الرقم الدولي المعياري للمؤتمر (معتمد ومصنف دوليًا) ISBN 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

المؤتمر الدولي الحادي عشر للغة العربية

22 - 24 أكتوبر 2025م الموافق 30 ربيع الآخر - 2 جمادى الأولى 1447هـ

دبي - الإمارات العربية المتحدة

الهيئات العربية والدولية أعضاء المجلس الدولي للغة العربية

د. أحمد فراج العجمي

صُوَرُ التَّقْفِيَةِ في قصيدةِ الشِّعرِ التَّفعيلي وأبعادُها الدلاليّة
محمود درويش أنموذجا

تحظى القافيةُ في الشِّعرِ التَّفعيلي المعاصر بمكانةٍ بارزة، تتجاوز وظيفتَها التقليديّة بوصفِها وسيلةً للتّوقيع الإيقاعي في ختامِ الأسطرِ الشّعريّة، إلى أداةٍ فنّيةٍ فاعلةٍ في بناءِ الدلالة، وإضفاءِ الانسجامِ الموسيقيّ، وتشكيلِ البنيةِ النصّية. وقد أسهم انفتاحُ القصيدةِ التَّفعيليّة على إمكاناتٍ تعبيريّةٍ وإيقاعيّةٍ أوسع، في بروزِ صُوَرٍ متعدّدةٍ للقافيةِ تتنوّع بحسبِ المواقفِ الشعوريّة، والتراكيبِ الإيقاعيّة، والأساليبِ الفنّية المستحدَثة.

تهدف هذه الدراسةُ إلى استقصاءِ أبرز صُوَرِ التَّقْفِيَةِ التي اتّخذَها الشّعراءُ العربُ المعاصرون في قصائدِهم التفعيليّة، واستكشافِ الأبعادِ الإيقاعيّةِ والدلاليّةِ التي تتولَّد من توظيفِها. ويتمُّ ذلك من خلالِ تحليلِ نماذجَ شعريّةٍ مختارةٍ من دواوينَ معاصرة، تُمثِّل أطيافًا متعدّدةً من التجربةِ الشعريّة الحديثة، مع محاولةِ الربطِ بين شكلِ التَّقْفِيَةِ وعُمقِها التعبيري، ورصدِ مدى وعيِ الشاعرِ الحديثِ بأبعادِ القافيةِ الفنّية والدلاليّة.

وتبرز أهمّيةُ هذا البحثِ من خلالِ إعادةِ النظرِ في البنيةِ الإيقاعيّةِ التَّقْفويّةِ لقصيدةِ التفعيلةِ وحصرِ معظمِ تشكيلاتِها، وتقييمِ وظيفةِ التّقفية كعنصرٍ فنّيٍّ مولِّدٍ للدلالة، لا مجرَّدَ امتدادٍ لأشكال تقفوية سائدة. كما يُضيءُ البحثُ العلاقةَ المتداخلةَ بين بنيةِ القصيدةِ الموسيقيّة وتجربتِها الشعوريّة، وهو ما يفتح آفاقًا جديدةً في تحليلِ الشِّعرِ العربي الحديث انطلاقا من ديوان محمود درويش بوصفه أحد هم شعراء هذه القصيدة.

أمّا النتائجُ المتوقَّعة فتتمثّل في تصنيفِ أنماطِ التَّقْفِيَةِ المستعمَلةِ في الشِّعرِ التَّفعيلي إلى صُوَرٍ مميَّزةٍ بعضها غيرُ مرصودٍ في الدراساتِ السابقة، وتحليلِ كلِّ صورةٍ من حيث خصائصُها البنائيّةُ ووظائفُها الإيقاعيّة، ثم تأمُّلِها من زاويةِ الدلالةِ المضمونيّة، في علاقتِها بالتحوّلاتِ الفنّية والشعورية في النصِّ الشعري.

يتكوّن هذا البحثُ من مِهادٍ نظريّ، ومبحثين، وخاتمة، على النحوِ الآتي:

المِهادُ النظري: تحوّلاتُ القافيةِ من العمودِ إلى التفعيلة، والمسوِّغاتُ الجماليّة.

المبحثُ الأوّل: أنماطُ وصُوَرُ التَّقْفِيَةِ في قصيدةِ الشِّعرِ التَّفعيلي لدى الشعراءِ المعاصرين وتحليلُ بنائِها الصوتي.

المبحثُ الثاني: الأبعادُ الدلاليةُ والإيقاعيّةُ لصُوَرِ التَّقْفِيَةِ في ضوءِ التجربةِ الشعريّة المعاصرة.

الخاتمة: أهمُّ النتائجِ والتوصيات، وآفاقُ البحثِ المستقبليّة.

الكلماتُ المفتاحيّة: القافية، الشِّعرُ التَّفعيلي، الإيقاع، الدلالة، صُوَرُ التَّقْفِيَة، التحليلُ السيميائيّ

المقدمة

ما يزال الإيقاع الشعري –على الرغم من التحولات الجمالية التي عرفتها القصيدة العربية– يمثّل العنصر الحاسم في تمايزها عن سائر الخطابات الأدبية الأخرى، فهو الطاقة الخفية التي تمنح القصيدة حضورها الحي، وتؤسس لتوترها التعبيري، وتضبط نسق تدفقها المعنوي. وإذا كان الوزن هو الصورة الكبرى لهذا الإيقاع، فإن القافية بوصفها إحدى آليات التمظهر النغمي في الشعر تقع في المحل الثاني بعد الوزن أهميّةً، بما تحمله من تكرار وجرس وتوكيد، وتظل إحدى العرى الوثقى في بنيته، بل يمكن أن نجزم أنها العنصر الأشد التصاقًا بالذائقة العربية وآخر ما يلصق في أذن المستمع المتذوق من نغمة.

لقد مرّت القافية بتحولات لافتة في مسار الشعر العربي الحديث، ولا سيما بعد ظهور قصيدة التفعيلة في منتصف القرن العشرين، حيث انتقلت من وظيفتها التقليدية المتجذرة في القصيدة العمودية –باعتبارها حارسًا موسيقيًا صارمًا في نهاية الأبيات– إلى وظيفة جديدة ذات طابع مركب تفاعلي متعدد الأبعاد. ولم يعد حضور القافية محكومًا بصرامة الوزن أو بحدود البيت الشعري، بل صار خاضعًا لمنطق الدفقة الشعورية، وحركة التوترات النفسية، والتقطيع البنائي الحر، فبرزت أنماط إيقاعية مستحدثة، تمثلت في صور متمايزة من التقفية التي أخذ الشاعر المعاصر يتعاطى معها بوصفها آلية حاضرة في منظومة الشعر العربي وغير قابلة للمحو، إلا أنها بشكل عام كانت انزياحا إيقاعيا صادما للذائقة العربية، وماتزال كذلك.

في خضم هذا التحول، ظهر وعي لدى الشعراء العرب المعاصرين بوظيفة القافية في الشعر التفعيليّ؛ إذ أضحى حضورها أو غيابها مقصودًا، ومحكومًا بحاجة المعنى، وإيقاع الصورة، وشحنة الانفعال. فأصبحت القافية أداة تعبيرية لا تقل شأنًا عن الصورة أو التراكيب، بل تحوّلت إلى مؤشر جمالي قادر على نقل الحالة الشعورية المسيطرة، وترجمة الحضور أو الغياب، التمزق أو الثبات، الانسجام أو التشظي، الهيمنة أو التشتت، بحسب ما تقتضيه طبيعة التجربة الشعرية.

لعل المتأمل في دواوين الشعراء المعاصرين يلحظ بجلاء هذا التنوع في أنماط التقفية، التي لا تقف عند حد التنوع الشكلاني، بل تتعداه إلى ما هو أعمق، وهو الدلالة. فكل صورة من صور التقفية في قصيدة التفعيلة –سواء كانت موحدة أو ممتدة أو متوالية أو متوازية أو حتى ممحوة– تحمل في طياتها دلالة إيقاعية ترتبط ببنية القصيدة الكلية، ودلالة مضمونية تعكس حركة المعنى وتوتّراته في النص. وهذا ما يجعل من القافية عنصرًا مفتوحًا على التأويل، وعلامة دلالية قابلة للفهم بوصفها أداة خطابية تُشرك الموسيقى في إنتاج الدلالة، لا وظيفة شكلية تزين النص وتكسبه نغمة سمعية جاذبة فحسب.

من هنا تأتي هذه الدراسة لتستقصي صور التقفية في الشعر التفعيلي العربي الحديث، عبر نماذج مختارة من ديوان محمود درويش أحد أهم الشعراء المعاصرين، محاولة الكشف عن العلاقة المعقدة بين البناء التقفوي والدلالة الشعورية والنصية، مسترشدة بتحليل إيقاعي دقيق، وتأمل دلالي عميق، يعيد للقافية

مكانتها بوصفها مفتاحًا للمعنى، وجسرًا بين الإيقاع والتجربة، بين الشكل والحس، بين البنية السطحية والشعور المتواري.

المهاد النظري: القافية في الشعر العربي الحديث – من البنية التقليدية إلى التشكيل الحداثي:

مثّلت القافية عبر العصور أحد الأعمدة الأساسية في بناء القصيدة العربية، حيث ارتبطت بوظائف إيقاعية وجمالية محددة في الشعر العمودي، ومع تطور الشعر العربي الحديث بعد ظهور قصيدة التفعيلة؛ شهدت القافية تحولات جوهرية في بنيتها ووظائفها.

أولًا: القافية في الشعر العمودي؛ الثبات المعياري والوظيفة التقليدية.

التزمت القافية في الشعر العمودي بوحدة الوزن والقافية وأهمها حرف الروي الذي تبنى عليه القصيدة وتلقب به؛ فيقال: قصيدة بائية ونونيّة، وذلك أضفى على القصيدة طابعًا موسيقيًا منتظمًا، شكّل معيارها الإيقاعي على مدار قرون الشعر الممتدة في عصورها المختلفة. وقد أشار النقاد إلى أن هذا الالتزام يعكس التقاليد الشعرية الراسخة في الثقافة العربية، ويثبّت عمودها ومنظومتها الإيقاعية، كما يشكل ذائقة العربي ووجدانه الجمعي، حيث تُعدّ القافية علامة فارقة في تمييز الأبيات وتحديد نهاياتها، فإذا ختم الشاعر بيته الأول من قصيدته بحرف العين وجب عليه أن يتمها وفق هذا الحرف، ولم يخترق تلك القاعدة غير بعض التشكيلات القافوية التي مارسها بعض الشعراء كالمثلثات والمربعات والمقطعات الشعريّة.

ثانيًا: تحولات القافية في الشعر التفعيلي؛ المرونة الإيقاعية وهيمنة الشعور.

مع بروز قصيدة التفعيلة، بدأت القافية تتخذ أشكالًا متنوعة، متحررة من القيود التقليدية؛ فقد ظهرت أنماط متعددة من التقفية لم يتفق عليها الشعراء يمكن رصدها في قصائد متنوعة، مثل: القافية الموحدة، والممتدة، والمتوالية، والمتوازية، والمتداخلة، والمشتتة، والممحوة، وغير ذلك من الأشكال التي سيتناولها هذا البحث. أتاح هذا التنوع للشاعر الحديث حرية أكبر في التعبير؛ إذ أصبحت القافية أداة فنية تُستخدم لتعزيز الإيقاع الداخلي وتوجيه الدلالة الشعورية.

ثالثًا: القافية أداة دلالية تنزاح من الإيقاع المقصود إلى توجيه المعنى.

لم تعد القافية في الشعر الحديث عنصرًا إيقاعيًّا فحسب، بل أصبحت تحمل دلالات نفسية وشعورية، فالتكرار أو التغييب المتعمد للقافية يمكن أن يعكس حالات التوتر أو الاستقرار في النص الشعري، وقد عكست طريقة الشعراء في توزيع قوافي قصائدهم التفعيلية وعيا بدورها في بناء المعنى؛ إذ تُسهم في تأكيد الفكرة أو إحداث تأثير نفسي معين لدى القارئ.

تؤكد مجمل الدراسات النقدية الحديثة ذلك، مشيرة إلى تحولات التقفية المستحدثة في ظل التجديد الشعري، وأكدت أيضًا أن القافية في قصيدة التفعيلة أصبحت أكثر مرونة، فأتاحت للشاعر استخدامًا أكثر

تنوعًا وابتكارًا، كما عزّزت القافية البنية الإيقاعية والدلالية للقصيدة، فتأكّد دورها في توجيه القارئ وتحديد إيقاع القراءة.

المبحث الأول: أنماط التقفية وصورها في قصيدة الشعر التفعيلي.

لم تكن ولادة قصيدة التفعيلة حدثًا عابرًا في تاريخ الشعر العربي الحديث، بل كانت نقطة تحوّل بنيوي على مستوى الشكل والرؤية معًا، وإن الأوزان الحرة -بحسب نازك الملائكة التي أسهمت في نشأة الشعر التفعيلي وترسيخه- "تتيح للشّاعر الهرب من الأجواء الرّومانسيّة إلى جو الحقيقة الواقعيّة، ولا يتلاءم الشّكل ذو الوزن الواحد والقافية الواحدة مع هذا الاتجاه"[1]. وقد فرضت هذه القصيدة أنساقًا جديدة في البنية الإيقاعية، كان للقافية فيها حضور جديد، اختلف كمًّا ونوعًا ووظيفةً عما انتظم في عقد القصيدة العمودية لقرون؛ فلم تعد القافية شرطًا شكليًّا تُختتم به الأبيات، بل صارت مكوِّنًا من مكونات المعمار الإيقاعي العام، تستجيب لحاجات التوتر الداخلي للقصيدة وتُسهم في ضبط بنيتها الإيحائية والانفعالية، وصار استدعاؤها تلبية لتلك البنية الشعورية وليس ضابطا يفرض نفسه على شعراء القصيدة العمودية سواء أسهم في الإيقاع الشعوري أو لا.

تتبع الباحث صور التقفية في الشعر التفعيلي المعاصر من خلال عدد من دواوين الشعراء، واستقراء أشكالها؛ فظهر له عدد من الصور والأنماط المتمايزة التي يمكن أن تُحَيَّزَ في حيز الوعي الشاعري في وجدان الشاعر المعاصر الذي يكشف عن إدراك وظيفة القافية بوصفها أداة بناء وخلق، لا مجرد زينة شكلية أو استجابة لعُرف وزني، ويمكن أن نقول: إن أكثر هذه الأنماط ظهر في مدونة كل شاعر من شعراء التفعيلة، ويمكن استقصاؤها في شعره، قد يغلب نمط على آخر حضورا أو خفاء؛ لأجل ذلك فقد تخير الباحث شعر محمود درويش لتحري ظهور هذه الأنماط فيه.

في هذا المبحث يستجلي الباحث هذه الصور والأشكال التقفوية، ويضرب لها أمثلة من قصائد درويش محاولا كشف العلاقة بينها وبين الدلالة وبنية القصيدة الشعورية:

1-القافية الموحدة:

هي الصورة الأقرب إلى القافية التقليدية، حيث يسود الروي الواحد على امتداد القصيدة، لكن ما يميز هذه الصورة في الشعر التفعيلي عن العمودي التقليدي هو اقترانها بالسطر الشعري الذي قد يمتد إلى عشر تفعيلات أو يقتصر على واحدة فقط في القصيدة نفسها، فيمنح ذلك القصيدةَ ديناميكية حركية بين طول الأسطر وقصرها، على الرغم من ثبات القافية، وغالبًا ما تُستخدم هذه الصورة في الحالات الشعورية المستقرة أو الثابتة، كالحزن الراسخ أو الشجن الممتد أو الحب المنفلت من الصدمات، فتتّحد الدلالة الإيقاعية مع البنية النفسية.

---

[1]. نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، مرجع سابق، ص: 41.

من القصائد التي نُسجت وفق هذا النسق التقفوي من ديوان محمود درويش قصيدة "قاع المدينة"[2]؛ إذ تنتهي قافيتها باللام والهاء الساكنة على طول القصيدة دون أن تظهر أي قافية أخرى، فبدأت بالمقطع:

عشرون أغنية عن الموت المفاجئ

كل أغنية قبيلةْ

ونحب أسباب السقوط

على الشوارع

كل نافذة خميلةْ

والموت مكتمل،

قفي ماء الهزيمة يا مدينتنا النبيلةْ

في كل موت كان موتي

حالة أخرى

بديلا كان للغة الهزيلةْ

وهكذا تتسيد هذه القافية في القصيدة من أولها لآخرها مع جمل شعرية متقاربة الطول: (القتيلة، نحيلة، المستطيلة، الطفولة، البطولة، الكهولة، الجميلة) كأنما خرجت القصيدة كلها في نفس شعري واحد ودفقة شعورية واحدة.

2. القافية الممتدة:

هي التي تسود القصيدة بنمط قافوي مهيمن، دون أن تكون القافية موحدة تمامًا في كل الأسطر، بل تظهر القافية كل بضعة أسطر بوتيرة شبه منتظمة، فقد تختفي أو تتبدل ثم تعود، فمثلا: يبدأ الشاعر سطوره الأولى بقافية الهاء، ثم في جملة شعرية أخرى تتحول إلى النون أو اللام أو الياء، ثم يعود للهاء مرة أخرى، وهكذا تهيمن الهاء على مجموع القوافي حتى يختم بها قصيدته. وتدل هذه الصورة غالبًا على التوازن الداخلي والتردد الشعوري، وهي شكل موسيقي تتكرر فيه نغمة رئيسة ضمن هارمونية أكثر اتساعًا، وهذا الاسم غير بعيد عن تسميتها بالقافية المهيمنة أو المتتابعة أو نحو ذلك.

ولا يعني كونها مهيمنة أن تصل لدرجة الثبات الذي انتظم في عقد القافية التقليدية، "فلا يمكن أن يُعَدّ هذا النّظام ولا الّذي قبله رِدّة إلى الشّكل العموديّ؛ إذ إنّه غالبًا ما كان يخترقه الشّاعر بأنظمة تقفويّة داخليّة تنال من تلك الهيمنة"[3]، إضافة إلى انطوائه تحت مظلة الشعر التفعيلي بخصوصيته التي محت أي تصور لهذا الاحتمال. من القصائد التي نسجت وفق هذا النسق التقفوي قصيدة "كأني أحبك"[4] مطلعها:

---

[2]. ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، 1994م، ج:1، ص: 251.

[3]. أحمد فراج العجمي، الانزياح الأسلوبي في شعر فاروق شوشة، رسالة دكتوراه، جامعة المنصورة، 2021، ص: 184.

[4]. ديوان محمود درويش، ج:1، ص: 465.

ماذا نحاول؟ هذا السفرْ

وقد جرّدتني من البحر عيناكِ

واشتعل الرمل فينا ...

لماذا نحاولُ؟

والكلمات التي لم نقلها

تشرّدنا...

وكل البلاد مرايا

وكل المرايا حجرْ

لماذا نحاول هذا السفرْ؟

بدأ الشاعر قصيدته بجملة "لماذا نحاول؟ هذا السفرْ" بقافية الراء المقيدة، وكررها ست مرات، وبها أنهى قصيدته، وبينهما جمل شعرية طويلة وقصيرة، تعددت فيها القوافي لتشكل قبابا شعورية بارزة، ولم تمنع هذه القباب هيمنة قافية الراء المقيدة في القصيدة كلها، فما يلبث الشاعر أن يعود إليها لتشكل تسيُّدًا إيقاعيًّا يعيد منظومة التلقّي إلى الوعي بالدّلالة الخطّية أو الخيطية التي تنتظم فيها جميع الدّلالات ضمن فعل شعري واحد في العمق، وإن تمظهر في أشكال متعددة، وتمثلت هذه القوافي في: (السفر، حجر، السفر، النهر، حجر، السفر، شجر، البحر، حجر، السفر، القمر، السفر، حجر، السفر)، ونلاحظ في هذا النسق تكرار الجمل المركزية الثلاثة "كل البلاد مرايا وكل المرايا حجرْ لماذا نحاول هذا السفرْ" أربع مرات؛ لتشكل بؤرة دلالية مركزية في القصيدة، وفي الهوامش وقعت قواف أخرى، كحرف الكاف في مجموعة جمل شعرية متتالية قافيتها (أحبك، جسمك، جسمك، أحبك، جسمك)، إضافة لأدوات تفعيل الإيقاع المختلفة، كالجناس في: "لا يتكلم، لا يتألم"، والمقابلة في "بعيدين كالقرب عنا، قريبين كالبعد منا"، والتكرار، والسجع "كنتِ أنتِ الرياح وكنتِ الجناح"، وغير ذلك مما يملأ الفجوات الإيقاعية التي سببها غياب القافية الموحدة إيقاعيًّا.

3. القافية المتوالية.

في نسق القافية المتوالية أو المتعددة ليس هناك قافية موحَّدة ولا مهيمِنة في النص، فتتوزع فيه القوافي بنمط متعاقب، بحيث يتناوب رَويّان أو أكثر على امتداد المقاطع، قد يكرر الشاعر بعض القوافي مرة بعد مرة ليصنع ثقلا إيقاعيّا مقصودا لقافية محددة، وقد تتوالى القوافي في مقاطع دون تكرار. وتُستخدم هذه الصورة في التعبير عن حالات التوتر، أو تعدد العواطف وتزاحمها، وتعدد موضوعات القصيدة، كما قد تعكس فوضى الشعور وتشظي الذات، ولاسيما في القصائد التي تتناول موضوعات سياسية أو وجودية أو اجتماعية نتجت عن اختلاف القيم وانفلاتها، واختلاط الثقافات، والعولمة، وتداخل الحدود، وزوال التخوم، فظهر أنَّ "الشّعراء الجدد كثيرًا ما يلتزمون في القصيدة الواحدة بجرسين أو ثلاثة ينهون بها

سطور القصيدة مع شيء من التّلوين والتّنويع"[5]. ولا يعني تعدد القوافي بشكل متوال انعدام أو خفاء البنية الشعورية الكلية في القصيدة الواحدة؛ إذ إن أهم ما يميز قصائد الشعر التفعيلي الوحدة الشعورية الظاهرة وصعوبة مقاربتها بوصفها أجزاء متفرقة.

من القصائد التي نسجت وفق هذا النسق التقفوي قصيدة "أهديها غزالا"، يقول في مطلعها[6]:

وشاح المغرب الورديّ فوق ضفائر الحلوةْ

وحبة برتقال كانت الشمسُ

تحاول كفها البيضاء أن تصطادها غنوةْ

وتصرخ بي، وكل صراخها همسُ

أخي! يا سُلّمي العالي!

أريد الشمس بالقوةْ

وفي المقطع الثاني (الفضي، الأرضِ/ البيت، الصمت)، وفي الثالث (الإغريق، النوق، المخلوق)، وفي الرابع (السهر، الحجر، المطر)، وفي الخامس (غدها، لأسعدها، يدها)، وفي السادس (أغنيةٌ، حريةٌ، السماويةْ/ ككرملنا، سنبلنا)، وفي الأخير (جنتنا، بغصّتنا، رايتنا/ أغانينا، أمانينا). نلاحظ تعدد كل قافية بعدد المقاطع، كدفقات شعورية يولدها إيقاع مناسب لكل دفقة، فيفعّل آليات استجابة الإيقاع للدلالة، ويعزز خرق التوقع والرتابة بانزياح نغمي يلفت انتباه المتلقي للمتواري من البنى العميقة، ويصرف الذهن عن الشرود.

4. القافية المتوازية.

يتوزع فيها الثقل الإيقاعي على مقاطع متقاربة الطول، لكل مقطع روي ثابت، فيتوازى الشكل مع تسلسل زمني أو شعوري واضح في القصيدة. وغالبًا ما يُستخدم هذا النمط في بناء القصيدة على محاور متقابلة: ماضٍ/حاضر، حب/خذلان، أمل/انكسار، فيعزز البنية الدرامية للنص، ويكاد هذا الشكل أن يكون الأقرب إلى النظام المقطعي في القصائد العمودية، وغالبا ما يستقل كل سطر بجملة شعرية، وقد تتساوى تفاعيل السطور أو تختلف قليلا، وهذا الشكل قليل في الشعر المعاصر، ومنه قصيدة "الموت مجانا" من بحر الكامل، وهي ذات أربعة مقاطع متقاربة الطول، يقول في أحد مقاطعها[7]:

كان الخريف يمر في لحمي جنازة برتقالْ

قمرا نحاسيًّا تفتته الحجارة والرمالْ

وتساقط الأطفال في قلبي على مهج الرجالْ

---

[5]. عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط:3، 1987م، ص:118.

[6]. ديوان محمود درويش، ج:1، ص:95.

[7]. ديوان محمود درويش، ج:1، ص:208.

كل الوجوم نصيب عيني .. كل شيء لا يقالْ

ومن الدم المسفوك أذرعة تناديني .. تعالْ

وهكذا يمضي في المقاطع الثلاثة التالية، بقافية الهمزة (بالدماء، الضياء، المساء، الفضاء) في المقطع الثاني، وقافية اللام والهاء الساكنة (الخميلةْ، القبيلةْ، الرذيلةْ، كحيلةْ، الجديلةْ، الطفولةْ)، وقافية الدال المضمومة في المقطع الأخير (تشدُّ، تمدُّ، تشدو، قيدُ، تشدُّ).

5- القافية المتقابلة.

تعتمد القافية المتقابلة على حوار إيقاعي بين طرفين، وتُستخدم كثيرًا في القصائد ذات البنية الحِواريّة، أو التي تتخذ شكلًا تمثيليًّا (مسرحيًّا/ دراميًّا)، وتبرز هذه الصورة العلاقة التفاعلية بين الذات والآخر، أو بين قطبين متقابلين داخل النص، تتناوب فيه الأصوات والقوافي بشكل متداخل يحقق توازنًا إيقاعيًّا دلاليًّا. يُوظّف الشاعر هذا التناوب ليحاكي حركة الاقتراب والابتعاد الشعوري كما يقع بين الحبيبين مثلا، أو العدوّين، "وهو شكل بديع لافت مؤسُّس على إظهار القافية وتنويعها، مشابه إلى حد كبير للمسرحيات الشّعريّة العموديّة عند أحمد شوقي وغيره ممن اشتُهر بها من الإحيائيّين ومن تبعهم من الرّومانتيكيين"[8]، وإن هذا الشكل الشعري يكشف وعيًا موسيقيًّا عميقًا يوظف الإيقاع في بناء المعنى وتطويره، كما يجسد حركية الإيقاع ودوره في نقل المعاني وبناء الدلالة في هذا النوع من القصائد الحوارية:

تمثّل قصيدة «إلى دمشق»[9] تجلّيًا حيًّا لـ«القافية المتقابلة»؛ يقول في مطلعها:

لأجمل ضفة أمشي

فلا تحزن على قدمي

من الأشواك

إن خطاي مثل الشمس

لا تقوى بدون دمي!

لأجمل ضفة أمشي

فلا تحزن على قلبي

من القرصان

يوزِّع درويش القوافي بين مقاطع تتعاقب فيها الأصواتُ المتحاورة: فكلُّ مقطعٍ ينتهي بإيقاعٍ خاصٍّ، فالأول (أمش، رمشي، النعشِ، نمشي)، والثاني (حناجرنا، محاجرنا، مشانقنا)، (أمانينا، أغانينا، ماضينا، مراثينا، ملاهينا)، (الشوارع، المصانع، المزارع)، الثالث: (بلور، ديجور، النور)، الرابع: (الضجر،

---

[8]. أحمد فراج العجمي، مرجع سابق، ص:197.

[9]. ديوان محمود درويش، ج:1، ص:141.

القمر، حجر، كالقمر)، الخامس: (تكرار كلمة "طرواده")، (مخابينا، غازينا)، وهكذا في بقية المقاطع الحوارية؛ لتصبح القافيةُ علامةَ انتقالٍ من صوت «الأنا» المقاوم إلى صوت المدينة/الآخر أو إلى النداء الكونيّ. هذا التناوب الصوتيّ يصنع حوارًا موسيقيًّا يجسِّد حركة الاقتراب والابتعاد بين الشاعر والمكان الجمالي: كلّما تبدّلت القافية بانعطافٍ شعوريٍّ جديد، بدا كأنّ المتكلّم يخطو خطوةً نحو المدينة ثم يتراجع تحت وطأة الحصار، في تأكيدٍ إيقاعيٍّ على انقسام الهوية وحرَكيّة الصراع.

يخدم هذا النسق المتقابل رسالة القصيدة دلاليًّا؛ فـ«الطريق» نفسُه يُبنى على مفاصلِ لقاءٍ وانفصال، موتٍ وولادة، وهو ما تعكسه القوافي المتغايرة المتعاقبة. بقاءُ الوزن الواحد يحفظ خيط الوحدة العربية، بينما يُظهر تنوّع القافية تعدّد الأوجاع والأصوات في جسد الأمّة. هكذا يتحوّل النسق الإيقاعيّ إلى دراما سمعيّة تُحاكي دراما النصّ: توترٌ دائم بين طرفين يعيشان في جسدٍ واحدٍ (الشاعر/ المدينة)، فلا تنغلق القصيدة على قفلٍ نهائيّ، بل تبقى مفتوحةً كطريق دمشق نفسه، موحيةً بأنّ الخلاص لا يتحقّق إلا من خلال استمرار هذا الحوار الإيقاعيّ والدلاليّ، ويعد هذا تطورا واضحا في وظيفة الإيقاع فرضه "التّطور العام في معنى الشّعر ومهمة الشّاعر ... وكان هذا التّطور نفسه في إطار القصيدة الجديدة مصاحبا لبروز النّزعة الدّراميّة وغلبتها على الشّعر المعاصر"[10].

6. القافية المتداخلة.

تتراكب فيها القوافي وتتداخل دون انتظام ظاهري، لكنها تخلق مع التكرار شعورًا بوحدة إيقاعية خفية، فيشيع في القصيدة عدد من أحرف الروي، وتتكرر دون انتظام، نحو: (ب، ن، ن، ت، ب، ب، ت، ن، ب، ت). وتُستخدم هذه الصورة في التعبير عن تعقيد التجربة وتداخلها ولاسيما في القصائد الطوال، كما تصور تلك الحالات التي تتصارع فيها العواطف والرؤى، وتحتاج إلى قوالب مرنة للتعبير عن هذا الصراع، وربما انسجمت مع طبيعة القصائد التي تعبر عن تعقيد الحياة المعاصرة وتشابك خيوطها، ويقف هذا النوع على تخوم تشتت القافية وخفائها.

تمتثل قصيدة «أنا آتٍ إلى ظلِّ عينيك»[11] لمنظومة القافية المتداخلة بوصفها شبكةً إيقاعيّة تتوزع فيها حروفَ رويّ متعدّدة بلا انتظام صَفّي، ثم تتعالق مع التكرار الاستهلالي للجملة-اللازمة «أنا آتٍ إلى ظل عينيك آت» لتمثل بؤرة إيقاعية ودلالية تتجاذب إليها الهوامش الإيقاعية، فتخلق خيطًا سمعيًّا خفيًّا يضبط المقطوعات المتوالية رغم تشعّبها. نلاحظ تعاقُب حروف الروي بوصفها بؤرا إيقاعية صوتيّة (الباء، النون، التاء، الكاف...) في نهاياتٍ متقلبة، فيبدو النصّ كفسيفساء من المقاطع يطوّقها «قوسٌ» إيقاعيّ واحد: كلما برز حرفٌ أو انحسر آخر عاد حرفٌ ثالث ليوائم البناء الإيقاعي المقصود، فتتولّد وحدة متوارية تحت الغلاف الموسيقيّ المتداخل تُحاكي التوتّر الداخلي للشاعر. هذا التداخُل يندمج مع تكرار

---

[10]. عز الدّين إسماعيل، مرجع سابق، ص:240.

[11]. ديوان محمود درويش، ج:1، ص:325.

البنى الاستفهاميّة (ما الذي...؟)، ومع تدفق الجمل الشعرية طويلة أو قصيرة يُتاح للقصيدة أن تتنفّس على مساحة شعورية واسعة من غير أن تتقيّد بقفلٍ قافويّ يحسم الدفقة الانفعاليّة، يقول:

أنا آت إلى ظل عينيك .. آتِ

من خيام الزمان البعيد، ومن لمعان السلاسلْ

أنت كل النساء اللواتي

مات أزواجهن. وكل الثواكلْ

أنت العيون التي فرّ منها الصباحْ

حين صارت أغاني البلابل

ورقا يابسا في مهب الرياحْ!

وعلى المستوى الدلاليّ، يلائم هذا النسق الإيقاعيّ التجربةَ التي تصدّع فيها صوتُ الذات بين الانتماء إلى وطنٍ يسامُ قهرًا وبين اللجوء إلى «ظلّ» (الحبيبة/ الأرض) كخلاصٍ أخير؛ فالتناوب غير المنتظم للرويّ يُحاكي تشابك العواطف: حزنٌ يتلوه غضب، أملٌ يتخلّله يأس. تتكدّس الصورُ الدامية (جلود تحاك سجّادًا، سياط تحترق) مع صور الاحتفاء (وردة تزهر، قبلة تنبع في النار) في حركة مدٍّ وجزرٍ تحافظ عليها القافية المتداخلة بوصفها مقياس توازنٍ دقيق؛ إذ تسمح بتجاور المتقابلات من غير أن ينفرط عقد النصّ. هكذا تتحقّق غاية الشكل: إظهار أوجه الحياة المعقدة من عنفٍ وأسئلةٍ ومَراثٍ داخل قالبٍ صوتيّ مرنٍ، يَجعل الإيقاع نفسه حلبةَ صراع بين الارتطام والرجاء، وبين الانكسار وإرادة التحوُّل.

7. القافية الهضبية.

هي نسق إيقاعي تقفوي يُعتمد فيه على خفوت القافية أو غيابها شبه التام عبر مقاطع طويلة من النص، بحيث يسود هدوء موسيقي ثم فجأة تبرز القافية بشكل واضح ومكثّف، فتشكّل قمة إيقاعية، تعكس ذروة دلالية أو انفعالية في القصيدة. هذا النمط يُستخدم غالبًا للتعبير عن تحولات شعورية أو دلالية، مثل الانتقال من القهر إلى الثورة، من السلام النفسي إلى الانفعال، ويُعدّ هذا الشكل أول شكل من أشكال خفوت القافية وتشتتها ومحوها.

يشبهُ هذا النسقُ الإيقاعيُّ تضاريسَ أرضٍ سهلية منبسطة تخلو من النتوء الظاهر، أسطرٌ طويلة تنتهي بحروفِ رويٍّ متنوِّعة تكاد تُقصي الإحساس بالقافية، ثم فجأةً عند منعطفٍ عاطفيٍّ أو دراميٍّ حادّ، ينهض «نتوءٌ» إيقاعيّ حين يتراصّ الحرفُ نفسه في سلسلةٍ متلاحقة من السطور؛ عندئذٍ تتجلّى «الهضبة» القافويّة بوصفها ذروةً سمعيّة تُوقِف انسيابَ السهل وتعلن انعطافًا دراميًّا، قبل أن يعود النصُّ إلى انسيابه الأوّل.

هكذا يحتفظ الشاعر بحرّيّة تفعيليّة أوسع في التحكّم بطول الأسطر دون حدود فاصلة توقف التدفق الشعوري، ثم يستعيد سلطة القافية ساعةَ يقتضي المعنى توكيدًا أو انفجارًا انفعاليًّا، فيغدو الإيقاع نفسه أداةً لالتقاط تبدّل المنسوب العاطفيّ داخل القصيدة.

قصيدة "النزول من الكرمل" مثال مناسب لهذا النسق التقفوي، من مطلعها "ليومٍ يُجدِّد لي موعدي، قلتُ للكرمل: الآن أمضي". تمضي القصيدة فوق «سهلٍ» صوتيّ عريض: النهايات تتبدّل دون تكرار في القافية يُذكر، فتشيع نبرة التأمّل والترقّب. غير أنّ النصّ يشقّ هذا السطح بهضباتٍ خافتة متقطّعة، يبرزها في مقاطع التنديد بالخوف والارتحال حيث تتوالى القافية في جملتين أو ثلاثة على الأكثر، (أسئلةْ، سنبلةْ/ أقرب، كوكبْ/ العائمةْ، النادمةْ)؛ لترفع التوتّر السمعيّ وتحشد الانفعال قبل أن يعود الانحدار إلى تنوّع الرويّ. كلُّ هضبةٍ صغيرة تتزامن مع لحظة صدامٍ داخليّ: مواجهة الكرمل للاحتلال، أو محكمة الذاكرة التي يستعيدها الشاعر.

وفي المقطع الأخير يتلاحق الرويّ بحرف الراء في أسطر متقاربة، (أحب البلاد التي سأحبُّ، أحب النساء اللواتي أحبُّ، أحب البحار التي سأحبُّ، أحب الحقول التي سأحبُّ، الملتهبُ، أرتكبُ) ليبلغ النسق قمّته الكبرى: يرتفع الصوت كأنّه نشيد يُقْرَع على طبولٍ ثابتة، مبشِّرًا بقرار الانبعاث بعد طول التردّد. هذه الكثافة القافويّة تلخّص الرحلة كلّها: من تأمّل الكرمل إلى التورّط في خلاص جماعيّ لا تراجع عنه، يقول[12]:

أحب البلاد التي سأحبّ

أحب النساء اللواتي أحبُّ

ولكن غصنا من السرو في الكرمل الملتهبْ

يعادل كل خصور النساء

وكل العواصم

أحب البحار التي سأحبُّ

أحب الحقول التي سأحبُّ

ولكنَّ قطرةَ ماء على ريش قُبَّرّة في حجارة حيفا

تعادل كل البحار

وتغسلني من ذنوبي التي سوف أرتكبُ

الهضبة الختامية تجمع شتات المسار المتشظّي، وتحوّل استرسال التأمّل إلى إعلانٍ قاطع بأنّ الكرمل، بوصفه رمزًا للأرض والمقاومة، قد صار فعلًا إراديًّا مُلزمًا: «أحرِّر... أُكبِّر»، فغصن من سرو الكرمل يعادل كل خصور النساء وكل العواصم، وقطرة ماء على ريش قبرة في حجارة حيفا تعادل كل البحار. وبذلك تبرهن القصيدة أنّ هندسة القافية الهضبيّة ليست مجرّد زخرفٍ صوتيّ، بل معمارٌ وظيفيّ يشدّ حبال المعنى عند المنعطف المصيريّ، ويمنح التجربة بُعدًا ملحميًّا لا يُبلغ بغير هذه التضاريس الإيقاعي.

---

[12]. ديوان محمود درويش، ج:1، ص:325.

8. القافية المشتتة.

تتميز القصيدة ذات القافية المشتتة أو المبعثرة بغياب انتظام قافوي واضح، وتبعثر القافية في بنية النص، بحيث تظهر أحيانًا وتغيب في أخرى دون نظام واضح، ولا يقصد الشاعر إلغاء القافية تمامًا، بل يترك أثرًا باهتًا خفيا لها، يتوارى خلف إيقاع داخلي أكثر تنوعًا يعتمد على الجناس والتكرار والتوازي. ويعبر هذا النسق عن التمزق، وفقدان البوصلة الإيقاعية، بما يوازي انهيار المعنى أو فقدان التماسك الداخلي في التجربة الشعورية، فقد يستخدم الشاعر هذا التشتيت عمدًا للتعبير عن اضطراب الواقع السياسي والنفسي والاجتماعي والثقافي. وهكذا، تتحول القافية من عنصر جمالي منتظم إلى أداة دلالية تعكس التوتر والانكسار والعبث، سواء في الذات أو في الواقع الموصوف.

من القصائد التي نسجت وفق هذا النسق التقفوي قصيدة "الخروج من ساحل المتوسط"، فما يصمد أي حرف روي أن يصمد أمام سيل المشاعر المتنافرة وشلالها، فما يلبث أن يختفي قبل أن يكوّن سلسلة متتابعة من حروف الروي المختلفة التي تمثل نهايات شتى كمنظومة تعكس الواقع الممزق والطرق المختلفة التي يسلكها كل إنسان في وطنه؛ وإن وقع اتحاد قافوي في بعض المقاطع فما يلبث أن يزول بعد سطرين أو ثلاثة على الأكثر، نحو (يدي/جسدي، الفناء/ السماء/ الضياء)؛ فيظل الإيقاع الداخلي هو الصوت الإيقاعي الأبرز، كالجناس، نحو: (يتجدّد، يتمجّد)، والتكرار، نحو: (أنا الحجر، أنا الحجر)، والمقابلة (هنا الخروج، هنا الدخول/ هنا الذهاب، هنا الإياب)، وحسن التقسيم (يا أيها الشعراء لا تتكاثروا، ليست جراحي دفترا. يا أيها الزعماء لا تتكاثروا ليست عظامي منبرا). بينما تظلّ القافية كظلٍّ عابر لا كعمودٍ إيقاعيّ ثابت أو منسجم في قالب منظم أو شبه منظم. هذا التبعثر الصوتيّ يُوازي تشتّت الذات بين «المكان» وموتٍ لا حدود له، وبين شتات الشهداء وتعدّد المدن والأساطير، يقول[13]:

تَعِبَ الرثاءُ من الضحايا

والضحايا جَمَّدتْ أحزانها

أوّاه! مَن يرثي المراثي؟

لستُ أدرى أيُّ قافية تحنِّطني، فأصبح صورة في معرض

الكتب القريب

ولستُ أدرى أيُّ إحصائيَّة ستضمُّني..

يخدم هذا الانفلات القافويّ دلالة النص وظيفيًّا: التجربة التي يصفها الراوي مقطّعةُ الخيوط، متداخلةُ الأزمنة والفضاءات، بلا «بوصلة» تضمن سيرًا مستقيمًا. فالقافية كلّما لاحت اختفت، كلّما ظهر الإيقاع الداخلي خفت، فيعكسان اهتزاز الواقع وانكسار الأفق؛ إنّه نصّ يرفض أي نظام عروضيّ يوحي بالاستقرار؛ لأنّ موضوعه عالِمٌ لا يعرف انتظامًا في السياسة أو في الذاكرة أو في الجغرافيا. هكذا

---

[13]. ديوان محمود درويش، ج:1، ص:325.

تتحوّل القافية، في صورتها المُشتَّتة، من «زينةٍ» عروضية إلى أُفق دلاليّ يشي بالتصدّع: فهي موجودة بوصفها أثرًا لما كان يمكن أن يكون نظامًا، لكنها لا تقوى على الظهور المتعاقب، تمامًا كما لا يقوى الراوي على الإمساك بحدود زمانه أو وطنه.

وبهذا المعنى تصبح القصيدة درسًا تطبيقيًّا لكيفيّة استخدام الشعر التفعيلي قالبا إيقاعيا مشتتا ويعيد تشكيله ليحمل معنى الانكسار. فالشاعر لا يلغي القافية إلغاءً تامًّا؛ إذ تُطل القافية بين الحين والآخر لتذكّرنا بإمكان الانتظام، لكنّه يبعثرها عمدًا ليُبقي القارئ في حالة قلقٍ سمعيّ، تماثل القلق الوجوديّ والسياسيّ الذي يحكم النصّ كلّه. إنها «قافيةٌ بلا قافية»: علامةُ غيابٍ تفجّر في القارئ الإحساس بأنّ الواقع نفسه تحوّل إلى فراغٍ تنتشر فيه أصواتٌ متكسّرة معلَّقة على حبلٍ من الرجاء المشوب بالمرارة.

9. القافية المتباعدة.

تُغَيَّب في هذا النَّسق التقفوي الروابطُ الإيقاعيّةُ؛ إذ تتباعد مواقعُ القافية إلى حدٍّ يجعلُ الكشفَ عن انتظامها مهمةً عسيرةً على المتلقّي، وقد يفصل بين التوكيدين القافويّين مقاطعُ أو صفحاتٌ عدّة بلا نمطٍ ظاهريٍّ ثابت. ومع ذلك تُنجزُ القافيةُ في هذا السياق وظيفةً سيميائيّةً عميقةً؛ فهي تشتغلُ بوصفها علامةً مُستقرّةً تُجدِّدُ حضورَ المعنى الشعوريّ عبر تحوّلاتِ الزمان والمكان، وتُرسِّخُ شبكة الارتباط بين وحدات النصّ على الرغم من تشظّيها الشكليّ.

قد يستند الشاعر إلى تكرار قافيةٍ مفردةٍ في خواتيم المقاطع لتعملَ «مرآةً إيقاعيّةً» تعكسُ تمفصلات الدلالة الشعوريّة وتؤطّرُها على امتداد البنية الخطابيّة؛ فيما تُحيلُ «القممُ الإيقاعيّةُ» المتناثرة إلى لحظاتِ توهُّجٍ وجدانيٍّ طارئٍ يقطعُ رتابةَ الخفوت النَّغميّ المهيمن.

تمثّلُ قصيدةُ «الجسر»[14] تجلّيًا بارزًا لهذا النظام؛ فهي تؤكد البُعد القافويّ، وتكاد تُلغي الإيقاع الراتب للقافية بوصفه سمة إيقاعية يصعب تغييبها في الشعر، وتُقارِبُ في مظهرها الخارجيّ نثرًا سرديًّا موزونًا، نتيجةَ خضوع البنية الشعريّة لضغطٍ انفعاليٍّ قصصيّ يجسّدُ حدثًا دمويًّا قاسيًا: اغتيالَ ثلاثةِ فلسطينيّين: شيخٍ، وابنتِه، وجنديٍّ مُسِنّ، أثناء محاولتهم عبورَ «جسر» العودة إلى الوطن.

يُحيل تباعدُ القوافي هنا إلى الانفصام الوجوديّ بين الإنسان وأرضه، وبين الحقّ وقوى السلب، مُجسِّدًا شرخًا نفسيًّا وزمانيًّا يَحول دون تحقيق الوصل. ومع ذلك يُبقي النصّ مجالًا لوميضِ أملٍ محدودٍ عبر ومضاتٍ قافويّةٍ عارضةٍ تُحدثُ اختراقًا في الخطّ الإيقاعيّ، حتى لا يُفضي المشهدُ إلى محوٍ تامٍّ لمشاعر الانتماء، ولاسيما الجيل الجديد الأكثر تعرّضًا لليأس مقارنةً بآبائه. يتجلّى هذا البعدُ في تفاصيل رمزيّة: تحسُّس الشيخِ مفتاحَ بيتِه القديم، واستدعائه بيت أبي تمّام «كَمْ مَنْزِلٍ في الأرض يألفه الفتى» إيذانًا بتشبثه بالعودة، وتقريرِ خرابِ تلك الديار، في تأكيدٍ مأساويٍّ على ضياع المكان.

---

[14]. ديوان محمود درويش، ج:1، ص:208.

تؤدّي الشخصيّاتُ الثلاثةُ دورًا تمثيليًّا: يختزنُ الأبُ والابنةُ ثنائيّةَ جيلَيْن: جيل ما قبل النكبة وجيل ما بعدها، بينما يرمزُ الجنديُّ العجوزُ إلى خفوت القوّة الحامية وانحسار القدرة على الذود عن الشعب. ويتكاملُ هذا الإيحاءُ الرمزيُّ مع البنية القافويّة المتباعدة ليُشيِّد فضاءً دلاليًّا مثخنًا بطبقات الفقد والتشرذم، ويُظهِرُ في الآنِ ذاته استمرارَ خيطٍ دقيقٍ من الرجاء يُبقي السردَ مفتوحًا على احتمالاتٍ مستقبليّةٍ ولو كانت ضئيلة. يقول في مطلعها وقد تعمّد حضورًا واضحًا للقافية (نعود، تقود، وبيد)؛ ليجلي الأمل في مواجهة اليأس؛ قبل أن يغرق إيقاع القافية في الخفوت والتباعد:

مشيا على الأقدام

أو زحفا على الأيدي نعودُ

قالوا

وكان الصخر يضمر

والمساء يدا تقودُ

لم يعرفوا أن الطريق إلى الطريق

دم، ومصيدة، وبيدُ

هذا المقطع هو أبرز مقطع وظف فيه التقفية الراتبة، ثم خفتت تماما إلا من بعض القمم الإيقاعية القليلة، لتنسجم القافية مع الدلالة؛ إذ جاءت الأحداث بعد ذلك متلاحقة غير متوقعة.

10. القافية الممحوة.

القافية الممحوة أو المرسلة هي أعلى درجات التخفّف من القيد الإيقاعي التقفوي، حيث يغيب الروي كليًّا، ويُستعاض عنه بإيقاع داخلي مركب، يرتكز على تكرار لفظي، أو تجانس، أو توزّع صوتي، أو نغمة تفعيلية. وتُستخدم هذه الصورة في التعبير عن الرفض، والتمرد، والانفصال الجذري عن التقاليد الشكلية، كما تُعبّر عن حالات التجريد والانقطاع واللايقين، وربما كشف هذا النسق عن تحرر الذات الشعرية من كل انتماء أو بروز إيقاعي، وينفي الانحياز المقصود للثابت شعوريّا؛ استجابة للتمرد الداخلي فيترك قصيدته ترمي حيث تشاء، حيث لا جهة، ولا حيز يضمن ثبات التجربة، وهو تفعيل لاتجاه أقرب ما يكون من العبثية الشعورية التي تنبض بالتوازي مع عبثية الواقع في بعض الأحيان، وقد يؤدي هذا غرضا مقابلا للغرض المذكور: وهو الحفاظ على التدفق المعنوي واتصال الأفكار على حساب القافية ولو أدى لمحوها.

"ولا يمكن لشاعر لديه خبرة طويلة في قول الشّعر أن يتجرأ على إرسال القافية إلا إذا تمكن من أدواته الإيقاعيّة الّتي تعوض القصيدة عن فقدان هذا العنصر الموسيقي المهم، وتسهم في تحقيق انسيابيّة الإيقاع مع استرسال المعنى دون وقوف الوقفات الإيقاعيّة حجر عثرة أمام التّدفّق المعنويّ داخل النّصّ لتمثل

نفَسًا موسيقيًّا واحدًا يقوم التّدوير فيه بالدّور الأكبر، وهذا التّصرّف يحتاج إلى قدرة شعريّة كبيرة؛ فهو عبء على القصيدة يمثّل تحديا إيقاعيّا للشّاعر؛ كي يعوض القصيدة بإيقاع بديل عن القافية"[15].

تمثّلُ قصيدةُ «طريق دمشق»[16] هذا النسق بجلاء؛ إذ خفتت القافية منها حتى يكاد سمعك لا يتحسس مثالا واحدا ظاهرا، في حين يتبدى اتكاء واضح على تفعيل آليات الإيقاع الداخلي ليعمل على رسم ملامح موسيقا القصيدة؛ إذ لا انفصام يمكن أن يقع بين الشعر والإيقاع.

يختار محمود درويش كسرَ النظام القافويّ الظاهر ليجعل «الخَفاء» نفسه علامةً دلاليّة: فغيابُ القافية المدوّرة يُحاكي تشتّت الجغرافيا السوريّة وتبعثر الهوية العربيّة بين المنفى والحصار. يكتب الشاعر بتفعيلة متحرّرة طولًا وقصرًا، ويقلّص وظيفة القافية إلى ومضاتٍ عابرة كي لا يقيّد انسياب اللقطة الملحميّة. بذلك تتحوّل القافية من إطارٍ صوتيّ ثابت إلى فراغٍ مقصود يمنح المتلقّي شعورًا بالتيه الذي يعيشه البطل/المدينة، يقول:

من الأزرق ابتدأ البحرُ ...

هذا النهار يعود من الأبيض السابقِ ...

الآن جئت من الأحمر اللاحقِ ...

اغتسلي يا دمشق بلوني

ليولد في الزمن العربي نهار

أحاصركم: قاتلا أو قتيلْ

وأسألكم: شاهدا أو شهيدْ

متى تفرجون عن النهر، حتى أعود إلى الماء أزرقَ

أخضرَ

أحمرَ

أو أي لون يحدده النهرُ

يوظّف درويش منظومةً من الإيقاعات الداخليّة لإنشاء موسيقى بديلة: التكرار الاستهلاليّ (من الأزرق ابتدأ البحر، من البرتقالي يبتدئ البرتقال) يرسّخ ضربًا من «اللازمة» الصوتيّة، وينشئ السَّجْعُ والجِناس (أخضر/أحمر، المهد/اللحد، وحركني/وفجرني، السر/الصخر) والتقابل (ما أكبر الأرض! ما أصغر الجرح، أحارب نفسي وأعداءها) والتكرار (وأمشي غريبا: ثلاث مرات، وامشي وراء دمي: مرتين) وغير ذلك من آليات الإيقاع الداخلي، لتبني شبكةَ تماثلاتٍ حرفيّة تعوّض غياب التقفية. كما يُكثّف التوازي النحويّ وحُسن التقسيم في بنى ثنائيّة أو ثلاثيّة (خرجتُ من الصيف والسيف، من المهد واللحد)

---

[15]. أحمد فراج العجمي، مرجع سابق، ص:207.

[16]. ديوان محمود درويش، ج:1، ص: 208.

ما يخلق تموّجات إيقاعيّة تُذكّر بالخطاب الكلاسيكيّ. وتبرز التقابلات الضدّيّة بين الأزمنة والألوان والأماكن، وبين الفاعل والمفعول، فتُولِّد تناوبًا صوتيًّا-دلاليًّا يزيد النصّ تماسكًا ويُضفي عليه طابعًا نغميا.

نتيجةً لذلك تتكوّن «موسيقى خفيّة لا خطّية» تتجاوز حدود السطر الشعري؛ موسيقى تنبع من داخل الجملة وتتمدّد على مساحة الصفحة، فينصهر الصوتُ بالمعنى ويغدو الإيقاع أداةَ مقاومةٍ تُساير حركةَ السرد الملحميّ. هذا المنظور ينسجم مع تنظيرات نقد الحداثة العربية التي ترى الإيقاع الداخليّ بديلا عضويًّا للقافية الخارجية الظاهرة، قادرًا على تجسيد التوتر النفسيّ والاجتماعي والسياسيّ أو الإنساني بشكل عام، وإطلاق طاقة اللغة بعيدًا عن القوالب العروضية المغلقة. بهذه التقنية يحوّل درويش القصيد إلى فضاءٍ مفتوحٍ لا تَحُدُّه قافية، بل تهديه تفاعل الأصوات والصور ودلالة التراكيب إلى «زمنٍ عربيٍّ» يولَد من قلب العاصفة.

بعد حصر أشكال التقفية العشرة في الشعر التفعيلي المعاصر وأنساقها، تأكد أنّ تصنيف هذه الصور لا يُمثّل جهدًا شكليًا بقدر ما يُعبّر عن بنية فكرية وأسلوبية في الكتابة الشعرية الحديثة، تُمكّننا من فهم تحولات الإيقاع بوصفه كاشفًا عن تحولات الذات الشاعرة في زمنٍ معقد التكوين. وهذا ما يضعنا على عتبة المبحث الثاني، حيث تُستكمل هذه الرؤية بالربط بين صور التقفية وأبعادها الدلالية في النصوص الشعرية المعاصرة.

المبحث الثاني: الأبعادُ الدلاليّة والإيقاعيّة لاختيارات التقفية في قصيدة التفعيلة المعاصرة

لم تَعُد القافيةُ في قصيدة التفعيلة محض إيقاع خارجي يختتم به الشاعر سطوره، وشارةً نغميّةً تُعلِّق الشاعرَ بذاكرة العروض، بل غدت أداةً سيميائيّةً تتعقّب نبضَ التجربة وتفصح عنها إيقاعًا ومعنى، وتُسهم في توجيه المتلقي وتشكيل إيقاع التلقي مشاركة في إنتاج الدلالة وفتح أفق النصوص على قراءات تأويلية متعددة، ترتبط بالتوترات الشعورية، وتواكب التحولات النفسية، فكل نمط من أنماط التقفية التي تناولها الباحث في المبحث الأول يتضمن بعدين مترابطين: أحدهما إيقاعي، يتصل بتنظيم موسيقا النص، والآخر دلالي، يعكس طبيعة الشعور المهيمن، أو البنية الفكرية للتجربة الشعرية.

يُظهر مسارُ الأنساق المذكورة من القافية الموحَّدة إلى الممحُوَّة قوسًا تتناقص فيه درجةُ الظهور الإيقاعي كلّما تعقّد وعيُ الشاعر بالعالم، فغدا «مِقياس توتر» يُقاس به تماسكُ الذات أو تشظّيها.

1- من الانتظام إلى التفرّع: صور البناء الانفعاليّ المستقرّ.

المسار الأول من هذه الصور التقفوية مسارٌ دلاليٌّ محكومٌ بدرجة التماسك الشعوريّ، وتأتي أربعة صور في مقدمة الصور العشرة من حيث الثبات النوعي والظهور الإيقاعي للقافية، وهي:

- **الموحَّدة:** تمنح النصَّ قالبًا نغميًّا ثابتًا؛ فثبات الرَّويّ الواحد يولد إحساسًا بالحصار الوجدانيّ والتكرار القهري، ويؤسس لتماسك نغمي يرافق النص من بدايته حتى نهايته، وهو ما يشي بحالة شعورية راسخة أو بتوجه وجداني يمتد على مساحة النص دون انقطاع، فيجعلها أداة قوية في تكثيف الانفعال.
- **الممتدّة:** تُخرج ذلك الثبات إلى فضاء أرحب؛ فعودُ الرويّ دوريًّا يُحاكي نَفَسًا يتردّد بين يقينٍ وارتياب، دلالة على شعور متأرجح، أو فكر يتنقل بين رؤى متعددة دون أن يفقد مساره العام، ويترك للقصيدة فسحةَ تأمّلٍ قبل أن تستعيد إيقاعها الرئيس.
- **المتوالية:** تُبدِّد النغمة الصافية إلى خيطين أو ثلاثة أو أكثر تتعاقب وتتناوب بانتظام، في توالٍ قافويٍّ يحمل دلالة على التصارع الداخلي، أو تفجُّر المواقف والانفعالات، حيث تعمل القوافي على تمثيل هذه الأصوات المتنازعة من خلال نبراتها المختلفة، وتحفظ في الوقت نفسه هندسةً إيقاعيّةً قابلةً للتوقّع.
- **المتوازية:** تقسم التجربة مقطعيًّا؛ لكلّ مرحلة رَوِيّها، في هندسة معمارية إيقاعية بارزة، تبدو كأنها مقطوعات من الشعر التقليدي، فيبدو النصّ كأصوات متوازية في مشاهدَ كقطار متعدد المقطورات المتشابهة، يمثل غالبًا تقسيمًا زمنيًا أو شعوريًا، حيث يُعبّر كل مقطع عن طور من أطوار التجربة. وهنا تأخذ القافية دور العلامة الفاصلة بين المراحل، وتُسهم في توليد إحساس بالتتابع والتطور، كما تُبرز البناء المعماري للقصيدة.

2- من التداخل إلى التباعد: مسرحةُ الصراع وارتخاءُ القبضة الإيقاعيّة.

المسار الثاني لنظم التقفية في ثلاثة أشكال وسطية تمثل فتورا واضحا وغيابا مقصودا، لكنه لا يبلغ مبلغ المحو، فهو غياب في محاذاة الحضور، خاضعان لالتباس شعوري يهيمن على النبض الإيقاعي:

- **المتقابلة**: حوارية إيقاعية تتناوُبُ فيها القوافي وتتداخل بين صوتين في ظل ثنائيات تجسّد تنازعَ قطبين داخل النصّ (وطن/منفى، أنا/هو) فتجعل النصّ سجالًا مسموعًا يترجِم تدافُع الذوات أو الفِكَر، وتُسهم في ترسيخ ثنائية المعنى، كما أنها تنقل الإيقاع من كونه صوتًا أحاديًا إلى فضاء تداولي يتفاعل فيه الذاتي والجمعي، أو الذكر والأنثى، أو الأنا والآخر.
- **المتداخلة**: تمثّلُ القافيةُ المُتداخلةُ حالةً إيقاعيّةً تتراكبُ فيها الأصواتُ كما تتشابكُ الرؤى والانفعالات؛ فيطلُّ كلُّ حرفٍ ليقاطعَ أخاه ثم يخفت، مولِّدا التباسا بنيويّا يوازي تعقيدَ الرؤية ويُبقي القارئ في «إنصاتٍ يقِظ» لما لا يُتوقّع. بهذه الآلية تكتسبُ القصيدةُ تكثيفا معنويا، وانفتاحا على مستوياتٍ متعدّدةٍ من تأويلات التلقي، وغالبا ما يُسْتَحْضر هذا النمطُ في نصوصٍ تحاكي واقعا يحمل أسئلةً ملبَّدةً أو تجربةً وجوديّةً مركَّبة تتعدد فيها وجهات النظر.
- **المتباعدة**: هنا تبدو القافية في أولى مراحل المحو، الرويّ يظهر كشعاعٍ يتقطّع عبر فراغاتٍ طويلة؛ هو خيطُ حنينٍ ضائعٍ يذكّر بما انقطع، ويمنح النصّ وحدته من خلال التباعد نفسه: علامةُ ارتباطٍ مُرجأةٍ دومًا، وهي استجابة للشعور بالانفصام عن الواقع المرير، أو انفصام الواقع عن مثالية الوجود والقيم.

3- التفكّك وبلاغةُ الغياب: التشظي وانهيار المركز.

المسار الثالث يتجلى في منظومة المحو، ويعكس غيابا مقصودا متفاعلا مع الدلالة والشعور الكلي في النص؛ ليرسخ ما يريد الشاعر بثه من مشاعر متعلقة بواقع بئيس مؤلم محبط.

- **الهضبيّة:** تُخفي التوتر الإيقاعي المقصود حتّى لحظة الانفجار؛ سكونٌ طويل يعقبه تراصٌّ مفاجئٌ للقافية، فتُحاكِي القمّةُ القافويّةُ لحظةَ القرار أو الصرخة. هنا تصبح القافية قبابا وذرى شعورية في سهل منبسط من المشاعر السائدة.
- **المُشتّتة**: تنسف كلَّ توقّع، فالرويُّ يلوح حائرًا ثم يزول، تاركًا للموسيقى الداخليّة (التكرار، الجناس، التوازي) دورها لضبط حركة موسيقا النصّ. حالة من الفوضى الشعورية، أو تفكك النسق الدلالي. يتبدى التشتيت صوتا لعالمٍ فقد مركزه، وهو –بالقدر ذاته– كشفٌ عن ذاتٍ عاجزةٍ عن توحيد نَفَسها في نغمةٍ واحدة، وغالبًا ما تُستخدم تلك القافية في القصائد التي تعالج الضياع، أو العجز، أو الغربة، بحيث تُصبح القافية –بغيابها– علامة دالة على غياب التماسك النفسي.
- **الممحُوّة**: يبلغ المحو الحدَّ الأقصى، فالقافية صمتٌ موسيقي مقصود يعرّي النصَّ من قيوده الخارجية، فيفسح للإيقاع الباطنيّ أن يغدو المُحرّك الرئيس لما تبقى من أثر نغميّ؛ للتركيز على الخط المعنوي الموحد دون التفات إلى ما يوقف امتداده أو يأخذ انتباه المتلقي لغيره، إنّها كتابةٌ على حافة اللغة، حيث يصبح الغياب نفسه علامةً على فيضان المعنى أو على تمردٍ واعٍ ضدّ المعيار.

جدل الصوت والمعنى

يتكشّف لنا، في ضوء هذا السُّلّم، أنّ القافية تُمسك بخيط المعنى بقدر ما تُمسك بخيط النغم؛ فحضورها المنتظم يشير إلى تماسك الرؤية، وتمدّدها أو تناوبها يعبّر عن حركيّة الصراع، وتشتُّتها أو محوها يجسّد انفراط المرجعيات أو نسفها. وهكذا تتجلّى القافية في شعر التفعيلة المعاصر بوصفها مؤشرا شعوريا: كلّما ارتفع مؤشر التوتّر انحلَّ النظام، وكلّما استقرّ المزاج عاد الصوت إلى انتظامه. وبذلك لا يُفهَم المعنى إلا بالإنصات إلى تلك «العُقَد» أو «الفجوات» التي تصنعها القافية وتُعيد بها توزيع الطاقة داخل النصّ: إنّها منارة تضيء خرائط الدلالة النصية، ولو ظهر أحيانًا في هيئة غياب.

إن استجابة أنساق التقفية في الشعر التفعيلي عند الشاعر المتمكن من أدواته يجب أن تعكس علاقة وثيقة بالدلالة، ولا تأتي بوصفها عاملا نغميا لا يشارك في إنتاج الدلالة وتعدد القراءات التأويلية، ففي الأنساق المذكورة يظهر أنه كلما اشتد تشظّي العالم أو راجعت الذات انتظامها أو تبدد الإحساس بالمحيط امتنعت القافية أن تسير وفق استقامة على نسق واحد. بذلك يتحوّل اختيار الشاعر لصور التقفية إلى قرار جماليّ يكشف موقع التجربة بين قطبيّ التماسك والانفلات، فلا يمكن قراءة الدلالة دون إنصاتٍ دقيق إلى الكيفية التي تُمسِك بها القصيدة خيوط موسيقاها أو تُفلتها عمدا. وبهذا يتأكّد أنّ القافية –مهما تخلخل حضورها الشكلي– تظل قلبًا نابضًا للمضمون، وتُعيد تعريف الإيقاع بوصفه معنى، والمعنى بوصفه تمثيلا صوتيّا.

الخاتمة

يتبيّن من خلال البحث أن القافية في الشعر التفعيلي لم تفقد وظيفتها، بل اكتسبت إمكانات جديدة، تُسهم في تشكيل تجربة الشاعر على مستويات الإيقاع والدلالة معًا. وليس من الممكن الفصل بين الموسيقى والدلالة في الشعر الجيد أيًّا كان شكله، فالتقفية تتجاوز دورَها الإيقاعيَّ الصِّرف لتغدو مكوِّنا بنائيّا مرِنا يندمجُ في نسيجِ المعنى؛ إذ يَتحكَّمُ الشاعرُ في رَوِيِّها تحكُّما واعيا، فيُشدِّدُه لتوكيدِ الانفعالِ وإحكامِ البنيةِ، ويُرخيه أو يمحوه لتمثيلِ التشظّي والاضطرابِ وتفجيرِ طاقاتِ الإيقاعِ الداخليّ. وهكذا يرسمُ التدرّجُ من القافيةِ الموحَّدةِ إلى الهضبيّة فالمُشتَّتة فالممحوةِ متواليةً صوتيّةً تُحاكي انحدارَ الشعورِ من التماسكِ إلى التفكّك، مُكسباً النصَّ طاقةً تعبيريّةً دقيقةً قادرةً على تجسيدِ التحوّلاتِ الوجدانيّةِ والفكريّةِ بفاعليّةٍ عالية.

أسفرت الدراسة عن جملةٍ من النتائج؛ فقد تبيّن أوّلًا أنّ القافية في قصيدة التفعيلة ارتقت من مجرد حِلْيةٍ نغميّة إلى عنصرٍ جماليّ-سيميائي يقتضيه مسار المعنى وحركيّته داخل النص. ثانيًا- كشف التصنيف العشري الذي رصد عشرة أنساقٍ تقفويّة (موحَّدة، ممتدّة، متوالية، متوازية، متداخلة، متقابلة، هضبيّة، متباعدة، مُشتَّتة، ممحوة) عن معدّل إيقاعي يُعادِل الإيقاع الشعوري والفكري في الشعر الحديث. ثالثًا- اتّضح البُعد التواصلي للقافية في الشعر التفعيلي؛ إذ إن حضورها يُحرِّك توقّعات المتلقّي، أمّا غيابها فيُوَلِّد توتّرًا إدراكيًّا يُعيد توجيه القراءة. رابعًا- تجلّى البُعد الموقفي في أنّ اختيار الشاعر صورةً تقفويّة بعينها يترجم رؤيته للعالَم؛ فالثبات يؤشّر إلى رسوخ القيم، والتشتّت يدلّ على اهتزاز المرجعيّات، أمّا المحو فيشي برفض النمط الموروث وإرساء مسافةٍ يقاس بها مدى انفصام الواقع الجمالي عن الواقع الحقيقي، أو طغيان الاتصال الفكري والشعوري للنص بما لا يدع مجالا لظهور الموسيقا الخارجية للقافية فيقع النص كأنه جملة واحدة متصلة.

توصي الدراسة في نهايتها بتوسيع المسح الإحصائي والتطبيقي لصور التقفية على متنٍ أرحب من دواوين الشعراء المعاصرين؛ لاستكشاف مساراتٍ مستجدّة يمكن معالجتها بتأثير الوسائط الرقميّة؛ وبدمج المقاربات الصوتيّة العروضيّة والصواتيّة الحاسوبيّة مع المقاربات السيميائيّة والنفسيّة، بغية الكشف عن طرائق ترميز القافية لانفعالات دقيقة تعجز المقاربات الموضوعيّة وحدها عن التقاطها؛ وبإنشاء معجمٍ تفاعليٍّ يفهرِس الأنساق الإيقاعيّة في الشعر الحرّ ويُمكِّن الباحثين من تتبّع توزّع الحروف وتكرارها وهندستها آليًّا، بما يدعم التحليل ويتجاوز الأحكام الانطباعيّة؛ وأخيرًا بإعادة إدماج درس التقفية في مقرّرات النقد الحديث والكتابة الإبداعيّة، بوصفها أداةً مولِّدة للمعنى تُعمّق وعي الشعراء الشباب بخياراتهم الإيقاعيّة وأبعادها الدلاليّة.

بهذه الخلاصات يتّضح أنّ إحياء درس قافية الشعر التفعيلي –في صورها المستحدثة– يفتح نافذةً جديدةً على فهم القصيدة العربيّة المعاصرة، ويعيد الصلة بين الإيقاع بوصفه أثرا صوتيًّا، وبين الإيقاع بوصفه إحساسًا ومعنى من جهةٍ أخرى، مُثبتًا أنّ الموسيقى ظلّت –وستظلّ– قلبَ الشعر النابض مهما تغيّرت قوالبه وتبدّلت أشكاله.