

**التماسك النصي في شعر أحمد مطر  
(قصيدة العشاء الأخير أنموذجاً)**

**الأستاذ المساعد الدكتور**

**تحسين فاضل عباس**

**جامعة الكوفة - كلية الآداب**



## التماسك النصي في شعر أحمد مطر قصيدة العشاء الأخير أنموذجاً

الأستاذ المساعد الدكتور

نحسين فاضل عباس

جامعة الكوفة - كلية الآداب

### المقدمة

ربما كانت أول عبارة للنقد الحديث لنشوء فكرة الالتزام هي ((العبارة المأثورة عن الناقد والشاعر الإنجليزي المشهور كولردج، التي يقرر فيها أن الأدب نقد للحياة))<sup>(١)</sup>، والشاعر الملتزم لا يستجدي التصفيق، وإنما للشعر وظيفة الدفاع عن إنسانية الإنسان في هذا العالم<sup>(٢)</sup>، وإن ((الجهاز النفسي لدى الانسان كان موحداً ، وإن الشعر وسيلة لإيجاد هذه الوحدة المفقودة))<sup>(٣)</sup>، فالادب (( هو صورة معبرة تعبيراً حقيقياً عن المجتمع الذي يحيا فيه الأديب والذي تربي في أحضانه منذ نعومة أظفاره وقد تفاعل مع مقوماته المتباينة ))<sup>(٤)</sup>.

إن الشعر الملتزم هو مزيج من السياسة والاجتماع والمفاهيم الوطنية ، ولكنه يمتاز في الغالب بالعنف والقسوة فهو ثورة في السياسة والمجتمع . ويصبح الأدب الملتزم مستساغاً لدى الشعب، فهو الذي ينقل الأفكار في عالم المثل إلى عالم التطبيق الفعلي<sup>(٥)</sup>، والثورة في أسلوب الشعر السياسي (( ليست سوى اصطدام بالنقائض التي يعاني منها المجتمع، وليست محاولة لتحييمه ، وإنما هي محاولة لتنبهه أو إيقاظه أو تطويره))<sup>(٦)</sup>.

إن طبيعة الأوضاع العربية وأحوالها غير المستقرة ، من الأسباب التي تظهر شاعراً ثورياً، إضافة إلى أن الشاعر يمثل الأنموذج المثقف الذي يميز بشكل سريع كشف التناقضات الحاصلة ، والتفاعل بينه وبين الحياة، فيعبر الشاعر عن حزنه للواقع المؤلم الذي تعيشه الشعوب المحرومة ، ((إن بعض محاور النعمة الحزينة في شعرنا المعاصر قد تكون أصولها وافدة، كالإحساس

بالغربة والضياع والتمزق))<sup>(٧)</sup>، فنزعة الحزن (( في شعرنا المعاصر قد أضافت إلى التجربة الشعرية بعامة آفاقاً جديدة زادت ثراء وخصب))<sup>(٨)</sup>.

وعرف الشاعر احمد مطر بشعره السياسي ذي الأسلوب الساخر ،  
والتمرّد، والانتماء إلى الوطن الكبير العراق ؛ ليعبر بكلماته الحزينة عن واقع  
البلد المؤلم الذي يتمنى أن يكون معافيا مستقراً . فالشاعر بهذا الحزن  
والشجاعة يمثل شخصية قلقة متمردة على الواقع ، فشعره يحمل قضيتين  
الاولى : السياسية ، والثانية : الاجتماعية ، فهو يكتب للجماهير والوطن  
العربي على امتداده ، واستوعب أحمد مطر أبعاد المشكلة السياسية في العالم  
العربي من خلال تجربته الخاصة ، ومعاناته من قمع الحريات ، فأخذ يدافع  
عن الحريات ، ويهجو الحكام<sup>(٩)</sup> في قصيدة (رب ساعدهم علينا):

أدع للحكام بالنصر علينا

يا مواطن

واشكر الله الذي ألهمهم موهبة القمع

وإبداع الكمائن

قل : إلهي أعطهم مليون عين

أعطهم ألف ذراع

أعطهم موهبة أكبر

في ملء الزنازين، وتفريغ الخزائن !

رب ساعدهم علينا

فهم اثنان وعشرون شريفاً مخلصاً حراً

وإنا يا إلهي

مئتا مليون خائن!<sup>(١٠)</sup>

وهو يعيش في فقر إلا انه يحيا بحبه للوطن ، ويؤمن بأهمية الموقف والمبدأ ،

عبر عن ذلك بقصيدة ( أسباب البقاء):

ما عندنا خبزٌ.. ولا وقودٌ  
ما عندنا ماءً.. ولا سدودٌ  
ما عندنا لحمٌ.. ولا جلودٌ  
ما عندنا نقود  
كيف تعيشون إذن؟!  
نعيش في حب الوطن  
الوطن الماضي الذي يحتله اليهودُ  
والوطن الباقي الذي  
يحتله اليهود !  
أين تعيشون إذن ؟  
نعيش خارج الزمن !  
الزمن الماضي الذي راح ولن يعود  
والزمن الآتي الذي  
ليس له وجود !  
فيم بقاؤكم إذن؟!  
بقاؤنا من أجل أن  
نعطي التصدي حقنَةً ، ونُنعش الصّمودُ  
لكي يظلاً شوكة  
في مُقلة الحسود !<sup>(١١)</sup>

ويشيع في شعره المفردات السهلة المتداولة التي يمكن أن يتناولها الجمهور  
بيسر ((فليست الألفاظ في بساطتها أو ته جلالها هي المحك، ولكن الطاقة أو  
العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها))<sup>(١٢)</sup> .  
فالشعر هو استعارة موسعة ، فالاستعارة في الشعر مسخ للمعنى القديم وإيجاد  
معنى جديد، والكلمة الشعرية موت وانبعاث اللغّة<sup>(١٣)</sup>، يقول مالارميه أن

الشعر (( بينى من الكلمات لا من الأفكار ))<sup>(١٤)</sup>، فإن (( أية معالجة الشعر ينبغي ان يقوم أساسها الأول على التعامل مع اللغة التي يقال بها الشعر ))<sup>(١٥)</sup>، وللشاعر الحق في اللعب اللغوي (( واللعب باللغة في هذا السياق يعني الابداع بها ))<sup>(١٦)</sup>.

ولا يتحقق (( الشعر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة . وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب ))<sup>(١٧)</sup>، فالعملية (( اللغوية كلها تعد حواراً متصلاً بين المبدع للنص والمتلقي ؛ فالأخير دائماً ، في حالة طرح لأسئلة عديدة على النص، والنص بدوره يجيب عن الأسئلة ))<sup>(١٨)</sup>، فأداة (( الشعر الألفاظ أو الأصوات هي السبب في كون الصور الموحى بها عند القراء تختلف من قاري إلى آخر ))<sup>(١٩)</sup>، وليست (( اللغة إلا بديلاً مقنناً للتجربة نفسها ))<sup>(٢٠)</sup>.

فلغة احمد مطر صافحت تجربة الغربة والألم والفقر والتشرد من أيام الطفولة الى المهجر ؛ لتعكس ذلك عبر الكلمات والأدوات ؛ لترتبط بنسيج من النظام اللغوي البسيط في مفرداته الكبير في معناه الذي أعطى الألفاظ شحنات تنشيطية أثرت في المتلقي أيما تأثير ؛ لكونه يعيش هذا الواقع فيتفاعل مع الأسلوب ؛ فالشعر (( لا يهدم اللغة العادية المألوفة إلا لكي يعيد بناءها استجابة لغاية أسمى ))<sup>(٢١)</sup>.

فاللغة إذن حجر الزاوية في الشعر، لذا ركز البحث على الجانب اللساني في شعر احمد مطر للأسباب السابقة ؛ لأن اللسانيات (( تهتم باللغة وحدها ))<sup>(٢٢)</sup>، فالأدب نتاج لغوي، وكل معرفة باللغة ستكون لها اثر وأهمية للعمل الشعري<sup>(٢٣)</sup>، فاللسانيات قدمت ثورة منهجية من معارف جادة كالاسلوبيات، والسيميائيات، والشعريات، واستطاعت أن تهيمن على عدة علوم قديمة، وحديثة<sup>(٢٤)</sup>، (( صحيح أن اللسانيات هي نظرية غربية، ولكن منطلقها الفلسفي وهدفها النفعي البراغماتي لا يتيمان إلى الغرب، وإنما هي

ملك حضارة الإنسان المعاصر الخارج من نطاق الجنس والهوية والعرف))<sup>(٢٥)</sup> وهو لا العلم الذي يدرس اللغة الإنسانية دراسة علمية تقوم على الوصف ومعاينة الوقائع بعيداً عن النزعة التعليمية والأحكام المعيارية<sup>(٢٦)</sup> .

ونجد ((أن علماء اللغة قد أولوا التراكيب اللغوية عناية كبيرة، وأدركوا فاعلية التماسك وجدواه في النصوص وبين النصوص أو بين النص والأحداث المحيطة به ، وبما يفعله من اتساق وانسجام وما يستلزم ذلك من معايير تسوّغ له التأثير والجمال الفني))<sup>(٢٧)</sup> ، والتماسك يعني عدم استغناء الأول عن الآخر، وعدم استغناء الآخر عن الأول، في الجمل المتجاوزة أو المتباعدة، ويحيط بالنص كاملاً، داخليا وخارجيا<sup>(٢٨)</sup> .

وهناك وظائف لسانية هامة في التخاطب تصل إلى ستة عوامل، هي: المرسل (المتحدث)، والمرسل (المستقبل)، والرسالة (تجسد عندها أفكار المرسل)، والسنة (اللغة)، والسياق (العنصر المفعّل للرسالة) ، والقناة (الممر بين المرسل والمرسل اليه)<sup>(٢٩)</sup> .

والخطاب هو اللغة التي يسيطر عليها المتكلم، أما النص فهو نموذج للسلوك اللساني الذي يمكن أن يكون مكتوباً أو منطوقاً. ويشترك الخطاب والنص في الإخبارية والقصدية، والوظائف، والتواصل<sup>(٣٠)</sup> .

والنص الشعري هو نتاج لغوي، ونوع من اللغة العابرة للحدود ، التي تكون شخصية خاصة لكل شاعر؛ فتميزه عن غيره بأسلوب خاص؛ فينتقل من اللغة العامة إلى اللغة الخاصة؛ فأصبحت اللغة هي القاسم المشترك بين الشعر واللسانيات والأسلوبيات لأنها عمادها. وتشارك اللغة مع انفعالات الشاعر وأحاسيسه ومعاناته؛ لتكون مرآة تجربته الخاصة ومن ثم نجد أن لكل شاعر أسلوباً خاصاً.

وهذا الأمر ينطبق على أحمد مطر الذي اختص لنفسه معجماً لغوياً خاصاً يتسم بالمفردات السهلة المتداولة المركزة المختزلة الساخرة والواقعية التي

قد تنزلق في بعض الأحيان إلى العامية، ((لهذا استحقت لغته أن تكون لسان حال الفقراء والمسحوقين من عامة الناس، وقد ظهر ذلك جليا في تفاعل الناس الغريب معها))<sup>(٣١)</sup>.

### وظيفة العنوان:

عنوان القصيدة (العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول) تحمل طابعا دينيا طبقا للعهد الجديد هو عشاء عيد الفصح اليهودي، وكان آخر ما احتفل به عيسى مع تلاميذه، وقدم إليهم خلاصة تعاليمه وتوصياته قبل صلبه في المعتقد المسيحي، وشخصية إبليس والشيطان الأول الوارد في الكتب السماوية يتبعه شياطون آخرون في هذا العصر هم الحكام- بحسب نظرة الشاعر- الذين تفوقوا على الشيطان الأول واخذوا عمله فلا حاجة إلى وجوده:

يا أيها الشيطان إنك لم تنزل      غرّاً وليس لمثلك الميدان  
قف جانبا للإنس أو للجن      واتركنا فلا إنس هنا أو جان  
قف جانبا كي لا تبوء بذنبا      أو أن يدنيك باسمنا الديان<sup>(٣٣)</sup>

ويمثل العنوان في الخطاب المسند إليه أو الموضوع العام وتكون الأفكار في الخطاب كلها مسندات له، في حين ان الشعر يقبل الاستغناء عنه؛ لان القصيدة تفتقر الى الفكرة التركيبية التي يكون العنوان تعبيراً عنها<sup>(٣٤)</sup>، ولقد أصبح العنوان في الشعر الحديث ((حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي. وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان))<sup>(٣٥)</sup> ، وهو يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ويقدم معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه<sup>(٣٦)</sup>.

### التحشيد الصوتي:

ينبثق الصوت من أعماق اللغة ؛ فنسيجها يبدأ بالصوت وينتهي به فهو حياة اللغة والمسؤول عن مدى تأثيرها في المتلقي، وهو البنية الأساسية للنحو



والصرف والدلالة. فالأصوات تمثل الحاضنة لبذور الكلمة في مراحلها التكوينية والتي تنمو في أرض النتاج الأدبي وفضائها، وتتفاعل مع عناصر البنية اللسانية الأخرى<sup>(٣٧)</sup>، والدراسة الصوتية صارت تحتل مكانا مرموقا، في المقاربات الشعرية، وتستثمر في دراسة الخطاب الشعري. وتأتي قيمتها من خصائصها الفيزيائية (الطبيعية) والاكوستيكية (السمعية) ومن التدايعات بالمشابهة مثل تشبيه شيء بشيء<sup>(٣٨)</sup>.

والألفاظ ((الشعرية تعين على بعث الجوب بأصواتها . فالعلاقة بين الأصوات في الشعر- كالموسيقى تماما- يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحي، سواء بالأجزاء المكررة أو المنوعة أو المتناسبة))<sup>(٣٩)</sup>، و((التشاكل الصوتي يتحقق في الكلمة ولكنه لا يؤدي وظيفته الكاملة إلا إذا تجلى في تركيب))<sup>(٤٠)</sup>.

وقصيدة العشاء الأخير مكونة من جزأين : الأول من شعر التفعيلة جاء على بحر الرمل، والثاني: من الشعر العمودي على بحر الكامل . ففي الجزء الأول مزج أحمد مطر إحساسه بالغربة مع حزنه للكويت ؛ فجاءت الألفاظ معانقة للدلالة الحزينة عن طريقين: الأول بمستوى الصوت المفرد ، والثاني: عن طريق ائتلاف الصوت مع غيره. على سبيل الصوت المفرد فسجلت الأصوات المجهورة النسبة الأعلى في شعر التفعيلة وهي على النحو الآتي:

جدول رقم (١):

$$ي(١) + نصف المد(٧) = ١٤\%$$

$$ي(ا) = ٩\%$$

$$ت = ٩\%$$

$$م = ٨\%$$

$$و(٧) نصف المدية + (٧) (المدية) = ٧\%$$

$$ك = ٧\%$$

$$ن = ٧\%$$

ر = ٦%

ب = ٥%

ع = ٤%

ل = ٤%

ح = ٣%

هـ = ٣%

د = ٢%

ف = ٢%

ط = ٢%

جدول رقم (٢):

المجهور	المهموس
٢٣١	١٠٥

ومن الأصوات المنتشرة على ساحة الانفعال : (الياء) (i) فتوزع بين صوت المد الذي يحمل المد الهوائي ، ونصف المد (y) وهي يلتقيان في القوة والوضوح ؛ ليعضدا التوتر الحزين؛ وليبرزاه مع فرق في علو الإسماع في المد وقلته في نصف المد .

وكما موضح في الجدول الآتي :

جدول رقم (٣):



جدول رقم (٤) :



ويأتي في المرتبة الثانية مناصفة مع التاء هو الألف المدنية (ā)

جدول رقم (٥):



إن وجود صوت المد في الشعر يمنحه حركة مؤثرة ؛ لأنه يعطيه المعنى المراد، ويعبر من خلاله عما يجيش في صدره من أحاسيس ، فلها القابلية على تحمل أكبر قدر من الشحنات العاطفية بالموازنة مع الأصوات الصامتة ، ويزداد عدد المد مع زيادة انفعال الشاعر وتوجهه<sup>(٤١)</sup>، فهي أصوات انطلاقية هوائية مما يضفي عليها صفة الوضوح والطاقة الصوتية العالية ؛ إذ هي أعلى المجهورات إسماعاً .

ومن الأصوات البارزة في شعر التفعيلة صوت التاء كما في الصورة الآتية:

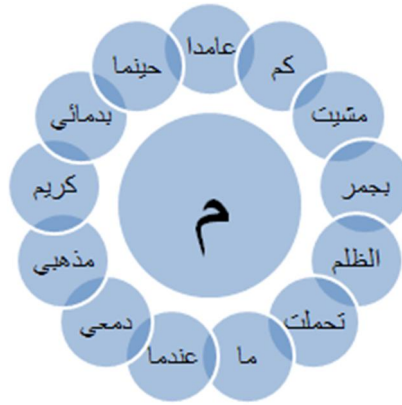
جدول رقم (٦):



والتاء فيه صفة الهمس ، إلا أنه له صورة صوتية قوية ، وهي الصفة الانفجارية وجاء اثنتي عشرة مرة رويًا ، فالهمس يصافح حديث الشاعر مع نفسه الحزينة ، والتاء يدل على الضعف والرقّة (٤٢).

والميم من الأصوات التي شغلت المراتب المتقدمة في انتشاره في ساحة شعر التفعيلة. الذي زاوج دلالة إظهار الألم بصفته القوية المجهورة ، فضلاً عن اقترابه من أصوات المد بانطلاقه الهوائي لذا يسمى (( شبه علة )) (٤٣) ، الذي هيأ له العلو والارتفاع ؛ لإظهار المدلول المتسارع والمزدحم في خلجات الشاعر كما في الصورة الآتية :

جدول رقم (٧):



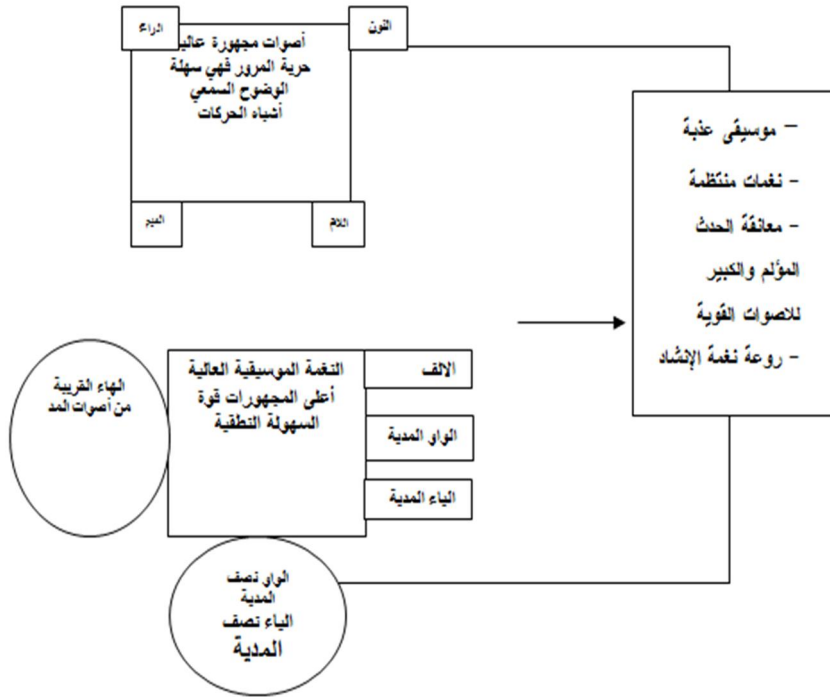
التماسك النصي في شعر أحمد مطر..... ( ٣٤٣ )

والجزء الثاني الشعر العمودي من بحر الكامل المكون من (١٢٥) بيتاً موزعة على (١٢) مقطعاً ، وعند أخذ عينات من هذه المقاطع وهو المقطع الأول والثاني نجد أن أكثر الأصوات ظهوراً ( ن / أصوات المد/ل/م/ر/ه/ب/....) كما في الجدول الآتي :

ت	الصوت	عدد وروده في المقطع الأول	عدد وروده في المقطع الثاني	المجموع
	النون	٣٧	٥٣	٩٠
	الألف	٣١	٤٠	٧١
	الواو	٢١	٣٢	٥٣
	الياء	٢٢	٢٨	٥٠
	اللام	١٤	٢٦	٤٠
	الميم	٩	٢٤	٣٣
	الراء	١٦	١٧	٣١
	الهاء	١٦	١٥	٣١
	الباء	١١	١٩	٣٠
	التاء	١٢	١٧	٢٩
	الفاء	١٣	١٤	٢٧
	الكاف	١٢	١٤	٢٦
	الذال	١١	١٤	٢٥
	السين	٧	١١	١٨
	القاف	٩	٦	١٥
	العين	٦	٨	١٤
	الشين	٥	٣	٨

ونتيجة الإحصاء السابق نجد غلبة الأصوات المجهورة بالموازنة مع المهموسة ؛ فهو أمر طبيعي في الاستعمال اللغوي<sup>(٤٤)</sup> وفي الاستعمال الشعري فهي أقدر وأقوى على حمل الأحاسيس ؛ فهي قناة تنفسية لمشاعر أحمد مطر وموصل رنيني قوي للمتلقي ، ويمكن توضيح ذلك بالرسم الآتي :

بالاعتماد على الأصوات الثمانية الأولى :



إن الشعر هو تفرغ لشحنة معاناة الشاعر ، يأتي عبر قنوات الأصوات ذات الصفات المتعددة ، من جهر أو همس وغيرهما ؛ فيستثمر منتج النص ذلك ، في إخراج الانفعال الشعري بالمظهر الصوتي المتناغم مع المعنى ، ومن ثم فإن الشاعر يقوم بتوظيف الصوت لإسناد الدلالة العامة للنص ، (( هذا التناغم الصوتي بين الألفاظ المفردة والمركبة ، لا تتم جماليته الموسيقية ، إلا بتمام التناسق بين صوت اللفظ ودلالة محتواه ))<sup>(٤٥)</sup>.

إن ارتباط الحرف بالحواس (( فيه علاقته بنفسه ، وبمحيطه ، وبأفكاره . مادامت الحروف قادرة على إشاعة الكثير من الأحاسيس ))<sup>(٤٦)</sup> ، فاختيار الصوت سواء أكان المنتج واعيا باختياره أو جاء عن طريق التوافق السري ، الذي تتخيره الذائقة الإبداعية في غفلة الوعي ؛ فإنه في كلا الحالتين ينث بمعانيه في صلب النص بما يسهل على المتلقي الوصول إلى عمق التجربة الشعرية<sup>(٤٧)</sup>.

### القافية :

أولى العرب اهتماماً كبيراً بالقافية (( ألا ترى أن العناية في الشعر انما هي بالقوافي لانها المقاطع ... وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه))<sup>(٤٨)</sup>، وللقافية في التراث العروضي مقياسان أحدهما : الجمال ، وهو التناسب في الصوت ، أي تكرار حركة الروي أو حركة ما قبله أو ما قبل هذا ، وثانيهما: المعنوي : أي لكل قافية معنى<sup>(٤٩)</sup> ، فيتناسب الإيقاع مع القافية صوتياً (( إن للوزن وللإيقاع نفس وظيفة القافية : إنها وظيفة ضمان عودة الصوت التي تمثل جوهر النظم))<sup>(٥٠)</sup> ، ويدور ذلك في فلك المعنى وهي (( كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى))<sup>(٥١)</sup> .

فالقوافي تحمل الصوت والدلالة معاً ، ومن ثم تؤدي أثراً في التوظيف الشعري . ففي الجزء الأول من القصيدة (شعر التفعيلة) نجد خمساً وعشرين قافية منها اثنتا عشرة قافية مقيدة وثلاث عشرة قوافي مطلقة . والقصيدة من بحر الرمل وتكثر القافية المقيدة في هذا البحر بنسبة تفوق أي بحر آخر لأنه بحر الغناء<sup>(٥٢)</sup> .

هذا التنوع في القوافي بين التقييد والإطلاق له دلالاته النفسية عند الشاعر وقيمتها الصوتية ؛ فالروي المقيد نحو ، مشيت ، اكتويت ، حويت ، انخيت ، عصيت ، الخ ، له دلالة أن طريقة المفعم بالحزن والصعاب والغربة والقهر مازال يعيش هذا العالم ، والجو الحزين ، وعضد ذلك أنه بدأ القصيدة بـ(كم) وكررها ست مرات في قصيدة التفعيلة ، وهو مقطع مغلق ضعيف<sup>(٥٣)</sup> ؛ ليوحى بضعفه وانه مطبق عليه هذا الألم بالبدا من المقطع المغلق إلى الروي المقيد :

كَمَ على السيف مشيت  
كَمَ بجمر الظلم والجور اكتويت  
كَمَ تحملت من القهر  
وكَمَ من ثقل البلوى حويت

ولكنه عندما يضع الأمل في طريقة يستعمل المقطع القوي المنفتح الطويل  
(ما):

غير أني ما الخنيتُ

ففي بداية شعر التفعيلة تحس بتوتر عالٍ عند الشاعر واصفاً حالة الحزن  
المطبق عليه ، ولكن هذا القلق تخف حده بعد التفريغ العاطفي في المقطع  
المغلق والقافية المقيدة ، فينتقل إلى القافية المطلقة :

كم هوى السوط على ظهري

وكم حاول أن أنكر صبري

فأبيت

فيصف حالة العذاب بأنها مستمرة ، وكذلك أن صبره طويل ثم يعود إلى  
الروي المقيد؛ ليصف نفسه ؛ بأنه رابط الجأش وأن هذا الأمر محسوم ؛ فجاء  
القيد بالسكون ليكون معبراً عن حتمية هذه السمة عنده.

الشعور المتلاطم بين الألم والأمل اظهر لنا تنوعاً في القوافي المقيدة إلى  
المطلقة ؛ لينتج لنا دفعات متوترة اضطربت معها المقاطع الصوتية ؛ لتكون  
متأثرة بذلك الانفعال القلق فيعود إلى القافية المطلقة :

مذهبي أني كريم بدمائي

وبخيل بيكائي

فالمقطع القوي الطويل المفتوح أتى مصافحاً لدلالة الشاء على خصاله  
البشرية العالية، في التضحية بدمه وقوته على تحمل الصعاب . ويبدأ الخط  
البياني لألم الشاعر يتصاعد في تنوع القوافي ؛ ليعمق حالة التأزم النفسي عنده  
خاتماً بما بدأ من القافية المقيدة بأن الكويت وقتئذٍ واقعة في الأسر حازناً عليها :

كنتُ من فرط بكائي

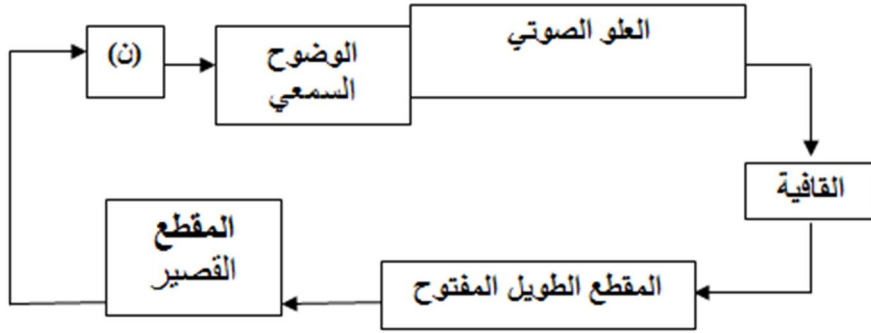
دمعة حيرى على خدك تمشي

يا كويتُ



وعند الانتقال إلى الشعر العمودي نجد أن القافية مطلقة بالاعتماد على صوت النون كحرف روي ، وهي (( أصلح للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع ((<sup>(٥٤)</sup>) ، وجاء في قافية ذات مقطعين فيها مد صوتي مكون من طويل مفتوح ، ب / والثاني قصير : ن /

وثنُ تضيقُ برجسه الأوثان      وفريسة تبكي لها العقبانُ



واختيار النون كحرف روي ، جاء متوافقاً مع جو القصيدة العام ،  
الذاهب إلى الشكوى من الواقع السياسي والاجتماعي المر ، ومكانه في الروي  
( ( دليل امتيازها بقوة الإسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات  
الإنشاء))<sup>(٥٥)</sup> ، فأصبحت النون مرآة صادقة ، وموصل قوي لمعاناة الشاعر ؛  
فقوة النون باقترابه الشديد من الصوائت ، من حيث النطق والأداء والجمهور  
الذي فيها ، جاء تخفيفاً لتوتر وقلق أحمد مطر من جهة ، وما تماز به النون  
من حيث أنها تنتمي إلى أصوات (الذلاقة) ، بجفتها وسهولة نطقها ، فكأنها  
دار استراحة جميلة وخفيفة لرحلة الشاعر الصعبة والمريرة ، في كل بيت  
تصويري لمشوار الألم والتفجع .

### المستوى التركيبي :

تُبحث الأدوات التركيبية في الشعر على أساس بياني وجمالي ودلالي ؛  
لتسليط الضوء على العلاقات بين تلك الأدوات ، والانفعال الشعري الذي

يعكس حالة دلالية معينة ، ((فالتراكيب النحوية في الشعر إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية ))<sup>(٥٦)</sup>.

### ١-النفى:

وهو (( أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول ، وهو أسلوب نقض وإنكار ، يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب ))<sup>(٥٧)</sup> ، والنفى الذي يعم الجملة يتجه الى القيد ويختص به في الجملة نحو (( لم يأتني القوم مجتمعين )) كان نفية متوجهاً الى (اجتماع)<sup>(٥٨)</sup>، ومن أدوات النفي الواردة في قصيدة (العشاء الأخير) :

يا أيها الشيطان إنك لم تزلْ      غِراً، وليس لمثلِكَ الميْدانُ  
قفْ جانبا للأنس أو للجنْ      واطرْكنا فلا انسْ هنا أو جانْ  
قفْ جانبا كي لا تبوء بذنبا      أو أن يديْنكْ باسمنا الديانْ  
إن يصفح الغفَّارُ عنكْ فإننا      لا يحتوينا الصَفْحُ والغفَّرانْ<sup>(٥٩)</sup>

فقد تكرر النفي في الأبيات الأربعة وتنوع بين: لم، ليس، ولا (ثلاث مرات) بصورة متلاحقة ، وهذا يعطي أكثر من دلالة أن (( النفي يفيد إلغاء حالات وأوضاع اجتماعية وتثبيت أخرى في إطار جدلية البقاء والعدم ))<sup>(٦٠)</sup>، فجاءت الأبيات في موضع الموازنة بين الحكام العرب العشرين والشيطان ، فهما في حلبة الصراع والبيت الذي يسبق هذه الأبيات يوضح ويشير إلى الطرف الأول وهم الحكام العشرون :

قرنان، ويلك عندنا عشرون      شيطاناً ، وفوق قُرونهم تيجان  
فالنفى أثبت الغلبة إلى الحكام وأنهم أخذوا مكان الشيطان ، والإلحاح على صيغ النفي ، إنما هو تعبير عن دفعات من الألم الذي يشعر به أحمد مطر من الخلل الاجتماعي والسياسي الموجود في المجتمع العربي ، ومن ثم قوَى هذه الغلبة بتكرار المقطع المتوسط المغلق (لم، قفْ(مرتان) ، كفي) ، لم: ل \_ م /

قَفْ : ق \_ ف / كي : ك \_ ي / فانغلاق المقطع يؤدي وظيفة دلالية قطعية ، تلتقي في مصب التوتر والقلق الشعري . ويضاف الى ذلك أن النفي بد(لم) المركبة أكد وأقوى من النفي بأداة بسيطة نحو : لا ، ما ، إن<sup>(٦١)</sup> ، ومن أساليب النفي المركبة (ليس) من (لا ، واسم معناه ) : الوجود<sup>(٦٢)</sup> ، وهي تنفي الحال عند الإطلاق ، وبذلك حقق النفي في بداية الموضوع تثبيتاً لمعنى مقصود جاء قوياً لقوة أساليب النفي المركبة من (لم + ليس) . ثم يحدث (تواتر) لظاهرة النفي بتكرارها عن طريق (لا) التي هي (( أقدم أدواته في العربية ))<sup>(٦٣)</sup> ، ذات المقطع الطويل المفتوح : ل \_ / المتكررة ثلاث مرات في الأبيات الأربعة ليوحي بالسلوك الدائم الشائن للحكام .

ويصل خلط عشقه للكويت وحزنه عليها الى حدٍ عالٍ بحالة من القلق النفسي بأن يذكر أكثر من أداة للنفي في البيت الواحد، كقوله :  
ما ذاب من فرط الهوى بك عاشقٌ مثلي ، ولا عرف الأسي إنسان<sup>(٦٤)</sup>  
و (لا ، وما) أهم أدوات النفي، والأولى أشمل من الثانية ؛ فهي تنفي ما بعدها أحياناً نفيًا شاملاً مستغرقاً ، كنفي الجنس ، ولأنها تخرج من النفي الى النهي<sup>(٦٥)</sup> ، كقوله :

لاتنكري تعبي ، ولاتستنكري غضبي ، فإني العاشق الولهان<sup>(٦٦)</sup>  
ويشير احمد مطر الى التناقضات بأسلوب قوي، يتدفق بهزات شعورية ، بكشف الستار عنها بأسلوب النفي عن طريق (ليس) ذات المد القوي ، لتعطي له شحنات ارتدادية ، من ذلك قوله :  
قطع من الكذب الصقيل ، فليس في تاريخهم رُوحٌ ولا ريحان<sup>(٦٧)</sup>  
وقوله :

وهنا مليكٌ ليس يملك نفسه فمه صدى ، وضميره دُكان<sup>(٦٨)</sup>  
وقوله :

القدسُ ليستُ من هنا تُؤتَى      ونعلم أنها من دونها عمّانُ  
والفقرُ ليس بأرضنا، فمياها      تُروي المياه ، ونفطنا غدرانُ<sup>(٦٩)</sup>  
ومن هنا نجد أن النفي بأنواعه جاء حاملاً للحالة الشعورية المتأزمة عن  
أحمد مطر، وجاء كاشفاً للمدلول المعروف على الساحة التي تظهر الثنائيات  
والتناقضات ؛ فأصبح النفي هو الغسيل الذي يظهر زيف الطلاء وإثبات  
الحقيقة .

## ٢-العطف (الوصل) :

فائدة العطف إشراك الثاني في الأول في إعراب الأول<sup>(٧٠)</sup>، ويشير الربط  
إلى العلاقات التي بين المساحات، أو بين الأشياء التي في هذه المساحات ،  
وكذلك إلى إمكان اجتماع العناصر والصور وتعلق بعضها ببعض في عالم  
النص<sup>(٧١)</sup>.

وسجلت (الواو) حصة كبيرة في مساحة وجودها في قصيدة العشاء الاخير  
من ذلك :

كم بجمر الظلم والجور اكتويت

وقوله :

وبخيلٍ بيكائي

وقوله :

ولعينيك انحنيتُ

وعلى صدرك علقْتُ بقايا كبريائي

وبكيت

والواو تفيد الجمع بين شيئين والإشراك في الحكم<sup>(٧٢)</sup>، وتأتي لمطلق الجمع  
والعطف بالواو هو أشمل من الأحرف الأخرى، وتنفرد عن سائر أحرف  
العطف بخمسة عشر حكماً<sup>(٧٣)</sup>.

وأدى العطف بالواو عمل الرابط التفاعلي المنظم لأحاسيس الألم، وأعطى قوة لشحنة مستمرة للعمق الدلالي وإيضاح الصورة واللوحة الانفعالية ، فعندما يتصاعد المد الانفعالي نجد الاستعانة بالواو يتكرر ، فكأنه خيط العقد الحزين الذي يوصل اللاحق بالسابق وكأن المشهد واحد .

ويستمر الواو في انتشاره الكثيف في ساحة الحزن في لوحة احمد مطر فمن ذلك البيت

٢٥/٢٤/٢٣/٢٢/٢١/٢٠/١٩/١٨/١٧/١٦/١٥/١٤/١٣/٩/٨/٧/٦/٥/٢/١

٣٠/٢٩/٢٨/٢٧ وغير ذلك كثير . ويأتي (الواو) بصورة متلاحقة في (٨ مرات) في مقطوعة واحدة مكونة من (٨ أبيات) من البيت (٩٧-١٠٤) فوظيفة ((الوصل هي تقوية الأسباب بين الجمل وجعل المتواليات مترابطة متماسكة فإنه لا محالة يعتبر علامة اتساق أساسية في النص))<sup>(٧٤)</sup>.

ويتحقق الوصل الإضافي عن طريق (( و ، و أو وتدرج ضمن المقولة العامة للوصل الإضافي علاقات أخرى مثل : التماثل الدلالي المتحقق في الربط بين الجمل بواسطة تعبير من نوع : بالمثل ... وعلاقة الشرح ، وتم بتعابير مثل : أعني ، بتعبير آخر ... وعلاقة التمثيل ، المتجسدة في تعابير مثل : مثلاً ... ))<sup>(٧٥)</sup>.

وسجل حرف العطف (أو) حضوراً أقل بكثير من الواو فجاءت في ثمانية

مواضع : ١٠/١١/٢٩/٤١/٨١/٨٥/١٢٣

(( وذكر له المتأخرون معاني انتهت الى اثني عشر))<sup>(٧٦)</sup>، وتأتي حروف العطف في (( لم شتات اجزاء المركب على نحو يحصل التكاثف والتماسك فيما بين الاجزاء للافضاء الى معنى من المعاني التي يقصدها المتكلم ))<sup>(٧٧)</sup> .

فأصبح واضحاً ، لأهمية حروف العطف في التماسك النحوي ، وتقوية الاتصالات بين الجمل إلا أن الاتصال ذلك يظهر بشكل مكثف عندما يحصل الربط بين الصورة الدلالية بين الشيطان والحكام :

قف جانبا للأنس أو للجن واطرنا، فلا انس هنا أو جانُ  
فظهرت في البيت الواحد أربعة أحرف عطف هي (أو ، الواو، والفاء) ،  
وبذلك تخدم أدوات الربط والعطف المعنى المقصود ، وبإقامة علاقة بين  
الشكل والمضمون ، ((وتحليل الجرجاني للفصل والوصل باعتباره احدى  
التجليات السطحية العميقة لانسجام الخطاب واتساقه))<sup>(٧٨)</sup>، وعند وجود  
جملتين موصولتين تكون الجملة الثانية المسند النفسي للأولى<sup>(٧٩)</sup>.

### ٣- الوصل العكسي:

هو الاستدراك ، ويربط (( على سبيل السلب صورتين من صور  
المعلومات بينهما علاقة التعارض إذ تكونان في بيئتهما متحدين أو متشابهتين  
أو أن ذلك يكون بتناولهما لموضوعات بينها علاقة لكن من خلال تجمع غير  
متوقع في التنشيط الموسع ..))<sup>(٨٠)</sup>، وكثير (( من حالات الاستدراك تربط  
جملاً طويلة من الكلام فيصبح التعارض أكثر وضوحاً))<sup>(٨١)</sup>، ويربط ((على  
سبيل السبب بين صورتين من صور المعلومات ، بينهما علاقة تعارض، ويمكن  
استخدام (لكن . بل . مع ذلك))<sup>(٨٢)</sup>.

ومن صور الاستدراك في هذه القصيدة (غير) بمعنى الاستثناء ، في قوله :

وهوى ، ثم هوى ، ثم هوى

حتى هويت

غير إني عندما طاوعني ومعني ، عصيتُ

وقوله:

غير أني يا حبيبة

وقوله :

أسدٌ، ولكن يُحدثونَ بشوبهم لو حركت أذناها الفئرانُ

وقوله :

عرب، ولكن لو نزعنا قشورهم لوجدت أن اللب أمريكيان  
وقوله في البيت : ١٢٢/٧٠/٥٨/٤٠

وأفاد الاستثناء والاستدراك في الأبيات المذكورة شيئين : الأول: الالتفات  
وشد التلقي الى معنى جديد مناقض للأول ، والثاني الانتباه الى عمل موازنة  
بين معنيين متصارعين ومتناقضين ، وبالضد تُبان الأشياء ؛ مما ينتج عنه قوة في  
المعنى الثاني ، الذي يزيح الدلالة الأولى ، ويخفت ضوءها ويشع المدلول  
الجديد ، ويجعل له مسكناً في نفس الشاعر ، من خلال طرد المعنى الأول الذي  
قبل أداة الاستدراك .

وبالنتيجة يبقى لأدوات الوصل أو الربط أهميتها في نحو النص ؛ لأن  
الأخير مهمته أنه يبحث ما الخيط الذي يربط بين كلمات النص وجمله  
وفقراته ، فكل جملة في النص لا يمكن فهمها إلا من خلال ترابطها بأخواتها  
في النص<sup>(٨٣)</sup>، وفي رأي هاليداي ورقية حسن في أن الروابط تظهر ((عن طريق  
الأدوات بين الجمل أكثر وضوحاً ، لأنها المصدر الوحيد لخاصية النص))<sup>(٨٤)</sup> .  
وقد نقد هذا الرأي براون ودي بوجراند في أن أدوات الربط وحدها غير  
كافية لتشكيل التماسك النصي ، والبحث عن العلاقات المعنوية الضمنية التي  
ينبغي ان تكون هي الاصل<sup>(٨٥)</sup> ، والراجع ان هذا الرأي سليم من الناحية  
اللغوية لان المعنى امر هام في تركيب الجملة الى جانب أهمية الشكل ؛ فالمتلقي  
يقف أمام جملة (طار الفيل) فهي سليمة من جانب التركيب إلا أنها تحرق  
الدلالة فتصبح ليست ذات قيمة لغوية .

وأدوات الربط بمختلف معانيها في قسم واحد هو (الأدوات المنطقية ) لأنها  
علامات على أنواع العلاقات القائمة بين الجمل ويمكن ان تكون هناك قاعدة  
تحكم الربط في النصوص: ١- قاعدة الربط بين الجمل بأداة أو بغير أداة ، ٢-  
قاعدة الربط البياني ؛ فكل جملتين متتاليتين الثانية بيان للأولى ترتبطان بغير  
أداة ويكون البيان في إيراد الجواب بعد الاستفهام من المتكلم عندما لا يقصد

إلا الاستخبار<sup>(٨٦)</sup>، كقوله سبحانه { يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ تِجَارَةٍ تُنْجِيكُمْ مِنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ ﴿٨٧﴾ تُوْمِنُونَ بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنْفُسِكُمْ ذَلِكَ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ }<sup>(٨٧)</sup>.

وبالإحصاء العام ((نسبة الربط في الأداة في النص تفوق نسبة الربط بغير أداة، وتختلف تلك النسبة من نص إلى آخر، وهذا أمر طبيعي في بناء النصوص))<sup>(٨٨)</sup>، والنحو العربي يقوم على مبدأ التماسك والعلاقة بين أركان الجملة من خلال المسند والمسند إليه والعامل والمعمول .

#### ٤- الإحالة :

هو مصطلح حديث لم يرد في كتب العرب القدماء ، إلا أن أهميته وغرضه واستعماله كان حاضراً عندهم<sup>(٨٩)</sup>، والإحالة (( عود الضمير وما يقوم مقامه من إشارة أو أداة تعريف أو إعادة لفظ او معنى ))<sup>(٩٠)</sup> . فاللغة ((نفسها نظام إحالي ، إذ يحيل ما هو غير اللغة ، وهي نفسها تشتمل على نوعين من العناصر : إشارية وإحالية ... إذ هما أساسها ))<sup>(٩١)</sup>، وتنبع أهمية الإحالة بوصفها فعلاً وظيفياً نصياً في (( الاقتصاد في اللغة ))<sup>(٩٢)</sup> . والإحالة تنقسم إلى ثلاثة هي ((الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة ))<sup>(٩٣)</sup>، وهي تمثل (( العلاقة الدلالية التي تربط العناصر اللسانية ببعضها في المستوى التركيبي وهي أيضاً شكل من أشكال التكرار النحوي بما يصلح أن يستبدل به كالضمائر مثلاً ))<sup>(٩٤)</sup> ، وتنقسم الإحالة إلى نوعين رئيسيين<sup>(٩٥)</sup> :

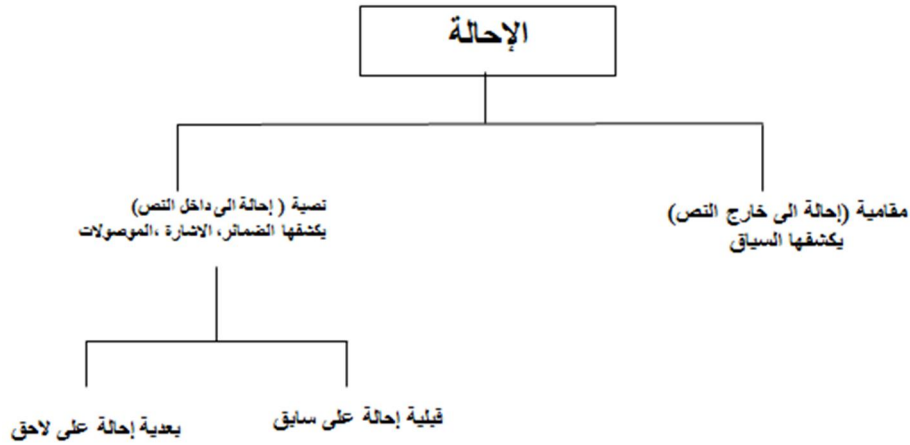
١- الإحالة المقامية وهي إحالة إلى عنصر خارج النص ، ويكشفها السياق ، والمقام ، كقولك : هذه الدولة محتلة منذ القرن العشرين ، فيكون هذه إحالة إلى فلسطين ، وهذا النوع لا يذكر العنصر المحال عليه صراحة في النص .



٢- الإحالة النصية وهي إحالة إلى داخل النص ، وتقوم بدور فعال في اتساق النص وربطه ، كالضمائر الوجودية (المنفصلة) ، وضمائر الملكية (المتصلة) ، وضمائر الغيبة ، ويظهر الاتساق واضحاً فيه بربط الضمائر بالعنصر المحال عليه فتؤدي عملاً هاماً في اتساقه.

وتتفرع إلى :

- أ- الإحالة القبليّة وتكون الإحالة إلى سابق أو متقدم أي أن المحال عليه يذكر أولاً ثم تأتي الإحالة ثانياً ، نحو زيد كريم لا يمكن ان ننكر فضله ، فالهاء يعود على زيد ، وهي اكثر انواع الإحالة دوراناً في الكلام.
- ب- الإحالة البعدية : وهي عكس السابقة فتكون الإحالة على اللاحق أو المتأخر ويدخل فيها ضمير الشأن، نحو (في منهجه الإنساني أكد الإمام علي في رسالته ...) فالهاء أشارت الى إحالة لاحقة وهو الإمام علي .
- ويمكن توضيح ما سبق بالرسم الآتي :



#### أ- الضمير :

هو الأصل في روابط الجملة التي عددها عشرة<sup>(٩٦)</sup> ، ويكاد (( الترخيص في الإحالة يكون مقصوراً على الربط بالضمير لأنه أكثر وسائل الإحالة

التماسك النصي في شعر أحمد مطر..... ( ٣٥٦ )

دوراناً))<sup>(٩٧)</sup>، ومعنى الضمير ((وظيفي وهو الحاضر أو الغائب على إطلاقهما فلا يدل دلالة معجمية إلا بضميمة المرجع وبواسطة هذا المرجع يمكن ان يدل الضمير على معين))<sup>(٩٨)</sup>.

والضمير (( له ميزتان الأولى : الغياب عن الدائرة الخطائية ، والثانية القدرة على إسناد أشياء معينة، وتجعل هاتان الميزتان من هذا الضمير موضوعاً على قدر كبير من الأهمية في دراسة تماسك النصوص))<sup>(٩٩)</sup> وفيما يأتي إحصاء للضمائر الواردة في القصيدة .

#### الضمائر المنفصلة :

ت	الضمير	موضعه في القصيدة
١	أنا	١٠٩/١٠٠/٩٧/٨٨/٨
٢	أنت	١٠٠
٣	هو	٩٠/٦٠/٥٦
٤	هي	١١٨/١٠٦/٩٠/٧٧/٣
٥	هم	٦٨

#### الضمائر المتصلة :

الضمير	موضعه في القصيدة
نا	١٠٥/٦٧/١٤/١٣/٧
تاء الفاعل	١١٢/١١١/١٠٥/١٠٣/١٠٢/٩٧/٧٤/٧٢/٦٩/٦٣/٦١/٢١/١٩/٥
الواو	١١٧/١١٥/١١٣/١٠٥/٦٨
الياء	١٢١/١٢٠/١١٤/١١٠/١٠٩/١٠٦/١٠٤/١٠٣/١٠٠/٩٩/٩٨/٩٧ ١٢٥/١٢٢
الهاء	١١٥/١١٣/١١٢/٦٩/٦١/٥١/٥٠/٢٠/١٩/١٨/١٧/١٦/١٥/١٤/٨/٣ ١١٧/١١٦
التكاف	١٠٨/١٠٤/١٠٣/١٠٢/١٠١/٦٣/٤٣/٣٤/١٤/١٣/١٢/١١/٩/٨/٤/٣ ١١٥/١١٤/١١١

هذا الإحصاء يوضح غلبة الضمائر المتصلة وانتشارها على الضمائر المنفصلة فالمتصلة (( فهي التي لا تستقل لفظاً ، ولكنها تتصل بالأفعال

والأسماء والأدوات))<sup>(١٠٠)</sup>، أما ((الضمائر المنفصلة فهي التي تستقل لفظاً، ولا تعتمد في وجودها على فعل أو اسم ، أو أداة))<sup>(١٠١)</sup> .  
إن وجود هذا الكم الكبير، من الكنايات والإشارات (الضمائر) للمحال عليهم يحكم بقوة اللحمة اللغوية في المشهد الشعري لأحمد مطر ، الذي أدى إلى مد شبكات من الاتصال بين أركان التركيب، فالكنايات المتصلة التي طفحت على النهر الجاري على قاعدة الأرض المأساوية بريشة الشاعر التي كتب لوحتها بحزن الحالة الاجتماعية المريرة، والذي يشير إليها فيها لقربه من مساحة المرارة ومعايشته إياها ، وان المصائب ملتصقة بهذا الشعب ؛ فقام بمد جسر ملتصق بين شعره المعبر القريب من المجتمع باستعماله لهذه الضمائر التي أضحت سلسلة إيصال نسقية أظهرت الانسجام والربط بين حلقات البناء اللغوي الشعري ، عبر أهم رابط وهو الضمير الذي هو كناية عن المحال عليه ، وجاء متنوعاً في هذه القصيدة ؛ ليقوم بتسليط الضوء بشكل قوي عليه لأكثر من مرة من باب التأكيد بعظمة المصيبة ونوع من الارتياح النفسي بهذا التكرار والتنوع في الإحالة الضميرية ، ويبعث التجديد والاستمرارية للمتحدث عنه من دون تكرار أو ملل؛ فهي مسألة نفسية تتعلق بمنتج النص ، ويبقى إبداعه في مدى لعبه بالأدوات اللغوية وأن يطوعها لانفعاله ولحظة الاهتزازات الشعورية.

ويؤدي الضمير عملاً بلاغياً في النص ، فإذا عرفنا ان من تعريفات البلاغة (الإيجاز)؛ فهو يمثل ذلك بعدم التكرار للعبارات ، ويؤدي عملاً دلالياً ، فهو يفعل دور المتلقي وزيادة الثراء النقدي عن طريق غياب المسند اليه ، فهو كينونة له ، ومن ثم يبرز دور السياق والمعنى القريب.

#### ب- اسم الإشارة :

يقوم (( بالربط القبلي والبعدي، وإذا كانت أسماء الإشارة بشتى أصنافها

محيلة إحالة قبلية ، بمعنى أنها تربط جزءاً لاحقاً بجزء سابق ومن ثم تساهم في اتساق النص))<sup>(١٠٢)</sup> ، وتقوم بالربط النصي (( عندما تستخدم في الإحالات القبلية والبعديّة ، ومن هنا فإنها تساعد على إيجاد ترابط نصي ))<sup>(١٠٣)</sup> ، وتبقى الإشارة (( مفهوم لساني يجمع كل العناصر اللغوية التي تحيل مباشرة على المقام من حيث وجود الذات المتكلمة او الزمن أو المكان ، حيث ينجز الملفوظ والذي يرتبط به معناه .... وهذه العناصر تلتقي مفهوم التعيين أو توجيهه الانتباه إلى موضوعها بالإشارة إليه))<sup>(١٠٤)</sup>.

ومن أسماء الإشارة المستعملة في القصيدة :

ت	اسم الإشارة	موقعه
١	هنا	٦٧/٦٦/٤٨/٤٧/٤٣/٢٨/١٠
٢	ذلك	١٠٥/٧٣
٣	هذا	٩٣
٤	هتالك	٤٧

ومن بين الإحالة الاشارية التي أسهمت في ربط النص الشعري في لوحة

احمد مطر التي تكررت (سبع مرات) هنا ، وهو يشار به الى المكان<sup>(١٠٥)</sup>

يا أيها الشيطان إنك لم تنزل      غراً وليس لمثلك الميدان  
قف جانبا للأنس أو للجن      واتركنا فلا إنس هنا أو جان  
وقوله :

ونخاف أن يشي السكوت بصمتنا      فكأنما لسكوتنا آذان  
لوقيل للحيوان كن بشراً هنا      لبكى وأعلن رفضه الحيوان  
لقد أسهمت الإحالة الاشارية (هنا) إلى عدة أمور منها : عقد الصلة بين أطراف الصورة ، وأصبحت الضوء الكاشف للحالة المأساوية والخوف المطبق

على الشعب . ويحصل التكرار بالإحالة الإشارية لثلاث مرات متتالية لتؤدي دور المركز والتذكير بأن المسبب واحد، والكشف عن الزيف المغطى؛ لتظهر هذه الإحالات إلى تصوير حال بعض الرؤساء العرب فقامت الإحالات بدور المنشط للتذكير بحال أصحاب الملك .

### Abstract

The voiced sounds are the highest in number compared with the voiceless sounds. The hissing sounds support the sad tension through its strength which increases with the increase of the poet's emotions.

As concerning the rhyme, we find Ahmed Mutar varying poetic foots between the no restricted rhyme and the restricted one, producing confused portions with which the sound segments are affected by that confusion. With the vertical poem we find non-restricted rhyme depending on the "n" sound which communicates the sufferings of the poet.

On the grammatical level, the negation tools became a carrier of the feelings and it revealed the duals and contradictions. This made the negation reveal the facts and prove the truth.

The conjunction tools worked as a an organizer of the pain feelings, hence, when the emotions are high we find the poet uses the conjunction tools a lot as if they were a connection between the following and the preceding events as if they were one scene.

Supplement in the poem had two benefits, first, drawing the attention of the recipient towards a new contradicting meaning, second, paying attention to the balance between two conflicted meanings producing a strong meaning in the first and a weakened one in the second.

The dependent pronouns are used more than the independent ones for its closeness from the bitterness and sorrow.

### هوامش البحث

- (٢) ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر ١٦٠ .
- (٣) م . ن ٤٩ .
- (٤) سيكولوجية الابداع ٣٩ .
- (٥) ينظر : تاريخ الشعر العربي الحديث ٦٠١-٦٠٣ .
- (٦) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ١٥٩ .
- (٧) الشعر العربي المعاصر ٣٥٨ .
- (٨) م . ن ٣٧٢ .
- (٩) ينظر : عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر : ٤٨ ، ٥٠ ، ٧٥-٧٦ .
- (١٠) الاعمال الشعرية الكاملة أحمد مطر ١١٢-١١٣ .
- (١١) الأعمال الشعرية الكاملة ٢٧٠ .
- (١٢) الشعر كيف نفهمه وتذوقه ٨٩ .
- (١٣) ينظر : بنية اللغة الشعرية ٢١٤ .
- (١٤) اللغة وبناء الشعر ٢١٠ .
- (١٥) م . ن .
- (١٦) م . ن ٢١٢ .
- (١٧) بنية اللغة الشعرية ١٧٦ .
- (١٨) علم اللغة النصي (الفاقي) ١٤ .
- (١٩) الأسس الجمالية في النقد العربي ٣٠٣ .
- (٢٠) بنية اللغة الشعرية ٣٣ .
- (٢١) اللسانيات وتحليل النصوص ٥٢ .
- (٢٢) بنية اللغة الشعرية ٤٠ .
- (٢٣) ينظر : اللسانيات وتحليل النصوص ٧٩ .
- (٢٤) ينظر : م . ن ١١٥ .
- (٢٥) دراسات لسانية ٣٩ .
- (٢٦) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص ١٢٩ .
- (٢٧) أثر التماسك النصي في تكوين الصورة البيانية (أطروحة دكتوراه) ٤٠-٤١ .
- (٢٨) ينظر: علم اللغة النصي (الفاقي) ٧٢/١- ٧٣، ٩٧ .

- (٢٩) ينظر: التواصل اللساني والشعرية ٢٤-٣٤ .
- (٣٠) ينظر: لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري ١١-١٢ .
- (٣١) عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر ١٢١ .
- (٣٣) الأعمال الشعرية الكاملة ٣١١ .
- (٣٤) ينظر: بنية اللغة الشعرية ١٦١ .
- (٣٥) الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي ١١٠ .
- (٣٦) ينظر: دينامية النص ٧٢ .
- (٣٧) ينظر: منهج النقد الصوتي ٨٥ .
- (٣٨) ينظر: تحليل الخطاب الشعري ٣٢ ، ٣٥ .
- (٣٩) الأسس الجمالية في النقد العربي ٢٩٤ .
- (٤٠) تحليل الخطاب الشعري ٥٦ .
- (٤١) ينظر: دلالات أصوات العين في اللغة العربية ١١٣-١١٤ .
- (٤٢) ينظر : خصائص الحروف العربية ومعانيها ٥٦ .
- (٤٣) دراسة الصوت اللغوي ١٠٠ .
- (٤٤) ينظر: الأصوات اللغوية (أنيس) ٢١ .
- (٤٥) الفن والأدب ١٢٢ .
- (٤٦) توترات الابداع الشعري ٤٣ .
- (٤٧) ينظر : توترات الابداع الشعري ٤٦ .
- (٤٨) الخصائص ٨٤/١ .
- (٤٩) تحليل الخطاب الشعري ٤٣-٤٤ .
- (٥٠) بنية اللغة الشعرية ٢١٢ .
- (٥١) م.ن ٧٤ .
- (٥٢) ينظر : موسيقى الشعر ٢٥٨ .
- (٥٣) ينظر : النظام المقطعي ودلالته في سورة البقرة (رسالة ماجستير) ٣٥ فما بعدها .
- (٥٤) توترات الابداع الشعري ٤٠ .
- (٥٥) علم الاصوات (كمال بشر) ٣٥٩ .
- (٥٦) تحليل الخطاب الشعري ٢٦-٢٧ .

- (٥٧) في النحو العربي نقد وتوجيه ٢٤٦ .
- (٥٨) ينظر : قواعد النحو العربي ٢٩٠ .
- (٥٩) الأعمال الشعرية الكاملة ٣١١ .
- (٦٠) مدخل الى التحليل اللساني للخطاب الشعري ١٢٥ .
- (٦١) ينظر : من أسرار اللغة ١٥٥- ١٥٦ .
- (٦٢) ينظر : التطور النحوي للغة العربية ١٦٩ .
- (٦٣) م.ن ١٦٨ .
- (٦٤) الأعمال الشعرية الكاملة ٣١٣ .
- (٦٥) ينظر : في النحو العربي نقد وتوجيه ٢٤٨ .
- (٦٦) الأعمال الشعرية الكاملة ٣١٣ .
- (٦٧) م.ن ٣١١ .
- (٦٨) الأعمال الشعرية الكاملة ٣١٢ .
- (٦٩) م.ن .
- (٧٠) ينظر : دلائل الإعجاز ٢٢٢ فما بعدها .
- (٧١) ينظر: النص والخطاب والإجراء ٣٤٦ .
- (٧٢) ينظر: دلائل الإعجاز ٢٢٢ فما بعدها .
- (٧٣) ينظر : مغني اللبيب ٣٥٤/٢ .
- (٧٤) لسانيات النص ، محمد خطابي ٢٤ .
- (٧٥) م٠ن ٢٣ .
- (٧٦) مغني اللبيب ٦١/١ .
- (٧٧) أدوات الربط النحوية لنماذج من شعراء المعلقات وشعراء الحداثة (رسالة ماجستير) . ٢٦ .
- (٧٨) لسانيات النص ١٠٠ .
- (٧٩) ينظر : بنية اللغة الشعرية ١٦٠ .
- (٨٠) النص والخطاب والإجراء ٣٤٦-٣٤٧ .
- (٨١) م٠ن ٣٤٩ .
- (٨٢) نحو النص ١٢٩ .



- (٨٣) ينظر : نحو النص ٩٧ .  
(٨٤) نحو النص ٩٩ .  
(٨٥) ينظر : نحو النص ٩٩ فما بعدها .  
(٨٦) ينظر : نسيج النص ٣٧-٤١ .  
(٨٧) سورة الصف ١٠-١١ .  
(٨٨) نسيج النص ٤٢ .  
(٨٩) ينظر : معجم مقاييس اللغة (حول) الحاء والواو واللام أصل واحد ، وهو تحرك في دور ١٢١/٢ ، دلائل الإعجاز: ٢١٥ ، حول أهمية الضمير ، مغني اللبيب: ٤٩٨/٢ فما بعدها ، حول روابط الجملة واصلها الضمير ، حاشية الصبان على شرح الاشموني ٤٢٠/١ .  
(٩٠) الموقعية في النحو العربي ٢٠٤ .  
(٩١) نسيج النص ١١٥ .  
(٩٢) علم لغة النص النظرية ، التطبيق (عزة شبل): ١٢٠ .  
(٩٣) لسانيات النص ١٧ .  
(٩٤) مدخل الى التحليل اللساني للخطاب الشعري ١٣٢ .  
(٩٥) ينظر : لسانيات النص ١٧-١٨ ، نسيج النص ١١٨-١١٩ .  
(٩٦) مغني اللبيب ٤٩٨/٢ فما بعدها .  
(٩٧) البيان في روائع القرآن ٢٣٥/١ .  
(٩٨) اللغة العربية معناها ومبناها ١١١ .  
(٩٩) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ١٦١/١ .  
(١٠٠) في النحو العربي قواعد وتطبيق ٤٧ .  
(١٠١) م. ن ٤٩ .  
(١٠٢) لسانيات النص ١٩ .  
(١٠٣) الإحالة في نحو النص ٢٥ .  
(١٠٤) نسيج النص ١١٦ .  
(١٠٥) ينظر : معاني النحو ٨٦/١ ، الاحالة في نحو النص ٢٤ .
- النتائج:

- سجلت الأصوات المجهورة النسبة الأعلى بالموازنة مع الأصوات المهموسة . وانتشرت أصوات المد ؛ لتعضد التوتر الحزين من خلال قوتها ، التي تزداد بارتفاع انفعال الشاعر .
- وفيما يخلص القافية نجد أن أحمد مطر قد نوع في شعر التفعيلة بين القافية المطلقة ، والمقيدة ؛ لنتج لنا دفعات متوترة اضطربت معها المقاطع الصوتية ؛ لتكون متأثرة بذلك الانفعال القلق . وعند الانتقال إلى الشعر العمودي نجد أن القافية مطلقة بالاعتماد على صوت النون كحرف روي ، الذي أصبح مرآة صادقة ، وموصل قوي لمعاناة الشاعر .
- وفي المستوى التركيبي حقق النفي بأدواته المتعددة أن يكون حاملا للحالة الشعورية المتأزمة ، وجاء كاشفا للثنائيات والتناقضات ، فأصبح النفي هذا الغسيل الذي يظهر زيف الطلاء وإثبات الحقيقة .
- وأدى العطف بالواو عمل الرابط التفاعلي المنظم لأحاسيس الألم ، فعندما يتصاعد المد الانفعالي نجد الاستعانة بالواو يتكرر ، فكأنه خيط العقد الحزين الذي يوصل اللاحق بالسابق ، وكأن المشهد واحد .
- وأفاد الاستدراك في القصيدة شيئين : الأول : الالتفات وشد المتلقي إلى معنى جديد مناقض للأول ، والثاني : الانتباه إلى عقد موازنة بين معنيين متصارعين ؛ مما ينتج عنه قوة في المعنى الثاني وإخفات الأول .
- ومن روابط الإحالة الضمير ، فينتشر الضمير المتصل أكثر من المنفصل ؛ لقربه من مساحة المرارة ومعايشته إياها ، وأن المصائب ملتصقة بهذا الشعب .

### قائمة المصادر والمراجع

- ١- القرآن الكريم
- ٢- إتجاهات الشعر العربي المعاصر ، د.إحسان عباس ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٨
- ٣-
- ٤- الاحالة في نحو النص ، د ، أحمد عفيفي ، موقع كتب عربية  
www.Kotobarabia.com
- ٥- الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ، د.عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٩٢ م
- ٦- الأصوات اللغوية ، د.إبراهيم أنيس ، ط٥ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧١ م

- ٧- الأعمال الشعرية الكاملة ، أحمد مطر ، دار الحياة ، القاهرة . ٢٠١١ م .
- ٨- الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القزويني(٥٧٣٩هـ) ، تحقيق: بهيج غزاوي ، ط٤ ، دار إحياء العلوم ، ١٩٩٨م .
- ٩- البرهان في علوم القرآن ، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي(٥٧٩٤هـ) ، تحقيق : محمد ابو الفضل إبراهيم ، ط٣ ، مكتبة دار التراث ، ١٩٨٤ .
- ١٠- بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، الدار البيضاء
- ١١- البيان في روائع القرآن ، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني ، د. تمام حسن ، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .
- ١٢- تاريخ الشعر العربي الحديث ، أحمد قبش ، دار الجليل ، بيروت ، د.ت
- ١٣- تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، د. محمد مفتاح ، ط٣ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٢
- ١٤- التطور النحوي للغة العربية ، برجشتراسر ، ط٤ ، الشركة الدولية للطباعة ، مصر . ٢٠٠٣
- ١٥- التواصل اللساني والشعرية مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكسون ، الطاهر بومزبر ، ط١ ، الدار العربية للعلوم ، الجزائر ، ٢٠٠٧ م .
- ١٦- توترات الابداع الشعري ، د. حبيب موني ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٩
- ١٧- الخصائص ، ابو الفتح عثمان بن جني(٥٣٩٢هـ) ، تحقيق محمد علي النجار ، عالم الكتب ، بيروت.
- ١٨- خصائص الحروف العربية ومعانيها ، حسن عباس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٨ م .
- ١٩- دراسات لسانية تطبيقية ، مازن الوعر ، ط١ ، دار طلاس للدراسات والترجمة ، دمشق ، ١٩٨٩ م .
- ٢٠- دراسة الصوت اللغوي ، د. أحمد مختار عمر ، ط١ ، مطابع سجل العرب ، ١٩٧٦م .
- ٢١- دلالات أصوات اللين في اللغة العربية ، د. كوليزار كاكل عزيز ، ط١ ، دار دجلة ، الأردن ، ٢٠٠٩ .

- ٢٢- دلائل الإعجاز ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ، ( ت ٤٧١ هـ ) ،  
علق عليه : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .
- ٢٣- دينامية النص تنظير وإنجاز ، د. محمد مفتاح ، ط٣ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،  
٢٠٠٦ .
- ٢٤- سيكولوجية الابداع في الفن والادب ، يوسف ميخائيل أسعد ، دار الشؤون الثقافية  
العامة ، بغداد .
- ٢٥- الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي ، رشيد يحياوي ، أفريقيا الشرق ،  
بيروت ١٩٩٨ .
- ٢٦- الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين إسماعيل ، ط٢ ،  
دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ م
- ٢٧- الشعر كيف نفهمه وتذوقه ، درو ، اليزابيث ، ترجمة : د. محمد إبراهيم الشوش ،  
مشورات ، مكتبة منيمنة ، بيروت ، ١٩٦١ .
- ٢٨- علم الأصوات ، د. كمال بشر ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٠ م .
- ٢٩- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، دراسة تطبيقية على السور الملكية ،  
د. صبحي إبراهيم الفقي ، ط١ ، دار قباء ، القاهرة ، ٢٠٠٠ م .
- ٣٠- علم لغة النص ، النظرية والتطبيق ، د. عزة شبل محمد ، ط١ ، مكتبة الاداب ،  
القاهرة ، ٢٠٠٧ م .
- ٣١- عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر ، كمال احمد غنيم ، منشورات ناظرين ،  
٢٠٠٤ م .
- ٣٢- في النحو العربي قواعد وتطبيق ، د. مهدي المخزومي ، ط٢ ، ١٩٨٦ م ، دار الرائد  
العربي ، بيروت .
- ٣٣- في النحو العربي نقد وتوجيه ، د. مهدي المخزومي ، ط٢ ، ١٩٨٦ م ، دار الرائد العربي  
، بيروت .
- ٣٤- قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم د. سناء حميد البياتي ، ط١ ، دار وائل  
للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٣ م .
- ٣٥- لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ، ط١ ، المركز الثقافي  
العربي ، بيروت ، ١٩٩١ .

- ٣٦- لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري ، د . أحمد مداس ، ط٢ ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ٢٠٠٩ م .
- ٣٧- اللسانيات وتحليل النصوص ، د. رابع بوحوش ، ط٢ ، عالم الكتب الحديث ، الاردن ، ٢٠٠٩ .
- ٣٨- اللغة وبناء الشعر، د. محمد حماسة ، ط١ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ١٩٩٢ .
- ٣٩- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ) ، تحقيق د. احمد الحوفي ، د. بدوي طبانه ، ط٢ ، دار نهضة مصر .
- ٤٠- مدخل الى التحليل اللساني للخطاب الشعري ، د. نعمان بوقرة ، ط١ ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ٢٠٠٨ .
- ٤١- المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية ، د. نعمان بوقرة ، ط٢ ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، الاردن ، ٢٠١٠ م .
- ٤٢- معاني النحو ، د. فاضل صالح السامرائي ، شركة العاتك لصناعة الكتاب ، القاهرة
- ٤٣- معجم مقاييس اللغة ، لأبي الحسين احمد بن فارس بن زكريا ( ت ٣٩٥ هـ ) ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر ، ١٩٧٩ م
- ٤٤- مغني اللبيب عن كتب الأعراب بن هشام الانصاري ( ت ٧٦١ هـ ) ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة المدني ، القاهرة .
- ٤٥- من أسرار اللغة ، د. إبراهيم أنيس ، ط٨ ، مكتبة الانجلو المصرية ، ٢٠٠٣ م
- ٤٦- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ، د. قاسم البريسم ، ط١ ، دار الكنوز الأدبية ، ٢٠٠٠ م .
- ٤٧- موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ط٢ ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٥٢ .
- ٤٨- الموقعية في النحو العربي دراسة سياقية ، د. حسين رفعت حسين ، ط١ ، عالم الكتب القاهرة ، ٢٠٠٥ م .
- ٤٩- نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي ، د. احمد غفيفي ، ط١ ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ٢٠٠١
- ٥٠- نسيج النص ، الأزهر الزناد ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣
- ٥١- النص والخطاب والإجراء ، روبرت دي بوجراند ، ترجمة : د. تمام حسان ، ط١ ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .

### الرسائل الجامعية :

- ٥٢- أثر التماسك النصي في تكوين الصورة البيانية، شعر خالد الكاتب أنموذجاً، د. كاظم عبد الله عبد النبي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ٢٠١٣ .
- ٥٣- أدوات الربط النحوية لنماذج من شعراء المعلقات وشعراء الحداثة ، دراسة تطبيقية موازنة ، صباح دعير صيني ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٩ م .
- ٥٤- النظام المقطعي ودلالته في سورة البقرة دراسة صوتية وصفية تحليلية ، عادل عبد الرحمن ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، الجامعة الإسلامية ، غزة ، ٢٠٠٦ م