

طرائق اشتغال القافية وأثرها الدلالي في ديوان لاجئة في وطن الحداد لسلمى جبران

"Modes of Rhyme Function and Their Semantic Effect  
in Salma Jubran's *Refugee to the Homeland of Mourning*"

أمين نظري تريزي<sup>2</sup>\*

aminnazari@saadi.shirazu.ac.ir

أثير حسين موسى الفتلي<sup>1</sup>

Alftlawyathyr74@gmail.com

تاريخ النشر: 2025/12/15  
Received: 22/08/2025

تاريخ الاستلام: 2025/08/22  
published: 15/12/2025

### ملخص المقال :

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل بنية القافية وأثرها الدلالي في ديوان لاجئة في وطن الحداد للشاعرة الفلسطينية سلمى جبران كما تسلط الضوء على طرائق اشتغالها في هذا الديوان باعتباره أنموذجاً تعبيرياً مميزاً في إطار الشعر النسوي الفلسطيني مستعينة بالمنهج الأسلوبي والإحصائي. تنبع أهمية هذه الدراسة من عدّة اعتبارات؛ أبرزها أنّ الشاعرة، رغم حضورها الأدبي المؤثر، لم تحظ بدراسة تحليلية شاملة تكشف عن خصائصها الأسلوبية وتفكك لغتها الشعرية على ضوء مناهج النقد الأسلوبي الحديث. فإن البحث يملأ فراغاً واضحاً في حقل الدراسات الأسلوبية والنقدية التي تعنى بالشعر الفلسطيني المعاصر، لا سيما في ما يتعلق بأصوات نسائية تعبّر عن قضايا وجودية وتأملية من خلال لغة شعرية متفردة.

**كلمات مفتاحية:** سلمى جبران، لاجئة في وطن الحداد، البنية الإيقاعية، البنية الدلالية.

### Abstract:

This study seeks to analyze the structure of rhyme and its semantic effect in *Refugee to the Homeland of Mourning* by the Palestinian poet Salma Jubran. It also highlights the modes of its functioning in this collection as a distinctive expressive model within the framework of Palestinian feminist poetry, employing both stylistic and statistical approaches. significance of this research arises from several considerations, foremost among them the fact that, despite the poet's influential literary presence, her work has not been the subject of a comprehensive analytical study that reveals her stylistic features and deconstructs her poetic language in light of modern stylistic criticism. Accordingly, this study fills a clear gap in the field of stylistic and critical studies concerned with contemporary Palestinian poetry—particularly with regard to female voices that articulate existential and contemplative concerns through a unique poetic language.

**Keywords:** Salma Jubran; *Refugee to the Homeland of Mourning*; rhythmic structure; semantic structure.

(1) جامعة شيراز (إيران) ..

(2) جامعة شيراز (إيران)

## مقدمة:

ظهر مصطلح الأسلوبية منذ خمسينيات القرن العشرين، حيث تم توظيفه ليشير إلى منهج تحليلي للنصوص الأدبية يسعى إلى تجاوز النزعة الذاتية والانطباعية التي ميزت النقد التقليدي. وبدلاً من الاعتماد على التفسيرات الشخصية، يهدف هذا المنهج إلى تقديم تحليل علمي وموضوعي للأسلوب، مستنداً إلى بنية النص وعناصره اللغوية، مما يتيح فهماً أعمق لكيفية تشكل المعنى والتأثير الأدبي. (خفاجي، 1992، صفحة 11) يرى عبد السلام المسدي أن الأسلوبية تشكل علماً تحليلياً تجردياً يسعى إلى استيعاب الموضوعية في فضاء إنساني يتجاوز النهج العقلاني التقليدي. فمن خلال هذا المنهج، يكشف عن بصمات خاصة تسهم في تشكيل أوجه مفارقات عمودية داخل السلوك اللغوي، مما يضيف على التحليل عمقاً وتعددية دلالية تتحدى الفهم السطحي للنصوص. (المسدي، 1997، صفحة 33)

سلمى جبران شاعرة فلسطينية مقيمة في حيفا يغمر شعرها الحب والحنين، تقيم وتعيش في عروس الكرمل حيفا، أكدت حضورها في الساحات الثقافية والأدبية بمجادة وتميّز، من خلال قصائدها التي نشرت لها في الحصف والمجلات الأدبية، وفي مجموعتها الشعرية الأولى "لاجئة في وطن الحداد" التي صدرت لها قبل فترة وجيزة، وجاءت في أربعة كتب، وهي "دائرة الفقدان" و: "الحلم خارج الدائرة" و"متاهة الحب" و"حوار مع الذات". ديوانها "لاجئة في وطن الحداد" تجربة مميزة، ما يستحق الوقوف عنده لدراسته خصوصاً فيما يتعلق بدراسة تقنيات صوتية مثل القافية وأثرها الدلالي في ضوء المنهج الأسلوبي الإحصائي إذ إنّ القافية تلعب دوراً أساسياً في الإيقاع وهي «مركز الحركة النصية وبؤرة الإشعاع الإيقاعي في القصيدة؛ وهي المرتكز الفني الذي يستند إليه محور الإيقاع وشعرية الدلالة في بث الحركة الجمالية في التراكيب الشعرية.» (شريح، 2011، صفحة 203) كما أنّها «من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعاً لعلاقتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية، حيث تحتل أبلغ سمة في الشعر وهي التوازن الصوتي.» (الغري، 2001، صفحة 68). بناء على الأهمية الكبيرة التي تحظى بها القافية في تقوية المعنى الشعري والتي تمنح القصيدة الروح والجمال الشعري يحاول البحث الإجابة عن السؤالين التاليين:

- كيف ظهرت القافية في ديوان لاجئة إلى وطن الحداد؟

- ما الدلالات التي تنتجها القوافي في الديوان؟

## الإطار النظري

### 1.2 بنية القافية:

تعدّ القافية من أكثر المفاهيم التصاقاً بالشعر وأكثر المصطلحات جرياناً في خطاب الشاعر قديماً وحديثاً. «ليست القافية إلا عدة أصوات تتكوّن في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن.» (أنيس، 1981، صفحة 244) إنّ هيمنة القافية في بنية السطر الشعري الحديث قد تراجعت، فالشاعر الحديث أصبح يتمتع بحرية أكبر في بناء التراكيب، واستخدام القافية. أما مازالت القافية رغم كل محاولات التطور والتجديد القديمة والحديثة، ركنًا هاماً وله علاقة بالإيقاع الذي هو روح الشعر. «مهما يكن من فكرة نبذة القافية وإرسال الشعر فإنّ الشعر الحرّ بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً. وذلك لأنّه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع.» (الملائكة، 1983، صفحة 164) إذن

القافية ضربة إيقاعية على المستوى العروضي لا تقل أهمية عن الوزن والبنى الداخلية. لكن يكمن الفارق الجوهرى بين القافية قديماً وحديثاً في «أنّ القافية في القصيدة القديمة كانت تحتاج من الشاعر إلى حصيلة لغوية واسعة، وكثيراً ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافي قبل أن ينظموا الأبيات ذاتها، وكلنا يعرف هذا، ويعرف مدى جنايته على التعبير الشعري الصادق الأصيل.» (علي، 2014، صفحة 123)

## القسم التحليلي

### 1.3 عناصر القافية في الديوان:

هناك من الدارسين من يربط تنوع القافية بالناحيتين الفكرية والشعورية، فتنوع هاتين الناحيتين هو الدافع إلى استخدام ألوان مختلفة من التقفية لدى الشاعر المعاصر، وذلك استجابة لما يتطلبه الموقف الفكري والشعوري. وهذا التنوع في القافية الذي يؤدي إلى تغير السياقات الفكرية والشعورية هو ما يميز القصيدة المعاصرة عن القصيدة التقليدية. ومن خلال دراسة إحصائية تحليلية للديوان، تطرقنا أولاً إلى عناصر القافية فيه، وبعد ذلك سيكون انتقالنا للبحث في أنواع القوافي السائدة في المدونة وذلك من حيث الإطلاق والتقيد، ومن حيث الصور، نعتمد خلال ذلك كله على التحديد الشهير للقافية عند الخليل بأنها «الساكنان الآخرا من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما» (التنوشي، 1978، صفحة 67) وهي على خمسة أضرب أو صور:

(الف) المتكاوس: وهو «أن يجتمع أربعة حروف متحركات بعده ساكن ... وقيل إن اشتقاق المتكاوس من قولك تكاوس الشيء، إذا تراكم، فكأن الحركات لما تكاثرت فيه تراكمت، وهذا ما يوافق عروضياً مُسْتَعْلَنٌ.» (المصدر نفسه، صفحة 68)

(ب) المترابك: وهو «أن يجتمع ثلاثة حروف متحركة بعدها ساكن، وهو مأخوذ من تراكب الشيء، إذا ركب بعضه بعضاً وهو يوافق عروضياً مُسْتَعْلَنٌ.» (المصدر نفسه، صفحة 69)

(ج) المتدارك: «وهو أن يجتمع متحركان بعدهما ساكن، وكأن الحركتين تداركتا فيه، ومقابله العروضي فاعلن.» (المصدر نفسه، صفحة 70)

(د) المتواتر: «وهو حرف واحد متحرك بعده ساكن، وهو مأخوذ من الوتر وهو الفرد، ويقابله عروضياً فَعْلَنٌ.» (المصدر نفسه، صفحة 70)

(هـ) المترادف: «وهو أن يجتمع في آخر البيت ساكنان، ويقال له المترادف لأنه ترادف فيه ساكنان ويجوز أن يسمى بذلك لأنه أكثر ما يستعمل بحرف لين، وربما أتى بغير لين فيسمى مصمّناً، ويوافقه عروضياً فاعً.» (المصدر نفسه، صفحة 71)

وسنحاول فيما يلي، رصد هذه العناصر من خلال جداول تبين نسبة حضور كل عنصر من عناصر القافية في ديوان الشاعرة:

الجدول 1 عناصر القافية في ديوان لاجنة إلى وطن الحداد

| القافية المتراكبة | القافية المتداركة | القافية المتواترة | القافية المترادفة | القصيدة      |
|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|--------------|
| —                 | —                 | 100%              | —                 | وعبي يعربيني |
| —                 | —                 | 100%              | —                 | جدار         |
| —                 | —                 | 100%              | —                 | معانة        |



|   |        |      |       |      |                      |
|---|--------|------|-------|------|----------------------|
| — | —      | —    | %100  | —    | أسئلة تبحث عن فجر    |
| — | —      | —    | %100  | —    | أبصرث النور          |
| — | —      | %25  | %75   | —    | أترك جرحي            |
| — | —      | %100 | —     | —    | الأاااااااااا...     |
| — | %80    | —    | %20   | —    | حلم امرأة عربية      |
| — | —      | —    | %100  | —    | تسألني...            |
| — | —      | —    | %100  | —    | ما عدت أطيئ الكتمان  |
| — | —      | —    | %100  | —    | اللحظات الأخيرة      |
| — | —      | —    | %100  | —    | أعترف..              |
| — | —      | %100 | —     | —    | درب التور            |
| — | —      | —    | %100  | —    | صورة آدم             |
| — | —      | —    | %100  | —    | لنموها طال انتظاري   |
| — | —      | %100 | —     | —    | عطر الحياة           |
| — | —      | —    | %100  | —    | كلماتي               |
| — | —      | %100 | —     | —    | دعني...              |
| — | %12.50 | %25  | %62.5 | —    | جراح محبتي...        |
| — | —      | —    | %100  | —    | لحظة تساؤل           |
| — | —      | —    | %100  | —    | العدو وراء التور     |
| — | —      | %100 | —     | —    | ما تحت الزماد        |
| — | —      | —    | —     | %100 | تتصارع كلماتي        |
| — | —      | —    | %100  | —    | يتهاوى زمني          |
| — | —      | —    | %100  | —    | مستهترا بسراي        |
| — | —      | —    | %100  | —    | صورة البنات الخجولة  |
| — | —      | %100 | —     | —    | لا تقلق              |
| — | —      | —    | %100  | —    | أمل المقاتل          |
| — | —      | —    | %100  | —    | لا يدري العالم ما بي |
| — | —      | —    | %100  | —    | ويقول لي             |
| — | —      | —    | %100  | —    | شهيدة                |
| — | —      | %100 | —     | —    | جرح المحبة           |
| — | %100   | —    | —     | —    | حي يتلاشى            |

|   |      |      |      |      |                       |
|---|------|------|------|------|-----------------------|
| - | -    | -    | 100% | -    | هذي الحقيقة عَمْدَتِي |
| - | -    | -    | 100% | -    | محاولة                |
| - | -    | -    | 100% | -    | رائحة التربة          |
| - | -    | -    | 100% | -    | تصهّرني أوجاعي        |
| - | -    | -    | -    | 100% | حرارة الدَموع         |
| - | -    | -    | 100% | -    | جنوبي                 |
| - | -    | -    | 100% | -    | دموع خرساء            |
| - | -    | -    | 100% | -    | لك الأحرار            |
| - | -    | -    | 100% | -    | موتي وموتك            |
| - | -    | 100% | -    | -    | خَمْرُك               |
| - | -    | -    | 100% | -    | قالت لي الآهات        |
| - | -    | -    | 100% | -    | مُرحي                 |
| - | -    | 100% | -    | -    | صوت الشرّ             |
| - | -    | 100% | -    | -    | الحبّ الضعيف          |
| - | -    | -    | 100% | -    | لا وَجَع ولا حَزَنٌ   |
| - | 100% | -    | -    | -    | من وحي الأوديسة       |
| - | -    | -    | 100% | -    | حرّ الدَمع            |

بناء على الجدول السابق نلاحظ النقاط الآتية:

- 1- تظهر القافية وفق الصور المعروفة في العروض العربي، وذلك في ديوان الشاعرة سلمى جبران، ما عدا صورة المتكاوس التي لم تظهر في ديوانها، وقد يعزى ذلك لأنّ استخدام القافية المتكاوسة قد تؤدي إلى تقييد الحركة الإيقاعية لأنّها «تحدث نوعاً من الثقل على الأذن، وبخاصة إذا تكررت هذه الصورة» (الغربي، 2011، صفحة 138) وسلمى جبران قد انتقت ألفاظها، وتخيّرتها كي تكون لها وقع وخفة في الإيقاع والوزن، هذا هو الأمر الذي أدّى إلى عزوف الشاعرة عن هذه الصورة من صور القافية.
- 2- لا نلفي تنوع أنماط القافية في إطار قصيدة واحدة في الديوان، بل نجد أنّ الشاعرة قد استخدمت صورة واحدة من صور القافية في 48 قصيدة بنسبة 96% من القصائد، في حين نلاحظ الصورتين من القافية المتواترة والمتراكبة في القصيدتين وهما: "حلم امرأة عربية" و"جراح محبّتي"، كما أنّنا لا نلاحظ حضور صور القافية كلّها في القصائد.
- 3- استخدمت سلمى جبران أربع صور من القافية وهي المترادفة والمتواترة والمتراكبة، ولكن تختلف نسبة استخدامها هذه الصور في قصائدها.
- 4- تمثّل نسبة الصورة المتواترة النسبة العليا في 35 قصيدة، وهذا يعني أنّ هذه الصورة لها هيمنة في القصائد المدروسة تقريباً.
- 5- تلي الصورة السابقة في الهيمنة الصورة المتراكبة التي تتصدّر النسب في 10 قصائد، كما أنّ هذه الصورة تحتلّ الرتبة الثانية في القصيدتين.

6- أما الصورة المتراكبة فتأتي في المركز الثالث، إذ تهيمن على الصور الأخرى في ثلاثة قصائد هي: "حلم امرأة عربية" بنسبة 80%، و"جرح المحبة" بنسبة 100%، و"من وحي الأوديسة" بنسبة 100%، كما تحتل الصورة المتراكبة الرتبة الثالثة في قصيدة وهي: "جراح محبتي...".

7- تحتل الرتبة الرابعة الصورة المترادفة التي تتفوق على الصورة المتكاوسة بسبب الانحسار الكلي لهذه الصورة، فهي لا تحضر سوى في قصيدتين هما "تتصارع كلماتي"، و"حرارة الدموع" بنسبة 100%.

وبعد، سنقف هنا على طرائق توظيف القافية في ديوان الشاعرة، مقيدة ومطلقة، كما نسعى الكشف عن دورها في البنيتين الإيقاعية والدلالية.

### 2.3 طرائق اشتغال القافية في الديوان:

القافية المقيدة هي التي يكون رويها ساكنة سواء أكانت مردفة أم خالية من الردف، وفيها يتحرر الشاعر من حركات الإعراب التي يلزمها في الروي المطلق، وهذا النوع من القافية قليل التواتر في ديوان "لاجنة إلى وطن الحداد" قياساً إلى القافية المطلقة، فأكثر القصائد قد جاءت مطلقة القوافي إلا 9 قصائد التي جاءت القافية فيها مقيدة، والجدول التالي يوضح نسبة تواتر القوافي المطلقة والمقيدة في ديوان الشاعرة سلمى جبران:

الجدول 2 نسبة تواتر القوافي المقيدة والمطلقة في القصائد

| القافية  | عددها في القصائد | النسبة |
|----------|------------------|--------|
| المطلقة  | 41               | 82%    |
| المقيدة  | 9                | 18%    |
| الإجمالي | 50               | 100%   |

إنّ المتأمل في الجدول أعلاه يجد أنّه تكون القافية في أكثر القصائد مطلقة دون القوافي المقيدة ويعزى ذلك إلى أنّ القافية المقيدة «قليل الشيوع في الشعر العربي، ولا يكاد يجاوز (10%)» (أنيس، 1988، صفحة 260) وقد أرجع تمام حسان (2006، صفحة 271) ضالة نسبة القافية المقيدة (الساكنة الروي) في الشعر العربي بالنسبة إلى القافية المطلقة (ذات الروي المتحرك) إلى سببين هما «الأول: أنّ الشعر موسيقي والموسيقي تكون بالحركة والمد ولا تكون بالسكون (إلا تعمداً) باعتباره طريقة تعبيرية ذات قيمة خاصة في مجال المزاج الشعري، والثاني: أنّ الطابع الإنشادي للشعر العربي يجعل الشاعر يترنم بالشعر، فيشيع حركاته الأخيرة بما يسمى إطلاق القافية وهذا الإشباع يتيح له إمكانات التغمي والترجيع». في ما يتعلّق بالقوافي المطلقة التي يكون فيها الروي متحركاً بحركة يلتزمها الشاعر في كل أبيات القصيدة؛ فنجد أنّ نسبتها قد بلغت 82% في قصائد سلمى جبران؛ وهذه النسبة الكبيرة للقافية المطلقة في شعر سلمى جبران تشابه السائد في الشعر العربي، وهي تزيد على النسبة التي حددها إبراهيم أنيس (1988، صفحة 281) «إنّ ما يقارب من (90%) من الشعر العربي محرّك الروي». إنّ هذا الحضور الكثيف للقافية المطلقة بما فيها من روي متحرك يتناسب مع رغبة الشاعر في إيصال صوته إلى المتلقّي بأكبر قدر من الوضوح ووميوله الجانحة في التعبير عما يدور في نفسها من الحزن والشجن والحنين «فالروي المطلق أوضح في السمع، وأشدّ أسراً للأذن؛ لأنه يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد، وتشبه حينئذ حرف مد، ومن المقرر في علم الأصوات أنّ حروف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى». (المصدر نفسه، صفحة 281)

والقافية المطلقة ينتظمها ثلاثة أصوات هي الكسرة والضمة والفتحة، ويمكن بيان ذلك على النحو التالي:

#### أ. مجرى الكسرة:

تبلغ جملة القصائد ذات المجرى المكسور في أشعار سلمى جبران (27) قصيدة، أي بنسبة 85.65% من مجموع القصائد، وينضوي تحت هذا المجرى الأشكال الآتية:

الشكل الأول وهو يتكوّن من روي مجرد إلا من الحركة والوصل، ومنه الأبيات التالية في قصيدة "دربُ النور":

يا ربّ امنحني القوّة/ كي تشرق كلّ زوايا نفسي/ فأنا ما عدتُ أطيق ظلاماً/ منذُ تنوّزَ ذهني/ اجعلي أبصِرُ في/ الظلمةِ نوراً/ اسمح لي أن أكشفَ/ عن رفضي لعبادة أوهام/ شرقت وجهي وتحت اسمي.. / فأنا أطلب أن تجعلني/ أحيا لحقيقة روعي/ وأعيش حياتي/ نحلةً حبيّ في البريّة/ أقطفُ بالدمعة/ أقطفُ بالبسمة/ زهرةً عمري.. (جبران، 2014، صفحة 35)

إنّ استخدام القوافي المقيدة بالكسرة - تحديداً في كلمتي "بالدمعة" و"البسمة" - يكشف عن توظيف دقيق للصوت في خدمة الدلالة، حيث تتفاعل الموسيقى الشعرية مع المضمون لتؤسّس بنية دلالية عميقة. الكسرة، في علم الأصوات، تعدّ من أخف الحركات وأرقّها صوتاً، وهي تميل إلى اللين والانكسار والأنوثة. وفي الشعر، كثيراً ما تستخدم لنقل مشاعر الانكسار الداخلي، الرقة والضعف، الابتهاال والتوسل وهو ما ينسجم تماماً مع طبيعة الخطاب في الأبيات، حيث يتوجّه المتكلّم إلى الله في طلب خاشع وريق. "بالدمعة / بالبسمة" تأتيان في آخر مقطع من القصيدة، وكأنهما خاتمة وجودية لمسيرة البحث عن النور والحقيقة. الدمعة والبسمة هنا ليستا مجرد حالتين نفسيّتين، بل أداتان للجني والقطاف. الجمع بين "الدمعة" و"البسمة" في قافية متوازنة يدل على ثنائية الحياة المتمثلة في الألم والفرح، ويجعل من القافية أداة لتحقيق التوازن الدلالي، لأن الشاعرة تريد أن تعيش الحياة بكل ما فيها من أبعاد شعورية. القافية إذن لا تخدم الإيقاع فقط، بل تنخرط عضوياً في التمثيل الرمزي لتجربة الشاعرة المؤمنة في بحثها عن المعنى والحقيقة. البيت الأخير يحمل القافية وظيفة ختامية تأملية:

"أقطفُ بالدمعة

أقطفُ بالبسمة

زهرةً عمري.."

هذا التكرار وإعادة التقطيع الموسيقي يفضيان إلى نوع من الصفاء الداخلي، ويختتم النص بنغمة من التسليم والسكينة، وهي وظيفة شعرية وجمالية غالباً ما تتحقق عبر القوافي ذات الكسرة، لأنها لا تحدث قفلة حادة بل تفتح النص على تأمل مستمر.

الشكل الثاني: ويتكوّن من روي متحرّك يسبقه ردف، وهذا ما توافر كثيراً في الديوان منه الأبيات التالية حيث إنّ القوافي تصنع منحني انسيابياً ينحدر من مظهر الذات إلى فناء الذات، وتشكّل مع الموسيقى الداخلية للنص حركة انسيابية من الحياة إلى الصمت:

تجيءُ إليّ العجزيّة،/ جالسةً قرب البحر لوحدي/ تسألني عن أسود أثوابي،/ تسألني أن أكشفَ/ سرّاً من أسراري، / أن أنطق كلماتٍ/ تعطيها أيّ دليلٍ عتيّ.. / فتفجّر، عفواً،/ من شفتيّ جوايي:/ تنكشفُ كلّ الأسرار بنفسي،/ أنا لا أملك سرّاً/ أنا لا أملك إلّا / ما ينطق في وجهي.. / وأدوب بتغريدة/ طيرٍ حرّ/ لا يبقى مني/ غيرُ ترايي.. (المصدر نفسه، صفحة 26-27)

بإمعان النظر في القوافي (أثوابي، جوايي وترايي) نجد أنّ كلها تنتهي بياء مكسورة (روي متحرّك بالكسرة) ويسبق الياء ردف هو الألف. هذا يعني أنّ القافية مقيدة ومردوفة، فإنّ الألف في القوافي ذات مجرى الكسرة تخلق امتداداً ومدّاً صوتياً يجعل الإيقاع ليناً ومفتوحاً قبل الهبوط إلى الكسرة الخفيفة الرقيقة، هذه البنية الصوتية (مدّ ثم انكسار) تولّد إيقاعاً شجياً فيه امتداد يعقبه انقباض، كما هو حال التجربة الشعورية التي تمرّ بها الشاعرة في نصّها الشعري، فيما يتعلّق بأثر الردف على الإيقاع يمكن القول إنّ الألف تمنح القافية نوعاً من

التراخي والإطالة الصوتية قبل الانغلاق على الكسرة، مما يناسب المشاعر المنسكبة بحدوء وتأمل بحيث إنّ القافية هنا ليست قفلة صلبة، بل تحتم بجملة موسيقية هادئة ومسكونة بالحنين. بالنسبة إلى علاقة القوافي المستخدمة بالبنية الدلالية يمكن القول إنّ قافية "أثوابي" سؤال الغجرية عن هيئة الشاعرة، عن ثيابها السوداء، وهو المظهر الخارجي المرتبط بالحزن أو الكتمان؛ وقافية "جوابي" يأتي بعد طلب الغجرية معرفة السر، فالإجابة تتفجر بعفوية من داخل الشاعرة، في لحظة كشف حقيقي؛ أما قافية "ترابي" هي النهاية الكبرى أي الذوبان الكامل في الحرية والموت، حيث تغنى الذات ولا يبقى إلا الأصل الترابي للإنسان. بالتالي، هناك تدرج دلالي بين القوافي: من المظهر الخارجي (الثياب) إلى الإفصاح الداخلي (الجواب) وإلى الفناء الوجودي (التراب)؛ وهذا التدرج يحاكي بدوره التدرج الصوتي؛ من الامتداد (الألف) إلى الرقة والانكسار (الياء المكسورة). بناء على ما سبق إنّ استخدام القوافي المردوفة والمقيدة هنا ليس عشوائياً، بل يتناغم مع فكرة النص، فكلما امتدت التجربة الشعورية نحو الداخل (من السؤال إلى الإجابة إلى الفناء)، كانت البنية الصوتية تواكبها بامتداد نغمي هادئ ثم انكسار لطيف.

الشكل الثالث: يتكوّن من روي متحرك موصول يسبقه ردف، منه الأبيات التالية في قصيدة "حلم امرأة عربية" حيث استخدمت الشاعرة قوافي مقيدة ذات روي متحرك مكسور موصول، مما خلق إيقاعاً داخلياً مشحوناً بالانقباض والتمرد، وجعل من القافية جزءاً من المعمار الدلالي للنص، بحيث يتحول تكرار (مي) من مجرد زخرف صوتي إلى جهاز تعبري عن رحلة فقد الذات واستعادتها:

دوماً أختبئ، أركضُ / وأفتشُ عن حُلُمي، / حُلُمي سرقتُه / منذ قرونٍ / كلُّ قنواتِ الغربِ / وأبقت لي / عقلاً يقتلُ وهي / لم تعرف أيّ / يوماً قد أقوى / أو أخرجُ من عديمي / تركتني إذ قطعت فيّ لساني / وارتاحت من همّي / لم تعرف أيّ أملك قلماً أو أيّ أقدرُ / أن أسكُبَ روحي في قلبي / تركتني أحياء / في زلزلة عرفٍ / وأعاني وأردّدُ قَسَمي: / إني لن أقبلُ / بعد اليوم / بسجنٍ هدمتهُ، / هجرتهُ قيمي / فترأى لي حُلُمي يسطعُ نوراً / في وجهي / إذ يكشفُ / وجه الغجرية فيه .. / فأهيمُ وأصرخُ: / هذا حُلُمي ... (المصدر نفسه، صفحة 24-25)

القافية هنا تتكون من ردف حركة مدية (في بعض الألفاظ الضمير المتصل "ي" المتولد من الياء) تسبق الروي، وروي متحرك موصول أي الحرف الأخير (ميم) متحرك بالكسرة، تليه ياء الإضافة أو الضمير. فيما يتعلّق بأثر استخدام القوافي في البنية الإيقاعية للقصيدة نجد أنّ استخدام قافية مقيدة (روي متحرك بالكسرة) يولد إيقاعاً قصيراً مشدوداً مكبوتاً لأن الميم حرف شديد والإيقاف على الميم مع كسرة خفيفة يوحي بالانقباض ثم الارتخاء البسيط (ينظر: القرطاجي، 1981) كما أنّ وجود الوصلة (ياء الإضافة) يجعل الإيقاع ممتدّاً طفيفاً بعد الرّوي، مما يعطي الإيقاع مرونة خفيفة رغم الحدة. تكرار نفس النغمة الصوتية (مي) عبر الكلمات يخلق وحدة إيقاعية متموجة متماسكة. بالنسبة لفاعلية القوافي في البنية الدلالية يمكن القول إنّ القوافي تواكب الإيقاع الشعوري للشاعرة (التخبط، الألم، المقاومة) حيث تجسّد فكرة الحصار، صوت يغلق بنغمة واحدة متكررة، الشاعرة محاصرة بقيودها الداخلية والخارجية. القوافي المتكررة تؤسس توازياً دلالياً بين الحلم والوهم والعدم والقيم. من خلال إمعان النظر في القوافي نلاحظ أنّ الانتقال من حلمي إلى وهي وإلى عديمي يمثل مسار الانهيار؛ ثم من قلبي إلى قسمي إلى قيمي يمثل مسار المقاومة؛ وأخيراً تكرار حلمي يمثل مسار الانبعاث والتحقيق. وهذا التطور متناسق تماماً مع البناء الشعوري والبلاغي للنص، ومع دعم الإيقاع الداخلي الناتج عن القوافي المقيدة ذات مجرى الكسرة.

#### ب. مجرى الضمة:

ويبلغ عدد القصائد ذات المجرى المضموم في ديوان الشاعرة سلمى جبران 5 قصائد ونسبتها 30.76% واحتل هذا النوع من القافية المركز الأخير؛ وتندرج تحت هذا المجرى الأشكال التالية:

الشكل الأول: يتكوّن من روي متحرك يسبقه ردف، منه قولها في قصيدة "جدار":

يا ويل من يحْيُون/ يعُمُرُ في قلوبهم جدار/ ويجاهدون لكي يحسّوا/ إنهم للزيف أنصار/ ويكرسون حياتهم/ كي تنطفي في ليلهم نار/ عبثا يغطون اللهب/ بثوبهم فيهب/ في دمهم شرار/ يا ويلهم إن أدركوا يوماً/ حقيقتهم وعدّتهم خيار/ بين الجهارة والتستر/ حين يطلع/ في ديارهم نهار!!... (المصدر نفسه، صفحة 15)

في هذه القصيدة، نجد أنّ القوافي المقيدة ذات مجرى الضمة (جدار، أنصار، نار، شرار، خيار، نهار) تخدم بنية النص دلاليًا عبر تصوير الانفصال والصراع الداخلي، وإيقاعياً عبر خلق توتر مكتوم متصاعد نحو ذروة الانكشاف، وذلك وفق مبادئ العروض العربي التقليدي وتحليل البنية الإيقاعية الحديثة. إنّ حركة النص تصاعديّة، من التكلّس والانفصال (جدار) إلى الوعي والانكشاف الكامل (نهار). القوافي عبر ضممتها المستمرة (مجرى الضمة) تعزز صوت الامتلاء الداخلي المكتوم الذي يسعى إلى الانفجار في النهاية. استخدام القوافي ذات مجرى الضمة مع روي الراء يعطي النص إيقاعاً قوياً مكتوماً أشبه بتراكم داخلي يريد الانفجار. الضمة صوتياً تدل على التوقع والانضغاط (ينظر: حسان، 2006، صفحة 183)، وهو متناسب تماماً مع تصوير حالة الانغلاق النفسي والاجتماعي في القصيدة. انتظام الضمة مع الراء يمنح القصيدة وحدة موسيقية محكمة تسهم في بناء التوتر الدرامي حتى لحظة الانفجار.

الشكل الثاني: يتكوّن من روي متحرك يسبقه هاء الوصل، مثلما نلاحظه كالتالي في قصيدة "حيّ يتلاشى":

حيّ يتلاشى موعده/ وحينني يقتله غده/ والفرحة تهرب من صدري/ فالقلب تحجر، / أقفر جسدي/ فاشتدّ، تصلّب ساعده/ وحياتي أضحت ملهاة/ لئتمسح حزني، تشهد/ وتظلّ همومي تشغلي/ "فقيم الكون وثقعه" / وتبدّد مني أحزاني/ فيريح القلب بحمده .. / وتشاهد نفسي ملهاتي/ تمنحني نوراً يكشفني/ وتزيل الهم وتبعده/ فأحبّ النور وأعبد... (جبران، 2014، صفحة 73)

في الأبيات السابقة نلاحظ أنّ القافية مقيدة، والروي حرف الدال المضموم (د) في أغلب الكلمات (موعده، غده، ساعده، تشهد، ...). «الضمة تعطي للقصيدة إحساساً بالامتلاء الصوتي والتمدد العاطفي، بخلاف الفتحة أو الكسرة» (حسان، 2006، صفحة 185). مجرى الضمة يعطي النص طابعاً قوياً وثابتاً، يعكس إحساس الشاعر بالمعاناة الثقيلة والراسخة. هاء الوصل مرتبطة بالضمير "ه"، وهي جزء أساسي من بناء الصوت القافي وهي «تعدّ جزءاً من القافية وتدخل في الحكم على تجانسها، خصوصاً إذا كانت ضميراً ملازماً» (القرطاجي، 1981، صفحة 227). هاء الوصل المرتبطة بالضمير "ه" تساهم بإضفاء إيقاع إضافي ناعم، يشبه الهمس أو التنهد في نهاية كل بيت، مما يوازن قوة الضمة ويحدث إيقاعاً متناوباً بين الثقل والخفة، في الحقيقة «وجود هاء الضمير بعد الروي المضموم يضيف على الإيقاع الموسيقي نعومة صوتية تخفف من شدة امتلاء الضمة» (حسان، 2006، صفحة 186). بناء على ما سبق إنّ القافية هنا ليست مجرد إغلاق صوتي، بل تتكامل مع دلالة القصيدة حيث إنّ القوافي المقيدة ذات مجرى الضمة (موعده، غده، ساعده، ...)، المتصلة بهاء الوصل، تؤدي وظيفة دلالية (نقل التحول من الانطفاء إلى الانبعاث) ووظيفة إيقاعية (تحقيق توازن بين القوة والثبات الصوتي والنعومة النفسية)، مما يجعل البناء الشعري متماسكاً شعورياً وموسيقياً في آن معاً.

#### ج. مجرى الفتحة:

تبلغ القصائد التي اختارتها سلمى جبران على مجرى الفتحة (9) قصيدة ونسبتها 38.46% ؛ وينضوي تحت هذا المجرى الأشكال الآتية:

الشكل الأول: يتكوّن من روي مجرّد إلا من الحركة والوصل كالأبيات التالية من قصيدة "معاناة" حيث إنّ استخدام الشاعرة للقوافي المقيدة ذات مجرى الفتحة (سيفاً، تُنفى، خوفاً، ظرفاً، فرفاً، نصفاً، يخفي) منح النص انسيابية صوتية تدعم الدلالة الثورية والتحررية. كما أن

الاقتصار على الفتحة دون ردف أو وصل خلق قافية رشيقة حاسمة، تتماشى مع نسق المعاني الذي يسعى إلى كسر القيود والانطلاق نحو أفق الحرية والصدق:

طوبى لمن يحيا/ المحبة فاهراً سيفاً/ طوبى لمن يتعاقدون/ مع «الحقيقة» حين تُنفى/ طوبى لمن يسترون على/ المظالم عنوةً أو خوفاً/ ويكاشفون الكون قولاً/ فاعلاً لا يتقي ظرفاً/ ويجردون حياتهم ويمزقون/ قيودهم عُرفاً فُعرفاً/ لولا شجاعة عقولهم، / شلّ التزيّف فيهم نصفاً وأصمّ آذاناً/ وأعمى أعيناً/ كي لا ترى حقداً يباؤ من/ الورى أو يخفى. (جبران، 2014، صفحة 17)

النص الشعري السابق يتحدث عن الانعتاق من القيود، مواجهة الظلم، نصرة الحقيقة، مواجهة الزيف. وكل قافية تأتي في نهاية وحدة دلالية مكتملة تصف حالة بطولية أو كفاحية. كل قافية تحدم فكرة متنامية نحو تحرير الذات والمجتمع. نهاية كل مقطع بالقافية المقيدة بالفتحة يعزز الشعور بالتححرر والانطلاق؛ لأنّ «مجرى الفتحة يتيح للنص مجالاً من الانسياب الصوتي يعزز المعاني الدلالية المرتبطة بالتححرر والانطلاق» (حسان، 2006، صفحة 183). في الحقيقة مجرى الفتحة يخلق في الإيقاع انسيابية وانفتاحاً وتدفقاً طبيعياً للقصيدة. التحرك الصوتي بالفتحة يجعل إيقاع القصيدة متناغماً مع روح الرقص للثبات والانغلاق. غياب الوصل الطويل (مثل الألف أو الياء أو الهاء) يمنح الختام حسماً وخفة معاً. بناء على ما سبق هذا النص الشعري قد حافظ على إيقاع حرّ متماسك، ولم يثقل نهايات الأبيات بامتدادات زائدة، ويناسب روح التمرد والتغيير التي تنبشها القصيدة.

الشكل الثاني: وهو يتكوّن من روي متحرك يسبقه ردف، ويتبعه هاء الوصل الساكنة كالأبيات التالية في قصيدة "شهيدة" حيث تتميز بقافية مردوفة يائية ذات روي متحرك بالفتحة موصول بهاء ساكنة، مما منح القصيدة إيقاعاً متموجاً يعكس انسياب الألم والثورة الوجدانية، وأسهمت القافية في تعميق الإيحاء الدلالي بين التمزق الداخلي والسعي إلى التعبير والمقاومة:

يا شاعراً/ سَكَبَ النّشيدُ/ بأضلعي/ وروى دمائي/ بانفعالاتِ القصيدة/ دعني لأطلق/ ما يحيشُ/ بصدري المذبوح/ كي أحيي المرارة/ في زماني أو أعيدَه/ أنا إن سكثُ/ عن النشيدِ/ ولم أُنحِ بوجوده/ سيزفني قلبي/ شهيدة/ نبضي تفجّر/ في حروفي/ واستحالت/ كلّ آلامي/ حكايات جديدة/ سأظلّ أحكيها/ لتبقى في دمي/ ناراً تُثبّت كلّ حقٍ/ قد يعمّر صفوتي/ ويسدّ في قلبي وريده/ سأظلّ أشدو حاضري/ لحناً وأغنية/ وملحمة عنيدة ... (المصدر نفسه، صفحة 69-70)

القافية تقوم هنا على الدال المفتوحة يسبق حرف الدال ياء ساكنة تعتبر ردفاً، مثل: "قصيدة"، "شهيدة"، "جديدة"، "عنيدة"، "وريده"، "أعيدَه"، إلخ. يتبع الروي هاء وصل ساكنة (الهاء الساكنة بعد الروي)، بالتالي لدينا ردف يائي + روي دال مفتوحة + وصل بالهاء الساكنة. الردف (الياء) يعطي امتداداً صوتياً طويلاً، يطيل النفس قبل الوصول إلى الروي. الفتحة فوق الدال تمنح خفة صوتية وتدفقاً. الهاء الساكنة (الوصل) تختم الصوت بلين وهدوء نسبي بعد فتحة قوية؛ عبارة أخرى الردف يخلق مدّاً صوتياً في آخر الشطر قبل الوصول إلى الروي، فيزيد من الغنائية الداخلية للأبيات. الروي المتحرك بالفتحة يمنح الإيقاع ديناميكية وانفتاحاً، لأنه ينتهي بصوت مفتوح لا مضموم ولا مكسور. هاء الوصل الساكنة تخفف حدة الانفتاح، فتحدث توازناً بين حركة الفتحة ولين السكون. في هذه الأبيات نشعر بتواتر نغمي متسلسل يتكرر بنسق واضح في نهايات الأبيات. التوزيع الإيقاعي يحقق حالة تصعيد شعوري (مع التمديد بالياء) ثم انخفاض خفيف (مع الهاء الساكنة)، كأنّ النفس تصعد مع الألم وتنزل مع الاستسلام الحزين. القافية تنتج تموجاً موسيقياً يشبه نبض الألم الممتد في روح الشاعرة. فيما يتعلّق بالمنحى الدلالي فإنّ الردف بالياء (مدّ الياء) يتناغم مع المعاني المرتبطة بالألم الداخلي، الامتداد الزمني للجرح، والأنين الطويل. الروي المفتوح (الدال المفتوحة) يعكس حالات الانفعال والانفتاح الوجداني، أي أنّ الصوت لا يغلق عند نهايته بل يظلّ مفتوحاً كما تبقى الجراح مفتوحة. الوصل بالهاء الساكنة يعطي إحساساً بالانطفاء الجزئي أو الهدوء المؤقت بعد انفعال. على سبيل المثال: "قصيدة" ← الرغبة

في التعبير وعدم الانطفاء؛ و"شهيدة" ← بلوغ الذروة الشعورية عبر التضحية؛ و"جديدة" ← التجدد رغم الألم؛ و"عنيدة" ← المقاومة الداخلية. كلها كلمات تدل على صراع داخلي مستمر بين الانهيار والتجدد، وبين الصمت والانفجار.

الشكل الثالث: يتكوّن من روي متحرك موصول يسبقه تأسيس ويتبعه هاء الوصل الساكنة، منه الأبيات التالية في قصيدة "أبصرث النور" حيث نلاحظ أنّ هذه البنية القافية ذات الإيقاع المفتوح (الفتحة) تمنح القصيدة نغمة فيها حركة وسلاسة وانطلاق، بعكس القوافي المضمومة أو المكسورة التي تعطي إحساساً بالثقل أو الحزن:

سقطت أقنعتي وتعزّي / في نفسي ما كان ضحيّة / وانتفض بقلبي صوت / يصرخُ يسألُ أين الحرّية / ويجهزُ يعلنُ ميلادي / حين  
اخترتُ دروباً وعزّي / وتركثُ النفسُ تقايلُ / وتصارعُ كلّ صنوفِ القبليّة / لم أترك في قلبي باباً / يوصدُ أو زاويةً محمية / كسرتُ جميع الأبواب  
الموصدة / عثرتُ على حجراتٍ مخفية / وتركثُ الشّمسُ تغدّي فيها / ألواناً كانت ممحّية / ودخلتُ دهاليزَ الماضي / كي أعلن عن نفسي حيّة /  
تسامي فوق قيود / تتسرّبُ بثيابٍ عُرفيّة / وبدأتُ حياتي / تغمرني أسئلة تنسفُ / وهم الماضي في ماضي / وبدأتُ أحسُّ بأنّ طريقي / مزروعٌ  
ألغاماً وقنابلَ زمنيّة / لكني قد أبصرثُ النور / فلن أخشى خسرانَ قضيتي / فحياتي أضحت مُلكي / وجنوني لي فيه هويّة / أعترفُ بأنّي أعدمثُ /  
الحاملَ سيقاً في دري / برصاصةٍ حُكّ ذرّته / لم أملك .. لا لن أملك / شيئاً حتّى أخسر، / لن أطلبُ إلا مغفرةً ربّانيّة ... (جبران، 2014،  
صفحة 20-21)

القافية في هذه الأبيات تتكرر فيها الفتحة قبل الروي، أي أن المجرى الصوتي للقافية هو الفتحة، وهو أمر يلحظه دارسو العروض بدقّة، إذ المجرى يعدّ الصفة الصوتية السابقة للروي، وهي هنا الفتحة (ـ). استخدام نفس البناء الصوتي للقافية (التأسيس + الروي المتحرك + الوصل) يخلق تماسكاً صوتياً موسيقياً واضحاً. هذا الإيقاع المنتظم يشبه أنفاس الشاعر وهي تتسارع بالتدرّج مع تصاعد الانفعالات داخل القصيدة. في الحقيقة استخدام التأسيس (الألف) مع الياء والهاء، يعطي مدّاً صوتياً طويلاً يتكرّر بنغمة موسيقية رتيبة لكنها مشحونة بالتصاعد الشعوري. بسبب وجود الهاء الساكنة، كل شطر ينتهي بنغمة ناعمة تنخفض مع السكون، مما يخفف من عنف التفجّر العاطفي ويقيه مضبوطاً. إذن، البنية الإيقاعية هنا تدعم روح القصيدة التي تصف تحرراً داخلياً تدريجياً لا انفجاراً فوضوياً. التكرار المستمر للقافية المماثلة يساهم في تثبيت الإيقاع في ذهن السامع، مما يزيد من التأثير العاطفي للقصيدة ويعزز حسّ الإصرار والثبات الذي تعبر عنه الأبيات. القافية المنتظمة عبر النص الشعري تربط معانيه بخيط دلالي موحد متمثّل في التحرر، الثورة على الذات، والتجدد. كلمات القافية كلها تدور حول الهوية (حرية، قبليّة، مخفية، عُرفيّة، قضيتي، هويّة...)، مما يعزز الوحدة الموضوعية للقصيدة. هناك تطابق بين البناء الصوتي للكلمات (بناؤها بالياء والهاء) وبين الدلالات التي تشير إلى التحولات النفسية والاجتماعية الكبرى. فالنهاية المفتوحة بالياء والهاء توحى بالاستمرارية والامتداد، مثل استمرار رحلة الشاعرة في التحرر وكسر القيود. الياء تحمل إحياءات الذات (ياء المتكلم) والامتداد الشخصي. التأسيس (الألف) يوحي بالثبات والامتداد الزمني (جذور الماضي). هاء الوصل (السكون) تعطي انغلاقاً خفيفاً، كأنّ الشاعرة (أو الشاعر) تغلق جراحها بنعومة بعد كشفها. فيما يتعلّق بالأثر الدلالي للقوافي يمكن القول إنّ "الحرّية" ← مطلب ذاتي داخلي، الياء تشير إلى العلاقة الشخصية بالحرية. "هويّة" إثبات ذاتي للكينونة. "مغفرة ربّانيّة" نهاية تسير نحو الهدوء والاستسلام لله، متناغمة مع انخفاض السكون الهائي. بناء على ما سبق إن الشاعرة استخدمت بناءً قافوياً محكماً (بتأسيس وروي متحرك وهاء وصل)، مما أسهم في خلق إيقاع متماسك يواكب تصاعد دلالات الانعتاق والتحرر النفسي، ليغدو الصوت الشعري متماهياً مع رحلتها الداخلية في تحطّي القيود الماضية وإعلان ميلاد ذاتها الجديدة.

وإذا صنّفت القوافي المطلقة في ديوان الشاعرة حسب تواترها كانت كالاتي:

### الجدول 3 نسبة تواتر القوافي المطلقة في القصائد

| النسبة | عددتها في القصائد<br>الوجدانية | القافية المطلقة    |
|--------|--------------------------------|--------------------|
| 85.65% | 27                             | ذات المجرى المكسور |
| 19.12% | 5                              | ذات المجرى المضموم |
| 95.21% | 9                              | ذات المجرى المفتوح |
| 100%   | 41                             | الإجمالي           |

يتضح أن القافية ذات المجرى المكسور (أي المنتهي بحرف مد مكسور مع الروي) تشكل النسبة الكبرى، حيث تبلغ 85.65% من مجموع القوافي. هذا يدل على أن سلمى جبران تميل في قصائدها الوجدانية إلى الإيقاع الذي يتسم بنغمة خفيفة وانسيابية حزينة أو حنونة، وهو ما يتناسب عادةً مع الطابع العاطفي والانفعالي للقصائد الوجدانية. الكسر في الصوت اللغوي يرتبط تقليدياً بنبرة انكسار أو رقة، ما يعزز الأثر العاطفي للنصوص. القافية ذات المجرى المفتوح تحتل المرتبة الثانية بنسبة 21.95%. هذا النوع من القوافي يخلق إحساساً بانفتاح الإيقاع وخفّته، مما يسمح بمرونة أكبر في الإيقاع ويعطي القصيدة ديناميكية شعورية أكثر رحابة. رغم أن حضورها أقل من القافية المكسورة، إلا أن هذه النسبة ليست ضئيلة مما يدل على أن الشاعرة تسعى أحياناً إلى تنويع الإيقاع لكسر الرتابة وزيادة الحيوية في التعبير. جاءت القافية ذات المجرى المضموم في المرتبة الأخيرة بنسبة 12.19% فقط. الضمة بطبيعتها تعطي نغمة صوتية مغلقة ومستقرة نوعاً ما، وقد تكون أقل ملاءمة لإيصال الشجن العاطفي مقارنة بالكسر أو الفتح، مما يفسر قلة استخدامها في قصائد سلمى جبران الوجدانية. بناء على ما سبق تميل سلمى جبران في قصائدها الوجدانية إلى اختيار القوافي التي تدعم الشحنة العاطفية والانفعالية، مع تفضيل الإيقاعات اللينة (ذات المجرى المكسور) على الإيقاعات الصلبة أو المغلقة (ذات المجرى المضموم). يكشف التوزيع أيضاً عن وعي موسيقي دقيق في بناء القصيدة الوجدانية، حيث تتناغم القافية مع الجو النفسي للنص الشعري.

### خاتمة:

يطابق حضور القافية في ديوان الشاعرة سلمى جبران الأشكال المعروفة في العروض العربي، باستثناء صورة "المتكاوس"، التي لم تسجل لها أيّ ظهور، وربما يعود ذلك إلى طبيعتها الصوتية الثقيلة، التي تربك الإيقاع وتثقله على السمع، لاسيّما عند تكرارها. وبما أنّ الشاعرة تعلّي من شأن الخفة الموسيقية والوقع السلس، فقد اختارت مفرداتها بعناية لتجنّب ما يعيق تدفق النغمة، وهو ما يبرّز غياب هذا الشكل من القافية.

وأظهر الجدول الإحصائي أنّ القافية المطلقة، ذات الروي المتحرّك، تهيمن على غالبية قصائد الديوان، في مقابل نسبة ضئيلة جداً للقافية المقيدة. وهذا التوجّه يعكس ما هو شائع في بنية الشعر العربي الكلاسيكي، إذ تقدّر نسبة القوافي المقيدة فيه بأقل من 10% وتعزى هذه الندرة إلى عاملين رئيسيين: أولهما أنّ الموسيقى الشعرية تبنى على الحركة والمدّ لا السكون، والثاني أنّ الطابع الإنشادي للشعر العربي يتطلب إطلاق الروي لتوفير إمكانات الترنيم والتغني. وتبلغ نسبة القوافي المطلقة في شعر سلمى جبران حوالي 82%، وهي نسبة تتماشى مع

التقاليد الشعرية العربية. هذا الحضور الكثيف للقافية المطلقة يعكس رغبة الشاعرة في إبراز صوتها بأقصى درجات الوضوح، وتحسيد مشاعرها بدفء وشفافية. فالمتحرك بعد الروي، من منظور علم الأصوات، يعد أكثر وضوحاً للأذن، وأشدّ تأثيراً على السمع، لا سيّما حين يشبه صوت المدّ ويطلق النغمة عند الإنشاد. إنّ هيمنة الكسرة بوصفها حركة الروي تشير إلى توظيف دقيق للصوت في خدمة المعنى، حيث تتفاعل البنية الموسيقية مع البنية النفسية. فالكسرة، بما فيها من خفة ولين، غالباً ما تستخدم لنقل مشاعر الانكسار والرقّة والابتهاال، وهي انفعالات تماهي السياق الشعري العام في ديوان سلمى جبران.

## المصادر والمراجع:

- أنيس، إبراهيم. (1981). موسيقى الشعر، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- التنوشي، أبو علي. (1978). كتاب القوافي، بيروت: المكتبة العصرية.
- جبران، سلمى. (2014). لاجئة إلى وطن الحداد، دمشق: دار نينوى.
- حسان، تمام. (2006). اللغة العربية معناها ومبناها، الطبعة الخامسة، القاهرة: عالم الكتب للنشر.
- خفاجي، محمد عبد المنعم. (1992). الأسلوبية والبيان العربي، الطبعة الأولى، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- شترح، عصام. (2010). جمالية التكرار في الشعر السوري، الطبعة الأولى، دمشق: دار رند للطباعة والنشر والتوزيع.
- علي، إبراهيم جابر. (2014). البنية الصوتية في الشعر الحديث، الطبعة الأولى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الغري، حسين. (2011). حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، المغرب: إفريقيا الشرق.
- القرطاجي، حازم. (1981). منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- المسدي، عبد السلام. (1997). الأسلوبية والأسلوب - نحو بديل ألسني في نقد الأدب، تونس: الدار العربية للكتاب.
- الملائكة، نازك. (1983). قضايا الشعر المعاصر، الطبعة الثامنة، بيروت: دار العلم للملايين.

## References :

- Anīs, Ibrāhīm. (1981). *al-shi'r, al-Ṭab'ah al-thānīyah, al-Qāhirah : Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah.*
- al-Tanūkhī, Abū 'Alī. (1978). *Kitāb al-qawāfi, Bayrūt : al-Maktabah al-'Asrīyah.*
- Jubrān, slm. (2014). *lāj'h il wāṭan al-Ḥaddād, Dimashq : Dār nīnw.*
- Hassān, Tammām. (2006). *al-lughah al-'Arabīyah ma'nāhā wmbnāhā, al-Ṭab'ah al-khāmisah, al-Qāhirah : 'Ālam al-Kutub lil-Nashr*
- Khafājī, Muḥammad 'Abd al-Mun'im. (1992). *al-uslūbiyah wa-al-bayān al-'Arabī, al-Ṭab'ah al'wl, al-Qāhirah : al-Dār al-Miṣrīyah al-Lubnānīyah.*
- Shartaḥ, 'Iṣām. (2010). *jamālīyah al-ṣrār fī al-shi'r al-Sūrī, al-Ṭab'ah al'wl, Dimashq : Dār Rand lil-Ṭibā'ah wa-al-Nashr wa-al-Tawzī'.*
- 'Alī, Ibrāhīm Jābir. (2014). *al-binyah al-ṣawṭīyah fī al-shi'r al-ḥadīth, al-Ṭab'ah al'wl, al-Qāhirah : al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Kitāb.*
- al-Ghurfi, Ḥusayn. (2011). *ḥrkh al-īqā' fī al-shi'r al-'Arabī al-mu'āṣir, al-Maghrib : Ifrīqiya al-Sharq.*
- al-Qarṭājannī, Ḥāzim. (1981). *Minhāj al-bulaghā' wa-sirāj al-Udabā', taḥqīq Muḥammad al-Ḥabīb Ibn al-Khūjah, bsrwt : Dār al-Gharb al-Islāmī.*
- Almsddy, 'Abd al-Salām. (1997). *al-uslūbiyah wa-al-uslūb - Naḥwa badīl alsny fī Naqd al-adab, Tūnis : al-Dār al-'Arabīyah lil-Kitāb.*
- Almlā'kh, nāz. (1983). *Qaḍāyā al-shi'r al-mu'āṣir, al-Ṭab'ah al-thāminah, Bayrūt : Dār al-'Ilm lil-Malāyīn.*