

جُمْهُورِيَّةُ الْعِرَاقِ
ذِيَّانُ الْوَقْفِ الشَّيْخِيِّ

تراث البصرة

مَجَلَّةُ فَصْلِيَّةٍ مُحَكَّمَةٌ
تُعْنَى بِالتُّرَاثِ البَصْرِيِّ

تصدر عن :

العقبة العباسية المقدسية
مركز شؤون العراق والاسلام والاسنانية

مركز تراث البصرة

السنة الأولى - المجلد الأول - العدد (الأول)

ربيع الآخر ١٤٣٨هـ - كانون الثاني ٢٠١٧م



التقييم الدوليّ

ردمد: 2518-511X print ISSN:

ردمد الإلكترونيّ: Online ISSN:

07722137733 - 07800816597 Mobile:

Gmail: basrah@alkafeel.net

العتبة العباسية المقدسة. قسم شؤون المعارف الإسلامية والإنسانية. مركز تراث البصرة.

تراث البصرة : مجلة فصلية محكمة تعنى بالتراث البصري / تصدر عن العتبة العباسية المقدسة قسم شؤون المعارف الإسلامية والإنسانية مركز تراث البصرة-البصرة، العراق : العتبة العباسية المقدسة، قسم شؤون المعارف الإسلامية والإنسانية، مركز تراث البصرة، 1438 هـ. = 2017-

مجلد : ايضاحيات ؛ 24 سم

فصلية-السنة الأولى، المجلد الأول، العدد الاول (كانون الثاني 2017)-

ردمد : 2518-511X

المصادر.

النص باللغتين العربية والانجليزية.

1. البصرة (العراق)--تاريخ--دوريات. 2. الشعر العربي--العراق--البصرة--تاريخ ونقد--دوريات. الف. العنوان.

DS79.9.B3 A8373 2017 VOL. 1 NO. 1

مركز الفهرسة ونظم المعلومات

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتَمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي
وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا ﴾

صَدَقَ اللَّهُ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

سورة المائدة : الآية (٣)



أمر جامعي

م/ مجلة تراث البصرة

إشارة الى ما تم مناقشته في محضر مجلس الجامعة بجلسته الثالثة عشر واستناداً
للصلاحيات المخولة لنا تقرر الآتي :

اعتماد مجلة تراث البصرة الصادرة من مركز تراث البصرة التابع للعبة العباسية
لأغراض الترقية العلمية في جامعتنا .

٢٠١٧/٧/٢٥
الأستاذ الدكتور
ثامر أحمد الحمدان
رئيس الجامعة

نسخة منه إلى //

- مكتب السيد رئيس الجامعة للتفضل بالاطلاع مع التقدير ...
- مكتب السيد مساعد رئيس الجامعة للشؤون العلمية للتفضل بالاطلاع مع التقدير ...
- عمادة كلية التربية للعلوم الإنسانية / مكتب السيد العميد للتفضل بالاطلاع مع التقدير
- عمادة كلية الآداب / مكتب السيد العميد للتفضل بالاطلاع مع التقدير
- عمادة كلية التربية بنات / مكتب السيد العميد للتفضل بالاطلاع مع التقدير
- امانة مجلس الجامعة / مكتب السيد المدير للتفضل بالاطلاع مع التقدير ...
- قسم الشؤون العلمية / مكتب السيد المدير للتفضل بالاطلاع مع التقدير
- مركز تراث البصرة / العتبة العباسية للتفضل بالاطلاع مع التقدير ...
- قسم الدراسات والتخطيط والمتابعة
الصادرة

نجلاء //

المشرف العام
السيد أحمد الصافي

المشرف العلمي
الشيخ عمّار الهلائي

رئيس التحرير
أ.د. علاء الموسوي

رئيس التحرير التنفيذي
الشيخ شاكر المحمدي
مدير مركز تراث البصرة

الهيئة الاستشارية

- أ.د. سعيد جاسم الزبيدي/ جامعة نزوى/ سلطنة عمان.
أ.د. عبد الجبار ناجي الياسري/ بيت الحكمة/ بغداد.
أ.د. طارق نافع الحمداني/ كلية التربية / جامعة بغداد.
أ.د. حسن عيسى الحكيم/ الكلية الإسلامية الجامعة/ النجف الأشرف.
أ.د. فاخر هاشم سعد الياسري/ كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة البصرة.
أ.د. مجيد حميد جاسم/ كلية الآداب/ جامعة البصرة.
أ.د. جواد كاظم النصر الله/ كلية الآداب/ جامعة البصرة.
أ.م.د. محمود محمد جايد العيداني/ عضو الهيئة العلمية في جامعة المصطفى عليه السلام /
قم المقدسة.

مدير التحرير

أ.م.د. عامر عبد محسن السعد / كلية الآداب / جامعة البصرة.

سكرتير التحرير

د. طارق محمد حسن مطر

هيئة التحرير

أ.د. حسين علي المصطفى / كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة البصرة.

أ.د. رحيم حلو محمد / كلية التربية - بنات / جامعة البصرة.

أ.د. شكري ناصر عبد الحسن / كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة البصرة.

أ.م.د. عبد الجبار عبود الحلفي / كلية الإدارة والاقتصاد / جامعة البصرة.

أ.م.د. محمد قاسم نعمة / كلية التربية - بنات / جامعة البصرة.

أ.م.د. عماد جعيم عويد / كلية التربية / جامعة ميسان.

أ.م.د. نجم عبد الله الموسوي / كلية التربية / جامعة ميسان.

أ.م.د. صباح عيدان العبادي / كلية التربية / جامعة ميسان.

أ.م.د. علي مجيد البديري / كلية الآداب / جامعة البصرة.

تدقيق اللغة العربية

د. طارق محمد حسن مطر

الإدارة المالية

سعد صالح بشير

الموقع الإلكتروني

أحمد حسين الحسيني

التصميم والإخراج الطباعي

محمد شهاب العلي

ضوابط النشر في مجلة تراث البصرة

يسرُّ مجلة تراث البصرة أن تستقبلَ البحوث والدراسات الرّصينة على وفق الضّوابط الآتية:

١- أن يقع موضوع البحث ضمن اهتمامات المجلة وأهدافها (تُعنى بقضايا التراث البصريّ).

٢- أن تكون البحوث والدراسات على وفق منهجية البحث العلميّ وخطواته المتعارف عليها عالمياً.

٣- أن يُقدّم البحث مطبوعاً على ورق (A4)، وبثلاث نسخ، مع قرص مدمج (CD)، بحدود (٥٠٠٠-١٠٠٠) كلمة، وبخطّ (Simplified Arabic) على أن ترقم الصفحات ترقياً متسلسلاً.

٤- أن يُقدّم ملخّص للبحث باللّغتين: العربيّة والإنجليزيّة، مع عنوان البحث، وبحدود (٣٥٠) كلمة.

٥- أن تحتوي الصّفحة الأولى من البحث على عنوان واسم الباحث/ الباحثين، وجهة العمل، والعنوان الوظيفيّ، ورقم الهاتف أو المحمول، والبريد الإلكترونيّ، مع مراعاة عدم ذكر اسم الباحث، أو الباحثين، في صلب البحث، أو أيّ إشارة إلى ذلك.

٦- أن يُشار إلى الهوامش في آخر البحث، وتُراعى الأصول العلميّة المتعارفة في التوثيق، والإشارة بأن تتضمّن: (اسم الكتاب، رقم الصّفحة).

٧- أن يزوّد البحث بقائمة المصادر والمراجع منفصلة عن الهوامش، وفي حالة

وجود مصادر ومراجع أجنبيّة تُضاف قائمة المصادر والمراجع بها منفصلة عن قائمة المراجع والمصادر العربيّة، ويُراعى في إعدادهما الترتيب الألفبائيّ لأسماء الكتب أو البحوث في المجلّات، أو أسماء المؤلّفين.

٨- أن تُطبع الجداول والصُّور واللُّوحات على أوراق مستقلّة، ويُشار في أسفل الشّكل إلى مصدرها أو مصادرها، مع تحديد أماكن ظهورها في المتن.

٩- أن تُرفق نسخة من السّيرة العلميّة إذا كان الباحث ينشر في المجلّة للمرّة الأولى، وأن يُشار إلى ما إذا كان البحث قد قدّم إلى مؤتمرٍ أو ندوةٍ، وأنّه لم يُنشر ضمن أعمالها، كما يُشار إلى اسم أيّة جهة علميّة أو غير علميّة قامت بتمويل البحث أو ساعدت في إعداده.

١٠- أن لا يكون البحث منشوراً، ولا مقدّماً إلى أيّة وسيلة نشر أخرى.

١١- تعبّر جميع الأفكار المنشورة في المجلّة عن آراء كاتبها، ولا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر جهة الإصدار، ويخضع ترتيب الأبحاث المنشورة لموجبات فنيّة.

١٢- تخضع البحوث لتقويم علميٍّ سرّي لبيان صلاحيتها للنشر، ولا تُعاد

البحوث إلى أصحابها، سواء قبلت للنشر أم لم تقبل، وعلى وفق الآليّة الآتية:

أ- يبلغ الباحث بتسلّم المادّة المرسلّة للنشر خلال مدّة أقصاها أسبوعان من تاريخ التسلّم.

ب- يُخطّر أصحاب البحوث المقبولة للنشر بموافقة هيئة التحرير على نشرها وموعد نشرها المتوقّع.

ج- البحوث التي يرى المقومون وجوب إجراء تعديلات أو إضافات عليها

قبل نشرها تُعاد إلى أصحابها مع الملاحظات المحدّدة كي يعملوا على إعدادها
نهائياً للنشر.

د- البحوث المفروضة يُبلّغ أصحابها من دون ضرورة إبداء أسباب الرفض.
هـ- يمنح كلّ باحث نسخة واحدة من العدد الذي نُشر فيه بحثه، ومكافأة
ماليّة.

١٣- يُراعى في أسبقيّة النشر:

أ- البحوث المشاركة في المؤتمرات التي تقيمها جهة الإصدار.

ب- تاريخ تسلّم رئيس التحرير للبحث.

ج- تاريخ تقديم البحوث كلّما يتمّ تعديلها.

د- تنوع مجالات البحوث كلّما أمكن ذلك.

١٤- تُرسل البحوث على البريد الإلكتروني للمركز (Basrah@alkafeel.net)،

أو تُسلّم مباشرة إلى مقرّ المركز على العنوان الآتي: (العراق/ البصرة/ شارع
بغداد/ حيّ الغدير/ مركز تراث البصرة).

وفقكم الله لخدمة بصرتنا العزيزة وعراقنا الغالي.

كلمة العدد

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين، وخاتم النبيين، محمد، وعلى آله الطيبين الطاهرين، مصايح الظلم، وسادة الأمم ...
يُشكّل التراثُ منبَعاً حَيَوِيّاً من منابعِ رفدِ الأممِ بالقُدرةِ والإرادةِ والهمّةِ، فالأُمَّةُ التي تُطالعُ تَاريخَها وتُعاينُ آثارَها تكونُ محطَّ فخرٍ واعتزازٍ بينَ الأممِ، ومحلَّ إكبارٍ وإجلالٍ لمن يَرثُ إليها، والتُّراثُ - بوصفه مُفردةً لغويّةً - يُحِيلُ على الإرثِ، وهو (البقيّة من الأصل)، وهو ما يَعمُكسُ الامتدادَ والسَّيرورةَ.

قد يُنظرُ إلى التراثِ بوصفه تركةً مادّيّةً لأُمَّةٍ من الأممِ، أو لسُلالةٍ بشريّةٍ ما في زمانٍ مُعيّنٍ أو مكانٍ مُعيّنٍ، ولكنّ الحقيقةُ هي أنّ التراثِ هو حركةٌ أُمَّةٍ من الأممِ بكلِّ إمكاناتها المادّيّةِ والمعنويّةِ في حقبةٍ من الزمانِ وبقعةٍ من المكانِ، بما يكشفُ عن تجرّبتها عبرَ ذلك الزمانِ أو المكانِ، ويكون ملهياً لفرعها المنبثقِ عنها، من هنا، فالتراثُ هو تجاربُ الأممِ التي تكون زخماً وطاقةً لأجيالها، بما يؤكّد وجودها، ويحقّق استمراريّتها.

من هنا - أيضاً - تأتي دراسةُ التُّراثِ لتسيرَ سيراً توأمًا معه في تأكيد تلك

الهوية وإبرازها، والحفر في مكنوناته، التي مرَّ عليها الزمن؛ لتقدّم هويتها ناصعةً
مرصعةً بالعتاء، جاريةً في نهج الخلود.

والبصرةُ هي تلك المدينة التي عُرِفَتْ بتأريخها وتراثها وأهمّيته، كما عُرِفَتْ
بعطاءها الزخار، ورجالاتها في ميادين من المعرفة شتى، بل هي من الحواضر
المؤسّسة لكثيرٍ من العلوم والفنون الإنسانيّة، وعليه، كانت الانطلاقةُ إلى
ضرورةٍ تقصيِّ تراث هذه المدينة وتثوير كنوزها؛ لتقدّم مائدةً تكون مَهْجاً وَعَطَاءً
وإلهاماً لآخرها، كما كانت حركةً وسعيّاً ومنهجاً لأولها.

وقد كان لكفّ الجودِ الممتدّة من أبي الفضل العباس بن أمير المؤمنين عليه السلام
-ونعني العتبة العباسيّة المطهّرة، متمثّلةً بمتولّيها الشرعيّ ساحة السيّد أحمد
الصّافي(دام عزّه)- كان لها اليد الطّولى في دعم تراث هذه المدينة الزاخر بتأسيس
(مركز تراث البصرة)، الذي جاءت مجلّته المتخصّصة (تراث البصرة) ضمن
سلسلة أنشطته الرئيسيّة؛ لتأخذَ على عاتقها -مع جملة طيّبةٍ من الكفاءات
والأقلام الفدّة- تسطير مدادها في تراث هذه المدينة الكريمة، ولتسهّم في
التعريف بكنوزها وذخائرها؛ بثّاً للوعي التراثي الذي يُعدّ القناة الرئيسيّة لنشر
التراث والبحث فيه؛ إذ من دون الوعي بأهمّيّة الموضوع لا يمكن السيرورة إلى
تطبيقاته.

فها هي مجلّة (تراث البصرة) تأتي اليوم لتفتح أبوابها للأقلام الرّصينة
والكتابات الأمانة العليمة؛ لتسطّر تاريخ مدينة حافلاً بالكنوز والمحامد، وهي

-إذ تُعْلِنُ عَنْ ذَلِكَ- تَتَبَّنَى مَحَوْرَيْنِ أَسَاسِيْنَ عَنِ التُّرَاثِ، المَحَوْرِ الأوَّلِ يَضْرِبُ فِي البَعْدِ الزَّمَنِيِّ القَدِيمِ، وَهُوَ مَا تَعَارَفَ عِنْدَ التَّبَادُرِ لِمَفْرَدَةِ التُّرَاثِ؛ إِذْ تُحْيِلُ عَلَى مَا لَهُ لُصْقَةٌ بِالمَاضِي، أَمَّا المَحَوْرُ الثَّانِي، فَهُوَ تَقْصِيٌّ مَا سَيَكُونُ تَرَاثًا لِلأَجْيَالِ مِنْ أبعادِ هَذِهِ المَدِينَةِ، وَتَوْثِيقَهُ وَتَدْوِينَهُ وَتَقْدِيمَ الدَّرَاسَاتِ عَنْهُ بِمَا يَدْعُمُهُ وَيُثَبِّتُهُ، فَالأَمَلُ مَعْقُودٌ عَلَى ذَوِي البَصَرِ وَالبَصِيرَةِ وَالرَّؤْيَاةِ السَّلِيمَةِ فِي التَّعَامُلِ مَعَ التُّرَاثِ فِي رَفْدِ مَسِيرَةِ مَجَلَّتِنَا إِلَى الأَمَامِ؛ خِدْمَةً لِلإِنْسَانِيَّةِ جَمْعًا، وَبَصْرَتَنَا الفِيحَاءِ، وَمِنْ الله التَّوْفِيقُ.

قصيدة تُورِّخُ سنة صدور مجلة (تراث البصرة) المحكّمة

البصرةُ الفيحاءُ سَمُطُ نُضارِ زادتْ به حُسناً على الأمصارِ
جذلي الكواكبُ وهي تحرسُ جيدها بالفاتناتِ قلائدِ الأنوارِ
كي يكتبَ الدوئيُّ نحواً للورى من هدي سيدنا أبي الأطهـارِ
ويروحَ ذاكَ العَبقريُّ مؤسساً تحتَ النخيلِ مُراقِصَ الأشعارِ
ولتشهدَ الدنيا بأنَّ ربوعنا من ذي الخريبة مولدُ الأفكارِ
ولذاكَ قدَ غَمَرِ النفوسَ بجوده فاستبشري خيراً بخيرِ قرارِ
قدَ أعلنَ (الصّافي) فأسسَ مركزاً يُحيي تراثَ مدينةِ الآثارِ
في مولدِ المهديِّ، حُجّةِ عصرنا مُحبي العقيدة، قاصمِ الكفّارِ
سأخطُّ في كَفِّ الهلالِ سخاءهُ رَوْضُ يُجيبُ مُسائلاً بشارِ
مِنَ بينِ ألوانِ العطاءِ مجلةٌ علميةٌ كانتَ مُنى الأنظارِ
مِنَ بَصْرَتِي وتُراثِها صاغتْ لها إسماً، فكانَ تزيُّناً بوقارِ
فاكتبُ على سَعَفِ النَّخيلِ مُورِّحاً: (قَمَرٌ يُراقِصُ أنجمَ العَشّارِ)

١٤٣٧هـ = (٦٠٢ + ٩٤ + ٤٠١ + ٣٤٠)

شعر: د. عامر السعد

المحتويات

الاتجاهات الاجتماعية في نماذج من الشعر البصري خلال القرنين الخامس
والسادس الهجريين
أ.د. رحيم خريط عطية
جامعة الكوفة-كلية الآداب- قسم اللغة العربية
٢٣

ظواهر أسلوبية في شعر (أحمد مطر)
(الظاهرة الإيقاعية أنموذجاً)
أ.م.د. خالد جفال لفته المالكي
جامعة البصرة-كلية الآداب- قسم اللغة العربية
٧٥

لغة الحياة اليومية في الشعر العراقي المعاصر
(شعر حسين عبد اللطيف أنموذجاً)
أ.م.د. مرتضى عبد النبي علي
جامعة البصرة- كلية التربية/القرنة- قسم اللغة العربية
١٣٣

دور المرأة البصرية في الحركة الفكرية
مُعَاذَةُ العَدُوِيَّة (ت ٨٣هـ) أنموذجاً
أ.د. جواد كاظم النصر الله
جامعة البصرة-كلية الآداب- قسم التاريخ
١٧٥

البصرةُ في رحلاتٍ تيخيرا وديلا فاليه والأب فيليب الكرملّي
أ.د. حسين علي عبيد المصطفى

٢٣١

جامعة البصرة-كلية التربية للعلوم الإنسانية-قسم التاريخ

السيد (أمير محمد القزويني ت ت ت)

دراسة في دوره الاجتماعي والإصلاحي في مدينة البصرة

٢٧٥

المدرس المساعد: جعفر عبد الله جعفر

الإمكانات السياحية للأهوار في جنوب العراق

(أهوار البصرة أنموذجا)

أ.م. صفية شاكر معتوق المطوري

٣٢١

جامعة البصرة-مركز دراسات البصرة والخليج العربي

As-Sayyab's A Stranger by the Gulf: Themes and Meaning

Assist. Lect. Sahar Ahmed Mohammed

Basrah and Arab Gulf Studies Center

21

ظواهرُ أسلوبيةٌ في شعرِ (أحمد مطر)
(الظاهرةُ الإيقاعيةُ أنموذجاً)

Stylistic Features in Ahmed Motar's Poetry
Rhythmic Phenomenon as a Sample

أ.م.د. خالد جفّال لفتة المالكيّ

جامعة البصرة/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربيّة

Assistant Professor Dr. Khalid Jeffal Lefta Al-Maliki

Department of Arabic/College of Arts/University of

Basrah



ملخص البحث

تفرّد شعر (أحمد مطر) - الشّاعر البصريّ - بميزات جعلته شعراً متميّزاً عن غيره بحقّ، الميزات التي يمكن عدّها (ظواهر أسلوبية) جعلت منه شعراً رائجاً بين المتلقّين، وهو أمرٌ يستحقّ الدراسة والتحقيق.

وما اخترناه موضوعاً لهذه الدراسة، هو ظاهرة من جملة الظواهر الأسلوبية التي يتمتّع بها هذا الشّعر، المسألة التي يمكن تناولها من زوايا متعدّدة، وهي ما يسمّى بـ(الظاهرة الإيقاعية).

و(الأسلوب)، هو: طريقة المبدع في الكتابة والتأليف والتعبير، وأمّا (الأسلوبية)، فهي: طريقة الباحث في دراسة طُرُق المبدع، وأمّا (الظاهرة الأسلوبية)، فقد تعني فيما تعنيه: الخروج عن النمط اللّغوي السائد.

من جملة الظواهر الإيقاعية في شعر (أحمد مطر): بناء القصيدة، حيث الحديث عن البناء العمودي والبناء المتناوب في شعره، وعن القصيدة المُقطّعة.

ومن جملة الظواهر الإيقاعية في شعر (أحمد مطر) أيضاً: (القصيدة الديوان)؛ إذ تبين أنّ المجموعة الكاملة لشعره - عيّنة الدراسة - يمكن أن تكون قصيدة واحدة على وفق مؤشّرات أوضحها البحث.

كما تشكّل (القافية) أنموذجاً آخر من نماذج الظواهر الإيقاعية في شعر (أحمد مطر)؛ إذ استُعْمِلت بأنواعها في هذا الشّعر بنسبٍ مختلفة باختلاف قصائده.



Abstract

Ahmed Motar is a poet from Basrah. His poetry has distinctive features that make it different from others. These stylistic features make it easily accepted by readers, and it is worthy to be studied and explored.

This study highlights a phenomenon among many other stylistic features that his poetry has. This matter can be taken and be looked at from many aspects. It is called "Rhythmic Phenomenon".

Style is the method creative writers adopt in composing their works. Stylistic is the way employed to study creative writers' works, while Stylistic Phenomenon could possibly mean going further beyond the common linguistic patterns.

One of the rhythmic phenomena in Motar's poetry is the poem structure in its various forms. Another rhythmic phenomenon in his poetry is "the anthology poem" i.e. one poem that stands for a collection of poems.

This study has shown that the Motar's anthology as



a whole could be considered as one poem according to specific indicators

Rhyme forms another aspect of Motar's rhythmic phenomenon, for he uses it in all its types in his poetry in different rates.



المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف النبيين، وعلى آله الطيبين الطاهرين.

تميّز شعر (أحمد مطر) -الشاعر البصري- بميزات جعلته يترعّ قلوب الملايين من محبيّ فنّه؛ لأنه التزمّ محنة الإنسان العربيّ وحمل قضيتّه الكبرى (الحرية)، وعمل على تعرية الحاكم المتسلّط، فضلاً عن أنّ شعره يتفرد ببصمات خاصّة به، البصمات التي تعدّ (ظواهر أسلوبية) في هذا الشعر جعلت منه شعراً متميزاً رائجاً بين المتلقّين، وهو أمر يستحقّ الدراسة والتحقيق.

والظواهر التي يمكن أن يسلّط عليها الضوء بهذه الدراسات والتحقيقات عديدة متنوّعة، منها ما اخترناه موضوعاً لهذه الدراسة، وهي الظاهرة الأسلوبية التي يتمتّع بها هذا الشعر، بحيث كانت بصمة فارقة بينه وبين غيره من الأشعار. إلا أنّ هذه الظاهرة بنفسها يمكن تناولها من زوايا متعدّدة بتعدّد مصاديقها، وهي مصاديق كثيرة متنوّعة؛ فهناك الظواهر اللغوية التركيبية، وهناك الظواهر البلاغية التصويرية، وهناك -أيضاً- ما يُسمّى بالظواهر الإيقاعية.

ومع أنّ جميع تلك الظواهر ممّا يستحقّ الدراسة والتحقيق، إلا أنّنا سنركّز على واحدة من تلك الظواهر لا غير في هذه الدراسة، وهي الأخيرة، أعني:



الظواهر الإيقاعيّة.

ولا يمكن الوقوف تماماً على هذه الظواهر -كونها ظواهر (أسلوبية)- ما لم يتمّ التعريف أولاً بمصطلحي: (الأسلوب) و(الأسلوبية)، فكان من اللازم الكلام عن هذين المصطلحين قبل كلّ شيء ولو بشكلٍ مختصرٍ.

وأما أصل الدراسة، فقد تناولت جملة من الظواهر الإيقاعيّة في شعر (أحمد مطر)، منها: بناء القصيدة، فكان الحديث عن البناء العمودي والبناء المتناوب في شعره، ومنها: القصيدة المُقطّعة؛ لكونها ظاهرة لافتة اقتضت دراستها مسحاً شاملاً بجداول لكلّ قصائد المجموعة الكاملة، يُظهر عدد القصائد المُقطّعة، فضلاً عن جداول تُظهر عدد القصائد غير المُقطّعة وعدد أسطرها.

وتناولت الدراسة -أيضاً- موضوع (القصيدة الديوان)؛ بوصفها مصداقاً من مصاديق الظواهر الإيقاعيّة؛ إذ يبيّن أنّ المجموعة الكاملة -عيّنة الدراسة- يمكن أن تكون قصيدة واحدة على وفق مؤشّرات أوضحها البحث، ليتناول بعدها موضوع (القافية)؛ مبيّناً أنواعها التي استُعْمِلت في شعر (أحمد مطر) حسب نسبة الشيوخ.

وأما منهج البحث في هذه الدراسة، فإنّه المنهج الوصفي التحليليّ المركّب؛ فهو المناسب لما كان من مثل الدراسة التي بين أيدينا.



المبحث الأول: مفهوم (الظاهرة الأسلوبية)

المطلب الأول: (الظاهرة الأسلوبية) لغةً

تُعَدُّ الوسائل الفنيّة التي يمتلكها المبدع ميداناً خصباً للدراسات النقدية والأسلوبية بشكل خاصّ؛ لأنّ عملية التصرّف باللّغة وبطرائق التعبير تتنوّع وتتعدّد استناداً إلى طبيعة اللّغة الإبداعية وأصولها الإستمولوجية، ويبدو أنّ لكلّ جنس أو نوع وسائله في التعامل مع اللّغة، بل إنّ لكلّ جنس لغته الخاصّة. ويقع اهتمامنا هنا في مجال يتأمّل في لغة الشّعر ووسائله المتنوّعة التي تحاول أن تشكّل ما يُعرَف بـ (الظاهرة) أولاً، ومن ثمّ إسنادها إلى (الأسلوبية).

جاء في لسان العرب: «ظهر على الشيء: إذا غلبه وعلاه، ويقال: ظهر فلان الجبل، إذا علاه، وظهر السطح ظهوراً: علاه»^(١).

وفي القاموس المحيط: «ظهر الأمر يظهر ظهوراً، فهو ظاهر»^(٢).

المطلب الثاني: (الظاهرة الأسلوبية) اصطلاحاً

ويبدو أنّ المعنى الاصطلاحيّ للظاهرة مُستمدّد من المعنى اللّغوي الذي يشير إلى تلك المعاني، فيصحّ وصفنا الشيء بالظاهرة، إذا ظهر بشكل متكرّر ولافت، وتوزّع على مساحة كبيرة منه.

والظاهرة الأسلوبية قد تعني فيما تعنيه: الخروج عن النمط اللّغوي السائد، وهو ما يسمّيه (جان كوهين) بالانتهاك^(٣).

ويمكن أن يُجَدّد معنى الظاهرة على وفق الآتي: هي الملامح المتشابهة اللافتة الغالبة التي إذا ما اقترنت بالأسلوبية كانت تعبّر عن الشحنات المنزاحة وغير المنزاحة المتكرّرة في سياق الأسلوب، وهو أمر يؤدّي إلى الكشف عن خصوصية



التعبير.

قامت الدراسة على منهجية تدعي الوعي العلمي الأكاديمي المرتبط بعملية رصد الظواهر الأسلوبية مستندة إلى الوصفية، ومستعينة بالأسلوبية الإحصائية في بعض المواطن؛ لأنّ «الدرس الأسلوبي يتخذ وسائل تقرب أحكامه من الموضوعية، وتعين على تحقيق غايته، من أهمها: استخدام الإحصاءات في صور مختلفة، ما بين رصد عددي مجرد لمرات شيوع ظاهرة بعينها، وقياس نسب الظواهرات إلى قدر معين من النتاج الأدبي بطرق إحصائية يسيرة أو مركبة»^(٤). وجد البحث أنّ دراسة (الظاهرة الأسلوبية) قد اتخذت طابعاً إشكالياً بسبب التوجّهات المتعدّدة والمحاولات المنهجية الكثيرة، التي اهتمت بالنص الشعري، وملامح المغايرة في الأسلوب، وغير ذلك.

ولابدّ لنا من التطرّق إلى مفهوم (الأسلوب) و(الأسلوبية) وإشكالية المصطلحين بفعل تعدّد آراء الباحثين، ومن ثمّ بيان وجهة نظر الدراسة بالمفهومين؛ ليكون الطريق الذي سارت عليه الدراسة واضحاً.

تناول الباحثون الأسلوب والأسلوبية تعريفاً وتحليلاً، ولعلّ معظمهم يتفق على أنّ الأسلوب طريقة^(٥) في التعبير خاصّة بالأديب^(٦)؛ إذ عرّف بأنه: «طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني؛ قصد الإيضاح والتأثير»^(٧)، وعرّفه آخر بأنه: «منحى الكاتب أو الشاعر، وطريقته في التأليف، أو التعبير، والنّظم، والتفكير، والإحساس على السواء»^(٨)؛ لذا، نجد أنّ الأسلوب له علاقة بالفرد^(٩)، وهو أمر جعل بعض الباحثين يعرف الأسلوب بأنه الإنسان نفسه^(١٠).



وطريقة المبدع في الكتابة هي حصيلة ثقافته وفكره ومعتقداته، وذائقته الجمالية؛ لذا، يمكن القول بأنّ الأسلوب، هو: طريقة المبدع في استعمال اللّغة، وهو أمر يضفي عليه صفة الفردية.

أمّا (الأسلوبية)، فهي عند أحد الباحثين: «تحليل لغوي موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية، وركيزته الألسنية»^(١١).

ويظهر من خلال هذا التعريف الغاية منها، وهي: تحقيق الموضوعية وتحليص النصّ من الانطباعات والأحكام الجمالية الذاتية، ويظهر -أيضاً- أنّ موضوع الأسلوبية هو الأسلوب^(١٢)، فهي تدرس الأسلوب بوصفه موضوع دراستها، هدفها الكشف عن مكان الجمال والتميّز والتفرد في النصّ.

وهي عند (رومان جاكسون): «بحث عمّا يتمييز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً»^(١٣)، فهي تُعنى بدراسة أسلوب المبدع من خلال دراسة العناصر التي يستعملها؛ ليفرض على المتلقّي طريقة تفكيره، وتُعنى بالنصّ وتجعله محور اهتمامها خلافاً للمناهج النقدية التي تتخذ وسيلة إلى غاية خارجية قد تتعلّق بالظروف التاريخية أو المعطيات النفسية والاجتماعية، أو كلاهما ممّا قد يتصل بالمؤثر لا بالأثر نفسه.

فالأسلوبية تسعى إلى دراسة اختيارات الكاتب التي تحقّق للنصّ أمرين، هما: المتعة والقيمة الجمالية^(١٤) من خلال «تتبع الشحن في الخطاب عامة، أو ما يسمّيه اللّغويون بالتشويه الذي يصيب الكلام، والذي يحاول المتكلّم أن يُصيب به سامعه في ضرب من العدوى»^(١٥)، فالانزياح شرط ضروري لكلّ شعر، ولا يوجد شعر يخلو منه^(١٦).



ونستطيع القول: إنّ (الأسلوب)، هو: طريقة المبدع في الكتابة والتأليف والتعبير، و(الأسلوبية)، هي: طريقة الباحث في دراسة طُرُق المبدع، والباحث بوصفه متلقياً للنص له دور كبير في إبراز القيم الجمالية فيه، فالمتلقي يُسهم إسهاماً فاعلاً في إنتاج الدلالة الممكنة، بنحوٍ لا يُعدّ طرفاً مستهلكاً للنص الإبداعي؛ بل يمثل عنصراً مُنتجاً وحيوياً في كلّ مراحل الخلق والإبداع، وله أثر بالغ في عملية تحليل الخطاب اللغوي؛ إذ تتجلى مهمته في إنشاء المعنى؛ لأنّ النص لا يكشف عن نفسه، بل يحتاج إلى أن يكّد المتلقي ذهنه ويجهد نفسه لإبرازه، فيقول (آيزر) في هذا الشأن: «إنّ النصوص الأدبية تحتوي دائماً على فراغات يمكن أن يملأها القارئ وحده»^(١٧)، من هنا، جاءت هذه الدراسة لتحلّل النصّ وتبيّن دلالاته من خلال ما يثيره في المتلقي من ردود أفعال، فاعتمدت الأسلوبية التطبيقية لتحليل أغلب النصوص المُنتقاة؛ لأنّها ترى أنّ الإجراءات الأسلوبية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بإدراك المتلقي لها، وقيمة كلّ إجراء أسلوبية تحدّد من خلال المفاجأة التي تُحدثها في المتلقي، وكلّما كانت غير متوقّعة كان أثرها في نفس المتلقي عميقاً، فالأسلوب لا يتمّ تحديده إلاّ بإبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية، وحمل المتلقي على الانتباه إليها، بنحوٍ إذا غفل عنها شوّه النصّ، وإذا حلّلها وجد لها دلالات خاصة تميّزه.

كان (الأسلوبيون) يركّزون على الخطاب نفسه، ويعزلون كلّ ما يتجاوزه من مقاييس اجتماعية أو ذاتية، فالخطاب الأدبي هو تركيب جمالي للوحدات اللغوية تركيباً يتوحى فيه معاني النحو، ومن هنا يكتسب وظيفة الأدبية التي هي سرٌّ من أسرار خصائصه التركيبية والوظيفية^(١٨)، فالظواهر الأسلوبية تُتحدّد «لا عن



طريق تمثّل بنائها اللغوي الخاصّ القائم على الانحراف، بل بتأمّل ما يولّده هذا البناء من استجابات أو إشارات لدى المتلقّي»^(١٩).

إنّ دراسة الشّعر المعاصر تحتاج إلى وسائل متعدّدة تستعين بعلوم مساندة كثيرة، بيد أنّ النمط الإبداعي لعينة الدراسة تحدّد التوجّهات النقدية في كثير من الأحيان؛ فشعر (أحمد مطر) بوصفه العينة التي قامت عليها هذه الدراسة، يمكن أن يستند إلى مرتكزات ثلاثة تشكّل تلك الظواهر الأسلوبية التي نبحث فيها: المرتكز الأوّل: وهو الذي يستند إلى طبيعة التركيب ومظاهر التقديم والتأخير والتكرار وطبيعة بناء الجملة.

المرتكز الثاني: وهو الذي يقوم على الكشف عن الظواهر البلاغية؛ إذ يُعدّ عنصر الابتكار في التصوير واحداً من تلك الظواهر، فضلاً عمّا يرتبط بالثنائيات التي طالما استندت إليها اللغة الشعريّة، وغير ذلك من ظواهر ترتبط بالعنونة وطريقة السرد الشعريّ، وغيرها.

المرتكز الثالث: وهو محلّ البحث والدراسة؛ إذ يُفيد من الظواهر الإيقاعية، ووسائل الإيham المتبّعة في تحكّمه بالحيز الطباعي، وغير ذلك من الملامح الشكلية، مستعملاً الإحصاء في بعض المواضع التي تتطلبه.

ويبدو أنّ هذه المرتكزات قد كشفت عن خصوصية للظاهرة الأسلوبية في شعر (أحمد مطر) الذي أفاد من ظواهر ترتبط بالشكل وأخرى تقابلها ترتبط بالمضمون مولّدة نوعاً من العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون يمكن أن نعدّها أساساً مهماً للدراسة الأسلوبية.



المبحث الثاني: الظواهر الإيقاعية / بناء القصيدة

مدخل عام

لا شك في أنّ للإيقاع الدور الأبرز في بناء القصيدة، فهو الوحدة الأهمّ في البيت الشعريّ التي تعمل على تنظيم علاقة الأصوات فيه؛ إذ من دونه تتردّد الأصوات بشكل عشوائي في أزمان متباينة خارجة عن سياق المألوف، فهو يعمل على ضبط هذه الأصوات ضمن أزمان متساوية بما لا يخرجها عن طبيعة اللّغة ونظامها الصوتي.

والإيقاع هو «الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكوّننا مختلف العناصر النغمية»^(٢٠)، وهو -أيضاً- «صوت، فجرس، فغم في السلسلة الكلامية، وهو ما يسقط على السمع فيقرعه، فتستلذه الأذن أو تنفر منه»^(٢١)، ففي الشعر يعمل الإيقاع عمله في الموسيقى، فهو «جماعة نقرات تتخلّلها أزمنة محدودة المقادير، على نسب وأوضاع مخصوصة، ويكون لها أدوار متساوية، كذلك الشعر، فهو كلام يستغرق التلفظ به مُدداً من الزمن متساوية الكمية»^(٢٢)، ومصطلح الإيقاع قد نُقلَ من الحقل الموسيقي إلى الشعر؛ لتشابه وظيفته في كلتا الحالتين؛ إذ يعمل على تنظيم الأصوات في النسق الموسيقي، ويضبط الزمن من خلال توزيع أدوار الأصوات فيه، ويعمل في الشعر على ضبط الزمن في الوحدة الإيقاعية، ثمّ بين الوحدات الإيقاعية في البيت، ثمّ في القصيدة بشكل عام؛ «فالقصيدة تخلق إيقاعاً خاصاً ينبع من دواخلها، ينبثق من نظام الحركات والعلاقات»^(٢٣)، وعلى هذا الأساس يمكن القول إنّ الإيقاع



هو الوحدة الزمنية التي تولد انسجام الأصوات، وتحقق علاقتها بالمضامين الشعرية.

بناء القصيدة

لقد عُرف عن الشاعر (أحمد مطر) أنه يكتب على وفق نظام القصيدة الحرّة، فيعتمد غالباً في بناء قصائده موسيقياً على التشكيل الحرّ، غير أن المتبّع يجد أن هذا النمط من الكتابة يشكّل محوراً من بين ثلاثة محاور، هي: البناء العمودي، والتشكيل الحرّ، والتشكيل المتناوب، وهو تبادل أدوار القصيدة موسيقياً بين البناء العمودي والتشكيل الحرّ؛ ولأنّ الشاعر معروف عنه الكتابة على وفق التشكيل الحرّ، فسيكون البحث في البناء العمودي والقصيدة المتناوبة.

المطلب الأوّل: البناء العمودي

تتميز القصيدة العمودية بقلبها الوزني الثابت وترددها الصوتي الموحد، ومن ثمّ تميّزها بإيقاع واضح من خلال تكرار نسق بعينه على طول القصيدة، هذه القصيدة (التقليدية) بقيت محتفظة بألقها على الرغم من ظهور أنماط أخرى في العصر الحديث، ولعلّ ذلك يعود إلى الهندسة الإيقاعية المتمثلة بالقلب الوزني الموحد، والوحدة الصوتية للقافية التي ترد بشكل مُنْتَظَم زمنياً، ما يفرض على الأذن نظاماً سمعياً مرتبطاً بتوقع القافية اللاحقة، فضلاً عن طبيعة الشخصية التي تفرض على المرء انشداؤه لتراثه، ولاسيما إذا كان زاخراً ثرياً كتراث القصيدة العربية.

وبعد دخول التشكيل الحرّ إلى ساحة الشعر، سعى بعض الشعراء إلى الكتابة



على وفق هذا النمط، لكنّهم لم يستطيعوا التخلّص من سطوة القصيدة العموديّة عليهم، فظهرت بعض القصائد تناغم النمط الجديد، من خلال توزيع الجمل طابعياً بشكل يوحى بأنّها مكتوبة بطريقة التشكيل الحرّ؛ وعند إعادة كتابتها عمودياً نجد أنّها تنتمي إلى القصيدة العموديّة.

وهناك عدّة أسباب قد تجعل الشّاعر يتعمّد إخفاء بنائه العموديّ ليظهره بمظهر التشكيل الحرّ، منها رغبته في المروحة في أطوال القصيدة، فيتحوّل من التام إلى المجزوء إلى المنهوك بحريّة تامّة، وهو أمر لا يجده في القصيدة العموديّة؛ لكونه يُعدّ خروجاً على التقليد. ومن الأسباب -أيضاً- عدم إلزام نفسه بقافية واحدة في أزمان منتظمة، ما يُتيح له إيصال فكرته بمدّة زمنية أقلّ مما لو التزم قافية موحّدة، فضلاً عن أنّ الشّاعر قد يرغب في زيادة صفحات ديوانه؛ ليعطي الانطباع بأنّ إنتاجه غزير.

وهناك سبب آخر لا يقلّ أهمّيّة عمّا سبق، وهو مسايرة الشّاعر لروح العصر وموجة الحداثة التي من سماتها الكتابة على وفق التشكيل الحرّ، ومناغمة السواد والبياض في فضاء الصفحة.

وجد البحث أنّ الشّاعر يعتمد البناء العموديّ في كثير من قصائده؛ إذ شكّلت ظاهرة لافتة في أعماله الشّعريّة، بدءاً من لافتات (١) إلى ديوان (العشاء الأخير)، الذي هو عبارة عن قصيدة عموديّة طويلة.

والبناء العموديّ في شعر (أحمد مطر) من القضايا التي تثير الاستغراب لدى المتلقّي؛ فقد عُرِف عنه النظم على وفق القصيدة الحرّة، على الأقلّ لدى المتلقّي القارئ وليس المستمع، والمتذوّق وليس المحترف؛ لأنّ الشّاعر يعتمد إلى كتابة



قصائده على نمط التشكيل الحرّ، أمّا في حال الاستماع، فالإحساس بالوزن ووضوح القافية يرفع اللبس الذي قد يحدث.

والقصيدة العمودية تمثّل ظاهرة واسعة في شعره، فالكثير من قصائده توهمنا أنها كُتبت على نمط التشكيل الحرّ، وعند إعادة كتابتها من جديد يتبيّن أنها قصائد عمودية قد تتباين موسيقياً بين بيت وآخر، أي قد يرد بيت مجزوءاً وآخر تاماً وآخر منهوكاً، ولكن طابع البناء يبقى عمودياً على وفق وحدة وزن القصيدة نفسها، وقد تتحوّل القافية على سبيل المثال من يائيّة إلى ميميّة أو غيرها، وهي قليلة الورد في أعماله الشعريّة؛ أي إنها قد تأتي في بيت واحد على طول القصيدة وقد لا تأتي، وما يعني البحث هنا هو طبيعة البناء - البناء العمودي - وليس التحوّلات التي قد تطرأ داخل البناء أو التحوّلات في القافية.

ومن القصائد التي تمثّل أنموذجاً لهذا النوع من البناء قصيدة (القصيدة المقبولة)^(٢٤):

* أكتبُ لنا قصيدةً

لا تزعج القيادة.

(.....)

* تسعُ نقاطٍ؟!

ما الذي يدعوك للزيادة؟!

(.....)

* سبعُ نقاطٍ؟!

لم يزل شعرك فوق العادة.



(.....)

* خمسُ نقاطٍ!؟

عجبا!

هلُ تدّعي البلادَةَ؟

(.)

* واحدة

عليكَ أنْ تحذفَ منها نقطةً

احذف

فلا جدوى من الإسهابِ والإعادة.

()

* أحسنتَ،

هذا منتهى الإيجازِ والإفادة!

وعند إعادة كتابة القصيدة، يتّضح أنّها من الشّعر العموديّ على وزن مجزوء

الرجز:

أُكتبُ لنا قصيدةً

لا تُزعجُ القيادةَ

تسعُ نقاطٍ ما الذي

يدعوكَ للزيادةَ

سبعُ نقاطٍ لم يزلْ

شعركَ فوق العادةَ



خمسُ نقاطٍ عجباً
هل تدعي البلادة؟
واحدةٌ عليك أن
تحذفَ منها نقطةً
احذفِ فلا جدوى من الـ
إسهابِ والإعادة
أحسنتَ هذا منتهى الـ
إيجازِ والإفادة

يُلاحظ: أن القصيدة تنهض على تفعيلة (مستعلن) بإمكاناتها الزمنية، وهي قصيدة عمودية من مجزوء وزن الرجز، وقد اتضح ذلك بعد إعادة كتابتها؛ إذ تبين أنها تتكوّن من سبعة أبيات أصاب زحاف الخبن أضرب الأبيات (١، ٢، ٤، ٦، ٧)، فيما أصاب زحاف الطي^(٢٥) حشو الأبيات (٢، ٣، ٤، ٥)، فضلاً عن علة القطع^(٢٦) التي لازمت أضرب القصيدة، عدا البيت الخامس الذي جاء منوناً - وهو من النادر في الشعر العربي - ومرصعاً؛ ولعلّ هذا الترصيع هو الذي أنقذ البيت من علة القطع، ومن ثمّ أخرجته من النظام الصوتي الموحد (القافية)، الذي سارت عليه القصيدة، وهو أمر قد يرسخ في ذهن المتلقي أنّ القصيدة من الشعر الحرّ.

وزيادةً في إيهام المتلقي وجعله يعتقد أنّ القصيدة من الشعر الحرّ عمد الشاعر إلى إيراد البيتين السادس والسابع مدورين، ويتضح ذلك في عدم شطر الكلمة التي تُحدث التدوير من خلال كتابة السطر الشعريّ (البيت) بطريقة الشعر الحرّ،



أي توزيعه بشكل متباين في فضاء الصفحة.

وقد أفاد الشّاعر كثيراً من التقنيّات الكتابيّة عن طريق التلاعب الطباعي في أسطر (أبيات) القصيدة؛ إذ يُلاحَظ التباين في أطوال الأسطر ما يوهّم المتلقّي بأنّها من الشّعْر الحرّ، فضلاً عن علامات الترفيم (الاستفهام، التعجّب) التي هي دوالّ تشير كتابياً إلى قيم صوتيّة واضحة تتمثّل بالنبر.

وقد وردت في القصيدة -أيضاً- دوالّ أُخر عملت على إيضاح بعض المفاهيم التي يريد الشّاعر إبرازها عن طريق الصيغ الكتابيّة، مثل: وضع تسع نقاط بين قوسين (.....) في إشارة منه إلى كلمة (تسع)، ومثلها في سبع نقاط وخمس ثمّ واحدة، وفي نهايتها نجد فراغاً بين قوسين للدلالة على انتهاء المطالب التي تريدها القيادة من الشّاعر، وقد أشار إليها بقوله (هذا منتهى الإيجاز والإفادة)، وهي من دون شكّ مطالب تدلّ على التهكم والسخرية من الشّاعر الذي يمثّل صوت الشعب.

كلّ هذه العلامات مثّلت دوالّ واضحة في النصّ (عند قراءته) عملت على تقوية عراه، ومن ثمّ أفاد منها الشّاعر في دعم أفكاره التي يريد إبرازها. وتمثّل قصائد: (إرادة الحياة)، (تفاهم)، (السيدة والكلب)، (خسارة)، (وقفة تاريخيّة)، (احفروا البئر عميقاً)، (وظيفة القلم)، (النّاس للنّاس)، (لن نموت)، (مشائمة)، (شيخان)، (افتراء)، (مزرعة الدواجن)، (وراء القضبان)، (دود الخل)، (ذخر)، (ملاحظات)، (أغرب من الخيال)^(٢٧)، أنموذجاً آخر لهذا النوع من القصائد.



المطلب الثاني: البناء المتناوب

وهو: «تكوين القصيدة موسيقياً من الشكلين التقليديّ والحرّ»^(٢٨)، فالقصيدة على وفق هذا المفهوم تكون أدوارها موزعة بين أبيات من الشعر العموديّ وتفعيلات من الشعر الحرّ، ولا يهّم إن ورد البناء العموديّ في بداية القصيدة أو في آخرها، إنّما الشيء المهمّ هو ورود ذلك البناء أو التشكيل في المركّب النصّي. وقد يعمد الشّاعر إلى كتابة الأبيات العموديّة كمتواليّة سطرية - وهو الأمر الحاصل في أغلب شعر (أحمد مطر) - ما يوهّم المتلقّي بأنّ القصيدة من الشعر الحرّ، أو يعمد إلى كتابتها بشكلها التقليديّ المعروف؛ ولعلّ السبب في لجوء بعض الشّعراء إلى هذا النوع من الكتابة الشعريّة وفي مقدّمهم جيل الرواد (السيّاب، البياتي...)، الذين ثاروا على بنية القصيدة العربيّة (البنية الإيقاعية)، هو انشادهم إلى منظومة ثقافية وإرث حضاري يصعب الخلاص منه بسهولة؛ إذ إنّ طبيعة بناء الشخصية الثقافيّة والعربيّة منها بالذات لا يمكنها أن تتخلّى أو تنبتر من جذورها بسهولة وبمدّة زمنية قصيرة؛ وذلك لأنّها تشكّل جزءاً من مجتمع لا يستطيع أن يستوعب الفكرة الجديدة كاملة بمدّة زمنية قصيرة؛ نظراً إلى حداثة التجربة، ولاعتزازه بإرثه الثقافيّ.

ومن القصائد التي وفّقت بين الشكلين قصيدة (أحزان أصيلة)^(٢٩):

النزلُ يغرق في القتام..

فلندنٌ ليلٌ

وموج الليل يُغرقُ لندننا



ليلان يقتحمان في أعماقنا
ليلاً طويلاً مُرّماً!
ويُقربنا
جلستُ تُغالبُ نومها.. شمسٌ
وتنضح بالسّنا
من حولنا
وتمدُّنا
بصراخ أهدابٍ
يُترجمُ صمْتُها بسُعارنا
من أين يا أختاهُ؟
؟Me
..NO.. أنتِ
كيف عرفتَ أني امرأةٌ عربيّةٌ؟!
الْحزْنُ يا أختاهُ يكشفُ ما انثنى
الْحزْنُ حَبْلٌ مِنَ لِحَاءِ النَّارِ
يربطُ بيننا

.....

.....

.....

.....



نوم الهنا

ثمّ الحقي شعراءنا

فلعلّ بيتاً للثقافة يا أصيلة

يُهديك بيتاً مثل غيرك

في (أصيلة)!

وعند إعادة كتابة القصيدة عمودياً تصبح كالآتي:

اللَّيْلُ يُغْرَقُ فِي الْقَتَامِ، فَلَنْدُنُّ

لَيْلٌ وَمَوْجُ اللَّيْلِ يُغْرَقُ لِنَدْنَا

لِيلَانٍ يُقْتَحِمَانِ فِي أَعْمَاقِنَا

لِيلاً طَوِيلاً مَزْمِناً! وَبَقْرِنَا

جَلَسْتُ تَغَالِبُ نَوْمَهَا

شَمْسٌ وَتَنْضَحُ بِالسَّنَا

مِنْ حَوْلِنَا

وَتَمَدَّنَا

بَصْرَاخِ أَهْدَابِ

يُرْجَمُ صَمْتُهَا بِسُعَارِنَا

مِنْ أَيْنَ يَا أُخْتَاهُ NO Me أَنْتِ كَيْدِ فَ عَرَفَتْ أُنِي مَرَأةً عَرَبِيَّةً

الْحَزْنَ يَا أُخْتَاهُ يَكشِفُ مَا انْتَنَى

الْحَزْنَ حَبْلٌ مِنْ لِحَا ءِ النَّارِ يَرْبُطُ بَيْنَنَا

.....



.....

.....

.....

نوم الهنا

ثمّ الحقي شعراءنا

فلعلّ بيتاً للثقافة يا أصيلة

يهديك بيتاً مثل غيرك

في (أصيلة)!

القصيدة على وزن الكامل، أي بتكرار تفعيلة (مُتفاعِلن) بإمكاناتها الزمنية ما بين البناء العموديّ والتشكيل الحرّ، فقد وردت في القصيدة أربعة أبيات من الشّعر العموديّ توزّعت بين التام والمجزوء، وهي:

النزل يغرق..... (تام)

جلستُ تغالبُ نومها..... (مجزوء)

من أين يا أختاه..... (تام)

الحرزُ حبْلٌ..... (مجزوء)

والملاحظ أنّ مطلع القصيدة هو بيت من الشّعر العموديّ تام التفعيلات غير معلول شأنه شأن بقية الأبيات من حيث عدم ورود علة لازمة.

وعمد الشّاعر إلى كتابة هذا البيت (المطلع) على نمط التشكيل الحرّ، وهو نوع من الخداع البصريّ مارسه الشّاعر ليوهم المتلقّي بأنّ القصيدة تسير على وفق التشكيل الحرّ، وهذا الكلام ينطبق على الأبيات الثلاثة.



وعند التمعّن في القصيدة يمكن ملاحظة أنّ الأبيات العمودية لم تكن معزولة في بداية القصيدة أو في نهايتها، فقد ورد بيت مثل مطلع القصيدة، ثمّ جاء التشكيل الحرّ، ثمّ عاد البناء العموديّ، ثمّ التشكيل الحرّ، ثمّ البناء العموديّ، وكان لتفعيله (متفاعلن) التي اتكأ عليها وزن القصيدة قدرة كبيرة على إحداث نوع من الغنائية والتنغيم، فهذا الوزن (الكامل) يمتاز بغنائية عالية بسبب قدرة تفعيلته على التشكّل والتحوّل، واستيعابها قدرًا كبيراً من الزخافات والعلل التي قد تدخل على القصيدة، وهذه الخاصية هي التي مدّت القصيدة بهذه الغنائية الواضحة، فضلاً عن التقفية التي مثلها حرف الروي (النون) مع صوت الإطلاق (الألف)، فمن المعروف أنّ حرف النون يمثّل وضوحاً صوتياً عالياً زاده قوّة حرف الإطلاق (الألف)، فعلى الرّغم من خروج البيت الشعري الذي مثلته قافية (عربية) - وهي قافية البيت الرابع في البناء العموديّ - عن النظام الصوتي للقصيدة مع بعض الأسطر الشعريّة اللاحقة، إلّا أنّ ذلك لم يؤثّر بشكل واضح على النظام الصوتي بها؛ والسبب قد يعود إلى اعتماد القصيدة في بنائها الصوتي على نظام التقفية السطريّة التي تشبه البناء العموديّ من الناحية الصوتيّة، وهو أمر من شأنه أن يعود بالمتلقّي إلى الحالة التطريبيّة التي تحدّثها التقفية، وهناك سبب آخر هو التنغيم العالي والوضوح السمعي المتأّتي من حرف الروي (النون) مع حرف الإطلاق (الألف)، فضلاً عن سبب ثالث لا يقلّ أهميّة من سابقه وهو أنّ القصيدة مثلت سردية واضحة، يتّضح ذلك من خلال حوار الشّاعر مع (أصيلة)، فطبيعة الوزن الذي نهضت به تفعيله (متفاعلن) وقدرتها على استيعاب أكبر قدر ممكن من المفردات التي تخدم فكرة النصّ نظراً



إلى استيعابها عدداً غير قليل من الزحافات والعلل، هذا الأمر ساعد على وجود البناء السردى في القصيدة، فضلاً عن طبيعة التشكيل الحرّ الذي غالباً ما يضيف على القصائد لوناً من الدراميّة؛ فهو يخدم فكرة الدراما أكثر من البناء العموديّ نظراً إلى مساحة الحرّية التي يمنحها التشكيل الحرّ للتفجيلة من حيث تموضعها في المركّب النصّي؛ إذ إنّ «تناوب مقاطع من الشعر العموديّ مع مقاطع من الشعر الحرّ لا يأتي اعتباراً بالقدر الذي يريد الشاعر من ورائه إحداث لون من المزوجة الإيقاعيّة على المستوى السمعي؛ وذلك لإضفاء نوع من الغنائية بإيراد الشعر العموديّ، ولون من الدراميّة عن طريق الشعر الحرّ»^(٣٠).

ومن الأمثلة الأخر لما نحن فيه قصائد: (عائدون)، (الأضحية)، (عاش.. يسقط)، (البغايا)، (طلب انتهاء إلى العصر الحجري)، (الدولة الباقية)، (مبارزة)، (واحدة بواحدة)، (صاحب الفخامة محقان المُفدى)، (الوطن)، (هات العدل)، (نعال الأحذية)، (البكاء الأبيض)^(٣١).



المبحث الثالث: القصيدة المقطعة

المطلب الأول: التعريف بظاهرة (القصيدة المقطعة)

يمثل شعر (أحمد مطر) مرحلة مهمة من مراحل الشعر العربي المعاصر، ليس على مستوى الأفكار التي يطرحها حسب، بل على مستوى التعامل الإيقاعي، فهو يمثل حالة من التفرّد والخصوصية من حيث طرحه بعض الأفكار التي تمثل ظواهر مهمة لا يمكن إغفالها، وهي ظواهر قد لا يتميز بها الكثير من شعراء العرب المعاصرين، منذ جيل الرواد وصولاً إلى جيلنا الحالي.

ومن أبرز هذه الأفكار (الظواهر) هي تلك الظاهرة (الإيقاعية) المتمثلة بالقصيدة المقطعة، فالشاعر يعتمد اعتماداً كبيراً في بناء قصائده على ظاهرة التقطيع، وهي ظاهرة قد يلجأ إليها عدد غير قليل من الشعراء المعاصرين، ولكنها تبرز بشكل واضح في شعر (أحمد مطر)؛ بل إنّه يعتمد على هذه الظاهرة بشكل واضح في بناء قصائده فكرياً وإيقاعياً حتى أصبحت سمة يتسم بها شعره.

المطلب الثاني: ظاهرة (القصيدة المقطعة) في شعر (أحمد مطر)

يتكوّن شعر (أحمد مطر) الذي تمثله الأعمال الشعرية الكاملة من (٤٨٢) قصيدة، ورد منها (٢١٨) قصيدة مقطّعة، مقابل (٢٦٤) قصيدة اعتيادية، وهو عدد مرتفع يجعلها تمثل ظاهرة لافتة في شعره، وحالة من التفرّد تبدأ من لافتات (١) مروراً بديوان (الساعة)، الذي اعتمد الشاعر في بناء أغلب قصائده على ظاهرة التكثيف الإيقاعي عن طريق لجوئه إلى قصيدة (التوقعة) التي تعتمد على تكثيف الفكرة بالضغط عليها واستعمال بعض الأوزان التي تناسب مع



إبراز هذه الفكرة - فهذا الديوان هو الوحيد الذي لم يلجأ فيه الشّاعر إلى ظاهرة التقطيع - وصولاً إلى ديوان العشاء الأخير، الذي يمثل آخر دواوينه في المجموعة الكاملة، الذي هو عبارة عن قصيدتين، الأولى من الشّعر الحرّ، والثانية قصيدة مطوّلة من الشّعر العموديّ على وزن الكامل، مطلعها^(٣٢):

وثنّ تضيّقُ برجسهِ الأوثانُ وفريسةٌ تبكي لها العقبانُ

والملاحظ أنّ القصيدة تتكوّن من وزن واحد وهو بحر (الكامل)، وهي تعتمد على تكرار تفعيلية (متفاعلن) بإمكاناتها الزمنية، ثلاث مرّات في الصدر ومثلها في العجز، فضلاً عن أنّها تسير على قافية (نونية)، إلاّ إنّ الشّاعر عمد إلى تقطيعها لثمانية مقاطع، وهو أمر دأبّ عليه الشّاعر حتى صار جزءاً من منظومته الفكرية.

ولابدّ من إجراء مسح شامل بجداول للمجموعة الكاملة يوضّح عدد القصائد المقطّعة وعدد القصائد غير المقطّعة؛ للخروج بنتائج علمية مبنية على إحصاءات كاملة، وبعد القيام بذلك، وإحصاء عدد الأسطر للقصائد غير المقطّعة في المجموعة الكاملة وتدوينها، وبعد استحضار الجداول ومعاينتها في المجموعة الكاملة، تتّضح جملة من الخصائص الإيقاعية، أمكن للبحث حصرها بالآتي:

١ - بروز ظاهرة التقطيع بشكل واضح؛ إذ إنّ ما يقرب من نصف قصائد الشّاعر تأتي على شكل مقاطع متفاوتة الطول، بل نراه في بعض الأحيان يعمد إلى تقطيع المقطع الواحد إلى عدّة مقاطع، ومن ذلك قصيدة (سواسية)^(٣٣)، التي يقطّع فيها المقطع الثاني إلى مقطعين، وقصيدة (بلاد ما بين النهرين)^(٣٤)، التي



يقطع فيها المقطع الرابع إلى مقطعين، والمقطع الثامن يقطعه إلى مقطعين أيضاً، والمقطع التاسع الذي يقطعه إلى ثلاثة مقاطع، وهذه الطريقة في الكتابة وإن كانت قليلة في المجموعة الكاملة، ولكنها تدلُّ على تعلُّق الشاعر بهذا الأسلوب -التقطيع- والشيء الذي يلفت الانتباه هو أنَّ هذه القصائد (المقطّعة) كلّ منها يمثّل وحدة دلالية توهمنا باستقلالها عن المقاطع الأخر، أي إنَّ المتلقّي يتولّد لديه إحساس أنّ المقطع اكتفى بإيصال الفكرة، وعند قراءة المقاطع الباقية يدرك أنّ كلّ مقطع من مقاطع القصيدة يكمل الآخر، أي يحتاج إلى سابقه ويرتبط به ارتباطاً دلالياً.

٢- يمكن أن يكون المقطع الواحد عبارة عن (توقّعة)، والقصيدة المقطّعة تمثّل مجموعة من التوقيعات، ومن ذلك القصائد (دوائر الخوف، من المهدي إلى اللّحد، المنحرف، احفروا البئر عميقاً، صباح اللّيل يا وطني)^(٣٥).

٣- قد تُزوّج القصيدة بين التوقيعات والمقاطع الطويلة، أو قد ترد على شكل مجموعة من المقاطع الطويلة.

٤- بروز ظاهرة البناء العموديّ مع التشكيل الحرّ في القصيدة الواحدة على مستوى بناء المقطع الواحد، أو على مستوى المقاطع المتعدّدة، وهو ما يسمّى بالتناوب، وقد عمد الشّاعر في أغلب الأحيان إلى إيراد البناء العموديّ على وفق أسلوب كتابيٍّ مميّز، هو أسلوب المتواليّة السطريّة، التي تفيد من تقنيات التوزيع الطباعيّ.

٥- عدم ورود أوزان متعدّدة ضمن القصيدة الواحدة، سواء كانت قصيدة مقطّعة، أم غير مقطّعة، أم كانت من البناء العموديّ، أم التشكيل الحرّ.



المبحثُ الرابعُ: (الديوانُ / القصيدةُ)

المطلبُ الأوّلُ: التعريفُ بظاهرة (الديوان / القصيدة)

هذا النوع من القصائد هو من الأساليب النادرة التي يلجأ إليها الشعراء في كتابة قصائدهم، وفي هذا النوع من القصائد يكون الديوان الشعريّ عبارة عن قصيدة واحدة غير قابلة للتجزئة، وهذه الظاهرة تتضح بشكل لا يقبل الشكّ للمتتبع بدقّة لشعر (أحمد مطر)؛ إذ إنّ شعره في المجموعة الكاملة يمثل في حقيقته قصيدة واحدة في مضمونها غير قابلة للتجزئة وإن حاول الشاعر كتابتها على شكل قصائد مستقلة، أي من خلال إعطائها عناوين مختلفة، أو خضوعها لأوزان شعريّة متباينة، أو تقطيعها أو كتابتها على شكل عموديّ أو حرّ أو كلاهما معاً، أو غير ذلك من أساليب الكتابة الشعريّة المعاصرة. فالعلوم جميعها تمايز، والذي يفصلها هو الموضوع والغاية، فإذا كان الموضوع واحداً والغاية واحدة، فإنّ العلم واحد^(٣٦).

المطلبُ الثاني: ظاهرة (الديوان القصيدة) في شعر (أحمد مطر)

وعلى وفق هذا المفهوم، فإنّ كلّ قصيدة من قصائد الدواوين العشرة تمثّل مقطعاً من قصيدة مستقلة، وإنّ مجموع قصائد الدواوين (الأعمال الكاملة) يمكن أن تمثّل بمجموعها مشروع القصيدة الواحدة التي يتحدّث عنها شعر (أحمد مطر)، وهو أمر يشكّل تفرّداً يُحسبُ للشاعر.

وهناك دلائل تؤكّد ما ذهب إليه البحث من أنّ مجموعة اللافتات السبعة تمثّل قصيدة واحدة، وأمکن إجمال هذه الدلائل بخمسة، وهي:



١- العنوان: الدواوين السبعة الأولى تحمل مسمى واحداً وهو (لافتات)، هذه الدواوين تمثل وحدة موضوعية أبرزها العنوان، ما يقودنا إلى إضافة فهم آخر وهو وحدة المضمون، ولاسيما أنّ مفردة (لافتات) تمثل الشعارات التي يحملها المتظاهرون عادة للمطالبة بحقوقهم، وهذه الشعارات تكون عادة موحدة ومحدودة وواضحة ومختصرة، وإذا ما أضفنا إلى هذه اللافتات الدواوين الثلاثة الأخيرة (إني المشنوق أعلاه)، (ديوان الساعة)، (العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأوّل)، وأبدلنا أسماءها إلى (لافتات ٨)، و(لافتات ٩)، و(لافتات ١٠)، فلا يتغير شيء على مستوى المفهوم؛ لأنّ قراءة هذه الدواوين بشكل دقيق يحيل بشكل واضح على تلك اللافتات المشار إليها من خلال ما تمثله من وحدة موضوعية مع الدواوين السبعة الأولى.

٢- المعجم اللغوي: ويقصد به تلك المفردات التي تدور على مساحة الدواوين وتتكّرر؛ إذ تتشكّل من خلالها وحدة الموضوع، وهي كثيرة، مثل: (الحاكم، الشعب، الحرّية، الموت، الحياة، الظلم، المخبر، اللّص، الثورة، الجلاد، العرب، الإنسان، الشيطان، الوطن، وغيرها)، فهذه المفردات تتردّد نفسها في قصائد الدواوين، أو مع شيء من التباين، أي يأتي ذكر المفردة أو مرادفاتها، مثل: (الحاكم، الرئيس، أمير المؤمنين، القائد)، فتعمل هذه المفردات على دعم الفكرة وتوكيدها في ذهن المتلقي.

٣- ثنائية الحاكم والشعب: فالفكرة الأساس التي بُنيَ عليها شعر (أحمد مطر) تتمثّل في الصراع الدائم والمتجدّد بين تسلّط الحاكم ورغبة الشعب في الخلاص منه، «إذ استنفذ طاقته الشعريّة في السخرية والتهمّم الحادّين من



الزعماء والسلاطين»^(٣٧).

٤- الدعوة المستمرة للشعوب المغلوب على أمرها إلى عدم التهاون أمام المستعمر الذي قد يورده الشّاعر أحياناً بشكل صريح، وغالباً ما تمثّله (أميركا)، أو قد يورده من خلال الحاكم الممثل لهذا المستعمر.

٥- الدعوة المستمرة للثورة والإلحاح على هذا المفهوم بما يمثّله من حياة كريمة، وهي أهمّ الأفكار التي يلحّ عليها الشّاعر ويحاول إبرازها.

هذه باختصار أهمّ النقاط التي تدعم فكرة البحث؛ ونظراً إلى طبيعة البحث التي تعتمد الإحصاء، ولعدم وجود إحصاء للأوزان الشعريّة في شعر الشّاعر، ارتأى البحث أن يُجرى مسحاً شاملاً لكلّ قصائد (مقاطع) الشّاعر في المجموعة الكاملة؛ للوقوف على الأوزان المستعملة وبيان نسبتها؛ لتحديد مجموع الأوزان التي وردت والتي توضّح تباين الوزن من مقطع إلى آخر، ومن ثمّ انعكاس هذا التباين على إيقاع القصيدة الواحدة الذي تمثّله المجموعة الكاملة.

وبعد استعراض جداول هذا المسح ومعاينتها في المجموعة الكاملة، تتّضح جملة من الخصائص التي يميّز بها شعر (أحمد مطر) على المستوى الإيقاعي، التي أمكن إجمالها بالآتي:

١- تبين أنّ وزن الرمل يأتي في المرتبة الأولى من حيث نسبة وروده في المجموعة الكاملة؛ إذ بلغ عدد القصائد (٢٠٢) قصيدة، ثمّ يليه وزن الرجز بقصائد بلغ عددها (١٦٤) قصيدة، ثمّ يليه المتدارك بعدد قصائد بلغت (٨٣) قصيدة.

٢- على وفق مفهوم (الديوان القصيدة) نكون أمام قصيدة متعدّدة الأوزان،



تتكوّن من مجموعة من المقاطع، يمثّل كلّ مقطع جزءاً من كلّ، يمثّله (الديوان القصيدة).

٣- الأوزان الشعريّة هي في الأعمّ الأغلب من البحور التي تحمل طابع السرعة؛ ولعلّ السبب يعود إلى:

أ- طبيعة الموضوع الذي يُلحّ عليه الشاعر؛ إذ يمثّل حالة من التمرد والتحفيز ضدّ الأنظمة، وإظهار عيوبها من جهة، ومدى القهر الذي تتعرّض له الشعوب من جهة أخرى، ما يستوجب -موضوعياً- اختيار أوزان تتوافق مع طبيعة الموضوع الذي غالباً ما تأتي أحداثه متسارعة، ما يستوجب -أيضاً- استحضار الأوزان التي تميّز بطابع السرعة لخدمة الفكرة المراد إيصالها إلى المتلقّي.

ب- تسارع الأحداث في القصائد كان له الأثر الكبير في اختيار الشاعر هذه الأوزان السريعة لتخدم الفكرة، فضلاً عن استيعابها أكبر عدد ممكن من الزحافات التي تقرب الزمن داخل الوحدة (التفجيلة)، وهذا التقريب له دور كبير في تسارع الأحداث، ومن ثمّ انعكاسها على وحدة البيت، وبعدها انعكاسها على وحدة القصيدة.

٤- البناء السردّي واضح في أغلب شعر الشاعر، ولاسيّما القصائد المقطّعة الطويلة، التي من شأنها أن تمتد وتتسع إلى أن تستوعب الفكرة، يساعدها في ذلك طبيعة الأوزان الشعريّة التي اختارها الشاعر في هذا النوع من القصائد؛ إذ إنّ أغلب الأوزان التي يعتمد عليها الشاعر في بناء قصائده السردية هي الرجز والمتدارك؛ لقرب هذه الأوزان من السردية، فضلاً عن عددٍ غير قليل من القصائد التي تسير على وزن (الرمّل)، يخدمها بذلك سرعة التفجيلة التي يسير



عليها هذا الوزن الشعريّ؛ إذ إنّ تفعيلة وزن الرمل (فاعلاتن) تتّسم بالسرعة الإيقاعيّة بذاتها، فإذا دخل عليها زحاف الجبن^(٣٨)، أو علّتا الحذف^(٣٩) والقصر، زاد ذلك من سرعتها الإيقاعيّة، وهو أمر أفاد منه الشّاعر في توظيف هذا الوزن في عددٍ غير قليل من قصائده التي تحمل الطابع السّرديّ؛ لأنّ طبيعة السّرد تتميز بتسارع الحدّث، وهذا بدوره يحتاج إلى تفعيلة تتوافق مع طبيعة هذا الموضوع.



المبحث الخامس: (القافية)

المطلب الأول: التعريف بظاهرة (القافية)

يُعدُّ الشَّعر من أكثر فنون الأدب اهتماماً بالصوت، فسلطة الصَّوت المكرر المتمثِّل بالتقفية في الشَّعر هي التي تميِّزه عن فنون الأدب الأخر، ثمَّ إنَّ التكرار المُتَنَمِّم لأصوات معيَّنة يمثِّل قيمة وإمتاعاً^(٤٠)، والقافية في القصيدة العربيَّة كانت وما زالت الحدث الأهمَّ والأبرز، فهي «نظام متكامل عرفه الشَّعر قبل أن يعرف الوزن»^(٤١)؛ وذلك لسلطة الصَّوت وهيمته على المتلقِّي لما يمثِّله من خاصيَّة موسيقيَّة يولِّدها التكرار؛ ولأنَّ طبيعة اللُّغة العربيَّة يمثِّل عامل الصوت جزءاً مهمَّاً من بنيتها، ولاسيَّما الصوت في القصيدة العربيَّة (العموديَّة)؛ لأنَّ الأصل في هذه القصيدة أنها تُبنى على صوت واحد (حرف الروي)، الذي يمثِّل القافية منذ انطلاقة البيت الأوَّل حتى نهايتها، مهما قصُر عدد الأبيات أو طال. وهناك اتفاق عام على عدِّ القافية عنصراً مهمَّاً من عناصر الإيقاع الشَّعريِّ، فهي شريكة الوزن في تكوين الإيقاع، فيعرفها (إبراهيم أنيس) بأنها مجموعة أصوات تتكرَّر في أواخر الأسطر أو الأبيات بنحوٍ تكون جزءاً مهمَّاً من الموسيقي في الشَّعر، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيَّة يتوقَّع السامع تردادها، ويستمتع بمثل هذا الترداد الذي يطرُق الآذان في فترات زمنيَّة^(٤٢)، قد تطول أو تقصر حسب ما تقتضيه التجربة الشَّعريَّة، ما يجعلها ظاهرة أسلوبية ترتبط بالجانب الانفعالي^(٤٣). وللقافية عدَّة وظائف، منها: إنها تعطي القصيدة بُعداً من التناسق والتماثل يرفع من قيمة الانتظام النفسي والموسيقي^(٤٤)، وإنَّ لها دوراً في اتِّساق النغم^(٤٥)، فضلاً



عن كونها عنصراً أساساً من عناصر تحقيق اللّغة الشعريّة^(٤٦). ووجد البحث أنّ شعر (أحمد مطر) اعتمد على القافية بشكل تظهر به لتشكل محوراً من محاور البنية الشكلية للنصّ، تنتظم خلالها الفاعليّات الإيقاعيّة، ويكتسب النصّ عنصراً من عناصر الوحدة والتماسك. وسيبين البحث استغراق القافية للنصوص الشعريّة، وترشّح له وجود ثلاثة أنواع من القافية قام شعر (أحمد مطر) بتوظيفها بصورة مكثّفة، سيكون الحديث عنها حسب نسبة شيوعها في شعره، وهي: القافية السّطريّة، والقافية العموديّة، والقافية المكرّرة.

المطلب الثاني: ظاهرة (القافية السّطرية) في شعر (أحمد مطر)

النقطة الأولى: التعريف بالقافية السّطريّة

هي القافية التي تقوم على أساس تكرار صوت معيّن، هذا التكرار قد يأتي متعاقباً لا انقطاع فيه، وقد يأتي منقطعاً بين الحين والآخر^(٤٧). في هذا النوع من القوافي تبرز ظاهرة الإيقاع بشكل واضح من خلال الوضوح السمعيّ بتكرار حرف الروي بشكل متعاقب منذ انطلاقة التقفية الأولى -السطر الأوّل- حتى نهايتها، وقد ينقطع الصوت الذي يمثّل حرف الروي بين الحين والآخر، لكنّه يعود ليحافظ على سلطته الصوتيّة وحضوره في القصيدة.

وغالبا ما تتمثّل هذه القافية في نهاية الجملة الشعريّة، وهذا النوع لم تتوافر عليه القصيدة الجديدة إلاّ عند بعض كبار الشعراء؛ لذا هي صورة من صور القوافي النادرة، بل والأقرب إلى القافية المتبّعة في الشعر العموديّ^(٤٨).



النقطة الثانية: القافية السطرية في شعر (أحمد مطر)

التزم بعض الشعراء الرواد هذا النوع من التقفية؛ بسبب قربهم زمنياً من القصيدة التقليدية، وهو ما يفسر انشدادهم لها. والشيء الذي يثير الاهتمام أن الشاعر (أحمد مطر) هو من جيل ما بعد الرواد، لكنه يلتزم هذا الفعل التقفوي بشكل لافت، والمتتبع شعره يلحظ أن أغلبه من هذه التقفية؛ إذ يمكننا القول إن الشاعر في تعامله مع القافية هو شاعر تقليدي أكثر مما هو معاصر، بل حتى من ناحية البناء الوزني، فهو -أيضاً- أقرب إلى الشعر التقليدي من الحرّ، فهو لم يستعمل تداخل الأوزان، ولا اختلاط الشعر بالنثر، ولا غير ذلك مما اعتاده شعراء القصيدة المعاصرة غالباً، بل هو يلتزم وزناً واحداً مهما طالت أو قصرت القصيدة، وإن تباينت من ناحية البناء بين الحرّ والعموديّ.

ومن القصائد التي اعتمدت القافية السطرية قصيدة (سطور من كتاب المستقبل) (٤٩):

بعد ألفي سنة

تنهض فوق الكتب

نبذة

عن وطن مُغْتَرِبِ

تأه في أرض الحضارات

من المشرق حتى المغرب

باحثاً عن دوحه الصديق

ولكن



عندما كادَ يراها

حيّةً.. مدفونّةً

وسَطَ بحارِ اللّهبِ

قُرْبَ جثمانِ النبي

ماتَ مشنوقاً عليها

بحبالِ الكذبِ!

وطنٌ لم يبقَ من آثاره

غيرِ جدارِ حَرْبِ

لم تنزلْ لاصقَةً فيه

بقايا

من نفاياتِ الشعاراتِ

وروثِ الخطبِ

(عاش حزبُ الـ...)

يسقطُ الخا...)

(عائدو..)

والموتُ للمغتصبِ!

وعلى الهامشِ سطرٌ:

أترّ ليس له اسمٌ

إنّما كان اسمه يوماً



.. بلاد العرب!

تتألف تقفية القصيدة من صوتين، هما: حرف الباء، وهو حرف الروي، والكسر الذي جاء معوضاً عن الياء؛ إذ وردت قوافي القصيدة كلها مجرورة بالكسر، وهو أمر أثرى القافية؛ لأنَّ الكسر المعوض للياء عمِلَ على امتداد الصوت، ما كان له الأثر الإيجابي في الوضوح السمعي، ولاسيما أنَّ حرف الروي (الباء) هو من الحروف الشفاهية، وهو على وفق ذلك ليس من الحروف التي لها وضوح سمعي عالٍ.

ويبدو أنَّ النصَّ الشعريَّ استعمل هذه القافية لربط المتلقي مع إيقاع القصيدة وانشداده معها حتى النهاية، فالشعر الحرّ بتعدد القافية فيه قد يجعل المتلقي يفقد تركيزه الإيقاعي، ومن ثمَّ ضعف انشداده وتواصله معها، فكان لا بدَّ من وجود رابط يشدُّ المتلقي من خلال تناغمه مع إيقاع القصيدة، ويجعله متواصلاً معها، ويتمثّل هذا الرابط بالقافية السطرية التي تلازم القصيدة حتى نهايتها، وهو أمر يُسهّم في مضاعفة زخم القصيدة إيقاعياً.

ومن الأمثلة على استعمال القافية السطرية بوصفها رابطاً يشدُّ المتلقي ويحثّه على التواصل، قصيدة (مجهود حربي) (٥٠):

لأبي كان معاشُ

هو أدنى من معاش الميتين!

نصفه يذهب للدين

وما يبقى

لِعَوثِ اللّاجئين



ولتحرير فلسطين من المغتصبين
وعلى مرّ السنين
كان يزدادُ ثراءُ الثائرين!
والثرى ينقصُ من حينٍ لحينٍ
وسيوف الفتح تندقُّ إلى المقبضِ
في أدبار جيش (الفاحين)
فتلين
ثمَّ تنحلُّ إلى أعصانِ زيتونٍ
وتنحلُّ إلى أوراقِ تينٍ
تتدلَّى أسفلَ البطنِ
وفي أعلى الجبين!
وأخيراً قَبَلَ الناقصُ بالتقسيمِ
فانشقت فلسطينُ إلى شقينِ:
للثوّار: فلسٌ
ولإسرائيل: طين!

وأبي الحافي المدينِ
أبي المغصوبِ في أخمصِ رجله
إلى جبل الوتينِ
ظلّ - لا يدري لماذا؟ -



وحدهُ

يقبضُ باليسرى ويُلقِي باليمينُ

نفقات الحرب والغوثِ

بأيدي الخلفاء الشاردين!

جاءت القافية هنا وسيلة من وسائل شعر (أحمد مطر) لخلق وحدة في القصيدة، وطريقة من طرق الأمان والاستقرار للمتلقّي^(٥١)، فالقافية «مُتعة موسيقية تخفُّ لها الأذان، وإنَّ انقطاعها شذوذٌ يحيد بالسمع عن طريقه»^(٥٢)، ومن ثمَّ قد يعزف المتلقّي عن التواصل معها.

نلاحظ أنَّ قافية القصيدة تتألّف من صوتين يتلازمان بدون انقطاع منذ انطلاقة السّطر الأوّل إلى نهايتها، وهذان الصوتان هما: (الياء، والنون الساكنة)، وقد كان للياء مع ملازمتها حرف الروي (النون الساكنة) على امتداد القصيدة أثرٌ إيجابيٌّ على الجانب الإيقاعي، واستعمال الشعراء هذا النوع من القافية دليلٌ إحساسهم الكبير بالقيم اللّحنية التي تمتلكها اللّغة، ومن ثمَّ إظهارها في قصائدهم.

ومن أهمّ هذه القيم، هي مسحة الحزن الواضحة في هذه القصيدة، التي وظّف الشاعر فيها تقفية تتلاءم مع طبيعتها؛ فالكلام عن فلسطين واللّجوء والفقر والموت، يستدعي اختيار نوع من التقفية تتناسب مع الحزن المشوب بالسّخرية (الكوميديا السوداء)، الذي يطفح بشكل واضح في القصيدة. وللمزيد تنظر في المجموعة الكاملة القصائد: (نبوءة)، (فبأيّ آلاء الشعوب تكذّبان)، (اعتذار)، (آه لو يُجدي الكلام)، (نمور من خشب)، (حيثيّات الاستقالة)، (يسقط



الوطن)، (المنحرف)، (دجاج الفتح)، (الإرهابي)، (عوائق)، (انتفاضة)،
(العشاء الأخير)^(٥٣).

المطلب الثالث: ظاهرة (القافية العمودية) في شعر (أحمد مطر)

النقطة الأولى: التعريف بالقافية العمودية

تتميز القصيدة العربية (العمودية) بالوضوح السمعي العالي الذي تفرضه وحدة القافية، وهي «من غير شك لها علاقة كبرى بموسيقى النص الشعري، فتكرارها في أواخر الأشرطة أو الأبيات من القصيدة يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، وتردادها في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص، يجعلها بمثابة فواصل موسيقية تهيئ للمستمع فرصة التأمل المصحوب بالإمتاع الموسيقي، فهي تمام الموسيقى الشعرية، ووجب أن تكون أعذب ما في البيت، فإذا كان البيت وحدة موسيقية، فالقافية خاتمة هذه الوحدة، وبها يتم الإحساس باللذة الفنية»^(٥٤)؛ لأنها ترتبط بموقع الوقوف ما أكسبها خاصية إنشادية تطريبيه فرضتها العلاقة مع الوزن الشعري؛ لكونها تعمل على ضبط وقفاته الدورية.

النقطة الثانية: القافية العمودية في شعر (أحمد مطر)

من القصائد التي تعتمد القافية العمودية في شعر (أحمد مطر) قصيدة (الحميم)^(٥٥):

حين أطلع اسمهُ تنطفئ الأحداقُ
وحين أكتبُ اسمهُ تحترقُ الأوراقُ



وحيث أذكرُ اسمَهُ	يلدغني المذاق
وحيث أكتبُ اسمَهُ	أحسُّ باختناق
وحيث أنشرُ اسمَهُ	تنكمشُ الآفاق
وحيث أطبقُ اسمَهُ	ينطبقُ الإطباق

قافية هذه القصيدة هي من القوافي المقيدة، وهي القافية التي اعتمدها الشاعر في أغلب قصائده؛ إذ مثلت ما نسبته (٦١٪) من شعره، ولعلَّ السبب يرجع إلى أنَّ التحريك الذي يزيد آخر البيت طولاً، أثقل - بلا ريب - من التسكين الذي يتناسب مع حالة السكون المعنوي والعجز وعدم القدرة على التغيير، وهناك سبب آخر يمكن أن يُضاف، وهو أنَّ الشاعر (أحمد مطر) ينظم الشعر بناءً على موقف أو فكرة تعتمل في مخيلته يريد إيصالها إلى أكبر عدد من المتلقين في يسرٍ وسهولة، والحركة الإعرابية في آخر كلمة في السطر الشعري تقيده وتحدُّ من انسيابية القافية، فلا بدَّ له من الإتيان بما يشابهها إعرابياً، وهو أمر يجعله يعاني من اصطيات الكلمة الملائمة في القافية، ومن ثمَّ تكون القافية عائقاً أمام وصول الفكرة التي يُراد إيصالها إلى المتلقي، أمَّا الشاعر الذي يستعمل القوافي المقيدة، فإنَّه يكتبُ في راحة وسعة من المفردات، فهو يجمع القوافي المفتوحة إلى المضمومة إلى المكسورة، والمنونة إلى غير المنونة، والمعربة إلى غير المعربة، ويُضاف إلى ذلك أنَّ الشاعر صاحب رسالة، وهذا يقتضي منه أن تصل الرسالة إلى أغلب طبقات المتلقين، ولاسيما النَّاس البسطاء من أصحاب الثقافات البسيطة، وهؤلاء لا يقيمون وزناً للحركة الإعرابية بقدر ما يهتمون للفكرة وطبيعتها.

وبالعودة إلى القصيدة، نراها تتكئ صوتياً على حرف الروي (القاف)



السّاكنة، وعلى الرغم من سكّون الرّوي فإنّنا نجد وضوحاً سمعيّاً عالياً، ولعلّ السّبب يرجع إلى طبيعة الصّوت نفسه، فتعانقت الرغبة في التعبير عن الألم مع الإحساس بالعجز والضعف والسّكون، جسّده تعانق الممدود مع القاف الساكنة.

وفي قصيدة أخرى يقول^(٥٦):

وطنٌ تضيق برجسه الأوثانُ وفريسةٌ تبكي لها العُقبانُ!
ودمٌ يضمّدُ للسيوف جراحها ويُعيذها من شرّه الشريانُ
هي فتنةٌ عصفت بكيدك كلّهُ فانفذُ بجلدك أيّها الشيطانُ
[...]

والفقْرُ ليس بأرضنا، فمياهُنا تروي المياها، ونفطنا غُدرانُ
وبوارجُ الغرباءِ قد كانت هنا تحمي حماك، وهم هنا قد كانوا
[...]

فجميعهم قد كذبوا، وجميعهم قد مثّلوا، وجميعهم قد خانوا
[...]

ستعودُ أوطاني إلى أوطانها إنّ عادَ إنساناً بها الإنسانُ!

يرتكز البناء الصوتي في هذه القصيدة على صوتيّ الألف والنون المضمومة، فعند قراءتها تتبيّن لنا قدرة القافية التي تتردّد في أزمان متساوية تفرضها الوحدة الزمنيّة المتقاربة في البيت الشعريّ، التي يمثّلها عدد تفعيلات البيت على الاستحضار الذهنيّ المتواصل؛ بسبب الموسيقى التي تحدّثها القافية، ولاسيّما حضور التوقّع، ففي كثير من الأحيان يكون المتلقّي -المستمع للشعر العموديّ-



مشاركاً في إنتاج النصّ عن طريق القافية وتوقعه لها في نهاية البيت، وهذا التوقع يفرضه السياق من جهة، والتنغيم الصوتي الذي تحدّثه القافية من جهة أخرى، فيعدّ هذا النوع من أهمّ القوافي التي تسجّل حضور المبدع والمتلقّي معاً.

المطلب الرابع: ظاهرة (القافية المكرّرة) في شعر (أحمد مطر)

النقطة الأولى: التعريف بالقافية المكرّرة

وهي من أنواع القافية التي عرفتها القصيدة العربيّة حديثاً؛ إذ إنّ هذا النوع من القوافي لم يكن له حضور مثلما هو حاصل في قصيدة التفعيلة؛ لكونه يُعدّ عيباً من عيوب القافية، وهو ما أطلقت عليه العرب (الإبطاء)، وإن ورد في القصيدة فهو يمثل مؤشراً سلبياً على الشّاعر.

أما في القصيدة المعاصرة، فهذه القافية في كثير من الأحيان تضيف جماليّة للقصيدة من خلال تناغم الأصوات في النصّ الشعريّ، وتكرار الكلمات نفسها في نهايات الأسطر الشعريّة، فضلاً عن دعمها الجوانب الدلاليّة.

وهناك عدّة أسباب تجعل المتلقّي يتقبّل مثل هذه القافية في الشعر الحرّ، منها طبيعة البناء، فالقوافي المكرّرة في قصيدة التفعيلة تختلف بنائياً عنها في القصيدة العموديّة؛ إذ إنّ بناء القصيدة العموديّة يكاد يكون هندسيّاً، أمّا في قصيدة التفعيلة، فالبناء متباين بين سطر شعريّ وآخر، ومن الأسباب -أيضاً- الاستعداد النفسيّ للمتلقّي، فهو في هذا النوع من القصائد يكون مستعدّاً نفسياً لسماع القافية المكرّرة، فضلاً عن طبيعة التكرار الذي يأتي بشكل أشبه بالتموّج، فهو قد يأتي أو يختفي من حين لآخر.



النقطة الثانية: القافية المكرّرة في شعر (أحمد مطر)

ومن قصائد الشّاعر التي استعمل فيها قوافي مكرّرة قصيدة (رماد)^(٥٧):

حيّ على الجهاد

كنّا.. وكانت خيمةٌ تدورُ في المزاد

تدور.. ثمَّ إنّها

تدور.. ثمَّ إنّها

يبتاعها الكساد

حيّ على الجهاد

تفكيرنا مؤمّم

وصوتنا مُباد

مرصوفةٌ صفوفنا.. كلاً على انفراد

مشرّعةٌ نوافذ الفساد

مُقفلةٌ مخازن العتاد

والوضعُ في صالحنا

والجزءُ في ازدياد!

حيّ على الجهاد

رمادُنا.. من تحته رماد

أموالنا.. سنابل



مُودَعَةٌ فِي مِصْرَفِ الْجِرَادِ

وَنَفْطُنَا يَجْرِي عَلَى الْحَيَادِ

وَالْوَضْعُ فِي صَالِحِنَا

فِجَاهِدُوا يَا أَيُّهَا الْعِبَادُ!

رِمَادُنَا مِنْ تَحْتِهِ رِمَادُ

مِنْ تَحْتِهِ رِمَادُ

مِنْ تَحْتِهِ رِمَادُ

حَيٌّ عَلَى الْجِمَادِ!

وردت القافية المكررة في هذه القصيدة ثلاث مرّات، هي (الجهاد) جاءت ثلاث مرّات بشكل متباعد، والأخرى (ثمَّ إنّها) التي وردت مكررة متلازمة مرّتين، والثالثة (رماد) جاءت أربع مرّات، منها مرّتان متلازمة، ومثلها متباعدة. والملاحظ في هذا النصّ خدمة القافية للبناء القصصي، فقد اختصرت الزمن الذي يمكن أن تمتدّ خلاله القصيدة لإيضاح الفكرة، فضلاً عن الطابع الصوتي المكرر، الذي جاء متوازياً صوتياً مع البناء التقفوي للقصيدة، ولاسيّما أنّ القصيدة تنهض صوتياً على الدوالّ المكررة، والقوافي كلّها لم تخرج عن هذا الصوت، ما كان له الأثر الواضح في إبقاء المتلقّي في أجواء النصّ.

ومن القصائد الأخر التي يستعمل فيها الشّاعر قوافي متكررة قصيدة (عبّاس يستخدم تكتيكاً جديداً)^(٥٨):

بعد انتهاء الجولة المظفّرة



(عبّاس) شدَّ المِخْصِرَةَ

ودسَّ فيها خنجره

وأعلنَ استعدادَهُ للجولة المُتَظَرِّة

اللِّصُّ دقَّ بابَهُ ..

(عبّاس) لم يفتحْ لَهُ

اللِّصُّ أبدي ضجرَهُ ..

(عبّاس) لم يُصْغِ لَهُ

اللِّصُّ هدَّ بابَهُ

وعابَهُ

واقترحَمَ البيتَ بغيرِ رُخْصَةٍ

وانتهرَهُ

- يا ثورُ .. أينَ البقرَةُ؟

(عبّاس) دسَّ كَفَّهُ في المِخْصِرَةَ

واستلَّ منها خنجره

وصاحَ في شجاعةٍ:

في الغرْفَةِ المجاورَةَ!

علا حوارَ البقرَةَ

خفَّ حوارَ البقرَةَ



خَارَ خَوَارُ البقْرَةَ

ثُمَّ مَضَى

وصوتُ عَبَّاسٍ يدوي خلفه

فلتسقطِ المؤامرة

فلتسقطِ المؤامرة

فلتسقطِ المؤامرة!

- عَبَّاسُ .. والخنجِرُ ما حاجتُه؟

- للمعضلاتِ القاهرة

- وغارةُ اللَّصِّ؟!

- قطعتُ دابره

جعلتُ منه مَسْحَرَةً!

أنظر...

لقد غافلتُه

واجترتُ خطَّ الدَّائِرَةِ!

تكررت في هذا النصِّ الشعريِّ خمسُ قوافٍ، هي (المخصرة)، فقد وردت
مكررة غير متلازمة مرتين، ومثلها قافية (خنجرة)، التي وردت مرتين، وقافية
(دائرة)، التي وردت ثلاث مرات، ووردت قافية (البقرة) أربع مرات جاءت
ثلاث منها مكررة ومتلازمة، وابتعدت واحدة عن مثيلاتها؛ إذ فصلت بينهما
مجموعة من القوافي، أما قافية (المؤامرة)، فقد وردت ثلاث مرات، وكانت
مكررة ومتلازمة لم تفصل بينها قافية في النصِّ.



ومن السّهولة ملاحظة تنوّع القافية المكرّرة في هذا النصّ، وهذا التنوّع قد خدم النصّ كثيراً، على عكس وروده في النصّ العموديّ، فهو ساعده على النهوض بطابعه السردّيّ، وعوّض عن الإتيان بقصيدة طويلة لإيضاح الفكرة من خلال تكرار القافية التي اختصرت الزمن كثيراً، وساعدت في البناء القصصيّ للقصيدة، ولعلّ هذا الجانب من أهمّ الجوانب التي نهضت بها التقفية المكرّرة في القصيدة المعاصرة.

ويُلاحظ أنّ القوافي المكرّرة في شعر (أحمد مطر) غالباً ما ترد ضمن القصائد السّطريّة، ولعلّ السبب يعود إلى أنّ الشّاعر يحاول إبراز فكرة بعينها من خلال الإلحاح على تكرارها في القصيدة، فضلاً عن تقوية الجانب الموسيقيّ للقصيدة. ولمزيد من الأمثلة تُنظر القصائد التالية في المجموعة الكاملة: (البيان الأوّل)، (بلاد الكتمان)، (القبض على مجنون ميّت)، (سين وجيم)، (فصل الخطاب)، (الأمل الباقي)، (قال الشّاعر)، (الاختيار)، (القتيل المقتول)، (بحث في معنى الأيدي)، (الغابة)، (جدول الأعمال)^(٥٩).



الخاتمة

حاولت الدراسة رصد ظاهرة الإيقاعية من الظواهر الأسلوبية الشائعة في شعر (أحمد مطر)، وتحليلها، وبيان وظائفها، فشعره يمتلك ميزات خاصة، بلغت به آفاقاً رحبة بفضل حضوره الفاعل بين المتلقين، ويمكن تلخيص النتائج التي توصل إليها البحث، بما يأتي:

١- إن شعره يعتمد في بنائه موسيقياً على نوعين، هما: البناء العمودي، الذي أثبت البحث شيوعه بشكل لافت، وغالباً ما تكون الكتابة موزعة طباعياً لتأتي على نمط التشكيل الحر، والنوع الآخر هو: التشكيل المتناوب، أي: تزاوج الشكلين العمودي والحر في القصيدة.

٢- إن بناء القصيدة وزنياً في شعره يشبه البناء العمودي؛ إذ يعتمد وزناً واحداً في ذلك البناء شأنه شأن الشعراء التقليديين.

٣- برزت ظاهرة التقطيع بشكل لافت في شعر (أحمد مطر)، أي: تكوين القصيدة موسيقياً من عدة مقاطع، فقد وردت (٢١٨) قصيدة مُقطَّعة مقابل (٢٦٤) قصيدة اعتيادية من مجموع (٤٨٢) قصيدة تمثل كل شعره في المجموعة الكاملة، وهو عدد مرتفع يقرب من النصف، وظهر أن الكثير من هذه القصائد تتكوّن من مقاطع تعتمد في بنائها على الومضة بشكل كامل، وأخرى تعتمد على



- المقاطع الطويلة، وبعضها يعتمد الومضة والمقاطع الطويلة.
- ٤- إنَّ شعر (أحمد مطر) يمكن أن يكون قصيدة واحدة، وتمثّل كلّ قصيدة في دواوينه العشرة مقطّعاً من قصيدة واحدة طويلة تمتدّ على مساحة الدواوين، وهو أمر يمثّل ظاهرة جديدة في التعامل الإيقاعيّ.
- ٥- ظهر للبحث أنّ وزن الرمل يأتي في المرتبة الأولى من حيث نسبة استعماله في المجموعة الكاملة؛ إذ بلغ عدد القصائد (٢٠٢) قصيدة، ثمّ يليه وزن الرجز بقصائد بلغ عددها (١٦٤) قصيدة، ثمّ يليه وزن المتدارك بعدد قصائد بلغت (٨٣) قصيدة.
- ٦- برزت ظاهرة التقفية العموديّة والسطريّة والمكرّرة في شعره بشكل واضح، وهو ما يشير إلى أنّ شعره أقرب إلى القصيدة العموديّة منه إلى قصيدة التفعيلة من خلال توظيف الصّوت والاعتماد على القافية في شدّ المتلقّي للاستمتاع بإيقاع القصيدة.
- ٧- ورود القافية المكرّرة في أغلب القصائد السطريّة، وظهر للبحث أنّ ذلك يعود إلى سببين، الأوّل: إبراز فكرة ما من خلال تكرارها في النصّ، والسبب الآخر يتعلّق بالجانب الصوتيّ.



الهوامش

- ١- يُنظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة ظَهَرَ: ٤/ ٥٢٠.
- ٢- يُنظر: القاموس المحيط، الفيروزبادي: ١/ ٣١٣٦.
- ٣- يُنظر: ظواهر أسلوبية في كتاب جوهر الكنز لابن الأثير الحلبي، محمود درابسة: ص ١٨٠، ويُنظر: مفهوم النصّ الأدبيّ في الدرس اللسانيّ، رابح بوحوش: ص ١٣٩.
- ٤- الأسلوب والنحو: دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية، محمد عبد الله جبر: ص ٦.
- ٥- يُنظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة سَلَبَ: ١/ ٤٧٣، ويُنظر: أساس البلاغة، الزمخشري: ص ٣٦١.
- ٦- يُنظر: مصطلحات بلاغية، أحمد مطلوب: ص ٥٠.
- ٧- الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب: ص ٤٤.
- ٨- فن دراسة الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، آدم حميد ثويني: ص ١١٨.
- ٩- يُنظر: التركيب اللغوي للأدب، لطفي عبد البديع: ص ١٢٩.
- ١٠- يُنظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل: ص ٨٤.
- ١١- دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم: ص ٣٧-٣٨، ويُنظر: اللغة والخطاب الأدبيّ، سعيد الغانمي: ص ٢٩، وما بعدها.
- ١٢- يُنظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسديّ: ص ٥٧.
- ١٣- الأسلوبية، وتحليل الخطاب، نور الدين السد: ١/ ١٣.
- ١٤- يُنظر: الأسلوبية ونظرية النصّ، إبراهيم خليل: ص ١٣١.
- ١٥- النقد والحداثة، عبد السلام المسديّ: ص ٤٤.
- ١٦- يُنظر: بنية اللغة الشعريّة، جان كوهين: ص ٣٤-٣٥.
- ١٧- نقد استجابة القارئ، رمان سلدن: ص ٣٢.



د. خالد جفّال لفتة المالكِي

- ١٨- يُنظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد: ١/ ١٧٢.
- ١٩- أسلوب الالتفات في البلاغة العربية، حسن طبل: ص ٤٧.
- ٢٠- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي: ص ٦٣.
- ٢١- الإيقاع أنماطه ودلالاته في لغة القرآن الكريم: دراسة أسلوبية دلالية، عبد الواحد زيارة اسكندر: ص ٩.
- ٢٢- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين: ص ١٤-١٥.
- ٢٣- عن بناء القصيدة الحديثة، علي عشري زايد: ص ٩٥.
- ٢٤- المجموعة الكاملة: ص ٢٢٠-٢٢١.
- ٢٥- الطي: حذف الحرف الرابع الساكن، فتحوّل التفعيلة من (مستعلن) إلى (مستعلن). يُنظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين: ص ٨٤.
- ٢٦- القطع: حذف ساكن الوند المجموع وإسكان ما قبله، فتحوّل التفعيلة من (مستعلن) إلى (مستعلن). يُنظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين: ص ٨٥.
- ٢٧- يُنظر: على التوالي الصفحات (٢١٧، ٢٢٠، ٢٢٣، ٢٣٨، ٢٥٢، ٢٧٧، ٢٨٢، ٢٩٠، ٢٩٩، ٣٤٥-٣٤٦، ٣٤٨-٣٥٠، ٣٥١، ٣٦٦-٣٦٧، ٣٧٩-٣٨٠، ٣٨٣، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٤٩) من المجموعة الكاملة.
- ٢٨- دير الملاك، محسن أطمش: ص ٢٨٥.
- ٢٩- المجموعة الكاملة: ص ٢٠٣-٢٠٦.
- ٣٠- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرني: ص ١١٢.
- ٣١- يُنظر: على التوالي: المجموعة الكاملة، الصفحات (١٩، ٢٢، ٣٠، ١٩٤-١٩٧، ٢٠٧-٢١٢، ٢٤٨-٢٥٠، ٢٥٠، ٢٥١-٢٥٢، ٢٥٣-٢٥٦، ٢٨٩-٢٩٠، ٢٩٣-٢٩٥، ٣٤٢-٣٤٣، ٣٦٢-٣٦٣).
- ٣٢- المجموعة الكاملة: ص ٥٠٣.
- ٣٣- المجموعة الكاملة: ص ٥٧-٥٨.
- ٣٤- المصدر نفسه: ٢٦٥-٢٧٤.



- ٣٥- تُنظر في المجموعة الكاملة على التوالي الصفحات: (٦١-٦٣، ١٢٨-١٣٠، ٢١٦-٢١٧، ٢٥٢-٢٥٣، ٣٠٧-٣٠٨) من المجموعة الكاملة.
- ٣٦- يُنظر: مدخل إلى العلوم الإسلامية (١) المنطق-الفلسفة، مرتضى المطهري: ص ٩٠.
- ٣٧- الخطاب الشعري في لافتات أحمد مطر، محمد وليد: ص ٢٠١.
- ٣٨- الخين: هو حذف الحرف الثاني المتحرك من التفعيلة، فتتحول من (فاعلاتن) إلى (فَعَلاتن). يُنظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين: ص ٨٤.
- ٣٩- الحذف: هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، فتتحول من (فاعلاتن) إلى (فاعلا). يُنظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين: ص ٩٣.
- ٤٠- يُنظر: موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية، شكري عياد: ص ١٠٨.
- ٤١- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، محمد رضا مبارك: ص ١٧٩.
- ٤٢- يُنظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس: ص ٢٤٦.
- ٤٣- يُنظر: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، شكري عياد: ص ١٠١.
- ٤٤- الشعرية العربية، أدونيس: ص ١٣.
- ٤٥- الحركة الشعرية في فلسطين، صالح أبو أصبع: ص ١٧٩.
- ٤٦- يُنظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد: ص ٩١.
- ٤٧- يُنظر: المصدر نفسه: ص ١٠٣.
- ٤٨- يُنظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن (دراسة وتحليل)، قاسم أحمد الزمر: ص ٣٢١.
- ٤٩- المجموعة الكاملة: ص ٤٩-٥٠.
- ٥٠- المجموعة الكاملة: ص ٤٧٨.
- ٥١- يُنظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن (دراسة وتحليل)، قاسم أحمد الزمر: ص ٣٢٠.
- ٥٢- يسألونك، عباس محمود العقاد: ص ٦٦، ويُنظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن (دراسة وتحليل)، قاسم أحمد الزمر: ص ٣١٩.



د. خالد جفّال لفتة المالكِي

- ٥٣- يُنظر على التوالي الصفحات (١١، ٦٤-٦٥، ٨٦، ٩٥-٩٦، ١٠٣-١٠٤، ١٧٩-
١٨١، ١٩٢-١٩٤، ٢١٦-٢١٧، ٣٢٨-٣٣١، ٣٦٣، ٤٢٩-٤٣٠، ٤٩٥-٤٩٧، ٥٠٢)
من المجموعة الكاملة.
- ٥٤- عضوية الموسيقى في النصّ الشعريّ، عبد الفتّاح صالح: ص ٧٨.
- ٥٥- المجموعة الكاملة: ٣٤٤-٣٤٥.
- ٥٦- المجموعة الكاملة: ص ٥٠٣.
- ٥٧- المجموعة الكاملة: ٣٢-٣٣.
- ٥٨- المجموعة الكاملة: ١٦٦-١٦٨.
- ٥٩- يُنظر على التوالي الصفحات (٧٠، ٨٨، ١٣٤-١٣٧، ١٨١، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٦-
١٨٨، ١٩٠، ٢١٥-٢١٦، ٣٤٣-٣٤٤، ٣٥٤-٣٥٥، ٣٨١) من المجموعة الكاملة.



المصادر والمراجع

- ١- أساس البلاغة، الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، القاهرة، مصر، ١٩٨٥م.
- ٢- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تحقيق: ريتز، مطبعة المعارف، إسطنبول، تركيا، ١٩٥٤م.
- ٣- أسلوب الالتفات في البلاغة العربية، حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.
- ٤- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ١٩٩١م.
- ٥- الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية، محمد عبد الله جبر، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الإسكندرية، مصر، ١٩٨٨م.
- ٦- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة، ليبيا-تونس، ١٩٨٨م.
- ٧- الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، دار هومة، الجزائر، ١٩٩٧م.
- ٨- الأسلوبية ونظرية النص، إبراهيم خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م.
- ٩- الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد مطر، الطبعة الأولى، لندن، ٢٠٠٣م.
- ١٠- الإيقاع أنماطه ودلالاته في لغة القرآن الكريم، عبد الواحد زيارة اسكندر، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، ١٩٩٥م.
- ١١- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، المكتبة الوطنية، بغداد، العراق، ١٩٧٤م.
- ١٢- البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٨٤م.



د. خالد جفّال لفتة المالكّي

- ١٣- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمّد عبد المطّلب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٨٨م.
- ١٤- البنية الإيقاعيّة في شعر حميد سعيد، حسن الغرّفي، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، الطبعة الأولى، بغداد، العراق، ١٩٨٩م.
- ١٥- بنية اللّغة الشعريّة، جان كوهين، ترجمة: محمّد الوالي، ومحمّد العمري، دار توفّال للنشر، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م.
- ١٦- الحركة الشعريّة في فلسطين، صالح أبو إصبع، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م.
- ١٧- الخطاب الشعريّ في لافتات أحمد مطر، محمّد وليد محمّد، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، ٢٠٠٧م.
- ١٨- دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف شريم، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.
- ١٩- دير الملاك دراسات نقدية للظواهر الفنيّة في الشعر العراقي المعاصر، محسن اطيّمش، دار الرشيد، بغداد، العراق، ١٩٨٢م.
- ٢٠- ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن (دراسة وتحليل)، قاسم أحمد الزمر، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، اليمن، ١٩٩٦م.
- ٢١- ظواهر أسلوبية في كتاب (جوهر الكنز) لابن الأثير الحلبي، محمود درابسة، مجلّة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللّغويات، المجلّد السابع عشر، العدد الأول، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٩٩م.
- ٢٢- عضوية الموسيقى في النصّ الشعريّ، عبد الفتّاح صالح نافع، مكتبة المنار، الطبعة الأولى، الزرقاء، الأردن، ١٩٨٥م.
- ٢٣- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٨٧م.
- ٢٤- فن دراسة الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبيّة، حميد آدم ثويني، دار صفاء، عمان، الأردن، ٢٠٠٦م.
- ٢٥- القاموس المحيط، مجد الدين الفيروز أبادي، مؤسّسة الرسالة، الطبعة الثانية،



- بيروت، لبنان، ١٩٨٧م.
- ٢٦- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ٢٠٠١م.
- ٢٧- لسان العرب، ابن منظور (ت ٧١١هـ)، تقديم: عبدالله العلابي، إعداد: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د.ت.
- ٢٨- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٩٣م.
- ٢٩- مدخل إلى العلوم الإسلامية (١) المنطق، الفلسفة، مرتضى المطهري، ترجمة: حسن علي الهاشمي، مراجعة عبد الجبار الرفاعي، دار الكتاب الإسلامي، المطبعة ستار، الطبعة الثالثة، قم المقدسة، ٢٠٠٦م.
- ٣٠- مصطلحات بلاغية، أحمد مطلوب، ساعد المجمع العلمي العراقي على نشره، مطبعة العاني، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٧٢م.
- ٣١- موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية، شكري عياد، دار المعرفة، الطبعة الثانية، القاهرة، مصر، ١٩٧٨م.
- ٣٢- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، القاهرة، مصر، ١٩٨١م.
- ٣٣- نقد استجابة القارئ، نقاده ونظرياته، رمان سلدن، ترجمة: سعيد الغانمي، مجلة آفاق عربية، العدد الثامن، ١٩٩٣م.
- ٣٤- النقد والحداثة، عبد السلام المسدي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ١٩٩٣م.
- ٣٥- يسألونك، عباس محمود العقاد، مطبعة مصر، القاهرة، مصر، ١٩٤٦م.
- ٣٦- مفهوم النص الأدبي في الدرس اللساني، رابح بوحوش، مجلة اللغة والأدب، العدد الثامن، الجزائر، ١٩٩٦م.
- ٣٧- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، العراق، ١٩٨٩م.
- ٣٨- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة النصر، جامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، القاهرة، مصر، ١٩٩٣م.