أنماط القافية في ديوان أحدَ عشر كوكباً لمحمود درويش

امصطفى نمر* ميرنا عجيب**

(الإيداع: 22 حزيران 2023، القبول: 3 آب 2023)

الملخّص

يتناول هذا البحث أنماط القافية في الشّعر الحديث من خلال ديوان أحد عشر كوكباً للشّاعر الفلسطيني محمود درويش (1941_ 2008)، و يسعى إلى رصدها على مستويات عدّة ، و من دوافع مختلفة؛ فيتحدّث عن القافية من وجهة النّظر المقطعيّة ، و تعدد أنواعها انطلاقاً من تعدد مقاطعها، كما يتناول تقسيمات القافية على وفق ما جاءت به الشّعريّة الحديثة التي سمحت بتعدد القوافي و تنوّعها متخذة أشكالاً عدّة.

كما يرصد البحث حضور القوافي من حيث إطلاقها و تقييدها، و من ثمّ يقدّم إحصاءات تقريبيّة لكل هذه الأنماط في المدوّنة المدروسة موظّفاً المنهج الوصفي بأدواته الأسلوبيّة في محاولة لاستكناه أبعادها الدّلاليّة و الجماليّة ، و قد توصّل البحث إلى جملة من النّتائج كان من أبرزها الاهتمام الواضح بالجانب الإيقاعي في النّص الدّرويشي من خلال تنويع أنماط القافية التي اتّخذت أشكالاً عدّة على كلّ مستوى من المستويات المدروسة.

الكلمات المفتاحيّة: الشّعر الحديث، القافية، محمود درويش ، أحد عشر كوكباً

* أستاذ مساعد_ قسم اللغة العربية _ كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة_ جامعة تشرين_ اللاذقية_ سورية.

** طالبة دراسات عليا (دكتوراه)_ قسم اللغة العربيّة_ كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة_ جامعة تشرين_ اللاذقيّة _سورية.

Rhyme patterns in the Diwan of Eleven Planets

by Mahmoud Darwish

Dr.Mostafa Nemer* Merna Ajeeb**

(Received: 28 March 2023, Accepted: 8 May 2023)

Abstract:

This research deals with rhyme patterns in modern poetry through the Diwan of Eleven Planets by the Palestinian poet Mahmoud Darwish (1941_ 2008). It seeks to monitor it on several levels and from different perpectives. It talks about rhyme from the syllable point of view and the multiplicity of its syllables. It also deals with the divisions of rhyme according to what was brought by modern poetics, which allowed the multiplicity and diversity of rhymes, talking many forms. This research also monitors the presence of rhyme in terms of its release and restriction. Then, it presents approximate statistics for all this patterns in the studied blog, employing the descriptive upholstery with its stylistic tools, trying to discern its semantic dimensions. The research reached a number of results , the most prominent s text through the ‘of which was the clear interest in the rhythmic aspect in the Darwish diversification rhyme patterns that took several forms on each of the studied levels.

Keywords: modern poetry, rhyme patterns, Mahmoud Darwish.

* Associate professor, Arabic Department, Faculty of Arts & Humanities, Tishreen University, Latakia, Syria.

**Phd student, Arabic Department, Faculty of Arts & Humanities, Tishreen University, Latakia, Syria.

المقدّمة:

حظيت القافية باهتمام الشّعراء و العروضيين على مرّ العصور،

وبلغت من الأهمّيّة أنْ سمّى القدماء البيت من الشّعر قافية[1]، وقد استمرّت العناية بها إلى عصرنا الحالي ، غير أنّها اتّخذت أنماطاً متنوّعة ، و كانت مظهراً من مظاهر التّجديد الموسيقي في الشّعر الحديث، إذ لم يقف الشّاعر المعاصر عند حدود القواعد العروضيّة التي سنّها الخليل لضبط القافية ، و إنّما نوّع فيها و في طرائق توظيفها؛ ممّا أكسبها أبعاداً دلاليّة عميقة ؛ فالشّاعر غير ملزم بقافية محدّدة في القصيدة الحديثة، و هذا يشي بالأبعاد الدّلاليّة التي باتت القافية تحملها و تؤدّيها من خلال إصرار الشّاعر الحديث على حضورها في أسطر شعريّة بعينها، و غيابها عن أسطر أخرى، و هي في حالتي الحضور و الغياب محمّلة بأبعاد دلاليّة وجماليّة مقصودة.

و لمّا كانت القافية جزءاً من التّشكيل العروضي الذي يقوم على الوحدة الإيقاعيّة ذات البنية المقطعيّة؛ فإنّ ذلك يشي بالبنية المقطعيّة للقافية ؛ فمن الثّابت عند العروضيّين أنّ القافية ـ كما عرّفها الخليل[2] ـ آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبله، وهذا يعني من وجهة النّظر المقطعيّة أنّ القافية هي المقطع الزّائد الطّول (٨)[3] في آخر البيت ، أو المقطعان الطّويلان[4] في آخره مع المقاطع القصيرة[5] التي قد تكون بينهما[6].

و من ثمّ أصبح من الممكن الحديث عن أنماط متنوّعة وغنيّة للقافية ، وذلك تبعاً للجانب الذي يتمّ من خلاله تناول القافية؛ فأنماطها من حيث مقاطعها تختلف عن أنماطها من حيث تواترها ، أو إطلاقها و تقييدها.

و انطلاقاً من هذا التّنوّع ؛ فإنّنا عقدنا هذا البحث في محاولة لضبط هذه الأنماط و تحديدها في ديوان أحد عشر كوكباً للشّاعر الفلسطيني محمود درويش؛ بوصفه ديواناً ثرّاً بالبنى الإيقاعيّة التّقفويّة، ونظراً لتميّزه بموضوعاته التّاريخيّة التي تغلب عليها الطّبيعة السّرديّة، و من ثمّ فإنّ توظيف القافية في قصائده يبدو محمّلاً بالأبعاد الدّلاليّة و الجماليّة التي تحتاج للدراسة و البحث.

المواد و طرائق البحث:

ينهج هذا البحث المنهج الوصفي بأدواته الأسلوبيّة، إذ يقوم بعرض الظّاهرة المدروسة المتمثّلة بالقافية، وإنشاء جداول إحصائيّة تبيّن نسب ورودها في المدوّنة المدروسة في محاولة لاستنطاق دلالاتها ، و الوقوف على أبعادها الجماليّة، و بيان مدى حضورها ، و أنماط هذا الحضور في الشّعر العربي الحديث.

أوّلاً: القافية في الشّعر الحديث:

---

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده، تحقيق: محمّد عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981، ج1، ص154.

[2] ينظر: عيّاد، شكري، موسيقى الشّعر العربي (مشروع دراسة علميّة)، أصدقاء الكتاب، ط3، 1998، ص 90 .

[3] (٨): المقطع الزائد الطّول. وهو : (صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن). أنيس، إبراهيم، موسيقى الشّعر، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ت، ص163.

[4] (–): مقطع طويل. وهو : (صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن) أو : (صوت ساكن + حركة طويلة). أنيس، إبراهيم، موسيقى الشّعر، ص162.

[5] (ب): مقطع قصير. وهو : (صوت ساكن + حركة قصيرة) . أنيس، إبراهيم، موسيقى الشّعر، ص162.

[6] ينظر: عيّاد، شكري، موسيقى الشّعر العربي (مشروع دراسة علميّة)، ص 90 .

نظرت الشّعرية الحديثة إلى القافية من وجهات نظر متعدّدة؛ فهناك من دعا إلى التّخلّص منها انطلاقاً من كون الشّعر "يفقد الكثير بالقافية، يفقد اختيار الكلمة، و من ثمّ اختيار المعنى والصّورة والتّناغم؛ فكثيراً ما تنحصر القافية في أداء مهمّة تكراريّة من دون أن يكون لها أيّة وظيفة في تكامل مضمون القصيدة".[1]

ولعلّها نظرة ضيّقة تؤطّر القافية ، وتحدّ من دورها الإيقاعي في الشّعر بصورة عامّة، وفي الشّعر المعاصر على وجه الخصوص.

وهناك من دعا إلى التّمسّك بها انطلاقاً من " أنّ الشّعر الحر بالذّات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصّاً، وذلك لأنّه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقيّة المتوافرة في شعر الشّطرين الشّائع".[2]

أي إنّ القافية تمثّل تعويضاً عمّا افتقدته القصيدة الحديثة من عناصر موسيقيّة عندما تخلّت عن البنية العموديّة والقافية الموحّدة ؛ فلا ضير في تنوّع القوافي للتّخلص من رتابة الإيقاع، ولكن المهم " أنّ مجيء القافية في آخر كلّ شطر سواء أكانت موحّدة أم منوّعة يعطي هذا الشّعر الحر شعريّة أعلى ، ويمكّن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له".[3]

ومن ثمّ كانت القافية في الشّعر الحديث " هي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السّطر الشّعري بحيث يمكن الوقوف عندها، والانتقال منها إلى السّطر التّالي".[4]

وهي " ظاهرة بالغة التّعقيد لها وظيفتها الخاصّة في التّطريب كالإعادة _ أو ما يشبه الإعادة _ للأصوات، ويفوق ذلك أهمّيّة أنّ لها معنى ، وأنّها بذلك عميقة التّشابك مع السّمة العامّة للعمل الشّعري".[5]

ولعل ذلك التّعقيد يتأتّى من بساطة حضورها وعمق فعلها ، فهي ذات أبعاد دلاليّة و إيقاعيّة ، إذ إنّها ترتبط بمضمون العمل الشّعري ، وتعمل بصورة مزدوجة ؛ على السّطح من خلال إيقاعها المدرك بالسّماع، وفي العمق من خلال ارتباطها بمضمون النّص .

كما أنّها "عنصر أساسي من عناصر تحقيق اللغة الشّعريّة... وهي عامل مستقلّ. صورة تتضاف إلى غيرها. وهي كغيرها من الصّور لا تظهر وظيفتها الحقيقيّة إلّا في علاقتها بالمعنى... ليست القافية هي التي تميز نهاية البيت ، بل نهاية البيت هي التي تميز القافية".[6]

فلم يعد الشّاعر يستحضر القوافي ثمّ يكتب أبياتاً شعريّة لها، وإنّما " هناك دائماً كلمة واحدة هي أصلح كلمة يمكن أن ينتهي بها السّطر الشّعري ، وعلى الشّاعر أن يبحث عنها في كلّ مفردات اللغة".[7]

---

[1] أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص115.

[2] الملائكة، نازك، قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة ، ط3، 1967، ص190.

[3] المرجع السّابق، ص191.

[4] إسماعيل، عز الدّين، الشّعر العربي المعاصر، دار العودة ، بيروت، ط3، 1981، ص114.

[5] ويليك، رينيه، و أوسطن وارن، نظرية الأدب، ترجمة : محيي الدّين صبحي، المؤسسة العربيّة للدّراسات و النّشر، بيروت، 1987، ص78.

[6] كوهن، جان، بنية اللغة الشّعريّة، ترجمة: محمّد الولي و محمّد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص74.

[7] إسماعيل، عز الدّين، الشّعر العربي المعاصر، ص115.

ثانياً: أنماط القافية:

إذا عدنا إلى الشّعريّة القديمة ؛ فإنّنا نرى العروض العربي يحدّد صور القافية بما يأتي :[1]

1. المتكاوس" "أن يجتمع أربعة حروف متحرّكات بعدها ساكن". (/0////0).

2. المتراكب: "أن يجتمع ثلاثة حروف متحرّكة بعدها ساكن، وهو مأخوذ من تراكب الشّيء، إذا ركب بعضه بعضاً". (/0///0).

3. المتدارك: "هو أن يجتمع متحرّكان بعدهما ساكن". (/0//0).

4. المتواتر: "هو حرف واحد متحرّك بعده ساكن". (/0/0)

5. المترادف: "هو أن يجتمع في آخر البيت ساكنان".(/00).

يتناول هذه الصّور أحمد كشك على أساس صوتي مقطعي، ويقسمها كما يأتي:[2]

_القافية ثنائيّة المقاطع: تقابل القافية المتواترة:

ومثالها قول درويش: (من البحر المتدارك)

ليسَ لي وطنٌ غيرهُ، في الرَّحيلِ أحبّكِ أكثرْ

أُفرِغُ الرُّوحَ من آخرِ الكلماتِ: أحبُّكِ أكثر[3]

القافية (أكثر) = (/5/5) = مقطعان طويلان(_ _)

_ القافية ثلاثيّة المقاطع: تقابل القافية المتداركة:

ومثالها قول درويش: (من البحر المتقارب)

وإنْ كانَ هذا الخريفُ الخريفَ النّهائيَّ، فلنتَّحدْ بالسُّحُبْ

لنمطِرَ من أجلِ هذا النّباتِ المعلَّقِ فوقَ أناشيدنا.[4]

القافية في السّطر الأوّل : (بالسّحبْ /5//5) = مقطعان طويلان بينهما مقطع قصير(_ ب _).

_ القافية أحاديّة المقاطع تقابل القافية المترادفة.

ومنها قول درويش: (من البحر المتقارب)

لنا ما لنا من حصىً... ولكم ما لكم من حديد

تعالَ لنقتَسمَ الضّوءَ في قوّةِ الظّلّ، خذ ما تريدْ[5]

القافية في السّطر الأوّل: (ديدْ /55) = (٨)

القافية في السّطر الثّاني: (ريدْ /55) = (٨).

_ القافية رباعيّة المقاطع تقابل القافية المتراكبة.

ويمكن أن نمثّل لها بقول درويش: (من البحر المتقارب)

---

[1] العصامي، عبد الملك بن جمال، الكافي الوافي بعلم القوافي، تحقيق: عدنان الخطيب، دار التّقوى، دمشق، ط1، 2009، ص 71.

[2] كشك، أحمد، القافية تاج الإيقاع الشّعري، دار غريب للطّباعة، القاهرة، 2004، ص21.

[3] درويش، محمود، ديوان أحد عشر كوكباً، دار العودة، بيروت، ط4، 1993، ص24.

[4] درويش، محمود، ديوان أحد عشر كوكباً، ص59.

[5] المصدر السّابق، ص35.

لنا غرفٌ في حدائق آبَ، هنا في البلاد التي
تحبُّ الكلابَ وتكرهُ شعبكَ واسمَ الجنوب. لنا
بقايا نساءٍ طُرِدْنَ من الأقحوانِ. لنا أصدقاءُ
من الغجرِ الطّيّبينَ. لنا درجُ البارِ. رامبو لنا. ولنا
رصيفٌ مِن الكستناءِ. لنا تكنولوجيا لقتلِ العراق[1]

فقد حضرت القافية المتراكبة في السّطرين الثّاني والرّابع:

القافية في السّطر الثّاني: (ـنوبِ لنا /5///5) = (_ب ب _).

القافية في السّطر الرّابع: (ـنا ولنا /5///5) = (_ب ب _).

_ القافية خماسيّة المقاطع: وهي تقابل القافية المتكاوسة.

لم يرد المتكاوس في ديوان درويش، وليس ذلك بغريب، "فهذا الضّربُ نادر الوقوع لكثرة حركاته، لا يأتي إلّا في البيت والبيتين من بحر الرّجز لكثرة تصرّفهم فيه، ثمّ بحر البسيط".[2]

والقافية في القصيدة الحديثة " وحدة تشكيليّة مكوّنة تؤدّي دورها الوظيفي من خلال استثثارها بمزايا ثلاث: لغويّة، وصوتيّة، ودلاليّة".[3]

ومن ثمّ فقد رصدت الدّراسات الحديثة أنماط حضورها متأثّرة بالدّراسات الغربيّة، وقد كان تناول الدّارسين لهذه الأنماط من خلال الحديث عن الكلمة الواقعة في القافية، وهم بذلك يستندون إلى تعريفات أخرى للقافية غير تعريف الخليل الذي اعتمدناه، إذ ينطلقون من التّعريفات التي تنظر إلى القافية على أنّها الكلمة الأخيرة من البيت، وقد ذكر ابن رشيق تعريف القافية لدى الأخفش ؛ فقال: " قال الأخفش: القافية آخر كلمة من البيت، واستدلّ على صحّة ذلك بأنّه لو قال لك إنسان : اكتب لي قوافي قصيدة لكتبت له كلمات، نحو: كتاب، ولعاب، وركاب، وصحاب، وما أشبه ذلك..".[4]

وبناء على هذا التّعريف يمكن تناول القافية في الشّعريّة الحديثة، ولعلّ أهم أنماطها:[5]

1. القافية المستمرّة، وهي القافية المرسلة التي تتم "وفق نظام (أأأ) حيث يتواتر التّماثل صوتاً وصيغة في أغلب الأحيان في المقطع نفسه ".[6]

ومثالها قول درويش: (من البحر المتقارب)

لتدخلَ، يا سيّدَ البيضِ، عصْرَكَ.. فارفعْ على جثّتي
تماثيلَ حرّيّةٍ لا تردُّ التّحيّة، واحفِرْ صليبَ الحديد
على ظلّيَ الحجريّ، سأصعدُ عمّا قليلٍ أعالي النّشيد،

---

[1] درويش، محمود، ديوان أحد عشر كوكباً، ص84.

[2] نصّار، حسين، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، ط1، 2001، ص29.

[3] بنيس، محمد، ظاهرة الشّعر المعاصر بالمغرب، دار التّنوير للطّباعة، بيروت، ط2، 1985، ص66.

[4] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص154.

[5] داغر، شربل، الشّعريّة العربيّة الحديثة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص48_ 49.

[6] الغرفي، حسين، حركية الإيقاع، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2001،ص78.

نشيدَ انتحارِ الجماعاتِ حين تشيّعُ تاريخها للبعيد[1]

فالقافية في الأسطر الثّلاثة الأخيرة هي الكلمة الأخيرة في كلّ سطر، وقد جاءت مستمرّة تتّفق صوتاً وصيغة (الحديد، النّشيد، البعيد).

2. القافية المستوية: وهي متنوّعة ومتوالية (أأ. ب ب). وهناك من سمّاها المزدوجة بوصفها "تتحد في كلّ بنيتين متتاليتين".[2] كما سمّيت القافية المتوالية التي "تتمّ بفعل الانتقال من زوج قافوي إلى زوج قافوي آخر.. والأساس الذي يقوم عليه كلّ زوج هو التّماثل الصّوتي والمقطعي".[3]

ومثالها قول درويش: (من البحر المتدارك)

الكمنجاتُ وحشٌ يعذِّبهُ ظفرُ امرأةٍ مَسّهُ وابتعَدْ

الكمنجاتُ جيشٌ يعمّرُ مقبرةً من رُخامٍ ومِنْ نهوَندْ

الكمنجاتُ فوضى قلوبٍ تجنّنها الرّيحُ في قدَمِ الرّاقصةْ

الكَمَنجاتُ أسرابُ طَيرٍ تفرُّ من الرّايةِ النّاقصةْ[4]

فقد وحّد درويش الكلمة الأخيرة بين كلّ سطرين شعريين على التّوالي، والقوافي هي: (ابتعد_ نهوند/ الرّاقصةْ_ النّاقصة).

3. القوافي المتقاطعة: أو المتناوبة، ويسميّه آخرون القافية المتعامدة، فهي "التي تتّحد فيها قافية البيت الأوّل مع الثّالث والثّاني مع الرّابع abab".[5]

ومثالها قول درويش: (من البحر المتقارب)

هنا انتحرَ الصَّقرُ فغمَّاً، هنا انتصرَ الغرباء

علينا. ولم يبقَ شيءٌ لنا في الزّمانِ الجديد

هنا تتبخَّرُ أجسادنا، غيمةً غيمةً، في الفضاء

هنا تتلألأ أرواحنا، نجمةً نجمةً، في فضاءِ النّشيد[6]

فقد اتّحدت قافية السّطر الأوّل مع الثّاني (الغرباء/ الفضاء)، في حين اتّحدت قافيتا السّطرين الثّاني والرّابع (الجديد/ النّشيد).

4. القافية المتعانقة: هي "التي تأتي في الرّباعيّة، وتكون قافية السّطر الأوّل مثل الرّابع والثّاني مثل الثّالث abba".[7]

ومثالها قول درويش: (من البحر الكامل)

هذا غيابي سيّدٌ يتلو شرائعَهُ على

أحفادِ لوطَ، ولا يرى لسدومَ مغفرةً سِوايْ

---

[1] درويش، محمود، ديوان أحدَ عشر كوكباً، ص43.

[2] عبد الرّؤوف، عوني، القافية والأصوات اللغويّة، مكتبة الخانجي، مصر، د.ت، ص10.

[3] الغرفي، حسين، حركيّة الإيقاع، ص74_ 75.

[4] درويش، محمود، ديوان أحدَ عشر كوكباً، ص28.

[5] عبد الرّؤوف، عوني، القافية والأصوات اللغويّة، ص10.

[6] درويش، محمود، ديوان أحدَ عشرَ كوكباً، ص43.

[7] قاسيي، صبيرة، بنية الإيقاع في الشّعر الجزائري المعاصر (فترة التّسعينات وما بعدها)، أطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس ، سطيف، الجزائر، 2010/ 2011، ص198.

هذا غيابي سيّدٌ يتلو شرائعهُ ويسخرُ من رؤايْ
ما قيمةُ المِرآةِ للمرآةِ؟ لي وجهٌ عليكَ، وأنتَ لا
لا تصحو من التّاريخِ، لا تمحو بخارَ البحرِ عنكْ[1]

فقد تعانقت قافيتا السّطرين الأوّل والرّابع (على/ لا)، كما تعانقت قافيتا السّطرين الثّاني والثّالث (سواي/ رؤاي).

5. القافية المتواطئة: "القافية التي تنادي على توءمها في البيت الموالي أو الأبيات الموالية".[2]

فالتّكرار هنا يتعلّق تكرار وحدة معجميّة بعينها ، وهي مأخوذة من الإيطاء[3] في العروض العربي.

ومثالها قول درويش: (من البحر المتقارب)

خذوا أرضَ أمّيَ بالسَّيفِ، لكنّني لن أوقّعَ باسمي
مُعاهدةَ الصُلْحِ بينَ القتيلِ وقاتلِهِ، لن أوقّعَ باسمي
على بيعِ شبرٍ من الشّوكِ حولَ حقولِ الذُّرة
وأعرِفُ أنّي أودّعُ آخِرَ شَمْسٍ، وألتفُّ باسمي
وأسقطُ في النّهرِ، أعرفُ أنّي أعودُ إلى قلبِ أمّي[4]

تتمثّل القافية المتواطئة في تكرار كلمة (اسمي) في قافية ثلاثة أسطر، إذ تكررت في السّطر الأوّل والثّاني والرّابع من هذا المقطع.

6. القافية المقطعيّة: "يقوم هذا الشّكل من القافية على تقفية أواخر المقاطع الشّعريّة ضمن القصيدة الواحدة ؛ ليصبح المقطع أشبه بالبيت أو السّطر الشّعري".[5]

ومثالها قول درويش: (من البحر الكامل)

وبحثتُ لاسمي عن أبٍ لاسمي، فشقَّتْني عَصاً
سِحْريَّةٌ، قتلايَ أم رؤيايَ تَطْلُعُ مِن منامي؟
الأنبياءُ جميعهم أهلي، ولكنّ السّماء بعيدةٌ
عن أرضِها، وأنا بعيدٌ عن كلامي...
لا ريح ترفعني إلى أعلى من الماضي هنا
لا ريح ترفعُ موجةً عن ملحِ هذا البحرِ، لا

رايات للموتى لكي يستسلموا فيها، ولا
أصواتَ للأحياءِ كي يَبادَلوا خُطَبَ السَّلامِ...[6]

---

[1] درويش، محمود، ديوان أحدَ عشرَ كوكباً، ص54.

[2] بنيس، محمّد، الشّعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ج3، ص148.

[3] هو ترديد اللفظتين المتّفقتين من الجنس الواحد ، فهو تكرير القوافي ، وكلّما تباعد الإيطاء كان أحسن . ينظر : ابن عبد ربّه ، العقد الفريد ، تحقيق : عبد المجيد التّرحيني ، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1983 ، ج6 ، ص355 .

[4] درويش، محمود، ديوان أحدَ عشرَ كوكباً، ص42.

[5] قاسيي، صبيرة، نية الإيقاع في الشّعر الجزائري المعاصر (فترة التّسعينات وما بعدها)، ص201.

[6] درويش، محمود، ديوان أحدَ عشر كوكباً، ص50.

تتمثّل القافية المقطعيّة في كلمتي (كلامي/ السّلامِ)، إذ وقعت الأولى في نهاية المقطع الأوّل، والثّانية في نهاية المقطع الثّاني.

وهناك تقسيمات أخرى للقافية، إذ إنّها تقسم من حيث حركة الرّوي إلى : مطلقة ، ومقيّدة، ويكون هذا التّقسيم على مذهب من قال : إن القافية هي حرف الرّوي[1]، والمقيّد ما كان غير موصول ، والمطلق ما كان موصولاً.[2]

ويمكن التّمثيل لهما بقول درويش: (من البحر الكامل)

ورأيتُ منزلنا المؤثّث بالنّباتِ، رأيتُ باباً للدّخولْ

ورأيتُ باباً للخروج، رأيتُ باباً للخروجِ وللدّخول

هل مرَّ نوحٌ من هناكَ إلى هناكَ لكي يقول

ما قالَ في الدّنيا: لها بابانِ مختلفانِ، لكنّ الحِصانَ يطيرُ بي

ويطيرُ بي أعلى وأعلى وأسقطُ موجةً جرَحَتْ سفوحاً، يا أبي[3]

تتمثّل القافية المقيّدة في الكلمات: (للدّخول/ للدّخولْ/ يقولْ) ، وأمّا القافية المطلقة ؛ فتتمثّل من خلال الوصل المتمثّل في الياء المكسور ما قبلها في كلمتي (بي/ أبي).

ثالثاً: أنماط القافية في ديوان أحدَ عشر كوكباً:

يمكن تناول القافية في ديوان أحد عشر كوكباً على وفق الاعتبارات الثّلاثة التي عرضناها في الفقرة السّابقة؛ فالقوافي من حيث المقاطع:

الجدول رقم (1): القوافي من حيث المقاطع في ديوان أحدَ عشر كوكباً

نمط القافية	مرّات وروده	النّسبة المئويّة
المتدارك	333	% 42.6
المتراكب	57	%7.3
المترادف	163	%20.8
المتواتر	227	%29.1

يوضّح هذا الجدول النّسب التّقريبيّة للقوافي في هذا الدّيوان، و نلاحظ هنا غلبة قافية (المتدارك)، إذ إنّها وردت (333) مرّة، ولعلّ غلبة هذا النّوع يعني غلبة القافية ذات المقاطع الثّلاثة؛ إذ يتكوّن هذا النّوع من مقطعين طويلين يتوسّطهما مقطع قصير، والمقطع القصير في القافية يساوي نصف زمن[4]؛ ممّا يؤدّي إلى تسريع الإيقاع، ولعلّ رصد درويش مشاهد تاريخيّة

[1] ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص153.
[2] ينظر: العصامي، الكافي الوافي بعلم القوافي، ص68.
[3] درويش، محمود، ديوان أحدَ عشرَ كوكباً، ص55.
[4] ينظر: سلوم، تامر، أسرار الإيقاع في الشّعر العربي، دار المرساة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، اللاذقيّة، سوريا، ط1، 1994، ص12.

للسّقوط تمثّلت في سقوط الأندلس ، والهند ، والتّاريخ الكنعاني استدعى هذا النّوع من القوافي التي تعبّر عن توتّره وانكساره في لحظة استحضار ذلك التّاريخ الذي يراه يتكرر على أرض فلسطين من دون أن يحرّك أحد ساكناً.

في حين يساوي المقطع الطّويل زمناً كاملاً[1]، الأمر الذي يؤدّي إلى إبطاء الإيقاع، ويظهر ذلك في قافيتي المتواتر و المترادف اللتين تليان المتدارك في مرات ورودهما؛ فالمتواتر يتألف من مقطعين طويلين ، و هذا يعني إيقاعاً بطيئاً، في حين أنّ قافية المترادف تتكون من مقطع زائد الطّول، ولعلّ حضور هذه القوافي يشي برغبة الشّاعر في تهدئة نفسه واستيعاب ما يجري بغرض توظيف شعره لشحذ الهمم واستنهاض العزائم، وهذا ما جعله يخفّف من حدّة توتّره الذي كثيراً ما كان يبرز في قوافيه، ولاسيما في قافية المتراكب التي يتراوح إيقاعها بين السّرعة والبطء بحكم تألّفها من مقطعين طويلين يتخللهما مقطعان قصيران.

ويمكن ملاحظة هذه الفروقات الإيقاعية عندما تجيء هذه القوافي على مسافات متقاربة، من ذلك قول درويش: (من البحر المتقارب)

وإن كان هذا الخريفُ الخريفَ النِّهائيَّ، فلْنَبْتعدْ عنْ (القافية: ـعِدْ عنْ = _ _)

سماءِ المنافي و عن شجرِ الآخرين. كبِرْنا قليلاً (القافية: ليلاً = _ _)

ولم ننتبهْ للنَّجاعيدِ في نبْرَةِ النَّاي... طالَ الطَّريق (القافية: ريقْ = ▲)

ولم نعترِفْ أنَّنا سائرونَ على دربِ قيصرَ. لم ننتبهْ للقصيدة (القافية: ـصيدة = – – –)

وقد أفرَغَتْ أهلها من عواطفهم كي توسِّعَ شُطآنها[2] (القافية: ـآنها = – – ب –)

تتنوّع هذه القوافي بين المتواتر كما في الأسطر الأول و الثّاني والرّابع، و المترادف كما في السّطر الثّالث، و المتدارك كما في السّطر الأخير. ولو وازنّا بين إيقاعاتها؛ فإنّنا نجدها متقاربة من حيث غلبة المقطع الطّويل عليها؛ مما يمنحها إيقاعاً بطيئاً يبلغ ذروته في قافية المترادف التي تقوم على مقطع زائد الطّول، إذ إنّ هذين السّاكنين يمثّلان وقفة صوتية نشعر عندها كأنّ الكلام انتهى، و الشّاعر يبدأ بعدها موضوعاً جديداً، غير أنّ الشّاعر في الواقع يستمر في الفكرة ذاتها، و لعل اختيار الشّاعر لهذا النوع من القافية من خلال إغفال العلامة الإعرابية يشي برغبته في التّوقّف عن الكلام، غير أنّه لابد من قول الحقيقة مهما حاولنا تغييبها أو تجاهلها، وكأنّ هذا التّوقف يشي بخذلان الشّاعر ممّا حدث و يحدث ؛ إنّه غير راضٍ عمّا آلت إليه أوضاع الواقع الفلسطيني .

ولعل مجيء القافية متداركة في السّطر الأخير يسعى إلى كسر رتابة المقاطع الطّويلة وتكرارها متتالية ؛ إذ إنّ المقطع القصير فيها يحرّك الإيقاع قليلاً ، ويرفع سرعته.

وأمّا القوافي من خلال تواترها في النّص الدرويشي، و على وفق التّقسيمات المعاصرة ؛ فهي:

[1] ينظر: سلوم، تامر، أسرار الإيقاع في الشّعر العربي، ص12.

[2] درويش، محمود، ديوان أحدَ عشرَ كوكباً، ص60 _ 61.

الجدول رقم (2): القوافي من حيث نمط التّواتر في ديوان أحد عشر كوكباً

نمط القافية	مرّات وروده	النّسبة
المستمرّة	80	%43.2
المتناوبة	36	%19.4
المتعانقة	4	%2.1
المستوية	13	%7
المتواطئة	27	%14.5
المقطعيّة	25	%13.5

نلاحظ من خلال هذا الجدول مجيء معظم أنواع القوافي في الدّيوان المدروس، وتوضّح هذه النّسب التّقريبيّة غلبة القافية المستمرّة عليها، إذ بلغ ورودها (80) مرّة، أي ما يعادل (43.2%) من مجموع هذه االقوافي، ولعلّ هذا النّوع من القوافي هو الأكثر إيقاعيّة بين هذه الأنواع ؛ إذ إنّ القافية تتتالى من دون أي تغيير يطرأ عليها في الصّوت و لا في البناء الصّرفي. في حين أن القوافي الأخرى (المتناوبة/ المتعانقة/ المستوية/ المتواطئة/ المقطعيّة) كانت نسب ورودها متقاربة ، ولا ترقى إلى حضور القافية المستوية، وهذا يدلّنا على مكانة القافية في شعر درويش؛ فعلى الرّغم من النّزعة التّاريخية التي تسيطر على الدّيوان، والتي من المفترض أن تغلب عيها الصّيغة التّقريريّة المباشرة، نرى أنّ درويش يكسر رتابة المادة التّاريخية ، و ينوع الأسطر الشّعريّة الممتدة من خلال تنويع القوافي.

والقوافي من حيث الإطلاق و التّقييد هي:

الجدول رقم (3): القوافي من حيث الإطلاق والتّقييد في ديوان أحدَ عشرَ كوكباً

نمط القافية	مرّات وروده	النّسبة المئويّة
المطلقة	105	%56.7
المقيّدة	80	%43.2

يتضح لنا من خلال هذه النّسب التّقريبيّة غلبة القوافي المطلقة على الدّيوان، ولعلّ ذلك يعود إلى طبيعة الكلمات التي وقعت قافية، إذ إنّ إطلاق القافية مفروض علينا _مثلاً_ حين يتّصل بآخر الكلمة القافية حرفٌ من الحروف: ألف التّثنية، الألف التي يفرضها تنوين النّكرة، ياء المتكلّم، واو الجماعة... ولعلّ رغبة الشّاعر في إطلاق الإيقاع ، و عدم حدّه هو سبب آخر من أسباب غلبة هذه القوافي، إذ إنّ "تقييد القافية يحدّ من تدفّق الإيقاع ؛ لأنّه يفرض وقفة حادّة ؛ فتصبح القافية وقفة كبرى تفرض علينا الصّمت عندها".[1]

وقد لاحظنا أنّ القوافي المقيّدة في هذا الدّيوان يرجع تقييدها في أغلب الأحيان إلى:

_ الموقع الإعرابي: إذ يتحكّم الموقع الإعرابي في الكلمات القوافي؛ فإذا كان محلّها الإعرابي واحداً في الرّفع أو النّصب أو الجر؛ فإنّ هذه الوحدة تتيح لنا التّقييد أو الإطلاق في القوافي، أمّا إذا كانت محلّات الكلمات من الإعراب مختلفة فالتّقييد واجب بحثاً عن التّجانس الإيقاعي الأمثل.

من ذلك قول درويش: (من البحر المتدارك)

[1] قاسيي، صبيرة، بنية الإيقاع في الشّعر الجزائري المعاصر (فترة التّسعينات وما بعدها)، ص212.

لا حليبَ لرمَّانِ شُرفَتِنا بعْدَ صدركِ. خفَّ النَّخيلْ
خفَّ وزْنُ التِّلالِ، وَخَفَّتْ شوارعنا في الأصيلْ[1]

جاءت القافية مقيّدة في كلمتي (النّخيل/ الأصيل)، وقد فرض المحلّ الإعرابي هذا التّقييد؛ فالقافية الأولى محلّها الرّفع ؛ لأنّها فاعل وينبغي أن تكون (النّخيلُ)، بينما القافية الثّانية محلّها الجر، وينبغي أن تكون (الأصيلِ)، ولعلّ الفرق الصّوتي بين الضمّة و الكسرة جعل التقييد واجباً.

_ الطّباعة: قد تفرض الكتابة الطّباعيّة قراءة معيّنة بالإطلاق أو التقييد بسبب تدخّل الشّاعر أو النّاشر في الكلمات القوافي بالشّكل، أي ضبط الحرف الأخير (الرّوي) بالشّكل، و من ذلك قول الشّاعر: (من البحر المتقارب)

آهِ! يا أختيَ الشَّجرةْ
لقد عذّبوكِ كما عذّبوني
فلا تطلبي المغفرة
لحطَّابِ أمّي و أمَّكْ[2]

نلاحظ أنّ كلمتي القافية (الشّجرة/ المغفرة) محلّهما النّصب، غير أنّ الكتابة الطّباعية اختارت التّقييد.

الاستنتاجات :

توصّل البحث إلى جملة من النّتائج ، و لعلّ أهمّها:

أولى الشّعر الحديث القافية أهميّة من نوع خاص ؛ فظهرت بحلّة جديدة تتناسب و معطيات القصيدة الحديثة، و قد كان محمود درويش من أبرز الشّعراء المعاصرين الذي أعطى الإيقاع بصورة عامة الصّدارة في شعره، و من ثمّ برزت القافية لديه بوصفها عنصراً إيقاعيّاً رئيساً في القصيدة الدّرويشيّة.

وقد تنوّعت القوافي من حيث مقاطعها في ديوان أحد عشر كوكباً ؛ إذ اتّخذت أربعة أشكال هي : (المتدارك/ المتواتر/ المتراكب/ المترادف) ، و غابت عنه قافية المتكاوس التي تعد من القوافي قليلة الشّيوع في الشّعر بصورة عامّة، كما أنّها لا تناسب الوحدات الإيقاعيّة التي بنى عليها درويش قصائد هذا الدّيوان؛ إذ إنّها تقوم على ثلاث وحدات إيقاعيّة هي: (متفاعلن/ فاعلن / فعولن)، في حين أنّ القافية المتكاوسة تناسب إيقاع الوحدة الإيقاعيّة (مستفعلن) أكثر من غيرها.

و نوّع درويش في أنماط تواتر قوافيه، ولاحظنا غلبة القافية المستوية عليها؛ إذ إنّ قيامها على وحدة الصّوت و البناء بين الكلمات القوافي يمنحها فعاليّة إيقاعيّة أكثر من سواها؛ ممّا يرفع من مستوى الإيقاع و حضوره في النّص الشّعري ، و لاسيما في نصوص هذا الدّيوان الذي غلبت عليه النّزعة السّرديّة ؛ فكانت القافية وسيلة إيقاعيّة تكسر سرديّة الأسطر الممتدّة و رتابتها.

وقد مثّلت القوافي المتضمّنة مقاطع طويلة أو زائدة الطّول عاملاً مهماً من عوامل إبطاء الإيقاع ؛ في حين عملت القوافي المتضمّنة مقاطع قصيرة على تسريع الإيقاع

مصادر البحث :

- درويش، محمود، ديوان أحد عشر كوكباً، دار العودة، بيروت، ط4، 1993.

[1] ديوان أحدَ عشر كوكباً، ص23.

[2] درويش، محمود، ديوان أحدَ عشر كوكباً، ص34.

المراجع العلميّة:

- أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- إسماعيل، عز الدّين، الشّعر العربي المعاصر، دار العودة ، بيروت، ط3، 1981.
- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشّعر، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ت.
- بنيس، محمّد، الشّعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ج3.
- بنيس، محمد، ظاهرة الشّعر العربي المعاصر بالمغرب، دار التّنوير للطّباعة، بيروت، ط2، 1985.
- داغر، شربل، الشّعريّة العربيّة الحديثة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.
- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده، تحقيق: محمّد عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981، ج1.
- سلوم، تامر، أسرار الإيقاع في الشّعر العربي، دار المرساة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، اللاذقيّة، سوريا، ط1، 1994.
- ابن عبد ربّه ، العقد الفريد ، تحقيق : عبد المجيد التّرحيني ، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1983 ، ج6 .
- عبد الرّؤوف، عوني، القافية والأصوات اللغويّة، مكتبة الخانجي، مصر، د.ت.
- العصامي، عبد الملك بن جمال، الكافي الوافي بعلم القوافي، تحقيق: عدنان الخطيب، دار التّقوى، دمشق، ط1، 2009.
- عيّاد، شكري، موسيقى الشّعر العربي (مشروع دراسة علميّة)، أصدقاء الكتاب، ط3، 1998.
- الغرفي، حسين، حركية الإيقاع، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2001.
- قاسي، صبيرة، بنية الإيقاع في الشّعر الجزائري المعاصر (فترة التّسعينات وما بعدها)، أطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2010/ 2011.
- كشك، أحمد، القافية تاج الإيقاع الشّعري، دار غريب للطّباعة، القاهرة، 2004.
- كوهن، جان، بنية اللغة الشّعريّة، ترجمة: محمّد الولي و محمّد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
- الملائكة، نازك، قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة ، ط3، 1967.
- نصّار، حسين، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، ط1، 2001.
- وقّاد، مسعود، جماليّات التّشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر_ باتنة، الجزائر، 2011/2010.
- ويليك، رينيه، و أوسطن وارن، نظرية الأدب، ترجمة : محيي الدّين صبحي، المؤسسة العربيّة للدّراسات و النّشر، بيروت، 1987.