أثر الإيقاع في تشكيل النّص الشّعري عند سعيد قندقجي

هبا عمر الحمّود* أ.د.أنس بديوي**

(الإيداع: 9 حزيران 2024، القبول: 12 آب 2024)

الملخص:

حاول البحث تقديم مقاربة تطبيقيّة للإيقاع في شعر سعيد قندقجي، معتمداً في مادّته على الدَّواوين: (رحلة الضّياع، أعدّوا الطّريق للفرح، لا تقطعوا جدائل الشّمس، السّنديان والحلم المزهر، باسمك أيّها الحبّ، يا أيّها الحجر المقدّس، معلّقات على جدار الزّمن العربي)، محاولاً إبراز أهميّته وأثره في التّشكيل الشعري عنده، وذلك وفق تقسيمه إلى الإيقاع الخارجي، والإيقاع الدَّاخلي.

وخلص البحث إلى الكشف عن دور الإيقاع في تبيين مكامن الإبداع لدى الشاعر، ودوره في إيضاح المعنى وجذب المتلقي إلى متابعة القراءة، والتّفاعل مع النّص الشّعري، كما توصّل إلى مقصديّة قندقجي توظيف معظم العناصر الإيقاعيّة المدروسة في إبداعه الشّعري.

الكلمات المفتاحيّة: سعيد قندقجي، الإيقاع، التّشكيل، النّص الشعريّ.

*أستاذ النقد الأدبي في قسم اللغة العربيّة بكليّة الآداب – جامعة حماة.

** طالبة دراسات عليا– ماجستير– قسم الدّراسات الأدبيّة– جامعة حماة

In The Formation of a Poetry Text at Saeed Qandekji The Effect of The Rhythm

Prof. Dr: anas Bdiwi** **Hiba Alhamoud***

(Received: 9 June 2024 , Accepted: 12 Augast 2024)

Abstract:

The search attempted to: provide an applied approach to the rhythm of Saeed of loss, prepare the way for joy, Qandekji, relying on the buoys: "The journey do not break the dilemmas,cushions and blooms, in your name, Love, holy stone, hanging on the wall of Arab time, trying to disperse its. importance and effect in the form of ignor.

The serch revealed the role of rhythm in clarifying the meaning and attracting the recipient to follow up on reading and its interaction with the poetry text, He also reached the point of my hotel to recruit most of the considered rhythms.

Keywords: Saeed Qandaji, rhythm, formation, poetic text.

*Professor of Literary Criticism in the Arabic Language Department at the Faculty of Arts – Hama University.

** Graduate student – Master's – Department of Literary Studies – Hama University.

المقدّمة:

الإيقاع مصطلح موسيقيّ، عرفه الإنسان ظاهرةً قديمة من خلال حركة الكون المنتظمة، أو المتكررة المتعاقبة، أو المنسجمة المتآلفة؛ بما يضمّ من كائنات، وظواهر، ومظاهر الطبيعة؛ ليدرك أنّ ظاهرة الإيقاع هي الظاهرة الأساسية التي يقوم عليها بناء الكون.

والإيقاع سمة من السّمات التي يمتاز بها النّص الشعريّ؛ فقد أولاه الشعراء اهتماماً بالغاً، وجعلوه عنصراً أساسيّاً في بناء نصّهم الشعريّ.

وقد مرَّ الشّعر العربي بمراحل وتطورات أدّت إلى ظهور تجارب شعريّة متنوعة فرضت مفهوماً جديداً للإيقاع، ومنحت التفعيلة في السطر الشعري دوراً آخراً، إذْ تتردَّد وفقاً للتَّشكيلات النَّفسية والدّلالية والإبداعيّة للذّات المبدعة، فتتشكل الجملة الإيقاعية التي لا تلتزم بطول معيّن– فقد تطول أو تقصر– عن طريق الدّفقة الشّعوريّة.

وينقسم الإيقاع إلى نوعين؛ إيقاع خارجي يدرس فيه الباحث الوزن والقافية، وإيقاع داخلي يُدرَس فيه التكرار والمحسنّات البديعيّة، ولا تتشكّل جماليّة الإيقاع إلّا باجتماع هذين النّوعين معاً؛ فبهما تتضح الدّلالات، وتتكشّف أسرار النّص.

مشكلة البحث وأهميّته والجديد فيه:

يعالج البحث أثر الإيقاع في تشكيل النّص الشعري لدى سعيد قندقجي، وتكمن أهميّة هذا البحث في تقديم دراسة تطبيقيّة للكشف عن دور الإيقاع في بناء النّص الشعري، وأثره في إنتاج المعنى وجماليّة النّص. وكثيرة هي الدّراسات التي تناولت الإيقاع، لكن الجديد الذي قدّمه البحث هو الدّراسة التّطبيقيّة لشعر الشّاعر قندقجي الذي لم يدرس من هذه النّاحية الموسيقيّة الجماليّة.

أهداف البحث وأسئلته: يهدف البحث إلى محاولة الإجابة عن التّساؤلات الآتيّة:

1– هل اعتمد قندقجي على نظام الشّطرين (التقليدي) فقط؟، أو على نظام التفعيلة فقط؟، أو أنّه نوَّع بين النظامين؟، وإنْ جاء الإيقاع لديه منوّعاً بينهما، فأيَّ النظامين هو الغالب على شعره؟

2– ما أنواع التّكرار الموظّفة لديه؟

3– ما البحور الغالبة على شعره؛ الطويلة أو القصيرة؟، وهل جاءت البحور عنده موظّفة لغرض معيّن؟

4– هل جاءت القافية لديه مطلقة أو مقيّدة؟ وهل جاءت موظَّفة توظيفاً قصدياً أو أنّها اعتباطيّة؟

5– هل التزم قندقجي حركة واحدة في حال إطلاق قافيته، أو نوّع بين الحركات الثلاث؟ وهل التزمت الحركات حالة محدّدة من دون غيرها؟

6– هل أدّى الإيقاع بأنواعه دوراً في بناء النص، وكشف المعنى، وجذب المتلقي إلى القراءة والتفاعل مع النّص؟

فرضيات البحث وحدوده:

يعتمد البحث على فرضيّة مفادها: إنّ الإيقاع ظاهرة قديمة جديدة، اتّكأ عليها الشاعر مُظهراً كفاءته وقدرته على نظم قصائده وفق النظام التقليدي (نظام الشطرين)، ووفق النظام الحديث (نظام التّفعيلة)، وذلك بما يخدم مقاصده الفكريّة والجماليّة.

يبدأ البحث بتعريف مصطلحي؛ التّشكيل، والنّص الشعريّ، وتعريف الإيقاع لغةً واصطلاحاً، ومن ثمّ يتناول الإيقاع في شعره معتمداً على دواوين الشاعر.

منهج البحث: اعتمد البحث نظرية المستويات أداءً تطبيقيّاً في هذه الدّراسة، وذلك بتوليفها وفق ما قدّر البحث ملاءمته لجوهر تلك النظريّة، مُبتعداً عن التّقييد المطلق لأدواتها الإجرائيّة، معتمداً على المستوى الصوتي والمستوى الدّلالي منها؛

بهدف سبر أثر الإيقاع في المدوّنة المدروسة، لأنَّ الأسلوبيّة تتأمل طريقة استخدام اللّغة؛ لتجمع من الجزئيات والتفاصيل تعميمات تحليلية تدلّ على طبيعة أسلوب الكاتب، ومن خلال هذا المستوى رصد البحث الاختيارات الإيقاعيّة التي شكّل منها قندقجي قصائده.

مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائيّة:

الإيقاع: لغةً "الميقع والميقعة: المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء، وهو؛ أن يوقع بين الألحان ويبنيه"[1]، وهو "حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية"[2].

اصطلاحاً: الإيقاع "كلمة مشتقّة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق، والمقصود بها عامّة هو؛ التّواتر المتتابع بين حالتي الصّوت والصّمت، أو النّور والظّلام، أو الحركة والسّكون، أو القوّة والضعف، أو الضّغط واللّين، أو القِصَر والطّول، أو الإسراع والإبطاء ،أو التّوتر والاسترخاء إلخ؛ فهو يمثّل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكلّ الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أوفي الشكل الفني..."[3]؛ فالمقصود بالإيقاع إذن؛ "وحدة النَّغمة التي تتكرر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة"[4]، والإيقاع ليس محصوراً في مجال الشعر وحسب، بل نجده "صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقا والشِّعر والنَّثر الفني والرقص، كما تبدو أيضاً في كلّ الفنون المرئيّة"[5].

التّشكيل لغةً: مِنْ شكّل يشكّلُ تشكيلاً، وهو فعل ثلاثي مزيد بحرف، وصيغته، فعَّل، تفعيل. و" الشَّكل بالفتح: الشَّبه والمِثل، والجمع أشكال وشُكول،...، وشَكل الشيء: صورته المحسوسة والمتوهمة،...، وتشكَّلَ الشيء: تصوّرَ، وشكَّله صوَّره"[6]. ومِن المجاز قول العرب: تشكَّل الشيء: تصوَّر، وشكَّله: صوَّره؛ والتّصوير لا يكون إلّا بتخيّل الألوان، وضمّ بعضها إلى بعض، وأمّا صيغة شكَّل فقد وردت مع زينة المرأة[7]؛ فمن التّعريف اللّغوي يُستنتج تنبّه النّقاد العرب وعلماء اللّغة على العلاقة القوية بين الفنون البصريّة والتعبير

عن المعاني بأسلوب جميل.

اصطلاحاً: "عمليّة تركيبيّة مُتكاملة تهتمّ بالمضمون اهتمامها بالشّكل؛ فتنتظم فيها كلّ عناصر الإبداع في كلّ حيويّ متناغم"[8]، وترى سعاد عبد الوهاب أنّ التّشكيل" يضع أمامنا عناصر التكوين للقصيدة في حال تداخلها، بحيث تضع بناء، أيّ شكلاً له جماليات خاصّة به، تكشف عن المعنى أو الفكرة أو الموقف بطرائقها التي تنفرد بها"[9].

النّص الشّعري: النّص لغةً: "رفعكَ الشّيء. نَصَّ الحديثُ يَنُصُّهُ نَصّاً: رَفَعَهُ، وكلّ ما أُظهِرَ؛ فقد نُصّ"[10].

اصطلاحاً: اختلفت تعريفات النّص عند الدارسين؛ فلم يؤطَّر بتعريف جامع مانع، بل كان له تعريفات مختلفة لدى النقاد

---

[1] مطلوب، أحمد: معجم النّقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م، ج1، ص257.

[2] ابن سيده: المخصَّص، دار الفارابي، بيروت،1978م، السِّفر (3)، مادة (وقع).

[3] وهبة، مجدي، وَ المهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص71.

[4] هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م، ص435.

[5] وهبة، مجدي، وَ المهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص71.

[6] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط6، 2008م، مادة (شكل).

[7] ينظر: أبو لحية، مجدي عايش عُودة: جماليات التّشكيل البلاغي في المقامات العثمانيّة، أطروحة دكتوراه، كليّة الآداب، الجامعة الإسلاميّة، غزّة، 2017م، ص33.

[8] محمّد، العفّ عبد الخالق: التّشكيل الجمالي في الشّعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة، فلسطين، د.ط،2000م، ص4-5.

[9] العبد الرحمن، سعاد عبد الوهاب: النص الأدبي بين التّشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص36.

[10] ابن منظور: لسان العرب، مادة (نصص).

العرب والنقاد الغرب[1]، وجاء في معجم المصطلحات الأدبية أنَّه؛ "مصطلح يحلّ محلّ العمل الأدبي"[2]، والعمل الأدبي هنا هو القصيدة، وعلى ذلك يكون المقصود بالنّص الشّعريّ في هذا البحث هو القصيدة الشعريّة المدروسة لدى سعيد قندقجي.

سعيد قندقجي: شاعر عربي سوري، ولد في حماة عام 1931م، وتوفي فيها عام 1991م، وله من العمر ستّون سنة، فهو من"الشّعراء الذين عرفتهم السّاحة الأدبيّة في النّصف الثّاني من القرن العشرين. ولئن كان بدر الدّين الحامد وعمر يحيى وإبراهيم العظم ووجيه البارودي طليعة الجيل الأول، فإنّ سعيداً كان مع طليعة الجيل الثّاني الذي يمثّله محمد الحريري وغالب برازي ومنذر شعّار ومحمد لطفي وغيرهم"[3].

عرض البحث والمناقشة والتّحليل: يعدُّ الاهتمام بالإيقاع من الأمور الأساسيّة في بناء النّص الشعري؛ فهو أحد العوامل التي لا يمكن للشّعر الاستغناء عنها. والإيقاع ينتج من المزاوجة بين الإيقاع الدّاخلي والإيقاع الخارجي اللذين بدورهما يؤدّيان وظيفة شعريّة ترتقي بالنّص. ونظراً لأهميّته في بناء النّص الشعري، وأثره الكبير في التّأثير في نفسيّة المتلقي، سيدرس البحث أبرز المكونات الإيقاعيّة في شعر سعيد قندقجي، وبعد استقراء المدوّنة الشعرية المدروسة لوحظ وجود ثلاثة مكوّنات رئيسة يقوم عليها الإيقاع الشِّعري لديه، وهي:(الوزن، القافية، التّكرار)، التي سيفصّل القول فيها وفق ما يأتي:

أ- **التّشكيل الخارجي للإيقاع:** وفيه يُدرَس إيقاع الوزن وإيقاع القافية.

1-أ-إيقاع الوزن: يعدّ الوزن أهم ما يميّز الشّعر من النّثر، وهو"أعظم أركان الشّعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة، وهو المعيار الذي يقاس به الشعر؛ فبدونه لا يكون الكلام شعراً؛ لأنه الإيقاع الذي يُضفي على الكلام رونقاً وجمالاً، ويحرّك النّفس ويُثير فيها النّشوة والطّرب، فالوزن إذن: سمة جمالية قابلة للتوظيف شعرياً"[4]، والعلاقة بين الإيقاع والوزن علاقة قويّة يُكمل أحدهما الآخر[5]، "على أنَّ ثمّة فارقاً دقيقاً بين ما يُعرف اصطلاحاً بالوزن وما يدعى فنياً بالإيقاع، ولكي يتّضح هذا الفارق ينبغي أنْ نميّز بين الصوت بوصفه حدثاً ينطقه المتكلّم بطريقة خاصّة، وفي ظروف لغوية وواقعية خاصّة؛ ففي الحالة الأولى يُنظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم، أو ضمّة أو فتحة مثلاً، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النّسبية والسياقيّة كدرجته علوّاً وانخفاضاً، ومداه طولاً وقصراً، ونبره قوة وضعفاً، وتردّده في التركيب اللغوي قلّة وكثرة، وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصوت، فضلاً عن السياق الذي ورد فيه، والنسق اللغوي الذي تضمَّنه مع غيره"[6]. وللتجربة الشعورية دور مهمٌّ في تحديد النظام الوزني الذي ستبنى عليه القصيدة؛ فهو" جزء من الإيقاع، ينعكس فيه الأثر النفسي والوجداني للشاعر، ويتساوق مع التجربة؛ التي تؤدي دوراً وظيفياً في تشكيل الإيقاع الموسيقي للنص الشعري غنىً أو افتقاراً"[7].

وقد ضُبط الشعر العربي القديم وفق الأوزان الشعرية الخليليّة؛ إذ "حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشد محافظة، فالتزموها في أبيات القصيدة كلّها، وزادوا أن التزموا قافية واحدة في جميع أبيات القصيدة"[8]، لكنّ بعض الشعراء المحدثين

---

[1] لمزيد من الاطّلاع ينظر: مريم، مرزوقي، وَ تركية، كداد: تعليميّة النّصوص الشّعرية ودورها في تنمية الذّائقة الشعرية "مرحلة المتوسطة نموذجاً"، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة ابن خلدون، الجزائر، 2021-2022م، ص31-39.

[2] علّوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص213.

[3] قيطاز، محمد عدنان: شعراء عرفتهم في حياتي، منشورات داربعل، دمشق، 2019م، ص157.

[4] القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، ج1، 1981م، 134.

[5] عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة حساسيّة الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيّات، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001م، ص26.

[6] أحمد، محمد فتوح: مقال(المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي)، مجلة البيان، الكويت، العدد28، 1990م(نقلاً عن):
Warren Rwellek, Thory of literature, London, 1954,p.160.

[7] أبو سمرة، جمال جميل: بنية القصيدة الشعرية عند فايز خضور، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2009م، ص189.

[8] هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ص 436.

تمرّدوا على تلك الأوزان؛ ليبنوا قصائدهم وفق شكل جديد مختلف عن شكل القصيدة المبنية على أحد البحور الخليليّة، فقد حطّموا وحدة البيت وتجاوزوه وفق الشكل الذي يخدم جماليات القصيدة الحداثية ويماشيها[1].

بالقراءة نجد أنَّ الشاعر قد هنْدَس قصائدَه وفق نظامين: نظام البيت الشعريّ (الشّطرين)، ونظام التَّفعيلة – وهو قليل النّظم عليه–[2]، وهذا يدلّ على عدم رفض قندقجي النوعَ الجديد من الشّعر وتقبّله له، كما نجد أنّ معظم القصائد المنظومة على النّمط التقليديّ وُجد فيها التّصريع محاكاةً للقدماء، الأمر الذي أكسب الإيقاع نغَماً عالياً، وساعد على جذب المتلقين منذ مطلع القصيدة، وبالنّظر إلى البحور يُلاحظ توظيفها وفق الجدول التوضيحي الآتي:

اسم البحر	الخفيف	الكامل	البسيط	الرّمل	مجزوء الكامل	المتقارب	الوافر	الرّجز	المتدارك	المنسرح
عدد مرات تكراره	34	24	16	15	12	12	6	6	4	1

وميوله إلى البحور ذات الأوزان الخفيفة السريعة يوحي بتفاعل الشاعر مع تطوّرات العصر ومجاراته له، وهذا واضح من عناوين بعض قصائده، مثل(على الهاتف)، و(المرأة الوهم)، و(باروكة)، و(راقصة الباليه)، و(نرجيلتي)، وكلّها مواضيع جديدة مواكبة للعصر الذي هو فيه، والأوزان الخفيفة سريعة الإيقاع تتقبّلها الآذان وتستجيب لها لسهولة ترديدها وسرعة حفظها، وهذا هدف الشاعر أن يكون قريباً من المتلقين، مؤثّراً فيهم؛ ليكونوا عوناً له على التّغيير الذي ينشده، وليكونوا شركاءه في نشر الحق والخير والسَّلام[3].

2–أ–إيقاع القافية: ارتبط الشعر قديماً بالوزن ثم بالقافية؛ فهناك من عرّفه بالقافية وحدها، وهناك من عرَّفه من دونها، واختلفت وجهات النَّظر، وقد اعتمد المحققون مذهب الخليل؛ فهي عنده: "مِنْ آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه من قبل، مع الحرف الذي قبل هذا الساكن"[4]. وكان التزام القصيدة قديماً بقافية موحَّدة من بدايتها حتَّى نهايتها، وإلّا دخله عيب من عيوبها، ولم تأتِ القافية عبثيّة، بل لها وظيفتها الدّلالية التي تتعدّى البُعد الصَّوتي الذي يهب القصيدة تناسقاً وتماثلاً وانتظاماً؛ فكلماتها –في الشّعر الجيّد– ذات معانٍ متّصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أنَّ البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله"[5]. والقافية عميقة التّشابك مع السّمة العامّة للعمل الشّعري؛ إذْ تقرن الكلمات بعضها إلى بعضها الآخر بالقافية؛ فتتواصل أو تتقابل. ويستطيع القارئ أن يميّز درجة اشتباك القافية مع مجمل سياق القصيدة، إلى أيّ درجة جاءت كلمات القافية لملء الفراغ[6]. وسيدرسه البحث لأنّه الجزء الأهمّ والأكثر فعاليّة فيها، و"هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتُنسَب إليه؛ فيقال: قصيدة همزيّة، إذا كان رويّها الهمزة كهمزيّة البوصيريّ، كما يُقال سينيّة البحتري، ولاميّة العرب، ويُجمع الرّوي على (رويّات)"[7].

وبما أنّ شعر قندقجي متنوعّ بين الشعر التقليدي وشعر التّفعيلة؛ فسيدرس البحث القافية في كلّ نوع على حدة.

أولاً: القافية في الشّعر التقليدي: وجاءت قوافي قندقجي فيه على نوعين:

---

[1] خديجة، جدنا علي وَ يمينة، العبادي: الإيقاع الشعري في ديوان "آيات من كتاب السّهو" لفاتح علاق أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة أحمد دراية أدرار، الجزائر، 2017م، ص36.

[2] لمزيد من الاطّلاع يُنظر الدّواوين المدروسة.

[3] الحقّ والخير والسلام أمور: يسعى قندقجي إلى تحقيقها على أرض الواقع، وينشدها دائماً في دواوينه وإهداءاته، وهذا ما وضّحته الباحثة في البحث الموسوم ب**"عتبة الإهداء في شعر سعيد قندقجي"** المنشور في جامعة حماة، المجلد السادس- العدد 14-2023م، ص75-76.

[4] فاخوري، محمود: موسيقا الشّعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، 1996م، ص137.

[5] هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ص 442.

[6] ويليك، رينيه، وَ وارين، أوستن: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإنسانية، (د.م)، ط3، 1962م، ص208-209.

[7] فاخوري، محمود: موسيقا الشعر العربي، 139.ص

1– قافية مقيّدة: وهي القافية "التي يكون رويّها ساكناً فيتحرَّر الشاعر بذلك من حركات الإعراب في آخر القافية"[1]، وكانت نسبة هذا النوع من القوافي قليلة جداً في شعر قندقجي؛ إذ نظم عليها سبع قصائد كاملة، وثلاثة مقاطع من ثلاث قصائد مختلفة في كلّ قصيدة مقطع.

وبهذه القافية يتحرّر الشاعر من القيود في أثناء نظم الأبيات، ومن أمثلته قصيدة **(هزّ جذع النَّخيل)** المؤلَّفة من مقطعين، جاء فيها: **سألَتْني حبيبتي أينَ تمضي وعلى وجهِهَا شراعٌ مُهاجِرْ**

سألتني، فلمْ أُجبْ وبصدري سندبادٌ كمشتهايَ مغامِرْ[2]

جاءت القافية مقيَّدة، رويّها الرّاء الساكنة، ومعروف أنّ الرَّاء حرف يفيد التّكرار والتّرجيع، وحضوره ساكناً منحه قوة في الاهتزاز، وهذا ممّا ساعد على إظهار الحيرة الشديدة والتّيه اللذين يعاني منهما الشاعر، كما يوحي بالإصرار الذي يتحلّى به كي يتجاوز ما هو فيه.

وفي قصيدة **(وتأتين)** المؤلَّفة من أربعة مقاطع، قوافيها مطلقة عدا قافية المقطع الثاني، جاء فيها:

وتأتينَ ياحلميَ المُشتهى ويا قمراً في دروبِ الرّحيلْ[3]

كان مجيء القافية مقيّدة بحرف الرّوي اللام وكان مساعداً على إبراز المعنى المطلوب؛ فالشاعر يعشق حضور المحبوبة؛ فهو بالنسبة له الخير والجمال كلّه، ويفضل بقاءها بجانبه، وهذا يتناسب ومعنى الالتصاق الذي يفيده اللّام، كما يتناسب مع السكون؛ فهو يريدها أنْ تأتي وتستقرّ بجانبه ولا تبتعد عنه.

وفي قصيدة **(ياليل كالكوتا)**، يقول: **كنَّا وكانت ليلةً قمراءَ تزهو غنىً بفتونِها وسخاءْ**[4]

ويقول: **مِنْ كلّ صوبٍ نحنُ يجمعُ بيننا إنسانُنا مهما نكن 000فُرقاءْ**[5]

جاءت القافية مقيَّدة رويّها الهمزة، مردوفة بالألف، وهذا يتناسب مع موضوع القصيدة وأجوائها الطبيعيّة؛ فالشاعر يصف أجواء مدينة كالكوتا ليلاً–وهي إحدى مدن الهند– التي جمعت الناس فيها بالإنسانيّة، والرّدف شحنها بالانبساط، وَولّد الشعور بالسعادة.

وفي قصيدة **(تحيّة إلى الجزائر)** المؤلَّفة من أربعة مقاطع، جاءت القافية متنوعة بين(راء و دال وهمزة ونون)، في كل مقطع قافية مختلفة عن قافية المقطع الآخر، بينما جاءت في جميع المقاطع مطلقة، إلّا في المقطع الأول كانت مقيّدة، يقول:

أنا في الجزائرِ كمْ نذرتُ لكي أرى أرضَ الجزائِرْ

هذا المدى العربيّ يا أمجادَ فيهِ ويا مفاخِرْ[6]

جاء حرف الرّوي هنا راءً ساكنة، وقد وُفّق الشاعر بتوظيفه، إذ افتتح به مقاطع القصيدة؛ لأنّه يتناسب ومناسبة القصيدة التي يقول فيها: "أُلقيت في مدينة تقرت في الجزائر بتاريخ 1 تشرين الثاني(نوفمبر) ذكرى تاريخ اندلاع الثورة الجزائريّة الخالدة"[7]؛ ليوصل رسالته بأنّ هذه الذكرى ستبقى خالدة، وسيبقى الشعب الجزائري والشعوب والعربية يحتفلون مفتخرين بها على مرّ الأجيال؛ فالرّاء يفيد التكرار والترجيع، وزاد قوة صوته السّكون.

[1] خلوصي، صفاء، فنّ التقطيع الشّعري والقافية، ص 217.
[2] قندقجي، سعيد: لاتقطعوا جدائل الشمس، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1987م، ص25-26.
[3] قندقجي، سعيد: باسمكَ أيّها الحبّ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1985م، ص32-33.
[4] قندقجي، سعيد: يا أيّها الحجر المقدّس، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1990م، ص243.
[5] نفسه، ص144.
[6] قندقجي، سعيد: رحلة الضياع، منشورات دار الثّقافة، دمشق، 1968م. ص148.
[7] نفسه،ص148.

يكتفي البحث بهذه النّماذج المدروسة عشوائياً، مع الحرص على التّنويع بين حضور القافية المستمرّة على وتيرة واحدة من أول القصيدة حتى آخرها، وبين القصائد التي ضمَّت مقطعاً واحداً قافيته مقيّدة من قصيدة واحدة؛ ليصل إلى نتيجة مفادها؛ أنّ الشاعر قندقجي وفّق بتوظيف القافية المقيَّدة على قلّة حضورها في مدوَّنته المدروسة، إلّا أنّها أسهمت في منح القصيدة إيقاعاً جميلاً، كما أسهمت في إيصال المعنى المراد.

قافية مطلقة: وهي" ما كان رويّها متحركاً، والوصل لازم لها، مدّاً أو هاءً"[1]، ونوّع الشاعر بين الحركات الثلاث في قوافيه، وكان حضورها بنسب متقاربة، وبالتّدقيق والإحصاء نجد أنّه وظّف الكسرة (58) مرّة، لِتَليَها الضمّة (40) مرّة، وأخيراً الفتحة (36) مرّة. وسيدرس البحث الرّوي لأنّه الجزء الأهمّ والأكثر فعاليّة في القافية؛ فهو" الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتُنسَب إليه؛ فيقال: قصيدة همزيّة، إذا كان رويّها الهمزة كهمزيّة البوصيريّ، كما يُقال سينيّة البحتري، ولاميّة العرب، ويُجمع الرّوي على (رويّات)"[2].

إذْ ستقدّم الدّراسة نماذجَ عشوائيّة لكلّ نوع من الحركات الثلاث، مع الّتنويع في مضامين القصائد المدروسة وموضوعاتها، حرصاً على الدراسة الشاملة.

أ- الرّوي المكسور: كثر هذا النوع من الرويّات لدى قندقجي؛ ففي قصيدة **(يالغة الشّمس)**[3]، عبّر الشاعر بالرّوي المكسور عن حالة الحزن التي يحياها بسبب ما يدور حوله من حروب وحقد، وعن حالة الأمل التي يتمناها وهي سيادة الحبِّ بين الناس ليعيشوا حياة سعيدة، وحرف التاء يناسب ذلك؛ فهو حرف يوحي بالضّعف. يقول:

كلّ جرحٍ ينزُّ في العالمِ الأوسعِ جرحي ينزُّ من000خلجاتي[4]

ويقول: **ماخُلقنا لكي نموتَ ولكن لنضيء الشّموعَ باسمِ الحياةِ**[5]

كما عبّر فرحه وسعادته برؤية البحر وبرؤية مَن يحبّها هناك في قصيدة **(بيني وبين البحر)**[6]، وبالنّظر إلى كلمات القافية – على سبيل المثال–(الأوزارِ، استمراري، كالأسرارِ) نجدها تتناسب وعنوان القصيدة؛ فالبحر يحمل أوزار ضحاياه، وهو في حركة مستمرة، مليء بالأسرار. بينما في قصيدة **(دلال المغربي)**[7]، يعبّر الروي المكسور عن فخره واعتزازه بالفدائية دلال المغربي. وفي قصيدة **(بوح)**[8]، يعبّر به عن مشاعر الحب.

بينما في قصيدة **(عرس في السماء)**[9]، المؤلَّفة من أربعة مقاطع، والتي تحكي "قصة عفراء وعصام اللّذين استشهدا على تراب القنيطرة قبل زفافهما بيوم واحد"[10]، وقد أتبع الشاعر القافية المطلقة المتنوعة، بروي مكسور في جميع المقاطع، إذ وظّف الحروف(لِ، دِ، مِ، رِ) لتكون رويّات لها، والملاحظ أنّ الكسر عبّر عن مشاعر عدّة في قصيدة واحدة؛ ففي المقطع الأول عبّر عن الحب والوفاء بين العروسين، ثمَّ عبَّر عن الخوف والإخلاص في المقطع الثاني، ثم يعبّر عن الحزن والألم في المقطع الثّالث.

[1] فاخوري، محمود: موسيقا الشعر العربي، ص 150.
[2] نفسه، ص139.
[3] قندقجي، سعيد: يا أيّها الحجر المقدّس، ص25-29.
[4] نفسه، ص26.
[5] نفسه، ص30.
[6] قندقجي، سعيد: باسمكَ أيّها الحبّ، ص60.
[7] قندقجي، سعيد: السنديان والحلم المزهر، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1981م، ص76.
[8] قندقجي، سعيد: رحلة الضّياع، ص97.
[9] نفسه، ص141.
[10] نفسه، استهلال القصيدة، ص138.

ويوجد الكثير من الأمثلة في مدوَّنة الشاعر تدور حول الفِكر السابقة، وبذلك لم يكن الرّوي المكسور عند قندقجي مخصَّصاً لموضوع معيّن– رغم قوَّة حضوره في حالات التعبير عن الحزن والألم– إلَّا أنّه وفِّقَ إلى توظيفه للتَّعبير عن أكثر من إحساس في قصيدة واحدة.

ب– الرّوي المضموم: جاء هذا النّوع في المرتبة الثانية بعد الرّوي المكسور، وسيدرس البحث حضوره في أشعار قندقجي، والوظيفة التي قام بها؛ فقد جاء في قصيدة: **(عيد الجلاء)**[1] دالاً مضمومة، عبّر من خلالها الشاعر عن نوعين من المشاعر، الأول؛ مشاعر الفخر والاعتزاز بالشام، وعيدها، والثاني؛ مشاعر الغضب الممزوجة بالتأسف والحزن بسبب ما يحلُّ بالعواصم العربية المجاورة، وبسبب وجود الخائنين والمتآمرين مع العدوّ، وبتوظيف حرف الدّال الذي يوحي بالشِّدة زاد النَّغم الإيقاعي جمالاً، وساعد على إيصال المعنى المراد إلى المتلقي.

وفي قصيدة: **(هذا العصر الرّمادي)**[2]، ساعدت الميم المضمومة على إيصال مشاعر الحزن والألم الممزوجة بالغضب، وأعطت الإيقاع نغمة حزينة أثرّت في المتلقي، الأمر الذي جعله متفاعلاً معها منجذباً إليها.

ويقول في القصيدة ذاتها: **سترقصُ الأجيالُ في أعيادِها وتنتشي بالرَّاقصينَ القممُ**[3]

إذْ أظهر البيت السابق تفاؤل الشاعر وأمله، رغم تعبيره عن ألمه وحزنه في بداية القصيدة ومتنها؛ ليكون بذلك مطوِّعاً حرف الميم المضموم ليتناسب وفِكره، فتكون وظيفته ذات وجهين الأول: نغمي، والثاني: دلالي، وهذا يضفي جمالاً على الجوّ الموسيقيّ الخاصّ بالقصيدة. بينما جاء الرّوي في قصيدة: **(راقصة الباليه)**[4] راءً مضمومة؛ ليعبّر به الشاعر عن إعجابه براقصة الباليه ورشاقتها، وعن حالة الفرح التي تحياها، والتكرار والترجيع اللذان يفيدهما حرف الرّاء يتناسب مع حركاتها الدائرية المتكرِّرة. يقول:

وراقصةٌ تدور ترف زهوا تمرّ مرورَ خاطرةٍ تطيرُ[5]

وفي قصيدة:**(بطاقة حبّ في ليلة عيد الميلاد)**[6]عبّر الشاعر بالدَّال المضمومة عن حبّه، وفرحه وتغزُّله بالمحبوبة.

وبذلك وظِّفَ الرّوي المضموم للتّعبير عن حالات مختلفة من الحبّ و الغزل والحزن والألم والفخر؛ ليكون لديه غير مخصَّص لشعور واحد أو حالة واحدة.

ت– الرويّ المفتوح: يأتي هذا النوع في المرتبة الأخيرة بين الرويّات الثلاثة.

جاء في قصيدة: **(إيه تشرين)** قوله: **أينعِي غضبةَ الرّجالِ سحاباً واغمري بالإباءِ هذا التّرابَا**[7]

تتحدث القصيدة عن فخر الشاعر بإنجازات حرب تشرين التحريرية؛ فمضمونها الفخر والحثّ على المزيد من الانتصارات، وقد جاء الرّوي مفتوحاً موصولاً بحرف اللين الألف، الأمر الذي أعطى الإيقاع نغماً موسيقيَّاً مريحاً لأذن السامع، وزاد المعنى وضوحاً، وتوظيف الباء رويَّاً كان مناسباً لغرض الفخر المنشود؛ فهو حرف يوحي بالعلوّ والظهور.

ليكون الشاعر بذلك قد وفِّق في توظيف الرّوي المفتوح في التعبير عن الفخر والأمل في قصيدة واحدة.

وفي قصيدة: **(المنديل العاشق)** يقول: **ما على المنديلِ أنْ ينزلِقا شفَّه منكِ الهوى فانطلقا**

ضاقَ بالصّبرِ وقدْ أرهقْتِهِ مُستهاماً فتنزَّى حُرَقا[8]

---

[1] قندقجي، سعيد: معلقات على جدار الزمن العربي، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 1986م، ص45-50.
[2] قندقجي، سعيد: لا تقطعوا جدائل الشمس، ص159.
[3] نفسه، ص163.
[4] قندقجي، سعيد: باسمك أيّها الحب، ص72-76..
[5] نفسه،ص72.
[6] قندقجي، سعيد، باسمكَ أيّها الحبّ ، ص40.
[7] قندقجي، سعيد: معلقات على جدار الزّمن العربي، ص 19.
[8] قندقجي، سعيد: باسمكَ أيّها الحبّ، ص 69.

جاء الرّوي المفتوح في هذه القصيدة ليعبَّر عن حالة الشَّوق والحبّ والعذاب، فالقافية المطلقة الموصولة بالألف أسهمت في دعم الإيقاع موسيقيّا، ومعنويّاً.

وفي قصيدة:(**باروكة**) وظَّف قندقجي الرّوي المفتوح للتَّعبير بدايةً عن حالة الفُكاهة؛ فيظنّ المتلقي أنَّ القصيدة تعبير عن موقف طريف بين الشاعر وأنثى، لكن عند القراءة يجد أنَّ القصيدة مُصاغة بأسلوب ساخر يستهزئ به من حضارة الغرب المبنيّة على الزّيف والتَّملص مِن الأصالة، ومجيء الرّوي راءً مفتوحة متبوعة بألف الإطلاق اختيارٌ موفَّق؛ فالرّاء تفيد التّكرار، وتدلّ" على الثّبات، والاستقرار"[1]؛ فالشّاعر رغم المحاولات الكثيرة لتغيير رأيه، وتبديل فِكره، إلّا أنّه عاد إلى معتقداته وأصالته وعروبته وبقي ثابتاً عليها، رافضاً الزّيف والكذب، محافظاً على حريته منطلقاً بها؛ فيكون الرّوي المفتوح قد ساعد على تقديم أسلوب يُوحي بالمزاح، إلّا أنّه ساخر ناقد.

وفي قصيدة: (**ياشعرُ**) يقول: **أنتَ صعبٌ يا شعرُ صعبٌ عليَّا مستبدٌّ أظلُّ فيكَ شقيَّا**[2]

أسهم الرّوي المفتوح هنا في إيضاح مكانة الشّعر وأهميّته؛ فنطْمُه ليس بالأمر اليسير، بل فيهِ شِدَّة وعسرة، والياء المشدَّدة الموصولة بالألف زادت المضمون وضوحاً.

وبعد سبر الأنواع الثلاثة للرويّات، ونسبة حضور كلٍّ منها في شعر قندقجي، يخلص البحث إلى وجود صفة مشتركة بينها جميعاً، وهي أنّ الشاعر لم يخصِّص نوعاً محدداً من الرويّات للتعبير عن موضوع معيّن، بل استطاع أنْ يعبّر بها كلِّها عن موضوعات الفخر، والحب والغزل والألم والأمل والسخرية والضحك، وتناسب الحرف وتساوق مع الدّفقة الشّعوريّة وفق كلّ موضوع فلم يكن نابياً بل منسجماً مع المضمون، كما أنّه وفّق في التّعبير عن موضوعين في قصيدة واحدة. وهي لم تكن منوطة بالإيقاع الموسيقي فقط، بل كان لها وظائف دلاليّة زادت القصيدة جمالاً.

ثانياً: القافية في شعر التّفعيلة: لقد تعرّضت القافية إلى اهتزاز كبير بعد ثورة الحداثة في الشعر العربي؛ إذ ثار عليها بعض الشعراء المعاصرين؛ ممَّا أحدث تغيّراً في أطر شكل القصيدة وبنيتها التي تعدّ القافية من أهمّ دعاماتها التي سارت عليها القصيدة العربيّة قروناً عدّة، وبسبب الحريّة في استخدامها أو تغييبها تعدّدت أنماطها ومن ثمَّ وظائفها التي اتّصمت بغنىً دلالي؛ ممّا ينفي عنها صفة الاضطرار، ويعطي الشاعر حريّته في إحضارها حسب انتهاء دفقته الشّعوريّة[3]، وبالاستقراء نجد أنّ أنماط القافية في شعر التَّفعيلة عند قندقجي قد صُبّت في هيكل القافية المركبَّة[4]، وغابت القافية البسيطة الموحدَّة[5] في هذا النَّوع من الشّعر.

●**القافية المركبّة (المنوّعة):** وهي القافية "التي تخضع لأشكال متعدِّدة من التّنوع في الاستخدام التّقفوي ... في سبيل إضفاء قوة تعبيريّة وإيقاعيّة جديدة على النّسيج الدّاخلي المشكِّل للقصيدة"[6]، وتجلّت في شعر قندقجي في نمطين هما:

1– القافية الحرّة المقطعيّة: يعدّ النظام المقطعي بيئة خصبة لاحتواء الكثير من عناصر التحديث والتجديد، الأمر الذي شجّع الكثير من الشعراء المحدثين على استخدامه، والعمل على تطويره والبحث في إمكانياته؛ ممّا انعكس بالضرورة على إيقاع القصيدة عامّة، والقافية خاصّة[7]. "إنّ التقفية الحديثة المقطعيّة تكاد تكون أولى أنماط القافية المركبّة المنوّعة وروداً في القصيدة العربية الحرّة المبنيّة على نظام المقاطع... بمعنى أنّ كل مقطع يأتي مستقلاً عن سابقه في الاستخدام

[1] عبّاس، حسن: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها- دراسة- منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 1998م، ص86.

[2] قندقجي، سعيد، أعدّوا الطريقَ للفرح، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1980م، ص 7.

[3] عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة حساسيّة الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرّواد والسّتينيّات، ص95-96.

[4] اعتمد البحث في هذا التّقسيم على المرجع السابق نفسه.

[5] يعتمد هذا النَّمط من أنماط القافية على قافية واحدة من بداية القصيدة حتّى نهايتها، وتعدّ امتداداً للموروث التَّقفوي للقصيدة العربيَّة التقليديّة، وتتسم بالبساطة، لبعدها عن التركيب والتعقيد، لقراءة المزيد عن القافية البسيطة، ينظر: نفسه، ص96-116.

[6] نفسه، ص116.

[7] عبيد، محمّد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرّواد والستينيات، ص117.

التّقفوي"[1]. وليس شرطاً التزام المقطع الواحد قافية واحدة، بل من الممكن أن تتعدّد[2]، كما يجد البحث بعد الاستقراء أنّ القافية المركبّة لا تلتزم نمطاً معيناً من السطور أو الجملة الشعرية، بل تأتي مركبّة من كِلا النظامين، ويمكن لأحد النظامين التفوق على الآخر في الحضور. وقصيدة **(هوامش عصريّة على دفتر مصارع الثّيران)**[3] تنتمي إلى هذا النّوع من القوافي، وبفحص الواقع التّقفوي لمقاطع القصيدة جميعها، يُلحظ تنوّعها حتّى وصلت إلى خمس عشرة قافية، وسيُرمز لها "حسب تسلسلها في القصيدة بتسلسل الحروف الهجائيّة، بمعنى أنَّ(أ) هو رمز القافية الأولى و(ب) هو رمز القافية الثانية وهكذا"[4]، وبناءً على ذلك سيتوزّع بناء القوافي وفق الآتي:**المقطع الأول:**أ أ أ أ ب ب ب ب ج ج ج ج ج د ج د/**المقطع الثاني:** ر ر ر د د ج أج ج د د/**المقطع الثّالث:**س س س. **المقطع الرّابع:** ر ص ب ب ب ر ص ص أ أ أ ع ع ل ل ل/**المقطع الخامس:** ق ق ق ق ل ل ل ق ق ق ق/ **المقطع السادس:** م م م م/ **المقطع السّابع:** د ن ق ن ب ق ن ب ق و و و م ي ي ق ق ق د د.

فالمقطع الأول يتكون من أربع قوافٍ منوَّعة، فئة(أ) وهي (الزمان، السِّنان، المكان، الطّعان). وفئة (ب) وهي (الفضاء، انحناء، الهواء، النِّساء). وفئة (ج) وهي (الكبير، الهدير، المثير، المصير، المصير، الضّمير)، وفئة (د) وهي (الحضاره، المُعاره). ويقدّم **المقطع الثاني** قافية واحدة جديدة فقط هي (اللّون، المنون، الجنون) ويُرمز لها بالرّمز (ر)، بينما تتكرر القافية (أ) مرَّة واحدة (الإنسان)، وتتكرَّر القافية (ج) ثلاث مرّات (الجحيم، القديم، النَّعيم)، كما تتكرّر القافية (د) أربع مرّات (الحضاره، خسارة، البِشاره، سِتاره). في حين يقدِّم **المقطع الثَّالث** قافية جديدة واحدة ينفرد بها نرمز لها بالرَّمز (س) هي(العصيّه، القضيّة، خفيّة). أمّا **المقطع الرّابع** فيقدِّم ثلاث قوافي جديدة هي (الحياة، الصلاة، النَّجاة) ويُرمز لها بالرّمز (ص)، والقافية (الهزيمه، القديمه) ويُرمز لها بالرّمز(ع)، والقافية (الحكايه، الرّوايه، النّهايه)، ويُرمز لها بالرّمز (ل)، وتتكرّر فيه القافيتان الواردتان في المقطع الأول (أ) (الزّمان، الرّهان، الأمان)، و(ب) (نداء، الدّماء، المساء)، والقافية (ر) الواردة في المقطع الثّاني (العيون، الجفون). ويقدّم **المقطع الخامس** قافيتان إحداهما جديدة يُرمز لها بالرمز(ق) وهي (الدّوار، انتظار، النّهار، الحصار، الفخار، البحار، القرار، النَّهار)، والأخرى هي القافية (ل) المكرّرة في المقطع الرّابع وهي(الرَّماد، الحصاد، الحياد). كما يأتي **المقطع السَّادس** بقافية واحدة لم تتكرَّر في المقاطع السَّابقة، يُرمز لها بالرمز (م) وهي(الصّدور، الستور، الصّخور، الصّخور). أمَّا **المقطع السَّابع** والأخير فقد جاء بست قوافٍ انتصفت بين جديدة ومكرّرة، أمَّا الجديدة فهي كالآتي:

- القافية المرموز لها ب(ن) وهي(الصِّاح، الرِّماح، الجراح)./القافية المرموز لها ب(و)وهي(الحبال، للأعالْ، ابتهال)/القافية المرموز لها ب (ي) وهي(الدروب، القلوب). وأمّا القوافي المكرَّرة فهي القافية (د) في الكلمات (الأخيرة، السِّتاره، الحضارة). والقافية (ق) فهي (انتصار، فَخار، نهار، انتصار، الغِمار، التَّتار). وأخيراً القافية (م) وهي (الزّهور، العطور).

تتألّف القصيدة من سبعة مقاطع يفصل بينها أرقام، تصف القصيدة مشهد المصارعة بين الثّور ومصارعه في حلبة المصارعة بحضور جمهور كبير ينتابه الحماس الشَّديد، ويضمّن الشّاعر قصيدته عدم تشجيعه لهذا النّوع من المعارك، كما يلمّح إلى أنَّ الحضارة بعيدة عن هذه المشاهد، ومجيء القافية مقيّدة يتناسب مع المضمون؛ فهو يريد لهذه المعركة أنْ تتوقف. كما يُلحظ وجود تواصل إيقاعيّ بين مقطع وآخر، إذْ يكرِّر المقطع الجديد قافية المقطع الذي قبله، مع الإتيان

[1] نفسه، ص117.
[2] نفسه، ص117.
[3] قندقجي، سعيد: أعدّوا الطّريق للفرح، ص77-90.
[4] نفسه، ص120.

بقافية جديدة، وهذا يتناسب مع المشهد الحركي السريع، والأمر اللّافت هو جعل الشاعر القافية مدوّرة[1] لدرجة أنّه ختم المقاطع جميعها بقافية واحدة عدا قافية المقطع السّادس، وذلك تلاؤماً مع الدّلالة المرجوّ إيصالها؛ فالإنسان رغم التحضّر الذي وصل إليه إلّا إنّ بعض الفِكر الجاهليّة ماتزال تسيطر عليه، وكأنها تحيط به كما الدّائرة. و"إنَّ تنوع القوافي وتلاحمها بهذا الشّكل إنَّما يعبّر عن تلوّن الصورة الشعريّة وحيويتها وتحوّلاتها"[2].

● القافية الحرّة المتقاطعة: يقوم هذا النّمط من التّقفية على "استخدام العديد من القوافي في القصيدة الواحدة دونما انتظام محدَّد في استخدامها، وقد تتشابك القوافي وتتداخل في القافية المتغيّرة بحيث يستعمل الشّاعر القافية ويتركها، وقد يعود إليها بعد أنْ يستخدم قافية أخرى وهكذا دونما انتظام في استعمالها"[3]، تقدّم قصيدة: **(أُناديكِ سطوعاً)**[4] هذا النّمط التَّقفوي في قوله:

وكنتِ لي،
وكان أنْ رأيتُ فيكِ الحلم ياحبيبتي
كأنَّني اختصرتُ فيكِ اللّهفة المؤرّقه
منذ ابتدأتُ أية الرّحيل[5]

تعدَّدت القوافي وتنوّعت في هذا النّص حتّى وصلت إلى سبع عشرة مجموعة، وفق الآتي –وحسب تسلسل القوافي في القصيدة مع التّرميز لها بالحروف الهجائيّة– :

القافية(أ)=(لي/لي/ابتهالي/اشتعلي).**القافية(ب)**=(حبيبتي/حبيبتي/ولادتي/التي/رايتي/منارتي).**القافية(ج)**=(المؤرّقه/../../../../../../المعنَّقة). **القافية (د)**= (الرّحيلِ/المستحيلِ/السّلسبيلِ/ اللّيلِ). **القافية(ر)**=(كأنّني/تُمطرني/فدعني/أنَّني/منّي/حنيني/شراييني/تكويني).**القافية(س)**=(ازدهاري/غيري/انهياري/الأسوارِ). **القافية(ط)**=(الصَّباحاتِ/مساحاتي/العشيّاتِ/الأمهاتِ).**القافية (ع)**= (النَّازحه/الفاتحه). **القافية (ف)** =(البحر/السّحر). **القافية(ق)**=(الصّبايا/السّبايا/المرايا). **القافية(ك)**= (قُزحْ/الفرحْ). **القافية (ل)**= (للدّعاءْ/ المساءْ).**القافية (م)** =(المشرَّدَه/ المزغردَه/ المقيّدَه/المجرَّدَه). **القافية (ن)**= (أرسي/الشّمسِ).**القافية (هـ)**= (العشاقِ/ البرقِ). **القافية (و)**= (النّبيذيّ). **القافية (ي)**= (الوردي/ غدي).

من التّصنيف السّابق نجد أنَّ القافية (ر) المنتهية برويّ النون المكسورة المشبعة بالياء هي القافية الرّئيسة التي انتظمت القصيدة؛ إذْ جاءت متفرّقة بين أجزاء المتن الشعري لتكون سبباً رئيساً لتماسك النصّ إيقاعياً ودلاليّاً؛ فالنّون حرف مهموس رخو، يوحي هنا بالرّقة والاستكانة، كما يوحي بالخروج؛ الشاعر في قصيدته يخاطب أنثى يحمل لها مشاعر الحبّ، وهو في حال تجرّدٍ من ذاته اندماجاً في ذات المحبوبة، يعاني ألم البعد عنها، متمنياً لحظات اللّقاء، ومجيء الرّوي مكسوراً عزّز المعنى، ولكنّ الشاعر عزَّز حضور القافية (ر) بالقافية (ب) التي تكرَّرت في ستّة سطور شعريّة متفرّقة منتهية بحرف الرّوي التّاء المشبعة بالياء، أمّا أُسَر القوافي الباقية منها ما تعزّز في أربعة سطور شعريّة مثل (أ) (د) (س) (ط) (م)، ومنها في ثلاثة مثل(ق)، ومنها في سطرين مثل (ج) (ع) (ف) (ك) (ل) (ن) (هـ) (ي)، ومنها جاء في سطر شعريّ يتيم مثل (و)، وصفة التّنوع والمسافة المكانية بين سطور القافية الواحدة في بعض القوافي، لم يحُدِث تشوّهاً نغمياً على المستوى الإيقاعيّ، وذلك بسبب طريقة تنقل الشاعر بين قوافيه، إذْ كانت تتّصف باللّيونة والهدوء؛ فمثلاً لم يوظِّف القافية (ق) التي

[1] نقصد بالقافية المدوّرة، إنهاء الشّاعر المقطع الأخير بالقافية نفسها التي أنهى بها المقطع الأوّل ومثاله القصيدة المدروسة (هوامش عصرية على دفتر مصارع الثّيران).
[2] عبيد، محمّد صابر: القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة، ص124.
[3] أبو إصبع، صالح: الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1979م، ص253.
[4] قندقجي، سعيد: لا تقطعوا جدائل الشّمس، ص99-105.
[5] نفسه، ص99.

جاءت بالرّوي (ايا) إلّا بعد تمهيده لها بالقافية (ط) التي تحمل صوت الحرفين (الألف والياء) المعتمدة في القافية (ط)، وحضور القافية(ق) بحدِّ ذاته تمهيد لحضورها متتابعة في سطرين شعريين بعدَ مسافة مكانيّة طويلة مع التَّعزيز لها داخل السّطور الشعريّة المحيطة بها وغير المحيطة بها مثل: (المساءاتِ، أصداءِ، الآتي، بأحداقِ)؛ فكان قندقجي يشتغل على فكرة التَّمهيد ثمَّ التَّعزيز.

وقد جاءت القافية لديه مطلقة تارةً ومقيَّدة تارةً أخرى، والقافية المطلقة جاءت متنوعة بين الكسر والفتح، وهذا أكسب الإيقاع حيوية وأبعده عن الرَّتابة، كما كان متناغماً مع الدّلالة المراد التّعبير عنها.

وبذلك يغلب على ذهن المتلقي أن يكون هناك تنظيم للقصيدة وهندستها الثّقفوية، ولاسيّما تلك التي تتقاطع فيها القوافي تقاطعاً شبه منتظم، إذْ لا يمكن أنْ يأتي عفو الخاطر إلى هذا الحدّ من الوعي والتّخطيط، غير أنّه بالاستقراء الفنّي الواعي يُلحَظ الكثافة الإيقاعيّة النَّاتجة عن القوافي المتنوّعة والمتفرقة، وعن الحروف المتكرّرة التي تجانس القوافي ورويّاتها، واعتمد على التّنويع بين السطر الشعري، والجملة الشعريّة القصيرة والمتوسطة الطّول، لكن الغلبة كانت للسطور الشّعرية، وصحيح أنّ المسافة بين النوع الواحد من بعض القوافي كانت بعيدة، إلّا أنّها قريبة بين النّوع والآخر، وهذا يؤثّر سلبياً في شعرية القصيدة، ويجعل ذهن الشاعر مشغولاً في كيفية هندسة القوافي مبتعداً عن جماليات القصيدة الأخرى.

ب– **التّشكيل الدّاخلي للإيقاع:** وسيقتصر البحث على دراسة التكرار فقط من دون الإيقاع البديعي من جناس وطباق؛ وذلك لقلّة اعتماده عليهما.

- **التّكرار:** هو"الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتّكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره؛ فنجده في الموسيقا بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسرّ نجاح الكثير من المحسنّات البديعية كما هي الحال في العكس، والتّفريق، والجمع مع التّفريق، وردّ العجز على الصدر في علم البديع العربي"[1]، كما يعني: "إعادة الشيء لفائدة"[2]. وقد عرَّفه العرب منذ أيّام الجاهلية الأولى، لكنّه لم يتخذ شكله الواضح إلَّا حديثاً، وهو باب متسع وشائع؛ فهو غير محصور بالشعر، يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، شرط سيطرة الشاعر عليه سيطرة كاملة، وتوظيفه في موضعه، وإلّا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة، التي يقع فيها الذين ينقصهم الحسّ اللغوي، والموهبة والأصالة. والقاعدة الأولى في التكرار: أن يكون اللفظ على صلة وثيقة بالمعنى العامّ، وإلّا كان متكلِّفاً غير مقبول، ويجب أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وبيانية وجماليّة[3]. وقد اتّخذ **قندقجي** من التّكرار وسيلة لاحتواء إمكاناته التعبيريّة والتَّصويرية، متوسِّلاً بوظائفه الإيقاعيّة والدّلالية للتأثير في المتلقي؛ فعوَّل عليه، وجاء عنده وفق نمطين: تكرار بسيط، وتكرار مركّب، أمَّا "التكرار البسيط؛ فيخصّ تردّد الكلمة (اسماً أو فعلاً أو حرفاً) دون مراعاة السياق الذي وردت فيه، وأمَّا التكرار المركَّب فيخصّ تردّد السياق(جملة أو عبارة)"[4].
- **التكرار البسيط:** جاء هذا النوع من التكرار موظَّفاً توظيفاً كثيراً مقارنة بالتكرار المركَّب، ويبدأ البحث بالتمثيل لظاهرة التكرار البسيط مبتدئاً بتكرار الحرف، محاولاً إبراز دلالته وأثره الجمالي في النّص، وفي نفس المتلقي.
- **1**– تكرار الحرف: هو ما يُطلق عليه" التكرار الصَّوتي، وهو عبارة عن تكرار حرف يهمين صوتياً في بنية المقطع أو القصيدة"[5]، وقد تمثَّل من خلال الآتي[1]:

[1] وهبة، مجدي، وَ المهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص117- 118.
[2] الطيبي، الإمام الحسين بن عبد الله: التبيان في البيان، تحقيق ودراسة: عبد الستار حسين زمّوط، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996م، ص476.
[3] الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978م، ص263-264.
[4] زروقي، عبد القادر علي: جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار، مجلة الأثر، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية وحدة ورقلة، الجزائر، العدد25، 2016م، ص134.
[5] الغرفي، حسن: الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، د.ط، 2001م، ص82.

• تكرار حرف من بنية الكلمة على مستوى العبارة الشعريّة: ومن أمثلة ذلك تكرار (حرف *الميم*) في قصيدة (**العاشقان هما**)[2]، على مستوى القصيدة– إذ لم يخلُ بيت منه– كما كُرِّر على مستوى البيت الواحد، فقد تكرَّر في أحد مقاطعها[3] حرف الميم ستّ عشرة مرة باستثناء حرف الروي، وإحدى وعشرون مرّة معه، في مقطع واحد من قصيدة مؤلَّفة من خمسة مقاطع، وتكرَّر حرف الياء خمس مرات في الشطر الثاني من البيت الأول، يقول:

العاشقان تمادى الشّوقُ بينهما أيّ العشيقين لم يُجرِ النّذور دما[4]

كما كان لحرف الدال حضور متميّز؛ إذ تكرّر اثنتي عشرة مرّة، وهذا التنوع بالحروف المكررة منح القصيدة حيوية، وأبعد جوّها الإيقاعي عن الرتابة والملل. ولقد تكرّر (حرف *النون*) في قصيدة (**السَّأم والزَّيف**) تكراراً ملحوظاً و كان له حضور قوي، فلم يخلُ بيت منه[5]؛ إذْ تكرَّر سبع عشرة مرّة في خمسة أبيات فقط، وتكرر في البيت الأول خمس مرّات، عدا التنوين الذي يحمل صوت النون نفسه، وما زاد الإيقاع تناغماً صياغة حرف الرّوي ميماً مكسورة، الأمر الذي يخلق إيقاعاً مفعماً بالأنين والألم، وهذا يتناسب مع مضمون القصيدة.

وفي قصيدة (**ياطريد الزمان**) يتكرر (*حرف الرّاء*) ممتداً على متن القصيدة المؤلَّفة من ثلاثة مقاطع، مكرَّراً في المقطع الثالث[6] بطريقة لافتة؛ إذْ تكرَّر ست وعشرين مرّة، وتكرَّر في معظم الأبيات ما لا يقل عن ثلاث مرّات في كلّ بيت شعري، وهو حرف يفيد التكرار والترجيع، وهذا يتناسب مع مضمون القصيدة فالمقصود بطريد الزمان هو فؤاد الشاعر، ومعروف أن النّبضات في القلب تتكرر، كما يتناسب مع المطاردة ، ففؤاد الشعر مطارد باستمرار من قبل الزمان وعذاباته. كما تكرر (*حرف الهمزة*) خمس عشرة مرّة، وتكرر حرف السين ثماني مرَّات، ومثله (*حرف الدّال*)، فكان إيقاع الأبيات بمنزلة لوحة فسيفسائية تضافرت جميعها في خلق جوّ إيقاعي منسجم مع المضمون، الأمر الذي أبعد الرتابة عنها وشدَّ المتلقي للقراءة. وهذا ينطبق على معظم القصائد التي أبدعها قندقجي، فالحرف المكرَّر لم يكن مسيطراً، إنما كان مدعوماً بحروف مكرَّرة أخرى.

• تكرار حرف مستقل في الجملة: وكان حضوره أقوى من سابقه، مثل تكرار حرف الجر (عن) في قوله:

شعري يقاتلُ عن عينيكِ، عن فرحٍ يضمّنا، عن ميادينٍ بها نثبُ
عنْ حبّنا عن أمانينا مُزغردَةً يشتاقُها المترفان الجدُّ والّلعبُ
عنِ المواسمِ ما أشهى مواسمنا عنِ الحقولِ تغنَّى باسمها السّحبُ
عن كلّ ما يحملُ التاريخُ من ألقٍ وعن غدٍ كالذُّرى الشمَّاء ينتصبُ[7]

فتكرار حرف الجر(عن) تسع مرّات في الأبيات السابقة مكَّن الشاعر من القدرة على الدخول في تفاصيل الأمور التي يحامي عنها شعره ويكون بدلاً عنها في المواجهة، إذ أسهم حرف الجر في إبراز الدور الإيجابي لشعر الشاعر؛ فبوساطته عبّر الشاعر عن قدرة شعره على الدّفاع عن عيني محبوبته، وعن فرحهما وعن حبّهما وعن أمانيهما، و...، والكشف عن جمال الحالة العاطفيّة التي تتملّكه، في "تشكيل إيقاعيّ منظم ومنسَّق، يطبع النص بطابع التناظر الإيقاعي؛

[1] اتّبع البحث في تقسيماته أنماط الحروف المكررة في شعر سعيد قندقجي النمط الذي اتّبعه: أبو سمرة، جمال جميل: بنية القصيدة الشعرية عند فايز خضور،264-265.
[2] قندقجي، سعيد: معلّقات على جدار الزمن العربي، ص71-77.
[3] نفسه، ص73.
[4] نفسه، ص71.
[5] قندقجي، سعيد: رحلة الضّياع، ص43-44.
[6] قندقجي، سعيد: باسمك أيّها الحبّ، ص29-30.
[7] قندقجي، سعيد: باسمك أيّها الحب، ص11.

ممّا يسهم في تعميق الدلالة ورصدها من بنيتها العميقة، مع تواز صوتي يطبع النص بطابع التكثيف الموسيقي، ويمنحه كثافة صوتية"[1].

كما تكرّر حرف النفي(لا) في قصيدة **(وقيل الجنوب)** في أحد مقاطعها، يقول:

هنالكَ لاوقتَ للصَّمت فيها
ولا وقت يرجى لقالٍ وقيلِ
ولا شيءَ يوصَفُ بالمستحيلِ
ولا مجلسُ الأمنِ ينفعُ شيئاً
ولا المُمسكون بحبلِ السياسه
ولا الصارخون بعارِ السلام
ولا المشتكونَ ولا النَّادبونَ
هنالكَ لا شيءَ إلَّا الكرامة
ولا مَنْ يحدِّث إلَّا الشَّهامة[2]

كان لتكرار الحرف (لا) وجهان، أمَّا الأول فهو وجه إيجابي؛ لأنه أعطى المضمون تفصيل لكل مالا نفع فيه في حرب الجنوب، أمَّا الوجه الآخر فهو وجه سلبي على المستوى الإيقاعي؛ لأنّه أحدث رتوباً موسيقيّاً. ويُلحظ في المقطع السابق كنموذج حاضر، تكرّر الحرفان المستقلان (لا) النافية، وحرف (الواو)، وحرف(اللَّام) بصفته جزءاً من بنية الكلمة تسع وثلاثين مرَّة، وهو حرف يوحي بالعلوّ، وهذا يناسب حالة الاستغناء التي يعيشها الجنوب في ظل الحرب، كما تكررت كلمة (وقت) المنفيّة مرّتان، وهذا يتناسب كذلك مع حالة الاستغناء والاستنفار. وبتضافر العناصر الإيقاعية السابقة كان للتكرار أهميّته الدلاليّة والموسيقيّة.

1– تكرار الكلمة:

لتكرار الكلمة دور موسيقيٌ مهمٌ، فإذا" كان تكرار الحرف وترديده في الكلمة الواحدة يمنحها نغمةً وجرساً ينعكسان على جمال الصّورة؛ فإنَّ تكرار اللّفظة في المعطى اللُّغوي لا يمنح النَّغم فقط؛ بل يمنح امتداداً... وتنامياً للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة ذلك الترديد للفظة المتكررة"[3]، وكان لهذا النوع من الكلمات حضوره في شعر قندقجي؛ فقد تكررت لفظة (*آمنتُ*)، وهي فعل جاء على صيغة الماضي، في أكثر من قصيدة، و في أكثر من ديوان[4]، وبالدراسة يُلحظ أنّ تكرارها لم يقتصر على قصيدة واحدة ولا على ديوان واحدٍ حتّى، بل امتدّ على عشر قصائد من أربعة دواوين لبيان أهميّتها، وتكرَّرت كلمة (آمنتُ) فيها التي جاءت بصيغة الفعل الماضي الذي يدلّ على التحقق والثبات، وبالتَّكرار زاد المعنى قوّة وحضوراً؛ فالشاعر يؤكِّد إيمانه العميق بالإنسان وبالشّعب وبالوطن وبالغد الأفضل؛ فكان لتكرار هذه الكلمة أثرها الإيجابيّ في نفس المتلقي، إذْ كانت تمنح جوّ القصيدة طاقة إيجابيّة حماسيّة تدفع بالمتلقي إلى التّفاعل مع النّص الشعري، ويترك في نفسه أثراً يحثّه على حمل رسالة الشاعر ومساعدته في نشرها، كما أدّى دوراً في تماسك النصوص وإن كانت في غير ديوان، وبذلك يكون التّكرار قد أدّى المهمّة المنوطة به. كما تكررت لفظة (*أوهاتو*)[5]، وهي اسم، في قصيدة

[1] أبو سمرة، جميل جمال: بنية النص القصيدة الشعرية عند فايز خضور، ص265.
[2] قندقجي، سعيد: لا تقطعوا جدائل الشمسِ، ص90.
[3] نبرماسين، عبد الرحمن: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، 2003م، 212.
[4] الدواوين التي تكرّرت فيها كلمة (آمنت) هي: رحلة الضّياع، أعدّوا الطريق للفرح، يا أيّها الحجر المقدّس، معلّقات على جدار الزّمن العربي.
[5] أوهاتو شخص عرَفه الشاعر" في بلاد النّيجر من أنغولا، وقصّ عليه قصّته، كان يحمل في عينيه صدق الإيمان بالمستقبل، وبين جنبيه الإصرار على النصر وفي فؤاده ملاحم النضال الأفريقيّ ضد الغزاة والمستعمرين"، قندقجي، سعيد: السنديان والحلم المزهر، استهلال القصيدة، ص103.

(أوهاتو صديق الشَّمس)[1]؛ إذْ أدَّت دوراً في تماسك النص؛ فهي اللفظة الأولى من العنوان، وكان لها دور في خلق رمز للأمل والاستبشار بمستقبل خالٍ من حقدٍ نسجته قلوب سوداء، وهو تكرار بعيد عن الرتابة؛ لأنّه يكشف مع كلّ تكرار تفصيلاً جديداً يرسم به صفات أوهاتو؛ فكان لتكرارها دورٌ إيقاعيٌ ودلاليٌّ.

وبذلك يكون لتكرار الحرف بنوعيه عند قندقجي وظيفتان متكاملتان: دلاليّة وإيقاعية، ولا يبتعد عن الجمالية؛ لما له من أثر لطيف في نفس المتلقي، كما أدّى دوراً في تماسك النصوص الشعرية في بعض المواضع.

- **التّكرار المركَّب:** أشار البحث سابقاً إلى أنَّ التكرار المركَّب مرتبط بالسياق، ولا تقتصر وظيفة هذا النوع من التّكرار على "حدود الإخبار المجرد، وإنّما تشمل دلالة التوكيد، وتقوية شعور السارد والمسرود له بأهميّة التركيب المكرَّر وإيحاءاته الدّلاليّة فضلاً عن إسهامه في كثافة الموسيقى الشعريّة، وما تضفيه على الصّورة من معانٍ"[2].

وسيدرس البحث: (تكرار الجملة، وتكرار اللازمة، وتكرار المقطع) على التَّرتيب، وذلك حسب قوة حضور كلٍّ منها.

1- تكرار الجملة/العبارة: يعدّ تكرار العبارة من الظواهر اللغوية الّلافتة بحضورها في شعر سعيد قندقجي، والأمر الّلافت في معظم قصائده هو توزّع هذا النوع من التكرار على طول متن القصيدة –أيّ لم يقتصر تكرار العبارة في مقطع واحد– بل نجده في قصائد عدّة يذكر العبارة في بداية أحد مقاطعها، ويسكت عنها إلى أن يكرِّرها في عرض القصيدة أو في بداية أحد مقاطعها الأخرى، كما في قصيدة **(عابر)**[3] المؤلَّفة من ستة مقاطع، إذ كرَّرَ قندقجي عبارة: *(أنا عابرٌ)* في بداية المقطع الأول، وفي بداية المقطع الثالث فقط؛ إذْ أدّى تكرار هذه العبارة إلى تعميق فكرة عدم استقرار الذات الشّاعرة في حياة المحبوبة، بل هو عابرٌ كغيره رغم صدقه وزيف مشاعرهم، فضلاً عن الدّور الموسيقي الذي أدّاه التّكرار، ودوره في تماسك النّص.

وكما تكرَّرت عبارة: (*نمْ يانعيم*) في قصيدة **(فتى قَلْقِيليَّة)**[4] مرَّتين، في الأبيات الأخيرة من القصيدة، يقول:

نمْ يانعيمُ فتلكَ مأساةُ العروشِ المستكينه
باعوا الدِّيارَ لتسلمَ التِّيجانُ عامرة مكينه
نمْ يانعيم فأنتَ نذري للمرابع والرّهينه
لا لنْ نكونَ الخزي يومَ الثَّأرِ لا لا لنْ نكونه[5]

كان لتكرار عبارة (نم يانعيم) دور الكشف عن خيانة القادة العرب، وتخاذلها عن الدفاع عن القضيّة الفلسطينيّة، والتأكيد على أنَّ نعيم –وهو هنا رمز لجيل الأطفال– هو مَن يعوَّل عليه في استعادة الأرض المسلوبة، وصيغة الأمر التي جاءت عليه العبارة تفيد الطلب، ممّا ينبئ عن استهزاء الذات الشاعرة بالحال الراهن للحكام العرب، وأنّ الأمر يحتاج وقتاً ريثما يكبر نعيم وجيله الحاقدون على الطّغاة، وبذلك يكون لتكرار العبارة على قلّة حضورها أثر في المستوى الدّلالي للنص.

ومن المظاهر التي تجلَّتْ بها العبارة(التكرار التراكمي)؛ إذْ برز في مواضع عدّة؛ ففي قصيدة**(لعينكَ ياشعبي)** تتكرر عبارة

---

[1] نفسه، ص114.

[2] زروقي، عبد القادر علي: جماليات التكرار وديناميّة المعنى في الخطاب الشعري نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار، ص140، والباحث يحيل بكلمة ينظر إلى: السيد، نور الدين: المكوّنات الشعرية في بائيّة مالك بن الرَّيب، مجلة اللغة والأدب، عدد14، جامعة الجزائر، 2013م، ص 39.

[3] قندقجي، سعيد: رحلة الضياع، ص78-79.

[4] قَلْقِيليَّة: إحدى المدن الفلسطينيّة، اختلفت الروايات في سبب تسميّتها، الرواية الأولى: نسبة إلى القيلولة للمسافرين والمارّين في الموقع، لوقوعها على طريق القوافل القادمة من الشام إلى مصر، أمَّا الرواية الثانية: فتقول إنَّ اسم قليقلية يعود إلى الجلجلات في العهد الكنعاني، والجلجلة تعني الحجارة المستديرة، ثمّ تحوّل الجيم إلى قاف فأصبحت قلقاليا، ويؤكّد المؤرخون أنَّ اسم قلقيلية يعود إلى القلعة اليونانيّة القديمة. للمزيد من المعلومات ينظر: دليل مدينة قلقيليّة، معهد الأبحاث التطبيقيّة- القدس، 2013م.

[5] قندقجي، سعيد: رحلة الضّياع، ص136.

(*واناصراً*) ثلاث مرّات[1]؛ فقد أدّى تكرارها إلى تكريس معنى الاستغاثة، والتعريض بالحكّام العرب في وقت واحد، فضلاً عن الدور النّغمي على المستوى الإيقاعي، ولاسيّما أنَّ الصياغة التي جاءت عليها العبارة المكرّرة فيها تناصّ مع العبارة المشهورة (وامعتصماه)، الأمر الذي أدّى إلى تنبيه القارئ، وإثارة انتباهه. كما تكرّرت عبارة (*هل رأيتَ الشوكَ*؟)[2] في قصيدة **(الحوار الأبديّ)** أربع مرّات تكراراً تراكميّاً، المصاغة في قالب استفهام، تأكيداً على علوّ مكانة الورد، ودنوّ مكانة الشّوك، وقد زاد الاستفهام الاستنكاريّ المعنى قوةً في الحضور؛ فهو يستنكر أن يكون للشوك قيمة ومكانة كما للورد، وهذا أكسب النص جمالاً على المستويين الدلاليّ والإيقاعيّ.

2– تكرار اللّازمة: يتمظهر هذا النوع مِنْ التّكرار في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة أو آخرها أو كلاهما معاً، و" يعمل تكرار اللازمة على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعيّة واحدة، وكأنَّها قالب فنّي متكامل في نسق شعريّ متناسق، تجعل القارئ لها يحسّ بأنّها وحدة بنائيّة واحدة ووحدة موسيقيّة ذات إيقاع واحد، يكشف هذا التّكرار عن إمكانيات تعبيريّة وطاقات فنيّة تُغني المعنى وتجعله أصيلاً إذا استطاع الشّاعر أنْ يسيطرَ عليه، وأنْ يجيء في موضعه؛ بحيث يؤدّي خدمة فنيّة ثابتة على مستوى النّص تعتمد بشكل يبتعد به عن النّمطيّة الأسلوبيّة"[3].

ومن هذا النّمط تكرار عبارة (*رفرفي ياثلوج*)[4] في بداية كلّ مقاطع قصيدة **(رفري يا ثلوج)** ؛ إذْ جعل قندقجي من تكرارها مرتكزاً انطلقَ منه للتّعبير عن رغبته في سيادة النقاء والطّهر على النّفس الإنسانيّة وتخلصها من شرورها، وكانت كلّما ذُكرت يتكشّف المراد منها ويتّضح، والصيغة الإنشائية التي جاءت عليها (الطلبيّة) أظهرت لهفة الشاعر وفرحه بهطول الثلوج وانتشارها. وفي قصيدة**(لاتهربي)** يكرّر عبارة (*لاتهربي*)[5] في بداية جميع المقاطع؛ **إذْ** عبّر بها عن تعلّق الذّات الشّاعرة الشّديد بالمحبوبة، كما يشي هذا التّكرار بوجود حالة من الخوف لديها، ولشدّة تعلّقه بها وحرصه على تشجيعها على البقاء بقربه كرّر اللازمة مع بداية كلّ مقطع، كما أدرجها في المتن لكن بصياغة أخرى؛ فنجد حقلاً معجميّاً يحمل معنى (لا تهربي) وهو: (لا توقظيني، عودي، عودي، تمرّدي، ثوري)، وهو ما يعرف بِ "اللازمة المائعة، وهي التي فيها تغيُّر طفيف على البيت المكرّر"[6]، وفيها تكريسٌ للمعنى وبُعدٌ عن الرّتابة، وحيوية للنص؛ ليكون التكرار هنا جزءاً من بنية النص الدلاليّة والإيقاعية.

3– تكرار المقطع: يلاحظ أنَّ اللّازمة المكرَّرة في الشّواهد السّابقة كانت (عبارة واحدة/جملة واحدة)، بينما جاءت في قصيدة **(دلال المغربي)**[7] أربعة أبيات شعريّة، وهذا ما يُعرف بالتّكرار المقطعي؛ ذلك لأنّ تكرار اللازمة "يجب أنْ يكون عبارة لا أكثر؛ فإذا زاد الأمر عن العبارة فإنّ اللازمة تتحول إلى مقطع"[8]، وهذه القصيدة هي القصيدة الوحيدة التي جاءت على هذا النمط من التّكرار، مع العلم أنّ القصيدة تتكوَّن من أربعة مقاطع كبرى، وكل مقطع بدأ بالمقطع المكرر الصغير المؤلَّف من أربعة أبيات؛ فقد كرَّره ليذكّر الرجالَ شجاعة تلك الصبيّة وتضحيتها العظيمة، وليفخر بها فعلاً بطوليّاً عجز عنه الرجال والحكّام والشّعراء، والملاحظ أنّ الشاعر قد وُفِّق في هندسة المقطع المكرَّر؛ إذْ جاء به على هيئة شطرين متقابلين، ويتابع تتمة المقطع الكبير بطريقة الشطرين المتتالين؛ ليقول إنَّ تضحية (دلال المغربي) مستمرة خالدة لن تنمحي، ولتكون جذباً لنظر المتلقي وإثارة انتباهه؛ فكان لهذا النوع من التكرار على تفرّده في المدوَّنة المدروسة عاملاً مهمَّاً في بناء قصيدة قندقجي على الصَّعيدين الدّلالي والإيقاعي، ولعلَّ قندقجي أفرده في هذه القصيدة بالذّات لتبقى أثراً لا ينساه

---

[1] قندقجي، سعيد: أعدّوا الطريق للفرح، ص112.
[2] قندقجي، سعيد: أعدّوا الطريق للفرح، ص102-103.
[3] المنصور، زهير أحمد: ظاهرة التّكرار في شعر أبي القاسم الشّابي (دراسة أسلوبيّة)، بحث منشور، كتاب مجلة جامعة أم القرى، د.ت، ص13.
[4] قندقجي، سعيد: يا أيها الحجر المقدس، ص35.
[5] نفسه، ص66-67-68.
[6] المنصور، زهير أحمد: ظاهرة التّكرار في شعر أبي القاسم الشّابي (دراسة أسلوبيّة)، ص9.
[7] قندقجي، سعيد: السنديان والحلم المزهر، ص76-82.
[8] منصور، زهير أحمد: ظاهرة التّكرار في شعر أبي القاسم الشّابي (دراسة أسلوبيّة)، ص9.

القارئ. وبذلك يكون التّكرار

بأنواعه المختلفة عند قندقجي جزءاً مهمّاً من البنية الدلاليّة بجوار وظيفته الإيقاعيّة، ولم يكن بعيداً عن الوظيفة الجماليّة، ساعد على جذب المتلقي وتفاعله معه، وكشف خبايا النّص واستطاع حمل الرّؤية الفكرية للشاعر والتّعبير عنها، وفي مواضع كثيرة اكتسب التكرار جماليّته وفعاليته من تضافر عناصر مختلفة في قصيدة واحدة؛ إذ يجد المتلقي في القصيدة الواحدة وأحياناً في المقطع الواحد تكراراً لكلمات عدّة، ولحروفٍ متنوّعة، الأمر الذي جعل الإيقاع بعيداً عن الرّتابة –بغض النظر عن بعض المواضع المتّصفة بالرّتابة– وأكسبه حيوية.

نتائج البحث: بعد سبر أثر الإيقاع في تشكيل النّص الشعري عند سعيد قندقجي يمكننا القول: إنّ الإيقاع في المدوّنة الشعريّة المدروسة اتّصف بسمات أهمّها:

1- جاء موظَّفاً توظيفاً قصديّاً، وكان له دور في كشف المعنى، وإكساب النص جمالاً؛ ممّا جذب المتلقي إليه إلى متابعة القراءة والتّفاعل مع النّص، وبذلك أدّى دوراً أساسياً في بناء النّص وتشكيله.

2- نوّع قندقجي بين نظام الشطرين، ونظام التّفعيلة، ولكنّ الأول هو الغالب على شعره، وهذا التّنويع يعبّر عن عدم رفضه نمط شعر التّفعيلة، وتوظيفه في حمل فِكره، وإيصالها إلى القارئ.

3- نوّع بين البحور الطويلة وبين البحور القصيرة، لكنّ حضور البحور القصيرة كان أقوى، وذلك بما يتناسب مع رؤاه ، وفِكره، وموضوعاته التي حملتها تفعيلات هذه البحور.

4- وظَّف قندقجي التكرار بنوعيه البسيط والمركّب.

5- نوّع الشاعر بين القافية المطلقة والمقيّدة، وجاءت موظَّفة توظيفاً قصدياً ساعد على إيضاح المعنى.

6- نوّع بين الحركات الإعرابيّة الثلاثة، ولم تلتزم الحركة الواحدة غرضاً معيّناً

7- **المصادر:** دواوين الشّاعر سعيد قندقجي، وهي:

1- رحلة الضّياع، منشورات دار الثّقافة، دمشق، د.ط، 1968م.

– أعدّوا الطريق للفرح، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 1980م.

– السّنديان والحلم المزهر، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 1981م.

– باسمكَ أيّها الحب، اتّحاد الكتّاب العرب، د.ط، 1985م.

– معلّقات على جدار الزّمن العربي، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، د.ط، 1986م.

– لاتقطعوا جدائل الشّمس، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 1987م.

– يا أيّها الحجر المقدّس، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 1990م.

المراجع:

1- أبو إصبع، صالح: الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1979م.

2- أبو سمرة، جمال جميل: بنية القصيدة الشّعريّة عند فايز خضّور، الهيئة العامّة السورية للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، ط1، 2009م.

3- أبو لحية، مجدي عايش عودة: جماليات التّشكيل البلاغي في المقامات العثمانيّة، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة الإسلاميّة، غزّة، 2017م.

4- أحمد محمد فتّوح: المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، مقال، مجلة البيان، الكويت، العدد 28، 1990م.

5- خلوصي، صفاء: فنّ التّقطيع الشّعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط5، 1977م.

6- جدنا علي، خديجة، وَ العبادي، يمينة: الإيقاع الشّعري في ديوان "آيات من كتاب السّهو"لفاتح علاق أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة أحمد دراية أدرار، الجزائر، 2017م.

7- الحمّود، هبا عمر: عتبة الإهداء في شعر سعيد قندقجي، مجلة جامعة حماة– المجلد السادس، العدد الرابع عشر، 2023م.

8- زروقي، عبد القادر علي: جماليات التّكرار وديناميّة المعنى في الخطاب الشعري نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار، مجلة الأثر، مركز البحث العلمي والتّقني لتطوير اللغة العربية وحدة ورقلة، الجزائر، العدد، 15، 2016م.

9- السّيد، نور الدين: المكوّنات الشّعريّة في بائيّة مالك بن الرّيب، مجلة اللغة والأدب، عدد 14، 2013م.

10-الطّيبي، الإمام الحسين بن عبد الله: التبيان في البيان، تحقيق ودراسة: عبد السّتار حسين زمّوط، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996م.

11-عبّاس، حسن: خصائص الحروف العربيّة ومعانيه – دراسة– منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 1998م.

12-العبد الرحمن، سعاد عبد الوهاب: النّص الأدبي بين التّشكيل والتّأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

13-عبيد، محمّد صابر: القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة حساسيّة الانبثاق الشّعرية الأولى جيل الرّواد والسّتينيّات، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2001م.

14-الغرفي، حسن: الشّعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، د.ط، 2001م.

15-فاخوري، محمود: موسيقا الشّعر العربي، مديريّة الكتب والمطبوعات الجامعيّة، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، د.ط، 1996م.

16-القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، ج1، 1981م.

17-قيطاز، محمد عدنان: شعراء عرفتهم في حياتي، منشورات دار بعل، دمشق، 2019م.

18-محمد، العفّ عبد الخالق: التّشكيل الجمالي في الشّعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة، فلسطين، د.ط، 2000م.

19-مريم، مرزوقي، وَ تركية، كداد: تعليميّة النّصوص الشّعريّة ودورها في تنمية الذّائقة الشّعريّة"مرحلة المتوسطة نموذجاً" رسالة ماجستير، كليّة الآداب واللّغات، جامعة ابن خلدون، الجزائر، 2022م.

20- الملائكة، نازك: قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978م.

21-المنصور، أحمد: ظاهرة التّكرار في شعر أبي القاسم الشّابي(دراسة أسلوبيّة)، بحث منشور، كتاب مجلّة جامعة أم القرى، د.ت.

22- نبرماسين، عبد الرّحمن البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، 2003م.

23- هلال، محمد غنيمي: النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1997م.

24- ويليك، رينيه، وَ دارين، أوستن: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدّين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإنسانيّة، د.م، ط3، 1962م.

المعجمات:

1- ابن سيده: المخصَّص، دار الفارابي، بيروت، 1978م.

2- علّوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.

3- مطلوب، أحمد: معجم النّقد العربي العربي القديم، دار الشؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، ج1، 1989م.

4- ابن منظور: لسان العرب، دار صار، بيروت، ط6، 2008م.

5- وهبة، مجدي، وَ المهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية، في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.