

الإيقاع والموسيقى في أشعار أحمد مطر

Rhythm & Music in the poetry of Ahmed Matar

Dr. Salma Shahida

Assistant Professor, Arabic Department

National University of Modern Languages (NUML), Islamabad,

Pakistan

salmashahida@numl.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.

Key words: 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 أعماق 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 إيجابية يضيفها على السياق الذي يتكون من ألفاظ يختارها الشاعر لإيمانه بتمكنها من إثارة النفس والعواطف لدى المتلقي .

فقد تناول هذا البحث شاعراً من شعراء العربية ، تعرّض للظلم والاضطهاد ، لا من لدن النظام العراقي السابق فحسب ، بل من كثير من الأنظمة العربية ؛ تلك الأنظمة التي لم تسمح حتى بإدخال بعض القصائد 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 تكشفت 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 الحرية 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 أيّ غرض آخر ، وبهذا تمكن الشاعر من تمزيق خريطة القصيدة ، وجعلها تشهد وتشاهد عناء المعذبين ، ولوم المعذبين، وبسبب ذلك دفع الشاعر ثمن موافقه ، إذ تعرّض 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 ، ويختتمها (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 ، وفعالاً 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 موافقه الراضية ، فرفض أن يملي عليه أحد ما يجب أن يكتب ، فقدّم استقالته ، وكتب قصيدة سماها (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 والموسيقى في أشعار أحمد مطر:

الإيقاع يوصف بأنه نظام ، فإنه 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 عدّة 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 بأي نوع من الملل .

وبما أنّ الإيقاع مجموعة متكاملة من السمات (الوزن ، القافية ، التكرار ، التجنيس ، التوازي ...) فإنّ 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 عدّه بعضهم « أعظم أركان حد الشعر ، وأولها به خصوصية »² ، لما له من قدرة على دعم الإحساس العام بالانسجام³ ، وفي التعبير الفني عن العواطف الإنسانية⁴ ، 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 أنّ الوزن هو الإيقاع ، وبالعكس ، ولكنّ النقاد حددوا عدداً من نقاط الاختلاف بين المفهومين ، وكذلك يختلفان في قياس كل منهما ، فإذا كان بالإمكان قياس الوزن عروضياً ، فإنّ الإيقاع لا يقاس عروضياً ، لأنّه ناتج عن الأشكال الصوتية المتقنة ، والنظام الذي بموجبه تتبع الأصوات لبعضها في فئات معادة⁶ ، 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 شكلية جامدة ، لا توجد فيها أجوبة شافية عن تعدد البحور ، وعن العلة في إثارة الشعراء العرب النظم في بحور دون أخرى⁸ ، وقد ذكر حازم القرطاجني هذه القضية بقوله : « لما كانت أغراض الشعر شتى ، وكان فيها ما يقصد به الجد والرصانة ،

وما يقصد به الصغار والتحقير ، وحب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من أوزان فإذا قصد الشاعر الفخر حاكي غرضه بالأوزان الفحمة الباهية الرصينة ، وإذا قصد موضعاً قصداً هزلياً واستخفافياً وقصد التحقير حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء⁹ ، ولكن تأكيد هذا الأمر لا يخلو من مجازفة ، لأن 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 الذاتي¹⁰ .

وعند متابعة الأوزان التي نظم فيها الشاعر (أحمد مطر) وجدنا أنها سبعة أوزان هي : (الرمل ، والرجز ، والمتدارك ، والكامل ، والوافر ، والمتقارب ، والبسيط) ، وإذا أنعمنا النظر في هذه الأوزان نجد الشاعر يعتمد الأوزان الصافية في قصائده ما عدا قصيدتين جاء بهما على وزن البسيط ، لأن « وحدة التفعيلة تضمن للشاعر حرية أكبر ، وموسيقى أيسر ، فضلاً عن أنها لا تتعبه بالالتفات إلى تفعيلة معينة ، ولا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر »¹¹ ، كما أن لطبيعة الشعر العربي - الذي يعتمد الكم (أي تكونه من أشطر ذات عدد معين من المقاطع الصوتية) - أثراً كبيراً في الحد من حرية الشاعر في الإتيان بأوزان ذات تفاعيل مختلفة مع الاحتفاظ بإيقاع الشعر العربي القائم على كمية المقاطع وترتيبها¹² ، أي إن الشاعر سيصبح مضطراً إلى استعمال وحدة جديدة غير وحدة الشطر ، وهذه الوحدة لا تتجاوز وحدة التفعيلة المتشابهة ، التي سيضطر الشاعر إلى الإتيان بها لكي لا يصاب شعره بعيوب عروضية .

وسيعمل الباحث على دراسة هذه الأوزان ، وهي مرتبة بحسب النسبة التي وردت فيها ، من الأكثر إلى الأقل ، وهذه البحور هي :

❖ الرمل :

سمي الرمل رملاً لسرعة النطق به ؛ وذلك لتتابع تفعيلة (فاعلاتن) فيه ، والتي تتكرر ثلاث مرات في كل شطر ، وهذا الوزن " راكز وأصيل في الشعر العربي " ¹³ ، لما يتمتع به

من رقة تنساب من كيانه العروضي ، فتجعله مناسباً 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 تشكل من ثلاث نوى يقع فيها الوتد المجموع بين سببين خفيفين¹⁴ . ومثاله قوله¹⁵ :

"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"

ف نجد القصيدة قد أتت على الضرب الصحيح (فاعلاتن . ب . 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 والعلل¹⁶ ، ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (مستعلن) ثلاث مرات في كل شطر ، ولهذا الوزن خمس اعراب ، وسبعة أضرب ، العروض الأولى : صحيحة ولها ضربان : صحيح ومقطوع¹⁷ ، 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 (مستعلن) ، والثانية : مخبونة (مفاعلن) ، والثالثة : مطوية¹⁸ (مفتعلن) ، وبهذا يكون الرجز من أكثر الأوزان التي تصاب بالزحافات¹⁹ ، وقد تكون طبيعة هذا الوزن الذي يتركب من ثلاث نوى (ففاعلن) هي المسبب الرئيس في هذا الشيع 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 النشر²⁰ الأمر الذي دعا النقاد إلى تسميته بحمار الشعراء أو حمار الشعر . ومن خلال استقراء النصوص التي تمثل هذا الوزن ، نجد الشاعر يساير نظام الخليل بوساطة ثلاثة أضرب فقط،

ومثاله قوله²¹:

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

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

ف نجد الشاعر يأتي في الضرب بتفعيلة (فععلن) 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 الصلم²² 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 اضرب²³ 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 مسائرا لنظام الأخفش بوساطة ضرب واحد هو الضرب الصحيح ومثاله قوله²⁴ :

" حين ولدت

ألفيت على مهدي قيذا

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 لوحدني 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 حركة²⁶ ، وقيل إن سبب التسمية هو أن
أضربه أكثر من أضرب سائر الأوزان فليس بين الأوزان وزن له تسعة أضرب كالكامل²⁷
، ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (متفاعلن) ست مرات في البيت الواحد ،
وللكامل ثلاث أعاريض وتسعة أضرب²⁸ .

ويكون هذا الوزن من مجموعة الشاعر ما نسبته (2.91%) وتمثل في تشكيلتين
إحدهما : 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 منه²⁹ .

ومثاله قوله³⁰ :

"الله قال له : إذن

ستكون خلقا آخرًا ..

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 قوله³¹ :

"غفت الحرائق

أسبلت أجفانها سحب الدخان

الكل فان

لم يبق إلا وجه ربك ذي الجلالة واللجان"

فوجد 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 ، والحذف) ، الأمر الذي ساعده في رفع مستوى التوتر

الذي ينشأ بين وزن الكامل والقصائد التي تتسم بالاسترسال والحكاية والسلاسة هو

الأمر الذي يعطيه القدرة على تشكيل قصائد طوال³² مع إمكانية تقديم حكاية مختصرة

33 مستغنية عن كثير من الجزئيات غير الضرورية ، بحيث تأتي لغته مكثفة إلى أبعد الحدود

❖ الوافر :

سمي الوافر وافراً لتوفر حركاته ، وقيل لوفور أوتاد أجزائه³⁴ ، ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (مفاعلتن) ست مرات في الوزن الواحد وبهذا الوزن عروضان ، وثلاثة أضرب³⁵ ، العروض الأولى : تامة مقطوفة³⁶ ، (مفاعل) وضربها تام مقطوف مثلها ، والعروض الثانية : مجزوءة صحيحة ، وقد يدخلها العصب³⁷ 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 المثلقي يقف أمام ظاهرة أطلق عليها تجوزاً (التناص الإيقاعي) ، والذي يجعل من هذا الزحاف - العصب - عنصراً لتناسل إيقاعات متجانسة³⁸ ، ويمكن نسبة هذا البيت إلى الوافر إذا ما وجدت تفعيلة واحدة على شكل (ب . ب . ب .) 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 قوله⁴⁰ :

"جلسنا فوق سجادة

عليها صورة من حرب طروادة

هنا قصر
 تراحم زحمة الأقدام أوتاده
 هنا دست
 تريع فوقه طست
 هنا تاج يلوذ بكعب إبريق
 هنا جيش
 يغطي الموقد المسحور أفراده"

❖ المتقارب :

سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها مع بعض ؛ لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد ، فتقارب الأوتاد كان سبب التسمية⁴¹ .

ويشكل هذا الوزن في مجموعة الشاعر ما نسبته (1.75%) ويمثل في تشكيلتين الأولى : تامة (فعولن) وهي المهيمنة في المتن ، والثانية مقبوضة (فعولن) ولعل تقدم الوتد المجموع ، وتأخر السبب الخفيف جعلها تفعيلة (فعولن) من أكثر التفعيلات احترازا في استقبال التحويلات العروضية ، ولا سيما على صعيد حشو البيت .
 وتتميز القصائد التي جاءت على هذا الوزن ، بعدم التزام الشاعر عند نظمها بضرب محدد إذ نجده ينتقل من ضرب إلى ضرب آخر في القصيدة الواحدة كقوله⁴²

:

"أجل إنني انحي
 فاشهدوا ذلتي الباسله
 فلا تنحني الشمس
 إلا لتبلغ قلب السماء
 ولا تنحني السنبله
 إذا لم تكن مثقله

ولكنها ساعة الانحاء
تواري بذور البقاء
فتخفي برحم الثرى
ثورة .. مقبله !"

ف نجد 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 وانذبوها
وشدوا اللحى وانتفوها
لكي لا تثيروا الشكوك
وسلوا سيوف السباب لمن قيدها
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 الحلبي) ⁴⁴ لكن الشاعر (أحمد مطر) كسر مضمونها بإضافة بعض
الكلمات إليها فضلاً 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 الرجاء فينا ؟

سود صنائعا ، بيض بيارقنا خضر موائدنا حمر ليالينا"

فجاءت هذه القصيدة بتشكيلتين الأولى : تامة : (مستفعلن ، فاعلن) وأما الثانية فقد جاءت مخبونة وهي الخاصة بتفعيلة (مستفعلن) ، والثانية جاءت (مخبونة) أيضا (فعلن) وهي ما تُخص 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 مقفوة⁴⁷ .
والقافية في الاصطلاح : " أصوات عدة تتكرر في أواخر الأَشطر أو الأبيات من القصيدة"⁴⁸

والقافية ركن أساسي من أركان العروض العربي⁴⁹ لما تملكه من مقاييس ؛ أهمها المقياس الجمالي الخاص برعاية التناسب في الصوت⁵⁰ ورعاية الانسجام بتوثيقها لصوت الروي الذي تبنى عليه الأبيات و الأَشطر⁵¹ .

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 الأَشطر 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 الأشرطة، ومطلب سايكولوجي فني ملح لا يمكن الاستغناء عنه من لدن أي شاعر⁵⁴.

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.

وأنت القافية في مجموعة الشاعر بثلاثة أنواع هي :

أ - القافية المتكررة :

ويعتمد الشاعر في هذا النوع إلى إعادة القافية نفسها في نهاية أشرطة القصيدة كلها ويشكل هذا النوع من مجموعة الشاعر ما نسبته (60 / 65%) ومن أمثلة هذا النوع⁵⁶:

"أنا عصفور ... وشأني

أن أغني وأطير

من ترى يجبس فمي

وفضاء اللحن أقلامي

وأوراق الأثير ؟ !"

ب - القافية المزدوجة :

ويعتمد 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 قوله⁵⁷ :

"قالت الأنسام : كلا .. لم تجنا

أنتما نصفكما 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 الشاعر 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 قوله⁵⁸ :

"قادتنا أنصاب
أشرفهم نصاب !
في حريمهم نصاب
ومالنا نصاب
لو فرقوا الأسلاب والرواتب
نموت والسلام"

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 الأَشْطَر ، لعمل نوع من الترابط بين أجزائها وقوافيها المختلفة .

وأما أصوات الروي ، ونقصد بالروي : " ذلك الصوت الذي تبني 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 تنويحه .

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 أربعاً وثمانين مرة ، وقد سائر الشاعر في هذا الصوت ما استحسسه العروضيون ، في عدم مجيء هذا الصوت رويًا ، وهو جزء من ضمير ، وتكرر صوت اللام ثلاثاً وستين مرة ، وتكرر صوت الباء تسعا وخمسين مرة ، وتكرر صوت الدال ثلاثاً وأربعين مرة ، ولا تعزى كثرة الشيوخ في هذه الأصوات وقلتها إلى ثقل أو خفة فيها ، بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر الكلمات - كلمات اللغة العربية⁶⁰ ، وجاءت بعض الأصوات وهي متوسطة الشيوخ ، 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 أربعاً 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 (الحاء ، الذال ، الظاء ، والغين) .

ومن أمثلة هذا النوع قوله⁶¹ :

"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 قوله⁶² :

"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 وتأكيد في نفس المتلقي وتثبيتته ، يعمل على إشاعة الجو الانفعالي وتكثيفه ، ويجعله موحدًا بين الشاعر والمتلقي⁶⁴ ، 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 يضيفه على النص من أبهة وجمال ورونق وديباجة ، تزيد النص مائة وطلاوة⁶⁶ ، 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 قوله⁶⁷ :

"مخبر يسكن جنبي"

مخبر يلهو بجيبي

مخبر يفحص عقلي

مخبر ينبش قلبي

مخبر يجرس 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 الشاعر من تكرار الفعل في بداية الأشرطة وهذا التكرار يعتمد ما تحمله لفظة الفعل من حركة أو صورة أو حدث يوحي بالتفاعل والصراع ، قوله⁶⁸ :

"كبرت دائرة المأساة"

كبرت دائرة المأساة

كبرت ..

كبرت ..

حتى ضاقت !

قلمي تتبعه الممحاة"

ومن أمثلة هذا النوع قوله⁶⁹ :

"وصفوا لي حاكما"

لم يقترف ، منذ زمان

فتنة أو مذبحا

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 الشاعر حرف النفي والجزم (لم) في البداية ثلاث عشرة مرة ، لنفي الصفات السيئة عن الموصوف ، ثم يعمد وبنوع من المفارقة إلى إظهار الحقيقة التي شاهدها بعينه إلى المتلقي وتصوير مقدار حياة الإنفاق والبدخ التي يعيش بها الحاكم وحاشيته ، بينما أفراد شعبه يعيشون حياة الكفاف والذل .

ب - التكرار اللفظي : وهو قيام الشاعر بإعادة لفظ بعينه في أثناء النص ؛ لإظهار اهتمامه بالمعنى وتوكيده وإضافة مسحة جمالية داخل النص الشعري ، ومثاله قول الشاعر⁷⁰ :

"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 الشاعر يعمل على تكرار ثلاثة ألفاظ ، هي : (أنتم ، أحياء ، أحد) ، من أجل التوكيد ، ولبيان اهتمامه بالمعنى ؛ إذ نجد في اللفظتين : الأولى والثانية ، يحاول أن يؤكد سمة البطولة لأبناء الضفة الغربية في فلسطين والتأكيد على حياتهم في الدارين ؛

الدنيا لأنهم رفضوا الذل والهوان ، والآخرة إذا ما توجهوا 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 الوقف⁷¹ ، ومثاله قوله⁷² :

"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 الشاعر⁷³ ، وقد يكون الغرض منها إكساب النص صيغة إيحائية على صعيد الصورة المقترحة ، ومثال هذا النوع قوله⁷⁴ :

"لم أنم

خفت أن يستفرد الذئب

بقطعان الغنم !

« لم أنم

خفت أن تذرو رباح 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 شيئاً 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 أنم) - 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 كلياً أو جزئياً في الألفاظ بما يفيد تقوية النغم وتناسقه في البيت⁷⁵ ، والجناس " من أطف 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 :

وحدّه القدماء : بأن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفاً ، أي إن اللفظة تصلح لمعنيين مختلفين ، فالمعنى الذي تدل عليه هذه اللفظة بعينها تدل على المعنى الآخر من غير مخالفة بينهما⁷⁸ ، 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 قوله⁷⁹ :

"وهد الحمل رحم الصبر

حتى لم يطق صبيرا

فأنجب صبرنا صبيرا

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 صبيرا إلى مصرا

وما أسرى به للضفة الأخرى"

فوجد الشاعر قد جانس بين لفظة صبيرا الأولى : التي قصد بها « حبس النفس عن الجزع »⁸⁰ والثانية التي هي اسم لمدينة لبنانية ، نفذت إسرائيل بها ، إحدى مجازها 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 سائرهما⁸¹ ، 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 الاشتقائي : وهو الذي تتفق فيه اللفظتان بعض الاتفاق في حروفهما الأصلية ، وفي اصل المعنى الذي انحدرتا منه ، كأن تشتق احدهما من الأخرى ⁸⁴ ، وهذا النوع من أكثر أنواع الجناس حضورا في المجموعة ، ويتميز بأنه يعطي إيقاعا شعريا يقل عن الإيقاع ، ومن أمثله 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 أنّ ابتكار هذا المفهوم – في الدراسات الحديثة – يعود إلى (رومان جاكسون) الذي وضع مبادئه ، وجعله الطابع المميز للشعر ، والمبدأ المؤسس للوظيفة الشعرية للغة⁸⁶ ، 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 قوله⁸⁷ :

"الأعادي

يتسلون بتطويع السكاكين

وتطبيع الميادين

وتقطيع بلادي

وسلاطين بلادي

يتسلون بتضييع الملايين

وتجويح المساكين

وتقطيع الأيادي"

ف نجد التوازي واضحا بين السطرين الثاني والسادس ، ويظهر أيضا بين السطر الثالث

والرابع ، والسابع والثامن،

ومن أمثلة هذا النوع أيضا قوله⁸⁸ :

"لا تهاجر

كل من حولك غادر

كل ما حولك غادر

لا تدع نفسك تدري بنواياك الدفينة

وعلى نفسك من نفسك حاذر"

ف نجد السطرين الثاني والثالث ، قد عكسا نسقا موحدًا 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 قوله⁸⁹ :

"إن في النطق الندامة

إن في الصمت الندامة

أنت في الحالتين مشبوه

فتب من جنحة العيش كانسان

وعش مثل النعامة"

ومثال هذا النوع أيضا قوله⁹⁰ :

"أركض والموت على خفي

يد الردى على يدي

يد الردى قبالي

يد الردى خلفي

تحولت خريطة الأرض إلى سيف

ملطخ .. بالدم والخوف !"

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

المصادر والمراجع

- ¹ د .محمد مفتاح ، دينامية النص ، تنظير وإيجاز ، 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 الجليل ، 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 وارن ، 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 (استراتيجية 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 ، ط 1 ، 1998 م ، ص : 176 .
- ¹¹ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط 2 ، 1965 م ، ص : 64 .
- ¹² مصطفى جمال الدين ، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف – العراق ، ط 1 ، 1974 م . ص : 44 .
- ¹³ محمد رضا مبارك ، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ط 1 ، 1997 م ، ص : 176 .
- ¹⁴ محمد كنوني ، اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1997 م ، ص : 41 .
- ¹⁵ د. فاضل ثامر ، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 1 ، 1987 م ، ص : 172 .
- ¹⁶ د. صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، مكتبة المثني ، بغداد ، ط 5 ، 1977 م ، ص : 122 – 123 .
- ¹⁷ أبو زكريا ، يحيى بن علي الشيباني ابن الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي ، تح : حميد سعيد الخالصي ، مطبعة شفيق ، بغداد ، 1982 م ، ص : 33 .
- ¹⁸ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، كتاب الصنائع ، الكتابة والشعر ، تح : محمد علي البحراوي ، محمد أبي الفضل إبراهيم ، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه ، ط 2 ، 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 ، ط 2 ، 1985 م ، ص : 644 .
- ²¹ إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 3 ، 1965 م .
- ²² د. صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية : 208 .
- ²³ غازي عبد الرحمان القضيبني ، المجموعة الشعرية الكاملة ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف – العراق ، ط 1 ، 1974 م ، ص : 22 .
- ²⁴ المصدر نفسه ، ص 407
- ²⁵ المصدر نفسه ، ص 407
- ²⁶ أبو زكريا ، يحيى بن علي الشيباني ابن الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي : 151 .

- ²⁷ د. صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية : 95 .
- ²⁸ أبو الفتح عثمان بن جني ، كتاب العروض : 86 – 87 .
- ²⁹ د. صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية : 100 .
- ³⁰ غازي عبد الرحمان القضبي ، 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 ، ط 1 ، 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 ، ط 1 ، 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 ، اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، ط 1 ، 2003 م . ص : 45 .
- ³⁹ د. صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية : 89 .
- ⁴⁰ غازي عبد الرحمان القضبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 420
- ⁴¹ أبو زكريا ، يحيى بن علي الشيباني ابن الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي : 233 .
- ⁴² غازي عبد الرحمان القضبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 29 ،
- ⁴³ المصدر نفسه ، ص: 41
- ⁴⁴ صفي الدين الحلبي ، ديوان صفي الدين الحلبي ، دار صادر ، بيروت – لبنان ، 1960 م . ص: 20 .
- ⁴⁵ غازي عبد الرحمان القضبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 157 .
- ⁴⁶ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط 2 ، 1980 م . مادة (قفا)
- ⁴⁷ أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 1 ، 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 ، 1989 م . ص : 178 .
- ⁵³ د.شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة ، القاهرة ، ط1 ، 1968 م ، ص: 119 .
- ⁵⁴ نازك الملائكة ، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد - العراق ، 1993 م . ص : 63 - 64 .
- ⁵⁵ كمال أحمد غنيم ، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط1 ، 1998 م ، ص: 320
- ⁵⁶ غازي عبد الرحمان القضبي ، 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 القضبي ، المجموعة الشعرية الكاملة : 493
- ⁶² المصدر نفسه ، ص: 512
- ⁶³ د .ماهر مهدي هلال ، جرس الألفاظ ودلالاتها 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 ، 3 / 2 .
- ⁶⁷ غازي عبد الرحمان القضيبی ، المجموعة الشعرية الكاملة : 392 .
- ⁶⁸ المصدر نفسه ، 170 .
- ⁶⁹ غازي عبد الرحمان القضيبی ، المجموعة الشعرية الكاملة : 385 – 386 .
- ⁷⁰ المصدر نفسه ، ص: 208 .
- ⁷¹ حسين خمري ، الأداء الأسلوبی في المستوى الصوتی لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي، منشورات الاختلاف ، الجزائر – الجزائر ، ط1 ، 2002 م . ص : 186 .
- ⁷² غازي عبد الرحمان القضيبی ، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص: 466 .
- ⁷³ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر : 236 .
- ⁷⁴ غازي عبد الرحمان القضيبی ، المجموعة الشعرية الكاملة : 415 .
- ⁷⁵ ماهر مهدي هلال ، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : 284 .
- ⁷⁶ يحيى 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 الحلبي، 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 القضيبی ، المجموعة الشعرية الكاملة : 28 .
- ⁸⁰ ابن منظور ، لسان العرب : مادة (صبر) .
- ⁸¹ أحمد مطلوب – كامل حسن البصير ، البلاغة والتطبيق، دار الكتب ، جامعة الموصل ، ط2 ، 1999 م . ص : 451 .
- ⁸² علي كاظم محمد علي المصلاوي ، لغة شعر ديوان الهذليين ، ص: 203 .
- ⁸³ غازي عبد الرحمان القضيبی ، المجموعة الشعرية الكاملة : 337 .
- ⁸⁴ سعد عز الدين أبي محمد عبد الرحمن القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبدیع) : 542 .
- ⁸⁵ غازي عبد الرحمان القضيبی ، 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