

# التشكيل الكتابي لشعر احمد مطر

المدرس الدكتور

ناجح سالم موسى المهنا

جامعة البصرة/كلية الاداب

## المقدمة :

عُرف التدوير بوصفه ظاهرة عروضية تدخل على القصيدة العربية العمودية إلا أن الإشكالية تكمن في إمكانية الإقرار بوجوده في القصيدة الحديثة (قصيدة الشعر الحر) ، فالسؤال الذي يمكننا أن نطرحه هنا هل التدوير موجود في الشعر الحر ؟

يحاول هذا البحث أن يحدد مفهوما لظاهرة عروضية موجودة في الشعر الحر أطلق عليها الدارسون مصطلح التدوير ، إلا أن الواضح من مجريات البحث أن ما يراه الآخرون تدويرا ما هو إلا شكل من أشكال التشكيل الكتابي لسطر شعري ممتد عروضيا وينتهي بوقفه عروضية هي القافية ، فالشاعر يوظف فضاء الورقة لتشكيل قصيدته تشكيلا كتابيا لا يخلو من دلالة معتمدا على العنصر المكاني الذي نعده عنصرا من عناصر الشعرية في القصيدة الحديثة بعد أن أصبحت متقيدة بالبعد العلامي (السيمولوجي)، وهذا ما لا نجده في القصيدة العمودية التي تعتمد الإنشاد وتكون موجهة إلى متلق مستمع .

## مفهوم التضمين العروضي:

إن التعارض بين الوزن والتركيب أو ما ندعوه بـ ( التضمين ) من أهم الجوانب التي أشار إليها جان كوهن في دراسته للشعر الفرنسي، وتكمن أهمية هذا الجانب - كما يرى - في تمييز الشعر عن النثر، فالتضمين أو التعارض بين الوزن والتركيب كما يرى جان كوهن يعمل على خرق الوقفة الدلالية مع الحفاظ على مبدأ

الوقفه العروضية، وهذا التعارض مرتبط بجوهر الشعر نفسه إذ لا بد أن يدخل نسقا الوقفة في منافسة، وإذا ما شئنا أن ننقذ الوزن فيجب أن نضحى بالتركيب ففي كل الأحوال لا بد أن تكون هناك وقفه عروضية تحد السطر الشعري<sup>(١)</sup>، فالتضمن تقنيّة تفصل بين عناصر متعلقة اشد التعالق تركيبياً.

مفهوم التدوير في القصيدة العربية الحديثة (قصيدة الشعر الحر):

من أجل متابعة هذا الموضوع والوقوف على تفاصيله لا بد لنا أن نجيب على سؤال يعترضنا هو: هل ينطبق مفهوم التدوير في القصيدة العمودية التقليدية على القصيدة الحديثة ( قصيدة الشعر الحر ) ؟ وللإجابة على هذا السؤال يجب علينا أولاً أن نحدد مفهوم الوحدة البنائية الأساس في الشعر الحر ونعني بها هنا السطر الشعري، ومن أجل أن نصل إلى هدفنا هذا نستعرض بعض الآراء التي تبناها بعض نقاد الشعر الحر ونبدأ بما جاءت به الشاعرة نازك الملائكة فقد أشارت إلى أن الشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل اسطر قصيدته على وفق حاجته، ولذلك رفضت التدوير فيه<sup>(٢)</sup>، أما الدكتور عز الدين إسماعيل فقد حدد الحيز الزمني للسطر الشعري بتسع تفعيلات<sup>(٣)</sup>، وأشار في موضع آخر إلى إمكانية امتداد السطر الشعري حتى يشغل عشر تفعيلات أو أكثر<sup>(٤)</sup> وبهذا نجد الدكتور عز الدين إسماعيل قد اتفق مع نازك الملائكة في ما رأته، وهذا يعني أن القافية هي الضابط الوحيد الذي يمكن أن نحد من خلاله السطر الشعري وهي بتعبير الدكتور عز الدين إسماعيل انسب كلمة يمكن أن ينتهي بها السطر الشعري<sup>(٥)</sup>، فالسطر الشعري هو الذي ينتهي بقافية، أي بوقفه عروضية بتعبير جان كوهن، مهما طال أو تعددت تفعيلاته، فطول السطر الشعري موضوع لا يتعلق بالتدوير بوصفه مصطلحاً عُرف لدى القدماء ولكن له اتصاله الوثيق بمدى احترام الشاعر للمنطق العروضي وللإحساس والذوق الموسيقيين، ويجدر بنا هنا العودة إلى مفهوم التدوير في القصيدة العمودية التقليدية ونوجزه بقولنا إننا نكون أمام التدوير في القصيدة العربية القديمة عندما (( يصل الشاعر عجز البيت بصدره فيقتسمان عروضياً لفظاً واحداً وعندئذ يتعذر الإفضاء بالقول الشعري اداءً أو عند تلقيه سماعاً أن يتفاضل المصراعان تفاصيلاً يتمشى مع حدود البنية التركيبية وحدود البنية الإيقاعية في الوقت نفسه، وهكذا تلغى ثنائية البيت ويترد تسلسله المقطعي في ما يشبه الدورة التعبيرية الكبرى))<sup>(٦)</sup>، وهذا يعني أن بناء البيت في القصيدة العربية القديمة يسمح بأن يتصل شطراه من خلال التدوير ولكن يمتنع اتصال البيت بالذي يليه عروضياً مع إمكانية الاتصال معنوياً من خلال التضمن، فمفهوم التدوير في القصيدة العربية العمودية التقليدية يختلف عما عُرف به (التدوير) في الشعر الحر وذلك لأن التدوير لا يتحقق إلا بوجود فضائين عروضيين

متوازنين يستحيلان فضاءً عروضياً واحداً وهذا ما لا وجود له في الشعر الحر لأنه اعتمد السطر الشعري وحدةً بنائيةً تحدها قافيةً مهما تعددت التفعيلات من سطر إلى آخر، فما يسمى بـ (التدوير) في الشعر الحر نسميه هنا توزيعاً كتابياً للسطر الشعري على فضاء الورقة وبهذا لا نتفق مع نازك الملائكة في تعريفها للقصيدة (المدورة) وهي بصدد الحديث عن الشعر الحر بأنها (( تلك التي تنتهي كل تفعيلاتها بتدوير))<sup>(٨)</sup>. وذلك لأن السطر الشعري في قصيدة الشعر الحر التي تسمى بـ (المدورة) لا يملك مقومات السطر الشعري التي هي القافية بعد أن أطلق نقاد الشعر الحرية للشاعر في تعدد تفعيلات السطر الواحد.

ونستذكر هنا سؤالاً هو : (( لماذا يلجأ الشاعر إلى التدوير اسطره في القصيدة))<sup>(٩)</sup>. أما نحن هنا فبعد ما تقدمنا به من عرض للآراء ومناقشتها نرى أن الصيغة التي يمكن أن يطرح بها السؤال هي: هل التدوير موجود فعلاً في الشعر الحر؟ وبعد إشارتنا إلى أن القافية هي الضابط الوحيد الذي يحد السطر الشعري أصبح من اللازم علينا القول إن الأسطر المدورة في حقيقتها سطر واحد أي فضاء عروضي واحد على خلاف ما هو عليه البيت في القصيدة التقليدية إذ يتكون من فضائين عروضيين متفاصلين يستحيلان فضاءً عروضياً واحداً من خلال التدوير، فما نشير إليه هنا ليس تدويراً بل أنه توزيع كتابي للسطر الشعري الواحد، بمعنى أنه يتميز بفضاء عروضي واحد سواء أكتب بشكل أفقي أم وزع عمودياً على فضاء الورقة، وهذا التوزيع لا يلغي وحدة الفضاء العروضي وانسيابيته، كما أنه لا يقتل القافية خلاف ما أشارت إليه نازك<sup>(٩)</sup> وذلك لأن القافية موجودة مهما طال امتداد السطر الشعري، فالضابط هنا عروضي والعرض انسياب يوصلنا إلى القافية التي تحد السطر الشعري مهما وزع الشاعر اسطره على أكثر من سطر كتابي.

لأبد لنا من الإشارة هنا إلى وقوع نقاد الشعر الحر تحت تأثير آراء نازك وغيرها من النقاد وهذا ما يتضح في دراساتهم التطبيقية ومنهم الناقد حسن الغرقي الذي درس البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد<sup>(١٠)</sup> وعاد في دراسته نهاية كل سطر ( كتابي ) وإن كان منتهياً بتفعيلة ناقصة وقفه عروضية، وهذا عين ما فعله الناقد محمد كنوني في دراسته شعر حميد سعيد<sup>(١١)</sup> وهو ما يتعارض مع ما تقدمنا به من إيضاح الفرق بين مفهوم السطر الكتابي والسطر الشعري، وخلاف ما عناه جان كوهن بالوقف العروضية، فالسطر الشعري هو الذي ينتهي بوقفه عروضية، أما السطر الموزع كتابياً غير تام التفعيلة لا يصلح أن يكون ذا وقفه عروضية لأنه بحاجة عروضياً إلى ما بعده ليكتمل العروض وينساب باكتمال التفعيلة.

إن رواج مصطلح التدوير في الشعر الحر بين النقاد جعلهم يصطنعون مصطلحات جديدة منها مصطلح الجملة الشعرية الذي أتى به الدكتور عز الدين

إسماعيل<sup>(١١)</sup> ومن تبعه ، إلا أن ما نراه هنا هو الحذر من قبول هذا المصطلح إذ إن ما يستحق مصطلح ( الجملة الشعرية ) هي الأسطر الشعرية المنتهية بوقفة عروضية والتي بينها علاقة تضمين عروضي وإن جاءت هذه الأسطر موزعة كتابياً على أكثر من سطر وهذا يعني الارتباط الوثيق بين الوزن بوصفه أساساً عروضياً أو صوتياً وبين التركيب اللغوي بوصفه الأساس الذي يعتمد العلاقات النحوية التي تؤدي إلى تمام الدلالة والفهم لدى المتلقي، فالدكتور عز الدين نظر هنا إلى السطر الشعري الموزع كتابياً على أكثر من سطر وعده جملة شعرية وإن جاءت هذه الأسطر مفترقة دلاليًا إلى ما بعدها وهذا الفهم يختلف تماماً عما نعتقد وما تقدمنا به.

### أهمية التوزيع الكتابي في القصيدة الحديثة:

إن السؤل الذي يمكن أن نثيره في هذا الموضوع هو: ما الذي يدعو الشاعر إلى توزيع أسطر قصيدته كتابياً على فضاء الورقة؟ جواب ذلك هو أن الشاعر قد يلجأ إلى توزيع السطر الشعري المكوّن من عدد قليل من التفعيلات كما قد يوزع السطر المكوّن من عشر تفعيلات أو أكثر، وقد لا يكون هذا التوزيع أكثر من لعب يقوم به الشاعر على فضاء الورقة، وفي أحيان كثيرة لا يخلو من دلالة يتوخى إيصالها إلى المتلقي ( القارئ ) بعدما أصبحت فاعلية القصيدة الحديثة متقيدة بالبعد العلامى (السيمولوجي) لا إفشاء معينة الذاكرة<sup>(١٢)</sup>. فما عادت القصيدة تعتمد على الذاكرة والإنشاد بل أنها دخلت مرحلة الاعتماد على العنصر المكاني من خلال استغلال بياض الورقة الذي يعبر عنه مالارمية بأنه صمت يحيط بالقصيدة<sup>(١٤)</sup> وأصبح أمام الشاعر إمكانية التعبير عن الأفكار أو المشاعر التي يركّز عليها من خلال التشكيل المكاني للقصيدة وتوزيع أسطرها كتابياً ، فكل سطر مستقل مكانياً عبارة عن لقطة قصيرة وسريعة ومركزة . وعندما يقوم الشاعر بهذا التشكيل المكاني فهو يقوم باستغلال عنصر من عناصر الشعرية، فإذا كانت البلاغة اللغوية من المقومات الأساسية لكل نص شعري فإن هناك بلاغة أخرى لا تقل عنها أهمية ولا ينبغي للمحلل إغفالها هي البلاغة البصرية كما يسميها الدكتور محمد مفتاح<sup>(١٥)</sup>، ويتعبّر الناقد طراد الكبسي (( إن التنظيم المكاني (الفضاء) للنص لا يمكن إن ينظر إليه على أنه نظام اعتباطي، حتى لو بدا كذلك ))<sup>(١٦)</sup>.

وقد ذكر الدكتور عبد السلام المسدي حول أهمية التشكيل المكاني في القصيدة الحديثة ما نصّه: (( إن شيئاً غير قليل من أدبية الكلام يظل رهيناً بخصائصه الأدائية من حيث هو لفظ يلقى، وخصائصه السماعية من حيث هو لفظ يتلقى، بل وخصائصه الفضائية من حيث هو رسالة تدون بالخط فتقبل عن طريق

حاسة البصر لثقراً<sup>(١٧)</sup> ولا يبتعد هذا الرأي عن ذلك الذي جاء به ريفاتير حيث عبر عن أهمية الفضاء البصري أو البلاغة البصرية بقوله: ((نمة خصائص معينة في النص تشير إلى اعتباره (كذا) عملاً فنياً لا مجرد كلمات متتابعة، فمن ذلك الشكل الطباعي والشكل العروضي))<sup>(١٨)</sup>. وهذا يعني أن للبياض أهمية ودوراً في إيصال الدلالة إلى المتلقي، وفي هذا الجانب قال مالارميه: ((إنني لا أخرق الوزن، أنثره وحسب))<sup>(١٩)</sup>.

ومن أجل أن يحقق الشاعر هدفه المتمثل بإيصال الدلالة إلى المتلقي - القارئ يجد نفسه أمام خيارين، الأول يتمثل بالالتزام بالقانون العروضي العرفي أي (التفعيلة)، أما الخيار الثاني فيتمثل بتركيزه على بعض الأفكار أو المشاعر التي يحاول إبرازها من خلال التوزيع الكتابي وإن أدى ذلك إلى نثر التفعيلة. أما القارئ فيجد نفسه مع قصيدة الشعر الحر التي يلجأ الشاعر إلى توزيع أسطرها كتابياً أمام شكل من أشكال الصراع بين الخضوع للقانون العرضي أي (التفعيلة) والانسحاب العروضي وصولاً إلى القافية وبين التوقف بعض الشيء عند الأسطر الموزعة كتابياً للتمعن بالدلالة التي يتوخى الشاعر إيصالها من خلال ذلك التوزيع، ولا يعاني هذا الصراع إلا القليل من أولئك القراء الذين يمتلكون حساً فنياً وموسيقياً، أما أولئك القراء الذين يفتقرون إلى مثل تلك المميزات فلا يملكون بمثل ذلك الصراع، فهم يقرأون القصيدة بنفس واحد وصولاً إلى القافية. ولابد من الإشارة هنا إلى أن التركيز على أهمية العنصر المكاني في تشكيل القصيدة الحديثة لا يعني أن نحكم على الشاعر بالتكلف، أو نبعد عنه صفة الطبع فهما كان مطبوعاً فإن الصنعة لابد أن يكون لها دور في الصيغة النهائية للقصيدة<sup>(٢٠)</sup>.

### بحور الشعر الحر:

بعد أن استعرضنا آراء النقاد حول التدوير في الشعر الحر والتشكيل الكتابي وناقشناها نأتي إلى شعر احمد مطر الذي اخترناه ليكون لنا نموذجاً تطبيقياً نحاول من خلال دراسته أن نؤكد ما تقدمنا به من آراء، ولكن لابد من الإشارة قبل ذلك إلى ما أقره الدارسون حول الأوزان التي يأتي عليها الشعر الحر فمما لا شك فيه أن القصيدة العربية العمودية لم تخرج عن السياق العروضي للبحور الشعرية المعروفة، أما الشعر الحر فقد انقسم النقاد بين قائل بخضوعه للبحور الشعرية المعروفة وآخر رافض لذلك، ومن أولئك الرافضين لفكرة خضوع الشعر الحر للبحور الشعرية المعروفة المعروفة الدكتور احمد النجدي فقد أشار إلى أن الشعر الحر ((يستند إلى التفعيلة الواحدة أو التفعيلتين في نمط موسيقي واضح المعالم يختلف اختلافاً نسبياً

عن نظام البحر الشعري كما هو معروف))<sup>(٢١)</sup>. وقد حصر الدكتور النجدي الشعر الحر في ثلاثة أنظمة عروضية، يقوم الأول منها على تفعيلة واحدة من ثمان تفعيلات هي (( مستفعلن - فاعلاتن - متفاعلتن - مفاعلتن - مفاعيلن - فاعلن - فعولن - مفعولات))<sup>(٢٢)</sup>، إلا أن الدكتور النجدي يقلص هذا العدد إلى ست تفعيلات مفسراً ذلك بقوله إن (( تفعيلة (مفاعيلن) لا تختلف أبداً عن تفعيلة (مفاعلتن) المعصوبة مما يجعل التفعيليتين تفعيلة واحدة في الشعر الحر))<sup>(٢٣)</sup>، أما التفعيلة الأخيرة (مفعولات) فيرى الدكتور النجدي صعوبة النظم عليها متكررة في السطر الشعري<sup>(٢٤)</sup>.

أما النظام الثاني فهو نظام التفعيلتين وأوزانه هي: مستفعلن فاعلن، ومستفعلن فعولن، ومستفعلن مفعولات، ويشير الدكتور النجدي إلى أن هيمنة تفعيلة (مستفعلن) على هذا النظام هي التي أوقعت الكثير من الباحثين في أوزان الشعر الحر في الخطأ فعدوا هذا النوع من الرجز<sup>(٢٥)</sup>. أما النظام الثالث فهو نظام التنوع الذي يتميز باستخدام الشاعر لعدة تفعيلات في القصيدة الواحدة<sup>(٢٦)</sup>.

### التشكيل الكتابي لشعر احمد مطر:

كان لابد لنا من الإشارة إلى هذه الأنظمة العروضية التي يقوم عليها الشعر الحر ما دمنا نتعامل مع شعر ينتمي إلى دائرة الشعر الحر. ونأتي لنقتطع بعض النماذج من هذا الشعر ونحللها عروضياً ليتسنى لنا الاقتراب من المغزى الذي يمكن أن يكمن خلف توزيع الشاعر لأسطر قصائده كتابياً. ومن تلك النماذج ما جاء في قصيدة (المذبحة)<sup>(٢٧)</sup>:

كلّ ما حولي عيونٌ مغلقة

وشفاة مطبقة

وأيدٍ موثقة

ونفوسٍ وسط أنفاس الأسي مختنقة

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلا

فاعلاتن، فاعلا

فاعلاتن، فاعلا

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فعلا

يشير التحليل العروضي لهذا النموذج إلى تشكله من أربعة أسطر شعرية مستقلة عن بعضها عروضياً، وتعتمد على تفعيلة (فاعلاتن) التي تتكرر في كل سطر منها، الأمر الذي يجيز لنا أن ندرج هذا التشكيل العروضي ضمن نظام التفعيلة الواحدة

الذي أوضحه الدكتور النجدي. وما يلاحظ على هذا النموذج أن كل سطر من أسطره منفصل عن الآخر عروضياً إلا أنه يرتبط به تركيبياً من خلال العلاقة النحوية المتمثلة بالعطف. وقد كان بإمكان الشاعر أن يأتي بالسطر الشعري الأول ممتداً على أكثر من ثلاث تفعيلات خاصة أن نقاد الشعر قد جازوا للشاعر أن يمتد بسطره الشعري حتى يتجاوز عشر تفعيلات أو أكثر إلا أن ما نجده في هذا النموذج - وفي غيره كثير من شعر احمد مطر - هو مجيء السطر الأول مبنياً على ثلاث تفعيلات وينتهي بوقفة عروضية هي القافية ولا يختلف الأمر كثيراً بالنسبة للأسطر الأخرى. وما يمكن قوله هنا هو أن الشاعر حاول التركيز على مشاهد جزئية ولقت انتباه القارئ إليها من خلال تقديمها في اسطر منفردة ومستقلة عروضياً. ونقطع النموذج الآتي من قصيدة ( منتهى الإيجاز )<sup>(٢٨)</sup>:

١- عوائد القادة

من عقد بيع الغاز

2- الغاز!

3- ونومهم للغرب باختيارهم إن جاز..

4- إنجاز

5- وسيرهم نحو العدا

زحفاً على الأعجاز..

6- إعجاز!

7- تلك خلفها وضعا بمنتهى الإيجاز!

مُتَفَعِّلُنْ / مُسْتَع

لن / مُسْتَعِّلُنْ / مَفْعُولُ

مَفْعُولُ

مُتَفَعِّلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ / مُتَفَعِّلُنْ / مَفْعُولُ

مَفْعُولُ

مُتَفَعِّلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ

مُسْتَفَعِّلُنْ / مَفْعُولُ

مَفْعُولُ

مُسْتَعِّلُنْ / مُسْتَفَعِّلُنْ / مُتَفَعِّلُنْ / مَفْعُولُ

يجب لنا التحليل العروضي هذا أن ندرج النموذج ضمن نظام التفعيلتين (مستفعِّلُنْ - مفعولات)، وقد اعتمد الشاعر في البناء العروضي لهذا النموذج على

تقلبات هاتين التفعيلتين ووزع الأسطر كتابياً لبيان الدلالة التي يتوخى إيصالها الى القارئ، وقد اعتمد فنية الجنس وهذا ما اتضح من خلال مجيئه بمفردة (الغاز) التي تعني (الوقود) إلى جانب مفردة (الغاز) جمع لغز، ومجيئه بالتركيب: (إن جاز) وأعقبه بمفردة (إنجاز) كما نلاحظ علاقة الجنس بمجيء مفردة (الأعجاز) التي تأتي من جمع (عجز) وبين مفردة (إعجاز) من (اعجز إعجاز)، أما على مستوى التوزيع الكتابي فقد جاء النموذج مشكلاً من سبعة أسطر شعرية ترتبط مع بعضها من خلال علاقات تركيبية تشد نسيج النص الشعري رغم الاستقلال العروضي لكل سطر شعري، كما يمكن ملاحظة مجيء السطرين الأول والخامس موزعين توزيعاً كتابياً، ويستفيد الشاعر في هذا النموذج من تقنية التضمن العروضي التي تتضح من خلال العلاقة التركيبية بين المبتدأ (عوائد القادة) وبين خبرها (الغاز)، فكل ركن نحوي من هذين الركنين مستقل عن الآخر عروضياً لكنه بحاجة إليه دلالياً وهذا ما يشد النسيج النصي إلى بعضه لغوياً ودلالياً مع الإقرار بالاستقلال العروضي لكل تركيب لغوي على حدة. وينطبق هذا الأمر على الأسطر الكتابية والشعرية الأخرى فهناك علاقة تضمن بين المبتدأ (نومهم...) المستقل عروضياً وبين الخبر (إنجاز) وبين المبتدأ (سيرهم...) وبين الخبر (إعجاز). نأتي إلى نموذج آخر نقنطعه من قصيدة (دجاج الفتح) (٢٩):

(أيها الشعب المجيد)

وسليل المجد مسلول

من الوجد

على قارعة الأمجاد يستجدي

فضالات العبيد!

من يقرأ هذه القصيدة يلاحظ أن الشاعر بناها على صوتين الصوت الأول يمثل صوت الحاكم وهو يخاطب الشعب بقوله: (أيها الشعب المجيد) أما الصوت الثاني فهو صوت خفي يُعقب على خطاب هذه الحاكم، وتأتي عبارة (أيها الشعب المجيد) بمثابة اللازمة التي تتكرر ليأتي بعدها الصوت الخفي معرياً ما يجيء به الحاكم من زيف وتضليل وهذا يتضح من قوله: (٣٠)

(أيها الشعب المجيد)

لعنة الله على مجدك هذا

وعلى المجد التليد.

أي مجد يا بليد؟!!



ولو عدنا إلى النموذج السابق وحللناه عروضياً لوجدناه يتكون من سطرين شعريين، يتألف الأول منها من تفعيلتين: فاعلاتن / فاعلاتن. أما السطر الثاني فيتألف من تسع تفعيلات وقد جاء موزعاً على أربعة أسطر كتابية وقد جاءت تفعيلاتها بهذا التشكيل العروضي:

فاعلاتن / فاعلاتن / فا

علاتن / فـ

علاتن / فـ

علاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فا

علاتن / فاعلاتن

وقد كان بإمكان الشاعر أن يأتي بالسطر الثاني الموزع كتابياً على شكل سطر شعري واحد كما يأتي:

وسليل المجد مسلول من الوجد على قارعة الأمجاد يستجدي فضالات العبيد  
فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

كما كان بإمكانه أن يكتبه على الشكل الآتي:

وسليل المجد مسلول من الوجد

على قارعة الأمجاد يستجدي

فضالات العبيد

وفي هذا التشكيل يتهيأ للشاعر أن ينهي كل سطر كتابي بمقطع صوتي يتكون من الأحرف ( الجيم والداال والياء او الكسرة ) وفي ذلك إمكانية الحصول على تنغيم صوتي موقّع، ولكن الشاعر فضل المجيء بالتشكيل الكتابي المثبت في ديوانه رغبة منه في التركيز على معان بعينها. ويتابع الشاعر قصيدته بقوله:

( أيها الشعب المجيد )

يصعد التصفيق من بين أيادي الشعب

للأسفل

من ثقل الحديد<sup>(٣١)</sup>

لا يخفى أن هذا المقطع يتكون من سطرين شعريين يأتي الثاني موزعاً على ثلاثة أسطر كتابية، ويمكن أن نحله عروضياً كالآتي:

ما يلاحظ على هذا التحليل العروضي أن السطر جاء مبنياً على تفعيلة (فاعلاتن) ويمكن أن ندرجه ضمن نظام التفعيلة الواحدة الذي أقره الدكتور النجدي. وقد كان بإمكان الشاعر أن يأتي بهذا السطر المكون من ست تفعيلات على شكل بيت مدور على بحر الرمل إلا أن الدلالة التي توخى إيصالها إلى القاريء حالت دون ذلك الاختيار كما أن الشاعر يقدم لنا شعراً يتميز بهويته الخاصة به منسجماً من قواعد الشعر العمودي. ويلاحظ أن أفراد المقردة (للأسفل) في سطر كتابي مستقل ينسجم مع ما تحمله من معنى كما أن مجيء المتضايقين (من ثقل الحديد) في سطر كتابي آخر توحى للقاريء بثقل الحديد ذاته فالتشكيل المكاني للنموذج لعب دوراً مهماً في تعميق الدلالة التي يحاول الشاعر إيصالها إلى القاريء.  
يقول الشاعر<sup>(٣٢)</sup>:

حجر في كف طفل بفلسطين:  
عبادة.

وصلاة بقم القادة  
في ظل السلاطين: قواعد

والتحليل العروضي لهذا النموذج هو:

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فـ

علاتن

فاعلاتن / فاعلاتن / فعـ

لاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

ونلاحظ أن النموذج يتكون من سطرين شعريين موزعين توزيعاً كتابياً، وقد يكون لاستقلال السطر الكتابي الأول دلالة التركيز على مشهد الطفل الفلسطيني القابض على الحجر، ولاشك أن للأسطر الأخرى دلالة أيقونية توخى الشاعر إيصالها إلى القاريء قد يكون منها المقابلة بين فعل (الصلاة) والفعل الآخر

المتأمل بـ ( القوادة ) في ظل السلاطين. وقد كان بإمكان الشاعر أن يأتي بهذين السطرين دون أن يوزعهما توزيعاً كتابياً. ونقتطع النموذج الآتي من قصيدة ( قضاء )<sup>(٣٣)</sup>:

- ١- الخراطيمُ وأيدي ونعال المخبرين  
فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن
- ٢- أثبتت أن السجين  
فاعلاتن / فاعلاتن
- ٣- كان من عشرة أعوام  
شريكاً للذين  
فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن
- ٤- حاولوا نفساً مواخير أمير المؤمنين  
فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

يتألف النموذج من أربعة أسطر شعرية. جاء السطر الثالث موزعاً توزيعاً كتابياً. ونلاحظ الارتباط التركيبي النحوي الذي يفرضه التضمين العروضي بين الأسطر الشعرية المستقلة عروضياً عن بعضها. فقد جاء السطر الأول عبارة عن مبتدأ محتاج إلى خبر يتم دلالاته. وهذا الخبر هو جملة ( أثبتت ) التي تأتي في سطر عروضي مستقل. إلا أن هذا السطر ذاته يرتبط مع السطر التالي له بعلاقة تركيبية نحوية رغم الاستقلال العروضي من خلال حاجته إلى خبر (أن) الذي يأتي في سطر مستقل عروضياً. فجملة (كان) هي في محل خبر (أن)، وقد جاءت لترتبط الأسطر المستقلة عروضياً إلى بعضها، أما السطر الرابع الذي يبدأ بالفعل (حاولوا) فيرتبط بما قبله لأنه صلة الموصول وبهذا نكون أمام نص شعري متماسك الأجزاء من خلال التضمين العروضي الذي عمل على شد أجزاء النص إلى بعضها لأنه تقنية فنية تعمل على شد الأجزاء المتفصلة عروضياً.

ومن النماذج التي يمكن أن نستشهد بها في هذا الموضوع من الدراسة قول الشاعر في قصيدة ( تعاون )<sup>(٣٤)</sup>:

- ١- إن الحرائق التي  
قد أكلت هذا البلد  
مستفعلن / متفعلن
- ٢- وما نجا من حر نارها أحد  
مستفعلن / مستفعلن / متفعلن
- ٣- أشعلها فيل  
مستفعلن / مستفعلن

بعيدان ثقاب من حمار

مس

علن / مُستعلن / مُستفعلن /

وبنفط من فهد!

تعن / مُستعلن

نلاحظ على هذا النموذج من خلال التحليل العروضي الذي أجريناه انه يتألف من ثلاثة أسطر شعرية جاءت موزعة كتابياً على فضاء الورقة عدا السطر الثاني منها فقد جاء ممتداً أفقياً، كما نلاحظ الرابط اللغوي الذي يربط بين تلك الأسطر من خلال علاقة التضمين القائمة بين السطر الأول والسطر الثالث، فعندما يبدأ القارئ بقراءة النموذج يجد نفسه بحاجة إلى ما يكمل دلالة السطر الأول الذي يبقى محتاجاً إلى خبر (إن) المتمثل بالفعل ( أشعل ) في السطر الثالث، وبهذا يقوم التضمين العروضي بشد أجزاء النص تركيبياً.

ما يمكن أن نوجزه هنا هو أن تقنية التوزيع الكتابي تقنية فنية سيطرت على شعر أحمد مطر وقد وظفها الشاعر توظيفاً فنياً قاصداً من ذلك إيصال بعض الأفكار أو المشاعر إلى القارئ من خلال استغلال عنصر التشكيل المكاني للقصيدة وقد جاء التضمين العروضي عنصراً فنياً عمل على شد أجزاء النسيج النصي إلى بعضه البعض، ونعيد ما تقدمنا به من رأي مفاده أن ما يسميه النقاد تدويراً في الشعر الحر نسميه هنا توزيعاً كتابياً للسطر الشعري بعد أن أطلق النقاد الحرية للشاعر في أن يطيل أسطر قصائده وأن وصلت إلى عشر تفعيلات أو أكثر.

إننا نعتقد أن ما تقدمنا به من نماذج يعدُّ كافياً لبيان الفكرة التي نؤمن بها خاصة أن شعر أحمد مطر يعتمد بمجملة على تقنية التوزيع الكتابي للسطر الشعري.

### الهوامش:

- ١ - ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ص ٦٥، ٦٩.
- ٢ - ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص ١١٩.
- ٣ - ينظر: الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص ١٠٩.
- ٤ - ينظر: التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص ٥٨.
- ٥ - ينظر: الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص ١١٤.
- ٦ - في جدل الحدائث الشعرية - نموذج المفاصل، د. عبد السلام المسدي، مجلة الأفلام، ١٤، ١٩٨٦، ص ٦١.
- ٧ - سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، ص ٨٣.
- ٨ - قضايا الشعر المعاصر، ص ١١٩.
- ٩ - ينظر: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ص ٨٢.

- ١٠- ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، ص ٤٧.
- ١١- ينظر: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوتي، ص ١٠٣ وما بعدها.
- ١٢- ينظر: الشعر العربي المعاصر، ص ١٠٨.
- ١٣- ينظر: في جدل الحداثة الشعرية، الأعلام، ع ١، ١٩٨٦، ص ٦٢.
- ١٤- ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ٩٨.
- ١٥- ينظر: دينامية النص، تنظير وانجاز، محمد مفتاح، ص ١٠٧.
- ١٦- كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، ص ١٦٧.
- ١٧- في جدل الحداثة الشعرية، الأعلام، ع ١، ١٩٨٦، ص ٥٩.
- ١٨- معايير التحليل الأسلوبي، ريفاتير ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي، د. شكري محمد عياد، ص ١٢٥.
- ١٩- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ٨٢.
- ٢٠- ينظر: كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، ص ٢٠٧.
- ٢١- من أوزان الشعر الحر، نظام التفعيلتين، د. احمد النجدي، بحث مخطوط، ص ٢.
- ٢٢- المصدر نفسه، ص ٢.
- ٢٣- المصدر نفسه، ص ٢.
- ٢٤- المصدر نفسه، ص ٢.
- ٢٥- المصدر نفسه، ص ٢.
- ٢٦- الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر، ص ٢٦٠.
- ٢٧- المصدر نفسه، ص ٤٣٨.
- ٢٨- المصدر نفسه، ص ٣٢٨.
- ٢٩- المصدر نفسه، ص ٣٢٨.
- ٣٠- المصدر نفسه، ص ٢٦٠.
- ٣١- المصدر نفسه، ص ٢٠٦.
- ٣٢- المصدر نفسه، ص ١٦٨.
- ٣٣- المصدر نفسه، ص ٢١٩.

### مصادر البحث:

- ١ - اتجاهات البحث الأسلوبي، د. شكري محمد عياد، دار العلوم بالرياض، ١٩٨٤.
- ٢- الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر،

- مجلة دراسات البصرة / العدد (٩) لسنة ٢٠١٠
- ٣- أدنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩ .
- ٤- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن- ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ١٩٨٦ .
- ٥ - التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة- دار الثقافة، القاهرة ١٩٦٣
- ٦ - دينامية النص، تنظير وانجاز، د. حميد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء ١٩٨٧ .
- ٧ - سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣ .
- ٨ - الشعر العربي المعاصر، قضاء وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة - بيروت، ط٣، ١٩٨١ .
- ٩- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم لملايين - بيروت، ط٦، ١٩٨١ .
- ١٠ - (كتاب) المنزلات، ج١، منزلة الحدائث، طراد الكببسي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٩٢ .
- ١١- اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧ .

### البحوث المخطوطة:

- من أوزان الشعر الحر، نظام التفعيلتين، د. احمد جاسم النجدي.

### الدوريات:

- في جدل الحدائث الشعرية، نموذج المفاصل، د. عبد السلام المسدي، مجلة الأعلام، ١٤، ١٩٨٦ .