أسلوبية التركيب في شعر أحمد مطر: بين الوظيفة الجمالية والدلالة السياسية

* **فاطمه سلگی**

دکتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران-إيران.

رقيه رستم پور ملكي

أستاذة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الزهراء (س)، طهران-إيران.

*البريد الإلكتروني: fatemeh.solgi@modares.ac.ir

الاستلام	2025/8/15	المراجعة	2025/9/10	القبول	2025/10/10	النشر	2026/1/1

الملخص:

تُعدّ الأسلوبية من أبرز المناهج النقدية الحديثة التي انطلقت من الدراسات اللسانية، وتهدف إلى تحليل النصوص الأدبية للكشف عن قيمها الجمالية والدلالية. ومن بين مستوياتها، يحتل المستوى التركيبي مكانة مركزية بوصفه المعني بدراسة بنية الجملة وأنماطها وعلاقاتها في تشكيل المعنى. وتتمثل مسألة هذه الدراسة في الكشف عن الكيفية التي وظف بها أحمد مطر التراكيب النحوية والأسلوبية لتؤدي وظيفة مزدوجة تجمع بين الجمالية الفنية والدلالة السياسية الناقدة للواقع العربي. سعت الدراسة إلى تحقيق هدف رئيس يتمثل في رصد أبرز السمات التركيبية في شعر أحمد مطر، مثل: كثافة الجمل الفعلية والاسمية، ودلالات الماضي والمضارع، إضافة إلى التقديم والتأخير، والتراكيب الشرطية، والإنشاء الطلبي (الأمر، النهي، الاستفهام، النداء). ولتحقيق ذلك، اعتمد البحث على المنهج الوصفي–التحليلي–الإحصائي، مستندا إلى الأسلوبية الوظيفية التي تنطلق من النص ذاته، وإلى الأسلوبية الإحصائية التي تستند إلى رصد الظواهر التركيبية كميا، وذلك من خلال استقراء المجموعة الكاملة لأشعار هذا الشاعر العراقي الذي جسد من خلال تجربته الشعرية انعكاس الواقع السياسي والاجتماعي العربي. وقد خلصت النتائج إلى أن أحمد مطر أكثر ميلا إلى الجملة الفعلية، وبخاصة الفعل المضارع الذي يوحي بالحركة والتجدد والاستمرارية، بينما لجأ إلى الفعل الماضي في سياقات السرد والتحسر. كما تبيّن أن التقديم والتأخير وسيلة لإبراز عناصر دلالية بعينها، وأن التركيب الشرطي أداة لتصوير العلاقات الجدلية والسببية. أما الإنشاء الطلبي، فقد شكّل ملمحا بارزا يُستخدم للتحريض، والسخرية، والتوبيخ. ومن ثم، تؤكد الدراسة أن أسلوبية التركيب في شعر أحمد مطر تمثل آلية فنية ودلالية مزدوجة تجمع بين جماليات التعبير ورؤية سياسية ناقدة، مما يضفي على نصوصه طاقة خطابية وإبداعية خاصة.

الكلمات المفتاحية:

الأسلوبية، أسلوبية التركيب، أحمد مطر.

Stylistics of Composition in Ahmad Matar's Poetry: Between Aesthetic Function and Political Significance

*** Fatima Solgi:**

PhD, **Department of Arabic Language and Literature**, **Tarbiat Modares University**, **Tehran**, **Iran**.

Raqiya Rostampour Maleki

Professor, **Department of Arabic Language and Literature**, **Al-Zahra University**, **Tehran**, **Iran**.

*Email: fatemeh.solgi@modares.ac.ir

Abstract:

Stylistics is one of the most prominent modern critical approaches that originated from linguistic studies and aims to analyze literary texts to uncover their aesthetic and semantic values. Among its levels, the syntactic level occupies a central position, as it is concerned with studying the structure of the sentence, its patterns, and its relationships in shaping meaning. The question of this study is to reveal how Ahmed Matar employed grammatical and stylistic structures to perform a dual function that combines artistic aesthetics and political significance critical of Arab reality. The study sought to achieve a primary goal, which is to monitor the most prominent syntactic features in Ahmed Matar's poetry, such as: the density of verbal and nominal sentences, the connotations of the past and present tenses, in addition to the presentation and postponement, conditional structures, and the imperative construction (command, prohibition, interrogation, and vocative). To achieve this, the research relied on the descriptive-analytical-statistical approach, relying on the functional stylistics that stems from the text itself, and the statistical stylistics that relies on the quantitative monitoring of syntactic phenomena. This was achieved by extrapolating the entire collection of poems by this Iraqi poet, who, through his poetic experience, embodied a reflection of Arab political and social reality. The results concluded that Ahmed Matar is more inclined toward the verbal sentence, especially the present tense, which suggests movement, renewal, and continuity, while he resorted to the past tense in contexts of narration and regret. It was also found that the presentation and delay of the sentence are a means of highlighting certain semantic elements, and that the conditional construction is a tool for depicting dialectical and causal relationships. The imperative construction, on the other hand, constituted a prominent feature used for incitement, mockery, and rebuke. Therefore, the study confirms that the stylistic structure in Ahmed Matar's poetry represents a dual artistic and semantic mechanism that combines the aesthetics of expression with a critical political vision, which imbues his texts with a special rhetorical and creative energy.

Key words: tylistics, Stylistic Structure, Ahmed Matar.

1- المقدمـــــة:

تعدّ الأسلوبية من أبرز المناهج النقدية الحديثة التي نشأت في إطار علم اللغة، وسرعان ما اكتسبت أهمية بالغة في الدراسات الأدبية المعاصرة، لما توفره من أدوات دقيقة لتحليل النصوص والكشف عن خصائصها الجمالية من خلال بنيتها اللغوية. فجوهر الأسلوبية يكمن في دراسة الظواهر اللغوية والأسلوبية بغية إظهار البعد الجمالي الكامن في النص الأدبي، ومنح الدارس القدرة على التعامل مع النص كوحدة بنائية متكاملة. ومن بين مستوياتها المتعددة، يبرز المستوى التركيبي باعتباره مجالا أساسيا لدراسة الجملة وأنماطها، وما يترتب على ذلك من معانٍ ودلالات تؤثر في البنية الكلية للعمل الأدبي.

تكتسب هذه الدراسة أهميتها من سعيها إلى استكشاف الخصائص التركيبية في شعر أحمد مطر، الشاعر الذي ارتبط بالمنفى والالتزام بقضايا الحرية والإنسان العربي، حيث يمتاز شعره بطاقة جمالية عميقة ورؤية سياسية واضحة. ومن هذا المنطلق، فإن دراسة أسلوبية التركيب في نصوصه لا تقتصر على الكشف عن البنية الفنية للشعر، بل تتيح أيضا فهم كيفية تشكّل الخطاب الشعري المقاوم من خلال أدوات تركيبية وأساليب لغوية محددة.

لقد تعرّض أحمد مطر للظلم والاضطهاد ليس فقط من قبل النظام العراقي، بل أيضا من أنظمة عربية متعددة، وعاش حياته في المنفى نتيجة رفضه مدح أي نظام سياسي. وقد جسّد من خلال أشعاره محنة الإنسان العربي، وحمل قضيته الكبرى، الحرية، كما عبّر عن الأحداث السياسية والأوضاع الاجتماعية في العراق من خلال رؤيته الشعرية النقدية.

تتمثل مسألة الدراسة في الكشف عن كيفية توظيف أحمد مطر للتراكيب النحوية والأسلوبية بحيث تصبح أداة مزدوجة: من جهة تثري البنية الجمالية للشعر، ومن جهة أخرى تحمل دلالات سياسية ناقدة للواقع العربي. وبذلك، تنصب الدراسة على تتبع الخصائص التركيبية السائدة في نصوصه، وتحليل أثرها في تشكيل الرؤية الجمالية والدلالية للشعر، مع إبراز التلازم بين البنية الأسلوبية والبعد السياسي في تجربته الإبداعية.

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي من خلال استقراء الظواهر التركيبية في النصوص وتحليلها وفق مفاهيم الأسلوبية، كما استندت إلى الأسلوبية الوظيفية التي ترى النص كوحدة مغلقة يحلل من داخله، وإلى الأسلوبية الإحصائية التي تتيح دراسة الظواهر التركيبية بمنهجية كمية تكشف عن السمات البارزة بدقة وموضوعية. وتشمل الدراسة الأعمال الشعرية الكاملة لأحمد مطر المنشورة في لندن، وهي :*اللافتات السابعة*، و*ديوان إني المشنوق أعلاه*، و*ديوان الساعة*.

ويهدف هذا البحث إلى الجمع بين الرؤية الجمالية والتحليل الدلالي، لإبراز كيفية توظيف أحمد مطر للتراكيب الشعرية بحيث تصبح حاملة لرسالة سياسية عميقة، دون أن يفقد الشعر بعدها الفني والإبداعي.
وتتمحور أسئلة الدراسة حول:

1. ما الخصائص التركيبية الأبرز في شعر أحمد مطر، وكيف تسهم في بناء جماليات نصوصه؟
2. كيف تكشف هذه الخصائص التركيبية عن الدلالات السياسية التي يتبناها الشاعر في خطابه الشعري؟

2- خلفية الدراسة

قد تناولت العديد من الدراسات الأسلوبية مستويات مختلفة للنصوص الشعرية، إلا أننا هنا اقتصرنا على الدراسات التي تناولت شعر أحمد مطر تجنبا للإطالة. من أبرز هذه الدراسات رسالة خالد جفال لفتة المالكي عام 2011 بعنوان "*ظواهر أسلوبية في شعر أحمد مطر* "التي قدمها في مرحلة

دكتوراه فلسفة بجامعة البصرة، حيث عالج فيها ثلاث ظواهر تركيبية وهي التقديم والتكرار والجملة، إلى جانب بعض الظواهر البلاغية التصويرية والإيقاعية. غير أن الدراسة اقتصرت على معالجة موجزة للمستوى التركيبي ولم تقدم تحليلا نقديا شاملا لأشعار الشاعر، ولم تعتمد على جميع دواوينه. في المقابل، تركز هذه الدراسة على المستوى التركيبي لشعر أحمد مطر مستندة إلى مجموع دواوينه المنشورة، بهدف تقديم تحليل أسلوبي معمق.

كما تناول مسلم مالك بعير الأسدي في رسالة ماجستير عام 2007 بعنوان *"لغة الشعر عند أحمد مطر* "لغة الشاعر من جوانب مختلفة تشمل الألفاظ والتركيب والإيقاع والدلالة، غير أن الدراسة لم تتعمق في التحليل التركيبي بشكل شامل. وهناك رسالة عبد المنعم محمد فارس حول *"مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر* "التي عالجت أشكال التناص عند الشاعر دون التركيز على البنية التركيبية للنصوص. كذلك رسالة صديقة أسدي مجره بعنوان *"أحمد مطر وشعره السياسي* "التي تناولت حياة الشاعر ومضامين شعره، لكنها لم تتطرق إلى المسائل الفنية أو التحليل التركيبي.

كما اهتمت بعض الدراسات بمظاهر معينة في شعر الشاعر مثل رسالة سيد حسن حسيني گوشكي حول *"السخرية في شعر الشاعرين: أحمد مطر ومحمد الماغوط* "التي درست مضمون السخرية وشكلها، ورسالة مريم بماني حول *"مظاهر المقاومة في شعر أحمد مطر* "التي ركزت على الظروف السياسية والمقاومة في العراق، دون تقديم تحليل معمق للبنية التركيبية.

ورغم هذه الجهود، فإن معظم الدراسات السابقة ركزت على المضمون والدلالة أو الظواهر البلاغية والإيقاعية، ولم تقدم أي دراسة شاملة تتناول المستوى التركيبي لشعر أحمد مطر في مجموع دواوينه .تكمن جدّة هذه الدراسة في تقديم تحليل أسلوبي معمق على المستوى التركيبي لإنتاج أثر جمالي ودلالي سياسي، وهو ما يملأ فجوة بحثية مهمة في الدراسات الأسلوبية التطبيقية لشعر أحمد مطر.

3- الأسلوبية

تُعد الأسلوبية منهجا لغويا لتحليل النصوص الأدبية، حيث عرفها شارل بالي بأنها دراسة التعبير من حيث محتواه العاطفي (فضل، 1998: 18). وهي تحليل لخيارات الكاتب اللغوية من النحو والمعنى ضمن الإمكانات المتاحة (غزالة، 2004: 141). ويوصف بأنها نظام استشعاري يكتشف البنى الأسلوبية في النص (ناظم، 2002: 30)، بينما يعتبرها المسدي علما يدرس الخصائص اللغوية التي تحول اللغة إلى أداة تأثير فني (المسدي، 1976: 156). وبذلك، فالأسلوبية منهج علمي يعالج النص الأدبي عبر عناصره الفنية للكشف عن قيمته الجمالية.

والأسلوب ليس مفهوما ثابتا، بل يتعدد بتعدد القراءات والتأويلات، مما أدى إلى نشوء اتجاهات أسلوبية متنوعة. فالنص لا يُدرك دفعة واحدة، بل يُفهم بالممارسة والتحليل. وقد استفادت هذه الاتجاهات من الدرس اللساني لسوسير، ومن أبرزها: أسلوبية التعبير،والمثالية، والتكوينية، والبنيوية، والإحصائية، والصوتية، والوظيفية (ينظر: عياشي، 2002: 41-42).

ومن بين هذه الاتجاهات، تبرز الأسلوبية الإحصائية بوصفها منهجا يعتمد على تحليل الأسلوب من خلال الكمّ. وقد لاقى هذا المنهج قبولا واسعا نظرا لاعتماده على معايير علمية وموضوعية في دراسة النصوص .ويكتسب هذا المنهج أهميته حين يوظَّف في إطار التحليل الأسلوبي العام الذي يتعامل مع اللغة على المستوى الأدبي، ويمر بدراسة عدة مستويات تبدأ بالمستوى الصوتي، وتمتد إلى المستوى الصرفي مركّزة على الكلمة ونوعها، لتصل في النهاية إلى المستوى التركيبي الذي يدرس الجملة وأنماطها(حسنين، 2000: 39) ويُعدّ المستوى التركيبي جزءا محوريا في النص الأدبي، إذ يهتم بدراسة «مجموعة المعاني التي تتصل بالأبواب النحوية كالفاعلية والمفعولية والحالية، ومجموعة المعاني التي يفيدها التركيب النحوي كالخبر والإنشاء، والشرط الإمكاني مقابل الشرط الامتناعي، والمدح في مقابل الذم» (جرجيس العطية، 2014: 161)، إضافة إلى تناوله دلالة هذه التراكيب ضمن السياق العام للنص . وفي هذا الإطار، يتجلى دور الإحصاء الأسلوبي بوصفه وسيلة فعالة لرصد خصائص البنية التركيبية، إذ

يتيح دراسة طول التركيب وقصره (أبوالعدوس، 2007: 126-138)، وتحليل أركان الجملة، والروابط أو أدوات الاتساق، فضلا عن ترتيب عناصر التركيب من تقديم وتأخير، وهو من أهم عناصر البحث الأسلوبي (الراجحي، 1981: 119-120). ذلك أن «حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها هو الذي يكوّن في النهاية التركيب الدلالي للقطعة الأدبية، فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولا إلى كلية العمل الإبداعي» (عبدالمطلب، 1994: 206).

4- أسلوبية التركيب في شعر أحمد مطر

تقوم العلاقة بين اللغة والأسلوب على كون الأسلوب تجلّيا فرديا خاصا بالمبدع، في حين تبقى اللغة «مجموعة الوحدات اللغوية والبنى النحوية وجملة القواعد اللغوية ووظائفها» (ناظم، 2002، 26). ومن ثَمّ، فإنّ المبدع ملزم بالإلمام بقوانين اللغة وكيفية توظيفها، إذ لا يكتفي بانتقاء المفردات بل يحتاج إلى تركيبها بما يتيح نقل رؤيته إلى المتلقي. ومن هذا المنطلق، يبرز المستوى التركيبي بوصفه أحد أهم العناصر المشاركة في تحليل النصوص الأدبية، إذ «المدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها» (عياد، 1992، 138)، ويقوم التحليل التركيبي فيها على دراسة الجملة وأجزائها وصولا إلى تحليل النص بكامله.

يركز هذا المقال على أبرز الخصائص الأسلوبية والتركيبية في شعر أحمد مطر، من خلال دراسة زمن الأفعال، والجملة الاسمية والفعلية، والتقديم والتأخير، واستخدام الشرط. كما يتناول التراكيب الإنشائية الطلبية وكيفية توظيفها لإنتاج معانٍ بلاغية متعددة، مثل النداء في الحث أو التفجع، والاستفهام في الإنكار أو التكثير، والأمر والنهي في الحث أو السخرية، بما يكشف عن العمق البلاغي للنصوص.

4-1- الجملة

تهتم الأسلوبية بتحليل النص للكشف عن جمالياته وفهم رؤية الكاتب، بدءا من الجملة إلى الكلمات وروابطها. «الجملة هي عنصر الكلام الأساسي...» (الحسيني، 2004، 195). ويعرف الزمخشري الجملة بأنها «الكلام المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى» (1993، 23)، ويؤكد سيبويه على العلاقة بين المسند والمسند إليه: «هذا باب المسند والمسند إليه...» (1988، ج 1، 23). وعلى أساس هذين العنصرين قسم النحاة الجملة إلى اسمية وفعلية، مع التركيز على الجملة الفعلية بحسب ورودها من المضارع إلى الماضي.

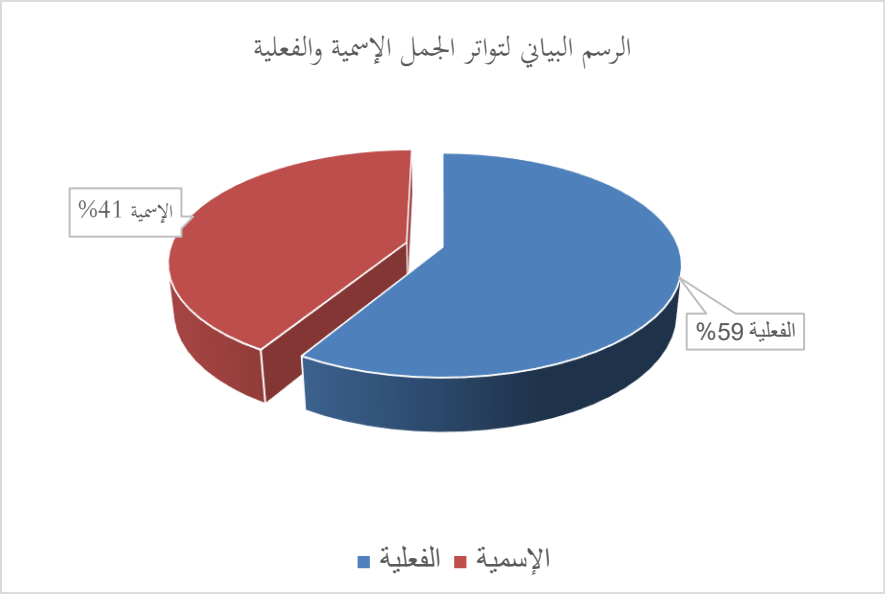
4-1-1- الجملة الفعلية

ذكر النحاة أن الجملة تقسم إلى اسمية وفعلية، فالفعلية «هي التي صدرها فعل كقام زيد» (ابن هشام، 2000، ج5، 13). والفرق بين الإثبات بالاسم والفعل: فالإسم يثبت المعنى دون تجدد، كما في «زيد طويل» أو «عمرو قصير»، بينما الفعل يدل على تجدد المعنى وحصوله جزءا جزءا، كما في «زيد ها هو ذا ينطلق» (جرجاني، 2001، 117-118). وبذلك تفيد الجملة الاسمية الثبوت، والفعلية الحدوث والتجدد.

استعمل أحمد مطر في أشعاره كلا النوعين من الجمل، الفعلية والاسمية، مع ميل واضح نحو الجمل الفعلية، إذ بلغ عدد الجمل الفعلية 5497 جملة مقابل 3949 جملة اسمية. وتُستخدم الجمل الفعلية للتعبير عن الأحداث الجارية لحظة بعد لحظة أو عن الأحداث المتجددة، كما أنها تعكس الحيوية، لذلك يوظف الشاعر الجمل الفعلية في المواضيع التي تتطلب مستوى عالٍ من الحيوية والتفاعل.

تواتر الجمل الإسمية و الفعلية

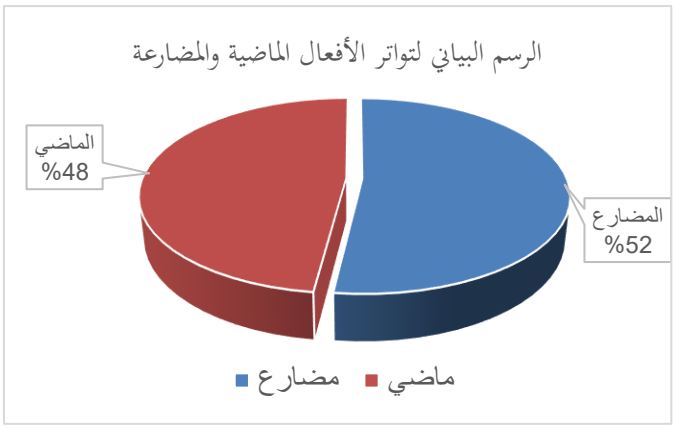
الجملة	عدد التواتر	النسبة المئوية
الفعلية	5497	59%
الإسمية	3949	41%
المجموع	9446	100



ومن بين الجمل الفعلية إعتمد الشاعر على الفعل المضارع أكثر من الماضى.

جدول تواتر الأفعال الماضية و المضارعة

الأفعال	عدد التواتر	النسبة المئوية
مضارع	4025	52%
ماضي	3773	48%
المجموع	7798	100



أ _ الفعل المضارع

عند تتبّع مواضع استعمال الفعل ودلالاته، أظهر البحث أن الفعل المضارع استخدم في كثير من المواقع ليشكّل ظاهرة أسلوبية جاذبة لانتباه المتلقي. ومن الأساليب التي اعتمدها أحمد مطر في هذا السياق، استهلال القصيدة بالفعل المضارع واستمراره حتى نهايتها. ويستعين الشاعر بهذا الأسلوب في ثلاثة مواضيع رئيسية في أشعاره: التعبير عن ظلم الحاكم، وتسليط الضوء على حضور المخبرين في المجتمع، ونقل مشاعر الخوف والاضطراب المستمر في العراق. ومن أبرز تطبيقات هذه الظاهرة قوله في قصيدة «مؤهلات» حين يصوّر ظلم الحاكم:

تنطلقُ الكلابُ في مختلفِ الجهاتْ /بلا مضايقاتْ/ .../ ونحنُ نسلَ آدمٍ/ لسنا من الأحياءِ في أوطانِنا/ و لا من الأمواتْ./ نهربُ من ظلالِنا/ مخافةَ انتهاكِنا/ .../ نريدُ أنْ نكونَ حيْواناتْ(مطر، 1987، 115).

يوظّف الشاعر في هذه القصيدة الجملة الفعلية «والجملة الفعلية موضوعة لإحداث الحدث في الماضي أو الحال فتدل على تجدد سابق أو حاضر وقد يستعمل للإستمرار بلا ملاحظة التجدد في مقام خطابي» (السامرائي، 2007، 163-162).

اعتمد الشاعر في الجملة الفعلية على الفعل المضارع، حيث إستخدم سبعة عشر فعلا مضارعا (تنطلق- تلهث- تنبح- تبول- تعرب- تمرق- تمرق- نهرب- نهرب- نكسر- نهرب- نريد- نكون- نريد- نكون- تأملوا- تعملوا) مقابل فعلين ماضيين فقط (صحنا- قالوا).

يصوّر الشاعر في هذه القصيدة بعض العاملين لدى الحاكم، مشبّها إياهم بالحيوانات، حيث ينطلقون بحرية تامة بفعل قربهم من السلطة، بينما يقف الشعب عاجزا بلا حرية أو إرادة، حتى ليحلم بأن يكون جزءا من تلك الحيوانات. ومن خلال توظيف الأفعال المضارعة، ركّز الشاعر على تصوير ظلم الحاكم، فالاستخدام المكثف لهذه الأفعال يثير خيال المتلقي، ويجعله يشعر وكأن المشهد يتجسد أمامه في اللحظة الحاضرة. وبما أن الفعل المضارع يعبر عن الحاضر، فإن الشاعر يعتمد عليه لنقل تجربة الحياة المعاصرة إلى المخاطب، مفعّلا بذلك التفاعل الشعوري والفهم المباشر للحدث.

والشاعر في قصيدة «الواحد في الكل» يتحدث عن حضور المخبرين في المجتمع :

مُخبِرٌ يسكنُ جنبي/ مُخبِرٌ يَلهو بجيبي/ مُخبِرٌ يفحصُ عقلي/ مُخبِرٌ ينبُشُ قلبي (مطر، 1996، 150).

استعمل أحمد مطر في هذه القصيدة أربعة عشر فعلا مضارعا، هي: (يسكن – يلهو – يفحص – ينبش – يدرس – يقرأ – يزرع – يحصد – يرفع – يبحث – يرصد – يكنس – أدعو – أحيا)، حيث يشير كل فعل إلى أحد أعمال المخبرين. ومن خلال هذا التوظيف، يصف الشاعر أوضاع مجتمعه ويبرز وجود المخبرين فيه، إذ أن تكرار كلمة «المخبر» والفعل المضارع يعكس كثرتهم واستمرارية نشاطهم. ويُظهر الفعل المضارع استمرارية الحدث، فيسعى الشاعر عبر هذا الاستمرار إلى توضيح شدة ما وقع على شعبه بسبب حضور المخبرين، إذ «يصلح الفعل للحدث الذي يتجدد لحظة بعد لحظة، أو لنقل للتعبير عن الحدث المتحرك في النفس» (درويش، 1998، 152). ومن ثم، أضفى توظيف الفعل المضارع على الحدث التجدد والديمومة والاستمرارية.

وفي قصيدة أخرى بعنوان «المختلف»، يصوّر الشاعر حالة الخوف والاضطراب المستمر في العراق، حيث يقول:

يرجُفُ الناسُ مِن الخوف،/ ولا يَبدو علىَّ الإرتجافْ./ يصمتُ الناسُ مِنَ الخوفِ،/ وَوحدي مستمرٌّ بالهِتافْ./ يهربُ الناسُ/ إذا الشّرطيُّ طَافْ/ وأنا أتبعُهُ طولَ المطَافْ!/ إنّني مختلفٌ عنهُمْ/ أشَدَّ الإختلافْ./ وعليّ الإعترافْ/ إنّني لستُ شُجاعا/ بَل أنَا مِن فرط خَوفي/ خائفٌ مِن أن أخافْ! (مطر، 1996، 44).

اعتمد الشاعر على ستة أفعال مضارعة (يرجف – يبدو – يصمت – يهرب – أتبع – أخاف) مقابل فعلين ماضيين فقط، لتصوير شدة الخوف في مجتمعه، وإظهار عجز الشعب عن الكلام والتعبير. وتعكس معظم المفردات، وخصوصًا الأفعال المضارعة، مضمون الخوف (يرجف – الخوف – الارتجاف – يصمت – يهرب – الاعتراف – خوفي – خائف – أخاف).

يسهم حضور الأفعال المضارعة وتكرار دلالة الخوف في تماسك النص، حيث يشعر المتلقي بالخوف المنتشر في مجتمع الشاعر. كما أن استمرار الأفعال المضارعة يعزز التناقض مع جو الأمن

والحرية، مؤكدا الخوف المتجدد في المجتمع، إذ «إذا كان الفعل مضارعا دلّ على تكرار الفعل ووقوعه مرة بعد أخرى» (لاشين، لا.ت، 96). وبما أن الخوف كان ملازما للشعب العراقي، فقد استخدم الشاعر الأفعال المضارعة لنقل هذه الحالة إلى المتلقي.

ومن هذا المنطلق، يمكن القول إن اعتماد الشاعر على الجملة الفعلية والفعل المضارع يعكس استخدامه للتعبير عن الحال والأحداث المعاصرة، ويؤكد استمرارية هذه الأحداث، كما يضفي على تجربته الشعورية طابع الحيوية والحركة.

ب _ الفعل الماضي

أكد النحاة أن صيغة الفعل الماضي وُضعت للدلالة على الزمن الماضي بشكل مطلق، وهو ما ذهب إليه سيبويه إذ يقول: «فأما بناء ما مضى فذهب وسمع ومكث وحمد» (1988، ج1، 12). وبلغت نسبة الفعل الماضي في ديوان الشاعر 48٪، وقد وظّفه لأغراض سياقية متعددة، منها التعبير عن الظلم وعدم العدالة، وحالة الجمود لدى مواطنيه تجاه تغيير الأوضاع، ومشاعر الحب تجاه الوطن. وبما أن هذه المعاني متصلة بزمن محدد أو مقطوعة عن الاستمرارية، اعتمد الشاعر في التعبير عنها على الفعل الماضي، كما يظهر في قوله في قصيدة «يحيى العدل» التي تتناول الظلم وعدم العدالة:

حَبَسوهْ/ قبلَ أن يتهموهْ!/ عذّبوهْ/ قبلَ أن يستجوبوهْ!/ .../ طَلبوا منهُ اعترافا/ حولَ مَنْ قد جَنّدوهْ./ لم يقُلْ شيئا/

ولمّا عَجزوا أنْ يُنطقوهْ/ شنقوهْ!/ بعد شهرٍ.. برّأوهْ!/ أدركوا أنّ الفتى/ ليس هو المطلوبَ أصلا/ بل أخوهْ./ و مَضَوا نحو الأخ الثاني/ ولكنْ.. وَجَدوهْ/ ميّتا من شدةِ الحزنِ/ فلَمْ يَعتقلوهْ! (مطر، 1987، 80-81).

ينقل الشاعر في هذه القصيدة مظالم الحاكم والسلطة الحكومية، حيث تتهم الحكومة شخصًا بريئًا لم يرتكب أي جرم، ثم تحبسه وتعذّبه وتستجوبه، وإذا لم يعترف يُصدر أمر بقتله، ليُقتل، ثم تُبرئه السلطة بعد فترة لأنه لم يكن الشخص المطلوب. ثم تُتهم أخوه، وعندما تذهب الشرطة للقبض عليه، يجده الميت بسبب حزن أخيه.

تغلب على هذه القصيدة صيغ الأفعال الماضية، حيث وردت في ستة عشر موضعا، منها: حبسوه – عذّبوه – أطفأوا – عرضوا – قصّوا – طلبوا – جنّدوه – لم يقل – عجزوا – شنقوه – برّأوه – أدركوا – مضوا – وجدوه – لم يعتقلوه. ويتناول الشاعر من خلالها مظاهر الظلم وعدم العدالة في بلده، مع التركيز على مفردات تعكس الظلم مثل: حبسوه – عذّبوه – أطفأوا – قصّوا – شنقوه.

ويُلاحظ أن الشاعر في تصوير هذا المشهد اعتمد في تكوين الجملة الفعلية على الفعل الماضي، نظرا لأن «الفعل الماضي يدل على وجود الفعل وكونه مقطوعا به» (الزمخشري، 1407ه، ج3، 386). ويعود سبب اعتماد الأفعال الماضية إلى أن الموضوع وقع في الزمن الماضي وهو واقع مكتمل، كما أن استخدام الفعل الماضي يرتبط بالطبيعة السردية للخطاب. كما يسعى الشاعر من خلال الأفعال الماضية إلى التعبير عن شعوره بالتحسر على حياة الشعب، منقلا حزنه العميق تجاه أوضاع العراق.

وفي قصيدة *فروض المناسبة* يتحدث الشاعر عن حالة الجمود عند مواطنيه لتغيير الأوضاع:

إستأذنّا مِنْ أمريكا/ وطلبْنَا رُخصةَ أوربّا/ ورجوْنا إخوةَ شاحالْ./ بُسْنَا أبوابا مقفلةً/ ولَحَسْنا صدأَ الأقفالْ/ ووهبْنَا الأنفسَ والمالْ/ (مطر، 1996، 104).

يلاحظ أن الشاعر في هذه القصيدة اعتمد على الأفعال الماضية للتعبير عن حالة الجمود في بلده، حيث يصف كيف يستأذن من أمريكا، ويطلب رخصة أوروبا، ويقدّم كل ما لديه من مال وأنفس لهم، بينما لا يمتلك شعبه أي إرادة في إدارة العراق. ويعكس استخدام الفعل الماضي في تصوير أوضاع الوطن عدم

الإرادة عند المواطنين وحالة الجمود القائمة، إذ استطاع مطر تصوير غياب الحركة والحيوية من خلال الأفعال الماضية، مثل: استأذننا – طلبنا – رجونا – بسنا – لحسنا – وهبنا.

أما في قصيدة «أحبك»، فيتطرق الشاعر إلى مشاعر حبّه لوطنه، حيث يقول:

يا وَطَني/ ضِقْتَ على مَلامحي/ فَصِرتَ في قلبي/ وكنتَ لي عُقوبةً/ وإنّني لم أقترفْ سواك من ذنب!/ لَعَنْتَني .../ فكنتَ أنت خُطوتي/ و / كنتَ لي دربي!/ .../ يا قاتِلي/ كفاك أن تقتُلَني/ من شدة الحبّ! (مطر، 1984، 71-70).

يتجلى في هذه القصيدة مشهد حب الشاعر العميق تجاه وطنه، حيث يؤكد أنه رغم كل ما مر به من تجارب وصعوبات نتيجة حبه للعراق، إلا أنه لا يزال مخلصا له ومستعدا للموت في سبيله. وللتعبير عن هذا الحب الجارف، استخدم الشاعر سلسلة من الأفعال في الزمن الماضي، من بينها: "ضقت"، "صرت"، "كنت"، "لم أقترف"، "لعنتني"، "كان"، "ضربتني"، "طردتني"، "صلبتني"، "أصبحت"، "هوي"، "سامح"، و"كفاك."

يشير استخدام الأفعال الماضية في هذه القصيدة إلى صدق عاطفة الشاعر وانغماسه العميق في حبه للوطن، كما يساهم هذا الاستخدام في تحريك مشاعر المتلقي وإشعاره بالتجربة الإنسانية التي عاشها الشاعر. علاوة على ذلك، فإن التعبير بالفعل الماضي يضفي على النص قوة وجمالا، مما يعزز التأثير الأدبي والعاطفي للقصيدة.

4-1-2 الجملة الإسمية

القسم الثاني من أنواع الجملة عند النحاة هو الجملة الاسمية، وهي «التي صدرها اسم قائم» كما ذكر ابن هشام (2000، ج5، ص13). اعتمد الشاعر في نصوصه على الجملة الفعلية أكثر من الجملة الاسمية، إذ أن «الاسم لا يدل بالوضع إلا على الثبوت والدوم» (أبو البقاء، لا.ت، ص84)، بينما تفيد الجملة الاسمية الإثبات. ويلاحظ أن الشاعر يستخدم الجمل الاسمية بشكل قليل، وعندما يرد الاسم في المبتدأ، يكون خبره غالبا فعلا، وقد ورد الخبر الفعلي للمبتدأ عنده 986 مرة.

ويشير الجرجاني إلى أن خبر الجملة الاسمية إذا كان فعليا يتحول معنى الجملة من الثبوت إلى الحركة، إذ «موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجددا شيئا بعد شيء» (الجرجاني، 2001، ج1، ص117). لذلك، تُعد الجمل التي خبرها فعلية ضمن الجمل الفعلية.

يستخدم أحمد مطر الجملة الاسمية للتعبير عن الثوابت، مثل بغضه لاستكبار العالم وتدخل إسرائيل وأنظمة أخرى، واليأس من تغيير أوضاع العراق، ومن أمثلة ذلك قصيدة *العشاء الأخير*.

أنا ضدَّ أمريكا إلى أن تَنْقضي — هذي الحياةُ ويوضَعَ الميزانُ
أنا ضدُّها حتى وإن رقَّ الحَصى — يوما، وسالَ الجَلْمَدُ الصَّوّانُ!
بُغضي لأمريكا لو الأكوانُ — ضمَّتْ بَعضَهُ لانهارتِ الأكوانُ
هي جَذْرُ دَوحِ الموبقاتِ، وكلّ ما — في الأرض من شرّ هو الأغصانُ!

(مطر، 2001، 509).

يتناول الشاعر في هذا المقطع بغضه لأمريكا، مؤكدا أنه لا يسكت أمام الاستكبار العالمي، إذ يعتبر أمريكا رأس كل المشاكل في بلده. استخدم الشاعر الجمل الاسمية للتعبير عن هذا الشعور، مثل: «أنا ضدّ أمريكا»، «أنا ضدها»، «بغضي لأمريكا»، و«وهي جذر دوح الموبقات، وكل ما في الأرض من شرّ هو الأغصان»، مستندا بذلك إلى دلالة الجملة الاسمية على الثبوت والتأكيد.

ويلاحظ استخدامه لضمير المتكلم ثلاث مرات، سواء كان منفصلا في «أنا» أو ضمير ملكية في «بغضي»، ما يجعل الضمير «أنا» مركزا للقصيدة وتتفرع المعاني من حوله، بهدف إبراز الذاتية والفردانية والعاطفة الخاصة للشاعر. كما يلفت الانتباه تكرار لفظ «أمريكا» مرتين، بالإضافة إلى توظيف الضمير الفاعلي لها مرتين، ما يعزز التأكيد والإلحاح على دور أمريكا في توتر أوضاع العراق.

بالتالي، يظهر من هذا المقطع أن استخدام الجمل الاسمية، وتكرار ضمير المتكلم، وتكرار لفظ «أمريكا» كلها أدوات بلاغية تؤكد ثبوت بغض الشاعر تجاه أمريكا.

وفي قصيدة *استغاثة*، يواصل الشاعر التعبير عن رفضه للتدخل السافر لإسرائيل وأنظمة أخرى في شؤون بلده:

الناسُ ثلاثةُ أمواتٍ/ في أوطاني./ والميّتُ معناهُ قَتيلْ./ قِسْمٌ يقتلُهُ "أصحابُ الفيلْ"./ والثاني تقتُلُه "إسرائيلْ"./ والثالثُ تقتُلُهُ "عربائيلْ". (مطر، 1989، 25).

يبين الشاعر في هذا المقطع عوامل قتل مواطنيه، مشيرا إلى أن قسما منهم يقتله أصحاب الفيل، وقسما تقتله إسرائيل، وقسما آخر تقتله أنظمة تحمل هوية عربية. في بداية القصيدة، يستفيد الشاعر من الجملتين الاسميتين: «الناس ثلاثة أموات في أوطاني» و«الميّت معناه قتيل»، وذلك لعكس ثبات هذا الحدث وتأكيده. كما يشير الجرجاني إلى أن «موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجددا شيئا بعد شيء» (الجرجاني، 2001، ج1، ص117)، وهو ما يوضح رغبة الشاعر في توكيد أن موت مواطنيه ليس موتا طبيعيا، بل نتيجة لأسباب محددة، مستندا إلى الجملة الاسمية لإظهار ثبوت هذا الحدث.

ثم يذكر الشاعر التفاصيل قائلا: «قسم يقتله أصحاب الفيل، والثاني تقتله إسرائيل، والثالث تقتله عربائيل»، مستخدما هنا الخبر الفعلي للمبتدأ والفعل المضارع لتجديد الحدث، بما يتوافق مع دلالة الفعل المضارع في تجسيد استمرار الحدث وتجدده.

كما يوظف الشاعر في قصيدة *الدولة الباقية* الجمل الاسمية للدلالة على حالة السكون وعدم التغير في أوضاع وطنه، مؤكدا الثبات والاستمرار في الحالة التي يعانيها:

لَيسَ عندي وطنٌ/ أو صاحبٌ/ أو عملٌ!/ ليسَ عندي ملجأٌ/ أو مَخْبأٌ/ أو منزلُ!/ .../ كلُّ ما حولي ليلٌ أليلُ/ وصباحٌ بالدُّجى مُتَّصِلُ./ (مطر، 1992، 103-102).

يستدعي الشاعر في هذا المقطع بعض ملامح عصره، مشيرا إلى أنه لا يملك صديقا ولا عملا ولا ملجأ، ويعبر عن شعوره باليأس تجاه أوضاع وطنه، وعدم أمله في تحسنها. ومن خلال الجملة الاسمية، يرسم الشاعر هذا الجو المملوء باليأس، مستفيدا من دلالتها على الثبوت والسكون.

يمكن القول إن أحمد مطر وظف التركيبين الاسمي والفعل، حيث اعتمد في التركيب الفعلي على الفعل المضارع لتصوير أوضاع الواقع المعاصر وتجددها، وعلى الفعل الماضي لسرد حياة الشعب العراقي، مع الإشارة إلى أن كل تركيب يعكس الرؤية الخاصة للشاعر ويبرزها بوضوح.

2-4 التقديم والتأخير

مبحث التقديم والتأخير ذو أهمية كبيرة في دراسة التركيب وكشف أسلوب الكاتب، إذ «يخضع في كل لغة للطابع الخاص بها فيما يتعلق بترتيب الأجزاء داخل الجملة» (راضي، 1980، 211). ولا يقتصر على معرفة التقاليب الممكنة، بل يشمل التعرف على الجملة وعناصرها وارتباطها ببقية الكلام (الطرابلسي، 1996، 283).

وتسمح ظاهرة الإعراب بتحريك عناصر التركيب من أماكنها الأصلية وتعدد مواقعها (رفاعي، 2010، 17)، والترتيب الواعي للكلام يعكس ترتيبا ذهنيا يؤثر على المتلقي (المسيري، 2005، 49).

وأي تغيير في ترتيب الجملة يغير الدلالة ويبرز كلمات محددة لجذب انتباه السامع (فندريس، 1950، 188).

ويؤكد عبدالقاهر الجرجاني أن التقديم والتأخير يثري النص ويكشف عن بدائع اللغة إذا تحقق الهدف الفني منه (الجرجاني، 2001، ص76). وبالتالي، يعتمد المبدع على هذه الظاهرة لتعزيز جمال النص والتعبير عن غرضه.

4-2-1 التقديم والتأخير في أشعار أحمد مطر

التقديم من السمات التركيبية في شعر أحمد مطر؛ فقد ورد في 1195 موضع في سياقات مختلفة على نحو له دلالته.

وقد تنوّعت هذه السمة التركيبية إلى أنواع كثيرة يمكن تقسيمها على قسمين، هي: تقديم شبه الجملة، والتقديم في التركيب الإسنادى.

أ_ تقديم شبه الجملة

شبه الجملة مصطلح يطلقه النحاة على الظرف والجارّ و المجرور وقد جاء تقديم شبه الجملة في شعر أحمد مطر في المرتبة الأولى من بين أنواع التقديم والتأخير عنده،حيث قدّمت في 581 موضع، وقد توزّعت هذه السمة التركيبية على نوعين:

أولاً _ تقديم شبه الجملة على الفعل

قد ورد تقديم شبه الجملة على الفعل في 436 موضع، وقد يوظّف الشاعر هذا الأسلوب لاهتمام بعنصر الزمان أو عنصر المكان، أو يستخدمه للتركيز على ظلم الحاكم، كقوله في قصيدة *الخلّ الوفي* إذ يركز الشاعر على الزمان:

طولَ عمري/ يركضُ القهرُ أمامي وَ وَرائي./ هُوَ ظلّي في الضُحى/ وهوَ نديمي في المساءِ (مطر، 1989، 69).

خلق الشاعر في هذا المشهد تركيبا أسلوبيا يعكس المشاعر الداخلية التي تدور في صدره، حيث قدّم عبارة «طول عمري» على «متعلقه يركض»، وكأن هذا التقديم يشمل القصيدة بأكملها. بينما الترتيب الطبيعي للجملة يكون: «يركض القهر أمامي ووراءي طول عمري». ويظهر من إعادة تأمل النص حرص الشاعر على إبراز ملازمة القهر له، بما يعكس اهتمامه بالمعنى المراد التعبير عنه.

ويأتي هذا التقديم ليشير إلى الزمان، باعتباره المحور الذي تدور حوله القصيدة، إذ «الشعر موضع اضطرار، وموقف اعتذار، وكثيرا ما يحرّف فيه الكلام عن أبنيته، وتُحال فيه الأمثال عن أوضاع صيغها لأجله» (ابن جني، لا.ت، ج3، ص191). وقد عمد الشاعر إلى التقديم وخرق قواعد اللغة لإيصال المعنى المطلوب.

ومن خلال تقديم «طول عمري» والجمل الاسمية والفعل المضارع، يعكس الشاعر استمرار القهر ملازما له، ويبرز هذا الترتيب الأسلوبي دوره في نقل الشعور النفسي والمزاج العام للقصيدة.

وفي قصيدة *جاهلية* يقول:

في زَمانِ الجاهليّهْ/ كانتِ الأصنامُ مِن تمرٍ/ وإن جاعَ العبادْ/ فَلَهمْ/ من جُثَّةِ المعبودِ زادْ/ وبعصر المدنيّهْ/ صارتِ الأصنامُ (مطر، 1984، 115).

قسّم الشاعر هذه القصيدة إلى مقطعين: يبدأ الأول من بداية القصيدة حتى «من جثة المعبود زاد»، ويصور زمان الجاهلية حيث كانت الأوثان مفيدة للناس، بينما يبدأ المقطع الثاني من «بعصر المدنية»

حتى نهاية القصيدة، موضحا أن الأصنام المعاصرة تأتي من الغرب وتحمل قناعا عربيا، أي أن الحاكم عربي المظهر وغربي الأصل، ويُدعى إلى العبادة لكنه يشارك في قمع الشعوب. ويلاحظ أن الشاعر استهل كلا المقطعين بالزمان، ليبرز المحور التاريخي للقصيدة.

ويأتي تقديم «في زمان الجاهلية» و«بعصر المدنية» كوسيلة لشد انتباه المتلقي وإظهار المقارنة بين الزمانين، مقسما القصيدة إلى فقرتين قصيرتين لعرض فكرته بسرعة ووضوح. ويختتم الشاعر بالقول: «رحم الله زمان الجاهلية»، مفضّلا العرب الجاهليين على العرب المعاصرين.

كما يهتم الشاعر في بعض قصائده بعنصر المكان، مثل قصيدة *هويّة*، حيث يبرز دور المكان في توجيه الفكرة والرمزية.

في مَطار أجنبي/ حدّقَ الشرطيُ بي/ _قبلَ أن يطلُبَ أوراقي_/ ولمّا لم يجدْ عندي لسانا أو شَفَهْ/ زمَّ عَيْنيهِ وأَبدى أسَفَهْ/ قائلا: أهلا وسَهْلا/ ..يا صديقي العَربي! (مطر، 1987، 68).

يتناول أحمد مطر في هذه القصيدة المشهد الذي وقع في مطار الأجنبي، حيث يلتفت الشرطي إلى الشخص العربي، وقبل أن يأخذ أوراقه أو يُعرّف عن نفسه، يرحّب به قائلا: «أهلا يا عربي». من خلال هذا المشهد، يشير الشاعر إلى تحقير الغرب للعرب.

وقد وظف الشاعر في هذه القصيدة تقديم عنصر المكان ليبرز المشهد بوضوح، مؤكدا أن هذه المعرفة المميزة بالشخص العربي حدثت فقط في مطار الأجنبي. كما يوضح جابر أن «هذا التقديم لعنصر أصله التأخير يتشابك مع حس المبدع الشعوري، واللاشعوري، وينتج دلالة الاختصاص بالمكان» (جابر، 2009، 331). وقد استفاد الشاعر من هذا التقديم أسلوبيا للفت الانتباه إلى المكان الذي وقعت فيه الأحداث، فكل التفاصيل التي يوردها تدور حول هذا المكان، ومن خلال تخصيصه للمكان ألغى الشاعر احتمالات وقوع الحدث في أماكن أخرى، مما يعزز تركيز المتلقي على المشهد ومغزاه الرمزي.

وفي قصيدة *حالات* يقول:

بِالتمادي/ يُصبحُ اللصُّ بأروبّا/ مُديراً للنوادي/ وبأمريكا/ زَعيماً للعصاباتِ وأوكارِ الفسادِ/ وبأوطاني التي/ من شَرَعها قَطْعُ الأيادي/ يُصْبِحُ اللصُّ/ .. رئيساً للبلادِ! (مطر، 1987، 21).

يبيّن الشاعر أن اللص في البلاد الأوروبية يحتاج إلى جهد مضاعف ليصبح مديرا للنادي، وفي أمريكا ليصبح رئيس عصابات الفساد، بينما في أوطان العرب يصبح اللص حاكما بسهولة. ويستخدم الشاعر التقديم في «بالتمادي»، «بأمريكا»، «بأوروبا»، و«بأوطاني» لإبراز عنصر المكان، وتخصيص الظاهرة لأوطان العرب، كما يبرز المقارنة بين مكانة اللص في أوروبا وأمريكا من جهة، وفي البلاد العربية من جهة أخرى.

ويرمي الشاعر من خلال هذا التقديم إلى إيصال إيحاء نفسي وانفعالي للمتلقي، إذ أن الترتيب المألوف للجملة لا يعمق هذا الإحساس، لذلك عدّل الشاعر عن الترتيب الطبيعي ليبرز أهمية العنصر المتقدم.

كما اهتم الشاعر في قصائد أخرى بالعنصر المتقدم، مثل قصيدة *الرجل المناسب*، حيث يظهر دوره في توجيه الانتباه وتحديد التركيز الأسلوبي.

باسمِ والينا المبجَّلْ/ قرّروا شنقَ الذي اغتالَ أخي/ لكنّهُ كانَ قَصيرا/ فمضى الجلادُ يسألْ:/ رأسُهُ لا يَصِلُ الحبلَ/ فماذا سوفَ أفعَلْ؟/ بعد تفكيرٍ عميقٍ/ أمرَ الوالي بشنقي بدلاً منهُ/ لأنّي كنتُ أطْوَلْ! (مطر،1987، 69).

يصور الشاعر في هذه القصيدة مظاهر ظلم الحاكم وسوء إدارته لشؤون الشعب العراقي، إذ يأمر الوالي بشنق المتهم بجريمة الاغتيال، غير أن قصر قامته حال دون وصول حبل المشنقة إلى عنقه، فيقرر

الوالي شنق رجل طويل بدلا منه. وبهذا يُعفى المجرم الحقيقي من العقاب، بينما ينال العقوبة بريء لم يقترف ذنبا.

وقد عمد الشاعر إلى تقديم الجار والمجرور «باسم والينا المبجّل» على الفعل «قرّروا»، وكان بإمكانه أن يورد العبارة بالترتيب المعتاد: «قرّروا شنق الذي اغتال أخي باسم والينا المبجّل»، غير أن غرضه كان شدّ الانتباه إلى شخصية الوالي بوصفه محور الظلم. وهو ما ينسجم مع ما ذكره سيبويه: «وكأنهم يقدّمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أغنى» (سيبويه، 1988، ج1، 34).

ويلاحظ أن القصيدة تبدأ بقرار الوالي في شأن قاتل أخ الشاعر، لكنها تنتهي بقرار شنق الشاعر نفسه، مما يكشف تحوّل الحاكم إلى رمز للظلم المطلق. وإلى جانب عنصر التقديم، أضفى الشاعر على النص جمالا إضافيا من خلال توظيف التضاد.

ثانيًا – تقديم شبه الجملة على المفعول به

تكرر هذا الأسلوب 145 مرة في ديوان الشاعر، حيث يلجأ إليه لإبراز العنصر المتقدم وتركيز المعنى عليه. ومن نماذجه قوله في قصيدة *حلم*:

وقَفْتُ/ ما بينَ يَدَيْ/ مفسّرِ الأحلامْ./ قلتُ لهُ يا سيّدي/ رأيتُ في المنامْ/ أنّي أعيشُ كالبَشَرْ/ وأنّ مَن حولي بَشَرْ/ وأنّ صَوتي بفَمي/ وفي يَدي الطعامْ/ وأنّني أمشي/ ولا يُتْبَعُ مِن خَلفي أثرْ! (مطر، 1984، 98) .

ينقل الشاعر في هذا النص ما رآه في حلمه، حيث تحقق الإصلاح الاقتصادي في بلده، وأصبح كل فرد قادرا على التعبير عن أفكاره بحرية دون خوف أو رقابة، وكأن الناس قد نالوا حريتهم الكاملة. وقد قدّم الشاعر الجار والمجرور «في المنام» على المفعول به، ليدل على أن ما يرويه ليس واقعا معاشا، بل مجرد رؤيا حلمية.

ويحمل هذا الموضع عدولا أسلوبيا من خلال تقديم شبه الجملة «في المنام» على المفعول «أني أعيش كالبشر...»، فجاء ترتيب الجملة: فعل + جار ومجرور + مفعول. وهذا التقديم له مسوغاته الأسلوبية، إذ أراد الشاعر أن يوجه تركيز المتلقي على كون هذه الحرية لم تتحقق إلا في المنام، مشيرا بذلك إلى حقيقة الوضع السياسي والاجتماعي آنذاك، حيث انقطع الأمل في التغيير الداخلي، ولم يعد الإصلاح ممكنا إلا في عالم الأحلام.

إن هذا التقديم لا يؤدي وظيفة نحوية فحسب، بل يكتسب دلالة سياقية عميقة، إذ يعمّق المعنى من جهة، ويشد انتباه المتلقي من جهة أخرى، مما يعكس بوضوح يأس الشاعر وإحساسه بالعجز أمام واقعه.

ويقول الشاعر في قصيدة *القرصان*:

بَنَيْنا من ضحايا أمسِنا جسرا./ وقدّمْنا ضَحايا يومِنا نَذرا./ لنلقى في غدٍ نصرا./ .../ ولكنْ قامَ عبدُالذاتِ/ يَدعو قائلاً: صَبْرا./ .../ فألقينا بباب الصبرِ آلافاً مِن القَتلى/ وآلافاً مِن الجرحى/ وآلافاً مِن الأسْرى/ .../ فأنجبَ صبرنا :صبرا! (مطر، 1984، 61-60).

تصوّر القصيدة أحد أيام حرب 1967، إذ يكشف النص في بدايته عن أحداث الأمس وكثرة الضحايا الذين قدّمهم العرب من أجل النصر. غير أنه عندما اقترب الجيش من تحقيق هدفه، أمره الزعيم بالتوقف عن القتال، فكانت النتيجة سقوط عدد كبير من القتلى والجرحى والأسرى، وانتصار إسرائيل في الحرب، مقابل تقديم العرب للصبر بدل النصر.

ويلاحظ القارئ أن الشاعر قدّم الجار والمجرور على المفعول به في عدة مواضع، مثل: «من ضحايا أمسنا جسرا»، «في غد نصرا»، «بباب الصبر قتلانا»، «بباب الصبر آلافا»، «من أرضنا ولنا شبرا»، و«لقتلانا وبها قبر»، وذلك لإبراز المفعول به وإيلائه مزيدًا من الاهتمام.

ويُعد هذا الترتيب خرقا للمألوف من بنية الكلام، حيث المعتاد أن يرد الفعل ثم الفاعل ثم المفعول وأخيرا شبه الجملة. غير أن هذا العدول الأسلوبي جاء مواكبا للموقف الشعوري الذي يعيشه الشاعر، إذ تأثر بما رآه من كثرة الضحايا، فاختار أن يقدّم ما أدهشه وما أثار انفعاله. وهو ما ينسجم مع ما أشار إليه يونس علي: «فإن الطريقة التي تركب بها الكلمات أو الوجه الذي تكون عليه قد يؤدي إلى إضفاء بعض الإيحاءات العاطفية» (يونس علي، 2007، ص186).

ب- التقديم في التركيب الإسنادي

وظّف أحمد مطر هذا الأسلوب في (504) موضعًا، وقد توزّعت هذه السمة التركيبية على نوعين أساسيين: الأول تقديم الخبر على المبتدأ، والثاني تقديم الفاعل على الفعل.

أولاً_ تقديم الفاعل على الفعل

تكرّر هذا النوع (269) مرة في ديوان أحمد مطر، وغالبا ما يوظّفه الشاعر لتسليط الضوء على قضايا محورية، مثل حضور الشرطة السرية في العراق، وتدخّل الولايات المتحدة في شؤون بلده. ومن أبرز نماذجه ما ورد في قصيدة *هناك أيضا*:

مَفارزٌ أمنيّةٌ تدورُ حتى الفَجرْ/ في طرقاتِ الفكرْ./ وشُرطةٌ سريّةٌ تصطفُّ حتى الظُهرْ/ في جَنَباتِ الصَّدرْ./ وفرقةٌ حربيّةٌ تقيمُ حتى العَصرْ/ حولَ نطاق الثَّغرْ./ مِن أينَ يأتي الشعرْ؟!/ (مطر، 1992، 33).

يشير الشاعر في هذه القصيدة إلى وجود القوات الأمنية والشرطة السرية والفرق العسكرية في العراق، حيث يذكر أن هذه القوات «تدور في طرقات الفكر والقلب والفم»، في دلالة على انعدام حرية التعبير ومنع الشعب من الإفصاح عن أفكاره.

وقد عمد الشاعر إلى تقديم الفواعل «مفارز أمنية، شرطة سرية، فرقة حربية» على أفعالها «تدور، تصطف، تقيم»، بغرض التركيز على حضور هذه القوى وتكريس أهميتها في السياق الشعوري للنص. ويحمل هذا التقديم عدولا أسلوبيا يتمثل في تقديم الفاعل على فعله، وهو عدول اقتضته رؤية الشاعر وانفعالاته، إذ يعكس ترتيب المعاني وفق ما يعتمل في داخله. وبهذا يوظف الشاعر أسلوب التقديم ليجعل البنية التركيبية أداة للتعبير عن الموقف النفسي والفكري الذي يعيشه.

يقول أحمد مطر في قصيدة *الحصَاد*:

أمريكا تُطلِقُ الكلبَ عليْنا/ وبها من كلبها نَستنجِدُ!/ أمريكا تُطلِقُ النارَ لتُنجينَا من الكلبِ/ فيَنجو كلبُها.. لكنّنا نُستَشْهَدُ!/ أمريكا تُبعِدُ الكلبَ.. ولكنْ/ بَدَلاً منْهُ علينا تقعُدُ! (مطر، 1992، 55).

تنطوي الأبيات السابقة على أسلوب التقديم، كما في قول الشاعر: «أمريكا تطلق الكلب، أمريكا تطلق النار، وأمريكا تبعد»، في حين أن الترتيب المألوف هو: «تطلق أمريكا الكلب»، «تطلق أمريكا النار»، و«تبعد أمريكا الكلب». ويكشف هذا العدول الأسلوبي عن دلالة بارزة، إذ يجعل من «أمريكا» محور الجملة ومركز المعنى، بوصفها السبب المباشر للشقاء ومظهر الذل في رؤية أحمد مطر. ومن خلال هذا التقديم، يبرز الشاعر التدخل السافر لأمريكا في شؤون بلاده ويؤكد حضورها القهري في تفاصيل الواقع.

ثانياً_ تقديم الخبر على المبتدأ

قدّم أحمد مطر الخبر على المبتدأ في (235) موضعا من ديوانه، وقد استخدم هذا الأسلوب للإشارة إلى كثرة المشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية. ومن ذلك ما جاء في قصيدته *المنشَقّ*.

أكثرُ الأشياءِ في بَلدتِنا/ الأحزابُ/ والفقرُ/ وحالاتُ الطلاقِ./ عِندَنا عَشرةُ أحزابٍ ونصفُ الحزبِ/ في كُلّ زُقاقِ! (مطر، 1989، 31).

في مطلع القصيدة قدّم الشاعر الخبر «أكثر الأشياء في بلدتنا» على المبتدأ «الأحزاب والفقر وحالات الطلاق»، والأصل أن يقول : الأحزاب والفقر وحالات الطلاق أكثر الأشياء في بلدتنا .ويكشف هذا الأسلوب عن كثرة هذه الظواهر وتغلغلها في الواقع العراقي، حيث يشير الشاعر من خلال البيت إلى ثلاثة مستويات من الأزمات: سياسية متمثلة في كثرة الأحزاب، واقتصادية متمثلة في الفقر، واجتماعية متمثلة في الطلاق. وقد جاء التقديم هنا للدلالة على الوفرة والانتشار.

ويواصل الشاعر النهج نفسه في قوله «عندنا عشرة أحزاب»، إذ قدّم شبه الجملة «عندنا» على المبتدأ «عشرة» لشدّ الانتباه إلى معاناة المجتمع من هذه الظاهرة.

يتضح من ذلك أن أحمد مطر يوظّف أسلوب التقديم والتأخير لتجنب الرتابة في النص الشعري من جهة، ولإبراز ما يريد التركيز عليه من جهة أخرى، بحيث يوجّه المتلقي نحو العناصر الأكثر دلالة في تجربته الشعرية. وهذه الأمثلة تمثل نماذج فحسب، إذ إنّ الأغراض البلاغية للتقديم والتأخير في شعره متعددة يصعب حصرها.

3-4 التركيب الشرطي

التركيب الشرطي يتكوّن من جملة شرط وجواب شرط، وتربط بينهما أدوات الشرط لتشكيل وحدة معنوية واحدة. فالشرط مرتبط بوقوع الأمر، كما يوضح الإصفهاني: «كل حكم معلوم يتعلّق بأمر يقع بوقوعه» (الإصفهاني، 1412هـ، ص450). وجواب الشرط مرتبط بالشرط وغير مستقل عنه (سيبويه، 1988، 93-94). ويؤكد الجرجاني أن أداة الشرط تربط الجملتين بحيث تصير كالاسم المفرد في دلالتها (الجرجاني، لا.ت، 111). وللشرط وظيفتان: معنوية تتمثل في إضافة معنى الشرط إلى الجملة الخبرية، وتركيبية تجعل الجملة الثانية معلقة بالأولى.

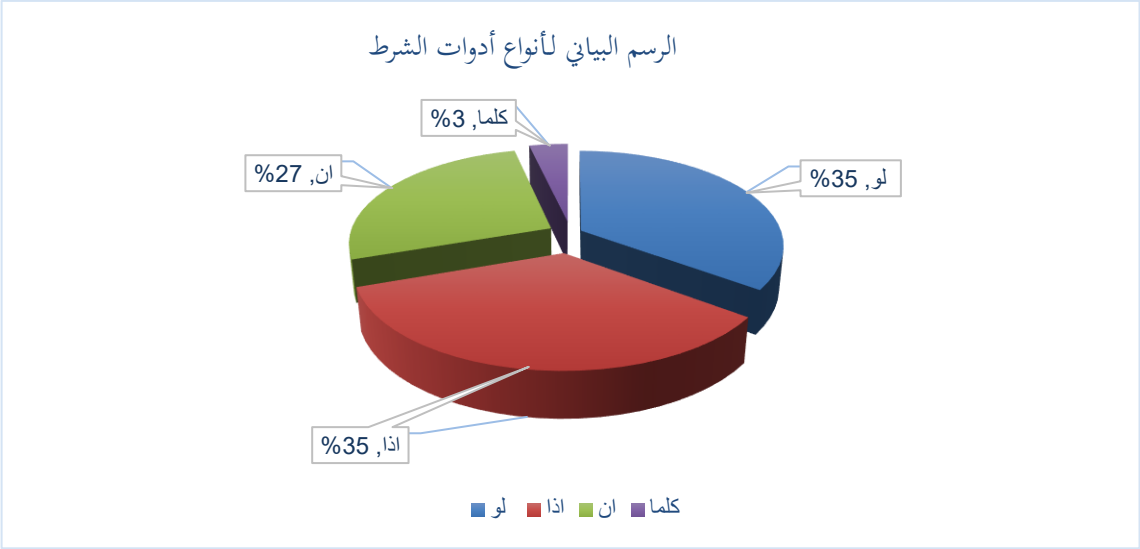
1-3-4 التركيب الشرطي في أشعار أحمد مطر

وظّف أحمد مطر التركيب الشرطي في 360 موضعا داخل ديوانه، معتمدا في ذلك على أدوات الشرط مثل :إن، إذا، لو، كلما، لتوضيح العلاقات السببية والشرطية بين الأحداث والأفكار في نصوصه.

ومن المهم الإشارة إلى أن هذه الدراسة استبعدت التركيب الشرطي المصدّر بأدوات مثل :أينما، كيفما، كلما من التحليل الإحصائي، نظرا لندرته في أشعار الشاعر، إذ وردت أداة "كيفما" مرة واحدة فقط، مما جعلها غير صالحة للاستخدام في التحليل الإحصائي الدقيق والتركيز على الأنماط الأكثر شيوعا في نصوصه.

جدول إحصائي لأنواع أدوات الشرط

أداة الشرط	العدد
لو	126
إذا	125
إن	96
كلما	13
المجموع	360



أ ـ جملة الشرط المبدوءة ب (إن) و (إذا)

تعتبر أداة الشرط "إن" أم أدوات الجزاء، حيث يرى سيبويه أنها تحافظ دائما على معنى الجزاء ولا تفارقه (سيبويه، 1988، ج3، 63). ويشير المبرد إلى أن مخرجها هو الظن والتوقع فيما يُخبر به المخبر (المبرد، لا-تأ، ج2، ص56). أما أداة "إذا" فتوحي بالتلازم القطعي والاقتران اليقيني بين جملة الشرط وجوابها، لأنها خالية من معنى الشك (الأنباري، 2003، ج2، 518). ويؤكد النحاة أن الفرق بينهما يكمن في الاستعمال: فـ «إن» تُستعمل للمشكوك فيه، بينما «إذا» تُستعمل للمقطوع بوجوده (السامرائي، 1434هـ، ج4، 61).

إستعمل أحمد مطر في قصيدة *ديوان المسائل*، أدواتي الشرط (إن) و(إذا) حيث يقول:

إنْ كانَ الغربُ هو الحَامي/ فَلماذا نبتاعُ سلاحَهْ؟/ وإذا كانَ عدوا شَرسا/ فلماذا ندخلُه السَّاحةْ؟!/ إنْ كانَ البترولُ رَخيصا/ إنْ كانَ البترولُ رَخيصا/ فلماذا نقعدُ في الظُّلمةْ؟/ وإذا كانَ ثمينا جدا/ فلماذا لا نجدُ اللُّقمةْ؟!/ إنْ كانَ الحاكمُ مَسؤولا/ فلماذا يرفِضُ أن يُسألْ؟/ وإذا كانَ سُموَّ إلهٍ/ فلماذا يسمو للأسفل؟! (مطر، 1996، 39-38).

اعتمد مطر في هذه القصيدة على أدوات الشرط بشكل واضح، حيث وردت أداة "إن" 13مرة، و"إذا" 12 مرة. وتظهر بنية الشرط من خلال هذا التكرار، إذ استند الشاعر إلى نسق يبدأ بفعل الشرط متبوعا بجوابه، مما يعكس قدرته على توظيف المكونات اللغوية بدقة.

يلاحظ أن الشاعر يستخدم "إذا" للتعبير عن اليقين، و"إن" للتعبير عن المشكوك فيه، كما في بداية القصيدة «:إن كان الغرب هو الحامي»، حيث يعكس الشك، مقابل «وإذا كان عدوا شرسا» التي تشير إلى اليقين بعداوة الغرب. ويتيح نسق الشرط لهذا التكرار إضفاء حيوية على النص، كما يخلق تكرار الجمل الشرطية دلالات صوتية واضحة ومناخات جمالية.

ب ـ جملة الشرط المبدوءة ب (لو)

الحالة الدلالية العامة التي وفّرها أسلوب الشرط باستخدام (لو) هي إمتناع حالة معينة، ... و على الرغم من أن تلك الحالة ممتنعة ولكن هذا لا يمنع من استحضارها إلى الذهن.

وفي قول الشاعر في قصيدة ***مبارزة***:

لو كانَ في حُكّامِنَا شَجاعةٌ/ فلْيبرزُوا لي واحداً فَواحد./ .../ لو كانَ في حُكّامِنَا شَجاعةٌ/ لو كانَ.../ لو../ حرفُ امتناعٍ لإمتناعٍ/ صَرخةٌ بلا صَدى! (مطر، 1992، 108-107).

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن عدم الشجاعة عند الحكام و من بين أدوات الشرط يستفيد الشاعر من (لو) لتؤكيد التعبير عن إمتناعية وقوع الشرط، «والأصل في فرض المحالات كلمة (لو)، دون (إن)، لأنها لما لا جزم بوقوعه، و لا وقوعه، والمحال مقطوع بلا وقوعه»(الكفوي، لا.تا، 125)

و«قد تكون (لو) شرطية مشربة معنى التمني»(السامرائي، 1434، ج4، 77). ربما أشار أسلوب الشاعر إلى أن ذلك –وعلى الرغم من امتناعه- مرغوب فيه، أو أن الشاعر يتمنى أن يكون الحاكم شجاعا.

يمثل الشرط ظاهرة بارزة في أشعاره، وقد يتناول الشاعر أسلوب الشرط لتناسق بين أجزاء القصيدة، وكأنّه يوظّف هذا الأسلوب لتأثير في المتلقي.

4-4 الإنشاء الطلبي

قسّم البلاغيون الكلام إلى قسمين :الخبر والإنشاء .يقصد بالخبر الكلام الذي يمكن تحقيق مضمونه في الواقع، فإذا تحقق كان صادقا، وإذا لم يتحقق كان كاذبا (الهاشمي، لا.ت، 55). أما الإنشاء فهو كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب في ذاته، أي لا يمكن الحكم عليه بالصدق أو الكذب (المصدر نفسه).

وينقسم الإنشاء إلى نوعين :إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي .فالإنشاء الطلبي يستدعي تحقيق مطلوب غير حاصل وقت الطلب، مثل التمني، الأمر، النهي، الاستفهام، والنداء (القزويني، لا.ت، ج3، 51-53). أما الإنشاء غير الطلبي فلا يستدعي مطلوبا، ومنه القسم، التعجب، أفعال المدح والذم، الترجي، وصيغ العقود (المصدر نفسه).

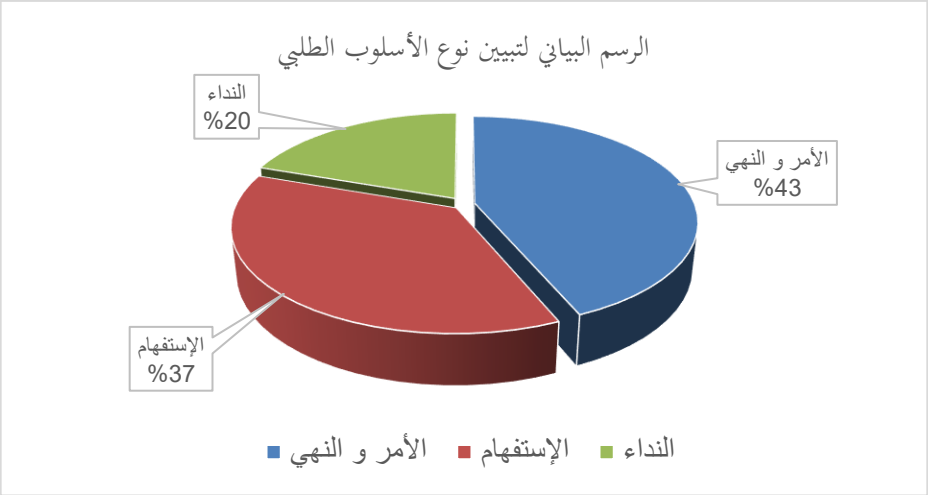
وقد اهتم البلاغيون بدراسة الإنشاء الطلبي أكثر من غير الطلبي، إذ أن الأخير غالبا ما نقل إلى معنى الخبر ويُستخدم فقط في معانيه الحقيقية (أبو موسى، 1987، 192). لذلك، ركّزت هذه الدراسة على الإنشاء الطلبي دون تناول الإنشاء غير الطلبي.

4-4-1 الإنشاء الطلبي في شعر أحمد مطر

وظّف أحمد مطر الأساليب الإنشائية في 1795 موضعا، وكان الأمر والنهي الأكثر توظيفا، يليه الاستفهام ثم النداء .وتركز هذه الدراسة على تحليل الأساليب الإنشائية في الأعمال الشعرية الكاملة لأحمد مطر، موضحة طبيعة استعمالها في أشعاره، ومدعمة بالإحصاءات، مع بيان تفصيلي لأوجه التوظيف الدلالي لها.

جدول تبيين نوع الأسلوب الطلبي

نوع الأسلوب	العدد
الأمر و النهي	782
الإستفهام	659
النداء	354
المجموع	1795



4-4-1-1 الأمر والنهي:

الأمر والنهي من أنواع الإنشاء الطلبي، فالأمر يمثل الطلب الإيجابي والنهي الطلب السلبي (العلوي، 1423، ج3، 155). يعرف الأمر بأنه استدعاء الأعلى للفعل ممن هو دونه (ابن عقيل، 1999، 103) ويعد حقيقيا إذا كان الآمر أعلى مرتبة من المأمور، بينما قد يتحول إلى دلالات مجازية كالإغراء أو التهديد بحسب السياق (ابن السراج، لا.ت، ج2، 170). والنهي هو طلب كف عن فعل على جهة الاستعلاء (السبكي، 2003، 470)، ويعد حقيقيا عند جهة الاستعلاء، وقد يُستخلص له دلالات مجازية وفق السياق (سيبويه، 1988، ج3، 184).

4-4-1-2 الأمر والنهي في أشعار أحمد مطر:

يعد الأمر سمة أسلوبية بارزة في شعر أحمد مطر، حيث ورد في ديوانه في 782 موضعًا ضمن سياقات متنوعة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة تناولت فعل الأمر والنهي معا، إذ إن النهي يعد نوعا من الأمر بعدم الفعل. ونظرا لاستخدام أحمد مطر للسخرية في تناول الواقع وسعيه لتحريض شعبه على الثورة والتغيير، جاءت أساليب الأمر والنهي في قصائده متقاربة دلاليا وفق السياق، كما توضح ذلك النماذج التالية:

يقول الشاعر في قصيدة *قف ورتل سورة النسف على رأس الوثن*:

لا تُهاجِرْ./ كلُّ مَن حولَك غادِرْ/ .../ أنت مطلوبٌ على كلّ المحاوِرْ/ لا تُهاجِرْ/ إركبْ الناقةَ واشحَنْ ألفَ ظَنْ/ قفْ كما أنتَ/ ورتّلْ سورةَ النسفِ/ على رأسِ الوثنْ/ إنَّهم قد جَنَحوا للسلمِ/ فاجْنَحْ للذخائرْ/ ليعودَ الوطنُ المنفيُّ منصورا/ إلى أرضِ الوطن! (مطر، 1984، 160-155).

في أسلوب التراوح بين الأمر والنهي، يصوّر الشاعر الواقع ويعمل على توعية المتلقي به. فعنوان القصيدة وحده يوحي بدعوة إلى قمع الظلم وإحياء الأمل لدى المتلقي، فيما يبدأ النص بالنهي «لا تهاجر»، مما يشير إلى أن حل المشكلات لا يكمن في الهروب من الواقع بل في المقاومة.

ويبرز الجانب الانفعالي والعاطفي من خلال أفعال الأمر المنتشرة في النص، حيث وردت في 24 موضعا مثل: «لا تهاجر – لا تدع – حاذر – إخف – لا تقل – تب – لا تقرأ – لا تكتب – لا تحمل – إمض – لا تمش – ابتعد – لا تدخل – إركب – إشحن – قف – رتّل – إجنح». وقد خرج الأمر عن دلالته الحقيقية ليصبح دعوة صريحة للتغيير ورفض الواقع وقمع الظلم، مسهما في ترسيخ المعنى في ذهن المتلقي حتى يشعر بقدرته على تغيير الأوضاع.

وقوله في قصيدة *إحفروا القبر عميقا*:

مِمَّ نَخشى؟/ نملةٌ لو عطستْ تَكْسَحُ جَيشا/ وهباءٌ لو تمطَّى كَسَلا يَقلبُ عَرشا!/ فلماذا تَبطشُ الدميةُ بالإنسانِ بَطشا؟!/ إنهضوا../ آنَ لهذا الحاكمِ المنفوشِ مثلَ الدِّيك/ أن يَشبعَ نَفشا./ إنهشوا الحاكمَ نَهشا/ واصنعوا مِن صَوْلَجان الحكمِ رَفْشا/ واحفروا القبرَ عَميقا/ واجعلوا الكرسيَّ نَعشا! (مطر، 1992، 114-115).

يتضح الانتقال الأسلوبي في النص من خلال هيمنة الصيغ الفعلية المصحوبة بأفعال الأمر مثل: «إنهضوا – إنهشوا – اصنعوا – احفروا – اجعلوا»، التي تحرك دلالات النص وتدفع الشاعر عبر حركيتها إلى تحريض الناس على التغيير والثورة ضد الظلم. ويمكن القول إن تكرار الأمر وربطه بعنصر الوصل «الواو» على سطح النص يلفت انتباه المتلقي ويؤثر فيه، مما يعزز الحث على مقاومة الظلم.

ويستخدم الشاعر أسلوب الأمر أيضا في سياق السخرية من الواقع، كما يظهر ذلك في قصيدته *لن أنافق*:

نافِقْ/ ونافِقْ/ ثم نافِقْ، ثم نافِقْ./ لا يَسلمُ الجسدُ النحيلُ من الأذى/ إنْ لم تُنافِقْ./ نافِقْ/ فماذا في النفاقِ/ إذا كذبتَ وأنت صادقْ؟/ نافِقْ/ فإنّ الجهلَ أنْ تهوي/ ليرقى فوقَ جثّتك المنافقْ./ لك مبدأٌ؟ لا تَبتئسْ/ كنْ ثابتا/ لكن ..بمختلفِ المناطقْ!/ واسبقْ سواك بكلّ سابقةٍ/ فإنَّ الحكمَ محجوزٌ/ لأربابِ السوابقْ! (مطر، 1987، 38-39).

يبدأ الشاعر قصيدته بفعل "نافق" ويكرره ست مرات، مما قد يثير لدى المتلقي تساؤلا أوليا حول دعوة الشاعر للنفاق. غير أن الغوص في سياق النص يوضح أن هذا الاستخدام لا يهدف إلى الترويج للنفاق، كما يتضح من عنوان القصيدة "لن أنافق".

ومن خلال أسلوب السخرية اللاذعة، يصوّر الشاعر بعض قضايا وطنه، خاصة وجود المنافقين بين أفراد الشعب، مستخدما لفظة "نافق" بشكل ساخر للذين يسعون إلى الوصول إلى الحكم بالمنافق. ويبرز التضاد بين عنوان القصيدة وتكرار الفعل داخل النص الرسالة المركزية للشاعر، إذ يريد أن يبيّن أن من ينخرط في النفاق قد يصل إلى الحكم، لكنه في النهاية يعلن شعار "لن أنافق".

وكقوله في قصيدة *نهاية المشروع*:

أحضِرْ سَلّةْ/ ضَعْ فيها "أربعَ تسعات"/ ضَعْ صُحُفا مُنحلةْ/ ضَعْ مذياعا/ ضَعْ بوقا، ضَعْ طبلَهْ./ ضَعْ شَمعا أحمرَ،/ ضَعْ حَبلا،/ ضَعْ سكّينا،/ ضَعْ قُفلا .. وتذكَّرْ قفلَةْ./ ضَعْ كلبا يعقِرُ بالجملةْ/ يسبقُ ظِلّهْ/ يلمحُ حتى اللّا أشياءَ/ ويسمعُ ضحكَ النملهْ!/ واخلطْ هذا كلَّهْ/ وتأكَّدْ من غَلْقِ السلّهْ./ ثم اسحبْ كرسيّا واقعدْ/ فلقد صارتْ عندك/ .. دَولهْ! (مطر، 1987، 92-93).

المؤشر الأسلوبي البارز في هذه القصيدة، والذي يجذب انتباه المتلقي، هو استخدام فعل الأمر، إذ وظف الشاعر هذا الأسلوب 14 مرة. ومن خلال هذا الأسلوب الساخر، يعكس الشاعر الواقع المرير في بلده، مصورا دولة العرب في نصه الشعري بوصفها: «صحف منحلة وبوق وطبلة وظل يتبعك»، في إشارة ساخرة إلى غياب الحرية.

كما أن توظيف أفعال الأمر والنهي وحركيتها في النص يسهم في تحفيز المتلقي على إدراك الحاجة إلى التغيير والثورة ضد الظلم، ويمكن القول إن تكرار هذه الأفعال وانتشارها على سطح النص يعزز وعي المتلقي بالواقع المعاصر.

4-4-2 الاستفهام:

الاستفهام هو طلب الفهم، وقد ورد في اللسان: «واستفهمه: سأله أن يفهمه» (ابن منظور، 1998، مادة فهم). و«توسعت العرب فأخرجت الاستفهام عن حقيقة المعان أو أشربته تلك المعاني» (السيوطي، 1974، ص. 268). ومن ثم فإن الدلالات التي يحققها الاستفهام متعددة ولا يمكن حصرها، إذ

تتحدد وفق القرائن وسياق الكلام، وكان النحاة يعتمدون على الاجتهاد مستندين إلى القرائن، مع إدراكهم أن الذوق والفهم أساس تسمية هذه المعاني (الخالدي، 2006، 405).

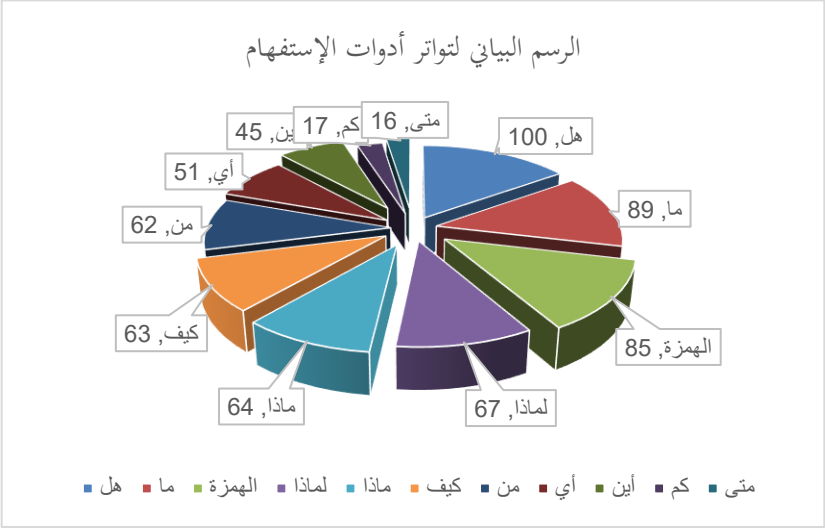
4-4-2-1 الاستفهام في أشعار أحمد مطر:

يعد الاستفهام أحد السمات التركيبية البارزة في شعر أحمد مطر، حيث ورد في 659 موضعا ضمن سياقات متنوعة، معبّرا عن دلالات متعددة. وقد استخدم الشاعر في مجموعته الشعرية أدوات الاستفهام التالية :هل، ما، الهمزة، لماذا، ماذا، كيف، من، أي، أين، كم، متى.

وفيما يلي جدول إحصائي يوضح عدد ورود هذه الأدوات في أعمال الشاعر، يلي ذلك عرض مفصل لهذه الأدوات وتحليل استخدامها وفق السياقات المختلفة، على النحو الآتي:

تواتر أداة الإستفهام

	نوع الأداة	العدد
1	هل	100
2	ما	89
3	الهمزة	85
4	لماذا	67
5	ماذا	64
6	كيف	63
7	من	62
8	أي	51
9	أين	45
10	كم	17
11	متى	16
	المجموع	659



برز الاستفهام بوصفه سمة أسلوبية مهيمنة في شعر أحمد مطر، حيث تكرر 659 مرة. ويلاحظ أن أداة «هل» كانت الأكثر استخداما بين أدوات الاستفهام، تليها أداة «ما»، بينما توزعت بقية الأدوات بشكل متنوع :الهمزة، لماذا، ماذا، كيف، من، أي، أين، كم، متى.

ولا يقتصر استعمال الاستفهام في أشعار الشاعر على الاستعلام أو الاستخبار، بل يتجاوز ذلك ليحقق دلالات متعددة أخرى. وقبل تناول هذه الدلالات، تجدر الإشارة إلى تعدد طرائق الشاعر في توظيف هذا الأسلوب.

أ0 استعمال أداة الاستفهام واحدة مكررة في أبيات متتابعة، نحو قوله في قصيدة *مفقودات*:

يا سيّدي/ أينَ الرغيفُ واللبنْ؟/ وأينَ تأمينُ السكنْ؟/ وأينَ توفيرُ المهنْ؟/ وأينَ مَن/ يوفّرُ الدواءَ للفقيرِ دونَما ثمنْ؟ (مطر، 1989، 19-18).

ب. استعمال أكثر من أداة، نحو قوله في قصيدة *البؤساء*:

أنا مجنونٌ؟/ أجَلْ أدري،/ وأدري أن أشعاري جنونْ./ لكنِ الحكامُ لولايَ/ ولولا هذه الأشعارُ ماذا يعملونْ؟/ فإذا لم أكتُبِ الشعرَ أنا/ كيفَ يعيشُ المخبرونْ؟/ وإذا لم أشتمِ الحكامَ/ مَن يعتقلونْ؟/ وإذا لم أُعتقَلْ حيّا/ فمَنْ يستجوبونْ؟/ وبماذا يُطلقُ الصوتَ وكيلُ الإدعاءْ؟/ وبماذا يا تُرى/ يعملُ أربابُ القضاءْ؟/ وعلى مَنْ يحكمونْ؟/ وإذا لم يَسجنوني/ فلِمَن تُفْتَحُ أبوابُ السجونْ؟ (مطر، 1987، 72-71).

ج. حذف أداة الاستفهام الأصلية مكتفيا بالجرس والتنغيم الموحي بالاستفهام، نحو قول الشاعر في قصيدة *الجدار*:

وقفتُ في زنزانتي/ أقَلّبُ الأفكارْ:/ أنا السجينُ ها هُنا/ أم ذلك الحارسُ بالجوارْ؟ (نفس المصدر، 24).

4-4-3 دلالات الاستفهام في أشعار أحمد مطر:

ومن المعاني التي خرج إليها الاستفهام في أشعار أحمد مطر يمكن الإشارة إلى:

أولاً_ التعجب:

يلاحظ قارئ أشعار أحمد مطر كثرة النصوص التي استخدم فيها أسلوب الاستفهام، وكان الغرض الاستفهامي الأكثر تكرارا التعجب والحيرة .ففي هذه النصوص، يسعى الشاعر إلى التعبير عن مواقف التعجب حيال الوقائع المحيطة به التي تحدث بلا مسوّغ منطقي. ومثال ذلك قوله في قصيدة *هناك أيضا* حين يتناول وجود الشرطة السرية في بلاده:

مَفارزٌ أمنيّةٌ تدورُ حتى الفَجرْ/ في طرقاتِ الفكرْ./ وشرطةٌ سريّةٌ تصطفُّ حتى الظهرْ/ في جنباتِ الصدرْ./ وفرقةٌ حربيّةٌ تقيمُ حتى العَصرْ/ حولَ نطاقِ الثَغرْ. (مطر، 1992، 33).

يرسم الشاعر حالة الاختناق في بلده من خلال التعبير عن تعجبه من وجود الشرطة السرية وغياب حرية التعبير. ففي هذا السياق، يخرج الاستفهام عن وظيفته الأصلية، وهي طلب الإخبار، ليصبح وسيلة للتعبير عن التعجب والحيرة. ولا يسعى الشاعر من خلاله إلى الحصول على إجابة، بل يهدف إلى نقل شعوره بالانزعاج إلى المتلقي، وجعله مشاركا في الحالة الشعورية التي يعيشها.

ثانياً _ الإنكار:

يقول الشاعر في قصيدة *دمعة على جثمان الحرية*:

أنا لا أكتُبُ الأشعارَ/ فالأشعارُ تكتُبني/ أريدُ الصمتَ كيْ أحيا/ ولكنَّ الذي ألقاهُ يُنطِقُني./ ولا ألقى سِوى حُزنٍ/ علي حزنٍ/ على حزنٍ/ أ أكتُبُ "أنّني حيٌّ"/ على كفَني؟/ أ أكتبُ "أنّني حرٌّ"/ وحتّى الحرفِ يرسفُ بالعبوديّةْ؟ (مطر، 1984، 90).

يستثمر الشاعر أسلوب الاستفهام للتعبير عن استنكاره لغياب الحرية في بلده، فخرج الاستفهام عن معناه الحرفي كوسيلة للبحث عن الإجابة، ليصبح أداة للتنديد والاستنكار.

ثالثاً_ النفي:

مثل قول الشاعر في قصيدة*تحت الصفر*:

أيُّ قيمةْ/ للقوانين العظيمةْ/ وهي قفّازٌ حريريٌّ/ لذي الكفّ الأثيمةْ/ وأداةٌ للجريمةْ؟!

ويقول في مقطع آخر من القصيدة ذاتها:

أيُّ قيمةْ/ لجيوشٍ يستحي من وجهها/ وجهُ الشتيمةْ./ غايةُ الشيمةِ فيها/ أنّها من غير شيمةْ./ هزمتنا في الشوارعْ/ هزمتنا في المصانعْ/ هزمتْنا في المزارعْ/ هزمتْنا في الجوامعْ/ ولدى زحفِ العدوِ انهزمتْ../ قبل الهزيمةْ؟! (مطر، 1992، 60-59).

يقوم الشاعر بنفي أي قيمة للقوانين الموضوعة في البلدان العربية، معتبرا إياها أدوات للجريمة، كما ينفي جدوى الجيوش العربية، التي غالبا ما تكون منهزمة في معظم حروبها.

رابعا_ التوبيخ:

ومنه قول الشاعر في قصيدة*الذنب*:

يَعوي الكلبُ/ إن أوْجعهُ الضربُ/ فلماذا لا يصحو الشعبُ/ وعلى فمِه ينهضُ كلبُ/ وعلى دمِه يقعي كلبُ؟ (مطر، 1984، 100).

يقارن الشاعر بين مواطنيه والكلب، مشيرا إلى أن الكلب عندما يؤذيه يعوي، بينما شعبه غائب عن الواقع ولا يعترض على أوضاع بلده. ومن خلال توظيف الاستفهام، يوبّخ الشاعر مواطنيه ويدعوهم إلى اليقظة، فتخرج وظيفة الاستفهام عن معناها الحرفي لتكتسب دلالة مجازية تمنح النص حركة وديناميكية داخل الفضاء الشعري.

خامسا_ التحقير:

مثاله قول الشاعر في قصيدة*نحنُ*:

نحنُ من أيّةِ ملّةْ؟/ ظلُّنا يقتلعُ الشمسَ../ ولا يأمَنُ ظِلّهْ!/ دمُنا يخترقُ السيفَ/ ولكنّا أذلّةْ!/ بعضُنا يختصرُ العالمَ كلَّهْ/ غيرَ أنّا لو تجمّعنا جميعا/ لَغَدونا بجوارِ الصفرِ قِلّةْ! (مطر، 1992، 46).

خرج الاستفهام هنا عن وظيفته الأصلية كطلب للإخبار ليصبح أداة مجازية تهدف إلى تحقير شأن الأمة، مستبدلا الوصف المباشر الفارغ من القيمة التعبيرية بأسلوب يحمل دلالة نقدية قوية.

سادسا_ التمني:

مثل قول الشاعر في قصيدة *يا ليل..يا عين*:

آه يا ليلُ.. ويا عَيني/ متى الثورةُ تُشعَلْ/ لترى عيني، وهذا الليلُ يرحَلْ؟ (مطر، 1987، 188).

يتمنى الشاعر أن يثور شعبه ضد الظلم، ويلاحظ أن الاستفهام في النص قد تحول من وظيفته الأصلية إلى التعبير عن التمني .ويمكن القول إن استخدامه لأسلوب الاستفهام لا يهدف إلى إقامة حوار مع الآخرين، بل إلى دفع المتلقي نحو التفكر والتأمل .بهذا، يكسر الاستفهام رتابة النص ويشكل شكلا من أشكال التنوع الأسلوبي، كما يتيح انتقالا من الخبر إلى الإنشاء، ويسهم في انعكاس معاناته النفسية وتجديد المعاني عبر دلالات مجازية متعددة.

4-5 النداء في أشعار أحمد مطر:

يعد النداء من السمات التركيبية البارزة في شعر أحمد مطر، حيث ورد في ديوانه في 354 موضعا. ولم يستخدم الشاعر سوى أداة النداء «يا»، ويعزى هذا الاستخدام إلى الوظيفة المزدوجة التي

تتمتع بها هذه الأداة، فهي تصلح لنداء البعيد، ويمكن أيضا استخدامها مع القريب للتوكيد، وقد وُصفت بأنها مشتركة بين القريب والبعيد (مطلوب، 1980، 132). ومن أبرز استعمالات النداء لفظا قوله في قصيدة *السيدة والكلب:*

يا سَيّدتي.. هذا ظلمْ!/ كلبٌ يتمتَّعُ باللحمْ/ وشعوبٌ لا تجدُ العظمْ!/ كلبٌ يتحمّمُ بالشامبو../ وشعوبٌ تسبحُ في الدَّم! (مطر، 1992، 35).

فالشاعر إستخدم حرف النداء الياء التي تستعمل لنداء البعيد وقد ينادى به القريب، وهذه الحرية في نداء البعيد أو القريب تمنح المنادي بعدا جماليا من خلال التلاعب في نداء القريب بالبعيد وبالعكس. وهنا يمكن القول إن الشاعر رغم من أنه قريب من الحاكم فيناديه بأداة الياء التي تستعمل للبعيد «و قد يستعمل البليغ أدوات النداء التي للبعيد فينادي بها القريب، لمعنى يريد الإشارة إليه، كأن يريد أنه رفيع المنزلة عالي المقام، فهو لإرتفاع منزلته وبعد مقامه بمثابة البعيد إلى الأعلى في جسده، فاللائق به أن ينادى بأدوات الندا التي للبعيد. وكأن يريد أنه منحط المنزلة جدا، فهو لانحطاط منزلته بمثابة البعيد إلى أسفل في جسده ... وكأن يريد التعبير عن حالة تلهفه وشدة طلبه، فهو بمثابة المستغيث الذي يمدّ صوته في النداء، فيستعمل أدوات النداء التي للبعيد لما فيه من مدّ الصوت وطول النفس معه. وكأن يريد أن المنادى غافل شارد الذهن أو غير مستعد للاستجابة فهو بمثابة البعيد»(الميداني، 1996 ، 241). فيمكن القول إن الشاعر هنا يستعمل الياء ليشير إلى إنحطاط منزلة الحاكم أو للإشارة إلى أن الحاكم غافل عن أحوال شعبه وهو في النوم ويحتاج إلى من يناديه بصوت عال.

وأحيانا يستغني الشاعر عن هذه الأداة ولم يذكرها، مثل قوله في قصيدة *غربة كاسرة*:

ربّ طالتْ غُربتي/ واستزفَ اليأسُ عنادي/ وفؤادي/ طمَّ فيه الشوقُ حتّى/ بقيَ الشوقُ ولم يبقَ فُؤادي! (مطر، 1994، 104).

الشاعر يتحدث في هذه القصيدة عن غربته وبسبب الوحشة الموجودة في الغربة يلجأ إلى الله فيناديه ولم يذكر أداة النداء، لأن المنادى «هو في أقرب منازل القرب من المنادي، حتى لم يحتج إلى ذكر أداة نداء له لشدة قربه»(الميداني، 1996، ج1، 242).

1-5-4 دلالات النداء في أشعار أحمد مطر:

وقد يتجاوز أسلوب النداء مقتضى الظاهر إلى توليد دلالات جديدة يحددها السياق الكلامي ، ومنها كما وردت في نصوص الشاعر: التذكر، والإغراء، والتحير والتضجر، والتحسر والتوجع، والتعجب، وإظهار الحزن.

أولاً_ التذكر وإظهار الحب:

كقوله في قصيدة *أحبك*:

يا وَطَني/ ضِقْتَ على ملامحي/ فصرتَ في قلبي. (مطر، 1984، 70).

تحدث الشاعر في هذه القصيدة عن حبه للوطن وينادي وطنه وهو لا يريد إقبال المنادى بل غرضه التذكر وإظهار الحب تجاه الوطن. وربما الشاعر من خلال الصاق حرف النداء بالمنادي يريد أن يومئ إلى حبه للوطن وعدم قدرته على الإبتعاد عنه، وبما أنّ الشاعر كان بعيدا عن وطنه ويعيش في الغربة، فاستعمل من أداة الياء ليرمز إلى بعده عن الوطن وحياته في المنفى.

ثانيا_ الإغراء:

كقوله في قصيدة ***سلاح بارد***:

يا أيُّها الإنسانْ/ يا أيُّها المجوَّعُ، المخوَّفُ، المهانْ/ يا أيُّها المدفونُ في ثيابهِ/ يا أيُّها المشنوقُ من أهدابهِ/ يا أيُّها الراقصُ مذبوحا/ على أعصابهِ./ يا أيُّها المنفيُّ من ذاكرةِ الزمانْ/ شبعتَ موتا فانتفضْ/ آنَ النشورُ الآنْ/ بأغلظِ الأيمان واجِهْ أغلظَ المآسي/ بقبضتيكَ حطّمِ الكراسى/ أمّا إذا لم تستطعْ/ فَجَرّدِ اللسانْ/ قلْ: يسقطُ السلطانْ (مطر، 1987، 29).

يستهل الشاعر خطابه بندائه للإنسان، فيقصد بذلك شعبه، ثم يستخدم هذا النداء ليعكس أوضاع الشعب السوداء. ويشعر الشاعر بأن شعبه بحاجة إلى من يحركهم وينبّههم، لذا لم يقتصر على الخطاب الوصفي فقط، بل وظف النداء كوسيلة لجذب انتباه الشعب وتحفيزه على الثورة.

ثالثاً_ التحير والتضجر:

كقوله في قصيدة *يا ليل يا عين*:

آه يا ليلُ.. ويا عيني/ متى الثورةُ تُشعَلْ/ لترى عيني، وهذا الليلُ يَرحلْ؟ (نفس المصدر، 188).

لا يُتوقع من الليل والعين أن يسمعا أو يردّا على من يناديهما، إلا أن الشاعر يوجه النداء إليهما تعبيرا عن التحير والتضجر. ففي هذا السياق، يعكس الشاعر شعوره بالحيرة لعدم اندلاع الثورة في بلده رغم الأوضاع السوداء، وكأنه يقول: "أتحير وأتضجر من الهموم، فلماذا لا تُشعل الثورة في بلادي؟"

رابعاً_ التحسر والتوجع:

كقوله في قصيدة *بين يَدَي القدس*:

يا قُدسُ يا سيّدتي.. مَعذرةً/ فليسَ لي يَدانْ/ وليسَ لي أسلحةٌ/ وليسَ لي مَيدانْ/ كلُّ الذي أملِكهُ لِسانْ/ (مطر، 1984، 103).

ينادي الشاعر القدس بحرف النداء "يا" للدلالة على قرب المنادى من نفسه وحضوره في قلبه، ويعبر في هذا المقطع عن تحسره وتوجعه أمام القدس، إذ يشعر بالعجز وعدم القدرة على فعل أي شيء لها سوى كلمته. فالشاعر لا يدعو إلى الاستجابة أو طلب الاستماع، وإنما ينادي بغرض التعبير عن الحزن والتفجع على حال القدس، كما أن استخدام أداة "يا" التي تتضمن مدًّا في الصوت يضفي على النص مزيدا من الحسرة والأسى.

خامساً_ التعجب:

كقول الشاعر في قصيدة *العجائب السبع*:

أمشي في الحقلِ، ومِن خلفي/ ظِلّي يتبعُني كالطّفلْ./ يا للدَّهشةِ!/ هذا أمرٌ يصعبُ أن يقبلَهُ العقلْ!/ هلْ يحدثُ هذا بالفعلْ؟! (مطر، 1996، 82).

أما التعجب، فيقصد به استعظام الأمر والدهشة منه (هارون، 2001، 145). ويلاحظ أن الشاعر وظف أسلوب النداء للتعبير عن التعجب، إذ يتعجب من وجود شخص يتبعه دائما بينما هو عاجز عن فعل أي شيء بسبب غياب الحرية.

سادساً_ الإسترحام والإستعطاف:

كقول الشاعر في قصيدة *الهارب*:

هَربتُ للصحراءِ من مدينتي/ وفي الفضاء الرَحبْ/ صَرختُ ملءَ القلبْ:/ إلطُفْ بنا يا ربَّنا من عُملاءِ الغربْ/ إلطُفْ بنا يا ربْ (مطر، 1987، 54).

يصوّر الشاعر في هذا المقطع شخصا هرب من مدينته ولجأ إلى الصحراء، حيث ينادي ربه مستخدما أداة النداء "يا" ويشير الميداني (1996، ج1، 242) إلى أن ذكر أداة النداء يعكس شدة حاجة

الداعي لما يدعو به. وفي هذا السياق، ينادي الشاعر ربه خوفا من عملاء الغرب، بغرض الاسترحام والاستعطاف.

سابعاً_ إظهار الحزن:

كقوله في قصيدة *مقيم في الهجرة*:

يا شِعري/ يا قاصمَ ظهري/ هل يُشْبِهُني أحدٌ غَيري؟/ في الهجرةِ أصبحتُ مُقيما/ والهجرةُ تُمْعِنُ في الهَجْرِ! (مطر، 1994، 29).

ينادي الشاعر شعره، ولا يقصد من هذا النداء طلب الاستجابة، بل يعبر عن الحزن العميق الذي ألمّ به في الغربة، ليكون المنادى رمزا نفسيا لصادق العاطفة.

ويمكن القول إن الشاعر اعتمد في بيان فكرته على أسلوب النداء، الذي يشدّ انتباه المتلقي ويؤثر فيه. ومن بين أدوات النداء، اختار "يا" المخصصة للبعيد، ويُرجّح أن السبب في ذلك هو شعوره بالاغتراب بعد ابتعاده عن مواطنيه. كما يشير استخدامه لهذه الأداة إلى الفرق بين رؤية الشاعر والشعب العراقي تجاه الظلم، إذ يرفض الشاعر السكوت بينما يبقى الشعب غير مستجيب. إضافة إلى ذلك، فإن المدّ الصوتي في حرف النداء يعكس حزنه وآلامه تجاه أوضاع وطنه. ويومئ كثرة استخدام النداء في شعر أحمد مطر إلى مدى حاجته، وامتداد حاجة الإنسان العربي إلى من يستجيب له في عالم يبدو فيه أنه لا أحد يسمع صوت المظلوم.

5- خاتمة البحث

أظهر التحليل أن أحمد مطر وظّف مجموعة متنوعة من الأساليب التركيبية التي منحت نصوصه قوة وحيوية، وكسر الرتابة والملل فيها. فقد اعتمد الشاعر كلا النوعين من الجمل، الفعلية والإسمية، مع ميل واضح إلى الجمل الفعلية نظرا لطبيعة المواضيع المتحركة، مثل الظلم السياسي، وحضور المخبرين في المجتمع، والخوف المستمر في العراق. وبرز استخدام الفعل المضارع للدلالة على استمرارية الأحداث وإضفاء طابع الحيوية على النص، بينما استُخدم الفعل الماضي للتعبير عن الظلم، والجمود الاجتماعي، وحب الوطن، وهي حالات مكتملة زمنيا.

استخدم مطر الجمل الإسمية للتعبير عن الثوابت، مثل رفضه للاستكبار العالمي والتدخلات الأجنبية في أوضاع بلده، والشعور باليأس من التغيير، ما يعكس قدرة الأسلوب التركيبي على التمييز بين الديناميكي والمستمر في النص الشعري. كما وظف أسلوب التقديم والتأخير لإبراز العناصر المهمة وضمان انسجام النص، وأساليب الشرط لتوحيد أجزاء القصيدة وتحقيق التأثير النفسي على المتلقي.

كما أعطت الأفعال الإنشائية مثل الأمر والنهي بعدا حركيا للنص، إذ تحفّز المتلقي على التفكير في التغيير والثورة ضد الظلم، بينما يتيح أسلوب الاستفهام فرصا للتفاعل النفسي مع المتلقي، ودفعه إلى التأمل والتفكير النقدي، مع تجديد المعاني والدلالات المجازية.

واستعمل الشاعر أسلوب النداء، وخاصة بالياء، للإشارة إلى البعد والمسافة بينه وبين شعبه نتيجة الغربة، وللتعبير عن ألمه وحاجته إلى من يستجيب لنداء المظلومين، بما يعكس الانفصال بين وعي الشاعر وواقع المجتمع، ويضيف عمقا سياسيا وجماليا لتجربته الشعرية.

بشكل عام، تكشف هذه النتائج أن توظيف أحمد مطر للتركيب النحوي والجمل المختلفة ليس مجرد وسيلة جمالية، بل أداة دلالية تعكس رؤيته السياسية وتفاعله مع الواقع الاجتماعي، مما يعزز التلازم بين البنية الأسلوبية والرسالة الشعورية والسياسية في نصوصه.

المصادر

ابن السراج، ابوبكر محمد بن السري بن سهل(لا.ت)، **الأصول في النحو**، المحقق: عبدالحسين الفتلي، بيروت: مؤسسة الرسالة.

ابن جني، أبوالفتح عثمان(لا.ت)، **الخصائص**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ابن عقيل، ابوالوفاء(1999م)، **الواضح في أصول الفقه**، المحقق: عبدالله بن عبدالمحسن التركي، بيروت: مؤسسة الرسالة.

ابن منظور، جمال الدين(1998م)، **لسان العرب**، بيروت: دارالإحياء التراث العربي.

أبو موسى، محمد(1987م)، **دلالات التراكيب، دراسة بلاغية**، القاهرة: مكتبة وهبة.

أبوالعدوس، يوسف(2007م)، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، عمان، دار المسيرة، الطبعة الأولى.

الإصفهاني: الراغب(1412ق)، **المفردات في غريب القرآن**، دمشق: دارالقلم.

الأنباري، كمال الدين(2003م)، **الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين و الكوفيين**، بيروت: المكتبة العصرية.

الأنصاري، ابن هشام(2000م)، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق و شرح: عبداللطيف محمد الخطيب، الكويت: السلسلة التراثية.

جابر، إبراهيم (2009)، **المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري**، العلم و الايمان للنشر و التوذيع.

جرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن(2001م)، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، محقق: عبدالحميد هنداوي، بيروت: دارالكتب العلمية.

الجرجاني، عبدالقاهر(لا.ت)، **أسرار البلاغة**، تعليق: محمود محمد شاكر، القاهرة: مطبعة المدني.

جرجيس العطية، أيوب(2014م)، **الأسلوبية في النقد العربي المعاصر**، الأردن، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى.

حسنين، أحمد طاهر(2000م)، **الأسلوبية العربية دراسة تطبيقية**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى.

الحسيني، راشد بن حمد بن هاشل(2004م)، **البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية**، لندن: دارالحكمة.

الخالدي، كريم حسين(2006م)، **نظرية المعنى في الدراسات النحوية**، عمان: دار صفاء.

درويش، أحمد(1998م)، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث**، القاهرة: دارغريب.

الراجحي، عبده(1981م)، **علم اللغة والنقد الأدبي**، مجلة فصول في النقد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، العدد: 2.

راضي، عبدالحكيم(1980م)، **نظرية اللغة في النقد العربي**، القاهرة: مكتبة الخانجي.

رفاعي، سمير عوض الله(2010م)، **أسلوبية التركيب في شعر الشريف المرتضى**، القاهرة: مكتبة الآداب.

الزمخشري، أبوالقاسم محمود بن عمر(1993م)، **المفصل في صنعة الإعراب**، محقق: علي بو ملحم، بيروت: مكتبة الهلال.

الزمخشري، أبوالقاسم محمود بن عمرو بن أحمد(1407ق)، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، بيروت: دارالكتاب العربي.

السامرائي، فاضل صالح(1434ق)، **معاني النحو**، بيروت: مؤسسة التاريخ العربي.

السامرائي، فاضل صالح(2007)، **الجملة العربية، تأليفها و أقسامها**، عمان: دارالفكر.

السبكي، بهاء الدين(2003م)، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، محقق: عبدالحميد هنداوي، بيروت: المكتبة العصرية.

سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر(1988م)، **الكتاب**، محقق: عبدالسلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي.

السيوطي، جلال الدين(1974م)، **الإتقان في علوم القرآن**، محقق: محمد أبوالفضل إبراهيم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب

صلاح فضل، محمد(1998م)، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، القاهرة، دار الشروق، الطبعة الأولى.

الطرابلسي، محمد هادي(1981م)، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، تونس: منشورات الجامعة التونسية.

عبدالمطلب، محمد(1994م)، **البلاغة والأسلوبية**، لبنان، مكتبة ناشرون، الطبعة الأولى.

العلوي، يحيى بن حمزة(1423ق)، **الطراز لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز**، بيروت: المكتبة العنصرية.

عياد، شكري محمد(1992م)، **مدخل إلى علم الأسلوب**، مكتبة الجبرة العامة.

عياشي، منذر(2002م)، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، سورية، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى.

غزالة، حسن(2004م)، **مقالات في الترجمة و الأسلوب**، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى.

فندريس، جوزيف(1950م)، **اللغة**، مترجم: عبدالحميد الدواخلي و محمد القصاص، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

القزويني، جلال الدين(لا.ت)، **الايضاح في علوم البلاغة**، محقق: محمد عبدالمنعم خفاجي، بيروت: دارالجبل.

الكفوي، أبوالبقاء(لا.ت)، **الكليات**، بيروت: مؤسسة الرسالة.

لاشين، عبدالفتاح(لا.ت)، **التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبدالقاهر**، الرياض: دارالمريخ.

المبرد، أبوالعباس محمد بن يزيد(لا.ت)، **المقتضب**، تحقيق: محمد عبدالخالق عظيمة، بيروت: عالم الكتب.

المسدي، عبدالسلام(1976م)، **المقاييس الأسلوبية في النقد العربي من خلال البيان والتبيين للجاحظ**، حوليات الجامعة التونسية، العدد: 13.

المسيريّ، منير محمود(2005م)، **دلالات التقديم و التأخير في القرآن الكريم، دراسة تحليلية**، القاهرة: مكتبة وهبة.

مطر، أحمد(1984م)، **لافتات1**، الكويت.

مطر، أحمد(1987م)، **لافتات2**، لندن.

مطر، أحمد(1989م)، **لافتات3**، لندن.

مطر، أحمد(1992م)، **لافتات4**، لندن.

مطر، أحمد، (1994م)، **لافتات5**، لندن.

مطر، أحمد(1996م)، **لافتات6**، لندن.

مطر، أحمد(2001م)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، لندن.

الميداني، عبدالرحمن حبنكة(1996)، **البلاغة العربية**، دمشق: دارالقلم.

ناظم، حسن(2002م)، **البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب**، المغرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى.

هارون، عبدالسلام محمد(2001م)، **الأساليب الإنشائية في النحو العربي**، القاهرة: مكتبة الخانجي.

الهاشمي، أحمد(لا.ت)، **جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع**، بيروت: المكتبة المصرية.

يونس علي، محمد(2007م)، **المعنى و ظلال المعنى- أنظمة الدلالة في العربية**، بيروت: دارالمدار الإسلامي.