جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

القافية في شعر عيسى عبدالله
دراسة صوتية

إعداد

د/ أحمد عبدالرحمن سماعين
مدرس بكلية الآداب
جامعة الملك فيصل بتشاد

د/ عثمان محمد آدم
أستاذ مشارك
كلية الآدب – جامعة أنجمينا

(العدد الثاني والأربعون)
(الإصدار الأول ٠٠٠ أبريل)
(الجزء الأول (١٤٤٤هـ/٢٠٢٣م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN)2536-9083)
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٣/٦٢٧١م

القافية في شعر عيسى عبدالله دراسة صوتية

أحمد عبدالرحمن سماعين

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، بتشاد.

عثمان محمد آدم

قسم اللغة العربية، كلية الآدب، جامعة أنجمينا، بتشاد.

البريد الإلكتروني: aasumain1973@gmail.com

ملخص البحث:

القافية مرسى تنتهي إليه جولة البيت الشعري فبدونها يظل بلوغه المنتهى باهتا باردا رتيبا؛ فهي منذ القدم وإلى اليوم كانت المحور الأساسي الذي يشارك الوزن الأهمية، ورغم الدعوة إلى التحرر من سلطانها؛ إلا أنها كانت العنصر الفني الأبرز بل والمسيطر على الشعر العربي فهي تاج الإيقاع وربما كانت المحيا الجميل إذا اعتبرنا الموسيقى الشعرية شكلا يتناغم مع الجوهر ليكونا لنا ما يسمى بالشعر. الشاعر عيسى عبدالله رغم ولهه بالتجديد وحب الابتداع الذي يسعى إليه باستمرار إلا أنه كان مهتما بالقافية اهتماما عظيما؛ في شعره العمودي أو التفعيلي فنسجها موحدة ومتعددة واجتهد في جعلها مقرا لراحة الشعور. اتبعت هذه الدراسة المنهج اللساني الذي يتخذ من المقطع منطلقا له؛ عارضا القافية؛ مفسرا مفهومها ومفصلا مكوناتها الصوتية؛ كاشفا قدرات عيسى في تشكيلها، مناقشا إمكانات هذا الشاعر وكيفية استغلاله لها في الجمال الموسيقي والإيقاعي.

الكلمات المفتاحية: القافية، الإيقاع، الموسيقى، الصائت، الصامت.

Rhyme in the poetry of Issa Abdullah

phonemic study

Ahmat Abderaman Soumaine

Department of Arabic Language, College of Arts, King Faisal University, Chad.

Ousman Mahamat Adam

Department of Arabic Language, Faculty of Arts, University of N'Djamena, Chad.

Email: *aasumain1973@gmail.com*

Abstract

The rhyme is the anchorage to which the verse of a poetic verse ends. Without it, the end remains dull, cold and monotonous. Since ancient times until today, it has been the main axis that shares the importance of weight, and despite the call for liberation from its authority; However, it was the most prominent artistic element and even dominant in Arabic poetry, as it is the crown of rhythm, and perhaps it was the beautiful face if we consider poetic music as a form that is in harmony with the essence, so that we have what is called poetry. The poet Issa Abdullah, despite his fascination with innovation, it must be innovated, which he constantly seeks, but he was very interested in rhyme; In his vertical or activating poetry, he weaves it unified and multiple and strives to make it a seat of comfort feeling This study followed the linguistic method which takes the syllable as its starting point. Explaining its concept and detailing its vocal components; Revealing Issa's abilities in shaping it, discussing the capabilities of this poet and how he exploited it in musical and rhythmic beauty.

Keywords: *Rhyme , Syllable , Vowels , Consonants , Rhythm*

تعريف بالشاعـر عيسـى عبدالله

الشاعر عيسى عبدالله شاعر تشادي معاصر، ولد في منطقة (شركيلا) إحدى قرى مدينة أم روابة بكردفان بالسودان عام ١٩٤٧م.

عيسى عبدالله، شاعر شاديّ ينتمي إلى قبيلة (الزيود) بطن من (أولاد راشد) إحدى القبائل العربية الكبيرة التي تنتشر في أغلب المناطق الشّادية، بل وكثير من الدول العربية. قطع تعليمه ليلتحق بالثورة الشادية، عام ١٩٦٨م وأفنى عمره في محاربة الاستعمار أينما كان. فكان أمينًا عامًا لهذه الثورة، ثم أمينًا للكثير من التنظيمات السياسية والمدنية، له الفضل الكبير في تطوير اللغة العربية في الحياة الثقافية والسياسية والإدارية في شاد، وهو مفكر وكاتب وقاص، له ديوان: (حذو ما قالت حذام)، و(باقة من لباقة)، وملحمة بعنوان:(كشف المطمورة)، وديوان بالعاميتين السودانية والشادية، إضافة إلى قصص وروايات غير منشورة، وتوفى عام ٢٠١٤م بالسودان بعد مرض طويل غفر الله له.

مفهـوم القافيـة:

لاحظنا أنَّ العملية التنظيمية الدقيقة للوزن أسهمت إسهامًا كبيرًا في جعل إيقاع يميز الشعر عن النثر، وأعطت للشعر سِمَةً إيقاعية لها وقع خاص في النفس، والقافية لا تقل أهمية في مسألة الإيقاع "باعتبارها عنصرا أساسيا وركنا مهما في بناء النص الشعري، وذلك لما توفره من حسن الإيقاع، وجميل النغم" النقراط، (١٤٢٤)، ص ٣٣٤.

إذن القافية شريكة الوزن وهي التي تتحكم في نهاية البيت ولاسيما الوحدة الموسيقية التي تكون في آخر البيت؛ إذ لها دور أساسي في تشكيل الإيقاع الشعري. فما القافية؟ وما حدودها ووظيفتها؟

للقافية تعريفات كثيرة أدلى بها نقاد الشعر كل حسب نظرته للقافية والدور الذي تقوم به في الشعر. فمن قال إنها الحرف الأخير الذي تبنى عليه القصيدة. (أبو يعلى

(٢٠٠٣م) وبه تلقب القصيدة كـ(لامية العرب)، و(نونية ابن زيدون) وغيرها. وقال بهذا الرأي ثعلب ولم يتابعه أحد مع إنه مستخدم بطريقة غير علمية. ومن قائل بأنها الكلمة الأخيرة من البيت وهذا قول الأخفش سعيد بن مسعدة، نفسه، (٧٠) ومن قائل بأنها: ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات، وهذا الرأي لأبي موسى الحامض.

أما التعريف الذي يكاد يكون جامعًا مانعًا لخصائص القافية فهو للخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يرى بأنها: "من آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبله". أو هي كما أورد صاحب كتاب القوافي: "الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول"، نفسه، ص (٧١)

تعريف الخليل فيه دقة متناهية، فهو وإن لم يتعرض للمقطع فإنه من خلال إدراكه لاجتماع الحركات والسواكن في آخر البيت صاغ تعريفًا يتماشى مع المفهوم لعلماء الأصوات وفكرتهم للمقطع. فالقافية في أيَّةِ صورةٍ من صورها "تلزم أبيات القصيدة جميعها، فلا يخرج الشاعر من صورة إلى صورة بتقصير مقطع طويل أو حذف مقطع قصير أو ضم مقطعين قصيرين في مقطع طويل على نحو ما يبيحه له الزحاف في غير القافية". (عياد، بدون تاريخ) (٩٠)

ذلك هو مفهوم القافية في الشعر العربي، فإذا عدنا إلى تعريف الخليل مرةً أخرى وجدنا أنَّ هذين الساكنين (الصائتين) ربما يلتقيان فيكونان مقطعًا واحدًا وقد يدخل بينهما من الصوامت والصوائت فتتكون مجموعة من المقاطع في القافية الواحدة. وسنتبع في دراستنا للقافية عند الشاعر عيسى عبدالله الخطوات الآتية:

- دراسة القافية من حيث التكاثف المقطعي، أو عدد المقاطع المكونة للقافية، أو ما يسمى بألقاب القافية بهدف التعرف على النوع المسيطر على شعر عيسى عبدالله ثم مقارنته بالشعراء أقرانه في قطره.
- دراسة القافية من حيث نوع المقطع الأخير من القافية، وهو ما يعرف بالتقييد والإطلاق، وما يتعلق بهذين النوعين من قضايا صوتية.

- إيقاع الأصوات الصوامت ومدى استغلال عيسى لقيم الصوامت.
- إيقاع الأصوات الصوائت ودلالاته.

التكاثف المقطعي للقافية (ألقابها) :

وقبل الحديث عن التكاثف المقطعي يجدر بنا تعريف المقطع وأنواعه: فالمقطع هو: عرفه دانيال جونز بقوله: " سلسلة أصوات متتابعة تحتوي على قمة إسماع". وعرفه رمضان عبدالتواب بأنه: كمية من الأصوات، تحتوي على حركةٍ، ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها" (رمضان عبدالتواب: المدخل في علم اللغة: ص١٠١).

والمقطع الصوتي أنواع ستة: قصير في نحو (ذَ) من ذهب، ومتوسط مفتوح في نحو (ذا) من ذاهب، ومتوسط مغلق في (هَب) من بم يذهبْ، وطويل مفتوح في الوقف في نحو(هاْبْ) من ذهاب، وطويل مغلق في الوقف ـ أيضًا ـ في نحو (فَضل)، وممتد في الوقف ـ أيضًا ـ نحو (جانٌّ).

لكن الدكتور كمال الدين حازم استنبط من العربية أربعة أخرى وهي: مقطع قصير مغلق، في (اس) من اسمع، وقصير مزدوج الإغلاق في نحو (ابنْ)، ومتوسط مغلق بصامت طويل، مثل (فرٌّ)، ومغلق بصامت قصير وصامت طويل مثل (ديّق) من مديق. (كمال الدين: القافية، ١٩٩٨: ص: ١٨)

يقصد بالتكاثف المقطعي: عدد المقاطع التي تحتملها القافية، ومن خلال اطلاعنا على شعر عيسى لاحظنا أنه صاغ قافيته بأشكال مختلفة من المقاطع، وبأعداد متباينة بدءًا من المقطع المنفرد في القافية إلى المتعددة التي يصل أحيانًا إلى خمسةِ مقاطع.

ونفضل أن نسير بطريقة تصاعدية في دراسة الألقاب، أو التكاثف المقطعي عند عيسى عبدالله؛ فالقوافي في هذا تنقسم إلى أربعة أقسامٍ :

القسم الأول:

القافيــة ذات المقطــع الواحــد

هذا النوع من القافية ينقسم إلى قسمين، وكلٌّ قسم له خصائصه ومميزاته وهما:

١. **المــترادف:** وهذا يطلق على القافية التي ترادف فيها ساكنان أو ما تكونت من مقطعٍ واحدٍ طويل مفتوح (ص ح ح ص) كما نجد في لفظي: (السلامْ) و(الكتابْ) بسكون الميم والباء؛ فالمقطع الأخير من الكلمتين مثل: (لامْ) في الأولى، و(بابْ) في الثانية، وهذا المقطع يكون هو القافية إن وردت في قصيدة. والمترادف "من أقرب القوافي إلى طبيعة اللغة، فمن المألوف في النثر أن تنتهي العبارة فيه بهذا المقطع، ومن ناحية أخرى ينتهي المقطع زائدَ الطول دائمًا بصوت صامت، وهذا ـ أيضًا ـ مما يقرب التكوين من طبيعة اللغة النثرية، ويلاحظ أن هذا النوع يرد في الشعر المعاصر بأشكاله المختلفة أكثر مما يرد في الشعر القديم". (يونس، (١٩٩٣) ص ١٣٠)

وهذا النوع من القوافي يكون في التفاعلات الآتية: (فاعلاتن) و (فاعلن) و(مستفعلن) و(فعولن) فتكون الأولى حين يدخلها القصر، (فاعلانْ)، والثانية تصير بالتذييل (فاعلانْ) و (مستفعلن) تصير به (مستفعلانْ) ومستفعلن تتحول بطريقة معقدة ـ أيضًا ـ إلى (فعولْ)، والرابعة تتحول بالقصر إلى (فعولْ). وكلها تتحول إما عن طريق العلة أي: زيادة ساكن على آخر التفعيلة ذات الوتد المجموع، كما في الثانية والثالثة، أو التسبيغ وهو زيادة الساكن على ما آخرها سبب خفيف، أو نقص في بعضها. واجتهد الشيخ عيسى ليلحق (مفاعيلن).

هذه النوع من المقاطع يلحق القوافي المقيدة المردوفة، وقد جاءت في شعر عيسى نحو أربع قصائد ومقطوعة ويمكننا الآن تفصيلها:

فاعــلانْ:

هذه التفعيلة متحولة من (فاعلن) عن طريق إضافة صامت على آخرها وتحويل الصامت الذي قبله إلى صائت طويل؛ فيتحول المقطع من متوسط (ص ح ص) إلى

طويـل (ص ح ح ص). وهـي تـأتي مـن المتـدارك وقـد وردت فـي ديوانـه باقـة فـي قصيدته (الشيخ غاب) وهي قصيدة عمودية بنى الشاعر قافيتها على المترادف يقول فيها: (عيسى عبدالله: باقة: ٢٠٠٨: ص٢٣)

دمـــعٌ يتواصـــلُ رَهْـــنَ انْسِـــكابْ ∴ أدمـــى الحدقـــاتِ وبـــلَّ الثيّـــابْ!

أنّـــى يتـــوقّفُ والـــحزنُ لَـــمْ؟ ∴ بـل كيـف يُكَفْكَـفُ و الشّـيْخُ غـابْ

القافيـة فـي الأبيـات السـابقة: (يـاب) فـي البيـت الأول و(غـاب) فـي البيـت الثـاني و(تاب) في الثالث.

فعَلانْ وفعْلانْ:

فعْلان: هذه التفعيلـة متحولـة من (فاعلن) ـ أيضًـا ـ عن طريـق القطـع والتذييل فبـالقطع تكـون (فعْلـنْ) وبالتـذييل تصـير (فعْـلانْ)، أي: مقطـع متوسـط وطويـل، وأمـا فعَـلان، فبخـبن فـاعلن وتـذييلها فتحولـت بهمـا إلـى ثلاثـة مقـاطع: مقطعـان قصـيران وطويل، ومنهما هذا المقطع من قصيدة إجهاض حيث واءم بينهما الشاعر في قوله: (عيسى عبدالله: حذو ما قالت حذام: ٢٠٠٧، ص١٣):

يتوازَنُ أَطلس فوق الحوت يُقلّ الدنيا كالتابوتْ ...

... رغم المستنكرِ أطلسُ باقْ!

والحمل ثقيلٌ مثل الذكرى عند الثكلى في الأعماقْ؛

بطر الإنسان يزيد الحمل فيرفسُ أطلس ظهر الحوتْ؛

والحوت الطافي وسط اليمّ يعيش النفيَ مع الإرهاق ...

ضجراً إذ ينفث – كالنافورة – في الدنيا حمم الكبريت

وشعور اليأس من الأنساق!

فالقافية كما ترى من مقطع واحد وهو (ص ح ح ص) وهي في القصيدة: (بوت) فـي التـابوت و(بـاق) و(مـاق) فـي الأعمـاق و(حـوت) و(هـاق) فـي الإرهـاق... الـخ.

وملاحظة أخرى؛ فإذا وجدنا القافية مقيدة مردوفة بالألف كانت من تفعيلة فعلان المخبونة. وإذا كانت مقيدة مردوفة الواو والياء كانت من (فعْلان) المقطوعة المذالة.

لانْ، أو عانْ. أو فانْ أو عولْ:

هذه تفعيلة أضافها عيسى على تفعيلة الرمل (فاعلاتن) وهي قفلة جميلة استخدمها عيسى في شعر التفعيلة. يقول فيها.

ترقب الغِرْبانُ – في الأجواء – أنْ يستحكمَ الطاغوت

شأن مسعى غرفة التجار باسم الدين والأفكار والأجناس والأعراقْ

فالقفلة التي تمثل القافية هي: (غوتْ– ص ح ح ص) في الطاغوت، و(راقْ– ص ح ح ص) في الأعراقْ.

فاعلاتْ: ص ح ح– ص ح– ص ح ح ص

وهذه متحولة من فاعلاتن ونجدها في قصيدة تعددت قوافيها، وأرويتها يقول فيها الشاعر: (عيسى عبدالله: باقة: ص٢٩)

المجد للإله في الأعالي؛

منه ينساب النظامْ يمنح الساعين درها!

أما إذا استنيم للضلال

فامض قاوم، لا تلامْ، تحي في الناس المسرة..

فطرية سمت عن افتعال!

لا يروعك اتهامْ: إن عقب الروع مرة!

فهذه القصيدة المقفاة شطرها الأول من قافية مترادفة: وهي: (ظامْ– ص ح ح ص) في النظام، و(لامْ) في السلام و تلام، و(هامْ) في اتهامْ.

فعولْ من فعولن:

هذه التفعيلة متحولة من (فعولن) عن طريق القصر؛ فتصير على مقطعين: (فَـ)–(عولْ)؛ بدلًا من ثلاثة مقاطع، ومنه مقطوعة في ديوانه حذو ما قالت حذام بعنوان: (رد فعل)؛ يقول فيها: (عيسى عبدالله: حذو ما قالت حذام: ٢٠٠٧، ص١١):

ومَـنْ لـم يَخَـفْ مـن زئيـر الأُسُـودْ ∴ فَمَـا بالمبالـي طَنِيـنَ الذّبـابْ

وإنّـي لَـروحٌ لـمعنىً يسـودْ ∴ بهـذا التّـراب وفـوق السّـحابْ!

نلاحظ أنَّ الشاعر بنى قصيدته على قافيتين كلاهما مكون من مقطع واحد: حيث استقل الشطر الأول بقافية والثاني بقافية، وكلاهما من المترادف برويين مختلفين. فإذا أخذنا الشطر الأول نجد القافية (ص ح ح ص) (ـُودْ) وهي قافية مردوفة بالواو، والثاني (ص ح ح ص) (ـَابْ) وهي قافية مردوفة بالألف. أما القصائد الأخرى فمن شعر التفعيلة اتحدت قافيتها أي جاءت على نمط واحد من المقطع الطويل المفتوح في القصيدة كلها كما في قصيدته (إجهاض) التي استشهدنا بها في المقطع المتقدم، وقصيدة هنيئا بعمر المسيح التي يقول فيها: (عيسى عبدالله: ديوان باقة: ص٨)

إذا الثّوْرُ في الحيّ عاثْ...

وبثّتْ ليوث الشّرى الإلتياثْ..

فبعض الطّيور استمدَّ البراقْ..

وقصائد أخرى غير الأربعة احتوت على هذا النوع من القوافي، أي: (المترادف) مشاركا غيره في القصيدة الواحدة: أي يمكن أن نعتبر القصائد المتعددة القوافي والأروية داخلة في هذا النوع في الجانب الوارد فيه. وتدخل في هذا (فعولْ) المتحولة من مستفعلن؛ عن طريق الكبل وهو اجتماع القطع والخبن فتتحول بهما (مستفعلن) إلى (فعولن) ثم دخول القصر فيها فتصير فعول، هذا إذا اعتبرنا القصيدة قائمة على تفعيلة واحدة وهي مستفعلن). كما في قول الشاعر:

مِنْ كلِّ مَنْ ينوءُ تحت الصّلْبِ، أو يموتْ

(في قريةٍ مصلوبةٍ مشتاقةِ البيوتْ..

أما إذا أخذنا بالقواعد العروضية التي لا ترى زحافا بهذا النوع في (مستفعلن)، فنقول: إنَّ القصيدة مكونة من تفعيلتين: مستفعلن –فعولن وهنا نرجع لرأي الشاعرة نازك الملائكة التي ترى أن الشاعر إذا اختار بحرا مركبا مثل البسيط أو الطويل أو ما يشابهما فلابد أن تقع التفعيلة الثانية في الختام فإذا تكونت من مستفعلن فاعلن فلا تقع فاعلن في الأول؛ (الملائكة: نازك، الشعر العربي المعاصر ص٥٤) لكن عز الدين إسماعيل خالفها بمبررات منطقية جدا (إسماعيل، عز الدين: ٢٤) لا نريد أن نثقل كاهل البحث بها هنا.

مستفعلانْ: ص ح ص– ص ح ص– ص ح– ص ح ح ص

هذه التفعيلة متطورة من (مستفعلن) عن طريق إضافة صامت في آخرها وهو ما يسمى بالتذييل ويعرفونه بأنه: زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع. (نبوي، (٢٠٠٠)،)

يا بسمةً شَعَّتْ سنا ∴ أَحْيَتْ، على مَرِّ السِّنينْ،

مفاعيلانْ: ص ح– ص ح ح– ص ح ح– ص ح ح ص

لم يعتد أن يدخل التسبيغ على (مفاعيلن) ولكن على (فاعلاتن) وإن كانتا تولدان من دائرة واحدة. الشاعر عيسى استخدم التسبيغ في الهزج حين جعله مشطورا في رائعته (لسبها). (عيسى عبدالله: ديوان باقة: ص١٢٣)

فسبها ملتقى الصّحراءِ بالأحلامْ،

تسامى البدوِ – في زهدٍ – على الآلامْ،

كما ترى أن القافية (لامْ) (ص ح ح ص) في الأحلام، والألام.

٢– النوع الآخر من المقطع الطويل ما يتكون من طويل مغلق (ص ح ص ص) ويسمى المصمت: وهو القافية التي يتوالى فيها صامتان (ساكنان) أي: ما تكون

من مقطع طويل مغلق (ص ح ص ص) وهو وقد جاء هذا النوع من القوافي مشاركًا غيره في قصيدة (تأججي) التي يقول فيها: (عيسى عبدالله: حذو ما قالت حذام: ص١٠):

تَأجَّجِي تلهّبي،
أيا نيران ثوّارٍ سَعَوْا في الأرْضْ..
فتوّجي وقبّبي ..
جميعَ الغاب في بيساوَ كي ينهضْ..
لكي تستشرف الأبصارُ قوسَ النّصر يوم العرضْ!
وعرّجي لتذهبي..
جنوباً حيث أنقولا دجاها صار أيضاً عامراً بالومض،
فدحرجي لمغربٍ..
قُوَى المستعمر الباغي، وحُولِي بينه والغمضْ..
لئلاّ يعطيَ الإجلاء عنها غير حكم الفرضْ!
توهّجي لتضربي..
بموزمبيقَ في مشروع (كابورا) أحابيل القِلَى والبغض،
وكالشّجي – إذا طُبي –
سيبقى بعدها – يا نار – منك النّور لا ينقض..
على إفريقيا، لكنْ يضمّ السّدّ في حبٍّ كطفلٍ غضْ ..
.. فأنتجي ودرّبي !
لتُسْرجي ضحى النّبي..
هنا، أما بأوربا فلا تستهدفي إلا فؤاداً فيه روح النّبضْ
فوشّجي وقرّبي..
وبلّجي وشذّبي!

فإذا نظرنا إلى هذا المقطع من قصيدة (تأججي) نجد أن الشاعر قد بناه على عدد من القوافي: فمن النوع المكون من المقطع الطويل المغلق: (ص ح ص ص) نجد قوله: أرْضْ- عرضْ- فرض- ومض- غمض- بغض- نبض. ومن المتواتر الآتي مناقشته أي القافية المكونة من مقطعين متوسطين(ص ح ص-ص ح ص) نجد قوله: ينهض- طفل غد- ينقض- في المقطع الأول والثاني. ونجد في المقطع الأخير: (نونة) في مظنونة، و(عونة) في الرعونة، و(تونة) في أتونة، و(دونه) و(بونه) في لشبونة، و(يونة) في كميونة. أي (ص ح ح- ص ح ص) وضمنها قافية كونت من ثلاثة مقاطع: مقطعين متوسطين يتوسطهما مقطع أخير كما في قوله: (أججي) في تأججي و (لهّبي) في تلهبي، و (قببي) (وعرجي) وغيره، أي أتت على (ص ح ص- ص ح- ص ح ح)، ولم نقف على مصمت في قصيدة أخرى غير التي أوردناها. وحقًا إنَّ هذا النوع من القوافي النادرة الورود في الشعر العربي لما يوجد فيه من كبت وضيق بسبب الصوامت المتوالية.

القسـم الثانـي:

القافيــة ذات المقطعيــن:

ويسمي العروضيّون هذا النوع من القوافي بالمتواتر وهو أية قافية ورد فيها حرف متحرك بين ساكنين أو لنقل ما تكون من مقطعين متوسطين مفتوحين أو مغلقين أو أحدهما مفتوح والآخر مغلق هكذا (ص ح ح –ص ح ح) (ص ح ص– ص ح ص) (ص ح ح– ص ح ص) (ص ح ص– ص ح ح) أو كما عرفه الدكتور حازم: "عبارة عن صامت متحرك بين الصوت التالي لبداية القافية والصوت الذي يقع في نهاية القافية وهذا الصوت الذي يكون حركة ذلك الصامت في بعض الحالات". (كمال الدين، (١٩٩٨)، ص (٢٥٣)

وسمي بالمتواتر؛ لأن الساكن تلا المتحرك ولم يترك فرصة لمتحرك يسبقه لمجاورته، وهو يتصدر أنواع القوافي عند الشاعر عيسى عبدالله، وقد جاءت فيه معظم قصائد شاعرنا حيث جاءت فيه نحو سبعين قصيدة: أربعًا وعشرين قصيدة منها في ديوان الحذو، والباقية من ديوان (باقة) وقصيدة لم تضمن أحد الديوانين يقول فيها: (عيسى عبدالله: أنجمينا الجديدة: ٢٠١١، ص١٣):

يـا فـؤاداً أدمـن الأفـلاك غايـا: ∴ دُمْ عليهـا، لا دنـت منـك الـدّنايا !

لازمِ الأشـواقَ للأقصَـى تصـلْ ∴ أو تقاربْ، عكس بعضٍ قد تَعَايَى؛

ذكر العروضيون أن هذا النوع من القوافي يأتي من (مفاعيلن) و(فعولن) و(فاعلاتن) و(مفعولن) و(فعْلن) و(فعلاتن).(الأخفش، (١٩٧٤) وتفصيلها في شعر عيسى كما يأتي:

•ما يجيء على النوع ص ح ح– ص ح ح

فمن القصائد التي جاءت على تفعيلة (مفاعيلن) التي تنتهي بمقطعين متوسطين مفتوحين أي على (ص ح ح–ص ح ح) من الهزج التام، أو محذوف الضرب أو المجزوء، فمن الأخير يقول: (عيسى عبدالله: حذو ما قالت حذام: ص١١٣):

حتى اليوم ناداني – وما مر الطريدان –
لمغنى عزة الغالي ومثوى خير أخداني..

فالقافية في البيتين (دانِ) وهو من نوع المتوسطين المفتوحين، ومثلها قصيدته منية الحادي، من الهزج. ومن المستطيل قوله:

فناءُ الْعُرْبِ لمّا يُكَرَّرْ في بلاغِ! أأحياءٌ؟ ويبغِي على بغدادَ باغِ ؟!

ومنه في فعولن المتحولة من مفاعيلن في الطويل، فصارت بالحذف إلى فعولن في أحد ضروب الطويل كما في قصيدة أثكل أمة:

أَمَانٍ تَغُرُّ النّاسَ، وَهْيَ هَبَاءُ، ∴ ولكنْ يُعرّى غِشّها النُّجَبَاءُ؛
لكلِّ رقيبٌ، من كوابحِ نفسه، ∴ على نفسِه لو نامتِ الرُقَبَاءُ

ومنه فعولن في المتقارب كما في قصيدة (لكرفي): (عيسى عبدالله: حذو ما قالت حذام: ص٨٧):

أَشَهْدٌ مُصَفىً رقيقاً يسيلُ؟ ∴ أمِ الدَّرُّ إذ يشتهيه الفصيلُ؟
أمِ الرّيقُ : ريق الّتي لم تنوّلْ ∴ مُحبّاً غليلاً ، فجُنَّ الغليلُ؟!

ومثلها قصيدة (وزيدوا سلامي)، ويأتي من فعولن في الوافر فتتحول عن طريق زحاف القطف فتستحيل إلى (مفاعلْ) كما في قوله (عيسى عبدالله: ديوان باقة: ص١٠٨)

بقـــاؤك لا يمـــدده مـــحامي: ∴ فعمـــرك للتنـــاقص بانتـــظام!

وعجـــزك عـــن شـــره دقيقتـــين ∴ يســاوى عجـز طالـب ألـف عـام!

وتفطمـــك الحيـــاة ولســـت تـــدلى ∴ بـرأي فـي الرضـاع ولا الفطـام..

التفعيلة الأخيرة (تظام) وهي من التفعيلة (مفاعلتن) عندما تتحول إلى فعولن عن طريق القطف. فالمقطعان القصيران اللذان توسطا التفعيلة يندمجان إلى قصير فتتحول من (مفاعلتن) إلى مفاعلْ التي تنتهي إلى فعولن. ومثلها قصيدة لسابع مرة، وقصيدة عبقري من شعر التفعيلة.

وفعولن المتحولة من مستفعلن عن طريق الكبل وهو اجتماع الخبن والقطع، وورد كثيرا في شعر عيسى في مثل:

تفـــرعن العـــروض والقـــوافي، ∴ فأمعـــن القـــريض فـــي المنافـــي!

ومثلها: من الرجز: (ذخر لدى الرحمن)، و(رجاء)، و(تماد) و(إمام٢). و(دمى دزني).

وياتي من مفعولات حين يدخلها الكشف والخبن فتؤول إلى معولا

وَالْفَاتِنَاتُ فِتْنَةٌ ∴ تَكْفِيكَ شَرَّ فِتْنَةْ

ومنه فاعلاتن في عدد من البحور: الرمل، الخفيف، المديد، والممتد، المجتث، وتقع فيها ضربًا وهي تنتهي بمقطعين متوسطين مفتوحين هكذا: ص ح ح–ص ح ح. فمن الرمل قصيدته آي صحو التي يقول فيها: (عيسى عبدالله: حذو ما قالت حذام: ص٢٥):

مـا بقصـرٍ كـان فخـري واعْتـزازي ∴ بـل بيـوت الطّـين ذخـرى والكـوازي

حيـث تلقَـى كـلَّ ريفـيٍّ عزيـزٍ ∴ مـؤمنٍ بالبـذل مـن قـومٍ عـزازِ

ومثلها: مستفادي، ونداء، وراع نبض الشعب. ويا صباح الاخضرار، وحذو ما قالت حذام وفاعلاتن من الخفيف قصيدته لوادي البطحاء التي يقول فيها: (عيسى عبدالله: حذو ما قالت حذام: ص٦٧):

تحت رِجْلي، والبدر فوقى ضَحُوكُ، ∴ ثروةٌ لم يفطن إليها الملوكُ:

فضّةٌ شطر اللّيل، أمّا نهاراً ∴ فَهْيَ دُرٌّ يسبي وتِبْرٌ عتيكُ

ومثلها: أبقى هوى، ومن فاعلاتن في المديد:

قد سَعَى لى مَنْ سعى فى انْتقاصى؛ ∴ زاد أجرى، وَهْوَ لله عاصِ،

أو تولّى من ذنوبي نصيبا ∴ يومَ جُلّى فيه سفعٌ بالنّواصي!

ومنه فاعلاتن في الممتد:

بين عينيه ضيقٌ، صنوَ ما في المِزاجِ: ∴ حيثُ لا يُرْتَجَى ميلٌ إلى الإنفراجِ!

ومنه فاعلاتن في المجتث ساعات نجوى كقوله:

بَيْنٌ تمَادَى فآذَى ∴ حتّى حُرِمْتُ الرّذاذا..

ويلحق بها قصيدة (يا مؤذنا) التي يقول فيها:

يا مؤذّناً فوق عالى الذّرَى يصيحُ! ∴ هل ترى يلبّيك مَنْ ليس فيه روحُ؟

ومن هذا النمط أيضا ما يوجد في (مفعولن) أحد ضروب الكامل، وهي المتكونة من مقاطع متوسطة شريطة أن تنتهي مقطعين متوسطين مفتوحين هكذا: ص ح ح– ص ح ح، فتحولت من متفاعلن عن طريق القطع والإضمار. وعن مستفعلن في الرجز عن طريق القطع. فمن الكامل قصيدة حملات:

قُلْ لِلْمَعَادي لَمْعَةَ النِّبْرَاسِ:

رَميُ الْقَذَائِفِ غَايَةُ الْإِفْلَاسِ

ومن الرجز في أحد ضروبه قصيدة يا قمة تمضي:

أهْلاً بِكُم شرّفتُم انجمينا

يـا تركة الفاروق والصدّيق

ومثلها يا مرحبا بالقائد القذافي،

مات ماجد، ودامت الأفراح،

ويـأتي مـن (فعْلـن) المتحولـة مـن عـدد مـن التفاعيـل شـريطة أن تنتهـي بمقطـع مفتـوح، بـل إنَّ علـى مقطعـين مفتـوحين هكـذا: ص ح ح– ص ح ح، وتـأتي مـن المتدارك، والبسيط والسريع فمن الأول: قصيدته عصا موسى:

زرع المستعمر في خُبثٍ ∴ حِيَلاً تستلهم إبليسا:

ومن الثاني من ضرب فيه نادر كما في قصيدة زرنيخ:

كادت – وقد كادوا – تنهار لا تبقى، ∴ على رؤوس الأطواد الشّماريخُ

وتأتي متحولة من مفعولات في السريع عندما يحذف منها المقطعين الأخيرين: المتوسط والقصير مثل:

يـا هِبَةَ العمْرِ أتت تُنْسِي ∴ أوسِمَةَ الفضّة و الماسِ

ما يجيء على النوع ص ح ص– ص ح ص

أمـا القـوافي التـي جـاءت علـى مقطعـين مغلقـين فجـاءت فـي الهـزج، والمقتضـب، والمتدارك، فمن الهزج قصيدة (فردوها): التي أتت من (مفاعيلن) المنتهية بمقطعين متوسطين مغلقين: ص ح– ص ح ح– ص ح ص– ص ح ص فمن الهزج مثل:

سلاماً يا أبا يَعْرُبْ، ∴ ونِعْمَ السلْم من مأرب!

هو الرّؤيا ... وفي الرّؤيا ∴ من المخضرّ لا مهربْ

فالقافية في البيتين (مأربْ) و (مهرب). وياتي من (مفعولن) في المقتضب في قصيدة (دال بعدها نقطة):

أمّا الآيـة العُظمـى * فالمغرور كالقِطّه ..

ويأتي من المتدارك كما في مشطوره من قصيدة محرج:

الْبَعْـضُ تَألّقَ إذْ أسْرَجْ

والمقطع الذي تصدر قصيدته (النصر لنا) وهي ذات قواف متعددة. يقول فيها:

صُفّوا المَنْكِبْ ∴ حَذْوَ المنكبْ:

نـحيـي ذكرَى ∴ يـومِ الكُبْكُبْ،

فالقافية: منكب، كبكب، يسكب، موكب، كوكب، على وزن فعلن ص ح ص– ص ح ص وفعلن هنا متحولة من (فاعلن) عن طريق القطع أي حذف الساكن من فاعلن وتسكين ما قبله.

ما يجيء على النوع ص ح ح– ص ح ص

أما النوع المكون من (ص ح ح–ص ح ص) أي مفتوح فمغلق فنجده في (فعولن) في الطويل، والرجز، و(فاعلاتن) في المضارع والمديد، والمطرد و(فعلن) في المتدارك. فمن بحر الطويل: (عيسى عبدالله: ديوان باقة من لباقة، ص٦٧)

قلوبٌ كأحجار وأيد أثيمة:

تلاقت على غدر بمعنىً وقيمة

وطاويط ليل خططت ثم نفذت،

ولليل آفات، هنا، مستديمة!

القافية في الأبيات: (قيمة–ص ح ح–ص ح ص) في البيت الأول، و(ديمة–ص ح ح– ص ح ص) في مستديمة. وكذا في الباقي.

فعولن المتحولة من مستفعلن عن طريق الكبل وتنتهي مقطع مغلق مسبوق بمفتوح (ص ح– ص ح ح– ص ح ص) من الرجز قصيدة (سمعا لكم)

صوتٌ مضَى يدرّج ارْتفاعَهْ، سمعاً له – إذا اقْتَضَى– وطاعة:

فالقافية (طاعة–ص ح ح – ص ح ص) ومثلها من الرجز قصيدته (نبع خير) التي يقول فيها:

حفظُ اللّبيبِ ناضراً تُراثَهْ.. أنْ يخدم الأصيل بالحداثة!

مستمسكًا بكُلّ ما يرقّي: إذ بدره يعيد، لا بُعاثَهْ .

ويأتي من (فاعلاتن) من المضارع كما في قصيدة إلى (ع ع الصيد) التي يقول فيها:

خَلاصِي فِي الغَيْبِ قَابِعْ، ∴ وَمَنْعِي رَهْنَ الأصَابِعْ !

كأَنِي مُوسَى وَ قَدْ حُرْ ∴ رِمَتْ عَلَيْهِ الْمَراضِعْ...

ومن (فاعلاتن) المنتهية بمغلق من الرمل قصيدة رابح:

في المقابحْ ..

مقتداهم قومُ صالحْ !

ما روى التّأريخ من أفعالهم في قرنه العشرينَ كالحْ

ومن (فاعلاتن) من المديد قصيدة :

ليس يكفي جمعُك الشّعرَ باقة ∴ كيْ تقودَ الذّات صَوْبَ الإفاقة

ومن (فاعلاتن) من المطرد قصيدة بطاقة التي يقول فيها:

حَامِلَ الخيرِ إسْماً وانطباقَهْ،

يا أخا العمرِ، جاءتني البطاقة

ومن (فاعلاتن) من المضارع في قصيدة لوحات:

شعور في الرسم دافق ∴ سما بي فوق الحقائق

وقصيدته (أيها المفسد) التي يقول فيها:

أيُّهَا الْمُفسدُ الخُلْقَ مُسْتَحِلاً ∴ جَعْلَ إفساده رأسَ واجباتِكْ

صرتَ عبد الهوى: ثابتاً، مضلاً، ∴ لا يدانيك إبليسُ في ثباتِكْ!

ويلاحظ أن القصيدة جاء على قافيتين حيث استقلت الأشطر الأولى بقافية من نوع المتواتر ذي المقطع الختامي المتوسط المفتوح الذي يسبقه مقطع مثله مغلق. كما في

(حلْ) في حلا مستحلا في البيت الأول و(ضِلْ) من ضلا من مضلا و (دِلْ) من القافية دلا من كلمة مدلا. وهو عكس قافية البيت التي نبدأ بمقطع متوسط مفتوح وتنتهي بمتوسط مغلق.

ومن (فعلن) المتحولة من (فاعلن) من المتدارك تنتهي بمقطع مغلق، وقد ردت فيه قصيدتان: (يا حلم الثاني من مارس)، و(نشيد الجيل الصاعد):

نَحنُ شبابُ الجيلِ الصّاعدْ ∴ أخلاقٌ، تسمو، وسواعدْ!

مثلَ خيوطِ الفجرِ الواعدّ ∴ لمّتْنا، في الدّرسِ، مقاعدْ!

ما يجيء على النوع ص ح ص– ص ح ح

ومما جاء على المزدوج أي مقطع متوسط مغلق يتلوه مفتوح، أي "صامت محرك بحركة طويلة ومسبوق بصامت ساكن". (كمال الدين، (٣٣٦) هكذا (ص ح ص– ص ح ح): ويأتي هذا من (مفاعيلن) في الهزج و(فعولن) في المتقارب و(فعلن) في المتدارك، فمن (مفاعيلن) المنتهية مقطعين: الأول مغلق، والثاني مفتوح: وجاءت عليه من الهزج قصيدته إمام١ التي تقول:

إمام البلعِ والهبرِ ∴ يبيع الدّينَ بالتّبر:

فلا في الزّهد مذكورٌ، ∴ ولا في العلمِ بالحبرِ؛

فالقافية هنا: (تبري– ص ح ص– ص ح ح) و (حبري) ومن (فعولن) المتحولة من (مفاعيلن) في الهزج، كما في قصيدتيه حديث النفس، وصبوح التي يقول فيها:

صَبُوحٌ المساجينِ ما عاد خمرَا، فما لي أراهم يفيضون بِشْرَا؟

وما بالهم يرقبون الثّريّا مدى كل ليلٍ.. أيرجون أمرا؟

ومن المتدارك هذا المقطع من قصيدته النصر لنا التي يقول فيها:

صَرْعَى كَتَبُوا ∴ بدمٍ طِرْسَا،

وشهادتُهم ∴ كانت عُرسا..

فصورة قافية المتواتر في الأبيات: (رْسا، رسا، رسا، رسا) وكلها على (ص ح ص– ص ح ح).

القسم الثالث:

القافية ذات الثلاث مقاطع:

وهـي كـل قافيـة جـاء بـين سـاكنيها متحركـان وهـو مـا يسـمى عنـد العروضـيين بالمتدارك، ويكـون من مقـاطع ثلاثـة: إمـا أن يكـون متوسـطان مغلقـان بينهمـا مقطـع قصـير، هكـذا (ص ح ص– ص ح – ص ح ص) أو متوسـطان مفتوحـان بينهمـا مقطـع قصـير.(ص ح ص– ص ح – ص ح ص) أو أحدهما سـابقًا والآخـر لاحقًا. هكـذا (ص ح ص– ص ح– ص ح ح) أو العكـس. ولقـب العروضـيون هـذا النـوع بالمتدارك، وعرفوه بأنه "أن يجتمع متحركان بعدهما ساكن". أما التعريف الدقيق الذي يراعـي حـدود القافيـة ذلـك الـذي صـاغه الـدكتور حـازم بقولـه: "عبـارة عـن صـامتين متحركين بين الصوت التالي لبداية القافية والصوت الذي يقع في نهاية القافية، وهذا الصوت يكون حركة الثاني في بعض الحالات". (نفسه، ص٢٢٢) وسمي متدارك لتوالي حركتين بين ساكنين، فكأنَّ إحدى الحركتين أدركتا الأخرى من غير فاصل بينهما.

هذا النوع من متفاعلن في الكامل، ومستفعلن ومفاعلن في الرجز، وفاعلن في المتدارك، ومفعولات في السريع، ومفاعيلن في الطويل والهزج، وفعولن في المتقارب.

وهو في شعر عيسى يكون كالتالي:

ما يجيء على مقطعين مفتوحين بينهما قصير هكذا ص ح ح– ص ح– ص ح ح

أتى منه الكامل،

- متفاعلن: ص ح– ص ح– ص ح ح – ص ح– ص ح ص

ومتفاعلن تقع ضربا للكامل ولها صور عدة في شعر عيسى منها: صائتان طويلان بينهما صامت متحرك أو مقطعان متوسطان مفتوحان بينهما مقطع قصير مثل:

نفسي أناجي، حائراً، وأحادثُ: ∴ قد حالفتْ حُزني، فحامَ، حوادثُ!

أبكي بلا دمعٍ، فينزفُ – ثائراً– ∴ قلبي؛ ولا يبدو، لعينك، باعثُ!

القافية: وادثو، باعثو. ومثلها القصائد: وملتقى يشع، وخدن المعالي، ورياح الخير يقول الشاعر:

ما ذا يفوقُ هناءَ عيشِ الزّاهدِ؟ ∴ الخلدُ؟ ما وطئَ الثّرى مِنْ خالدِ!

عُقبى لذائذ هذه الدّنيا أذىً ∴ ما دمْن هنّ ذوات عمرٍ نافدِ!

- فاعلن وترد سالمة في عروض المتدارك كما في قوله:

أخضرُ اللّونِ ماضٍ! ومهما نحا ∴ كان للمُجْتَنَى، والمُنَى، ما نحا!

ما يجيء على مقطعين مغلقين بينهما قصير هكذا ص ح ص– ص ح– ص ح ص ويأتي من الرجز، والسريع والمتقارب والكامل والطويل، فمن الرجز ما جاء على (مفاعلن) المخبونة المتحولة من مستفعلن، كما في إفادة، فالضرب فيها (مفاعلن) (ص ح –ص ح ص– ص ح –ص ح ص. يقول فيها:

مساءلاً، كمتهم، * أقول، قبل لا، نعم!

"نعم" أجيب؛ ثم "لا" * فلا تقلن: "قد وهم"!

ويأتي من (فاعلن) المتحولة من مفعولات في بحر السريع حين يدخلها الكشف كما في قصيدة حول تقضى:

كالرّيحِ في إسراعه والـهَوَجْ: ∴ ما إنْ أتى بالـهَرْجِ حتّى خرجْ!

مستدبراً، والنّاس من بعده ∴ بين المآسي و انسحاق المُهَجْ،

وتأتي منه فعل: ص ح– ص ح ص: المتحولة من فعولن ومن القصائد التي جاءت على المقطعين المتوسطين المغلقين بينهما قصير قصيدته (شنشنة)يقول فيها:

(بنو الضّادِ رمَّلُوهَا دَماً * ودامتْ لأخزم الشِّنْشِنَهْ:

يدٌ للبعيد فيها نَدىً ، * وللأقربين مُخْشَوْشِنَهْ!

ما يجيء على مقطعين: الأول مغلق والثاني مفتوح بينهما قصير هكذا ص ح ص- ص ح- ص ح ح. وجاءت منه (مستفعلن) و(مفاعلن) من الرجز، و(متفاعلن) من الكامل، و(مفاعلن) من الطويل و(مفاعلن) من الهزج و(فاعلن) من المديد و(فعل) من المتقارب و(فاعلن) من المتدارك. فمن (مستفعلن) التامة وردت قصيدتان: فراغ المحتوى، وعيدًا سعيدًا التي يقول فيها:

حاشاكما أنْ تسكتا أو تَقْعُدَا * بل غرّدا بالشّعر حلواً واشهدا،

فالمنتدى –يرعاه ربّي– قد رَعَى * حفلاً ثقافيّاً وأولاه النّدى!

وفعل المتحولة من مستفعلن وفي قصيدة مع الطرور التي وردت كلها على (مفاعلن) يقول:

مِنَ العجيبِ أنّ مَنْ طَفَا* مع "الطّرور" قد تعجرفا..

وأنّه – لجهله!- انتهى * يظنّ نفسه مثقّفا:

ومن (متفاعلن) ضربًا للكامل يقول:

أتُرَى الزّمان وعى الحوادث أم غَفَا ∴ فرأى الزّواهِرَ قرنَ أفضلِ مصطفَى..

ومن مفاعلن ضربًا للطويل قصيدته (دعوا هؤلاء)، و(بل الخير من سلطانه التي يقول فيها:

شذىً أم شُعاَعُ الشّرقِ ما شاع مُنْعِشَا ∴ عَلى شطِّ شاري فاشْتَفَى الشّطُّ وانْتَشَى؟

ومن هذا النوع (فاعلن) في المديد، والمتدارك، فمن الأول قصيدة في وداع اللوذعي:

إن طغى في السمع يوماً دوي المدفع ∴ فالقريض العذب أبقى صدى في مسمعي!

للقوافي – يا فتاتي – نداء في دمي، ∴ وسطور الشعر ترويحتي في مضجعي،

ومن الثاني قصيدة هل عام:

هَلّ عامٌ... فهلْ تأخذنْ – يا أخي– منه زاداً ليومٍ بلا مُصْرِخِ؟

...تذكر الغير إنْ كنتَ في مسرحٍ– إذ يعانون –أو كنتَ في مسلخِ!

و(فعل) المتحولة من (فعولن): فوردت في قصيدتين: فديت العيون، وهي العشر يقول فيها:

هي العشر لا غير: عقدٌ خلا، وعقدٌ يزين مستقبلا،

وعقدٌ مع الحق أن يقتفى فأوفى، و بالمعجزات انجلى!

ومنه (مفاعلن) المتحولة من مفاعيلن، في قصيدة الجظ الجعظ، و(وعد الصيد):

مَضَى حَوْلٌ ، وَ هَا أَنَا ∴ أعانى السُّقمَ و الضَّنى

النوع الرابع: ما يجيء على مفتوح فمغلق بينهما قصير هكذا ص ح ح– ص ح– ص ح ص

هذا النمط الرابع جاء من (متفاعلن) في الكامل، و(مفاعلن) من الرجز، فمن الأول قصيدته: بين أقواس في ديوانه التي يقول فيها:

في الثّورةِ الخضراء لا روتينَ يُضْعِفُ آصِرة،

وتجاربُ الثّوّارِ ذاكرةٌ تعيش وباصرة!

ومن (مفاعلن) المتحولة من مستفعلن قصيدته (إلى متى):

وَرُبَّ جاهلٍ يلي كعاهلٍ،فيأخذ البلاد نحو هاوية...

هذا النوع يأتي في الدرجة الثانية بعد المتواتر فقد جاءت في نحو خمسٍ وثلاثين موقعًا وربما شارك غيره في بعض القصائد؛ إذ ورد منفردًا في عشر قصائد عمودية

في ديوان (حذو ما قالت حذام) وخمس عشرة قصيدة في ديوان (باقة من لباقة). وشارك غيره في قصائد حرة. ومقطع واحد من قصيدته (خير مؤتمر) يقول فيه:

ما يجيء مستعمرٌ مَعَهْ ...

...للأصيل إلا بزعزعة :

فالشّعوبُ – من قبلُ – مبدعة...

لا بُعَيْدَ ذاتٍ مميَّعة !

ما تمدّنٌ وضع قبّعة :

تلك في الفناجين زوبعة !

القافية ذات الأربعة مقاطع:

وهذا النوع أسماه العروضيون بالمتراكب وهو الذي توالت فيه ثلاث حركات بين آخر ساكنين، وهو يقوم على أربعة مقاطع: متوسطين: مغلقين أو مفتوحين بينهما مقطعان قصيران، أو يكون السابق من المتوسطين مفتوحًا والآخر مغلقًا والعكس. هكذا: (ص ح ص–ص ح– ص ح– ص ح ص) أو (ص ح ح–ص ح– ص ح– ص ح ح) أو (ص ح ح–ص ح– ص ح– ص ح ص) أو (ص ح ص–ص ح– ص ح– ص ح ح) هذا طبعًا من ناحية نظرية، أما من الناحية التطبيقية في شعر عيسى فقد وردت فيه صور واحدة وهي المغلق فالقصيران فالمفتوح. وجاء في عدد من التفاعيل: من (مفاعلتن) في تام الوافر ومجزوئه فمن المجزوء، مفاعلتن ص ح – ص ح ح– ص ح– ص ح ص (ص ح ح)

ولاةٌ أمـرُهـم عَبَـثُ ∴ علـى الكرسـيّ كم مـكثوا!

وما فـي حكمِـهم دَعَـةٌ ∴ لمـحكومٍ: فقـد خَبُثُوا!

القافية هي:" (كم مكثوا) و (قد خبثوا) مثلها قصيدته: طرابلسي، وطائيته التي يقول فيها: يستكمل النموذج

فإنْ سرقوا فهم في السرقة اعْتنقوا ∴ ديانتهم، فأمر أبرّهم فُرُطُ،

وإنْ غدروا فتلك سجيّةٌ شُهِروا ∴ بها، لا فلتةٌ طرأتْ ولا فَلَطُ!

الملاحظ هنا الازدواج القائم بين المقطعين المغلق والمفتوح في البدء كما في: (همْ فرطوا) و(الشمط)أي (ص ح ص ص ح ص ح ص ح ح هنا تقدم المغلق، وفي (لا فلط) و (ما جلطوا) أي (ص ح ح–ص ح –ص ح– ص ح ح) استأثر المفتوح في المبتدإ والنهايات.

ومن مفتعلن: ص ح ص– ص ح– ص ح – ص ح ص المتطورة من (مستفعلن) عن طريق دخول الطي عليها وهو إسقاط الصامت من المقطع المتوسط المغلق الثاني من التفعيلة أو إسقاط الرابع الساكن، فتصير التفعيلة من مستفعلن= مستعلن، وهذه التفعيلة نجدها الصورة المتحولة في أكثر من بحر مثل بحر في المقتضب والمنسرح: يقول من الأول:

الثّـوّارُ قـد بـرزوا ∴ فـى الأطرافِ وَارْتكزوا

واحتلّوا منـاهلَـها، ∴ مـهما حاولوا قفزوا

ومثلها قصيدة ياسين فيهم، كما نجد في بحر المنسرح حيث تتول (مستفعلن) إلى (مفتعلن) في قوله:

مستعمرٌ بعد الاعتداء شكا، ∴ ي بدعةٍ أخرى تقلب الفلكا:

شكواه فحواها أن من قتلوا ∴ خلوه يبدو للحق منتهكا!

و(فعلن) المتحولة من عدد من التفاعيل فقد جاءت من والمتدارك، والبسيط، فمن البسيط (فاعلن) في العروض والضرب غير أنها استحالت إلى (فعلن) بدخول الخبن إليها. وصور المتراكب من تفعيلة البسيط منها: ثلاثة أحرف متحركة مسبوقة بصامت يتلوها صائت طويل، كقول الشاعر:

الغيث يوسِعُ رَملَ أمْ كَاملٍ بللا * في كلّ موسم خصبٍ، كلّما انْهملا،

فالقافية في البيت انهملا، ارتحلا سِيد خلا، ومثلها تذكر بفك القيد. وتأتي من بحر المتدارك ذي التفعيلة الأصلية (فاعلن) فتتحول بالخبن إلى (فعلن) فيأتي على ثلاثة متحركات قبلها صائت طويل ويتلوها صائت طويل في عدد من القصائد كقول الشاعر:

رَمَضان أَتَى ، فَمَتى رَجَبِي ؟ ∴ .. لِيَحِلَّ – بِحُرْمتهِ – كَرَبِي :

وزاوج في هذه القصيدة بين النمط المرتب من المقاطع مثل (ص ح ح–ص ح– ص ح ح) و (ص ح ص– ص ح ح) وكذلك في قصيدة (مددا) التي يقول فيها:

في عين الأبعدِ خمسٌ مثل نصال مُدَى !

خمسٌ في عينٍ أضمر صاحبها الحسدا !

بلد البدويِّ – ورأسُ الحربة أزهرها – نجبتْ،

ومضيُّ الأعصرِ لم يَمنعْها أبدا ...

أنْ تحتضن الأيتام، وأنْ تلدا ...

أنْ تفتحَ نافذةً للوافد، أو أن تمنح أو تعدا ؛

وبرب رواق صُلَيْحٍ ما كذبتْ :

وهَبَتْ و حبتْ ، فَسبتْ وصَبَتْ ،

وأَبَتْ لعقيدةِ أُمَّتها إلاّ الرشدا...

وأبت لثقافتها المرضا

فَسَخَتْ بضمائرها ومنائرها وحرائرها وعمالقةٍ ملأوا الأرَضين صدى برضا

لتمضّ معاديها مضضا

وتمدّ مُرابطنا مددا مدداً ... مدداً ... مددا !!

ففي هذه القصيدة زاوج الشاعر بين الأنماط الأربعة للمتدارك: (ص ح –ص ح– ص ح ص) مثل: (فسبت وصبت)، (ملحمة كتبت)، (فعلا وثبت) (واجتذبت)، (وكيف نبت)، (وقد طلبت) أي: المتحركات الثلاثة الأخيرة التي تتمحور فيها القافية، والنمط: (ص ح ص– ص ح ص) مثل: (لم يمنعها أبدا)، أو (ص ح– ص ح ص) (ص ح– ص ح ص ح ح)(صدى برضا) (الأرضين صدى)،(معاديها مضضا) (مرابطنا مددا)و (ص ح ح–ص ح– ص ح– ص ح ص) مثل: (أزهرها نجبت) و (صليح ما كذبت) و (أخناتون طبت) و(ما حجبت) و (ص ح ص–ص ح– ص ح– ص ح ح) مثل: (إلا الحسدا) (أن تلدا) (أو تعدا) وبالفعل إنها مزاوجة جميلة نسجها عيسى في قصيدته (مددا) فالمزاوجة هنا بين المقطعين في بداية القافية وهذا يجوز عروضيا ولا يمج صوتيا.

وقد جاءت على هذا النوع من القوافي نحو سبع عشرة قصيدة: تسعة في ديوان باقة، وسبعة من ديوان (حذو قالت حذام)، وملحمته (كشف المطمورة). ولا يترك عيسى للمتراكب أن يتوالى مع غيره؛ لكننا نجد هذا التوالي يرد عند بعض الشعراء.

القافية ذات الخمسة مقاطع:

وهذا النوع أسماه العروضيون المتكاوس وهو: ما توالت فيه أربع حركات بين ساكنين، أو ما تكون من مقطعين متوسطين بينهما ثلاثة مقاطع قصيرة، وهو أقصى حد لتجمع المقاطع في القافية. وعرفه التنوخي: أربعة حروف متحركات بعدها ساكن". (التنوخي، ١٩٧٨، (٣٨)) ويعلق الدكتور حازم على تعريف التنوخي قائلا: "وهو بهذا التعريف لا يجعل الصوت السابق لهذه المتحركات يدخل في قالب القافية، ولذا أرى أن التعريف الذي يراعي مفهوم القافية هو: المتكاوس عبارة عن أربعة صوامت متحركة بين الصوت التالي لبداية القافية والصوت الذي يقع نهاية القافية وهذا الصوت يكون حركة الصامت الرابع في بعض الحالات". (كمال الدين ، ١٨٨)

هذا النوع لم يستخدمه شاعر تشادي غير عيسى، وقد ورد عنده في قصيدتين: الأولى: (العلاج أنت وأنا) والثانية (أخ هوى)، كلاهما من الرجز، وتفعيلة الرجز

التفعيلـة الوحيـدة التـي تـؤول إلـى هـذه الحـال بعـد أن تتجاذبهـا الزحافـات. يقـول فـي العلاج:

بعد الصّمودِ والتجاربِ كبا ∴ خلىّ الضّميرَ خلفه، وذهبا!

الملاحظ هنا أن الشاعر زاوج بين بين المقطعين المغلقين في البدء لا في النهاية التي استأثر عليها المقطع المفتوح وجوبًا؛ لكنه رغم المزاوجة يميل إلى المفتوح واقرأ قوله:

بل أجمعُ النُّقودَ مِنْ طُرُقها: ∴ غِشٍّ و ميسرٍ وأسْهُم رِبا

كيما أعيشَ: فالحياةُ مُتَعٌ ∴ يبتزّها الفتى ، وليس كُتُبا

إذا نظرت إلى الساكن الأول في القافية في الأبيات الأربعة الأولى وجدته مديًا، أي: ذا مقطع مفتوح، أما الأربعة الأخيرة فالساكن الأول هو صامت كما في (أسهم، ليس، رغبة، إليه).

للمتكاوس في شعر عيسى صورتان: أولاها: أربعة حروف متحركة بين صائت طويل وصامت، مثل: (ـي وذهبا، قصعبا) في البيت الثاني من الأبيات الأربعة الأولى، وثانيتها: أربعة صوامت متحركة تبدأ من نهاية صائت طويل وتنتهي بصامت، أي تبدأ بمغلق مفتوح وتنتهي بمغلق. كقول الشاعر:

فَضَحَتِ الْعَبَرَاتِ جَلَدَهْ، ∴ وَسَهَرُ الْعَتَمَاتِ جَهَدَهْ

مَنَحَهُ حلقاتِ حدقٌ ∴ نَزِقَةً كرسوم قِرَدَة

القافية: (ات جلده)، (وم قرده) واستعمل الشيخ عيسى من الصور الأربعة الأولى والرابعة.

في النماذج اليسيرة التي وقفنا عليها في الشعر العربي لم نجد قصيدة تكون كل قوافيها من المتكاوس بل ما وجدناه هو ترواح بين المتراكب والمتكاوس غير أن عيسى عبدالله أصر في القصيدتين أن تكون كل القوافي من المتكاوس وهذا ما جعلهما غير مستساغتين بل يبدوان أكثر سماجة.

وأجزم أنَّ عيسى قد قصد هذا المنحى قصدًا، ولم يأت عنده عفو الخاطر وهذا الصنيع من عيسى انقلب سلبًا على كثير من شعره فبدا متصنعًا.

نخلص من هذه السياحة في التكاثف المقطعي في قوافي عيسى إلى مجموعة من النتائج أهمها أنَّ عيسى مرَّ على كثيرٍ من الصور للتكاثف المقطعي والجدول الآتي يبين المقادير في التكاثف المقطعي.

جدول رقم (١)

الرقم	التكاثف المقطعي	عدد وروده
١	مقطع واحد: طويل مفتوح (المترادف)	٤
٢	مقطع واحد طويل مغلق (المغلق)	جزء من قصيدة
٣	مقطعان (المتواتر)	٧٠
٤	ثلاثة مقاطع(المتدارك)	٢٦
٥	أربعة مقاطع (المتراكب)	١٤
٦	خمسة مقاطع (المتكاوس)	٢

توارد المقاطع هنا لا يعبر عن عدد القصائد، لكنه يعتمد ورود المقطع في القصيدة فأحيانًا تكون القصيدة على أكثر من مقطع فالإحصاء يدخل هذا التعدد.

تصنيف الأصوات بالنظر إلى مجموع المقاطع المكونة للقافية؛

مما هو معلوم أن الشاعر يقول القصيدة وهو يهفو في كثير من الأحيان إلى محطة وقوف يعتقد أن فيها راحة للأذن بإيقاع مختلف عن ما تتابع، وهذه المحطة هي القافية أو جزء منها، والوقفة هنا تحمل كثيرا من الدلالات وليس أقلها الإيقاع الجمالي الذي يتوج ذاك الكم المتوالي من الإيقاعات الناتجة عن تكرار الوحدات، وهو يمثل تاجًا إيقاعيًا جميلًا وأكثر شيء يسعى إليه الشاعر هو أن يكون هناك نمط موحد وهو تركيب مقطعي في منطقة خاتمة البيت أو القافية في كل القصيدة؛ فإذا وقع تغيير في هذه المنطقة التزمه الشاعر في الموضع نفسه في كل بيت.

ولهذا فالشاعر هنا ملزم أو يلزم نفسه لاسيما في هذه المنطقة التي تمثل الوقف الجميل، فلا يمكن أن يترك فيها خللا إيقاعيًا؛ لذا كان للتركيب المقطعي في القافية أثر عظيم في الإيقاع. ولذا فإنّ المقاطع الأخيرة فيها مجموعة من الأصوات، هي:

الصامت في المقطع الأخير (الروي):

لابد من الولوج في تفسير المقطع الأخير من القافية وهو إما أن يكون: متوسطًا (ص ح ص– ص ح ح)، أو طويلًا (ص ح ح ص– ص ح ص ص) لا غير؛ إذ أنه لا يكون قصيرا أبدًا؛ لأنَّ الحركة التي تتلو الصامت الأخير لابد أن تكون طويلة.

ونبدأ الآن الحديث في الصامت في المقطع الأخير من القافية وهو الذي في مثل: (لا: ص ح) في مرسلا، و (لُـ: ص ح ح) في مرسلُـ، و (لْ: ح ص) في لم يرسلْ، و(آلْ: ص ح ح ص) في مرسالْ بالوقف، لا غير. فهناك مجموعة من القضايا في بنية هذه المقاطع لكن الحديث هنا يدور في الصامت المصاحب لتلك الصوائت وهو (اللام) وما شابهه إذا ورد في نهاية البيت. وهذا الصامت يسمي بالروي وتعريفه: هو الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر بتكرار الأبيات وربما نسبت إليه القصيدة. فاقرأ قول الشاعر:

الموتَ أحياه آلافَ الأحايينِ ∴ وما أتاني سوى يأسي يواسيني!

واليأس موتٌ أتى مستقصياً أمري ∴ لعلّه – إنْ غلبتُ الموتَ – يُرديني،

حسب ما قرأنا في تعريف الخليل أن القافية في هذين البيتين: (سيني) و(دينـي) فالصوت المركزي في الكلمتين هو (النون) وهو ما يسمى بالروي.

وحروف المعجم تصلح لأن تكون رويا، والمقصود بالحروف هنا الأصوات الصوامت الستة والعشرون وأشباه الصوامت الياء والواو، والألف، وقد استخدم الشاعر عيسى عبدالله كل الحروف التسعة والعشرين في قصائده. والجدول التالي يبين توارد أصوات الروي في القصائد الموحدة، والمزدوجة، والحرة عند عيسى عبدالله.

الجدول رقم (٢)

ت	الروي	موحدة	النسبة	مزدوجة	النسبة	حرة	النسبة	نسبة شيوع الروي من مجموع القصائد
١	الراء	٩	٩	٦	٤٦	٥	٢٣	١٤
٢	النون	٨	٨	٠٠	٠٠	٢	٩	٧
٣	الدال	٨	٨	٣	٢٣	٨	٣٦	١٤
٤	الفاء	٧	٧	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٥
٥	الباء	٦	٦	٣	٢٣	٦	٢٧	١١
٦	العين	٦	٦	٣	٢٣	٢	٩	٨
٧	السين	٥	٥	٢	٠.٢	١	٥	٦
٨	القاف	٥	٥	٢	١٥	٥	٢٣	٩
٩	اللام	٥	٥	٣	٢٣	٣	١٤	٧
١٠	الحاء	٤	٤	١	٨	٣	١٤	٦
١١	الميم	٤	٤	٣	٢٣	٢	٩	٦.٤
١٢	الثاء	٣	٢.٨	٠٠	٠٠	١	٥	٢.٨
١٣	الجيم	٣	٢.٨	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٢.١
١٤	الضاد	٣	٢.٨	٠٠	٠٠	٢	٩	٢.١
١٥	الطاء	٣	٢	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٢.١
١٦	العين	٦	٢	٠٠	٠٠	٢	٩	٣.٥
١٧	الهاء	٣	٢	٠٠	٠٠	١	٥	٢.٨

١٨	الهمزة	٢	٢	٠٠	٠٠	٢	٩	٢.٨
١٩	الخاء	٢	٢	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	١.٤
٢٠	الظاء	٢	٢	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	١.٤
٢١	الزاي	٢	٢	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	١.٤
٢٢	الصاد	٢	٢	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	١.٤
٢٣	الغين	٢	٢	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	١.٤
٢٤	الواو	٢	٢	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	١.٤
٢٥	الذال	١	١	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠.٧
٢٦	الياء	١	١	٤	٣٠	٣	١٤	٥.٧
٢٧	التاء	١	١	٥	٣٨	٣	١٤	٦.٤
٢٨	الشين	١	١	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠.٤
٢٩	الألف	١	١	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠.٤

الجدول رقم (٣) يبين توارد الروي في شعر عيسى عبدالله

م	حرف الروي	ورود الروي في القصائد	نسبة الشيوع تقريبا[١]
١	الراء	٢٠	%٢٨
٢	الدال	١٩	%٢٦
٣	الباء	١٥	%٢١
٤	النون	١٢	%١٧
٥	القاف	١٢	%١٧
٦	العين	١١	%١٥
٧	اللام	١١	%٧
٨	الميم	٩	%٦.٤
٩	التاء	٩	%٦.٤
١٠	الياء	٩	%٦.٤
١١	الحاء	٨	%٥.٧
١٢	السين	٨	%٥.٧
١٣	الفاء	٧	%٥
١٤	الضاد	٥	%٣.٥
١٥	الثاء	٤	%٢.٨

١ – حسبت النسبة إلى مجموع القصائد في الديوانين مع الملحمة وأربع قصائد خارج الديوانين نشرت بجريدة انجمينا الجديدة .

١٦	الغين	٤	%٢.٨
١٧	الهاء	٤	%٢.٨
١٨	الهمزة	٤	%٢.٨
١٩	الجيم	٣	%٢.١
٢٠	الطاء	٣	%٢.١
٢١	الكاف	٣	%٢.١
٢٢	الظاء	٢	%١.٤
٢٣	الزاي	٢	%١.٤
٢٤	الصاد	٢	%١.٤
٢٥	الخاء	٢	%١.٤
٢٦	الواو	٢	%١.٤
٢٧	الشين	١	%٠.٧
٢٨	الذال	١	%٠.٧
٢٩	الألف	١	%٠.٧

القصائد مجال الدراسة كما أسلفنا مئة وتسع وثلاثون قصيدة، وبالنظر إلى الصامت الأخير في البيت تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

- قسم ذو روي موحد وقد بلغت القصائد فيه مئة وأربع قصائد، وقد حلق فيه الشاعر على كل حروف المعجم الصامتة وشبهها ما يصلح أن يكون رويا.
- قسم متعدد الأروية وقد استخدم فيه الشاعر أربعة عشر حرفا رويا وقد بلغ أقصى تعدد للأروية خمسة فأربعة فثلاثة.

- قسم للقصائد الحرة وقد استخدم فيها الشاعر ستة عشر حرفًا رويًا، منها اثنان موحدان، وأربعة عشرة موحدة، وأقصى حد للتعدد بلغ خمسة أحرف فأربعة فثلاثة فاثنان.

وبالنظر إلى الجدول رقم (٧) فإن أشعار عيسى موحدة القافية تمثل ٧٤ بالمئة من مجموع شعره على حين بلغ المتعددة ٩.٣ بالمئة وهي النسبة الباقية من القصائد العمودية بينما بلغت القصائد الحرة ١٦ بالمئة.

ونقسم الحروف التي استخدمها عيسى إلى أربعة أقسام:

القسم الأول: هي الحروف التي يكثر مجيئها رويا وإن كانت بنسب متفاوتة وهي: الراء والدال والنون والميم والسين والعين والقاف والتاء والياء. فهذه ما بين العشرة إلى عشرين مرة.

هناك ملاحظتان الأولى: أنَّ الأحرف الثمانية الأولى هي عينها الأحرف كثيرة التواتر في الشعر العربي عموما فهي تمثل ٥٨ بالمئة من شعره موحد القافية.

والملاحظة الثانية : أنها احتوت حرفًا من الحروف قليلة الورود، وهذه ظاهرة نادرة لا نجدها عند كثير من الشعراء.

وبالرجوع إلى الحروف كثيرة الورود نجد الراء يتصدر الأصوات ربما لأنَّ هذا الحرف ذو الطبيعة التكرارية التي تساعد على الترجيع والترنم المساعدة في طبيعة الشعر الغنائية. أي كونه صوتًا متوسطًا أو جهورًا أو صلبًا كل هذا يتماشى مع كثير من المواقف الشعرية. يلي الراء في الشيوع الدال والباء والنون فالأولان يتسمان بالشدة والفخامة والطرب، وكل ما يجذب إلى إتيانها رويا، فالعسر فيها أقل بكثير من غيرها لوضوحها في السمع. والنون علاوة على جهريته وتوسطه أغن يساعد على الترنم والغناء وحسبك نونيته للسودان:

فيا مسرَى ابْتهالاتي ∴ ومعراجي لغُمداني..

والسين على قلة أصولها في المعاجم مقارنة بغيرها؛ إلا أنها حجزت لنفسها مكانا مهما وسط الحروف البارزة أو الشائعة.

علاقة الروي بالصوائت والصوامت قبل وبعد في محيط القافية

علاقة الروي بالصائت الطويل قبله وبعده:

إذا وقع الروي بعد صائت طويل مباشرة، وأعقبه مثله سمي هذا النمط بالقوافي المطلقة المردوفة وهو نوعان: ردف بالألف يكون لازمًا لها وورد ٢٨مرة في شعر عيسى. كما في قصيدة مستفادي وآي صحو وغيرهما في ديوان حذو ما قالت حذام، و(أثكل أمة) و(أصفق الناس وجها) وغيرهما في ديوان (باقة من لباقة). وردف بالياء والواو وورد ١٧ مرة. في مثل الذي في القصائد: (عصا موسى)، و(لوادي البطحاء) وغيرهما في ديوان (حذو ما قالت حذام)، و(زرنيخ) و(أبقى هوى) في ديوان (باقة). والمثال على هذا الموقف الصوتي، أي : الردف بالألف قول الشاعر:

غير أنّ الشّعر ما ناب يوماً ∴ عن سرايا مُقْدِمَاتٍ وساقة

بل ولا عن حجّةٍ! حسبه ما ∴ كان من إلهامه الإنطلاقة

والردف بالألف ملزم على الشاعر اتباعه لا يجوز له أن يشرك صائتًا آخر مع الألف. ومثال الردف بالصائت الطويل اليائي أو الواوي اللتين يجوز تناوبهما:

وقصيد اللّيلة باقاتٌ * ضمنتْ للصّامت تنفيسا:

فأتى الحادون بآياتٍ؛ * وأتى عيسى بعصا موسى

علاقة الروي بصائت طويل قبله وقصير ثم هاء ساكنة بعده:

هذا النوع سمي القافية المطلقة المردوفة بهاء، ولم ترد منه في شعر عيسى إلا الهاء الساكنة وهو ـ أيضًا ـ نوعان: ردف بالألف موصول بهاء ساكنة، ووردت فيه أربعة

من القصائد الموحدة الروي؛ وهي: نبع خير، وسمعا لكم، وبطاقة، وباقة من لباقة. هذه القصائد كلها مردوفة بالألف، وقصيدة واحدة فقط مردوفة بالياء والواو وهي: خيوط الجريمة. ومثاله:

حفظُ اللّبيبِ ناضراً تُراثَهْ * أنْ يخدم الأصيل بالحداثة!

مستمسكاً بكُلّ ما يرقّي: * إذ بدره يعيد، لا بُعاثَهْ،

أو الصائت الطويل السابق للروي يائي أو واوي، كقوله:

تناءى زمان طالما صب لومه ∴ على صوت غربان وإبصار بومة!

وما العمر إلا مرة عاشها فتى ∴ إلى الله يمضي مؤمناً ذا عزيمة

ومن بعد يلقى خصمه دون عصبة ∴ قريباً، أمام الله، فصل الخصومة!

الروي يسبقه صائت طويل غير مباشر ويعقبه طويل:

هذا النوع لا يباشر فيه الصائت الطويل السابق للروي بل يفصل بينهما بمقطع قصير، ويسمى بالقوافي المطلقة المؤسسة، والطويل الذي بعده إما مفتوحًا، أو مكسورًا أو مضمومًا ولكن في شعر عيسى لم يورد إلا المضموم والمكسور، مثل: (يتحادث)، في قصيدة (قيم الحمى) و(جواهرُ) في قصيدة (وملتقى يشع) ومكسور مرة واحدة في قصيدة (فيك المثال). يقول من الأخير:

ولْتقتدي بمجاهدٍ مهما يَهُنْ ∴ أمرٌ يُرى يره بعينيْ عابدِ

استرشدي نظرات عبّاسٍ إذا ∴ شَكّتْ عيونك في الطّريق القاصدِ

الروي يسبقه صائت طويل غير مباشر ويعقبه صائت قصير ثم هاء ساكنة:

وهذا النوع يسمى بالقوافي المؤسسة الموصولة الهاء، وجاءت منه قصيدتان: (إلى متى) في (الحذو) وبين أقواس في (باقة). يقول في الأولى:

فكم رئيسِ دولـةٍ محضّرٍ ∴ يَزيدَه على خُطَا معاويـة

ولم يزعْه أن قلبه عمٍ ∴ ورأسه – كما استبان – خاويـة

الروي يعبقه صائت قصير مباشر له، ثم هاء ساكنة:

هذا النوع تجرد من الردف والتأسيس وورد في أربع قصائد موحدة القافية هي: أخ هوى، وباب محنة وشنشنة، ودال بعدها نقطة: يقول في أخ هوى:

خرج، ذات ضحىً، بأملٍ ∴ ليتفقدّها ففقده:

نظر حيث تشاهد وما ∴ شهد ثَمّ أثار كمده

شهد عرس سعاد!. فلذا ∴ فقد – بعد سعاد – رشده!

الصامت لا يسبقه صائت طويل مباشر أو غير مباشر لكن يعقبه طويل، إما أن يكون مفتوحًا أو مضمومًا أو مكسورًا. فالفتح ورد ثلاث عشرة مرة، والضم عشر مرات، والكسر ست مرات. وهذا يأتي من قافية المتدارك والمتراكب:

"ثوانٍ!".. ومدّتْ إلي الهاتفِ ∴ يداً بضةً، قلتُ: "بل سَوّفي!

سأبقى شهوراً هنا كلّما ∴ حباني زماني بعذرٍ يفي:

فما كان يُمْلي قدومي سوى ∴ محيّاكِ هذا !.. ألم تعرفي؟"

الصامت في المقطع الأخير لا يعقبه صوت، ويسبقه صائت طويل مباشر له، إما أن يكون ألفًا فتلتزم، كما في (رد فعل) في (الحذو) يقول فيها:

ومَنْ لم يَخَفْ من زئير الأُسُودْ ∴ فَمَا بالمبالي طَنِينَ الذّبابْ

وإنّي لَروحٌ لمعنىً يسودْ ∴ بهذا التّراب وفوق السّحابْ!

فالألف هنا تكون لازمة؛ وأما الياء والواو؛ فيتعاقبان كما في قصيدته: يا بسمة:

دمـــــتِ ابْتسامـــــاً يُقْتَـــــدَى ... يُوحِـــــي إلـــــى روح الفنـــــونْ..
معنـــــى جمـــــالٍ قـــــد بـــــدا ... فـــــي روعـــــةٍ يسبـــــى العيـــــونْ؛
مُسْتَنْفِـــــراً ضـــــدّ الـــــرّدى ... طاقـــــاتِ أعـــــداء المنُـــــونْ!
لا غـــــروَ أنْ جـــــاء الصّـــــدى ... شـــــبهَ الهـــــدى شـــــبهَ الجنـــــونْ!

لكنْ له أحلى رنينْ!

الصامت في المقطع الأخير لا يعقبه صوت، ويسبقه صائت طويل غير مباشر له، أي يفصل بينهما مقطع قصير وهذا النوع وردت فيه خمس قصائد كلها في ديوان (باقة) وهي: (أيها المفسد)، و(نشيد الجيل الصاعد)، و(إلى ع ع الصيد)، و(حلم الثاني من مارس).

أفكارٌ كالرّسْم الدّارسْ ∴ لم يلحظْ جدواها دارسْ

فالدّنيا غاباتٌ... كلٌّ ∴ مهروسٌ فيها أو هارسْ

الصامت يسبقه صائت قصير ولا يعقبه شيء، هذا النوع من القوافي يسمى بالمقيد، المجرد عن السوابق الطويلة مباشرة أو غير مباشرة. وهذا نجده في خمس قصائد؛ هي: (الجظ الجعظ)، (فردوها)، (حول تقضى)، (محرج)، (إفادة). يقول في الجظ الجعظ:

حديث النّفس إنْ يَبُحْ ∴ بـه – حتّى بلا مِئَظْ

لعاف اللاّقطون منْ ∴ بنى الجِعْلاَنِ ما لَفَظْ

ولكنْ في ادّعائـهِ ∴ لبارَى الحنظل القرظ

من خلال استقرائنا لشعر عيسى عبدالله توصلنا إلى أن المقطع المتوسط المسبوق بصائت طويل مثل: قالا، القيلُ، كوني؛ باتحاد نوع الصائتين أو باختلافهما كان هو المتصدر لأنواع المقاطع الأخرى حالة اتحادها، وهذا يشير إلى أنهما أكثر خفة من غيرهما مما يجعل الشاعر يميل إليهما أكثر.

الروي والدلالات الإيقاعية

قد يكون للروي دلالات إضافية أخرى إلى دلالة الكلمة التي فيها دلالته التي تظهر من مناسبته هو كحرف لمعان جديدة فهناك "ما لاحظه علماؤنا من مناسبة حروف العربية لمعانيها وما لمحوه في الحرف العربي من القيمة التعبيرية الموحية؛ إذ لم يعنهم من كل حرف أنه صوت وإنما عناهم من صوت هذا الحرف أنه معبر عن غرض وأن الكلمة العربية مركبة من هذه المادة الصوتية التي يمكن حل أجزائها إلى مجموعة من الأحرف الدوال المعبرة فكل حرف منها يستقل ببيان معنى خاص ما دام يستقل بإحداث صوت معين. وكل حرف له ظل وإشعاع؛ إذ كان لكل حرف صدى وإيقاع". (الصالح، (١٩٨١، ص١٤٢).

فإذا أخذنا أنموذجًا من شعر عيسى لننظر كيف أن للحرف– ولاسيما للروي– ظلالا وإيحاءات معنى إضافيّ فاقرأ معي قصيدة يا فرات التي كتبها الشاعر عام ٢٠٠٢م للتضامن مع الشعب العراقي الشقيق الذي يواجه أعتى قوة امبريالية استعمارية، وهو يعده بالنجدة والنصرة:

يافرات الأمجادِ والذّكرى: بيننا ميثاقٌ وميعادُ!

يافرات الأنجاد والبشرى: نحن إنْ لم نُنْجِدْكَ أنكادُ

هذه القصيدة يتحدث فيه عن العراق البلد الذي ابتلي بتربص المعتدين وظل قبلة للعادين للغازين؛ هذا البلد الذي قدر له أن يواجه الحملة الاستعمارية الشرسة وحده أمام حياد من مجتمعه العربي والإسلامي.

تحدث عن هذا التدافع والذود عن الحمى والحرية والأنا، وخاطب الفرات معرفًا له بهويته ومنبها له بمصيرهما المشترك مفتخرا أمامه بأنه ليس من ذوي الاستكانة والخضوع. ثم استعرض مناقب الفرات وتأريخه وحضارته وفضح المعتدي عدو الحضارة والإنسانية بتشريح ماضيه الدموي، ولا يرى مفرًا من التحدي والمواجهة.

ويهمنا هنا تشريح هذا الألق والتوهج الذي قامت به القافية في عمومها من جهة ورويها من جهة أخرى أما القافية في عمومها فمن خلال تواي المقطعين المتوسطين المفتوحين (ص ح ح– ص ح ح) وهذا النوع من أقوى المقاطع إيقاعًا وموسيقى وجمال لما فيه من قوة هذه الأصوات الصائتة ولا سيما عندما يكون الردف ألفا حيث نجد فيها الصدى المتصاعد والجهرية المطلقة، والوصل ـ أيضًا ـ من مد عد من المدود القوية وهي الضمة الطويلة.

فعندما نأخذ هذه الكلمات في قوله (نحن إن لم ننقذك أنكاد) و (لم يكن للتثبيط ينقاد) (بل أسود أيضا ووراد) وما يشابهها كلها تشير إلى القوة ورفض الخنوع فعندما نأخذ لفظ أنكاد نجد أن الكاف من الأصوات الشديدة والدال كذلك وبينهما صوت جهور وهو ألف الردف، وكذا في لفظة ينقاد إذ نجد في القاف الشديد المهموس نوعا من الجلجلة والقلق والرفض فدعم من قوة الدال الشديد ومثله و(وراد) إن الراء لما فيها من التكرار تشير إلى تعدد هذا الحدث القوي برفقة الدال.

الوصل:

عرفه العروضيون بأنه "الحرف الذي يأتي بعد حرف الروي المتحرك من حرف مد أو هاء سواء أكان حرف المد ناشئا من إشباع حركة الروي أو كان حرفا". (حسني (٢٠٠٥)، ص ١٩) وسبب اختيار العرب لهذه الحروف وصلًا؛ لأنها ندية وقوية في الصدى أكثر من غيرها في جانب الغناء، يقول الأخفش: "وإنما وصلوا بهذه الحروف لأن الشعر وضع للغناء والحداء والترنم. وأكثر ما يقع ترنمهم في آخر البيت وليس شيء يجري فيه الصوت غير حروف اللين: الواو والياء الساكنين والألف فزادوهن لتمام البيت واختصوهن لأن الصوت يجري فيهن ". (الأخفش، ص١٢) وذكر الأخفش تعليلا لمجيء الهاء وصلا لكونها خفية وهذا الهاء يساعد في الترنم فيقول: "ولولا خفاء الهاء ما جعلوها وصلًا". (نفسه، ص١١)

إذن الوصل هو مجيء الصوائت الطويلة أو القصيرة الممطولة، أو الهاء بأنواعها: سكت أو تأنيث أو ضمير ساكنة أو متحركة؛ بشرط أن لا يسكن ما قبلها. يقول

الأخفش: "ولا تقع واحدة منهن {أي من الهاءات} رويًا إلا أن يسكن ما قبلهن فيكنّ رويًا، ولا يكنّ وصلًا إذا سكن ما قبلهنّ؛ لأنَّ الوصل إنما يكون للحرف المتحرك؛ لأنه ياء تتبع كسرًا أو واو تتبع ضمًا والألف لا تتبع إلا فتحًا". (الأخفش، ص١١). فالوصل عرفه الدكتور حازم تعريفًا دقيقًا نابعًا من الطبيعة الصوتية لهذه الحروف فقال: "هو حركة حرف الروي إلا لا تكون إلا من النوع الطويل، وقد يكون الوصل عبارة عن حرف الهاء الذي يأتي بعد حرف الروي". (كمال الدين، ص٧٦)

فإذا رجعنا إلى المقطع مرة أخرى ولاسيما المقطع الأخير للنظر إلى الصوت الذي ينهي به الشاعر البيت ليكون مرسى للدفقات الشعورية الجمالية وجدنا ان الشاعر عيسى عبدالله قد استخدم في تتويج قوافي أغلب قصائده الصائت الطويل أي الوصل بالمد وقد بلغ٨٦. قصيدة، بنسبة ٦٤%. والصائت الطويل أي: حرف المد مع الروي يشكل لنا المقطع المتوسط المفتوح.

الصائت الطويل بالمقطع المتوسط المفتوح:

وهو حرف المد الذي بعد الروي هكذا: (ص ح ح) فالصاد هو الروي والحاءان الرامزان للمد هما الوصل. وهذا الوصل المدي بدوره ينقسم الى ثلاثة أقسام:

- وصل بالألف وهذه الألف يمكن أن يكون لها تمثيل خطي أو لا يكون ولم أقف على وصل ليس له تمثيل خطي وإن وجد فيمطله الشاعر ليولد منه ألفا. أما الذي له تمثيل خطي فكثير جدا كأن يُقال: (ذهبا ولدا، مالا) فالصائت من المقطع الأخير من هذه الكلمات على وزن (ح ح) هو الوصل وهو ما نجده في قول الشاعر:

صَبُوحٌ المساجينِ ما عاد خمرًا، فما لي أراهم يفيضون بِشْرًا؟

وما بالهم يرقبون الثّريّا .·. مدى كل ليلٍ.. أيرجون أمرا؟

القافية في البيتين: (بشرا) –biŝra و (أمرا) ʔamra القافية هنا انتهت بمتوسط مفتوح بالألف، وقد بلغ هذا النوع من القصائد أربعا وعشرين مرة، بنسبة ٢٨% من

القصائد الموصولة بالصائت الطويل، ونلفت الانتباه هنا إلى أن الألف المقصودة هنا شاملة ما كان لها تمثيل خطي كقول الشاعر:

قلت: "ابتغِ السّموَّ واتّقِ، نصل!" ∴ قال: "السّموّ لا يُطاقُ نَصَبا

مَنْ همّهُ السّموّ نيط بِضنًى ∴ طول الحياة، ثم مات فخبا!

فالألف في (نصبا) لابد أن تمثل كتابيا إذ بها يعرف الإعراب، والألف في (خبا) أصلية أي هي المقلوبة عن الواو التي هي لام الكلمة. أو تكون الألف ناتجة عن الإشباع كقول الشاعر:

بعد الصّمودِ والتجاربِ كبا ∴ خلىّ الضّميرَ خلفه، وذهبا!

ما قال لي، يُجيبُ، غيرَ "بعدت ∴ غايُ المسيرِ، والطرّيق صَعُبا

فالألف في (ذهبا) و (صعبا) ناتجة عن الإشباع فقط، وكلا الألفين في الناحية الصوتية والمقطعية واحد. "ولهذا الشكل فعل تنغيمي لا يخفى على ذي الأذن الموسيقية المرهفة؛ إذ يدع في الفضاء دويا به انطلاق النسيم وشفافية الماء". (عسران، ٢٠٠٦، ص١٦٤)

- وأما الوصل بالكسرة الطويلة أو بالياء فكذلك فقد لا يكون تمثيل خطي كما في جيميته (أصفق الناس وجها) وفيك المثال، و (وزيدوا سلامي)، وغيرها التي يقول فيها:

لا يدانيه في التَهريج، يعلو، صبيٌّ: ∴ مفلسٌ منطقاً، لكنْ كثيرُ اللّجاجِ،

لا يملُّ الحديث المفترَى؛ وَهْوَ، دوماً، ∴ كاذبٌ إذ يماري، خائنٌ إذ يناجي!

ما لإبليسَ تلميذٌ كهذا يروِّي ∴ قلبه من سرورٍ: فَهْوَ راضٍ و راجِ!

وقد يكون لها تمثيل خطي ناشئا عن الإشباع أي مطل الكسرة القصيرة فتكون طويلة كما في قول الشاعر:

ما بقصرٍ كان فخري واعْتزازي، ∴ بل بيوت الطّين ذخرى والكوازي

حيث تلقَى كلَّ ريفـيٍّ عزيزٍ ∴ مؤمنٍ بالبذل من قومٍ عزازِ

القافية هنا (وازي) wäzī (زاز) zäzī . والقافية انتهت بمفتوح بالكسرة، أو تكون الياء للنسب أو ياء الضمير أو ياء المنقوص أو ياء الفعل. وهذه لها تمثيل خطي، وقد وردت الياء وصلا نحو ٣٤ قصيدة بنسبة ٤٠%.

- وأما الوصل بالواو في المتوسط المفتوح الواوي فيكون ـ أيضًا ـ بدون تمثيل خطي كما في قول الشاعر:

شبابٌ عَناهُم– بعد خُلقٍ– تخصّصُ، ∴ وغيرٌ قضاياهم خمورٌ ومَرْقَصُ:

فريقٌ على دينٍ ودرسٍ ودعوةٍ، ∴ ولِلآخَر الْإدمان ثُمَّ التّلصُّصُ؛

القافية فيهما (مرقصُ) marqaṣù(لصّصُ)laṣūṣū . وختمت القافية بمفتوح واوي وورد في٢٨ قصيدة بنسبة ٣٣%. من القصائد الموصولة بالصائت الطويل. وبالإحصاء فإن الوصل بالمكسور يتصدر أخويه من الضم والفتح، يتلوه الوصل المضموم.

نمط آخر من أنماط الوصل وهو النمط المنتهي بالمقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) شريطة أن يكون الصامت في المقطع المغلق هاء وهذه الهاء ليست رويًا وهي أنواع: إما أن تكون ساكنة أي لا يعقبها صائت مثل: (نقطة) (خطة) أو يعقبها صائت طويل. وقد ورد النوع الأول، أي: الوصل الساكن في شعر عيسى في تسع قصائد موحدة الروي. يقول الشاعر:

أهل الدّال أنواعٌ : ∴ منهم نافعٌ رَهطه ..

علماً فوق أخلاقٍ ∴ أعلَى فيهما ضَبْطَه ،

لا يختالُ في تيهٍ ،∴ سمحٌ ، نادرُ السّقطه ؛

إنْ أفتَى فترجيحاً ∴ كان المحتوي شرطه

المقطع المغلق هو (طهْ) (ṭah) في القافية (رهطه) (raḥṭah) (ضبطه)(ḍabṭah) (سقطه)(saqṭsah) و (شرطه) (ŝarṭah) فالطاء هو الروي والهاء وصل.

أما الصائت الطويل بالمقطع الطويل المفتوح (ص ح ح ص) ففي قول الشاعر:

ومَنْ لم يَخَفْ من زئير الأُسُودْ فَمَا بالمبالي طَنِينَ الذّبابْ

وإنّي لَروحٌ لمعنىً يسودْ بهذا التّراب وفوق السّحابْ!

فالمقطع الطويل المفتوح هو (باب) و (حابْ) من قافية: (بابْ وحاب).. وأما المقطع الطويل المغلق (ص ح ص ص) فلم يستطع أن يفرد له الشاعر قصيدة ولكنه كان ضمن قواف أخرى في قصيدة تعددت قوافيها كقوله من قصيدة تأججي:

وعرّجي لتذهبي..

جنوباً حيث أنقولا دجاها صار أيضاً عامراً بالومْضْ،

فدحرجي لمغربٍ..

قُوَى المستعمر الباغي، وحُولِي بينه والغمْضْ..

لئلاّ يعطيَ الإجلاء عنها غير حكم الفرْضْ!

المقطع الطويل المغلق (ص ح ص ص) أي توالي صامتين وهذا أمر نادر والقافية هنا هي: ومضْ، wamḍ غمضْ ĝamḍ وفرضْ farḍ

وباستقراء شعر عيسى عبدالله في ديوانيه: (حذو ما قالت حذام)، وباقة من لباقة وجدنا المقاطع تتفاوت في شعره والجدول الآتي يبين لنا توارد المقاطع النهائية في القصائد الموحدة الأروية:

جدول رقم (٤)

الرقم	المقاطع	عدد القصائد العمودية	نسبة الشيوع
١	أ- المتوسط المفتوح بالألف	٢٧	٢٣
	ب- المتوسط المفتوح بالياء	٣٤	٢٩
	ت- المتوسط المفتوح بالواو	٢٩	٢٥
٢	المتوسط المغلق	٢١	١٨
٣	المقطع الطويل المفتوح	٦	٥
	المجموع	١١٧	١٠٠

الأثر الإيقاعي لتوالي المقاطع :

كما أسلفنا أنَّ القافية تنتهي بمقطع أما أن يكون متوسطاً أو طويلًا وهذا يعني أن المقطع القصير لا يثبت في نهاية القافية بل يتحول إلى متوسط مفتوح من خلال تحويل القصير إلى طويل (ص ح ح) وهذا آخر ما يتطلبه الإيقاع الشعري

يتفاوت أثر الإيقاع من خلال انسجام المقاطع وتآلفها فمثلا عندما نجد هذا النمط (ص ح ح- ص ح ح) يكون أكثر وضوحا في السمع وأكثر صدى إيقاعيا من غيره من توالي المقاطع مثل: ص ح ص- ص ح ص) وص ح ص- ص ح ح) مثلًا. لم (يهربْ) (حرمت الرذاذا).

عبر العروضيون عن هذا النمط (صحح- صحح) بالردف وعرفوه بأنه حرف مد ولين قبل الروي مباشرة؛ فإذا كان الروي ألفًا التزمها الشاعر وجوبًا إلى نهاية القصيدة

والألف هنا هي الصائت الطويل الذي يقع قبل الصامت الأخير المحرك بالصائت الطويل، ولا يجوز إسقاطها. مثل:

بين عينيه ضيقٌ، صنوَ ما في المِزاجِ: ∴ حيثُ لا يُرْتَجَى ميلٌ إلى الإنفراجِ!

أما إذا كان ما قبل الروي صائت طويل يائي أو واوي جاز للشاعر الجمع بينهما دون التزام ترتيب خاص بالواو أو الياء كما يجوز إفرادهما بأن تكون القصيدة كلها مردوفة بالواو أو الياء فالأذن لاتمج هذا الاجتماع أو التعاقب. (حسني، ص ٢٦)

فَلْتَأْتِ منهم بالموتِ الصّواريخُ: ∴ إنّ الّذى أخشى حقّاً هو الجُوخُ؛

فالضّرب – إنْ لم يُفْنِ القوم – إيقاظٌ؛ ∴ والجوخ – مُهْدىً – تنويمٌ وترييخُ!

ولعل ما جعل الألف تختلف عن الواو والياء هو أن الألف لا يتغير ما قبلها أبدًا ولا يكون إلا فتحًا، أما ما قبل الياء والواو فيتغير إذا كانتا شبه صائت، مثل: قوْل بيْع.

لكن ثمة تفسير لتقارب الضمة والكسرة وتآلفهما معًا ذكره القدامى حيث يرى ابن جني " أن بين الواو والياء قربا ونسبا ليس بينهما وبين الألف ألا تراها تحذف في الوفق في المكان الذي تحذفان فيه تقول: هذا زيد، ومررت بزيد، ثم تقول: ضربت زيدًا.." وجعلوا الواحدة أخت الأخرى ويرى المحدثون أن الضمة والكسرة من فصيلة واحدة يجمع بينهما الضيق، ويرى الدكتور حازم أنه الأفضل أن تأتي كل قصيدة إذا اعتمدت ردفا معينا مستقلة وأن لا يجمع بينهما. (كمال الدين، ص٩٧)

يلي هذا النمط من المقاطع خفة وسلاسة ووضوحا سمْعيّا عندما يلتقي متوسطان مفتوحان بينهما قصير كأن نقول (مسامعُ ومجامعُ) فهذا أخف في السمع من سمعا وجمعا مثلا.

وسمي هذا النوع من التآلف المقطعي بالتأسيس وهو: وقوع صائت طويل أَلِفِيّ؛ بينه وبين الروي مقطع قصير أو حرف متحرك، ووجود الألف هنا لازم كما يقول الشاعر:

نـجاحُكنَّ بـاهرُ	ككلِّ مَنْ يساهرُ!
وملتقىً يشعّ مِنْ	هدايـةٍ لـزاهـرُ:
تُجَمْهَرُ الرّؤى لـه	فوقعه جُمَاهِرُ،
يُري بأعينٍ صفت	كأنّها المَجَاهرُ..
فهل يرى ذواقلىً:	مضلّلٌ و عاهرُ؟

وساق لنا الحكم هنا بأن النمط من تآلف المقاطع المفتوحة المعتمدة على الألف أسمى من غيره موسيقيًا هو المدى المفتوح والصدى العالي الذي يمثله هذا التآلف والانسجام الذي حققه المقطع القصير الفاصل بين المفتوحين.

وقد جاء عيسى بأربع عشرة قصيدة، واحدة فقط في ديوانه الحذو وهي (إلى متى) وواحدة خارج الديوانين وهي (جات بهم لك الرؤى) مؤسسة مطلقة موصولة بالهاء يقول فيها:

يا بدويًّا شام فيه شعبُهُ	∴	ربَّ حلولٍ نهجُها المُبَاشَرة
فاتَّبعُوا الرَّاياتِ يومَ كان في	∴	خُضْرتِهِنَّ الصِّدْقُ والمشاورة
جُندَ فداءٍ بايعوك ثائراً	∴	قلتَ لهم: "إنَّ الطريقَ ثائرة !"

والباقية في باقة من لباقة: ست من هذه القصائد مؤسسة مقيدة، والسبعة مطلقة: اثنتان موصولة بالهاء وهما: قصيدته (إلى متى) و(بين أقواس)، التي يقول فيها:

في الثّورةِ الخضراء لا روتينَ يُضْعِفُ آصِرة،

وتجاربُ الثّوّارِ ذاكرةٌ تعيش وباصرة!

نذكر هنا أن الشاعر في قصيدته (إلى متى) مزج بين الإطلاق بحرف المد والإطلاق بالهاء الساكنة حين يقول:

حياتنا ... إلى متى ..نعيشها تماوتا :

فندمـن التلفّتـا، ممكّنيـن مَنْ عتـا؛

ودائـماً مؤقّـتا !..إلـى متـى ؟.. إلى متـى ؟؟

إلام نبدأ السّرى بمُصلـحٍ، ∴ فننتهي- لدى الضحى- بطاغية...

..."معظّمٍ" و"ملهمٍ" ولا يطيـ ∴ ق مِنْ حناجر الجموع لاغيـة؟

والباقيـة موصـولة بالصـائت الطويـل: ثلاثـة وصـلت بالضـمة الطويلـة، وهـي: (قـيم الحمـى)، و(خـدن المعـالي)، و(ريـاح الخيـر)، ووصـلت بالفتحـة واحـدة وهـي: ثمـان وعشرون، وبالكسر مثلها وهي (فيك المثال).

أما المقيدة فهي: (رابح)، من شعر التفعيلة، و"نشيد الجيل الصاعد، و "ياحلم الثاني من مارس"، و"إلى ع ع الصيد، ولوحات، و" أيها المفسد.

كما أسلفنا أن التأسيس يكون لازما إذا ما بدأ الشاعر كلامه به فلا يجوز أن يأتي بيت مؤسس وآخر غير مؤسس في الشعر الصحيح كما تقدم، فإذا وردت قواف مؤسسة في قصيدة ووردت أبيات فيها غير مؤسسة فإن هذا يعتبر عيبا. ولكن هناك تأسيس غير لازم وهو الذي يأتي بعد البداية، أي: ورود بيتين أو ثلاثة في وسط قصيدة قوافيها غير مؤسسة وفي شعر عيسى نجد مثل هذا. يقول:

إنعقادهُ ليس دغدغة ...

أو تطرّفاً ، أو مبالغة :

إنّهُ الْتقاءٌ لأدمغة ...

لمّتِ البراهين دامغة ...

أدرعاً لها ، ثم تسبغة ،

ناصرتْ بها هذه اللّغة

يَعْرُبِيّةً دون ثَغْثغة:

أمّ كلّ علمٍ ونابغة

كي ترى انْتصافاً فتبلـغَهْ...

فـي تَشَادَ، رغم المراوغـة!

انظر إلى قوافي هذه القصيدة هي من المتدارك (فاعلن) فقافية البيت الأول لم تكن مؤسسة ولكن جاءت بعدها أبيات مؤسسة القوافي مثل: مبالغة، دامغة، نابغة، ومراوغة. وعيسى لم يكن بدعًا في أمره هذا فقد ورد هذا في شعر امرئ القيس وغيره.

يُلاحظ ـ أيضًا ـ أمر مهم، وهو وقوع المقطع القصير بين المقطعين المفتوح والمغلق وهو المسمى الدخيل، وهو لم يلتزم بعينه بل يجوز أن يكون أي حرف.

ويتلو هذين النمطين من التوالي المقطعي في الخفة الموسيقية هذا النمط (ص ح ص– ص ح ح) مثل قول الشاعر:

إمـام البلـغِ والهـبرِ * يبيع الدّينَ بالتّبـرِ:

فلا فـي الزّهد مذكـورٌ* ولا فـي العلمِ بـالحبـرِ؛

لاحظ المد في الصائت الطويل المتحول عن الصائت القصير وهو المعروف عند العروضيين بالوصل وقد جاء بعد مقطع مغلق وقارنه بما مضى ستجد هذا أثقل منه. وهذا مع ثقله مقارنة مع ما قبله؛ استحوذ على خفة لا نجدها في المقطع الآتي وهو: ص ح ح–ص ح ص

وسرُّ الإعـلاء ذائـعْ، ∴ فقـد فضّتْهُ الشّرائـعْ:

إلـهٌ يشـري الودائـع؛ ∴ وعبدٌ، ما شكَّ، بـائـعْ:

وهذا النوع من توالي المقاطع سماع العروضيين بالقافية المقيدة المؤسسة وهو كل روي ساكن بينه وبين الألف اللازمة حرف متحرك وهو الدخيل.

الأثر الإيقاعي للقافية:

رأينا فيما مضى مكونات القافية من حيث التكاثف المقطعي والصوتي في حركة القافية فما مدى إيقاعية القافية وموسيقاها في شعر عيسى عبدالله؟ عرفنا أن القافية مرسى جميل تقف عند العبارة التي ينشئها الشاعر لتتوج البيت الشعري بنهاية فيها من القيم الفنية والجمالية والدلالية.

والقافية ليست فضلة صوتية يكمل بها الباحث البيت الذي يبدؤه ليضع له الحدود تعسفا وتصنعا ولكن هذا البيت بكل مكوناته يأتي خادمًا للقافية وتأتي هي متوجة لذلك المعنى الذي يريده الشاعر ولأهميتها اهتم بها النقاد فقال ابن رشيق لا يمكن أن يضع الشاعر بيتا لا يعرف قافيه.

وقال ابن خلدون يكون بناء البيت على القافية من أول صوغه ونسجه يصيغها ويبني الكلام عليها إلى آخره لأنه إن نقل عن بناء البيت على القافية صعب عليه وضعها في محلها فربما تجيء نافرة قلقة. (ابن خلدون: المقدمة، ١٩٨٧: ص١٧٦)

وقوافي عيسى متباينة في جمالها وحسنها فمنها ما كان كالتاج المرصع بالزبرجد على رأس حسناء، متناغمًا متراقصًا سلسًا حلوًا، أو كقلادة ذهب منقوش حول جيد غيداء ومنها ما كان وصلات وفضلات جاءت لتجعل حدا لمشوار أعيى الشاعر ومنه ما كان بين هذا وذاك! وإذا حاولنا الرصد الأول في شعر عيسى لوقعنا على الكثير من الجمال الذي تلاحمت فيه القافية مع ما قبلها في تماسك وانسجام لا انفكاك بينهما مهما حاولنا إلى ذلك سبيلا فكان كما يقول المرزوقي كالموعود المنتظر يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه فعندما الشاعر:

أَشَهْدٌ مُصَفىً رقيقاً يسيلُ؟ ∴ أمِ الدَّرُّ إذ يشتهيه الفصيلُ؟

أمِ الرّيقُ: ريق الّتي لم تنوّلْ ∴ مُحبّاً غليلاً ، فجُنَّ الغليلُ؟

ألاَ ما حلا ليس هذا ولا ذا ∴ ك، بل ماء وادٍ، جرى، سلسبيلُ:

انظر إلى هذا المطلع من قصيدة (لكرفي) كيف كانت قوافيه منسجمة مع سائر كلمات البيت فالقصيدة تتحدث عن قرية كرفه ذات الربى الحبة والمروج الجميلة

والطبيعة الخلابة التي تأسر نفوس زائريها حبا وولها من خلال هذا الوادي الجميل وهو وادي آزوم ذي المراعي الخضراء والغابات الغناء.

والواقع أنَّ الشاعر كان يعني من خلال الحديث عن كرفه الحديث عن تشاد عموما فكرفة هي الصورة المصغرة لتشاد وطبيعتها الساحرة وكذلك جوانبها الاجتماعية المتنوعة وهذه الفسيفساء المتوهجة.

إذن هي صورة الفنان العاشق لوطن فتان، أنان متطلع للحرية والاستقلال واسترجاع هويته؛ فإذا نظرنا إلى قوافيه نجدها متلاحمة مع باقي كلمات البيت وأتت متوجة لمعنى وكأن البيت كله جاء مجلوبًا لها، فاقرأ البيت الأول تجد العلاقة بين الجمل متينة، متراصة متناغمة مترابطة، فالهمزة التي تصدرت تسمى التصور تحتاج إلى أداة معادلة وهي (أم) التي ربطت بين جمل العبارة: (شهد مصفى عليل) (يسيل) (الدر يشتهيه الفصيل) فالقافية هنا في كلمة (الفصيل) انظر إليها فهي لم تأت فضلة يستغنى عنها ولا يصلح غيرها في هذا المكان ماذا عيسى يشتهي الدرّ غير الفصيل! وهكذا تستمد أم في ربطها في البيت الثاني بين: الريق ريق التي لم تنول محبًا غليلًا، ومن هذا الذي يطاله الجنون من هذا الصد عن الحصول من هذا الريق غير الغليل. وتتوالى القوافي المتلاحمة في هذه القصيدة يقول الشاعر:

ويزكـــو التّآخـــي مـــع الشّـــرقِ فينـــا * ذوو الضّـــاد هـــم قومنـــا والقبيـــلُ
إذا عُـــدَّ مَـــنْ يصطفيـــهم عمـــيلاً، * فإنّـــي إذَنْ، دون شَـــكٍّ، عميـــلُ!
وإيثـــارُهم ليـــس أمـــراً مُحَـــالاً: * وِدَادي فرنـــسا هُـــوَ الْمســـتحيلُ!

هذه الأبيات كسابقاتها ما من الانسجام والالتحام ما فيها فلفظة (التآخي) في البيت الأول تستدعي ما بعدها من ألفاظ مثل: ذو الضاد، القوم، القبيل، بل حتى الشرق عندما تقرأ القصيدة في سياقها العام الباحث عن الأصالة والهوية والحرية وكذا البيت الثاني فعُد تستدعي عميلا في الشطر الأول والثاني، وكذا لفظة محالًا التي وقعت صفة لأمر التحمت مع المستحيل وهي القافية في نهاية البيت، والالتحام الكائن في

تلك الأبيات إنما ينبع "من التناظر والتمازج بين مستهلات التعابير بحيث يتثنى لنا أن نحكم بأنه باستطاعة القارئ الحاذق أن يتنبأ بكلمة القافية التي يحملها التدرج الدلالي والتنامي المعنوي الذي يحدث تتويجًا لتنظيم يستحيل إدراجه بدون كلمة الختام التي بها يتم المعنى وبدونها لا يستقيم التعبير إذ لا يوجد من كلمات العربية ما يسد ما يسد مسدها في ذلك التنظيم بالذات وإن وجد فسيكون هناك خلل دلالي يصعب رأبه لفقدان حلقة الوصل الدلالية". (عسران، ص١٧٩)

وهذا ما نجده أيضا في الأبيات التالية:

أبصمةُ الحذاءِ في الجباهِ ∴ وبسمةُ الرّضاءِ في الشّفاهِ

عجبتُ ممّنِ احْتفوا بركلٍ ∴ كأنّما بنعمة الإلهِ!

وكلّما أشار مستبدٌّ ∴ تسابقوا لطاعةٍ وقاهِ،

فمصطفِى كلابه ينادي ∴ وحارسٌ لأمنه يهاهي!

القصيدة تتحدث عن الاستكانة والخضوع لهذا الشعب الذي يهان ويذل ولا يتحرك منه ساكن، ليس هذا فحسب بل إنه يستجيب لما يلاقيه من ضنى وعذاب بالرضاء والتملق وإظهار الطاعة الكاملة فكلمات الأبيات لا نرى فيها نبو ونفور بل متلائمة متلاحمة: فأثر حذاء الطاغية في أجسام الكادحين الذين لا يبدون في المقابل إلا كل رضاء، فلا يمكن أن الابتسامة إلا من الشفاه، وهي منسجمة مع ما قبلها من الجباه. كذلك البتان اللاحقان.

أما مثال القوافي القلقة التي يلحظ فيها التعسف والتصنع فمثل هذه الأبيات التي يقول فيها:

نحن – يا فيّاض النّدى – منّا * للفدى أجنادٌ وأمدادُ؛

سل: "أَسُودٌ يفدونني؟" تُخْبَرْ * "بل أُسُودٌ، أيضاً، وَوُرّادُ!"

قد وردنا نهر الهوى ظمأى، * فارتوينا؛ وانداحتِ الضّادُ!

الشاعر يخاطب نهر الفرات الذي بدوره يرمز للعراق التي تواجه الغزو الأمريكي عام ٢٠٠٣م أمام صمت أصم أذن المجتمع الدولي. فالقافية الأولى (أمداد) وقد جاءت هنا لتكملة البيت فقط، فلا يمكن أن يأتي الجند دون إمداد ولا يكونوا إلا مددًا، وانظر إلى البيت الثاني ترى القلق مسيطرًا بالكامل رغم وجود الجناس الذي حاول أن يغطي على هذه القلق الذي جلبته كلمة (أيضًا) واختناق كلمة (ورّاد) التي اقتيدت لتكون قافية، ثم إن هؤلاء الأبطال وردوا نهر الهوى ظمأى فارتووا وانتهى الكلام، وبقينا ننتظر القافية! تصور معي: قدّم إليك بيت مثل هذا إلى كلمة (وانداح) ماذا تتصور هذا المنداح؟ الشاعر اختار لفظة الضاد هنا اختيارا من اللاوعي أو من الوعي، سنترك الأول (اللاوعي) ونحاول تبرير الثاني (الوعي) فنقول: شعور الشاعر باستغراب النهر من هوية منجديه من خلال هذا التساؤل (أسود؟) أي قوم من غير العرب يفدونه؟ وهذا ما برر إقحام الضاد– التي ظلت هوس الشاعر– لترد على هذا التساؤل بأننا عرب! وكأنه يستوحي كلام الكانمي:

إني وإن ألبستني العجم حلتها * فقد نماني إلى ذكوانها مضر

الخاتمة:

خلصنا من خلال السياحة في هذا الجزء إلى اعتماد مفهوم القافية عند الخليل ومن نحا نحوه، فهو يتماشى مع المنهجية الصوتية التي اتبعها الباحث، ومن خلال هذا المفهوم فسرنا شعر عيسى ووجدنا أن القافية من ناحية مقطعية تبدأ بمقطع واحد وتنتهي إلى خمسة مقاطع.

فناقشنا مفهوم المقطع وأنواعه المتعددة، وهذه المقاطع المكونة للقافية سماها العروضيون ألقاب القافية، وهي: المصمت والمترادف والمتواتر والمتدارك والمتراكب والمتكاوس.

وأهم هذه الأشكال وروداً في شعر شاعرنا؛ المتواتر الذي يأتي على مقطعين متوسطين، وأحلاها وقعًا على الأذن النوع المكون من مقطعين متوسطين مفتوحين: (ص ح ح –ص ح ح) مثل: (سيني) في يواسيني، أو (قالا) أو (سول) في رسول؛ بسبب الانطلاق المتولد من طبيعة الصوائت الطويلة؛ إضافة إلى أن ثمة ظاهرة صوتية وهي: المد الألفي السابق للروي المباشر له هو الغالب في شعر عيسى وهو الأبلغ إيقاعا ومثله الصائت المدي السابق للروي المفصول بمقطع صغير؛ إذ يلتزمه الشاعر في بعض الأحيان لا يقل إيقاعه الجمالي عن سابقه.

المصادر والمراجع:

- الأخفش، أبو الحسن سعيد: قوافي الأخفش، تح، أحمد راتب، ط١، بيروت دار الأمانة، ١٩٧٤م
- التنوخي، القاضي أبو يعلى عبدالباقي: القوافي، تح، عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي،ط٢، القاهرة ١٩٧٨م
- حسني عبدالجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، مؤسسة المختار، ط١، ٢٠٠٥م
- الصالح، صبحي: دراسات في فقه اللغة. ط٩، بيروت، دار الملايين، ١٩٨١م
- عبدالله، عيسى: باقة من لباقة، دار النادي، ٢٠٠٨م أنجمينا
- عبدالله، عيسى: حذو ما قالت حذام، مجلس الثقافة العام، يلبيا، ٢٠٠٧م
- عسران، محمود: الإيقاع في الشعر العربي، الإسكندرية، مكتبة بستان المعرفة، ٢٠٠٦م
- علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م
- عياد، شكري محمد عياد (دكتور): موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتاب للنشر، (ب ت)
- القيرواني، أبو على الحسن بن رشيق الأزدي: العمدة، تح، محمد محيي الدين، دار الجيل، ط٥، بيروت، ١٩٨١م
- كمال الدين، حازم علي: القافية دراسة صوتية، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٩٨م
- نبوي، عبدالعزيز نبوي، وآخرون: العروض التعليمي، ط٢ الكويت مكتبة المنار الإسلامية، ٢٠٠٠
- النقراط علي محمد: ابن الجياب الغرناطي، ط١، بنغازي، الدار الجماهيرية للنشر ١٤٢٤