مجلة العلوم العربية والإنسانية
جامعة القصيم، المجلد (١٥)، العدد (٤)، ص ص ١٥٢٧-١٥٦٨، (شوال ١٤٤٣ هـ/ مايو ٢٠٢٢)

القافية في الشعر التفعيلي: دراسة إحصائية تحليلية

د. وليد بن خالد الحازمي
أستاذ مساعد/قسم الأدب والبلاغة/كلية اللغة العربية/الجامعة الإسلامية

ملخّص البحث:

يهدف البحث إلى دراسة تشكل القافية في الشعر التفعيلي عبر عرض الموقف النقدي تجاه قافية الشعر التفعيلي في المبحث الأول، وذلك ببيان مفهوم القافية في الشعر التفعيلي، ووظيفتها، ومفهوم الجملة الشعرية، ومفهوم الفاصلة الصوتية، تبعتها دراسة تطبيقية في المبحث الثاني اعتمدت على المنهج الإحصائي لعيّنة من قصائد الشعر التفعيلي بلغت (٣٥٠) قصيدة، حيث تمت دراسةُ ثلاث تشكلات للقافية، هي: القافية الـمُوحّدة وقد بلغت ما نسبته (٦٨٪)، والقافية الـمقطعيّة وقد بلغت ما نسبته (٢٤٪)، والقافية المتنوعة وقد بلغت ما نسبته (٨٪).

واعتمدت الدراسةُ على تطبيق مفهوم الجملة الشعرية لتحديد موضع القافية، وهو النظام الذي تقترح الدراسةُ اعتمادَه عِوضاً عن نظام السطر الشعري، كما اقترحت استخدام مصطلح (الفاصلة الصوتية) دلالة على الكلمات المتجانسة التي ترد في نهايات الأسطر داخل الجملة الشعرية الواحدة، التي تَرِدُ لكسر رتابة الإيقاع حين تطول الجملة الشعرية تعويضاً عن تأخر ورود القافية، وخلصت الدراسة إلى نتائج منها:

شيوع القوافي المقيّدة وغلبتها في الشعر التفعيلي بما نسبته (٦٦٪)، وهذه النتيجةُ تخالف السمة الإيقاعية لقوافي الشعر العربي القديم الذي كانت تقل فيه القوافي المقيّدة.

أثبتت الدراسةُ الإحصائيةُ التزام الشعراء بحروف القافية وأجزائها -كالردف، والوصل، والتأسيس - في قوافي القصيدة التفعيلية.

الكلمات المفتاحية: القافية الموحدة، القافية المقطعية، القافية المتنوعة، الشعر الحر، الفاصلة الصوتية.

المقدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وعلى أصحابه الأطهار ومن تبعهم إلى يوم الدين.

حظِيت القافية في الشعر العربي بأهمية كبيرة لدى النقاد القدماء والمعاصرين، وارتكز جُلّ اهتمامهم حول تشكّل القافية في القصيدة التناظرية ذات الشطرين، إذ تمت دراسة حروف الروي وحركته، ودراسة أجزاء القافية كالوصل والردف والتأسيس، وغيرها من الجوانب الإيقاعية المرتبطة بقافية الشعر التناظري، لكن الشعر التفعيلي لم يحظَ بنصيبٍ كافٍ من الدراسات التي رصدت تشكل القافية فيه، وربما كان ذلك بسبب اختلاف النقاد تجاه مسألة محورية، ألا وهي مدى التزام الشعر التفعيلي بالقافية، وتباين الدراسات النقدية في تحديد موضع القافية أهي في نهاية كل سطر؟ أم في نهاية الجمل الشعرية؟ وغيرها من المسائل التي انصرفت لها بعض الدراسات النقدية، ولا شكّ أن مرور السنوات الطويلة منذ نشأة الشعر التفعيلي وتتابع نظم الشعراء عليه أسهم في إنضاج بنية الشعر التفعيلي المعاصر، خاصةً أنّ القافية تُعدّ محور ارتكاز أساسي في تعزيز البناء الإيقاعي.

وقد سعت هذه الدراسة إلى رصد تشكل القافية في الشعر التفعيلي باعتبار القافية ركيزة أساسية في تعزيز البناء الموسيقي للقصيدة، خاصة أنّ كثيرا من الدراسات النقدية السابقة أصدرت أحكاماً بِتَحَرُّر الشعر التفعيلي من القافية، وهو الأمر الذي سَعَت هذه الدراسة باتباع المنهج الإحصائي إلى بحثه ودراسة مدى التزام الشعر التفعيلي بالقافية في القصائد التفعيلية مجال الدراسة، والتزمت الدراسةُ بمفهوم الجملة الشعرية في تحديد قوافي القصائد التفعيلية.

أسئلة الدراسة:

تحاول الدراسةُ الإجابةَ عن أسئلة نقدية تتصل بقافية الشعر التفعيلي، من أهمها:

- ما مدى التزام الشعراء بالقافية الموحدة في الشعر التفعيلي؟ وكم تشكل نسبة القصائد التفعيلية الملتزمة بالقافية الموحدة؟
- ما أكثر حروف الهجاء وروداً في رويّ قصائد الشعر التفعيلي؟ وما هو أقلها شيوعا؟
- ما نسبة ورود القوافي المطلقة والقوافي المقيدة في الشعر التفعيلي؟ وهل النتيجة تتوافق مع طبيعة القافية في الشعر التناظري؟
- ما هي نسبة التزام القافية في الشعر التفعيلي بالردف أو الوصل أو ألف التأسيس؟
- ما مدى التزام الشعر التفعيلي بالقافية المقطعية وبالقافية المتنوعة؟

حدود الدراسة:

اعتمدت الدراسة على استقراء عددٍ من الدواوين الشعرية بهدف رصد تشكلّ القافية في الشعر التفعيلي، والدواوين التي شكّلت عيّنة الدراسة هي: (الأعمال الشعرية)[١] للشاعر جاسم الصحيح، إضافة إلى ديوانه (تضاريس الهذيان)[٢]، وَ(الأعمال الشعرية)[٣] للشاعر محمد جبر الحربي، وديوان (موقف

(١) جاسم الصحيح، أعمال شعرية، أطياف للنشر والتوزيع، القطيف، الطبعة الثانية، ٢٠١٨م.

(٢) جاسم الصحيح، تضاريس الهذيان، تشكيل للنشر والتوزيع، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠م.

(٣) محمد جبر الحربي، الأعمال الشعرية، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠م.

الرمال) للشاعر محمد الثبيتي[١]، وديوان (ما بعد السكون) للشاعر ماهر الرحيلي[٢]، وديوان (أطواق الشوك)[٣] وديوان (أغنية لهذا المأتم)[٤] للشاعر جاسم عساكر، وديوان (معلقون على الأحداق)[٥] للشاعر حبيب المعاتيق.

تم اختيار هذه العينة من الأعمال الشعرية والدواوين لأنها مثّلت فترات زمنية طويلة امتدت من عام ١٩٨٣م بصدور الطبعة الأولى من ديوان (بين الصمت والجنون) للشاعر محمد جبر الحربي حتى عام ٢٠٢١م بصدور ديوان (مُعلّقون على الأحداق) للشاعر حبيب المعاتيق ؛ إضافة إلى تنوعها بين عددٍ من روّاد الشعر التفعيلي وآخرين من جيل الشباب المعاصر، وذلك بهدف رصد السمات الفنية لتشكل القافية في الشعر التفعيلي السعودي.

وقد بلغ مجموع الدواوين في عينة الدراسة (٢٢) ديواناً، وبلغ مجموع القصائد التفعيلية فيها (٣٥٠) قصيدة تفعيلية، منها تشكلت عيّنة الدراسة الإحصائية.

---

(١) محمد الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص٨ -٥٢، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠١٨م.

(٢) ماهر الرحيلي، ما بعد السكون، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، الدمام، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م.

(٣) جاسم عساكر، أطواق الشوك، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدمام، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م.

(٤) جاسم عساكر، أغنية لهذا المأتم، دراية للنشر والتوزيع، القطيف، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠م.

(٥) حبيب المعاتيق، معلقون على الأحداق، دراية للنشر والتوزيع، الدمام، الطبعة الأولى، ٢٠٢١م.

منهج البحث:

اعتمدت الدراسة على المنهج الإحصائي في حساب التشكل الإيقاعي للقافية عبر جداول خاصة مستعيناً ببرنامج (Excel) ؛ للاستفادة من النتائج في تدعيم الأحكام النقدية التي تتوصّل إليها الدراسة، كما استعنتُ بالمنهج التحليلي عند وصف وَتحليل تشكلات القافية، ومقابلة نتائج الدراسة بالأحكام النقدية التي توصّل لها النقاد في دراساتهم السابقة، كما أنني أفدتُ من المنهج الاستقرائي وذلك باستقراء جميع الدواوين في عيّنة الدراسة.

وقد قُسّم البحث إلى مقدمة، ومبحثين، تضمّنت المقدمة: أسئلة الدراسة، وَحدودها، ومنهجها، والدراسات السابقة. وتضمّن المبحث الأول: (الموقف النقدي تِجاه قافية الشعر التفعيلي) أربعة محاور، هي: مفهوم قافية الشعر التفعيلي، ووظيفتها، ثم مفهوم الجملة الشعرية، ثم مفهوم الفاصلة الصوتية، تبعها المبحث الثاني: (الدراسة التطبيقية)، والتي تضمّنت ثلاثة محاور، هي: القافية الموحدة، ثم القافية المقطعية، ثم القافية المتنوعة، وانتهت الدراسة بخاتمة تضمنت أبرز نتائج الدراسة.

الدراسات السابقة:

تندرج ضمن الدراسات السابقة بعض الكتب التي درست القافية في الشعر العربي -بشكليه التناظري والتفعيلي - ومنها: (الشعر الحر اسسه وقواعده)[١]، تأليف: مصطفى حركات، وكتاب: (القافية في العروض والأدب)[٢]، تأليف: حسين

(١) مصطفى حركات، الشعر الحر أسسه وقواعده، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

(٢) حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

حسين نصار، وكتاب: (موسيقا العروض والقافية والشعر الحر)[١]، تأليف: صلاح الدوش، وكتاب: (موسيقى الكلمات دراسة تحليلية في علم العروض للشعر العمودي والشعر الحر)[٢]، تأليف: أحمد غراب، وهي دراسات اعتمدت على التوصيف العام لظاهرة التقفية في الشعر التناظري، ثم عرضت بعد ذلك للحديث عن القافية في الشعر التفعيلي، واتّصفت تلك الدراسات بالاختصار في دراسة قوافي الشعر التفعيلي، إضافةً إلى عدم اعتمادها على المنهج الإحصائي في عرض مقدار ارتباط قصائد الشعر التفعيلي بالقافية، كما أنّ هذه الدراسات اعتمدت على تطبيق القافية وفق المفهوم السطري للشعر التفعيلي، خلافاً للدراسة الحالية التي تدرس القافية وفق مفهوم الجملة الشعرية كما أنّ الدراسة الحالية هي دراسة تطبيقية تعتمدُ في أساسها على المنهج الإحصائي في استقراء قصائد الشعر التفعيلي -في الدواوين مجال الدراسة -، لبيان تشكل القافية في الشعر التفعيلي، سواءً ما تعلّق بحرف الروي وحركته، أو الرّدف، أو ألف التأسيس، أو الوصل.

(١) صلاح الدوش، موسيقا العروض والقافية والشعر الحر، مكتبة الرشد، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

(٢) أحمد غراب، موسيقى الكلمات دراسة تحليلية في علم العروض للشعر العمودي والشعر الحر، دار طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.

المبحث الأول

الموقف النقدي تجاه قافية الشعر التفعيلي:

يمكن استعراض أبرز جوانب الموقف النقدي في دراسة قافية الشعر التفعيلي عبر أربعة محاور هي: مفهوم قافية الشعر التفعيلي، ووظيفتها، ومفهوم الجملة الشعرية، ومفهوم الفاصلة الصوتية، وبيانها كما يأتي:

المحور الأول: مفهوم القافية في الشعر التفعيلي:

يُقصد بالقافية في الشعر الحر "أنها الحرف الأخير الذي تقوم عليه القصيدة كما في الشعر العمودي، أو تقوم عليه بعض أبياتها فقط كما هو الغالب في الشعر الحر"[(١)]، ذلك لأن الشعر التفعيلي ينطلق من بنيةٍ إيقاعية تختلف في بنائها عن الشعر التناظري، إذ شكّل البيتُ وحدةً إيقاعية هامةً في بناء القصيدة التناظرية، وهي الوحدةُ الملتزمةُ في آخرها بالقافية، أمّا الشعر التفعيلي فقد عدّ بعضُ النقادِ السطرَ الشعري هو الوحدة الوزنية الأساسية في تشكل بنية الشعر التفعيلي، لذلك "تبدو القافية أحيانا في نهايات الأسطر"[(٢)]، في حين عدّ بعض النقادِ (الجملةَ الشعرية) هي الوحدة الإيقاعية الأساسية في بنية الشعر التفعيلي[(٣)].

---

(١) محمود سمان، العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص١٠٦، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.

(٢) نعمان متولي، إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي والشعر الحر وقصيدة النثر، ص١٦٤، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.

(٣) شربل داغر، الشعر العربي الحديث كيان النص، ص ١٨٠.

وينقسم الموقف النقدي تجاه مسألة وجود القافية في الشعر التفعيلي إلى اتجاهين اثنين، الأول: رأى عدم توفر القافية في الشعر التفعيلي، بينما ارتكز الاتجاه الآخر على توفر القافية فيه، وبيان الاتجاهين كما يأتي:

الاتجاه الأول: انطلق هذا الاتجاه النقدي من منطلق السعي لإبراز الفروق الفنية والإيقاعية بين الشعر التناظري والتفعيلي، حيث عَدّ هذا الاتجاهُ القافية محوراً من محاور التباين بين الشكلين، "فالقافية ليست عنصراً أساسياً من عناصر الشعر الحر؛ لأنّ الشعر الحر قام على أساس التخفّف بل التحرر من القافية، وإلغائها إلغاء كاملاً بعد أن أسرف فيها بعض الشعراء بلزوم ما لا يلزم ..."[(١)]، وأكّد حسين نصار هذا المعنى بقوله "وأخيرا عرف الشعرُ العربي القصيدةَ التي تخلّصت من نظام التقفية، عرفها في ألوان من الشعر أعطاها من الأسماء أكثر مما تُوجِب حقيقتها، كالشعر المرسل والحر ..."[(٢)]، وكذلك قول إسماعيل العيسي: "القافية في الشعر الحر ليست عنصراً أساسياً فيه"[(٣)] [(٤)].

---

(١) محمود سمان، العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص١٠٦.

(٢) حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص ١٠٨.

(٣) إسماعيل العيسى، نقض أصول الشعر الحر، ص١١٤، دار الفرقان، عمّان، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.

(٤) انظر للمزيد: شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ١٠٦، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م. وانظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص٢١٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م. وانظر: سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، ص١٠٣، ١٠٦، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م. وانظر: وانظر: نعمان متولي، إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي =

ويُلحظ أن هذا الاتجاه النقدي صدر عن تقرير ضمني لدى النقاد بمقابلة مصطلح (البيت) في القصيدة التناظرية بمصطلح (السطر) في القصيدة التفعيلية، واعتبارهما وحدتين متقابلتين متوازيتين، ومِن ثَمّ اعتمد هذا الاتجاه على مطالبة انتهاء السطر الشعري بقافية كما انتهى البيت في القصيدة التناظرية بالقافية، وهذه المقابلة بين مصطلحي البيت والسطر مقابلةٌ غير متكافئة، إذ إن السطر في الشعر التفعيلي مُختلفٌ في طوله، فقد يتكوّنُ السطرُ من تفعيلةٍ واحدةٍ؛ فكيف إذاً تتم موازنته بالبيت مكتمل التفاعيل في القصيدة التناظرية، لذلك صدر النقاد مواقفهم السابقة تجاه القافية في الشعر التفعيلي بناءً على اشتراط انتهاء السطر في الشعر التفعيلي بقافية كما ينتهي البيتُ في الشعر التناظري بالقافية، ومِن ثَمّ اعتمدوا على نفي وجود القافية في الشعر التفعيلي.

الاتجاه الثاني: وهو الموقف النقدي الذي أقرّ بوجود القافية في قصائد الشعر التفعيلي مع اختلافهم في تحديد مظاهر تشكل القافية فيها، لذلك سعى بعض النقاد إلى تقسيم الشعر التفعيلي من جهة احتوائه على القافية إلى أقسام -مع اختلاف بينهم في التقسيم -، حيث قسّم محمد حماسة[1] الشعر التفعيلي من جهة تعلقه بالقافية إلى أربعة أقسام، أولها: التخلص من القافية تماما، وثانيها: عدم التقفية في جزء كبير من القصيدة مع تقفية جزء منها، وثالثها: التزام القافية في نهاية كل بيت - يقصد الجملة الشعرية وسيأتي شرحها -. وآخرها: ما صارت القصيدة فيه كأنها بيت

=

والشعر الحر وقصيدة النثر، ص ١٦٢.

(١) محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ص١٣٧ -١٥٠، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

واحد ولا مجال للتقفية فيه مطلقاً. بينما اعتمد حسين نصار[١] تقسيماً للشعر التفعيلي من جهة ارتباطه بالقافية إلى أربعة أقسام: أولها: أن تتوالى فيها القافية في عدة أبيات. وَثانيها: أن تتبادل فيه القوافي. وَثالثها: أن تتراوح فيه القوافي. وَرابعها: ما برئت من القافية. وَقسّم محمود السمان[٢] الشعر التفعيلي من جهة احتوائه للقافية وفق اعتبارات كوحدة القافية وتنوعها بانتظام، وتنوعها بغير انتظام ونحوها من الاعتبارات ليصل بتقسيم الشعر التفعيلي إلى (١٢) قسماً.

وأمام تعدد الاتجاهات النقدية واختلاف النقاد في تقسيم قافية الشعر التفعيلي هَدفت هذه الدراسةُ إلى استقراء قصائد الشعر التفعيلي في عيّنة الدراسة بُغيةَ تقديمِ تقسيمٍ معتمد على المنهج الإحصائي المدعّم بالأرقام، وتقترح الدراسةُ تقسيم القافية في الشعر التفعيلي إلى ثلاثة أقسام: أولها: ما التزم بالقافية المُوحّدة. وثانيها: ما التزم بالقافية المقطعية، وثالثها: ما تنوّعت قوافيه، وهو ستقوم الدراسة التطبيقية بدراسته في المبحث الثاني.

المحور الثاني: وظيفة القافية في الشعر الحر:

لقد أدرك النقاد تبايناً في الإيقاع بين القصيدتين التناظرية والتفعيلية؛ مما دفعهم إلى محاولة استجلاء الوظيفة الإيقاعية للقافية في الشعر التفعيلي، فالقافية في الشعر الحر "لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي الأشطر"[٣].

---

(١) حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص ١٨١ -١٨٢.

(٢) محمود سمان، العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص١٠٨.

(٣) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص١١٧ -١١٨.

وعند استقراء الدراسات النقدية التي عَرَضَت للحديث عن وظيفة القافية في الشعر الحر أمكن استخلاص وظيفة أساسية هي: تعزيز البناء الموسيقي إذْ "إن الشعر الحرّ بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا، وذلك لأنه شِعْرٌ يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع..."[(١)]، خاصّة وأن الشعر التفعيلي باعتماده على الأسطر الشعرية أَوْهَم مشابهة شكلية مع النثر، لذلك رأى بعض النقاد أنّ القافية فيه تساعد على التمييز بينه وبين النثر[(٢)].

ويُسهم في تحقيق هذه الوظيفة ما تلتزم به القافية من تماثل صوتي، سواء في حرف الروي المُلتزَم وحركته، أو في حرف الردف، أو ألف التأسيس؛ بذلك تُحدِثُ قافية الشعر التفعيلي تماثلاً صوتياً متلاحقاً في نهايات الجمل الشعرية للقصيدة يعوّض فقدان التناظر التفعيلي المألوف في قصيدة الشطرين.

المحور الثالث: مفهوم الجملة الشعرية:

استلزم الشعر التفعيلي باعتبار حداثته وتميز بنيته الإيقاعية استلزم من النقاد استحداث مصطلحات نقدية تتوافق مع توصيف أجزائه، ومنها مصطلح الجملة الشعرية، التي تُعرّف بأنها: "بنية موسيقية مستقلة، مكتفية بذاتها، قد تتكون من سطر أو سطور شعرية، وغالبا ما تشكل التقفية نهايات الجمل الشعرية"[(٣)]، ويُعد علي باكثير

---

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١٩٠، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الحادية عشر، ٢٠٠٠م.

(٢) انظر: محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ص ١٥٥.

(٣) محمد صابر عبيد، في موسيقى الشعر الحديث، مجلة الآداب، العدد (٤ -٦)، ١٩٩٠م، ص٦٨. وانظر للمزيد: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص ٢١٧. وانظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، =

أوّل مَن استخدم مصطلح (الجملة التامة المعنى) قاصِداً ما عُرِف لاحقا بمصطلح (الجملة الشعرية)، وذلك بقوله في مقدمته للمسرحية الشعرية (أخناتون ونفرتيتي): "كما أنّ البيت هنا ليس وحدة كما هو الحال في الشعر العربي المألوف، وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى"[(١)]، وقد أطلق عليها محمد النويهي مصطلح (الجملة الموسيقية)[(٢)].

وتختلف الجمل الشعرية من حيث الطول[(٣)] وقد قسّمها محمد حماسة إلى ثلاثة أقسام[(٤)]، هي: الجمل القصيرة قصراً ملحوظاً، والجمل الطويلة طولا ملحوظا، وقصائد اصطنعت الجملة الطويلة وحدة عروضية لها. ويُلحظ على هذا التقسيم إغفال الجمل الشعرية متوسطة الطول، لذلك تقترح الدراسةُ تقسيم الجمل الشعرية من حيث الطول وفق التقسيم التالي: جمل شعرية قصيرة: وهي الجمل الشعرية التي تتكون من سطر واحد أو سطرين[(٥)]، وَجمل شعرية متوسطة: وهي الجمل الشعرية التي تتراوح

=

ص١٢٠، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧م.

(١) علي باكثير، أخناتون ونفرتيتي، ص١٣، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).

(٢) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص٩١ -٩٢، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٤م.

(٣) انظر: شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص١١٩. وَانظر: شربل داغر، الشعر العربي الحديث كيان النص، ص١٩٣، منتدى المعارف، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م.

(٤) انظر: محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ص١٩٧ -٢١٤.

(٥) للتمثيل انظر: ماهر الرحيلي، ما بعد السكون، ص٥٧.

في طولها بين ثلاثة أسطر وسبعة أسطر تقريباً[١]، وَجُمل شعرية طويلة: وهي الجمل الشعرية التي تزيد في طولها عن سبعة أسطر[٢].

المحور الرابع: مفهوم الفاصلة الصوتية:

قد تطول الجملة الشعرية وتمتدّ على أسطر متتابعة مما قد يُفْقِدُها نغم القافية، لذلك لجأ الشعراء إلى الاستعانة بالفاصلة الصوتية، ويُرادُ بها الكلمات المتجانسة التي ترد في نهايات الأسطر داخل الجملة الشعرية الواحدة، وقد تمّ استمداد أصل هذه التسمية (الفاصلة الصوتية) من حديث نازك الملائكة بقولها "إنّ شعر الشطر الواحد ينبغي أن ينتهي كل شطر فيه بقافية أو على الأقل بفاصلة تُشعِر بوجود القافية"[٣]، لذلك آثرتُ تسميتها بالفواصل الصوتية، وتكرارها في نهاية الأسطر الشعرية غير مُلتزَم، وربما كان في توالي الفواصل الصوتية وتعاقبها في أسطر متتالية دافعاً لاعتبارها قافية عند بعض الدراسات النقدية[٤] التي لم تعتمد على التمييز بين القوافي والفواصل الصوتية الأمر الذي أدّى إلى إصدار تقسيمات غير منضبطة للقافية في الشعر التفعيلي مثل: القافية المتوالية، والمتواترة، والمتراوحة، وأدّى إلى خلطٍ بين الفاصلة الصوتية والقافية، وربما كان ذلك سبباً في إصدار بعض الدراسات النقدية أحكاماً بفقدان الشعر التفعيلي للتقفية بناءً على عدم التمييز بين القافية والفواصل الصوتية.

---

(١) للتمثيل انظر: حبيب المعاتيق، معلقون على الأحداق، ص١٢١.

(٢) للتمثل انظر: جاسم عساكر، أطواق الشوك، ص ٦٨ -٦٩.

(٣) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص١١٨.

(٤) انظر: صلاح الدوش، موسيقا العروض والقافية والشعر الحر، ص٢١٥ -٢٢٠. وانظر: آيت حمدوش فريدة، حداثة الإيقاع في الشعر المغربي المعاصر تشكل القافية أنموذجا، مجلة أبحاث، سنة ٢٠٢٠م، مجلد رقم (٠٦)، العدد (٠٢)، ص ٩ -١٠.

ويمكن التمثيل للفواصل الصوتية بقصيدة (آخر مقامات العشق) للشاعر جاسم الصحيح التي اعتمدت حرف الميم المقيّدة المُردفة بالألف قافية للقصيدة، قال الشاعر:

"من ها هنا ابتدأ المقامْ
مِن همسةٍ
سحبت على الزندين طلسَمها
وسيّجَتِ الصبابةَ (بالعناقْ)
فالعشقُ أوّلُه (اشتياقْ)
والعشقُ آخره (احتراقْ)
ماذا إذاً .. بين البداية والختامْ؟
تُهْنا بوادي الليل ما بين البداية والختامْ"(١).

فالأسطر الرابع والخامس والسادس انتهت بكلمات شكّلت فاصلة صوتية، وهي: (العناقْ، اشتياقْ، احتراقْ)، إذ هي ليست من جنس قافية القصيدة؛ وإنما شكّلت فواصل صوتية أسهمت في تحقيق تعويضٍ إيقاعي لكسر رتابة طول الجملة الشعرية، وتأخر مجيء كلمة القافية، أمّا قوافي القصيدة فهي: (الغرامْ، الحرامْ، حمامْ، المقامْ، الختامْ، استقامْ، قوامْ، الأثامْ، الهلامْ، للضرامْ، الهيامْ، الكلامْ، الظلامْ، الرخام، العظامْ، المنامْ)، ويظهر وجود تآلف إيقاعي بين كلمات الفاصلة الصوتية وكلمات القافية تتمثّل في التزامِ حرف الألف رِدفاً، وتسكين الحرف الأخير.

(١) جاسم الصحيح، أعمال شعرية، (١/٦٣٢ -٦٣٣).

ولا تنحصر القيمة الفنية للفاصلة الصوتية في مجرد التكرار الصوتي بل تتعمّق قيمتها الفنية بتعويضٍ نغمي صوتي عن القافية حين تتأخر بسبب طول الجملة الشعرية، وتكتسب الفاصلة الصوتية بذلك أهمية إيقاعية خاصة تلفت الانتباه إليها بسبب الوقف عليها.

المبحث الثاني

الدراســــــــة التطبيقية

أُجريت الدراسة الإحصائية لعدد (٢٢) ديواناً شعرياً، تضمنت (٣٥٠) قصيدةً تفعيلية، شكّلت القافية الموحدة فيها ما نسبته (٦٨٪)، وشكّلت القافية المقطعية ما نسبته (٢٤٪)، بينما شكلت القافية المتنوعة ما نسبته (٨٪)، لذلك تم تقسيم الدراسة التطبيقية لتشكل قافية الشعر التفعيلي إلى ثلاثة مباحث هي: القافية الموحّدة، والقافية المقطعية، والقافية المتنوعة.

المحور الأول: القافية الموّحدة:

أظهرت الدراسة الإحصائية أنّ (٢٣٨) قصيدة بما نسبته (٦٨٪) من قصائد الشعر التفعيلي في عيّنة الدراسة التزمت بالقافية الموحّدة في نهاية الجمل الشعرية لكل قصيدة، وهي نتيجة تدل على قدرة الشعر التفعيلي على احتواء القافية، واهتمام الشعراء بها في قصائدهم التفعيلية، وستتم دراسة القافية الموحّدة عبر عرض المكوّنات المؤسِّسَةِ للقافية وهي: حرف الرويّ وحركته، والوصل، والرّدف، والتأسيس، ثم التصريع، كما يلي:

١ - حروف الروي:

بناءً على الدراسة الإحصائية أمكن تقسيم حروف الروي حسب ورودها في الشعر التفعيلي إلى أربع فئات، الفئة الأولى: حروف الروي الكثيرة الشيوع في قافية القصائد التفعيلية، وهي: (ن، ر، ل، د)، الفئة الثانية: حروف الروي المتوسطة الشيوع في قافية القصائد التفعيلية، وهي: (ء، ب، ت، ق، م)، الفئة الثالثة: حروف الروي القليلة الشيوع في قافية القصائد التفعيلية، وهي: (ك، ح، ي، س، ع، ف، ص، ض،

ش)، الفئة الرابعة: حروف لم ترد روياً في قافية القصائد التفعيلية، وهي: (ث، ج، خ، ذ، ز، ط، ظ، غ، هـ، و)، ويوضحها الجدول رقم (١).

جدول رقم (١)

الترتيب	حرف الروي	القافية المطلق	القافية المقيد	الإجمالي	النسبة المئوية
١	ن	١٤	٢٦	٤٠	١٧٪
٢	ر	١٤	٢٢	٣٦	١٥٪
٣	ل	١٠	٢١	٣١	١٣٪
٤	د	١٣	١١	٢٤	١٠٪
٥	ء	٣	١٣	١٦	٧٪
٦	ت	٤	١١	١٥	٦٪
٧	ق	٥	٩	١٤	٦٪
٨	ب	٣	١٠	١٣	٥٪
٩	م	٢	٩	١١	٥٪
١٠	ك	٢	٧	٩	٤٪
١١	ح	٤	٤	٨	٣٪
١٢	ي	٢	٤	٦	٣٪
١٣	س	٣	٢	٥	٢٪
١٤	ف	١	٣	٤	٢٪
١٥	ع	٠	٣	٣	١٪
١٦	ص	١	٠	١	٠,٤٢٪
١٧	ض	١	٠	١	٠,٤٢٪
١٨	ش	٠	١	١	٠,٤٢٪
١٩	ث	٠	٠	٠	٠٪
٢٠	ج	٠	٠	٠	٠٪
٢١	خ	٠	٠	٠	٠٪
٢٢	ذ	٠	٠	٠	٠٪

٢٣	ز	٠	٠	٠	٠٪
٢٤	ط	٠	٠	٠	٠٪
٢٥	ظ	٠	٠	٠	٠٪
٢٦	غ	٠	٠	٠	٠٪
٢٧	ه	٠	٠	٠	٠٪
٢٨	و	٠	٠	٠	٠٪
الإجمالي		**٨٢**	**١٥٦**	**٢٣٨**	**١٠٠٪**
		٣٤٪	**٦٦٪**		

الفئة الأولى: حروف الروي الكثيرة الشيوع في قصائد الشعر التفعيلي، وهي بالترتيب: (ن، ر، ل، د)، ويظهر وجود توافق تام بين حروف هذه الفئة مع حروف الروي الأكثر شيوعاً في عموم الشعر العربي حسب دراسة الدكتور إبراهيم أنيس[(١)]، ولعل شيوع هذه الحروف روياً سببه غزارة الكلمات المنتهية بحرف منها في المعاجم العربية، مما يمنح الشاعر بحراً من الكلمات التي يستعينُ بها روياً بما يتلاءم مع تجربته الشعورية، وجميع حروف هذه الفئة تُعدّ من القوافي الذُّلُل[(٢)]، التي هي "ما كثُر على الألسُنْ"[(٣)].

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٤٨، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٩٧م.

(٢) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، (١/٥٨)، مطبعة حكومة الكويت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٩م.

(٣) أبو العلاء المعري، اللزوميات، (١/٣٠)، مكتبة الخانجي، القاهرة.

وأكثر حروف الروي شيوعاً هو النون ؛ "إذ هو أسهل القوافي الذُّلُل ؛ لما يعتريه من حالات الإسناد والجمع والتثنية ، ولما يقع فيه من الصفات على وزن فعلان ، والجموع على فِعلان وفُعلان..."[١].

ومن شواهد التزام القافية الموحدة لحرف النون روياً ، -وهو الروي الأكثر شيوعا في الشعر التفعيلي إذ يمثّل ما نسبته (١٧٪) بين بقية حروف الروي - قصيدة (النيل في موسم بلا عروس)[٢] للشاعر جاسم الصحيح ، حيث وردت فيها القوافي التالية : (البستانْ، السلطانْ، الألحانْ، الغفرانْ، الأكفانْ، رُبّانْ، الفيضانْ، الجريانْ، النسيانْ، الفنانْ، الإيمانْ، العرفانْ، طوفانْ، عريانْ، بالأشجانْ، الأحزانْ، الشطآنْ، الحرمانْ، الكتمانْ، أسوانْ، أغصانْ، الهذيانْ، بالأشجانْ، نشوانْ، الأوطانْ، الغلْبانْ، الغليانْ، فدّانْ، الإنسانْ، الإيمانْ، أمانْ، الألوانْ، ثعبانْ، رمّانْ، الخلانْ، الأكفانْ، الاثنانْ) ، فقد وردت القافية (٣٧) مرة في هذه القصيدة ، ولم تتكرر كلمة منها سوى كلمة واحدة هي (بالأشجانْ) التي تكررت مرتين فقط ، وقد التزم الشاعر في هذه القصيدة بروي النون المقيّدة المردفة بالألف في جميع قوافيها.

الفئة الثانية : حروف الروي المتوسطة الشيوع في قصائد الشعر التفعيلي ، وهي بالترتيب : (ء ، ت ، ق ، ب ، م) ، وتتوافق حروف هذه الفئة مع تصنيف الدكتور إبراهيم أنيس[٣] لحروف الروي المتوسطة الشيوع في الشعر العربي عدا حرفي (ب ، م) حيث أوردهما الدكتور إبراهيم أنيس ضمن الفئة الأولى كثيرة الشيوع ، وعدا حرف (ت) الذي أورده الدكتور إبراهيم أنيس ضمن الحروف قليلة الشيوع ، وقد عدّ عبدالله

(١) عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، (٥٨/١).

(٢) جاسم الصحيح ، أعمال شعرية ، (٦٣٣/٣).

(٣) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص٢٤٨.

الطيب حروف (ب، م، ت) ضمن فئة القوافي الـذُّلُل في الشعر العربي[١]، ومجيئها في الفئة الثانية يدل على تراجع في صوتي (ب، م) روياً في قصائد الشعر التفعيلي مقارنة بكثرة شيوعها في الشعر العربي التناظري، قابلها زيادةٌ في استعمال القصائد التفعيلية لصوت (ت) روياً والتي كانت قليلة الشيوع في الشعر التناظري.

ومجيئها ضمن الفئة الثانية بين حروف الروي في الشعر التفعيلي دليلٌ آخر على تراجع الشعراء في استعمالها

من شواهد الرويّ لهذه الفئة قصيدة (تحت الماء)[٢] للشاعر ماهر الرحيلي التي استعان فيها بحرف الهمزة روياً، حيث وردت كلمات القوافي التالية: (الماءْ، نقاءْ، السماءْ، الهراءْ، الفضاءْ، الهواءْ، النقاءْ، عناءْ، الفناءْ، البقاءْ، اللقاءْ)، وقد التزم فيها الشاعر بالهمزة المقيّدة المردوفة بالألف، ويظهر تكرار الشاعر مرّتين لكمة (نقاء) إذ وردت أولاً نكرة دون تعريف، وَوردت الثانية معرّفة بأل.

الفئة الثالثة: حروف الروي القليلة الشيوع في قصائد الشعر التفعيلي، وهي بالترتيب: (ك، ح، ي، س، ف، ع، ص، ض، ش)، احتوت هذه الفئة حرفي (س، ع) وهما من الحروف كثيرة الشيوع في الشعر العربي حسب دراسة الدكتور إبراهيم أنيس[٣]، لكنهما وردا بقلة في الشعر التفعيلي، وهذه النتيجة تدل على وجود تحوّل صوتي في بنية القافية في الشعر التفعيلي يتمظهر في تقلّص شيوع بعض حروف

(١) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، (٥٨/١).

(٢) ماهر الرحيلي، ما بعد السكون، ص٧.

(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٤٨.

الروي، الأمر الذي يفتح مجالا للدراسات الصوتية الحديثة لبحث مظاهر التغيّر ودوافعه ودلالته.

ومن شواهد الروي لهذه الفئة قصيدة (أعود إلي)[١] للشاعر جاسم عساكر حيث ورد حرف (الياء) روياً في كلمات القافية التالية: (هدايا، سوايا، الوصايا، نايا، العرايا، رُؤايا، مُنايا، الحكايا، المَنايا، التحايا، الرعايا، يدايا، ضحايا، البلايا، الخلايا، شظايا، الصَّبايا، المرايا، دمايا، صِبايا، ورايا) وقد استعان الشاعر بالجناس في كلمتي (مُنايا، المَنايا)، وكلمتي (الصَّبايا، صِبايا)، إذ أحدث تكرار الكلمة مع اختلاف المعنى سِمَةً جماليةً خاصةً مع تتابع القوافي في القصيدة (٢١) مرة.

الفئة الرابعة: الحروف التي لم تَرِد روياً في قصائد الشعر التفعيلي، وهي: (ث، ج، خ، ذ، ز، ط، ظ، غ، هـ، و). وحروف هذه الفئة تتوافق مع دراسة الدكتور إبراهيم أنيس[٢] في ندرة مجيئها روياً في الشعر العربي، عدا حرف (ج) الذي عُدّ ضمن الحروف المتوسطة الشيوع روياً في الشعر العربي، وعدا حروف (ث، ط، هـ) التي عُدّت ضمن الحروف قليلة الشيوع روِيا في الشعر العربي، وتشترك حروف (ث، خ، ذ، ز، ط، ظ، غ) بورودها ضمن نوعي القوافي النُّفُر والقوافي الحوش[٣].

٢ - حركة الروي:

تنقسم حركة الروي بحسب الحركة والسكون إلى قسمين، هما: الروي المطلق، والروي المقيد، وبيانها كما يأتي:

---

(١) جاسم عساكر، أطواق الشوك، ص٧٧.

(٢) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٤٨.

(٣) انظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، (١/٧٥، ٧٩).

الروي المطلق: وهو "الروي المتحرك الموصول، سُمّي بذلك لإطلاق الصوت به"[١]، ويمثّل الروي المطلق في قصائد الشعر التفعيلي ما نسبته (٣٤٪)، وهي نتيجة تدل على توسط شيوعه في الشعر التفعيلي، خلافاً لما هو معهود في الشعر العربي التناظري الذي شاع فيه الروي المطلق[٢].

وأكثر الحركات وروداً في الروي هي حركة الفتحة، إذ تمثّل ما نسبته (٥٢٪) بين حركات الروي، تليها حركة الكسرة، إذ تمثل ما نسبته (٣٢٪)، تليها حركة الضمة التي تمثّل ما نسبته (١٦٪).

وأكثر حروف الروي التي وردت مطلقة في الشعر التفعيلي مرتبة هي: (ن، ر، د)، ومن شواهد القافية المطلقة الواردة على رويّ الدال المفتوحة الموصولة هاءً قصيدة بعنوان (قُبلة على خدّ يدٍ بيضاء)[٣] للشاعر حبيب المعاتيق، وقد تضمنت كلمات القوافي التالية: (يدَهْ، مُتّقِدَهْ، غَرِدَه، منعقِدَهْ، مَددَهْ، كبدَهْ، المردَهْ، كمدَهْ، الحفدَهْ، الحصدَهْ، قصدَهْ، منفردَهْ، بردَهْ، يَرِدَهْ، شَهِدَه، جَحدَهْ، حَمدَهْ، عددَهْ، وجدَهْ، رصدَهْ، عَهِدَهْ، مبتعدَهْ، الرّغِدَهْ) ، وتنوعت كلمات القافية بين الأسماء والأفعال، وقد بلغ مجموع كلمات القافية في القصيدة (٢٣) قافية موحّدة، تضمنت تماثلا صوتيا في بنية بعض الكلمات كالجناس بين (كبده، كمده)، وبين (الحَفَدَة، الحَصَدَةْ)، وهو تجانس يزيدُ من ترابط الجرْس الموسيقي للقافية، ويُعزّز وظيفتها الدلالية والإيقاعية.

---

(١) حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص٦٠.

(٢) انظر: محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ص ١٠٦. وانظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٦٠. وانظر: حسين نصّار، ص ٦٠.

(٣) حبيب المعاتيق، معلقون على الأحداق، ص٩٥ -١٠٠.

الروي المقيد: وهو "الساكن، سُمّي بذلك لتقييده عن انطلاق الصوت به"[١]، ويمثّل الروي المقيّد في قصائد الشعر التفعيلي ما نسبته (٦٦٪)، وهي نتيجة تدل على شيوعه وغلبته، وتُخالف هذه النتيجةُ السِّمَةَ الإيقاعية للقوافي في الشعر العربي التناظري الذي كانت تقل فيه القوافي المقيدة، "إذ لا تكاد تجاوز (١٠٪)"[٢]، يُضاف إلى ذلك عناية القدماء بتحريك الساكن إذا وقع قافية كما في قول سيبويه: "واعلم أنّ الساكن والمجزوم يقعان في القوافي ولو لم يفعلوا ذلك لضاق عليهم، ولكنهم توسعوا بذلك، فإذا وقع واحد منهما في القافية حرّك"[٣]، إن التباين الإيقاعي للقافية بين تشكلها في الشعر العربي التناظري المعتمد على القوافي المطلقة وتشكلها في الشعر التفعيلي المعتمد على القوافي المقيدة أحدَثَ تمايُزاً فارقاً في النسيج الإيقاعي بينهما.

وأكثر حروف الروي المقيد شيوعاً في الشعر التفعيلي مُرتّبة هي: (ن، ر، ل)، ومن شواهد القافية المقيدة الواردة على رويّ النون قصيدة (العشق امتحان الجسد) للشاعر جاسم الصحيح، حيث تضمنت القوافي التالية: (الرهانْ، الامتحانْ، بالمكانْ، الافتتانْ، الهوانْ، الزمانْ، المهرجانْ، البهلوانْ، الشاطئانْ، أُفعوانْ، الجمانْ، العنفوانْ، الكيانْ، البيانْ، الدخانْ، الحنانْ، الجنانْ، الاحتقان، الخيزرانْ، الصولجانْ، الامتحانْ)[٤]، واعتمد فيها الشاعر على الأسماء دون الأفعال في بناء

---

(١) حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص ٥٩.

(٢) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٦٠. وفي شعر المتنبي لم تبلغ القوافي المقيدة سوى ما نسبته (٤٪). انظر: محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ص١٠٦.

(٣) سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، (٢١٤/٤)، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.

(٤) جاسم الصحيح، أعمال شعرية، (٣٩٧/٢).

كلمات التقفية، وكرّر كلمة (الامتحان) في بداية القصيدة وفي خاتمتها، كما استعان الشاعر بالجناس أسلوباً فنيا لتحقيق أبعادٍ دلاليةٍ تُضَافُ إلى الوظيفة الإيقاعية للقافية، كما في الجناس بين كلمتي (الكيان، البيان)، وبين كلمتي (الحنان، الجنان).

٣ - الوصل:

الوصل هو "الحرف الذي يلي الروي المتحرك، وسُمّي بذلك لأنه وَصَلَ حركة الروي أي: أشبعها"[١]، وتشكل القوافي الموصولة في الشعر التفعيلي ما نسبته (٣٤٪)، وهي نتيجةٌ تدل على توسط شيوعه، خاصة وأن الوصلَ مُلحقٌ بالقوافي المطلقة، يتأثر بها كثرةً وقلّةً. وأكثر حروف الوصل شيوعا حسب الترتيب (الهاء، الياء، الألف، الواو) كما يتضح عبر الجدول التالي رقم (٢)

جدول رقم (٢)

حروف الوصل وحركاتها			
حروف الوصل	متحرك	ساكن	الإجمالي
الهاء	٣	٢٨	٣١
الياء	٠	٢٧	٢٧
الألف	٠	١٣	١٣
الواو	٠	٩	٩
الإجمالي	٣	٧٧	٨٠
	٤٪	٩٦٪	

أظهرَ الجدولُ السابق رقم (٢) شيوع الوصل الساكن، ونَدَر أن يُحرّك الحرف الموصول بحركة في الشعر التفعيلي، وهذه النتيجة إذا قُرِنَت مع نتيجة شيوع الروي

(١) إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص٣٥٢، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

المقيد فإنها تؤكّد اتّسام إيقاع الشعر التفعيلي بِسِمَةِ التسكين، وهو ملمحٌ فني إيقاعي يُحيلُ القارئ إلى وقفات متلاحقة مع نهاية كل سطر شعري، وبذلك تبتعدُ القصيدة التفعيليةُ عن السّمة الغنائية التي شاعت في الشعر العربي على امتداد عصوره.

ومِن شواهد القافية الموصولة بالهاء الساكنة قصيدة (يا ضحكة الأحباب) للشاعر حبيب المعاتيق، حيث تضمنت كلمات القافية التالية: (أُغْنيتَهْ، شَفَتَهْ، منسأتَهْ، رئَتَهْ، مُنفلتَهْ، لُغتَهْ، حُنجرتَهْ، الشَّمَتَهْ، ناحيتَهْ، جهتَهْ، قاتلتَهْ، أعْيرَتَهْ، ذاكرتَهْ، شَفَتَهْ، مُلْتَفِتَهْ، عَنَتَهْ، أمَتَهْ، أحجيتَهْ، خَشْخَشَتَهْ، أجنحتَهْ)[١]، ولم تَرِد الهاء الموصولة المتحركة إلاّ في ثلاث قصائد[٢] للشاعر حبيب المعاتيق فقط.

٤ - الردف:

الردف هو: "حرف مد أو لين يقع قبل الروي دون فاصل بينهما، سواءً كان الروي مطلقاً أو مقيداً"[٣]، وقد استعان الشعراء بالقوافي المُردفة بما نسبته (٥٨٪) كما يوضحه الجدول التالي رقم (٣).

جدول رقم (٣)

نوع القوافي من حيث الردف		
نوع القوافي	**العدد**	**النسبة المئوية**
القوافي المردوفة	**١٣٧**	**٥٨٪**
القوافي غير المردوفة	**١٠١**	**٤٢٪**

(١) حبيب المعاتيق، معلقون على الأحداق، ص١٢١.

(٢) حبيب المعاتيق، معلقون على الأحداق، ص ٤٣، ٤٩، ١٥٩.

(٣) إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص٣٥١.

إنّ شيوع القوافي الـمُرْدَفة في الشعر التفعيلي بما نسبته (٥٨٪) يُعزى إلى شيوع القوافي المقيّدة؛ وذلك لمناسبة الردف بالحركة الطويلة قبل الوقوف على الروي الساكن، "ولو لجأ الشاعر إلى القافية المقيدة فإنه يتخذ معها ما يجعلها أوضح في السمع بالردف..."[١]، إذ يمنحُ الرّدفُ سِمَةً نغميّةً بإطالة الصوت بحرف المدّ قبل القطع وتسكين الروي.

جدول رقم (٤)

القوافي المطلقة والمقيدة من حيث الردف								
	الردف						غير مردوفة	
	ا	و	ي	التنويع بين حروف الردف	العدد الإجمالي	النسبة المئوية	العدد الإجمالي	النسبة المئوية
القوافي المقيدة	٧١	١٠	٢٣	٠	١٠٤	٦٧٪	٥٢	٣٣٪
القوافي المطلقة	١٨	٣	٧	٥	٣٣	٤٠٪	٤٩	٦٠٪

أظهرت نتائج الدراسة الإحصائية الواردة في الجدول رقم (٤) غلبة دخول الردف على القوافي المقيدة بما نسبته (٦٧٪)، بينما بلغ الروي المقيد غير المردوف ما نسبته (٣٣٪)، وتُعدّ غلبة الروي المقيد المردوف في الشعر التفعيلي سمة فنيّة مميّزة له عن الروي المقيّد في الشعر العربي التناظري "الذي قَلَّ أن يُسبق رويه بحرف مد"[٢].

ومن شواهد الروي المقيّد المردوف قصيدة (الحب)، للشاعر محمد جبر الحربي، التي وردت فيها كلمات القوافي التالية: (الجبينْ، الحنينْ، تَلِينْ، يائسينْ، تعبرينْ، مدبرينْ، الحزينْ، الدّفينْ، يُبينْ، الياسمينْ، اليقينْ، حينْ، اليمينْ، يستعينْ،

(١) محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ص١٠٩.

(٢) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٦٠.

العـارفينْ، سـائلينْ، السـنينْ، طيـبينْ، الغاصـبينْ، مُتْعَـبينْ، المنشـدينْ، السـاجدينْ، تَعْبُرينْ)[١]، حيثُ التزم الشاعرُ بحرف الياء رِدفاً سابقاً للروي في جميع قوافي القصيدة.

أمّا دخـول الـرّدف علـى الـرويّ المطلـق فقـد ورَدَ علـى نحـوٍ يعـادل مـا نسـبته (٤٠٪)، وبلغ غير المردوف منها ما نسبته (٦٠٪) كما في نتائج الجدول رقم (٤)، ومن شواهد الروي المطلق المردوف قصيدة (الظّمـأ)[٢] للشاعر محمد الثبيتي حيث تضـمنت القوافي التالية: (طريقَا، رفيقَا، صديقَا، حريقَا، ريقَا، إبريقَا، بريقَا، عميقَا، طليقَـا، موسيقَى).

جدول رقم (٥)

توزيع حروف الرّدف حسب وُرُودها		
حروف الردف	**العدد**	**النسبة المئوية**
الألف	**٨٩**	**٦٥,٩٦٪**
ياء	**٣٠**	**٢١,٨٩٪**
واو	**١٣**	**٩,٤٨٪**
المراوحة بين حروف الردف	**٥**	**٣,٦٤٪**
الإجمالي	**١٣٧**	**١٠٠٪**

وقد أظهرت الدراسة الإحصائية عبر الجدول رقم (٥) أنّ أكثر حروف الـردف وروداً في قوافي الشعر التفعيلي حسب الترتيب هـي: (الألـف، اليـاء، الـواو)، ويُعـزَى شـيوع الـردف بحـرف الألـف بمـا نسـبته (٦٥,٩٦٪) إلى "أنهـا أوضـح كـل الحركـات في السمع"[٣].

(١) محمد الحربي، الأعمال الشعرية، ص٩ -١٢.

(٢) محمد الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص٤٩.

(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٦٥.

كما أظهَرت النتائج الإحصائية في الجدول السابق رقم (٥) شدة التزام الشعراء بحرف الردف، وقلة المراوحة بينها، إذ شكّلت المراوحة بين حروف الردف في قوافي الشعر التفعيلي ما نسبته (٣,٦٤٪)، ومن شواهد المراوحة بين حروف الردف في القصيدة الواحدة ما ورد في قصيدة بعنوان (إيقاع حارق)[١] للشاعر جاسم الصحيح؛ إذ وردت كلمات القافية المردوفة بالواو في الكلمات: (بذورِي، شعورِي، الستورِ، الجذورِ، العطورِ، الطيورِ)، والكلمات المردوفة بالياء هي: (الهجيرِ، مُجيرِي، الخريرِ، السعيرِ، الغديرِ، حريرِ، الزهورِ، ، السريرِ، الأثيرِ).

٥ - التأسيس:

التأسيس هو: "ألفٌ بينها وبين الروي حرف واحدٌ متحركٌ يُسمّى الدخيل"[٢]، وقد أظهرت الدراسةُ الإحصائيةُ قلّة ورود التأسيس في قوافي الشعر التفعيلي؛ إذ بلغت القوافي المؤسسة في الشعر التفعيلي ما نسبته (٦٪) فقط.

ومِن شواهد ورودِ التأسيس في قوافي الشعر التفعيلي قصيدة (تعارف)[٣] للشاعر محمد الثبيتي، حيث التزم الشاعرُ ألف التأسيس في جميع القوافي، وهي: (باردَةْ، حاقدَةْ، واحدَةْ، مائدَةْ، فائدَةْ، ساعِدَهْ، زائدَةْ)، حيث التزم الشاعرُ حرف الدّال روياً، مع التزام أَلِفَ التأسيس، كما ظهرت عناية الشاعر بتحقيق التماثل الصوتي بين كلمات القوافي كما بين كلمتي (مائدَةْ، فائدَةْ).

---

(١) جاسم الصحيح، أعمال شعرية، (٢/ ٣٧٩ -٣٨٢).

(٢) إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص ٣٤٩.

(٣) محمد الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص ٣٥.

وتكمن أهمية التزام الشاعر في قوافيه بالتأسيس مع الردف أو مع الوصل في أنّ "تكرار حرف بعينه في القصيدة يساعد على قوة الوضوح السمعي، وهذا الوضوح في الإسماع والقوة في النطق يجعل كلمة القافية منبورة نبرا دلاليا يهدف إلى إظهار الكلمة بذاتها"[(١)]، وهذا الأمر أسهم في تحقيق الوظيفتين الأساسيتين للقافية في الشعر التفعيلي، وهما: تعزيز البناء الموسيقي، وتعزيز التكثيف اللغوي.

المحور الثاني: القافية المقطعية:

يُعرف البناء المقطعي بأنّه "البناء الذي تتشكل فيه القصيدة من عدة مقاطع، كل مقطع يمثّل جزءاً من تجربة القصيدة"[(٢)]، ويلتزم الشاعر بقافية موحّدة في نهاية الجمل الشعرية داخل المقطع الواحد، ويختلف رويّ قافية كل مقطع عن المقطع الذي يليه.

وقد بلغت قصائد الشعر التفعيلي المعتمدة على البناء المقطعي ما نسبته (٢٤٪) من مجموع قصائد الشعر التفعيلي مجال الدراسة، وهي نتيجة إحصائية تدل على قلّة شيوع هذا النمط البنائي في قصائد الشعر التفعيلي.

وتَتَفاوت القصائد المقطعية في الشعر التفعيلي من حيث عدد المقاطع في القصيدة الواحدة، إذ اعتمدت بعض القصائد المقطعية على تقسيم القصيدة إلى مقطعين اثنين، في حين أنّ عدداً من القصائد تضمّنت (١٤) مقطعاً، كما يوضحها الجدول رقم(٦).

---

(١) محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ص١٢٠.

(٢) سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، ص١٣٨، عالم الكتاب الحديث، إربد، الطبعة الأولى، ٢٠١١.

جدول رقم (٦)

تشكل القوافي المقطعية		
عدد القصائد	عدد المقاطع	النسبة المئوية
٢٤	٢	٢٨,٩١٪
٢٣	٣	٢٧,٧١٪
١٤	٤	١٦,٨٦٪
٦	٧	٨,٤٣٪
٥	٦	٧,٢٢٪
٤	٥	٤,٨١٪
٢	١١	٢,٤٠٪
٢	١٤	٢,٤٠٪
١	٨	١,٢٠٪
١	٩	١,٢٠٪
١	١٣	١,٢٠٪
الإجمالي	٨٣	١٠٠٪

لقد أظهرت الدراسة الإحصائية عبر الجدول السابق رقم (٦) مدى التنوع بين قصائد الشعر التفعيلي في تشكيل وحداتها المقطعية التي قد تصل إلى (١٤) مقطعاً في القصيدة الواحدة، كما ظهر أن الشيوع كان من نصيب القصائد التي تتكون من مقطعين اثنين إلى أربعة مقاطع في القصيدة الواحدة.

فقد يعتمد الشاعر على تنويع القوافي إذا بُنيت القصيدة على النظام المقطعي التي تمنح الشاعر مجالاً لإطالة النص وامتداده، وتلوين الجرْس الموسيقي بتنويع قافية كل مقطع شعري، كما في قصيدة (القُديح عرس في السماء)[١] للشاعر جاسم

(١) جاسم الصحيح، أعمال شعرية، (٢/٧٧).

الصحيح، حيث تشكّلت بنية القصيدة من (١٢) مقطعا، التزم كل مقطع بتكرار رويّ مُوحّد، ويمكن ترتيب كلمات القوافي حسب ترتيبها في مقاطع القصيدة كما يلي: ١ -(العتيقْ، الطليقْ، الرحيقْ، العميقْ، الشقيقْ، الوثيقْ، الطريقْ، العريقْ، ضيقْ، السحيقْ، العقيقْ، النعيقْ، الحريقْ) ٢ -(الرّطبْ، الحقبْ، الكذبْ، الغضبْ، السببْ، العتبْ، الحُجُبْ، السّحُبْ، انتصَبْ، القصَبْ، مُنتصِبْ، العنبْ، الطّربْ، الصخبْ) ٣ -(آلِهِ، كمالِهِ، بجمالِهِ، خصالِهِ، آلِهِ) ٤ -(العددْ، الأبدْ، غَدْ، الحسدْ، كمدْ، الولدْ) ٥ -(العروسْ، الشموسْ، تجُوسْ) ٦ -(السماءْ، نساءْ، الأشقياءْ، النقاءْ، الفناءْ، البقاءْ) ٧ -(الإلهْ، سَنَاهْ، تُقاهْ، الحياةْ، لظَاهْ) ٨ -(الأدبْ، اللهبْ، الحطبْ، اللُّعَبْ، الهربْ، الحدَبْ، الشّغبْ، اضطربْ، انقلبْ، العَصَبْ، النسبْ، الحسبْ) ٩ -(الحِدَادْ، الرّمادْ، يُرادْ، الرّمادْ، العِبادْ، الفؤادْ، الجهادْ) ١٠ -(كبرياءْ، الفناءْ، الخفاءْ، الضياءْ، ماءْ) ١١ -(الخُفُوتْ، يموتْ، القُنُوتْ، البيوتْ) ١٢ -(الترابْ، الغيابْ، الكتابْ، الجوابْ)، لقد منحت القافية المقطعيةُ مجالاً رحباً للشاعر يلوّنُ فيها الجرْس الإيقاعي، ومع ذلك إلاّ أنها بقيت ملتزمةً بِسِمَةٍ إيقاعيةٍ مشتركةٍ بإشاعة تسكين الرويّ في جميع القوافي ومقاطع القصيدة، وهذا التسكينُ منَحَ القصيدةَ نمطاً إيقاعياً تنسجِمُ فيه جميع الوحدات المقطعية، لتُشكّل باجتماعها بنيةً واحدةً.

ومِن شواهد القصائد المقطعية المُتشكّلة من مقطعين اثنين قصيدة (الصعلوك)[1] للشاعر محمد الثبيتي، حيث تضمّن المقطع الأول من القصيدة كلمات القوافي التالية (خُطاهْ، الصّعْلَكَةْ، التهْلكةْ، المعركةْ، موسِمَهْ، مُبْهَمَةْ، دمَهْ)، وتضمن

(١) محمد الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص٧١.

المقطع الثاني كلمات القوافي التالية (حِذاءْ، الهواءْ، نساءْ، المساءْ)، وتنوّع قوافي كل مقطع في القصيدة أتاحَ للشاعر تنويعاً نغمياً متلائما مع طبيعة التجربة الشعورية لكل جزء من أجزاء القصيدة، كما حافظ الثبيتي على سِمَةِ التسكينِ في قوافي المقطعين.

إنّ تشكُّلَ القصيدة التفعيلية وفق البناء المقطعي لم يكن سبباً في كسر القافية أو الخروج عليها، بل كان عامِلاً في تعزيز صِلَة القصيدة بالقافية، حين اعتمد الشاعر قافيةً مُلتَزَمَةً داخل كلّ مقطع، فتكاملت بذلك الوحدات المقطعية من أجل تشكيل بُعْدٍ واحدٍ للقصيدة دون التخلّي عن القافية أو إهمالها، ولتبقى القافيةُ ركيزةً صوتيةً أساسيةً تُسهِم في تعزيز إيقاع هذا النمط البنائي.

المحور الثالث: القافية المتنوعة:

وردت القافيةُ المتنوعةُ على نحوٍ نادرٍ جداً في قصائد شعراء التفعيلة -عيّنة الدراسة -، إذ بلغت ما نسبته (٨٪)، وهي نتيجةٌ تؤكد قلّة تنويعهم لقوافي القصائد التفعيلية، وأنّهم قد يضطرون إلى تنويع القوافي استجابةً لتجارب شعورية وإيقاعية تستدعي هذا التنويع.

وهذا التشكيلُ لا يعني تخلّص الشاعر من القافية مطلقاً، بل تبقى القافيةُ ركيزةً صوتيةً هامةً في تعزيز المستوى الإيقاعي للقصيدة، لكنّ الشاعر لا يلتزم فيها بحرف رويّ واحدٍ، وقد وردت القافية المتنوعة في عينة الدراسة لدى الشعراء محمد حبر الحربي (١٦) قصيدة[١]، ومحمد الثبيتي (٥) قصائد[٢]، وجاسم الصحيح قصيدة

(١) انظر: محمد جبر الحربي، الأعمال الشعرية، ص ٧١، ١١٧، ٢٣٣، ٢٤٦، ٢٨٣، ٣١٣.

(٢) انظر: محمد الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص ٦٧، ٨١، ٩١، ٩٣، ٩٧.

واحـدة[١]، والشـاعر جاسـم عسـاكر قصـيدة واحـدة،[٢] وحبيـب المعـاتيق قصـيدة واحدة[٣].

مـن شـواهد القافيـة المتنوعـة قصـيدة (إنـاء)[٤] للشـاعر حبيـب المعـاتيق الـتي تضمنت كلمات القافية التاليـة: (السـماءْ، الإنـاءْ، الفنـاءْ، الفضـاءْ، البكـاءْ، المحـاجِرْ) حيثُ التزم الشاعرُ بحرف الهمزة روياً في خمس قوافٍ، لكنّه لجأ في ختام القصيدة إلى قافية أخيرةٍ وحيدةٍ مختلفة عن القوافي السابقة في كلمة (المحاجِرْ)، وكـأن الشـاعر أراد أن يُحـدِث نغمـاً إيقاعيـاً مختلفـاً في ختـام القصـيدة لتكـوين وقفـة مغـايرة لطبيعـة الجـرْسِ الصوتي في الوقفات القصيرة داخل النص.

ويُعـدّ الشـاعر محمـد جـبر الحربـي أكثـر الشـعراء اسـتعمالاً لتشـكيل القافيـة المتنوعـة، خاصـةً في ديوانـه الشـعري (بـين الصـمت والجنـون)، وقـد أبـانَ الشـاعرُ عـن اتجاهه لكسر القافية الموحدة بقوله في قصيدة (أشْرَبُ الحبّ من عينيها):

"سأكسِرُ كُلّ النوافِذِ..
حَجْـمُ النوافِذِ لا يتناسبُ والقافيةْ
سأكْسِرُها .. أكسِرُ القافيةْ"[٥].

إذ لم تلتزم القصيدةُ بالقافية الموحّدة؛ بل تنوّعت قوافيها على نحوٍ متجاوبٍ مع إرادة الشاعر، فأتت قـوافي القصـيدة متنوعـة كمـا يلـي (العشـيرةْ، قريـةْ، الحنـاجِرْ،

(١) انظر: جاسم الصحيح، أعمال شعرية، (١٥٥/٣).
(٢) انظر: جاسم عساكر، أطواق الشوك، ص٥٣.
(٣) انظر: حبيب المعاتيق، معلقون على الأحداق، ص ٣٧.
(٤) حبيب المعاتيق، معلقون على الأحداق، ص٣٧.
(٥) محمد جبر الحربي، الأعمال الشعرية، ص٣٨٧.

بيادرْ، القصيدةْ، العاريةْ، القافيةْ، عاصفة، القافلةْ، مأتمْ، العاريةْ)، وبرغم عدم التزام الشاعر روياً موحّدا في القصيدة؛ لكنها أشاعت صوتاً متكرراً أربع مرات في الكلمات (قريَةْ، العاريَةْ، القافيَةْ، العاريَةْ)، واستعان الشاعرُ بالراءِ المقيدة روياً في كلمتين هي (الحناجرْ، بيادرْ)، واستعان بحرف الميم المقيدة روياً في كلمة (مأتمْ)، كما ظهر في القصيدة طولُ الجملِ الشعرية التي امتدّت إحداها إلى (١٩) سطراً شعرياً مما أسهم في غياب جرس القافية الموحدة.

ومن شواهد القافية المتنوعة قصيدة (عقرتُ حصاني وأتيتُ)[1] للشاعر جاسم الصحيح حيث تضمنت القوافي التالية (للوراءْ، الشقاءْ، الذّنَبْ، اللّهبْ، المراثي، تراثي، العصيانْ، النسيانْ، كانْ، الأضغانْ، الحصانْ، الزمانْ، الغربانْ، الأغصانْ، الألحانْ، الأرحامْ، الأوهامْ، للظلامْ، الميلادْ، الرمادْ، الرّفاتْ، مماتْ) فالقوافي تنقادُ تَبَعاً لأفكار الشاعر ومعانيه المتتابعة، فلم تقف القافيةُ قيداً أمام تدفق المعاني، بل أتت متجاوبةً معها، مما استَتْبَعَ نغماً صوتياً متنوعاً بين أصوات الهمزة، والباء، والثاء، والنون، الدال، والتاء، والشاعرُ في هذه القصيدة مع تنويعه القوافي إلاّ أنه التزم روياً في قوافي المقطع الواحد، ثم انتقل إلى رويّ آخر والتزمه في قوافي المطع التالي، وهكذا توالت القوافي مُنثَالةً متناغمة لتبقى القافيةُ وإن تنوّع رويُّها محور ارتكازٍ هامٍ تستنِدُ إليه القصيدة التفعيليةُ في تشكيل مستويات التوقف في نهايات الجمل والأسطر الشعرية، وتعزيز بُنيتها الإيقاعية.

(١) جاسم الصحيح، أعمال شعرية، (١٥٥/٣)

الخاتمة

سعت الدراسةُ إلى رصد تشكل القافية في الشعر التفعيلي السعودي عبر استقراء قصائد شعرية بلغت (٣٥٠) قصيدة، باتّباع المنهج الإحصائي الذي مَكّن من استنتاج أحكام نقدية، وقد اعتمدت الدراسةُ على تطبيق مفهوم الجملة الشعرية لتحديد موضع القافية، وهو النظام الذي تقترح الدراسةُ اعتمادَه عِوضاً عن نظام السطر الشعري الذي اعتمدته كثير من الدراسات النقدية مما دفعها لتصدير أحكام قاطعة بتحرر الشعر التفعيلي من القافية، أو افتقاد كثير من قصائده للقافية، أو تحديد أشكال غير منضبطة للتقفية في الشعر التفعيلي.

اقترحت الدراسة استخدام مصطلح (الفاصلة الصوتية) دلالة على الكلمات المتجانسة التي ترد في نهايات الأسطر داخل الجملة الشعرية الواحدة، واستعان الشعراء بالفواصل الصوتية لكسر رتابة الإيقاع حين تطول الجملة الشعرية تعويضاً عن تأخر ورود القافية، وهذا الأمر يؤكد القيمة الإيقاعية للقافية في الشعر التفعيلي، وخلصت الدراسة إلى نتائج منها:

١ - أظهرت النتائج الإحصائية التزام ما يعادل (٦٨٪) من قصائد الشعر التفعيلي بالقافية، وتخالف هذه النتيجةُ كثيراً من الأحكام النقدية السابقة التي تناقلها النقاد عن افتقاد الشعر التفعيلي للقافية وكسره لها، مما يؤكّد أهمية الدراسات التطبيقية المعتمِدة على المنهج الإحصائي الفاحصةِ للمنجز الشعري المعاصر.

٢ - أظهرت الدراسةُ وجودَ تحوّل صوتي في بنية القافية في الشعر التفعيلي وذلك بتقلّص شيوع بعض حروف الروي التي كانت شائعة في الشعر العربي التناظري، الأمر الذي يفتح مجالا للدراسات الصوتية الحديثة لبحث مظاهر التغيّر ودوافعه ودلالته.

٣ - أظهرت الدراسةُ شيوع القوافي المقيّدة وغلبتها في الشعر التفعيلي بما نسبته (٦٦٪)، وتخالف هذه النتيجةُ السّمَةَ الإيقاعية للقوافي في الشعر العربي القديم الذي كانت تقل فيه القوافي المقيّدة، إذ لم تكد تتجاوز ما نسبته (١٠٪).

٤ - أثبتت الدراسةُ الإحصائيةُ التزام الشعراء بحروف القافية وأجزائها -كالردف، والوصل، والتأسيس - في قوافي القصيدة التفعيلية.

٥ - أظهرت الدراسةُ غلبة دخول الردف على القوافي المقيّدة بما نسبته (٦٧٪) وذلك لأنّ الردف بحركته الطويلة يُسْهَمَ في تخفيف حِدّة قطع الصوت بتسكين الرويّ المقيّد.

٦ - أدّى شيوع القوافي المقيّدة إضافةً إلى شيوع الوصل الساكن أدّى إلى وَسْمِ إيقاع الشعر التفعيلي بِسِمَةِ التسكين، فابتعدت عن السمة الغنائية التي شاعت في الشعر العربي على امتداد عصوره.

٧ - أظهرت الدراسةُ توسّط شيوع القافية المقطعية في الشعر التفعيلي، إذ بلغت ما نسبته (٢٤٪) في عيّنة الدراسة، وأكثر تلك القصائد تكوّنت من مقطعين اثنين، وبعضها وصل إلى (١٤) مقطعاً في القصيدة، كما اتّسمَت بعض القصائد بِسِمَةٍ إيقاعيةٍ مشتركة بإشاعة تسكين الرويّ في جميع قوافي المقاطع.

٨ - رصدت الدراسةُ ورود القافية المتنوعة في الشعر التفعيلي على نحوٍ نادرٍ جداً إذ بلغت ما نسبته (٨٪) فقط.

توصي الدراسةُ ببحث ودراسة قافية الشعر التفعيلي وفق مفهوم الجملة الشعرية لدى أحد الشعراء البارزين، كما توصي بإجراء دراسات نقدية موازنة ترصد تشكل قوافي الشعر التفعيلي لدى شاعرين أو أكثر لرصد مستويات التباين في تشكّل القافية لديهم.

قائمة المصادر والمراجع

[١] أبو السعود (سلامة)، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، الإسكندرية، ٢٠٠٢.

[٢] إسماعيل (عزّ الدين)، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧.

[٣] أنيس (إبراهيم)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٤، القاهرة، ١٩٩٧.

[٤] الثبيتي (محمد)، ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، ط٢، بيروت، ٢٠١٨.

[٥] باكثير (علي)، أخناتون ونفرتيتي، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).

[٦] الحربي (محمد جبر)، الأعمال الشعرية، النادي الأدبي بالرياض، ط١، الرياض، ٢٠٢٠.

[٧] حركات (مصطفى)، الشعر الحر أسسه وقواعده، المكتبة العصرية، ط١، بيروت، ١٩٩٨.

[٨] حماسة (محمد)، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط١، القاهرة، ١٩٩٠.

[٩] داغر (شربل)، الشعر العربي الحديث كيان النص، منتدى المعراف، ط١، بيروت، ٢٠١٤.

[١٠] الدوش (صلاح)، موسيقا العروض والقافية والشعر الحر، مكتبة الرشد ناشرون، ط١، الرياض، ٢٠٠٦.

[١١] الرحيلي (ماهر بن مهل)، ما بعد السكون، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، ط١، الدمام، ٢٠١٢.

[١٢] سمّان (محمود علي)، العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.

[١٣] سيبويه (عمرو بن عثمان)، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط٢، القاهرة، ١٩٨٢.

[١٤] الصحيح (جاسم)، أعمال شعرية، أطياف للنشر والتوزيع، ط٢، القطيف، ٢٠١٨.

[١٥] الصحيح (جاسم)، تضاريس الهذيان، تشكيل للنشر والتوزيع، ط١، الرياض، ٢٠٢٠.

[١٦] الطيب (عبد الله)، المرشد إلى فهم أشعار العرب، مطبعة حكومة الكويت، ط٣، الكويت، ١٩٨٩.

[١٧] عبد الدايم (صابر)، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، ط٣، القاهرة، ١٩٩٣.

[١٨] عبيد (محمد صابر)، في موسيقى الشعر الحديث، مجلة الآداب، بدون رقم مجلد، رقم العدد (٤ -٦)، أبريل ١٩٩٠.

[١٩] العبيدي (سلمان علوان)، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط١، إربد - الأردن، ٢٠١١.

[٢٠] عساكر (جاسم)، أطواق الشوك، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، ط١، الدمام، ٢٠١٤..

[٢١] عساكر (جاسم)، أغنية لهذا المأتم، دراية للنشر والتوزيع، ط١، القطيف، ٢٠٢٠.

[٢٢] عياد، (شكري محمد)، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط٢، القاهرة، ١٩٧٨.

[٢٣] العيسي (إسماعيل جبرائيل)، نقض أصول الشعر الحر، دار الفرقان، ط١، عمّان، ١٩٨٦.

[٢٤] غراب (أحمد)، موسيقى الكلمات دراسة تحليلية في علم العروض للشعر العمودي والشعر الحر، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة، ٢٠١١.

[٢٥] فريدة (آيت حمدوش)، حداثة الإيقاع في الشعر المغربي المعاصر تشكل القافية أنموذجا. مجلة أبحاث، مجلد (٠٦)، عدد (٠٢) الجزائر، يوليو ٢٠٢٠.

[٢٦] متولي (نعمان)، إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي والشعر الحر وقصيدة النثر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، دسوق - مصر، ٢٠١٣.

[٢٧] المعاتيق (حبيب)، معلقون على الأحداق، دراية للنشر والتوزيع، ط١، الدمام، ٢٠٢١.

[٢٨] المعري (أبو العلاء)، اللزوميات، تحقيق: أمين الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٣٤٢هـ.

[٢٩] الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط١١، بيروت، ٢٠٠٠.

[٣٠] نصار (حسين)، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢.

[٣١] النويهي (محمد)، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٤.

[٣٢] يعقوب (إميل بديع)، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٩١.

Rhyming in Free-Verse (Taf‘īlī) Poetry, An Analytical Statistical study

Dr. Waleed Khalid Alhazmi
Assistant Professor/ Department of Literature and Rhetoric/ Faculty of Arabic Language/ Islamic University of Madinah

Abstract:

The research aimed at studying the formation of rhyme in free-verse poetry by presenting the critical attitude towards rhyme in free-verse poetry in the first topic, this was done by explaining the concept of rhyme in free-verse poetry, and its function, and the concept of a poetic sentence, and the concept of sound break, followed by an applied study in the second topic, the study relied on the statistical method for a sample of free-verse poems that reached (٣٥٠) in total, as three forms of rhymes were studied, they are: the unified rhyme which reached (٦٨٪), and partial rhyme which reached (٢٤٪) , and various rhyme which reached (٨٪).

The study relied on applying the concept of poetic sentence in identifying the place of the rhyme, which is the system that the study recommends its usage instead of the system of poetic line, and it also recommends the use of the term (sound break) in reference to close words that appear at the endings of lines inside a particular poetic sentence, which comes to break the line of composition when the poetic sentence is long in replacement of the delay in mention of the rhyme. The study reached the following findings:

The spread of restricted rhymes and its predominance in free-verse poems at a proportion of (٦٦٪), and this result contradicts the compositional nature of the rhymes of old Arabic poems which contain few restricted rhymes.

The statistical study confirmed the compliance of poets with the rhythmic alphabets and parts – like radf, wasl, tahsīs, in the rhymes of the free-verse poem.

Key words: Unified rhyme , partial rhyme , various rhyme , free-verse poem, sound break