكرار حرف الحاء (محنية، أحنها حيّة) وتأتي كلمة (حيّة) التي تكتمل هذه القافية بها متوقّعة جدّا ولا تشكّل مفاجئة للسّامع، فتبدو الكلمة الوحيدة المناسبة.

القافية الرّابعة (د) في الكلمات: (المساء، الانحناء) ترد هذه القافية تسع مرّات موزّعة على المقطعين الثّاني والرّابع، وتنحصر في هاتين الكلمتين وتكرارهما، حيث تتكرّر كلمة (المساء) مرّتين، و(الانحناء) سبع مرّات، وتكرار كلمة سبع مرّات في القافية يجعل منها كلمة مركزيّة في القصيدة، ولاسيّما أنّه يختم بها مكرّرة ثلاث مرّات على التّوالي، كما أنّها ترد بصيغ أخرى في المقطع الثّاني (محنيّة، أحنها) وهذا يرسّخ فكرة القصيدة الممجّدة للثّورة الرّافضة للانحناء، وإن بدا أنّ الثّائر يعلن ندمه على عدم الانحناء ويدعو النّاس أن يعلّموه لولده كي لا يواجه مصيره، فهذه ليست إلا تقنيّة المفارقة التي عرف عن أمل دنقل استخدامها (فالكلمات الصّادرة عن سبارتاكوس يقصد منها عكس المنطوق به[١].

القافية الخامسة (هـ) في الكلمات (الأكبر والقيصر) وتأتي متداخلة مع القافية السّادسة (و): (إليّ، إليّ، عينيّ، عليّ، لي) التي تتكرّر خمس مرّات في صيغ دالة على المتكلّم (الثّائر) وفي المقابل ترد كلمة (القيصر) مرّة واحدة، وفي هذا التّقاطع دلالة بلاغيّة، فالخلود والتّأثير في الأجيال القادمة من نصيب الثّوار والمتمرّدين.

القافية السّابعة (ز) وتحضر مرّة واحد متحققة في الكلمتين (مرّه، الصّخرة)، إنّ هدف سبارتاكوس أن يعيد للنّاس كرامتها ويجعلها (ترفع رأسها) ولو لمرّة واحدة حين تنظر إليه معلّقاً على المشنقة، لأنّهم بعد ذلك سيواصلون النّضال، وجاءت (الصّخره) وما تحيل إليه من عمق أسطوريّ لتكثّف دلالات استمرار المحاولات للتّحرر مهما تعثّرت البدايات، ويحيلنا هذا إلى القافية الثّامنة (ح) التي تبدأ ب (الرّقيق) الّذين سيواصلون الثّورة، بعد أن دلّهم الثائر (المشنوق) على (الطّريق)، فهذه القوافي تتداخل وتتّحد عضويّاً لتعمّق دلالة القصيدة وتمضي بها إلى حيث أراد الشّاعر.

القافية التّاسعة (ط) في الكلمات: (دموع، جميع, جذوع، ربيع، جوع، ضلوع، صقيع، ركوع)، ترد كلمة (الدّموع) في المقطع الثّاني ولا تتحقق القافية إلا في المقطع الثّالث حين تتكرر باقي الكلمات التي

[١] – عبد السّلام المسّاوي، **البنيات الدّالّة في شعر أمل دنقل**، ص ١٦٦.

تشكّلها، باستثناء (الرّكوع) التي تختم هذه القافية فهي ترد في المقطع الأخير، لتبدو خيطاً ممتدّاً في هذه المقاطع، وينوّع تغيّر حرف المدّ قبل الرّوي بين الواو والياء الموسيقا في القافية الواحدة.

القافية العاشرة (ي) في الكلمات: (غدا، ردى، مدى، سدى) وتتكرّر فيها (غدا) مرّتين، وتقتصر هذه القافية على المقطع الثّاني، والقافية التّالية (ك) التي تفتتحها الكلمة (مرّ) في المقطع الثّاني لتكتمل بكلمة (مفرّ) وتتكرر في المقطع الثّالث في الكلمات (الشّجر، الثّمر، الخطر، مفرّ)، وتتشكّل القافية (ل) من كلمتين (وداع، ذراع) تأتيان متعاقبتين في المقطع الثّاني وتتكرّران بالطّريقة نفسها في المقطع الرّابع، وتشكّل الكلمتان (الطّيبون، يشنقون) قافية لا ترد إلا مرة واحدة في المقطع الثّاني، إنّ إيراد قواف لمرّة واحدة أو مرّتين يأتي للتنويع الموسيقي والتّحرّك برشاقة بين الصور والأفكار.

ويُدخل المقطع الثالث قوافي جديدة أولها (س) في الكلمتين (أعترف، يلتف) المتداخلة مع القافية (ع) في الكلمتين (يدك، نعبدك)، ثم القافية (ف) التي تجيء في سطرين متتاليين (خطيئتي، جمجمتي)، ومن القوافي الجديدة القافية (ص) في الكلمتين (منك، عنك)، والقافية (ق) في الكلمتين (الظلال، الرمال).

إنّ القوافي الجديدة التي ينفرد بها هذا المقطع لا تتكرر فيه إلا مرة واحدة، وهي مع باقي قوافيه التي وردت في مقاطع سابقة تكسبه حيويّة وغنى بالمشاعر والانفعالات.

وينفرد المقطع الرابع أيضاً بقافيتين هما (ر) في الكلمات (المجهدة، المعربدة، المجعدة، المجندة)، و(ش) في الكلمات (تحترق، تختنق) إنّ توزّع القوافي في هذه القصيدة المقطعيّة جاء سطريّاً على مستوى المقطع الواحد، مع الإشارة إلى أنّ القافية السّطريّة لم تتحقق بشكل كامل دائماً؛ فقد وردت بعض الجمل الشّعريّة التي حملت القافية في نهايتها، كما في المقطع الثّاني:

والبحر كالصّحراء لا يروي العطش
لأنّ من يقول لا لا يرتوي إلا من الدّموع

وجملة أخرى في المقطع الرّابع:

فأخبروه أنّني انتظرته..انتظرته..
لكنّه لم يأت!
وأنني انتظرته حتّى انتهيت في حبال الموت
وفي المدى قرطاجة بالنّار تحترق

ومع ذلك اعتبرنا أنّ التقفية في هذه القصيدة سطريّة وإن شذّ عن ذلك جملتان منها.

وقد تأتي التقفية السّطريّة منتظمة أكثر وموزّعة بطريقة هندسيّة كما في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)[١]:

[١] – أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، ص ٩٥.

قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)

أيّتها العرّافة المقدّسه..

جئت إليك..مثخناً بالطّعنات والدّماء

أزحف في معاطف القتلى..وفوق الجثث المكدّسه

منكسر السّيف..مغبّر الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء..

عن فمك الياقوت..عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع..وهو ما يزال ممسكاً

بالرّاية المنكّسه

عن صور الأطفال في الخوذات..ملقاة على الصّحراء

عن جاري الّذي يهمّ بارتشاف الماء

فيثقب الرّصاص رأسه..في لحظة الملامسه!

عن الفم المحشوّ بالرّمال والدّماء!!

أسأل يا زرقاء..

عن وقفتي العزلاء بين السّيف..والجدار!

عن صرخة المرأة بين السّبي..والفرار!

كيف حملت العار..

ثمّ مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟! دون أن أنهار؟!

ودون أن يسقط لحمي..من غبار التّربة المدنّسه؟!

تكلّمي أيّتها النّبية المقدّسه

تكلّمي... بالله... باللعنة... بالشّيطان

لا تغمضي عينيك فالجرذان..

تلعق من دمي حساءها..ولا أردّها!

تكلّمي..لشدّ ما أنا مهان

لا الليل يخفي عورتي..ولا الجدران!

فتفتح الأزرار في ستراتنا..ونسند البنادق

وحين مات عطشاً في الصّحراء المشمسه..,

رطّب باسمك الشّفاه اليابسه..

وارتخت العينان!)

فأين أخفي وجهي المتّهم المدان؟

والضّحكة الطّروب: ضحكته..

والوجه..والغمّازتان؟!

.....

أيّتها النّبيّة المقدّسه..

لا تسكتي..فقد سكتُّ سنة فسنة

لكي أنال فضلة الأمان

قيل لي ((اخرس..))

فخرست..وعميت..وائتممت بالخصيان!

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجترّ صوفها..

أردّ نوقها..

أنام في حظائر النّسيان

طعامي: الكسرة..والماء..وبعض التّمرات اليابسه

وها أنا في ساعة الطّعان

ساعة أن تخاذل الكماة..والرّماة..والفرسان

دعيت للميدان!

أنا الّذي ما ذقت لحم الضّأن

أنا الّذي لا حول لي أو شأن..

أنا الّذي أقصيت عن مجالس الفتيان..

أدعى إلى الموت..ولم أدعى إلى المجالسه!!

ولا اختبائي في الصّحيفة التي أشدّها..
ولا احتمائي في سحائب الدّخان!
تقفز حولي طفلة واسعة العينين..عذبة مشاكسه
(–كان يقصّ عنك يا صغيرتي..ونحن في الخنادق
أسائل الصّمت الّذي يخنقني:
((ماللجمال مشيها وئيدا... ؟!))
.....
أيّتها العرّافة المقدّسه...
ماذا تفيد الكلمات البائسه؟
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار..
فاتّهموا عينيك، يا زرقاء، بالبوار!
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار..
فاستضحكوا من وهمك الثّرثار!
وحين فوجئوا بحدّ السّيف: قايضوا بنا..
والتمسوا النّجاة والفرار!
ونحن جرحى القلب..
جرحى الرّوح والفم
لم يبق إلا الموت..
والحطام..
والدّمار..

تكلّمي أيّتها النّبيّة المقدّسه
تكلّمي..تكلّمي..
فها أنا على التّراب سائل دمي
وهو ظمي..يطلب المزيدا
وصبية مشرّدون يعبرون آخر الأنهار
ونسوة يسقن في سلاسل الأسر..
وفي ثياب العار
مطأطئات الرّأس
لا يملكن إلا الصّرخات التّاعسه
...,.....
ها أنت يا زرقاء
وحيدة عمياء!
وما تزال أغنيات الحبّ... والأضواء
والعربات الفارهات.. والأزياء!
فأين أخفي وجهي المشوّها
كي لا أعكّر الصّفاء...الأبله,, المموّها
في أعين الرّجال والنّساء؟!
وأنت يا زرقاء..
وحيدة..عمياء!
وحيدة..عمياء!

تصوّر هذه القصيدة الواقع العربي بعيد النّكسة، وتعكس رؤية الشّاعر للمستقبل وفق معطيات الواقع وتكرار الهزائم عبر التاريخ.

والدّلالة الأساسيّة التي حملتها زرقاء اليمامة في شعرنا المعاصر هي القدرة على التّنبّؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبيه إليه وتحمل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير، لتغدو معادلاً للمثقفين من كتّاب ومبدعين حذّروا من الهزيمة قبل وقوعها ولم تلق تحذيراتهم إلا التّجاهل واللامبالاة فحلّت الهزيمة[١].

تقع القصيدة في ثلاثة مقاطع وتتوزّع القوافي فيها على النّحو التّالي:

المقطع الأوّل: أ ب أ ب ب أ ب ب أ ب ب ج ج ج ج أ أ د د ه د د ه د أ و و أ أ د د

المقطع الثّاني: أ د د د د أ د د د د د د أ أ ز ز ح ح ح ح ح ح ح ح

المقطع الثّالث: أ أ ج ج ج ج ج ج ج أ ب ب ب ب ط ط ب ب ب ب

تتوالى في هذه القصيدة تسع قوافٍ بشكل هندسيّ متناظر؛ إذ تمتد كلّ قافية على أسطر متتالية، ماعدا القافية الأولى (أ) التي تعدّ قافية أساسيّة مركزيّة، فهي تتكرّر في المقاطع كلّها، وتتوزّع بين القوافي لتبدو مبثوثة في القصيدة، هذه القافية التي تنتهي بالسّين بكلّ خواصها المهموسة، تتبعها هاء السّكت لتعزّز جو الصّمت الذي يخيّم على القصيدة، فالشّاعر يسأل زرقاء اليمامة وهي صامتة لا تجيب، ربّما لأنّ الأسئلة أكبر من الإجابات، أو إنّ الإجابات لا جدوى لها بعد كلّ ما حدث.

القافية الأولى (أ): في الكلمات (المقدّسه، المكدّسه، المنكّسه، الملامسه، المدنّسه، المشاكسه، المشمسه، اليابسه، المجالسه، البائسه، التّاعسه)، تتكرّر كلمة المقدّسه خمس مرّات في هذه القافية ممّا يجعلها كلمة محوريّة بنيت عليها باقي كلمات هذه القافية. القافية الثّانية (ب) في الكلمات (الدّماء، الأعضاء، زرقاء، العذراء، الصحراء، الماء، الأضواء، الأزياء، النساء، عمياء) تتوزّع هذه القافية بين المقطعين الأوّل والثالث وتتكرر فيها كلٌّ من (زرقاء، عمياء) ثلاث مرّات.

القافية (ج) في الكلمات: (الجدار، الفرار، أنهار، الغبار، البوار، الأشجار، التّرثار، الدّمار، الأنهار، العار)، وتتوزّع أيضاً على المقطعين الأوّل والثّالث.

القافية (د) في الكلمات: (الشّيطان، الجرذان، الجدران، الدّخان، المدان، الغمّازتان، الأمان، الخصيان، القطعان، النسيان، الطّعان، الفرسان، الميدان، الضّان،شان، الفتيان) تتوزّع على المقطعين الأوّل والثّاني

[١] – عبد السّلام المسّاوي، البنيات الدّالّة في شعر أمل دنقل، ص ١٦٧

وهي من أكثر القوافي تكراراً في هذه القصيدة ولا ترد كل من القوافي (هـ، و، ز) سوى مرّة واحدة، وتأتي كلّ هذه القوافي ساكنة بما يناسب جوّ الصمت في حضرة العرّافة التي أسبغ عليها صفة القداسة، ويضاعف هذا الصّمت سكوت العرّافة أمام أسئلة الشّاعر الذي بدا مرّة جنديّاً عائداً من حرب، ومرّة ثانية بدا عنترة العبسي بكلّ ما عاناه من رفض قومه وإنكارهم، ولعلّ مردّ هذا الصّمت إلى أنّه لا يبحث عن إجابات، وإنّما يسأل أسئلة العارف المستنكر ولا يريد من زرقاء اليمامة إلّا أن تكون شاهدة على الهزيمة والبكاء، ليغدو صوت الشّاعر الذي يمثّل المثقّفين الّذين أبصروا الهزيمة قبل أن تحلّ وحذّروا منها ولم يجبهم أحد، فتحقّقت النبوءة.

وتتوالى القافية (ح) على أسطر متتابعة في المقطع الثّاني في الكلمات (المزيدا، وئيدا، حديدا، السّجودا، القيودا) لتنتهي ب (وئيدا) مكررة مرتين في ختامها، والقافية (ط) ترد مرّة واحدة في الكلمتين (مشوّها، مموّها) في المقطع الأخير، وتأتي هاتان القافيتان مطلقتين بألف ممدودة لتكسر جوّ الصّمت وتعلن صرخة في وجه الاستسلام.

تضفي القوافي السّطريّة على القصيدة غنىً موسيقيّاً بين التّنوّع والاختلاف، وتجعل القصيدة وقفات موسيقيّة متواصلة بعيداً عن الرّتابة أو التّوقّع، وكأنّها نبضات ملوّنة مشكّلة من المشاعر الإنسانيّة كلّها.

ب – قافية الجملة الشعرية:

يخفّف مجيء القافية في نهاية الجملة الشّعريّة تأثيرها الموسيقي الذي كان قويّاً في القوافي السّطريّة، والجملة الشّعرية موجة موسيقيّة تطول أو تقصر تبعاً للدّفقة الشّعوريّة والوقفة الدّلاليّة، وهذه القصائد: إجازة فوق شاطئ البحر، ظمأ.. ظمأ، بكائيّة اللّيل والظّهيرة، أشياء تحدث في اللّيل، الأرض...والجرح الذي لا ينفتح:

قصيدة (الأرض...والجرح الذي لا ينفتح)[١]

–الأرض ما زالت بأذنيها دم من قرطها المنزوع..

قهقهة اللّصوص تسوق هودجها.. وتتركها بلا زاد..

تشدّ أصابع العطش المميت على الرّمال..

تضيع صرختها بحمحمة الخيول

–الأرض ملقاة على الصّحراء..ظامئة..

وتلقي الدّلو مرّات..وتخرجه بلا ماء!

وتزحف في لهيب القيظ..

تسأل عن عذوبة نهرنا

والنّهر سمّمه المغول

—وعيونها تخبو من الإعياء..تستسقي جذور الشّوك..

تنتظر المصير المرّ.. يطحنها الذّبول

.....

من أنت يا حارس؟

إنّي أنا الحجّاج..

عصّبني بالتّاج..

تشرينها القارس!

الأرض تطوى في بساط ((النّفط))..

تحملها السّفائن نحو ((قيصر)) كي تكون إذا

تفتّحت اللّفائف:

رقصة..وهديّة للنّار في أرض الخطاه

–دينارها القصدير مصهور على وجناتها

زنّارها المحلول يسأل عن زناة التّرك..

[١] - أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، ص ٩٠.

والسّيّاف يجلدها! وماذا؟ بعد أن فقدت بكارتها..
وصارت حاملاً في عامها الألفي من ألفين من عشّاقها!
لا النّيل يغسل عارها القاسي...ولا ماء الفرات!
حتّى لزوجة نهرها الدّمويّ..
والأمويّ يقعي في طريق النّبع
((..دون الماء رأسك يا حسين..))
وبعدها يتملّكون..يضاجعون أرامل الشّهداء..
لا يتورّعون..يؤذنون الفجر.. م يتطهّروا من رجسهم..
فالحقّ مات

هل ثبّت الثّقفيّ
قناعه المهزوز؟
فقد مضى تموّز..
بوجهه العربيّ!
.....
أحببت فيك المجد والشّعراء..
لكنّ الّذي سرواله من عنكبوت الوهم:
يمشي في مدائنك المليئة بالذّباب
يسقي القلوب عصارة الخدر المنمّق..
والطّواويس التي نزعت تقاويم الحوائط
أوقفت ساعاتها...
وتحشّأت بموائد السّفراء..
تنتظر النّياشين التي يسخو بها السّلطان..
فوق أكابر الأغوات منهم!
يا سماء
أكلّ عام: نجمة عربيّة تهوي..
وتدخل نجمة برج البرامك ؟!
ما تزال مواعظ الخصيان باسم الجالسين على الحراب؟
وأراك..وابن سلول..بين المؤمنين بوجهه القزحي..

يسري بالوقيعة فيك..
والأنصار واجمة
وكلّ قريش واجمة
فمن يهديه للرّأي الصّواب؟!
.....
ملثّماً يخطو..
قد شوّهته النّار!
هل يصلح العطّار
ما أفسد النّفط؟
.....
لم يبق من شيء يقال
يا أرض
هل يلد الرّجال؟

تتكوّن القصيدة من تقاطع مقاطع طويلة وقصيرة بالتناوب، ويأتي نظام التّقفية فيها بشكل هندسيّ متناظر، ويستقلّ كل مقطع بقواف خاصة به، وتتداخل أنماط التقفية بين السّطرية والجمليّة؛ ففي المقطع الأول ترد قافية واحدة في نهاية الجمل الشّعرية وسنرمز لها (أ) وهي في الكلمات:(الخيول، المغول، الذّبول) وفي المقطع الثّاني تتعانق قافيتان سطريتان (ب، ج) على الشكل التالي (ب، ج، ب، ج)، وفي المقطع الثالث ترد قافية واحدة (د) في الكلمتين (الفرات، مات)، ومع أنه مقطع طويل غير أنّ الشّاعر لم يحفل كثيراً بالموسيقا المتأتية من تكرار القوافي الخارجية حتى لكأنّ هذه القافية اليتيمة جاءت عفواً دون القصد إليها، فالمقطع جملة من التوترات والانفعالات التي لم يشأ الشّاعر إيقافها ليجيء بقافية هنا أو هناك، وترد القافية في هذا المقطع لالتقاط الأنفاس، ولا تخفى القوافي الدّاخلية في (الدّمويّ، الأمويّ) و (يتملّكون، يضاجعون، يتورّعون، يؤذّنون) والتي جاءت في هذه الكلمات بالتّحديد للفت النّظر إلى انحطاط الواقع العربي أخلاقيّاً.

وفي المقطع الرّابع تتقاطع قافيتان على النحو التالي (هـ، و، و، هـ)، وفي الخامس تتوزّع قافيتان (ز، ح، ز، ز، ح، ح) لتنتهي القصيدة بمقطعين قصيرين أولهما تأتي قافيتاه على النّحو التّالي (ط، ي، ي، ط)، وثانيها خاتمة القصيدة يبدو وكأنه جاء بعدها تعليقاً عليها؛ فبعد كلّ ما ذكر يبدو أن (لا شيء يقال)، وترد فيه قافية واحدة (ك، ك).

تبدو المقاطع القصيرة بتقفيتها الرّشيقة وكأنها محرّكة للقصيدة، ومكثّفة للإيقاع الذي لايُحتفى به كثيراً في المقاطع الطويلة، وتناوب المقاطع فيما بينها يمنح القصيدة موسيقا إضافيّة.

ج– القافية المرسلة:

ثمّة قصائد لا تعتمد القافية إلا ما جاء منها عفواً، وهذا ما يعرف بالقافية المرسلة ومن أمثلتها قصيدة موت مغنيّة مغمورة[١]:

[١] - أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، ص ١٢٥.

صوت (١)

أغاني المذياع..
هذا زمان السّكتة.
(سالومي) تغنّي..
من ترى يحمل رأس المعمدان؟!
.....
في انكسارات الظّلال..
تبدأ الأحزان في أعماقنا إيقاعها الهادئ..
تصحو الرّغبة المرتعشة
تتوالى قطرات الصّمت من صنبورها الفضّي..
كي ترسم في صفحة ماضينا.. الدّوائر
صورة لامرأة تجلس في البهو – تحوك الصّوف –
في مئزرها البيتيّ.. لقّاء الضّفائر
نقرات المطر العذبة في النّافذة البيضاء..
دفق الدّفء من تمتمة القطّة..
موسيقى السّكون الموحشة
مركبات الغد تدنو في الخيال
تصهل الأفراس عند الباب
– (أين القادمون؟!
– الليل.. والوحدة ,, والشّوق المحال!
... .
تقاسيم
عقب استعراضها الفاشل.. لم تخلع رداء الرّقص
ظلّت خلف أستار (الكواليس)
تردّ السّحب الزّرقاء عن أعينها.. تبكي شباباً
كانت المتعة فيه: قطعة جبن.. وكأسين من (الرّوم)
لكي تمرح في غرفة ريفيّ من الطّلّاب..
لا تملك يمناه سوى الكسرة والتّبغ الرّخيص..
الآن يمشي خلفه..سرب من الأطفال..
عند النّوم يسطون على منظاره الطّبيّ..حتّى لا يرى
وجهها صافٍ...وعيناها غديران من الحزن..
ويدنو الخادم الأسمر..يلقي باقة الورد..
ويلقي دعوة للسّهر..
(الآن ستمضي..
وغداً سوف يوافيها الطّبيب – الموت والإجهاض –
هذا شهرها الثّالث رغم الحذر الشّائع!
حتّى أنت يا أقراص منع الحمل
ما من أحد في هذه الدّنيا جدير بالأمان!)

منفرد

من يفترس الحمل الجائع
غير الذّئب الشّبعان؟
ارتاح الرّبّ الخالق في اليوم السّابع
لكن.. لم يسترح الإنسان

صوت (٢)

وحدها..تسّاقط الدّمعة من عين الليال
بعد أن علّقها الوهم طويلاً..
وحدها..سرعان ما ترشفها الأرض..
وينساها الرّجال
شربوا قهوتها المرّة... والمذياع ما زال يغنّي!
والمصابيح تضاء!

لا تخلو قصيدة في هذا الدّيوان من القافية تماماً، إلّا أنّ القوافي في هذه القصيدة هي الأقلّ وروداً، فالمقطع الأوّل يخلو من أي قافية، وتتداخل في الثاني قافيتان على الشّكل التّالي (أ، ب، ب، أ، أ)، ليجيء المقطعان الثالث والرّابع أيضاً خاليين من أي قافية، وتتعانق قافيتان سطريّتان في المقطع الخامس (ج، د، ج، د)، وتنتهي القصيدة بمقطع تتكرّر فيه القافية (ب) مرتين.

إنّ الالتفات للفكرة والتركيز عليها تفوق على النّاحية الموسيقيّة التي كثّفت في المقطع الخامس الذي يختصر فكرة القصيدة مشيراً إلى عذابات الإنسان التي بدأت منذ تشكل الخلق، وإلى الإنسان المطحون المستغَل.

لا يحدّد وجود القافية أو غيابها شعريّة القصيدة؛ فهي في حال غيابها أو ضرورة وجودها عنصر من عناصر بنائيّة أخرى، وإن كان غيابها يستلزم إمكانيات شعريّة لتعويضها، وقد تغيب القافية فيتمّ الالتفات إلى الصّورة كما في المقطع الثّالث (تقاسيم)؛ إذ تغيب القافية تماماً ويتركّز الانتباه على صورة المغنّية بعد أنْ أفل نجمها وصار لزاماً عليها مغادرة الحياة بكلّ أشكالها، وقد يعوّض عن غياب القافية الخارجيّة بقافية داخلية وإيقاعات بديلة كما في المقطع الثالث من قصيدة (الأرض.... والجرح الذي لا ينفتح)[1]

الأرض تطوى في بساط ((النّفط))..
تحملها السّفائن نحو ((قيصر)) كي تكون إذا تفتّحت اللّفائف:
رقصة..وهديّة للنّار في أرض الخطاه
–دينارها القصدير مصهور على وجناتها
زنّارها المحلول يسأل عن زناة التّرك..
والسّيّاف يجلدها! وماذا؟ بعد أنْ فقدت بكارتها..
وصارت حاملاً في عامها الألفي من ألفين من عشّاقها!
لا النّيل يغسل عارها القاسي...ولا ماء الفرات!
حتّى لزوجة نهرها الدّمويّ..
والأمويّ يقعي في طريق النّبع
((..دون الماء رأسك يا حسين..))
وبعدها يتملّكون..يضاجعون أرامل الشّهداء..
لا يتورّعون..يؤذنون الفجر.. لم يتطهّروا من رجسهم..
فالحقّ مات

[1] - أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، ص٩٠.

لا يخفل هذا المقطع بالقافية الخارجية لكنّ رشاقة عباراته واضحة جلية، فهي تنساب سلسة بفعل الموسيقا الداخلية التي تولدها قوافٍ داخلية كما في (دينارها، زنّارها) و(الدّمويّ، الأمويّ) و(يتملّكون، يضاجعون، يتورّعون، يؤذّنون)، فهذه التجانسات تخلق جوّاً موسيقيّاً يعوّض غياب القافية فلا يحسّ السّامع أو القارئ بفقد هذا العنصر الموسيقي، فالقافية لا تحضر في القصيدة الحديثة لمجرّد الحضور، وغيابها لا يضعف شعريّة القصيدة.

وظائف القافية بأنواعها المختلفة:

القافية عنصر صوتي ووظيفتها الموسيقية المتأتية من التّكرار تكاد تكون من أوضح وظائفها، فالقافية (عدة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات، وتكرارها هذا يكوّن جزءاً هامّاً من الموسيقى الشّعريّة)[١]، فالقافية استجابة لحاجة القارئ أو السّامع إلى محطّات زمنيّة يرفدها التّكرار بأسباب النّشوة والسّكينة والطّرب السّمعي، وليس بالضّرورة أن يكون التّكرار مملّاً، وهذا يقودنا إلى الجانب النّفسي في القافية؛ (فمجيء القافية في آخر كلّ شطر سواء أكانت موحّدة أم منوّعة يتكرّر إلى درجة مناسبة ممّا يمكّن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له)[٢]، فالأثر النّفسي للقافية لدى المتلقّي بيّنٌ وجليّ، فهي (فواصل موسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها ويستمتع بهذا التّردد)[٣]، وتحقّق القافية المتغيّرة في الشّعر الحديث المتعة الفنّيّة للقارئ من خلال استجابتها لتوقّعه تارة، وخرق أفق هذا التّوقّع تارة أخرى، وتنويعها في الشّعر الحديث له ما يبرّره؛ فالشّاعر يعيش خيبات الواقع الاجتماعية والاقتصادية والثّقافية، فيجسّد ذلك إيقاعيّاً في شعره من خلال تغيير نمط القافية، وهذا التّغيير ردّ فعل طبيعيّ لانفتاح العالم واتّساعه[٤]، فالحداثيّون حوّلوا القافية إلى ضربة إيقاعيّة خاطفة، وإلى وقفة اختياريّة لا إجباريّة، وللقافية دور في بناء القصيدة وربط مكوّناتها فهي (تُوجِد رابطة بين العبارات التي تتخلّلها وبدونها تتشتّت العبارات وتتباعد)[٥]، فللقافية أيضاً وظيفة بنائيّة وبها (تقترن الكلمات بعضها إلى بعض فتتواصل وتتقابل)[٦]، وعلاقة القافية بباقي مكونات القصيدة

[١] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشّعر**، ص١٥٠.

[٢] - نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، ص ١٤٦.

[٣] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشّعر**، ص ١٥٠.

[٤] - عبد الرّحمن تبرماسين، **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، ص ١١٧.

[٥] - عبد الفتّاح صالح نافع، **عضويّة الموسيقى في النّص الشّعري**، ص ٧٨.

[٦] - رينيه ويليك وأوستين وارين، **نظريّة الأدب**، ص ٢٠٨.

يجعلها عنصراً أساسيّاً قائماً بذاته فهي (ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقلّ، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصّور لا تظهر وظيفتها الحقيقيّة إلّا في علاقتها بالمعنى)[١]
هذه الوظائف تقوم بها القافية بمختلف أشكالها غير أن هناك خصوصيّة لكلّ نمط من أنماطها؛ فالمدى الزّمني المتوقّع لحضورها يتفاوت بين سطر وسطر، وسطر وجملة، وهذا التّنوّع في التّفاوت الزّمني يوزّع الثّقل الإيقاعي على مساحات غير منتظمة في القصيدة، والإكثار من تعاقب التّقفية يقود إلى ترديد إيقاعي عالٍ ينحو بالقصيدة منحىً تحريضيّاً ينتج عنه طاقات تطريبيّة تولّد عند المتلقّي استجابات سريعة مطلوبة، وهذا ما يبدو في القصائد ذات التّقفية السّطريّة مثل (كلمات سبارتاكوس الأخيرة والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، فلا يكاد يخلو سطر واحد من التّقفية، وهذه الكثافة الإيقاعيّة تجعل الإيقاع الخارجي متفوّقاً على مكوّنات النّص الأخرى، ويعبّر تنوّع القوافي وتلاحمها عن حيويّة الصّورة الشّعرية وتحوّلاتها وتلوّنها، أمّا في القصائد ذات التّقفية الجمليّة فيتراجع زخم القافية ويخفّ تأثيرها الصّوتي ممّا يفسح المجال أكثر لإبراز الوظيفة الدّلاليّة للقافية، وتحويل الانتباه إلى الصّورة، ويكون إيقاع الصّور والأفكار متفوّقاً على الإيقاع النّاجم عن تكرار القافية كما في قصيدة (الأرض...والجرح الذي لا ينفتح)، وهذا يدعونا للقول إن التقفية السّطريّة تضفي على القصيدة إيقاعاً صاخباً في حين تحيلنا التّقفية الجمليّة إلى إيقاعات هادئة متباعدة.

النتيجة:

لا تلتزم قصيدة التفعيلة بقافية واحدة، بل تتعدد فيها القوافي وتتداخل تبعاً للحالة الشّعورية وبما يخدم المعنى ويعزّز التّجربة، وما وصلت إليه القافية اليوم نتاج طبيعي للتّطوّر الذي أصاب مستويات القصيدة كلّها، فحين اختلف بناء القصيدة كان لزاماً على القافية أن تغيّر أشكالها وتتعدّد مستوياتها، وإلى جانب وظيفتها الموسيقيّة التي حافظت عليها تؤدّي القافية اليوم وظائف أخرى بلاغية ودلاليّة مكثّفة، ولامانع أحياناً من غيابها ما لم يضف حضورها عمقاً دلاليّاً للقصيدة، فلم تعد غاية يقصد إليها في الشّعر، وهي من أكثر مكونات القصيدة مرونة واستجابة للحداثة في الشّكل والمضمون، وتركيبة القافية المعقدة في الشّعر الحديث انعكاس لتعقيد العمل الفنّي الإبداعي بنحو خاص وتعقيد الحياة المعاصرة بنحو عام، ويتحدّد نمط القافية تبعاً لمكان ورودها؛ فالقافية السّطرية ترد في كل سطر من أسطر القصيدة ممّا يغلّب

[١] - جان كوهين، **بنية اللغة الشّعريّة**، ص ٧٤.

وظيفتها الإيقاعيّة على باقي الوظائف، ويعطي القصيدة إيقاعاً صاخباً متسارعاً، أمّا القافية الجمليّة فترد على مسافات متباعدة نسبيّاً ويكون لورودها دلالة وميزة، كما أنّها تنحو بالإيقاع منحى أهدأ ممّا توفّره التقفية السّطريّة، وقد تكون القافية مرسلة لا ترد أبداً أو لا ترد إلا نادراً ممّا يستدعي التّعويض بعناصر أخرى للنّهوض بإيقاع القصيدة مثل القوافي الداخلية أو التّجانسات الصّوتيّة ويتطلّب إرسال القافية مهارات فنّيّة خاصّة كي لا يؤثّر غيابها على شعريّة القصيدة.

قائمة المصادر والمراجع:

١. ابن جعفر، قدامة، **نقد الشّعر**، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.

٢. ابن رشيق، القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، بيروت: دار الجيل للطباعة والنشر، ١٩٨١م.

٣. ابن سينا، **الشفاء – فن الشعر –**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مصر: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.

٤. ابن منظور، **لسان العرب**، مراجعة وتدقيق د. يوسف البقاعي، إبراهيم شمس الدين،نضال علي، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ٢٠٠٥ م.

٥. أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، القاهرة، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٢.

٦. إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة –**، دمشق، مطبعة المدينة (منشورات جامعة تشرين)، ١٩٩٧.

٧. التّنوخي، القاضي، **كتاب القوافي**،تحقيق: د.عوني عبد الرؤوف، الطبعة الثانية، مصر: مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م.

٨. تيرمايسن، عبد الرحمن، **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.

٩. دنقل، أمل، **الأعمال الكاملة**، الطبعة الثانية، مصر: دار الشّروق، ٢٠١٢م.

١٠. عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١ م.

١١. العقاد، عباس محمود، **اللغة الشّاعرة**، القاهرة: مكتبة مدبولي، د.ت.

١٢. عياد، شكري، **موسيقى الشعر العربي**، الطبعة الثالثة، القاهرة: أصدقاء الكتاب، ١٩٩٨م.

١٣. القرطاجني، حازم،**منهاج البلغاء وسراج** الأدباء، تحقيق، محمد الحبيب بن خوجة، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الغرب، د.ت.

١٤. كوهين، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م.

١٥. المساوي، عبد السلام، **البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**، دمشق: مشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤م.

١٦. المقرئ، إسماعيل بن أبي بكر، **عنوان الشرف الوافي في علم الفقه والعروض والتاريخ والقوافي**، تحقيق: عبد الله إبراهيم الأنصاري، الطبعة الأولى، بيروت: عالم الكتب، ١٩٩٦م.

١٧. الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، الطبعة الثالثة، مصر، مكتبة النهضة، ١٩٦٧م

١٨. نافع، عبد الفتاح صالح، **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، الطبعة الأولى، الزرقاء، الأردن: نشر بدعم من جامعة اليرموك، مكتبة المنار،١٩٨٥م.

١٩. وهبة، مجدي، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مجدي وهبة، كامل المهندس، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٤م.

٢٠. ويليك، رينيه،وارين، أوستين، **نظرية الأدب**، ترجمة: عادل سلامة، الرياض، المملكة العربية السعودية، دار المريخ للنشر، ١٩٩٢م.

چکیده‌های فارسی

انواع قافیه در دیوان (البکاء بین یدی زرقاء الیمامة «گریه در برابر زرقاء یمامه»)

هوازن حسین صالح*

چکیده:

قافیه یکی از ارکان شعر سنتی است؛ و ناقدان آن را شرطی ضروری و لازم برای شعر به شمار می‌آورند، بر اساس تعریف قدامه بن جعفر، شعر سخنی موزون و قافیه‌دار است و به معنای خاصی دلالت می‌کند. اما قافیه مانند دیگر عناصر شعری به خاطر همراهی با تغییرات جدید در حوزه شعر دچار دگرگونی شده و به وضعیتی رسیده است که امروزه از آن با عنوان شعر نو یاد می‌شود. شعر نو رویکرد تازه‌ای در برخورد با قافیه را در پیش گرفت، و باز تعریفی دلالی از آن ارائه نمود و یکنواختی جایگاه قافیه را در پایان هر بیتی از بین برد و آن را از پایان بیت شعر به پایان وسط شعری یا جمله شعری یا بند تغییر داد. تفاوت ساختاری بین قصیدۀ قدیم و قصیدۀ موجود در شعر نو موجب ظهور انواع و سطوح مختلفی در قافیه شده است؛ امروزه شاعر از قافیه بیشتر استفاده می‌کند و خواهان حضور اجباری آن در بیت شعری نیست؛ بلکه هنگام نیاز آن‌هم به منظور تأکید بر نقش دلالی آن از قافیه بهره می‌گیرد، دیگر قافیه شکل یکسانی در یک قصیده ندارد؛ بلکه شاعر آن را بر اساس حالت درونی و احساسات خود تغییر می‌دهد. قافیه از نظر «أمل دنقل» یکی از مؤلفه‌های پختگی هنری است، و انواع مختلفی از آن را به شکلی هماهنگ با میزان تجربه و حالت درونی و احساسات خود و نیز تغییری که قصیده تفعله بر اساس حالات درونی شاعر رخ داده است، مورد استفاده قرار می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: شعر نو، قافیه، أمل دنقل، البکاء بین یدی زرقاء الیمامة.

* – دانشجوی تحصیلات تکمیلی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تشرین، لاذقیه، سوریه تلفن: ۰۰۹۶۳۹۹۹۸۹۲۵۴۶
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۱۸هش= ۲۰۱۶/۰۳/۰۸م تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۴/۰۶ هش= ۲۰۱۶/۰۶/۲۶م

Abstracts in English

Types of Rhymes in Amal Donqol's*Crying in Front of Zarqaa el Yamama*

Havazen Hossein Saleh, M.A. Student, Tishrin University, Syria.

Abstract:

Rhyme is a core element in the traditional poetry. The literary critics consider it a required condition for poetry. According to Qodamateb-ibn Jafar poetry should consist of metrical and rhymed language which conveys specific messages. However, rhyme, like other elements of poetry, has undergone changes to adapt to other contemporary changes in the area of poetry, so much so that it is referred to as New Poetry. The New Poetry approached rhyme in a new way, redefined it, removed the monotony of the ending of the poetry lines and changed its position from the end of the lines to the end of the poetic idea units. The structural difference between the traditional Ode and Modern Ode brought about different types and levels of rhyme. Today, poets do not insist on the use of rhyme I their poems; they use it only if it perform a function particularly to convey some meaning. Rhymes no longer enjoy unvaried forms in the odes; poets change them to suit their inner feelings.

Keywords: Ama Donqol, *Crying in Front of Zarqaa el Yamama*, New Poetry, Rhyme.

The Sources and References

1. Ibn Jaafar, Qudaamah, criticism of poetry, investigation and comment Dr. Mohamed Abdel Moneim Khafagy, Scientific Book House, Beirut, Lebanon.

2. Ibn Rushiq, Qayrawani, The Authorized Reference in the Beauties of Poetry and Literature, Investigation and Commentary: Muhammad Muhiuddin Abdul Hamid, Fifth Edition, Beirut, Dar al-Jil for Printing and Publishing, 1981 AD.

3. Ibn Sina, Al-Shifa - The Art of Poetry -, Investigation: Abdel Rahman Badawi, Egypt, the Egyptian Renaissance Library, 1953 AD.

4. Ibn Manzoor, Lesan'a al-'Arab, review and audit Dr Yousef Al-Baqa'i, Ibrahim Shams al-Din, Nidal Ali, First Edition, Beirut, Al-Aalami Institute of Publications, 2005 AD.
5. Anis, Ibrahim, Poetry Music, Cairo, Fourth Edition, the Anglo-Egyptian Library, 1972 AD.
6. Ismail, Ezz El-Din, Contemporary Arabic Poetry - Issues and Phenomena of Art and Morality, Damascus, Al-Madina Press (Tishreen University Press), 1997 AD.
7. Al-Tannouhi, al-Qadi, The Book of Rhymes, investigation: Dr. 'Abdi Al-Raouf, Second Edition, Egypt, Al-Khanji Library, 1978 AD.
8. Tirmaisen, Abdel Rahman, The Cyclical Structure of the Contemporary Poem in Algeria, First Edition, Cairo, Dar Al Fajr Publishing and Distribution, 2000 AD.
9. Dunkul, Amal, the Complete Works, Second Edition, Egypt, Dar Al-Shorouk, 2012 AD.
10. Obaid, Muhammad Saber, the Modern Arabic Poem between the Semantic Structure and the Cyclic Structure, Damascus, Writers Union, 2001 AD.
11. Akkad, Abbas Mahmoud, poet language, Cairo, Madbouli library, without a date.
12. Ayad, Shukri, Arabic Poetry Music, Third Edition, Cairo, Friends of the Book, 1998 AD.
13. The Carthaginian, Hazem, The Balogha Platform and the Literary Criticism, Investigation, Muhammad Habib Bin Khoja, Third Edition, Beirut, Dar Al Gharb.
14. Cohen, Jean, The Structure of the Poetic Language, Translated by Mohammed Al-Wali and Mohammed Al-Omari, First Edition, Casablanca, Toubkal Publishing House, 1986 AD.
15. Al-Masawi, Abd al-Salam, The Foundations of the Role of Amal Dunkul, Damascus, Advocates of the Arab Writers Union, 1994 AD.
16. The Reciter, Ismail bin Abi Bakr, the title of honor in the science of jurisprudence, and the history, history and Quravi, investigation: Abdullah Ibrahim Al-Ansari, first edition, Beirut, Lebanon, the world of books, 1996 AD.
17. Almalaeka , Nazek, Issues of Contemporary Poetry, Third Edition, Egypt, Al Nahda Library, 1967 AD.
18. Nafie, Abdel Fattah Saleh, Music Organic in the Poetic Text, First Edition, Zarqa, Jordan, published with the support of Yarmouk University, Al-Manar Library, 1985 AD.
19. Wahba, Magdy, Glossary of Arabic Terminology in Language and Literature, Magdy Wahba, Kamel Al-Mohandes, Second Edition, Beirut, 1984 AD.
20. Wilick, Renee, Warren, Austin, Theory of Literature, translation: Dr. Adel Salama, Riyadh, Saudi Arabia, Dar Al-Marikh Publishing, 1992 AD.