(التراكيبُ النَّعْتية ودَوْرُهُا
في التشكيل الإيقاعيّ للقافية في شعر أمل دنقل)

د. فضل يوسف زيد
أستاذ مساعد بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة السلطان قابوس.

ملخص:
للقافية وظيفة إيقاعيّة مهمة تأتي من أنها تتكرر في نهاية كل بيت ، وتتوافق إيقاعيًّا مع القوافي السابقة واللاحقة عليها في القصيدة ، وفي ذلك إحداث للتآلف وزيادة للنغم في نهاية كل بيت ، وللقافية أيضا وظيفة دلاليّة مهمة ترتبط بتلك الوظيفة الإيقاعيّة السابقة ، وأحاول في هذا البحث بيانَ دورِ التراكيب النعتية في التشكيل الإيقاعي للقافية في شعر أمل دنقل ؛ لما لاحظت من كثرة ورود النعت قافية فيه ؛فالنعت ينهض بدور أساسيّ في تشكيل البنية الإيقاعيّة للقافية في شعر أمل دنقل ، وقد جاء التركيب النعتي قافية في نسبة كبيرة جدًا في شعره ، فكثيرًا ما نجد القافية عنده تركيبًا نعتيًا ، وقد توصلتُ إلى هذه النتيجة بفحص شعره من هذه الناحية ، وبإحصاء وتسجيل تلكم النعوت في جداولَ ، وأحبّ أن أشير إلى أن هذا البحث جزء من رسالتي للدكتوراة التي ناقشتها بكلية دار العلوم ، جامعة القاهرة سنة 2004 ، وكانت بعنوان : (النعت ووظائفه التركيبية والدلالية في شعر أمل دنقل)
كلمات مفتاحية : النعت، التشكيل، القافية ، الإيقاعي ، دنقل .

(مقدمة)

القافية أحدُ حدود الشعر الفارقة بينه وبين النثر ؛ «إذ هي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمّى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية»[1] .

والقافية لفظُ أو تركيبُ آخرِ البيت الشعريّ مختارٌ لإحداث التوافق الدلاليّ مع مضمون البيت ، والتوافق الإيقاعيّ مع القوافي السابقة واللاحقة ، «فالقافية ينطبق عليها ما ينطبق على تكرار أيّ وَحْدَة أخرى على المستوى النطقي أو الصرفي ، فإنها سرعان ما تتلامس مع مجال الدلالة semantic بطريقة مباشرة ، وبقدر ما كانت تتطابق عناصر التعبير ، ويتعاظم دور المعنى باعتباره الملمح المميز كانت صلة البنية بالمضمون أكثر وضوحًا ومباشرة»[2] .

وللقافية وظيفة إيقاعيّة مهمة تأتي من أنها تتكرر في نهاية كل بيت ، وتتوافق إيقاعيًّا مع القوافي السابقة واللاحقة عليها في القصيدة ، وفي ذلك إحداث للتآلف وزيادة للنغم في نهاية كل بيت ، «فالكلمة الأخيرة في البيت كلمة تحظى بقدر كبير من القوة في الوضوح السمعي ، والاهتمام والعناية بها ، والنظام الشعري في الشعر العربي يصرّ على هذا الوضوح والتركيز»[3] .

وها هو ابن جني يكشف عن مدى الاهتمام بالقافية ؛ إذ يقول وهو بصدد الحديث عن ألفاظ التوكيد : «ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع ، وفي السجع كمثل ذلك . نعم ، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية بها أمسّ ، والحشد عليها أوفى وأهمّ . وكذلك كلّما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه»[4] .

وترتبط بهذه الوظيفة الإيقاعية للقافية ظاهرة الوقف في نهاية كل بيت ، وذلك عند الإنشاد ، «فالقافية بكل هذا الوضوح السمعي موقوف عليها أيضًا ، والوقف يعني سكتة وفاصلا زمنيًّا بعدها ، وهذه السكتة تجعلها آخر ما ينطق في المجموعة الكلاميّة التي تختمها ، فتعطيها قدرًا آخر من التركيز والتكثيف والاهتمام»[5] .

هذا ، وقد أشار حازم القرطاجني إلى أهمية القافية ، وحثّ على طلبها حيث يقول : «اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل ، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر ، أي عليها جريانه واطراده ، وهي مواقفه . فإنْ صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته»[6] .

وإلى جانب وظيفة القافية السابقة فإنَّ لها وظيفة دلاليّة مهمة ترتبط بتلك الوظيفة الإيقاعيّة السابقة فالقافية تتحدد تبعًا لعلاقتها بالمحتوى ، وهذه العلاقة قد تكون إيجابيّة أو سلبيّة ، ولكن على أي حال هناك علاقة داخلية وبناءة للسياق ، في داخل هذه العلاقة ينبغي دراسة القافية[7] .

---

[1] العمدة لابن رشيق ص 151 .
[2] تحليل النص الشعري ليوري لوتمان ، ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد ص 92 .
[3] الجملة في الشعر العربي د. محمد حماسة عبد اللطيف ص 120- 121 بتصرف يسير .
[4] الخصائص لابن جني ج1 ص 85 .
[5] الجملة في الشعر العربي ص 111 .
[6] منهاج البلغاء لحازم القرطاجني ص 271 .
[7] بناء لغة الشعر لجون كوين ص 452 .

وتأتي أهمية وظيفة القافية الدلاليّة من أنها «ترتبط - أولا - بمدى مواءمتها للأجزاء التي تترابط معها من حيث البنية النحويّة ، وترتبط ثانيًا ، بمدى مواءمتها للدلالة العامة للنص الشعري ، ومدى تأثيرها في إنتاج هذه الدلالة»[8] .

القافية - إذن - عنصر مهم من عناصر الفن الشعري (فهي تاج الإيقاع الشعريّ ، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية ، بل هي جزءٌ لا ينفصمُ منه ؛ إذْ تمثل قضاياها جزءًا من بنية الوزن الكامل تُفَسَّرُ من خلاله وتفسِّره) [9].

وهي بهذا ذات وظيفة مزدوجة من جديلة اللغة في الشعر إحداهما : الوظيفة الإيقاعيّة بما توفره من تكرار عنصر صوتيّ معيّن يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات ، والأخرى : دلاليّة بسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من جهارة وبروز من جانب آخر ، وبما تحققه لها من مخالفة في كثير من الأحيان»[10] .

وإذا كان الربط بين الوظيفة النحوية وشاغلها ، وما ينتج عن تفاعلهما من دلالة جديدة ، يكونُ ربطًا - من ثمَّ - بين النحو والدلالة[11] ، فإنني أحاول في هذا البحث بيان دور التراكيب النعتية في التشكيل الإيقاعي للقافية في شعر أمل دنقل ؛ لما لاحظت من كثرة ورود النعت قافية فيه . وأحبّ أن أشير إلى أن هذا البحث جزء من رسالتي للدكتوراة التي ناقشتها بكلية دار العلوم ، جامعة القاهرة سنة 2004 ، وكانت بعنوان : (النعت ووظائفه التركيبية والدلالية في شعر أمل دنقل).

---

[8] شعر الأبيوردي : دراسة أسلوبية د . عادل الضرغامي ص 60 .
[9] القافية تاج الإيقاع الشعري د . أحمد كشك ص 7 .
[10] الجملة في الشعر العربي ص 131 .
[11] الجملة في الشعر العربي ص 11 .

يقوم النعت بدور أساسيّ في تشكيل البنية الإيقاعيّة للقافية في شعر أمل دنقل ، وقد جاء التركيب النعتي قافية في نسبة كبيرة جدًا في شعره ، فكثيرًا ما نجد القافية عنده تركيبًا نعتيًا ، وقد توصلت إلى هذه النتيجة بفحص شعره من هذه الناحية ، وبإحصاء وتسجيل هذه النعوت في جداول .

وهذه ملاحظات على الإحصاء أذكرها أولا :

1- حظى النعت المفرد من بين أنواع النعت المعروفة بالنصيب الأوفر من النعوت الواقعة قافية في شعر أمل دنقل ؛ ذلك أنه الأصل في النعت ، وأنه ينعت المعرفة والنكرة على حدّ سواء ، في حين لا تنعت الجملةُ المعرفة ، يليه بعد ذلك النعت بالجملة الفعلية ، ثم النعت بشبه الجملة وأكثره من الجار والمجرور ، ثم النعت بالجملة الاسميّة ، ويؤيد ما سبق ورود قصائد كاملة لا يكون التركيب النعتي الذي وقع فيها قافية إلّا مفردًا ، ومن ذلك قصيدة «لا أبكيه»[12] حيث جاء التركيب النعتي الواقع قافية مفردًا في أحدَ عشر بيتًا من مجموع أبيات القصيدة البالغ واحدًا وثلاثين بيتًا ، يقول أمل دنقل :

مصر لا تبدأ من مصر القريبة إنها تبدأ من أحجار طيبةْ
إنها تبدأ منذ انطبعت قدم الماء على الأرض الجديبة
ثوبها الأخضر لا يبلى ، إذا خلعته . . رفّت الشمس ثقوبه
إنها ليست عصورًا فهي الكل في الواحد ، في الذات الرحيبة
أرضها لا تعرف الموت فما المو ت إلا عودة أخرى قريبة
تعبر القطرة في النيل فمن حولها الرقص وأعياد الخصوبة
فإذا البحر طواها ، نفرت واسترد الماء في الوادي دروبه
وأعاد الماء للنيل هروبه واستردّ الماء في مصر العذوبة
فسقى النيل به - ثانية- ظمأ البحر إذا ما مَدّ كوبه
هكذا شعبك يا مصر ؛ له دورة الماء ونجواه الرطيبة
مات فيه الموت يومًا فابتنى هرمًا للموت يستجلي غيوبه
أبدًا يبني ويأتي غيره ناشرًا فيه أساهُ وحروبهْ
فإذا راح ابتنى ثم ابتنى فانثنى الغازي إليه بالعقوبة !
وكأن الذل في الشعب ضريبة وابتسام الصبر قد صار ذنوبهْ
وكأن الدم نيل آخر تستقي منه الرمال المستطيبة
كل أبنائك يا مصر مَضَوْا شهداء الغدِ في نبل وطيبة
الذي لم يقضِ في الحرب قضى وهو يعطي الفأسَ والغرسَ وَجِيبَهْ
والذي لم يقض في الفأس قضى حاملا أحجار أسوان الرَّهِيبَة
اسمعي في الليل أَنَّاتِ الأسى اسمعي حزن المواويل الكئيبة
إنها أسماء من ماتوا ولم يبرحوا القلب فقد صاروا ندوبهْ
سيعودون ، فلا تبكي ، فما يرتضي المحبوب أن تبكي الحبيبة

[12] الأعمال الشعرية ص 69 – 70 .

أترى تبكين من مات لكي تستعيدي راية الفكر السليبة
والذي مات لكي ينقش في كل قلب ناشئ حرف العروبة
ولكي يحتضن الطفل حقيبة ولكي تقتات بالعلم الشبيبة
ولكي يهوى حجاب الخوف عن روح ربّات الحجال المستريبة
ولكي يُرفع سيفُ العدل في وجه أبناء المماليك الغريبة
والذي لولاه ما مرّت لنا في عبور النار للحرب كتيبة
شرف الأبناء أن يمضي أب بعد أن قدّم للمجد نصيبه
شرف للأب أن يمضي فلا تعتري أبناءه الروح الزغيبة
إنما يبكي ضعافُ الناس إنْ عجزوا أن يدركوا حجم المصيبةْ

ومن ذلك ما ورد في قصيدة «الموت في لوحات - اللوحة الرابعة»[13] حيث جاء التركيب النعتي قافية في ستة أبيات مفردًا من عدد أبيات هذه القصيدة البالغ عشرة أبيات ، وها هو نصّ القصيدة :

1- مِنْ شُرْفَتِي كُنْتُ أَرَاهَا فِي صَبَاحِ الْعُطْلَةِ الْهَادِئْ
2- تَنْشُرُ فِي شُرْفَتِهَا عَلَى خُيُوطِ النُّورِ وَالْغِنَاءْ
3- ثِيَابَ طِفْلَيْهَا ، ثِيَابَ زَوْجِهَا الرَّسْمِيَّةَ الصَّفْرَاءْ
4- قُمْصَانَهُ الْـمَغْسُولَةَ الْبَيْضَاءْ
5- تَنْشُرُ حَوْلَهَا نَقَاءَ قَلْبِهَا الْهَنِـيء
6- وَهْيَ تَرُوحُ وَتَجِيء
7- وَالآنَ بَعْدَ أَشْهُرِ الصَّيْفِ الرَّدِيء
8- رَأَيْتُهَا . . ذَابِلَةَ الْعَيْنَيْنِ وَالأَعْضَاءْ
9- تَنْشُرُ فِي شُرْفَتِهَا عَلَى حِبَالِ الصَّمْتِ وَالْبُكَاءْ
10- ثِيَابَهَا السَّوْدَاءْ

وفي قصيدة «البكاء بين يديْ زرقاء اليمامة» استخدم الشاعر أربع عشرة قافية[14] ، في ستة وثمانين بيتًا مجموع أبيات القصيدة ، وقد توزعت القوافي على الأبيات على هذا النحو :

1 - 2 - 1 - 2 - 2 - 2 - 1 - 2 - 2 - 1 - 2 - 2 - 3 - 3 - 3 - 3 - 2 - 2 - 1 - 1 - 3 - 4 - 4 - 1 - 5 - 4 - 4 - 5 - 4 - 1 - 6 - 6 - 1 - 1 - 4 - 4 - 1 - 7 - 4 - 1 - 4 - 8 - 4 - 4 - 5 - 5 - 4 - 1 - 4 - 4 - 4 - 4 - 4 - 4 - 1 - 1 - 9 - 9 - 10 - 11 - 10 - 10 - 11 - 10 - 10 - 10 - 10 - 4 - 4 - 4 - 4 - 4 - 4 - 1 - 1 - 3 - 3 - 3 - 3 - 12 - 3 - 13 - 14 - 3 - 3 - 3 - 1 - 2 - 2 - 2 - 2 - 5 - 5 - 2 - 2 - 2[15] .

وقد لوحظ على قوافي هذه القصيدة ما يلي :

---

[13] الأعمال الشعرية ص 195 .

[14] من المعروف أن القصيدة في شعر التفعيلة تستخدم أكثر من قافية في القصيدة الواحدة ، انظر الجملة في الشعر العربي للدكتور محمد حماسة : ص143 وما بعدها .

[15] يشير كل رقم إلى نوع من القوافي ، وتكرار هذا الرقم نفسه يشير إلى تكرار القافية نفسها ، فالرقم (1) مثلًا يشير إلى قافية السين «المقدسهْ» في البيت الأول ، وتكراره بعد الرقم (2) يشير إلى تكرارها في «المكدسة» في البيت الثالث وهكذا .(وقد استقيت هذا التقسيم من كتاب «الجملة في الشعر العربي» للدكتور محمد حماسة ص146 وما بعدها) .

تكرر نمط القافية الأول سبع عشرة مرة ، احتل التركيب النعتي فيها خمس عشرة مرة جاءت كلها نعوتًا مفردة (المقدسة ، المكدسة ، المنكسة ، المدنسة ، المقدسة، المشاكسة ، المشمسة ، اليابسة ، المقدسة ، اليابسة ، المقدسة ، المقدسة ، البائسة ، التاعسة) .

تكرر نمط القافية الثاني ست عشرة مرة ، جاء منها تركيب نعتي واحد هو (عن جاري الذي يهمّ بارتشاف الماءْ) [16]وهو مفرد .

تكرر نمط القافية الثالث إحدى عشرة مرة ، جاء منها ثلاثةُ تراكيبٍ نعتية قافية هي :

فاستضحكوا من وهمك الثرثار - وهو مفرد .

وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهار - وهو جملة فعلية مضارعية .

ونسوةٌ يُسَقْنَ في سلاسل الأسر ، وفي ثياب العار - وهو جملة فعليه .

تكرر نمط القافية الرابع ثماني عشرة مرة جاء منها تركيب نعتيّ واحد قافية وهو :

فأين أخفي وجهي المتهمَ المدانْ ؟ - وهو نعت مفرد .

تكرر نمط القافية الخامس ست مرات ، جاء منها ثلاثة تراكيب نعتية هي :

ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدّها - بالموصول وصلته .

فأين أخفي وجهيَ المشوَّهَا - وهو نعت مفرد .

كي لا أعكر الصفاء . . الأبله المموَّها - وهو نعت مفرد .

تكرر نمط القافية السادس مرتين خاليًا من التركيب النعتي قافية .

تكرر نمط القافية السابع مرة واحدة وهو ليس نعتًا .

جاء نمط القافية الثامن مرة واحدة أيضًا وهو ليس نعتًا .

جاء نمط القافية التاسع مرتين خاليًا من التركيب النعتي قافية .

جاء نمط القافية العاشر سبع مرات خاليًا من التركيب النعتي قافية .

تكرر نمط القافية الحادي عشر مرتين ، ورد التركيب النعتي في واحدة منهما قافية وهو :

أسائل الصمت الذي يَخْنِقُنِي ، وهو مفرد .

جاء نمط القافية الثاني عشر مرة واحدة ، وهو ليس نعتًا .

وكذلك الثالث عشر والرابع عشر .

وعلى ذلك يكون عدد التراكيب النعتية الواقعة قافية في هذه القصيدة ستًا وعشرين مرة جاء أربعة وعشرون منها تركيبًا نعتيًا مفردًا والباقي نعوت جمل .

وإذا تتبعنا بقية قصائد الديوان لوجدنا أن النعت المفرد يحظى من بين أنواع النعت بالنصيب الأكبر من النعوت الواقعة قافية .

2- نعوت النكرة أكثر من نعوت المعرفة في القوافي ؛ ففي قصيدة «الملهى الصغير» جاء التركيب النعتي قافية في ثلاثة عشر بيتًا ، منها أربعة فقط معارف ، والبقية نكرات[17] .

---

[16] جاءت القافية النعتية هنا اسمًا موصولًا له جملة صلة اسمية أو فعلية ، وهو بهذا يعد ضمن النعت المفرد ؛ لأن صلة الموصول لا محل لها من الإعراب ؛ إذ هي متممة للاسم الموصول أي داخلة في حيّزه .

[17] الأعمال الشعرية ص 133- 139 .

وفي قصيدة «رسالة من الشمال» جاء التركيب النعتي قافية في سبعة وعشرين بيتًا ، جاء منها تسعة فقط معارف ، والبقية نكرات[18] .

وفي قصيدة «طفلتها» جاء التركيب النعتي قافية في واحدٍ وعشرين بيتًا ، سبعة فقط معارف ، والبقية نكرات[19] .

وهكذا لو ذهبنا نتتبع قصائد الديوان لوجدنا أن نعوت النكرة أكثر من نعوت المعرفة في القوافي .

وقد تأتي قصائد لا يكون فيها إلّا نعوت المعرفة ، وهذا قليل نادر ، ومن ذلك قصيدة «لا أبكيه»[20] ، حيث جاء التركيب النعتي قافية في أحد عشر بيتًا ، منها نعت واحد نكرة ، والبقية معارف ، وفي قصيدة «الموت في لوحات - اللوحة الرابعة»[21] ، جاء التركيب النعتي قافية في ستة أبيات - على الرغم من قصر اللوحة - كانت كلها نعوت معارف .

3- التركيب النعتي هو أكثر الوظائف النحويّة استعمالا في القوافي الشعرية لدى أمل دنقل ، فهناك قصائد كثيرة جدًّا في الديوان تستأثر بأكبر عدد لورود التركيب النعتي قافيةً من بين الوظائف النحويّة الأخرى ، فعلى سبيل المثال قصيدة «شبيهتها»[22] استخدم الشاعر أربع قواف في خمسة وثلاثين بيتًا ، وقد توزعت القوافي على الأبيات على هذا النحو :

1 - 2 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 2 - 1 - 1 - 2 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 3 - 1 - 3 - 1 - 3 - 1 - 1 - 4 - 1 - 3 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 .

تكرر النمط الأول من القوافي الأربعة ستًا وعشرين مرّة ، جاء التركيب النعتي فيها قافية خمس عشرة مرة .

وتكرر النمط الثاني ثلاث مرات خلت من التركيب النعتي قافية .

وتكرر النمط الثالث خمس مرات جاء التركيب النعتي فيها قافية مرّة واحدة .

وتكرر النمط الرابع مرة واحدة كانت تركيبا نعتيا .

وعلى هذا يكون عدد التراكيب النعتية الواردة في القصيدة قافية سبع عشرة قافية نعتية ، وهو أكبر عدد من بين الوظائف النحوية الأخرى التي شغلت القافية .

وفي قصيدة «طفلتها»[23] وهي من القصائد العموديّة ورد التركيب النعتي فيها قافية إحدى وعشرين مرّة ، من عدد أبيات القصيدة البالغ تسعة وثلاثين بيتًا ، أما بقية الأبيات فقد توزعت الوظائف النحوية التي تشغل كلمة القافية على النحو التالي :

1- ورد المضاف إليه قافية ثلاث مرات

2- ورد المفعول به قافية أربع مرات .

3- ورد الخبر قافية أربع مرات .

4- ورد الحال مرة واحدة .

---

[18] الأعمال الشعرية ص119-124 .

[19] الأعمال الشعرية ص78 – 85 .

[20] الأعمال الشعرية ص69- 70 .

[21] الأعمال الشعرية ص195 .

[22] الأعمال الشعرية ص127- 129 .

[23] الأعمال الشعرية ص 78- 85 .

5- ورد المستثنى مرتين .
6- ورد الاسم المجرور مرتين .
7- ورد الفعل الماضي مرتين .

وهكذا لو مضينا نتتبع بقية قصائد الديوان لوجدنا أن التركيب النعتي هو أكثر الوظائف النحوية استعمالا في القوافي الشعرية لدى أمل دنقل .

4- لم أعد في الإحصاء القافية التي جاءت نعتًا لمنعوت محذوف ؛ لأنها قامت مقامه وأغنت عنه ، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة «طفلتها» :

حِينما أَوْمَا لَهَا مبتسمًا فأشاحت عنه كالمستهزئة

إذا الأصل كالفتاة المستهزئة ، ولكن النعت أغنى عن المنعوت فصار كالاسم ؛ ولذا لم أحصه ضمن النعوت الواقعة قافية .

إنّ النعت من بين الوظائف النحويّة التي تساعد القافية أن تستقر في موضعها الملائم من القصيدة وبناء الجملة ، ففي قول الشاعر من قصيدة (شيء يحترق)[24] :

وَيَحِيـنُ وَدَاعٌ وَقْتِيٌّ وَأَرَاهُ كَحُلْمٍ يَنْسَحِقُ

نرى الشاعر - من أجل أن تستقر القافية في موضعها الملائم - يعدل عن النعت بالاسم إلى النعت بالفعل المضارع ، وقد ساعده على ذلك إمكانية معاقبة الجملةَ المفردَ في النعت ؛ ففي البيت السابق لو جاء بنعت «حلم» اسمًا «منسحق» لما أمكن أن تكون هذه الكلمة مرفوعة وفقًا للقافية ، فعدل عن صيغة الاسم إلى صيغة الفعل «ينسحق» ؛ لأن الجملة حينئذ في محل جرّ نعت لكلمة (حُلم) ، فجاء آخر الفعل مرفوعًا متلائمًا مع القافية .

وفي قوله[25] :

وَأُحِسُّ بِشَيْءٍ في صَدْرِي شَيْءٍ كَالْفَرْحَةِ يَحْتَرِقُ

عدل كذلك عن النعت بالاسم إلى النعت بالفعل المضارع ؛ إذ لو جاء بنعت (شيء) اسمًا (محترق) لما أمكن أن تكون هذه الكلمة مرفوعة وفقًا للقافية ، فعدل عن صيغة الاسم إلى الفعل ، وحينئذ تكون الجملة في محل جر نعت لكلمة (شيء) فجاء آخر الفعل مرفوعًا متلائمًا مع القافية .

ويقوم النعت بدور مهم في الوصول إلى القافية ، ففي قول الشاعر من قصيدة (رسالة من الشمال)[26] :

وَيَجْرَحُنِي الضَّوْءُ فِي كُلِّ لَيْلٍ مَرِيرِ الْـخُطَى ، صَامِتٍ ، مُحْزِنِ
سَآتِي إِلَيْكِ نَحِيلا نَحِيلا كَخَيْطٍ مِنَ الْحُزْنِ لَمْ يَحْزَنِ

فكل من «محزن» و«لم يحزن» نعت ، الكلمةالأولى نعت ثالث ، والثانية نعت ثان ، وهذا يتكرر في كثير من الأبيات ، ومن ذلك أيضًا قوله في قصيدة (طفلتها)[27] :

إِنَّنِي أَكْرَهُهُ يَكْرَهُهُ ضَوْءُ مِصْبَاحٍ نَبِيلِ أَطْفَأَهْ

فجملة (أطفأه) نعت ثان .

---

[24] الأعمال الشعرية ص 103 .
[25] الأعمال الشعرية ص 104 .
[26] الأعمال الشعرية ص120 ، 124 .
[27] الأعمال الشعرية ص 84 .

وقوله في قصيدة (لا أبكيه)[28] :

أَرْضُهَا لاَ تَعْرِفُ الْمَوْتَ فَمَا الْمَوْ تُ إِلَّا عَوْدَةٌ أُخْرَى قَرِيبَةْ

فـ«قريبةْ» نعت ثان ، وهكذا .

ويقوم النعت بما أتيح له من المعاقبة بين المفرد والجملة بدور مهم في الوصول إلى القافية كأن يقع الفعل المضارع المجزوم في القافية ، ويحرّك بالكسر ، ومن ذلك قوله في قصيدة (رسالة من الشمال)[29] :

بِعُمْرٍ مِنَ الشَّوْكِ مُخْشَوْشِن بِعِرْقٍ مِنَ الصَّيْفِ لَمْ يَسْكُنِ

فجملة «لم يسكن» نعت ثانٍ لـ لكلمة «عِرْق» ، والفعل فيها مضارع مجزوم ، وقد حُرِّك بالكسر من أجل القافية . وكذلك قوله في القصيدة نفسها[30] :

سَآتِي إِلَيْكِ نَحِيلا نَحِيلا كَخَيْطٍ مِنَ الْحُزْنِ لَمْ يَحْزَنِ

فجملة «لم يحزن» نعت ثان لخيط ، والفعل فيها مضارع مجزوم ، وقد حُرِّك بالكسر أيضًا من أجل القافية . وكذلك قوله[31] :

هَوَايَ لَهُ الشَّمْسُ تَنْهِيدَةٌ إِلَى الْيَوْمِ بِالْـمَوْتِ لَمْ تُؤْمِنِ

فجملة «إلى اليوم بالموت لم تؤمن» نعت لــ «تنهيدة» ، والفعل فيها مضارع مجزوم ، وقد حُرِّك بالكسر من أجل القافية ، مع ملاحظة تقدم متعلق الفعل (تؤمن) الجار والمجرور (إلى اليوم بالموت) عليها ؛ لكي تأتي القافية مستقرة في موضعها المناسب .

وهكذا فإن النعت بما أتيح له من إمكانات نحوية قد ساعد القافية في كثير من المواضع على أن تأتي مطمئنةً آمنةً في مكانها الذي أُرِيدَ لها ، متآلفةً مع النَّسْجِ الشِّعْرِيّ المسلوكةِ فيه ومع الدلالة العامة للنص .

ومن أجل استقرار القافية في مكانها الملائم ، نجد التركيب - في أحيان كثيرة - يلجأ إلى النعت ليتحقق للقافية الاستقرار المنشود ، ومن ذلك أنه قد يعدل عن النعت بالاسم إلى النعت بشبه الجملة (الجار والمجرور أو الظرف) ؛ لأنها تعاقب المفرد ، ففي قوله في قصيدة (الملهى الصغير)[32] :

لَيْسَ يَنْهَانِيَ تَأْنِيبُ أَبِي لَيْسَ تَنْهَاكِ عَصًا مِنْ خَيْزُرَانْ

جاء بشبه الجملة (من خيزران) في موضع نعت لكلمة (عصا) . وكان في مقدوره أن يقول عصًا لينة ، لكنّ ذلك لا يؤدي إلى استقرار القافية ، ولا إلى استقامة البيت .

وكثيرًا ما يعدل التركيب عن الاسم إلى النعت بالموصول وصلته حتى تستقر القافية ، ومن ذلك ما جاء في قوله من قصيدة (استريحي)[33] :

لَمْ تَكُونِي أَبَدًا لِي إِنَّمَا كُنْتِ لِلْحُبِّ الَّذِي مِنْ سَنَتَيْنْ

---

[28] الأعمال الشعرية ص69 .
[29] الأعمال الشعرية ص 119 .
[30] الأعمال الشعرية ص124 .
[31] الأعمال الشعرية ص 122 .
[32] الأعمال الشعرية ص 137 .
[33] الأعمال الشعرية ص113 .

فبدلا من أن يقول كنت للحب الماضي ، اقتضت طبيعة القصيدة الشعرية العدولَ إلى النعت بالموصول «الذي» وصلته الجار والمجرور (من سنتين) حتى تستقيم القافية .

وقد يعدل التركيب عن الاسم أيضًا إلى النعت بالموصول وصلته حتى يأتي الفعل المضارع في القافية التي تناسبه ، ومن ذلك ما جاء في قصيدة «مراثي اليمامة»[34] حيث يقول :

أَبي ظَامِئٌ يَا رِجَالْ
أَرِيقُوا لَهُ الدَّمَ كَيْ يَرْتَوِي
وَصُبُّوا لَهُ جرْعَةً جرْعَةً فِي الْفُؤَادِ الَّذِي يَكْتَوِى

فبدلا من أن يقول «في الفؤاد المكتوي» ، اقتضى البناء الفني للقصيدة العدول إلى الموصول (الذي) وصلته الفعل المضارع «يكتوي» حتى يستقر الفعل المضارع في موضع القافية ، وإلى جانب دور النعت - هنا - في الوصول إلى القافية فإنّ له دورًا دلاليًّا كبيرًا ؛ إذ لو جاء باسم الفاعل (المكتوي) نعتًا للفؤاد ، لما دلّ على ما دلّ عليه النعت بالموصول وصلته الفعل المضارع الذي جاء ليدل بصيغته على استمرارية وتجدد اكتواء فؤاد كليب (الأمة العربية) وليزيد من قوّة التأثير على أبناء كليب ليأخذوا بثأره ؛فهذا هو الحل الوحيد لتحل الطمأنينة في قلب كليب الذي ما زال مكتويًا ، وما زال مجروحًا ، وما زال ينزف ، ولن يُوقِفَ نزيفَه إلا الدمُ ، والدم وحده ، كما يطالب الشاعر .

وكثيرًا ما يستعين النسج الشعري بالنعت لاستقامة الوزن والقافية والمعنى[35] ، فمثلًا حينما تشتمل جملة وردت في آخر البيت الشعري على مفعول به لم يتم عنده البيت ولا يصلح هو نفسه للقافية ، فإنّ النسج الشعري يستعين بالنعت ، ففي قول الشاعر من قصيدة (استريحي)[36] :

فامسحي زيف المساحيق ولا ترتدي تلك المسوحَ المريميّة

«والمسوح جمع «مِسحْ» وهو الكساء من شَعَر أو ثوب الراهب»[37] نجد النعت (المريمية) قد أوضح المنعوت وميّزه وأكّده في الوقت نفسه بكونه مريميًّا نسبة إلى السيدة مريم العذراء ، فاستقام بذلك الوزن والقافية والمعنى .

وفيما يلي تحليلٌ نَحْوِيٌّ لبعض أنماط التركيب النعتي في القوافي الشعريّة عند أمل دنقل :

أولاً : النعت المفرد في القوافي : وهو الغالب على القوافي ، كما أسلفتُ ، ولا ريب أن لفظ القافية يُخْتَار لأداء دور دلالي وإيقاعيّ معًا ، وأكثر قوافي شعر أمل دنقل تنتهي بلفظ يحمل حرف مدّ «الواو أو الياء أو الألف» ، والكلمة التي تقع منعوتًا إذا حملت هذا المدّ بذاتها اكتفى بها قافية ، وإذا لم تحمله أتى لها بنعت يحمل هذا المد لتحقيق الإيقاع مع النعت المختار للقافية ، ولإتمام المعنى كذلك ، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة «لا أبكيه»[38] :

مصر لا تبدأ من مصر القريبةْ إنها تبدأ من أحجار «طيبةْ»

---

[34] الأعمال الشعرية ص416 .

[35] انظر في بناء الجملة العربية للأستاذ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف : ص349 ، حيث دَلّل على دور الإمكانات النحوية ومنها النعت في الوصول إلى القافية في الشعر القديم في كتابه «بناء الجملة العربية» - الفصل الرابع 307 وما بعدها .

[36] الأعمال الشعرية ص 103 .

[37] المعجم الوسيط ص 903 .

[38] الأعمال الشعرية ص 69، 70 .

إنها تبدأ منذ انطبعت قدمُ الماء على الأرض الجديبةْ
ثوبها الأخضر لا يبلي ، إذا خلعته رفّتِ الشمس «ثقوبهْ»

ففي البيت الأول والثالث كان لفظ القافية «طيبةْ» و«ثقوبهْ» وهو يحمل المدّ بالياء قبل الباء روى القصيدة ، والهاء الساكنة ولذلك لم يحتجِ الشاعر إلى نعت يحمل مدًّا بالياء .

أما في البيت الثاني فكان لفظ القافية «الجديبة» ، وهو نعت «للأرض» التي لا يتضح معناها إلا بذكر نعته ، وجاء لفظ النعت يحمل المدّ بالهاء قبل حرف الرويّ والهاء الساكنة ، وقد استعان النسيج الشعري بالنعوت التي تحمل المدّ بالياء قبل الرويّ في أبيات كثيرة من هذه القصيدة ، ومنها :

وكأن الدم نيلٌ آخر تستقي منه الرمال المستطيبةْ
أترى تبكين من مات . . لكي تستعيدي راية الفكر السليبةْ

فَكُلٌّ من «المستطيبة» و«السليبة» نعتان اسْتُعِين بهما لتحقيق الإيقاع وإتمام المعنى .

ومثل ذلك ما جاء في قصيدة «الملهى الصغير»[39] حيث يقوم النعت في كثير من أبياتها بدور المتمم للاسم والموضح له كما في قوله :

عامنا السادس عشر رغبة في الشرايين وأعوادٌ لدانْ

فالنعت - هنا - يقوم بدور المتمم للاسم والمخصص له ، فقد قيّد المنعوتَ (أعواد) بأنها لدان أي ريّة الشباب ليّنة وناعمة من «لَدُن الشيء - لَدَانة ولُدُونة : لانَ . فهو لَدْن (ج) لُدْن ، وَلِدَان . وهي لَدْنةٌ . (ج) لِدَان . يقال : امرأةٌ لَدنةٌ : ريّا الشبابِ ناعمة . .»[40] .

ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها :

لَيْسَ يَنْهَانِيَ تَأْنِيبُ أَبِي لَيْسَ تَنْهَاكِ عَصًا مِنْ خَيْزُرَانْ

فقد حدّد النعت - هنا - بشبه الجملة الجار والمجرور (من خَيْزُران) المنعوت ، وقام بتخصيصه ؛ وبذلك تكون العصا ليّنة طريّة وهي أشدُّ إيلامًا وأكثر إيجاعًا في الضرب من أي عصًا أخرى فالخيزران «كل عود ليّن»[41] ، وبذلك يكون النعت قد أدّى إلى جانب دوره الإيقاعي دورًا دلاليًا مهمًا ؛فتخصيص المنعوت بهذه الصورة معناه تمسّك تلك الفتاة التي تُضرب بعصًا لينة بذلك الحبّ التي لم ترجع عنه حتى لو عوقبت بأشدّ أنواع العقاب ؛ ومن أجل هذا فإنه لا يمكن حذف النعت هنا أو الاستغناء عنه بأيّ حال ، كما أنه والنعت السابق يحملان المد بالألف قبل النون الساكنة (رويّ القصيدة) وتمثل ألف المدّ هذه حجم المعاناة والمقاومة التي يحاولها الشاعر والفتاة في سبيل بقاء حبهما ، وتحدّي الأهل وصنوف العذاب من أجله ، وتبقى النون الساكنة للدلالة على التعب والإرهاق اللذيْنِ بذلاه في هذه المحاولة وكأنها محطة راحة لهما ، وبذلك يتحقق الإيقاع والدلالة معًا ، ولا ينفصل المعنى عن المبنى .

ومن القصائد التي يلعب النعت فيها دورًا أساسيًا في التشكيل الإيقاعيّ للقافية قصيدة (الموت في لوحات - اللوحة الرابعة)[42] حيث يقول الشاعر :

1- من شرفتي كنت أراها في صباح العطلة الهادِئْ

---

[39] الأعمال الشعرية ص 135 .
[40] المعجم الوسيط ص 855 .
[41] المعجم الوسيط ص 239 .
[42] الأعمال الشعرية ص 195 .

2- تنشر في شرفتها على خيوط النور والغناءْ
3- ثياب طفليها ، ثياب زوجها الرسميةَ الصفراءْ
4- قمصانه المغسولة البيضاءْ
5- تنشر حولها نقاء قلبها الهنيء
6- وهي تروح وتجيء .
7- والآن بعد أشهر الصيف الرديء
8- رأيتها ذابلة العينين والأعضاءْ
9- تنشر في شرفتها على خيوط الصمت والبكاءْ
10- ثيابها السوداءْ

فقد اختيرت النعوت في هذه القصيدة لأداء دور دلاليّ وإيقاعيّ معًا ، أمّا الدور الدلاليّ فقد قامت النعوت (الهادئ - الصفراءْ - البيضاءْ - الهنيء - الرديء - السوداءْ) بتوضيح المنعوت ؛ فنعت ثياب الزوج بأنها رسميّة ثم بأنها صفراء أعلمت القارئ أن هذه الثياب ثياب عسكريّة لرجل عسكريّ ؛ وكذلك نعت قمصانه المغسولة (بالبيضاء) ، ونعت قلب هذه الزوجة (بالهنيء) أشعَّ هذان النعتان جوّ السعادة والفرح التي تحياه هذه الأسرة البسيطة الزوجة والطفلان والجنديّ الذي يحارب من أجل الوطن ؛ فقد قامت هذه النعوت بالتوضيح والتمييز للمنعوت قبلها .

ويأتي نعت الصيف بالرديء في البيت السابع ليعلم القارئ أن هذا الصيف هو صيف نكسة يونيو سنة 1967 ، فهو ليس أي صيف ؛ ولذا فقد قام النعت هنا بدور الموضح والمميز لهذا الصيف الذي كان رديئًا وكئيبًا بسبب هذه النكسة ، ثم يأتي نعت ثياب الزوجة بأنها (سوداء) ليعلم القارئ أنَّ زوجها استشهد في ساحة القتال ؛ ولذلك فهي حزينة عليه ولم تعد ترتدي إلا الملابس السوداء التي تنشرها على خيوط الصمت والبكاء بعد أن كانت تنشر ثيابها وثياب طفليْها وزوجها العسكرية على خيوط النور والغناء .

وهكذا قامت النعوت بدور دلاليّ مهم في القصيدة كشف بنية القصيدة كلها .

أمّا الدور الإيقاعي الذي قام به النعت في تشكيل إيقاع القافية في هذه القصيدة ، فهو أن النعت حدّد القافية من أول بيت (الهادئ) وجاءت جميع قوافي الأبيات تشتمل على حرف المدّ (الألف أو الياء) (الهادئ ، الغناء ، الصفراء ، البيضاء ، الهنيء ، الرديء ، الأعضاء ، البكاء ، السوداءْ) ، وكأنها آهات تخرجها الزوجة حزنًا على زوجها .

كما جاءت القافية همزة ساكنة ، والهمزة حرف شديد مهموس ، ليصور هول الصدمة التي تعرَّضت لها الزوجة باستشهاد زوجها ، ثم يأتي الهمس في الهمزة مرتبطًا مع السكون في نهاية كل بيت ، ليصور - في الوقت نفسه - صوت البكاء الممتد ، وكأن كل الأشياء التي ذكرها الشاعر في حالة بكاء لاستشهاد الجنديّ .

ومرة أخرى يتعانق الإيقاع والدلالة فى النسيج الشعريّ ويندمج المعنى مع المبنى من خلال الوظيفة النحوية الهامّة النعت .

وقد جاء كل نعت مناسبًا لقافيته متوافقًا مع إيقاع القوافي السابقة واللاحقة ، فإذا كانت القوافي ذات حرف مَدٍّ قبل القافية ، جاءت القافية ذات النعت حاملة لذلك الحرف كذلك ، وإذا كانت بغير

مدٍّ فإن القافية المنعوتة توافقها كذلك في عدم وجود المدّ فيها كما في قافية قصيدة «بكائية لصقر قريش»[43] - مثلا :

«عِمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الصَّقْرُ الـمجَنَّحْ»

حيث جاء النعت باسم المفعول من غير الثلاثي (جنّح) ، والقوافي بعدها «تلفحْ ، المصوَّحْ ، يُسْفَحْ ، المسلحْ ، الـمُمَلَّحْ ، يتأرجحْ ، المترنّحْ» وهي بدون المدّ قبل حرف القافية .

أمّا في قول الشاعر من القصيدة نفسها :

فَمَتَى يُقْبِلُ مَوْتِي . .
قَبْلَ أَنْ أُصْبِحَ - مِثْلَ الصَّقْرِ -
صَقْرًا مُسْتَبَاحَا ؟ !

فالقوافي قبله : «صباحا ، الرواحا ، سلاحا ، الرياحا ، قَراحا ، وشاحا ، مباحا ، جِناحا ، الجراحا ، صباحا» .

وفيها حرف المد «الألف» كذلك .

إنّ النعت يسهم في التشكيل الإيقاعي للقافية بمشاركة واضحة ، والصيغة المختارة للنعت في القافية تختار بدقة بالغة من الناحيتين الدلالية والإيقاعيّة ؛ففي قول الشاعر من قصيدة «لا أبكيه»[44] :

أَتُرَى تَبْكِينَ مَنْ مَاتَ لِكَيْ تَسْتَعِيدِي رَايَةَ الْفِكْرِ السَّلِيبَةْ

نجد أن النعت الواقع قافية - هنا - (السليبة) بمعنى المسلوبةْ ، واللفظ بهذه الصيغة وافق زنة القوافي وجاء موافقًا للإيقاع قبله وبعده «الرحيبة ، الرطيبة، الرهيبة ، الكئيبة، الزغيبة . .» لوجود حرف المدّ (الردف) قبل آخر حرف في القافية (الرويّ) في كل كلمات القافية السابقة في القصيدة ، هذا مع كسر الحرف الذي قبل حرف المدّ في كُلٍّ منها ، ممّا حقّق إيقاعًا جميلا ، ولو جاء اللفظ على «مسلوبة» لذهب ذلك الجمال ، وهذا كله يسوّغ العدول عن مفعول إلى فعيل (صيغة المبالغة) ، لَكِنّ ثَمَّةَ سببا سياقيّا آخر - إلى جانب السبب الإيقاعي السابق - سوّغ استعمال هذه الصيغة ، وهو أنّ الشاعر يتعجب من بكاء مصر على أبنائها الذين قَضَوْا مع أنهم قَضَوْا لأسباب نبيلة جعلت موتهم شيئًا هينًّا في مقابل ما خلّدوه ، ومن هذه الأسباب أنهم بموتهم نقشوا في كل قلب ناشئ حرف العروبة :

ولكي يَهْوِي حِجَابُ الـخَوْفِ عَنْ رُوحِ رَبَّاتِ الْـحِجَالِ الْـمُسْتَرِيبَة
وَلِكَيْ يُرفْعَ سَيْفُ الْعَدْلِ فِي وَجْهِ أَبْنَاءِ الْـمَمَالِيكِ الْغَرِيبَة

ويزداد عجبُ الشاعر حينما تبكي مصر من مات من أجل استرداد راية الفكر التي كانت مسلوبة ، فلما زاد عجبه ناسبه استعمالُ صيغةٍ أكثرَ مبالغةً في الوصف وهي «السليبة» ، ولهذا تتفِق (فعيلة) مع السياق إيقاعًا ودلالة ، وكل ذلك مراعي فيه التوافق الصوتي والإيقاع الجميل في كل موضع .

وقد جاءت القافية النعتية اسمًا موصولا له جملة صلة اسميّة وفعليّة ، «والموصول والصلة كجزأى اسم ، فلهما ما لهما من ترتيب ، وللموصول مع الصلة شبه بشطري الاسم ، وأشبه

---

[43] الأعمال الشعرية ص 473- 476 .
[44] الأعمال الشعرية ص 69- 70 .

الأسماء بهما المركب تركيب مزْج كبعلبك»[45] (والاسم الموصول مع ما يتممه مركب اسميّ يعدّ مكونًا واحدًا من مكونات بناء الجملة)[46] ، وهو بهذا يعد ضمن النعت المفرد ؛ لأن الصلة لا محل لها كما يقول ابن هشام ؛ إذ هي متممة للاسم الموصول أي داخلة في حيّزه ، ومن ذلك قوله من قصيدة «الملهى الصغير»[47] :

مَا الَّذِي جَاءَ بِنَا الآنَ ؟ سِوَى لَحْظَةِ الْـجُبْـنِ من الْعُمْرِ الْـجَبَانْ
لَـحْظَةِ الْطَفْلِ الَّذِي فِي دَمِنَا لَمْ يَزَلْ يَحْبُو وَيَكْبُو فَيُعَانْ

وقوله من قصيدة : «استريحي»[48] :

لَمْ تَكُونِي أَبَدًا لِي إِنَّمَا كُنْتِ لِلْحُبِّ الَّذِي مِنْ سَنَتَيْنْ

وقد أغنى عن الجملة الموصول بها - هنا - جار ومجرور (من سنتين) منويّ معه استقرّ أو شبهُه كما يقول ابن مالك[49] .

وقوله في قصيدة (حكاية المدينة الفضيّة)[50] :

أَمْطِرِي يَا قَبْضَةَ الزُّبْدِ الَّتِي تُدْعَى سُحُبْ
أَمْطِرِي رَغْوَتَكِ الْجَوْفَاءَ فى كُوبِ اللَّهَبْ

وقوله في القصيدة نفسها:

أيها العشب الذي ينضح حُمّى
إنني أنشدُ في جنبك . . حُلْمَا

وقوله في قصيدة «بكائية لصقر قريش»[51] :

هل ترقبت كثيرًا أن ترى الشمس
التي تغسل في ماء البحيرات الجراحا
أنت ذا باقٍ على الرايات . . مصلوبًا . . مُباحا
تَصِرُّ الريحُ ؛ وَأَضْلاَعُكَ كَالرَّوْضِ الـمُصَوَّحْ
تَتَشَهَّى لَدْغَةَ الشَّمْسِ الَّتِي تَنْسِجُ لِلدِّفْءِ وِشَاحَا !
وقف الأغراب في بوابة الصمت المملحْ
ينقلون الأرض . .
نحو الناقلات الراسياتِ - الآن - في البحرِ
التي تنوي الرواحا

ويقوم النعت بالاسم الموصول وصلته بدور كبير في الوصول إلى القافية واستقامة الوزن والقافية والمعنى[52] في مواضع كثيرة من شعر أمل دنقل ، ففي قصيدة «الخيول»[53] حينما يقول :

---

[45] شرح التسهيل لابن مالك ج1 ص 231 .
[46] بناء الجملة العربية د . محمد حماسة عبد اللطيف ص 10 بتصرف يسير .
[47] الأعمال الشعرية ص 138 .
[48] الأعمال الشعرية ص 113 .
[49] شرح التسهيل لابن مالك ج1 ص 211 .
[50] الأعمال الشعرية ص 292-293 .
[51] الأعمال الشعرية ص 473- 475 .
[52] دَلّل الأستاذ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف باقتدارٍ غير مسبوق على دور الإمكانات النحوية ومنها النعت في الوصول إلى القافية واستقرارها في الشعر القديم في كتابه بناء الجملة العربية ، الفصل الرابع ص307 ، وما بعدها .
[53] الأعمال الشعرية ص 462 .

زمنٌ يتقاطعْ
واخترتِ أنْ تذهبي في الطريق الذي يتراجعْ

عدل التركيب هنا عن النعت باسم الفاعل (المتراجعْ) إلى النعت بالموصول وصلته (الفعل المضارع) لتستقر القافية في مكانها المناسب .

دور النعوت الواقعة قافية في تشكيل الصورة الشعريّة :

يقوم التركيب النعتي الواقع قافية في شعر أمل دنقل بتشكيل ورسم بعض الصور واللوحات الشعرية ، حيث تأتي أبيات متتابعة يكون تركيبها - غالبًا - من حرف جر أو حرف قسم مع منعوت ونعت يقع قافية ، بحيث يكون مجموع التراكيب المكونة للوحة تراكيب نعتية ، ومن ذلك ما جاء في قصيدة «رباب»[54] حيث يقول الشاعر :

1- ألمح وجهك المضيء يا ربابْ
2- في مستطيل النور عندما يشعُّ
3- في وهج اللفافة الأخيرة
4- في لمعة المنافض المزوّقة
5- في لمسات اللوحة المعلّقة
6- في دورة الفراش في السقف وفي انغلاقة الكتابْ
7- في ذوبان الثلج في الأكوابْ
8- في رنة الملاعق الصغيرة
9- في صمتة المذياع برهةً قصيرة

فهذه لوحة مكونة من تسعة أبيات ، والملاحظ أنَّ الأبيات (3 ، 4 ، 5 ، 8 ، 9) ، مكونة كلها من حرف الجرّ (في) مع منعوت يتبعه نعتٌ يقع قافية ، والقوافي الخمسة منها ثلاث رائيّة تحمل حرف المدّ (الياء) قبل الراء مباشرة لتحقيق الإيقاع الصوتيّ (الأخيرة ، الصغيرة ، قصيرة) ، واثنان منها قافيّة (المزوّقة ، المعلّقة) مع ملاحظة أنها تنتهي كلها بالهاء الساكنةْ لتصور صوت الحزن الجاثم على الأشياء من حول الشاعر بسبب غياب محبوبته التي يجدها في كل شيء حوله ، وكأن كل هذه الأشياء تشارك الشاعر حزنه على غياب من يبحث عنها .

وثمة لوحة شعريّة أخرى لحمتها وسداها التراكيب النعتية الواقعة قافية في القصيدة نفسها[55] :

1- بالريح المقهورةْ
2- بالأمكنة المهجورة
3- بسنى الحب الغاربْ
4- بالقمر الشاحبْ
5- وبأعوامي الستة عشر
6- وبخصلة شعر :
7- أقسم ألّا يسقط قلبي في
8- شرك الهرب الأسودْ
9- ألّا أفتح - يومًا - هذا البابَ الموصدْ !

فهذه لوحة قَسَمٍ من ستة أبيات تبعتها لوحة جواب القسم في الأبيات السابع والثامن والتاسع ، والملاحظ أنّ الأبيات من (1 - 5) مكوّنة كلها من (باء القسم) مع منعوت يتبعه نعتٌ يقع قافية ، في البيتين الأول والثاني القافية رائية تحمل المدّ (الواو) قبل حرف الرويّ (الراء) لتحقيق الإيقاع

[54] الأعمال الشعرية ص 280 .
[55] الأعمال الشعرية ص 281 .

الصوتي مع الانتهاء بالهاء الساكنة ، وفي البيتين الثالث والرابع القافية بائية ساكنة ، ومع ذلك تحمل حرف المدّ (الألف) قبل الحرف الذي قبل حرف الرويّ لتحقيق الإيقاع الصوتيّ أيضًا ، وفي البيتين الثامن والتاسع القافية داليّة ساكنة ، وتحمل قافية البيت التاسع (الموصدْ) حرف المدّ (الواو) قبل الحرف الذي قبل حرف الرويّ .

ثانيًا : النعت بالجملة الفعلية في القافية :

أ ـ النعت بالجملة الفعلية ذات الفعل الماضي في القافية :

يرد النعت بالجملة الفعليّة الماضية كثيرًا في القافية ، وتأتي كل قافية مناسبة لموقعها لا يُطلب غيرُها ، بحيث يتحقق الإيقاع مع القوافي الشعرية الأخرى في القصيدة ، ومن ذلك قولُ الشاعر في قصيدة «طفلتها»[56] :

أنا ـ لو تدرين ـ من كنت له طفلةً لولا زمانٌ فجأه
إنني أعرفها فاقتربي فكلانا في طريقٍ أخطأه
نغمٌ منقسمٌ لا ينتهي حلمٌ إلّا وحلم بدأه
ومن النَّخَّاس ؟ هل تدرينه ؟ وهْو ملّاح تناسى مرفأه
إنني أكرهه يكرهه ضوء مصباح نبيل أطفأه
غير أن الحقد ـ يا طفلته ـ كان في صوتك شيء رقأه
والمسيح المرتجي : قاتله كان في عينيك عذرٌ برّأه

فالقافية في الأبيات السابقة جملٌ فعليّة ماضويّة نعتية وقد جاءت موافقة لقوافي القصيدة المنصوبة حرف الرويّ (الهمزة) ، والمتلوة بالهاء الساكنة (الوصل) (المدفأة ، المرجأة ، اللؤلؤة، المخطئة ، مهترأة ، الممتلئة ، منطفئة ، منبئة ، المدفئة ، السيئة ، مبطئة ، مبدأه ، مبتدئة . . . وهكذا) .

إنّ القافية الفعليّة الماضويّة النعتيّة يُرَاعى فيها موافقة إيقاع القصيدة دائمًا كما رأينا ، وإذا جاءت القوافي ـ مثلًا ـ همزة جِيء بالفعل الماضي مهموز الآخر كذلك ، ومن ذلك القوافي التي أتى الشاعر بها في القصيدة السابقة (أطفأه ـ رقأه ـ برّأه) ؛ لأن قوافي بقية الأبيات في القصيدة تنتهي بهمزة مفتوحة متلوة بهاء ساكنة .

ولعلّ التعبير بالماضي هنا ـ للدلالة على الثبوت والتحقق والانقضاء والمضيّ ، وهو ما لا يقوم به الفعل المضارع إذا قيل ـ مثلًا : «فكلانا في طريقٍ يخطئه» بدلًا من «أخطأه» فذلك لا يعمل على استقامة القافية أولًا ، ولا على استقامة المعنى ثانيًا .

ب ـ النعت بالجملة الفعلية ذات الفعل المضارع في القافية :

ورد النعت بالجملة الفعليّة المضارعيّة قافية في شعر أمل دنقل بصورة كبيرة ليحقق الإيقاع مع القوافي الشعرية في القصائد التي أتى فيها ، ويلاحظ أنه أكثر استعمالًا من النعت بالجملة الفعليّة الماضويّة ؛ وذلك ـ فيما يبدو ـ لدلالة الفعل المضارع على التجدد والحدوث ، ومن ذلك ما جاء في قصيدة «شيء يحترق»[57] حيث يقول أمل دنقل :

---

[56] الأعمال الشعرية ص 78- 84 .

[57] الأعمال الشعرية ص 102- 103 ، و يلاحظ أن هذه الأبيات لم تأت متتابعة، البيت تلو الآخر ، بل جاءت متفرقة في القصيدة .

وشبابك حانٌ جبليٌّ أرزٌ ، وغديرٌ ينبثقُ
وذراعك يلتفّ ونهرٌ من أقصى الغابة يندفقُ
وبحين وداعٌ وقتيٌّ وأراهُ كَحُلْمٍ ينسحقُ
وَأُحِسُّ بشيءٍ في صدري شيءٍ كالفرحةِ يحترقُ

فقد جاءت القافية في الأبيات السابقة جملا فعليّة مضارعيّة نعتيّة محققةً الإيقاع مع القوافي السابقة واللاحقة عليها (طُرُقُ ، مرتفقُ ، الغرقُ ، مغتبقُ ، الأرقُ ، الورقُ ، الحلقُ . . وهكذا) .

وقد يأتي الفعل منفيًّا ، ومن ذلك ما جاء في الأبيات الآتية من قصيدة «رسالة من الشمال»[58] ، وذلك كقوله :

بعمرٍ من الشوك مخشوشنِ بِعِرْقٍ من الصيف لم يَسْكُنِ

وكقوله :

ملاكي : ترى ما يزال الجنوب مشارق للصيف لم تُعْلَنِ

وكقوله :

سآتي إليك نحيلا نحيلا كخيطٍ من الحزن لم يَحْزَنِ

ففي الأبيات السابقة شَكَّلت إيقاعَ القافيةِ جملٌ مضارعيّة نعتيّة مجزومة بـ «لم» وَحُرّكت بالكسر (لم يَسْكُنِ ، لم تُعْلَنِ ، لم يَحْزَنِ) ، فجاءت كل قافية مناسبة لموقعها لا يُطلب غيرُها ، وقد ساعد على ذلك - ولا شك - ما أتاحه النظام اللغوي للنعت من أن تعاقب فيه الجملة المفرد .

إنّ القافيّة الفعليّة المضارعيّة يُراعي فيها موافقة إيقاع القصيدة ، فإذا جاءت القوافي - كما في القصيدة السابقة - نونًا مكسورة جيء بالفعل المضارع مجزومًا بـ «لم» محرّكًا بالكسر ، أو جيء بالفعل المضارع معتل الآخر بالألف وقبلها نونٌ مكسورة كما في قوله في القصيدة السابقة :

سريت به كالشعاع الضئيل إلى حيث لا عابرٌ ينثنِي

فقد شكل إيقاع القافية في هذا البيت الجملة الفعلية المضارعية الواقعة نعتًا (ينثني) ، وقد حققت الإيقاع المطلوب مع القوافي السابقة لها واللاحقة عليها (اللّيِّن ، محزنِ ، المحضنِ ، يعتني ، المزمنِ وهكذا) .

وإذا جاءت القوافي - مثلا - قافًا مرفوعة جيء بالفعل المضارع آخره قافٌ مرفوعة كذلك ليتوافق السياق إيقاعًا ودلالة ، ومنه قول الشاعر في قصيدة «شيء يحترق»[59] :

وأحس بشيء في صدري شيءٍ كالفرحة يحترقُ

فقد جاء النعت فعلا مضارعًا للدلالة على تجدد احتراق هذا الشيء الذي يشبه الفرحة في صدر الشاعر .

ومن النعوت الفعليّة المضارعيّة الواقعة قافية قول أمل دنقل[60] :

ها هنا كل صباحٍ نلتقي بيننا مائدةٌ تندي حنانْ

فجملة (تندى حنانْ) جملة نعتية ، والقافية فيها موافقة لقوافي القصيدة ذات النونِ الساكنة المسبوقة بألف المدّ (لدانْ ، حنانْ ، تشتبكانْ ، الحلوتانْ ، غمازتانْ وهكذا) .

---

58 الأعمال الشعرية ص(119- 124).
59 الأعمال الشعرية ص 103 .
60 الأعمال الشعرية ص 135 .

ثالثًا : النعت بشبه الجملة في القافية :

النعت بشبه الجملة في القافية قليل في شعر أمل دنقل ، وهو بالجار والمجرور أكثر منه بالظرف ؛ بل إنَّ النعت بالظرف في القافية نادرٌ جدًّا في شعره ، ومن ذلك قوله من قصيدة «استريحي»[61] :

وبكى قَلْبُكِ حُزْنًا فَغَدَا دَمْعَةً حَمْرَاءَ بَيْنَ الرِّئَتَيْنْ

فقد نعت الشاعر الدمعة بالنعت المفرد أولا (حمراء) ، ثم نعتها بالظرف ثانيًا (بين الرئتين) ، وفائدة النعت بشبه الجملة - هنا - تحديد المنعوت وتخصيصه بأنه كامن بين الرئتين ، وبذلك خصص النعت شكل الدمعة (والتي هي القلب في الحقيقة) بأوصاف أخرجتها عن الاشتراك مع المفهوم العام للدمعة ، فالدمعة العادية المعروفة لدينا لا تكون حمراء ، ولا تكون بين الرئتين ، ولكنها - هنا - أصبحت من خلال النعت دمعة شعريّة مستساغة ، عَبَّرَتْ عن أساه وحزنه الشديديْن بسبب خيانة حبيبته له .

ومن النعت بالجار والمجرور الواقع قافية قول الشاعر في قصيدة «الملهى الصغير»[62] :

ليس ينهاني تأنيب أبي ليس تنهاك عصًا من خَيْزُرَانْ

ففي هذا البيت شكل إيقاع القافية شبه الجملة الجار والمجرور (من خيزران) الواقع نعتًا للمنعوت قبله «عصا» ، وهو مبهم احتاج إلى ما يرفع عنه هذا الإبهام والعموم ؛ لأنه نكرة ، فجاء النعت وخصّصه ؛ إذ العصا أنواع عديدة ، منها ما يستعمل في الخير ، ومنها ما يستعمل في الإيذاء والضرب ، والعصا هنا من خيزران ، (والخيزران : كل عود ليّن)[63] ، وبذلك تكون العصا التي تضرب بها الفتاة لتنزجر عن حبّ الشاعر عصاة مخصوصة أشدّ إيلامًا وإيجاعًا من أيّ عصاة أخرى ؛ لأنّ العصا الطريّة الليّنة تكون أكثر إيلامًا من غيرها ، ومع ذلك فإنّ الفتاة لا تنتهي عن ذلك الحب ، الذي يحاول أهلها بِشَتّى المحاولات ومنها الضرب بأشدّ أنواع العصا إيلامًا زجرها عنه ومنعه منها ، ومع ذلك لا تتزعزع عنه ولا تحيد ، وهذا تصوير رائع - من خلال النعت بشبه الجملة الواقع قافية - لعناد تلك الفتاة وتصميمها على ذلك الحبّ ، ومدى تعلّقها بذلك الفتى الذي لم يعبأ بدوره بتأنيب أبيه له على هذا الحب «ليس ينهاني تأنيب أبي» . وقد عدل الشاعر عن النعت بالاسم إلى النعت بشبه الجملة لكي تستقر القافية ، وليستقيم معنى البيت ، فكان من الممكن أن يقال - مثلا- «ليس تنهاك عصًا لينة» لكنه عدل عن ذلك لتستقر القافية في موضعها الملائم ، وتتوافق مع القوافي السابقة واللاحقة عليها (هانْ ، المقعدان ، الشمعدان ، سنتان ، اتزان . . وهكذا) وبذلك يتعانق الإيقاع والدلالة معًا ، ويندمج المعنى مع المبنى .

ومن ذلك قوله في قصيدة «رسالة من الشمال»[64] :

ملاكي أنا في شمال الشمال أعيش ككأس بلا مدمنِ

ترِدُّ الذباب انتظارًا ، وتحسو جُمودَ موائدها الخوّنِ

فقد شَكَّل إيقاعَ القافية في البيت الأول شبه الجملة الجار والمجرور (بلا مدمن) الواقع نعتًا للمنعوت قبله (كأس) ، فالشاعر يعيش حياة من الضياع بسبب اغترابه عن الإسكندرية مدينته

---

61 الأعمال الشعرية ص 114 .
62 الأعمال الشعرية ص 137 .
63 المعجم الوسيط ص 239 .
64 الأعمال الشعرية ص 120 .

الأثيرة ، وهو في هذين البيتين يتحدث عن الإسكندريّة ، وما تمثله له من ضياعٍ وتجاهل ، فهو في بُعْدِهِ عنها وحيدٌ ضائع ككأس مهملة بلا مدمن ، تردّ الذبابَ في انتظار من يحتسيها ولا أحدَ يسأل عنها وكأن الشاعر يرى في نفسه قيمة (طاقة) يمكن أن تمنح لذّة ، ولا أحد يأبه به ، فيشعر بالإحباط ، وليس أمامه إلّا انتظار من يكتشف مواهبه ، كالكأس المهملة التي تنتظر من يحتسيها ، وقد عمل النعت بالجار والمجرور - هنا - على تخصيص تلك الكأس ورفع عنها الاشتراك في المفهوم العام للكأس ، كما قام النعت الفعلي المضارعيّ في البيت الثاني بزيادة التخصيص ورفع العموم عنها ، وبالإضافة إلى ما سبق قام النعت بتوافق إيقاع البيت مع قوافي القصيدة السابقة واللاحقة ، ومرّة أخرى يتعانق الإيقاع والدلالة عن طريق النعت .

ومن النعت بالجار والمجرور أيضًا قول الشاعر في القصيدة نفسها :

تغربت عنك لحيث الحياةُ مناجم حُلْمٍ بلا مَعْدنِ

ومن أمثلته أيضًا ما جاء في قصيدة «إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه»[65] حيث يقول :

واحدٌ من جنودك يا سيدي
يركع الآن ينشد جوهرة تتخبأ في الوحل
أو قمرًا في البحيرات ،
أو فرسًا نافرًا في الغمام

فالشاعر يرجو شيئًا لا يستطيع أن يحصل عليه ، شيئًا مستحيلًا ، وقد جاءت النعوت - هنا - مؤديّة غرضها بدقة متناهية ، حيث جاءت كلها تدل على المستحيل ، فنعت الجوهرة التي ينشدها الشاعر بالجملة الفعلية المضارعيّة (تتخبأ في الوحل) التي تدل على الاستمرار والتجدد ، مع دلالات الفعل المضارع (تتخبأ) التي تدل على الاختفاء وتجدد هذا الاختباء من خلال صيغة المضارع ، ثم الاختباء في الوحل ، تدل على استحالة الحصول على هذه الجوهرة المنشودة .

ونعت القمر الذي ينشده الشاعر بشِبه الجملة الجار والمجرور (في البحيرات) ، فالحصول على القمر في البحيرة شيء خيالي لا يمكن تحققه بحال ، ثم إنه ليس في بحيرة واحدة ، بل في «البحيرات» وهذا إغراقٌ في الاستحالة ساعد عليه النعت .

ثم نعت الفرس بأنه نافر ، وفي الغمام ، فلو كان الفرس نافرًا في الأرض لأمكن الحصول عليه وترويضه مع صعوبةٍ في ذلك ، أمّا أن يكون نافرًا في الغمام ، فهذه هي الاستحالة .

رابعًا : النعت بالجملة الاسميّة في القافية :

ورد النعت بالجملة الاسميّة في شعر أمل دنقل بصورة قليلة ، فقد ورد في ستة عشر موضعًا فقط ، وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بنسبة النعت بالجملة الفعليّة مثلا ، وقد أسهمت بعض النعوت بالجملة الاسميّة في التشكيل الإيقاعيّ للقافية في بعض المواضع ، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة «أوجيني»[66] :

وأفندينا انفرد بأوجينيه
في مركبة ألف ستارٍ دار عليها بحواشيه

---

[65] الأعمال الشعرية ص 485 .
[66] الأعمال الشعرية ص 19-20 .

فجملة (ألف ستار دار عليها بحواشيه) في البيت الثاني . جملة اسمية نعتية ، وقد توافقت القافية فيها مع القافية التي قبلها .

ومن ذلك قوله[67] :

غدى : عالمٌ ضلّ عنّي الطّريق مسالكه للسدى تنحني

فجملة «مسالكه للسدى تنحني» جملة اسميّة نعتيّة ، والقافية فيها توافقت مع القوافي التي تسبقها والتي تليها ، ثم إنّ النعت بالجملة الاسميّة - هنا - يفيد من التوكيد ما لا يفيده النعت بالجملة الفعليّة ، فلو قال : «تنحني مسالكه للسدى» لربط الانحناء في ذهن القارئ بزمن الحاضر أو المستقبل ، ولكنّ التعبير بالاسميّة أشعر أنّ حدوثه لا يرتبط بزمن كأنما هو أمر قد حُتِم ، وإلى جانب ذلك فإنّ النعت بالاسميّة أقام الشعر على الوزن والقافية المراديْن .

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة «لا تصالح»[68] :

وهل تتساوى يدٌ . . سيفها كان لكْ

بيدٍ سيفها أثكلكْ

قام النعت - هنا - بالتشكيل الإيقاعي للقافية ، وإلى جانب ذلك ، فإنّ النعت بالجملة الاسميّة في البيت الأول «سيفها كان لك» جاء للدلالة على قوّة هذه اليد وبأسها ، وفي تنكير «يد» ونعتها بالجملة الاسميّة الدالة على الثبات قوّة في المعنى بتفخيم أمر تلك اليد العربيّة ، أما النعت بالاسميّة في البيت الثاني (سيفها أثكلك) ، فقد أفاد خزلان تلك اليد الغريبة للمخاطب وبطشها به ؛ لأنها يدٌ آثمة صهيونية .

وقد تأتي جملة النعت الاسميّة الواقعة قافية مفيدة التشبيه ، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة «بطاقة كانت هنا»[69] :

كانت هنا حبيبتي

عيونها محابر الضياع

عامٌ . . وعامان . . مدادها الحزين لم يجفّ

صلاة هرّة إلى الشتاء خلف باب

وبسمةٌ كأنّ نورسًا على المدى يرفّ !

فنعت كلمة «بسمة» بالجملة الاسميّة «كأنّ نورسًا على المدى يرفّ» يزيد الصورة التي أراد الشاعر رسمها وضوحًا وجلاءً ، وهي صورة البيت المهجور ، الذي يخلو إلّا من هرّة تحتمي به من برد الشتاء .

خامسًا النعت بالجملة الشرطية في القافية :

النعت بالجملة الشرطيّة نادرٌ جدًّا في أعمال الشاعر ، ومن ذلك قوله من قصيدة «الملهى الصغير»[70]:

لحظة فيها تناهيد الصبا والصبا عهد إذا عاهد خانْ

---

67 الأعمال الشعرية ص 119 .

68 الأعمال الشعرية ص 396 .

69 الأعمال الشعرية ص 198 .

70 الأعمال الشعرية ص 138 .

فجملة «إذا عاهد خانْ» جملة فعليّة شرطيّة ، نعتيّة ، وقد توافقت القافية فيها مع القوافي السابقة واللاحقة .

والنعت الشرطيّ - هنا - يفيد الذمّ ، وهو من أغراض النعت الدلاليّة في التراكيب .

ومن ذلك قوله في قصيدة «بكائية الليل والظهيرة»[71] :

والكلمات : أقداحٌ مُكَسَّرة الحواف . .

إذا لثمناها «تجرحت الرؤى !»

فقد استعمل الشاعر هنا أكثر من نعت ليوضح الصورة ويزيدها عمقًا وجلاءً ، فحينما أخبر عن الكلمات بأنها أقداح ، نعت هذه الأقداح بالنعت المفرد (مُكَسَّرة الحواف) ، أي أننا لا نتحدث ، فهم في حالة صمت ، ثم أكّد هذا النعتَ النعتُ بالجملة الفعلية الشرطيّة «إذا لثمناها . . تجرحت الرؤى» والذي قام بالدور الأساسيّ في توضيح أبعاد الصورة التي أراد الشاعر رسمها ، وهي حالة الصمت والحزن الذي يخيّم عليها .

[71] الأعمال الشعرية ص 212 .

النعت ودوره في التشكيل الإيقاعي للتقفية الداخليّة في القصيدة :

هناك قصائد في شعر أمل دنقل - كما عند غيره من شعراء الشعر الحرّ أمثال صلاح عبد الصبور ، والسيّاب وفاروق شوشة وغيرهم - (تكون فيها الأبيات طويلة طولا ملحوظا ، بحيث لا تكون هناك وقفة في وسط البيت حتى تصل القراءة الموصولة إلى القافية ، وبهذا تكون القصيدة أربعة أو خمسة أو ستة أبيات)[72] ، ومن ذلك على سبيل المثال قصيدة «سفر التكوين - الإصحاح الثالث والرابع»[73] حيث تتكون من ستة أبيات طويلة طولا كبيرا ينتهي كُلٌّ منها بقافية مُوَحّدَة (اللبن ، حَسَنْ ، حَسَنْ ، حَسَنْ ، دنٌّ ، الخشنْ) ، بل إن الأمر قد يتعدى ذلك بأن تكون القصيدة كلها بيتًا واحدًا كما جاء في قصيدة «لعبة النهاية»[74] - مثلا، حيث جاءت كلها بيتًا واحدًا طويلا ، وحينما تطول أبيات القصيدة مثل هذا الطول ، فإنّ الشاعر يلتزم - غالبًا - بقافية موحدة في هذه الأبيات القليلة[75] ، ويعتمد - غالبًا - أيضًا على التقفية الداخلية في هذه الأبيات ؛ لكي يكسر حدّة تتابع التفعيلات دون تقفية ، إلى أن تأتي القافية الأصلية للبيت[76] .

وقد لوحظ أن التركيب النعتيّ يقوم بدور كبير ويسهم بشكل أساسيّ في التشكيل الإيقاعيّ للتقفية الداخلية في هذا النوع من القصائد عند أمل دنقل ، كما لوحظ أيضًا أنَّ التركيب النعتي أكثر الوظائف النحويّة استعمالا في تلك القوافي ، ففي قصيدة الخيول ، وهي تتكون من ستة أبيات طويلة ، ينتهي كل بيت منها بقافية موحدة (يميلْ ، الصهيلْ ، النبيلْ ، مستحيلْ ، الطويلْ)[77] ، ما عدا البيت السادس الذي انتهى بقافية مغايرة للقوافي في الأبيات السابقة عليه ، ومع ذلك فقد قام النعت بتشكيل إيقاع القوافي الداخليّة فيه :

استدارت - إلى الغربِ - مزولةُ الوقتْ :
صارت الخيلُ ناسًا تسير إلى هوّة الصمتْ
بينما الناسُ خيلٌ تسير إلى هُوّةِ الموتْ[78]

فجملة «تسير إلى هُوَّة الصمت» ، وجملة «تسير إلى هوّة الموتْ» جملتان فعليتان مضارعيتان ، وقعت كل منهما نعتًا ، والقافية فيهما وافقت القافية في البيت الأول (الوقتْ) .

وحينما طال البيت الثالث – مثلا - نرى الشاعر يعمد إلى التقفية الداخليّة والتي قام بتشكيل الإيقاع فيها التركيب النعتي ؛ (ليكسر حدّة تتابع التفعيلات دون تقفية ، حتى تأتي القافية الأصليّة للبيت)[79] :

3- كانت الخيلُ - في البدء - كالناس

---

[72] انظر الجملة في الشعر العربي : ص206 ، وقد لاحظ ذلك من قبل ، وأشار إليه الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف وهو بصدد الحديث عن ملامح البيت في الشعر الحرّ من خلال تعامل الجملة معه في كتابه «الجملة في الشعر العربي - الفصل الثالث» : ص206 ، حيث يقول : «ومرَّةً أُخرى أقول إن هذا الملمح لا تجده عند شاعرٍ واحدٍ ، فكما تجده عند صلاح عبد الصبور - مثلًا - في قصيدته «توافقات» في ديوانه «شجر الليل» نجده كثيرًا عند محمود درويش والبياتي وفاروق شوشة وغيرهم» .

[73] الأعمال الشعرية ص 330- 334 .

[74] الأعمال الشعرية ص 447- 449 .

[75] الجملة في الشعر العربي ص 206 .

[76] الجملة في الشعر العربي ص 209 ، وقد لاحظ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، وهو بصدد تحليل قصيدة فاروق شوشة : «أخيرًا يقول الدم العربي» نموذجًا لهذا النوع من القصائد .

[77] يُلاحظ أن التركيب النعتي قام بدور أساسي في تشكيل إيقاع قوافي الأبيات الخمسة الخارجيّة حيث جاء قافية في بيتين منها (الذهبي النبيل ، الانتظار الطويل) .

[78] الأعمال الشعرية ص 464 .

[79] الجملة في الشعر العربي ص 209 .

بريّة تتراكضُ عبر السهولْ
كانت الخيلُ كالناس في البدءِ . .
تمتلك الشمس والعشبَ
والملكوتَ الظليلْ
ظهرها . . لم يُوَطَّأْ لكي يركبَ القادةُ الفاتحون ،
ولم يَلِنِ الجسدُ الحرُّ تحت سياطِ المرّوضِ
والفمُ لم يمتثل لِلْجام ،
ولم يكن الزادُ . . بالكادِ ،
لم تكن الساقُ مشلولةً ،
والحوافرُ لم يكُ يثقلها السنبكُ المعدنيُّ الصقيلْ
كانت الخيلُ بريّةً
تتنفس حُرِيّةً
مثلما يتنفسها الناسُ
وفي ذلك الزمن الذهبيّ النبيلْ[80]

ولا شك أن النعت - هنا - قام بتشكيل إيقاع التقفية الداخليّة التي لجأ إليها الشاعر حينما طال البيت (السهولْ - الظليلْ - الصقيلْ - النبيلْ) في أربعة أسطر من هذا البيت جاءت كلها تراكيب نعتيّة ، فجملة (تتراكضُ عبر السهولْ) جملة نعتيّة ، وقد جاءت القافية فيها موافقة لقوافي الأسطر التي بعدها ، غير أن القافية فيها (السهولْ) مردفة بالواو ، وبقيّة القوافي مردفةٌ بالياء ، وهذا ممّا سمح به نظام اللغة ؛ إذ سمح بالمراوحة بين الواو ، والياء في الردف ، أمّا الأسطر الثلاثة المتبقية فقد جاءت القافية الداخلية فيها تراكيب نعتية مفردة مردفة بالياء ، وهو ممّا ساعد بشكل واضح على تحقيق الإيقاع الصوتيّ الذي كسر حدّة تتابع التفعيلات إلى أن أتت القافية الأصلية للبيت (النبيلْ) متفقة مع قافية البيتين الثاني والأول (يميلْ - الصهيلْ - النبيلْ) وكلها مردفة بالياء ، ولا شك أن توافق القوافي في هذه الأبيات الطويلة يؤدي إلى ضرب من التماسك الصوتي بين أجزاء القصيدة .

وحينما طال البيت الخامس أيضًا ، ولجأ الشاعر إلى التقفية الداخلية ، أسهم النعت أيضًا بشكل واضح في التشكيل الإيقاعيّ لهذه التقفية[81] :

1- اركضي للقرارْ
2- واركضي أو قفي في طريق الفرارْ .
3- تتساوى محصلةُ الركضِ والرفضِ في الأرضِ ،
4- ماذا تبقّى لك الآن ؛
5- ماذا ؟
6- سوى عرقٍ يتصبَّبُ من تعبِ
7- يستحيل دنانير من ذهب

[80] الأعمال الشعرية ص 460- 461 .
[81] الأعمال الشعرية ص 463 – 464 .

8- في جيوب هُوَاةِ سُلالاتك العربيّةِ
9- في حلبات المراهنةِ الدائريّةِ
10- في نزهة المركباتِ السياحيّة المشتهاةِ
11- وفي المتعةِ المشتراةِ
12- وفي المرأة الأجنبيّة تعلوكِ تحت
13- ظلال أبي الهول . .
14- (هذا الذي كسرت أَنْفَهُ
15- لعنةُ الانتظارِ الطويلْ)

فقد قام التركيب النعتيُّ بتشكيل القوافي الداخليّة في ستة أسطرٍ من هذا البيت ، حيث جاء التركيب النعتي في السطر الأول جملة فعلية اشتملت على كلمة القافية (تعبِ) التي جاءت متوافقة مع قافية السطر الثاني (من ذهبِ) ، وهي نعت أيضًا لكلمة (دنانير) ، ثم جاء التركيب النعتي في الأسطر الأربعة التالية مفردًا منتهيًا بالتاء المكسورة ، غير أن السطرين الخامس والسادس جاءا مُؤَسَّسَيْن ، أمّا السطران الثالث والرابع فقد جاءا خاليين من التأسيس ، ثم جاءت القافية الأصليّة للبيت (الطويلْ) وهي تركيب نعتي أيضًا متفقة مع قافية الأبيات الأربعة التي سبقتها (يميلْ - الصهيلْ - النبيلْ - مستحيلْ - الطويلْ) ، وكلها مردفة بالياء ممّا ساعد على تحقيق الإيقاع الصوتي .

ثبت المصادر والمراجع

- الأعمال الشعريّة الكاملة : لأمل دنقل . مكتبة مدبولي .
- بناء الجملة العربيّة : د . محمد حماسة عبد اللطيف دار غريب للطباعة . القاهرة . طبعة سنة 2003م .
- بناء لغة الشعر : لجون كوين . ترجمة الدكتور : أحمد درويش . الطبعة الثالثة 1993م . دار المعارف .
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيّة التناصّ) : د . محمد عبد الفتّاح . المركز الثقافي العربي . الطبعة الأولى 1985م .
- تحليل النصّ الشعريّ : ليوري لوتمان . ترجمة الدكتور محمد فتوح . دار المعارف . الطبعة الأولى سنة 1995م .
- الجملة في الشعر العربيّ : د . محمد حماسة عبد اللطيف . مكتبة الخانجي . القاهرة . الطبعة الأولى 1410هـ - 1990م .
- الخصائص : صنعة أبي الفتح عثمان بن جنّي . تحقيق : محمد علي النجّار . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الرابعة سنة 1999م .
- خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني : د . محمد محمد أبو موسى . مكتبة وهبة . طباعة دار التضامن .
- شرح التسهيل : لابن مالك تحقيق د . عبد الرحمن السيد ، ود : محمد بدوي المختون . دار هجر للطباعة والنشر . الطبعة الأولى سنة 1410هـ .
- العمدة لابن رشيق : تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد . دار الجيل . بيروت الطبعة الخامسة 1401هـ - 1981م .
- الفواصل القرآنية . دراسة بلاغيّة : د . السيد خضر . مكتبة الإيمان بالمنصورة . الطبعة الأولى 1420هـ - 2000م .
- القافية تاج الإيقاع الشعريّ : د . أحمد كشك . طبعة سنة 1983م . القاهرة .
- القافية والأصوات اللغويّة : د . محمد عوني عبد الرؤوف . مكتبة الخانجي 1977م .

- لسان العرب لابن منظور صحّحه : أمين محمد عبد الوهّاب ومحمد الصادق العبيدي . دار إحياء التراث العربي . بيروت . الطبعة الثالثة . 1419هـ - 1993م .
- لسانيات النص د . محمد خطابي . المركز الثقافي العربي . بيروت . الطبعة الأولى 1991م .
- اللغة وبناء الشعر : د . محمد حماسة عبد اللطيف . الطبعة الأولى 1992م .
- المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربيّة . القاهرة 1392هـ - 1972م .