

قراءة موسيقية وإيقاعية في نماذج من شعر أبي العتاهية

م. م. إسماعيل فليح حسن

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خير البرية أجمعين محمد الأمين صلى الله عليه وعلى آله وصحبه الأكرمين ومن تبعهم ووالاهم بإحسان إلى يوم الدين .
أما بعد :

فهذه قراءة موسيقية وإيقاعية في نماذج من شعر أبي العتاهية إخترتها لتكون موضوعاً لبحثي ، وكان السبب لاختياري هذا الموضوع هو خصب المادة الشعرية للشاعر وتنوعها من حيث الأسلوب والأغراض الشعرية المتنوعة التي كتب فيها الشاعر ، وقد تناول البحث دراسة الموضوع في مبحثين اشتمل المبحث الأول دراسة الإيقاع الداخلي (المتغير) إذ جاء على عدة مستويات هي (التكرار والجناس والطباق) والتي خلقت نوعاً من التوافق والانسجام الروحي بين أشعاره وأضفت بظلالها الفني على جميع قصائده وفي مختلف الأغراض الشعرية التي قال فيها فجعلتها سائرة بين الناس في كل زمان ومكان ، أما المبحث الثاني فتطرق البحث عن الموسيقى الشعرية والإيقاع الخارجي (الثابت) من حيث الأوزان ومدى انسجامها مع نمط قصائده وأغراضه الشعرية مع إحصاء لنسبة ورود هذه الأوزان في شعره ضمن الديوان ، وبعدها درست القافية وأهميتها في رقد الموسيقى الخارجية مع إحصاء لنسبة حرف الروي في أشعاره لقوافيه المطلقة والمقيدة ، ثم

جاءت خاتمة البحث التي أوجزت فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث ثم ألحقتها بقائمة الهوامش والإحالات وثبتت بالمصادر والمراجع والرسائل والاطاريح التي إعتمدت عليها خلال البحث .

وأخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمعين .

الموسيقى

تُعد الموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه ^(١) إذ تؤدي الموسيقى الشعرية في القصيدة دوراً مهماً ، وتظهر فاعليتها في إيجاد الانسجام والتناغم في هيكل القصيدة المكون من كلمات لها إيقاع موسيقي ، يتولد من تلاحم الألفاظ الذي يتوقف نجاحه على تأثيره في المتلقي ، بما يحدثه في نفسه من استجابة له وانفعال ، فالموسيقى الشعرية ((تعبيرية إيحائية تضيف على الكلمات أقصى ما يستطيع التعبير عنه من معنى)) ^(٢) ، والإيقاع في حقيقته مجموعة الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص ، بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة نغمية هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت ، ومن تردها يتولد الإيقاع ، ومن مجموعة هذا التردد في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري ^(٣) .

والإيقاع عنصر أساس في الشعر لأن ((المعنى لا يتحول من نثري محدد إلى شعري مطلق إلا من خلال اشتغال بنية إيقاعية تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقتها الدلالية)) ^(٤) .

ولعل من الضروري القول بأن الإيقاع الموسيقي شيء يجري في طبع أبي العتاهية وفي دمه لا يفارقه إلا بمفارقة الروح ، فكانت هذه الطبيعة هي التي وفرت في شعره الإيقاع بحيث ربطت بينه وبين الغناء برباط قوي متين ، وجعلت المغنين يهرعون إلى شعره ليصبوا كلماته في قوالب الأنغام والألحان ^(٥) .

وقد قسم الدارسون للشعر الموسيقى الشعرية إلى إيقاع داخلي وإيقاع خارجي ، وسنقوم في هذا المبحث ببيان كل منهما في شعره وعلى النحو الآتي :-

المبحث الأول

الإيقاع الداخلي (المتغير) :-

إحتل الإيقاع الداخلي (المتغير) مكانة متميزة في القصيدة العربية من حيث تأثيره في الوزن وفي النغمات الموسيقية للمفردة المستخدمة ، ولكونه ينبثق عن شبكة العلاقات التي تنشأ بين الكلمات في صلب البيت الواحد ، ثم تتفرع لتشمل القصيدة بأسرها ، وتجعلها في شكل نسيج خصوصي من الكلام ، يوقعه مبدأ مركزي مهم هو مبدأ التناغم الصوتي - الدلالي - الذي يصبح ضابطاً أساساً يشد جميع مفاصل الخطاب (١) .

وقد برز الإيقاع الداخلي (المتغير) بصورة واضحة في شعر أبي العتاهية من خلال الحروف وأصواتها والاهتمام بالتركرار ، فضلاً عن أن الشاعر كان يسعى إلى خلق العمل الفني من خلال بثه الحالة النفسية التي كان يعاينها في النظم ممزوجة بخياله الواسع الذي خلق إيقاعات داخلية ظهرت في الألفاظ والمعاني التي مثلت صورة لتجاربه الشخصية ضمن مجتمعه الذي كان يعيش فيه ، وقد تمثلت الموسيقى الداخلية في شعر أبي العتاهية بالمظاهر الآتية :

أ- التكرار . ب- الجناس . ج- الطباق .

أ- التكرار :-

أسهم التكرار بأنواعه لفظاً وحرفاً في تمثيل موسيقى الشعر لكونه موسيقى داخلية (متغيرة) تتبع من اللفظ وتؤدي دوراً مهماً في إحداث أثر موسيقى الشعر ، والتكرار هو ((أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى والمراد بذلك تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو

التوبيخ أو الاستبعاد)) (٧) ، الأمر الذي يؤدي إلى إصدار نغم الشعر وهو اجتماع الأصوات اللغوية تحت تنظيم الإيقاع من حيث العلو والهبوط واللين والشدة ليتلاءم مع أنموذج الفكرة والانفعال (٨) .

والتكرار على قسمين ضرب منه في اللفظ دون المعنى وضرب آخر في المعنى دون اللفظ (٩) ، وقد وقف ابن رشيق على أغراض التكرار فكان منها التشويق ، والتتويه ، والتفخيم ، والوعيد ، والاستغاثة ، وغيرها (١٠) .

كان أبو العتاهية مولعاً بالتكرار في شعره ولاسيما شعر الزهد منه ، لأنه كان يوفر له خصائص الخطابة الوعظية التي كان يسعى بموجبها إلى أن يقرع الآذان والعقول بتكرار بعض الألفاظ بعينها ، لأجل تنبيه السامع والمتلقي أو زجره أو إبعاده عن الملل ، فضلاً عن الأثر النفسي الذي يتركه هذا التكرار في نفسه أولاً والمتلقي ثانياً .

ولعل خير مثال على ذلك قوله وهو يُذكر بالموت والقبور وما بعد الموت

فيقول:

تَ تَنَادَى فَمَا تُجِيبُ الْمُنَادِي	أَيُّ يَوْمٍ يَوْمِ السَّبَاقِ وَإِذْ أَنْ
سُئِلَ تَرَقَى عَنِ الْحَشَا وَالْفُؤَادِ	أَيُّ يَوْمٍ يَوْمِ الْفِرَاقِ وَإِذْ نَفْ
تَ مِنْ النَّزَعِ فِي أَشَدِّ الْجِهَادِ	أَيُّ يَوْمٍ يَوْمِ الْفِرَاقِ وَإِذْ أَنْ
طَمِنَ حَرَّ الْوُجُوهِ وَالْأَجْيَادِ	أَيُّ يَوْمٍ يَوْمِ الصَّرَاحِ وَإِذْ يَلْ
x x x	x x x x

أَيُّ يَوْمٍ نَسِيْتُ يَوْمَ التَّنَادِ	أَيُّ يَوْمٍ نَسِيْتُ يَوْمَ التَّلَاقِ
هِ وَيَوْمِ الْحِسَابِ وَالْإِشْهَادِ	أَيُّ يَوْمٍ يَوْمِ الْوُقُوفِ إِلَى اللَّهِ
رِ وَأَهْوَالِهَا الْعِظَامِ الشَّدَادِ	أَيُّ يَوْمٍ يَوْمِ الْمَمَرِّ عَلَى النَّا
رِ وَهَوْلِ الْعَذَابِ وَالْأَصْفَادِ	أَيُّ يَوْمٍ يَوْمِ الْخَلَاصِ مِنَ النَّا
كَمْ وَكَمْ فِي الْقُبُورِ مِنْ فُؤَادِ	كَمْ وَكَمْ فِي الْقُبُورِ مِنْ أَهْلِ مُلْكِ

كَمْ وَكَمْ فِي الْقُبُورِ مِنْ أَهْلِ دُنْيَا كَمْ وَكَمْ فِي الْقُبُورِ مِنْ زُهَادٍ
لَوْ بَدَّلْتُ النَّصْحَ الصَّحِيحَ لِنَفْسِي لَمْ تَذُقْ مُقْلَتَايَ طَعْمَ الرُّقَادِ
لَوْ بَدَّلْتُ النَّصْحَ الصَّحِيحَ لِنَفْسِي هِمَّتْ أُخْرَى الزَّمَانِ فِي كُلِّ وَاوِدٍ (١١)

لقد صور لنا النصُّ أبا العتاهية واقفاً يخطب في الناس ويعظهم ويزجرهم ويذكرهم بالموت والقبور وما بعد الموت ، وكأنه يمسك في يده عصاً يدق بها الأرض بعد كل بيت بأسلوب خطابي مباشر قوامه التكرار لعبارة (أي يومٍ يوم) ، التي تشعر بأنه يسعى إلى تأكيد الفكرة إلى حد أنه لا يشعر بثقل تكرارها في أكثر الأبيات ، والملاحظ على القصيدة أن الشاعر قد نَوَّع في أدوات التكرار باستخدام (كم وكم) بأسلوب إستفهامي مباشر للتعظيم من شأن الموقف ، فضلاً عن تكراره أداة الشرط مرتين (لو بدلت النصح الصحيح لنفسِي) ليثير في نفس المتلقي حماسةً وحنأً على الأعمال الصالحة ، مما جعل الإيقاع في النص أكثر قدرة وإثارة .

إن التنويع الذي لجأ إليه الشاعر في التكرار قد أسهم في تقوية الإيقاع الداخلي (المتغيّر) في شعره ومنح ألفاظه نراءً وإيحاءً وفيه تكمن شعرية النص .
ومثله أيضاً وهو يكرر لفظتي (الدنيا والدار) في قوله :

لَعَمْرُكَ مَا الدُّنْيَا بِدَارٍ بَقَاءٍ كَفَاكَ بِدَارِ الْمَوْتِ دَارَ فَنَاءٍ
فَلَا تَعْشَقِ الدُّنْيَا أُخِيَّ فَإِنَّمَا تَرَى عَاشِقَ الدُّنْيَا بِجُهْدِ بِلَاءٍ (١٢)

والملاحظ أن هذا النوع من تكراره بعض الألفاظ كثير في شعره (١٣) .

وقد يصل الأمر بالشاعر في بعض الأحيان إلى تكرار اسم المرثي ولاسيما في قصائد الرثاء من ذلك قوله وهو يرثي صديقه علي بن ثابت :

يَا عَلِيُّ بِنَ ثَابِتٍ أَيْنَ أَنْتَا أَنْتَ بَيْنَ الْقُبُورِ حَيْثُ دُفِنْتَا
يَا عَلِيُّ بِنَ ثَابِتٍ بَانَ مِنِّي صَاحِبِ جَلٍّ فَقَدُهُ يَوْمَ بِنْتَا (١٤)

إذ نجد أنه يعمد إلى ذكر أسم صاحبه للإشارة إلى فقدانه وما صاحبه من ألم وحزن وفرقة من جهة ، ومن جهة أخرى عدّ الشاعر من ذكره اسم مرثيه متنفساً لحسرات قلبه وآلامها التي بثها من خلال هذا الذكر ، وقد شغل تكرار الحروف أو تداعي الحروف حيزاً كبيراً في شعره من خلال تكراره بعض الحروف في البيت أو القصيدة أكثر من مرة بشكل يجعل من حالة التكرار ((ظاهرة بارزة وهذا التكرار أو تداعي الحروف له قيمة تفهيمية تزيد من ربط الأداء الشعري بالمضمون ، وهذه الظاهرة ليست حديثة بل هي موجودة في الشعر القديم))^(١٥) ، من ذلك ما استخدمه في هذا النص الذي فيه أصوات مكررة تفصح عن دلالتها كقوله:

اللَّهُ يُنجِي مِنَ الْمَكْرُوهِ لَا حَذْرِي وَكُلُّ خَيْرٍ وَشَرٌّ خُطٌّ بِالْقَدْرِ
قَدْ يَسْلُمُ الْمَرْءُ مِمَّا قَدْ يُحَاذِرُهُ وَقَدْ يَصِيرُ إِلَى الْمَكْرُوهِ بِالْحَذْرِ^(١٦)

إن البنية اللغوية للنص تكشف عن هيمنة واضحة لصوت (الراء) وقد كرره (عشر مرات) كما هو ملاحظ في الكلمات (المكروه ، حذري ، خير ، شر ، القدر ، المرء ، يُحَاذِرُهُ ، يصير ، المكروه ، بالحدز) فضلاً عن تكرار صوت (القاف) أربع مرات في (القدر ، قد ، قد ، وقد) ، فالشاعر كرر هذين الصوتين في البيتين السابقين بشكل يتناسق مع الوعظ الذي سعى الشاعر من إيصاله إلى المتلقي ، وتكرار الشاعر هذين الصوتين حولت إيقاع النص إلى طاقة صوتية مدوية تمتاز بالجهر ، لأنهما من الحروف الشديدة ، وورودهما في النص أدى وظيفة صوتية ودلالية عبرت بصدق المعنى الذي أراده الشاعر .

ولعل الشدة التي يمتاز بها حرف الراء أظهر مدى تمسك واستسلام الشاعر لقضاء الله وقدره في الخير والشر ، والملاحظ على النص أن الشاعر قد كرر الحرف (قد) الذي أفاد معنى التأكيد أي أن كثرة الحدز قد تتفع في دفع المحذور

من باب الأخذ بالأسباب الشرعية ، وقد لا تدفع عن المرء ما قد يحذره فيسوقه حذره إلى المكروه الذي يحذره لأنه أمر مُقدّر عليه .

فتكرار الحرفين في النص أحدث تعاوناً واضحاً أوصل الشاعر إلى ما يريد إيصاله إلى المتلقي من وعظ ونصح وإرشاد .

وهذا يدل على أنه لم يستخدم الحروف اعتباطاً إنما لأسباب كان يقصدها مما يدل على براعته الفنية وقدرته الصوتية في تشكيل النص الشعري .

ولعل من الحروف التي كررها الشاعر في شعره حرف (السين) ، لأنه من الأصوات المهموسة وهو صوت واضح عند السمع^(١٧) من ذلك قوله وهو يعظ الرشيد :

لَا تَأْمَنِ الْمَوْتَ فِي طَرْفٍ وَلَا نَفْسٍ وَإِنْ تَمَنَّعَتْ بِالْحَجَابِ وَالْحَرَسِ

فَمَا تَرَأَى سِهَامَ الْمَوْتِ نَافِذَةً فِي جَنْبِ مُدْرِعٍ مِنْهَا وَمُتَّرِسِ

× × × × × × × × ×

×

تَرْجُو النِّجَاةَ وَلَمْ تَسْأَلْ مَسَالِكَهَا إِنَّ السَّفِينَةَ لَا تَجْرِي عَلَى الْيَبَسِ^(١٨)

فقد كرر الشاعر حرف السين (ثمانى مرات) ليؤكد ويرسم طريق النجاة لمن يريد النجاة ، ويزجره عن غفلته وعدم الأمان من الموت في أي لحظة وأشار في البيت الثاني بقوله : (سهام الموت) على سبيل الاستعارة لزيادة الإيحاء داخل النص وزيادة التأثير في المتلقي .

إن دعوة الشاعر إلى رجاء النجاة يكمن في حثه على الأعمال الصالحة التي تقربه إلى الله (ﷻ) ، ولعل صياغة الحكمة في ثوب من الخيال الشعري والتصوير الجميل والإيقاع الموسيقي من أقوى المؤثرات التي توفر لها القبول والبقاء في نفس المتلقي لذلك كان أبو العتاهية يضع الحكمة في إطار شعري يسلط عليه الظلال والأضواء التي تضفي عليها رونقاً وطلاوة^(١٩) ، فالملاحظ أن تكرار

حرف (السين) بدا واضحاً ونقياً ، إذ انساب بين الألفاظ انسياً رقيقاً حتى دخل الأذن الموسيقية للمتلقي ، فضلاً عن المواعمة التي أحدثها بين تراكيب النص الأخرى مما أثر في الإيقاع الداخلي للقصيدة .

ومن مظاهر التكرار الأخرى التي شاعت في شعره (رد العجز على الصدر) أي ((أن يرد أعجاز الكلام على صدره ، فيدل بعضه على بعض ، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة ، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ، ويكسوه رونقاً وديباجةً ويزيده مائبةً وطلاوةً)) (٢٠) ، ومعنى هذا أن يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول أو وافق أول كلمة من البيت أو وافق بعض ما فيه (٢١) وتكتسب اللفظة المكررة إيقاعها الموسيقي ودلالاتها المعنوية من البعد المكاني بين الدالين المكررين ، وباختفاء هذا البعد يحيلنا هذا التكرار إلى أنواع أخرى خارجة عن منظومة رد العجز على الصدر (٢٢) ، من ذلك قول الشاعر وهو يبحث على الصبر الذي يعقبه الرضوان والمغفرة ، وعمد إلى تأكيد هذه الفكرة التي ولدت منها معانٍ أخرى بهذا الأسلوب فقال:

وَالصَّبْرُ يُعَقِّبُ رِضْوَانًا وَمَغْفِرَةً مَعَ النَّجَاحِ وَخَيْرُ الصُّحْبَةِ الصُّبْرُ

النَّاسُ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا عَلَى سَفَرٍ وَعَنْ قَرِيبٍ بِهِمْ مَا يَنْقُضِي السَّفَرَ

x x x x x x x x x

وَالْمَرْءُ مَا عَاشَ فِي الدُّنْيَا لَهُ أَثَرٌ فَمَا يَمُوتُ فِي الدُّنْيَا لَهُ أَثَرٌ (٢٣)

فكرر في البيت الأول لفظة (الصبر) في رد العجز على الصدر فبلغ البعد بين الدالين أقصاه ، أما في البيت الثاني والثالث فكان البعد المكاني أقل تردداً من بين كل من (السفر) و (أثر) مشكلاً بذلك نغماً موسيقياً مؤثراً في نفس السامع .

ومثله أيضاً قوله في الزهد :

يَهْرُبُ الْمَرءُ مِنَ الْمَوْتِ وَهَلْ يَنْفَعُ الْمَرءَ مِنَ الْمَوْتِ الْهَرْبُ كُلُّ نَفْسٍ سَنْقَاسِي مَرَّةً كُرْبَ الْمَوْتِ فَلِلْمَوْتِ كُرْبٌ (٢٤)

فقد أحدث نغماً شجياً جاء معبراً عن موضوع قصيدته الشعرية لتنوع الترددات الصوتية في بعدها المكاني والزمني ، فضلاً عن التكرار ورد العجز على الصدر فتكرار لفظة (الموت) في البيت الأول جاء ليؤكد أن المرء أينما يهرب فإن الموت لا بد من أن يحل به فلا ينفعه الهرب منه وإن كل نفس سنقاسي كربة الموت الذي لا يحدد عنها ، لهذا كرر الشاعر لفظة (كرب) استجابة لهذه الدعوة وتأكيدها ، لذلك نرى من خلال ما قدمناه أن سمة التكرار كانت بارزة وحاضرة في شعر أبي العتاهية ولاسيما في الوعظ والتوجيه والإرشاد الذي يستلزم حضور هذا الأسلوب فيه ، لما يحدثه من أثر في نفس المتلقي بسبب الطبيعة الصوتية المؤثرة والجالبة للسمع على النحو الذي يسهم في استمالاته والتأثير المباشر فيه .

ب- الجناس :-

يُعد الجناس من الأساليب البلاغية التي اعتمدها الشعراء لتقوية الإيقاع الداخلي للقصيدة لما يحمله هذا الأسلوب من سمات وروافد فنية وصور شعرية يغلفها خيال واسع ، تغني تجربتهم الشعرية وتمنح نصوصهم صفة التناسب والتلاحم بين أجزاء البيت الواحد (٢٥) ومعنى مجانسة كلمة لأخرى ((أن تشبهها في تأليف حروفها)) (٢٦) ، قال قدامة بن جعفر: ((وأما المجانس فإن تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق)) (٢٧) ، وعده ابن رشيق على ضروب منها المماثلة وهي لديه ((أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى)) (٢٨) ، وتكمن قيمته في تقوية النغم فهو نوع من أنواع التكرار (٢٩) ، واستخدم أبو العتاهية الجناس لأن هذا الفن يؤدي إلى ((إستدعاء لميل السامع والإصغاء إليه لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه)) (٣٠) ، ولهذه الأسباب أولى

الشاعر اهتمامه لهذا الأسلوب البلاغي اهتماماً خاصاً فكان حاضراً في شعره بكثرة .

ومن الجنس الذي رصدناه في شعر أبي العتاهية قوله :

أزور قبور المترفين فلا أرى بهاءً وكانوا قبل أهل بهاء^(٣١)

فالجناس في هذا البيت جناس تام ، وذلك لأن لفظتي (بهاء) إتفقتا في اللفظ إلا أنهما اختلفتا في المعنى (فبهاء) الأولى جاءت بمعنى الجمال والنضارة ، أما (بهاء) الثانية وردت بمعنى العزة والسلطان . فأراد الشاعر من خلال هذا التجانس أن يؤكد هذه الحقيقة الذي ساوى فيها قبور المترفين بغيرهم بفعل الموت الحق ، وحال هؤلاء في الدنيا الفانية الخداعة التي غرتهم بزخرفها ، فضلاً عن استخدامه الفعل (أرى) الذي يدل على اليقين لإثبات هذه الحقيقة .

ومن الجنس التام أيضاً قوله وهو يستقهم ويسأل نفسه عن حجة يحتج بها أمام الله (ﷻ) يوم القيامة لما أسرف في الذنوب والمعاصي فقال :

بأية حجة أحتج يوم ال حساب إذا دُعيت إلى الحساب^(٣٢)

يبدو الجنس التام في لفظة (الحساب) التي تدل على يوم القيامة أما لفظة (الحساب) الثانية دلت على المحاسبة للأعمال والأفعال في يوم القيامة ، إذ أراد الشاعر تعظيم هول هذا اليوم وذلك للحث على الأعمال التي تكون حجة للمرء يحتج بها أمام الله (ﷻ) في ذلك اليوم العظيم فضلاً عن استعماله الجنس الاشتقائي في (حجة - أحتج) مما أحدث إيقاعاً نغمياً مؤثراً في نفس السامع زاد من التأثير فيه .

احتل الجنس الناقص مكانة بارزة في شعر أبي العتاهية من ذلك قوله وهو يذم الدنيا :

يا لها زلةً وضلةً رأيي ليس منّا في جهلنا معذور^(٣٣)

يبدو الجناس الناقص في هذا البيت من خلال لفظتي (زلة - ضلة) وقد وقع بسبب الاختلاف في نوع الحروف ، فالشاعر أراد من خلال هذا البيت أن يبين للمتلقي حال الدنيا فصورها بأنها مُزلة ومُضلة للمرء فلا يغتر المرء بجهله ورأيه وعليه فإن هذه ((الصلة النغمية في هذا النوع من الجناس هي التي يقصدها الشاعر في نظمه لتقوية الجرس في ألفاظه وبه أشبه التجنيس الحقيقي)) (٣٤) .

استعمل الجناس الاشتقائي في رد العجز على الصدر في ذكر صفات الله تعالى في شعره من ذلك قوله :

سُبْحَانَ رَبِّيَ فَالِقِ الإِصْبَاحِ مَا أَطْلَبَ المَسَاءَ لِلصَّبَاحِ (٣٥)

فالجناس الاشتقائي في رد العجز على الصدر واضح في لفظتي (الإصباح ، الصباح) إذ أشار الشاعر إلى صفة من صفاته جلّ شأنه بأنه فالق الإصباح وذلك تعظيماً وتأكيدياً لعظيمته (عَزَّوَجَلَّ) ، فضلاً عن أن الشاعر أحدث طباقاً بين لفظتي (المساء - الصباح) التي أفادت في تقوية الإيقاع الداخلي (المتغيّر) للبيت وتحقيقه ، فمنحه بذلك نغمة موسيقية تألفها النفوس وتطرب لها الأسماع .

ومن أقسام الجناس التي وردت في شعره أيضاً الجناس السجعي الحرفي الذي يعتمد على تكرار حرف أو حرفين من دون تعمد إلى تشابه الأصول من ذلك قوله وهو يسأل عن الذين أبادهم وأفناهم ملك الموت بالرغم من قوتهم وجبروتهم وسلطانهم ، ويحث على الاتعاظ بسيرهم فيقول :

وَدُوُّ المَنَابِرِ وَالعَسَاكِرِ وَالِدَسَا كِرِ وَالْمَحَاضِرِ وَالْمَدَائِنِ وَالْقُرَى

وَدُوُّ المَوَاكِبِ وَالْمَرَاكِبِ وَالْكَتَا ئِبِ وَالنَّجَائِبِ وَالْمَرَاتِبِ فِي العُلَى (٣٦)

فقد كرر الشاعر في البيت الأول حرف (الراء) في (المناير والعساكر والدساكر والمواكب) وكرر في البيت الثاني حرف (الباء) في (الموابك

والمراكب والكتائب والنجائب والمراتب) فتمتع نصه بموسيقى داخلية تابعة من نفسه إذ اعتمد على القوافي الداخلية لتحقيق جمل داخلية متناسقة في الموسيقى .
ومثله قوله :

الْخَيْرُ وَالشَّرُّ عَادَاتٌ وَأَهْوَاءٌ وَقَدْ يَكُونُ مِنَ الْأَحْبَابِ أَعْدَاءُ^(٣٧)
فقد كرر الشاعر حرفي الألف والهمزة في (أهواء) و (أعداء) وهذا من قبيل الموسيقى الداخلية .

ومن الجنس السجعي الإشتقائي الذي يكون أصل اللفظين واحداً في الإشتقاق من حيث اللفظ والمعنى قوله :

أُمَّمٌ مَزْرُوعَةٌ مَحْصُودَةٌ كُلُّ مَزْرُوعٍ فَلِلْحَصْدِ زُرْعٌ
يَصْرَعُ الدَّهْرُ رِجَالًا تَارَةً هَكَذَا مَن صَارَعَ الدَّهْرَ صُرْعًا^(٣٨)
ففي البيت الأول نجد الكلمات (مزروعة ومزروع وزرع) هي من أصل واحد وكذلك

(محصودة والحصد) من أصل واحد في اللفظ والمعنى ، وفي البيت الثاني نجد الكلمات (يصرع وصارع وصرع) أيضاً من أصل واحد في اللفظ والمعنى .
ومثله قوله :

يَا بؤْسَ لِلنَّاسِ مَا ذَهَابَهُمْ صَارُوا وَمَا يُنْكِرُونَ مُنْكَرًا^(٣٩)
ف (ينكرون ومنكر) كلاهما من أصل واحد في اللفظ والمعنى هو الفعل (نكر) .
وعليه فإن أبا العتاهية أسهم في تعزيز شعرية نصوصه وأظهر جمالية لغتها وقدرتها على التوسع من خلال هذا الأسلوب البديعي الذي أضفى بظلاله على أغلب نصوصه فأعطاها جمالاً وبعداً فنياً أسهم في إغناء تجربته الشعرية والإبداعية بنصوص غاية في البساطة والجمال .

ج- الطباق :-

هو ((الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار والحر والبرد))^(٤٠) ، أو هو الجمع بين المتضادين في الكلام ويكون ذلك الجمع بلفظين من نوع واحد من أنواع الكلمة أو من نوعين مختلفين^(٤١) ، والمطابقة في الكلام ((أن يأتلف في معناه ما يصاد في فحواه))^(٤٢) .

وللطباق أهمية كبيرة في تقوية الإيقاع الداخلي للقصيدة فأهميته تكمن في كونه أحد الأساليب البلاغية التي تخلق نوعاً من الصور الذهنية والنفسية التي يوازن بها عقل المتلقي ووجدانه ، ويبين له ما هو حسن ويفصله عن ما هو غير جيد وغير ملائم^(٤٣) ، وقد أجاد استخدام الطباق في قصائده ، وذلك من أجل إحداث إيقاع داخلي جميل ، تطرب له الآذان ، وتستلذ به الأنفوس ، وتُرده الألسن ، من ذلك ما نجد في قوله وهو يسأل القبور عن الملوك وأبنائهم الذين أبادهم وأفناهم الموت فقال :

أَيْنَ الْمُلُوكِ بَنُو الْمُلُوكِ فَكُلُّهُمْ أَمْسَى وَأَصْبَحَ فِي الثَّرَابِ رُفَاتًا^(٤٤)

فقد ورد الطباق في قول الشاعر بين (أمسى وأصبح) وهو طباق أيجاب فالشاعر أراد من خلال البيت تأكيد حقيقة وحتمية الموت الذي لا بد منه فذكر الملوك وأبناءهم ليستشعر المتلقي بأن سطوة الموت تُبِيد وتُهْلِك كل إنسان مهما علا وكبر ، ولعل الطباق الذي أحدثه الشاعر في البيت من خلال اللفظين جاء ليدل على قرب الموت من الإنسان كقرب المساء للصباح ، وبذلك نجد أن الشاعر قد منح الكلام حُسناً وجمالاً في التعبير وبراعةً وقوةً في تأدية المعنى أيضاً ، ولعل قدرة الشاعر الفنية والإبداعية في هذا الفن أسهمت في استخدام ألفاظ ذات جرس موسيقي ، عندما جمع بين مجموعة من الطباقات مُجانساً بينها بالشكل الذي لا يحدث خلاً في النص ، أو في موسيقاه الداخلية فقال :

كُلُّ مُعْنَى مُبْتَلَى
وَبِخْلِهَا وَغُرُورِهَا
وَبِحَمْدِهَا وَبِدَمِّهَا
إِنْ لَمْ تُعَنْ بِقِنَاعَةٍ

بِعْطَائِهَا وَبِسَبِّهَا
وَبِبُعْدِهَا وَبِقُرْبِهَا
وَبِحُبِّهَا وَبِسَبِّهَا
ضَاقَتْ عَلَيْكَ بِرُحْبِهَا^(٤٥)

لقد طباق الشاعر بين (عطائها - سلبها) و (خلبها - غرورها) و (بعدها - قربها) و (حمدها - نَمَها) و (حبها - سبها) و (ضاقت - رحبها) إذ أراد الشاعر من خلال هذا النص وصف الدار الدنيا بما فيها من متناقضات ، فجاء بالطباق لوصف صورتها الحقيقية ، من خلال إحاطته بجوانبها كافة والذي لا يدع الشك في أي وصف منها لأنها بُنيت على الحقيقة لا الخيال ، وحث على التزام القناعة فيها حتى لا تضيق عليه من سعتها ، وهذا الطباق جعل موسيقى البيت متناسقة على طراز واحد من خلال هذا التراكم الذي أحدثه الطباق بين الألفاظ في النص ، والملاحظ على البيت الرابع من النص أن الشاعر حينما أجرى الطباق بين لفظتي (ضاقت - رحبها) لم يجره على الإيقاع والموسيقى نفسها حفاظاً على الجو العام للقصيدة والتزام حرف الروي فيها سعياً لعدم إحداث الخلل الذي يقلل من قيمة النص ، والتأثير في نفس المتلقي الذي يستطرد في قراءته ، لكشف مكونات هذه الصورة التي رسمها الشاعر وأراد إيصالها للمتلقي .

نوع أبو العتاهية في استخدام الطباق ولم يقتصر على إيراد الطباق التام ، إنما اتخذ من طباق السلب هدفاً لتقوية إيقاعته الداخلية من ذلك قوله :

وَحَادِثَاتُ الْأَقْدَارِ تَجْرِي وَمَا تَجْرِي بِشَيْءٍ إِلَّا لَهُ سَبَبٌ^(٤٦)

حصل الطباق السلب بين (تجري - وما تجري) إذ أفاد الشاعر من خلال البيت أن ديوان الحوادث والأقدار قد أجزاها الله (ﷻ) على بني البشر ولكن جريانها يكون بسبب ما ، فحث الشاعر من خلال البيت إلى الأخذ بالأسباب مع تأكيد الإيمان بالقضاء والقدر .

ولعل الطباق الذي أحدثه في البيت أفاد في تقوية المعنى ورسوخه في ذهن المتلقي فضلاً عن تقوية الإيقاع الداخلي للبيت .
ومثله قوله في ذم الدنيا والتزهيد منها :

وَإِنْ كَانَ شَيْءٌ تَشْتَهِيهِ رَأَيْتَهُ وَإِنْ كَانَ مَا لَا تَشْتَهِيهِ تَعَامَيْتَا^(٤٧)

يظهر الطباق في البيت بين (تشتهيه - لا تشتهيه) إذ أراد الشاعر من خلال البيت ذم الإنسان الذي يُقبل على المعاصي والذنوب ويراهم ويستحسنها إذ جاء بالفعل (رأيت) الذي يدل على اليقين المتحقق من خلال هذه الرؤية لأنها تابعة للإنسان نفسه فتأمره وبطبيعتها فتكون على الحقيقة لا الخيال وعكس ذلك فإن النفس تتعامى عما لا تشتهيه ، فلجوء الشاعر إلى الطباق السلب في البيت أفاد في تقوية المعنى من خلال إثبات هذه الرؤية على وجه الحقيقة والتي أفادت في تقوية إيقاع البيت الداخلي .

ومن خلال ما قدمنا يمكن القول: إن أبا العتاهية استطاع من خلال استعماله الأساليب البلاغية من إيصال المعنى الذي أراده وعبر عنه شأنه في ذلك شأن التراكيب اللغوية التي عمد إلى استعمالها في التعبير عن أفكاره ومواقفه وحبه ماضيه ، فضلاً عن أنه اتخذ من هذه الأساليب مدخلاً لتقوية الإيقاع الداخلي لقصائده التي بث فيها أحاسيسه ومشاعره ووازن بينها مما خلق نوعاً من التوافق والانسجام الروحي بينها وهنا تكمن شعرية نصوصه وسيورتها بين الناس .

المبحث الثاني

الإيقاع الخارجي (الثابت) :-

أ- الوزن :-

يُعد الوزن الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من الخلل والفوضى وهو يمثل ((أعظم أركان حد الشعر ، وأولها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة))^(٤٨).

ويُعد الوزن عنصراً مهماً من عناصر الشعر^(٤٩) ، لكونه ((ينظم الخصائص الصوتية للغة ويضبط الإيقاع في النثر ويقربه من التساوي في الزمان وهو يبسط الصلة بين أطوال المقاطع الهجائية))^(٥٠) ، ومن النقاد من حاول أن يربط بين الموضوعات والأوزان الشعرية التي تناسبها ، إذ أن ((تباين الموضوعات لا بدّ من أن يصاحبه تباين في الأوزان ، ولما كانت أغراض الشعر مختلفة وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة ، ومنها ما يقصد به الهزل والرشاقة ، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم ، ومنها ما يقصد به الصغار والتحقير ، وجب أن تحاكي تلك الأغراض والمقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس ، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة ، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء ، وكذلك في كل مقصد))^(٥١) ، فالوزن يمثل الإطار الخارجي للنص الشعري الذي يلم أشاتات القصيدة ويحفظها من التبثر^(٥٢) ، ويؤلف موسيقاها الخارجية المحسوسة^(٥٣) .

وتأتي أهمية الإيقاع للوزن في كونه ((يفسر جزءاً كبيراً من التأثيرات العاطفية للموسيقى بحيث أن الشاعر مهما كان حاذقاً بارعاً في اختيار كلماته للتعبير عن ذكرياته ، فإن كلماته لن تسري بلحنها إلى قلب المتلقي لتصبح جزءاً من كيانه ما لم يكن لهذه الكلمات المنتقاة استهواء الإيقاع ، فالإيقاع في الموسيقى تزييد لأنغام كاملة في الطبيعة))^(٥٤) .

لقد سار في نظم قصائده على أغلب البحور الشعرية مثل البحر الطويل والكامل والبسيط والوافر والمنسرح والخفيف فضلاً عن استخدامه لبقية البحور بنسب أقل من البحور المذكورة .

والملاحظ أنه أكثر من استخدام البحر الطويل الذي يمتاز بكثرة مقاطعه ، ونغماته الهادئة المناسبة ، ومناسبته للأغراض الجليلة الشأن^(٥٥) ، مما يدل على

طول نفس الشاعر ؛ لأن البحر الطويل ممتد بعدد أسبابه وأوتاده وفواصله ، ولا يستطيع استخدامه إلا شاعر قد مارس الشعر كثيراً بحيث استقامت موهبته وقدرته على الصياغة والنسيج في ميدان الشعر ، وهذا يدل على تأثر الشاعر بأشعار الأقدمين فسار على منوالهم في استخدامه لهذا البحر ؛ لأن الشاعر العربي القديم كان يضع البحر الطويل في مقدمة البحور التي ينظم عليها ، ثم تأتي البحور الباقية ، من ذلك قوله على البحر الطويل وهو يخاطب الدنيا ويحذر غرورها ويوصي نفسه بأن لا يتخذها دار خلود فيقول :

أَيَا نَفْسٍ لَا تَسْتَوِطِنِي دَارَ قَلْعَةٍ وَلَكِنْ خُذِي فِي الزَّادِ قَبْلَ ارْتِحَالِكَ
 أَيَا نَفْسٍ لَا تَتَسَيِّ كِتَابِكَ وَأَذْكَرِي لَكَ الْوَيْلُ إِنْ أُعْطِيَتْهُ بِشِمَالِكَ
 أَيَا نَفْسٍ إِنَّ الْيَوْمَ يَوْمٌ تَفْرَعُ فَدُونِكَ مِنْ قَبْلِ يَوْمِ اسْتِغَالِكَ
 وَمَسْئُولَةٌ يَا نَفْسُ أَنْتِ فَيْسَرِي جَوَاباً لِيَوْمِ الْحَشْرِ قَبْلَ سُؤَالِكَ
 وَمَسْكِينَةٌ يَا نَفْسُ أَنْتِ فَقِيرَةٌ إِلَى خَيْرِ مَا قَدَّمْتَهُ مِنْ فِعَالِكَ
 هُوَ الْمَوْتُ فَاحْتَاطِي لَهُ وَأَبْشِرِي إِذَا نَجَوْتَ كَفَافاً لَا عَلَيْكَ وَلَا لَكَ (٥٦)

إذ يلاحظ إفادة الشاعر القصوى من المجال الإيقاعي الممتد للبحر الطويل في بث حكمته على تلونها وتعدد مجالاتها ، ومما يلاحظ أيضاً أن الشاعر لجأ إلى تكرار لفظة (أيا نفس) و (يا نفس) خمس مرات إذ أعطى تكرار هذه الألفاظ إيقاعاً موسيقياً مؤثراً تترنم له الأذان وتلتذ به النفوس ، كما تعبر عن الحوار الهادي للشاعر مع نفسه وجعلها حية شاخصة تعقل وتحس ، فضلاً عن تكرار (كاف) المخاطب (تسع مرات) إذ أحدث بذلك إيقاعاً موسيقياً منتظماً ، ونوعاً من الترابط بين الألفاظ التي ورد فيها التكرار ، وهذا يدل على أن الزيادة في التكرار للألفاظ تؤدي إلى مضاعفة النغم الموسيقي، وتساعد على زيادة تقوية الجرس الصوتي .

والملاحظ على النص أن نبرة الحزن واللوم والعتاب بدت واضحة المعالم من خلال حشد الشاعر للألفاظ التي تدل على هذه المعاني وهذا يدلنا على أن الشاعر كان بارعاً في اختيار ألفاظه بما ينسجم مع واقع الحال الذي نظم فيه النص ، فضلاً عن قدرته الفنية على خلق الانسجام بين الألفاظ من حيث الإيقاع الخارجي للنص مستعيناً بأسلوب التكرار في خلق هذا الانسجام .

احتل بحر الكامل المرتبة الثانية في شعر أبي العتاهية ((فالكامل من البحور الشائعة في الشعر القديم والحديث ؛ لأنه يصلح لأكثر الموضوعات الشعرية وبنماز بجرس واضح ينبعث من هذه الحركات الكثيرة المتلاحقة : متفاعلن متفاعلن متفاعلن)) (٥٧) .

وهو من أكثر ((بحور الشعر غنائية ولينا وانسيابية وتغيمياً واضحاً ، إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة ومكررة)) (٥٨) .

لقد تجلت هذه الغنائية والانسيابية لهذا البحر عند الشاعر وهو يذكر صفات العبد الزاهد الذي أثر الحياة الدنيا وملذاتها على نفسه إرضاءً لله سبحانه وتعالى لينعم بنعيم الآخرة وملكها الدائم فيقول من الكامل :

إِنَّ الْقَرِيرَةَ عَيْنُهُ عَبْدٌ	خَشِيَ الْإِلَهَ وَعَيْشُهُ قَصْدٌ
عَبْدٌ قَلِيلُ النَّوْمِ مُجْتَهِدٌ	لِلَّهِ كُلُّ فِعَالِهِ رُشْدٌ
نُزَّةً عَنِ الدُّنْيَا وَيَاطِلُهَا	لَا عَرَضٌ يَشْغَلُهُ وَلَا نَقْدٌ
مُسْتَجْهَلٌ فِي اللَّهِ مُحْتَقِرٌ	هَزُلُ الْمَخَافَةِ عِنْدَهُ جِدٌ
مُتَذَلِّلٌ لِلَّهِ مُرْتَقِبٌ	مَا أَيْسَ مِنْ إِيَابِهِ بُدٌ
رَفُضَ الْحَيَاةِ عَلَى حَلَاوَتِهَا	وَإِخْتَارَ مَا فِيهِ لَهُ الْخُلْدُ
يَكْفِيهِ مَا بَلَغَ الْمَحَلَّ بِهِ	لَا يَشْتَكِي إِنْ نَابَهُ جَهْدٌ
فَأَشَدُّ يَدَيْكَ إِذَا ظَفَرْتَ بِهِ	مَا الْعَيْشُ إِلَّا الْقَصْدُ وَالرُّهْدُ (٥٩)

تنطوي هذه القصيدة على جرس صوتي مرن ومنساب تولد من خلال استعمال الشاعر لوزن البحر الكامل الذي يتسم بتواتر نغماته وانسيابيتها فضلاً عن

تجانس الألفاظ وطلاوتها إذ مكنت الشاعر من رسم صورة حقيقية لأعلى مراتب الزهد تجسدت في هذه الأوصاف التي أضفت بظلالها على النفس وساعدت على ترسيخها في ذهن المتلقي عن طريق ذكر هذه الصفات التي زادت من شعرية النص وانعكست على ألفاظ القصيدة والوزن العام .

نظم على بحر البسيط الذي احتل المرتبة الثالثة في ديوانه وهو ((من البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء في الموضوعات الجدية وهو في ذلك قريب من الطويل))^(٦٠) ويتميز بكونه ((بحرًا راقصًا يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعاً وانخفاضاً))^(٦١) ، ولجوء الشاعر إلى النظم في مثل هذا البحر دليل يعكس قدرة الشاعر العالية وتمكنه من أدواته الفنية ، ولعل ذلك يبدو واضحاً في قوله من البسيط :

أُخِيَّ عِنْدِي مِنَ الْأَيَّامِ تَجْرِبَةٌ فِيمَا أَظُنُّ وَعِلْمٌ بَارِعٌ شَافٍ
لَا تَمْشِي فِي النَّاسِ إِلَّا رَحْمَةٌ لَهُمْ وَلَا تُعَامِلُهُمْ إِلَّا بِإِنصَافٍ
وَاقْطَعِ قُوَى كُلِّ حِقْدٍ أَنْتَ مُضْمِرُهُ إِنْ رَلَّ ذُو زَلَّةٍ أَوْ إِنْ هَفَا هَافٍ
وَارْغَبْ بِنَفْسِكَ عَمَّا لَا صَلَاحَ لَهُ وَأَوْسِعِ النَّاسَ مِنْ بَرٍّ وَإِطْفَافٍ
وَإِنْ يَكُنْ أَحَدٌ أَوْلَاكَ صَالِحَةً فَكَافِهِ فَوْقَ مَا أَوْلَى بِأَضْعَافٍ
وَلَا تُكشِّفْ مُسِيئاً عَنِ إِسَاءَتِهِ وَصِلْ حِبَالَ أَخِيكَ الْقَاطِعِ الْجَافِي
فَتَسْتَحِقَّ مِنَ الدُّنْيَا سَلَامَتَهَا وَتَسْتَقِلَّ بِعَرَضٍ وَافِرٍ وَافٍ^(٦٢)

إذ منح هذا البحر الشاعر القدرة على استيعاب مجموعة النصائح التي تحت على مكارم الأخلاق فحث على حسن التعامل مع الناس والإتصاف لهم وقطع قوى الحقد عن طريق العفو عن المسيء، كما حث في الابتعاد عما لا صلاح له وتوسيع الإحسان للناس، والحث على عدم الكشف عن إساءات الناس وسترها، وصلة الأرحام ، بسبب ما يتصف به هذا البحر من قدرة على استيعاب المضامين الجدية والرصينة

فضلاً على ما يتصف به من قدرة نغمية تثير السامع وتستدعي تأمل ما في هذه القطعة الشعرية من معانٍ عظيمة.

ونجد أن لجوء الشاعر إلى نظم مضمون الأبيات على بحر البسيط لاتساع هذا البحر لحمل هذه المعاني والأفكار فضلاً عن ما امتاز به من حركة بين الألفاظ والنغمات الموسيقية العالية التي تولدت من خلالها فأعطت للنص بُعداً فنياً أسهم في التأثير في نفسية المتلقي وزادت من شعرية النص الفنية والتعبيرية . وقد نظم على بحر الوافر إذ حظي بمكانة كبيرة في شعره فالوافر ((يمتاز بتدفقه وتلاحق أجزائه وسرعة نغماته ، فهو وزن خطابي إن صح التعبير ، يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته ، يصلح لمثل موضوعات الفخر والهجاء والمدح كما يصلح للغزل والرثاء وما إليهما ، وقد أكثر الشعراء من النظم في هذا البحر قداموهم ومحدثوهم)) (٦٣) .

وقد أفاد من خصائص هذا البحر ونظم منه في كل أغراض الديوان وهذا يدل على قدرة الشاعر وتمكنه من تضمين تجاربه الشعرية في بحر طويل وكثير المقاطع كالوافر من ذلك قوله :

وَلِلدُّنْيَا عِدَاتٌ بِالتَّمَنِّي
وَكُلُّ عِدَاتِهَا كَذِبٌ وَإِفْكٌ
وَمَا مُلْكٌ لِدِي مُلْكٍ بِبَاقٍ
وَهَلْ يَبْقَى عَلَى الْحَدَثَانِ مُلْكٌ
أَلَا إِنَّ الْعِبَادَ عِدَاءٌ رَمِيمٌ
وَأَنَّ الْأَرْضَ بَعْدَهُمْ تُسَدُّ (٦٤)

إذ نجد الشاعر يحذر من الدنيا وإن كل ما فيها كذب وإفك ، وكل شيء فيها مصيره إلى الفناء وهذه حقيقة لا بد منها ، وقد أكد الشاعر هذه الحقيقة حينما أشار إلى معنى الآية الكريمة التي تدل على ذلك بقوله تعالى : ﴿ كَلَّا إِذَا دُكَّتِ الْأَرْضُ دَكًّا دَكًّا ﴾ (الفجر: ٢١) ، إذ ذكر في البيت الأخير توكيدين ليرسخ في كل منها فناء الخلائق ودك الأرض وزلزالها حتى يتهدم كل بناء عليها وينعدم ، فضلاً على استخدام الشاعر أسلوب التكرار في لفظة (مُلْك) ليحدث إيقاعاً موسيقياً

يؤدي لمضاعفة النغم الموسيقي للنص ، ولعل لجوء الشاعر إلى استخدام هذا البحر لكي يطرح تجربته الشعرية في أوسع مساحة ممكنة توفرها مقاطع هذا البحر

وقد كسر الأسوار والأطر التي تحيط بالأعاريض والأوزان التي يصوغ فيها العرب أشعارهم ، وأطلق نفسه على سجيته لتخلق وتبتكر الأوزان التي تليق بما يقول من شعر ، وذلك عندما صاغ شعراً في قوالب شعرية جديدة لم يطرقها الشعراء قبله ، يقول ابن قتيبة ((وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربّما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب))^(٦٥) ، وقعد يوماً عند قصّار ، فسمع صوت المدقّة ، فحكى ذلك شعراً في ألفاظه وهي عدّة أبيات^(٦٦) منها قوله :

لِلْمَنُونِ دَائِرَا تَ يُدِرْنَ صَرَفَهَا
هُنَّ يَنْتَقِينَا وَاحِدًا فَوَاحِدًا^(٦٧)

فوزن البيت (فاعلن مستفعلن) مرتين وهو عكس البسيط وهو من الأوزان المهمة التي تستنبط من دوائر الخليل ، فعني أبو العتاهية بالنظم على هذه الأوزان .

ويقول صاحب الأغاني : ((وله أوزان طريفة قالها مما لم يتقدمه الأوائل فيها))^(٦٨) وسئل يوماً هل تعرف العروض ؟ فقال : أنا أكبر من العروض وله أوزان لا تدخل في العروض^(٦٩) .

وأبو العتاهية عني بالنظم على هذه الأوزان ميلاً منه إلى التجديد في موسيقى القصيدة ، فنظم أشعاره في هذا القالب الموسيقي الذي كانت تدفعه إليه أنه الموسيقية لصب شعره في قوالب موسيقية خارجة عن دوائر الخليل وهو ما دفع ابنه أن يقول : ((وله أوزان لا تدخل في العروض))^(٧٠) ، والجدير بالذكر أيضاً أن أبا العتاهية كان مشغولاً بالأوزان القصيرة سعياً ومنه في سرعة وسهولة نظم الشعر عليها ، ولا نريد الإسهاب في ذكر البحور التي نظم فيها أبو

العتاهية أشعاره لكن يمكن القول إنه نظم في أغلب البحور فقد استخدم بحر المنسرح والخفيف والسريع والمتقارب والرمل ومجزوءه والمديد والهزج والمجتث والرجز ومجزوءه والمتدارك ، وهذه البحور جاءت بنسب أقل في ديوانه من بحر الطويل والكامل والبسيط والوافر وهذا مؤشر واضح لميل الشاعر إلى التنوع في استعماله البحور الشعرية ، وهذا التنوع أظهر براعته الفنية والإبداعية في تطويع الإيقاعات الموسيقية بما يتلاءم مع حالته الانفعالية والواقعية التي تعبر عن مجريات حياته بكل أشكالها وألوانها .

ب- القافية :-

تُعد القافية من المستلزمات الأساسية في القصيدة العربية القديمة وجزءاً مهماً وضرورياً لموسيقى الشعر وعنصراً أساسياً لأي عمل فني^(٧١) ، إذ إن النقد العربي القديم كان يعدها من أساسيات القصيدة .

و ((القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية))^(٧٢) ، إذ يمثلان كفتا الميزان ويعملان معاً على إحداث التناسب الصوتي والنغمي المنتظر من الموسيقى الشعرية ولا يمكن ((للشعر العربي أن يكون شعراً بمعناه بمجرد الوزن ، فالوزن والقافية متكاملان لا يستقيم أحدهما من دون الآخر))^(٧٣) ، ووردت القافية بعدة تعريفات لعل أبرزها تعريف (الخليل بن أحمد الفراهيدي) فهي عنده ((من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن))^(٧٤) ، وهو ما التزمه النقاد وعدوه الأصح والأصوب ، وعليه سارت المتون العروضية^(٧٥) ، وتمثل أيضاً ((مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة ، وأقل عدد يمكن بل يجب تكراره من هذه

المجموعة من الأصوات التي تكون القافية هو حرف الروي وبه تُعرف القصيدة من عينية ورائية ودالية وسينية ((^(٧٦) .

وتكمن أهمية القافية في أنها ((تضبط الإيقاع الموسيقي وتزيد القوة الموسيقية في التعبير))^(٧٧) .

وللقافية دورها المتميز في البنية الموسيقية للقصيدة ((لما تمنحه للنص الشعري من دفق موسيقي يسهم في أغناء الإيقاع الشعري))^(٧٨) ، إذ إن الشعر يشبه الموسيقى لما في ألحانها من نقرات موسيقية أو نغمات متكررة ، كان من الضروري وجود مثل هذه النقرات في الشعر التي تمثل القوافي المتكررة^(٧٩) ، فوجود القافية إذاً ضروري لوجود شعر دقيق رقيق في تكوينه الموسيقي ، لذلك فإن الشعر العربي أدق وأرق أشعار الدنيا من حيث الروعة والموسيقى^(٨٠) .

ومن خلال قيامنا بالمسح الإحصائي للقوافي التي استعملها أبو العتاهية في أشعاره بنوعها المطلقة والمقيدة التي تضمنت مضامينه الدينية والتراثية ، تبين لنا أن حرف الروي اللام ثم الراء ثم النون ثم الباء فالدال والتاء كانت أكثر حضوراً من بين القوافي التي نظم فيها شعره ، فضلاً عن استعماله لبقية القوافي بنسب أقل من القوافي المذكورة .

ولعل كثرة شيوع هذه الحروف رويًا في شعر أبي العتاهية يعود لكثرة شيوعها رويًا في الشعر العربي^(٨١) .

ويمكن القول: إن أبا العتاهية أكثر من نظم أشعاره على القافية المطلقة التي يكون حرف رويها متحركاً بالحركات المعروفة^(٨٢) ، وهذا النوع الذي كان عليه القسم الأعظم من شعره ، إذ بلغ مجموع ما نظمه على هذه القافية (٤٥٢٧) بيتاً مطلق القافية من مجموع أبيات الديوان البالغة (٥١٩٥) بيتاً شعرياً ، وقد يكون سبب نظم الشاعر على

القافية المطلقة نابعاً من صميم التجربة الحياتية والشعرية التي عاشها ، فأطلق قوافيه لتتناغم مع سجيته وطبعه ، ولهذا فهي تتسجم انسجاماً رائعاً مع الأغراض المختلفة التي تناولها الشاعر في شعره ، وجاءت القافية المقيدة التي يكون حرف رويها ساكناً^(٨٣) بعد القافية المطلقة ، إذ بلغ مجموع الأبيات التي نظمها الشاعر على هذه القافية (٦٦٨) بيتاً شعرياً ، ولعل إيراد الشاعر لهذه القافية بصورة قليلة يعود إلى كونها ((أقل القوافي موسيقية))^(٨٤) ولكنه أورد لها لتكون طوع يديه يستعملها في وضعها المناسب ، والملاحظ أن أبا العتاهية استلهم قوافيه الشعرية من مخزون ذاكرته التي قد ترسخ في داخلها القرآن الكريم والحديث الشريف فأكثر من استخدام حرف الروي اللام في قوافيه لما لهذا الصوت من وضوح في السمع ، فضلاً عن النبرة الموسيقية التي يولدها من خلال التردد فتألف له النفوس وتصغي له الأسماع ، من ذلك قوله وهو يصف الدنيا فيقول على القافية المطلقة :

إِنِّي لَفِي مَنْزِلٍ مَا زِلْتُ أَعْمُرُهُ عَلَى يَقِينِي بَأَنِّي عَنْهُ مَنَقُولُ
وَأَنَّ رَحْلِي وَإِنْ أَوْثَقْتَهُ لَعَلِّي مَطِيَّةٌ مِنْ مَطَايَا الْحَيْنِ مَحْمُولُ
فَلَوْ تَأَهَّبْتُ وَالْأَنْفَاسُ فِي مَهْلٍ وَالْخَيْرُ بَيْنِي وَبَيْنَ الْعَيْشِ مَقْبُولُ
وَادِي الْحَيَاةِ مَحَلٌّ لَا مَقَامَ بِهِ لِنَارِزِيهِ وَوَادِي الْمَوْتِ مَحْلُولُ
وَالدَّارُ دَارٌ أَبَاطِيلٌ مُشَبَّهَةٌ الْجِدُّ مَرٌّ بِهَا وَالْهَزْلُ مَعْسُولُ^(٨٥)

لقد امتزجت هذه الأبيات بألوان الانفعال والموقف النفسي لأبي العتاهية وهو يصور الدنيا ويصفها بالمنزل المنقول وهو الوادي الذي لا مقام لساكنيه وهي دار أباطيل جدها مرٌّ وهزلها معسول ، فوازن الشاعر بين هذا الانفعال الذي تولد عند الشاعر وهو يستشعر مرارة الحياة الدنيا وآلامها وبين القافية ، فالقافية في هذه الأبيات بُنيت على حرف الروي الذي هو حرف

(اللام) وجاءت القافية متحركة بالضممة وهي حركة الروي وتسمى (المجرى) وهي حركة الروي (المطلق) أو المتحرك سواءً كانت ضمة أم فتحة أم كسرة^(٨٦)

مع التزام الشاعر بحرف (الواو) قبل حرف الروي منذ بداية القصيدة حتى نهايتها و (الواو) هنا هو حرف

(الردف) وهو أحد حروف القافية ويكون حرف مد (ألف ، واو ، ياء) أو حرف لين قبل الروي^(٨٧) إذ إن نوع القافية هنا مطلقة مردفة بالواو ، ووردت هذه القافية في أكثر من موضع في شعر الشاعر^(٨٨) .

ومما يلاحظ على هذا النص أنه جاء على نفس الوزن والقافية لقصيدة البردة لكعب ابن زهير في مدح الرسول (ﷺ) التي يقول في مطلعها :

بَأْتِ سَعَادُ قَلْبِي الْيَوْمَ مَتَبُولُ مُنِيْمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُجَزَّ مَكْبُولُ^(٨٩)

إذ عدل الشاعر بمضمون شعره من سياقه إلى سياق آخر جديد استطاع من خلاله توفير تأثير موسيقي يُذكر بالنص السابق ويضيف إليه مضموناً آخر يضاف إلى فاعلية النص ويقوي من تأثيره .

وقد أضفى الإيقاع النفسي الذي أحسه الشاعر بظلاله على النصوص التي نظمها وهو يصف الدنيا ومتاعبها وأحزانها وأن أيامها تمضي كالليل والنهار وذلك ليشعر المتلقي بهذه المتاعب والأحزان فيشركه في ما هو فيه فيقول :

أَلَا إِنَّمَا الدُّنْيَا عَلَيْكَ حِصَارٌ	يَبْأَلُكَ فِيهَا ذَلَّةٌ وَصَعَارٌ
وَمَا لَكَ فِي الدُّنْيَا مِنَ الكَدِّ رَاحَةٌ	وَلَا لَكَ فِيهَا إِن عَقَلْتَ قَرَارٌ
وَمَا عَيْشُهَا إِلَّا لِبَالٍ قَلَائِلُ	سِرَاعٌ وَأَيَّامٌ تَمَرُّ قِصَارٌ
وَمَا زِلْتَ مَزْمُومًا تُقَادُ إِلَى البُلَى	يَسُوقُكَ لَيْلٌ مَرَّةً وَنَهَارٌ
وَعَارِيَةٌ مَا فِي يَدَيْكَ وَإِنَّمَا	تُعَارُ لِرَدِّ مَا طَلَبْتَ يُعَارُ ^(٩٠)

إذ نجد أن الإيقاع والقافية يجعلان من الإحساس والمعاناة والأحزان لمتاعب الدنيا وعدم الاستقرار فيها الذي أحسه الشاعر وعاشه ظاهرة صوتية ملموسة في النص ، فصوت الراء صوت شاق وعسير وقد بنى الشاعر قافيته على هذا الحرف وحركة الضمة ثقيلة وشديدة ، فصوت الراء مع صوت الحركة

المضمومة يشكلان في نهاية كل بيت مدى المعاناة التي ينوء بها إحساس الشاعر فالروي هنا فيه مشقة وعسر ، وحركته تزيد العسر ثقلاً ، وحرف ما قبل الروي (ألف المد) يصور امتداد الحزن ، واتساع هوة الأسي .

ومن أمثلة القافية المقيدة قول الشاعر :

أَفْ لِلدُّنْيَا فَلَيْسَتْ لِي بَدَارُ إِنَّمَا الرَّاحَةُ فِي دَارِ الْقَرَارِ
أَبَتْ السَّاعَاتُ إِلَّا سُرْعَةً فِي بَلِي جَسْمِي بَلِيلٍ وَنَهَارِ
إِنَّمَا الدُّنْيَا عُرُورٌ كُلُّهَا مِثْلُ لَمَعِ الْآلِ فِي الْأَرْضِ الْقِفَارِ
يَا عِبَادَ اللَّهِ كُلُّ زَائِلٍ نَحْنُ نَصَبُ لِلْمَقَادِيرِ الْجَوَارِ^(٩١)

إذ نجد أن إحساس الشاعر بمرارة العيش في الدنيا لأنها ليست بدار قرار وهي زائلة كلمح السراب جعل الإيقاع والقافية في هذا النص ظاهرة صوتية ملموسة ممزوجة باللوعة والحزن .

فالقافية هنا جاءت مقيدة بُنيت على حرف الروي (الراء) وهو حرف يمتاز بوضعه الصوتي في السمع ، وقد بنى الشاعر قافيته على هذا الحرف ليظهر مدى هذا الإحساس والألم الذي يستشعره في هذه الدنيا فيلفت بذلك نظر المتلقي إلى نصه .

ولعل اشتهار العصر العباسي بالغناء وألوانه وأدواته بسبب تطور أنماط الحياة في المجتمع العربي وتجديدها وبسبب التمازج الثقافي والقومي في المجتمع الإسلامي ، هذا

التنوع والتطور في الغناء قد أثر في التجديد في الأوزان وتنوعها ومن ثم تأثيرها في القوافي^(٩٢) ، والملاحظ أن أبا العتاهية واكب هذا التطور في الفنون ودليلنا في ذلك لجوء الشاعر إلى التتويج في القافية على وفق تطورها في العصر العباسي فظهرت إلى جانب القافية المفردة بنوعها المقيدة والمطلقة نوع آخر من القوافي وهي (القافية المزدوجة) التي يكون المقطع الصوتي فيها مزدوجاً في كل بيت من

شطره وعجزه^(٩٣) والتي يعتمد الشاعر فيها على تصريح أبيات قصيدته جميعاً ، وأميز ما يكون ذلك في الأراجيز^(٩٤) .

ومن القوافي المزدوجة التي وردت في شعره قوله :

مَا أَحْسَنَ الدُّنْيَا وَإِقْبَالَهَا	إِذَا أَطَاعَ اللَّهُ مَنْ نَالَهَا
× × × ×	× × × ×
كَأَنَّا لَمْ نَرَ أَيَّامَهَا	تَلَعَبُ بِالنَّاسِ وَأَحْوَالَهَا
إِنَّا لَنَزْدَادُ اغْتِرَارًا بِهَا	وَاللَّهُ قَدْ عَرَفْنَا حَالَهَا
نَغْضَبُ لِلدُّنْيَا وَتَرْضَى لَهَا	كَأَنَّا لَمْ نَرَ أَفْعَالَهَا ^(٩٥)

فالقافية في هذه الأبيات تمثل (القافية المزدوجة) ذلك أن الشاعر جعل المقطع الصوتي مزدوجاً في البيت الواحد بين نهاية صدره ونهاية عجزه ، والمقطع الصوتي هو (ها) أي الهاء والألف في الشطرين ، والملاحظ أن أبا العتاهية قد جاء (بالتصريح) لتقوية إيقاع القافية في نفس المتلقي فضلاً عن ما تدل عليه من قوة طبع الشاعر ومقدرته الفنية على ذلك .

ولعل مقدره الشاعر الفنية لم تقتصر على حد معين إذ نجد أن من مظاهر تجديده القوافي لجوءه إلى كسر قيود القافية التقليدية في القصيدة العربية ، وما مزدوجته المعروفة (بذات الأمثال) إلا ضرب من الثورة على تلك التقاليد ويعد ((نظام المزدوج أساس ظهور فن الرباعيات في الأدب العربي والفارسي))^(٩٦) .

لذلك فإن ظهور الرباعيات التي تتألف من أربعة شطور يتفق أولها وثانيها ورابعها في قافية واحدة ، وقد تستخدم في الشطر الثالث وقد يستقل بقافية خاصة ، ضرب من التجديد في القافية من ذلك قول الشاعر في الموت الدائر على جميع الناس :

الموتُ بَيْنَ الخَلْقِ مُشْتَرِكُ	لا سَوْقَةً يَبْقَى وَلَا مَلِكُ
مَا ضَرَّ أَصْحَابَ القَلِيلِ وَمَا	أَغْنَى عَنِ الأَمْلَاقِ مَا مَلَكُوا ^(٩٧)

وعليه يمكن القول إن أبا العتاهية إهتم بالقافية اهتماماً كبيراً لا يقل شأنًا عن الوزن ودليلنا في ذلك تنوع القافية التي عكست اهتمامه بها ، إذ نظم على القافية المفردة والمزدوجة والقافية المطلقة والمقيدة ، وكل ذلك يسوّغ لنا لجوء أبي العتاهية إلى التجديد والابتكار ، وليس من شك في أن أبا العتاهية كان مرهف الإحساس على درجة عالية بالنسبة للموسيقى بحيث كان يحس موسيقى النظم في داخل نفسه حينما يتحدث فيكون كلامه شعراً ومثلاً هذه القدرة والإحساس بالموسيقى جعلت منه طرازاً خاصاً من الشعراء^(٩٨) وتلك الظاهرة أو القدرة الموسيقية هي التي مكنته من أن يكون مرهف الأذن شديد الحساسية بالنسبة للإيقاع الموسيقي ، وقد أعانته هذه القدرة على أن يكون مجلياً في حلقات المعارضات وميادين الإجازات التي تحتم عليه ارتجال الشعر^(٩٩) الذي أضفى على قصائده أجواء موسيقية ذات إحياءات وانفعالات قوية انصهرت في فكر وخيال الشاعر .

الخاتمة

بعد هذه القراءة الموسيقية والإيقاعية الممتعة في نماذج من شعر أبي العتاهية ، لا بد لنا من أن نشير إلى أهم النتائج التي توصل إليها البحث وهي الآتي :-

١- اتصفت قصائد أبي العتاهية باحتضانها الكبير بالموسيقى بنوعها الداخلية (المتغيرة) والخارجية (الثابتة) فعلى صعيد الإيقاع الداخلي كان للإيقاع النغمي والتناسب الصوتي بين الحروف أثره في بناء موسيقاه الشعرية ، فبرزت ظاهرة التكرار للألفاظ والعبارات والجمل الذي يشكل ترديدها نغماً موسيقياً أسهم في خلق التناسب بين النص وبين حالته الشعورية ليثير بذلك حماسة المتلقي نحو الغرض الذي يقصده .

- ٢- إن استخدام الشاعر بعض الحروف والألفاظ لم يكن اعتبارياً وإنما لأسباب قصدها الشاعر ليدل على قدرته الفنية والإبداعية .
- ٣- أكثر أبو العتاهية من استخدام الفنون البيعية كالجناس الذي لجأ فيه إلى التنويع الإيقاعي كالجناس التام والناقص والجناس الاشتقاعي في رد العجز على الصدر والجناس السجعي الحرفي ، لتقوية النغم وليستدعي ميل السامع ليصغي إليه لكونه نوعاً من أنواع التكرار ، لأن النفس تستحسن سماع المكرر مع اختلاف معناه .
- ٤- وقد نوع أبو العتاهية في طباقته من الطباق التام إلى الطباق السلب بهدف تقوية إيقاعاته الداخلية ولتقوية المعنى ورسوخه في ذهن المتلقي .
- ٥- أما الإيقاع الخارجي فقد تحقق في أكثر القصائد على بحر الطويل والكامل والبسيط والوافر لأنها تستوعب تجارب الشاعر لطولها وكثرة مقاطعها وملاءمتها لأغراضه التي أتسمت بالجدية والعمق ، فهي لم تخرج عن الزهد والشكوى والعتاب والألم والغزل والمدح والهجاء وكلها أغراض جدية عميقة ، فضلاً على أن الشاعر استخدم البحر الخفيف ومجزوءه والمنسرح والسريع والمتقارب والرمل ومجزوءه والمديد والهزج والمجتث والرجز ومجزوءه والمتدارك ، لكنها جاءت بنسب أقل من البحور الأربعة التي ذكرناها سابقاً .
- ٦- جاء استخدام أبي العتاهية للقافية على قسمين ، القافية المطلقة والمقيدة ، وغالباً ما جاءت قوافيه مختومة بحرف الروي اللام ثم الراء فالنون فالباء فالдал فالتاء ، كذلك كان استخدامه القافية المزدوجة في بعض الأحيان استجابة للحاجة الفنية ، وقد وقع أبو العتاهية على الرغم من رهافة حسّه الشعري وقدرته الفنية والشعرية في بعض عيوب القافية كالايطاء والاقواء والتضمين .

تلك هي النتائج التي توصل إليها البحث ، أمل أن أكون قد وفقت فيه ، وما الكمال إلا لله وحده وله الحمد أولاً وآخراً على فضله ونعمه .

الهوامش والإحالات

- (١) ينظر : التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث ، الدكتور صابر عبد الدايم : ٤٥ .
- (٢) المصدر نفسه : ٤٧ .
- (٣) ينظر : الرمز والرمزية في الشعر ، الدكتور محمد فتوح أحمد : ٣٦٤ .
- (٤) شعرية القصيدة العربية الحديثة ، الدكتور محمد صابر عبيد : ١٥٢ .
- (٥) ينظر : أبو العتاهية حياته وشعره الدكتور محمد محمود الدش : ٢٨٥ .
- (٦) ينظر : الشعر والشعرية ، الدكتور محمد لطفي اليوسفي : ٥٨ .
- (٧) خزانة الأدب وغاية الأرب لابن حمة الحموي : ١٦٤ .
- (٨) ينظر: البناء الفني في شعر أبي العتاهية ، شيماء جاسم خضير القيسي، رسالة (: ١٣٢ .
- (٩) ينظر : العمدة لابن رشيد القيرواني : ٦٤ / ٢ .
- (١٠) ينظرالمصدرنفسه : ٦٤ / ٢ و ٦٧ .
- (١١) أبو العتاهية أشعاره وأخباره تحقيق الدكتور شكري فيصل : ١١٣ - ١١٤ .
- (١٢) المصدر نفسه : ٢ .
- (١٣) المصدر نفسه : ١٤٩ و ١٨٨ .
- (١٤) المصدر نفسه : ٦٩ و ٧٠ .
- (١٥) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، الدكتور محمد النويهي : ١ / ٦٦ .
- (١٦) أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ١٦٨ .
- (١٧) ينظر : فقه اللغة العربية ، كاصد الزبيدي : ٣٤٣ .

- (١٨) أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ١٩٤ .
- (١٩) ينظر : أبو العتاهية حياته وشعره : ٢٩٧ .
- (٢٠) العمدة : ٣ / ٢ .
- (٢١) ينظر : المصدر نفسه : ٣ / ٢ .
- (٢٢) ينظر : البلاغة العربية قراءة أخرى ، الدكتور محمد عبد المطلب : ٣٣٦ .
- (٢٣) أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ١٥٤ و ٩٩ و ٣٣ و ٨٩ .
- (٢٤) ينظر : المصدر نفسه : ٣٠ و ٦١ .
- (٢٥) ينظر : المضامين التراثية في شعر أبي العلاء المعري دراسة موضوعية وفنية ، أسماء صابر جاسم (أطروحة) : ٢٢٠ .
- (٢٦) البديع ، عبد الله بن المعتز : ٢٥ .
- (٢٧) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر : ١٦٣ .
- (٢٨) العمدة : ١ / ٢٦٥ .
- (٢٩) ينظر : البديع : ٢٥ .
- (٣٠) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع أحمد الهاشمي : ٢٤٣ .
- (٣١) أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ٣ .
- (٣٢) المصدر نفسه : ٣٤ .
- (٣٣) المصدر نفسه : ١٥٣ .
- (٣٤) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، الدكتور ماهر مهدي هلال : ٢٨٢ .
- (٣٥) أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ٤٥٩ .
- (٣٦) المصدر نفسه : ١٥ .
- (٣٧) المصدر نفسه : ١ و ١٨٨ و ١٨٩ .
- (٣٨) المصدر نفسه : ٢٢١ .

- (٣٩) المصدر نفسه : ١٧٣ و ١٤٩ و ٢٢٦ .
- (٤٠) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر لأبي هلال العسكري : ٣٣٩ ، و خزانة الأدب وغاية الأرب : ٦٩ .
- (٤١) ينظر : مختصر المعاني سعد الدين التفتازاني : ٣ / ٣٦٥ و ٣٦٦ ، و جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع : ٢٢٠ .
- (٤٢) العمدة : ٥ / ٢ .
- (٤٣) ينظر : البلاغة والتطبيق ، الدكتور أحمد مطلوب ، والدكتور كامل حسن البصير : ٤٤٣ .
- (٤٤) أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ٦٣ و ١١١ و ٢٢ و ٥٠ و ١١٠ .
- (٤٥) المصدر نفسه : ٥١ و ٣٦ .
- (٤٦) المصدر نفسه : ٤٥ .
- (٤٧) المصدر نفسه : ٦٥ .
- (٤٨) العمدة : ١ / ١١٥ .
- (٤٩) ينظر : المضامين التراثية في شعر أبي العلاء المعري : ٢٠٦ .
- (٥٠) نظرية الأدب ، رينيه ويليك واوستن وارين : ٢٢٥ .
- (٥١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني : ٢٦٦ .
- (٥٢) ينظر : الشعر والنغم - دراسة في موسيقى الشعر - الدكتورة رجاء عيد : ٢١ .
- (٥٣) ينظر : النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال : ٧٦ .
- (٥٤) عضوية الموسيقى في النص الشعري ، عبد الفتاح صالح : ٥٤ .
- (٥٥) ينظر : موسيقى الشعر الدكتور إبراهيم أنيس : ١٩١ .
- (٥٦) أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ٢٧٢ .
- (٥٧) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، عبد الحميد الراضي : ١٧٧ .

- (٥٨) العروض والقافية، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، عبد الرضا علي: ٣٨ .
- (٥٩) أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ١١٤ و ١١٥ .
- (٦٠) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية : ١٣٨ .
- (٦١) العروض والقافية : ١٠٩ .
- (٦٢) أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ٢٤١ .
- (٦٣) شرح تحفة الخليل من العروض والقافية : ١٥٣ .
- (٦٤) أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ٢٧١ .
- (٦٥) الشعر والشعراء لابن قتيبة : ٧٧٩ / ٢ .
- (٦٦) ينظر : المصدر نفسه : ٧٧٩ / ٢ و ٧٨٠ .
- (٦٧) ينظر : المصدر نفسه : ٧٨٠ / ٢ ، وقد ذكر البيت الثاني فقط في الديوان : ٥٢٢ .
- (٦٨) الأغاني لأبي فرج الاصفهاني : ٤ / ٤ .
- (٦٩) ينظر : المصدر نفسه : ١٦ / ٤ .
- (٧٠) المصدر نفسه : ١٦ / ٤ .
- (٧١) ينظر : المضامين التراثية في شعر أبي العلاء المعري : ٢٢٦ .
- (٧٢) العمدة : ١ / ١٢٨ .
- (٧٣) النقد الأدبي ، الدكتور علي جابر المنصوري : ١٠٨ .
- (٧٤) العمدة : ١ / ١٢٨ و ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، أحمد الهاشمي : ١١٣ .
- (٧٥) ينظر : العمدة : ١ / ١٢٨ و ١٢٩ ، والخليل معجم في علم العروض، محمد سعيد أسير : ٨٢ .
- (٧٦) النقد الأدبي الدكتور علي جابر المنصوري : ١٠٩ .

- (٧٧) فن التقطيع الشعري والقافية ، الدكتور صفاء خلوصي : ٢٢١ و ٢٢٢ .
- (٧٨) شعر السيّاب دراسة إيقاعية ، محمد جواد حبيب محمد البدراني ، (أطروحة : ٥٩ .
- (٧٩) ينظر : النقد الأدبي : ١٠٨ .
- (٨٠) ينظر : المصدر نفسه : ١٠٨ و ١٠٩ .
- (٨١) ينظر : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية : ٣٠٨ و ٣٠٩ .
- (٨٢) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية الدكتور صفاء خلوصي : ٢١٧ .
- (٨٣) ينظر : كتاب القوافي ، لأبي يعلى التتويحي : ١٤٢ ، و شرح تحفة الخليل : ٣٦٢ .
- (٨٤) فن التقطيع الشعري والقافية : ٢٦٦ .
- (٨٥) أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ٢٧٩ .
- (٨٦) ينظر: سفينة الشعراء، محمود فاخوري: ١٤، وميزان الذهب في صناعة شعرالعرب : ١١٨ .
- (٨٧) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية : ١٥٤، وميزان الذهب في صناعة شعرالعرب : ١١٥ .
- (٨٨) ينظر : أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ٢٨٠ و ٢٨٤ و ٢٩٨ و ٣٠٠ .
- (٨٩) ديوان كعب بن زهير ، علي فاعور : ٦٠ .
- (٩٠) أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ١٣٦ و ١٣٧ .
- (٩١) المصدر نفسه : ١٥٥ .
- (٩٢) ينظر : المضامين التراثية في شعر أبي العلاء المعري : ٢٣٠ .
- (٩٣) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : ٢٨٨ و ٢٨٩ .
- (٩٤) ينظر : المصدر نفسه : ٢٨٨ .
- (٩٥) أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ٣٣٨ و ٣٣٩ .

- (٩٦) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث : ٤٦ .
(٩٧) أبو العتاهية أشعاره وأخباره : ٢٦٧ و ٢٦٨ .
(٩٨) ينظر : أبو العتاهية حياته وشعره : ٢٨٣ و ٢٨٤ .
(٩٩) ينظر : المصدر نفسه : ٢٨٤ .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً :- المصادر والمراجع :-

- ١- أبو العتاهية أشعاره وأخباره ، تحقيق الدكتور شكري فيصل ، مطبعة جامعة دمشق ، ١٩٦٥م ، (د . ط) .
٢- أبو العتاهية حياته وشعره ، الدكتور محمد محمود الدش ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨م ، (د . ط) .
٣- الأغاني ، لأبي فرج الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ) ، شرحه وكتب هوامشه : الأستاذ سمير جابر ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ١٩٨٦م .
٤- البديع ، عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ) ، تحقيق : أغناطيوس كراتشكوفسكي ، ط ٢ ، مكتبة المثنى ، بغداد ، ١٩٧٩م .
٥- البلاغة العربية قراءة أخرى ، الدكتور محمد عبد المطلب ، ط ١ ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونغمان ، ١٩٩٧م .
٦- البلاغة والتطبيق ، الدكتور أحمد مطلوب ، والدكتور كامل حسن البصير ، ط ٢ ، مطابع دار الحكمة ، بغداد ، ١٩٩٠م .
٧- التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث دراسات وقضايا ، الدكتور صابر عبد الدايم ، ط ١ ، مكتبة الخانجي - القاهرة ، ١٩٩٠م .
٨- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، الدكتور ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠م .

- ٩- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع ، أحمد الهاشمي (ت ١٣٦٢ هـ) ، ط ٤ ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ٢٠٠٩ م .
- ١٠- خزنة الأدب وغاية الأرب ، تقي الدين أبي بكر علي المعروف بابن حجة الحموي (ت ٨٣٧ هـ) ، دار القاموس الحديث للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٣٠٤ هـ ، (د . ط) .
- ١١- الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، الدكتور عبد الله محمد الغدامي ، ط ١ ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٨٥ م .
- ١٢- ديوان كعب بن زهير ، حققه وشرحه وقدم له : الأستاذ علي فاعور ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ١٩٩٧ م .
- ١٣- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، الدكتور محمد فتوح أحمد ، ط ٢ ، دار المعارف، مصر ١٩٧٨ م .
- ١٤- سفينة الشعراء ، محمود فاخوري ، مكتبة الثقافة ، حلب ، ١٩٧٠ م .
- ١٥- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، عبد الحميد الراضي ، ط ٢ ، ساعدت جامعة بغداد على طبعه ، ١٩٧٥ م .
- ١٦- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، الدكتور محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) .
- ١٧- شعرية القصيدة العربية الحديثة ، الدكتور محمد صابر عبيد ، غيوم للنشر ، بغداد ، ٢٠٠٠ م ، (د . ط) .
- ١٨- الشعر والشعراء ، لابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاکر ، ط ٢ ، دار الحديث - القاهرة ، ٢٠٠٣ م .
- ١٩- الشعر والشعرية ، الدكتور محمد لطفي اليوسفي ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٩٢ م ،

(د . ط) .

- ٢٠- الشعر والنغم ، دراسة في موسيقى الشعر ، الدكتورة رجاء عيد ، القاهرة ، مطبعة الثقافة ، ١٩٧٥ م ، (د . ط) .
- ٢١- العروض والقافية (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر) ، عبد الرضا علي ، مديرية الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، ١٩٨٩ م ، (د . ط) .
- ٢٢- عضوية الموسيقى في النص الشعري ، الدكتور عبد الفتاح صالح نافع ، ط ١ ، مكتبة المنار ، الأردن ، ١٩٨٥ م .
- ٢٣- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٥٦ هـ) تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط ١ ، دار الطلائع للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٦ م .
- ٢٤- فقه اللغة العربية ، كاصد الزبيدي ، مديرية دار الكتب العامة ، الموصل ، ١٩٨٧ م .
- ٢٥- فن التقطيع الشعري والقافية ، الدكتور صفاء خلوصي ، ط ٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ م .
- ٢٦- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت ٣٩٥ هـ) ، حققه وضبط نصه : الدكتور مفيد قميحة ، ط ٢ ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ١٩٨٩ م .
- ٢٧- كتاب القوافي ، لأبي يعلى التتوخي (ت ٣٨٤ هـ) ، تحقيق : الدكتور عوني عبد الرؤوف ، ط ٢ ، مطبعة الحضارة العربية بمصر ، ١٩٨٧ م .
- ٢٨- مختصر المعاني ، سعد الدين التفتازاني (ت ٧٩١ هـ) ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، انتشارات سيد الشهداء ، ١٤٠٨ هـ .

٢٩- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، لأبي الحسن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) ، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، (د . ط) ، (د . ت) .

٣٠- موسيقى الشعر ، الدكتور إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ٣ ، ١٩٦٥ م .

٣١- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، أحمد الهاشمي ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ١٩٧٩ م ، (د . ط) .

٣٢- نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، أوستن وارين ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، مطبعة خالد الطراييشي ، دمشق ، ١٩٧٢ م .

٣٣- النقد الأدبي ، الدكتور علي جابر المنصوري ، مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٨٥ م .

٣٤- النقد الأدبي الحديث ، الدكتور محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والتوزيع ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) .

٣٥- نقد الشعر ، لأبي الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) ، تحقيق : كمال مصطفى ، ط ٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٧٨ م .

ثانياً : - الرسائل والأطاريح الجامعية :-

١- البناء الفني في شعر أبي العتاهية ، شيماء جاسم خضير القيسي ، (رسالة ماجستير) كلية التربية - ابن رشد ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٥ م .

٢- شعر السياب دراسة إيقاعية ، محمد جواد حبيب محمد البدراني (أطروحة دكتوراه) ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٠ م .

٣- المضامين التراثية في شعر أبي العلاء المعري دراسة موضوعية وفنية ، أسماء صابر جاسم ، (أطروحة دكتوراه) ، كلية التربية ، جامعة تكريت ، ٢٠٠٢ م .