



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة زيان عاشور الجلفة



قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات والفنون

الشعر العربي المعاصر

دراسة ايقاعية

أحمد مطر أنموذجاً

شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إشراف الأستاذ:

د/ لوصيف لخضر

إعداد الطالبة :

➤ شيبوط عائشة

الموسم الجامعي:

(1437-1438هـ) - (2016 / 2017م)

شكر وتقدير

أول من يُشكر ويحمد آناء الليل وأطراف النهار هو العلي القهار والآخر والظاهر والباطن الذي لا تطيب اللحظات إلا بذكرك ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برويتك فله جزيل الحمد والثناء العظيم هو الذي أنعم علينا إذ أرسل فينا عبده ورسوله محمد بن عبد الله عليه أزكى الصلوات وأطهر التسليم أشكر الأستاذ المشرف لوصيف لخضر على كل ما قدمه لي من دعم.

كما أشكر من قدم لي يد العون من قريب أو بعيد

لله الحمد كله والشكر كله

الذي وفقنا لإنجاز العمل.

الإهداء

إلى التي رأني فليها قبل عينيها

وحضنتني أحشائها قبل يديها

أهدي سلامي ومحبتني إليها

"رقية" أمي يا أعظم قلب في الوجود

إلى من آثار لي درب العلم والمعرفة

إلى النور الذي ينير لي درب النجاح

"بن علية" أبي أرسل لك وحدك أصدق المشاعر

إلى سبب نجاحي وسعادتي في الدنيا والآخرة

والذي العزيزين

اللهم أسعدهم وفرحهم

وحقق لهم ما يتمنوا وأجعل الجنة مقرا لهم

إلى كنز لا يفنى إخوتي خرفية وأولادها

(عبد الرحمان، خالد، بشرى)، فتيحة وأولادها (حمزة، خولة، ياسين)، وربيعة

وحدة وعبد العزيز وأخص بالذكر أخي عادل الذي ساعدنا كثيرا في إنجاز هذا العمل

والله يجازيه كل خير

إلى أستاذي المشرف لوصيف لخضر وإلى كل رفاق الدراسة.

إلى كل من أحببتهم في الله.

اتسع الشعر العربي بفعل تعدد واختلاف ممارساته بحيث يحتل مكانة كبيرة في نفوس العرب، كان في عصور مختلفة يعرفونه بالكلام الموزون والمقفى الذي تحكمه هندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخلل ولكن بدخول القصيدة العربية إلى عهد الحداثة والمعاصرة مر بمراحل عديدة من التطور والتجديد وذلك على عدة مستويات كالشكل والمضمون بصفة عامة و الإيقاع بصفة خاصة، فهو يرصد تاريخ الأمم والشعوب عبر الأزمان والأحقاب ويحكي أمالها وتطلعاتها عبر مسيرة الحياة الممتدة.

أسباب ودوافع اختيار الموضوع:

وكان دافعنا إلى إختيار وأردنا أن يكون إتجاهنا في هذا البحث نحو الشعر العربي المعاصر.

تم اختيار هذا الموضوع نتيجة للكثير من الاعتبارات والدوافع، من أهمها:

- أهمية ودور موضوع الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.
- الرغبة والميول الشخصي للاهتمام بالدراسة في ميدان الادب
- ارتباط الموضوع بتخصص الطالبة في مرحلة الماستر.

الإشكالية العامة للدراسة:

ظهر العديد من الشعراء العرب الذين أخرجوا القصيدة العربية من مرحلة التقليد إلى مرحلة الإبتكار والتجديد والأصالة وانتقل مفهوم موسيقى الشعر إلى مفهوم الإيقاع بمعناه الواسع ومن هذا المنطلق تطرح الإشكالية في البنية الإيقاعية للقصيدة .

المنهج المتبع في هذه الدراسة:

وقد حاولنا الكشف بمنهجية تحليلية وإخترنا القوائد المعاصرة محددين فترة زمنية تنطلق من تسعينات القرن الماضي إلى يومنا هذا.

تقسيمات الدراسة:

واعتمدنا على مجموعة من الخطوات الضرورية تمثلت في ثلاث فصول وخاتمة تحوصل فيها النتائج، أما الفصل الأول فقد كان نظريا تناول مفهوم الشعر العربي المعاصر و نشأته ومراحل تطوره وأهم الرواد الذين ساروا في نهجه، أما الفصل الثاني كذلك جاء نظريا وفيه مفهوم الإيقاع من خلال علاقته بالوزن والموسيقى والصوت، أما الفصل الثالث فهو فصل تطبيقي وهو الوقوف عند أهم ما إستعمله الشاعر (أحمد مطر) من تقنيات موسيقية إيقاعية مع ذكر المواضيع التي إلتزم بها الشاعر الوزن والقافية والتكرار.

اهم المراجع المعتمدة في الدراسة:

وكان لابد علينا لتحقيق كل تلك الخطوات أن نستعين بقائمة من المصادر والمراجع وأهم الكتب والدراسات التي إهتمت بهذا الجانب نجد الشعر العربي الحديث وإبدالاتها في جزئية (التقليدية، الشعر المعاصر، المحمدنيس، نظرية إيقاع الشعر العربي لمحمد العياشي، دراسات العربية المعاصرة لأدونيس، النقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر لعبد الرحمان تبر ماسين وغيرها كما إعتدنا على بعض الكتب المترجمة مثل: أرسطو طاليس، فن الشعر هرتب ريد طبيعة الشعر، رينيه وبلينك وأوستن وارين، نظرية الأدب ريتشاردز مبادئ النقد الأدبي.

الصعوبات

وقد واجهتنا بعض العراقيل والصعوبات خلال إنجاز هذا العمل كغيرنا من الباحثين، عدم التمكن من الإطلاع على بعض الدراسات الحديثة التي تناولت الشعر العربي المعاصر وبعض الرسائل الجامعية المتخصصة في المكتبات العربية إضافة إلى بعض الظروف في إنجاز هذا البحث.

أخيرا أوجه شكري للأستاذ المشرف الذي لم نلاق منه إلا كل خير والله من وراء القصد، وأن هذا البحث لا يخلو من قصور لأن الكمال لله وحده جل في علاه وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين وعلى الصلاة والسلام على سيدنا محمد وآله وصحبه أجمعين.

1- مفهوم الشعر العربي المعاصر:

الشعر أعرق فنون القول عند العرب، وأعمقها تصويرا لمنازعتهم ومشاعرهم وأصدقها تعبيراً عن ملامح شخصيتهم، ومنذ القديم إمتاز العرب من سائر الأمم بفنون القول من أمثال وخطب وأشعار، لقد خالط الشعر حياتهم وكان دور الشاعر بارزا وطليعا وقد روي عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال: "لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين" فالفنون والشعر بوجه خاص مرآة صافية تنعكس على وجهها صور نابضة من حياة الأمة و كفاحها وألامها وأمالها، لقد إنتقلت القصيدة العربية من مرحلة الجمود والضعف إلى مرحلة الإحياء وظهر عدد من الشعراء العرب الذين أخرجوها من مرحلة التقليد إلى مرحلة الإبتكار والأصالة والتجديد، إذ التقسيم المتعسف القائم على تحديد بداية ونهاية كل عصر من عصورنا الأدبية فاتفقوا على أن بداية العصر الحديث تعنى بداية الإتصال بالحضارة الأوروبية الغربية كان أول من بدأ الإتصال بالغرب عندما أزمع على إرسال البعثات التعليمية إلى أوروبا في مصر والشام وحتى شمال إفريقيا، كل هذه العوامل تحدد بداية إنطلاق لدراسة الشعر العربي الحديث بظهور مدرسة البعث و الإحياء معنى هذا أننا حددنا المقصود بالشعر الحديث ويبقى معنى المعاصر قد لا يجدي بأن نصف الشاعر بأنه عصري إذا وصف مثلا الغواصة أو الطائرة أو الصاروخ... لأنها مجرد شواهد تفتقر إلى روح الإنفعال بالعصر، مثل الشاعر اللبناني (أسعد طراد) يعني في ديوانه بوصف المخترعات الحديثة في القرن الماضي لا نستطيع أن نصفه بالعنصرية، لأن العنصرية تتطلب الإرتباط بأحداث العصر وقضاياها، وممكن أن نسمي ذلك الشعر الجديد الواقعي (الشعر المعاصر) إذ أن هناك تسميات ومصطلحات تطلق عليه وهي:

شعر التفعيلة: يعمد الشعر الجديد إلى إستخدام (تفعيلة) أحد الأوزان العروضية الصافية وهي: الكامل، الرمل، الوافر، الهزج، الرجز، المتقارب، المتدارك، لأن هذه الأوزان واحدة التفعيلة تتيح للشاعر حرية كبيرة في تشكيل السطر الشعري وليس ذي الشطرين وذي

التفعيلات المتساوية العدد والمتوازية في هذين الشطرين وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت..¹

وهذا الشكل الجديد يعد أكثر حركات التجديد في تاريخ الشعر العربي خروجاً على النسق القديم، وتحزراً من القواعد التقليدية لوحدي الوزن والقافية وفي هذا الإطار هجر الشعراء الأوزان المركبة (مختلفة التفعيلة) ومالوا إلى توظيف الأوزان الصافية (واحدة التفعيلة).

الشعر الحر: أطلقوا عليه هذه التسمية ليشيروا إلى أنه شعر متحرر من قواعد العروض وزنا وقافية ومع مضي السنين صارت هذه التسمية من أشيع المصطلحات ولم يعد أحد من الباحثين يقصد بها الإساءة من قريب أو بعيد إلى هذا الشعر الجديد (شكلاً) على تاريخ الشعر العربي.

الشعر الواقعي: ظهر هذا النسق الجديد من الشعر في ظل المدرسة الواقعية في الأدب ملتزماً بتصوير قضايا المجتمع الساخنة إجتماعياً وسياسياً بعد أن عجزت الرومانسية عن مواكبة الأزمات الحادة التي مر بها المجتمع العربي مع منتصف القرن العشرين..حتى اليوم.

الشعر المعاصر: المعاصرة تاريخياً تستوعب كل ماظهر خلال جيل واحد والجيل عمره في المتوسط، ثلث قرن من الزمان تقريباً، لكن المعاصرة أدبياً كمصطلح نقدي تعني أن الشاعر أو الأديب يبدع أدبه بأحدث الأساليب الفنية التي توصل إليها العصر الشعر الحديث، على أساس أنه نشأ في العصر الحديث، وبعض الباحثين يرجعون بداياته إلى مسرح شوقي الشعري سنة 1927.²

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط3، بيروت، دار العودة، 1975، ص65.

² طه وادي، شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ط5، القاهرة، دار المعارف، 1993، ص100.

الشعر الحدائثي: يعني هذا المصطلح أنه شعر ظهر وانتشر في ظل الدعوة إلى الحدائث والتجديد في الأدب والفكر في الفكرة المعاصرة.¹

الشعر المرسل المنطلق: الوحدة فيه هي الجملة التامة المعنى التي قد تستغرق سطرين أو ثلاثة دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها وهذا معنى المنطلق أما معنى المرسل فضلك يعني أنه خال من القافية.²

الشعر المهموس: أنه شعر هامس الموسيقى هادئ الإيقاع وهذا المصطلح أطلقه محمد مندور في مقدمة ديوان ملك عبد العزيز الأول أغاني الصبا 1948.

الشعر الجديد: وقد إستخدمه محمد النويهي في كتابه: قضية الشعر الجديد على أساس أنه مقابل الشعر القديم.

لقد إلتصق تسمية الشعر الحر وانتقاء تسمية الشعر المعاصر لتكون على وجه الغلاف وتتبناه نازك الملائكة تأكيدا الخصيصة الحجاب التي واجهت به الشعر المعاصر كمصطلح متداول بين جماعة مجلة الشعر.³

ويمكن الحديث عن الشعر إبان الخمسينيات كما في الشعر الحر لدى نازك الملائكة إلى مجال أوسع يشمل روح العصر أساسا هو من بين ما مكن تسمية الشعر المعاصر من تجديد حيوية إنتشارها أولا وثانيا الإنتقال إلى الخبرة الكيانية في الحياة وهذا ما لخصه يوسف خاب ويشير يقول: "على أساس هذا المفهوم الجديد نشأت حركة شعرية ثورية في الشعر

¹ المرجع نفسه، ص5.

² علي أحمد باكثير، المسرحية خلال تجربتي الذاتية، القاهرة، معهد الدراسات العربية العالية، ص12.

³ أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص13.

العربي لحقت بالشعر المعاصر في آداب الشعوب الأخرى وأعطت نتاجا أصبح للمرة الأولى عالمي الصفة، بل عالمي المستوى أيضا".¹

هناك أيضا مصطلح الشعر الحديث وذلك من خلال العدد الخامس لمجلة الآداب وبعض الدراسات المنشورة في مجلة شعر وفي مقدمتها دراسة أدونيس بعنوان محاولة في تعريف الشعر الحديث²، ولقد أستعمل هذا المصطلح اشترك في ذلك مع غيره ثم إنتقله إلى مصطلح ثاني هو الكتابة الجديدة والإنتقال مجددا إلى نقد الحداثة، لا تمثل مرحلة واحدة من الوعي الشعري لأدونيس تدخل زمن الشعر وزمن الشاعر معا في تحقيق هذا الإنتقال نجد خالدة سعيد تستعمل مصطلح الحداثة العربية المعاصرة وهي تقول: "لا تقدم هذه الشواهد مفتاحا رئيسيا لدراسة الحداثة العربية المعاصرة، إذ تشير إلى سؤال محوري تطرحه هذه الحداثة هو سؤال الهوية كما تبين الخصوصية في طرح السؤال حين تكشف عن التصدع العميق في الأنا" وهو التصدع الذي يميز الهوية بالتأزم والحركة والتغير³، إنها لا تقف عند الشعر لكنها تمزج بين الحداثة والمعاصرة فتقول: "يمكن القول من ثم إن الحداثة لم تبدأ في الخمسينيات مع حركة التجديد في الشعر على أهمية هذه الحركة والذي إحتدم مع هذا التجديد لم يكن الأول من نوعه وإن إتخذ طابعا حادا سبب من المكانة الخاصة التي إحتلها الشعر في تاريخ الثقافة العربية"⁴، والجمع بين الحداثة والمعاصرة في مصطلح واحد هو الحداثة الشعرية المعاصرة بسعي إلى الفصل بين حداثة الشعر العربي في عصوره الماضية وحداثته في العصر الحاضر.

¹ يوسف خال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص14.

² مجلة الشعر، ع11، السنة الثالثة، 1959، ص79.

³ خالدة سعيد، الحداثة أو عقدة جلامش مواقف، دار العودة، بيروت، ع52/51، 1984، ص15.

⁴ المرجع نفسه، ص27.

ومن هنا نلاحظ أن الشعر الحر الذي دعت إليه نازك الملائكة و الشعر المعاصر الذي إنتشر شيئاً فشيئاً قبل الخمسينيات ثم الكتابة الجديدة، ونشير إلى أن هذه المصطلحات فمثلا الحداثة تجسدت في الشعر الحر كعتبة سفلى والشعر المعاصر كعتبة عليا والكتابة الجديدة الطرف الأقصى لهذه العتبة العليا، وذلك في ظل الممارسة النصية وجميع هذه المصطلحات ذات مصدر غربي فالشعر الحر ليس من إبتداع زكي أبو شادي أو إبتداع نازك الملائكة كما يوحي بذلك كلامهما بل هو ترجمة لمصطلح Vers Libre بالفرنسية و Free Vers بالإنجليزية وقد ساد هذا المصطلح في الثقافة العربية عند العشرينيات إلى جانب الشعر الحديث، ومن ثم المادة إستعماله من طرف شعراء ونقاد الخمسينيات، كما أن الشعر المعاصر ترجمة لمصطلح Contena Pomaime de Poésie بالفرنسية و Contem Porary Poetry بالإنجليزية، أما الكتابة الجديدة فهي متصلة باللغة الواصفة لرولان بارط¹، وهكذا تكون الحداثة الشعرية متنوعة فنجد الشعر الحر يدل أساسا على القوانين العروضية التي سعى الشعر نحو التحرر منها أو التي مارسنها نازك الملائكة نفسها وجدتها معممة بعد لأي على إمتداد العالم العربي ثم تراجعت عنها والشعر المعاصر أساسه الرؤية إلى الشعر العربي بإرتباطه مع خارجه في ضوء قيم قادمة من الغرب هي تحديدا معايير المعاصرة وهذا ما وجدناه عند كل من يوسف الخال أولا ثم أدونيس لاحقا²، والكتابة الجديدة موقف نقدي يشمل الممارسين النصية والنظرية المتشبكة بالقديم والحديث، والنصي والخارج النصي، والمنتج والمنتوج.

¹ محمد ينيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء (المغرب)، 1996، ص22.

² المرجع نفسه، ص23.

2-نشأته:

تعد بداية القرن العشرين علامة جديدة وثورية في تاريخ الشعر العربي، فقد تزايد تأثير الأدبي العربي ومن خلال هذا التأثير المتزايد دخلت الفنون الشعرية الخارجية وبالتحديد الغربية في الشعر العربي، وجعل الشعراء العرب يمارسون هذه الأشكال الشعرية، وبدأت أرقامها الأولى تظهر في القرن التاسع عشر، ومن هذه الأنواع الشعرية الشعر المرسل الذي حاول تطبيقه لأول مرة رزق الله الحستون عام 1869، وأحياء جميل صدقي الزهاوي عام 1905م، وفي العام نفسه زاول أمين الريحاني تجربته في الشعر المنشور بتشجيع من جورج زيدان مقلداً بذلك الشعر الحر الذي كان ينظمه في الأفرنج.¹

دخلت هذه الأنواع الشعرية في الشعر العربي إثر بحركة التجديدية، حيث قام كثير من الشعر المتجددون إثر النهضة الحديثة العربية، ويذهب قصب الأسبقية في المحاولة نحو التجديد إلى محمود سامي البارودي الذي بادر إلى بذور البذر الأولى للتجديد في الشعر التقليدي، وقامت على فكرته حركات أدبية وعلى رأسها حركة أبولو ومدرسة الديوان فقوي بها حركة التجديد، إلى أن تمخض الشعر العربي الحديث بأشكال شعرية مختلفة متعددة عن هذه الحركة، ويجب أن نشير إلى نقطة مهمة للغاية وهي لماذا أمست الحاجة إلى التجديد والحدثة الشعرية في العربي الحديث²، فذهب النقاد إلى مذهبين في هذا الخصوص:

-منهم من قالوا أن الشعر التقليدي لا يصلح لمعالجة القضايا البشرية خاصة فيما يتعلق بالحياة العلمية والعلوم الاجتماعية والتجريبية، والتفكير الصارم بالقوافي والأوزان يجعل الشعر عاجزاً تماماً عن التعبير الدقيق عما يجيشه في خواطر الشعراء والأدباء، ومن ثم تار الشعراء والأدباء ضد قيود الأوزان والقوافي وحركة التجديد ليست بشيء سوى ثورة قيود القديم

¹ عبد القادر القط، الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت الثانية، 1981، ص 269.

² شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط8، بدون تاريخ، ص 162.

في الشعر والنثر في شكله ومضمونه يعني الشعر التقليدي عاجز وقاصر عن المسايرة مع مواكب الزمان فالتجديد ضروري.¹

-بينما يرى بعض النقاد أن التطلع إلى التجديد لدى الشعر هو الذي سبب في التجديد وأدى الشاعر إلى التجديد والإبتكار والتفنن في الأوزان والقوافي.

-وفيما نعتقد أن التجديد تمخض عن دافع مزيج بين السببين كليهما. الباحث الغربي بن مورية ذهب في كتابة الشعر العربي الحديث، تطور أشكال وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي إلى أن الشعر الحر نشأ في الغرب، ولم يتعرف عليه الأدب العربي إلا إثر محاولات أبو شادي من حركة أبولو، والذي أثر الشعر الحر على الشعر المرسل، لأنه وجد في الشعر الحر وسيلة أفضل لصياغة الملاحم والدراما و نشره في مجلة "أدبي" عام 1936، وتقلده كل من الشعراء من أمثال فريد أبو حديد و خليل شيبوب، ومصطفى عبد اللطيف السحرتي.²

إلا أن العمود الرئيسي للشعر الحر نازك الملائكة ترجع تاريخ نشأة الشعر الحر و بدايته إلى 1947 حيث تقول:

كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947 في العراق، ومن العراق بل من بغداد نفسها، وزحفت هذه الحركة وإمتدت حتى غمرت الوطن العربي كله، و كادت بسبب الذين إستجابوا لها تجرف أساليب شعرنا الأخرى جميعا وكانت أولى قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدة "الكوليرا".

ثم قصيدة "هل كان حبا" لبدر شاكر السياب من ديوانه "أزهار ذابلة" وكلا القصيدتين نشرتا في عام 1947³، إلا أنها في مقدمة "قضايا الشعر المعاصر" تعترف بأن بدايات

¹ نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، نادي جدة الأدبي، جدة الأولى، 1408هـ، ص84.

² نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965، ص57.

³ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965، ص24.

الشعر الحر كانت قبل عام 1947، كما تقول: في عام 1962 صدر كتابي هذا وفيه حكمت بأن الشعر الحر قد طلع من العراق، منه زحف إلى أقطار الوطن العربي، ولم أكن يوم قررت هذا الحكم أدري أن هناك شعرا حرا قد نظم في العالم العربي قبل سنة 1947م، سنة نظمي لقصيدة "الكوليرا" ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة عرفت من كتابات الباحثين والمعلقين، لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد من مصادرها، وإذا بأسماء غير قليلة ترد في هذا المجال منها إسم علي أحمد بكثير، ومحمد أبي حديد، ومحمود حسن إسماعيل، وعرار شاعر الأردن ولويس عوض وساهم.¹

3-مراحل تطوره:

قد عكست القصيدة العربية كثيرا من سمات التطور والتجديد على كافة المستويات، الأمر الذي أفرز مذاهب ومدارس جديدة في الأدب لم تكن موجودة من قبل، وإنصرف الشعر المعاصر إلى التعبير عن الحياة والمجتمع الحديثين وتصوير مشاكل الناس وإهتماماتهم وأفكارهم، في بداية النهضة نجد: المدرسة الإيحائية، في القرن التاسع قد إتخذت من الشكل القديم للقصيدة نسقا تفتدي به ومثالا تستوحيه، وما برح الشعراء منذ رفاعة الطهطاوي وإنتهاء بأحمد شوقي، فقد إعتبر الأحيائيون في القصيدة عما يمكن أن يسمى بـ (الغرض) أو الموضوع الشعري وإستمر هذا الفهم عند كل من ينتمي إلى هذه المدرسة حتى اليوم، حيث كانت تحكم ماهية الشعر عندهم نظرة مثالية عامة تقوم على تصور الشعر الهام، يوحى به الله إلى من يشاء من عباده، كما ظلوا محافظين على الوظيفة الأخلاقية للشعر، فعتبر البارودي هو أول من حمل لواء تحرير الشعر ونقله من مرحلة الركود التي مر بها خلال فترة طويلة وكان معنى هذه اليقضة التحرر من اللغة القديمة ذات السجع والتخميس يرى أنه "لو لم يكن من حسنات للشعر إلا تهذيب النفوس، وتدريب الإفهام وتنبيه

¹ شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط8، بدون تاريخ، ص164.

الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسرح وإرتباً الصهوة التي ليس دونها لذي همة مطمح".¹

وبذلك بدأت مرحلة جديدة في الشعر العربي المعاصر نطلق عليها وبذلك بدأت مرحلة جديدة في الشعر العربي المعاصر نطلق عليها مرحلة البعث والتقليد هذه المرحلة هي التي أنهت عصر الإنحطاط وكان معنى هذه اليقظة التحرر من اللغة القديمة ذات السجع والركاكة والمحسنات البديعية والألفاظ المرصوفة-الإقتباس والتشطير والتخميس-التحرر من المدائح الرديئة، وقد حرص البارودي على جزالة اللفظ وحرر الشعر من الإستعارات والكنائيات وكان عمله مزودجا يبعث أسلوب الشعر ونقله من الصنعة التقليدية والمحسنات البديعية إلى إحياء الأساليب القديمة ونقل ديباجة الشعر من التمدح وطلب العطاء إلى تصوير المشاعر في ظل التجربة العاطفية والإنسانية والإنفعال بالطبيعة والحنين ومشاعر الحب والحزن، ولا شك أن بروز هذه المدرسة في العالم العربي كله كانت تحمل مفهوم واحدا للشعر هو تصوير المشاعر والمخاطر وتهذيب النفوس وتدريب الافهام وتنبيه الخواطر إلى مكارف الأخلاق، وكذلك عرفت بجزالة العبارة والتعبير عن مشاعر النفس إزاء العواطف الذاتية وإزاء الأحداث القومية، جاء بعد ذلك المدرسة الرومانسية أو مايسمى مرحلة التجديد الذي حمل نواؤه خليل مطران بديوانه ومدرسة الديوان (شكري و العقاد والمازني) ومدرسة المهجر (نعيمة و أبوماضي) لقد إعتبروا الشعر تعبيراً عن ذات الشاعر بحيث كان الفرد نفسه موضوع الأدب وعلى هذا ينادي ميخائيل نعيمة بأن الشعر ينبغي أن يكون تعبيراً عن حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينادينا من العوامل النفسية من: رجاء ويأس، وفوز وإخفاق، وإيمان وشك، وحب وكره، وندة وألم، وحزن وفرح، وخوف وطمأنينة، وكل ما يترواح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الإنفعالات والتأثيرات"²، أثناء هذه المرحلة كان التعبير عن

¹ ديوان البارودي، تحقيق علي الجازم ومحمد شفيق معروف، القاهرة، دار المعارف، 1971، ج1، ص56.

² ميخائيل نعيمة، الغريال، ط10، بيروت، مؤسسة نوفل، 1975، ص10.

محتوى العالم الداخلي للشاعر، أي أن الشاعر أصبح شاعرا ذاتيا بعد أن كان شاعرا غريبا، كما بعد عن محاكاة الطبيعة وإستلهاهم التاريخ والإستجابة المباشرة للأحداث والمناسبات، كذلك الإبتعاد عن لغة الشعر عن العناية بالمفردات المعجمية والألفاظ غير الشائعة ذات الجرس العالي والإيقاع الخطابي، أي أن الشاعر الرومانسي أو الوجداني كما يسميه الدكتور عبد القادر القط قد أصبح يعني بالمضمون متقارب أو حدي الإطار من الناحية النفسية، محافظا على ما أسماه نقاد الرومانسية العرب بالوحدة العضوية للقصيدة، لأن الذات هي الموضوع في القصيدة الرومانسية، وبذل الرومانسيين جهدا في تطوير موسيقى الشعر فشاع عندهم شعر الرباعيات والمخمسات والمزوجة بين إستخدام البحر كاملا أو مجزوءا، كما نجد في شعر خاجي على سبيل المثال¹، نجد رواد جماعة الديوان مالوا بالشعر نحو الوجدان العقلي وولجوا في داخل الإنسان بعقلية مضطربة، فنجم عن ذلك طغيان مشاعر القلق والحزن، فالإنزواء لازم شكري والعبثية العقلية سحقت المازني، أما العقاد فقد نجا من تلك التيارات الساحقة لتواصله مع التوجيه الرباني وتنمية فكره، ولم يزل الصراع محتدما حتى اليوم بين أنصار القديم الذين يلتزمون الوزن الواحد والقافية الواحدة في القصيدة وأنصار الشعر الحر الذين يناصرون الإقتصار على التقييد بالتفعيلة الواحدة لقد نادى شاعر مثل عبد الرحمان شكري بالخروج على القافية مع الحفاظ على الوزن فيما أسماه بالشعر المرسل أي المتحرر من القافية الموحدة² فقد إتسمت هذه المدارس في مجموعها بالإتجاه إلى الذات وتصوير المشاعر الشخصية مع الإيمان بوحدة القصيدة، واجه الإنسان العربي تحديات كثيرة على المستوى القومي والوطني ظهرت بعض أصوات الشعر المعاصر نجد مثلا صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي، حجازي في مصر، بدر شاكر السياب، نازك الملائكة في العراق، ثم ثلث ذلك أصوات متنوعة في الوطن العربي كله و ظهرت المدرسة الواقعية كانت

1

² عبد الرحمان شكري، ديوان شكري، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1960، ص205.

تعبّر عن نفسية الإنسان المعاصر وقضاياه ونزعاته وطموحه وآماله، فقد أصبح الشعر المعاصر يطرح رؤية للحياة ويشكل نسقا فريدا من الإبداع، وصار هم الشاعر الحقيقي أن يقدم قصيدة تجمع كل سمات الأنواع الأدبية الفنية المختلفة، الشاعر المعاصر لم يربط الشعر بفن واحد مثل الكلاسيكيون بالرسم والرومانسيون بالموسيقى، وإنما بالفنون كلها وبالتراث العالمي أجمع ويذهب صلاح عبد الصبور إلى أن: "القصيدة ليست مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ولكنها بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظما صارما... يوحى بالإرادة العاقلة والحساب الدقيق والوعي اليقظ.. كما يوفى أيضا بالعفوية والتلقائية"¹، فقد حاول الشاعر المعاصر الواقعي أن يعرف حقيقة الواقع أن يعيش داخل وطنه وخارجه وأن يقرأ ثقافة أمته وثقافة العالم من حوله وأن يدرك أسرار تشكيل الشعر وصياغة معظم الفنون الأخرى، وأن يمحو التناقض بين الخاص والعام وبين الماضي والحاضر، فقد زواج على قدر متساو بين الذات والموضوع، فهو شعر واضح يتحدث فيه الشاعر ببساطة وعفوية ولغة تقترب من لغة التخاطب اليومي، وقد إعتد الشعراء في هذه المرحلة في شعرهم على التفعيلة وأعلنوا الإعتقاد على السطر الشعري وليس البيت جملة وهذه المدرسة بمدرسة التعاون الأدبي حيث ضمت جميع المراحل ومن مختلف أنحاء الوطن.

من بين المبادئ الأساسية للشعر المعاصر أنه شعر جديد يحتاج إلى رؤية نقدية جديدة في الدراسة وأن البلاغة القديمة لم تعد لوحدها كافية لذلك جمعت هذه الدراسات بين شعراء من مختلف مدارس الشعر العربي المعاصر وأقطار الأمة العربية إيمانا بالوحدة ودعوة إلى اللقاء على كمة سواء من أجل غد أفضل للإنسان والفن في آن واحد.

¹ صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، بيروت، دار العودة 1969، ص19.

4-رواده:

أ-محمود سامي البارودي: مصري ولد سنة 1839 في القاهرة، ينحدر من عائلة جركسية، في السابعة من عمره توفي أبوه فكفلته عائلته، وبعد دراسته الأولى دخل مدرسة حربية، تبعا لتقاليد العائلة وسمو الوظيفة العسكرية في مصر آنذاك، تخرج في المدرسة الحربية سنة 1954 وهو شاب في السادسة عشر من عمره أيام عباس الأول، ولما لم يجد البارودي عملا كان إنكبابه على قراءة الشعر بين 1854 و 1963 وأخذ يكتب قصائده الأولى في مناخ شعري كانت السيادة فيه لعبد الله فكري ومحمود صفوت الساعاتي وعبد الله نريم وفي سنة 1863 قصد الأستانة بتركيا صحبة إسماعيل باشا والتحق بوزارة الخارجية فأجاد هناك الفارسية والتركية وكتب الشعر بهما أيضا، وبعد عودته إلى مصر مارس وظيفة في الجيش فكان من القواد المصريين في الحملتين العسكريتين إلى كريت سنة 1868 وروسيا سنة 1877 وهما تدعيم مصري للخلافة العثمانية، كانت الحرب تجربة في حياة البارودي وشعره معا ففي غمرة الحرب كتب قصائد عديدة وعلى إثر إلتحاقه بمصر بعد الحملة الأولى إختار حلوان، وفيها عرف بذخ المتعة واللذة، ولم يتوقف عن كتابة الشعر منتقلا هذه المرة من غرض الحماسة إلى غرض المجون، أما بعد الحملة الثانية إلى روسيا فكان رجل مسؤولة سياسية وعسكرية عارض التدخل الإنجليزي في مصر ثم انضم إلى الثورة الغرابية في سنة 1801، وأصبح رئيسا للوزراء في فبراير إلى مايو 1882، وبعد هزيمة القيادة الوطنية، ودخلوا الإنجليز القاهرة وإعلان إستعمارهم لمصر، إعتقل البارودي وصدر الحكم عليه بالإعدام ثم خفف بالنفي إلى سيلاف التي ظل فيها سبعة عشر عاما، كانت بداية المنفى في كولومبو بسر نديب، وفيها أقام مدة سبع سنوات، ثم بعد ذلك فارق أصدقائه وقضى عشرة أعوام في كندي بسر نديب أيضا وفيها تعلم الإنجليزية وترجم منها

إلى العربية السحر الأبيض والأسود¹، ولربما ترجم منها النصائح البد، وكان شعره في سيلان وجدانيا يغلب عليه التذكر والتأمل، توفيت زوجته فتزوج ثانياً بابنة يعقوب سامي أحد المنفسين من زعماء الثورة العربية، ثم توفي ابنه أيضاً، وكان العفو عنه في سنة 1900 فحل بمصر، وضح منتخباته الشعرية ورتب ديوانه، وكانت وفاته سنة 1904.

أعماله:

1-ديوان البارودي صدر في الطبقات التالية:

-الجزءان الأول والثاني إلى آخر قافية اللام، تولت أرملته أمر طبعه، ولا تعرف عن هذه الطبعة تاريخ ومكان صدورها.

-ضبطه وشرحه وصححه محمود الإمام المنصوري، مطبعة الجريدة، القاهرة، بدون تاريخ.

-جزءان ضبطه وصححه وشرحه على الجارم ومحمد شفيق معروف، تقديم الدكتور محمد حسن هيكل، الجزء الأول، المطبعة الأميرية، القاهرة 1952، الجزء الثاني، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1954.

-دار المعارف، القاهرة، 1975.

2-منتخبات البارودي، أربعة أجزاء، مطبعة الجريدة، القاهرة، 1327-1329.

3-قيد الأوابد، دراسة نقدية، مخطوط.

¹ محمد ينيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، دار توفيق للنشر، ط2، الدار البيضاء، ج1، (المغرب)، 2001، ص244.

4-أوراق البارودي، المجموعة الأدبية، (1) دراسة وتحقيق وشرح دكتور سامي بدرابي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1981.¹

ب-نزار قباني: ولد نزار قباني في 21 مارس 1923 بخي مؤذنة الشحم، أحد أحياء دمشق القديمة تحصل على البكالوريا من مدرسة الكلية العلمية الوطنية بدمشق، ثم التحق بكلية الحقوق بالجامعة السورية وتخرج فيها عام 1945 عمل فور تخرجه بالسلك الدبلوماسي بوزارة الخارجية السورية وتنقل في سفارتها بين مدن عديدة خاصة القاهرة ولندن وبيروت ومدريد، وبعد إتمام الوحدة بين مصر وسوريا عام 1959، تم تعيينه سكرتيراً ثانياً للجمهورية المتحدة في سفارتها بالصين، وظل نزار متمسكاً بعمله الدبلوماسي حتى إستقال منه عام 1966، طالب رجال الدين في سوريا بطرده من الخارجية وفصله من العمل الدبلوماسي في منتصف الخمسينيات، بعد نشر القصيدة الشهيرة "خبز وحشيش وقمر" التي أثارت ضده عاصفة شديدة وصلت إلى البرلمان، كان يتقن اللغة الإنجليزية، وخاصة وأنه تعلم تلك اللغة على أصولها عندما عمل سفيراً لسوريا في لندن بين عامي 1952-1955²، تزوج مرتين، الأولى من سورية تدعى زهرة، وأنجب منها هرباء وتوفيق وزهراء، وقد توفي توفيق بمرض القلب وعمره 71 سنة، وكان طالبا بكلية الطب جامعة القاهرة، ورثاه نزار بقصيدة شهيرة عنوانها "الأمير الخرافي"، توفيق قباني وأوصى نزار بأن يدفن بجواره بعد موته وأما إبنته هرباء فهي متزوجة الآن من طبيب في إحدى بلدان الخليج، والمرة الثانية من بلقيس الزاوي العراقية، التي قتلت في إنفجار السفارة العراقية ببيروت عام 1982، وترك رحيلها أثرا نفسيا سيئا عند نزار ورثاها بقصيدة شهيرة تحمل إسمها حمل الوطن العربي كله مسؤولية قتلها،

¹ محمد ينيس، الشعر العربي الحديث،، بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء (المغرب)، 2001، ص245.

² شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط8، بدون تاريخ، ص176.

ولنزار من بلقيس ولد إسمه عمر وبنت إسمها زينب، وبعد وفاة بلقيس رفض نزار أن يتزوج وعاش سنوات حياته الأخيرة في شقة بالعاصمة الإنجليزية وحيدا.

قصته مع الشعر: بدأ نزار قباني يكتب الشعر وعمره 16 سنة وأصدر أول دواوينه: "قالت لي السمراء" عام 1944 وكان طالبا بكلية الحقوق وطبعه على نفقته الخاصة، له عديد كبير من دواوين الشعر تصل إلى 35 ديوانا كتبها على مدار ما يزيد على نصف قرن أهمها: طفولة نهد، الرسم بالكلمات، قصائد سامبا، أنت لي، لنزار عدد كبير من الكتب النظرية أهمها: قصتي مع الشعر، ماهو الشعر، 100 رسالة حب، أسس دار نشر لأعماله في بيروت تحمل إسم "منشورات نزار قباني" فبرعم معاشرته الحميمية للكون الشعري منذ ما يقارب خمسين عاما إلا أنه يعترف أنه ليس لديه نظرية لشرح الشعر يقول: "ليس عندي نظرية لشرح الشعر¹، إن إستحالة التعريف في القاموس النقدي لنزار قباني تعود بالأساس إلى إختلاف الشعراء في النظر إلى الكون الشعري "فكل شاعر يحمل نظريته معه"²، ومادام الأمر كذلك فإنه: "حرام أن نمزق القصيدة لنحصى كمية المعاني التي تنطوي عليها ونحصى عدد تقاعيلها وزحافاتنا لنقف على لون بحرنا"³، ولقد إعترف نزار قباني في أكثر من موضع وعلى أكثر من صعيد بإستحالة مفهوم الشعر الحدائي ويتصدر هذا الإعتراف كتابه "ماهو الشعر" أودعه خلاصة تجاربه وقال في مطلعته: "ليس من طموحات هذا الكتاب أن يكون دليلا سياحيا يقول لكم في أي جزيرة يسكن الشعر وفي أي فندق يقيم، وفي أي مقهى يجلس وماهو عمره، ولون عينيه وهواياته المفضلة"⁴، هنا يشير نزار قباني إلى قصيدة

¹ نزار قباني، قصص مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د ط، د ت، ص 19.

² نزار قباني، ماهو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 3، 2000، ص 24.

³ نزار قباني، و محمد عزام، الحدائث الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط 1، 1985، ص 109.

⁴ نزار قباني، ماهو الشعر، ص 18.

الحادثة في مطاردتها المجهول حيث يؤكد للملأ عدم إستقرار هذا المجهول في مكان معين، يقول عن نفسه: ولدت في دمشق ببيت واسع كثير الماء والزهر من منازل دمشق القديمة والذي توفيق القبائي، تاجر وجيه في حيه، عمل في الحركة الوطنية ووهب حياته وماله بها، تميز أبي بحساسية نادرة وبجبه للشعر ولكل ماهو جميل، ورث الحس الفني المرهف بدوره عن عمه أبي خليل القباني الشاعر و المؤلف والملحن والممثل وياذر أول بذرة في نهضة المسرح المصري، إمتازت طفولتي بحب عجيب للإكتشاف وتفكيك الأشياء وردها إلى أجزائها ومطاردة الأشكال النادرة وتحطيم الجميل من الألعاب بحثا عن المجهول الأجل، عنيت في بداية حياتي بالرسم، فمن الخامسة إلى الثانية عشرة من عمري كنت أعيش في بحر من الألوان، أرسم على الأرض وعلى الجدران وألطيخ كل ما تقع عليه يدي بحثا عن أشكال جديدة، ثم إنتقلت بعدها إلى الموسيقى ولكن مشاكل الدراسة الثانوية أبعدتني عن هذه الهواية، وكان الرسم والموسيقى عاملين مهمين في تهيئتي للمرحلة الثانية وهي الشعر في عام 1939، كنت في السادسة عشرة، توضيح مصري كشاعر حين كنت وأنا مبحر إلى إيطاليا في رحلة مدرسية، كتبت أول قصيدة في الحنين إلى بلادي وأذعتها من راديو روما، ثم عدت إلى إستكمال دراسة الحقوق تخرج نزار قباني 1923 دمشق، 1998 لندن في كلية الحقوق بدمشق 1944، ثم إلتحق بالعمل الدبلوماسي وتنقل من خلاله بين القاهرة، وأنقرة ولندن ومدريد، وفي ربيع 1966 ترك نزار العمل الدبلوماسي وأسس دارا للنشر تحمل إسمه وتفرغ للشعر، وكانت ثمرة مسيرته الشعرية إحدى وأربعين مجموعة شعرية ونثرية، كانت أولها "قالت لي السمراء" 1944 وكانت آخر مجموعاته "أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء" 1993¹

¹ نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث نادي جدة الأدبي، جدة الأولى 1408هـ، ص85.

نقلت هزيمة 1967 شعر نزار قباني نقلة نوعية من شعر الحب إلى شعر السياسة والرفض و المقاومة، فكانت قصيدته "هوامش على دفتر النكسة" 1967 التي كانت نقدا ذاتيا جارحا للتقصير العربي، مما أثار عليه غضب اليمين واليسار معا، في الثلاثين من أبريل نيسان 1999 يمر عام كامل على إختفاء واحد من أكبر شعراء العربية المعاصرين: نزار قباني وقد طبعت جميع دواوينه ضمن مجلدات تحمل إسم "المجموعة الكاملة لنزار قباني"، وقد أثار شعر نزار قباني الكثير من الآراء النقدية والإصلاحية حوله، لأنه كان يحمل كثيرا من الآراء التغريبية للمجتمع وبنية الثقافة، وألفت حوله العديد من الدراسات والبحوث الأكاديمية وكتبت عنه كثير من المقالات النقدية¹.

3-فاروق شوشة: ولد بقرية الشعراء إحدى قرى محافظة دمياط سنة 1936 وتخرج من كلية دار العلوم جامعة القاهرة، ثم التحق بكلية التربية جامعة عين شمس لدراسة علوم التربية وعلم النفس والتحق للعمل بالإذاعة عام 1958 ثم عين مراقبا للبرامج الأدبية، ثم مديرا للبرامج الثقافية، فنائبا لرئيس الإذاعة، ثم رئيسا للإذاعة وقد أختير رئيسا لإتحاد كتاب مصر، وهو عضو اللغة العربية بالقاهرة، وقد أصدر عشرة دواوين شعرية وهي: -إلى مسافرة 1966-العيون المحترقة 1972-لؤلؤة في القلب 1973-في إنتظار مالا يجيئ 1979-الدائرة المحكمة 1983- لغة من دم العاشقين 1986-يقول الدم العربي 1988- هنت لك 1992- سيدة الماء 1994-وقت لاقتناص الوقت 1996، وقد إعتمدت في الدراسة على هذه الدواوين بإستثناء الديوانين الأول والثاني فقد إعتمدت فيهما على الأعمال الكاملة للشاعر التي صدرت عام 1985²، أهم برامجه الإذاعية لغتنا الجميلة منذ عام 1967، والتلفزيونية (أمسية ثقافية) منذ عام 1977 عضو مجمع اللغة العربية في مصر،

¹ عبد القادر القط، الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت الثانية، 1981، ص258.

² محمد سالم، الإيقاع في شعر الحداثة، ط1، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008، ص52.

رئيس لجنتي المؤلفين والملحنين شارك في مهرجانات الشعر العربية والدولية، مؤلفاته منها: لغتنا الجميلة، أحلى 20 قصيدة حب في الشعر العربي، أحلى 20 قصيدة في الحب الإلهي، العلاج بالشعر، لغتنا الجميلة ومشكلات المعاصرة، مواجهة ثقافية عذابات العمر الجميل (سيرة شعرية)، حصل على جائزة الدولة في الشعر 1986 وجائزة محمد حسن الفقي 1994 وعلى جائزة الدولة التقديرية في الآداب 1997، ألف عنه مصطفى عبد الغني كتاب (البنية الشعرية)، عناونه: 35 شارع محمد مظهر، الزمالك، القاهرة.

4- بدر شاكر السياب: عراقي، ولد بقرية جيكور جنوب البصرة في سنة 1926 وهو الولد البكر لأبويه، قضى بدر طفولة سعيدة بين النساء في بيت جده وبين رفاقه، كما كان كثير اللعب في نهر "بويب"، توفيت والدته في سنة 1932 تعلم في المدرسة الحكومية بقرية "باب سليمان" كتب الشعر باللهجة العراقية ثم بعد ذلك باللغة الفصحى، فكان أساتذته يدعونه لقراءة قصائده و يكافئونه، وأثناء هذه الفترة أنشأ مجلة خطية بإسم "جيكور" وعندما تزوج أبوه بامرأة ثانية، ظل بدر مع أخويه في بيت جده، أنهى بدر دراسته الابتدائية في 1938، فالتحق بمدرسة البصرة الثانوية للبنين في خريف السنة نفسها وعاش في بيت جدته لأمه، أخذ بدر يكتب الشعر بانتظام بعد 1941، أحب وفيقة بنت صالح السياب، وأقدم قصيدة له مخطوطة تعود لهذه السنة، وهي بعنوان "على الشاطئ" ولها صلة بتجربته الغرامية الأولى، كان بدر من الطلبة الأولين في صفه وفي أبريل 1943 كتب قصيدة "ذكريات الريف" وفي فبراير 1944 قصيدة "أغنية الراعي"، وبعد ذلك في العام نفسه قصيدة "رثاء القطيع" وهذه جميعها تتعلق بحبه الثاني لراعية من قريته، كان الإنقلاب الأول في عراق ما بعد الإستقلال حدث سنة 1936، ولكن إنقلابا مضادا قام به الجيش العراقي والقوات البريطانية سنة 1941 أدى إلى عودة العائلة المالكة، وشنق ثلاثة من زعماء الإنقلاب، فرتاهم السياب سنة 1942 بقصيدة لها عنوان "شهداء الحرية"، توجه في مرحلته الأخيرة من التعليم الثانوي للدراسة العلمية، وتوفيت جدته لأبيه في سبتمبر 1942 فرتاها

بقصيدة "رثاء جدتي" أنهى السياب دراسته الثانوية في سنة 1943 وهو في السابعة عشر، فانتقل إلى دار المعلمين في بغداد، ودرس بشعبة اللغة العربية، كانت بغداد تجربة جديدة في حياة السياب فكتب قصيدة "أغنية السلوان" في غشت في السنة ذاتها ثم في ديسمبر "تحية القرية"، كان يقضي وقته في القراءة ويتردد على مقهى إبراهيم عرب في منطقة الكرنتيكة، نشر أول مرة في بغداد بجريدة "الإتحاد" التي شجعه صاحبها ناجي العبيدي، وفي دار المعلمين تعرف على بلند الحيدري وسليمان العيسى وإبراهيم السامرائي، ومن هناك أصبح يتصل بـ "جماعة الوقت الضائع" التي أسسها بلند الحيدري، خبر السياب العلاقة مع المرأة بغير ما كان عليه الأمر من قبل فكتب قصائد عديدة وازدادت شهرته كشاعر بين الطلبة، في هذه الفترة شرع السياب في قراءة شارل¹ بودلير وإلياس أبي شبكة وعلي محمود طه فكتب قصيدة "بين الروح و الجسد" أهداها إلى روح بودلير ثم أرسلها مع طالب البصرة إلى علي محمود طه في مصر، ولكن الشاعر المصري توفي فضاعت القصيدة إلا أبيات منها قليلة إتسع أفق إطلاعه الشعري فقرأ للرومانسيين الإنجليز أمثال ورد زورث وبايرون وشيلي و.....وقرر ترك شعبه اللغة العربية والإنتساب للشعبة الإنجليزية، إنتمى بدر لحزب التحرر الوطني، وانتخب رئيساً لإتحاد طلاب دار المعلمين، ولم يمنعه ذلك من حب جديد، وفي هذه المرحلة إكتشف السياب الشاعر الإنجليزي ت.س إليوت ورغم أنه كان يرى إليه شاعراً رجعياً فقد كان مأخوذاً بأسلوبه، وفي هذه الفترة تعرف على إديث سيلول، الشاعرة التي سيلتصق كثيراً بشعرها، وسع بدر معرفته بالماركسية، وفي 02 يناير 1946 فصل من الدراسة بعد إدارته لإضراب ناجح، فعاد إلى جيكور، ومنها كان يسافر إلى بغداد بحثاً عن عمل فأصبح يشتغل بالترجمة، ثم إعتقل بسبب إشتراكه في المظاهرات إحتجاجاً على

¹ محمد ينيس، الشعر العربي الحديث وإبدالاتها، ج3، (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء (المغرب)، 1996، ص264.

السياسة البريطانية في فلسطين، أطلق سراحه بعد قضاء أسابيع في زنزانة مظلمة وعاد إلى جيكور، وفي 29 نوفمبر 1946 كتب قصيدة "هل كان حبا؟" بدل فيها شكل الأبيات الشعرية، ولم تعرف في العراق إلا بعد نشر ديوانه الأول أزهار ذابلة على نفقته في مصر سنة 1947، إنتخب في ربيع 1948 ممثلا لطلبة دار المعلمين في المؤتمر الطلابي الأول في العراق.¹

أنهى السياب دراسته الجامعية وعمل مدرسا للغة الإنجليزية في مدرسة الرمادي الثانوية ثم فصل عمله في أعقاب إستقالة وزارة "الباجهبس" التي تسلمت الحكم بعد وزارة محمد الصرر حين تولي نوري السعيد رئاسة الوزارة وقبض على السياب وأودع السجن عدة أشهر قدم بعدها للمحاكمة وحكم عليه بحرمانه من العمل بالحكومة وخرج بكفالة قدرها خمسة آلاف دينار وظل ينتقل من مكان لآخر بحثا عن عمل، فعمل في أواخر عام 1950 مترجما ومحررا بجريدة الثبات إلى جانب عمله بمديرية التجارة العامة، ونشر عددا من القصائد في بعض الجرائد العراقية السيارية، وكون مع رفاقه رابطة أدبية أطلقوا عليها "أسرة الفن المعاصرة".²

وفي سنة 1951 عمل موظفا في مديرية الأموال المستوردة العامة، ترجم سنة 1952 قصيدة لويس أراغون عيون إلزاغن الإنجليزية، وفصل عن العمل في السنة ذاتها نتيجة إشتراكه في المظاهرات، هرب إلى الكويت في أوائل 1953 ثم عاد إلى بغداد وإشتغل في جريدة "الدفاع"، نشر السياب في أبريل 1954 قصيدة "يوم الطغاة الأخير" في مجلة الآداب البيروتية ثم في يونيو "أنشودة المطر"، وفي بغداد نشر المومس العمياء، كتب مجموعة من

¹ محمد ينيس، العشر العربي وإبدالاتها، ج3، (الشعر المعاصر)، دار توفيق للنشر، ط2، الدار البيضاء (المغرب)، 1996، ص265.

² بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1989، ص45.

القصائد من بينها "رؤيا فوكاي" و "مرثية الآلهة" و "مرثية جيكور" نشرها جميعها في الآداب سنة 1955، كتب قصائد في "المغرب العربي" و"رسالة في مقبرة"، كما كتب قصيدة عن اللاجئين الفلسطينيين بعنوان "قافلة الجوع" وكلها نشرت في سنة 1956 بمجلة الآداب.¹

تحمس السياب لصدور مجلة شعر في بيروت شتاء 1957 وفي عددها الثاني نشر قصيدة "النهر والموت"، زار بيروت بدعوة من شعر وأحيا أمسية ضمن برنامج خميس شعر، وفي سبتمبر 1958 عين أستاذا للغة الإنجليزية في الأعظمية، وفي أوائل 1959 وأثناء مقاومة المد الشيوعي كان بدر مضادا للشيوعيين العراقيين، ففصل عن عمله وتعرض للإتهام والإهانة علي يدهم، فكتب سلسلة من المقالات نشرها في جريدة "الحرية" بعنوان "كنت شيوعيا"، وفي 19 يونيو 1968 كتب قصيدة جيكور المبغى مغيرا إسم بغداد بإسم جيكور، ونشرها في مجلة شعر، إعتقل بتهمة المشاركة في المظاهرات ثم أطلق سراحه بعد إثبات براءته 1961، أخذ مرض السياب يشتد في بداية 1962 فسافر إلى بيروت ودخل مستشفى الجامعة الأمريكية ثم غادره، وغي 16 ديسمبر 1962 توجه إلى لندن بقصد العلاج كتب شعرا كثيرا هناك ومن بين قصائده "سفر أيوب"، وفي سنة 1963 ظهر ديوانه "منزل الأقبان" تدهورت حالته الصحية في 09 فبراير 1964 فدخل مستشفى الموانئ بالبصرة، ثم نقل إلى المستشفى الأميري في الكويت على حساب الحكومة الكويتية، صدر له شناشيل ابنة الجلبي في بيروت، وفي 24 من ديسمبر 1964 كانت وفاته.²

¹ محمد ينيس، الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، 267.

² محمد ينيس، الشعر العربي الحديث وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء (المغرب)، 1996، ص268.

أعماله:

- أزهار ذابطة، مطبعة الكرنك بالفجالة، مصر، 1947.
- أساطير، منشورات دار البيان، مطبعة الغري الحديثة، النجف، 1950.
- حفار القبور، مطبعة الزهراء بغداد، 1952.
- المومس العمياء، مطبعة دار المعرفة، بغداد 1954.
- الأسلحة والأطفال، مطبعة الرابطة، بغداد 1954.
- أنشودة المطر، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.
- المعبد الغريق، دار العلم للملايين، بيروت، 1962.
- منزل الأفتان، دار العلم للملايين، بيروت، 1963.
- أزهار وأساطير، دار مكتبة الحياة، بيروت، دون تاريخ.
- شناسيل إبنة الجلبي، دار الطليعة، بيروت، 1964، الطبعة الثانية حزيران 1965.
- إقبال ، دار الطليعة، بيروت، حزيران، 1965.
- قصائد دار الآداب، بيروت، آذار، 1967.
- ديوان بدر شاكر السياب، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1971.
- قيتارة الريح، دار العودة، بيروت، 1974.
- فجر الإسلام، دار العودة، بيروت، 1974.
- البواكير، دار العودة، بيروت، 1974.

-الهدايا، دار العودة، بيروت، 1974.

في النشر: -رسائل السياب، جمع وتقديم ماجد السامرائي، الطبعة الأولى، دار الطليعة، بيروت، 1975.

-كتاب السياب النثري، جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي، منشورات مجلة الجواهر ع1، فاس 1986.

ترجماته الشعرية: -عيون إنرا أو الحب والحرب للشاعر الفرنسي لويس أراغون، مطبعة دار السلام، بغداد، دون تاريخ.

-قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث، دون مكان النشر ودون تاريخ.¹

5-أدونيس: علي أحمد سعيد إسبر، سوري، ولد بقرية قصابين السورية في فاتح يناير 1930، تلقى تعليمه الأول على يد والده الذي كان معروفا بتصوفه حصل في 1944 على منحة دراسية لمتابعة تعليمه الثانوي في أنطاكية وفي 1946 إنتهى للحزب القومي السوري وهو في الخامسة من الثانوي، أخذ في هذه الفترة يكتب الشعر، وفي 1948 تبنى إسم أدونيس الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية، وفي 1950 تعرف على خالدة سعيد بدمشق كما نشر في السنة ذاتها ديوانه الأول "دليلة" بدمشق وهي قصيدة طويلة، ثم ديوانه الثاني "قالت الأرض" الذي ظهر بشكل رسمي سنة 1954، تابع أدونيس دراسته الجامعية في قسم الفلسفة بجامعة دمشق، فجمع بذلك بين تربيته الصوفية وحبه للشعر وثقافته الفلسفية، وفي سنة 1954 حصل على الإجازة وكان موضوع الماجستير بعنوان "الهو عند المكزون النجاري"، والهو هو تعبير صوفي يقصد به المعنى والصورة، أعتقل سنة 1955 بتهمة الإنتماء إلى الحزب القومي السوري، كما أعتقلت زوجته خالدة سعيد، وفي سنة

¹ المرجع نفسه، ص269.

1956 بعد خروجه من السجن إتجه نحو بيروت وهناك إلتقى بيوسف خال الذي عاد من نيويورك وأسس مجلة شعر وفي عددها الأول الصادر في 02 يناير 1957.¹

نشر أدونيس مسرحية شعرية قصيرة بعنوان "مجنون بين الموتى" وكان لقاءه بالسياب في السنة ذاتها بمناسبة زيارة هذا الأخير إلى بيروت والمساهمة في خميس مجلة شعر أصدر ديوان "قصائد أولى" عن دار المجلة ذاتها في 1957، لم يتعين أدونيس في وظيفة رسمية، وفي 1958 أسس مع حليم بركات وعادل ظاهر مجلة "آفاق"، وهي السنة التي أصدر فيها ديوانه "أوراق في الريح" عن دار مجلة شعر في طبعته الأولى، وفي 1960 حصل على منحة من الحكومة الفرنسية لقضاء سنة في باريس فتعرف في فرنسا على الحركة الثقافية و الشعرية.

وفي بيروت أصدر ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" عن دار مجلة شعر سنة 1961 وفي 1963 أصدر الطبعة الثانية من "أوراق في الريح" عن الدار نفسها، ثم كان إختلافه مع هيئة مجلة شعر وإنفصاله عنها في ربيع 1963، وفي 1964 أصدر مختاراته بعنوان "ديوان الشعر العربي" ثم ديوان كتاب "التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" عن الدار نفسها في 1965، أسس مجلة مواقف في سنة 1968 التي إجتمع حولها شعراء ومثقفون من المشرق والمغرب وفي السنة ذاتها أصدر "ديوان المسرح والمرايا" عن دار الآداب، وفي سنة 1970 أصبح أستاذا في جامعة بيروت وفي 1971 أحرز على جائزة الندوة العالمية للشعر في بيتسبورغ، وفي 1973 حصل على دكتوراه الدولة من جامعة القديس يوسف بيروت حول موضوع "الثابت والمتحول: بحث الأتباع والإبداع عند العرب" وقد أصدرت الرسالة في طبعتها الأولى عن دار العودة سنة 1974 (الجزء الأول) و 1977 (الجزء الثاني) ثم أصناف الجزء الثالث في 1978²، هنا نجد أدونيس يتفق مع أطوان مقدسي حول مفهوم

¹ محمد ينيس، الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، 270.

² أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص312.

شعر الحداثة إذ يرى أدونيس أن "الشعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس"¹، فالشاعر الحداثي أصبح لا يستأنس إلا بكسر وخلخلة البنية اللغوية المعتادة متجها صوب التخيل والرؤيا، كما أنه لا يستأنس إلا بخرق ومحو الحدود المكانية والزمانية بحيث يقول أدونيس: "هكذا يبدو النص العربي الإبداعي نصا مستقلا، كأنه يتحرك في مكان متخل، في هذا المكان تدوب الحدود التقليدية التي إرتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الأدبية، ولا يعود ثمة نوع صاف وإنما ينشأ النص/المزيج، النص-الكل، لهذا يبدو المكان ماديا وشعريا، تفتتا فاجعا، قائما في سديم، يتموج بين المحيط والخليج ويبدو كأن المكان الوحيد لكل خلاف هو الامكان"²، أدونيس يأتي في طليعة الشعراء النقاد الحداثيين الذين دعوا إلى إنفتاح النص الشعري، حيث رسم لنا بالكلمات لعبة المطاردة الجديدة بين عالم الشعر وعالم النقد أو القراءة.

تعددت نشاطاته الشعرية والفكرية في مناطق عديدة من العالم فكان أستاذا زائرا في جامعة السربون الجديدة سنة 1980-1981، وفي سنة 1983 عين عضوا في الهيئة العليا للكوليج الدولي للفلسفة في باريس، غادر بيروت في 1985 متوجها إلى باريس بسبب ظروف الحرب وفي 1986 حصل على منحة مخصصة للإبداع من طرف المركز الوطني للآداب بفرنسا، وفي السنة ذاتها حصل على الجائزة الكبرى للشعر في بروكسل وبعد ذلك أصبح ممثلا دائما بالنيابة لجامعة الدول العربية لدى اليونسكو بباريس، وقد إستقال منها في يونيو 1990، حصل على عدة جوائز، منها ثلاث جوائز من إيطاليا في سنوات 1993-1998 و جائزة غوته الألمانية سنة 2001 وجائزة ألن بوسكي في فرنسا سنة 2001.

أعماله:

¹ أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط9، 1985، ص28.

² محمد ينيس، الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص 271-272-273.

- 1- مجموعات شعرية: دليّة، دمشق، 1950.
- قالت الأرض، دمشق، 1954.
- قصائد أولى، ط1، دار مجلة شعر، بيروت، 1957.
- أوراق في الريح، ط1، دار مجلة شعر، بيروت، 1958.
- أغاني مهيار الدمشقي، ط1، دار مجلة شعر، بيروت، 1961.
- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1965.
- المسرح والمريا، ط1، دار الآداب، بيروت، 1968.
- وقت بين الرماد والورد، ط1، دار العودة، بيروت، 1970.
- هذا هو إسمي، دار الآداب، بيروت، 1988.
- مفرد بصيغة الجمع، ط1، دار العودة، بيروت، 1977.
- كتاب القصائد الخمس، ط1، دار العودة، بيروت، 1979-1980.
- كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، 1985.
- شهوة تتقدم في خرائط المادة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.
- إحتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة، دار الآداب، بيروت، 1988.
- 2- الأعمال الشعرية الكاملة: ديوان أدونيس، ط1، دار العودة، بيروت، 1971.
- 3- دراسات: مقدمة للشعر العربي، ط1، دار العودة، بيروت، 1971.

-زمن الشعر، ط1، دار العودة، بيروت، 1972.

-الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب.

4-مختارات: مختارات من شعر يوسف الخال، دار مجلة شعر، بيروت، 1963.

5-ترجمات: مسرح جورج شحادة.....إلخ.¹

6-أحمد مطر: هو أحمد حسن مطر الهاشمي وينتهي نسبه إلى السيد إبراهيم المجابر عليه السلام المدفون في الروضة الحسينية المطهرة²، ولد الشاعر أحمد مطرفي منطقة التنومة في محافظة البصرة سنة 1950 من أبوين ينحدران من محافظة العمارة، وبعد مدة من ولايته تركت عائلته ناحية التنومة وانتقلت للعيش عبر نهر شط العرب في محلة الأصمعي في جنوب العراق³، أما والده فهو رجل شرطة أحيل إلى التقاعد 1962 وللشاعر من الأخوة خمسة وكذلك من الأخوات وترتيب الشاعر بي الذكور هو الرابع⁴.

حمل على كاهله هموم شعبه ومحاولة منه النهوض بهذا الشعب من تحت أنقاض التخلف وتظهر من خلال قصائده شخصيته الحقيقية، إمتاز الشاعر أحمد مطر بعدم ركونه للملل أو اليأس وهذا ما يؤكد الاستمرار بإنشاء القصائد المتفجرة التي يصدم لها يوميا قصور الظلام و تؤكد ذلك أيضا بارقة الأمل التي تتوشح بها بعض قصائده التي توهد بواقع جديد، ويوم مشرق خال من العبودية⁵، كما يتميز الشاعر أحمد مطر بشاعة نادرة يفسرها

¹ ينظر/ أحمد مطر، شاعر بصري، لقاء ثائر الأسدي، جريدة (العراقي)، العدد 24، ص4.

² ينظر/ المفارقة في شعر أحمد مطر، (بحث)، ثائر عبد المجيد العذاري، جريدة (الدليل)، العدد 143، 2007، ص6.

³ ينظر/ أحمد مطر (لقاء)، مجلة الوطن العربي، العدد (431)، 1985، ص18-22.

⁴ ينظر/ أحمد مطر (لقاء)، مجلة الوطن العربي، العدد 431، 1985، ص56.

⁵ ينظر/ الحكاية في أدب فاسكو بوبا وأحمد مطر، مجلة الأحداث، لندن، 1988، ص10.

بهستيريا الحرب التي تعترى أجبن الناس في ميادين القتال، فطول معاشرته للخوف جعلته داجنا بالنسبة إليه ويتجاهل وجوده ويسخر منه، لقد تحرر الشاعر من هاجس الخوف وأصبحت قصائده تتفجر لتحكم الأوكار المظلمة التي يسكنها الحكام المشبذون، وأخذت هذه القصائد تنتشر بسرعة البرق من خلال المنشورات أو القصاصات عن طريق الطلبة والمنثقفين، لتشيح في نفوسهم الروح من جديد، ولتعطيهم بارقة أمل في الخلاص من أغلال الحاكم الظالم، بدأ الشاعر في كتابة الشعر وهو في الرابعة عشرة من عمره وكانت قصائده الأولى لا تخرج من نطاق الغزل والرومانسية، ولكن سرعان ماتكشفت له حقيقة الصراع بين السلطة والشعب، شارك في الإحتفالات العامة بإلقاء القصيدة من على المنصة وكانت هذه القصائد في البداية طويلة تصل إلى أكثر من مائة بيت لم تختلف قصائده بطلب الحرية للجميع مهما كانت التضحيات، وبهذا تمكن الشاعر (أحمد مطر) من الخروج من دائرة الشعر الرومانسي الذي شاع في عصره على يد (نزار قباني) وغيره وبهذا تمكن الشاعر من تمزيق خريطة القصيدة وإستطاع تحويلها من شرفات العشاق وحدائق المجين وشواطئ المشتاقين إلى السجون والمعقلات وأقبية الظلام، وجعلها تشهد وتشاهد عناء المعذبين ولوم المعذبين¹، إذ تعرض للإعتقال من النظام الحاكم آنذاك مما إضطره هذا الأمر إلى التوجه إلى الكويت هاربا من المطاردة سنة 1974، عمل الشاعر في جريدة (القبس) محررا ثقافيا وكان ذلك في منتصف العشرينيات، وأخذ يدون قصائده التي لم تتعد موضوعا واحدا وإن جاءت في بيت واحد وراح يكتنز هذه القصائد ولكنها سرعان ما أخذت طريقها إلى النشر، وفي رحاب (القبس) عمل الشاعر مع رسام الكاريكاتير الفلسطيني ناجي العلي ليجد كل منهما في الآخر توافقا نفسيا واضحا، وكان أحمد مطر يبدأ الجريدة بلافتة في الصفحة الأولى ويختتمها ناجي العلي بلوحة من رسوماته في الصفحة الأخيرة، إنتقل الشاعر إلى لندن وهناك أصبح سكرتيرا لجريدة (القبس) الدولية وبقي يعمل في الصحيفة حتى فرضت عليه

¹ ينظر/ أحمد مطر شاعر بصرى (مقال)، ص4 (المرجع السابق).

إدارتها أن يخفف من لهجته تجاه الحكام وهنا كرر الشاعر مواقفه الراضية، فرفض أن يملي عليه أحد ما يجب أن يكتب فقدم إستقالته، وبعد أن قدم إستقالته من سكرتارية الصحيفة قام بإنشاء (دار النشر) وبدأ بنشر شعره، وكذلك عملت مجموعة من الصحف والمجلات، ومن الدور والمحلات التي قامت بنشر شعره، دار رياض الريس، ومجلة رسالة الإسلام¹، لم يتمكن الشاعر من اجتياز مرحلة المتوسط، بسبب قيام أياد خبيثة بإبدال دفتره الإمتحاني كي ينال النجاح أحد أبناء الذوات، لكن الشاعر شيد لنفسه مدينة من الكتب نذكر منها البيئة الطبيعية الغنية بجمالها، الفقيرة سكانها البؤساء، والواقع السياسي المرير الذي تتخبط به القوى الجاهلة²، تأثر الشاعر (أحمد مطر) بالقرآن الكريم لاسيما أنه من عائلة متدنية ينتمي نسبها إلى الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام مما نجد ورود النصوص القرآنية في شعره، نجده يكثر المطالعة في دواوين الشعراء القدامى والمحدثين وهذه المصادر أثرت في تكوين ثقافته الخاصة التي أفاد منها في إنشاء نصوصه الإبداعية، الشاعر (أحمد مطر) بدأ إسمه يلعب منذ سنوات قليلة وأصبح اليوم واحدا من أبرز الشعراء العرب المعاصرين، رغم أن صوته الشعري لم يصل إلى الأقطار العربية حتى الآن وذلك لأنه يعيش مغتربا منذ بداية حياته الأدبية، وهو الآن يعيش في لندن ويعمل محررا ثقافيا للطبعة الدولية من جريدة القيس الكويتية قصائده حادة وغامضة، الإسم الذي يوقع به الشاعر (أحمد مطر) ليس إسما حقيقيا وإنما هو إسم مستعار، قال: كتبوا أنني كويتي ولبناني وفلسطيني ومصري وسوري وسعودي وعراقي هو الصحيح من حيث بطاقة الهوية والشهادة الجنسية، أما إذا شئتكم الدقة حقا فأنا جميع هؤلاء يضاف إليهم العرب الآخرون، ندعو الله أن يحفظ أحمد مطر هذا الشاعر لايسكن القصور ولا يرتادها، لايملك رصيда في البنوك لكنه من أصحاب الملايين في بورصة الحكمة لا يسافر إلا إذا كان مرغما على السفر ولا يرحل إلا إذا كان مجبرا على

¹ كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1998، ص44.

² المجموعة الشعرية، أحمد مطر، دار الحرية، ط1، بيروت، 2011، ص5.

الرحيل، ومع ذلك فهو يرحل كل يوم إلى كل الضمائر ويسافر إلى كل القلوب بجواز سفر إسمه "لافتات" أصدرته دولة إسمها الشعر وختمته بخاتم إسمه الموهبة، قد تحولت إلى رحيق مصفى انتقاه الشاعر أحمد مطر من مختلف الزهور والرياحين كالنحلة، ومثل رسام عاشق يغمس ريشته في إناء الألوان، ليشكل لوحات ملونة بألوان الأخضر والأبيض والأصفر والأسود ليشكل دلالات مغايرة لكن لا يكتنفها غموض.

أعماله:

لا تزال أخبار حول وفاة أحمد مطر ولكن حتى الآن لا يزال أكثر تلك الأخبار مجرد إشاعات، إذ ينقل عن بعض المقربين من زوجته أنه متواجد في لندن حتى اليوم.

يجد كثير من الثوريين في العالم العربي والناقصين على الأنظمة مبتغاهم في لافتات أحمد مطر حتى أن هناك من يلقبه بملك الشعراء ويقولون إن كان أحمد شوقي هو أمير الشعراء فأحمد مطر هو ملكهم.

أحاديث الأبواب، شعر الرقباء، ولادة الأرض، ورثة إبليس، أعوام الخصام، الجثة، دمعة على جثمان الحرية، السلطان الرجيم، الثور والحظيرة (أنور سادات)، هون عليك (ياسر عرفات)، مقلوم بالثرثرة (بشار الأسد)، كلب الوالي، ما قبل البداية، ملحوظة، مشائمة، كابوس، إنتفاضة مدفع لافتات 1 1984، لافتة 2 1987، اللافتة 3 1989، اللافتة 4 1993، إنني مشنوق أعلن 1989، ديوان الساعة 1989، لافتات 5 1994، اللافتة 6 1997، اللافتة 7 1999، لافتات متفرقة لم تنشر في ديوان بعد.¹

¹ المجموعة الشعرية.

1- مفهوم الإيقاع :

أ- لغة: من وقع يقع، وقوعا وإيقاعا، ووقع الشيء من يدي و أوقعه غيره، ووقعت من كذا وعن كذا.

ووقع المطر بالأرض ولا يقال سقط هذا قول أهل اللغة ومواقع الغيث مساقطه وهال وقع موقعة، والعرب تقول وقع الربيع بالأرض

والموقع والموقعة موضع الوقوع

الواقعة الداهية.

الوقائع الواقعة في الحريق

والإيقاع: إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان، وسمي الخليل كتابا من كتبه بذلك العنوان وهو كتاب الإيقاع¹.

ب- إصطلاحا: "النغمة التي تتكور على نحو ما في الكلام، أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة"².

ويعد أرسطو من الأوائل النقاد الذين تحدثوا عن الإيقاع وربطوه بالإنسجام الذي تطلبه الطبيعة الإنسانية³.

¹ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت، مادة (وقع)، ط1، 1997، ص402-403-406-408.

² د: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ت)، ص411 وينظر في الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط3، 1985، ص52.

³ ينظر/ فن الشعر، د: إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، 1955، ص11.

ويذهب أرسطو إلى أن الإيقاع هو غريزة طبيعية في الإنسان شأنه شأن المحاكاة¹.

يعني أن الإيقاع ليس مجموعة من القوالب الجاهزة المضافة إلى الكلام سيتحول إلى شعر، ولكنه مكون عضوي من مكونات الشعر.

فهو نتيجة لإنغراسه في الحقيقة العضوية والنفسية للإنسان أصبح قادراً على أن يحيل إلى تجارب عاطفية ومعرفية، فبواسطته يتغلغل الشعر في اللغة إلى أعماق جذورها في الطبيعة العضوية والوظيفية والنفسية للإنسان²

فالإيقاع عنصر متحرك يكون بمنزلة الدم الساخن الذي يبعث الدفئ والتوتر داخل لغة الشعر³

وحركة تسيير مع النص وتنهض في نسيج مكوناته لتوليد الدلالة⁴

لما يمتلكه من قوة إيحائية يضيفها على السياق الذي يتكون من ألفاظ يختارها الشاعر لإيمانه بتمكنها من إثارة النفس والعواطف لدى المتلقي⁵ ولا سيما أن الشعر لا يمكن أن يوجد من دون إيقاع يتجلى فيه جوهره، وجوه الزاخر بالنغم، إيقاع يؤثر في أعصاب السامعين بقواه الخفية التي تشبه قوى السحر، قوى تنتشر في نفوسهم موجات من الإنفعال والإنسجام⁶

وبما أن الإيقاع يوصف بأنه نظام فإنه آثار طروحات كثيرة بين الباحثين والنقاد.

إلا أن الشيء الذي تقف عنده هؤلاء هو أهمية الإيقاع بالنسبة للشعر.

¹ أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2 بيروت 1973، ص 13 الهامش 1.

² ينظر/الشعرية العربية: 17، والغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموي: 3 ونظرية الأدب 212.

³ ينظر/ اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد: 22.

⁴ ينظر/ الأدب وفنونه: 36.

⁵ ينظر/ جدل الحداثة في نقد الشعر العربي: 93.

⁶ ينظر/ فصول في الشعر ونقده: 28، وموسيقى الشعر العربي: 104.

قال السلجماسي في تعريف الشعر: <<الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة>>¹ وقد شرح قوله موزونة بأن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى قوله متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية عدد زمان الواحد منها مساو لعدد زمان الآخر.

الفيلسوف اليوناني أفلاطون يرى أن: <<النزعة الطبيعية إلى الإنسجام والإيقاع هي الأساس في الشعر>>²

مفهوم الإيقاع في المعاجم العربية القديمة فقد ظل تابعا للمفهوم الذي نقله ابن سيدة عن الخليل بن أحمد الفراهيدي بأن الإيقاع <<حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية>>³.

وجاء في لسان العرب وفي القاموس المحيط <<هو إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها>>⁴

والدرس القديم للإيقاع الشعري ظل مرتبطا بالإيقاع الموسيقي لما بينهما من تناسب زمني في المسافة بين الحركة والسكون، وجاء ذلك من خلال الوزن الذي يقوم بدوره على إنتساب في زمن الحروف، وتتابعها وترتيبها، وتكرارها بنسب محدودة، فحصروا الإيقاع الشعري في إطار زمن من النطق ولم يتعدوه إلى عناصر أخرى.

يقول ابن طبطبا في كتابه "عيار الشعر" و "الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه و إعتدال أجزائه فإذا إجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر

¹ السلجماسي (أبو محمد القاسم)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ت: علاء الغازي، مكتبة المعارف، الرباط 1980، ص281.

² أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973، ص13.

³ ابن سيدة، المخصص، السفر (3)، مادة (وقع)، دار الفكر، بيروت، 1978.

⁴ الفيروز أبادي (مجد الدين)، القاموس المحيط، الجزء الثالث، مادة (وقع)، شركة فن الطباعة، مصر، ط5، (د ت).

صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر، ثم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي: <إعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه><¹

فالإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط بالشعر الموزون لايتعداه إلى غيره، وهو مقياس لجودة النص الشعري، ومصدر من مصادر الطرب والإرتياح، كما أن الإيقاع لديه ليس مرادفا للوزن الشعري، بل أعم وأشمل، فالوزن عنصر من عناصره.

وقد تعرض القرطاجي للإيقاع من خلال حديثه عن العروض فهو "ميزان الشعر" ولم يستخدم مصطلح "الإيقاع" في المنهاج صراحة.

لكن تناوله تناول الشيء المتداول المعروف في أوساط الموسيقيين والعروضيين والشعراء والنقاد، ولذا وجدناه يربط بين الإيقاع والتحسين في الكلام، فيقول: "شدة حاجة العرب إلى تحسن كلامها، إختص كلامها بأشياء لاتوجد في غيره من السن الأهم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الإسجاع والقوافي، لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك إختلاف مجاري الأواخر وإعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، و نباطتهم حرف الترتم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها، لأن في ذلك تحسينا للكلم بحريات الصوت في نهاياتها، لأن في ذلك تحسينا للكلم في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحى شديدة وإسجداد النشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال"²

¹ ابن طباطبا (محمد بن أحمد)، عيار الشعر، تحقيق: طه الحجازي، ومحمد زغلول، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956، ص53.

² القرطاجي (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص122.

كما أكد القرطاجي على عنصر الزمن في الشعر، وحده هذا العنصر بالنظر إلى أصوات الكلمات وتوافقها توافقاً زمنياً يضاهي صورة الوزن العروضي الذي يمثله تعاقب الحركة والسكون.

ولقد تميز القرطاجي على النقاد القدامى لما إلتبس عليهم معنى الوزن العروضي بمعنى ترتيب الألفاظ والمقاطع <<حتى أصبحت كلمة الموزون تعني المنظم والمرتب، وهذا غير صحيح لأن التنظيم والترتيب والتناسب يمكن أن ندل عليه بكلمة نظم، أما كلمة وزن وموزون فتدل على مقدار الثقل والخفة>>¹.

أما في النقد العربي المعاصر الإيقاع عنصر باني لجمالية القصيدة ودلالاتها، فهو قسيم الصورة الشعرية في بناء النص الشعري إبداعاً وتلقياً.²

وبسبب شساعة المجال الدلالي لكلمة إيقاع فإن البعض ذهب إلى الدعوة لإحتفاظ لهذه الكلمة لوصف التأثيرات الجمالية.³

وهذه الشساعة في دلالة الإيقاع مردها إلى أن الإيقاع يشمل كل شيء، إذ هناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية، كما أن الإيقاع ظاهرة لغوية عامة⁴

ويذهب محمد العياشي إلى أن مفهوم الإيقاع يتوزع على ثلاث حركات: الحركة اللفظية(الشعر) والحركة الصوتية(الموسيقى) والحركة البدنية(الرقص)، وهو ليس شيئاً مادياً كما يرى أصحاب النزعة المادية، بل هو شيء كامن في قلب الفنان الذي يخرج للناس في

¹ محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية تونس، 1976، ص645.

² نعيم البافي، أوهاج الحدائث، دراسة في القصيدة العربية الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 1993، ص222.

³ هربرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص57.

⁴ رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

قالب لفظي أو صوتي أو حركي، إذ تعمل المادة على تجسيمة حين يتلبس بها فيتخذ شكلا ماديا¹.

فالإيقاع إذن >سابق للموسيقى والشعر والرقص، فهو مستوحى من الطبيعة ومن حركة الإنسان والحيوان، وكل أولئك موجود قبل أن توجد الفنون سابقة الذكر²

والإيقاع يحدث أثرا بفضل الصلات بين الألفاظ ومعانيها ويعتبر عنصر جوهري من مكونات أخرى فهو عنصر متغلغل في مكونات البيت الشعري والحقيقة أن الدراسات النصية الحديثة خاصة الأسلوبية قد ركزت على الجانب الإيقاعي وجعلته منطلقا من منطلقات البناء اللغوي النصي ويصنف الإيقاع ضمن المواد الصوتية والحقيقة أن الإيقاع بعامة يعد جوهرًا في تردد أغلب المكونات اللغوية داخل البيت الشعري³

وبهذا الفهم العميق والواسع للإيقاع كظاهرة إنسانية مرتبطة بجملة من الفنون يمكننا أن نتبين آفاقه وحدوده التي تمتد لتشمل أية وسيلة يمكن أن تحقق للعمل الإنساني جمالياته الفنية.

2- الوزن والإيقاع :

وهنا يطرح السؤال التقليدي الهام للوقوف على المفهوم الدقيق للإيقاع وهو ما طبيعة العلاقة بين الإيقاع والوزن ؟ وكيف يمكن الفصل بينهما ؟.

إن أهم ما يتميز به الإيقاع أنه أشمل من الوزن ولكن الدراسة تكشف أن الإيقاع كمصطلح قد ورد عند النقاد لقدامى مثل طباطبا العلوي الذي يقول: >حول الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه وإعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع

¹ ينظر/ محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976، ص40.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ ممدوح عبد الرحمان، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، ط، 2006، ص11-12.

صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعضوبة اللفظ..تم قبوله له، وإشماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: إعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه¹ هو إشارة واضحة إلى وجود الإيقاع الشعري وإلى شموليته.

إن الإشكال لا يقع على أصل المصطلح فحسب بل يتعدى ذلك إلى الجدل حول مفهوم الإيقاع وصلنه بالوزن فالدراس محمد فتوح أحمد يفرق بين مصطلحي الوزن Meter والإيقاع Rythme، فالوزن يرتبط بالصوت من حيث هو فتحة أو ضمة أو لام أو باء....إلخ.

أما الإيقاع فيرتبط بالصوت من حيث خصائصه السياقية كالدرجة والمدى والنبر والتردد.....إلخ.

ومن ذلك تثبيت طريقة النطق بالصوت وتميز السياق الوارد فيه² وكأن الإيقاع يتجاوز بهذا الشكل مفهوم الوزن المحدد بنمط من الأصوات إلى مفهوم آخر يتعلق بوظيفته هذه الأصوات في السياق لتحقيق موسيقى الشعر التي لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسكنات الذي يتكرر بعينه من بيت إلى آخر، بل يتعدى ذلك إلى وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بتردها على نحو معني³

وكثيرا ما يخلط بين الوزن والإيقاع، ويعتقد أن الوزن هو الإيقاع وبالعكس، ولكن النقاد حددوا عددا من نقاط الاختلاف بين المفهومين، فالإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر

¹ محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، شرح وتحقيق عباس الساتر، بيروت 1982، ص20.

² ينظر/ محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص424.

³ المرجع نفسه، ص423.

على نحو ما في الكلام، أو في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام وأما الوزن >> فهو مجموع التفعيلات التي يتكون منها البيت الشعري<<¹

وكذلك يختلفان في القياس كل منهما، فإذا كان بالإمكان قياس الوزن عروضيا فإن الإيقاع لا يقياس عروضيا، لأنه ناتج عن الأشكال الصوتية المتقنة، والنظام الذي بموجبه تتبع الأصوات لبعضها في فئات معادة²

إذا كان الوزن والإيقاع يعتمد كلاهما على التكرار نجدهما يختلفان في طبيعة هذا التكرار، فالإيقاع يقوم على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة، في حين يقوم الوزن على تكرار حرفه من الإيقاعات³

يرى محمد الهادي الطرابلسي أنه مما لا شك فيه >> أن الأوزان العروضية التي وضعها الخليل في العربية مثلا ليست في أصلها إلا صورا مجردة لإيقاعات كانت قد تحققت في شعر العرب القديم<<⁴

وهذا يعني أن أصل الأوزان التي حددها الخليل مستتبط من إيقاعات لا متناهية في الشعر القديم وعلى الرغم من الاختلاف بين الوزن والإيقاع فإن الصلة بينهما قوية متينة، إذ الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء هام من أجزائه.

¹ ينظر/ د: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ت، ص 435.

² سرى سليم عبد الشهيد العطار، البناء الفني لشعر العرجي، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة، كلية التربية، جامعة بابل، 2002، ص 157.

³ ينظر/ نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارن، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص 207.

⁴ ينظر/ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات: إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

وإذا كان >> الوزن هو الأساس الآتي للبيت فإن الإيقاع هو الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، وعلى هذا الأساس يعد أسمى من الوزن دائماً، والشاعر العظيم هو الذي يتخذ من الوزن خادماً طيعاً، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته في حين يحافظ على التشكيلات الوزنية¹

وقد يساوي البعض بين الإيقاع والوزن، لأن الأوزان في ذاتها عبارة عن أقسية محدودة ومضبوطة، >> فالإيقاع من هذه الزاوية لا يتعدى كونه نقلاً أميناً لما في الوزن من ضوابط <<² ولكنه في الوقت نفسه ليس مجرد وزن، إنما >> الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لاتفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن و الحواس الوعي الحاضر والغائب <<³

وبهذا نكاد نصل إلى العلاقة بين الوزن والإيقاع، حيث أن الشعر قد إقترن منذ العصر الجاهلي بالإيقاع الموسيقي كما يظهر في الحداء، ومادام الشعر قائماً على أوزان، فإن لهذه الأوزان بالضرورة مايربطها بالإيقاع، وقد يتفق الاثنان (الوزن والإيقاع) في إعتادهما على الأصوات وطريقة ترديدها في أزمة متساوية، خصوصاً و أن الوزن عبارة عن تلك المقادير التي تتساوى في أزمنة متساوية لإتفاقها في عدد الحركات والسكنات و الترتيب <<⁴ والإيقاع ناتج عن >> تردد ظاهرة صوتية بما في ذلك الصمت على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة <<⁵

¹ محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع، عندما يتحول الكلام نشيد كيان، دار محمد علي للنشر، ط1، صفاقص، تونس، 2006، ص17.

² صالح (عبد الفتاح)، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، 1985، ص50.

³ محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995، ص531.

⁴ خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، ط1، بيروت، 1979، ص111.

⁵ حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية تونس، دت، ص263.

ومن ثم يكون الوزن صورة خاصة للإيقاع على حد تعبير ريتشاردز¹

إن التصور السائد للوزن يؤكد أن الوزن قالب يصب فيه التجربة ويتعيب له الوظيفة البنائية المرتبطة بالنسبة، لذا جاءت الحدائث بمفهوم الإيقاع ويعد أشمل من الوزن فالإيقاع يضيف على النص خصائص صوتية يعينها إن الوزن بدأ يتراجع إلى المرتبة الثانية من الإهتمام وأخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع بإعتباره أساسا بنائيا للشعر، فالإيقاع متغير والوزن ثابت وهو نمط يتعرف عليه بواسطة التقطيع، فالإيقاع أوسع من العروض ويكون نسقا للخطاب وبنية لدلالاته فالإيقاع يتجسد في الخطاب ككل.

الإيقاع والموسيقى والصوت :

قبل التكلم عن علاقة الإيقاع بالموسيقى فلا بد أن نتناول العلاقة بين الموسيقى والشعر وهي علاقة تاريخية فلم يكن الشعر يعامل معاملة الخطاب العادي عند إلقائه أو التلفظ به، وإنما كان ينشد بطريقة تقوي الإحساس والإنتظام والقرب من الخطاب الموسيقي.

يلتقي الشعر والموسيقى في الماهية، فالشعر في تحديده البسيط هو خطاب لغوي مادته الأساس هي الأصوات وكذلك الموسيقى فهي تقوم على الأصوات²

مصطلح الإيقاع ذو أصل إغريقي في اللغة اللاتينية.

الحركة المنتظمة الموزونة³ وهو مجتلب من مجال الموسيقى وذلك لإستخدامه على سبيل المجاز، للنظام الصوتي اللغوي، وبالتالي تكون عناصر الإيقاع ثلاثة: الحركة والنظام والوزن، يشير بنفينيست إلى أن " معنى الإيقاع كان قد أستعير من الحركات المنتظمة

¹ مندور(محمد)، في الميزان الجديد، مكتبة نهضة، مصر القاهرة، ط2، دت، ص180-181.

² ينظر/ أ، أريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006، ص185.

³ ينظر/ خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجاً، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2005، ص33-34.

للأمواج... وقد ولدت حركة الأمواج فكرة الإيقاع¹ كما يظهر عنصر النظام أيضا في تحديد بعضهم للإيقاع بكونه " الدورة المنتظمة في سلسلة الكلام"²

ما يجمع الإيقاع الشعري بالإيقاع الموسيقي هو أنهما يشتغلان وفق مبدأ واحد هو مبدأ التقطيع وأشار أفلاطون إلى أن أهم محددات الإيقاع المتمثلة هي الحركة والزمن والنظام³

الإرتباط بين الإيقاع والموسيقى يعمل إلى الإرتباط الوثيق للإيقاع بالحركة فهو شكل لها وبالتالي تحقيق الإيقاع سواء الموسيقي أو اللغوي أو الشعري.

هناك من النقاد من حصر الإيقاع في البعد الصوتي، بحيث أن الإيقاع مرادف البنية الصوتية في أي نص أدبي يرى سيد البحراوي أن هناك شبه إتفاق "على أن التنظيم الصوتي في الشعر يخلق الإيقاع بإعتباره نظاما من الأصوات المنوالية على مدى زمني معني"⁴ والصفة الجوهرية في الإيقاع هي الصوتية.

هناك من يرى أن العناصر الصوتية هي عنصر ثانويا مقارنة بالعناصر الإيقاعية الأخرى تلك المتعلقة بأنساق الحركة والمعنى المضمون.

¹ عبد الرحمان تيير ماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003.

² عبد الرحمان تيير ماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003، ص92.

³ المرجع السابق، ص93.

⁴ خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجاً، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية 2005، ص45.

وبما أن الإيقاع الداخلي حسب محمد الهادي الطرابلسي بكونه حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها، مجردة من عنصر الصوت، وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر، و إنما من خلال فهم متكامل لنمو الحركة¹

أما الإيقاع الخارجي هو حركة صوتية تنشأ من نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن قافية وتكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو الجملة²

هناك من ينظر إلى الإيقاع نظرة بنائية متكاملة، وعلى أساسها يكون "إيقاع الشعر هو علاقات خاصة بين مستويات كثيرة أهمها: المستوى النحوي والمستوى البلاغي والمستوى العروضي"³

ويستدل الباحث جودة فخر الدين على هذا بقضية إعجاز القرآن الكريم التي حددها العلماء بكونها ليست متعلقة في مستوى دون غيره كاللفظ والمعنى والصورة ومن الذين أشاروا إلى هذا عبد القاهر الجرجاني أن الإيقاع ليس مجرد أصوات وأوزان وعدد من المقاطع والقوافي تتكرر، إنما الإيقاع هو ذلك التداخل و التناغم بين الأصوات والأفكار والعواطف.

وبالتالي أصبح الإيقاع أداة تنظم الأصوات داخل اللغة، ينظر إلى الصوت على أنه من العناصر التي تدخل في بناء الشعر فهو يقوم على سياق الكلام بتحقيق الموازنات الصوتية التي تعرف بأنها "إتفاق كلمتين في عدد المقاطع ونوعها وترتيبها"⁴

¹ ينظر/ سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المسحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1996، ص57.

² محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع، عندما يتحول الكلام، نشيد كيان، دار محمد علي للنشر، ط1، صفاقص، تونس، 2006، ص13.

³ محمد الهادي الطرابلسي، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

⁴ جودت فخر الدين، الإيقاع والزمن، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1995، ص29.

لقد فرق الباحث محمد العمري بين مصطلحين "الموازنة الصوتية" و "التوازن الصوتي"، فالموازنة مأخوذة من علم البيان، وتطابق مفهوم الترصيع، وهي أهم من السجع، فكل سجع موازنة وليس كل موازنة سجعا.¹

أما التوازن الصوتي فهو جزء من الأجزاء التي تكون البنية الصوتية الإيقاعية إضافة إلى عنصري الوزن والأداء.

التوازن الصوتي هو أساس السجع في النصوص النثرية بل إنه يمثل جوهره عند البعض² وتكون مختلف التوازنات الصوتية بنية النص، فهي تلك العناصر اللغوية المشخصة للإيقاع.

ومهما اختلفت المناهج التي تناولت الصوت وتعددت طرقها فإنها تسعى جميعا إلى الكشف عن ذلك الإرتباط الوثيق لأصوات الكلمة مع ظلال معانيها، ومدى قدرتها على تكثيف اللغة وإغناء دلالاتها، فالصوت لا يمكن أن يكون بمعزل عن المؤثرات الأخرى التي تعزز دوره وتمنحه القدرة على الإيحاء، إضافة إلى أن المبدع في صياغته للكلمات التي تؤلف النسيج الشعري للقصيدة لا يتعامل معها تعاملا إعتباطيا بل ينتقيها مستغلا الخواص الحسية لأصواتها ورمزية هذه الأصوات، ولقد إنصب إهتمام الدراسين لإيقاع الصوتي على حروف المد واللين لأنها الأكثر تأثيرا في الحركة الإيقاعية فهي تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي³، ومن

¹ محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996، ص69.

² ينظر/ محمد العمري، الموزانات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص17.

³ ينظر/ عبد الرحمان تير ماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة،

2003، ص191.

هنا إكتسب قيمة جمالية وإذا كانت أصوات المد واللين توفر إمكانية التشكيل النغمي في النغمة والطول والإنسجام، فإن الأصوات تؤدي دورا مهما أيضا في التشكيل الإيقاعي للقصيدة وهي أكثر تحديدا وتميزا، وتشكل إذا ما إجتمعت أثرا قويا فخما، ومن تفاعل الأصوات اللينة والأصوات الساكنة ينتج إيقاع النص والشاعر الماهر المتمرس يستطيع أن يضيف إلى موسيقية قصيدته ما يمكن أن تسميه الإيقاع الباطن الذي تحسبه ولا تراه ندرکه ولا تستطيع أن تقبض عليه ويكمن في تعادل النعم عن طريق صدات الحروف حيننا وعن طريق تكرارها حيننا، وعن طريق إستعمال حروف مهموسة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة¹.

وفي هذا الصدد جاء تعريف رجاء عيد للإيقاع بأنه "ليس عنصرا محددنا وإنما مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المتميزة تتشكل من الوزن والقافية الخارجية والتقيات الداخلية بواسطة التنسيق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة إضافة إلى مايتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أورقة أو إرتفاع أو إنخفاض.

أو من مدات طويلة أو قصيرة وجميع ذلك يتم تناسقه ويكمل إنتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة²، ومن هنا حرص الشاعر المعاصر على القيمة الصوتية للأحرف والمفردات مثلما حرص على قيمتها الدلالية والبلاغية في سياق النص الإبداعي ومن أجل تحقيق إيقاع متناغم ومؤثر في النص لابد للشاعر من الإستحواذ على الأسرار الكامنة في الأحرف والكلمات من الإيحاءات الدلالية والنفسية والإنفعالية والقدرة على

¹ أحمد حمدان إبتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1998، ص155.

² رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشآت المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص14.

تنظيمها وصياغتها في نسيج النص بما يحقق لها إيقاعاً محركاً لإنفعالات المتلقي، وحدد أدونيس بعض العناصر التي تحقق للشاعر هذا الإيقاع ومنها التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزواج الحروف وغيرها¹، ويولي الجاحظ وظيفة الصوت أكبر في أكثر من موضع يقول "والصوت هو آلة اللفظ وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف ولا تكون حركات اللسان لفظاً وكلاماً موزوناً لا منثوراً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف"²، كما أنه يعد في مقدمة الدارسين الذين إهتموا بتأثير الدلالة الصوتية على النص الأدبي وبخاصة في الخطابة، فيذكر الجاحظ أن الياء و اللام والألف والراء أكثر الحروف تردداً من غيرها والحاجة إليها أشد لذلك يقول: "واعتبر ذلك بأن تأخذ عدة رسائل وعدة خطب من جملة خطب الناس ورسائلهم، فإنك متى حصلت جميع حروفها وعددت كل شكل على حدة علمت أن هذه الحروف الحاجة إليها أشد"³، فهي حروف تتسم بقدرة هائلة على النهوض بعبء الإيحاء بالجو النفسي المسيطر، وقد فطن "إبن القيم الجوزية" لأهمية الصوت في معرض حديثه عن السماع، فالسماع أصل العقل وأساس الأمان الذي إنبنى عليه وهو رائده وجليسه ووزيره مباح، مأذون فيه، فحكمه حكم سائر المباحات، من المناظر والمشام والمطعمومات والملبوسات المباحة، فقال: "وأن الطفل يسكن إلى الصوت الطيب والجمل يقاسى تعب السير ومشقة الحمولة، فيهون عليه بالحداء وبأن الصوت الطيب نعمة من الله على صاحبه وزيادة في خلقه وبأن لله نم الصوت الفظيع فقال: إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ " (لقمان/19)، وبأن الله وصف نعيم أهل الجنة فقال فيه: "فَهُمْ فِي رَوْضَةٍ يُحْبَرُونَ" (الروم/15)، وأن ذلك هو السماع الطيب⁴، وهذه القيمة

¹ رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ط1، ص112.

² أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة الشعر، دار مجلة الشعر، السنة الرابعة، ع14، 1960، ص58.

³ الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص58.

⁴ المرجع نفسه، ص21.

الصوتية يصاحبها قيمة دلالية يمكن أن تحدث أثرا على المتلقي، لا ريب في أن هذه العناية من قبل علماء اللغة والنحو والتجويد بالدلالة الصوتية وما تحدثه من أثر نفسي في المتلقي تجعلنا نتأكد بأهمية الدلالة الصوتية في النص الأدبي على الرغم من أن جهودهم لم تكن منصبة نحو النص الأدبي بإستثناء الجاحظ، لكنها تجعلنا نرى أن اللبنة الأولى لدراسة النص الأدبي تنطلق من دراسة الصوت اللغوي، وفهم أبعاده ومعاييره الدلالية بداية من تراثنا اللغوي والنقدي وصولا إلى الدراسة الصوتية المعاصرة، ويلاحظ أن فطرة الإنسان تتأثر بالإيقاع الصوتي أولا قبل أن تدرك معاني الكلام ولقد وجد الإنسان لذة في الإيقاع منذ زمن بعيد، معنى هذا أنه يفترض أن القصيدة توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات وأن معناها إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره في بناء الكلمات كمعان، مع ملاحظة أن التكتيف للمعنى الذي تشعر به في أي قصيدة، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات¹، ولا شك في أن الأصوات بإيقاعاتها المختلفة تثير في المتلقي المشاعر والأحاسيس فتستطيع أن تذكى مشاعرنا².

ومن هنا كان الإيقاع الشعري خلفا وإستجابة فهو قضية فطرية فالتجربة الوجدانية تصدر عن المشاعر وهي تحمل إيقاعها الصوتي الملائم لها والمتلقي يتقبل الإيقاع ولو لم يفهم معنى ما يقال، أما الإيتيان بالإيقاع الصوتي قصدا أو تعمدا فهو نمط من الموسيقى الخارجية يعتمد على حرفية الكتابة والصنعة التي تنضج بالممارسة، ولقد أشار "بورس" إلى أهمية دراسة الصوت الموسيقي في النص الأدبي عندما أشار إلى مصطلح الأيقونة "ويعني به إستحضار شئى بعيد أو غائب أو متعذر بما يشبه نظرا وذوقا وشما وسعا ولمسا"³، وهكذا

¹ ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين، تح: رضوان جامع النجار، القاهرة، مؤسسة المختار، ط1، ص397.

² المرجع نفسه، ص51.

³ عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، جدة-علامات في النقد، سبتمبر 1992، ص162.

نجد أن الإيقاع الموسيقي الصوتي بمختلف مظاهره وتعدد أشكاله يشكل الدعامة الأساسية للنص وبخاصة الشعري منه، لأنه يكشف الجوانب النفسية والشعورية والاجتماعية التي أنتجت هذا النص وذلك أنه عند سماع هذا الكلام لا يكون الحكم على الصوت نتيجة لصفاته المادية فحسب بل أن الحكم يتأثر بالإنطباعات النفسية و مدى قدرة الأذن على إدراكها¹، ليس صعبا على أي إنسان أن يربط بين الشعر والموسيقي، إذ يكفي أن نتذكر الشعر لا ينفصل عن الوزن والإيقاع والتنغيم والإلقاء، وأن هذه العلاقة تمتد في مفهوم الشعر نفسه والموسيقي لا تتوفر فقط في الأوزان الشعرية المتداولة بل تجد شرط تولدها كذلك وبصورة مغايرة في تقطيعات وتوازنات لامتناهية نجده في التفاعل والتشاكل والتكرار على أنواعه، التكرار لحروف بذاتها أول لكلمات، وقد يكون المعنى هو القاسم المشترك بينها وذلك يظهر في التشكيل الهندسي للقصيد الشعري، فثمة تقنيات لتوليد الموسيقى، وثمة تقنيات تتعلق بالتلفظ الصوتي وتقنيات تتعلق بالتنسيق الدلالي، والموسيقى ليست مجرد أصوات جوفاء أو زينة عارضة أو زخرفة ثانوية أو ظاهرة كمالية إنما هي شرط أساسي في البناء الشعري على مختلف عصوره واتجاهاته لكن التطور وطبيعة العصر جعل لكل عصر أنماطه البلاغية وإيقاعاته فلقد كانت حركة تطور إيقاع هذا العصر تتطلب التخلي عن التفعيلات التي هي أساس الإيقاع الشعري القديم وإستبدالها بمجالات سمعية جديدة ساهمت في تكييف بنية النص وتكونية وعناصره.

يعتبر الإيقاع الموسيقي أقوى عناصر الجمال في الشعر فهو عنصر جوهري في تشكيل النص الشعري يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من العناصر، والإيقاع هو الذي يلون كل قصيدة بلون خاص فالأقرب إلى طبيعة الشعر أن يكون إيقاعيا لا وزنيا، كأن البيت بأسره كلمة واحدة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد.²

¹ ينظر / عبد الرحمان أيوب، الكلام إنتاجه وتحليله، مطبوعة جامعة الكويت، 1984، ص 229.

² الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1961، ص 67.

1-الوزن وتشكيلاته:

الوزن ليس شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقا وطلاوة وحلاوة¹، فالوزن هو الإطار الذي ينظم الكلمات في البيت الشعري، ويمنعها من التبعثر والعشوائية التي يمكن أن تصيبها²، والوزن خاص بالشعر لا بالفنون الأدبية الأخرى، كتب على منواله الشعراء الجاهليون غزلهم، وفخرهم، ومدحهم، ومراثيهم، فجاءت قصائدهم موزونة مقفاة يتخللها في الأخير روي، يعرفه "إبن رشيق" في كتابه "العمدة" بقوله: "إن الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية"³، وينبع الوزن من "تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تتفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فلا بد للوزن الشعري أن يستمد فاعليته من أداة صياغته ذاتها، أي من اللغة"⁴، وعن..... في إثثار الشعراء العرب النظم في بحور دون أخرى⁵، وقد ذكر حازم القرطاجي هذه القضية بقوله: "لما كانت أغراض الشعر شتى، وكان فيها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من أوزان....."⁶، وعند متابعة الأوزان التي نظم فيها الشاعر (أحمر مطر) وجدنا أنها سبعة أوزان هي: (الرمل، الرجز،

¹ قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، دار الفكر، مكتبة الخادجي، ط2، 1971، ص38.

² مبادئ النقد الأدبي، أريستارديز، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة لتأليف والترجمة والنشر، د.ت، ص: 194.

³ بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محي الدين عبد المجيد، دار الجبل بيروت، ط5، 1981، ص143.

⁴ الصباغ (رمضان) في نقد الشعر العربي دراسة جمالية، دار الوفاء لندنيا للطباعة والنشر، ط1، 1998، ص173.

⁵ ينظر تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1985، ص44.

⁶ منهاج البغاء وسراج الأبداء أبو الحسن حازم القرطاجي تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب المشرقية، تونس 1966، ص266.

المتدارك، الكامل، الوافر، المتقارب، البسيط)، نجد أن الشاعر يعتمد الأوزان الصافية في قصائده ما عدا قصيدتين جاء بهما على وزن بسيط، والسبب في ذلك أن "وحدة التفعيلة تضمن للشاعر حرية أكبر، وموسقى أسير، فضلا عن أنها لا تتبعه بالإلتقافات إلى تفعيلة معينة، ولا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر"¹، أي أن الشاعر سيصبح مضطرا إلى إستعمال وحدة جديدة غير وحدة الشطر، وهذه الوحدة لا تتجاوز وحدة التفعيلة المتشابهة دراسة هذه الأوزان هي مرتبة من الأكثر إلى الأقل وهذه البحور هي:

1- الرمل :

سمي الرمل رملا لسرعة النطق به، وذلك لتتابع تفعيلة (فاعلاتن) فيه، والتي تتكرر ثلاث مرات في كل شطر²، لما يتمتع به من رقة تناسب من كيانه العروضي، فتجعله مناسباً للأفراح وللأحزان، لما يتميز به من إنسجام داخل القصائد، ذلك الإنسجام الذي تجلبه تفعيلته السباعية (فاعلاتن) والتي تتشكل من ثلاث نوى يقع فيه الوند المجموع بين..... حقيقيين³، ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (فاعلاتن) ست مرات في كل وزن، و للرمل عروضان وستنته أضرب: العروض الأولى : تامة محذوفة⁴ وجوبا ولها ثلاثة أضرب، صحيح ومقصور⁵ ومحذوف مثلها، والعروض الثانية: مجزوءة صحيحة ولها ثلاثة أضرب: الأول مسيغ والثاني صحيح مثلها والثالث محذوف، وحل وزن الرمل في المرتبة الأولى في مجموعة الشاعر أحمد

¹ قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965، ص64.

² ينظر فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، مكتبة المثني، بغداد، ط5، 1977، ص133.

³ اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997، ص41.

⁴ الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، أحمد كشك ن مكتبة النهضة المصرية د.ت، ص39.

⁵ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، د.ت، ص15.

مطر إذ شكل نسبة (91،42%) وتمثل هذا الوزن بتشكيلتين أحدهما: تامة (فاعلاتن) والثانية مخبونة (فاعلاتن) والتي أكثر منها الشاعر في النصوص المختلفة وسبب ذلك زيادة سرعة حركة الرمل وزيادة تدفقها¹، وأتى هذا الوزن في المجموعة على ثلاثة أضرب هي:

-الضرب الصحيح : ومثاله قوله:²

أدع للحكام بالنصر علينا

يامواطن

وأشكر الله الذي ألهمهم موهبة القمع

وإبداع الكمائن

قل: إلهي أعطهم مليون عين

أعطهم ألف ذراع

أعطهم موهبة أكبر

في ملء الزنازين وتفريغ الخزائن

ف نجد القصيدة قد أتت على الضرب الصحيح (فاعلاتن، ب..) وتبرز في النص

تشكيلتا الرمل: التامة والمخبونة.

-الضرب المقصور : ومثال قوله:¹

¹ شعر التفعيلة والتراث، نعمان القاضي، دار الثقافة، القاهرة، 1977، ص30.

² الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد مطر، لندن، ط2، 2001، ص182.

الأسى آس لما نلقاه

والحزن حزين!

تزرع الأرض ونغفو جائعين

نحمل الماء ونمشي ظامئين

نخرج النفط

ولا دفء ولا ضوء لنا

إلا شرارات الأمانى ومصابيح اليقين.

فنجدها أنت على الضرب المقصور (فاعلات. ب. هـ) تظهر تشكيلتا الرمل التامة و المخبونة وتأتي بعد الفاصلة التي وضعها الشاعر (...). لزيادة الإنسانية ولإشارة إلى الجوع والعطش والبرد في هذه البقعة.

-الضرب المحذوف : (فاعلن.ب.) ومثاله قوله:²

في مطار أجنبي

حدق الشرطي بي

قبل أن يطلب أوراقى

ولما لم يجد عندي لسانا أو شفة

زم عينيه وأبدي أسفله

¹ المرجع نفسه، ص241، 242.

² المجموعة الشعرية الكاملة، أحمد مطر، لندن، ط2، 2001، ص96.

قائلا: أهلا وسهلا

...ياصديقي العربي!

2-الرجز :

سمي الرجز رجزا لإضطرابه، وقبل لتقارب أجزائه وقلة حروفه و لاسيما بعد تعرضه للزحافات والعلل¹، ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (مستعلن) ثلاث مرات في كل شطر، ولهذا الوزن خمس أعاريض، وسبعة أضرب²، العروض الأولى: صحيحة ولها ضربات: صحيح ومقطوع، والعروض الثانية: مجزوءة صحيحة ولها ضربان: صحيح ومقطوع، وأما العروض الثالثة: فمشطورة صحيحة والعروض الرابعة مشطورة مقطوعة والعروض الأخيرة، منهوكة صحيحة، وشكل هذا الوزن من مجموعة الشاعر مانسبته (97،33%) ويمثل في ثلاث تشكيلات، الأولى: تامة (مستعلن)، والثانية مخبونة (مفاعن) والثالثة مطوية³ (مفتعلن) وبالتالي يعتبر الرجز من أكثر الأوزان التي تصاب بالزحافات.⁴

ساير الشاعر أحمد مطر نظام الخليل بواسطة ثلاث أضرب فقط، ويخرج عن هذا النظام بأنماط إيقاعية جديدة وقد تكون محاولة التخلص من بعض قيود النظام الخليلي، ومسايرة ركب الحدائثة.

والأضرب الثلاثة الأولى هي:

¹ ينظر/ فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوص، مكتبة المثنى، بغداد، ط5، 1977، ص122-123.

² الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الأشرف-العراق، ط1، 1974، ص49-50.

³ الزحاف والعللة رؤية في التجديد والأصوات والإيقاع، أحمد كشك ن مكتبة النهضة المصرية، دت، ص22.

⁴ ينظر/ فن التقطيع الشعري والقافية ص 123.

-الضرب الصحيح: ومثال قوله:¹

المرء في أوطاننا

مغتقل في جلده

منذ الصغر

وتحت كل قطرة من دمه

مختبئ كلب اثر

بصماته لها صور

أنفاسه لها صور

أحلامه لها صور

فالقصيدة أتت على الضرب التام (مستعلن) وتمثلت فيها تشكيلات الرجل
الثلاثة (مستعلن) التامة، ومتعلن (ب. ب) (المخبونة، ومستعلن.ب.ب.) المطوية.

-الضرب المقطوع: (مستعلن...) ومثال قوله:²

سبع دجاجات

وديك واحد

مستهدف للرغبة العملاقة

¹ المجموعة الشعرية الكاملة، ص54.

² المجموعة الشعرية الكاملة، ص366.

تنثر حب الحب في أحضانه

وخلفها الأفراح تشكوا الفاقة

ويقترب الشاعر في هذا النص من النثر من خلال جمعه لتشكيلات الرجز الثلاثة.

-الضرب المقطوع المصاب بالخبين:¹ (متفعل ب..) ومثال قول الشاعر:²

ربي اشفني من مرض الكتابة

أو اعطني مناعه

لأتقى مباحض الرقابة

فكل حرف من حروفي ورم

وكل مبضع له في جسدي إصابه

فصاحب الجنابه

حتى إذا ناصرته لا أتقي عقابه

الأنماط الجديدة من الأضرب التي أتى بها الشاعر فمنها:

*-نمط (فعلول: ب.هـ) كقوله:³

¹ المرجع نفسه، ص159.

² المرجع نفسه ص 307.

³ العروض والقافية، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989، ص55.

كان إنبهار قاتما

من شدة القتام

لو سلم المرء، على صاحبه

لاحتاج أن يلبس نظارته

ليسمع اسلام!

لم يكتف النظام

عد بعضهم هذا الضرب الجديد جزءا من التفعيلية الأساسية لهذا الوزن¹ في حين ذهب الآخر إلى مجيئ الضرب (فعول) أصيبت التفعيلية بعلة القصر² وذهب بعضهم إلى المطالبة بإستحداث زحاف مركب خاص بها.

*-نمط (فعلان..هـ) كقوله:³

أصدر عفو عام

عن الذين أعدموا

بشرط أن يقدموا

-عريضة استرحام

مغسولة الأقدام

¹ الزحاف والعللة رؤية في التجديد والأصوات والإيقاع أحمد كشك ن مكتبة النهضة المصرية، د.ت ص 4-41.

² المجموعة الشعرية الكاملة أحمد مطر لندن، ط2، 2001، ص323.

³ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب أحمد الهاشمي ، المكتبة التجارية الكبرى، د.ت، ص15.

-غرامة استهلاكهم لطاقة النظام

-كفالة مقدارها خمسون ألف عام

ذهب بعضهم إلى إستعارة علتين من العلل التي تصيب وزن الكامل وهما (الحذذ مع التذليل)¹، قد تكون تفعيلة (مستعلن) لا تقل عن تفعيلة (متفاعلن) إن لم ترد عليها²، وقد ترجع هذه التفعيلة فعلان- إلى تفعيلة (مفعولات) الواردة في السريع.

*-نمط (فعلن..) كقوله:³

قل جاءنا الطغيان، بالصدفة، من غيمة

وقل مع الأمطار

جاءت بذرة الطغمة

قلها

ودعني بعدها أسالك بالذمة:

لو لم يساعده الثرى والشمس والنسما

كيف نما الطغيان

كيف إتهمت قلب الثرى

أنيابه الضخمة ؟

¹ ينظر/ موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الانجو المصرية، ط3، 1965، ص64.

² المجموعة الشعرية الكاملة، ص369.

³ ينظر/ فن التقطيع الشعري والقافية، ص208.

لا يسوغ ورودها إلا الإعتقاد بإصابتها بعلّة الحذف الخاصة بالكامل ويمكن أن نرجع بهذه التفعيلة إلى تفعيلة (مفعولات) الواردة في ضرب السريع عند إصابتها بعلّة الصلم¹ فتصبح (مفعو..).

3-المتدّارك :

سمي بالمتدّارك لأن² الاخفش تدارك به على الخليل الذي أهمله³ ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (فاعلن) أربع مرات في كل شطر، ولهذا الوزن عروضان وأربعة اضرب⁴، العروض الأولى تامة صحيحة وقد يدخلها الخبن والتشعب⁵ ولها ضرب واحد تام صحيح والثانية مجزوءة صحيحة ولها ثلاثة أضرب، الأول: مرفل والثاني: هذال، الثالث فصحيح مثلها، وتشكل هذا الوزن في مجموعة الشاعر أحمد مطر مانسبته (16،21%)، تمثلت تفعيلاته في ثلاثة تشكيلات، التامة (فاعلن. ب.) والتي كانت قليلة الورد، والثانية مخبونة، والثالثة مشعثة ولعل الثقل الذي يوجد في تفعيلة (فاعلن) التامة لإعتمادها السبب الحقيقي قبل الوند⁶ وهو السبب الرئيسي في إبتعاد الشاعر عنها ويكثر من التفعيلتين (المخبونة والمشعثة) طالب سرعة في الإيقاع.

¹ فن التقطيع الشعري والقافية، د.صفاء خلوص، مكتبة المثني بغداد، ط5، 1977، ص164.

² الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، ط1، 1974، ص137-138.

³ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، د.ت، ص15.

⁴ اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد مهد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997، ص62.

⁵ المجموعة الشعرية الكاملة، ص22.

⁶ المرجع نفسه ص407.

وأتى هذا الوزن مساويا لنظام الأخفش بواسطة ضرب واحد هو الضرب
الصحيح ومثال قول الشاعر:¹

حين ولدت ألفيت على مهدي قيذا

ختموه بوشم الحرية

وعبارات تفسيرية

يا عبد العزى..كنت عبدا!

وكبرت ولم يكبر قيدي

وهرمت ولم أترك مهدي

لكن لما تدعو المسؤولية

يطلب داعي الموت الردا

فأكون لوحدي الأضحية

ويختلف هذا الوزن عن هذا النظام بضرب واحد وهو الضرب المقطوع المشعث
(فعل) كقوله:²

ما معنى أن يملك لص

أعناق جميع الأشراف

¹ قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة بغداد، ط2، 1965، ص134-135.

² المجموعة الشعرية الكاملة، ص15.

ليس اللص شجاعا أبدا

لكن الأشراف تخاف

فالثعلب قد يبدو أسدا

في عين الأسد الخواف

والسبب خروج هذا الوزن على نظام الأخفش هو تقييد القافية، فالضرب (فعل) إذا اشبعت حركته سيصبح فعلاً وبهذا لا يصبح ضرباً جديداً، ورأت الشاعرة نازك الملائكة أنها أول من بدأت في استعمال هذا التنويع الجديد، وفي استعمال هذه التفعيلة في الشعر¹ والسبب في الإتيان بهذه التفعيلة في شعر المتدارك رغبة في التحقيق من سرعة تدفق وزن المتدارك و.....، ويجمع الشاعر أحمد مطر في القصيدة الواحدة بين الضربين لسابقين في قوله:²

عباس وراء المتراس

يقظ، منتبه، حساس

منذ سنين الفتح..يلمع سيفه

ويلمع شاربه أيضا..

منتظرا.. محتضنا دفه!

¹ ينظر/ الكافي في العروض والقوافي، أبو زكرياء يحيى بن علي الشيباني ابن الخطيب التبريزي، تح: حميد سعيد الخالسي، مطبعة سقيف، بغداد، 1982، ص151.

² كتاب العروض، أبو الفتح عثمان، بن حني، تح: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1987، ص82-87.

هنا يجمع الشاعر بين الضريين (فعل) المقطوع المشعث، و(فعلن) الصحيح وذلك راجع إلى قوافي القصيدة وتتوعها.

4-الكامل :

سمي الكامل لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة¹ وسبب التسمية هو أن أضربه أكثر من أضرب سائر الأوزان، ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (متفاعلن) ست مرات في البيت الواحد، وللکامل ثلاث أعاريض وتسعة أضرب²، العروض الأولى: تامة وأضربها ثلاثة: تام ومقطوع وآخر مضمر، والعروض الثالثة: مجزوءة صحيحة ولها أربعة أضرب: الأول مرفل، والثاني مزال والثالث صحيح والرابع مقطوع ويكون هذا الوزن من مجموعة الشاعر (أحمد مطر) ما نسبته (2.91%) و تمثل في تشكيلتين إحداهما: تامة (متفاعلن) والثانية مضمرة (متفاعلن) وتنقل إلى (مستفعلن).

وجاء هذا الوزن في مجموعة الشاعر على خمسة أضرب هي:

-الضرب الصحيح: ومثال قوله:³

الله قال له: إذن

ستكون خلقا آخر

لك قوة مثل الصقور

وعزة مثل النسور

¹ المجموعة الشعرية الكاملة، ص325.

² المجموعة الشعرية الكاملة، ص64.

³ المرجع نفسه، ص353.

و رقة مثل الزهور

وهيأة مثل الورى

(كن)

فأصبح شاعرا !

فجاءت بتشكيلتين التامة (متفاعلن) والمضمره (متفاعلن)

-الضرب المذال: وقول الشاعر :¹

غفت الحرائق ..

أسبلت أجفانها سحب الرخات

الكل فان

لم يبق إلا وجه ريك ذي الجلالة واللجان

-الضرب المرقل: ومن قوله:²

هذه البلاد سفينة

والضرب ربح

والطغات هم الشراع

والراكبون بكل ناحية مشاع

¹ المرجع نفسه، ص30.

² المجموعة الشعرية الكاملة، ص505.

إن أذعيتو.. عطشتوا ورجعوا

وإذا تصدوا للرياح

رمت بهم بحرا وما للبحر فاع

هنا الشاعر يضيف سبا حفيفا.

-الضرب الآخذ: قوله:¹

يا قدس معذرة ومثلي ليس يعتذر

مالي يد في ماجرى فالأمر ما أصروا

عار علي السمع والبصر

وأنا بسيف الحرف انتحر

وأنا للهب..وقادتي المطر

فمتى سأستعر!؟

يجمع الشاعر بين (الأضمار والحدذ).

-الضرب المقطوع المضمّر: جاء القصيدة عمودية في قول الشاعر:²

لم ياسمنا نشب النزاع ولم يكن رأي لنا بنشوبه أوشان

وعدت علينا العاديات فليلنا ثوب الحداد وصبحنا الأكفان

¹ ينظر/ فن التقطيع الشعري والقافية، ص84.

² ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص15.

هنا الشاعر إلتزم بأبيات القصيدة كلها.

5-الوافر :

سمي الوافر وافرا لتوفر حركاته، وقيل لوفور أوتاد أجزائه¹ و يتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلية (مفاعلتن) ست مرات في الوزن الواحد و بهذا الوزن عروضات وثلاثة أضرب، العروض الأولى: تامة مقطوفة (مفاعل)² وضربها تام مقطوف مثلها، والعروض الثانية، مجزوءة صحيحة ولها ضربان: الأول صحيح، والثاني معصوب، وجاء هذا الوزن في مجموعة الشاعر (أحمد مطر) بنسبة (1،84%) وتمثل في تشكيلتين، الأولى تامة (مفاعلتن) والثانية، معصوبة وتشكل النسبة الأكبر من حيث الحضور، وجاء هذا الوزن في المجموعة على ضرب واحد، هو الضرب المعصوب ومثال قوله:³

جلسنا فوق سجادة

عليها صورة من حرب طروادة

هنا قصر

تزاخم زحمة الأقدام أوتاده

هنا دست

تربع فوقه طست

¹ المجموعة الشعرية الكاملة، ص420.

² الكافي في العروض والقوافي، ص233.

³ المجموعة الشعرية الكاملة، ص29.

هنا تاج يلوذ بكعب إبيريق

هنا جيش

يغطي الموقد المسجور أفراده

تكونت من تشكيلتين الأولى تامة والثانية معصوبة غظت معظم أجزاء القصيدة.

6-المتقارب :

سمي متقارب لتقارب أوتاده بعضها مع بعض، بحيث يصل بين كل وتدين سبب واحد، فتقارب الأوتاد كان سبب التسمية¹ ويتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (فعولن) أربع مرات في كل شطر، وله عروضات وستة أضرب، الأولى: صحيحة وقد يدخلها القبض والحذف والعروض الثانية: مجزوءة محذوفة ولها ضربان: محذوف والثاني محذوف ومقطوع، يشكل هذا الوزن في مجموعة الشاعر (أحمد مطر) بنسبة (1،75%) ويمثل في تشكيلتين الأولى: تامة (فعولن) والثانية مقتوضة (فعولن).

وجد الشاعر أحمد مطر لم يلتزم بضرب محدد ينتقل من ضرب إلى ضرب آخر كقوله:²

أجل إنني انحنى

فاشهدوا ذلتي الباسلة

فلا تتحني الشمس

¹ المرجع نفسه، ص41.

² ينظر/ الكافي في العروض والقوافي، ص126.

إلا لتبلغ قلب السماء

ولا تتحني السنيله

إذا لم تكن مثقله

ولكنها ساعة الإنحناء

تواري بذور البقاء

فتختفي برحم الثرى

ثورة..مقبله !

ينتقل الشاعر أحمد مطر من الضرب المحذوف (فعل) في الشطر الأول
والثالث والرابع والسابع الضرب المقصور (فعلول) في الأشطر المتبقية، وقوله كذلك:¹

قفوا حول بيروت

صلوا على روحها واندبوها

وشدوا اللحى وانتفوها

لكي لا تنثيروا الشكوك

وسئلوا سيوف السباب لمن قيدها

ومن ضابعوها !؟

ومن احرقوها

¹ المجموعة الشعرية الكاملة، ص157.

هنا الشاعر ينتقل من الضرب الصحيح (فعولن) إلى الضرب المقصور .

8- البسيط :

سمي البسيط بسيطا، لأن الأسباب إنبسطت في أجزائه السباعية سببان فسمي لذلك بسيطا¹ ويتكون هذا الوزن من ثمانية أجزاء هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وله ثلاث أعاريض وستة أضرب، العروض الأولى مخبونة ولها ضربان الأول: مثلها والثاني مقطوع، والعروض الثانية صحيحة مجزوءة ولها ثلاثة أضرب الأول: مثلها والثاني: مزال والثالث: مقطوع والعروض الثالثة: مجزوءة مقطوعة ولها ضرب واحد مثلها.

ويشكل هذا الوزن في مجموعة الشاعر (أحمد مطر) بنسبة (0,41%) فهو لم يرد إلا في قصيدتين فقط الأولى مقطوعة في قوله:²

سلو بيوت الغواني عن مخازينا واستشهدوا الغرب هل خاب الرجاء فينا؟

سود ضائعنا، بيض بيارقنا خضر موائدنا حمر ليالينا.

جاءت القصيدة بتشكيلتين الأولى تامة: (مستفعلن، فاعلن) أما الثانية مخبونة، أما القصيدة الثانية فمنها قوله:³

¹ المرجع نفسه، ص 237.

² ينظر/ حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، مي مورية، ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1969، ص 11.

³ ينظر/ بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص 74.

نار بجوف الحشا في دمعتي سائلة

تنشال من مقلتي مذهولة سائلة

هل في الدنادولة... رغم الغنى سائلة

جاوبها: دولتي مادام فيها مال

سيتفه حاكم عن كل خير مال

آلامنا أنبتت في يأسه الآمال

لكنها رحلنا أمسى به أوحل

يبيع أو يشتري فينا...مضى أوجل

جاءت هذه القصيدة في تشكيلتين، الأولى: تامة والثانية: مخبونة.

2-القافية: تعتبر القافية ركن أساسي من أركان العروض العربي¹ لما تملكه من مقاييس أهمها المقياس الجمالي الخاص برعاية التناسب في الصوت، وهي عامل مستقل وهي كغيرها طرأت عليها عدة تغييرات، إذ نجد فئة من الشعراء المحدثين تدعو إلى ضرورة التحرر من القافية "إيماناً منهم أن القيم الموسيقية تتبع من داخل القصيدة نتيجة لإيقاع التجربة الشعرية ذاتها"²، وأن الإستغناء عن القافية الموحدة تحد من حرية الشاعر في التعبير القافية هي الظاهرة إيقاعية تدخل في بناء

¹ رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، القاهرة، ط2، 1985، ص133.

² موسيقى الشعر العربي، د.شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1968، ص119.

القصيدة الحرة وتساعد على تماسكها"¹ ولقد دعت نازك الملائكة إلى الإلتزام بها وعدتها فاصلة قوية وواضحة فهي بالنسبة لها بديل عن تساوي الأسطر الذي يحدث نبرة موسيقية في أذن السامع، والقافية عند الخليل هي: "آخر حرف في البيت في أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن".

فالقافية ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها وعدت إحدى المكونات الرئيسية في النص الشعري الذي يعتمد فيه على تكرار الدوا، وبذلك صارت القافية: "النهاية التي تنتهي عندها الرفقة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري"² وهي النهاية الوحيدة التي تعبر عن مكون النفس في ذلك المكان.

وعلى الرغم مما قيل عن القافية، نجد الشاعر (أحمد مطر) يلتزم بها إلتزاماً تاماً، إذ نجده يقول "إني اذهب إلى ضرورة الإستفادة من القافية كما أمكن ذلك لأن الوزن والقافية العضوية ليسا قيدين، كما يحلو للبعض وصفهما، بل هما وسيلتان لمضاعفة زخم القصيدة وإثراء الصلة بين الشاعر والمتلقي"³، وأنت القافية في مجموعة الشاعر بثلاثة أنواع هي:

-القافية المتكررة: نجد الشاعر يعمل إلى إعادة القافية في نهاية أسطر القصيدة وتشكل في مجموعة الشاعر (أحمد مطر) بنسبة (65,60%) ومن أمثلتها:⁴

¹ ممدوح عبد الرحمان، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط، 1984، ص188.

² عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، مكتبة مدبولي القاهرة، ط1، 1998، ص32.

³ المجموعة الشعرية الكاملة، ص404.

⁴ المرجع نفسه، ص281.

أنا عصفور...وشأني

أن أغني وأطير

من ترى يحبس فمي

وفضاء اللحن أقلامي

وأوراق الأثير!؟

-القافية المزدوجة: هنا نجد الشاعر يجمع بين قافيتين في القصيدة و شكلت في مجموعة الشاعر نسبة (28,45%) ومن أمثلتها:¹

قالت الأنسام: كلا...لم تحبنا

أنتما نصف كما شكلا ومعنى

وكلا النصفين للآخر حنا

إنما لم تدركا سر المصير

شاعر كان هنا يوما فعنى

ثم أردته رصاصات الخفير

رفرف اللحن مع الروح

وذابت قطرات الدم في مجرى الغدير

¹ المجموعة الشعرية الكاملة، ص356.

-القافية المتعددة: يكثر الشاعر منها في القصائد الطويلة وشكلت في مجموعة الشاعر (أحمد مطر) بنسبة (5,94%) ومن أمثلتها:¹

قادتنا أنصاب

أشرفهم نصاب !

في حربهم نصاب

ومالنا نصاب

لو فرقوا الاسلاب والرواتب

نموت والسلام

وقادة السلام-عليهم السلام-

وواجب الواعظ قول الواجب

[.....]

وواعظ المزاد

يغلب شهرزاد

فإن غير الزاد

بالكذب سيزاد

إن لم يشر لنصب ذي المناصب

¹ فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوص، مكتبة المثنى بغداد، ط5، 1977، ص235.

هنا نجد القافية تعددت أكثر من مرة في القصيدة وتعتمد الشاعر في تكرار قافية المقطع الأول.

أما الروي فهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنتسب إليه فينكرر في كل بيت، وهذا التنوع في الروي يدل على الروح المتجددة التي تبعث من القصيدة و يقصد به كذلك "ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات في القصيدة الواحدة"¹ في القصيدة العمودية يمكن الإستغناء عنه، ولا يلتزم الشاعر بتكراره بل له الحرية في تكراره وتنوعه، والشاعر (أحمد مطر) يلتزم بذكر هذا الصوت في قصائده كلها التي تضمنتها المجموعة، ويكثر من الإتيان ببعض الأصوات ومنها صوت (النون) الذي تكرر ثماني وتسعين مرة وصوت الراء الذي تكرر سبعا وتسعين مرة وصوت الميم الذي تكرر أربعاً وثمانين مرة، وتكرر صوت اللام ثلاثاً وستين مرة، وتكرر صوت الباء بتسعا وخمسين مرة، وتكرر صوت الدال ثلاثاً وأربعين مرة، وجاءت بعض الأصوات وهي متوسطة الشيوخ، وهي صوت التاء الذي تكرر إحدى وثلاثين مرة، وصوت الهمزة الذي تكرر ثلاثين مرة، وتكرر صوت الياء سبعا وعشرين مرة، وتكرر صوت العين ثماني وعشرين مرة، وتكرر صوت الفاء أربعاً وعشرين مرة وتكرر صوت القاف إحدى وعشرين مرة، وتكرر صوت الكاف ستة عشرة مرة، وتكرر السين خمسة عشرة مرة وتكرر الحاء ثلاث عشرة، وتكرر صوت الطاء ثماني مرات.

وقلت بعض الأصوات ومنها صوت الشين الذي تكرر أربع مرات، وصوت الواو الذي تكرر ثلاث مرات وكذلك صوت التاء، وتكرر صوت الجيم مرتين، وصوت الصاد والزاي مرة واحدة ولم نجد هذه الأصوات في المجموعة مثل (صوت الحاء وصوت الذال، الضاء والغين).

¹ ينظر/ موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الانجوا المصرية، ط3، 1965، ص260.

نجد الأوزان التي إستعملها الشاعر أثر كبير في زيادة القافية المقيدة تكثر في أوزان الرمل، الرجز، المتقارب، السريع¹، ومن أمثلة هذا النوع قول الشاعر:²

ساعة الرمل بلاد

لا تحب الاستلاب

كلما أفرغها الوقت من الروح

إستعادت روحها

.. بالانقلاب

شكلت من مجموعة الشاعر بنسبة (78,63%) من أوزان (الرمل، الرجز، المتقارب) ونجد قوله كذلك:

ماذا نفيد إذا استقلت أرضنا واحتلت الأرواح والأبدان

ستعود أوطاني إلى أوطانها إن عاد إنسان بها الانسان

هنا نجد القافية المطلقة شكلت من مجموعة الشاعر (أحمد مطر) بنسبة (21,91%).

3- التكرار: بعد التكرار أحد العناصر الأساسية للقصيدة في الشعر المعاصر ويكون إما في الحروف أو الكلمات أو العبارات فتعددت أنماطه وتشكيلاته يقول عدنان حسن قاسم انه "بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الإختيار والتأليف، ومن حيث توزيع الكلمات وترتيبها يبحث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع

¹ المجموعة الشعرية الكاملة، ص493.

² المرجع نفسه، ص512.

عناصر النص الأخرى"¹ ويعرف كذلك بأنه "تتأوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره"² وهو وسيلة من الوسائل التي تعتمد على التأثير الذي تحدثه الكلمة المكررة في نفس المتلقي، وهو ظاهرة إيقاعية وبلاغية تعنى بترديد ملفوظات مرتين أو أكثر بشكل متتال أو غير مطود، وهو باب من أبواب العربية ودرج من درج بلاغتها ومسك من مسالك فصاحتها، إذ يقول الإمام السيوطي في إتقانه: "والتكرار في اللغة العربية فن قولي من الأساليب المعروفة عند العرب، بل هو من محاسن الفصاحة"³، نجد أيضا الإمام الجاحظ يؤكد على أهمية التكرار فيقول: إن الناس لو إستغنوا عن التكرار وكفوا مئونة البحث والتتقير لقل إعتبارهم، ومن قل إعتباره قل علمه، ومن قل علمه قل فضله، ومن قل فضله كثر نقصه، ومن قلع علمه وفضله وكثر نقصه، لم يحمد على خير أتاه، ولم يندم على شر جناه"⁴ ويعد التكرار إحدى الأدوات الفنية للنص وهو أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر في أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها⁵، يضطلع التكرار بوظيفتين جمالية وبنفعية، تتجسد أولاهما في النصوص الأدبية، في حين أن الثانية تساعد على الحفظ وحسن الأداء في الأعمال المكتوبة والمروية⁶،

¹ عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبى النبوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د ط، ص219.

² جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د.ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دت، ص239.

³ جلال الدين، الاسيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة المشهد الحسنی، مصر، ط1، 1387هـ، ص179.

⁴ أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ): رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م، ص121.

⁵ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، ص276.

⁶ عبد الرحمان تيرماسني، السنية الإيقاعية للقصيد المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، ط1، القاهرة، 2003، ص197-198.

وهاتان الوظيفتين تبنيان على أساس إيقاعي محض، وتحققان بطريقة أو بأخرى، رابطة قوية مابين الإقاع والدلالة في النصوص الأدبية¹ لذلك أصبحت البنية التكرارية تشكل في القصيدة نظاما خاصا داخل كيانها، نجد الشاعر (أحمد مطر) رغبة في زيادة موسيقى شعره، إذ أضحت ظاهرة التكرار لديه غرضا فنيا يتمثل في تجدد أسلوبها إيرادا وتصويرا، والتقنن في عرضها إيجازا وإطنابا والتنوع في أدائها لفظا ومعنا، وغرضا نفسيا بما له من تأثير النفوس ونظرا لما يتمتع به التكرار من لمحات جمالية وفنية، فقد إنتشر التكرار بصورة كبيرة في مجموعة (أحمد مطر) وجاء بأنواع عدة منها:

-تكرار البداية: ويسمى أيضا التكرار الإستهلاكي، تتكرر فيه اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع، هنا نجد الشاعر (أحمد مطر) قام بتكرار إسم أو فعل أو حرف في بداية أكثر أسطر القصيدة، ومن أمثلة تكراره للإسم قوله:²

مخبر يسكن جنبي

مخبر يلهو بجيبي

مخبر يفحص عقلي

مخبر ينبش قلبي

مخبر يحرس جلدي

¹ حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص47.

² المجموعة الشعرية الكاملة، ص392.

ويعمل الشاعر بتكرار لفظة المخبر خمس عشرة مرة وسبب ذلك ماله من رهبة في نفسه تولدت بواسطة تجاربه العديدة مع هذه الشخصية الخفية التي يشعر بوجودها لمراقبة تحركاته وأعماله أينما ذهب، ومن أمثلة تكرار الفعل في البداية قوله:¹

كبرت دائرة المأساة

كبرت دائرة المأساة

كبرت..

كبرت..

حتى ضاقت !

قلمي تتبعه الممحاة

يعمد الشاعر إلى تكرار الفعل لتضخيم الحدث (المأساة) والتي حذفها الشاعر في الشطرين الثالث والرابع لجعل المتلقي يفكر ويتأمل ويضع تصوره المناسب لمقدار المأساة التي يعاني منها الشاعر، ويعمل الشاعر على تكرار الحروف على إختلاف أنواعها سواء أكانت حروف إستفهام أم حروف نفي أم حروف نداء ومن أمثلة ذلك قوله:²

وصغوا لي حاكما

لم يقترف، منذ زمان

فتنة أو مذبحه

¹ المجموعة الشعرية الكاملة، ص170.

² المرجع نفسه، ص385-386.

لم يكذب!

لم يخن

لم يطلق النار على من ذمه!

لم ينشر المال على من مدحه!

[...]

ومأواه بسيط

مثل مأوى الطبقات الكادحة!

زرت مأواه البسيط البارحة

...وقرأت الفاتحة!

نجد الشاعر يكرر حرف النفي والجزم (لم) في البداية ثلاث عشرة مرة، لنفي الصفات السيئة عن الموصوف وتصوير مقدرًا حياة الإنفاق التي يعيش بها الحاكم وحاشية بينما أفراد شعبه يعيشون حياة الذل.

-التكرار اللفظي: وهو عبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة نجد الشاعر (أحمد مطر) قام بإعادة لفظ يعنيه في أثناء النص لإظهار إهتمامه بالمعنى ومثال قوله:¹

أهل الضفة

¹ المجموعة الشعرية الكاملة، ص208.

أنتم روح الله

وأنتم موجز كل المخلوقات

أنتم أحياء أحياء

والناس جميعا أموات

لا تنتظروا منا أحد

لا تثقوا في أحد منا أحد

هنا نجد الشاعر يعمد إلى تكرار ثلاث ألفاظ هي (أنتم، أحياء، أحد) من أجل التوكيد وبيان إهتمامه بالمعنى، نجده في اللفظتين الأولى والثانية يؤكد سمة البطولة لأبناء الضفة الغربية في فلسطين والتأكيد على حياتهم في الدارين الدنيا والآخرة وتكرر اللفظة الثالثة تنبيه هؤلاء لعدم الثقة لأي فرد عربي.

-**التكرار اللفظي:** نجد الشاعر (أحمد مطر) يبرز ظاهرة أخرى في تكرار الألفاظ التي تحقق قيمة إيقاعية واضحة من خلال ضرباتها المتكررة التي تثير التأمل ومن أمثلة ذلك قوله:¹

فمشى الموت أمامي، ومشى الموت ورائي

لكن قامت بين الموت وبين الموت حياة إِبائي

وتمشيت بزغم الموت على أشلائي

¹ المرجع نفسه، ص466.

نجد الشاعر يكرر هنا ألفاظا تعد مفتاحا لمقطوعته، وأولها لفظة (الموت) التي وردت خمس مرات وثانيتها لفظة (مشى) بصيغها المختلفة (ومشى، فمشى، مشى) إذ أن تكرار هذه الكلمة يوضح العلاقة القوية بين فقدان والضياح والإبتاس الداخلي للشاعر، قصد إغناء الدلالة وتقوية التأثير المرغوب إلى جانب ما تختزنه من جمال إيقاع وإنسجام صوتي ويتضح لنا من خلال المقاطع أن الشاعر (أحمد مطر) يكرر أحيانا كلمة بعينها ويلج عليها ليؤكد ماتحملة من مشاعر وأحاسيس ونبضات متدفقة، ومعاني متجددة، فلقد كرر الشاعر كلمة (الموت) ليؤكد إستمراره في نضاله وثورته وسخطه رغم كثرة معاناته وآلامه حتى أكد أنه سيمضي قدما، ولو أدى ذلك إلى هلاكه، لأنه يعشق حياة الإباء لا حياة الذل والهوان.

-تكرار النهاية: يسمى هذا النمط بتكرار النهاية لأن الكلمة المكررة تقع في نهاية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع، نجد الشاعر (أحمد مطر) قام بتكرار لفظة معينة في نهاية بعض أشطر القصيدة وكثيرا ما يكون هذا المكرر إسما، ومثال قوله:¹

من فوق هامتي الغلط

وتحت رجلي الغلط

وعن يميني الغلط

وعن شمالي الغلط

ومن أمامي الغلط

¹ المجموعة الشعرية الكاملة، ص415.

ومن ورائي الغلط

في عالم من الغلط

يصبح منتهى الغلط

يكثر الشاعر من تكرار لفظة (الغلط) في نهاية أكثر أشطر القصيد في مقدار إنتشار الأخطاء في مجتمعه.

-تكرار العبارة: يرد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها وعندما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر إلتحاما من وروده في موقع البداية، نجد الشاعر (أحمد مطر) يعمل إلى تكرار عبارة معينة يكررها مستقلة داخل النص، ومثال قوله:¹

لم خفت أنم

أن يسرقمني أمتي

كيد الأمم

خفت أن يستفرد الذئب

بقطعان الغنم!

لم أنم

خفت أن تذر ورياح الليل

¹ أحمد مطر، المجموعة الشعرية الكاملة، دار الحرية، بيروت لبنان، ط2، 2011، ص30.

أكوام الرمم!

نمت...

لما لم يعد يوجد ما أحرسه

إلا العدم

من خلال تكرر الشاعر عبارة (لم أنم) يسعى إلى تحقيق نوع من الصدى اللفظي الذي يساعد على تقوية جرس الألفاظ وكأنه يوحى في هذا النص إلى المتلقي بأنه وصل إلى حد اليأس فلم يعد يستطيع أن يقدم شيئاً إلى أبناء وطنه، نجد كذلك الشاعر لجأ إلى تكرار عبارات أخرى على مستوى النسيج الشعري ومثال قوله:¹

فمشى الموت أمامي، ومشى الموت ورائي

لكن قامت بين الموت وبين الموت حياة إبائي

تحت حذائي

قامات أطوالها يحبو

تحت حذائي

نلاحظ هنا تكررت العبارات: (مشى الموت) (بين الموت) (تحت حذائي) يوضح الشاعر (أحمد مطر) مشاعره تجاه (الموت) في صورة واضحة مشحونة

¹ المبارك محمد، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط7، 1981، ص180.

بالمشاعر والأحاسيس، وتكراره لعبارة (تحت حذائي) صورة تحمل بين طياتها كل معاني السخط والتحقير والثورة، زادت هذه العبارة نعمة في المقاطع وقوى المفردات فيها.

-تكرار حروف الزيادة: يستخدم الشاعر (أحمد مطر) بعض حروف الزيادة لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة، لسعة إمكاناتها الصوتية وخصائصها ومن أمثلة ذلك نجد قوله:¹

وتكتب أنساب اللقطاء

وتقيئ على ألف المد

وتسمح سوءتها بالياء

في زمن الأحياء الموتى، تتقلب الأكفان دفاتر.

لقد كرر الشاعر (أحمد مطر) حرف الزيادة المتمثل في التاء بكثرة إذ رده ثمان مرات وذلك لإيجاد الموسيقى الشعرية المؤثرة التي تطرب الآذان لسماعها، وجاء هذا التكرار لإكتساب أشعاره إيقاعاً جميلاً وموسيقى عذبة مؤثرة معبرة تصور من خلال نغماتها أحاسيس الشاعر و إنفعالاته تجاه الموضوعات التي يعبر عنها.

-تكرار أدوات الربط: يعتمد الشاعر (أحمد مطر) إلى تكرار أداة الربط المتمثلة في (الواو) بكثرة وهي تعكس توالي الأوجاع والأحزان على نفسية الشاعر (أحمد مطر) ومن أمثلة ذلك قوله:²

¹ أحمد مطر، المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص30.

² أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري، جار الله الزمخشري، تفسير الكشاف، ج3، القاهرة، مصطفى البابي الحلبي، 1972، ص295.

ووجوه يسكنها الخزي على إستحياء

وشفاه كئغور بغايا، تتدلى في كل إناء

وقلوب كبيوت بغاء، تتباهى بعفاف العهر.

يكرر الشاعر في مقاطعه حرف الواو أكثر من غيره من الحروف ليؤكد على تجدد المعنى، ويوضح ذلك إنعكاس الواقع المرير على نفسية الشاعر، وتوالي شحنات الحزن والسخط، وقد قال الزمخشري: النفوس أنفر شيء عن حديث الوعظ والنصيحة، فما لم يكرر عليها عودا عن بدء لم يرسخ فيها، ولم يعمل عمله ومن ثم كانت عادة رسول الله صلى الله عليه وسلم أن يكرر عليهم ما كان يعظ به وينصح ثلاث مرات وسبعا ليركزه في قلوبهم ويغرسه في صدورهم¹، وقد كان الشاعر (أحمد مطر) يكرر الحرف أحيانا لبيان تجدد الصفات وتنوع مواطن القبح، ويعلل سخطه على غيره من الشعراء بما يملأ سمعه وبصره من تواطئهم وجنبهم، تكرار هذا الحرف يعطي معنى جديد متدفقا بالمشاعر والأحاسيس في كل تشبيه جديد، ليؤكد صفة جدية بالتأمل، ولا يمكن لحرف العطف "الواو" أن يؤدي نفس المعاني الجديدة التي تبوح بها العبارات المكررة بإستخدام حرف "الكاف" ومن أمثلة تكرار حرف الكاف نجد قول الشاعر أحمد مطر:²

وشفاه كئغور بغايا، تتدلى في كل إناء

وقلوب كبيوت بغاء، تتباهى بعفاف العهر

تكرار كل من حرف الواو وحرف الكاف تدل على السخط والضياع واليأس، حيث تجسمت بفضل حرف الكاف تحمل معالم الحزن والألم في المقاطع الشعرية.

¹ أحمد مطر، المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص30.

² المرجع نفسه، ص30.

من خلال القراءة الواعية المركزة لمحتوى هذا البحث رصدنا الكشف على جملة من النتائج التي توصلنا إليها أن تكون تلك التي تتعلق بالإيقاع في الشعر العربي المعاصر.

-أول نتيجة نقف عندها هي مفهوم الشعر العربي ووجدنا فيه إختلاف هناك من يقول أن شعر التفعيلة أي إستخدام تفعيلة واحدة، أو هو الشعر الحر أي أنه متحرر من قواعد العروض وزنا وقافية وربما السعي إلى الفصل بين حداثة الشعر العربي في عصوره الماضية وحداثه في العصر الحاضر أي الإرتباط بأحداث العصر وقضاياه لكن الشعر المعاصر هو الشعر الذي كتب في الزمن الذي يعاصر القراء، وقد مر بمراحل على كافة المستويات والتي أفرزته مجموعة من المذاهب والمدارس مثل المدرسة الإحيائية وهي ما يطلق عليها مرحلة البعث والتقليد و تتضمن إحياء الأساليب القديمة ونقل دباجة الشعر من تصوير المشاعر وتهذيب النفوس وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، نجد المدرسة الرومانسية أثناء هذه المرحلة كان التعبير عن محتوى العالم الداخلي للشاعر أي أنه أصبح شاعرا ذاتيا وأخيرا المدرسة الواقعية وهي تعبير عن نفسية الشاعر المعاصر وقضاياه، في دراستنا لهذا الشعر وقفنا عند أهم رواده منهم سامي البارودي وكان شعره وجدانيا يغلب عليه التذکر والتأمل، نزار قباني هو من أكبر شعراء العربية المعاصرة وفاروق بوشوشة وبدر شاکر السياب و أدونيس وأحمد مطر هو هدف الدراسة والإيقاع هو الجانب المدروس في شعره.

-دراسة الإيقاع من حيث المفهوم وأهميته بالنسبة لشعر كونه شائعا ويتجاوز المكونات العروضية من وزن وقافية وعلاقته بعناصره الوزن والموسيقى والصوت ورأينا أن الوزن هو وظيفة الإيقاع وجزء هام من أجزائه، إرتباط الإيقاع بالموسيقى

الخاتمة

هو إرتباط الإيقاع بالحركة وبالتالي تكون عناصر الإيقاع هي الحركة والنظام والوزن، أما الإيقاع في البعد الصوتي هو أداة تنظم الأصوات داخل اللغة.

-ومن العناصر التي تكون البنية الإيقاعية والتي تجسدت في ديوان أحمد مطر نجد إستعماله الأوزان الصافية في قصائده، ومن الأوزان التي تداولها (الرمل، الرجز، المتدارك، الكامل، الوافر، المتقارب، والوسيط) وقع إختياره على وزن الرمل وذلك ماحققه من وضوح وإنسجام داخل القصائد المعتمدة لى البناء القصصي أما القافية نجد الشاعر إلتزم بها الشاعر إلتزاما تاما لما تجلبه من قدرة على تحديد نهايات الأشطر، وفي دراسة التكرار فهو ظاهرة قوية في نصوص أحمد مطر وذلك لزيادة الإيقاع الموسيقي في شعره وختاما فإنه على الرغم من الصعوبات، فقد حاولت بكل جهدي الوصول إلى الهدف المنشود من خلال التوفيق بين النظريات والآراء المتضاربة إلى الأخذ بأقربها.

وتبقى مسيرة الشعر العربي المعاصر طويلة تتطلب الكشف عن جميع

مقوماته.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2 بيروت 1973، ص 13 الهامش 1.
2. الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد مطر، لندن، ط2، 2001، ص182.
3. اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد مهد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997، ص62.
4. المبارك محمد، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط7، 1981، ص180.
5. رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشآت المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص14.
6. لأصباغ (رمضان) في نقد الشعر العربي دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 1998، ص173.
7. أ، أريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006، ص185.
8. ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين، تح: رضوان جامع النجار، القاهرة، مؤسسة المختار، ط1، ص397.
9. ابن سيده، المخصص، السفر (3)، مادة (وقع)، دار الفكر، بيروت، 1978.
10. ابن طباطبا (محمد بن أحمد)، عيار الشعر، تحقيق: طه الحجازي، ومحمد زغلول، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956، ص53.
11. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت، مادة (وقع)، ط1، 1997،

قائمة المصادر والمراجع

12. أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري، جار الله الزمخشري، تفسير الكشاف، ج3، القاهرة، مصطفى البابي الحلبي، 1972، ص295.
13. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ): رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م، ص121.
14. أحمد حمدان إبتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1998، ص155.
15. أحمد مطر (لقاء)، مجلة الوطن العربي، العدد (431)، 1985، ص18-22.
16. أحمد مطر، المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص30.
17. أحمد مطر، شاعر بصري، لقاء نائر الأسد، جريدة (العراقي)، العدد 24.
18. أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص9.
19. أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط9، 1985.
20. أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة الشعر، دار مجلة الشعر، السنة الرابعة، ع14، 1960.
21. الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، ط1، 1974.
22. بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1989، ص45.
23. بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محي الدين عبد المجيد، دار الجيل بيروت، ط5، 1981، ص143.
24. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص74.

قائمة المصادر والمراجع

25. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1985، ص44.
26. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1961، ص67.
27. جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د ت، ص239.
28. جلال الدين، الاسيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة المشهد الحسنی، مصر، ط1، 1387هـ، ص179.
29. جودت فخر الدين، الإيقاع والزمن، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1995، ص29.
30. حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية تونس، د ت، ص263.
31. حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، مي مورية، ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1969، ص11.
32. حسن الغرني، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص47.
33. الحكاية في أدب فاسكو بوبا وأحمد مطر، مجلة الأحداث، لندن، 1988، ص10.
34. خالدة سعيد، الحداثة أو عقدة جلجامش مواقف، دار العودة، بيروت، ع52/51، 1984، ص15.
35. خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجاً، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية 2005، ص45.

قائمة المصادر والمراجع

36. د: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د
ت، ص435.
37. ديوان البارودي، تحقيق علي الجازم ومحمد شفيق معروف، القاهرة، دار المعارف، 1971،
ج1، ص56.
38. رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ط1، ص112.
39. رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية،
القاهرة، ط2، 1985، ص133.
40. رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
41. سرى سليم عبد الشهيد العطار، البناء الفني لشعر العرجي، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة
الكاتبة، كلية التربية، جامعة بابل، 2002، ص157.
42. السلجماسي (أبو محمد القاسم)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ت: علال
الغازي، مكتبة المعارف، الرباط 1980، ص281.
43. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المسحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة،
1996، ص57.
44. شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط8، بدون
تاريخ، ص162.
45. صالح (عبد الفتاح)، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن،
1985، ص50.
46. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، بيروت، دار العودة 1969، ص19.
47. ط1، بيروت، 2011، ص5.
48. طه وادي، شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ط5، القاهرة، دار المعارف، 1993، ص100.

قائمة المصادر والمراجع

49. عبد الرحمان أيوب، الكلام إنتاجه وتحليله، مطبوعة جامعة الكويت، 1984، ص229.
50. عبد الرحمان تيير ماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003.
51. عبد الرحمان شكري، ديوان شكري، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1960، ص205.
52. عبد القادر القط، الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت الثانية، 1981، ص269.
53. عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، جدة-علامات في النقد، سبتمبر 1992، ص162.
54. عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د ط، ص219.
55. العروض والقافية، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989، ص55.
56. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط3، بيروت، دار العودة، 1975، ص65.
57. علي أحمد باكثير، المسرحية خلال تجربتي الذاتية، القاهرة، معهد الدراسات العربية العالية، ص12.
58. عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، مكتبة مدبولي القاهرة، ط1، 1998، ص32.
59. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، مكتبة المثني، بغداد، ط5، 1977، ص133.
60. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوص، مكتبة المثني بغداد، ط5، 1977، ص164.

قائمة المصادر والمراجع

61. الفيروز أبادي (مجد الدين)، القاموس المحيط، الجزء الثالث، مادة (وقع)، شركة فن الطباعة، مصر، ط5، (د ت).
62. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات: إتحاد الكتاب العرب،، دمشق، 2001م.
63. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة بغداد، ط2، 1965، ص134-135.
64. الكافي في العروض والقوافي، أبو زكرياء يحي بن علي الشيباني ابن الخطيب التبريزي، تح: حميد سعيد الخالصي، مطبعة سقيف، بغداد 1982، ص151.
65. كتاب العروض، أبو الفتح عثمان، بن حني، تح: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1987، ص82-87.
66. كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1998، ص44.
67. مبادئ النقد الأدبي، أريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة لتأليف والترجمة والنشر، د.ت، ص: 194.
68. مجلة الشعر، ع11، السنة الثالثة، 1959، ص79.
69. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، شرح وتحقيق عباس الساتر، بيروت 1982، ص20.
70. محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995، ص531.
71. محمد العمري، الموزونات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص17.

قائمة المصادر والمراجع

72. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية تونس، 1976
73. محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع، عندما يتحول الكلام نشيد كيان، دار محمد علي للنشر، ط1، صفاقص، تونس، 2006، ص17.
74. محمد سالم، الإيقاع في شعر الحداثة، ط1، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008.
75. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ت)، ص411
76. محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص424.
77. محمد ينيس، الشعر العربي الحديث وإبدالاتها، ج3، (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء (المغرب)، 1996، ص264.
78. محمد ينيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، ج1، (المغرب)، 2001، ص244.
79. محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996، ص69.
80. المفارقة في شعر أحمد مطر، (بحث)، تائر عبد المجيد العذاري، جريدة (الدليل)، العدد 143، 2007، ص6.
81. ممدوح عبد الرحمان، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، ط، 2006، ص11-12.
82. مندور (محمد)، في الميزان الجديد، مكتبة نهضة، مصر القاهرة، ط2، د ت، ص180-181.

قائمة المصادر والمراجع

83. موسيقى الشعر العربي، د.شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1968، ص119.
84. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الانجو المصرية، ط3، 1965، ص260.
85. ميخائيل نعيمة، الغريال، ط10، بيروت، مؤسسة نوفل، 1975، ص10.
86. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب أحمد الهاشمي ، المكتبة التجارية الكبرى، د.ت، ص15.
87. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، ص276.
88. نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث نادي جدة الأدبي، جدة الأولى 1408هـ، ص85.
89. نزار قباني، قصص مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د ط، د ت، ص19.
90. نزار قباني، ماهو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000، ص24.
91. نزار قباني، ومحمد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط1، 1985، ص109.
92. نعيم البافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 1993، ص222.
93. هريرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص57.
94. يوسف خال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص14.

رقم الصفحة	عنوان الموضوع
	الشكر
	الاهداء
أ-ج	مقدمة
34-5	الفصل الأول : الشعر العربي المعاصر
5	1- مفهوم الشعر العربي المعاصر
6	2- نشأته
6	3- مراحل تطوره
16	4- اهم رواده
16	أ- محمد سامي البارودي
18	ب- نزار قباني
21	ج- فاروق شوشة
22	د- بدر شاكر سياب
27	هـ- أدونيس
31	و- احمد مطر
52-36	الفصل الثاني : مفهوم الإيقاع ومراحل تطوره
36	1- مفهوم الإيقاع
41	2- الوزن والايقاع
45	3- الإيقاع وموسيقى الشعر

-54	الفصل الثالث: دراسة إيقاعية لقصائد احمد مطر
54	1- الوزن وتشكيلاته
55	أ- الرمل
58	ب- الرجز
63	ج- المتدارك
66	د- الكامل
69	هـ- الوافر
70	و- المتقارب
72	ز- البسيط
74	2- القافية
75	أ- القافية المتكررة
76	ب- القافية المزدوجة
77	ج- القافية المتعددة
80	3- التكرار
81	أ- تكرار البداية
84	ب- التكرار اللفظي
86	ج- تكرار النهاية

87	د- تكرار العبارة
89	هـ- تكرار حروف الزيادة
89	و- تكرار أدوات الربط
94-92	الخاتمة
	قائمة المصادر والمراجع
	الفهرس العام