القافيــةُ في شعــرِ أحمد مطر

الأستاذ الدكتور
عبد الواحد زيارة المنصوري
كلية الآداب – قسم اللغة العربية

الباحثة
زهراء عبد الكاظم محمد
كلية الآداب – قسم اللغة العربية

المُلخص:

أولى القدماءُ اهتمامَهم بالقافيةِ حيثُ عدوها علماً مستقلاً يُدرسُ بذاته وخصصوا لها العديدَ من الدراساتِ التي مثلتْ جهدهُم في دراسةِ القافيةِ من جميعِ جوانبِها، وعلى الرغمِ مما دعا إليهِ الشعراءُ المحدثونَ للاستغناءِ عنها وذلك لتقييدها لحريةِ الشاعرِ فإنَّهم عمدوا إلى استبدالها بقوىٍ إيقاعيةٍ جديدةٍ وتعددت أنماطُها وأنواعُها وأشكالُها مقدمينَ مستوياتٍ جديدةً في الأداءِ وازدادتْ أهميةُ القافيةِ مع ظهورِ شعرِ التفعيلةِ لسهولتِها وطواعيتِها وهذا ما نلاحظهُ في شعرِ أحمدَ مطر فقد تعددتِ القوافي في شعرهِ وتنوعتْ مما أكسبَ شعرهُ جماليةً إيقاعيةً ومقدرةً شعريةً تميزَ بها فموقعُ القافيةِ في القصيدةِ هو موقعُ التنغيمِ الذي يعمدُ إليهِ الشاعرُ ويستغلهُ ويترنمُ به.

Abstract

First ancient interest in rhymes where enemy independent note examines itself and assigned her a number of studies which represented their best in the study of rhyme in all its aspects, and despite what called for by the poets narrators to dispense with it in

order to restrict the freedom of the poet, they crafted to replace them with new rhythmic forces of colorful patterns and types and forms providers new levels of performance and the increased importance of rhyme with the appearance of hair Trochee to ease and Toaitha and this is what we observe in the poetry of Ahmad Matar were several rhymes in his hair and varied than earn his hair aesthetic rhythmic and the ability of the lattice characterized The position of rhyme in the poem is toning site who baptizes him poet and exploited and sing it.

المُقدمة:

الحمدُ لله رب العالمين والصلاةُ والسلام على خيرِ خلقه أجمعين محمد وآل بيته الطيبين الطاهرين، كانت القافيةُ ولا تزالُ موضعَ اهتمامٍ وعنايةٍ من قبلِ القدماء والمحدثين معاً بعدَ تخصيصهم العديدَ من الدراسات لها وعدِّها علماً مستقلاً يُدرسُ بذاته ومن ثمَّ محاولةُ المحدثين الاستغناء عنها لتقييدها لحريتهم إلا إنَّهم لم يتخلوا عنها بل عمدوا إلى تنوعِها وتشكيلها واستخدامها بأشكالٍ وأنواعٍ مختلفة زادت من جماليةِ قصائدهم جاعلين منها موقعَ الترنم والتنغيم الذي تتركزُ من خلاله الضربات الإيقاعية لأشعارهم.

تُعَدُّ القافيةُ من العناصرِ الأساسيةِ المكملةِ للإيقاعِ الخارجيِّ في القصيدةِ العربيةِ الحديثة، وركناً أساسياً من أركانِ الشعرِ، وإنَّ أيَّ نظمٍ يخلو من القافيةِ يبتعدُ عَنْ جمالياتِ الإيقاع[1]. فهي وفقاً لرأيِ الخليلِ ((الساكنانِ الأخيرانِ من البيتِ وما بينَهما مع حركةِ ما قبلَ الساكنِ الأولِ منهما .... وما بينَ الساكنينِ الأخيرينِ من البيت))[2]، ويُعَدُّ هَذَا الرأيُ للخليلِ من أولى الآراءِ التي ذُكرتْ للقافيةِ التي أوردَها التنوخيُّ في كتابِ القوافي، أمّا ما ذكرَه الخطيبُ التبريزيُّ في تعريفِ القافية، فهي ((ما بينَ آخرِ حرفٍ من البيتِ إلى أولِ ساكنٍ يليه/ من قبلِه مع المتحركِ الذي قبلَ الساكنِ))[3]. أمّا عند الأخفشِ فهيَ ((آخرُ كلمةٍ في البيت))[4]. وبذلكَ قد تكونُ القافيةُ كلمتينِ أو بعضَ كلمةٍ، إلاّ أنَّ الرأيَ الصائبَ والأصحَّ هو رأيُ الخليلِ. وقد أولى القدماءُ

اهتمامَهم بالقافية حَتَّى عدُّوها علماً مستقلاً يدرسُ بذاته ومن الدراسات التي خُصِّصَتْ لدراسة القافية هي كتابُ (القوافي) للأخفش، وكتابُ (القوافي) للتَنوخي، وكتابُ (مختصر القوافي) لابن جنّي، وكتابُ (الكافي في علم القوافي) للشنتريني، ومثّلتْ تلكَ الدراساتُ ما بذلَهُ أولئكَ العلماءُ من جهد في دراسة القافية بجميع جوانبها وأبعادها، فهي جزءٌ إيقاعيٌّ يتمِّمُ الوزنَ ويُسهِمُ في ضبط نهايات الأبيات، وهي ترنيمةٌ إيقاعيةٌ تضيفُ إلى الوزن طاقات جديدةً تفسحُ المجالَ أمام الشاعرِ للتعبيرِ عن الدفقات الشعورية التي يمرُّ بها أثناءَ كتابة القصيدة[5]. وبذلكَ يمكنُ عدُّ موقع القافية هو موقعُ التنغيم الذي يعمدُ الشَّاعرُ إلى استغلاله للترنُّم كيفما يشاءُ[6]. ولّما كانت القافيةُ في الشعرِ القديم قد حكَمَها الوزنُ والتركيبُ فالتركيبُ يقودُ الوزنَ إلى معنىً محدَّد، والوزنُ يعملُ على إخضاع القافية إلى نظام من الحركات والسكنات، ويُوجِبُ عليها التزامَه في كلِّ أبيات القصيدة، فإنَّ اللفظَ قدْ أصبحَ في الشعر المعاصرِ هو الذي يقودُ التركيبَ، ومن هنا نلاحظُ انتعاشَ القافية والكلمة معاً في ظلِّ ما وفّرَه لهما الشَّاعرُ المعاصرُ من حرية[7]. وعلى الرغم من أنَّ القافيةَ تشكِّلُ العنصرَ الثاني في موسيقى الشعرِ إلاّ أنَّها تُعَدُّ الركيزةَ الأساسيةَ وذلكَ لأنَّها تعملُ على اختزال كلِّ موسيقى البيت أو السطرِ الشعريِّ؛ لأنَّ القافيةَ تُعَدُّ إيقاعاً يرتكزُ على نَبْرَين ثابتين يقعُ الأولُ على القافية والآخرُ على الوقفة، فموسيقى الشعرِ قائمةٌ على عنصرين أساسيين: الأولُ هو الذي يشملُ امتدادَ البيتِ بحشوه وعروضه وضربه والثاني القافيةُ التي تشملُ الأبيات[8].

ومن أولى العناصرِ الشعرية التي تعرضتْ للتهديد إثرَ ثورة الحداثة في الشعرِ العربيِّ الحديث هي القافيةُ، إذْ حاولَ شعراءُ المدرسة الحديثة التخلصَ من سيطرة القافية على قصائدهم وسعوا إلى التحررِ منها حَتَّى وإنْ لم يكنْ تحرراً كلياً[9]. فعمدَ الشَّاعرُ المعاصرُ إلى إهمال النظام الرتيب الذي اتّبعَه الشعرُ العموديُّ وكسر النظامِ الذي يُخضعُ القافيةَ للوزن، فجعلَ تركيزَ القافية على الجرسِ الذي يحدثُه حرفُ الرويِّ، عند نهايات الأسطرِ الشعرية، وبذلكَ

يمكنُ القولُ إنَّ ما قامَ به الشعرُ المعاصرُ هو ليسَ إهمالاً للقافيةِ بقدرِ ما هو إنعاشٌ لها وإعطاؤُها مساحةً واسعةً من الحريةِ بعد أنْ كانَ الوزنُ يقيّدُ ويحدُّ من حُريتِها[10]. فقد كانتِ الثورةُ التي أحدثَها الروادُ على الشكلِ الأولِ للقصيدةِ قد مثّلتْ مسعىً إلى التخلصِ من رتابةِ القافيةِ الواحدةِ، مع أنَّهم لم يستغنوا عنها تماماً إلا إنَّهم دعوا إلى التنويعِ في عددِ التفعيلاتِ في الأسطرِ الشعريةِ وأحياناً حتَّى في السطرِ الواحدِ، هذا مع الالتزامِ بالإيقاعِ المنظّمِ للقصيدةِ[11]. وتبقى القافيةُ بنفسِ أهميةِ الوزنِ في الشعرِ بل هي شريكتُه في الاختصاصِ بالشعرِ وقد التزمَ بها الشعراءُ وبأحكامِها وتقسيماتِها التي وضعَها لهم الخليلُ بنُ أحمدَ الفراهيديُّ[12]. ومعَ كلِّ ما قيلَ عن القافيةِ قديماً وحديثاً فهي تبقى أصواتاً تتكررُ في أواخرِ الأسطرِ الشعريةِ من القصيدةِ أو أبياتِها، وهذا التكرارُ يكسبُها الأهميةَ في الموسيقى الشعريةِ[13]. فهي((بمثابةِ الفواصلِ الموسيقيةِ يتوقعُ السامعُ ترددَها ويستمتعُ بمثلِ هذا التردد الذي يطرقُ الآذانَ في فتراتٍ زمنيةٍ منتظمةٍ، وبعدَ عددٍ معيَّنٍ من مقاطعَ ذاتِ نظامٍ خاصٍّ يسمّى الوزن))[14]،وتُعَدُّ فواصلَ موسيقيةً يتوقعُ السامعُ ترددَها، هذا الترددُ الذي يعطيه متعةً تصلُ إلى الآذانِ في فتراتٍ زمنيةٍ متفرقةٍ، فهي قمةُ الارتفاعِ الصوتيِّ في البيتِ الشعريِّ فلا يمكنُ أنْ نعدَّها خاتمةَ البيتِ بل إنها همزةُ الوصلِ بين الأبياتِ الشعريةِ[15]، وقد أدركَ الشعراءُ المعاصرون أهميةَ القافيةِ من خلالِ كونها ظاهرةً إيقاعيةً تسهمُ في بناءِ القصيدةِ فقد، تعاملوا معها بإطارٍ من الحريةِ الذي خلقَ نوعاً من الانسجامِ بينها وبينَ روحِ القصيدةِ[16]، فالقافيةُ في القصائدِ الحرةِ ليست وظيفتُها ضبطَ الوزنِ كما في الشعرِ العموديِّ بل إن لديها قيمةً إيقاعيةً يمكنُ عدُّها مستقلةً عن الوزنِ ترتبطُ بالقيمةِ الموسيقيةِ الخاصةِ بالقصيدةِ وبذلكَ فقد عملَ الشعرُ الحرُّ على تحريرِ الوزنِ من الرتابةِ التي تفرضُها القافيةُ كما إنهُ حررَّ القافيةَ من الوزنِ، فقد يُستغنى عن القافيةِ في بعضِ المقاطعِ ولا يُلتَزَمُ بها في مواضعَ بمقاطعَ أخرى، وهذا قد أفسحَ مجالاً واسعاً لصياغةِ القصيدةِ بأشكالٍ أكثرَ شمولاً تتفاوتُ في

الطول[17]، فتعملُ القافيةُ على أنْ ((تحقق وظيفةً ذاتَ مستويين: المستوى الأول – الإيقاعيُّ– وهو مستوى (خارجيٌّ)، والمستوى الثاني – الدلاليُّ – وهو مستوى (داخليٌّ)، وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعززُ دورُ القافية في بناء القصيدة))[18]، وحتى معَ هذه الأهمية للقافية إلاّ إنَّ مكانتَها بدأتْ تهتزُّ، وذلكَ عائدٌ إلى ما دعا إليه الشعراءُ المحدثونَ من الاستغناء عنها لكونها تحدُّ من حرية الشَّاعرِ في التعبيرِ الشعريِّ، لذلكَ نجدُها قد تعددتْ أنواعُها وأشكالُها، ناهيكَ عن أنّ بعضَ الشعراء قد استغنوا عنها بقوى إيقاعية جديدة[19]، كما أنّ هَذَا التعددَ في أنماطِها قد قدَّمَ مستوياتٍ جديدةً في الأداءِ الذي يضيفُ غِنى دلالياً للقصيدة.

المطلب الأول: أنواع القافية

أولا: القافيةُ المقيدةُ والقافيةُ المطلقةُ:

قسَّمَ القدماءُ القافيةَ في الشعرِ العربيِّ وفقاً لحركة حرفِ الرويِّ، فإذا كانَ الرويُّ متحركاً سُمّيتْ القافيةُ مطلقةً، وإنْ كانَ الرويُّ ساكناً سميت القافيةُ مقيدةً، والقافيةُ المطلقةُ هي القافيةُ الأكثرُ شيوعاً في الكثيرِ من الشعرِ العربيِّ والتزمَ بها الشعراءُ وراعوها مراعاةً تامةً واهتمّوا بحركة حرفِ الرويِّ فيها ولم يحيدوا عنها، أمّا القافيةُ المقيدةُ فقد كانت قليلةَ حظٍّ في الشعرِ العربيِّ القديمِ حَتَّى أنَّ نسبتَها لم تتجاوزْ العشرةَ بالمائة، إلاّ أنّها بدأتْ تنتعشُ قليلاً في شعرِ العباسيين لاشتهارِ الغناء في ذلك العصرِ ولأنّ هَذَا النوعَ من القافية يتلاءمُ وينسجمُ مع الغناءِ لأنّه أكثرُ طواعيةً وأيسر في التلحينِ[20]، وازدادتْ أهميةُ القافية المقيدة وشهرتُها مع ظهورِ شعرِ التفعيلة لسهولتِها وطواعيتِها، وهذا ما نلاحظُه في شعرِ أحمد مطر؛ إذْ جاءَ عددُ القصائدِ التي استخدمَ فيها القافيةَ المقيدةَ (374) قصيدةً من مجموعِ (484) قصيدةً في مجموعته الشعرية الكاملة ومن أمثلتِها في شعرِه قصيدةُ ((أنشودة))[21] (رمل)

شَعْبُناْ يَومَ الكفاحْ	فَاْعِلاْتُنْ فَاْعِلاْتْ
رَأسُهُ .. يَتْبَعُ قَوْلَهْ!	فَاْعِلاْتُنْ فَعِلاْتُنْ
لاْ تَقُلْ: هاْتِ السِّلاحْ.	فَاْعِلاْتُنْ فَاْعِلاْتْ
إنَّ للبَاْطِلِ دَوْلَهْ.	فَاْعِلاْتُنْ فَعِلاْتُنْ
ولَنَاْ خَصْرٌ، ومِزْمَارٌ، وطَبْلَهْ	فَعِلاْتُنْ فَاْعِلاْتُنْ فَاْعِلاْتُنْ
ولَنَاْ أَنْظِمَةٌ	فَعِلاْتُنْ فَعِلاْ
لَوْلَا العدا	تُنْ فَاْعِلاْ
ماْ بَقِيتَ فِي الحُكْمِ لَيْلَهْ!	تُنْ فَعِلاْتُنْ فَاْعِلاْتُنْ

ولأنَّ القافيةَ المقيدةَ قد كثرتْ في بحرِ الرملِ بنسبٍ تفوقُ ورودَها في أيِّ بحرٍ آخرَ، فهيَ قد تجيءُ في بحورٍ غيرِه بنسبٍ قليلةٍ متفاوتةٍ كبحرِ الطويلِ والرجزِ والمتقاربِ والسريعِ مع احتمالِ انعدامِها في باقي البحورِ[22]، ووفقاً لذلكَ الرأيِ الذي ينطبقُ على ديوانِ أحمد مطر الذي حازَ فيه بحرُ الرملِ على أعلى نسبةٍ ثمَّ جاءَ بعدَه بحرُ الرجزِ، فباقي البحورِ بنسبٍ مختلفةٍ.

ومثالُ القافيةِ المطلقةِ قصيدةُ ((حالات))[23] (رمل)

بالتَمادْي	فَاْعِلاْتُنْ
يُصْبِحُ اللصُّ بِأوربّا	فَاْعِلاْتُنْ فَعِلَاْتُنْ فَاْ
مُديراً للنَوادْي.	عِلاْتُنْ فَاْعِلاْتُنْ
وبَأمْريكاْ	فَعِلاْتُنْ فَاْ
زَعيماً للعصاباْتِ وَأوْكارِ الفَسادْ	عِلاْتُنْ فَاْعِلاْتُنْ فَعِلاْتُنْ فَاْعِلاْتُنْ
وبَأوْطاْني الَّتي	فَعِلاْتُنْ فَاْعِلاْ
مِنْ شرعِهاْ قَطْعُ الأَيادْي	تُنْ فَاْعِلاْتُنْ فَاْعِلاْتُنْ
يُصْبِحُ اللصُّ	فَاْعِلاْتُنْ فَاْ
.. رَئِيساً للبِلاْدِ	عِلاْتُنْ فَاْعِلاْتُنْ

ثانيا: القافيةُ المكررةُ

القافيةُ المكررةُ هي تكرارُ مفردةٍ واحدةٍ لتكونَ قافيةً لكلِّ أسطرِ القصيدةِ أو معظمِها، ويقاسُ نجاحُ الشاعرِ بقدرةِ التكرارِ على تجنبِ الرتابةِ التي يمكنُ أن يُحدثَها هذا التراكمُ اللفظيُّ لمفردةٍ واحدةٍ.كانَ تكرارُ القافيةِ في الشعرِ العربيِّ القديمِ في القصيدةِ الواحدةِ وبمعنى واحدٍ يعدُّ من العيوبِ التي يؤاخَذُ عليها الشاعرُ، إلاّ إنَّ القدماءَ ذكروا حالاتٍ لا يعدُّون التكرارَ فيها عيباً كأنْ يكونَ هناكَ اختلافٌ في المعنى أو التعريفِ والتنكيرِ أو التذكيرِ والتأنيثِ وغيرِها من الأمورِ التي تحملُ معنىً دلالياً يغيرُ من اللفظةِ حتَّى مع تكرارِ حروفِها[24]. ولم تكنْ تُعرَفُ آنذاكَ بالقافيةِ المكررةِ بل إنهم كانوا يطلقونَ عليها مصطلحَ (الإيطاء) وهو عيبٌ من عيوبِ القافيةِ. أمّا في الشعرِ العربيِّ الحديثِ فقد أصبحتِ القافيةُ المكررةُ من الأمورِ التي تمنحُ القصيدةَ جماليةً وتبرزُ قدرةَ الشَّاعرِ في التلاعبِ بالألفاظِ و تضيفُ للقصيدةِ إيقاعاً نغمياً عالياً، وقد وردتْ القافيةُ المكررةُ في شعرِ أحمد مطر بنسبةٍ عاليةٍ من مجموعِ قصائدِه موضحةً بذلكَ الأهميةَ الكبرى التي يوليها الشَّاعرُ للقافيةِ، ومن أمثلةِ القافيةِ المكررةِ قصيدةُ (لا ضير)[25] (رجز):

مِنْ فَوْقِ هامَتي الغَلَطْ ... مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ
وَتَحْتَ رِجْلَيَّ الغَلَطْ ... مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلْ
وَعَنْ يَميني الغَلَطْ ... مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلْ
وَعَنْ شِمالِي الغَلَطْ ... مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلْ
وَمِنْ أَمامِي الغَلَطْ ... مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلْ
وَمِنْ وَرائِي الغَلَطْ ... مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلْ
في عالَمٍ مِنْ غَلَطْ ... مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ
يُصْبِحُ مُنْتَهى الغَلَطْ ... مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ

أَنْ أَسْتَقيمَ فِي الوَسَطْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ
يَنْهَرُني تَفاؤلي:	مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ
رَأْيُكَ يا هَذَا غَلَطْ	مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ
أَنْتَ جَميعاً ثابِتٌ	مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
فَأَيُّ ضَيرٍ لَوْ سَقَطْ	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
كُلُّ بَني الدُّنْيا .. فَقَطْ؟!	مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

تكررتْ في هذه القصيدة قافيةٌ واحدةٌ (الغلط) فقد وردتْ مكررةً متلازمةً ثمان مراتٍ لم يفصلْ بينها فاصلٌ، فقد ركزَ الشَّاعرُ على تكرارِ المفردةِ نفسها فهو يؤكدُ على فكرةٍ يريد إيصالَها إلى المتلقي، ومثلُ هذا التكرارِ كان يعدُّ نقطةً سلبيةً على الشَّاعرِ عند القدماءِ ويعدونه عيباً وسبباً للانتقاصِ من شعرِه، إلاّ أنَّ المحدثين عدوه من الأمورِ التي منحتِ القصيدةَ جماليةً إيقاعيةً ومقدرةً شعريةً يتميزُ بها الشاعرُ.

ثالثا: القافيــةُ المُـزدَوَجةُ:

تتكونُ القافيةُ المزدوجةُ من قافيتينِ: قافيةٍ رئيسةٍ والأخرى ثانويةٍ يعمدُ الشاعرُ إلى استخدامِهما في القصيدةِ حيثُ تطغى إحدى تلك القوافي على الأخرى في بعضِ الأحيانِ، اتخذَ بعضُ الشعراءِ من القافيةِ المزدوجةِ طريقاً ساروا فيه لكلِّ أغراضِهم إذ وجدوا فيه سهولةً وطواعيةً، واستغلوها في نظمِ الأناشيدِ للأطفالِ لما تمتازُ به من موسيقى سهلةٍ قريبةٍ إلى القلوبِ محببةٍ في الأسماعِ[26]. ومن أمثلةِ القافيةِ المزودجةِ عند أحمد مطر قصيدةُ (مواقع)[27]. (متقارب)

صَحيفَةْ ..	فَعَولُنْ
عَلَيْهاْ سُطُورٌ كَثيفَةْ	فَعَولُنْ فَعَولُنْ فَعَولُنْ
وَفيْهاْ سُطُورٌ كَثيفَةْ	فَعَولُنْ فَعَولُنْ فَعَولُنْ
وَفيْهاْ خُطُوْطٌ، وَفيْهاْ صُوَرْ	فَعَولُنْ فَعَولُنْ فَعَولُنْ فَعَوْ

تَروحُ وتأتي بنَفْسِ الخَبَرْ:	فَعَوْلُ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْ
يَعيْشُ الخَليْفَةُ .. يَحيْا الخَليْفَةْ !	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُ فَعَوْلُ فَعَوْلُنْ
سَقيْفَةْ	فَعَوْلُنْ
عَلَى سَطْحِها أَلْفُ جيْفَةْ	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
وَفي بَطْنِها أَلْفُ جيْفَةْ	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
وَفيْها خِرافٌ، وَفيْها بَقَرْ	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْ
تَخورُ وَتَثْغو بِوَجْهِ الخَطَرْ:	فَعَوْلُ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْ
يَعيْشُ المُسدَّسُ.. تَحْيا القَذيْفَةْ !	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
صَريْفَةْ	فَعَوْلُنْ
عَلَيْها سَماءٌ مُنيْفَةْ	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
وَفيْها سَماءٌ مُنيْفَةْ	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
وَفيْها أَناوَ المُنى وَالفِكَرْ	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوُ
بِنَفْسِ الوَتيْرَةِ نَحْدوْ الوَتَرْ :	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُ فَعَوْلُنْ فَعَوْ
تَعيْشُ وَتَحْيا الحَياةَ الشَريْفَةْ :	فَعَوْلُ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
لِكُلِّ مَقَرْ:	فَعَوْلُ فَعَوْ
سَماءُ الصَّحيْفَةْ	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُ فَـ
أَرْضُ السَّقيْفَةْ	عَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
وَرِيْحُ السَّقيْفَةِ روحُ الصَّحيْفَةْ.	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
وَبَطْنُ الصَّرِيْفَةِ وَجْهي الأَغَرْ.	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُ فَعَوْلُنْ فَعَوْ
تَخافُ الصَّحيْفَةُ مِنْ نَشرِ حَرْفي	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُ
وَتَخْشَى السَّقيْفَةُ مِنْ نَشرِ عَرْفي	فعولن فعولُ فعولن فعولن
لِأَنِّي نَظيْفٌ	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
وَأَنِّي بَشَرٌ.	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
وَتَهْوى الصَّرِيْفَةُ رَعْدي وَقَصْفي	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
وَتَرْمِي الدُّجَى وَالظَّما تَحْتَ كَفّي	فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ

لأَنّي وَمِيْضٌ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
وَأَنّي مَطَرْ. فَعَوْلُنْ فَعَوْ
غَداً حِيْنَ تُطْوى سُطُوْرُ الصَّحِيْفَةْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
وَيَقْضِي الخَلِيْفَةْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
وَيَنْسَى الأَثِيْرُ مَكَانَ الأَثَرْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُ فَعَوْلُنْ فَعَوْ
سَتَرْوِي السِّيَرْ : فَعَوْلُنْ فَعَوْ
هُنا شاعِرٌ قائِمٌ في صَرِيْفَةْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ
نَظِيْفٌ مُقِيْمٌ بِدُنْيا نَظِيْفَةْ ! فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ فَعَوْلُنْ

وردت القافيةُ الرئيسةُ هنا (صحيفة، كثيفة، كثيفة، الخليفة، جيفة، جيفة، القذيفة، صريفة، منيفة، منيفة، الشريفة، الصحيفة، السقيفة، الصحيفة، الصحيفة، الخليفة، صريفة، نظيفة). أما القافيةُ الثانويةُ فهي (صور، الخبر، بقر، الخطر، الفكر، الوتر، مقر، الأغر، بشر، مطر، الأثر، السير). منحت ازدواجيةُ القافيةِ للقصيدةِ موسيقى عاليةً أسهمتْ في إعطائها انسيابيةً وغنائيةً تزيدُ من جماليتها، ومع تلك القافيةِ المزدوجةِ نلحظُ أيضاً تكراراً في القوافي فقد كررَ الشَّاعرُ قافيةَ (الصحيفة، كثيفة، جيفة، منيفة، صريفة) مرتينِ يفصلُ بينهما فاصلٌ وبعضُها من غيرِ فاصلٍ، أي أنها وردتْ مكررةً متلازمةً دون أنْ يفصلَ بينها فاصلٌ، ومرتينِ فقط قد فصلَ بينهما بفاصلٍ.

رابعا: القافيةُ السطريةُ:

تعدُّ القافيةُ السطريةُ من أبسطِ أنواعِ القوافي التي يعتمدُها الشعرُ الحديثُ إذْ يعمدُ الشَّاعرُ إلى تكرارِ قافيةٍ موحدةٍ في كلِّ سطرٍ شعريٍّ تكونُ متعاقبةً أحياناً وتنقطعُ أحياناً أخرى إلاّ أنها تبقى معتمدةً على السطرِ الشعريِّ أساساً لها، ومن الأسبابِ التي تدعو الشعراءَ إلى استخدامِ هذه القافيةِ هناك أسبابٌ غنائيةٌ وتطريبيةٌ وإيقاعيةٌ مما تسبّبَ أحياناً في إهمالِ الجانبِ الدلاليِّ فيجعلُها قافيةً

فقيرةً لا تحقّقُ موازنةً بين القيمةِ الإيقاعيةِ للقصيدةِ والقيمةِ الدلاليةِ[28]؛ لأنَّ ارتباطَ الدلالةِ بالإيقاعِ يمنحُ القافيةَ قيمةَ التجذرِ في النصِّ، فلا تكونُ تطريبيةً أو تزيينيةً، بل بنائيةً لا يمكنُ الاستغناءُ عنها. ومن أمثلةِ هذه القافيةِ عند أحمد مطر قصيدةُ (الإرهابي)[29]: (رجز)

دَخَلْتُ بَيْتي خلْسَةً مِنْ أَعْيُنِ الكِلاْبْ	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعْ
أَغْلَقْتُ خَلْفِي البَابْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعْ
نَزَلْتُ لِلسردابْ	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعْ
أَغْلَقْتُ خَلْفِي البَابْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعْ
دَخَلْتُ فِي الدُّولاْبْ	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعْ
أَغْلَقْتُ خَلْفِي البَابْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعْ
هَمَسْتُ هَمْساً خافِتاً : (فَلْيَسْقُطِ الأَذْنابْ)	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعْ
وَشَتْ بِيَ الأَبْوابْ !	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعْ
دَامَ اعْتِقالِي سَنَةً .. بِتُهْمَةِ الإِرْهابْ!	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعْ

تألفت القصيدةُ من صوتينِ تلازَما منذ بدايتها حتَّى آخرِ سطرٍ فيها لم يفترقا أو يفصلْ بينهما فاصلٌ وهما صوتا (الألفُ والباءُ الساكنةُ) وكان لهذا التلازمِ بين هذين الصوتين دورٌ في إثراءِ القصيدةِ إيقاعياً، وتظهرُ قدرةُ الشَّاعرِ وإمكانيتُه الشعريةُ في استخدامِ اللغةِ وتمَكُّنه منها في اختيارِ المفرداتِ التي منحتْ قصيدتَه ذلك التناغمَ الإيقاعيَّ التقفويَّ.

القافيةُ المتعددةُ:

كلما كان فضاءُ القصيدةِ واسعاً، اتسعَ لتعددِ القوافي؛ ولذا يكثرُ هَذَا النوعُ من القوافي في القصائدِ الطوالِ والقصائدِ المقطعيةِ فيمنحُ القصيدةَ جواً موسيقياً داخلياً يعبرُ عن تلونِ الصورةِ الشعريةِ والحيويةِ التي تتمتعُ بها

القصيدةُ وتمنحُ الشَّاعرَ نوعاً من الحريةِ في استخدامِ قوافٍ متعددةٍ إلاّ أنَّها في الوقتِ ذاتِه تلزمُه بتحقيقِ التوافقِ والانسجامِ والانتظامِ الموسيقي داخلَ القصيدةِ فبالرغمِ من تعددِ القوافي داخلَ القصيدةِ الواحدةِ واختلافِها من مقطعٍ لآخرَ إلاّ أنَّ هناكَ خيطاً يربطُها مع قوافي المقاطعِ الأخرى مما يجعلُ القصيدةَ نسيجاً متماسكاً لا يشوبُه أيُّ خللٍ، ومن أمثلتِها عند أحمد مطر قصيدةُ (ديوان المسائل) (30) (متدارك)

إنْ كانَ الغَرْبُ هُوَ الحَامِي فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
فَلِماذَا نَبْتَاعُ سِلاحَهْ؟ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعِلُنْ
وَإِذَا كَانَ عَدُواً شَرِساً فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
فَلِماذَا نُدْخِلُهُ السَّاحَةْ؟! فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

* * *

إنْ كانَ البِتْرُولُ رَخِيصاً فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعِلُنْ
فَلِماذَا نَقْعُدُ فِي الظُّلْمَةْ؟ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
وَإِذَا كَانَ ثَمِيناً جِداً فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
فَلِماذَا لاَ نَجِدُ اللُّقْمَةْ؟! فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

* * *

إنْ كانَ الحَاكِمُ مَسْؤولاً فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
فَلِماذَا يَرْفُضُ أَنْ يُسْأَلْ؟ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
وَإِذَا كَانَ سُمُوَّ إِلَه ..؟؟ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَاعِلُ فَعِلُنْ
فَلِماذَا يَسْمُو لِلأَسْفَلْ؟! فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

* * *

إنْ كانَ لِدَوْلَتِنا وَزْنٌ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
فَلِماذَا تَهْزِمُنَا نَمْلَةْ؟ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
وَإِذَا كَانَتْ عَفْطَةُ عَنْزٍ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعِلُنْ
فَلِماذَا نَدْعُوهَا دَوْلَةْ؟ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

* * *

إنْ كانَ الثَّوْرِيُ نَظِيْفاً — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعِلُنْ
فَلِماذَا تَتَّسِخُ الثَّورَةْ؟ — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
وَإِذَا كَانَ وَسِيْلَةَ بَوْلٍ — فَعِلُنْ فَاعِلُ فَاعِلُ فَعِلُنْ
فَلِماذَا نَحْتَرِمُ العَوْرَةْ؟! — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

* * *

إنْ كانَ لَدَى الحُكْمِ شُعُوْرٌ — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعِلُنْ
فَلِماذَا يَخْشَى الأَشْعارْ؟ — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
وَإِذَا كَانَ بِلا إِحْسَاسٍ — فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
فَلِماذَا نَعْنُوْ لِحِمارْ؟! — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَاعْ

* * *

إنْ كانَ اللَّيْلُ لَهُ صُبْحٌ — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
فَلِماذَا تَبْقَى الظُّلُماتْ؟ — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَاعْ
وَإِذَا كَانَ يَخَلِّفُ لَيْلاً — فَعِلُنْ فَاعِلُ فَاعِلُ فَعِلُنْ
فَلِماذَا يَمْحوْ الكَلِماتْ؟! — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَاعْ

* * *

إنْ كانَ الوَضْعُ طَبِيْعِياً — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
فَلِماذَا نَهْوَى التَّطْبِيعْ؟ — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلْ
وَإِذَا كَانَ رَهِيْنَ الفَوْضَى — فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
فَلِماذَا نَمْشِي كَقَطِيْعْ؟! — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعِلُنْ

* * *

إنْ كانَ الحَاكِمُ مَخْصِياً — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
فَلِماذَا يُغْضِبُهُ قَوْلِي؟ — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
وَإِذَا كَانَ شَرِيْفاً حُراً — فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
فَلِماذَا لاْ يُصْبِحُ مِثْلِيْ؟ — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعِلُنْ

* * *

إنْ كانَ لِأَمْرِيْكاْ عِهْرٌ — فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

فَلماذَاْ تَلْقَى التَّبْرِيْكا؟ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ
وَإِذَاْ كاْنَ لَدَيْهاْ شرفٌ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعْلُنْ فَعِلُنْ
فَلماْذَاْ تُدْعَى (أَمْرِيْكاْ) ؟! فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ
* * *
إِنْ كاْنَ الشَّيْطاْنُ رَجِيْماً فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَاعِلُ فَعْلُنْ
فَلماْذَاْ نَمْنَحُهُ السُّلْطَةْ؟ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ
وَإِذَاْ كاْنَ مَلاْكاً بَرَّاً فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعْلُنْ فَعْلُنْ
فَلماْذَاْ تَحْرُسُهُ الشرطَةْ؟ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ
* * *
إِنْ كُنْتُ بِلاْ ذَرَّةِ عَقْلٍ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعْلُنْ
فَلماْذَاْ أَسْأَلُ عَنْ هَذَا؟ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ
وَإِذَا كاْنَ بِرَأْسِي عَقْلٌ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعْلُنْ فَعْلُنْ
فَلماْذَاْ (إِنْ كاْنَ لِماْذَاْ) ؟! فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَاعِلُ فَعْلُنْ

تعددت القوافي وتوالتْ في قصيدةٍ واحدةٍ قسَّمَها الشَّاعرُ لعدةِ مقاطعَ فبلغت اثنتا عشرةَ قافيةً على التَّوالي (سلاحه، السَّاحة)، (الظلمة، اللقمة)، (يسأل، للأسفل)، (نملة، دولة)،(الثورة، العورة)، (الأشعار، لحمار)، (الظلمات، الكلمات)، (التطبيع، قطيع)، (قولي، مثلي)، (تبريكا، أمريكا)، (السلطة، الشرطة)، (هذا، لماذا). كان لتلك القوافي المتعددةِ دورٌ في منحِ القصيدةِ طابعاً موسيقياً نغمياً هادئاً، عبرَ تساؤلاتٍ عدةٍ يطرحُها الشَّاعرُ مُستنكراً من خلالِها الواقعَ الذي تعيشُه الأمةُ.

المطلب الثاني: عيوبُ القافية:

يَذْكُرُ النُّقادُ للقافيةِ عيوباً على الرغمِ من كونِها من العناصرِ الأساسيةِ التي منحتِ القصيدةَ جماليةً وموسيقيةً، إلاّ أنهم وجدوا فيها بعضَ العيوبِ التي تقللُ من قيمةِ الشاعرِ وإمكاناتِه وقدراتِه الشعريةِ وحصيلتِه اللغويةِ، ومن

أشهرِ تلكَ العيوبِ وأبرزِها التي ذُكرتْ فِي كتبِ العروضِ هي الإيطاءُ والإقواءُ والتضمينُ ... وغيرُها.

أولا: الإيطـــــاءُ:

الإيطاءُ من تواطؤِ الكلمتينِ أي اتفاقُهما، ويعدُّ عيباً من عيوبِ القافيةِ إذْ تكونُ الكلمةُ الأخيرةُ فِي البيتِ الأولِ قد تكررتْ نفسُها فِي نهايةِ البيتِ الثاني لفظاً ومعنى، فلا يُعد إيطاءً إن اتفقَ اللفظُ واختلفَ المعنى(31). وقد اختلفَ النقادُ فِي عددِ الأبياتِ التي يجبُ أنْ تفصلَ بين الكلمتينِ فالبعضُ أباحَها بعد ثلاثةِ أبياتٍ أو سبعةٍ أو عشرةٍ، وسببُ تلكَ الإباحةِ عندهم أنهم عدوا ورودَ الكلمةِ الثانيةِ كأنه قد وردتْ فِي قصيدةٍ أخرى بعدِ الفاصلِ الذي حددوه(32). إلاّ أنه لا يمكنُ فِي كلِّ الأحوالِ أنْ يعدَّ الإيطاءُ عيباً من عيوبِ القافيةِ فقد يأتي به الشاعرُ بقصدِ غرضٍ فنيٍّ أو أنه يجدُ متعةً روحيةً فِي تكرارِ بعضِ الكلماتِ، وهذا ما يدعو إلى رفضِ بعضِ الآراءِ التي تتهمُ الشاعرَ بالضعفِ وقلةِ مادتِه الشعريةِ وفقرِه لأن يأتي بقافيةٍ أخرى(33). وذلك لـ ((نزارةِ محصولِه اللغويِّ، فهو علامةٌ على عيِّ الشاعرِ وحصرِه)) (34).فلا يتفقُ الكثيرُ مع هذا الرأيِ إذْ باتَ التكرارُ ميزةً من الميزاتِ التي يعمدُ الشاعرُ إليها لإضافةِ جماليةٍ على قصيدتِه فمثلاً فِي قصيدةِ ((أسباب للأرق)) (35).

(متدارك)

قَبْلَ النَّوم .. أَصُبُّ بِسَمْعي — فَعْلُنْ فَاعِلُ فَاعِلُ فَعْلُنْ
شاحِنَتَي بِتْرولِ خامْ — فَاعِلُ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَاْعْ
كَي أَطْمِسَ لَغْوَ الحُكّامْ. — فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَاْعْ
أَغْسِلُ عَيْنَيَّ بِدِيتول — فَاعِلُ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ
كَي أَمْحو صُوَرَ الحُكّامْ. — فَعْلُنْ فَاْعِلُ فَعْلُنْ فَاْعْ
أَزْرَعُ فِي أَنْفي قُنْبلَة — فَاْعِلُ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ

وَبِصَدْري عَشرةَ أَلغامْ فَعلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَاْعْ
كَي أَنْسفَ رِيْحَ الحُكّام! فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَاْعْ
أَستَسْلِمُ للنَوْمِ .. وَلكنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَاْعِلُ فَعْلُنْ
يَتسلَّمُني أَرَقٌ تامْ! فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاْعْ
أرثي لِغَباوَةِ تدبيري: فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ
أَلْغَيْتُ وَسائِلَ تخديري.. فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ
كَيْفَ أَنامْ؟! فَاْعِلُ فَاْعْ

يمكنُ أنْ تمثلَ قصيدةُ أحمد مطر عيباً فِي القافيةِ الذي عُرف بـ الإيطاء فقد تكررتْ نفسُ المفردةِ لفظاً ومعنى فِي نهايةِ أسطرِه الشعريةِ دونَ أنْ يكونَ بينها فاصلٌ.

ومن الأمثلةِ التي يتفقُ اللفظُ فيها ويختلفُ المعنى ولا تدخلُ ضمنَ بابِ الإيطاءِ قصيدةُ ((قواعد)) (36) (رمل)

بِدْعَةٌ فَاْعِلاْ
عِنْدَ ولاةِ الأَمرِ تُنْ فَعِلاْتُنْ فاْعِ
صارتْ قاعِدَةْ. لاْتُنْ فاْعِلاْ
كُلُّهم يَشْتِمُ أمريكا. فاْعِلاْتُنْ فَعِلاْتُنْ فاْ
وأمريكا عِلاْتُنْ فاْ
إذا ما نَهَضوا للشَتْمِ عِلاْتُنْ فَعِلاْتُنْ فاْعِ
تَبْقى قاعِدَةْ. لاْتُنْ فاْعِلاْ
فَإذا ما قَعَدوا فَعِلاْتُنْ فَعِلاْ
تَنْهَضُ أمريكا لِتَبْني تُنْ فَعِلاْتُنْ فاْعِلاْتُنْ
.. قاعِدَةْ! فاْعِلاْ

ثانيا: التضمينُ

التضمينُ تعلُّقُ نهايةِ البيتِ الأولِ ببدايةِ البيتِ الثاني[37]. فيفتقرُ البيتُ فِي معناه ويحتاجُ إلى ما يتمِّمُه فِي البيتِ الثاني أو وجودُ لفظٍ يشيرُ إلى تعلقِ المعنى بما يأتي بعده، أو أنْ تأتي لفظةٌ فِي بدايةِ البيتِ الثاني تدلُّ على تعلقِها بما قبلها[38]. ولأنَّ العربَ كانوا يقولون باستقلاليةِ البيتِ بمعناه فقد عدوا التضمينَ عيباً، ومن الأمثلةِ على ذلك قصيدةُ ((نذالة))[39] (متدارك)

أَلفُ رِيالْ فَاْعِلُ فَاْعْ
يَحْمِلُهاْ رَجُلُ الأَعْمالِ إِلى البَنْغالْ فَاْعِلُ فَاْعِلُ فَعْلُنْ فَاْعِلُ فَعْلُنْ فَاْعْ
لِيَجيءَ بِشحْنَةِ أَطْفالْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاْعْ
لِلشّيخِ الطَّيِّبِ فِي دَوْلَةِ آلْ ... فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاْعِلُ فَاْعْ
الشَّيْخُ يُحِبُّ الأَطفال. فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَاْعْ

فقد دلتِ المفردةُ فِي بدايةِ السطرِ الثاني على تعلقِها بالسطرِ الأولِ إذ جاءت مفردةً (ليجيءَ) فِي السطرِ الثاني متعلقةً بما قبلها فلم يستقلَّ السطرُ بمعناه.

وَفِي ختامِ البحثِ نجدُ أنَّ القافيةَ فِي شعرِ أحمدَ مَطر قد تعددتْ وتنوعتْ مضيفةً جماليةً لقصائده لها أثرُها فِي نفسِ المتلقي فاختلفتْ أنواعُها فِي مجموعته الشعريةِ فقد وظفَها بشكلٍ إنْ دلَّ على شيءٍ فهو يدلُّ على مقدرته الشعريةِ وخبراته وتمكنه من الإفادةِ من كلِّ ما يُكسبُ شعرهُ ضرباتٍ إيقاعيةً ونغماتٍ عاليةً مما جعلَ إيقاعاته متنوعةً زادتِ القافيةُ من تنغيماتِها وترنيماتِها تتركُ أثراً ووقعاً فِي نفسِ المتلقي.

الهوامش:

1. يُنظَرُ: القافية دراسة صوتية جديدة، تأليف الدكتور حازم علي كمال الدين، أستاذ علم اللغة المساعد كلية الآداب بسوهاج، 1418 – 1998، الناشر مكتبة الآداب 42 ميدان الأوبرا، ص: 68.
2. كتاب القوافي، تصنيف القاضي أبي يعلي عبد الباقي عبد الله ابن المحسن التنوخي، تحقيق: دكتور عوني عبد الرؤوف، الناشر: مكتبة الخانجي بمصر، الطبعة الثانية، 1978، ص: 67 – 68.
3. كتاب في علم العروض، تأليف أبي الحسن العروضي، (ت 342هـ/ 953م – 954م) حققه وعلق عليه الدكتور جعفر ماجد، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، ص: 270./ الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، ص: 149.
4. كتاب في علم العروض، ص: 270./ الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص: 149./ فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ص: 213.
5. يُنظَرُ: الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي، ص: 70 –71.
6. يُنظَرُ: العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: 88.
7. يُنظَرُ: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، د. حسن الغرفي، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، 1989م، الطبعة الأولى، ص: 56.
8. يُنظَرُ: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، ص 55.
9. يُنظَرُ: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ.د. محمد صابر عبيد، ص: 154.
10. بنظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، ص: 56 – 57.
11. يُنظَرُ: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صدرت السلسلة في شعبان، 1998، ص: 14 – 15.
12. الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ص: 29.
13. يُنظَرُ: العروض العربي نظريا وتطبيقا، ص: 47.
14. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص: 244.
15. يُنظَرُ: البنية الموسيقية في شعر المتنبي، د. محمد حسين الطريحي، أكاديمية الكوفة، الطبعة

الأولى، 1429هـ- 2008م، ص: 142 – 143.
16. يُنظَرُ: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، د. حسن الغرفي، ص: 73.
17. يُنظَرُ: التشكيل التخييلي والموسيقي في شعر المقالع، عناية عبد الرحمن عبد الصمد أبو طالب، دمشق، دار الفكر، 2009، ص: 314 -315.
18. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ. د. محمد صابر عيد، ص: 91.
19. يُنظَرُ: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ. د. محمد صابر عيد، ص: 90.
20. يُنظَرُ: موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ص: 258.
21. ديوان أحمد مطر، ص: 66.
22. يُنظَرُ: موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ص: 258.
23. ديوان أحمد مطر، ص: 55.
24. يُنظَرُ: القافية دراسة صوتية جديدة، ص : 138 - 139.
25. ديوان أحمد مطر، ص : 306.
26. يُنظَرُ: موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ص: 279 – 280.
27. ديوان أحمد مطر، ص: 276 – 277.
28. يُنظَرُ: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ.د. محمد صابر عبيد، ص: 101.
29. ديوان أحمد مطر، ص: 239.
30. ديوان أحمد مطر، ص: 229.
31. يُنظَرُ: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ص: 276.
32. يُنظَرُ: العروض التعليمي، د. عبد العزيز نبوي، د. سالم عباس خدادة، مكتبة المنار الإسلامية، الطبعة الثالثة، منقحة ومزيدة، 1421هـ- 2000م، ص: 245-246.
33. يُنظَرُ: المبسط الوافي في العروض والقوافي، أ.د. أحمد سليم الحصي ، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، الطبعة الأولى، 2010م، ص: 52.
34. العروض العربي نظريا وتطبيقا، د. عبد الفتاح لكود، ص: 212.
35. ديوان أحمد مطر، ص: 305.
36. ديوان أحمد مطر، ص: 40.

37. يُنظَرُ: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ص: 279.
38. يُنظَرُ: العروض العربي نظريا وتطبيقا، د. عبد الفتاح لكود، ص: 214.
39. ديوان أحمد مطر، ص: 205.

المصادر والمراجع:

1. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صدرت السلسلة في شعبان، 1998.
2. الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، د. مصطفى جمال الدين، شركة دار السلام، بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة، 1432هـ - 2011م.
3. الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد، الطبعة الأولى، حزيران 1989.
4. البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، د. حسن الغرفي، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، 1989م، الطبعة الأولى.
5. البنية الموسيقية في شعر المتنبي، د. محمد حسين الطريحي، أكاديمية الكوفة، الطبعة الأولى، 1429هـ- 2008م.
6. التشكيل التخييلي والموسيقي في شعر المقالع، عناية عبد الرحمن عبد الصمد أبو طالب، دمشق، دار الفكر، 2009.
7. حركية الإيقاع فِي الشعر العربي المعاصر، د. حسن الغرفي، أفريقيا الشرق، 2001.
8. ديوان أحمد مطر، المجموعة الشعرية الكاملة، الطبعة الأولى، 2011م، دار العروبة، بيروت
9. العروض التعليمي، د. عبد العزيز نبوي، د. سالم عباس خدادة، مكتبة المنار الإسلامية، الطبعة الثالثة، منقحة ومزيدة، 1421هـ- 2000م.
10. العروض العربي نظريا وتطبيقا، الدكتور عبد الفتاح لكرد، أستاذ الأدب القديم، كلية الآداب، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، عالم الكتب الحديث، أربد – الأردن، الطبعة الأولى، 2015.
11. العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، د. سيد البحراوي،

الهيئة المصرية العامة للكتاب.
12. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، الطبعة الخامسة، مزيدة ومنقحة، 1977م – 1397هـ، منشورات دار المثنى، بغداد.
13. القافية دراسة صوتية جديدة، تأليف الدكتور حازم علي كمال الدين، أستاذ علم اللغة المساعد كلية الآداب بسوهاج، 1418 – 1998، الناشر مكتبة الآداب 42 ميدان الأوبرا.
14. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، أ. د. محمد صابر عبيد، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
15. كتاب القوافي، تصنيف القاضي أبي يعلي عبد الباقي عبد الله ابن المحسن التنوخي، تحقيق: دكتور عوني عبد الرؤوف، الناشر: مكتبة الخانجي بمصر، الطبعة الثانية، 1978.
16. كتاب الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة، 1994م – 1415هـ.
17. كتاب في علم العروض، تأليف أبي الحسن العروضي، (ت 342هـ/ 953م – 954م) حققه وعلق عليه الدكتور جعفر ماجد، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى.
18. المبسط الوافي في العروض والقوافي، أ.د. أحمد سليم الحصي ، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، الطبعة الأولى، 2010م.
19. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، الطبعة الثانية، 1952، مطبعة لجنة البيان العربي.