الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت –

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي.

مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الماستر تخصّص أدب حديث ومعاصر

الموسومة بـ:

الجملة الشعرية في شعر أحمد مطر

إعداد الطّالبتين :

* عامرة عواد

* عائشة عوج

إشراف الدّكتور:

* محمد بلحسين

د/ علي كبريت ..... رئيســـــــا.

د/ محمد بلحسين..... مشرفا ومقرِّرا.

د/ محمد ذبيح.....عضوا مناقشا.

السّنة الجامعيّة

1439 ـ 1440هـ /2018- 2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

﴿وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ﴾

نحمد الله –جل وعلا– ونثني عليه لجلال وجهه وعظيم سلطانه أن أنعم علينا بنعمة العلم وأن وفقنا في إنجاز هذا البحث.

نتقدم بالشكر والتقدير إلى أستاذنا الفاضل جوهر جامعة ابن خلدون **'بلحسين محمد'** الذي كرم بالإشراف على هذا البحث المتواضع ولم يبخل علينا بأوقاته الثمينة وملاحظاته الدقيقة، وآرائه القيمة وتوجيهاته الرشيدة.

كما أننا نتقدم بجزيل الشكر لأساتذتنا الأعزاء بجامعة ابن خلدون الذين اغترفنا من مناهل علمهم.

والشكر كل الشكر لعائلة: عواد وعائلة عوج على المساعدة

وإلى كل الذين وقفوا معنا وشجعونا

ونذكر من بينهم: الأستاذ: **'عيسى بلقاسم'**

الأستاذ: **'بسام عيسى'**، والأستاذ :**'كحلول عبد القادر'**، والأستاذ: **'صوالح محمد'**

وكل الأحبة والأصدقاء، ومن عمل على كتابة رسالتنا وإخراجها إلى النور

والحمد والشكر لله القيوم الذي أنعم علينا ***بالنعم الكثيرة التي لا تحصى ولا تعد.

إهداء

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار

إلى من علمني العطاء بدون انتظار أرجو من الله أن يمد في عمره ليرى ثمار قد حان قطافها بعد طول انتظار...وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد والدي العزيز *عبد القادر*

إلى من أرضعتني الحب والحنان ...إلى رمز الحب وبلسم الشفاء

إلى القلب الناصع بالبياض والدتي الحبيبة *رقية*

إلى أفراد أسرتي سندي في الدنيا ولا احصي لهم فضل محمد ياسين سعاد نورة امال عايدة هبري شيماء خلود

إلى الأخوات اللواتي لم تلدهم أمي ....إلى ينابيع الصدق الصافي ..إلى من عرفت كيف أجدهم وعلموني ألا أضيعهم صديقاتي مباركة سمية ريمة عائشة نورة إيمان أماني

إلى من زرعوا التفاؤل في دربنا وقدموا لنا المساعدات .

عامرة

إهداء

إلى التي بفضل رعايتها وفيض حنانها سما حب الخير في قلبي أمي الحبيبة

إلى رمز الصلابة والكفاح ...إلى من وفر لي جو الارتياح وكان سبب في تتويج هذا النجاح أبي الغالي...أدعية من القلب خالصة أن يجزيهما الله عني خير الجزاء وأن يرحمهما كما رباني صغيرا

إلى من أقرأ في عيونهن الحب والحنان واللواتي أتوجه إليهن لأبوح بمشاعري بثقة واطمئنان أخواتي: دلال، فوزية، صبرينة وإلى من تأسرني ضحكتهما وتخطفني كلمتهما البريئة: ملاك، إياد

إلى من يستقبلاني ببسمتهما إخوتي: مخطار، عبد القادر، محمد

إلى اللواتي فتحن لي قلبهن وتركاني أعجب بفيض حبهن صديقاتي: عامرة، سمية، نورة، ريم، سمية، آمال، سعاد، حياة، آمال، إيمان

إلى أحن وأرق إنسانة خالتي وعائلتها الصغيرة

كما لا أنسى الأستاذين الفاضلين رجوم مصطفى ومحمد نور حفظهما الله

وإلى كل محبي العلم والمعرفة

عائشة

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا ونبينا الصادق الأمين، محمد سيد البلغاء والفصحاء، وعلى آله وصحبه، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

قطع الشعر العربي الحديث والمعاصر محطة هامة، نحو التطور والتجديد حيث أضحى يحمل شهادة جيل جديد استطاع أن يحدث تغيرا جذريا في التجربة الشعرية من خلال تكسير البنية الشكلية التقليدية، والتحرر من كل قيودها الثابتة الموروثة التي سيطرت على البناء الشعري طيلة قرون، وقد كانت رغبة هذا الجيل ملحة من أجل التخلص من هذه القيود، إذ يعتبر أحمد مطر من أبرز الشعراء الحداثيين الذين أحدثوا جديدا في البنية الشعرية بمكوناتها التقليدية بما يتماشى وموضوعات شعرية جديدة، ودخول العديد من المصطلحات الجديدة من ضمنها الجملة الشعرية.

وبما أن الشعر وقضاياه ملجأ الباحثين، فقد تناولنا قضية الجملة الشعرية في شعر احمد مطر، ووقع اختيارنا لهذا العنوان لميلنا لمثل هذه الموضوعات، فهي لا تهتم بالجانب الشكلي وإنما تبحث فيما وراء النصوص أي المعنى الباطني للجمل الشعرية، وكذلك التعمق في شعر أحمد مطر الذي تعرض لكثير من الظلم والاستبداد.

فتولد على ما سلف مجموعة من التساؤلات قبل اختيارنا للموضوع وبخاصة حول الجملة الشعرية ومدى تأثيرها فيشعر أحمد مطر، فكنا نتساءل: كيف تحولت القصيدة من نظام البيت إلى نظام الجملة؟ وما الهدف في ذلك؟ وما هي الآليات التي تتحكم في إنتاج الجملة الشعرية؟ وما مدى تأثيرها في المتلقي؟ وما مدى تحقق ذلك في شعر أحمد مطر؟

وبعد التفكير ومشاورة أهل الاختصاص كان موضوعنا موسوم بـ: الجملة الشعرية في شعر أحمد مطر.

وقد اقتضينا طبيعة البحث أن يرد بين فصلين استهلا بمقدمة للموضوع مردفة بمدخل، ذيلنا الفصلان بخاتمة.

تناولنا في **المدخل** حياة الشاعر أحمد مطر، وكيف أثرت بيئته على مجموعته الشعرية.

أما الفصل الأول: فهو "التطورات التي طرأت على القصيدة العربية" والذي تناولنا فيه ثلاث مباحث يحتوي الأول على بناء القصيدة القديمة، أما الثاني بناء القصيدة الحديثة، وتعرضنا في المبحث الثالث إلى ماهية الجملة الشعرية.

والفصل الثاني: خصصناه للدراسة التطبيقية حول "آليات إنتاج الجملة الشعرية"، احتوى على مبحثين، الأول خصص للنظام العروضي، أما المبحث الثاني فقد كان حول النظام النحوي.

وأخيرا ختمنا البحث بحوصلة أوردنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها، وقد تطلب موضوعنا هذا البحث في طرق دراسته وأساليبه منهجا خاصا يناسبه، فقد اتبعنا المنهج الفني البنيوي الذي أملته طبيعة الموضوع. حيث يهدف إلى الكشف عن مميزات الشعر العربي عامة، والجملة الشعرية بصفة خاصة.

ومن أهم المصادر والمراجع المعتمدة في تقصي مادة الموضوع:

ديوان أحمد مطر (الأعمال الكاملة، المجموعة الشعرية لأبي علي الكردي)، والشعر العربي المعاصر لعز الدين إسماعيل، والجملة في الشعر العربي للدكتور عبد اللطيف حماسة.

وكأي بحث أكاديمي واجهتنا بعض الصعوبات من بينها صعوبة في انتقاء المعلومات، وقلة المصادر والمراجع التي تتحدث عن الجملة الشعرية كونها مصطلحا حديثا.

فهذا ما استطعنا الوصول إليه في دراستنا، فإن كنا قد وفينا حقه ورفعنا درجته، فذلك ما نهدف إليه وأجهدنا أنفسنا لأجله، وإن كان غير ذلك فحسبنا أننا نشدنا الكمال وما الكمال إلا لله سبحانه، وإن يكن بد من توجيه كلمة، فلا يفوتنا أن نتقدم بشكرنا إلى الأستاذ الدكتور **'بلحسين محمد'** الذي تكرم وتفضل علينا بقبول الإشراف على هذه الرسالة المتواضعة، وإعطائه لنا من وقته الثمين في قراءتها وإسداء التوجيهات، نسأل الله أن يبارك في علمه وعمله وأن يجعله ذخرا للإسلام والمسلمين، كما نتوجه بالشكر والتقدير للأستاذين الكريمين عضوي لجنة المناقشة، الذين تفضلا وقبلا مناقشة هذا البحث.

وفي الأخير نسأل الله تعالى التوفيق والسداد، ونتمنى أن يكون لعملنا هذا فائدة تعود على قارئه.

إعداد الطالبتين

***عامرة عواد**

*** عائشة عوج**

تيارت في: 17 جوان 2019.

المدخل

حياة الشاعر
أحمد مطر

حياة الشاعر أحمد مطر:

الشعر تجربة وجدانية إنسانية يخوضها الشاعر ويقودها إلى العالم العميق ليشاركنا آراءه، ورؤيته وتجربته ويحاول أن ينقلنا إلى تبني المفاهيم التي اعتمدها، معتمدا في ذلك على العبارة تارة وعلى الإشارة تارة أخرى، وأحمد مطر شاعر من هؤلاء الذين تميزوا في أشعارهم بلى في لافتاته لأن التكوين الشعري عند أحمد مطر يختلف عن البنية لخليلية للقصيدة العربية عن التعقيد اللفظي لمدرسة الصنعة العباسية وقد خرج أيضا عن عمود الشعر الذي رسمه المرزوقي فهو اختار لغة بسيطة تفهم ولكنها تتأتى عن الكثيرين الذين أرادوا أن يتخلوا تحت جلباب أحمد مطر هم كثر حيث كان لهم أقران أرادوا أن يتجلببوا بجلباب أحمد روشين ونزار قباني ونازك الملائكة وغيرهم إلا أن تجربة أحمد مطر أبت أن تتفرد وأن تغرب وتتميز فمن هو احمد مطر يا ترى؟

" أحمد مطر شاعر عراقي الجنسية ولد عام 1950، ابنا رابعا بين عشرة إخوة من البنين والبنات، وفي قرية 'التنومة' إحدى نواحي شط العرب في البصرة وعاش فيها مرحلة الطفولة، قبل أن تنتقل أسرته وهو في مرحلة الصبا، لتقيم عبر النهر في محلة الأصمعي وكانت للتنومة تأثير واضح في حياة الشاعر، فهي كما يصفها تتضح ببساطة ورقة وطيبة، مطرزة بالأنهار والجداول، والبساتين وبيوت الطين والقصب، وأشجار النخيل التي تكتفي بالإحاطة بالقرية بل تقتحم بيوتا، وتدلي سقفها الأخضر واليابس ظلالا ومراوح"[1].و كل هذه الظروف ساعدته على كتاباته الشعرية يكتشف حجم المعاناة التي يلقاها الإنسان في هذه البيئة أمام بذخ الحكم وتسلطهم، فأنهار العراق وجداول البصرة، ومياه سد العرب طهرت نفسه وحفزته على التمرد والثورة والاستمرار في مواجهة السلطة الحاكمة في وطنه، فاتخذ دور الثائر والمتمرد والباحث عن حياة

[1]-أبو علي الكردي، المجموعة الشعرية أحمد مطر، دار الحرية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص: 05.

جديدة تقوم على احترام كرامة الإنسان العربي المهانة، فاصطدم بالسلطات الحاكمة في وطنه مما قاده إلى الهرب إلى لكويت[1].

"فعمل في الكويت في جريدة القبس محررا ثقافيا، كما مل أستاذ للصفوف الابتدائية في مدرسة خاصة، وكان آنذاك في منتصف العشرينات من عمره حيث مضى بدون قصائد التي أخذ بنفسه بالشدة من أجل ألا تتعدى موضوعا واحدا، وإن جاءت القصيدة كلها في البيت الواحد وراح يكتنز هذه القصائد وكأنه يدون توصياته في مفكرته الشخصية لكن سرعان ما أخذت طريقها إلى نشرها بين القراء "[2]. "فكانت القبس الثغرة التي أخرج منها رأسه وباركت انطلاقته الشعرية الانتحارية، وسجلت لافتاته دون خوف، وساهمت في نشرها بين القراء"[3].

وفي "رحاب القبس عمل الشاعر مع الفنان ناجي العلي* ليجد كل منهما توافقا نفسيا واضحا فقد كان كلاهما يعرف غيبا أن الآخر يكره ما يكره ويحب ما يحب، وكثيرا ما كانا يتوافقان في التعبير عن قضية واحدة دون اتفاق مسبق، إذ أن الروابط بينهما ما كانت تقوم على الصدق والعفوية بحيث كان أحمد مطر يبدأ الجريدة بلافتته في الصفحة الأولى وكان ناجي العلي يختمها بلوحته الكاريكاتيرية في الصفحة الأخيرة"[4].

"وفي لندن فقد أحمد مطر صديقه ناجي العلي فأصر على حمل الرسالة وحيدا في ظل ظروف غاية في الصعوبة مؤمنا بقضية أمته لا فرق بين الشاعر ووطنه الكبير يقول أحمد مطر: هناك حكمة طالما سمعتها منذ وعيت تتردد على شفتي والدي حتى أصبحت من كثرة ترددها جزءا

---

[1]-ينظر: محمد فؤاد، ديب السلطان، الغضب والتمرد في شعر أحمد مطر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين، ص: 06.

[2]-أبو علي الكردي، المجموعة الشعرية أحمد مطر، ص: 05.

[3]-أحمد مطر، الديوان، الأعمال الكاملة، دار الإسراء، نابلس، فلسطين، ط1، 2013، ص: 03.

-***ناجي العلي**: (1937-1987) رسام كاريكاتير فلسطيني، ويعتبر من أهم الفنانين الين عملوا على ولادة التغيير السياسي.

[4]-أحمد مطر، الديوان، ص: 03-04.

من ذهني وهي: أمي لا تعيش بذل وأرض الله واسعة، وقد احتجت لأن أكبر وأتعلم القراءة لكي أدرك أن أمي ببساطة كانت تلخص لي قوله تعالى: ﴿ **إِنَّ الَّذِينَ تَوَفَّاهُمُ الْمَلَائِكَةُ ظَالِمِي أَنْفُسِهِمْ قَالُوا فِيمَ كُنْتُمْ قَالُوا كُنَّا مُسْتَضْعَفِينَ فِي الْأَرْضِ قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةً فَتُهَاجِرُوا فِيهَا فَأُولَئِكَ مَأْوَاهُمْ جَهَنَّمُ وَسَاءَتْ مَصِيرًا** ﴾[1].

فبيئة الشاعر تبدو واضحة في الكثير من قصائده يقول في قصيدة: اللغز [2]:

قَالتْ أُمِّي مرةً:

يا أولادي عِندِي لُغزْ من مِنكُم يكشِفُ لي سره،

"تَابوتٌ قِشرته حَلوى،

سَاكنُه خشَب والقِشرة"،

قالت أُختي: "التَّمرَة"

أمي ضَاحكةً لكنِّي خَنَقتنِي العَبرة

قلت لها: "بل تلك بلادي"

نلاحظ من خلال هذه القصيدة أن الشاعر متأثر بأسرته المتكونة من أمه وإخوته ومحيطه فضلا على ما تتميز به بلاده بصفة عامة.

ثقافته:

"يعرف عن 'أحمد مطر' أنه لم يتمكن من اجتياز مرحلة المتوسط، بسبب قيام أيادي خبيثة بإبدال دفتره الامتحاني كي ينال النجاح أحد أبناء الذوات"[3]. "ولكنه شيد لنفسه مدينة من الكتب راح يجوب أرقها هاربا من الواقع المرير، وقد شكلت هذه الكتب لبنة ثقافته الأولى لتندمج

[1] – سورة النساء، اللآية: 97.

[2] –أحمد مطر، الديوان، ص: 195.

[3] –مسلم مالك بعير الأسدي، لغة لشعر عند احمد مطر، رسالة لنيل درجة لماجستير، جامعة بابل، 2007، ص: 18.

بعد ذلك مع مكونات ثقافية عدة، منها البيئة الطبيعية الفنية بجمالها الفقيرة بسكانها البؤساء، والواقع السياسي المرير الذي تتخبط به القوى الجاهلة"[1]

ومما ساعد في تكوين ثقافته تأثره بشكل واضح بالقرآن الكريم وهذا ما نجده في أشعاره، ومن ذلك قوله في قصيدة "قلة أدب.... !"[2].

قرأتُ في القرآن:

"تبتْ يدا أبي لهب:

فأعلنتُ وسائلُ الإذعانْ:"

"إنّ السكوت من ذهب"

أجبتُ فقري...لم أزل أتلو:

"وتبْ ما أغنى عنه ماله وما كسب"

فالشاعر يعبر من خلال هذا التناص الجميل عن واقع أمته مقتبسا من القرآن الكريم ألفاظه وهذا دليل على ثقافته الدينية بما أنه اطلع على العديد من أشعار القدامى والمحدثين وهذا ما التمسناه في مجموعته الشعرية ومن أمثلة هؤلاء أبو تام، أبو فراس الحمداني و المعري وغيرهم إلا أن تأثرهم بأعظم شار سياسي في الأدب وهو أبو الطيب المتنبي لأنه كان يحمل نفس الفكرة[3].

وأما الذين قرأ لهم من المحدثين نجد: "الجواهري، وبدوي الحبل وأدونيس ونزار قباني، والشاعر السوري الساحر زكريا تامر وحجازي والسياب والبياتي وأمل دنقل والبردوني، ومظفر

[1]-محمد فؤاد، ديب السلطان، الغضب والتمرد في شعر أحمد مطر، ص: 13.

[2]-أحمد مطر، الديوان، ص: 08-09.

[3]-ينظر: أحمد مطر، العالم، لندن، 185، أحمد كمال، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص: 53.

النواب، وقد تأثر بشعراء المقاومة في فلسطين وخارجها كطوقان، والكرمي، ومعين بسيسو، ودرويش...إلخ"[1].

وقد تذوق أحمد مطر جماليات هؤلاء الشعراء التي كانت أهدافهم وقضاياهم تصب في مصب واحد معه وهذا يرجع للواقع السياسي المر لذي يعيشه هؤلاء حيث تعكس أشعارهم صور الظلم والإستبداد وفي هذا يقول أحمد مطر في قصيدة 'انجيل بوليس'[2]!.

في البدء كان الكلمة

ويوم كانت أصبحت متهمة

فطوردت

وحوصرت

واعتقلت

...وأعدمتها الأنظمة

في البدء كان الخاتمة !

نلاحظ من خلال القصيدة أن لغة أحمد مطر تحمل حزن وأسى من الواقع السياسي الذي تعيشه البلاد من خلال فقدان الكلمة والتي أراد بها الحرية.

كما أنه اهتم بالقضية الفلسطينية بكثرة في مجموعته الشعرية ومن أمثلة ذلك قصيدة 'بين يدي القدس'[3].

يا قدس يا سيدتي معذرة ليس لي يدان،

وليس لي أسلحة ولي لي ميدان،

---

[1]-أحمد مطر، الشعر بين طاووس وغراب، مجلة الناقد، العدد06، لندن، ديسمبر 1988، ص: 51-52.

[2]-أحمد مطر، الديوان، ص: 57.

[3]-المصدر نفسه، ص: 22.

كل الذي أملكه لسان،

والنطق يا سيدتي أسعاره باهظة، والموت بالمجان،

سيدتي أحرجتني، فالعمر سعر كلمة واحدة ولي لي عمران،

فالشاعر أحمد مطر يعتذر للقدس عن عجزه للدفاع عنها فهو بلا حولة ولا قوة له، وكل ما لديه ريشته التي دونت جميع صور الظلم واللاحرية التي يعيشها العرب في أوطانهم.

ويقول أيضا في قصيدة 'عائدون'[1].

هرم الناس وكانوا يرضعون،

عندما قال المغني عائدون،

يا فلسطين ومازال المغني يغنى،

وملايين اللحون،

في فضاء الجرح تفنى،

واليتامى من يتامى يولدون،

يا فلسطين وأرباب النضال المدمنون،

وهنا الشاعر يسخر من العرب الذين كانوا ولا يزالون يعدون بتحرير فلسطين، لكن دون تحريك ساكن بل مجرد حبر على ورق.

[1]-أحمد مطر، الديوان، ص: 15.

وفاة أحمد مطر:

شاءت الأقدار، وغادر أحمد مطر الحياة عن عمر يناهز الستين عاما في مسكنه بالعاصمة البريطانية لندن، وذلك يوم الأربعاء 17 جويلية 2014 تاركا وراءه ديوان يضج بالصبغة السياسية[1].لكنه يبقى المثال الحي لشعراء الحرية.

وفي الأخير يمكننا القول أن احمد مطر شاعر الأمة يحس بآلامها ويتحسس آهاتها، ويصور واقع المجتمع، ويبين الظا لم من المظلوم، ويرسم الصورة الحقيقية للحكام بدون أن يشعر بخوف، فهو شاعر يؤمن بالتمرد والثورة على الواقع الفاسد، فلا طالما كانت القصيدة العربية طوال ما مضى من زمن أداة تطريب ولهو ومرح، حتى جاء أحمد مطر ليجعلها بيانا ثوريا وصفعة تفاجئ وجه النائم وندير وجوه الطغاة[2]، وهذا رأيناه في أشعاره.

كان أحمد مطر وسيبقى الشاعر الذي حفر اسمه بالذهب على صفيحة رسم فيها العز في زمن النذالة، فكانت جملته الشعرية بمثابة الجرعة السامة للسلطة الظالمة، وبقيت ريشته تدون دون خوف إلى أن وافته المنية.

[1]–وفاة أحمد مطر، موقع الصباح نيوز www.assabah-news.in الخميس 17 جويلية 2014.

[2]–ينظر: محمد فؤاد، ديب السلطان، الغضب والتمرد في شعر احمد مطر، ص: 03.

الفصل الأول

التطورات التي طرأت على القصيدة العربية

المبحث الأول: بناء القصيدة القديمة.

المبحث الثاني: بناء القصيدة الحديثة.

المبحث الثالث: ماهية الجملة الشعرية.

المبحث الأول: بناء القصيدة القديمة.

تعتبر قضية الشعر من أهم القضايا التي شغلت اهتمام الكثير من الشعراء والنقاد، وذلك من خلال مختلف التطورات والتغيرات التي طرأت عليه عبر التاريخ سواء على مستوى الشكل أو المضمون منذ العصر الجاهلي إلى يومنا الحاضر.

فالشعر الجاهلي الذي يعتبر بداية شعرنا العربي، حيث تميز هذا الشعر بالشفوية والغنائية "فالشعر الجاهلي ولد نشيدا، على أنه نشأ مسموعا لا مقروءا عنادا لا كتابة، كان الصوت في هذا الشعر النسيم الحي وكانت موسيقته جسدية"[1].

وبسبب هذه المميزات نعني (الشفوية والغنائية) أصبح بناء القصيدة الجاهلية معقدا وصعبا "فمن يرجع إلى صناعة الشعر العربي في أقدم نماذجه يرى صعوبة، وأنها ليست عملا عقلا بل هو موسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة ومن بين هذه المصطلحات 'البيت' الذي يعتبر الركن الأساسي في بناء القصيدة"[2]. لأن الكون الشعري يبنى على البيت بوصفه وحدة بنائية مستقلة بذاتها[3].

ومن هنا اهتم النقاد والأدباء العرب بالبيت ودوره في الأداء الفني للقصيدة بحيث اعتبروه واحد من دعائم القصيدة والذي له الدور الأساسي في بناءها ووحدتها، يقول ابن رشيق (ت456هـ): "البيت من الشعر كالبيت من الأبنية قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون"[4].

وهنا يشبه ابن رشيق البيت الشعري بالبيت المعروف كما انه يتناول فيه بناء البيت، والعنصران النصيان الوزن والقافية.

---

[1]-أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص: 05.

[2]-شوقي ضيف، الفن مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط14، ص: 14.

[3]-مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 1431هـ/2003م، ص: 73.

[4]-ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000، ج1، ص: 196.

وإلى جانب أهمية البيت في بناء القصيدة، شدّد العرب على أهمية ودور الوزن هو الآخر، لقد أدرك النقاد العرب على أن لشاعر إذا أراد بناء قصيدة يجب أن يفكر في المعنى الذي يريده، ويعدله الوزن وهذا ما قاله الناقد ابن طباطب العلوي (ت 322هـ): "فإن أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا...وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول فيه"[1].

"وهذا يعني أنه لابد للشاعر أن يعطي لكل معنى حقه ومستحقه من العبارة، وان يطابق اللفظ المعنى المراد كما انه ركز على اجتناب سفاسف الكلام وسحافة اللفظ، والمعاني المستبردة، والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة والأوصاف البعيدة"[2].

فالشعر عند ابن طباطبا لا يقتصر نظمه على امتلاك الموهبة فحسب، بل يجب أن تردف تلك الموهبة أيضا أدوات كثيرة تهذبه وتصقله، وتستمر به إلى درجة الفن الرائع الجميل.

ونظر قدامة بن جعفر(ت 337هـ) هو الآخر إلى الشعر بقوله: "قول موزون مقفى يدل على معنى، كما انه قسم الشعر إلى عناصر اللفظ والمعنى والوزن والقافية"[3].

وعليه نرى أن قدامة ربط الشعر بالوزن والقافية وأعطى اللفظ والمعنى أهمية بالغة. وحتى تكون القصيدة مكتملة على أحسن وجه، كان لابد للشاعر أن يتبع منهجا لا يخرج عليه.

"وهذا المهج كان مجسدا في أشعار القدامى العرب وخاصة المدونات المشهورة كالمعلقات التي اعتبرت النموذج الأقرب في إتباع هذه النمطية، والتي أصبحت فيما بعد شرط من الشروط في الشعرية العربية القديمة، ودليل على كفاءة الشاعر، وهذه الأخيرة أي الشعرية القديمة كانت من المنظور العربي تتمثل في النصوص المأثورة والتي ترتكز على مجموعة أفكار، من بينها فكرة الشياطين

[1]-ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1402هـ/1982م، ص: 11.

[2]-مرجع نفسه، ص: 10.

[3]-قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، ص: 06.

فليس بغريب أن يعتقد العرب أن لكل شاعر شيطانا يلهمه شعره، فالشياطين على حسب تعريفهم هم مصدر الهام الشعراء"[1].

كما أن "العربي القديم قد جعل للشعر منزلة مقدسة، وفي هذا يقول محمد العبد حمود الشعر الربي كان واحد من أبرز المجالات الفكرية التي أحاطها العرب بهالة من القداسة جعلت كل رغبة في التغيير والتجديد تصطدم بسد منيع من المحافظة"[2]. وهناك عدد من الإشارات القرآنية التي تشير إلى الذهنية القديمة ومنه قوله تعالى: ﴿**وَإِذَا قِيلَ لَهُمُ اتَّبِعُوا مَا أَنْزَلَ اللَّهُ قَالُوا بَلْ نَتَّبِعُ مَا أَلْفَيْنَا عَلَيْهِ آَبَاءَنَا أَوَلَوْ كَانَ آَبَاؤُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ شَيْئًا وَلَا يَهْتَدُونَ** ﴾[3]، ويذهب يوسف حسين بكار إلى أنهم كانوا يرون في أشعارهم ذروة الكمال الفني، فيقول: "كانوا يرون أن الشعر الجاهلي وصل إلى حد من الكمال الذي لا يمكن لأي شاعر محدث أن يزيد عليه أو يأتي بأحسن منه" [4]، وهذا يعني أن للشعر الجاهلي مكانة مقدسة لا يمكن المساس بها.

ويعتبر ابن قتيبة (ت276هـ) أول من وضع ميزان القصيدة العربية القديمة في مقدمة كتابه 'الشعر والشعراء' لأنه: "يستخدم من الأنماط المتبعة في مدائح الجاهلين قانونا عاما يريد أن يخضع له جميع الشعراء، بدوا كانوا أم حضر"[5].

كما قام المرزوقي بوضع 'عمود الشعر العربي' في مقدمة كتابه لشرح ديوان 'الحماسة' لابن تمام وحدد عناصره تحديدا صارما، وقد عدها الآمدي ووضعها الجرجاني من قبل وهي: شرف

---

[1]-ينظر: عثمان مرافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2000، ج1، ص: 19.

[2]-دهنون آمال، تحولات القصيدة العربية، مجلة المخبر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، مارس 2009، العدد05، ص: 342.

[3]-سورة البقرة، الآية : 170.

[4]-دهنون آمال، تحولات القصيدة العربية، المرجع السابق، ص: 343.

[5]-نفسه، ص: 343.

المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه" [1]. وزاد عليها التحام أجزاء النظم والتئامه مع تخيير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينه"[2].

وأصبحت هذه المبادئ بعد ذلك المقياس الحقيقي للشعرية العربية ولذي يجب أن يحتذى به، وأي خروج عن هذه المبادئ هو خروج عن نموذج القصيدة الجاهلية وهذا ما اشترطه أغلبية النقاد على الشعراء ومن أبرزهم: أبو الهلال العسكري (ت 395هـ)بقوله: "تخير الألفاظ وإبدال بعضها من بعض، يوجب التئام الكلام وهو ما أحسن نعوته، وأزين صفاته، فإن أمكن مع ذلك منظوما من حروف سهلة المخارج كان أحسن له، وأدعى للقلوب إليه"[3].

ورغم كل هذه المبادئ والمعيارية التي يجب الاحتذاء بها، إلا أن تاريخ الشعر العربي شهد تحولات جديدة، فالتغير في نمط الحياة وانتقالهم من البيئة البدوية إلى حياة الحضارة والترف أوجبت عليهم تغيير في بنية القصيدة.

لقد ظهرت بوادر التجديد في الشعر منذ ال عصر الأموي، وهذا بسبب تغيير الحياة الدينية والاجتماعية للمجتمع العربي وكذلك عصر الإسلام إلا أننا نرى أن النموذج بقي مسيطر على القصيدة وذلك لأسباب منها: اشتغال العرب بأمور أخرى غير الشعر منها الجهاد كغزو فارس والروم مما أدى إلى تراجع الشعر لفترة من الزمن، حتى كثر الإسلام وجاءت الفتوحات، واطمأنت

[1]–عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة منتاجية في أدبية الأدب، دار ماجدولين للنشر والتوزيع، ط 1، 2007، ص: 68.

[2]–إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند الرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983، ص: 405.

[3]–أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: مفيد قصيحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1409هـ/1989م، ص : 159.

العرب بالأمصال فعادوا إلى الشعر لكن بقي بناءه كما سلف إلا أن القرآن الكريم أثر في شعرهم حيث ضمن الشعراء نصوصا قرآنية في قصائدهم[1].

كما أن القرآن الكريم كان له الفضل من خلال ما أحدثه من نقلة من الشفوية إلى الكتابة، ومن ثقافة البديهية والارتجال إلى ثقافة الرؤيا والتأمل[2].فهو مصدر لكثير من الفوائد .

نستنتج أن حركة الشعر العربي منذ الجاهلية إلى غاية العصر الأموي مشت على وتيرة واحدة خاصة من ناحية الشكل.

أما ملامح القصيدة العباسية شهدت تغيرا لما عهدناه في العصر الجاهلي والأموي والإسلامي وذلك بسبب تغير الحياة وتعدد وسائل الترف وكثرة مجالس اللهو والطرب باعتباره عصرا ذهبيا، وما كاد هذا العصر يطل حتى كان ثورة على كل شيء، وذلك بسبب اختلاط الثقافات وامتزاج الحضارات حيث أحدث هذا الاختلاط الثقافي والامتزاج الحضاري ثورة في المجتمع والسياسة والاقتصاد، فكان لابد للغة أن تتطور والشعر أن يزهر ليواكب تطورات العصر ومفاهيمه الجديدة[3].

ومن أهم ما ذكر في التجديد عند القدماء هو وقفة أبي نواس أمام الطلل قائلا:

"قل لمن يبكي على الرسم درس ...واقفا ما ضر لو كان جلس

فأعلن بذلك تحديه وثورته على القواعد التي وضعها ابن قتيبة لنظم الشعر، وقد واجه ابو نواس عدة انتقادات من قبل نقاد وشعراء، إلا أننا نجد ابن رشيق قد أيده في ذلك، ومن ملامح التجديد عنده إهماله لتشبيهات القدماء والتي طالب بتجاوزها لان الذوق الحضري قدمها واستقبحها، كما حاول أيضا تجاوز القواعد التي وضعها النقاد القدماء فيما سمي بعمود الشعر،

[1]-ينظر: نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007، ج1، ص: 124-125.

[2]-ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص: 35-36.

[3]-ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط16، ص: 138.

حيث صار عبئا ثقيلا على المبدعين في الوقت الذي كان فيه الشعراء يتعاملون مع الوزن والقافية بنوع من القداسة"[1].

إلا أن البداية في هذا العصر لا تزال تمد الحاضر بكثير من الشعراء ذوي السليقة العربية السليمة مثل: أبي البيداء، وأبي الحية النميري* وغيرهم، وقد تحول كثير من هؤلاء الشعراء إلى معلمين يعلمون الناشئة اللغة ورواية الشعر القديم، وكان لعلماء اللغة الفضل الكبير في جمع اللغة والشعر الجاهلي هو القدوة والنموذج الذي يجب أن يحتذى به، ومن هؤلاء اللغويين شعراء بارعون بادروا إلى الاحتذاء من بينهم حماد الراوية*[2]، والأصمعي**"[3].

أجمع النقاد على أن الشعر العربي لمس بوادر التجديد مع مجموعة من الشعراء أمثال بشار بن برد، وبن هرمة والعتابي، وأبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي تمام، وابن المعتز والشريف الرضي وآخرين حيث خرجوا على عمود الشعر العربي الذي حدده المرزوقي"[4].

نجد بشار بن برد (ت 167هـ) والذي اعتبر من الأوائل الذين أرسوا مدرسة التجديد في الشعر العربي، وقد أشار على ذلك غازي بركس في قوله: "حاول بعض الشعراء الخرج عن نظام

---

[1]-دهنون آمال، تحولات القصيدة العربية، المرجع السابق، ص: 344.

-***أبو الحية النميري:** شاعر عربي مخضرم، شهد العصر الأموي والعصر العباسي الأول، من أهل البصرة ولد في(180هـ/825م)، وتوفي في آخر القرن الثاني الهجري، وقد روى النميري عن الشاعر الأموي الفرزدق.

[2]-***حماد الراوية** (95-155هـ): هو أبو القاسم حماد بن أبي ليلى بن المبارك بن عبد الديلمي الكوفي المعروف بـ'الراوية'، كان من أعلم النّاس بأيام الرب وأخبارهم وأشعارهم.

-****الأصمعي** (121-216هـ): هو عبد الملك بن عبد الملك بن علي بن أصمع الجاهلي راوية العرب مولده ووفاته في البصرة، قال الأخفش: "ما رأينا أحدا أعلم بالشعر من الأصمعي".

[3]-ينظر: عبد الفتاح نافع، الشعر العباسي قضايا وظواهر، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ/2008م، ص: 09.

[4]-ينظر: أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص: 27.

القافية الواحدة بعد أن وجدوا فيها قيدا لا تحتمله موضوعاتهم الجديدة، فظهرت المزدوجات، ولعل بشار بن برد هو أول من نظم المزدوج"[1].

فالمزدوج: هو نمط عري مبنى على أساس الأبيات المصرعة، بمعنى أن القافية الشطر الأول هي قافية الشطر الثاني نفسها. وأهم من نظم أيضا في هذا النمط أبو العتاهية فله مزدوجة طويلة بعنوان 'ذات الحكم والأمثال' يقول في بعض أبياتها: (من الرجز)[2].

حَسْبُكَ مِمّا تبغيه القوت * مـــا أكثر القواتُ لمن لموتُ**

الفقر فيما جاوز الكفافـَا * من اتقى الله رجـــا وخافـــــا**

هي المقادير فلمني أو قدر * إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر**

لكلّ ما يؤذي وإن قل ألم * ما أطول الليل على من لم ينم**

وعلى هذا النسق يبني الشاعر مزدوجته، فكانت أطول مما كتبه من شعر ولعلّ خروجه على القافية الواحدة سهل عليه عملية القول الشعري"[3].

"وقد مثل هؤلاء الشعراء مرحلة التحول التي شهدها الشعر العربي في العصر العباسي، من خلال التجديد في الأوزان والقوافي، حيث خالف أبو نواس القصيدة الجاهلية، بحيث بدل المقدمة الطللية، استهل قصائده بمقدمة خمرية التي ظهرت معه، وعلى خط نفسه نجد الشاعر أبي تمام الذي عدّ من أكثر الشعراء تجاوزا لعمود الشعر بحيث تمثلت اتجاهاته في أربع نقاط:

1-المعنى غير مألوف.

2-الغموض.

3-الصورة الشعرية غير مألوفة.

---

[1]-نور لدين السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني القصيدة العربية حتى العصر العباسي، دار المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1995، ص: 42.

[2]-نفسه، ص: 42.

[3]-نور الدين السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني القصيدة العربية حتى العصر العباسي، المرجع السابق، ص: 42.

4-استخدام الكلمة العربية بطريقة غير مألوفة أي نقل اللفظ عن غير معناه الحقيقي"[1].

يعد أبا تمام (ت 231هـ) من بين الشعراء العباسيين الذين أثار تجديدهم جدلا كبيرا في أوساط الشعراء والنقاد، فجدد في معاني القدماء، و عالج في أشعارهم قضايا جديدة بعيدة عن معطيات الحواس المباشرة، وهو ما جعل شعره يتميز بنوع من الغموض، وقد أشار غازي بركس إلى ذلك في قوله: "وكان غموض شعره من أهم العوامل التي أخرجته عن عمود الشعر القديم، ومن أمضى الأسلحة التي تسلح بها خصومه ضده"[2].

فالغموض والتعقيد من بين مظاهر الحياة الجديدة المعقدة وقد تبينت هذه المظاهر في مختلف الألفاظ العربية أو الدخيلة التي يستعملونها في أشعارهم والتي تجعل القارئ مضطرا للبحث عن المعنى المراد.

"إن مثل هذا التجاوز للموروث الشعري الساق، لم يأت لإلغاء ذلك الرصيد الضخم من التراث الشعري، بل جعله مرتكزا للإبداع والتجديد على الأشكال الإيقاعية، والأنماط الأسلوبية، والبناء الفني للقصيدة"[3]، و يؤكد أدونيس بان هذه المظاهر التجديدية لا تعتبر خروجا عن الشعر بل إنها أفق شعري آخر، ويعتبر التطور في هيكل القصيدة من أهم ملامح التجديد في العصر العباسي كما أرجعت محاولات التجديد إلى المولدين* الذين استخرجوا أوزانا جديدة وقد أشار إبراهيم أنيس إلى ذلك في قوله: "ويقول مؤرخو الأدب أن المولدين قد تمتلك بعضهم حب

---

[1]-أدونيس، زمن الشعر، ص: 30.

[2]-دهنون آمال، تحولات القصيدة العربية، المرجع السابق، ص: 345.

[3]-نور الدين السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، المرجع السابق، ص: 197.

-***المولدون:** في الشعر هم الذين جاءوا بعد عصر الاحتجاج وسموا بذلك لأنهم ولدوا في الكلام أي استحدثوا فيه ما لم يكن من معاني الرب وكلامها وأولهم بشار بن برد.

الابتكار والتغيير في الجمال والتفنن في أوزان الشعر وطرقه، فمزجوا بين الأوزان المختلفة، وربما وزن مخترع وزن مألوف بل ويكاد يجمع أهل العروض أن للمولدين أوزان مخترعة لم يسبقوا إليها"[1].

وحين وازن الآمدي بين أبي تمام والبحتري رفض أن يجعلهما في طبقة واحدة ورأى أنهما مختلفان لأن البحتري في نظره أعربي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد وصعوبة الألفاظ ووحشي الكلام، ولان أبي تمام شديد التكلف صاحب صنعة وشعره يتميز بالغموض، وذلك لاستعماله للاستعارات البعيدة والمعاني المولدة" [2]، فالقصيدة القديمة كانت تتميز بالوضوح، أما القصيدة العباسية فكانت تتميز بالغموض وهذا ما جعلهم ينتقدونها.

"القصائد القديمة كانت تعنى بالشرح والإيضاح، والتكرار بحجة توسعه المعمق وإنارته، مما جعل الوضوح مقصدا بحد ذاته، فخرج الشعراء عن آلية الشعر، وأهملوا قدرات القارئ وتجربته ومعاناته، ورغبة للكشف واستجلاء الغموض فأدت هذه النظرة إلى قتل القصيدة حيث انعدم غموض الشاعر برؤيته في أعماق الواقع والنفس ليستجلي الأفكار والهوامس والمشاعر التي لا تستطيع للغة العادية بمعانيها أن تؤديها"[3].

ولم يعد هدف القصيدة الإقناع بل النشوة وإخراج القارئ من نفسه فتطورت لغة لنص، ووظيفة لشعر من نقل لمعنى، والصور المحددة إلى نقل وقعها النفيس لتوليد المشاركة الوجدانية وفي هذا يقول الحافظ: "وأهل الأمصال، إنما يتكلمون على اللغة النازلة فيهم من العرب، ولذلك نجد اختلافا في ألفاظ أهل الكوفة والشام ومصر، ألا ترى أن أهل المدينة لما نزل فيهم ناس من الفرس في قديم الدهر علقوا بألفاظ من ألفاظهم ولذلك يسمون البطيخ الحزيز، وكذلك أهل الكوفة فإنهم

[1]-دهنون آمال، تحولات القصيدة العربية، المرجع السابق، ص: 346.

[2]-ينظر: علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهلية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص: 63.

[3]-ينظر: عبد الفتاح نافع، الشعر العباسي قضايا وظواهر، المرجع السابق، ص: 153.

يسمون الممحاة بال، وبال فارسية والعامة ربما استخفت أقل اللغتين وأضعفهما، وتستعمل ما هو اقل في أصل اللغة استعمالا، وندع ما هو أظهر وأكثر، لذلك سرنا نجد البيت من لشعر قد سار ولم ما هو أجود منه"[1].

نستنتج من هذا القول أن الامتزاج بين الأجناس أدى إلى التنويع في الثقافات وبالتالي توليد مصطلحات وألفاظ جديدة أضيفت إلى معجمهم.

لا شك أن الثورة على المضمون والمعنى الشعري القديم في العصر العباسي صاحبه ثورة على شكل القصيدة الجاهلية والعمودية إن صح التعبير حيث خلق الشعراء المحدثين أشكالا جديدة تتلاءم وما يريدون التعبير عنه، ومن هذه الأشكال التجديد في الوزن كما سلفنا الذكر، فقد استحدث المولدون أوزانا جديدة ومتنوعة تتناسب مع التجربة الشعرية فهم حاولوا التحرر من الأوزان ورأوا فيها تعقيدا وتقيدا للشاعر في ذلك قول أبو العلاء* [2]: "أنهم استحدثوا في هذا العصر المقتضب والمضارع الذي سجلها لخليل وليس لهما أصل في الشعر القديم" [3] أما المضارع فأجزاءه مفاعيلن، فاعلاتن مفاعيلن، وإنما تحذف فيه التفعيلة الأخيرة، ومنه مقطوعة أبي العتاهية*:

أيا عُتب ما يضرُ * ك أن تطلقى صفادى**

وأما المقتضب فأجزاءه مفعولات مستفعلن مستفعلن ونحذف منه التفعيلة الأخيرة أيضا كما عند أبي نواس في مقطوعته:

---

[1]-هدى الشيخ، التطور والتجديد في الأدب العباسي، المكتب الجامعي الحديث، 2013/2012، ص: 75.

[2]-*أبو العلاء المعري (363-449هـ) (973-1057م) هو أحمد بن عبد الله بن سليمان القضاعي التنوني المعري شاعر وفيلسوف ولغوي وأديب عربي من عصر الدولة العباسية ولد وتوفي في معرّة النعمان في الشمال السوري.

[3]-شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، المرجع السابق، ص: 72-73.

-***العتاهية:** هو إسماعيل بن القاسم بن سويد العنيني أبو إسحاق، ولد 130هـ/741م، نظم الشعر حتى نبغ فيه، توفي في 828م.

حَامِلُ الهَوى تَعِبُ * يَسْتَخَفَّهُ الطَّرَبُ**

إن بكى يحّق له * ليس به لَعب"[1].**

كما استحدثوا أيضا الجنب أو المتدارك ومن أمثلته مقطوعة أبو العتاهية:

هَمُّ القَاضِي بيتُ يُطْرِبْ * قال القاضي لما طولت**

مَا في الدنيا إلاّ مذنب * هذا عُذرُ القاضي واقْلب"[2].**

وهذا التجديد في الأوزان صاحبه تجديد في القافية لكونهما يتماشيان مع بعضهما البعض في بناء القصيدة، وقد جدد الشعراء في العصر العباسي في استخدام القوافي، وخرجوا عن تقاليد القصيدة القديمة فظهرت فنون جديدة منها:

المسمط: "وأظهر ما يتميز به الشعر المسمط في قوافيه أن تتكرر قافيتان أو أكثر بعد كل عدد معين من الأسطر"[3] وإنما سمي مسمطا من السمط وهو قلادة تنظم فيها عدة سلوك تجتمع عند لؤلؤة أو جوهرة كبيرة وكذلك كل دور مسمط يجتمع مع الأدوار الأخرى في قافية الشطر الأخير ومن أمثلة المسمط المربع خمرية أبي نواس تتوالى على هذا النمط:

سُلافُ دنّ * كشمسِ دَجْنِ**

كَدَمْع جفن * كخمر عَدْنِ**

طبيخ شمس * كلون ورسِ**

ربيبُ فرسِ * حليف سجن**

يا من لحانى * على زمانى**

[1]–شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، المرجع السابق، ص: 194.

[2]–شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، المرجع السابق، ص: 73.

[3]–السعيد الورقي، لغة الشعر العري الحديث مقوماته الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004، ص: 209.

اللهو سانى * فلا تلمنى"[1]**

وهناك ما عرف بالمشطر الذي ينظر فيه إلى الأشطر لا إلى الأبيات ويتخذ فيه من كل شطر وحدة مستقلة، ومن هذا المشطر المثلثات وإن كان قليلا وهو الذي تتغير فيه القافية كل ثلاثة من الأشطر، ومن المربع الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام، يتضمن كل قسم منها أربعة أشطر تخضع لنظام في التقفية يتغير بعد كل شطرة، ومنه المخمس الذي يتبع نفس هذا النظام في الأشطر".[2]

يقول ابن رشيق: "**المخمس:** هو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك هذا من حيث تعريف المخمسة كنمط شعري، أما من حيث أسباب وجودها وانتشارها بين الشعراء المحدثين، فيقول أيضا:وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات والكثيرون منها"[3]. مثال: يقول نواس في مخمسة: (من السريع)

ماروضُ رحاكم الزّاهر * وما شذى نشركم العاطرُ**

وحق وجدْي والهوى قاهر * مذْ غبتمُو لم يبق لي ناطِرُ**

والقلب لا سَالٍ ولا صابر

قالت: ألالات لجن دارنا * وكابد الأشواقَ من أجلنا**

واصبرْ على مرّ الحق والضّنى * ولا نمُرنّ على بيتنا**

إنّ أبانا رجُل عَاشرُ"[4].

[1]–شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، المرجع السابق، ص: 197، 199.

[2]–السعيد الورقي، لغة الشعر العربي، المرجع السابق، ص: 209.

[3]–نور الدين السد، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص: 41.

[4]–نور الدين السد، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص: 42.

وفي هذه الفترة بدأ الشعر العربي يشهد عدم محاولات للتجديد وقد أكثر الشعراء من استخدام البحور الخفيفة التي تعكس رفاهة الحضارة العباسية، وحاجتها للغناء والترف، إلى جانب ذلك شهد الصر العباسي تجديدات في إطار الصيغ الشعبية أو المعممة كالمواليا، والكان كان والقوما والزجل لكن هذه الأغراض أغفلتها حركة التدوين وغض الطرف عنها النقاد المحافظون والعرضيون، فقلت شواهدها وندرت نماذجها وأهملوا كثير من أنماط الشعر الأخرى"[1].

وكانت هناك محاولات أخرى في إضافة بعض أوزان الشعر إلى الأوزان المعروفة وقد ذكر إبراهيم أنيس بعض هذه الأوزان المحدثة"[2].

1-المستطيل وشاهده:

لقد هاج اشتياقي غزير الطرف أحور * أدير الصدغ منه على مسك وعنبر**

2-الممتد وشاهده:

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال * كلما زدت حبا زاد منى نفورا**

3-المتوفر ومثاله:

ما وقوفك بالركائب في الطلل * ما شوالك عن حبيبك قد رحل**

ما أصابك يا فؤاد ياما بعدهم * أين صبرك يا فؤادي فعل**

4-المسند وشاهده:

عن الأخلاق التصابي مستمرياً * ولأحوال الشباب مستحليًا**

5-المسرد ومثاله:

---

*- المواليا: من الشعر العامي كان العبيد يتغنون به في أسفارهم أو أثناء عملهم ويقولون في آخر مقطوعة منه: يا مواليا، إشارة إلى ساداتهم، نشأ في العصر العباسي وهو من بحر بسيط.

[1]- دهنون آمال، تحولات القصيدة العربية، ص243.

[2]-نور الدين السد، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص: 346.

على القول فقول في كلّ شان ** ودان كلّ من شئت أن تداني**

6-المطرد وشاهده:

ما على مستهام ربع الصدّ * فاشتكى ثم أبكاني من الوجد**

وهكذا استمر هذا التجديد والإبداع الشعري وهذا راجع إلى تغيير البيئة ونمط العيش وإلى شغف الإنسان بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة إلى التجديد وإضافة أشياء لم تكن موجودة.

المبحث الثاني: بناء القصيدة الحديثة.

" يرى معظم النقاد المعاصرين، خصوصا أولئك الذين درسوا الشعر العربي في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، أن محمود سامي البارودي (1838-1904) هو بداية النهضة وهو شاعرها الأول"[1].

فالبارودي هو مطلق شعلة الإحياء في الشعر العربي فقد استطاع البارودي أن يحقق نجاحا هائلا في القدرة على استعارة الإطار الشعري التقليدي، وكميله خواطره وعقله فامتلأ شعر، بحياء ورسم المنازل ومرعى الضباء، وانتقل في القصيدة كما يقول الدكتور محمد حسن هيكل من الغزل إلى لمدح إلى الفخر إلى الحماسة إلى الحكمة كما كان يفعل البحتري وأبو تمام والمتنبي وغيرهم من كبار الشعراء، وذلك ما جاء به لم يكن تجديد في الشعر العربي بل كان بعث هذا الشعر من مرقده"[2]فلقد سار محمود سامي البارودي على نهج القدماء كما أنه حافظ على نفس القالب الشعري كما يقول محمود مندور: "وهذا الشاعر العظيم وإن يكن قد تحيز ما وصلت إليه لغة الشعر العربي من قوة، وجمال، واستطاع أن يخضع تلك اللغة التقليدية للتعبير عن أحاسيسه أو لوصف مشاهداته أو قص أحداث عصره بحيث يمكن القول أن هذه الركبان القديمة لم تزد لشعره إلا قوة وجلالة"[3].وهذا يعني حفاظ على التراث و التجديد فيه.

وإلى جانب البارودي نجد أحمد شوقي (ت 1932) وحافظ إبراهيم (ت 1932) وجميل صدقت الزهاوي (ت 1939) ومعروف الرصافي (ت 1945) وغيرهم، فهؤلاء حاولوا إحياء

[1]-أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص: 45.

[2]-السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الجديد، المرجع السابق، ص: 25.

[3]-أدونيس، الثابت والمتحول، المرجع السابق، ص: 45-46.

التراث ووصل الماضي بالحاضر فقد رسخ شوقي حركة النهضة ووثق الصلة بين الشعر العربي الحديث وجذوره القديمة وهذا ما قام به البارودي وغيرهم مما ذكرنا سالفا[1].

لكن للأسف المؤرخون جردوا الأمير عبد القادر من لقب رائد الشعر العربي الحديث، وبقي ديوانه بعيدا عن الأضواء حتى هذا الوقت وهذا ما أشار إليه الدكتور محمد بشير بويجرة* في كتاب أصدره عن دار الأديب بعنوان "الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث" فحاول في هذا الكتاب أن ينفض الغبار عن ديوان الأمير لكونه لم يحظ بهذا اللقب رغم أن الأمير ولد سنة 1807 والبارودي ولد سنة 1845 يقول بويجرة:"فلطالما تكلمنا عن الأمير عبد القادر وتضحياته وبطولته وحصرنا شخصيته إلا في نضالاته وأكد الدكتور بويجرة على ضرورة إحياء بعض الأفكار وإعادتها إلى أصولها"[2].

فرائد شعر الإحياء والبعث هو الأمير عبد القادر الجزائري وليس سامي البارودي كما نجده في الكتب، لا لشيء إلا لأن الأمير يسبق البارودي من حيث الزمن مثلما ذكرنا وشعره الحاكي شعر الفحول من الشعراء القدامى وهناك عدة أمثلة تبين ذلك ومن بينها نونيته الصوفية حول العشق الإلهي "أن الحبُّ والمحبوب والحبُ جملة التي حاكى فيها قصيدة جرير" بأن لخليط وزنا وقافية نجده هائما في حب الله وذاته، يقول فيها[3]:

---

[1]-ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص: 75.

-***محمد بشير بويجرة:** أستاذ بجامعة السانيا وهران وهو من مواليد 3 فيفري 1948، قدم الكثير للبحث العلمي وللنقد للرّواية الجزائرية، وشارك في العديد من الملتقيات أبرزها ملتقى محفوظ نجيب بمصر، له العديد من الإصدارات الفكرية والنقدية والروائية.

[2]-محمد بشير بويجرة، تقديمه لكتاب الجديد 'الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث'، مجلة الفجر، نشر بواسطة وردة ربيع في الفجر يوم 2009/03/27.

[3]-عبدلي الهوري، الأمير عبد الق ادر رائد الشعر العربي الحديث، مجلة ثقافية فصلية، العدد 120، السنة 2010، ص: 108.

عن الحُبّ مَالِي كُلّما رُمْتُ سُلوانا * أرى حَشْوَ أحشائي من الشوق نيرانا**

فما القربُ لي شافٍ ولا البُعد نافع * وفي قْرَبنا عشق دهاني هيمانا**

وفي بعدنا شوقُ يقطع مهجتي * كتقطع بيت الشِّعر للنظمِ ميزانا**

أن الحبُّ والمحبوب والحبُّ جملة * أن العاشِق المعشوق سرّا وإعلانا**

والأمثلة كثيرة والرؤيا واضحة وضوح الشمس للمشارقة ولا أدري لما يصرون على ريادة البارودي مع احترامنا له، إلاّ أنّنا نقر نحن الجزائريون دون خوف أو تحيز أن رائد الشعر الإحيائي هو الأمير عبد القادر.

وقد أخذت حركة التجديد والثور على القديم في البروز مع ظهور الرابطة القلمية عام 1920 في أمريكا الشمالية والعصبة الأندلسية في أمريكا الجنوبية عام 1930، وقد أشار محمد العيد حمود إلى ذلك حيث يقول: "فكانت الجملة بشكل عام ثورية في الأولى راغبة في قطع العلاقة بين الحاضر والماضي وهادئة تدريجية في الثانية راغبة في الإبقاء على صلة بين القديم والجديد"[1].فلا يمكن إهمال الماضي مهما بلغنا من درجة التطور، فالماضي متصل دائما بالحاضر.

ثم ظهرت مدرسة المهر بزعامة جبران ومخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي، حيث شاعت الرومانسية والرمزية في الشعر العربي بتأثير هذه الحركة ، وقد ثار شعراء المهجر على القيود الشكلية بتجديدهم في الوزن و القافية في كثير من القصائد، كما حاولوا التجديد في الألفاظ وفي الصور الشعرية، ولم يراعوا وحدة البيت المفرد، ولعل من أبرز الثائرين على القديم جبران خليل جبران، والذي يرى أن اشعر حلقة وصل بين الشاعر والعالم، كما أن اللغة ليست مجرد ألفاظ جامدة أو زخرف بديعي، إنما هي وثيقة الاتصال بالروح والعالم"[2]، وهو ما ذهب إليه مخائيل نعيمة فهو يرى

[1]–محمد العيد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996، ص: 33.

[2]–دهنون آمال، تحولات القصيدة العربية، المرجع السابق، ص: 348.

أن الشاعر حر في أن يبتدع ما شاء من الألفاظ والتعابير، والأوزان والموسيقى، وكل ألوان التجديد.

ومن سمات الشعر المهجري الحنين والإحساس بالغربة في صورة مؤثرة بلغت مدارها في التأثير. فالشعر عند مخائيل نعيمة هو: "غلبة النور على الظلمة، ولحق على الباطل وهو ترنيمة البلبل وخرير الجداول وقصف الرعد وابتسامة الطفل ودمعة الثكلى وتورد وحية عزراء والشعر هو الحنين الدائم"[1]، وهذا يعني أن الغربة والحنين إلى الوطن هو ما جعل الشعر المهجري يحمل كل هذه المواصفات.

كما حاول شعراء المهجر كتابة لقصص الشعرية أيضا، والتي لم يعرف الشعر العربي مها إلا محاولات قليلة عند عمر بن أبي ربيعة ويتحدث محمد العيد حمود عن تجربة القصص الشعري عند جماعة لمهجر فيقول: "أما ند شعراء المهجر فقد تنوع القصص الشعري وتعددت جوانبه وألونه، فهناك قصص شعرية تدور موضوعاتها حول حوادث كثيرا ما تكون غرامية..."[2].

"فهذه أهم ملامح التجديد عند شعراء المهجر والتي أخذت أصداؤها تنتشر بشكل كبير في الأوساط الأدبية العربية، وقد قامت ثورة تجديدية أخرى هي حركة جماعة الديوان المؤلفة من العقاد (1889-1964)، وعبد الرحمن شكري (1886-1946) ولمازني (1889-1949) فقامت برفض النموذجية في الشعر وقد اعتبرت مدرسة الديوان من لمدارس الشعرية المعاصرة والجديدة وهي المدرسة المجددة الاتباعية-الرومانسية، وقد خلفت مدرسة البارودي وشوقي وحافظ

[1]-ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والشر، الإسكندرية، ط 1، 2002، ص: 97.

[2]-دهنون آمال، تحولات القصيدة العربية، المرجع السابق، ص: 349.

ومطران المحافظ –الكلاسيكية– وتزعمت حركة التجديدية في الشعر وألحت بالدعوة إليه، فقد قاموا بدور كبير في خدمة النهضة الشعرية"[1].

في البدء عرف هؤلاء الثلاثة باسم المدرسة الإنجليزية لكن الاسم الذي يعرفون به اليوم هو جماعة الديوان وذلك لإطلاعهم الواسع على الأدب الإنجليزي، ولعلهم استفادوا من النقد الإنجليزي، فرأوا أن الشعر العربي بحاجة شديدة لتغيير جذري.[2]

تدعو هذه المدرسة إلى ضرورة الاهتمام في إدراك الكون والإحساس به وذلك بخلاف النظرة التقليدية التي اعتبرت الطبيعة كوجود خارجي هي مرآة الشاعر الأولى إذ يقول العقاد: "أن الشاعر هو من يَشْعُر ويُشْعِر" وكذلك في قوله مخاطبا شوقي "فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر هو من يشعر بجوهرة الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها" [3] وهذا دليل على أن الشاعر الجيد هو من يحس ويشعر بالأشياء.

ومن نظرية الشعر الوجداني عند هؤلاء الثلاثة: شكري، مازني والعقاد انبثقت الدعوة إلى أن يكون الشعر تعبيرا عن ذات الشاعر وشخصيته وأن يبعد عن المناسبات، وأن يغلب عليه طابع الأليم والأنين وحب الطبيعة وتصويرها"[4].

وفي هذا يقول الدكتور محمد مندور عن هذه الفترة: "هي مثل هذا الجو كان من المستحيل أن يظهر أي أدب غير أدب الشكوى والأنين الذاتي، فالشاعر لا يستطيع أن يتحدث عن نفسه وأحلامه وغرامه وأشواق روحه، أو يهرب من الجحيم الذي يحيط به إلى الطبيعة ومناظرها وملاهيها..."[5].

---

[1]–محمد عبد لمنعم خفاجي، حركة التجديد في الشعر الحديث، المرجع السابق، ص: 53.

[2]–ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص: 44.

[3]–المرجع نفسه، ص: 45.

[4]–محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، المرجع السابق، ص: 56.

[5]–السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص: 46.

وكان للعقاد موقف من عمود الشعر هو الالتزام به والتأكيد له والدعوة إلى ضرورة الالتزام به وذلك توضح من خلال السؤال الذي طرحه لمحرر أدبي لجريدة المساء في الثالث من نوفمبر عام 1961 قائلا: "إن الشعراء من الشباب يقولون عنك أنك تهاجمهم". فكان رد العقاد عليه بقوله "إن الشعراء وشبابهم يعيشون في عصري أنا" أي عصر العقاد، وهذا دليل قاطع على أنه يلتزم ويراعي كل ما جاء به عمود الشعر"[1].

ودعت مدرسة الديوان إلى الوحدة العضوية، فالقصيدة لا ينبغي أن تكون متناثرة لا يجمعها إطار واحد، فالقصيدة بتعبير آخر ليست مجموعة أبيات مستقلة وإنما هي أبيات متآلفة ضمن نسق واحد[2].

نستنتج أن حركة التجديد في مدرسة لديوان تمثلت في الاهتمام بالذات والشعر عندهم قيمة إنسانية قبل أن يكون قيمة لفظية، وأن القصيدة بنية حية وليست أجزاء متناثرة يجمعها الوزن والقافية، وأكدوا على أن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع وليس بشخصية أدبية.

وقد كانت لجماعة الديوان الفضل لتمهيدات أخرى ساهمت في تطوير حركة الشعر العربي من بينها:

"جماعة أبولو: أسسها أبو شادي (1892-155) في سبتمبر 1992 بالقاهرة وكان الخليل مطران (1872-1949) عضوا بارزا فيها إلى جانب صالح جودت*، وأبو لقاسم الشابي ومعهم من أدباء الشباب ومن بين هؤلاء أحمد محرم، وإبراهيم ناجي وعلي محمود طه، وكامل الكيلاني وغيرهم"[3].

[1]-محمد عبد المنعم الخفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، المرجع السابق، ص: 74.

[2]- ينظر: ده نون آمال، تحولات القصيدة العربية، المرجع السابق، ص: 350.

[3]-محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، المرجع السابق، ص: 97.

فكان لهذه الجماعة دور ريادي في حركة التجديد في الشعر العربي نظرا لما دعت إليه من حداثة مفتوحة وهذا أهم ما تميزت به: الوجدانية ومن مظاهرها القلق وبساطة الأليفة وكذا الانحياز للطبيعة من حيث هي مناظر ومشاهد، وانحياز للخيال والتأمل مع شيء من الصوفية والرمزية الفكرية، وازدواج القافية في قصيدة من بحر واحد والتنويع في القافية والبحو ر (الشعر الحر)، والتوكيد على وحدة القصيدة ووحدة الشاعر نفسه وشخصيته ومذهبه الفني والموضوعي، الاتجاه نحو الشعر القصصي والمسرحي، يقول أبو شاذي: "الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف القديم وإنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة"[1].

وكذلك "التحرر من القوافي وهو ما عرف بالشعر المرسل بالإضافة إلى الشعر الذي لا قافية ولا وزن له، وهو ما عرف بالشعر المنثور، وكان خليل مطران قد استهل دعوته إلى التجديد ببعض المقالات التي تم نشرها في الصحف والمجلات المصرية، فطالب بأن تكون لغة الشعر هي لغة عصرنا لأن للقدماء عصرهم وآدابهم وأخلاقهم وينبغي أن يكون شعرنا مطابقا لشعورنا ونظرتنا للحياة، لا أن يكون شعرنا مفرغا في قوالب القدماء، ويرى خليل أنه ينبغي على الشاعر أن لا يكون عبد للأوزان، وعلى ضرورة وجود رابط موضوعي بين أجزاء القصيدة"[2]. وبهذا يكون للشاعر الحرية التامة في ابتكار أشعاره.

كما أن خليل مطران لم يتقيد بالقافية الواحدة في شعره بل نظم في عدة أوزان وبقوافي متنوعة، وله عدة محاولات في الشعر المنثور كالقطعة التي كتبها في حفل تأبين إبراهيم اليازجي ويقول فيها: "أطلق عبراتك من حكم لوزن وقيد القافية: وصعد زفراتك غير مقطعة عروضا ولا محبوسة في نظام"[3].

[1]-ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، المرجع السابق، ص: 114-115.

[2]-دهنون آمال، تحولات القصيدة العربية، المرجع السابق، ص: 351.

[3]-عادل ظاهر، عناصر التجديد في شعر خليل مطران، مجلة الشعر، بيروت، العدد13، 1960، ج4، ص: 81.

يرى مطران "أن الفن عنده يكتمل في جو الحرية، وقيود القافية والوزن تتعارض مع حرية الفن ولم يكتف بالتجديد في الأشكال والمضامين فحسب، وإنما حاول الاعتماد في أشعاره على الخيال الخلاق الذي لا يقتصر على التشابيه والاستعارات والكنايات، وإنما يمتد أثره ليصل إلى أعماق النفس البشرية"[1].

وخلاصة القول أن جماعة أبولو خرجت عن النمطية القديمة بتجاوزنا لشعر النهضة وتمهيدها للجديد، فلقد مهدت لنشوء بنية جديدة للقصيدة ومفهوم جديد للشعر [2] وبرغم تلك الحركات التجديدية ومحاولة الابتعاد عن الزخرف اللفظي وعن اللغة الخطابية التقريرية، إلا أن التقليد ظل منتشر بصورة واضحة حتى نهاية الحرب العالمية الثانية حيث حدث الانعطاف الحقيقي في مسار القصيدة العربية بظهور حركة شعر التفعيلة، أو ما عرف الشعر الحر.

ففي عام 1962 أصدرت لشاعرة نازك لملائكة كتابها 'قضايا الشعر المعاصر' والذي تناولت فيه عبر طياته الشعر الحر، وقد نظمت أول قصيدة من الشعر الحر بعنوان: 'الكوليرا' وقد ذكرت ظروف نظم هذه القصيدة والتي أرادت أن تعبر عن شعورها إزاء هذا الوباء فوجدت أن الشعر الخليلي لا يصلح للتعبير عن مشاعرها لأنه يقوم على وحدة البيت، وهي تريد أن تصف ما شعرت به في مجموعة من الأبيات ومن هنا خطرت لها فكرة إيجاد وزن جديد، وبالتالي ابتكار الشعر الحر[3].

ومن هنا توسعت النظرة لدى نازك الملائكة حول كيفية بناء القصيدة، فوجدت أن البيت لا يصلح للتعبير عن مشاعرها فتجاوزت ذلك لتكون لها حرية تامة في قول الشعر.

---

[1]-دهنون آمال، تحولات القصيدة العربية، المرجع السابق، ص: 352.

[2]-أدونيس، الثابت والمتحول، المرجع السابق، ص: 115.

[3]-محمد إحسان، رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر، مج83، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ج1، ص: 13-14.

فالشعر الحر حسب نازك لملائكة "ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل لموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ويعين بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة"[1]

فقدت ثارت نازك على الشكل الكلي للقصيدة لقديمة بقولها: "كانت حركة لشعر الحر أحد وجوه هذا الميل لأنه في جوهره ثورة على تحكيم الشكل في الشعر، إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيما يراعي نظام الشطر وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها ونظام الشطرين متسلط يريد أن يمحي الشاعر بتعبير من أجل شكل معين من لوزن والقافية الموحدة المستبدة لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها"[2].فالشعر الحر ترك للشاعر الحرية التامة في قول شعره.

وتعني نازك بقولها أن الشعر الحر هو ثورة على الشكل وأن الشاعر الحديث رفض ذلك لشكل القديم واعتبره قيد لأفكاره ومشاعره فهو بحاجة إلى إيصال ما يجول في نفسه بطريقة بسيطة تصل إلى المتلقي بشكل صحيح.

"فالشعر الحر في رؤية نازك هو الشعر الذي لا يتقيد بأوزان الخليل وعروضه، ولكنها في الواقع تنظم قصيدتها خالية من الوزن، بل اختارت أن تنظمها على نهج التفعيلة ولهذا أطلق على هذا الشعر بشعر التفعيلة وحرصا على وحدة الإيقاع في القصيدة جعلتها تجري على تفعيلة واحدة تتكرر في جميع الأشطر"[3].

"يقوم هذا الشعر الحديث أو المطلق أو شعر التفعيلة على بناء فني خاص شأنه شأن أي شعر يقوم على عناصر ثلاثة وهي: اللغة والصورة والموسيقى، وهذه الأخيرة (الموسيقى) هي أهم

[1]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، المغرب، 1994، ص: 27.

[2]-المرجع نفسه، ص: 27.

[3]-محمد إحسان، رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص: 14.

العناصر ولسببه نال الشعر تلك التسميات، وعنصر الموسيقى بدأ يختفي من الكثير من قصائد الشعر العربي الحديث، وعلينا أن نقرر بدءا أن الشعر الحر ليس وزنا معين أو أوزانا وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل، تدخل فيه بحور عديدة من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي فهو شعر ذو شطر واحد"[1].

في حين يرى يوسف الخال أن القصيدة الحديثة تجاوزت شكل القصيدة القديمة وأعطت للشاعر الحرية التامة في كتابة شعره حسب الوزن لذي يروق له، فعلى الرغم من أن الشعر الحر قد ثار على قيود الشكل الشعري القديم، وحاول التحرر منها، إلاّ ذلك لا يعني أن هذا الشعر لا يستند إلى قوانين تحكمه وتنظم مساره، وهنا نقصد البحث في القوانين الخاصة بالإيقاع"[2].

وفي "نفس الفترة تقريبا ظهرت 'قصيدة النثر'بعد الثورة الشعرية التي أعلنتها مجلة 'شعر' حيث دعت إلى شكل شعري مختلف تماما على الأشكال السابقة فرضت قيود الخليل رفضا قاطعا، ولا شك في أن طموح الشاعر لتجاوز المألوف دائما يدفع به للبحث عن أشكال جديدة تحمل القصيدة المعاصرة إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا"[3].

فالشاعر "أصبح في موقف نعده شامل حين يبدأ عملية الإبداع، فهو مطالب بأن يعي شروط الأصالة والمعاصرة أي أن يعرف حقيقة الواقع وجوهر التراث أن يعيش داخل وطنه وخارجه وأن يقرأ ثقافة أمته وثقافة العالم وأن يدرك أسرار تشكيل الشعر وصياغة معظم الفنون الأخرى، وأن يمحوا التناقض بين الخاص والعالم وبين الذات والموضوع وبين الماضي والحاضر، بل بين لحاضر والمستقبل"[4]، وهنا ينبغي للشاعر أن يتماشى وروح العصر.

---

[1]– محمد أحمد القضاة، الشعر العربي المعاصر من النظم إلى النثر، مج 33، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 1، 2006، ص: 126.

[2]–السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص: 188.

[3]–صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر الصبور، دار هومة، الجزائر، 2009، ص: 38.

[4]–طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، القاهرة، ط1، 2000، ص: 13.

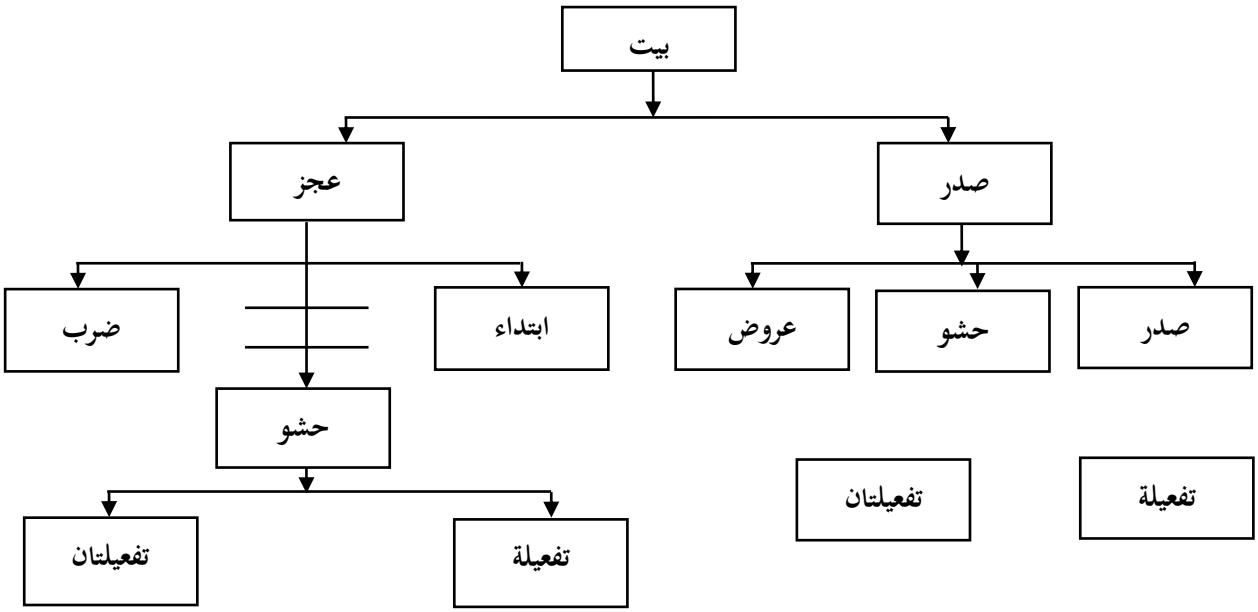
ومن كل ما سبق نستنتج أن كل هذه التحولات التي طرأت على القصيدة العربية إنما هي نتيجة لتحولات العصر وظروف كل مرحلة تاريخية، فهناك ارتباط وثيق بين الحياة الثقافية والحياة الاجتماعية، كما أن طبيعة الإنسان متغيرة يحب دائما التجديد واكتشاف خبايا الكون، ويأمل دائما لبلوغ ذروة الكمال وما الكمال إلا لله.

المبحث الثالث: الجملة الشعرية بين القديم والحديث.

أ-الجملة الشعرية بالمفهوم القديم :

الجدير بالذكر أن لجملة الشعرية كانت تعرف بمصطلح 'البيت' الذي كان واضح الحدود والملامح في الشعر العربي القديم، لأنه يدل على عدد متساو من المقاطع الصوتية الموزعة بطريقة مخصوصة في العروض على مجموعات تسمى التفعيلات، ينتهي نصفها الأول بتفعيلة تسمى 'العروض في البيت' وينتهي نصفها الثاني بتفعيلة تسمى 'الضرب' وكل ضرب متساو مع ما يليه إيقاعا في القصيدة، ويختم كل بيت بقافية موحدة مع بقية القوافي في القصيدة ولذلك كان البيت هو 'الوحدة' في القصيدة بحيث يقال إن هذه القصيدة أو تلك تتألف من عدد كذا من الأبيات[1].

كما يمكننا توضيح عناصر البيت في هذا المخطط [2].



يمثل المخطط العناصر المكونة للبيت الشعري في القصيدة القديمة بحيث يتكون كل بين من شطرين، الشطر الأول هو الصدر، والشطر الثاني هو العجز، وآخر تفعيلة في الصدر هي 'العروض'، وآخر تفعيلة في العجز هي'الضرب' وما بقي من البيت فهو الحشو.

[1]-ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار العلوم، القاهرة، ط1، 1990، ص: 159.

[2]-إبراهيم خليل، عروض الشعر العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ/2007م، ص: 16.

فالعرب بنو البيت على مجموعة من القوانين ترتبط فيما بينها وهي:

أ-الوحدات والأنساق الوزنية.

ب-القافية.

ج-بناء البيت على أساس الاعتدال والاستواء والفصل"[1].

ولكن هذه القوانين (الوزن، القافية، نظام الشطرين) لم تبقى متداولة لأن الشعراء تصرفوا بالبيت فجاءوا به تاما أو مجزوءا أو مشطورا إلى غير ذلك من الحالات، ولم يقتصروا على مجيئه تاما، ولهذا تعددت حالات البيت كمايلي[2]:

1-البيت التام: هو ما استوفى عدد تفعيلاته كما وردت في دوائر الخليل.

2-البيت المجزوء: هو ما حذف منه عروضه وضربه، أي التفعيلة الأخيرة من كل شطر.

3-البيت المشطور: ما حذف منه شطر وبقي شطر واحد، كما في مشطور الرجز.

4-البيت المنهوك: ما حذف ثلثا شطريه وبقي ثلث كل شطر أي بقي بتفعيلة واحدة في كل شطر، لا يقع النهك إلى في البحور ذوات التفاعيل الست.

5-المصرّع: هو ما اتفق عروضه وضربه في الروي وحركته.

6-المصمت: هو ما لم تتفق عروضه مع ضربه في الروي.

7-المدور: هو ما شترك شطره في كلمة واحدة.

8-المقطوع: مجموعة من الأبيات التي يقل عددها عن سبعة.

9-القصيدة: ما بلغ عدد الأبيات فيها سبعة فصاعدا.

---

[1]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ص: 124.

[2]-محمد علي سلطان، المختار علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط 1، 1427هـ/2008م، ص: 199.

"فالبيت الشعري يختلف باختلاف بنيته وغيرها لأن اكتمال الجملة بمعناها وعدم تعلقها بغيرها، وعدم تعلق غيرها لها كان المقياس الذي نظر به النقاد إلى الشعر، وحكموا به عليه وهم ينظرون إلى أن كل بيت وحدة مستقلة، وهذا ما جعلهم يقسمون الشعر إلى أنواع تتم لمفاضلة بينهما حسب استقلالية البيت"[1].

فهناك البيت القائم بذاته وهو الذي يعتبر وحدة كاملة، فلا تعتمد على غيره في تمام معناه، نحو قول المتنبي (من الطويل)[2]:

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته * وإن أنت أكرمت اللئيم تمرّدا**

فهذا البيت مكون من جملتين تؤدي كل منهما معنى مستقل على الآخر، وهذا ما اعتبره الشعراء القدامى أبلغ البيت لأن الشعر اكتمل معناه، ولا يحتاج إلى شيء في البيت الثاني.

أما إذا احتاج البيت الأول إلى البيت الثاني فقد عابوه وعدوه ناقصا في درجة البلاغة وقد سمى القدامى هذا النوع من الشعر الذي تكتمل الجملة فيه بجزء من البيت الثاني 'المبتور' وهو كما عرف أن يطول المعنى، أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني ومثال على ذلك قول امرئ القيس[3]:

أبعد الحارث، الملك، ابن عمرو * وبعد الخير فجر، ذي العتاب**

فالمعنى ناقص عن تمامه فأتمه في البيت الثاني:

أرجّي، من الصرف الدهر، لينا * ولم تغفل عن الضم الهضاب**

---

[1]-ينظر: رشيد بن قسيمة، من سمات التركيب في الشعر العربي القديم مدّ الجملة، مجلة كلية الآداب واللغة العربية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، جانفي وجوان، العددان 10-11، ص: 08.

[2]-إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1999، ص: 169.

[3]-رشيد بن قسيمة، من سمات التركيب في الشعر العربي القديم مدّ الجملة، المرجع السابق، ص: 09.

إن قولنا بأن الجملة في الشعر تطول أو تقصر، وفي هذا لقول حدثنا الشيخ أبو عبد الله عبد العزيز بن أبي سهل رحمه الله تعالى، قال: "سئل أبو عمرو بن العلاء هل كانت العرب تطيل؟ فقال: نعم ليسمع منها، قيل: فهل كانت توجز؟ قال: نعم ليحفظ عنها، قال: وقال الخليل بن أحمد: يطول الكلام ويكثر ليفهم ويوجز ويختصر ليحفظ"[1].

فمهما كان الطول أو القصر في القصيدة العربية القديمة لابد من أن يكون صالحا وحده للرّواية، فكلام الدارسين القدامى بأن أبلغ الشعر ما كان كل بيت فيه مستقلا عن الأبيات الأخرى، وهذا يعني أن استقلالية البيت يقصدون به حسن السبك، هذا ما جعل ابن طباطب العلوي ينتقل من البيت وجودته إلى القصيدة كلها بوصفها نصا واحدا مترابطا يقول: "أحسن الشعر ما ينظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله"[2].

والشعر حسب رأي ابن خلدون هو من بين فنون الكلام صعب لمأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلالية كل بيت منه بأنه كلام تام في مقصوده، ويصلح أن ينفرد دون ما سواه"[3].

ومن هنا نستنتج أن كلام القدماء عن استقلالية البيت، وأنه كلما كان كذلك أدخل في باب البلاغة، ومجيء أبيات كثيرة من القصائد، التي تستغرق أكثر من عشرة أبيات جملة واحدة لا يتعارضان في الحقيقة، لأن كلام القدماء عن استقلال البيت وإنما يقصدون به صالحا وحدة للرّواية أي مفهوم عند السامعين، وحسن السبك هو الدافع الحقيقي لقبول الشعر.

[1]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، المرجع السابق، ص: 185.

[2]-حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، المرجع السابق، ص: 187.

[3]-المرجع نفسه، ص: 188.

ب–الجملة لشعرية مصطلح حديث:

مع بدايات القرن العشرين ظهر الشعر الحر فاضطرب مصطلح البيت، لأن القصيدة الجديدة متأثرة بقصائد شعراء غربيين إن لم تكن مقلدة لها حرفيا، وبدا الشعراء الجدد تلاميذ الشعراء الكبار الأجانب مثل: الشاعر الناقد الأمريكي ت.س.إليوت، تمرد الشعر الحر على الشعر القديم في عروضه ولغته وتحرره، مما كان من تقاليد القصيدة العربية ولكن احتفظ بمصطلح قصيدة إلا أن الشعراء الجدد اضطربوا في تحديد نواة القصيدة وتسميتها فمرة هي السطر الشعري وأخرى هي الشطر وفي ضوء هذا الاضطراب والتنازع ظهرت التسمية بالجملة الشعرية[1].

يرى الناقد عز الدين إسماعيل الذي واكب حركة الشعر الحديث أن القصيدة مرت بثلاث مراحل من الناحية الموسيقية: مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيا الذي ينتهي بقافية مطردة في الأبيات الأخرى، وفي هذا النوع من البيت تتمثل كل القيم الجمالية الشكلية التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ البداية، أما المرحلة الثانية: هي المرحلة التي فتتت فيها البنية العروضية للبيت واكتفى منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هي التفعيلة تقوم وحدها في السطر الشعري، أما المرحلة الثالثة: هي مرحلة الجملة الشعرية وهي "بنية موسيقة أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصها وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر لكنها تظل بنية مكتفية بذاتها"[2].

ونعني هنا أن الجملة الشعرية تمتد وتقصر على حسب المعنى المراد إيصاله والجملة الشعرية هي كل قول أدبي جاء على شكل شعري من حيث أنه يقوم على إيقاع مطرد على أي نظام فني لأي جنس شعري قائم مثل الشعر العمودي أو الحر أو المنثور أو قصيدة النثر (أو سواها

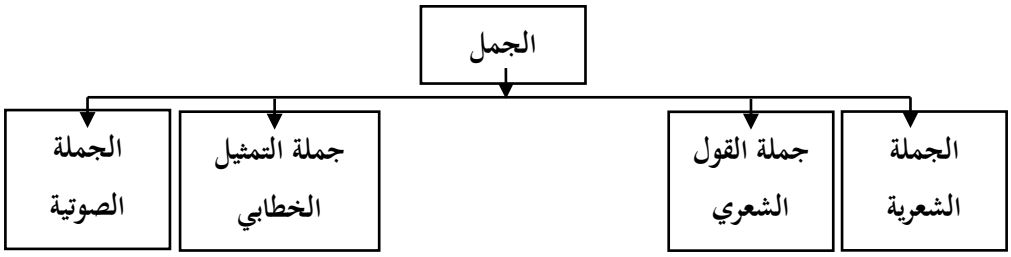
[1]–ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1410هـ/1990م، ص: 160.

[2]–عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د.ت، ص: 79.

كالموشحات والمرسل...إلخ) ولابد لهذه الجملة من أن تكون جملة (شاعرية) أولا وهذا شرط أساسي لاستحقاقها صفة الشعرية، ولابد أن تكون لها تجسيدا لغويا تام يسمو على المعنى وأن تتوفر فيها صفات أساسية هي: الإيقاع، التحكم، التفاعل ومن هنا الجملة الشعرية عبارة عن بنية صغرى تتحرك متجهة نحو مثيلاتها لبناء البنية الكبرى التي هي النّص الشعري[1].

بمعنى أن ما يميز الجمل عن بعضها البعض هو صفة الشاعرية، فهذه الصفة تفصل بين الجمل الشعرية والجمل الأدبية وهذا من خلال تذوقك للكلام.

وقد قسمت الجمل في نصوص شحاتة مثلما قال الغذامي إلى أربعة أنواع هي:



فالجملة الشعرية وجملة القول الشعري يضمهما مصطلح واحد وهو الجملة الإشارية الحرة لأن كل كلمة في هذه لجمل هي ليست لباسا لمعنى ولكنها إشارة حرة (عائمة/ سابحة) وهذه الإشارة قادرة على التحول الدائم [2]، بمعنى أنها قابلة للتأويل وليست ثابتة على معنى واحد، وبهذا يجرد الكاتب نفسه من نصه ويتحول إلى قارئ كغيره وقد يقرأه بمعنى غير المعنى الذي كتب به.

والجمل هنا هو إحداث الأثر وكل أثر يحدث لها فهو معنى لها لسماع جملة شعرية في الرثاء فهذا معناها أن هذا الشعر هو حالة تجاوز للحزن وسمو فوق الفم فالكلمة بأثرها لا بمعناها، وهذا ما يحولها من كلمة إلى إشارة، وبالتالي يحول لجملة من تركيب منطقي مفيد ويدل على معنى إلى

[1]–عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التسريحية Déconstructions) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص: 96.

[2]–عبد الله الغ ذامي، الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى الت شريحية Déconstructions) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، المرجع السابق، ص: 94-95.

تركيب سابح وبنية إشارية حرة لا تقيدها حدود المعاني ومنطقياتها، فهو تركيب لا معنى له، لأنه قادر على كل المعاني[1].

فإحداث الأثر في الجملة هو المعنى لأن المعنى بدون أثر لا قيمة لها وهذا ما يعطيها صفة الشاعرية.

أما جملة القول الشعري فهي كل جملة نلمس فيها ما لمسناه في الجملة الشعرية، من حيث حريتها وقدرتها على إحداث الأثر، لكنها تختص بالنثر، أما الجملة الشعرية ولدت في غير موطنها حينما قدر لها أن تأتي في قول نثري، ولهذا حاولت الانعتاق والهروب من قيودها لتفعل فعلها في إحداث الأثر وبالتالي جملة القول الشعري هي كل جملة شاعرية جاءت في جنس نثري[2].

الجملة الشعرية هي لجملة التي وضع ضوابطها النحاة، وحين وظفها الشعراء أضفوا عليها قدرا من المرونة كي تستوعب وقفتهم الشعرية، فلم يلتزموا أحيانا بأن تكون القافية نهاية للبيت أو الجملة وتجاوزها إلى الأبيات التالية لينهوا الجملة التي بدؤوها في البيت الثاني أو الثالث، بل ووصلوا إليها في البيت السابع بغض النظر عن مقولة: 'إن البيت هو الوحدة الدلالية المتكاملة وأنّ القافية أن هم الجملة الشعرية أن تحافظ على إتمام الصورة التي رسمها الشعر مهما تعددت الأبيات'[3].

"فالجملة الشعرية تلتزم بوزن البيت، ولا تفرط في إيقاعه، فالإيقاع الصوتي وأمواجه جزء من تشكيل البيت، ولكنها في سبيل لحفاظ على الإيقاع النفسي، تتجاوز البيت وقافيته وتنطلق إلى نهاية التشكيل الذي بدأته حتى تكمله"[4].

---

[1]- عبد الله الغ ذامي، الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى الت شريحية Déconstructions) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، المرجع السابق ، ص: 96.

[2]- المرجع نفسه، ص: 96.

[3]-منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، الإسكندرية، مصر، ط4، 2002، ص: 194.

[4]-المرجع نفسه، ص: 195.

وهنا أصبح للشاعر الحرية في قول الشعر وتوزيع أسطره الشعرية على فضاء الورقة وفق ما تتطلبه لغته الشعرية. فمعنى الجملة قد تأخر بيت أو أكثر أو أقل لإتمام معناها وفي هذا نلمس قول إبراهيم أنيس في تعريفه للجملة: "هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع مستقلا بنفسه سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر"[1].

وأصبحت القصيدة تكتب في سطور شعرية يمثل كل سطر فيها تركيبة موسيقية للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري، ولا بأي شكل خارجي ثابت وإنما ترتبط بمدى ارتياح الشاعر أو بعبارة أخرى بالشكل الذي يفترض فيه الشاعر أنه الأكثر تناسبا مع تطور الإنفعال المثار[2].

فالشاعر الحديث إذن لم يلغ الوزن نهائيا في الشعر، ولكنه أدخل على هذا الوزن تعديلات جوهرية أحسن بضرورتها لتحقيق المزيد من الإحساس بذبذبات المشاعر والمواقف النفسية، فأصبحت موسيقى القصيدة الشعرية من ثم موسيقى نفسية في الدرجة الأولى ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس وتموجاتها وبحركة الانفعال وذبذبته"[3].

وحتى يتضح معنى الجملة الشعرية يورد الناقد مثالا شعريا من قصيدة للسياب عنوانها 'أحبيني' يقول فيها:

وكل شبابها كان انتظار لي على شط يهوم فوقه القمر

وتنعس في حماه الطير رش نعاسها المطر

فنبهه فطارت، تملأ الآفاق بالأصداء ناعسة

تؤج النور مرتعشا قوادمها، وتخفق في خوافيها

[1]–مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، دار الوفاء، الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، ص: 88.

[2]–عبد الهاري عزيز قباني، التجربة الشعرية والإبداع اللغوي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 1430هـ/2009م، ص: 44.

[3]–السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاته الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004، ص: 192.

ظلال الليل. ابن أصيلنا الصيهنفي جيكور؟

"يوضح الناقد أن السطر الأول قائم- موسيقيا بذاته وقد أورده لتوضيح السياق المعنوي، أما الأسطر الأخرى فتشكل جملة واحدة متصلة عدد تفعيلاتها خمس عشرة تفعيلة، إذا توقفنا عند كلمة 'الليل' وثمانية عشرة تفعيلة إذا امتدت القراءة إلى نهاية السطر"[1].

"كما يتضح لنا من خلال هذا المثال أن نهايات السطور لم تكن نهايات صوتية يمكن التوقف عندها، وإنما جاءت الوقفات من خلال السطور وعلى هذا لم تعد هذه السطور سطور شعرية تقوم من ناحية الصوتية بذاتها وإنما نحن بإزاء الجملة الشعرية الممتدة يتدفق فيها الشعور"[2].لأن الإحساس بجمال لجملة وموسيقيا يرجع إلى تنسيق الرفقة الشعورية في المدى الزمني تنسيقا يفرض نفسه على توترنا العصبي، فينسق بدوره ذبذباتنا الشعورية تنسيقا خاصا"[3].

فمصطلح الجملة الشعرية هو مصطلح حديث تمخض عن لتجربة التشكيلية الجديدة للقصيدة الحديثة ولم يكن معروفا في السابق سوى نظام واحد هو البيت الشعري، إن لجملة الشعرية هي بنية موسيقية مكتفية بذاتها وقد تكون من سطر واحد أو مجموعة سطور شعرية، واستقلاليتها استقلالية، إذ أنها تعتمد على الرفقة الشعورية التي تناسب ي طول موجتها مع لموقف العاطفي والنفسي والفكري التجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى، لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة مفتوحة وقد تكون قصيرة مكتنزة، وتخضع هذه الجملة من حيث بنيتها الموسيقية المقفلة لنمطين من البناء الموسيقي:

أ-النمط الأول: هو النمط التدويري الذي تنتهي فيه الجملة الشعرية بتفعيلة كاملة، لتبدأ بعدها جملة جديدة من دون وجود فضلة موسيقية.

---

[1]-صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة، الجزائر، 2009، ص: 21.

[2]-صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، المرجع السابق، ص: 22.

[3]-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، المرجع السابق، ص: 112.

ب–النمط الثاني: هو الذي ينتهي نهاية مفتوحة بفضلة موسيقية تشكل نصف أو ربع أو أي جزء من أجزاء التفعيلة، لا تضاف إلى البنية الموسيقية للجملة الشعرية اللاحقة، لأنها ترتبط شعوريا وفكريا بالجملة فلا يحصل عندئذ التدوير[1].

فالتدوير في القصيدة العمودية التقليدية عندما "يصل الشاعر عجز لبيت بصدره فيقتسمان عروضيا لفظا واحدا وعندئذ يتعذر الإفضاء بالقول الشعري أداء أو عند تلقيه سماعا أن يتفاصل المصرعان تفاصلا يتماشى مع حدود البنية التركيبية وحدود البنية الإيقاعية في الوقت نفسه، وهكذا تلغى ثنائية البيت ويطرد تسلسله المقطعي فيما يشبه الدورة التعبيرية الكبرى"[2].

وهذا يعني أن بناء البيت في القصيدة العربية القديمة يسمح بأن يتصل شطراه من خلال التدوير ولكن يمتنع اتصال البيت بالذي يليه عروضيا، أما التدوير في الشعر الحر هو الذي تنتهي جملته الشعرية بتفعيلة وتبدأ بعدها تفعيلة أخرى، أو يمكن أن تبقى هذه التفعيلة مفتوحة ولا يمكننا ربطها بالتي تليها لأن اعتماد السطر الشعري وحدة بنائية تحدّها قافية مهما تعددت التفعيلات من سطر إلى آخر، ورواج مصطلح التدوير في الشعر الحرب بين النقاد جعلهم يصطنعون مصطلحات جديدة من بينها مصطلح الجملة الشعرية" [3]. الذي أتى به عز الدين إسماعيل كما سلفنا الذكر.

[1]–علي صلاحي، الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة مفهومها وخصائصها، دراسة أسلوبية، الجامعة الأردنية، الأردن، 1992، ص: 152-153.

[2]–ناجح سالم موسى المهنا، التشكيل الكتابي لشعر أحمد مطر، مجلة دراسات البصرة، كلية البصرة، جامعة البصرة، 2010، العدد09، ص: 27.

[3]–المرجع نفسه، ص: 28.

الفصل الثاني

آليات إنتاج الجملة الشعرية في شعر أحمد مطر

المبحث الأول: البناء العروضي.

المبحث الثاني: البناء النحوي.

تمهيد:

تعد الجملة في الشعر العربي من المواضيع التي شغلت اهتمام الدارسين قديما وحديثا، ومن المتفق عليه أن بناء الجملة في الشعر يختلف عنه في النثر، لأن الجملة في الشعر توصف ببعض السمات الخاصة التي تنفرد بها الجملة في النثر ويشترك في إنتاجها وبناء نسيجها تفاعل مستويين. المستوى العروضي حيث يوجد الوزن والمستوى النحوي الذي يوجه ويربط المفردات ببعضها البعض، فعلى الرغم من اختلاف هذين النظامين (النحو، العروض) إلاّ أنهما يسهمان في إنتاج جملة خاصة هي الجملة الشعرية، [1] ونقصد بنظام النحو هو استقامة الجملة بناء بحسب سمات العربي في كلامها، ونقصد بنظام النحو إتباع الجملة الشعرية للنظام الخليلي* في بناء الجملة الشعرية عروضيا.

وبعد عرضنا لمفهوم الجملة الشعرية نأتي إلى شعر احمد مطر الذي اخترناه ليكون لنا نموذجا تطبيقيا نحاول من خلال دراسته أن نؤكد على أن تفاعل النظام النحوي والعروضي يساهمان في إنتاج جملة شعرية بامتياز، ولا يتطلب هذا بالضرورة أن تكون الجملة منطقية من حيث التركيب النحوي التقليدي أو التركيب العروضي، لكنها لابد أن تتوافق والمعنى الذي ينبغي للشاعر توصيله "تكتسب الجملة الشعرية حداثتها من التراث من انحراف التركيب وإيقاع الصور مع وضوح المرموز له بانتظام في دفقات التيار الوجداني المباطن للتجربة والمتناغم دائما مع إيقاع الوعي بالكتابة"، [2] وهذا يعني أن الجملة تكتسب شعريتها من خلال الانزياح سواء على مستوى العروضية الذي تختله جميع الزحافات والعلل أو من خلال البناء النحوي الذي اخترق القاعدة.

---

[1]-ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص: 17.

-***البناء الخليلي**: هو البناء الذي توصل إليه الخليل بن أحمد الفراهيدي في بناء الجملة الشعرية بحسب دوائر الشعر العربي.

[2]-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص 142.

المبحث الأول: البناء العروضي.

فن العروض هو صناعة يعرف بها أوزان الشعر وما يدخلها من تغيير للتمييز بين صحيح الشعر وفاسده، والموضوع الأساس والرئيس هو التركيز على الشعر العربي لا غير، وواضع هذا الفن هو 'الخليل بن أحمد الفراهيدي' فقد عرف بحسه الموسيقي، ومن المعروف أن تراثنا الشعري أعمق جذرا وأبعد عمرا في مدى التاريخ من تراثنا النثري، إذ أقدم النصوص اللغوية نصوص شعرية ترجع إلى قبل الإسلام، ولعل ما ساعد على حفظ النصوص الشعرية هو القيمة الفنية، [1] ولذلك علينا التعرف أولا على البناء العروضي للقصيدة العربية وكيف يساهم هذا البناء في إنتاج جملة شعري؟ فالعروض مهمته بناء نموذج هذه الأوزان الشعرية لذلك يجب أن نفهم معنى الوزن، [2]

الوزن:

وهو النظام الموسيقي القائم على اختيار مقاطع موسيقية معينة تدعى التفعيلات، يكون لها نغم خاص تميز به بين شعر وآخر وهو ذلك الشكل المعقد الذي يتكون من مجموعة تردد ظاهرة صوتية، بما في الصمت على مسافات زمنية متجاورة أو متساوية، وبهذا فهي صورة الإيقاع الخاصة، والإطار الذي يحويه، ويقصد أحيانا بالوزن شيء مرتبط بالنموذج أو البحر، فكلّ بحر تمثله مجموعة من الأوزان ووزن البحر كأنموذج هو وزن نظري لا علاقة له بنص معين.[3]

وهذا يعني أن الشاعر يستطيع أن ينظم الوزن الواحد بحر من القصائد، ويعتبر الوزن الميزة التي تميز الشعر عن غيره.

[1]-محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، بيروت، ط1، 1999، ص: 11.

[2]-ينظر: واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، دراسة نقدية قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر، دار بصمات، الشراقة، الجزائر، ط1، 2015، ص: 154.

[3]-نفسه، ص:155.

كما أنّ الوزن يعد من العناصر المهمة في القصيدة، فهو أعظم أركان حد الشعر واولاه به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة، [1] ولكن لابد من الإشارة قبل ذلك إلى ما أقره الدارسون حول الأوزان التي يأتي عليها الشعر الحر لأننا نتعامل مع شعر ينتمي إلى دائرة الشعر الحر.

ومن المعروف أن القصيدة العربية لم تخرج عن السياق العروضي للبحور الشعرية المعروفة، أما الشعر الحر فقد انقسم النقاد بين قائل بخضوع للبحور الشعرية المعروفة وآخر رافض لذلك، ومن أولئك الرافضين فكرة خضوع الشعر الحر للبحور الشعرية الدكتور 'أحمد النجدي' فقد أشار إلى أن الشعر الحر يستند إلى التفعيلة الواحدة أو التفعيلتين في نمط موسيقي واضح المعالم يختلف اختلافا نسبيا عن نظام البحر الشعري كما هو معروف، وقد حصر الدكتور النجدي الشعر الحر في ثلاث أنظمة عروضية يقوم الأول منها على تفعيلة واحدة من ثمان تفعيلات هي: 'مستفعلن، فاعلاتن، متفاعل، مفاعلتن، مفاعيلن، فاعلن، فعولن، مفعولات'، أما النظام الثاني فهو نظام التفعيلين وأوزانه هي: 'مستفعلن، فاعلن، ومستفعلن، فعولن، ومستفعلن ومفعولات'، أما النظام الثالث فهو نظام التنويع الذي يتميز بإستخدام لعدة تفعيلات في القصيدة الواحدة.[2]

بعد معرفتنا حول ما أقره الدارسون حول الأوزان التي يأتي عليها الشعر الحر، نأتي لتقطيع نماذج من شعر أحمد مطر وكلها عروضيا، فقد لاحظنا أن شاعرنا اعتمد على سبعة أوزان (الرمل، الرجز، المتدارك، الكامل، الوافر، المتقارب، البسيط)، نجد أنها أوزان صافية ماعدا قصيدتين جاء بهما على وزن بسيط والسبب في هذا أن: "وحدة التفعيلة تضمن للشاعر حرية أكبر، وموسيقى

[1]-ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: الدين عبد الله المجيد، دار الجبل، ط4، 1972، ص: 98.

[2]-ينظر: ناجح سالم موسى المهنا، التشكيل الكتابي لشعر احمد مطر، مجلة دراسات البصرة، كلية الآداب، جامعة البصرة، 2010، العدد9، ص: 29-30.

أيسر، فضلا على أنها لا تتبعه بالالتفافات إلى تفعيلة معينة، ولابد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر".[1]

وهذا يعني أن الشاعر أحمد مطر أعطى لنفسه الحرية التامة في التعبير عن ما يجول في نفسه، وهذا من خلال أشعاره، وهذا ما سنكتشفه من خلال دراستنا لهذه الأوزان.

1-الرمل:

سمي الرمل رملا لسرعة النطق به، فالرمل لغة هو الإسراع في ومنه الرمل في أشواط الطواف حول الكعبة، ويتكون من فاعلاتن ست مرات، ويكثر فيه زحاف الخبن [2]، وتتميز تفعيلة الرمل بالغنائية العالية والمرونة الموسيقية البالغة، فثمة إنسانية وهدوء مترف، وامتداد جليل استمدته من بنيتها الصوتية عروضيا ذات الوتد المعرف (فاع) والسببين الحقيقيين (لا) و(تن)، إذ يتضمن هذا البناء مدا في كتلة صوتية وحدة، مما يضاعفا إيحاءها بالسبعة لامتداد لما تستغرقه من زمن شعري، فضلا عن تكرارها الذي سيؤدي إلى احتكاك الجماليات الصوتية المتجاورة من فضاء النص إيقاعيا مما سيولد بناء حافلا بالأصداء، والرنين جدير بالتطريب ومضاعفة نشوء المتلقي ويلامس أعماق النفس.[3]

فكل هذه الجماليات التي يتميز بها هذا البحر هو ما دفع أحمد مطر إلى استعماله بكثرة في أشعاره، ويتمثل هذا الوزن بتشكيلتين إحداهما: تامة (فاعلاتن)، والثانيةمخبونة)فعلاتن(والتي أكثر منها الشاعر، وكذلك لسرعة حركة الرمل وزيادة تدفقه، [4] وهذا كله لتكون الجملة الشعرية كافية لإيصال الهدف الذي يريده أحمد مطر ومثال ذلك قصيدة 'المذيعة'.

---

[1]-محمد بدوي المختون، علم العروض،دار المعارف، سوسة، تونس، د.ط، د.س، ص:29.

[2] - **الخبن**: حذف الثاني الساكن من التفعيلة في الحشو مثل: فاعلاتن تصبح فعلاتن.

[3]-واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، ص: 275.

[4]-النعمان القاضي، شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة، القاهرة، 1977، ص: 30.

كل ما حولي عيون معلقة

وسقاه مطبقة

وأيادٍموثقة

ونفوس فوق وسط أنفاس الأس مختنقة.[1]

وعند تحليلينا لعروضي نجد:

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلا

فعلاتن/ فاعلا

فعلاتن/ فاعلا

فعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/فعلا.

نلاحظ من التحليل أن أحمد مطر استعمل هذه القصيدة من حر الرمل وقد تراوحت تفعيلاتها بين التامة منها (فاعلاتن) وبين المخبونة (فعلاتن)، وأخرى ناقصة أي حذف السبب الخفيف من التفعيلة الأصل، وهذه علّة بالنقص، وتبرز هذه الزحافات والعلل بحالة الشاعر النفسية والمضطربة، وعلى عجزه لإيجاد الحل للمسألة التي يعاني منها العرب، وهنا نلتمس ا لشعرية الموجودة في الجملة الشعرية، حيث أنها تعكس صورة أحمد مطر، وما لاحظناه أيضا أن كل سطر منفصل على الآخر عروضيا، إلا أنه يرتبط بها تركيبا من خلال العلاقة النحوية المتمثلة في العطف. ومثال آخر من قصيدة 'القضاء':

الخراطيم وأيدي ونعال المحبزين

أثبتت أن السجين

كان من عشرة أعوام

[1]-أبو علي الكردي، المجموعة الشعرية، أحمد مطر، ص: 172.

شريكا للذين

حاولوا نسف حوافير أمير المؤمنين[1].

و عند تحليلنا لهذه القصيدة نجد:

فاعلاتن/فعلاتن/فعلاتن/فاعلات

فاعلاتن/فاعلات

فاعلاتن/فعلاتن/فا

علاتن/فاعلات

فاعلاتن/فعلاتن/فعلاتن/فاعلات.

نلاحظ من التحليل أن قصيدة القضاء تنتمي إلى بحر الرمل، وأنّ تفعيلاتها تراوحت بين التامة (فاعلاتن) ومخبونة (فعلاتن) إلا أنّ ما نلاحظه في هذه القصيدة أن هناك تماسك بين الأشطر الشعرية سواء عروضيا أو نحويا، وبهذا أعطت جملته الشعرية معنى للمتلقي.

2-الرجز:

سمي بذلك تشبيها بالناقة الرجزاء وهي التي ترتعد فخذها وترتعش لأنه مضطرب، فهو أكثر البحور تغيرا وأجزاؤه مستفعلن ست مرات وزحافه الخبن والطي[2] ويدخلانه كثيرا، وقد يجتمعان معا في الجزء الواحد فيكون زحافا مزدوجا.[3]

مفتاحه:[4]

في بحر الأرجاز يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعلن

[1]-أبو علي الكردي، المجموعة الشعرية أحمد مطر، ص:110.

[2]-**الطي**: حذف الرابع الساكن من تفعيلة الحشو مستفعلن تصبح مستعلن.

[3]-محمد بدوي المختون، علم العروض، المرجع السابق، ص:28

[4]-محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض، القوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2014، ص: 79.

ونجد أحمد مطر استعمل هذا الوزن أيضا بكثرة في أشعاره تمثل هذا الوزن بثلاث تشكيلات: الأولى تامة (مستفعلن) والثانية مخبونة والثالثة مطوية (مفتعلن)، وبالتالي هو أكثر الأوزان التي تصاب بالزحافات وهذه الأخيرة تلائم نفسية الشاعر ومن أمثلة هذا البحر قصيدة 'الجثة'.

في مقلب القمامة

رأيت جثة لها ملامح الاعراب

تجمعت من حولنا النسور والذباب،

وفوقها علامة،

تقول هذي جثة كانت تسمى سابقا كرامة. [1]

وعند تحليلنا العروضي نجد:

مستفعلن/متفعلن

متفعلن/متفعلن/متفعلن/مستفعل

متفعلن/مستفعلن/متفعلن/متفعل

متفعلن/متفعلن

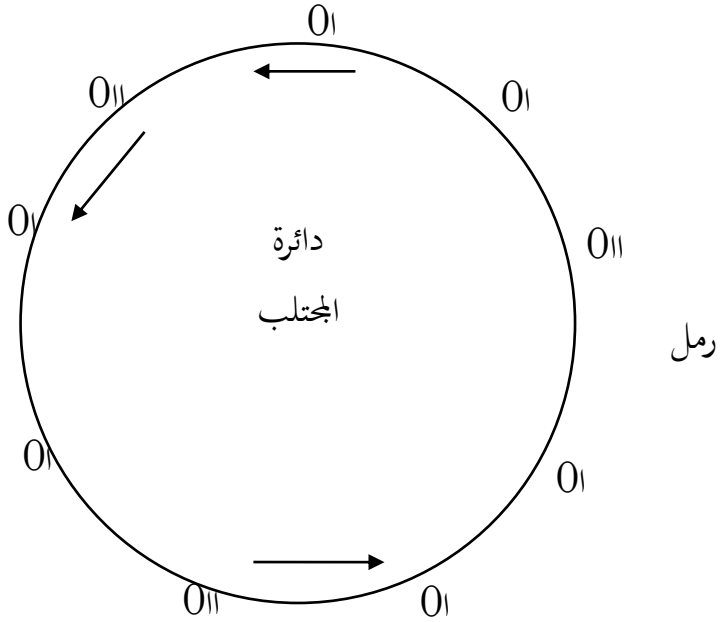
متفعلن/متفعل/متفعل/مستفعل/متفعل

نلاحظ أن هذه القصيدة مبنية على بحر الرجز، وقد جاءت مرة تامة (مستفعلن) ومرة مخبونة (متفعلن) ومرة أخرى مطوية (مفتعلن)، ونجد أنه يكثر من الزحافات وذا يعكس نفسية الشاعر المضطربة، ونلاحظ أبيضا التكامل بين الأشطر الشعرية، وهذا للفهم دلالة الجمل الشعرية.

[1]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 260.

يشترك بحر الرمل مع بحر الرجز في دائرة المجتلب وهي من بين الدوائر العروضية التي تشمل على أسباب وأوتاد خاصة، أي على تفعيلات بحر بعينه، فإذا افترضنا أن محيط الدائرة يتركب من هذه التفعيلات وبدأنا من نقطة هي أول مقطع في البحر فإننا نحصل على هذا البحر بعينه، فإذا تجاوزنا المقطع الأول وبدأنا من نقطة أخرى على محيط لدائرة هي مبدأ المقطع فإننا نحصل على بحر آخر.[1]

وتوضح الدائرة[2] ما قلناه:



نوضح من خلال الدائرة بحري الرجز والرمل اللذان استعملهما أحمد مطر في مجموعته الشعرية، فإذا بدأنا من سببين دقيقين (0ا،0ا) فإننا نحصل على بحر الرجز مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، وإذا بدأنا بسبب خفيف ووتد مجموع نحصل على دائرة الرمل فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، وقد استعمل أحمد مطر هذين البحرين لأنه وجد فيهما الحرية التامة لتفجير الغضب والقلق الذي يحمله في كيانه من رؤيته لأنظمة الحكم الفاسد وحال العرب.

[1]-عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1407هـ/1987م، ص: 190.
[2]-نفسه، ص: 191.

3-المتدارك:

المتدارك من البحور المفردة، يتألف شطره من تكرار تفعيلة صافية خماسية الأجزاء هي (فاعلن) وهو البحر السادس عشر تسلسلا عن العروضيين، وسمي المتدراك كما لأن الأخفش (سعيد بن مسعدة) تلميذ الخليل تداركه على الخليل الذي لم يشأ أن يذكره على الرغم من كونه يتفرع بسلاسة عن الدائرة الخامسة (المتفق)،[1] وسمي ضرب الناقوس لأنه قد يأتي على (فعلن).[2]

وشكل هذا الوزن في مجموعة الشاعر أحمد مطر نسبة معتبرة من شعره، تمثلت تفعيلاته بين التامة والمخبونة وقد استخدم هذا البحر من قبل الكثير من الشعراء أمثال نزار قباني وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وسعدي يوسف، ويوسف الصائغ وقاسم حدّاد ومحمود درويش وغيرهم من المشهورين،[3] لأنه يلائم متطلبات الشاعر النفسية ومن أمثلة هذا الوزن عند احمد مطر قصيدة 'حكاية عبّاس'.

عبّاس وراء المتراس

يقظ متنبه حساس

منذ سنين الفتح...يلمع سيفه

ويلمع شاربه أيضا،

منتظر...محتضنا دبه !.[4]

وعند تحليلنا نجد:

فعلن/فعلن/فعلن/فاع

[1]-واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، ص: 257.

[2]-محمد بدوي المختون، علم العروض، ص: 33.

[3]-واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر،ص: 259.

[4]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص:110.

فعلن/فاعل/فعلن/فاع

فاعل/فعلن/فاعلن/فعلن/فا

ع/فاعل/فاعل/فعلن/فع

لن/فعلن/فاعل/فعلن/فع

نلاحظ من خلال هذه التفعيلات أنّ أحمد مطر استعمل هذا الوزن بجميع تشكيلاته، وقد ربط بين الأسطر الشعرية عرضيا لأنه ينهي التفعيلة في السطر الموالي، وهنا نلتمس شعريته من خلال هذه الزحافات الموجودة في جمله الشعرية وهذا كله يعكس نفسية الشاعر حين يقوم بالكتابة.

4-المتقارب:

سمي المتقارب لقرب أسبابه من أوتاده، وأجزاؤه فعولن ثماني مرات ويكثر فيه القبض[1]،[2] وشكل هذا الوزن في مجموعة أحمد مطر نسبة قليلة من شعره ومثال هذا الوزن قصيدة 'انحناء سنبلة'.

أنا من ترابٍ وماء

خذوا حذركم أيها السنابلة

خطاكم على جثتي نازله

وصمتي سخاء.[3]

وعند تحليلنا نجد:

فعولن/فعولن/فعولن

[1] - **القبض**: حذف الخامس الساكن من فعولن فتصبح (فعول) ومفاعيلن تصبح (مفاعلن).

[2] -محمد بدوي المختون، علم العروض، ص:33.

[3] -أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 41.

فعولن/فعولن/فعولن/فعو

فعولن/فعولن/فعولن/فعو

فعولن/فعو.

نلاحظ أن تفعيلات هذا البحر جاءت تامة (فعولن) ومنها ما جاء معلول أي العلة بنقص وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة وقد استعملها أحمد مطر لأنها من البحور الصافية التي تمد للشاعر الحرية في إلقاء شعره، وبهذا تكون جملته الشعرية تحمل جميع أحاسيسه ومشاعره بكل معنى حقيقي.

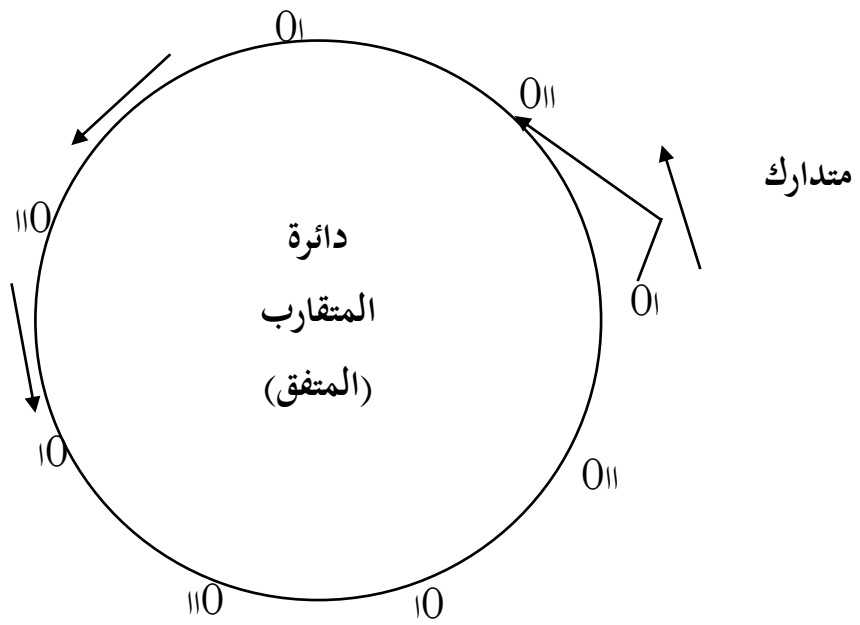
يشترك بحر المتدارك والمتقارب في دائرة المتفق وسميت بهذا الاسم لاتفاق أجزائها، فكل الأجزاء خماسية 'فعولن' و 'فاعلن' وتشمل على بحرين هما المتقارب والمتدارك.[1] وبحر المتقارب هو أصل هذه الدائرة، وهو الوحيد الذي تضمه على رأي الخليل، ولذلك تسمى دائرة المتقارب، نسبه بعض المتأخرين للأخفش،[2] وبما أننا وجدنا أحمد مطر قد استعمل هذين البحرين من نفس الدائرة فسنحاول إدراجها في الشكل التالي:[3]

[1]-محمد بن حسن بن عثمان، المرشد لوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1425هـ/ 2004م، ص: 148.

[2]- نفسه، ص: 148.

[3]-محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص: 149.

-***الإضمار**:هو تسكين الثاني المتحرك في (متفاعلن) فنصبح (متْفاعلن).



إذا بدأنا من سبب الخفيف (ا 0) نحو الوتر المجموع (اا0) نحصل على المتدارك (فاعلن)، ولعكس إذا بدأنا بالوتد المجموع نحو السبب لخفيف نحصل على المتقارب (فعولن)، ويعكس هذا الاستعمال مدى تيسير هذه البحور للشاعر من أجل التعبير عن الواقع العربي.

الكامل:

يتكون هذا البحر من متفاعلن ست مرات، ويأتي تماما أو مجزوءا ويكثر فيها زحاف 'الإضمار'*،[1] وسمي بالكامل لكماله في الحركات، لأنه أكثر الشعر حركات لاستكمال البيت التام منه على ثلاثين حركة، ولي في البحور ما هو كذلك والوافر وإن كان كذاك في الأصل، لكنه لم يجيء تماما أصلا، فلا يستعمل إلا مقطوعا أو مجزوءا.[2]

وهذا الوزن استعمله أحمد مر ي مجموعته الشعرية، ومن أمثلة ذلك قصيدة 'الجارح النبيل'.

الله أبدَعَ طائرا

وحبَاه طبعًا

أن يلوذ من العواصِفِ بالذّرى

[1]–محمد بدوي المختون، علم العروض، ص: 27.

[2]–محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص: 69.

ويطيرَ مفتحما، ويهبط كاسرا.[1]

وعند التحليل نجد:

متفاعلن/متفاعلن

متفاعلن/مت

فاعلن/متفاعلن/متفاعلن

متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن

توضح من التحليل أن قصيدة 'الجارح النبيل' تنتمي إلى البحر الكامل، وقد جاءت تفعيلاتها محصورة بين التامة منها (متفاعلن) و (متْفاعلن)، كما أننا لاحظنا التماسك الموجود بين الأسطر الشعرية عروضيا، وهذا يدل على امتلاك أحمد مطر للموهبة الشعرية، والتي لقت انتشارا وإعجابا كبيرا بين القراء.

الوافر:

سمي وافرا لوفور حركاته أو لغير ذلك وأجزاؤه 'مفاعلن' ست مرات ولا يستعمل إلا مجزوءا أو مقطوفا، ويكثر فيه زحاف العصب*،[2] وقد استعمل أحمد مطر هذا الوزن في مجموعته الشعرية بنسبة قليلة ومن أمثلة قصيدة 'حوار على باب المنفى'.

لماذا الشِّعْرُ يا مَطَرُ ؟

أتسألُني

لِماذا يبزغُ القَمَرُ ؟

لماذا يهطِلُ المَطَرُ ؟

[1]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 164.

[2]- العصب: الحرف الخامس (في مفاعلتن) في حشو البحر الوافر فتصبح مفاعلتن.

-محمد بدوي المختون، علم العروض، ص: 20.

لِماذا العِطْرُ ينتشِرُ ؟

أَتسأَلُني : لماذا ينزِلُ القَدَرُ ؟[1] !

وعند التحليل نجد:

مفاعِلْتن/مفاعَلَتُن

مفاعلتن/ مفاعلْتن/مفاعلْتن

مفاعلْتُن/مفاعلتن

مفاعلْتن/مفاعلتن

مفاعلتن/مفاعلْتن/مفاعلتن

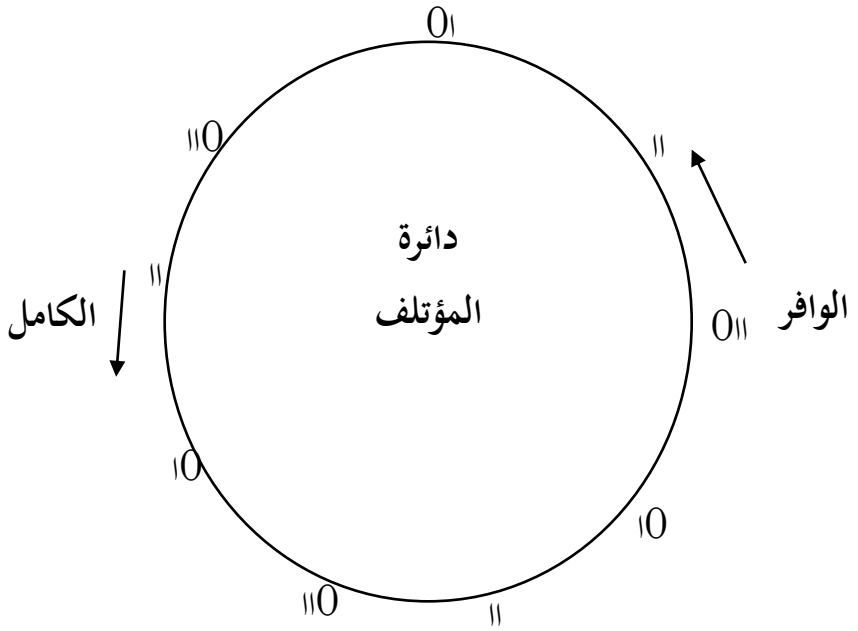
نلاحظ من خلال التحليل أن هذه القصيدة مبنية على تفعيلة البحر الوافر وكثر فيها زحاف العصب أي تسكين الخامس من تفعيلة وقد استعمل أحمد مطر هذا البحر لأنه من البحور الصافية التي تضمن للشاعر الحرية في توزيع كتاباته الشعرية.

يشترك بحر الكامل على الوافر في دائرة المؤتلف وسميت بذلك لإتلاف جميع أجزائها، فلها سباعية 'مفاعلتن' و'متفاعلن' وتشتمل على بحرين مستعملين الكامل والوافر،[2] كما سلفنا الذكر والشكل التالي[3] يوضح الدائرة التي استعملها أحمد مطر في مجموعته الشعرية.

[1]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 236.

[2]-محمد بن حسن عثمان، الوافي في العروض والقوافي، ص: 137.

[3]- نفسه، ص 139.



إذا بدأنا من الوتد المجموع '0// مررا بالسبب الثقيل، إلى السبب الخفيف نحصل على بحر الوافر، وإذا بدأنا بالسبب الثقيل مرورا بالسبب الخفيف إلى الوتد المجموع نحصل على تفعيلة الكامل، وقد استعمل أحمد مطر هذين الوزنين لما فيهما من حركات تساعد الشاعر على التقدم في قول الشعر دون خوف.

البسيط:

سموه كذلك لانبساط الحركات فيه، أو لانبساط أسبابه وتواليها في أجزائه لسباعية، ويتركب من جزأين هما: مستفعلن، فاعلن، أربع مرات[1] وهذا البحر من بحور المرتبة الثانية في الشيوع والامتداد على مسافة الشعر العربي القديم، وكانت نسبة وروده في بعض الإحصاءات 14.6% وقدّمه القرطاجيني على غير من الأعاريض لكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع فيه.[2]

وقد استخدمه أحمد مطر في أشعاره ولكن بنسبة قليلة جدا ومن أمثلة ذلك:

نار بحوف الحشا في دمعتي سائل

[1]–محمد بدوي المختون، علم العروض، ص: 24.

[2]–واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، ص: 284.

تنشال من مقلتي مذهوله سائلة

هل في الدنيا دولة...رغم الغنى سائلة؟ !

جاوبها: دولتي ما دام فيها مال

يستفه حاكم عن كل خير مال

آلامنا أنبتت في يأسه الآمال

لكنها رحلنا أمس به أوحى

يبيع أو يشتري فينا...معنى أوخل[1].

ومثل هذه القصيدة بحر البسيط، والذي يعتبر البحر الوحيد من غير البحور الصافية التي استعملها أحمد مطر في مجموعته الشعرية، وهذا البيان قدرته وامتلاكه المقدرة الفنية في إضافة جمالية الجملة الشعرية.

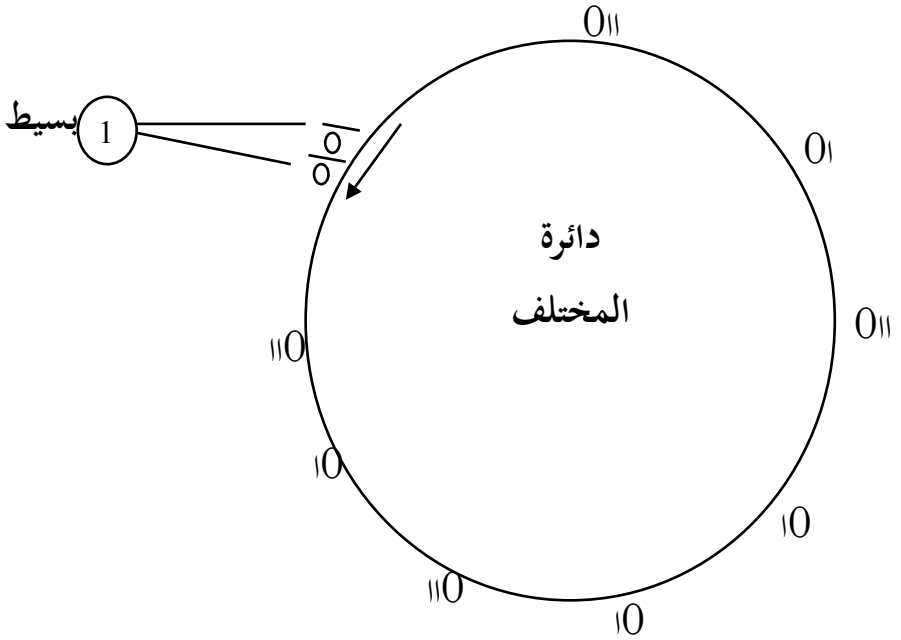
تنتمي دائرة البسيط إلى دائرة المختلف وسميت بذلك لاختلاف أجزائها بين خماسية 'فعولن' وبين سباعية مفاعيلن' و'مستفعلن' وتضم ثلاثة أبحر مستعملة وهي: الطويل، والمديد، والبسيط وبحرين مهملين هما: المستطيل والممتد.[2]

وبما أن أحمد مطر استعمل الوزن البسيط الذي ينتمي إلى هذه الدائرة كما سلفنا الذكر نبين هذه لدائرة في الشكل التالي:[3]

[1]-أحمد مطر، لافتات4، 1992، موقع أحمد مطر 04: 12 ,2013 19juillet.

[2]-محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص: 133.

[3]-عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 191.



إذا بدأنا من نقطة واحدة أي من سببين حقيقيين، فإننا نحصل على وزن البسيط وهو: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

وفي الأخير نستنتج أن أحمد مطر استخدم في مجمعته الشعرية أربعة دوائر من أصل خمسة المتعارف عليها، وهذا التنويع زاد من جماليات جملته الشعرية.

إن الحديث عن الوزن العروضي يقتضي بالضرورة الحديث عن القافية فهما عنصران متكاملان لا يمكن الفصل بينهما، لهذا سنعالج القافية الموجودة في المجموعة الشعرية لأحمد مطر.

2-القافية:

هي ماتقفو البيت أي تتبعه، فتكون وجها له وصيغته ورابطه بين الأبيات، وهي حروف وحركات معينة يلتزم الشاعر بها، منها ما يأتي به في مطلع القصيدة، وهي في الواقع أصوات تتكرر في نهاية البيت، وقد فصلها العروضيون، وأهم حروفها الروي الذي تنسب إليه القصيدة،[1] فهي عنصر أساسي ومهم في القصيدة العربية سواء أكان هذا الشعر عموديا أو حر، إلا أنهما يختلفان

[1]-محمد بدوي المختون، علم العروض، ص: 36.

عن بعضهما، فالشعر الحر تحرر من الالتزام بالقافية وبعبارة أحد النقاد "إن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن كما حرر الوزن من القافية".[1]

المقصود بتحرير القافية من الوزن أنها لم تعد نهاية ضرورية لكم متساو منظم من المقاطع الصوتية، كما كان في البيت القديم، والمقصود بتحرير الوزن من القافية أن الأبيات في الشعر الحر لم تعد ملزمة بالتساوي الكمي، بحيث يمكن أن يطول بيت عن آخر أو يقصر عنه.[2]

وإذا عدنا إلى شعر أحمد مطر لوجدنا أنّه لم يعتمد قافية واحدة في ديوانه، فقد تعدّدت وتنوعت على مستوى القصيدة الواحدة، وعلى مستوى القصائد كلها أيضا، وهذا ما رأيناه في مجموعته الشعرية.

ومن أمثلة ما قلناه نجد القافية المطلقة والقافية المقيدة، وهذين النوعين قسمهما القدماء على أساس بنائها على حركة الروي أو سكونه، ومن نماذج القافية المطلقة قصيدة 'عاش يسقط':

يا قدس معذرة ومثلي ليس يعتذر،

مالي يد فيما جرى فالأمر ما أمروا،

وأنا ضعيف ليس لي أثر،

عار علي السمع والبصر،

وأنا بسيف الحرف انتحر،

وأن اللهيب وقادتي المطر،

فمتى سأستعر؟

لو أن أرباب الحمى حجر،

[1]–محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2008، ص: 247.

[2]– نفسه، ص: 247.

لحملت فأسا فوقها القدر،[1]

فكلمات القافية (يعتذر، أثرُ، البصرُ، انتحر، المطرُ، سأستقر، حجرُ، القدرُ...) وإلى آخر سطر في القصيدة نرى فيها أن حركة الروي هو راء مضمومة وبهذا تكون القافية مطلقة.

أما القافية المقيدة هي القافية التي يكون فيها الروي ساكنا، ومن النماذج 'هات العدل'.

قل لي الآن

فعلى مختلف الأزمان

والطغيان

يذبحني باسم الرحمن فداءًا للأوثان !.[2]

فكلمات القافية (الآن، الأزمانْ، الطغيانْ، الأوثانْ...) كلها ساكنة ولهذا تكون القافية مقيدة.

علاوة على هذين النوعين نجد أنه استعمل القافية المتكررة بحيث نجده يعيد القافية في نهاية شطر القصيدة ومن أمثلة ذلك قصيدة 'رماد'.

حي على الجهاد،

كنا وكانت خيمة تدور في المزاد

تدور ثم إنها تدور ثم إنها يبتاعها الكساد

حي على الجهاد،

تفكيرنا مؤمم وصوتنا مباد،

مرصوفة صفوفنا كلا على انفراد،

[1]-أحمد مطر، الديوان، ص:22.

[2]- المصدر نفسه ، ص: 92.

مشرعة نوافذ لفساد،

مقفلة مخازن لعتاد،

والواضع في صالحنا والخير في ازدياد،

حي على الجهاد.[1]

نلاحظ تكرار أسطر القصيدة ثلاث مرات (حي على الجهاد) دلالة على الحث والاستمرار على الهاد.

وهناك قوافي مزدوجة بحيث جمع بين قافيتين في قصيدة واحدة ومن أمثلتها قصيدة 'كان ويا مكان':

يضحكن العميان

حين يقاضون الألوان

وينادون بشمس تجريدية

تضحكني الأوثان

حين نادي الناس إلى الإيمان

وتسب جهود لوثنية

يضحكني العريان.[2]

نلاحظ من خلال هذه القصيدة ازدواج قافيتين، فهناك قافية رئيسية (العميان، الألوان، الأوثان، الإيمان، العريان) وهناك قافية ثانوية (تجريدية، الوثنية، الأوروبية، المسبيبية، الإنسانية).

[1]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 24.

[2]-المصدر نفسه، ص: 27.

وعلى ما يبدو أنّ القافية لعبت دورها بشكل جيد، فهي تبين نهاية الجملة الشعرية كما جاء في قول قدامة بن جعفر "ليس للقافية معنى غير انتهاء الموزون"، وقد التزم بها أحمد مطر إذ نجده يقول: "إني أذهب إلى ضرورة الاستفادة من القافية كما أمكن، ذلك لأن الوزن والقافية العضوية ليس قيدين كما يحلو للبعض وصفها، بل هما وسيلتان لمضاعفة زخم القصيدة واثرء الصلة بين المتلقي والشاعر".[1]

نستنتج أن البناء العروضي عند أحمد مطر قد استوفى جميع خصائصه، وأضفى طابع الشعرية فيه من خلال انزياحه على المألوف، وقد عكست أشعاره حالته النفسية المضطربة، لهذا وجدناه اعتمد على الأوزان الصافية في قصائده ما عدا قصيدتين جاء بها على الوزن البسيط، وهذا لأن وحدة التفعيلة تضمن للشاعر حرية أكبر وموسيقى أيسر، كما أنّ تنويع القافية عند هذا الشاعر تدل على قدرته الشعرية التي تضفي دائما طابع الجمالية في الجملة الشعرية[2].

[1]-واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، ص: 386.

[2]-كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1998، ص: 32.

المبحث الثاني: البناء النحوي.

يحتل التراث النحوي مكانة متميزة في الثقافة العربية، لحجمه الهائل وكثرة العلماء الذين توفروا على دراسته، والتأليف فيه، ثم خاصة لحضوره الدائم في ذاكرتنا الجماعية، وتوجيهه لكثير من اختياراتنا، وسلوكاتنا مهما تنوعت أشكال هذا الحضور والتوجيه، [1] فللنحو العربي أهمية كبيرة في ثقافتنا، وذلك للحفاظ على سمات لغتنا واستقام اللسان العربي، لذلك نجد الكثير من العلماء النحويين الذين ألفوا الكتب والمجلات لهذا العلم، وكانت الجملة المحور الأساسي لهذا العلم، الذي يدرس الكلمات في علاقة بعضها ببعض، وجميع التغيرات التي تطرأ عليها كالتقديم والتأخير والحذف والتكرار، وأقسام الجملة العربية ومدلولاتها.

أ-الحذف:

أسلوب الحذف من الأساليب التي لا تكاد تخلو من أية قصيدة من قصائد الشعراء وخاصة المحدثين، وذلك لميلهم إلى الاختزال والاختصار، حتى تصل الرسالة بوضوح من جهة، وحتى لا يشعر المتلقي بالسأم والملل من جهة أخرى، فالحذف عريق في أصول العربية، ولاسيما من عادة العرب الإيجاز والاختصار، وصفه 'عبد لقاهر الجرجاني' بقوله: "الحذف باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، وإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت على الإفادة أزيد للإفادة، وبعدك أنطق ما تكون إذ لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن" [2] فالحذف عند الجرجاني أفصح وأوضح من الذكر.

والحذف عند 'سيبويه' باب ما يكون في اللفظ من الإعراض، أعلم أنهم مما يحذفون الكلم، وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوضون ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقط فمما حذف وأصبه في الكلام غير ذلك: لم يك، ولا

[1]-عز الدين مجدوب، المنوال النحوي العربي، قراءة لسانية جديدة، دار محمد علي العامي، تونس، ط1، 1998، ص: 11.
[2]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع: محمود محمد شاكر، ص: 146.

أدْرِ وأشباه ذلك"، [1] وهو يُلمح بذلك أن هذا الأسلوب عرض يعرض في الكلام، والأصل عدم الحذف، وأن هذا الأخير خلاف الأصل.

وسبب ما يتمتع به هذا الأسلوب من جمال، ورونق دفع الشاعر أحمد مطر إلى استعماله بكثرة في بناء جملته الشعرية، ومن أمثلة ذلك ما نلتمسه في قصيدة 'حزن على الحزن' يقول فيها:

أَيُهَا الحُزْنُ الذِي يَغْشَى بِلاَدِي

أَنَا مِنْ أَجْلِكَ يَغْشَانِي الحُزْنُ

أَنْتَ فِي كُلِّ مَكَانِ

أَنْتَ فِي كُلِّ زَمَنِ

دَائِرَةٌ تَخْدُمُ كُلَ النَّاسِ

مِنْ غَيْرِ ثَمَنِ

عَجَبَا مِنْكَ...أَلاَ تَشْكُو الوَهْنِ؟ [2]**!**

نلاحظ هنا أن الشاعر حذف من السطر السابع جملة 'أيها الحزن' وتقدير الكلام عجبا منك أيها الحزن ألا تشكو الوهن، فحذف هذه الجملة وذلك تجنبا للتكرار.

وأنواع الحذف كما قسمها هاليداي ورقية حسن هي الحذف الاسمي، والحذف الفعلي، والحذف داخل ما يشبه الجملة، [3] "ويذكر أن أكثر الأنماط التي يتحقق فيها الحذف هي العناصر

[1]-حيدر حسن عبيد، الحذف بين النحويين والبلاغيين، دراسة تطبيقية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2013، ص: 21.

[2]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 366.

[3]-أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس اللغوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001، ص 126-127.

التي تحذف من جملة الاستفهام، إذ يمثل الاستفهام الدرجة القصوى للحذف المعجمي"،[1] وهذا ما التمسناه في المثال السابق.

أ-الحذف الاسمي:

حذف اسم داخل المركب الاسمي[2] ومثال ذلك في قول الشاعر في قصيدته 'قلم':

وَأَخْرَجَ القَلَمْ

هَزَّ الطَبِيبُ رَأْسَهُ..وَمَالَ وَابْتَسَمْ

وَقَالَ لِي:

لَيْسَ سِوَى قَلَمْ

فَقُلْتُ: لاَ يَاسَيِدِي

هَذَا يَدْ...وَفَمْ

رَصَاصَةُ ...وَدَمْ.[3]

حذف الشاعر اسم 'قلم' والتقدير القلم يد، والقلم فم، والقلم رصاصة، والقلم دم، فهذا الحذف جاء لتجنب التكرار، فالشاعر أحمد مطر يعتبر قلمه وشعره، سيفه وروحه التي لا يستطيع العيش بدونه وهو (القلم) كل شيء بالنسبة له.

[1]-صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000، ج2، ص: 194.
[2]-محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص: 22.
[3]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 15.

ب–الحذف الفعلي:

أي أن يكون المحذوف فعليا، [1] ويقصد به الحذف داخل المركب الفعلي، [2] ومثال ذلك في قصيدة 'الحصاد' لأحمد مطر يقول فيها:

وَاحِدُ يَحْمِلُ وَجْهِي

وَأَحَاسِيسِي،

وَصَوْتِي،

وفُؤَادِي. [3]

وتقدير القول يحمل وجهي، ويحمل أحاسيسي، ويحمل صوتي، ويحمل فؤادي، فقد حذف الشاعر الفعل 'يحمل' في كل الاسطر الشعرية، وقد ساهم هذا الحذف في اتساق الجمل الشعرية فيما بينها.

ج–الحذف داخل ما يشبه الجملة: ومثال ذلك ما جاء في قصيدة 'إلحاح' لشاعرنا أحمد مطر:

ما تهمتي؟

تهمتك العروبة

قلت لكم ما تهمتي؟

قلنا العروبة. [4]

والتقدير قلنا تهمتك أنك عربي، وبهذا أوجز الشاعر قصيدته، لتكون غير مملة للمتلقي.

[1]–ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص، ص: 127.

[2]–ينظر: محمد خطابي ،لسانيات النص،ص:22

[3]–أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 253.

[4]–المصدر نفسه، ص: 271.

ويتضح من خلال الأمثلة السالفة أن الحذف يقوم بدور معين، وقد لجأ إليه الشاعر احمد مطر من اجل تصوير مشهد واقعي وصور حية للواقع العربي، ولهذا اعتبره البلاغيون والشعراء من الإمكانات اللغوية والأسلوبية التي يلجأ إليها الشاعر في كثير من الأحيان، ويعتمد هذا الأسلوب على حذف كلمة، أو جزء من عبارة أو عبارة بأكملها من أجل إتاحة الفرصة أمام المتلقي للتخييل ووضع الاحتمالات، مما يزيد من شعرية الشعر، فالصمت عند العرب أبلغ من الكلام أحيانا، فالحذف والإظمار تجتمع فيهما ملامح بلاغية جمالية أكثر من الإطناب،[1] ومثل هكذا أساليب تجعل كل شاعر يتميز عن الآخرين وهذا ما التمسناه في أشعار شاعرنا العراقي أحمد مطر.

التقديم والتأخير:

يشكل أسلوب التقديم والتأخير لمحة بارزة من لمحات لغة الشعر، بسبب خصوصيته وتأثيره في النص الشعري، فهو أحد الأساليب التي يحاول الشاعر من خلالها التخلص من بعض قيود اللغة المألوفة، تلك القيود التي توضع لتوفير المعنى القابل للإدراك من لدن المتلقي،[2] فلغة الشعر هي غير لغة النثر، وما يميز الأولى عن الثانية هو الخروج عن المألوف.

يمثل التقديم والتأخير في بناء الجملة ركيزة أساسية في بلاغتها، وتحقيق انسجامها، لتحقيق التواصل، وقد أدرك عبد القاهر تلك الوظيفة التي يؤديها التقديم والتأخير في الكلام بقوله: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يَفْتر لك عن بديعةٍ، ويفضى بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلْطُف لديك موقعُه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أنْ قُدِم فيه شيء، وجُول اللفظ عن مكان إلى مكان"[3] ويعني بذلك أن

---

[1]–كمال أحمد غنيم، جواد إسماعيل الهيثم، جماليات الشعر الإسلامي، فلسطين المعاصرة، غزة، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد العشرون، العدد الثاني، يونيو 2012، ص: 97.

[2]–مسلم مالك بعير الأسدي، لغة الشعر عند أحمد مطر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية التربية، قسم اللغة العربية، جامعة بابل، 2007، ص: 119.

[3]–عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 106.

الشاعر كل ما وظف مثل هذه الأساليب، نعني التقديم والتأخير كلما كان شعره أجود ومتميز عن غيره.

ولا شك أن للتقديم والتأخير دورا جوهريا في تحقيق بلاغة الجملة، لما يضيفه على الأسلوب من إعادة بناء الكلام طبقا لما يحتاجه المقام،[1] وهذا ما التمستاه في قصائد الشاعر أحمد مطر نحو قصيدة 'المنشق'.

أكثر الأشياء في بلدتنا

الأحزابُ.[2]

فقد قدم الشاعر بالتركيب 'أكثر الأشياء' بعد ذلك يأتي المبتدأ 'الأحزاب' حيث قدم ما حقه التأخير وآخر ما حقه التقديم وذلك دال على كثرة الأحزاب.

ويقول في نفس القصيدة:

عندنا عشر أحزاب ونصف الحزب

في كل زقاق.[3]

وهنا قدم أحمد مطر الظرف (عندنا) على عشرة لتوكيد التعبير.

وكذا في قصيدة 'اعترافات كذاب' !!

بِمِلْءِ رَغْبَتِي أَنَا

ودونما إرهاب

أعترف الآن لكم بأنني كذاب.[4]

---

[1]-مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء، الإسكندرية، 2005، ص: 24.

[2]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 390.

[3]-المصدر نفسه، ص: 390.

[4]- نفسه ، ص: 49.

وبالنسبة للجملة الأولى نلاحظ أن شاعرنا قدم شبه الجملة (بملء رغبتي) على المبتدأ أو الذي جاء ضميرا منفصلا 'أنا' وبذلك يكون قد خالف القاعدة المألوفة للغة العربية، كما هو الحال مع المثال الذي سنقدمه لقصيدة 'وظيفة القلم':

عندي قلم

ممتلئٌ يبحث عن دفتر

و الدفتر يبحث عن شعر

و الشعر بأعماقي مضمر.[1]

فالشاعر قدم الخبر، وهو شبة الجملة (عندي) على المبتدأ (قلم)، وغايته من التقديم إظهار عنايته واهتمامه بالخبر، وكذلك الرفع من قيمة قلمه أو شعره إن صح التعبير، وذلك باعتباره السلاح أو لسان الشعب المظلوم الناطق باسمه للتصدي للعالم الظالم، وقد ساهم هذا التقديم والتأخير في اتساق ما بين الجمل وبطريقة مميزة.

ونلتمس التقديم والتأخير في قصيدة 'إنجيل بوليس' !

في البدءِ كان الكلمه

ويوم كانت أصبحت متهمة

فصودرت وحوصرت

واعتقلت

وأعدمتها الأنظمة

في البدء كان الخاتمة ! [2]

[1]- أحمد مطر، الديوان ، ص: 145.

[2]- المصدر نفسه ، ص: 57.

من خلال هذه الاسطر الشعرية، نلاحظ أن الشاعر قدم بالتركيب ما حقه التأخير والعكس، فمثلا في الجملة الأولى قدم شبه الجملة (في البدء) على المبتدأ (الكلمة)، وكذا في الجملة الأخيرة نفس الشيء حيث قدم شبه جملة على المبتدأ (الخاتمة) ومثل هذه الحالات تكررت عدة مرات، وبكثرة في قصائد أحمد مطر وذلك من أجل إيصال المعلومة وبالطريقة التي يعرف أنها تؤثر في المتلقي.

وفي الأخير يعتبر تغيير الرتبة أحد عوامل الربط عند عبد القاهر الجرجاني، فإذا قدم الشاعر أو الناثر أو المتكلم الظرف ثم أخر العامل فيه، وهو الفعل فذلك يجعل من الكلام المتقدم والمتأخر قطعة متماسكة من القول، تقوم على الإفادة من ذاكرة المتلقي الذي يختزن ثم يسترجع، ربطا بين المعمول وهو الظرف، والعامل فيه هو الفعل.[1]

فالتقديم والتأخير لا يعتبر اعتباطا، وإنما له أهمية بالغة من ناحية بناء الجمل، وكذا الصياغة وذلك وفق أسس وضوابط، وأغراض يقصد إليها الشاعر، وهذا ما لاحظناه في بعض قصائد أحمد مطر.

التكرار:

إذا كان الناس يلجؤون إلى الاختصار والاختزال في كلامهم، وذلك تجنبا للتكرار والبلبلة متماشين مع حكمة 'خير الكلام ما قلّ ودلّ'، فإنهم في بعض الأحيان يجدون أنفسهم يعيدون كلامهم أو جزء منه وذلك استجابة لتحقيق مقاصد كلامية.

التكرار من الظواهر التي تتسم بها اللغات عامة، واللغة العربية بخاصة، ولا يتحقق التكرار على مستوى واحد، بل على مستويات متعددة مثل تكرار الحروف، والكلمات والعبارات، والجمل

[1]-ينظر: إبراهيم محمود خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة، عمان، 2006، ص: 229.

والفقرات والقصص، أو المواقف كما هو واقع في القرآن الكريم[1]، أي أن التكرار يتطلب إعادة عنصر، أو مرور مرادف له أو شبه مرادف أو عنصر مطلق. أو اسما عاما والمثال التالي يوضح كل حالة على حدة:

(شرعت في الصعود إلى القمة { الصعود / التسلق / العمل / الشيء / [هو] } سهل للغاية)

فكلمة 'الصعود' تعتبر إعادة لنفس الكلمة الواردة في الجملة الأولى، و 'التسلق' مرادف لكلمة 'الصعود'، وكذا كلمة 'الشيء' كلمة عامة كذلك تندرج ضمنها 'الصعود'، وما أن حلت إحدى هذه المسميات (التسلق، العمل، الشيء، هو) في مكان كلمة 'الصعود' فإن الجملة أو معنى الجملة، يبقى كما هو أي لا يخل بالمعنى، بل يبقى التركيب صحيح وقوي،[2] وذلك يعني أن التكرار يأتي بإعادة نفس الكلمة أو بإعادة مفردتها.

وفي تعريف الزركشي للتكرار: فهو عنده الترديد والإعادة، وقد صرح بدور التكرار في تحقيق التماسك النصي بقوله: "وقد غلط من أنكر كونه من أساليب الفصاحة في أنه لا فائدة له، وليس كذلك، بل هو من محاسنها، لا سيما إذا تعلق بعضه ببعض"،[3] فهو يرى أن للتكرار أهمية كبيرة فالبلاغة، فهو في نظره تحسين للكلام.

---

[1]-ينظر:صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000.، ج2، ص: 17.

[2]-ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1991، ص: 24.

[3]-خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير، الأردن، ط 1، 1434هـ/ 2013م، ص 199.

تتنوع صور الروابط التكرارية في مايلي:

1-التكرار المحض (التكرار الكلي): وهو نوعان:

أ-التكرار مع وحدة المرجع: (أي يكون المسمى واحد): أي تكرر كم من كلمة، ولها نفس الدلالة،[1] ومثل ذلك ما جاء في قصيدة 'الحبل السري': لأحمد مطر يقول فيها:

أَدْرِي أَجَلْ أَدْرِي

وَأَجُسُ الإِشْعَارِ

أَخْشَى مِنَ الأَنْيَابِ والأَظْفَارْ

أَدْرِي بِأَنَّ النَّارَ

مُوقِدَة مِنْ حَطَبِ الفَقْرِ

لِيَدْفَأَ الدُولاَرْ

أَدْرِي بِأَنَ الثار

سَحَابَة تُحْبَل بالأَعْذَارِ.[2]

كما نعلم كلنا أن أحمد مطر شاعر سياسي بامتياز، وفي قصيدته هذه نلاحظ من خلال بعض جملها، أن الشاعر استعمل كلمة أو الفعل 'أدري' كم من مرة فقد ذكرها في السطر الأول مرتين، ومرة في السطر الرابعة، وكذا مرة واحدة في السطرالسابع، وهذا التكرار لم يذكره هباءا، وإنما لغاية ذات أهمية كبيرة وهي الربط بين عناصر القصيدة ببعضها البعض، وقد وظفها بنفس المعنى والدلالة، وكذلك حتى في المفرد المتكلم، وهي تعني أن الشاعر المتحدث باسم الشعب، أنه يعلم أو يعرف مصير الشعب الفقير، والظروف التي آل وسيؤول إليها بسبب الظلم، والتهميش

[1]-ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط 1، 2001، ص : 106-107.

[2]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 13.

واللاحرية الممارس من قبل حكومته التي جعلت منه عبيد للأمريكان، وقد ساهمت هذه الكلمة 'أدري' بشكل كبير في تنسيق القصيدة.

4-التكرار مع اختلاف المرجع (المسمى المتعدد): "من كلمة وليس لها نفس الدلالة أو المعنى"[1]، ونلتمس ذلك فيقول أحمد مطر في قصيدته 'بدعة':

بِدْعَة عِنْدَ وُلاَةِ الأَمْرِ صَارَتْ قَاعِدَة

كُلُهُمْ يَشْتُمُ أَمْرِيكَا،

وَأَمْرِيكَا إِذَا مَا نَهَضُوا لِلْشَتْمِ تَبْقَى قَاعِدَةُ،

فَإِذَا قَعَدُوا، تَنْهَضُ أَمْرِيكَا لِتَبْنِي قَاعِدَة.[2]

ففي هذه الأبيات نرى أن الشاعر قد كرر كلمة 'قاعدة' ثلاث مرات وبنفس اللفظ، مع اختلاف في المعنى، بحيث تعني كلمة 'قاعدة' في الجملة الأولى أن البدعة عند الحكام العرب صارت عندهم شيء يحتذى به وشيء مقدس، أما في السطر الثالث فجاءت بمعنى أن أمريكا قاعدة أي المسيطرة على العرب والمحترمة عندهم، أما في السطر الأخيرة فجاءت كلمة 'قاعدة' بمعنى أمريكا تبني قاعدة أي مراكز ومستوطنات في المواطن العربية.

كما نلاحظ أن تكرار هذه الكلمة أضفت نغم صوتي أو موسيقي للقصيدة، وتكرار هذه اللفظة كانت مقصودة من شاعرنا للتأكيد على حكم أمريكا وضعف العرب.

2-التكرار الجزئي: "وذلك أن يستخدم الجذر اللغوي استخدامات مختلفة، فتشتق من الجذر نفسه كلمات في هذا السياق"[3]، مثل ما جاء في قصيدة 'الحل' لشاعرنا أحمد مطر:

أَنَا لَوْ كُنْتُ رَئِيسًا عَرَبِيًا

---

[1]-أحمد عفيفي، نحو النص، ص: 107.

[2]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 198.

[3]-خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص 67.

لَحَلَلْتُ المُشْكِلَةَ

وَأَزَحْتُ الشَعْبَ مِمَّا أَثْقَلَهُ

أَنَا لَوْ كُنْتُ رَئيسَا

لَدَعَوْتُ الرُؤَسَاءِ.[1]

نلاحظ من خلال هذه الجمل الشعرية لأحمد مطر أن المحور الرابط هو الرئاسة، أي أن الشاعر لو كان رئيسا لحل جميع المشكلات ودعى جميع الرؤساء العرب عنده، فتكررت هاته الكلمات في أشكال مختلفة.

3-التكرار المرادف: وهو نوعان.

أ-المرادف دلالة وجرس: وهو "تكرار لكلمتين تعملان معنى واحد، وتشتركان في بعض الأصوات والميزان الصرفي"[2]، مثل لذلك قول احمد مطر في قصيدته 'جرأة':

قُلْتُ: مَا دُمْتَ إِذَنْ لَسْتَ إِلَهَا أَوْ أَبَا

أَوْ حَاِكمَا مُنْتَخَبَا

أَوْ مَالِكَا أَوْ دَائِنَا.[3]

نرى في هذه الجمل ترادف بين كلمتين مع نفس الميزان الصرفي لهما، وهما (حاكما ومالكا)، كما أنهما مترادفتان، وهذا هو تكرار المرادف، فهو تكرار يشد انتباه المتلقي.

4-الترادف دلالة لا غير:[4] وهذا نلتمسه في قصيدة 'حصافة':

ثُمَ تَقَطَعْتُ بِلاَ رَحْمَةِ ...

[1]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 217.

[2]-أحمد عفيفي، نحو الصرف، ص: 109.

[3]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 204.

[4]-أحمد عفيفي، نحو النص، ص: 109.

فَإِذَا بإسْمِي:

جوني، سَبَاطْ، جَزْمَة

نَعْلُ، كَنْدَرَةَ، مَرْكُونْ.[1]

نلاحظ أن الشاعر قد وظف عدة ألفاظ لكلمة واحدة (جوني، سباط، نعل، جزمة، كنتدرة...)

وفي الأخير يمكن القول أن شاعرنا أحمد مطر قد وظف التكرار وبكل أشكاله، وذلك لإغناء الجانب التعبيري، وأي إعادة لعنصر ما يعني أن هذا العنصر ذو دور مهم في النص كما أن التكرار يقوم على ما نسميه بالإيقاع الداخلي، وذلك للتغطية على الإيقاع الخارجي للشعر الحديث.

شاعت في كتب النحو مصطلحات كثيرة، عبرت عن معنى واحد، واختلطت هذه المصطلحات تداخلت، غير أن أشهرها وأكثرها استعمالا هي الجملة،[2] وذلك يعني أن الجملة كانت موضوع معظم العلماء.

فالجملة " كل كلام نقرؤه، أو نسمعه مكون من عدد من الوحدات، ذات المعنى المفيد، وكل وحدة من هذه الوحدات تسمى 'جملة'، فالجملة هي وحدة الكلام"[3]

يقول سيبويه: "ألا ترى انك لو قلت (إن يضرب يأتينا) وأشباه هذا لم يكن كلاما"،[4] يعني ذلك أن يجب على الجملة أن تكون فيها كلمات مترابطة، ومتناسقة، لكي تؤدي المعنى المطلوب وإلا لم تعد كلاما.

---

[1]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 228.

[2]-ينظر: كريم حسين الخالدي، نظرات في الجملة العربية، دار الصفاء، عمان، ط1، 1425هـ/2005م، ص: 13.

[3]-محمد حماسة عبد اللطيف وآخرون، النحو الأساسي، دار السلاسل، الكويت، ط4، 1414هـ/1994م، ص: 11.

[4]-صالح السامرائي، الجملة العربية والمعنى، دار بن حزم، لبنان، ط1، 1421هـ/2000م، ص: 07.

أما بالنسبة لتقسيم الجملة في اللغة العربية، فقد قسم النحاة الجملة إلى قسمين اثنين هما: الجملة الاسمية والجملة الفعلية، لأن الجملة لابد لها من مسند ومسند إليه.[1]

1-الجملة الاسمية:

هي الجملة التي تبدأ باسم، ولها ركنان أساسيان لابد من وجود هما فيها، لكي تكون كلاما مفيدا، وإذا حذف احدهما بقدر وهما:

1-المبتدأ (المسند إليه) 2-الخبر (المسند).[2]

المبتدأ: " اسم مرفوع، يأتي في أول الجملة، ومجرد من العوامل اللفظية، ومحكوم عليه بأمر، وقالوا: هو مصطلح لغوي موضوع لما ليس جملة و لا شبه جملة، ويشتمل على المفرد والمثنى والجمع"[3] فالمبتدأ "لابد أن يكون كلمة واحدة، وهذه الكلم لابد أن تكون اسما صريحا، أو مصدرا مؤولا"[4]

1-مصدر صريح: مثل ما جاء في قصيدة 'أين المفر ...':

المَرْءُ في أوطاننا

مُعْتَقَلُ فِي جِلْدِهِ

مُنْذُ الصِغَرْ. [5]

وكذا في قصيدة 'إضراب': **الوَرْدَ فِي البُسْتَانِ**

مَمَالِكَ مُشْرِفَةِ، طَرِيَةِ الجُدْرَانِ.[6]

---

[1]- ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، العالمة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار غريب، القاهرة، 2000، ص: 24.

[2]- ينظر: سليمان فياض، النحو العصري دليل مبسط لقواعد اللغة العربية، مركز الأهرام، ص: 92.

[3]-محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2000، ص: 136.

[4]-عبدو الزاجي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، بيروت، 1998، ص: 85.

[5]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 47.

[6]-المصدر نفسه، ص: 64.

وكذلك في قوله في قصيدة 'نحن':

نَحْنُ مِنْ أَبَةِ مِلَةِ؟ !

ظِلُنَا يَقْتَلعُ الشَمْسَ...[1]

من خلال هذه الجمل الشعرية المقدمة، نلاحظ أن المبتدأ جاء مصدرا صريح، سواء كان اسما أو ضميرا، حين جاء في المثالين اسما (المرءُ، الوردُ) أما المثال الثالث فقد جاء ضميرا (نحن).

2-مصدر مؤول: وأمثلة على ذلك في قصيدة 'يحيا العدل':

حَبَسُوهْ

عَذَبُوهْ

قبل أن يستجوبوه.[2]

نلاحظ أن المبتدأ جاء مصدرا مؤولا (أن يستجوبوه) وتقدير الكلام الاستجواب.

الخبر: هو "اسم مرفوع متحدث به، يقع غالبا بعد المبتدأ، وقد يتقدم عنه، وبه يتم المعنى للجملة، وقد تعدد الأخبار لمبتدأ واحد، أما بالنسبة لأنواع الخبر: يرد الخبر:

أ-مفردا (ما ليس بجملة و لا شبه جملة):"[3] والمثال في قصيدة 'الساعة':

دائرة ضيقة

وهارب مدان.[4]

فهنا جاء الخبر مفردا وهو كلمة [ضيقة]

[1]- أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 74.

[2]-المصدر نفسه، ص: 134.

[3]-سليمان فياض، النحوي العصري، ص: 92.

[4]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 397.

ب–جملة فعلية أو اسمية:

1–الجملة الفعلية: "يشترط في هذه الجملة أن تشتمل على رابط كالضمير يربطها بالمبتدأ أو يعود عليه، وإلا انقطعت الصلة، بين ركني الجملة، يشترط في الضمير مطابقته للمبتدأ، إفرادا وتثنية وجمعا، وتذكيرا وتأنيثا، وقد يكون الضمير ظاهرا أو مستترا"[1]، نحو ذلك ما جاء في قصيدة 'شيخوخة البكاء':

أَنْتَ تبكي؟ !

أَنَا لا أبكي

فقد جفت دموعي.[2]

فالضمير 'أنت' هو المبتدأ، والخبر جاء جملة فعلية (تبكي)، والرابط جاء ضمير مستتر.

2–الخبر جملة اسمية:

" يشترط فيها أن تشتمل على ضميرا أي رابط يربطها بالمبتدأ"[3]، ومن أمثلة ذلك قصيدة 'اللغز':

قالت أمي مرة:

يا أولادي عندي لغز من منكم يكشف لي سره

تابوت قشرته حلوى.[4]

فهنا جاء الخبر جملة اسمية (قشرته حلوى) والرابط هنا جاء ضمير متصل وهو الهاء.

[1]–محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص: 157.

[2]–أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 129.

[3]–محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص: 158.

[4]–أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 195.

ج–الخبر شبه جملة (ظرف أو جار ومجرور):[1]"ويتعلقان بخبر محذوف، أو محذوف الخبر، ويشترط في الجار والمجرور: أن يكمل الإخبار به المعنى المطلوب من غير خفاء"[2]، ومثال للخبر شبه جملة في قصيدة 'انحناء سنبلة':

أَنَا مِنْ تُرَابِ ومَاءِ

خذوا حذركم أيها السنابلة.[3]

وفي هذا المثال جاء الخبر شبه جملة جار ومجرور (من تراب).

2–الجملة الفعلية: "هي النوع الثاني من الجمل في اللغة العربية، وهي التي تبدأ بفعل غير ناقص، وحيث أن الفعل لابد أن يكون تاما، والفعل يدل على حدث، فإنه لابد أن تبحث عن الفاعل إن وجد فعلا"[4]

أ–الفاعل: "اسم مرفوع تقدمه فعل مبني للمعلوم ودل على فعل الفعل"[5] مثل قصيدة 'مفقودات':

زَار الرئيس المؤتمن

بعض ولايات الوطن.[6]

الفعال هنا (الرئيس) وجاء مرفوع، وهو من وقع عليه فعل الفاعل، وهو الزيارة.

يرد الفاعل:

أ–اسم صريح:"أو كلمة مفردة معربة، ليست جملة، ولا شبه جملة"[7] والمثال السابق يوضح ذلك.

---

[1]–ينظر: فؤاد نعمة، ملخص قواعد اللغة العربية، نهضة مصر، ط19، ص: 61.

[2]–محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص: 162.

[3]–أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 41.

[4]–عبده الراجي، التطبيق اللغوي، ص: 173.

[5]–سليمان فياض، النحو العصري، ص: 108.

[6]–احمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 105.

[7]–محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص: 270.

ب–مصدر مؤول: وهو انواع:

أ–أن المصدرية والفعل:[1] نحو ما نلاحظه في قصيدة 'نبوءة':

اسمعوني قبل أن تفتقدوني

يا جماعة.[2]

ففي الجملة الأولى جاء الفاعل مصدر مؤول (أن المصدرية+ الفعل تفتقدوني) وتقديره فقداني.

ب–أن ومعمولاتها:[3] كما هو الحال في قصيدة 'عدالة' يقول فيها:

يشتمني ويدعي أنّ سكوتي معلن عن ضعفه

يلطمني ويدعي أنّ فمي قام بلطم كفه

يطعنني ويدعي أنّ دمي لوث حد سيفه.[4]

تضمنت هذه الجمل ثلاث حالات من الفاعل الذي يأتي مع أنّ ومعمولاتها، فالجملة الأولى (أن سكوتي) وتقديره سكوتك، والثانية (أن فمي) وتقديره فمك، أما الأخيرة (أن دمي) وتقديره دمك.

ب–نائب الفاعل: "هو اسم مرفوع تقدمه فعل مبني للمجهول، حل محل الفاعل، بعد حذفه والرفع فيه مثل الفاعل ظاهري، أو تقديري أو محلي"[5] "وذلك بتحويل المفعول به، الوارد في جملة الفعل المعلوم إلى نائب فاعل في جملة الفعل المجهول"[6]

[1]– محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص: 270.

[2]–أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 12.

[3]–محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص: 271.

[4]–أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 11.

[5]–سليمان فياض، النحو العصري، ص: 110.

[6]–محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص: 282.

فالجمل المذكور فيها الفاعل تسمى مبنية للمعلوم، وجمل نائب الفاعل تسمى مبنية للمجهول.[1]

ويرد نائب الفاعل على عدة حالات منها:

أ-"اسما صريحا ومصدرا مؤول وضمير متصل ومستتر ومنفصل"[2] وسنقدم أمثلة لبعض هذه الأنواع من خلال قصائد شاعرنا أحمد مطر.

المثال الأول: من قصيدة 'نمور من خشب' يقول فيها:

قُبِلَ الساداتُ...والشاة هرب

قُتِلَ الشاةُ...وسوموزا هرب.[3]

المثال الثاني: ويقول في قصيدة 'قلة أدب':

ما أغنى عنه ماله وما كسب

فَصُودرتْ حنجرتي

بجرم قلة الأدب

وصُودِرَ القُرآن.[4]

ففي هذان المثالين، نلاحظ أن نائب الفاعل جاء اسما صريحا، الجملة الأولى (السادات) نائب فاعل، وقُتِل فعل ماض مبني للمجهول، وكذا في الجملة الثانية (الشاة) هي نائب فاعل للفعل قُتِلَ الماض المبني للمجهول، أما المثال الثاني صُودرت وصودر فعلان مبنيان للمجهول ونائب فاعل (حنجرتي والقرآن).

---

[1]-ينظر: حماسة عبد اللطيف وآخرون، النحو الأساسي، ص 430، 437.

[2]-محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص: 282، 284.

[3]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 284.

[4]-المصدر نفسه، ص: 09.

والمثال الثالث: يتمثل في قصيدة 'إنجيل بوليس':

في البدء كان الكلمة

ويوم كانت أصبحت مهمة

فَطُوردت

وحُوصرت.[1]

من خلال هذه الجمل الشعرية، نرى أن الشاعر قد وظف نائب الفاعل المستتر ثلاث مرات لثلاث أفعال ماضية مبنية للمجهول، وهذه الأفعال هي (طُورِدَت، حُوصِرَت، اعتقلت)، وجاء فيها نائب الفاعل ضمير مستتر تقديره 'هي' أي الكلمة.

ج–المفعول به: "هو اسم يدل على الذي وقع عليه فعل الفاعل، ولم تتغير لأجله صورة الفعل، وقد يتعدد المفعول به إن كان الفعل متعديا إلى أكثر من مفعول به واحد، وحكمه النصب" [2] نحو ما جاء في قصيدة 'طبيعة صامتة':

في مقلب الإمامة ،

رأيت جثة لها ملامح الأعراب.[3]

نلاحظ في الجملة الثانية أن المفعول به وردد منصوب (جثة).

[1]–أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص:57.

[2]–علي بهاء الدين بوخدود، المدخل النحوي، تطبيق وتدريب في النحو العربي، الدار الجامعية للدراسات، لبنان، ط 3، 1995، ص: 114.

[3]–أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 30–31.

أنواع المفعول به:

1-اسم صريح: صأو كلمة مفردة ليست جملة ولا شبه جملة"[1] نحو ما هو في قصيدة 'خطاب تاريخي':

رأيت جرذا

يخطب اليوم عن النظافة

وينذر الأوساخ بالعقاب.[2]

نلاحظ من خلال هذه الجمل الشعرية وجود مفعول به جاء اسم صريح مفرد، ففي الجملة الأولى تمثل المفعول به في كلمة (جرذا)، أما الجملة الثالثة فتمثل في كلمة الأوساخ، وقد جاء كلا المفعولين اسما صريح ومنصوب.

2-مصدر مؤول: "أن المصدرية وأن واسمها وخبرها"[3] أي لا يأتي المفعول به كلمة مفردة نحو ما سنلتمسه في قصيدة 'الذئب' يقول فيها:

سائلين الله أن يجعله خيرا

وفي أحلامنا

نسأله أن يستجيب.[4]

فهنا نلاحظ أن المفعول به جاء مصدرا مؤولا في قوله نسأله أن يستجيب وتقدير القول نسأله الاستجابة، هنا جاء المفعول به بأن المصدرية مع الفعل المضارع.

[1]-محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص: 290.

[2]-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 12.

[3]-احمد مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص: 291.

[4] أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص: 30-31.

وفي الأخير ومن خلال دراستنا لقصائد أحمد مطر، لاحظنا أن شاعرنا استعمل الجمل الفعلية بنسبة كبيرة مقارنة بالجمل الاسمية، وذلك لعدم استقرار الوضع واستمرار الأحداث المزرية والمتدهورة للشعوب العربية، التي آلت وستؤول إليها بسبب بطش الحكام وتسلطهم.

الخاتمة

خاتمة:

بعد فراغنا من هذه الدراسة الموسومة بـ: 'الجملة الشعرية في شعر احمد مطر' نلج الآن إلى النتائج التي توصلنا إليها:

-الجملة الشعرية بنية أكبر من السطر وهي بنية مكتفية بذاتها.

-الجملة الشعرية بنية صغرى تتحرك نحو مثيلاتها لبناء البنية الكبرى التي هي النص.

-أصبح للشاعر الحرية فيقول الشعر وتوزيع أسطره الشعرية على فضاء الورقة وفق ما تتطلبه لغته الشعرية.

-صفة الشاعرية هي ما يميز بين الجملة الشعرية والجملة الأدبية.

-الجملة الشعرية تختص بالشعر، أما القول الشعري فيختص بالنثر.

-تميزت الجملة الشعرية فيشعر أحمد مطر بالبساطة والوضوح.

-امتزاج تجربة الشاعر الشخصية التي يحياها من الفقر والظلم، بالتجربة العامة للأمة العربية، فقصائده ترجمان لتنفسه الجريحة من واقع صعب ومرير يسوده الظلم والاستبداد.

-الارتباط بين النحو والعروض ارتباط وثيق جدا، لان كلاهما متمم للآخر وهما معا يؤثران عمل بناء الجملة الشعرية ونظامها الخاص.

-وجدنا أن احمد مطر اعتمد على الأوزان الصافية في قصائده ماعدا قصيدتين جاء بهما على الوزن البسيط لأن وحدة التفعيلة تضمن للشاعر حرية اكبر وموسيقى أيسر.

-وظف الشاعر إمكانات اللغة الجمالية من تكرار وحذف وتقديم وتأخير...

-تمسك الشاعر بالقافية رغم الحرية التي جلبها الشعر الحر، وذلك لما تحدثه من تماسك وإيقاع وقدرة على تحددي نهايات الأسطر.

-ثار الشاعر احمد مطر على الفساد والتخريب وعلى الحكام بالدرجة الأولى الذين يستضعفون الشعوب، فاقتبس ألفاظا وآيات من القرآن الكريم والحديث الشريف، والأمثال والحكم، وهذا ما زاد في جمالية الجملة الشعرية تاركا بذلك أثر في نفس المتلقي.

-أحمد مطر متشبع بكل الثقافات، وهذا ما التمستاه من خلال مختلف اقتباساته.

...هذا جهدنا المتواضع والذي أردنا من خلاله إنارة زاوية مظلمة والمتمثل في الجملة الشعرية فيشعر أحمد مطر الذي وجدناها مليئة بالبغض والحقد اتجاه السلطة الظالمة، فهو شاعر قال كلمته دون خوف أو وجل إلى أن وافته المنية، نرجوا فقط أن نكون قد أفدنا وأوصلنا الرسالة.

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

***القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

أولا: الكتب.

01-إبراهيم خليل، عروض الشعر العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1427هـ/2007م.

02-إبراهيم محمود خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة، عمان، 2006.

03-أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس اللغوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط 1، 2001.

04-أحمد مطر، الديوان، الأعمال الكاملة، دار الإسراء، نابلس، فلسطين، ط1، 2013.

05-أحمد مطر، العالم، لندن، 185، أحمد كمال، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر.

06-أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

07-أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

08-إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

09-ابن جعفر قدامة ، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط.

10-حيدر حسن عبيد، الحذف بين النحويين والبلاغيين، دراسة تطبيقية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

11-خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير، الأردن، ط1، 1434هـ/ 2013م.

12-ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000.

13-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: الدين عبد الله المجيد، دار الجبل، ط4، 1972.

14-السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاته الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004.

15-سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.

16-سليمان فياض، النحو العصري دليل مبسط لقواعد اللغة العربية، مركز الأهرام.

17-شوقي ضيف، الفن مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط14.

18-شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط16.

19-صالح السامرائي، الجملة العربية والمعنى، دار بن حزم، لبنان، ط1، 1421هـ/2000م.

20-صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000.

21-صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة، الجزائر، 2009.

21-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

22-ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1402هـ/1982م.

23-طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، القاهرة، ط 1، 2000.

24-عادل ظاهر، عناصر التجديد في شعر خليل مطران، مجلة الشعر، بيروت، العدد 13، 1960، ج4.

25-عباس إحسان ، تاريخ النقد الأدبي عند الرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983.

26-عبد ا لهاري عزيز قباني، التجربة الشعرية والإبداع اللغوي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 1430هـ/2009م.

27-عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1407هـ/1987م.

28-عبد الفتاح نافع، الشعر العباسي قضايا وظواهر، دار جرير، عمان، الأردن، ط 1، 1429هـ/2008م.

29-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع: محمود محمد شاكر.

30-عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التسريحية Déconstructions) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985.

31-عبدو الزاجي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، بيروت، 1998.

32-عثمان مرافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2000.

33-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 3، د.ت.

34-عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة منتاجية في أدبية الأدب، دار ماجدولين للنشر والتوزيع، ط1، 2007.

35-عز الدين مجدوب، المنوال النحوي العربي، قراءة لسانية جديدة، دار محمد علي العامي، تونس، ط1، 1998.

36-أبو علي الكردي، المجموعة الشعرية أحمد مطر، دار الحرية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

37-علي بهاء الدين بوخدود، المدخل النحوي، تطبيق وتدريب في النحو العربي، الدار الجامعية للدراسات، لبنان، ط3، 1995.

38-علي صلاحي، الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة مفهومها وخصائصها، دراسة أسلوبية، الجامعة الأردنية، الأردن، 1992.

39-علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهلية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.

40-فؤاد نعمة، ملخص قواعد اللغة العربية، نهضة مصر، ط19.

41-كريم حسين الخالدي، نظرات في الجملة العربية، دار الصفاء، عمان، ط1، 1425هـ/2005م.

42-كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 1، 1998.

43-محمد العيد حمود، الحداثة في الشعر ال عربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996.

44-أبو محمد بدوي المختون، علم العروض،دار المعارف، سوسة، تونس، د.ط، د.س.

45-محمد بن حسن بن عثمان، المرشد لوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1425هـ/ 2004م.

46-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، المغرب، 1994.

47-محمد حماسة عبد اللطيف وآخرون، النحو الأساسي، دار السلاسل، الكويت، ط 4، 1414هـ/1994م.

48-محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، بيروت، ط1، 1999.

49-محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1410هـ/1990م.

50-محمد حماسة عبد اللطيف، العالمة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار غريب، القاهرة، 2000.

51-محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1991.

52-محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والشر، الإسكندرية، ط1، 2002.

53-محمد علي سلطان، المختار علوم البلاغة والعروض، دار العصما ء، دمشق، سوريا، ط 1، 1427ه/2008م.

54-محمد فؤاد، ديب السلطان، الغضب والتمرد في شعر أحمد مطر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين.

55-محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2000.

56-مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء، الإسكندرية، 2005.

57-مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، دار الوفاء، الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1.

58-مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 1431ه/2003م.

59-منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، الإسكندرية، مصر، ط4، 2002.

60-النعمان القاضي، شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة، القاهرة، 1977.

61-نور لدين السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني القصيدة العربية حتى العصر العباسي، دار المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1995.

62-هدى الشيخ، التطور والتجديد في الأدب العباسي، المكتب الجامعي الحديث، 2013/2012.

63-أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: مفيد قصيحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1409هـ/1989م.

64-واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، دراسة نقدية قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر، دار بصمات، الشراقة، الجزائر، ط1، 2015.

ثانيا: الأطروحات والرسائل الجامعية.

65-مسلم مالك بعير الأسدي، لغة الشعر عند أحمد مطر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية التربية، قسم اللغة العربية، جامعة بابل، 2007.

ثالثا: المجلات والدوريات.

66-أحمد مطر، الشعر بين طاووس وغراب، مجلة الناقد، العدد06، لندن، ديسمبر 1988.

67-آمال دهنون ، تحولات القصيدة العربية، مجلة المخبر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، مارس 2009، العدد05.

68-رشيد بن قسيمة، من سمات التركيب في الشعر العربي القديم مدّ الجملة، مجلة كلية الآداب واللغة العربية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، جانفي وجوان، العددان 10-11.

69-كمال أحمد غنيم، جواد إسماعيل الهيثم، جماليات الشعر الإسلامي، فلسطين المعاصرة، غزة، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد العشرون، العدد الثاني، يونيو 2012.

70-محمد إحسان، رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر، مج83، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ج1.

71- محمد أحمد القضاة، الشعر العربي المعاصر من النظم إلى النثر، مج 33، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد1، 2006.

72-محمد بشير بويجرة، تقديمه لكتاب الجديد 'الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث'، مجلة الفجر، نشر بواسطة وردة ربيع في الفجر يوم 2009/03/27.

73-ناجح سالم موسى المهنا، التشكيل الكتابي لشعر أحمد مطر، مجلة دراسات البصرة، كلية البصرة، جامعة البصرة، 2010، العدد09.

74-الهوري عبدلي ، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، مجلة ثقافية فصلية، العدد 120، السنة 2010.

رابعا: المواقع الإلكترونية.

75-موقع الصباح نيوز www.assabah-news.in

76-أحمد مطر، لافتات4، 1992، موقع أحمد مطر 04: 12 ,2013 19juillet.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

كلمة شكر.....

الإهداء.....

مقدمة..... أ

المدخل: حياة الشاعر أحمد مطر.....05

الفصل الأول:التطورات التي طرأت على القصيدة العربية

المبحث الأول: بناء القصيدة القديمة.....13

المبحث الثاني: بناء القصيدة الحديثة.....27

المبحث الثالث: ماهية الجملة الشعرية.....38

الفصل الثاني:آليات إنتاج الجملة الشعرية في شعر أحمد مطر

المبحث الأول: البناء العروضي.....50

المبحث الثاني: البناء النحوي.....70

خاتمة.....**93**

قائمة المصادر و المراجع.....**96**

فهرس الموضوعات.....**104**

ملخص:

الجملة الشعرية من المصطلحات الحديثة التي عرفتها القصيدة العربية من الناحية الموسيقية عند عز الدين إسماعيل الذي واكب حركة الشعر الحديث وهي بنية موسيقية الشعر.

وقد تجسدت في المجموعة الشعرية للشاعر العراقي أحمد مطر، حيث أنها تميزت بالبساطة والوضوح، كما أن قصائده عكست نفسيته الجريحة من الواقع المرير الذي يسوده الظلم.

وهذا عالجناه في فصلين استهلا بمقدمة مردفة بمدخل.

الكلمات المفتاحية: الجملة الشعرية، البنية، الشعر الحديث.

Résumé:

La phrase poétique de la terminologie moderne, définie par le poème arabe du point de vue musical d'Ezzeddine Ismail, accompagnait le mouvement de la poésie moderne, qui est la structure musicale de la poésie. Cela a été incorporé dans le recueil de poésie du poète irakien Ahmed Matar, caractérisé par sa simplicité et sa clarté, et ses poèmes reflétaient son âme blessée de la dure réalité de l'injustice. Nous en avons traité dans deux chapitres.

Mots-clés: phrase de poésie, structure, poésie moderne.