شواهد الموسيقي و الإيقاع في أشعار أحمد مطر

Evidence of Music & Rhythm in the poetry of Ahmed Matar

Dr. Hafiz Haris Saleem
Lecturer, Arabic Department
Allama Iqbal Open University, Islamabad
Email: haris.saleem@aiou.edu.pk

ABSTRACT
Rhythm is a measured flow of words and phrases in Verse or prose as determined by the relation of long and short or stressed and unstressed syllables. Rhymes are a source of developing Phonic skills, as they offer the ability to read and determine letter sounds. The purpose of this study is to point out the Rhythm and Music in the poetry of Ahmed Matar as the rhyming words are especially useful for identifying the correct sounds. The Rhythm and Music in Ahmed's poem make them easy to commit to memory, and memory skills play vital role in learning to read. This article proceeds with an introduction and five various chapter on rhythm and music in the poetry of Ahmed Matar. The method used for the research is descriptive and applied.
Keywords: Rhythm, Music, Sounds, Phonic Skills, Syllables

الإيقاع هو النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام ، أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة. ويعد أرسطو من أوائل النقاد الذين تحدثوا عن الإيقاع وربطوه بالانسجام الذي تطلبه الطبيعة الإنسانية، فهو نتيجة لانغراسه في الحقيقة العضوية والنفسية للإنسان أصبح قادراً على أن يحيل إلى تجارب عاطفية ومعرفية ، فبوساطته يتغلغل الشعر في اللغة إلى أعمق جذور لها في الطبيعة العضوية والوظيفية والنفسية للإنسان، فالإيقاع عنصر متحرك يكون بمنزلة الدم الساخن الذي يبعث الدفء والتوتر داخل لغة الشعر و حركة تسير مع النص وتنهض في نسيج مكوناته لتوليد الدلالة لما يمتلكه من قوة إيحائية يضفيها على السياق الذي يتكون من ألفاظ يختارها الشاعر لإيمانه بتمكنها من إثارة النفس والعواطف لدى المتلقي.

فقد تناول هذا البحث شاعراً من شعراء العربية ، تعرَّض للظلم والاضطهاد ، لا من لدن النظام العراقي السابق فحسب ، بل من كثير من الأنظمة العربية ؛ تلك الأنظمة التي لم تسمح حتى بإدخال بعض القصاصات الورقية التي احتوت على بعض شعره ، مثلما منعت إدخال دواوينه إلى أراضيها تحت أي ظرف من الظروف ولكونه من الشعراء القلائل الذين لم يدنسوا أقلامهم بمدح النظام الصدامي ، أو أي نظام آخر وبسبب ما تتمتع به نصوصه من جمال ورونق ، فقد كان الشاعر (أحمد مطر) هدفاً للدراسة.

ابتدأ الشاعر (أحمد مطر) بكتابة الشعر وهو في الرابعة عشرة من عمره ، وكانت قصائده الأولى لا تخرج من نطاق الغزل والرومانسية ، ولكن سرعان ما تكشَّفت له حقيقة الصراع بين السلطة والشعب ، فألقى بنفسه – وهو في سن مبكرة – في دائرة النار و حاول عن طريقها التعبير عن هموم العطشى الباحثين عن رشفة الحريَّة في الأرض القاحلة التي لم يهطل عليها مطر الحرية منذ قرون . ولم تختلف قصائده اللاحقة عن سابقتها في غرضها المتمثل بطلب الحرية للجميع مهما كانت التضحيات ، وبهذا تمكن الشاعر (أحمد مطر) من الخروج من دائرة الشعر الرومانسي الذي شاع في عصره على يد (نزار قباني) وغيره ، ولم يخلط مع غرضه الأصلي أيَّ غرض آخر ، وبهذا تمكن الشاعر من تمزيق خريطة القصيدة ، وجعلها تشهد وتشاهد عناء المعذّبين ، ولوم المعذبين، وبسبب ذلك دفع الشاعر ثمن مواقفه ، إذ تعرَّض للاعتقال من لدن النظام الحاكم آنذاك ، مما اضطره هذا الأمر إلى التوجه إلى الكويت هارباً من المطاردة سنة 1974 م .

وكان (أحمد مطر) يبدأ الجريدة بلافتة في الصفحة الأولى ، ويختمها (ناجي العلي) بلوحة من رسوماته في الصفحة الأخيرة ، وقد اتفقا حتى في مسألة الرحيل ، إذ ترك الاثنان الكويت سنة 1986 م بعد الاتفاق الأمني الذي حصل بين النظام الصدامي ودولة الكويت ، فتم إبعاد مجموعة من العراقيين ، وكان شاعرنا من ضمنهم ، وفعلاً انتقل الشاعر إلى لندن ، وهناك أصبح سكرتيراً لجريدة (القبس) الدولية ، وبقي يعمل في الصحيفة حتى فرضت عليه إدارتها أن يخفف من لهجته تجاه الحكام ، وهنا كرر الشاعر مواقفه الرافضة ، فرفض أن يملي عليه أحد ما يجب أن يكتب ، فقدَّم استقالته ، وكتب قصيدة سمّاها (حيثيات الاستقالة) .

ينقسم البحث إلى التمهيد وخمسة مباحث حول الوزن والقافية والتكرار والتجنيس والتوازي في أشعار أحمد مطر وسيختتم البحث بأهم النتائج والتوصيات والاقتراحات.

شواهد الإيقاع والموسيقي في أشعار أحمد مطر:

الإيقاع يوصف بأنَّه نظام ، فإنَّه ما يزال في طروحات كثير من النقاد يفتقد إلى الدقة والشمول ، لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين وجهات النظر النقدية فيه، الأمر الذي ساعد – أيضاً – في ظهور أنواع شعرية عدَّة لدى العرب وغيرهم مثل الدوبيت ، والموشحات ، والمخمسات ، وغيرها ، وعملية التطوير هذه ستبقى مستمرة ، لأنها « تأتي استجابة لرغبة الشعراء في جعل أشعارهم تتلون بتلون حالاتهم النفسية واختلاف مقصدياتهم "[1]وكذلك رغبة منهم في كسر حال الجمود التي قد تصيب شعرهم ، إذا استمروا في نظمه على القوالب القديمة نفسها ، فعملية التطوير في الإيقاع ستبقى

مستمرة ما دام هنالك مبدع يحاول أن يوصل انفعاله إلى المتلقي من دون أن يجعل الأخير يحس عند قراءة نتاجه بأيّ نوع من الملل .

وبما أنَّ الإيقاع مجموعة متكاملة من السمات (الوزن ، القافية ، التكرار ، التجنيس ، التوازي ...) فإنَّ الباحث سيحاول في هذا الفصل أن يتناول بالدراسة ما توافر منها في مجموعة الشاعر (أحمد مطر) مع دراسة مكونات كل منها .

المبحث الأول:

1. الوزن في أشعار أحمد مطر :

يعد الوزن من أكثر المسائل التي أثارت اهتمام النقاد القدامى والمحدثين ، حتى عدَّه بعضهم « أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها به خصوصية »[2]، لما له من قدرة على دعم الإحساس العام بالانسجام[3] ، وفي التعبير الفني عن العواطف الإنسانية[4]، ويتكون الوزن « عن طريق تكرار وحدات صوتية متشابهة تنشأ عن طريق تحرك الحروف وتكوينها في البيت الشعري »[5]، وكثيراً ما يخلط بين الوزن والإيقاع ، ويعتقد أنَّ الوزن هو الإيقاع ، وبالعكس ، ولكنَّ النقاد حددوا عدداً من نقاط الاختلاف بين المفهومين ،وكذلك يختلفان في قياس كل منهما ، فإذا كان بالإمكان قياس الوزن عروضياً ، فإنَّ الإيقاع لا يقاس عروضياً ، لأنَّه ناتج عن الأشكال الصوتية المتقنة ، والنظام الذي بموجبه تتبع الأصوات لبعضها في فئات معادة[6]، وحتى إذا كان الوزن والإيقاع يعتمد كلاهما على التكرار ، نجدهما يختلفان في طبيعة هذا التكرار.[7].

ونتيجة لاستخلاص العرب لقواعدهم العروضية من الشعر المكتوب ؛ جاءت هذه القواعد شكليَّة جامدة ، لا توجد فيها أجوبة شافية عن تعدد البحور ، وعن العلة في إيثار الشعراء العرب النظم في بحور دون أخرى[8] ، وقد ذكر حازم القرطاجني هذه القضية بقوله : « لما كانت أغراض الشعر شتى ، وكان فيها ما يقصد به الجد والرصانة ، وما يقصد به الصغار والتحقير ، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من أوزان [...] فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة ، وإذا قصد موضعاً قصداً هزلياً واستخفافياً وقصد التحقير حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء »[9]، ولكن تأكيد هذا الأمر لا يخلو من مجازفة ، لأنَّ الدارس له ينبغي أن يعمل على استقراء الشعر العربي القديم والحديث بمجمله ، وأن يعمل الإحصاءات ، إذا كان يريد أن يصل إلى قاعدة ثابتة ، وبخلاف ذلك تبقى المسألة جدلية خاضعة للانطباع الذاتي[10].

وعند متابعة الأوزان التي نظم فيها الشـــاعر (**أحمد مطر**) وجدنا أنَّها ســـبعة أوزان هي : (**الرمل ، والرجز ، والمتدارك ، والكامل ، والوافر ، والمتقارب ، والبسيط**) ، وإذا أنعمنا النظر في هذه الأوزان نجد الشـاعر يعتمد الأوزان الصـافية في قصـائده ما عدا قصـيدتين جاء بهما على وزن البسـيط ، لأنَّ « وحدة التفعيلة تضـمن للشـاعر حرية أكبر ، وموسـيقى أيسـر ، فضـلاً عن أنَّها لا تتعبه بالالتفات إلى تفعيلة معينة ، ولابدَّ من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر »[11]، كما أنَّ لطبيعة الشعر العربي – الذي يعتمد الكم (أي تكونه من أشـطر ذات عدد معين من المقاطع الصـوتية) – أثراً كبيراً في الحد من حرية الشـاعر في الإتيان بأوزان ذات تفاعيل مختلفة مع الاحتفاظ بإيقاع الشعر العربي القائم على كمية المقاطع وترتيبها[12] ، أي إن الشـاعر سـيصـبح مضـطرا إلى اسـتعمال وحدة جديدة غير وحدة الشـطر ، وهذه الوحدة لا تتجاوز وحدة التفعيلة المتشـابهة ، التي سيضـطر الشـاعر إلى الإتيان بها لكي لا يصـاب شـعره بعيوب عروضية .

وسـيعمل الباحث على دراسـة هذه الأوزان ، وهي مرتبة بحسـب النسـبة التي وردت فيها ، من الأكثر إلى الأقل ، وهذه البحور هي :

❖ **الرمل** :

سمي الرمل رملا لســـرعة النطق به ؛ وذلك لتتابع تفعيلة (فاعلاتن) فيه ، والتي تتكرر ثلاث مرات في كل شـطر ، وهذا الوزن « راكز وأصـيل في الشـعر العربي »[13]، لما يتمتع به من رقة تنسـاب من كيانه العروضي ، فتجعله مناسبا للأفراح وللأحزان، وكذلك لما يتميز به من انسجام داخل القصائد التي تمتاز بلون من الاسترسال الحكائي ، والقصائد القائمة على أساس من البناء الدرامي والقصصي ، ذلك الانجسام الذي تجلبه تفعيلته السباعية (فاعلاتن) ، والتي تتشكل من ثلاث نوى يقع فيها الوتد المجموع بين سببين خفيفين[14] .

ومثاله قوله[15]:

"أدع للحكام بالنصر علينا
يا مواطن
وأشكر الله الذي ألهمهم موهبة القمع
وإبداع الكمائن
قل : إلهي أعطهم مليون عين
أعطهم ألف ذراع
أعطهم موهبة أكبر

في ملء الزنازين وتفريغ الخزائن"

فنجد القصيدة قد أتت على الضرب الصحيح (فاعلاتن . ب ..) كما وتبرز في النص تشكيلتا الرمل : التامة ، والمخبونة (فعلاتن ب ب ..) والتي أتى بها الشاعر لزيادة سرعة تدفق وزن الرمل .

❖ **– الرجز :**

سمي الرجز رجزاً لاضطرابه ، وقيل لتقارب أجزائه وقلة حروفه ولا سيما بعد تعرضه للزحافات والعلل[16]، ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (مستفعلن) ثلاث مرات في كل شطر ، ولهذا الوزن خمس اعاريض ، وسبعة أضرب، العروض الأولى : صحيحة ولها ضربان : صحيح ومقطوع[17] ، والعروض الثانية : مجزوءة صحيحة ، ولها ضربان الأول صحيح والثاني مقطوع ، وأما العروض الثالثة ، فمشطورة صحيحة وهي الضرب في الوقت نفسه والعروض الرابعة مشطورة مقطوعة ، وهي في الوقت نفسه تمثل الضرب ، والعروض الأخيرة منهوكة صحيحة ، ومثلها ضربها .

وشكل هذا الوزن من مجموعة الشاعر ما نسبته (97 ، 33 %) ويتمثل في ثلاث تشكيلات ، الأولى : تامة (مستفعلن) ، والثانية : مخبونة (مفاعلن) ، والثالثة : مطوية[18] (مفتعلن) ، وبهذا يكون الرجز من أكثر الأوزان التي تصاب بالزحافات[19] ، وقد تكون طبيعة هذا الوزن الذي يتركب من ثلاث نوى (فافاعلن) هي المسبب الرئيس في هذا الشيوع للزحافات، ونظراً لما يحتمله هذا الوزن من تحويرات ؛ فقد أهل لأن يكون وزنا مشتركا ينظم فيه أكثر الشعراء وكذلك فقد جعلته من أقرب الأوزان إلى النثر[20]) الأمر الذي دعا النقاد إلى تسميته بحمار الشعراء أوحمار الشعر .

ومن خلال استقراء النصوص التي تمثل هذا الوزن ، نجد الشاعر يساير نظام الخليل بوساطة ثلاثة أضرب فقط،

ومثاله قوله[21]:

"المرء في أوطاننا
معتقل في جلده
منذ الصغر
وتحت كل قطرة من دمه
مختبئ كلب اثر
بصماته لها صور
أنفاسه لها صور
أحلامه لها صور"

فالقصيدة أتت على الضرب التام (مستفعلن) ، وكذلك فقد تمثلت فيها تشكيلات الرجز الثلاثة (مستفعلن) التامة ، ومتفعلن (ب ـ ب ـ) المخبونة ، و(مستعلن ـ ب ب ـ) المطوية .

فنجد الشاعر يأتي في الضرب بتفعيلة (فعلن) والتي لا يسوغ ورودها إلا الاعتقاد باصباتها بعلة الحذذ الخاصة بالكامل ، ويمكن أن نرجع بهذه التفعيلة إلى تفعيلة (مفعولات) الواردة في ضرب السريع عند أصابتها بعلة الصلم[22]فتصبح (مفعو ..) .

❖ **– المتدارك :**

سمي بالمتدارك لأن الأخفش تدراك به على الخليل الذي أهمله ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (فاعلن) أربع مرات في كل شطر ، ولهذا الوزن عروضان ، وأربعة اضرب[23]وشكل هذا الوزن في مجموعة الشاعر ما نسبته (21 ، 16 %) ، هو المسبب الرئيس في جعل الشاعر يبتعد عنها ، ويكثر من التفعيلتين (المخبونة والمشعثة) طالبا للسرعة في الإيقاع ، تلك السرعة التي تتلاءم مع حال الانفعال التي تستعر في داخله ، ويحاول أن يعبر عنها بطريقة ما .

وأتى هذا الوزن مسايرا لنظام الأخفش بوساطة ضرب واحد هو الضرب الصحيح ومثاله قوله[24]:

"حين ولدت
ألفيت على مهدي قيدا
ختموه بوشم الحرية
وعبارات تفسيرية
يا عبد العزى .. كنت عبدا !"

****

"وكبرت ولم يكبر قيدي
وهرمت ولم أترك مهدي
لكن لما تدعو المسؤولية
يطلب داعي الموت الردا
فأكون لوحدي الأضحيه"

ويأتي هذا الوزن مخالفا لهذا النظام بضرب واحد أيضا ، وهو الضرب المقطوع المشعث (فعل) كقوله[25]:

"ما معنى أن يملك لص
أعناق جميع الأشراف
ليس اللص شجاعا أبدا

لكن الأشراف تخاف
فالثعلب قد يبدو أسدا
في عين الأسد الخواف".

❖ **– الكامل :**

سمي الكامل لتكامل حركاته ، وهي ثلاثون حركة[26]، وقيل إن سبب التسمية هو أن اضربه أكثر من أضرب سائر الأوزان فليس بين الأوزان وزن له تسعة اضرب كالكامل[27] ، ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (متفاعلن) ست مرات في البيت الواحد ، وللكامل ثلاث أعاريض وتسعة أضرب[28].

ويكون هذا الوزن من مجموعة الشاعر ما نسبته (2.91%) وتمثل في تشكيلتين إحداهما : تامة (متفاعلن) والثانية مضمرة (متفاعلن) وتنقل إلى (مستفعلن) ، والتفعيلة الثانية تنتشر بصورة كبيرة في وزن الكامل ، مما يولد نوعا من الحيوية لتناسل إيقاع الرجز في سياق الكامل ، الأمر الذي يؤدي إلى حصول نوع من الالتباس في نسبة القصيدة إلى أي وزن منهما لكن العروضيين تمكنوا من التخلص من هذا الالتباس باشتراطهم وجود تفعيلة واحدة صحيحة من وزن الكامل لكي تكون القصيدة منه[29] .

ومثاله قوله[30]:

"الله قال له : إذن
ستكون خلقا آخرا ..
لك قوة مثل الصقور
وعزة مثل النسور
ورقة مثل الزهور
وهيأة مثل الورى
(كن)
أغمض النسر النبيل جناحه
وصحا
فأصبح شاعرا !"

فجاءت هذه القصيدة على الضرب الصحيح ، كما وأتت بتشكيلتين التامة (متفاعلن) والمضمرة (متفاعلن) . ومنه قوله[31] :

"غفت الحرائق ..
أسبلت أجفانها سحب الدخان

الكل فان

لم يبق إلا وجه ربك ذي الجلالة واللجان"

فنجد الشاعر يضيف سببا خفيفا ، واو الجماعة أو العين المشبعة بالضم في الضرب القصيدة كما وأتت القصيدة بتشكيلتين التامة والمضمرة . ويجمع الشاعر في هذه القصيدة بين (الإضمار ، والحذذ) ، الأمر الذي ساعده في رفع مستوى التوتر الذي ينشأ بين وزن الكامل والقصائد التي تتسم بالاسترسال والحكائية والسلاسة هو الأمر الذي يعطيه القدرة على تشكيل قصائد طوال[32] مع إمكانية تقديم حكاية مختصرة مستغنية عن كثير من الجزئيات غير الضرورية ، بحيث تأتي لغته مكثفة إلى أبعد الحدود[33] .

❖ **الوافر :**

سمي الوافر وافراً لتوفر حركاته ، وقيل لوفور أوتاد أجزائه[34]، ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (مفاعلتن) ست مرات في الوزن الواحد وبهذا الوزن عروضان ، وثلاثة أضرب[35] ، العروض الأولى : تامة مقطوفة[36] ، (مفاعل) وضربها تام مقطوف مثلها ، والعروض الثانية : مجزوءة صحيحة ، وقد يدخلها العصب[37]ولها ضربان : الأول : صحيح ، والثاني : معصوب .

وجاء هذا الوزن في مجموعة الشاعر بنسبة (1.84%) ، وتمثل في تشكيلتين ، الأولى : تامة (مفاعلتن) ، والثانية : معصوبة ، وهذه التفعيلة تشكل النسبة الأكبر من حيث الحضور ، فتؤدي إلى حصول تقارب كبير بين وزني الوافر ومجزوء الهزج ، وبما يؤدي إلى إمكانية الخلط بين الوزنين ، وجعل المتلقي يقف أمام ظاهرة أطلق عليها تجوزا (التناص الإيقاعي) ، والذي يجعل من هذا الزحاف – العصب – عنصرا لتناسل إيقاعات متجانسة[38] ، ويمكن نسبة هذا البيت إلى الوافر إذا ما وجدت تفعيلة واحدة على شكل (ب ـ ب ب ـ) وكذلك يفرق بينهما عن طريق (مفاعيلن) في الهزج ، والتي يمكن أن تصبح (مفاعيل)[39] ، وهذه لا يمكن أن تأتي في الوافر .

أما في الشعر الحر ، فإنه لا يلتزم بعدد معين من التفعيلات في الشطر الواحد ، مما يؤدي إلى حدوث صعوبة في النسبة إلى وزن معين عن طريق الشطر الواحد ، ويرى الباحث إن القصيدة الكاملة إذا احتوت على تفعيلة واحدة على شكل (ب . ب ب .) يمكن نسبتها إلى الوافر لا غير .

وجاء هذا الوزن في المجموعة على ضرب واحد ، هو الضرب المعصوب ومثاله قوله[40] :

"جلسنا فوق سجادة

عليها صورة من حرب طروادة

هنا قصر

تزاحم زحمة الأقدام أوتاده

هنا دست

تربع فوقه طست

هنا تاج يلوذ بكعب إبريق

هنا جيش

يغطي الموقد المسجور أفراده"

❖ **المتقارب :**

سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضـها مع بعض ؛ لأنه يصـل بين كل وتدين سـبب واحد ، فتقارب الأوتاد كان سبب التسمية[41].

ويشكل هذا الوزن في مجموعة الشاعر ما نسبته (1.75%) ويمثل في تشكيلتين الأولى : تامة (فعولن) وهي المهيمنة في المتن ، والثانية مقبوضـة (فعولن) ولعل تقدم الوتد المجموع ، وتأخر السـبب الخفيف جعلا تفعيلة (فعولن) من أكثر التفعيلات احترازا في استقبال التحويلات العروضية ، ولا سيما على صعيد حشو البيت .

وتتميز القصـائد التي جاءت على هذا الوزن ، بعدم التزام الشـاعر عند نظمها بضـرب محدد إذ نجده ينتقل من ضرب إلى ضرب آخر في القصيدة الواحدة كقوله[42] :

"أجل إنني انحني

فاشهدوا ذلتي الباسله

فلا تنحني الشمس

إلا لتبلغ قلب السماء

ولا تنحني السنبله

إذا لم تكن مثقله

ولكنها ساعة الانحناء

تواري بذور البقاء

فتخفي برحم الثرى

ثورة .. مقبله !"

فنجد الشاعر ينتقل من الضرب المحذوف (فعل) في الشطر الأول والثالث والرابع والسابع إلى الضرب المقصور (فعول) في الأشطر المتبقية ، ومثاله أيضاً قوله[43] :

"قفوا حول بيروت

صلوا على روحها واندبوها

وشدوا اللحى وانتفوها

لكي لا تثيروا الشكوك

وسلوا سيوف السباب لمن قيدوها

ومن ضاجعوها ؟ !

ومن احرقوها"

فينتقل الشاعر من الضرب الصحيح (فعولن) إلى الضرب المقصور ، وقد يكون تنوع القافية المسبب الأكبر في اختلاف مقاييس الأضرب .

❖ **البسيط** :

سمي البسيط بسيطاً ؛ لأن الأسباب انبسطت في أجزائه .

ويشكل هذا الوزن في مجموعة الشاعر ما نسبته (0.41%) فهو لم يرد إلا في قصيدتين فقط ، الأولى : مقطوعة تناص فيها الشاعر مع بيتين من قصيدة للشاعر (صفي الدين الحلي)[44] لكن الشاعر (أحمد مطر) كسر مضمونها بإضافة بعض الكلمات إليها فضلا عن تغيير بعضها ، بحيث جعلها تتحول من قصيدة فخر إلى قصيدة تصف الذل والانحطاط اللذين أصابا الدول العربية ، والبيتان هما[45] :

" سلوا بيوت الغواني عن مخازينا واستشهدوا الغرب هل خاب الرجا فينا ؟

سود صنائعنا ، بيض بيارقنا خضر موائدنا حمر لياليـنا"

فجاءت هذه القصيدة بتشكيلتين الأولى : تامة : (مستفعلن ، فاعلن) وأما الثانية فقد جاءت مخبونة وهي الخاصة بتفعيلة (مستفعلن) ، والثانية جاءت (مخبونة) أيضا (فعلن) وهي ما تخص تفعيلة (فعولن) وجاءت العروض مخبونة ، لكنها في الشطر أتت مقطوعة بسبب (التصريع) والذي يعمد الشاعر فيه إلى مساواة العروض بالضرب .

المبحث الثاني:

2. القافية في أشعار أحمد مطر:

القافية في اللغة : « من قفاه واقتفاه : تبعه واقتفى أثره »[46]وسميت بالقافية في الشعر ؛ لأن الشاعر يقفوها ، أي يتبعها ، فتكون قافية بمعنى مقفوة[47].

والقافية في الاصطلاح :« أصوات عدة تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة»[48]

والقافية ركن أساسي من أركان العروض العربي[49] لما تملكه من مقاييس ؛ أهمها المقياس الجمالي الخاص برعاية التناسب في الصوت[50] ورعاية الانسجام بتوثيقها لصوت الروي الذي تبنى عليه الأبيات و الأشطر[51].

لأنها ختام السيل النغمي المتدفق ، الذي يقف عند المعاني مع أمواج النغم المتدفقة من التفعيلات، فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في « تثبيت المعنى البيت ، وتنشأ عنها أيضا لذة موسيقية خاصة »[52].

وعلى الرغم من ذلك فإن حركة الشعر الحر لم تستطع أن تستغني عن القافية حتى وإن استغنت عن القافية الموحدة ؛ لأن القافية « ظاهرة إيقاعية تدخل في بناء القصيدة الحرة ، وتساعد على تماسكها »[53]كما تشكل علامة دالة على نهايات الأشطر المعروفة بعدم توازنها في الطول من شطر إلى آخر ؛ لذلك فقد تصاعدت الدعوات إلى الالتزام بالقافية حتى من لدن المنظر الأول للشعر الحر ، وأقصد الناقدة نازك الملائكة ، التي دعت إلى الالتزام بها ، وعدتها فاصلة قوية وواضحة بين الأشطر ، ومطلب سايكولوجي فني ملح لا يمكن الاستغناء عنه من لدن أي شاعر [54].

وعلى الرغم مما قيل عن تعنت القافية ، نجد الشاعر (احمد مطر) يلتزم بها التزاماً تاماً ، وبنعى على الذين يعدونها قيداً ، ولاسيما إذا كانت القافية عفوية غير متكلفة إذ نجده يقول « إني اذهب إلى ضرورة الاستفادة من القافية كلما أمكن ذلك ؛ لأن الوزن والقافية العضوية ليسا قيدين—كما يحلو للبعض وصفهما- بل هما وسيلتان لمضاعفة زخم القصيدة ، وإثراء الصلة بين الشاعر والمتلقي »[55] .

وأتت القافية في مجموعة الشاعر بثلاثة أنواع هي :

أ – القافية المتكررة :

ويعتمد الشاعر في هذا النوع إلى إعادة القافية نفسها في نهاية أشطر القصيدة كلها ويشكل هذا النوع من مجموعة الشاعر ما نسبته (60 / 65%) ومن أمثلة هذا النوع [56]:

"أنا عصفور ... وشأني
أن أغني وأطير
من ترى يحبس فمي
وفضاء اللحن أقلامي
وأوراقي الأثير ؟ !"

ب– القافية المزدوجة :

ويعمد الشاعر إلى الجمع بين قافيتين في القصيدة ؛ لإعطاء نفسه بعض الحرية في النظم ، وفي إطالة القصيدة ، وشكلت هذه القافية ما نسبته (28/45%) من مجموعة الشاعر ، ومن أمثلتها قوله[57] :

"قالت الأنسام : كلا .. لم تجنا

أنتما نصفاكما شكلا ومعنى
وكلا النصفين للآخر حنا
إنما لم تدركا سر المصير
شاعر كان هنا يوما فغنى
ثم أردته رصاصات الخفير
رفرف اللحن مع الروح
وذابت قطرات الدم في مجرى الغدير"

ج– القافية المتعددة :

وشكلت هذه القافية ما نسبته (5.94%) في مجموعة الشاعر ويكثر الشـــاعر من هذا النوع في القصائد الطويلة التي يسترسل في نظمها أو في القصائد التي تتكون من مقاطع عدة ويأتي الشاعر بهذا النوع من القوافي من أجل إكساب أو إعطاء القصيدة إيقاعات مختلفة ، تمتع المتلقي بجمالها ، وتبعده عن أي شعور بالملل قد يكتشفه عند قراءتها، ومن أمثلة هذا النوع قوله[58] :

"قادتنا أنصاب
أشرفهم نصاب !
في حربهم نصاب
ومالنا نصاب
لو فرقوا الأسلاب والرواتب
نموت والسلام
وقادة السلام – عليهم السلام –
وواجب الواعظ قول الواجب
[....]
وواعظ المزاد
يغلب شهرزاد
فإن غير الزاد
بالكذب يستزاد
إن لم يشر لنصب ذي المناصب"

نجد القافية في هذه القصيدة قد تعددت أكثر من مرة ، لكن الشاعر تعمد تكرار قافية المقطع الأول ، المتمثلة بصوت الباء ، بعد كل عدد معين من الأشطر ، لعمل نوع من الترابط بين أجزائها وقوافيها المختلفة .

وأما أصوات الروي ، ونقصد بالروي : « ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات في القصيدة الواحدة »[59]، إذا كانت هذه القصيدة عمودية ويمكن الاستغناء عن هذا الصوت ، وقد يؤتى به في الشعر الحر ، ولكن الشاعر غير ملتزم بتكراره هو بعينه ، بل له الحرية في تكراره أو تنويعه .

والشاعر (أحمد مطر) يلتزم بذكر هذا الصوت في قصائده كلها التي تضمنتها المجموعة ، سواء أكانت القصيدة تنتهي بقافية متكررة أو مزدوجة أم متعددة ، ولكنه يكثر من الإتيان ببعض الأصوات كروي في المجموعة ، ومنها صوت (النون) الذي تكرر ثماني وتسعين مرة ، وصوت الراء الذي تكرر سبعا وتسعين مرة وصوت الميم الذي تكرر أربعا وثمانين مرة ، وقد ساير الشاعر في هذا الصوت ما استحسنه العروضيون ، في عدم مجيء هذا الصوت رويا ، وهو جزء من ضمير ، وتكرر صوت اللام ثلاثا وستين مرة ، وتكرر صوت الباء تسعا وخمسين مرة ، وتكرر صوت الدال ثلاثا وأربعين مرة ، ولا تعزى كثرة الشيوع في هذه الأصوات وقلتها إلى ثقل أو خفة فيها ، بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر الكلمات – كلمات اللغة العربية[60] ، وجاءت بعض الأصوات وهي متوسطة الشيوع ، وهي صوت التاء الذي تكرر إحدى وثلاثين مرة ، وصوت الهمزة الذي تكرر ثلاثين مرة ، وتكرر صوت الياء سبعا وعشرين مرة ، وتكرر صوت العين ثماني وعشرين مرة ، وتكرر صوت الفاء أربعا وعشرين مرة ، وتكرر صوت القاف إحدى وعشرين مرة ، وتكرر صوت الكاف ست عشرة مرة ، وتكرر السين خمس عشرة مرة ، وتكرر الحاء ثلاث عشرة مرة ، وتكرر صوت الطاء ثماني مرات .

وقلّت بعض الأصوات في ورودها إلى حد الندرة ، ومنها صوت الشين الذي تكرر أربع مرات ، وصوت الواو الذي تكرر ثلاث مرات وكذلك صوت الثاء ، وتكرر صوت الجيم مرتين ، وصوت الصاد الذي جاء هو وصوت الزاي مرة واحدة ، وخلت المجموعة من أصوات (الخاء ، الذال ، الظاء ، والغين).

ومن أمثلة هذا النوع قوله[61] :

"ساعة الرمل بلاد
لا تحب الاستلاب
كلما أفرغها الوقت من الروح
استعادت روحها
.. بالانقلاب !"

في حين شكلت القافية المطلقة ما نسبته (91 ، 21%) من المجموعة ، ومن أمثلة هذا النوع قوله[62]:

"ماذا نفيد إذا استقلت أرضنا واحتلت الأرواح والأبدان
ستعود أوطاني إلى أوطانها إن عاد إنسانا بها الإنسان"

المبحث الثالث :

3. التكرار في أشعار أحمد مطر

يعرف التكرار بأنه « تناوب الألفاظ وأعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره »[63]، من أجل الدلالة على المعنى والتأكيد على غرض من أغراض الكلام والمبالغة فيه ، مما يؤدي إلى تقرير المعنى وتأكيده في نفس المتلقي وتثبيته ، يعمل على إشاعة الجو الانفعالي وتكثيفه ، ويجعله موحدا بين الشاعر والمتلقي[64]، بوساطة تلك « النقرات الإيقاعية المتناسقة ، التي تشيع في القصيدة لمسات عاطفية ووجدانية »[65]

وتنتشر ظاهرة التكرار بصورة كبيرة في النص الشعري الحديث لما يمتلكه من قدرة على إشاعة جو من الانسجام الإيقاعي والدلالي ، ولما يضفيه على النص من أبهة وجمال ورونق وديباجة ، تزيد النص مائية وطلاوة[66] ، وكذلك لسد النقص الحاصل في الإيقاع ، عند الاستغناء عن القافية وغيرها ؛ ولذلك أصبحت البنية التكرارية تشكل في هذه القصيدة نظاما خاصا داخل كيانها.

فقد انتشر التكرار بصورة كبيرة في المجموعة ولكنه جاء بأنواع عدة منها :

أ – تكرار البداية : وهو قيام الشاعر بتكرار اسم أو فعل أو حرف في بداية أكثر اشطر القصيدة ، ومن أمثلة تكراره للاسم قوله[67] :

"مخبر يسكن جنبي
مخبر يلهو بجيبي
مخبر يفحص عقلي
مخبر ينبش قلبي
مخبر يحرس جلدي"

ويستمر الشاعر بتكرار هذه اللفظة – المخبر – خمس عشرة مرة وقد يكون سبب تكرار الشاعر لهذا الاسم ، ماله من رهبة في نفسه تولدت بوساطة تجاربه العديدة مع هذه الشخصية الخفية التي يشعر بوجودها لمراقبة تحركاته وأعماله أينما ذهب .

وكذلك يكثر الشـاعر من تكرار الفعل في بداية الأشـطر وهذا التكرار يعتمد ما تحمله لفظة الفعل من حركة أو صورة أو حدث يوحي بالتفاعل والصراع ،قوله[68]:

"كبرت دائرة المأساة
كبرت دائرة المأساة
كبرت ..
كبرت ..
حتى ضاقت !
قلمي تتبعه الممحاة"

ومن أمثلة هذا النوع قوله[69]:

"وصفوا لي حاكما
لم يقترف ، منذ زمان
فتنة أو مذبحة
لم يكذب !
لم يخن
لم يطلق النار على من ذمه !
لم ينشر المال على من مدحه !
[...]
ومأواه بسيط
مثل مأوى الطبقات الكادحة !
***
زرت مأواه البسيط البارحة
... وقرأت الفاتحة !"

يكرر الشـاعر حرف النفي والجزم (لم) في البداية ثلاث عشـرة مرة ، لنفي الصـفات السـيئة عن الموصـوف ، ثم يعمد وبنوع من المفارقة إلى إظهار الحقيقة التي شـاهدها بعينيه إلى المتلقي وتصـوير مقدار حياة الإنفاق والبذخ التي يعيش بها الحاكم وحاشـيته ، بينما أفراد شـعبه يعيشـون حياة الكفاف والذل .

ب – التكرار اللفظي : وهو قيام الشـــاعر بإعادة لفظ بعينه في أثناء النص ؛ لإظهار اهتمامه بالمعنى وتوكيده ولإضافة مسحة جمالية داخل النص الشعري ، ومثاله قول الشاعر[70] :

"أهل الضفة
أنتم روح الله
وأنتم موجز كل المخلوقات
أنتم أحياء أحياء
والناس جميعا أموات
لا تنتظروا منا أحدا
لا تثقوا في أحد منا أحدا"

نجد الشـاعر يعمل على تكرار ثلاثة ألفاظ ، هي : (أنتم ، أحياء ، أحد) ، من أجل التوكيد ، ولبيان اهتمامه بالمعنى ؛ إذ نجده في اللفظتين : الأولى والثانية ، يحاول أن يؤكد سمة البطولة لأبناء الضـفة الغربية في فلســطين والتأكيد على حياتهم في الدارين ؛ الدنيا لأنهم رفضــوا الذل والهوان ، والآخرة إذا ما توجوا بالشهادة ، وأراد بتكرار اللفظة الثالثة ، تنبيه هؤلاء الأبطال بعدم الثقة بأي فرد عربي ؛ لأن الجميع – بنظره – فقدوا ماء الوجه لخضوعهم واستكانتهم لما يمليه الحاكم عليهم من دون أي اعتراض أو نقد .

ج– تكرار النهاية : ويقصد به قيام الشاعر بتكرار لفظة معينة في نهاية بعض اشطر القصيدة ، وكثيرا ما يكون هذا المكرر اسما ، وقد يكون سبب إكثار الشاعر من تكرار الاسم في النهاية ، إمكانية تسكين آخره عند الوقف[71] ، ومثاله قوله[72] :

"من فوق هامتي الغلط
وتحت رجلي الغلط
وعن يميني الغلط
وعن شمالي الغلط
ومن أمامي الغلط
ومن ورائي الغلط
في عالم من الغلط
يصبح منتهى الغلط
أن أستقيم في الوسط !"

فيكثر الشاعر من تكرار لفظة (الغلط) في نهاية أكثر اشطر القصيدة ، لعمل نوع من المبالغة في مقدار انتشار الأخطاء في مجتمعه ، فكيف له أن يستقيم في هكذا مجتمع من دون أن تلحقه شائبة من شوائبه العديدة ؟

د – تكرار العبارة : ويعمد الشاعر في هذا النوع إلى تكرار عبارة معينة يكررها مستقلة داخل النص ، وقد تكون الفائدة منها توجيه القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر[73]، وقد يكون الغرض منها إكساب النص صيغة إيحائية على صعيد الصورة المقترحة ، ومثال هذا النوع قوله[74] :

"لم أنم
خفت أن يستفرد الذئب
بقطعان الغنم !
»لم أنم
خفت أن تذرو رياح الليل
أكوام الرمم !
نمت ...
لما لم يعد يوجد ما أحرسه
إلا العدم"

فنجد الشاعر في هذا النص ، وكأنه يوحي إلى المتلقي ، بأنه وصل إلى حد اليأس ، فلم يعد يستطيع أن يقدم شيئا إلى أبناء وطنه ؛ لأن كلامه وسكوته أصبحا سواء ، فاختار السكوت ؛ لأنه لم يعد هناك شيء يستحق العناء ، كما إنه سعى – من خلال تكرار عبارة (لم انم) – إلى تحقيق نوع من الصدى اللفظي ، الذي يساعد على تقوية جرس الألفاظ ، عن طريق ترجيح اللفظة بأصواتها .

المبحث الرابع:

4. التجنيس في أشعار أحمد مطر

ويدخل ضمن ضروب التكرار التجنيس ، والذي يعرف بأنه : اتفاق الحروف كليا أو جزئيا في الألفاظ بما يفيد تقوية النغم وتناسقه في البيت[75] ، والجناس « من ألطف مجاري الكلام ، ومن محاسن مداخله »[76]، لذلك يطلب هذا الفن من الأديب « مهارة فنية وحاسة ذوقية ، تشير إلى قدرته وطاقته في تقوية جرس الألفاظ ، وتجعل ألفاظه ومعانيه أكثر جمالا ، وأعمق وقعا في آذان المتلقين» [77]ولهذا الفن في مجموعة الشاعر (أحمد مطر) ثلاثة أنواع هي :

أ – الجناس التام :

وحدَّه القدماء : بأن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفاً ، أي إن اللفظة تصـــلح لمعنيين مختلفين ، فالمعنى الذي تدل عليه هذه اللفظة بعينها تدل على المعنى الآخر من غير مخالفة بينهما[78]، ويعد هذا النوع من أعلى مراتب الجناس جمالا لما يحققه من اتفاق تام في صورة اللفظة وأصواتها ، وكذلك يعد أقل أنواع الجناس ورودا – سواء أكان لدى الشاعر (أحمد مطر) أم غيره – بسبب صعوبة الحصول عليه ولكون الشاعر الذي يكثر منه كثيرا ما يوصف شعره بالتكلف والصنعة ، ومثال هذا النوع قوله[79]:

"وهد الحمل رحم الصبر

حتى لم يطق صبرا

فأنجب صبرنا صبرا

وعبد الذات

لم يرجع لنا من أرضنا شبرا

ولم يضمن لقتلانا بها قبرا

ولم يلق العدا في البحر

بل ألقى دمانا وامتطى البحرا

فسبحان الذي أسرى

بعبد الذات

من صبرا إلى مصرا

وما أسرى به للضفة الأخرى"

فنجد الشاعر قد جانس بين لفظة صبرا الأولى : التي قصد بها « حبس النفس عن الجزع »[80] والثانية التي هي اسم لمدينة لبنانية ، نفذت إسرائيل بها ، إحدى مجازرها الدموية ، ضد المدنيين العزل .

ب – الجناس الناقص : وهذا النوع من الجناس ، يختلف فيه اللفظان في أمر واحد من الأمور التي قام عليهما الجناس التام ، ويتفقان في ســـائرها[81] ، والغرض من الإتيان بهذا النوع ، التركيز على الجانب النغمي والصوتي، إذ إنه « يحقق للشاعر إنجازا إيقاعيا يستلذ به المتلقي »[82] ، ومثاله[83] :

"قطعوا الزهرة

قالت

من ورائي برعم سوف يثور

قطعوا البرعم

قالت

غيره ينبض من رحم الجذور

قلعوا الجذر من التربة

قالت

إنني من أجل هذا اليوم

خبأت البذور"

ج– الجناس الاشتقاقي : وهو الذي تتفق فيه اللفظتان بعض الاتفاق في حروفهما الأصلية ، وفي اصل المعنى الذي انحدرتا منه ، كأن تشتق احداهما من الأخرى[84] ، وهذا النوع من أكثر أنواع الجناس حضورا في المجموعة ، ويتميز بأنه يعطي إيقاعا شعريا يقل عن الإيقاع ، ومن أمثلته قوله[85] :

"فراشة هامت بضوء شمعة

فحلقت تغازل الضرام

قالت لها الانسام

(قبلك كم هائمة ... أودى بها الهيام !

خذي يدي وابتعدي

لن تجدي سوى الردى في دورة الختام)"

فوقع الجناس بين (هائمة – هيام) إذ أنهما تشتقان من الجذر نفسه .

المبحث الخامس:

5. التوازي في أشعار أحمد مطر:

يعد التوازي من المفاهيم التي برزت بشدة في العصر الحديث ، وعلى الرغم من وجود مفاهيم قديمة قريبة منه كالتقسيم ، إلا انَّ ابتكار هذا المفهوم – في الدراسات الحديثة – يعود إلى (رومان جاكبسون) الذي وضع مبادئه ، وجعله الطابع المميز للشعر ، والمبدأ المؤسس للوظيفة الشعرية للغة[86] ، وقبل التطرق إلى كيفية تكونه لا بد أن نشير إلى أن التوازي في أكثر تجلياته صورة أخرى من صور التكرار، ولكن بأسلوب مختلف .

وينتج التوازي بوساطة الانسجام والتناسق بين البناء النحوي والصرفي ، والبناء العروضي ؛ أي أنه سلسلتان أو أكثر للنظام النحوي نفسه وكذلك الصرفي المصاحبين بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية ومعجمية – دلالية

أ – التوازي النحوي الصرفي : وفي هذا النوع من التوازي ، تأتي الأسطر المتوالية ، وفق صورة نحوية وصرفية موحدة ، ومن أمثلة هذا النوع قوله[87] :

"الأعادي
يتسلون بتطويع السكاكين
وتطبيع الميادين
وتقطيع بلادي
وسلاطين بلادي
يتسلون بتضيع الملايين
وتجويع المساكين
وتقطيع الأيادي"

فنجد التوازي واضحا بين السطرين الثاني والسادس ، ويظهر أيضا بين السطر الثالث والرابع ، والسابع والثامن،

ومن أمثلة هذا النوع أيضا قوله[88]:

"لا تهاجر
كل من حولك غادر
كل ما حولك غادر
لا تدع نفسك تدري بنواياك الدفينة
وعلى نفسك من نفسك حاذر"

فنجد السطرين الثاني والثالث ، قد عكسا نسقا موحدا قام على بنية تركيبية موحدة ، الأمر الذي ساعد على تحقيق نسق عروضي موحد ، ولعل سبب قيام الشاعر بتكرار السطر الثاني مع تغيير طفيف – تغيير الاسم الموصول (من) الخاصة بالعاقل ، بالاسم الموصول (ما) الخاصة بغير العاقل – إيصال فكرة إلى المتلقي ، تقول : إن كل من حوله سيغدر به إذا ما وجد الفرصة لذلك ، وهذا الأمر يوجب عليه الحذر من كل شيء حوله عاقلا كان أم لا ؛ لأن الحاكم سيستعمل – من أجل الإيقاع به – الوسائل المختلفة كلها التي تحقق ذلك .

ب – التوازي المتقابل : ويتميز هذا النوع من التوازي بوجود تقابل دلالي بين عنصرين أو بين موقعين في الأسطر المتوازية ومثال هذا النوع قوله[89]:

"إن في النطق الندامة

إن في الصمت الندامة
أنت في الحالتين مشبوه
فتب من جنحة العيش كانسان
وعش مثل النعامة"

ومثال هذا النوع أيضا قوله[90]:

"أركض والموت على خفي
يد الردى على يدي
يد الردى قبالتي
يد الردى خلفي
تحولت خريطة الأرض إلى سيف
ملطخ .. بالدم والخوف !"

فيأتي الشاعر بعنصرين (قبالتي ، خلفي) وهما يشغلان المرتبة نفسها في التركيب ، ويحققان حالة من حالات التوازي المتقابل الذي حاول الشاعر من خلاله توسيع الفضاء المكاني الذي ينتشر به الموت وهذا الفضاء في الحقيقة هو (الوطن العربي).

المصادر والمراجع

1 د .محمد مفتاح ، دينامية النص ، تنظير وإنجاز ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، 1987 م، ص: 55

2 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط4 ، 1972 م، 1 / 134 .

3 جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 1986 م، ص: 86.

4 أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية في القاهرة ، ط7 ، 1964م، ص: 321 .

5 د .سميح أبو معلى ، الأصول في اللغة العربية وآدابها ، مصطفى محمد الفار ، دار القدس للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، د . ت . ص: 161

6 رينيه ويليك ، نظرية الأدب ، واوستن وارين ، ترجمة : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1981 م، ص: 207.

7 محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات : اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2001 م، ص: 20 .

8 د : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (ستراتيجية التناص) ،دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، 1985 م، ص : 44 .

9 أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن الخوجه ، دار الكتب المشرقية ، تونس ، 1966 م، ص: 266 .

10 د. سناء حميد العبيدي ، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي ، منشورات : جامعة قازيونس ، بنغازي ، ط1 ، 1998 م، ص: 176 .

11 نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط2 ، 1965م، ص: 64 .

12 مصطفى جمال الدين ، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف – العراق، ط1 ، 1974 م .

13 محمد رضا مبارك ، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ط1 ، 1997 م، ص: 176 .

14 محمد كنوني ، اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997م، ص:41.

15 د. فاضل ثامر ، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1987 م، ص: 172.

16 د .صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، مكتبة المثنى ، بغداد ، ط5 ، 1977 م ص: 122 – 123.

17 أبو زكريا، يحي بن علي الشيباني ابن الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي ، تح : حميد سعيد الخالصي ، مطبعة شفيق ، بغداد ، 1982 م، ص: 33 .

18أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، تح : محمد علي البجاوي ، محمد أبي الفضل إبراهيم ، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه ، ط2 ، د . ت . ص: 221

19 د : صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص: 122 – 123.

20 جلال الحنفي ،العروض تهذيبه وإعادة تدوينه ، مطبعة الإرشاد ، بغداد ، ط2 ، 1985 م، ص: 644 .

21 إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط3 ، 1965 م .

22 د .صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية : 208 .

23 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف – العراق ، ط1 ، 1974 م ، ص: 22

24 المصدر نفسه ، ص 407

25 المصدر نفسه ، ص 407

26 أبو زكريا، يحي بن علي الشيباني ابن الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي : 151 .

27 د .صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية : 95 .

28 كتاب العروض : 86 – 87 .

29 د .صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية : 100 .

30 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص: 325

31 المصدر نفسه ، ص : 64

32 د .محمد بركات حمدي ابو علي ، الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي، دار وائل للنشر ، عمان – الأردن ، ط1 ، 2001 م، ص: 39 .

33 محسن اطميش ، دير الملاك ؛ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة دراسات ، 1982 م ، ص: 21 – 22 .

34 د .صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية : 84 .

35 أبو الفتح عثمان بن جني ،كتاب العروض ، تح : أحمد فوزي الهيب ، دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط1 ، 1987 م ، ص: 80 – 81 .

36 أحمد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، المكتبة التجارية الكبرى ، د . ت .ص: 15 .

37 العصب : تسكين الخامس المتحرك

38 د. مشتاق عباس معن ، للغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، ط1، 2003 م . ص : 45 .

39 د .صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية : 89 .

40 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 420

41 أبو زكريا، يحيى بن علي الشيباني ابن الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي : 233 .

42 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 29 ،

43 المصدر نفسه ، ص: 41

44 صفي الدين الحلي ، ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر ، بيروت – لبنان ، 1960 م . ص: 20 .

45 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 157 .

46 أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري ، لسان العرب، ، دار صادر ، بيروت ، ط2 ، 1980 م . مادة (قفا)

47 أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1989 م ، ص : 170 .

48 السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط3 ، 1984 م، ص: 166.

49 سي مورية ، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، ترجمة : سعد مصلوح ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط1 ، 1969 م، ص : 11 .

50 د.محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، 1985 م، ص:233

51 نور الدين السيد ، رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، مجلة (اللغة والأدب) ، عدد 8 ، شارع ديدوش مراد ، الجزائر ، 1996 م، ص : 388 .

52 عبد الرضا علي ، القافية ودورها في التوجيه الشعري، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، 1989م.ص:178.

53 د.شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة ، القاهرة ، ط1 ، 1968 م ، ص: 119 .

54 نازك الملائكة ، سـايكولوجية الشـعر ومقالات أخرى، دار الشـؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، 1993 م . ص : 63 – 64 .

55 كمال أحمد غنيم ، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر،مكتبة مدبولي،القاهرة،ط1، 1998م،ص:320.

56 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 404 ،

57 المصدر نفسه ، ص : 281

58 المصدر نفسه ، ص:234

59 د .صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية : 235 .

60 د .شكري محمد عياد، موسيقى الشعر، ص : 248 .

61 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 493

62 المصدر نفسه ، ص: 512

63 د .ماهر مهدي هلال ، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، د . ت . ص : 239 .

64 فرحان بدري كاظم الحربي ، خصائص الأسلوب في شعر العباس بن الأحنف ، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ،كلية التربية ، ابن رشد ، جامعة بغداد ، 1997 م ص : 47 .

65 عمران خضير حميد الكبيسي ، لغة الشعر العراقي المعاصر الناشر : وكالة : المطبوعات ، الكويت ، ط1 ، 1982 م ، ص: 181 .

66 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، 2 / 3 .

67 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 392 .

68 المصدر نفسه ، 170 .

69 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 385 – 386 .

70 المصدر نفسه ، ص: 208 .

71 حسين خمري ، الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي، منشورات الاختلاف ، الجزائر – الجزائر ، ط1 ، 2002 م .ص : 186 .

72 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص: 466 .

73 نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر : 236 .

74 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 415 .

75 ماهر مهدي هلال ، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : 284 .

76 يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي التميمي ، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل، تح : محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1995 م . ص : 372 .

77 أحمد صبيح محسن الكعبي ، لغة الشعر عند السيد حيدر الحلي، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة ، كلية التربية، جامعة بابل ، 2004 م . ص : 46 .

78 يحيى بن حمزة ، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل : 372 .

79 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 28

80 ابن منظور ، لسان العرب : مادة (صبر) .

81 أحمد مطلوب – كامل حسن البصير ، البلاغة والتطبيق، دار الكتب ، جامعة الموصل ، ط2،1999م.ص:451.

82 علي كاظم محمد علي المصلاوي ، لغة شعر ديوان الهذليين ، ص: 203 .

83 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 337

84 سعد عز الدين أبي محمد عبد الرحمن القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) : 542 .

85 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 277

86 رومان ياكبسون ، ترجمة : محمد الولي ، مبارك حنون ، قضايا الشعرية، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب، ط1 ، 1988 م . ص : 108 .

87 غازي عبد الرحمان القضيبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 50

88 المصدر نفسه ، ص : 66

89 المصدر نفسه، ص : 158 .

90 المصدر نفسه، ص : 63