جامعة مؤتة
كليّة الدّراسات العليا

البناء الأسلوبي في زهديات أبي العتاهية

إعداد
أنيس راضي عبد القادر الخوالدة

إشراف
الأستاذ الدكتور زايد مقابلة

رسالة مقدمة إلى كلية الدّراسات العليا استكمالاً
لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في
اللغة العربيّة وآدابها / قسم اللغة العربيّة وآدابها

جامعة مؤتة، 2020

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تعبر

بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

MUTAH UNIVERSITY
College of Graduate Studies

جامعة مؤتة
كلية الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة الطالب انيس راضي عبدالقادر الخوالدةمن الموسومة بـ:

البناء الاسلوبي في زهديات ابي العتاهية

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة في ماجستير اللغة العربية وادابها
القسم: اللغة العربية

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. زايد خالد مصطفى مقابله		2021/1/18	مشرفاً ورئيسا
أ.د. سمير محمد الدروبي		2021/1/18	عضواً
د. احمد صالح الزعبي		2021/1/18	عضواً
د. حسن محمد علي الربابعه		2021/1/18	عضواً

عميد كلية الدراسات العليـــــــا

أ.د. عمر نواف المعايطـــــــــة

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
sedgs@mutah.edu.jo dgs@mutah.edu.jo e-mail:
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى من كان وسيبقى القدوة والعون والسند والذي هو بمثابة النور الذي أهتدي به إلى طريق الخير والعلم والعطاء إلى والدي إلى التي رآني قلبها قبل عينيها وحضنتني أحشاؤها قبل يديها إلى شجرتي التي لا تذبل إلى الظل الذي آوي في كل حين

أمي الحبيبة

إلى غالي القلب وتوأم الروح **** والسند وقرة العين الذي **** منه كل همة وقوة وإصرار أخي أنس

إلى أخواتي اللواتي تربطني بهنّ رابطة الحب والفخر والاعتزاز والإكبار واللواتي أشعر **** بعظيم السكينة والوقار

إلى زوجتي قرة عيني من يسعدها تفوقي والتي آلمها انشغالي بالبحث عنها

إليهم جميعا أهدي عملي المتواضع

الشكر والتقدير

بكل عبارات التسبيح والثناء والحمد أشكر الله سبحانه وتعالى على ما أوصلني إليه من هذه المرتبة العلمية، فلولا توفيقه سبحانه ما كنت لأصل، فله الحمد والثناء.

وبكل عبارات الثناء والشكر والتقدير أتقدم إلى أستاذي ومشرفي على هذه الدراسة الأستاذ الدكتور زايد مقابلة، الذي لم يدخر جهداً في توجيهي ومعاونتي وإرشادي إلى ما فيه الحق والصواب في الكتابة العلمية، فله مني كل الشكر والتقدير والعرفان.

وبكل عبارات الود والاحترام والعرفان أقدم شكري الجزيل لأعضاء هيئة المناقشة الموقرين على تفضلهم بقراءة هذه الدراسة وتنقيحها وإخراجها بحلة مستقيمة بعد فضل الله ثم فضلهم.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أساتذتي في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة مؤتة، فقد قدموا لنا كل معلومة صحيحة، ووجهونا بما فيه صلاحنا وفهمنا.

ولا أنسى أن أتقدم بالشكر الجزيل لزملائي في الماجستير على ما كنّا فيه من التعاون والتآخي، وأخصّ منهم الأخ الصديق معاذ المجالي لما له من مكانة كبيرة في قلبي، ولما تركه من بصمة في نفوسنا جميعاً.

أنيس راضي عبد القادر الخوالدة

قائمة المحتويات

المحتوى	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
قائمة المحتويات	ج
الملخص	هـ
الملخص باللغة الانجليزية	و
المقدمة:	1
التمهيد	6
الفصل الأول: البناء التركيبيّ	11
1.1 الحذف:	13
2.1 التقديم والتأخير:	16
3.1 بناء الجملة:	22
1.3.1 الجملة الاسمية:	22
2.3.1 الجملة الفعلية:	26
الفصل الثاني: البناء الموسيقيّ	**30**
1.2 الموسيقى الخارجيّة:	31
1.1.2 الأوزان:	32
2.1.2 القوافي:	35
2.2 الموسيقى الداخليّة:	40
1.2.2 التكرار:	41
2.2.2 التوازي:	46
الفصل الثالث: البناء التصويري	52
1.3 مفهوم الصورة الشعريّة.	52
2.3 مصادر الصورة الشعريّة:	54
1.2.3 القرآن الكريم:	54

المحتوى	الصفحة
2.2.3 الحديث الشريف:	59
3.2.3 التراث العربي:	62
3.3 أنماط الصورة الشعريّة:	64
1.3.3 الصورة الحسية:	65
2.3.3 الصورة الحركية:	68
3.3.3 الصورة المتخيلة:	70
الخاتمة والنتائج	74
قائمة المصادر والمراجع	76

الملخّص

البناء الأسلوبيّ في زهديّات أبي العتاهية

أنيس راضي عبد القادر الخوالدة

جامعة مؤتة ،2020م

يمثّل البحث الأسلوبيّ واحداً من بين أهم أشكال البحوث الأدبية في عصرنا الحالي، انطلاقا من كون هذا البحث يتناول قدراً واسعاً من مظاهر الإبداع الفني عند الأديب عموماً والشاعر خصوصاً، وقد تناولت هذه الدّراسة الحديث عن المظاهر الأسلوبيّة عند أبي العتاهية في شعر الزهد، إذ افترضت هذه الدّراسة أن هناك بعض المميّزات التي يتميّز بها شعر الزهد من الناحية الأسلوبيّة، وهو ما استطاعت الدّراسة إثباته ضمن فصولها ومباحثها.

وقد جاءت هذه الدّراسة في تمهيد وثلاثة فصول، كان التمهيد للتعريف بمفهوم الأسلوبيّة، والتعريف بأبي العتاهية، أمّا الفصل الأول فتناول الحديث عن الجانب التركيبيّ وما طرأ عليه من مظاهر أسلوبيّة في البناء التركيبيّ من جهة الحذف والتقديم والتأخير وبناء الجملة الاسمية والفعلية، وتناول الفصل الثاني الجانب الموسيقيّ في شعر الزهد عند أبي العتاهية، من خلال الموسيقى الخارجيّة والداخليّة، وتناول الفصل الثالث الحديث عن الصورة الفنّيّة بمفهومها، ومصادرها وأشكالها عند أبي العتاهية في شعر الزهد.

وتوصّلت هذه الدّراسة إلى نتائج كان من أبرزها أن شعر الزهد له أساليبه الخاصة، وطريقته المخصّصة التي ربما كانت سمة له من بين الأغراض الشعريّة الأخرى.

Abstract

Stylistic structure in the ascetic poetry of Abū l-‘Atāhiyya

Anees Radi Abdlkader Al-khawaldeh

Mutah University, 2020

Stylistic research represents one of the most important forms of literary research in our time, based on the fact that this research deals with a wide range of artistic creative manifestations of the writer in general and the poet in particular. The study showed that there are some stylistic features of ascetic poetry, which the study was able to prove in its chapters and investigations.

This study came in an introduction and three chapters, the introduction to the concept of stylistics, and the definition of Abu Al-Ataheya, and the first chapter dealt with the musical aspect of Abi Al-Ataheh's poetry of asceticism through external and internal music, while the second chapter dealt with the compositional aspect and what happened to it. Among the stylistic manifestations in the composition of the nominal and actual denomination, deletion, introduction and delay, and the third chapter dealt with the discussion of the artistic image in its concept, its sources and forms according to Abu Al-Atahiah in the poetry of asceticism.

This study came to the conclusion that the poetry of asceticism has its own methods, and its specific method, which may have been a feature of it among other poetic purposes, as well as other results proven in the conclusion of this study.

المقدمة:

يمثّل أبو العتاهية واحداً من أبرز شعراء الزهد في تراثنا العربيّ الإسلاميّ، إذ كان ولا يزال مضرب المثل في زهده وقصائده التي دعت إلى التقشّف في الحياة الدنيا، والابتعاد عن ملذّاتها، والانصراف إلى الآخرة، والإقبال على الطاعات وعمل الخيرات، كل هذه المعاني الزهديّة اعتنى بها أبو العتاهية عناية كبيرة في أشعاره، حتى صار من دون منازع أبرز شعراء شعر الزهد في العصر العبّاسي خاصة، والعصور الأدبية المتوالية عامة.

وقد انبثق شعر الزهد في العصر العبّاسي وبرز نجمه في وقت شاع فيه أيضاً شعر المجون واللهو، فكان ذلك بمثابة التعادل الاجتماعي القائم على ردة الفعل المتوقعة من المجتمع إذا انتشر فيه مظهر ما أن يقابله مظهر آخر يعيده إلى التعادل، وهو ما جرى فعلاً مع شعر الزهد عند أبي العتاهية وعند غيره من شعراء العربيّة.

وفي ظنّ الباحث أن شعر الزهد يتميّز بأطر أسلوبيّة مميّزة يختص بها عن غيره من موضوعات الشعر الأخرى، انطلاقاً من الطبيعة النصحية الإرشادية التي يمتاز بها هذا الموضوع الشعري، من هنا فقد جاء هذا البحث ليكشف عن المظاهر الأسلوبيّة، وبنية أساليب شعر الزهد عند أبي العتاهية.

وتظهر أهمية البحث في الجوانب الآتية:

1 . أنَّه يتناول موضوعاً شعرياً بدراسة مظاهره الأسلوبيّة المتنوعة التي من شأنها أن تمنحه شكلاً مميّزاً.

2 . أنَّه يربط بين البنية الأسلوبيّة من جهة، والموضوع الشعري من جهة أخرى، في محاولة منه للوصول إلى التناغم بين البنية الأسلوبيّة وهذا الموضوع الشعري أو ذاك.

3 . أنَّه يسلّط الضوء على شاعر مرموق في تراثنا العربيّ الأدبي، وهو أبو العتاهية.

وتهدف هذه الدّراسة إلى ما يلي:

1 . الكشف عن المفهومات الرئيسة التي ترتبط بموضوع البناء الأسلوبيّ لشعر الزهد عند أبي العتاهية.

2 . بيان الكيفية التي ظهر فيها أسلوب أبي العتاهية في قصائد الزهد.

3 . الكشف عن المضمونات الأسلوبيّة التي ركّز عليها أبو العتاهية من دون غيرها في بناء قصائده الأسلوبيّة.

4 . توضيح مظاهر التميّز التي دفعت بأبي العتاهية إلى انتهاج أسلوب خاص به في حديثه عن قصائد الزهد.

وتتخذ هذه الدّراسة من المنهج الأسلوبيّ سبيلاً للوصول إلى نتائجه، اعتماداً على طبيعة التحليل التابعة لهذا المنهج، والأدوات التي تنتمي إليه.

الدّراسات السابقة:

يمكن أن نقسم الدّراسات السابقة إلى قسمين ضمن هذه الدّراسة، القسم الأول ويتناول موضوع الزهد عند أبي العتاهية، أو يتناول الحديث عن أبي العتاهية وشعره، ومن بين هذه الدّراسات التي تناولت هذا الموضوع:

أولاً: دراسة عنوانها: أبو العتاهية رائد الزهد في الشعر العربي، وهي أطروحة ماجستير في الجامعة الأمريكية بلبنان عام 1957م، من إعداد: أسامة عانوتي.

ثانياً: دراسة بعنوان: القيم الأخلاقية في شعر أبي العتاهية، وهي رسالة ماجستير من إعداد الطالبة: حنان عبد المحسن التويجري، بجامعة الملك سعود، عام: 1419هـ.

ثالثاً: دراسة: التجربة الزهديّة بين أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري، وهي من إعداد: محمود لطيفي نايف عبد الله، وهي رسالة ماجستير بجامعة النجاح الوطنية بفلسطين، عام: 2009م.

رابعاً: دراسة بعنوان: التكرار في زهديّات أبي العتاهية، وهي رسالة ماجستير بجامعة الملك سعود الإسلاميّة، من إعداد الطالبة: ليلى عبد الرحمن، عام 1431هـ.

خامساً: دراسة: نايف، محمود لطيفي (2009م). التجربة الزهديّة بين أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، فلسطين.

نقد الدّراسات السابقة:

يستفيد الباحث من هذه الدّراسات لكونها تتناول الحديث عن الزهد عند أبي العتاهية، وعن بعض خصائصه المتعددة، في حين يتميّز هذا البحث بأنه يتناول البناء

الأسلوبيّ ضمن شعر الزهد عند أبي العتاهية، وهو ما لم تتطرق له الدّراسات السابقة.

أمّا القسم الثاني من هذه الدّراسات السابقة فهي تلك الدّراسات التي تناولت الحديث عن الأسلوبيّة، أو طبّقت عليها بعض أشعار الشعراء، ومن بين هذه الدّراسات:

أولاً: محمد السعود (2019م) بعنوان: الظواهر البلاغية والأسلوبيّة في الجزء التاسع والعشرين من القرآن الكريم.

ثانياً: دراسة: زركوك، سميرة (2016م). البنى الأسلوبيّة في زهديّات أبي العتاهية، رسالة جامعية، جامعة وهران، الجزائر، وقد تناولت هذه الدّراسة الحديث عن بعض مظاهر البنى الأسلوبيّة عند أبي العتاهية، ولكن ما يميّز الدّراسة الحالية عن الدّراسة السابقة أنها تتناول موضوعات مختلفة نوعاً ما عن الدّراسة السابقة.

ثالثاً: دراسة نواف الرشيدي عام (2016م) بعنوان: شعر ابن عنين دراسة أسلوبيّة، وهي رسالة دكتوراه.

رابعاً: دراسة: مرام محمد الصرايرة (2013م) بعنوان: ظواهر أسلوبيّة في شعر عامر بن الطفيل.

نقد الدّراسات السابقة:

استفادت الدّراسة الحالية من الدّراسات السابقة في طبيعة تشكيل هذه الدّراسة، والكيفية التي برزت فيها موضوعاتها وفصولها، كما أفادت منها بوصفها مراجع سابقة عاد إليها الباحث كي تمكنه من فهم الموضوع بالشكل الصحيح ودراسته دراسة صحيحة.

أمّا في ما يتعلق بدراسة "زركوك" فقد أفادت منها الدّراسة لكونها تتناول الموضوع ذاته، غير أن الباحثة أغفلت بعض الجوانب الأسلوبيّة، كما كان لهذه الدّراسة منظورها الخاص للجانب الأسلوبيّ الذي يرتبط بزهديّات أبي العتاهية.

وقد جاءت هذه الدّراسة في تمهيد وثلاثة فصول، كان التمهيد للتعريف بمفهوم الأسلوبيّة، والتعريف بأبي العتاهية، أمّا الفصل الأول فتناول الحديث عن الجانب التركيبيّ وما طرأ عليه من مظاهر أسلوبيّة في تركيب الجملة الاسمية والفعلية والحذف والتقديم والتأخير، في حين تناول الفصل الثاني الجانب الموسيقيّ في شعر

الزهد عند أبي العتاهية، من خلال الموسيقى الخارجيّة والداخليّة، وتناول الفصل الثالث الحديث عن الصورة الفنّيّة بمفهومها، ومصادرها وأشكالها عند أبي العتاهية في شعر الزهد.

التمهيد

يمثّل شعر الزهد واحداً من بين أبرز موضوعات الشعر في العصور الإسلاميّة المتوالية، انطلاقاً من كون هذا الموضوع الشعري مرتبطاً بالإقبال على الحياة الآخرة، ونبذ الدنيا واستحقارها، والتخلص مما علق في القلب منها، وذلك عبر الانقطاع عن ملذّاتها وشهواتها.

ولكلّ موضوع من موضوعات الشعر أسلوبه الخاص، وطريقته المعينة التي يمتاز بها عن غيره من الموضوعات، فالأسلوب الذي يصلح للغزل لا يصلح للهجاء، والأسلوب الذي يصلح للزهديّات لا يصلح لموضوع المدح مثلاً، بمعنى أنَّ أسلوب الزهد يهتم بإيراد عناصر أسلوبيّة يختص بها عن غيره من الموضوعات الشعريّة الأخرى.

وقد أشار بعض العلماء إلى هذه الفكرة، وبيّنوا أنَّ ما يعانيه الشاعر من عواطف جيّاشة من شأنها أن تولّد لديه موضوعاً شعرياً محدّداً، فالإعجاب بالشيء ينتج موضوع الوصف، والغضب ينتج الحماسة، والحب ينتج النسيب والشكران، والازدراء ينتج الهجاء، وهكذا، فإنَّ ما يعتمل في نفس الشاعر من عواطف تدفعه نحو موضوع شعري محدّد يختلف باختلاف تلك العواطف والمشاعر[1].

أمّا عند الحديث عن تعريف الأسلوبيّة، فنجد أنَّه مصطلح يتجاذبه عدد من العناصر التي لا يمكن إغفال بعضها والوقوف عند بعض، فإنَّ الأسلوبيّة تتناول جميع هذه المظاهر، فمن العلماء من عرَّفها استناداً للأديب نفسه، فجعل الأسلوب هو الأديب نفسه، ومنهم من استند إلى كون الأسلوب مرتبطاً بالنص أو الخطاب، فالخطاب هو الذي يحدد الأسلوب، ومنهم من اعتنى بالعنصرين معاً، فجعل الأسلوب مزيجاً بين هذا وذاك[2].

فموضوع الخطاب الأدبي هو الذي يتحكم بطبيعة الأسلوب الذي يمكن للكاتب أن ينتهجه في كتاباته المختلفة، فكلّ موضوع يتطلب شخصية محدّدة، بمعنى أنَّ

([1]) الشايب، أحمد (2003م). الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة/ مصر، ط12، ص79.

([2]) انظر: المسَّدي، عبد السلام (1997م). الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، ط3، ص64.

الموضوع وشخصية الكاتب هما اللذان يحددان طبيعة الأسلوب وطريقة الكاتب المفترضة للوصول إلى إنتاج عمل فني أدبي مؤثر وجميل في الوقت نفسه[1].

وكما أنَّ كل شاعر أو أديب يختلف في شخصيته الأسلوبيّة عن غيره من الأدباء والشعراء، فكذلك كل عصر من العصور يختلف عن غيره في سمات شعرائه الأسلوبيّة، وخصائص أعمالهم الفنّيّة والأدبية، فمثلاً نجد شعراء العصر الجاهلي قد امتازوا بالبراعة الأسلوبيّة[2].

أمّا ضمن هذه الدّراسة فإنَّ موضوع حديثنا سينصب على الأسلوب الشعري لشعر الزهد عند أبي العتاهية تحديداً، بمعنى أننا سنقف على نقطتين اثنتين، الأولى: تتمثّل بالحديث عن أسلوب شعر الزهد خصوصاً، والثانية: الحديث عن أسلوب أبي العتاهية تحديداً من بين شعراء الزهد، ففي كلتا الحالتين سنقف عند المظاهر الأسلوبيّة العامة ضمن شعر الزهد بشكل مخصّص.

ولكن ما هو شعر الزهد؟

يعني موضوع الزهد في الشعر أن تكون المقطوعة الشعريّة أو القصيدة تتغنى بالحياة الآخرة، وتذكر النّاس بالموت وانقضاء الحياة الدنيا، وتدعوهم للابتعاد عن ملذّات الحياة الدنيا، وعن شهواتها، وأول ظهور لهذا الموضوع كان على شاكلة مقطوعات شعريّة قصيرة تتناول هذه الموضوعات الفنّيّة[3].

لم يمنع الانتماء السياسي الشعراء من التغني بقصائد الزهد، والدعوة إلى التأمل في حقيقة هذه الحياة الدنيا، والابتعاد عن ملذّاتها، والإقبال على الآخرة، بل نجد من بين أبرز أوائل شعراء الزهد في الإسلام عمران بن حطان، وهو من شعراء الخوارج، إذ امتاز بقصائده الزاهدة[4].

([1]) انظر: الشايب. الأسلوب، ص121.

([2]) عمارة، السيد أحمد (د.ت). دراسة في نصوص العصر الجاهلي تحليل وتذوق، مكتبة المتنبي، القاهرة/ مصر، د.ط، ص270.

([3]) انظر: شوقي ضيف، أحمد (د.ت). الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة/ مصر، ط12، ص146.

([4]) انظر: عبّاس، إحسان (1974م). شعر الخوارج، دار الثقافة، بيروت/ لبنان، ط3، ص24.

وكان من الشعراء من يزهدون في آخر حياتهم، أو في مواقف دون أخرى، فعُرِف عنهم زهدهم في تلك المواقف، على الرغم من أنهم يجيدون موضوعاتٍ شعريّة أخرى، أمثال أبي نواس، فقد أجاد موضوعات الشعر كافة، واستطاع أن يخلق لنفسه شخصية متميّزة في كل موضوع من هذه الموضوعات، وهو ما شهد له العلماء وتراجم الرجال[1].

كما كان شعر الزهد والشعراء الزهاد حاضرين في مشرق العالم الإسلاميّ، نجد كذلك شعر الزهد أيضاً حاضراً في مغرب العالم الإسلاميّ، وتحديداً في الأندلس؛ إذ برع فيها عدد من شعراء الزهد الذين تفننوا في المدائح النبوية، وغيرها من مظاهر شعر الزهد المختلفة، ومن بينهم عبد الرحمن بن يخلفتن بن أحمد اليجنشي الفازازي، فهو شاعر اشتهر بزهديّاته وبمدائحه النبوية الجميلة، فقد وصفه العلماء بأوصاف كثيرة، يقول المقري التلمساني فيه: "صاحب الأمداح في سيد الوجود صلى الله عليه وسلم، وهو كما قال فيه بعضهم: صاحب القلم الأعلى، والقدح المعلى، أبرع من ألف وصنف، وأبدع من قرَّط وشنَّف، فقد طاع القلم لبنانه، والنظم والنثر لبيانه، كان نسيج وحده رواية وأخباراً، ووحيد نسجه روية وابتكاراً، وفريد وقته خبراً وإخباراً، وصدر عصره إيرادا وإصدارًا، صاحب فهوم، ورافع ألوية علوم، أمّا الأدب فلا يسبق فيه مضماره، ولا يشق غباره، إن شاء إنشاء أنشى ووشى، سائل الطبع، عذب النبع، له في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، بدائع قد خضع لها البيان وسلم، أعظم تلك المعجزات نظماً ونثراً، وأوجز في تحبير تلك الآيات البينات فجلا سحراً، ورفع للقوافي راية استظهاراً تخير فيه الأظهر، فعجم وعشر وشفع وأوتر"[2].

([1]) انظر: ابن خِلِّكان، أبو العبّاس شمس الدين أحمد بن محمد (1971 – 1994م). وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت/ لبنان، ط1، ج2، ص96 وما بعدها من الصفحات.

([2]) المَقَّري التِلْمِساني، أحمد بن محمد شهاب الدين (1997م). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت/ لبنان، ط1، ج4، ص468.

ومنهم كذلك الشاعر ابن الريوالي الفقيه، وغالباً ما ارتبط شعر الزهد بالشعراء الفقهاء العلماء العارفين بالدين والفقه وغير ذلك من علوم الدين، فهم الذين انبروا لشعر الزهد في العصر الأندلسي[1].

ويُجمِل إحسان عبّاس الحديث عن شعر الزهد في بعض مراحله في الأندلس بقوله: " أمّا شعر الزهد في الأندلس فقد ولد في أحضان الثورة على الحَكَم الربضي[2] إذا كان الأتقياء ينظمون أشعار الزهد ويتغنون بها في الليل ويضمنونها التعريض به، ثم أخذ هذا الأدب يقوى ردا على الحياة اللاهية في المدن أو انقيادا لداعي التقوى في النفس أيام الشيخوخة كما في زهديّات الغزال وممحصات ابن عبد ربه، وهي قصائد تكفيرية نظمها لينقض القصائد اللاهية التي قالها في أيام الشباب. ووجد من الأتقياء من تخصص في هذا النوع من الشعر، مثل ابن أبي زمنين صاحب ديوان " النصائح " وقاسم بن نصير، الذي ألف أيضاً كتابا في الشعراء من الفقهاء تكملة لهذا الاتجاه الذي كان قد أنتجه في شعره"[3].

من هنا فقد شهد الشعر العربيّ بداية مبكرة لموضوع الزهد، إذ لم يكن هذا الموضوع جديداً أو غريباً على الشعر العربيّ بعد مجيء الإسلام، ومعرفة الشعراء بحقيقة الحياة الدنيا، وتغيّر نظرتهم نحو هذه الحياة، وتطلعهم للحياة الآخرة، فكلّ ذلك انعكس بصورة مباشرة على أشعارهم، وشكّل نمطاً شعرياً خاصاً بهم وبطبعهم الشعري منذ العصر الأموي.

ولكون هذه الدّراسة تتناول الحديث عن أبي العتاهية، فقد أخّرنا التعريف به إلى نهاية هذا الحديث المقتضب عن شعراء الزهد في عصورنا الإسلاميّة، وكان التأخير لأجل التعريف الأوسع بهذا الشاعر.

([1]) انظر: عبّاس، إحسان (1978م). تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، دار الثقافة، بيروت/ لبنان، ط4، ص132.

([2]) الحَكَم البضي: هو الحكم بن هشام أبو العاصي بن هشام الأموي، وهو ثالث أمراء الدولة الأموية في الأندلس، توفي عام: 206هـ.

([3]) عبّاس، إحسان (1960م). تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، دار الثقافة، بيروت/ لبنان، ط1، ص73 – 74.

وأبو العتاهية أحد شعراء العصر العبّاسي الأول الذين اتصلوا بخلفائه، وعُرِف بزهده، حتى إنه صار سمة على الزهد والزهاد، وهو من الشعراء المعروفين[1].

وُلِد أبو العتاهية في قرية صغيرة يقال لها "عين التمر في العراق" وهذه القرية غير واضحة الموضع، ففي حين يذكر بعضهم أنها بالحجاز قريباً من المدينة المنورة، يذكر آخرون أنها بالأنبار في العراق، كما يذكر بعضهم أنها من أعمال الفرات[2].

أمّا اسمه فأبو إسحاق إسماعيل بن القاسم بن سويد العنزي، وقد اشتُهر بلقب "أبو العتاهية"، وذلك لما كان يصيبه من الاضطراب، فكان ذلك اللقب هو الدارج في ذكر هذا الشاعر[3].

ربما كان من بين أسباب ارتباط أبي العتاهية بالزهد تلك التجربة العاطفية المريرة التي عاشها؛ نتيجة لحبه الشديد لجارية الخليفة المهدي واسمها "عتبة"، وقد حاول مراراً أن يطلبها من المهدي، إلا أن تلك الجارية امتنعت عنه، ورفضته، لأسباب ثلاثة هي: أنه قبيح الخلقة، وكان بائعاً للجرار في بغداد، كما كان يتكسب بشعره[4].

ويبدو أن أبا العتاهية ما تمسك بشعر الزهد إلا لإحساسه بمرارة الفقدان حين لم يتمكن من الولوج إلى قلب عتبة، وحين رأى أن ما يطلبه المرء في هذه الحياة الدنيا قد لا يناله، فدفعه ذلك إلى الإعراض عن الدنيا، والإقبال إلى الآخرة، وبناء عليه تمسك بشعر الزهد دون سواه من موضوعات الشعر الأخرى.

ولكن ذلك لا يعني أن أبا العتاهية لم يبدع في شعره الزاهد، وفي قصائده الزهديّة؛ إذ إنه عُرِف بهذه الزهديّات، وكان قد طرق موضوعاتٍ شعريّة أخرى، غير أنَّ إبداعه وتميّزه تمثّل بشعر الزهد فحسب، وقد دفع ذلك بعض الناس لوصفه بأنه سماوي في زهده[5].

([1])الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (1994م). الأغاني، تحقيق: مكتب تحقيق التراث العربيّ بدار التراث، دار إحياء التراث العربي، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، ج: 9، ص: 158.

([2])ابن خِلِّكان. وفيات الأعيان ج1، ص219.

([3])انظر: الذهبي، أبو عبد الله شمس الدين محمد بن أحمد (1985م). سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، بيروت/ لبنان، ط1، ج10، ص195.

([4]) ابن خِلِّكان. وفيات الأعيان، ج1، ص219 – 220.

([5]) الذهبي. سير أعلام النبلاء، ج10، ص195.

وقد عُرِف أبو العتاهية بسرعة بديهته، ونفاذية خاطره، وبراعته في الشعر، فقد كان ينظم في اليوم ما يزيد على مائة بيت من الشعر، وقد قال شعراً كثيراً في الزهد، ضاع أكثره، على الرغم من أن ما وصلنا من شعره الزاهد الكثير، فقد جمع الإمام يوسف بن عبد الله بن عبد البر النمري القرطبي ما وصل إليه من شعره في الزهد، وفي التخفف من مظاهر ترف الحياة الدنيا، وهو – أي أبو العتاهية – من طبقة المولدين[1] الأوائل كأبي نواس وبشار وغيرهما، وقد أجاد النظم في سائر موضوعات الشعر، غير أنه عُرِف بالزهد دون سواه من الموضوعات[2].

عُمِّر أبو العتاهية في حياته، حتى تجاوز الثمانين، فقد عاش بضعاً وثمانين سنة، وتوفي ببغداد عام 211هـ، وقيل عام 213هـ، رحمه الله تعالى[3].

وتفترض هذه الدّراسة أن شعر الزهد يمتاز بميّزات أسلوبيّة يختص بها عن سواه من موضوعات الشعر الأخرى، من هنا اختير الشاعر أبو العتاهية من أجل دراسة أشعاره في الزهد دراسة أسلوبيّة، في محاولة للوقوف على تلك السمات الأسلوبيّة التي يتسم بها شعر الزهد دون سواه من موضوعات الشعر الأخرى، والله الموفق.

([1]) طبقة المولدين: هي الطبقة التي تلت طبقة الشعراء الإسلاميّين، وهم الذين جاؤوا في العصر العبّاسي الأول.

([2])الزركلي، خير الدين بن محمود (2002م). الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، ط15، ج1، ص321.

([3]) ابن خِلِّكان. وفيات الأعيان، ج1، ص222.

الفصل الأول

البناء التركيبيّ

نقصد بالبناء التركيبيّ للقصيدة العربيّة بوجه عام تلك المكونات اللغوية التركيبيّة التي تقوم عليها تلك القصيدة ضمن أبياتها المختلفة، مع الإشارة هنا إلى أنَّ كلمة "البناء" تشمل عدداً كبيراً من المظاهر، منها التركيبيّ ومنها التصويري، ومنها الإيقاعي، وقد أشار ابن طباطبا إلى فكرة بناء القصيدة حيث قال: "فإذا أراد الشّاعر بناء قصيدة مَخَضَ المعنى الّذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ الّتي تطابقه، والقوافي الّتي توافقه، والوزن الّذي سلس له القول عليه، فإذا اتّفق له بيت يشاكل المعنى الّذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسق للشّعر وترتيب لفنون القول فيه بل يعلّق كلّ بيت يتّفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها، وسلكا جامعا لما تشتّت منها. ثمّ يتأمّل ما قد أدّاه إليه طبعه، ونتجته فكرته فيستقصي انتقاده، ويرمّ ما وهي منه، ويبدل بكلّ لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقيّة. وإن اتّفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتّفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأوّل، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثّاني منها في المعنى الأوّل نقلها إلى المعنى المختار، الّذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت، أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله ويكون كالنّسّاج الحاذق الّذي يفوّف وشيه بأحسن التّفويف ويسدّيه وينيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه. وكالنّقّاش الرّقيق الّذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كلّ صبغ منها حتّى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الّذي يؤلّف بين النّفيس منها والثّمين الرّائق، ولا يشين عقود بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها، وكذلك الشّاعر إذا أسّس شعره على أن يأتي فيه الكلام البدويّ الفصيح لم يخلط به الحضريّ المولّد، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها"[1].

([1]) ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد (د.ت). عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، ص: 7 – 8.

يسعى الشاعر عبر مجموعة من المكونات الشعريّة إلى بناء قصيدته، ولا يغفل جزءاً على حساب جزء آخر، فإنَّ الوزن والقافية والإيقاع الداخلي والخارجي، ومظاهر التركيب اللغوي من أساليب لغوية وعناصر التركيب المتنوعة التي تتمثّل بالتقديم والتأخير والحذف ونحوها، علاوة على توظيف التصويرات الفنّيّة والبيانية المختلفة التي من شأنها أن تبرز جمال ذلك الأسلوب وقوته الفنّيّة الإبداعية، كل ذلك في سبيل الوصول إلى بنيةٍ شعريّةٍ جميلة لهذه القصيدة أو تلك[1].

وقد بيّن تودوروف أنَّ القصيدة ليست مجرد كلام فحسب، بل هي مجموعة من الجمل والتراكيب الخاضعة لقوانين اللغة المختلفة[2].

ويُفضي البناء التركيبيّ للقصيدة إلى مظاهر الدلالة المختلفة والمتنوعة، فلا شك أنَّ القصيدة تهتم بالدلالة ولا تغفلها، فإنَّ إغفال الدلالة على حساب الإيقاع والموسيقى والتصوير ينزع القصيدة من روحها، وهناك أنواع للدلالات اللغوية، وهي: الدلالة المعجمية، والتي تعتني بمعنى الكلمة المنتزعة من سياقها وتركيبها، والحديث عن معناها مجرداً من أي عناصر دالة أخرى، والمعنى الصرفي، وهو الذي يهتم بالحديث عن معنى المفردة انطلاقاً من طبيعة اشتقاقها الصرفي، والمعنى التركيبيّ، وهو ما يعتمد على عناصر التركيب النحوي المتمثّل بالمسند والمسند إليه، والمعنى السياقي، وهو الذي يحدد طبيعة المعنى انطلاقاً من وجودها ضمن سياقها العام المخصّص لها، ومن هنا تتحدد دلالة الكلمة ضمن هذه العناصر جميعها[3].

ويتناول هذا الفصل الحديث عن مظاهر الأسلوب الشعري عند أبي العتاهية انطلاقاً من طبيعة التراكيب التي ظهرت في أشعار الزهد لديه، وذلك ضمن مباحث الحذف والتقديم والتأخير، وبناء الجملة لديه.

([1]) انظر: عبّاس، إحسان (1978م). اتجاهات الشعر العربيّ المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، الطبعة الأولى، ص: 130.

([2])عبّاس، إحسان، اتجاهات الشعر العربيّ المعاصر، ص 93.

([3]) انظر: السد، نور الدين (2010م). الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، الطبعة الأولى، ص 94.

1.1 الحذف:

ومن بين المظاهر التركيبيّة التي تظهر في أسلوب الشاعر الحذف، فإنَّ حذف بعض عناصر الكلام لأجل فائدة دلالية يريدها المتكلم تعد نمطاً من الأسلوب الدارج بين الأدباء والشعراء، والحذف " في أصل اللغة الرّجم بالشيء، يقال حذفه بالعصا إذا رجمه بها، وفي الحديث: أتى إليه ببيضة من ذهب فحذفه بها، فلو أصابته لعقرته، وفي حديث عمر إيّاي وأن يحذف أحدكم الأرنب، أي يزرقها بالمعراض، نهى المحرم عن ذلك، وهو في مصطلح علماء البيان عبارة عن التجنب لبعض حروف المعجم عن إيراده في الكلام"[1].

ويقع الحذف في الكلام لإرادة فائدة بلاغية يقصدها المتكلم، ولا يكون الحذف إلا بالإبقاء على دليل يدل المتلقي على المحذوف، فقد يُحذف المضاف ويقام المضاف إليه مقامه، كقوله تعالى: (وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ)[2]، فالمقصود هاهنا اسأل أهل القرية، غير أنَّه حذف المضاف، وأبقى على المضاف إليه في موضع المضاف، وقد دلّ الكلام على المعنى المقصود من هذه العبارة[3].

ويبيّن الجرجاني أنَّ هذه الحالة التي يُحذف فيها بعض الكلام وإبقاء بعضه في موضعه ينقل المعنى إلى المجاز، يقول: " واعلم أنَّ الكلمة كما توصف بالمجاز، لنقلك لها عن معناها، كما مضى، فقد توصف به لنقلها عن حُكمٍ كان لها، إلى حُكْمٍ ليس هو بحقيقة فيها، ومثالُ ذلك أنَّ المضاف إليه يكتسي إعرابَ المضافِ في نحو: " وَاسْأَلِ القَرْيَةَ " "[4] والأصل: واسأل أهل القرية، فالحكم الذي يجب للقرية في الأصل وعلى الحقيقة هو الجرُّ، والنصبُ فيها مجازٌ، وهكذا قولهم: بنو فلانٍ تَطَؤُهم الطريقُ، يريدون أهلَ الطريق، الرَّفع في الطريق مجاز، لأنه منقول إليه عن

([1]) العلوي، يحيى بن حمزة الملقب بالمؤيد بالله (1423هـ). الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ج: 3، ص: 99.

_[2]) سورة يوسف، 82.

([3]) انظر: العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (1419هـ). كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ص: 181.

([4]) سورة يوسف، 82.

المضاف المحذوف الذي هو الأهل، والذي يستحقّه في أصله هو الجرُّ، ولا ينبغي أن يقال: إن وجهَ المجاز في هذا الحذفُ، فإن الحذفَ إذا تجرَّد عن تغيير حُكْم من أحكام ما بقي بعد الحذفِ لم يُسَمَّ مجازاً، ألا ترى أنك تقول: زيدٌ منطلق وعمرٌو، فتحذف الخبر، ثم لا توصف جملة الكلام من أجل ذلك بأنه مجازٌ؟ وذلك لأنه لم يُؤَدِّ إلى تغيير حكم فيما بقي من الكلام"[1].

والحذف عند البلغاء يحمل قيمة بلاغية دلالية هي أجود في الكلام من الذكر، أمّا عند اللغويين فهو نظام من التركيب يخرج فيه الشيء المحذوف عن نمطية تركيب الجملة، فيكون الحذف أمّا جوازاً كما يُحذف شيء من الجملة في جواب السؤال لسائل يسأل: من أتى؟ فتقول: زيدٌ، وأنت تقصد: زيد أتى، فحذف الخبر هنا جوازاً، وهناك مواضع يُحذف فيها شيء من التركيب اللغوي وجوباً كمواضع حذف المبتدأ والخبر وجوباً[2].

وستحاول الدّراسة في الصفحات الآتية أن تبيّن بعض مظاهر الجمال والبيان والمجاز في حذف بعض مكونات التركيب، سواء أكان ذلك الحذف وجوباً أم جوازاً، فالمهم في هذا الحذف ما يترتب عليه من دلالة بيانية جمالية في البيت الشعري، علاوة على ما يمنحه ذلك الحذف من إشارة إلى أسلوب أبي العتاهية في شعر الزهد خصوصاً.

وتتنوع مظاهر الحذف في قصائد أبي العتاهية تبعاً لطبيعة المحذوف، وتبعاً لطبيعة التركيب الذي وقع فيه الحذف، ومن ذلك قوله[3]:

عَجَبًا عَجِبْتُ لِطالِبِ ذَهَباً يُفْنى وَيَرْفُضُ كُلَّ ما يَبْقى

فقد افتتح الشاعر هذا البيت بقوله: عجباً، وهذا اسم منصوب، لا يمكن أن يكون المنصوب في بداية الكلام دون أن يكون هناك ما نصبه، فلا بد من ناصب ينصب

([1]) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن أبو بكر (د.ت). أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، الطبعة الأولى، ص: 460.

([2]) انظر في هذه المواضع: ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن الهمداني المصري (1980م). شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث، ودار مصر للطباعة، سعيد جودت السحار وشركاؤه، القاهرة . مصر، الطبعة العشرون، ج: 1، ص: 246، وما يليها.

([3]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 24.

هذه الكلمة، فهو نائب عن المفعول المطلق، وهو منصوب بفعل محذوف يفسره الفعل المذكور بعد المصدر وهو قوله: عجبت، فالتقدير: عجبت عجباً عجبته...، وبالتالي فإنَّ هذا الحذف حذف اختياري أتى به الشاعر كي يمنح المعنى مزيداً من الجمال المتأتي من طبيعة البحث عن العنصر المحذوف.

ويتوافق هذا الحذف مع العاطفة التي يبلغ عنها الشاعر في هذا البيت فهو يعجب لما يقع من الإنسان الذي يطلب الدنيا وهي فانية، فكلّ ما في الدنيا فانٍ، وهو في الوقت نفسه يترك الآخرة الباقية، وما هذا إلا موضع عجب من الشاعر، فليس لديه من الوقت الكافي كي يذكر الفعل الذي نصب المفعول المطلق بل توجه فوراً نحو نصب هذا المفعول، ليتناسب ذلك مع عاطفته الجياشة التي تتعجب من فعل هذا الإنسان.

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر[1]:

شُغِلَ الْخَلائِقُ بِالْحَياةِ وأغْفَلوا زَمَنًا حَوادِثُهُ عَلَيْهِمْ تَقْتَرِعْ

يتمثّل الحذف في هذا البيت الشعري بوجود الفعل المبني للمجهول، وهو "شُغِل" وقد تعمد الشاعر حذف الفاعل في هذا التركيب، وهو بذلك يمنح المتلقي فرصة للتفكير والتأمل في حقيقة هذا الفاعل، والبحث عنه، وذلك كي يلفت انتباهه إلى عموم الانشغال الذي يكون عليه الإنسان في هذه الحياة الدنيا، فهي كثيرة، فهو مشغول بالأولاد، ومشغول بجمع الأموال، ومشغول بالعمل، ومشغول بأشياء كثيرة، فليس الفاعل واحداً كي يذكره الشاعر، وإنَّما هو كثير، ولا مجال لعده أو ذكره، فاستغنى عنه ببناء الفعل للمجهول حتى يدل على جميع الفاعلين المحتملين في هذا التركيب.

ويقول الشاعر أيضاً[2]:

وَأَسْلَمَكَ ابْنُ عَمِّكَ فيهِ فَرْدًا وأَرْسَلَ مِنْ يَدَيْهِ أخوكَ حَبْلَكْ

اشتمل هذا البيت على ضمير الكاف العائد على المخاطب، غير أنَّ هذا الضمير وإن كان كناية عن شخص يخاطبه الشاعر، إلاّ أنَّه لم يسبق للشاعر في هذه

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 253.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 311.

القصيدة أن ذكر شخصاً ما ثم كنّى عنه، إنَّه منذ الكلمة الأولى في القصيدة وهو يستعمل هذه التكنية لمخاطب لا نعرفه، فكأنَّه يخاطب المتلقي نفسه، بمعنى آخر إنَّ هذا المخاطب الحاضر في ضمير الكاف ليس حاضراً بشخصه في هذا الخطاب، وكأنَّ الشاعر بهذا الحذف يُذكّر الإنسان أنَّه إذا مات لم يعد له ذكر، وأصبح الكلام بالتكنية عنه لا باسمه وشخصه، كما هو الحال في هذه الأبيات الشعريّة.

ويقول أيضاً[1]:

وَاللَّيْلُ يَذْهَبُ وَالنَّهارُ، تَعَاوُرًا بِالخَلْقِ في الإدْبارِ، وَالإقبالِ

لقد أقام الشاعر هذا التركيب على نمط من الحذف الاختياري، وهو قوله: والليل يذهب والنهار، ثم أنهى الجملة، والمقصود: والليل يذهب والنهار كذلك، أو: والنهار يذهب، غير أنَّه لم يعقب شيئاً بعد كلمة "النهار" في إشارة منه إلى أنَّ الحكم المترتب على الليل مترتب كذلك على النهار، من هنا فإنَّه من الأبلغ ألا تعاد اللفظة مرةً أخرى؛ إذ إنَّه يفترض أنَّ المتلقي قد فهم الفكرة بذاتها دون اللجوء إلى إعادتها.

ويقول أيضاً[2]:

عَجَباً مِنْ مَعْشَرٍ سَلَفُوا أيَّ غَبْنٍ بَيِّنٍ غُبِنُوا

يبدأ الشاعر هذا البيت بقوله: عجباً، وإنَّ هذا الاسم المنصوب لا بد له من ناصب ينصبه، إذن فمن أين أتى له النصب، ولكنَّ هذا الناصب محذوف، وهو "عجبت عجباً" فأراد الشاعر أن يحذف عامل النصب في هذا المصدر كي ينتقل بأسرع وقت للتنبيه على تعجبه الشديد من لما يجري في هذه الحياة من الغفلة واللهو، وهذا النمط التركيبيّ من شأنه أن يُنّبه المتلقي على الفكرة التي يود الشاعر إيصالها للمتلقي فيتمكن بذلك من الوصول إلى غايته في الإقناع والتأثير فيه.

2.1 التقديم والتأخير:

سبق الكلام في المبحث السابق عن الحذف ودوره في تشكيل البنية التركيبيّة ضمن قصائد الزهد عند أبي العتاهية، فكذلك الحال بالنسبة للتقديم والتأخير، فإنَّ من

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 327.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 412.

جماليات اللغة العربيّة تقديمها الأهم على المهم، وذلك تبعاً لفائدة دلالية أو بيانية تظهر في الكلام.

وترتبط فكرة التقديم والتأخير بالجانب النحوي من اللغة، وكما نعلم فإنَّ النحو هو الذي يناقش موضوعات التراكيب المختلفة؛ إذ إنَّ التقديم والتأخير خرق لقانون الرتبة بين وحدات الكلام، فإنَّ المفردات والألفاظ ضمن تراكيبها تخضع لفكرة الرتبة، فلا يتقدم ما حقه التأخير، ولا يتأخر ما حقه التقديم إلا بسبب أو مسوغ يفضي بالكلام إلى تقديم بعضه على بعض، فالرتبة هي التي تكفل مجيء الألفاظ دالة على مواقعها الحقيقية وإنْ جاءت مقدمة على ذلك الموقع، ففي جميع الأحوال فإنَّ رتبة الكلام معروفة عند النحاة، ولكن قد يقع فيها تقديم وتأخير لغاية بلاغية أو فنّيّة أو دلالية[1].

ويبيّن الشيباني الغاية التي لأجلها يقع التقديم والتأخير في الكلام، كما يبيّن أنواع هذا التغيّر في تركيب الكلام العربي، فيقول: "وذلك مما يتعلق بعلم النحو، فإن لنا تقديماً وتأخيراً في الكلام، ولا يتعلق بالنحو، وليس هذا بابه، وسيأتي ذكره. اعلم أنَّ التقديم والتأخير مما نحن بصدد ذكره هاهنا على ضربين؛ أحدهما يكون التقديم هو الأولى والأبلغ لموضع الاختصاص، والآخر يكون التأخير هو الأولى والأبلغ؛ أمّا الفائدة تقتضي ذلك، وإما خوفاً من فساد المعنى واختلاله. وسيرد كل ضرب من هذين الضربين، مشروحاً مبينا. وأما الضرب الأول وهو ما كان التقديم فيه هو الأولى والأبلغ فذلك كتقديم المفعول على الفعل، وتقديم المبتدأ على الخبر، وتقديم الظرف أو الحال أو الاستثناء على العامل. وأما الضرب الثاني: فمن ذلك تقديم المفعول على الفعل، وإنما تعمد إلى ذلك قصداً للاختصاص، ألا ترى قولك (زيداً ضربت) تخصيصاً له بالضرب؛ إذ يحتمل أن يكون الضرب لغيره؛ لأنك إذا قدمت الفعل كنت بالخيار في إيقاعه على أي مفعول شئت كأن تقول (ضربت خالدا أو بكرا أو غيرهما) وإذا أَخَّرْته، لزم الاختصاص للمفعول"[2].

([1]) انظر: السامرائي، فاضل صالح (2000م). معاني النحو، دار الفكر، عمان – الأردن، الطبعة الأولى، ج: 1، ص: 61.

([2]) الشيباني. الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ص: 108 – 109.

يذكر علماء البلاغة أنَّ الكلام في أصله وأساسه لا فضل فيه لبعضه على بعض، وإنَّما جميع الكلام في مرتبة واحدة من الأهمية، ولكن لما كان نطق الكلام جميعه في آنٍ واحدٍ وجب تقديم بعض الألفاظ على بعضها الآخر للوصول إلى نطق جميع تلك المفردات والألفاظ، فظهرت أهمية بعض الألفاظ بوصفها لها الأولوية في الكلام، وإنَّ تقديم بعض تلك المكونات على بعضها الآخر يحمل دلالات بلاغية يلجأ إليها المتكلم أو المبدع[1].

وقد يقع التقديم والتأخير في الكلام لغاية بديعية يلجأ إليها الكتّاب، وتتمثّل بالوصول إلى السجعة، فإنَّ كثيراً من الكتاب يلجؤون إلى تأخير ما حقه التقديم حتى يجعله في خاتمة الجملة ليصل إلى السجع المطلوب من تلك الجملة، وهو ما يفضي بالكلام إلى التحسين اللفظي[2].

وستقوم الدّراسة في الصفحات الآتية بمناقشة بعض النماذج الشعريّة التي تشتمل على تقديم بعض الكلام على بعض ضمن قصائد الزهد عند أبي العتاهية.

يقول الشاعر[3]:

وَعَجِبْتُ إذْ نَسِيَ الْحِمامَ وَلَيْس مِنْ دونِ الْحِمامِ وَإنْ تَأَخَّرَ مُنْتَهى

يحمل هذا البيت الشعري إحساساً عميقاً من الشاعر تجاه البشر الذين يحيطون به، فإنَّه يتعجب من حال الناس الذين من حولهم، فإنَّهم قد نسوا الموت، وهذا مدعاة للعجب، إذ كيف ينسى الإنسان الموت وهو آتٍ لا محالة.

وقد امتاز الجانب التركيبيّ من أسلوب الشاعر في هذا البيت بتقديم بعض مكوناته على بعضها الآخر، فإنَّ التركيب الأصلي للشطر الثاني هو: وليس من دون الحمام منتهى وإن تأخر، فإنَّ الجملة الشرطية التي قدمها الشاعر على كلمة "منتهى" تستحق التأخير، وكلمة "منتهى" تستحق التقديم، بل ربما كانت جملة "وإنْ تأخر" كلها جملة معترضة في الكلام، وهذا التحول في تركيب الكلام جاء مقصوداً من قبل

([1]) انظر: عتيق، عبد العزيز (2009م). علم المعاني، دار النهضة العربيّة، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ص: 136.

([2]) القلقشندي، أحمد بن علي (د.ت). صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ج: 2، ص: 310.

([3]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 27.

الشاعر، فهو يرمي من ورائه الوصول إلى غاية دلالية وفنّيّة في الوقت ذاته، فأما الغاية الدلالية فتتمثّل بتقديم جملة "وإنْ تأخر" حتى يلفت إليها انتباه الإنسان الغافل، فسر غفلته هو تأخر الموت عنه، فقدم الشاعر هذا التركيب الشرطي ليجعل المتلقي متنبهاً لقيمة هذا المكون الدلالي ضمن البيت الشعري، أمّا من الناحية الفنّيّة فإنَّ تقديم بعض الكلام على بعضه الآخر يجعل التركيب أكثر جاذبية، فاختلال عناصر التركيب تذكي في ذهن المتلقي التنبه لطبيعة هذا التركيب، وتجعله متسائلاً في نفسه عن سبب هذا التقديم والتأخير، وعن الغاية التي وُجِد لأجلها، وهذا هو مقصد الشاعر من هذا التحول التركيبيّ في الكلام.

ويقول في موضع آخر[1]:

وإنَّ امْرَأً أصْفاكَ في اللهِ وُدَّهُ وكانَ عَلى التَّقْوى مُعينًا لَصالِحُ

عند التأمل في هذا البيت الشعري نجد أنَّ الشاعر قد أخّر بعض الكلام على بعض، وقدّم بعضه على بعضه الآخر، فإنَّ كلمة "صالح" التي هي في قافية البيت تستحق أن تتقدم، فإنَّ التركيب يجعلها قبل مجموعة من الوحدات الكلامية، فالتركيب هو: وإنَّ امْرَأً أصْفاكَ في اللهِ وُدَّهُ لصالحُ، وذلك قبل جملة "وكان على التقوى معيناً"، غير أن الشاعر أراد تقديم هذه الجملة على تتمة الجملة السابقة، والغاية من ذلك تقديم الأهم على المهم، فإنَّ من الأهمية بمكان أن يشير إلى فكرة التقوى التي يجب أن يتحلى بها ذلك المرء في مقابل الصلاح، وحين يتلقى المتلقي هذه المعاني باعتبار تقديم التقوى على فكرة الصلاح يعي أهمية المعنى المقدم قياساً باللفظ المؤخر.

ومن ذلك أيضاً قوله[2]:

وَالْمَرْءُ يَمْنَعُ ما لَدَيْهِ وَيَبْتَغي ما عِنْدَ صاحِبِهِ ويَغْضَبُ إنْ مُنِعْ

عند النظر في الشطر الثاني من هذا البيت نجد جملة "ويغضب إنْ مُنِع"، فقد قدم الشاعر جواب الشرط على فعليه، فالترتيب الأولى في هذه العبارة: إن مُنِع المرء يغضب، فإنَّ الغضب مرتهن بالمنع، وذلك انطلاقاً من كونه هو فعل الشرط، ولكنَّ

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 115.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 254.

الشاعر قدّم الجواب على حرف الشرط وفعله، وهذا ليس مجرد تغيير لمواضع الكلام فحسب دون غاية يرجوها الشاعر، أو هدف يقصده، بل إنَّه يريد أن يقول للمتلقي إن الإنسان سريع الغضب على الأشياء التي تمتنع عنه، حتى إنَّه يكاد لسرعة غضبه يغضب قبل وقوع الشيء المغضب، فهو لا ينتظر أن يمنع عن شيء فيغضب، بل يغضب قبل وقوع ذلك الأمر المغضب، ومن هنا استطاع الشاعر أن يعبر عن هذه الفكرة من خلال التركيب الكلامي المتمثّل بتقديم بعض عناصر التركيب على بعضها للوصول إلى هذه الغاية الدلالية التي يريدها الشاعر من خلال معاني الزهد.

وقد أعاد الشاعر الحالة التركيبيّة ذاتها في القصيدة نفسها حيث قال كذلك[1]:

ما ضَرَّ مَنْ جَعْلَ التُّرابَ فِراشَهُ أَلاَّ يَنامَ عَلى الْحَريرِ إذا قَنِعْ

فإنَّ الترتيب الأولى في الكلام أن يكون: إذا قنع المرء لا يضره ألا ينام على الحرير، فهذا هو التركيب الأولى في هذا الكلام، غير أنَّ الشاعر قدّم بعض الكلام على بعض، وأخر فعل الشرط على جوابه، في إشارة منه إلى أنَّ هذه الأمور تحصل بسرعة كبيرة إذا تواترت الظروف التي تكلم عنها، وهي القناعة بالدرجة الأولى، فإذا قنع الإنسان يسرع قراره بالتخلي عن ملذّات هذه الحياة الدنيا، ويقبل على الآخرة، وهذا المعنى استطاع الشاعر أن يأتي به ويرصده في ذهن المتلقي عبر مكونات الكلام التركيبيّة لا الدلالة وحدها.

ويقول في موضع آخر[2]:

ونُجِّدَ بِالثَّرى لَكَ بَيْتُ هَجْرٍ وأَسْرَعَتِ الأَكُفُّ إلَيْهِ نَقْلَكْ

يظهر في هذا البيت خطاب الشاعر للمخاطب المقابل له، فإنَّه يتحدث عن تلك الدار الآخرة وقد انطلق به الناس لدفنه بعد أن مات، ولكنه قدم بعض المكونات الملفوظة على بعضها الآخر، فإنَّ التركيب: "وأسرعت الأكف إليه نقلك"، مشتمل على تقديم وتأخير، فإنَّ الترتيب الأساسي لهذا التركيب هو: وأسرعت الأكف نقلك إليه؛ لأنَّ رتبة المنصوب قبل رتبة الجار والمجرور، غير أنَّ الشاعر أراد أن يقدم شبه الجملة لأنَّها مشتملة على الضمير العائد على القبر وهو "الهاء"؛ وذلك لتنبيه

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 254.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 311.

المخاطب إلى هذا الموضع الذي لا بد أن يسكنه، ولا بد أن ينزله يوماً ما، فهو وإن تأخر في حياة الإنسان فهو مقدم في ذهنه، كما هو الحال في التركيب السابق فإن الضمير العائد عليه قد تقدم على غيره من تراكيب الكلام.

ويقول أيضاً[1]:

وَعَلَى التَّقِيِّ، إِذَا تَرَسّخَ فِي التُّقَى، تَاجَانِ، تَاجُ سَكينَةٍ، وَجَلالِ

يشتمل هذا البيت على تقديم وتأخير انطلاقاً من طبيعة المعنى الذي يريده الشاعر، فإنَّ الأصل في هذا التركيب هو: تاجان على التقي إذا ترسخ ....، غير أنَّه قدم شبه الجملة "على التقي" على سائر مكونات الجملة، فإنَّ أهمية التقوى عنده ومن يتصف بهذه الصفة أولى من سائر الأشياء الأخرى، بل هي أولى من التاج الذي يتحدث عنه، من هنا ارتأى الشاعر أن يقدم شبه الجملة التي تشتمل على إشارة واضحة إلى التقوى، وتلفظ بـ "التقي" حتى يبيّن للمتلقي أنَّ أهمية التقوى أكبر من أهمية أي شيء آخر، ومن هنا تقدم الحديث عنها على سائر مكونات الكلام الأخرى.

ويقول أيضاً[2]:

وَلِلْحَقِّ أَهْلٌ لَيْسَ تَخْفى وُجوهُهُم يَخِفُّ عَلَيْهِمْ حَيْثُ ما كانَ حَمْلُهُ

يعتمد الشاعر في هذا البيت على التقديم والتأخير من أجل خلق نمطية تركيبيّة غير مألوفة لدى المتلقي فيصل بتلك النمطية إلى مزيدٍ من التأثير فيه، وذلك أنَّ التركيب الأساسي للجملة: أهلٌ للحق، فإنَّ رتبة المبتدأ قبل رتبة الجار والمجرور، وعلى الرغم من أنَّ تقديم الخبر هاهنا "للحق" واجب إلا أنَّ ذلك لا يمنع من كون الشاعر قد اختار هذا التركيب المشتمل على التقديم والتأخير للوصول إلى غايته التنبيهية التي يريدها أن تُقدح في ذهن المتلقي، وذلك بأن يبيّن أن الحق مقدم على كل شيء، حتى على أهله، من هنا قدمه في الكلام كي ينبه المتلقي على هذه الأهمية البالغة.

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 327.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 373.

3.1 بناء الجملة:

تأتي الجملة العربيّة وفقاً لنوعين هما: الجملة الاسمية، والجملة الفعلية، وهذان النوعان من الجمل لا يختلفان في كونهما يرتبطان بعلاقة الإسناد بين ركنيها، فإنَّ كلٍّ منهما تتكون من مسند ومسند إليه، وهو التركيب الإسنادي على ما هو معروف في الدّرس النحوي، وقد أشار سيبويه إلى هذه العلاقة التركيبيّة التي تربط المسند بالمسند إليه في الجملة العربيّة، فقال: "هذا باب المسند والمسند إليه، وهما ما لا يَغْنَى واحدٌ منهما عن الآخر، ولا يَجد المتكلّمُ منه بداً. فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبنيُّ عليه. وهو قولك عبدُ الله أخوك، وهذا أخوك. ومثل ذلك يذهب عبد الله، فلا بدَّ للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأوَّلِ بدٌ من الآخرِ في الابتداء"[1].

وفي كلام سيبويه السابق إشارة إلى نوعي الجملة العربيّة، وهما: الجملة الاسمية، والجملة الفعلية، وهذان النوعان هما مدار الحديث في هذا المبحث.

1.3.1 الجملة الاسمية:

يصطلح العلماء على تسمية الجملة الاسمية بهذا الاسم بناء على كونها تبدأ باسم، وهذا الاسم يسمى مبتدأ، في حين يأتي الركن الثاني من أركان هذه الجملة وهو الخبر، وهما معاً يشكلان المسند إليه والمسند على الترتيب، وهذه العلاقة تمنح هذين الركنين مجموعة من الترابطات اللفظية والدلالية تبعاً لوجود علاقة الإسناد بينهما، سواء في جانب التذكير والتأنيث، أم في جانب الإفراد والتثنية والجمع، أم في جانب التعريف والتنكير، فهناك مجموعة من الترابطات بين هذين الركنين مستمدة من علاقة الإسناد التي تجمعهما[2].

وحين نقول إنَّ الجملة الاسمية هي التي تبدأ باسم في تركيب الكلام، فهذا لا يعني أنها تختلف عن أساسها إذا سُبِقت بأحد النواسخ الفعلية – كان وأخواتها – أو

([1]) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (1988م). الكتاب، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة . مصر، الطبعة الثالثة، ج: 1، ص: 23.

([2]) حسان، تمام (د.ت). مناهج البحث في اللغة، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة . مصر، الطبعة الأولى، ص: 218.

أحد النواسخ الحرفية – إنَّ وأخواتها – فهذه النواسخ لا تُخرج الجملة الاسمية عن نمطها ونوعها، إذ إنَّها تبقى اسمية على حالها ولا تتغيّر[1].

وفيما يلي سنتحدث عن حضور الجملة الاسمية في قصائد الزهد عند أبي العتاهية، والكيفية التي ظهرت فيها هذه الجملة باعتبار العلاقات الدلالية المختلفة ضمن إطار المعنى والتركيب.

عند النظر والتدقيق في أشعار أبي العتاهية التي اشتملت على معاني الزهد نجد أنها كثيراً ما تعتمد على الجملة الاسمية مقارنة بالجملة الفعلية، فمن ذلك قوله[2]:

دارُ الْفَجائِعِ وَالْهُمومِ وَدا (م) رُ الْبَثِّ وَالأَحْزانِ وَالشَّكْوى

فعند النظر في هذا البيت يظهر أنَّ أبا العتاهية قد اعتمد على الجملة الاسمية، فقد تكون هذا البيت من جملتين، هما:

دارُ الفجائعِ...

ودارُ البثِّ والشكوى

فهاتان جملتان اسميتان في بيت واحد، وهذا أمر شائع في أشعار أبي العتاهية التي تتحدث عن الزهد، فما سبب إكثاره من الجملة الاسمية دون الفعلية؟

تحمل الجملة الاسمية الدلالة على الثبات والاستقرار، فهي جملة وصفية، تصف واقع الحال لدى المتكلم، بمعنى أنَّ الأشياء الثابتة توصف بالجملة الاسمية، في حين أنَّ الجملة الفعلية تفيد معنى السرد، فهي دالة على الأحداث المتتالية والأفعال المتتابعة، وبالتالي فإنَّها لا تدل على الثبات بل تدل على التحول والتبدل[3].

ومن هنا فإنَّ طبيعة المعاني المرتبطة بالزهد معاني تحتاج إلى الوصف ولا تحتاج إلى السرد، فالشاعر يصف مشاعره، ويصف موقفه من الحياة، ويصف

([1]) انظر: المرادي، أبو محمد حسن بن قاسم (2008م). توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تحقيق، عبد الرحمن علي سليمان، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، ج: 1، ص: 531، وابن هشام الأنصاري، أبو محمد عبد الله بن يوسف (1985م). مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق، مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، ط6، دار الفكر، دمشق، ص: 204.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 23.

([3]) انظر: خليل، إبراهيم، والصمادي، امتنان (2007م). فن الكتابة والتعبير، دار المسيرة، عمان – الأردن، الطبعة الأولى، ص: 63 وما بعدها.

الدنيا، ويصف القبور، وكلّ ذلك، وقليلاً ما تمر به أحداث تحتاج إلى السرد، وعلاوة على ذلك فإنَّ معاني الزهد والنصح والإرشاد معاني ثابتة لا تتغيّر ولا تتبدل، ومن هنا يناسبها الجملة الاسمية لا الفعلية، فهذا هو ما يفسر كثرة استعمال الجملة الاسمية في مقابل الجملة الفعلية.

ومن النماذج كذلك على استعمال الجملة الاسمية قوله[1]:

وَالْمَرْءُ يوطِنُها وَيَعْلَمُ أنَّهُ عَنْها إلَى وَطَنٍ سِواها مُنْقَلِعْ

إذ يُلحظ أنَّ الشاعر قد افتتح هذا البيت باسم، وهذا يعني أنَّه قد بنى الكلام في هذه الجملة بناء اسمياً، قاصداً من هذا البناء الوصول إلى توثيق المعنى وتوكيده وتثبيته كما هو الحال وصفياً في الواقع، فما الشاعر إلا ناقل عن الواقع، فأمر انشغال الإنسان بالحياة الدنيا، وهو مشغول بمواطنتها، والبحث عن سبل الحياة فيها، على الرغم من كونه يعلم علم اليقين أنَّه سيغادرها لا محالة في يوم من الأيام، فكان استعمال الجملة الاسمية سبيلاً للوصول بهذا المتلقي إلى توثيق هذا المعنى وتثبيته في ذهنه عبر هذا الاستعمال.

وهذه الفكرة مسيطرة على الشاعر في كثير من أبيات القصيدة نفسها، إذ يقول أيضاً:

طُوبى لِمَنْ رُزِقَ الْقُنوعَ ولَمْ يُرِدْ ما كانَ في يَدِ غَيرِهِ فَيُرى ضَرِعْ

...

إنّا لَنَلْقى الْمَرْءَ نَشْرَهُ نَفْسُهُ فَيَضيقُ عَنْهُ كُلُّ أمرٍ مُتَّسِعْ

فهذه الجمل الاسمية بمجموعها تمثّل نمطاً من توثيق الفكرة وتأكيدها لدى المتلقي، انطلاقاً من دلالة الجملة الاسمية على الاستقرار والثبات، وهو ما لا نجده في الجملة الفعلية، باعتبار كونها دالة على معنى السرد وتتابع الأحداث.

ولا تزال الأدلة النصية على كثرة استعمال الجملة الاسمية في ميدان الزهد والوعظ والإرشاد عند أبي العتاهية حاضرة، إذ يقول في موضع آخر[2]:

والنّــاسُ بَــيْنَ مُسَــلِّمٍ رَبِــحَ الرِّضــا فِيمَا يَمَضُّ وبَيْنَ مَنْ خَسِرَ الْجَزَعْ

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 253.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 260.

والْحَــقُّ مُتَّصِــلٌ ومُتَّصَــلٌ بِــهِ فَــإِذا سَــمِعْتَ بِمَيِّــتٍ فَقَــدِ انْقَطَــعْ

عند النظر في أوائل هذه الأبيات الشعريّة نجد أنَّها قد اشتملت على تراكيب اسمية، فقد اعتنى الشاعر بالابتداء بهذه التراكيب الاسمية كي تكون الجملة اسمية، وكي تحمل معنى الثبات والاستقرار المنشود من جهة المعنى والدلالة، فإنَّ الزهد أمر مستقر في نفس الشاعر، ويريد أن يؤكده في نفس المتلقي، ويثبته في قرارة فؤاده، حتى يتمكن من الخلاص من ملذّات الدنيا وزينتها.

ويقول أيضاً[1]:

الحَمْدُ للهِ الحَميدِ بِمَنّهِ خَسِرَتْ، وَلم يَرْبَحْ يَدُ البَطَّالِ

عند النظر في هذا البيت نجد أنَّ الشاعر قد أقامه على الجملة الاسمية، فقد بدأه بقوله: الحمد لله، وهي جملة اسمية، يقصد منها الشاعر إعطاء المعنى توكيداً وثباتاً في نفس المتلقي، واستقراراً في دلالته الدائمة التي لا تتحول، فالجملة الاسمية جملة وصفية تأتي لبيان ثبات هذه المعاني واستقرارها في واقعها الذي يبيّنه الشاعر، وهو ما يود أبو العتاهية أن يوحي به إلى المتلقي حتى يتمكن من التأثير فيه، ودفعه إلى الإحساس الحقيقي بما يود الشاعر تنبيهه إليه ووعظه به.

ويقول الشاعر أيضاً[2]:

الْحَمْـدُ للهِ ذِي الْمَعــالي والْحَـولِ والْقُـوَّةِ الْجَليـلِ
إِنَّـــا لَمُسْـــتَوطِنونَ دارًا نَحْـنُ بِهَـا عَـابِرُو سَـبيلِ
دَارُ أَذًى عليـــــــــلٌ يَشْكو أَذَاهَـا إلـى عَليـلِ

واضح من خلال الأبيات السابقة أنَّ الشاعر قد بناها على الجملة الاسمية، واختار نمط التركيب الاسمي ليصل بالكلام إلى مستوى الثبات والاستقرار الذي تؤديه هذه الجملة، كما وظفها في سبيل الوصف لا في سبيل السرد مما جعل اختيار هذا النمط التركيبيّ للجملة الاسمية أفضل موضعاً من الجملة الفعلية.

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 328.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 340.

ويقول كذلك[1]:

سَكَنٌ يَبْقَى لَهُ سَكَنُ ما بِهذا يُؤْذِنُ الزَّمَنُ

نَحْنُ في دارٍ يُخَبِّرُنَا عَنْ بَلاها ناطِقٌ لَسِنُ

دارُ سَوءٍ لَمْ يَدُمْ فَرَحٌ لامْرِيءٍ فيها وَلا حَزَنُ

لقد تمثّلت هذه الأبيات بابتدائها بالجملة الاسمية، وهو ابتداء كثيراً ما نراه في أشعار أبي العتاهية اعتماداً على كون تلك الجملة أكثر استقراراً في ذهن المتلقي، وأوفر حظاً في توثيق المعنى لديه وتوكيده، فاستعان بها الشاعر للوصف تبعاً لكون فكرة الزهد برمتها نابعة من الوصف لا من السرد، فكان استعمال الاسم أولى من استعمال الفعل.

2.3.1 الجملة الفعلية:

تختلف الجملة الفعلية عن الجملة الاسمية بوصفها جملة تبدأ بفعل لا باسم كما هو الحال في ما مضى، فهي تبدأ بفعل – أياً كان ذلك الفعل – أو ما ينوب عنه من المشتقات العاملة، وهذا الفعل يمثّل المسند في تلك الجملة، في حين أنَّ الفاعل هو المسند إليه، وبالتالي فإنَّ العلاقة التي تربط ركني الجملة الفعلية – الفعل والفاعل – هي علاقة الإسناد، وهي علاقة تركيبيّة تدفع بمجموعة من الترابطات بين هذين الركنين في الكلام، سواء فيما يتعلق بالتذكير والتأنيث، أم بالإفراد والتثنية والجمع، أم في ما يتعلق بقضايا الوصل والفصل، فإنَّ علاقة الإسناد هي التي تحفظ جميع تلك الترابطات بين ركني تلك الجملة الفعلية[2].

وبناء على ما تقدم فإنَّ ركني الجملة الفعلية هما الفعل والفاعل، وبهما تتكون الجملة الفعلية بأبسط صورها، ولا يمكن حذف الفعل كما لا يمكن حذف الفاعل إلا بتقديرهما، إذ لا تستوي الجملة الفعلية دون أن تشتمل على هذين الركنين؛ لذلك حينما وجد النحاة أن الفعل قد حُذِف بعد "إنْ وإذا" الشرطيتين بيّنوا التقدير الصحيح

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 412.

([2]) حسان، مناهج البحث في اللغة، ص: 218، وانظر: النشرتي، حمزة عبد الله (1985م). الرابط وأثره في التراكيب في العربيّة، مجلة الجامعة الإسلاميّة، السنة، 17، ع، 67، 68، ص: 162.

له، فبقيت الجملة فعلية على حالها، ولكن الفعل مقدر، كما يقع في هذه الجملة حذف الفاعل – حالة البناء للمجهول – وإقامة المفعول به مقامه[1].

وفي الصفحات الآتية من الدّراسة سنتناول الحديث عن الجملة الفعلية ضمن قصائد الزهد عند أبي العتاهية بما يخدم الحديث عن أسلوب الشاعر ضمن تلك القصائد.

ولا يعني اهتمام أبي العتاهية بالجملة الاسمية انطلاقاً من وظيفة الوصف التي تقوم بها هذه الجملة أنه لم يورد حديثاً عن الجملة الفعلية، بل أورد مجموعة كبيرة من الأبيات الزاهدة التي أتت وفقاً للجملة الفعلية، يقول مثلاً[2]:

وَلَقَـدْ طَلَبْـتُ فَلَـمْ أَجِـدْ كَرَمًـا أَعْلـى بِصـاحِبِهِ مِـنَ التَّقْـوى

وَلَقَدْ مَـرَرْتُ عَلـى القُبُـورِ فَمـا ميّـزتُ بَـيْنَ الْعَبْـدِ وَالمَـوْلى

فإنَّ كل بيت من البيتين السابقين قد بدأ بجملة فعلية: ولقد طلبت...، ولقد مررت"، وهذه الجملة تحمل دلالة على الحدث، وهو حدث مرتبط بخبرة الشاعر الذاتية؛ لذا نجده قد أسند الفعل "طلبتُ، ومررتُ" إلى تاء المتكلم، يقصد نفسه، وهو في هذه الجملة ينقل للمتلقي نتاج خبرته الذاتية، ومحصول نظرته في الحياة، فإنَّ التقوى أكرم ما يتصف به الإنسان، وإنَّ القبر لا يُفرق بين صغير وكبير، ولا بين عبد وسيد، فالجميع تحت التراب سواء.

ويستوقف الناظر في هذين البيتين أداة التوكيد "لقد"، إذ استعان بها أبو العتاهية لمزيد من توكيد المعنى الذي أراد إيصاله للمتلقي، وأن يدفع عنه كافة مظاهر الشك التي ربما تسربت إلى ذهنه فنسي مآله الذي سيؤول إليه يوم القيامة، فأكد الشاعر هذه الفكرة بأداة التوكيد "لقد" لينفي أي مظهر من مظاهر الشك لدى المتلقي، ويؤكد خبرته التي خبرها في هذه الحياة.

([1]) انظر: العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله (1995م). اللباب في علل البناء والإعراب، تحقيق، عبد الإله النبهان، ط1، دار الفكر، دمشق، ج: 2، ص: 57.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 22.

ومن ذلك قوله أيضاً[1]:

تَبْكيكَ عَيْني ثُمَّ قَلْبي حَسْرَةً وَتَقَطُّعًا مِنْهُ عَلَيْكَ إذا بَكى

افتتح الشاعر هذا البيت الشعري بفعل مضارع، دال على الديمومة والاستمرار، وهو بذلك يقصد الحدث المرتبط بهذا الفعل، ويتمثّل الحدث بالبكاء الدائم على حال الناس الغافلين، فإنَّ أبا العتاهية يود لو أن بيديه شيئاً يقدمه إلى هؤلاء الغافلين فينزعهم من غفلتهم، لذا سجم الدموع عليهم، ومن هنا ناسب استعمال الجملة الفعلية أكثر من استعمال الجملة الاسمية في سبيل الوصول إلى هذا المعنى والدلالة.

ويقول أيضاً[2]:

وَيُـذْكِرُنِي عَفْـوُ الكَـرِيْمِ عَـنْ الـوَرَى فَأَحْيَـــا وَأَرْجُـــوْ عَفْـــوَهُ وَأُنِيْـــبُ

فَأَخْضَـعُ فـي قِـولي وَأَرْغَـبُ سـائلاً عَسَـى كَاشِـفُ البَلْـوى عَلَـيَّ يَتُـوبُ

اشتمل هذان البيتان على جمل فعلية، أسندت على المتكلم، والمقصود بها الشاعر نفسه، إذ يغلب على الجمل الفعلية في قصائد الزهد أن يكون الفاعل فيها المتكلم ذاته؛ لأنَّه ينقل عن خبرته، ويعظ الناس تبعاً لقناعاته، كما أنَّه إذا لام أحداً فإنَّه يلوم نفسه، وبناء على هذا كله فإنَّه من الطبيعي أن يكون الفاعل ضمير المتكلم وليس فاعلاً آخر.

ويقول أيضاً[3]:

رَأَيْتُ الْمَوْتَ مَسْلَكَ كُلِّ حَيٍّ وَلَمْ أرَ دونَهُ لِلْحَيِّ مَسْلَكْ

يبني الشاعر هذا البيت عبر التركيب الفعلي الذي بدأه بالفعل "رأيت" وهو فعل ماضٍ يفيد انتهاء الحدث انتهاءً تاماً، هذا علاوة على كون الفعل مسنداً إلى المتكلم، فكأنَّه يقدم خبرة للمتلقي، ويصف له ما وصل إليه من نتائج بعد أن خبر هذه الحياة الدنيا، وفهم طبيعتها، وهذا يعني أنَّ التراكيب عند الشاعر لم تكن مقصورة على الجمل الاسمية فحسب، وإنْ كانت كثيرة مقارنة بالجملة الفعلية، إلا أنَّه أتى بالجمل

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 28.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 34.

([3]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 312.

الفعلية التي من شأنها أن تقدم للمتلقي خبرته الكافية التي توصّل إليها هذا الشاعر، وذلك من خلال الأفعال التي تحمل نمطاً من السرد شبه الوصفي.

ويقول كذلك[1]:

يَبكِي الجَديدُ وَأَنْتَ فِي تَجْديدِه وَجَميعُ مَا جَدَّدْتَ منهُ، فَبَالِ

يبدأ الشاعر هذا البيت بالفعل المضارع "يبكي" وهو فعل متناسب في طبيعته التركيبيّة مع المعنى الذي يقصده الشاعر، فقد أتى الشاعر بالفعل المضارع للدلالة على معنى التجدد والتكرار مرة بعد مرة، فالشيء الجديد يبكي مرة بعد مرة، ولكنَّ الإنسان لا يشعر بذلك، فكان اختيار الجملة الفعلية في هذا الموضع أولى من اختيار الجملة الاسمية، بل كان استعمال الفعل المضارع الدال على الحدوث والتكرّار أولى من استعمال أي فعل آخر؛ لما لهذا الفعل من أثر في تشكيل المعنى الذي يريده الشاعر ضمن هذا البيت الشعري.

وفي نهاية هذا الفصل نورد النتائج الآتية:

هناك مجموعة من العناصر التركيبيّة التي اهتم بها أبو العتاهية في تشكيل بنية قصيدته الأسلوبيّة، فنجده قد اعتنى بالتقديم والتأخير تبعاً للمعاني التي ترتبط بهذه التراكيب المشتملة على تقديم بعض الكلام على بعض، وكان ذلك من شأنه أن يلفت انتباه المتلقي إلى بعض ما يقتنع به أبو العتاهية في موضوعات الزهد.

أكثرَ أبو العتاهية من الجمل الاسمية في قصائد الزهد، وذلك لأنَّ الجملة الاسمية تدل على الوصف، وكثيراً من معاني الزهد تحتاج إلى الوصف، من هنا جاءت الجملة الاسمية أكثر من الفعلية؛ إذ إنَّ الأخيرة ترتبط بالسرد، وموضوعات الزهد لا تختص بالسرد كما اختصاصها بالوصف، هذا علاوة على دلالة الجملة الاسمية على الاستقرار والثبات والديمومة، وهو ما يريد الشاعر أن يوثقه في نفس المتلقي.

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 327.

الفصل الثاني
البناء الموسيقيّ

تقوم الموضوعات الشعريّة على أساس من الموسيقى والإيقاع وترديد مجموعة من التفعيلات العروضية، وتكرارها بصفة متوازنة بين كل شطر وشطر إنما هو موسيقى بحدّ ذاته، فذلك يشبه العزف على آلة موسيقيّة إذ يقوم فيها العازف بترديد مجموعة من الإيقاعات والنوتات لأجل الوصول إلى معزوفة متكاملة ومتناسبة في مسامع المتلقي، وقد أشار النقاد إلى كون الشعر العربيّ مزيجاً بين عناصر الموسيقى الخارجيّة وعناصر الموسيقى الداخليّة، وقد برع الشعراء في المزج بين هذين النوعين من الموسيقى بهدف الوصول إلى غناء أشعارهم، فالتفنن في تشكيل الموسيقى الداخليّة والخارجيّة سبيل لإبراز جماليات الشعر ذاته[1].

فالشعر العربيّ شعر إيقاعي موسيقى بصرف النظر عن نوعه أكان شعراً عمودياً أم شعر تفعيلة، فكلا النوعين يعتمد على أوزان موسيقيّة، وتفعيلات عروضية تمنح السطر الشعري مزيداً من الإيقاع والتناغم اللفظي والموسيقى تبعاً لما فيها من عناصر واضحة الدلالة على الموسيقى، غير أن سائر هذه العناصر الموسيقيّة ترتبط بالموسيقى الخارجيّة لا الداخليّة[2].

وهناك بعض العناصر التي يركّز عليها الشعراء في بناء قصائدهم حتى يمنحوها قدراً أكبر من الموسيقى والإيقاع، مثل توازن الجمل، وتشاكل الألفاظ، وهو ما يزيد في قوة الأثر الموسيقيّ لتلك الأشعار[3].

وتنقسم الموسيقى في الشعر إلى قسمين هما: الموسيقى الداخليّة والموسيقى الخارجيّة، أمّا الموسيقى الخارجيّة فهي التي يمكن تمثّلها بعلم العروض، بمعنى أن العروض يمكنه قياس الموسيقى الخارجيّة، فهي تتألف من الأوزان والقوافي والعناصر

([1]) انظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص: 77.

([2]) انظر: الملائكة، نازك (د.ت). قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، الطبعة الخامسة، ص: 69.

([3]) انظر: عمارة. دراسة في نصوص العصر الجاهلي، ص: 278.

الخارجيّة، في حين أن الموسيقى الداخليّة أعم وأشمل من الموسيقى الخارجيّة، ولا يمكن لعلم العروض من الوصول إلى قياسها، فهي مرتبطة بالتكرارات والتداخلات الإيقاعية الداخليّة التي تبرز عبر علاقة المفردات ببعضها، وهو ما لا يستطيع علم العروض الوصول إليه[1].

وتفترض الدّراسة أن هناك أسلوباً موسيقيّاً اعتمده الشاعر – أبو العتاهية – في زهديّاته بقصد منحها التأثير الأكبر في نفس المتلقي، ومنحها مزيداً من القوة عند السامع، وهو ما ستتناوله في هذا الفصل.

1.2 الموسيقى الخارجيّة:

تتكون الموسيقى الشعريّة من قسمين هما: الموسيقى الخارجيّة التي تتمثّل بالوزن والقافية، والموسيقى الداخليّة التي ترتبط بالتكرار وعناصر التوازي المختلفة، غير أن هذا الفصل بيَّنَ نوعي الموسيقى في القصيدة الشعريّة يأخذ مكانه ضمن الإطار التدريسي فحسب، بمعنى أن عملية الفصل ليست تامة بين هذين النوعين، وإنما هما متداخلان متشابكان في القصيدة الشعريّة ولا يمكن الفصل بينهما، وهما يتكاملان ليمنحا القصيدة قيمتها الموسيقيّة[2].

ثمة عناصر موسيقيّة تتحدد من خلالها مظاهر الموسيقى الخارجيّة المختلفة التي يعتمد عليها الشعراء في بناء قصائدهم، والموسيقى الخارجيّة تعتمد بصورة رئيسة على الأوزان والقوافي؛ فهي – أي الأوزان والقوافي – عبارة عن ترديد لمجموعة من الأصوات أو النغمات الموسيقيّة المتنوعة ضمن العمل الشعري، وهذا الترديد يشكل مستوى موسيقيّاً يعتمد عليه الشاعر في رفد القصيدة بأكبر قدر ممكن من الموسيقى الخارجيّة، فالأصوات التي تتكرّر في القافية، والتفعيلات التي تتناوب وتتكرّر في

([1]) انظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص: 78.

([2]) انظر: الرشيدي، نواف (2016م). شعر ابن عنين دراسة أسلوبيّة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان/ الأردن، ص: 18.

البيت الشعري هي التي تخلق الموسيقى الخارجيّة، فالصوت هو المحرك الرئيس للموسيقى الخارجيّة في القصيدة الشعريّة[1].

وبالتالي فسيتركّز الحديث في هذا المبحث على الوزن والقافية بوصفهما محوري البنية الموسيقيّة الخارجيّة في القصيدة الشعريّة.

1.1.2 الأوزان:

يقول الدكتور أحمد مختار عمر في تحديد معنى الوزن الشعري: " نمط أو مجرى الصَّوت النّاتج عن ترتيب المقاطع المشدَّدة أو غير المشدَّدة في شعر منبَّر توكيديّ أو مقاطع طويلة وقصيرة في شعر كمّيّ"[2].

فالتعريف السابق لأحمد مختار عمر يمنحنا إشارة واضحة لفكرة الموسيقى التي يعتمد عليها الوزن الشعري، فما هو إلا سلسلة من المقاطع والأصوات التي تتناغم مع بعضها لتشكل البحر العروضي الذي بدوره يمنح القصيدة قيمتها الموسيقيّة الخارجيّة يضاف له القافية كي تكتمل عناصر هذه الموسيقى.

" ولا شك أن مما يدل على مهارة الشاعر العربيّ اللغوية، واحتفاله بالألفاظ والعبارات في شعره، التزامه بوحدة الوزن الشعري في جميع أرجاء القصيدة الواحدة فهذا يضطره إلى اختيار الألفاظ والتراكيب التي ينتج عنها انسجام تام في الترنيم، وتوافق دقيق في الإيقاع، وهذا من ناحية أخرى يدل على ما يتمتع به الشاعر من ثروة لغوية واسعة، تمكنه من اختيار ما يحلو له، ووضعه في مكان يظهر حسنه وجماله"[3].

واهتمام الشعراء بالوزن الشعري لم يكن وليد زمان متأخر من عمر الشعر العربي، بل وُلِد الوزن الشعري مع ولادة القصيدة العربيّة، وذلك ليمنحها سمتها الموسيقيّة

([1]) انظر: عبيد، محمد صابر (2001م). القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعريّة الأولى جيل الرواد والستينات، اتحاد الكتاب العربي، ط1، دمشق – سوريا، ص: 61.

([2]) عمر، أحمد مختار (2008م). معجم اللغة العربيّة المعاصرة، دار عالم الكتب، الطبعة الأولى، ج: 2، ص: 1207.

([3]) الجندي، علي (1991م). في تاريخ الأدب الجاهلي، دار التراث، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى، ص: 454.

القادرة على جذب انتباه المتلقي، وتحفيز عاطفته بما تحمله الموسيقى الخارجيّة من تأثير فيه، وفيما يلي ستتناول الدّراسة مجموعة من النماذج التي تبيّن قيمة الوزن الشعري في قصيدة الزهد عند أبي العتاهية.

لا يخرج أبو العتاهية في أشعاره الزاهدة عن البحور التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي وهي البحور التي كتب العرب عليها أشعارهم، فنجده ينظم القصائد على البحور الصافية أكثر من نظمه على البحور متعددة التفعيلة، يقول مثلاً[1]:

يا بانِيَ الدّارِ الْمُعِدِّ لَها ماذا عَمِلْتَ لِدارِكَ الأُخْرى

فإن هذا البيت المأخوذ من واحدة من أشهر قصائد أبي العتاهية في الزهد قد بيّن البحر الذي نُظمت عليه هذه القصيدة، وهو البحر الكامل، فإن ذلك يتبين عبر قوله:

يا با نِ يَدْ / دا رِل مُ عِدْ / دِ لَ ها

مُتْفاعلن/ مُتْفاعلن / مُتَفا

فهذا هو تقطيع البحر الكامل، وهو من البحور صافية التفعيلة؛ إذ تظهر عناصر الموسيقى جلية ضمن هذا البحر، وذلك نتيجة لتكرار التفعيلة نفسها في البيت الواحد، فيخلق ذلك إيقاعاً موسيقيّاً خارجياً يمنح القصيدة مزيداً من التوثيق في ذهن المتلقي.

ومما قاله الشاعر أيضاً في هذه القصيدة قوله:

وَمُمَهِّـــدَ الْفُـــرُشِ الْـــوَثيرَةِ لا تُغْفِـلْ فِـراشَ الرَّقْـدَةِ الْكُبـرى

لَـوْ قَـدْ دُعيـتَ لَمـا أَجَبْـتَ لمـا تُدْعى لَـه فَانْظُرْ لِمـا تُدْعى

أَتُراكَ تُحْصـي مَنْ رَأَيْتَ مِنَ الْـ أَحْيــاءِ ثُــمَّ رَأَيْــتَهُمْ مَــوْتى

فَلَـــتَلْحَقَنَّ بِعَرْصَـــةِ الْمَـــوْتى وَلَتَنْـــزِلَنَّ مَحَلَّـــةَ الْهَلْكـــى

ويمكن الربط بين الوزن الذي اختاره الشاعر ودلالة معاني الزهد التي نظمها وفقاً للبحر الكامل أنه أراد أن يوحي إلى المتلقي بأن الوزن الصافي للبحر الكامل فيه إشارة إلى تشابه نهاية الناس جميعاً في هذه الحياة الدنيا، فكلهم إلى الموت لا محالة، كما أنهم جميعاً عائدون إلى رب العالمين يوم القيامة فالآخرة ليست كالدنيا.

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 23.

وفي قصيدة أخرى بناها الشاعر على البحر الوافر يقول من بعض أبياتها[1]:

وَتُصْبِحُ ضاحِكًا ظَهْرًا لِبَطْنٍ وَتَذْكُرُ ما اجْتَرَمْتَ فَلا تَذوبُ

فقد بنى الشاعر هذا البيت على البحر الوافر الذي يظهر ضمن التفعيلات الآتية:

وتصْ بِ حُ ضا / حِ كن ظهْ رنْ / ل ِبطْ نِنْ

مُفاعَلَتن / مُفاعَلْتن/ فعولن

ومما يقوله أبو العتاهية أيضاً في هذه القصيدة:

أَلاَ للهِ أَنْـــتَ فَتـــىً وَكَهْـــلاً تَلـوحُ عَلـى مَفارِقِـهِ الـذُّنوبُ

وَمـا تَعْمـى الْعُيونُ عَنِ الْخَطايا وَلكِـنْ إنَّمـا تَعْمـى الْقُلُـوبُ

والبحر الوافر من البحور صافية التفعيلة، وهو ما اعتمد عليه الشاعر ضمن هذه القصيدة كي يمنحها قدراً أكبر من الموسيقى الخارجيّة التي من شأنها أن تجذب المتلقي إلى تلك الأبيات، ومن شأنها أن تجعل من إيقاعها المتوازن سبيلاً للوصول إلى التغلغل في أعماق ذاك المتلقي، وبالتالي التأثر بما في الأبيات من معاني الزهد التي يسعى الشاعر أساساً إلى توثيقها في نفس هذا المتلقي، وهذه الأوزان التي اختارها الشاعر إنما أراد أن يوحي للمتلقي بتشابه نهاية الحياة الدنيا كما تتشابه تفعيلات هذه البحور وموسيقاها الخارجيّة التي تظهر ضمن هذه القصائد الزهديّة.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[2]:

إنَّ دارًا نَحْنُ فيها لَدارُ لَيْسَ فيها لِمُقيمٍ قَرارُ

يمثّل هذا البيت مطلع قصيدة للشاعر أبي العتاهية، وهو يقيم هذه القصيدة على بحر الرمل، وهو أحد البحور الصافية التي تتمثّل بالبحور الصافية التي تمثّل عنصراً مهماً في تشكيل الموسيقى الخارجيّة للألفاظ المتناسبة، فإن هذا البحر يُبنى على تفعيلة واحدة وهي "فاعلاتن"، التي تتكرّر في البيت ست مرات، وإن كونها من البحور الصافية التي تعتمد على تفعيلة واحدة أمر يدعو إلى مزيد من الموسيقى والإحساس بوجود الإيقاع ضمن أبيات القصيدة، وهذا ما يريده الشاعر حتى تكون هذه الأبيات أكثر لصوقاً في قلب المتلقي ونفسه، وكي يتمكن من التغلغل في أعماقه

([1]) ابو العتاهية. ديوانه، ص: 36.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 182.

ليتحقق بذلك الهدف والغاية التي يريدها الشاعر من كل هذه النصائح والعظات الماثلة في قصائده الزهديّة.

ومما جاء في هذه القصيدة قوله:

وَهُمُ الأَحْبابُ كانوا ولكِنْ قَدُمَ الْعَهْدُ وَشَطَّ الْمَزارُ
أَبَتِ الأَجْداثُ ألا يُزُورُوا ما ثَوَوْا فيها وأَنْ لا يُزاروا
ولَكَمْ قَدْ عَطَّلوا مِنْ عِراصٍ وَدِيارٍ هِيَ مِنْهُمْ قِفارُ
وَكَذا الدُّنْيا عَلى ما رَأَيْنا يَذْهَبُ النّاسُ وتَخْلو الدِّيارُ

وكما أشرنا من قبل فإن الشاعر يُركّز على البحور الصافية في قصائده، يقول مثلاً[1]:

وَيَئِسْتُ أنْ أَبقَى لشيء نِلتُ مِمّا فيكِ، يَا دنيا، وَأَنْ يَبقَى لِي
وَلَئِنْ بَئِسْتُ، لَرُبّ بَرْقَةِ خُلّبِ بَرَقَتْ لذي طَمَعٍ، وَبَرْقَةِ آلِ

فقد أقام الشاعر هذه القصيدة على البحر الكامل، وهو أحد البحور الصافية الذي تتكرّر فيه تفعيلة "متفاعلن" ثلاث مرات في كل شطر، وهذا التوجه نحو البحور الصافية ليس لمجرد الصدفة المحضة، بل هو شيء مقصود من الشاعر، وهو يريده بل ويبحث عنه، إنه يرى في انتظام الموسيقى الخارجيّة والموسيقى الداخليّة إمكانية جذب المتلقي أكثر فأكثر للمعاني والموضوعات والأفكار والعظات التي يشتمل عليها شعره، وإذا قُدِّمت هذه المواعظ الأفكار بقالب موسيقيّ كان لها الأثر الأكبر في التأثير بهذا المتلقي، من هنا ركّز الشاعر على البحور الصافية في قصائده التي ينظمها.

2.1.2 القوافي:

تشترك القافية مع الوزن الشعري في تشكيل بنية الموسيقى الخارجيّة في القصيدة العربيّة، فكلاهما معتمد على تكرار أصوات محدّدة ومعينة في مواضع محدّدة كذلك في القصيدة الشعريّة، وبالتالي فإن القافية تسهم إسهاماً واضحاً ومباشراً في تشكيل

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 325.

بنية القصيدة الموسيقيّة الخارجيّة، فإن ظهور مجموعة من الأصوات اللغوية في نهاية كل بيت من القصيدة يمنحها رتابة في سمع المتلقي، وهو ما تعتمد عليه الموسيقى الخارجيّة بالدرجة الأولى[1].

يبيّن العلماء القدماء مفهوم القافية بشيء من عدم الوضوح؛ إذ لم يحددوها بتعريف واحد ملزم، فنجدهم يشيرون إلى تعريفات متنوعة، فقد ذهب الفراء وأكثر الكوفيين إلى القول بأن القافية هي نفسها حرف الروي، إلا أن هذا القول وإن كان فيه شيء من الملاحة إلا أنه لم يقل به سوى الكوفيين، وإن أكثر العلماء قالوا إنّ القافية ما التزم الشاعر بتكراره في آخر كل بيت، وقيل إنها آخر جزء من البيت[2].

وتعرف القافية عموماً بأنها: " المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت"[3].

وهذا التعريف عند عبد العزيز عتيق لا يخلو كذلك من العموم وعدم الوضوح، غير أن ما يتفق عليه أكثر العروضيين أن القافية: "هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري وتكون القافية كلمة واحدة، وبعض الكلمة، وكلمتين"[4].

وقد أشار النقاد القدماء إلى إمكانية إيجاد ترابط بين القافية والمعنى الذي يقوم عليه البيت الشعري، وذلك اعتماداً على طبيعة تلك القافية، وطبيعة المعنى ذاته، فالأصوات لها دلالات محدّدة ومخصّصة، تلتقي مع فكرة القصيدة ودلالتها، وهو ما أشار إليه قدامة بن جعفر[5].

وعند النظر في تعريف القافية كما ورد سابقاً نجد أن جُلَّ تلك التعريفات تركّز على جانب واحد وهو ترديد مجموعة من الأصوات في نهاية كل بيت من القصيدة،

([1]) انظر: الرشيدي، نواف. شعر ابن عنين دراسة أسلوبيّة، ص: 26.

([2]) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (1981م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت/ لبنان، الطبعة الخامسة، ج: 1، ص: 153.

([3]) عتيق، عبد العزيز (د.ت). علم العروض والقافية، دار النهضة، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، ص: 134.

([4]) مصطفى، محمود (2002م). أهدى سبيل إلى علمي الخليل، دار المعارف، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى، ص: 90.

([5]) انظر: قدامة بن جعفر، أبو جعفر (1302هـ). نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ص: 62.

سواء أكان ذلك الترديد حرفاً واحداً، أم كلمة واحدة، أم مجموعة من الأصوات والحروف، فالمهم أن هناك مجموعة من الأصوات تتكرّر في نهاية كل بيت، ومن شأن هذا التكرار الصوتي الموجود في نهاية الأبيات أن يمنحها موسيقى لافتة لانتباه المتلقي؛ إذ لا يخفى على أي متلقٍّ أن هذا التكرار الصوتي يمنح القصيدة تناغماً وتناسباً وإيقاعاً، وهو ما يخدم القصيدة بموسيقاها الخارجيّة على ما بيّنا وأوضحنا، وفيما يلي عرض لمجموعة من النماذج الشعريّة التي ظهرت فيها وظيفة القافية بوصفها وسيلة لإيجاد الموسيقى الخارجيّة في القصيدة عند أبي العتاهية.

إن أول ما نشير إليه هنا قول أبي العتاهية في مطلع قصيدته "المرء آفته هوى الدنيا"[1]:

الْمَرْءُ آفَتُهُ هَوى الدُّنْيا وَالْمَرْءُ يَطْغى كُلَّما اسْتَغْنى

إذ حينما ننظر في البيت السابق نجد أن القافية هي: (تَغْنى)، فقد جعل الروي وهو أحد أجزاء القافية الألف اللينة التي تنقلب عن أصل واوي أو يائي، وبالتالي لا يلتزم فيها الشاعر سوى هذه الألف، إذ يقول في البيت الثاني:

فَكَّرْتُ في الدُّنْيا وَجِدَّتِها فَإذا جَميعُ جَديدها يَبْلى

فقافية هذا البيت هي: (يَبْلى) بمعنى أنه تحوّل عن الالتزام بالحرف السابق لحرف الروي، وهذا ما يظهر من طبيعة القافية ضمن هذه القصيدة.

ويتابع أبو العتاهية قوله:

وَإذا جَميعُ أُمورِها عُقَبٌ بَيْنَ البَرِيَّةِ قَلَّما تَبْقى

وَبَلَوْتُ أَكْثَرَ أَهْلِها فَإذا كُلُّ امْرِئٍ في شَأْنِهِ يَسْعى

إذ إن إيراد هذه الأبيات يمنح المتلقي مزيداً من فهم طبيعة القافية التي اعتمد عليها أبو العتاهية، ولو تأملنا هذه القافية نجد أنها لا تحمل قدراً كبيراً من الإيقاع، فما التزام الشاعر فيها إلا بالألف اللينة في آخرها، وهذا ما يقلل من المستوى الموسيقيّ الخارجي لهذه القافية والقصيدة تبعٌ لها؛ والسبب في ذلك عائد إلى أن الشاعر لا يبالي بتنميق الألفاظ، والبحث عن الموسيقى ضمن الأبيات الشعريّة بقدر

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 22.

بحثه عن المعاني، فإن همه أكبر من العناية بالموسيقى والقافية، وهذا ما صرف ذهنه عن الالتزام بقافية موسيقيّة أكثر إيقاعاً في أذن المتلقي.

ويقول الشاعر كذلك[1]:

الْمَنايا تَجوسُ كلَّ الْبِلادِ والْمَنايا تُفْني جَميعَ الْعِبادِ

أمّا القافية في هذه القصيدة وفي هذا البيت فإنها قافية اعتيادية، بمعنى أن الشاعر لم يبنِها على الألف اللينة، بل اعتنى بالقافية عناية واضحة، فإن الروي "الدال" متكرّر في سائر الأبيات، كما أنه جعل الألف المدية قبل الروي، العباد، البلاد، عادِ، أجنادِ" وهكذا، فجميعها تحمل مقداراً من الموسيقى الخارجيّة التي تتبدى للمتلقي دون جهد وعناء؛ إذ يكمل:

لَتَنالَنَّ مِنْ قُرونٍ أراها مِثْلَ ما نِلْنَ مِنْ ثَمودٍ وعادِ

وقد استطاع الشاعر عبر هذه القافية أن يمنحها قدراً من الموسيقى الخارجيّة والإيقاع المتناغم الآتي من انتظام هذه القافية انتظاماً قوياً وثيقاً، كما أن وجود الكسرة في حرف الروي يوحي بانكسار الشاعر في مقابل هذه المعاني التي تسيطر على ذهنه وفكره وإحساسه.

يقول الشاعر [2]:

لأَمْرٍ ما خُلِقْتَ فَما الْغُرورُ لأَمْرٍ ما تُحَثُّ بِكَ الشُّهورُ

نستطيع أن نلحظ في هذا البيت وجود القافية المعتمدة على مقدار كبير من الموسيقى الخارجيّة الحاضرة ضمن إطار من حرف العلة الواو والضمة، فإن وجود حرف العلة الواو قبل الروي يمنح القافية مزيداً من إمكانية امتداد الصوت بها، وإمكانية خلق إيقاع موسيقيّ أكثر وضوحاً ضمن هذه القصيدة.

ويتابع الشاعر قوله معتمداً على هذه القافية الموسيقيّة:

أَلَسْتَ تَرى الخُطْوبَ لهَا رَواحٌ عَلَيْكَ بِصَرْفِها وَلَها بُكُورُ

أَتَدْري ما يَنوبُكَ في اللَّيالي وَمَرْكَبُكَ الْجَموحُ بِكَ الْعَثورُ

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 131.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 184.

فإن هذه القافية الموسيقيّة التي أتى بها الشاعر المصحوبة بحرف الروي الراء الذي يفيد التكرار مرة بعد مرة استطاع أن يرفع من مستويات التأثير في نفس المتلقي، وأن يمنحه قدراً أكبر من التماهي مع المعاني الزهديّة التي يود إيصالها إليه، وأن يجعل من الموسيقى سبيلاً لإظهار كل هذا التماسك الجمالي ضمن إطار من التأثير في هذا المتلقي.

ويقول الشاعر في موضع آخر[1]:

الشَّيْءُ مَحْروصٌ عَلَيْهِ إذا اَمْتَنَعْ وَلَقَلَّ مَنْ يَخْلو هَواهُ مِنْ وَلَعْ

يقيم الشاعر هذا البيت على حرف الروي العين، والروي كما نعلم جزء من القافية، وهذا الحرف – العين – يخرج من الحلق، وهو حرف احتكاكي يخرج بطريقة نطق الهمزة المحققة تحقيقاً كبيراً، وهو من الحلق كما ذكرنا[2].

ووجود هذا الحرف في القافية السابقة له دلالاته، إن الشاعر يريد أن يقول لهذا المتلقي إن جميع النصائح والمواعظ التي أقدمها لك في هذه القصيدة خارجة من أعماقي، وإن من بين الأدلة على ذلك أن أكثر الحروف تكراراً هو حرف الروي، وهو العين، وهو يخرج من أقصى مواضع النطق، وهو الحلق، وفيه من الدلالة على الأعماق ما فيه، وهذا ما يمنح المعاني مزيداً من التعمق بالنسبة للمتلقي، فإنه يحس بوجود هذه المعاني المخرجية التابعة لموضع خروج الصوت من أعضاء النطق.

ويركّز الشاعر في كثير من الأحيان على إيراد القافية ضمن عناصر موسيقيّة متمثّلة بالتركيز على حروف العلة في القافية، ومن ذلك ما جاء في قوله[3]:

قَطَّعْتُ مِنْكِ حَبائِل الآمَالِ وَحَطَطْتُ عَنْ ظَهَرِ المَطِيّ رِحالي

فإن القافية في هذا البيت متمثّلة بقوله: حالي، فكما هو ظاهر في هذا البيت فقد اهتم الشاعر بإيجاد الألف في ردف القافية، وإيجاد الكسرة لحرف الروي، وهي كسرة ستكون مشبعة في نهاية الأبيات، مما يمنح نهاية كل بيت جرساً موسيقيّاً مميّزاً،

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 261.

([2]) انظر: عبد التواب، رمضان (1998م). المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة/ مصر، الطبعة الثالثة، ص: 38.

([3]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 325.

ويجعله واضح الإشارة إلى الوظيفة الموسيقيّة المنوطة به، فإن الشاعر يعتمد على تنظيم المظاهر الموسيقيّة بما يمكنه من التأثير في المتلقي، فبقدر الموسيقى الخارجيّة والداخليّة الظاهرة في هذه القوافي والأوزان تكون النتيجة بمزيد من التأثير والجاذبية للمتلقي ضمن إطار هذه القصائد الزهديّة.

2.2 الموسيقى الداخليّة:

سيكون الحديث في هذا المبحث عن الموسيقى الداخليّة، وهذا الفصل كما ذكرنا من قبل مختص بالدّرس فحسب، أمّا ضمن الجانب العملي فإن الموسيقى الداخليّة متشابكة مع الموسيقى الخارجيّة، ويكمل بعضها بعضاً.

يتشكل الشعر عموماً من إيقاعات موسيقيّة متناغمة، فهو يحافظ على رتابة المكونات الموسيقيّة التي تتشكل منها أجزاؤه المختلفة، ويحافظ على مكانة تلك العناصر والمكونات التي تمنح القصيدة قوتها الموسيقيّة[1].

وهذا يعني أن الموسيقى الداخليّة تختلف عن الموسيقى الخارجيّة بعدم اعتمادها على مظاهر الأصوات الظاهرة في الكلام، وإنما تعتمد الموسيقى الداخليّة على العلاقات المختلفة بين وحدات القصيدة بأكملها، ومظاهر التخالف أو التناسب أو التناسق والانسجام والتكرار والتوازي بين تلك الوحدات المكونة للقصيدة، فالموسيقى الداخليّة تشمل العمل الشعري بأكمله[2].

وفي الصفحات الآتية سنضرب مجموعة من النماذج الشعريّة التي نبين فيها دور الموسيقى الداخليّة في خلق أسلوب مميّز لشعر الزهد عند أبي العتاهية، ضمن مظهرين اثنين: التكرار والتوازي.

([1]) انظر: أدونيس، علي أحمد سعيد (1971م). مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ص: 116.

([2]) انظر: اليوسفي، محمد لطيفي (1985م). في بنية الشعر العربيّ المعاصر، دار سراس للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى، ص: 142.

1.2.2 التكرار:

يظهر التكرار في أشعار الشعراء على أنه إعادة ترديد لوحدة كلامية معينة بصورتها ذاتها مرتين أو أكثر، وذلك بهدف الوصول إلى قيمة دلالية من جهة، وأخرى موسيقيّة، فإن تكرار وحدة كلامية معينة مرتين فأكثر ضمن قصيدة شعريّة أو مقطوعة يمنحها قدراً أكبر من الموسيقى والإيقاع[1].

والشعر تكرار بصورته العامة، فما القصيدة أو البيت الشعري إلا تكرار لمجموعة من الإيقاعات التي تتمثّل بالأوزان العروضية المختلفة، وهي التفعيلات، فالتكرار والوزن الشعري شقيقان لا ينفصلان عن بعضهما في تشكيل العبارة الشعريّة، وذلك انطلاقاً من الفكرة الموسيقيّة التي يخلقها التكرار ضمن عناصر الكلام[2].

أمّا شعر أبي العتاهية الزاهد، فإنه يشتمل على مظاهر عدة للتكرار التي كان لها الدور الأكبر في تشكيل الوحدة الموسيقيّة الداخليّة ضمن الأبيات المختلفة، وفيما يلي سنضرب عدداً من النماذج على تلك التكرارات.

يقول أبو العتاهية[3]:

سُـبْحانَ مَـنْ لا شَـيْء يَعْدِلُـهُ كـمْ مِـنْ بَصـيرٍ قَلْبُـهُ أعْمـى

سُبْحانَ مَنْ أعطاك من سعةٍ سُبْحانَ مَنْ أعطاك ما أعطى

لا شك أن التكرار في هذين البيتين واضح المعالم، إذ كرّر الشاعر مجموعة من الكلمات ضمن مساحة شعريّة قليلة، فقد كرّر لفظ "سبحان من" ثلاث مرات، وكرّر "أعطاك" مرتين، وهذا التكرار ليس مجرد إعادة ترديد للألفاظ فحسب، بل منحه الشاعر معنى جديداً، ووظيفة جديدة، فأما المعنى فهو توكيد المقصود من هذا التكرار، وهي فكرة التسبيح التي ترتبط بالله سبحانه وتعالى، فهو الذي أعطى، وهو الذي يملك مقاليد كل شيء.

([1]) انظر: الرشيدي. شعر ابن عنين دراسة أسلوبيّة، ص: 21.

([2]) فضل، صلاح (1987م). نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، الطبعة الثالثة، ص: 291.

([3]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 24.

أمّا الوظيفة فإلى جانب الناحية الدلالية التي أرادها الشاعر بتوكيد المعاني المرتبطة بهذا التكرار فإنه أراد أن يمنح القصيدة بأبياتها هذه قدراً موسيقيّاً إيقاعياً داخلياً، فإن تكرار مجموعة من الألفاظ والمفردات يمنح المتلقي إحساساً بتقارب الوحدات الموسيقيّة بين ألفاظ القصيدة، ويجعله أكثر تأثراً بما فيها من المعاني، تبعاً لوجود هذا الإيقاع القادر على جذب ذلك المتلقي نحو دلالة الألفاظ المكرّرة، وطبيعتها الموسيقيّة.

ويقول الشاعر أيضاً[1]:

وَهُوَ الْخَفيُّ الظاهِرُ المَلِكُ الَّذي هُوَ لَمْ يَزَلْ مَلكًا على الْعَرْشِ اسْتَوى
وَهُوَ المُقَدِّرُ وَالمُدَبِّرُ خَلْقَهُ وَهُوَ الَّذي في المُلْكِ لَيْسَ لَهُ سِوى
وَهُوَ الَّذي يَقْضي بِما هُوَ أَهْلُهُ فينَا وَلا يُقْضى عَلَيْهِ إذا قَضى
وَهُوَ الَّذي بَعَثَ النَّبِيَّ مُحَمَّدًا صَلَّى الإِلهُ عَلى النَّبِيِّ المُصْطَفى
وَهُوَ الَّذي أَنْجى وَأَنْقَذَنَا بِهِ بَعْدَ الضلاَّلِ منَ الضَّلالِ إلى الْهُدى

يظهر في هذه الأبيات تكرار لفظ "وهو" وهذا ضمير عائد على لفظ الجلالة "الله"، وقد ذكر الشاعر في هذه الأبيات مجموعة كبيرة من صفات الله سبحانه وتعالى قاصداً تنبيه المتلقي لتلك الصفات والأسماء الحسنى التي يسمى بها سبحانه وتعالى، وتوكيد هذه المعاني في نفس ذلك المتلقي؛ إذ في تكرارها سبيل للوصول إلى الغاية التوكيدية المنشودة عبر إلحاح الألفاظ على ذهن المتلقي حتى ترتكز في مخيلته ليتشكل المعنى المستقر تبعاً لتكرار تلك الألفاظ، واعتماداً على وجودها وقيمتها في التركيب اللغوي، وهذه هي الفائدة الدلالية التي أرادها الشاعر من هذا التكرار، أمّا الفائدة الثانية فهي الفائدة الموسيقيّة؛ إذ إن تكرار كلمة معينة عدة مرات في عدد قليل من الأبيات من شأنه أن يخلق نمطاً موسيقيّاً إيقاعياً معتمداً على الحركة والسكون بين لفظة وأخرى مكرّرة، فذلك هو السبيل الأمثل لخلق موسيقى داخليّة جاذبة في هذه الأبيات الشعريّة.

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 27 – 28.

ويقول كذلك[1]:

إذا الْمَرْءُ لَمْ يَكْفُفْ عَنِ النّاسِ شَرَّهُ فَلَيْسَ لَهُ ما عاشَ مِنْهُمْ مُصالِحُ

إذا كَفَّ عَبْدُ اللهِ عَمّا يَضُرُّهُ وأَكْثَرَ ذِكْرَ اللهِ فالْعَبْدُ صالِحُ

إذا الْعَبْدُ لَمْ يَمْدَحْهُ حُسْنُ فَعالِهِ فَلَيْسَ لَهُ والْحَمْدُ للهِ مادِحُ

يكرّر الشاعر في هذه الأبيات الثلاثة أداة الشرط "إذا" وهي أداة شرطية تستدعي فعل الشرط وجوابه، كما تستدعي بربطها الفعل بالجواب احتمال حصول الجواب باحتمال حصول الفعل، وهذا كله ناتج من معنى الشرط، أن تكرار هذه الأداة فيأتي في سبيل توكيد المعاني التي ترتبط بهذا الشرط، خصوصاً أنه كرّر لفظ "عبد" أيضاً مع هذه الأداة، فالتوكيد والإلحاح على المعنى هي الفائدة الدلالية من هذا التكرار، كما أن لهذا التكرار فائدة إيقاعية موسيقيّة نابعة من وجود التناسب التام بين الألفاظ المكرّرة مما يمنح القصيدة موسيقى داخليّة، وإيقاعاً مناسباً مع الألفاظ.

ويقول أيضاً[2]:

أَيْنَ أَيْنَ النَّبِيُّ صَلى عَلَيْهِ اللهُ مِنْ مُهْتَدٍ رَشِيدٍ وهادِ

أَيْنَ دَاوُودُ أَيْنَ أَيْنَ سُلَيْما (م) نُ الْمَنيُعُ الأَعْراضِ والأَجْنادِ

لا شك في أن هذه الأبيات واضحة التكرار لأداة الاستفهام "أين"، فقد تكرّرت في هذين البيتين خمس مرات، وما هذا التكرار لمجرد الصدفة فحسب، بل هو مقصود من الشاعر ليؤدي مجموعة من الوظائف التي يريد الشاعر تحقيقها عبر هذا التكرار ومن بينها التوكيد والإلحاح على هذه المعاني المنبثقة من جواب الاستفهام الذي يكرّره الشاعر غير مرة في هذين البيتين، ومن جهة ثانية فإن تكرار هذه الأداة ينم عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر تجاه الفناء والمضي من هذه الدنيا، فما دام الأنبياء قد ماتوا، فإن الناس الذين هم دونهم سيموتون أيضاً وهو ما يزيد في ألم الشاعر وحزنه وحيرته ما جعله يكرّر هذه اللفظة تكراراً واضحاً، ومن جهة أخرى فقد

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 115.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 131.

منح هذا التكرار الأبيات الشعريّة مقداراً كبيراً من الموسيقى الداخليّة التي نشأت نتيجة لوجود التناسب بين الألفاظ المتشابهة والمتجانسة المكرّرة ضمن هذين البيتين.

ويرتكز الشاعر كثيراً على التكرار في زهديّاته، ومن ذلك قوله[1]:

أَيُّ يَوْمٍ يَوْمُ السِّباقِ وإذ أنْتَ تُنــادى فمــا تُجيــبُ الْمُنــادي

أَيُّ يَـوْمٍ يَـوْمُ الْفِـراقِ وإذْ نَفْـ (م) ـسُكَ تَرْقـى عَنِ الْحَشـا والْفُؤادِ

أَيُّ يَـوْمٍ يَـوْمُ الْفِـراقِ وَإذ أنْـ (م) ـتَ مِنَ النَّزْعِ فـي أَشَدِّ الْجِهادِ

أَيُّ يَـوْمٍ يَـوْمُ الصُّـراخِ وإذْ يَلْـ (م) ـطِمْنَ حُـرَّ الْوُجـوهِ والأَجْيـادِ

لا يخفى على كل ناظر ما كرّره الشاعر في هذه الأبيات من لفظ "أي يوم يوم..." فإنه قد كرّر لفظ "يوم" مرتين في كل تركيب من هذه التراكيب، ثم إنه كرّر التركيب ذاته أربع مرات في هذه الأبيات الأربعة، وهذا كله على سبيل الإلحاح وتوكيد المعنى، وأن هذا اليوم آتٍ لا محالة كما أنه ترسخ في ذهن المتلقي ضمن هذه الأبيات الأربعة، فإنه آتٍ لا محالة.

ومن جهة ثانية فإن هذا التكرار قد منح القصيدة إيقاعا موسيقيّاً متناسباً مع الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي، علاوة على كون هذه الموسيقى قادرة على التأثير فيه، ومنحه قدراً كبيراً من التماهي مع المعاني والأبيات الشعريّة ودلالتها عبر هذه القصيدة.

وثمة مشهد تكراري آخر عند الشاعر في هذه القصيدة نفسها، وهو قوله:

كَمْ وكَمْ فـي الْقُبورِ مِنْ أهْلِ مُلْكٍ كَمْ وكَمْ فـي الْقُبورِ مِنْ قُوّادِ

كَمْ وكَمْ فـي الْقُبورِ مِنْ أهْلِ دُنْيا كَمْ وكَمْ فـي الْقُبورِ مِنْ زُهّادِ

فقد كرّر الشاعر "كم" الخبرية ثماني مرات ضمن بيتين من الشعر فحسب، وهو تكرار يسترعي الاهتمام والانتباه، فلماذا كل هذا الاهتمام بالتكرار؟ إنه اعتماد كبير على هذا الأسلوب الموسيقيّ المؤثر في المتلقي، فإن الموسيقى التي تتأتى من كل هذه التكرارات من شأنها توثيق الفكرة في ذهن المتلقي، ومنحه مقداراً كبيراً من التلاحم مع هذه القصيدة ومكوناتها الدلالية والموسيقيّة تبعاً لما يريده الشاعر ضمن

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 132.

هذه الأبيات، فتكرار كم الخبرية مرتبط بدلالة معنوية توحي بتأكيد فكرة الموت والتلاشي التي تمثّل قدراً عاماً لا يميّز فيه بين ملك ومملوك أو قائد ومقود، أو ماجن وزاهد.

ويقول الشاعر كذلك[1]:

وَلَقَـدْ رأَيْـتُ المَـوْتَ يُبْـرِقُ سَـيْفَهُ بِيَدِ المَنيَّةِ: حَيثُ كنتُ، حِيالِي
وَلَقَدْ رَأَيْتُ عُرَى الحَياةِ تَخَرَّمَتْ، وَلَقَدْ تَصَـدّى الوَارِثُـونَ لِمَـالِي
وَلَقَـدْ رَأَيْـتُ عَلَـى الفَنَـاءِ أَدَلَّـةً، فِيْمَا تَتَكّرُّ مِنْ تَصَرفِ حَـالِي

عند النظر في هذه الأبيات نجد أن الشاعر قد كرّر "ولقد رأيت" ثلاث مرات، كل مرة فيها في بداية كل بيت، وهو تكرار واضح المعالم ضمن هذه الأبيات، وهو تكرار مقصود لتحقيق الفائدة التوكيدية التي أرادها الشاعر من هذه الأبيات، فهو لم يكتفِ بـ "لقد" التوكيدية التي بدأ بها الأبيات الشعريّة، بل انتقل إلى التكرار الذي يحمل صفة التوكيد كذلك كي يمنح المتلقي نوعاً من اليقين بأن ما يقوله الشاعر صحيح ولا شك فيه.

أمّا من الناحية الموسيقيّة فقد استطاع الشاعر عبر هذا التكرار أن يمنح الأبيات موسيقى داخليّة متمثّلة بانتظام ألفاظ الشعر، وتناسب مكوناته حتى صار دالاً على التوكيد الذي يريده الشاعر ضمن هذه الأبيات.

ويقول الشاعر في موضع آخر[2]:

كَـمْ شَـاهِدٍ أنَّهـا سَـتَفْنى مـن منـزلٍ مُقْفِـرِ مُحيـلِ
كَـمْ مُسْـتَظلٍّ بِظِـلِّ مُلْـكٍ أُخْـرِجَ مِـنْ ظِلِّـهِ الظَلِّيـلِ
...
كَـمْ تَـرَكَ الـدَّهرُ مـنْ أُنـاس يَـدْعونَ بالْوَيـلِ والْعَوِيـلِ
كَمْ نَغَّصَ الدَّهْرُ مِنْ مَبيتٍ عَلـى سَـريرٍ ومِـنْ مَقيـل
كَـمْ قَتَـلَ الـدَّهْرُ مِـنْ أُنـاسٍ مَضَوا وكَمْ غالَ مِنْ قَبَيلِ

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 326.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 340.

يظهر من خلال الأبيات السابقة كيف أن الشاعر قد كرّر أداة الاستفهام "كم" وهي أداة تفيد الإخبار هاهنا لا الاستفهام، أي إنها "كم" الخبرية، والغاية منها التكثير، وزيادة على هذا التكثير الذي أتى به الشاعر من خلال دلالة "كم" فإنه أكد كل هذه المعاني عبر تكرار هذه اللفظ فهي تفيد التوكيد، يضاف إلى ذلك الفائدة الموسيقيّة التي يلعبها التكرار ضمن إعادة توظيف اللفظة مرة بعد مرة للوصول إلى موسيقى لفظية إيقاعية ضمن مساحة معينة من الكلام.

2.2.2 التوازي:

هذا هو العنصر الثاني الذي يشكل الموسيقى الداخليّة ضمن العمل الشعري، وهو مرتبط بالتكرار بصورة غير مباشرة، فما التكرار إلا توازٍ تام، بمعنى أن التوازي تكرار لمجموعة متشاكلة من الألفاظ أو التراكيب، وهو ما يختص به مفهوم التوازي ذاته، فالتوازي عبارة عن تكرار لمجموعة متشاكلة من الوحدات الكلامية، أو التراكيب الكلامية، يجمع بينها علاقة ما، سواء أكانت تلك العلاقة إيجابية أم سلبية، وسواء أكانت معتمدة على الترادف أو التضاد، ففي جميع الأحوال تنشأ تلك العلاقة بين تلك المكونات الكلامية للوصول إلى تشاكل ظاهر ضمن القطعة الشعريّة[1].

فمفهوم التوازي يرتبط بوجود علاقة تماثل بين طرفين فأكثر من أطراف السلسلة الكلامية، وهذا التماثل يقع في الكلام نتيجة لوجود علاقة وثيقة بين هذين الطرفين المتماثلين، ولا يشترط في تلك العلاقة أن تكون علاقة إيجاب، بل قد تكون علاقة سلب أيضاً[2].

ففكرة التوازي تقوم في أساسها على وجود نوع من التشاكل أو التماثل بين مجموعة من الأطراف، غير أن هذه العلاقة لا ترقى لأن تكون علاقة توافق تام،

([1]) أبو ديب، كمال (1990م). جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت . لبنان، الطبعة الأولى، ص: 110.

([2]) انظر: كنوني، محمد (1999م). التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد: 18، ص: 79.

فالتوافق التام يختص بالتكرار ذاته، كما أن المعاني تختلف باختلاف تلك البنيات، فالشكل العام للبنية الكلامية متشابه، إلا أن المعنى مختلف[1].

وقد يكون التوازي عمودياً مرتبطاً بالوحدات الكلامية المرتبطة عمودياً في الشعر، وقد يكون أيضاً أفقياً، فتكون الوحدات الكلامية المتوازية ضمن السطر الشعري الواحد، وغالباً ما يكون التوازي في هذه الحالة ضمن التراكيب النحوية[2].

وثمة إشارات قديمة لفكرة التوازي عند علمائنا القدماء، وذلك ضمن حديثهم عن الموازنة بين الجمل، فإنهم قد عرفوا مصطلح الموازنة باتفاق الأوزان مع اختلاف الألفاظ[3]، أي أن تكون الكلمة أو الجملة متفقة في وزنها، غير أنها مختلفة في لفظها، وهو ما يشير بصورة غير مباشرة للتوازي.

يقول الشيباني في مفهوم الموازنة: "وهي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وذلك نوع من التأليف شريف المحل، لطيف الموقع، وللكلام به طلاوة ورونق، وسبب ذلك الاعتدال، لأنه مطلوب في جميع الأشياء. وحيث كانت مقاطع الكلام معتدلة في الوزن لذَّ بها السمع ووقعت من القلب موقع الاستحسان، وهذا لا مراء فيه بحال من الأحوال لبيانه ووضوحه. فمما جاء من ذلك قوله تعالى[4]: (وآتيناهما الكتاب المستبين، وهديناهما الصراط المستقيم)"[5].

وفيما يلي ستعرض الدّراسة لمجموعة من النماذج الشعريّة التي اشتملت على توازٍ ضمن أشعار الزهد عند أبي العتاهية، وهي التي شكلت أسلوبه الموسيقيّ الذي اعتمده في قصائده.

([1]) الحياني، عبد الله خليف (2004م). التوازي التركيبيّ في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية التربية، قسم اللغة العربيّة، الموصل – العراق، ص: 7.

([2]) انظر: الرشيدي. شعر ابن عنين دراسة أسلوبيّة، ص: 43 – 44.

([3]) الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف (1983م). كتاب التعريفات، حققه وضبطه: مجموعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ص: 237.

([4]) سورة الصافات، 117 – 118.

([5]) الشيباني، نصر الله محمد بن محمد ابن الأثير الكاتب (1375هـ). الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق: مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي، دمشق/ سوريا، الطبعة الأولى، د.ت، ص: 270، وانظر أيضاً: الشيباني، نصر الله محمد بن محمد ابن الأثير الكاتب (1420هـ). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت/ لبنان، ج: 1، ص: 272.

يقول أبو العتاهية[1]:

لا تَغْتَـرِرْ بِالْحادِثـاتِ فَمـا لِلْحادِثاتِ عَلى امْرِئٍ بُقْيا

لا تَغْـبِطَنَّ أَخَـاً بِمَعْصِـيَةٍ لا تَغْبِطَنْ إلا أَخا التَّقْوى

يتضمن هذان البيتان نمطين من أنماط التوازي، أولهما توازٍ عمودي، وذلك متمثّل بقوله:

لا تغترر

لا تغبطنّ

فإن هذين الشكلين من التركيب الكلامي يشتركان بوجود "لا" الناهية، والفعل المضارع المجزوم، والفاعل المستتر الذي يُقدر بـ "أنت"، وهو المخاطب عند الشاعر.

أمّا الشكل الثاني من التوازي في هذين البيتين فهو التوازي الأفقي، ويتمثّل بتركيبيّ:

لا تغبِطنّ أخاً ..... ولا تغبطنّ إلا أخا

فإن هذا التركيب الأفقي يشتمل على تكرار واضح، وكذلك الأمر فهو توازٍ، فكلّ تكرار توازٍ وليس كل توازٍ تكرار، ولقد أتى الشاعر بعلاقة السلب في قوله: إلا أخا، حتى يمنح هذا التوازي علاقة رابطة تربط المفردات ببعضها.

وقد استطاع الشاعر عبر هذا التوازي أن يمنح القصيدة قدراً من الموسيقى الداخليّة التي تسهم في منح المعنى قدراً أكبر من التوثيق في نفس المتلقي، وتجعل الألفاظ متجانسة ومتوائمة مع بعضها للوصول بالمعاني إلى مرتبة أعلى من الجمال والفن والإبداع، وهذا التوازي يمكن أن نصفه بأنه أبرز أسلوب اعتنى به أبو العتاهية في الجانب الموسيقيّ.

ومن مواضع التوازي أيضاً قوله[2]:

وَلَقَدْ عَجِبْتُ لِهَالِكٍ وَنَجَاتُهُ مَوْجودَةٌ وَلَقَدْ عَجِبْتُ لِمَنْ نَجَا

وَعَجِبْتُ إِذْ نَسِيَ الْحِمامَ وَلَيْس مِنْ دونِ الْحِمامِ وَإِنْ تَأَخَّرَ مُنْتَهى

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 23.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 27.

يقيم الشاعر هذا التوازي على أساس علاقة التناقض بين الهلاك والنجاة، فإن الشاعر يبني هذه العلاقة الموسيقيّة بين طرفين أفقيين من السلسلة الكلامية، ويبدو ذلك في قوله:

ولقد عجبت لهالك .... ولقد عجبت لمن نجا

فهناك تضاد في المعنى بين لفظتي "هالك" و"من نجا"، وهذا التضاد هو الأساس الذي بنى عليه الشاعر إيقاعه ضمن هذا البيت الشعري، مع الإشارة هنا إلى وجود بعض الألفاظ التي منحت التوازي مزيداً من الموسيقى والإيقاع، مثل: نجاته، فهذه اللفظة ترتبط لفظياً بكلمة "نجا"، فكلاهما من مادة لغوية واحدة، وقد تمثّلت وظيفة هذا التوازي عبر خلق موسيقى داخليّة جاذبة للمتلقي، وموحية بجمال هذه التراكيب وصولاً إلى التأثير في هذا المتلقي عبر موسيقى الكلمات وإيقاع الألفاظ.

ومن النماذج أيضاً قول الشاعر[1]:

واللهُ أَرْحَــمُ بــالْفَتى مِــنْ نَفْسِــهِ فَاعْمَلْ فَما كُلِّفْتَ ما لَمْ تَسْتَطِعْ

والْحَقُّ أَفْضَلُ ما قَصَدْتَ سَبِيلَهُ واللهُ أَكْــرَمُ مَــنْ تَــزورُ وتَتْتَجِــعْ

عند النظر في هذه الأبيات نجد أنها قد اشتملت على توازٍ أفقي وعمودي في الوقت نفسه، وذلك من خلال التراكيب الآتية:

والله أرحم....

والحق أفضل

والله أكرم...

فإن هذه التراكيب المتتالية ضمن البيتين الشعريين مشتملة على توازٍ متمثّل بوجود الواو في بداية كل طرف من أطراف هذا التوازي، ومن ثم اسم معرفة، ثم يليه اسم تفضيل، والأطراف الثلاثة مشتملة على هذه المكونات جميعها، ما يجعل المتلقي مستشعراً لوجود هذا التوازي، ومتمثّلاً القوة الموسيقيّة الجاذبة ضمن هذه الأطراف الثلاثة، فإن التشابه والتناسب بين مكونات الكلام يجعل المتلقي متأثراً بموسيقيّة هذا

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 253.

الكلام، مما ينعكس إيجاباً على تلقيه للمعلومة والنصيحة التي يسردها عليه الشاعر ضمن إطار الزهد.

ويقول أيضاً في موضع آخر[1]:

وَإِذَا تَنَاسبتِ الرّجالُ، فما أَرَى نَسَبًا يُقاسُ بصالِحِ الأَعْمالِ

وَإِذَا بحَثْتُ عَنِ التَّقِيِّ وَجَدْتُهُ رَجُلاً، يُصَدِّقُ قَوْلَهُ بِفعَالِ

وَإِذَا اتْقَى اللهَ امْرُؤٌ، وَأَطَاعَهُ، فَيَداهُ بَيْنَ مَكَارِمٍ وَمعَالِ

عند النظر في بداية كل بيت من هذه الأبيات نجد أن هناك نقطة جامعة بينها، وهي أداة الشرط "إذا" فإنها بداية كل بيت من هذه الأبيات، ثم يليها فعل ماضٍ، وهي:

:تناسبت ...

وإذا : بحثتُ ...

: اتقى ....

فإن كل طرف من أطراف الجمل المتوالية ضمن هذا النموذج المشتمل على التوازي يرتبط بالطرف الآخر من البيت التالي، ما يمنح الألفاظ نمطاً من التناسب والتناسق والانسجام في إطار من الموسيقى الداخليّة التي تمنح المعنى مزيداً من القوة والتأثير في نفس المتلقي من جهة، والتمتع بموسيقى هذه الأبيات حتى ترتكز المعاني في الذهن من جهة ثانية.

ويقول الشاعر كذلك[2]:

ما أَقْطَعَ الْمَوتَ لِلأَماني والأَمَلِ النّازِحِ الطَّوِيلِ

ما أَخْوَضَ النّاسَ مُنْذُ كَانُوا في كُلِّ قالٍ وكلّ قِيلِ

ما أَفضَلَ الرَّفْضَ لِلمَلاحِي والصَّبْرَ لِلفادِحِ الْجَلِيلِ

ما أَزْيَنَ الْجُودَ مِنْ حَلِيفٍ مَا أَشْيَنَ الْبُخْلَ لِلْبَخِيلِ

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 326 – 327.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 341.

يظهر من خلال الأبيات الشعريّة السابقة اعتماد الشاعر على التوازي العمودي عبر تكرار أداة واصلة بين أطراف الكلام هي "ما" وذلك ظاهر في قوله:

ما أَقْطَعَ...!

ما أَخْوَضَ...!

ما أَفضَلَ...!

ما أَزْيَنَ...!

فإنَّ هذه التراكيب قد امتلكت نمطاً من التوازي العمودي المتمثّل بوجود إطار التعجب من هذه المظاهر التي يتحدث عنها الشاعر، إذ استطاع عبر هذا التوازي أن يمنح الكلام قدراً أكبر من الموسيقى الإيقاعية التي من شأنها أن تكون مؤيدة للمعنى، وموثقة لفكرة الشاعر التي يريد إيصالها للمتلقي، والوصول من خلالها إلى مزيد من الإقناع لهذا المتلقي.

وفي نهاية هذا الفصل نورد مجموعة من النتائج وهي على النحو الآتي:

اعتمد أبو العتاهية ضمن الموسيقى الخارجيّة على أوزان البحور الصافية، التي تتكرّر فيها التفعيلات المتشابهة بضع مرات في كل شطر، ما يمنح القصيدة موسيقى خارجيّة جذابة، تجعل المتلقي أكثر تأثراً بما في هذه القصيدة من معانٍ.

يكثر التكرار في شعر أبي العتاهية، حتى أنه يشكل ظاهرة بحد ذاته، وقد استطاع الشاعر توظيف هذا التكرار ضمن الجانبين الموسيقيّ والدلالي، فالموسيقيّ تمثّل بإيجاد إيقاعات موسيقيّة متناسبة ضمن البيت الشعري والقصيدة الشعريّة، والدلالي متمثّل بتوكيد المعاني وتوثيقها في نفس المتلقي.

لم تكن عناية أبي العتاهية بالتوازي مشابهة لعنايته بالتكرار، على الرغم من وجوده في شعره، إلا أنه ليس بوضوح التكرار.

اعتنى أبو العتاهية بالقافية؛ إذ نجده في بعض الأحيان لا يكترث كثيراً لتنميق القافية وتحليتها بمزيد من الأصوات المكرّرة في كل قافية، وذلك تبعاً لعنايته بالمعاني لا بالشكل، وفي وقت آخر نجده يهتم بالقافية، ويمنحها جرساً موسيقيّاً أوضح في ذهن المتلقي للوصول به إلى الإحساس بموسيقى هذه القافية فيكون ذلك أكثر تأثيراً في نفسه.

الفصل الثالث

البناء التصويري

إن من بين أهم الخصائص الأسلوبيّة التي تظهر في بنية القصيدة عند الشعراء عموماً هي تلك المظاهر التي ترتبط بالصورة الفنّيّة، فهي مناط الإبداع الشعري لدى الشاعر، وهي السبيل لإبراز تفوقه بين سائر الشعراء، وهذا الفصل يتناول الحديث عن بنية الصورة الشعريّة عند أبي العتاهية ضمن قصائد الزهد.

1.3 مفهوم الصورة الشعريّة.

تشكل الصورة الشعريّة كيان الشاعر نفسه، بل هي التي تحدد مستوى إبداعه، فلكلّ شاعر سمته الخاصة في تشكيل الصورة الفنّيّة لديه؛ إذ يحاول أن يوظف مجموعة من العناصر الفنّيّة والعلاقات اللامألوفة بين الألفاظ والكلمات للوصول في نهاية المطاف إلى تشكيل صورة مميّزة تمنحه طابعه الخاص الذي يتميّز به عن غيره، ويجعله متصفاً بتلك النواحي والجوانب الجمالية التي يطبع بها شعره[1].

ويمكن القول إن الصورة الفنّيّة عبارة عن كيان فني ينتج من امتزاج مجموعة من المكونات الفنّيّة والجمالية، إذ تنقسم الصورة الشعريّة وفقاً لاعتبارات متعددة، وتبعاً لعلاقات متنوعة[2].

ويظهر مفهوم الصورة الفنّيّة بوصفه علاقة بين طرفين، يكون أحدهما مألوفاً لدى المتلقي، في حين يكون الثاني غير مألوف لديه، فيستثير ذلك ذهن المتلقي، فالصورة استثارة للحس الذهني لدى المتلقي عبر علاقة لامألوفة بين مكونات الكلام والألفاظ، فإن الألفاظ والكلمات في اللغة ترتبط ببعضها ضمن مستويات علائقية متعددة ومتشابكة، وإن أي تغيّر في طبيعة تلك العلاقات الناظمة للكلمات والألفاظ يخرج

([1]) انظر: عصفور، جابر (1974م). الصورة الفنّيّة في التراث البلاغي والنقدي، جابر عصفور، دار الثقافة، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى، ص: 9 – 10.

([2]) انظر: الهاشمي، علوي (1989م). قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، الطبعة الأولى، ص: 151 – 152.

بالمعنى إلى جانب تخيّلي تصويري، وهو ما يمكن أن يصنع تآلفاً بين الألفاظ غير المتجانسة في ظاهرها[1].

وقد وظف العربيّ إمكاناته الفنّيّة والبيانية التصويرية في سبيل الابتعاد عن بعض ما يُستقبح من الكلام، فصارت بعض مظاهر البيان التصويرية سبيلاً للتخلص من ذكر بعض ما يستقبح من الكلام، فكانت الكناية مثلاً للتكنية عن بعض ما يُستقبح، فكنى العرب عن قضاء الحاجة بالغائط، ونحو ذلك من الأمثلة والنماذج، غير أن ذلك لا يعني أن فكرة الكناية وبعض مظاهرها لم تكن إلا في ما يُستقبح، بل كانت في سائر مظاهر الفن والجمال الأدبي والبياني[2].

بمعنى أن العرب ببلاغتهم وفصاحتهم قد وظفوا تلك الفصاحة في سبيل خلق صورة فنّيّة تحمل قدراً من التأدب في ذكر بعض الأمور المستقبحة، فليس الصورة الفنّيّة لإظهار ملامح الجمال فحسب، بل هي لإبراز مظاهر القبح أيضاً، فما هي ـ أي الصورة – إلا وسيلة لإبراز الهيئة المتمثّلة في ذهن الشاعر عبر مجموعة من الألفاظ والكلمات.

ولكي يتمكن الشاعر من إيجاد صورة فنّيّة خلاقة، وتمتاز بقدر وافٍ من الخيال والإبداع، فإنه لا بد له من التمكن من الإفادة من قدرته على التخيل، وعناصر الإحساس لديه، فلا يكفي إحساس الشاعر بوجود الصورة الفنّيّة أو بضرورتها في مكان ما، بل لا بد له من توجيه كافة أحاسيسه ومظاهر الخيال لديه حتى يستطيع الوصول إلى صورة فنّيّة متكاملة، وبمعنى آخر فإن الصورة الفنّيّة عند الشاعر مزيج بين الخيال والواقع، يتمكن الشاعر من خلاله من الوصول إلى تعبير تصويري بنّاء يعكس روحه الفنّيّة الداخليّة الوجدانية[3].

([1]) انظر: كوهين، جان (1986م). بنية اللغة الشعريّة، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء . المغرب، ص: 15.

([2]) انظر: ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد (1404هـ). العقد الفريد، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، ج: 1، ص: 294.

([3]) انظر: المختاري، زين الدين (د.ت). المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكلوجية الصورة الشعريّة في نقد العقاد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص: 143.

ومن هنا يظهر لنا المقصود بالصورة الفنّيّة، وهو موضوع طُرِق كثيراً في الدّراسات الأدبية المتنوعة، وما يهمنا هاهنا هو الجانب التطبيقي المرتبط بشعر أبي العتاهية في الزهد.

2.3 مصادر الصورة الشعريّة:

يتغذى ذهن الشاعر من البيئة التي تحيط به، سواء أكانت تلك البيئة طبيعية متمثّلة بما يحيط بهذا الشاعر من تضاريس ومظاهر خلابة، أو ما يقع حوله من مظاهر الطبيعة القاسية وغير ذلك من الملامح، فما الشاعر إلا إنسان، والإنسان ابن بيئته، تؤثر فيه سائر مظاهر تلك البيئة التي يعيش فيها، وتمنحه طابعها الخاص، بل إن فكرة البيئة قد تتسع لتدل على ما يحيط بالشاعر من نصوص جميلة ثرية يمكن أن تمنحه بعضاً من مكونات الصورة الخلاقة بما يتناسب ويتواءم مع طبيعة تلك الصورة ومظاهرها[1].

ومن هنا فلا بد لكلّ شاعر من مجموعة من المصادر التي يستقي منها مادته التصويرية، ويجعلها سبيلاً لإظهار تفوقه الجمالي، فإن إعادة توظيف النصوص له دوره البالغ في تحقيق الجمال الفني بربط المتلقي بما مرّ من التراث الفكري والأدبي السابقين.

1.2.3 القرآن الكريم:

يمكن القول إن لكلّ نص من النصوص الأدبية شعراً كانت أم نثراً خصيصة جمالية يتسم بها من دون سائر النصوص الأدبية الأخرى، ولكلّ شاعر من الشعراء شخصيته الخاصة وطابعه المميّز الذي يدفعه للتأثر بتلك النصوص، فقد يجعل من تلك النصوص السابقة عليه مصدراً لصورته الفنّيّة، غير أن ذلك لا يعني أن هذا الشاعر يلتقي تماماً مع تلك الموروثات الثقافية الفنّيّة التي سبقته، بل ربما يعارضها،

([1]) انظر: جمعة، حسن (د.ت). المسبار في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د،ط، ود.ت، ص:41.

أو يوافقها، أو يعيد تشكيلها وفقاً لرؤيته الخاصة، وإحساسه المتفرّد بالصورة وجمالها[1].

ولما كان القرآن الكريم كتاب هذه الأمة الخالد، وهو موضع إلهام الشعراء، وانبهار العرب، فقد اعتنى الشعراء كثيراً بألفاظ القرآن الكريم وآياته الكريمة، وتصويراته الجميلة، حتى تأثروا بها، وأخذوا يحاولون تقليد تلك التصويرات، وأن يضعوا بصمتهم الخاصة في تلك الصور الفنّيّة الجمالية، فما بالك بشعر الزهد الذي يعظ الناس، ويحاول إبعادهم عن ملذّات الدنيا، ودفعهم للإقبال على الآخرة، هذا هو شأن أبي العتاهية، فقد اعتنى عناية واضحة بآيات القرآن الكريم التي تتناسب دون شك مع الموضوع الشعري الذي ينظمه هذا الشاعر، وفيما يلي عرض لبعض تلك النماذج الشعريّة.

يقول أبو العتاهية[2]:

فَلَئِنْ عَقَلْتَ لَتَشْكُرَنَّ وَإِنْ تَشْكُرْ فَقَدْ أَغْنى وَقَدْ أَقْنى

يخاطب الشاعر في هذا البيت الإنسان بصفة عامة، ويطلب منه أن يكون شاكراً لله سبحانه وتعالى على ما أنعم عليه من النعم العظيمة، والفوائد الجسيمة، وإن هذا الشكر متوقع من الإنسان إذا كان عاقلاً، فالعاقل لا ينسى فضل الله سبحانه وتعالى عليه، بل يتذكره دائماً، ثم يحيل الشاعر المتلقي في خاتمة هذا البيت إلى أن الله سبحانه وتعالى في غنى عن هذا الشكر، وهو لا ينتظر من الناس شكراً ولا حمداً على ما أنعم عليهم، وهو في هذه الصورة يستخلص طبيعتها وتكوينها من قوله سبحانه وتعالى: " وَأَنَّهُ هُوَ أَغْنَى وَأَقْنَى"[3].

فدون شك إن أبا العتاهية قد تأثر بهذه الآية الكريمة، وأتى بها في إطار من الوعظ والنصح والزهد الذي يقدمه للمتلقي، ويبيّن له أن الله سبحانه وتعالى في غنى عن كل شيء في هذه الحياة الدنيا، وأنه هو المحتاج له، فأعاد توظيف الآية القرآنية

([1]) انظر: كوين، جون (د.ت). النظرية الشعريّة، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة – مصر، د.ط، ج: 2، ص: 259.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 24.

([3]) سورة النجم: 48.

الكريمة بما فيها من مظاهر التصوير توظيفاً جديداً يبيّن فيه غنى الله سبحانه وتعالى عن الناس أجمعين، وهذه هي الإفادة الحقيقية التي أفادها الشاعر من موروثنا القرآني المتمثّل بهذا المعنى الواضح الجلي.

ويقول أيضاً[1]:

وَما تَعْمى الْعُيونُ عَنِ الْخَطايا وَلكِنْ إنَّما تَعْمى القُلُوبُ

تظهر الصورة الفنّيّة ضمن هذا البيت بكل جمالها وفنيتها عبر إضفاء صفة العمى على العيون التي لا ترى الخطايا، فهذه جميعها أمور متخيلة فنّيّة أرادها الشاعر واستقاها من آيات القرآن الكريم، فإن النظرة الأولى التي ننظرها إلى هذا البيت الشعري تذكرنا بقوله سبحانه وتعالى: " أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ "[2].

لقد استطاع الشاعر أن يعيد توظيف الصورة الفنّيّة التي وردت في الآية الكريمة، وأن ينقلها إلى سياق جديد يظهر التأثر بآيات القرآن الكريم، ويحمل الدلالة السياقية على الغفلة عن المعاصي والآثام التي يقترفها الإنسان، فجُل ذلك من قبيل العمى، وليس العمى عمى العين، بل هو عمى القلب.

ويقول الشاعر أيضاً[3]:

وإنَّ أَلَبَّ الناسِ مَنْ كانَ هَمُّهُ بِما شَهِدَتْ مِنْهُ عَلَيْهِ الْجَوارِحُ

يتبين في هذا البيت ما أراد الشاعر أن يوثقه في نفس المتلقي، وهي فكرة أن الجوارح التي هي بعض جسم الإنسان ستشهد عليه يوم القيامة، وستخبر عن الذنوب التي كان يقترفها بها؛ لذا فإن عليه أن يعمل الصالحات ويحرص من هذه الشهود التي ستشهد عليه يوم القيامة.

إن هذا المعنى الذي أتى به الشاعر إنما هو مأخوذ من القرآن الكريم، فصورة الجوارح التي تشهد على الإنسان آتية من قوله سبحانه وتعالى: " حَتَّى إِذَا مَا جَاءُوهَا

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 36.

([2]) سورة الحج: 46.

([3]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 115.

شَهِدَ عَلَيْهِمْ سَمْعُهُمْ وَأَبْصَارُهُمْ وَجُلُودُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ، وَقَالُوا لِجُلُودِهِمْ لِمَ شَهِدْتُمْ عَلَيْنَا قَالُوا أَنْطَقَنَا اللَّهُ الَّذِي أَنْطَقَ كُلَّ شَيْءٍ وَهُوَ خَلَقَكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ"[1].

فإن الشاعر قد أعاد توظيف المعنى في هذه الآية القرآنية توظيفاً جديداً متناسباً مع السياق الذي وُجِدت فيه، وهو بذلك يستمد تصويره ذاك من نص قرآني له مكانته في أذهان المسلمين عموماً، ويمكن لكلّ مسلم أن يتمثّل هذه الآية الكريمة بوجودها في إطار الدين الإسلاميّ الحنيف.

ويقول كذلك[2]:

أَيْنَ نَمْرودُ وابْنُهُ أَيْنَ قَارُو (م) نُ وهامانُ ذُو الأَوْتادِ

يظهر استمداد الشاعر عناصر هذه الصورة التي أتى بها ليبيّن للمتلقي فناء هذه الدنيا، وأنها لا تبقى حال للغني ولا للفقير، ولا للعبد ولا للسيد، ولا للقوي ولا للضعيف بأن ذكر مجموعة من أقوياء الدنيا وجبابرتها، قارون، وهامان، وفرعون وجنودهم، فكلهم انتهوا وذهبوا من هذه الدنيا، وإن الشاعر حينما ذكر هؤلاء الأقوام أفاد من النص القرآني وأعاد توظيفه بما يتناسب مع المعاني التي يود إيرادها ضمن هذه القصيدة، وذلك في قوله سبحانه وتعالى: " وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ"[3]، وهذه الآية هي التي اختتم بلفظها البيت، كما ورد ذكر هامان في قوله سبحانه: " وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَاأَيُّهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرِي فَأَوْقِدْ لِي يَاهَامَانُ عَلَى الطِّينِ فَاجْعَلْ لِي صَرْحًا لَعَلِّي أَطَّلِعُ إِلَى إِلَهِ مُوسَى وَإِنِّي لَأَظُنُّهُ مِنَ الْكَاذِبِينَ"[4]، وورد ذكر قارون: " إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِنْ قَوْمِ مُوسَى فَبَغَى عَلَيْهِمْ"[5]، فقد أعاد الشاعر توظيف هذه الآيات الكريمة مرة أخرى ضمن هذا الإطار التصويري للحياة الدنيا وبيان فنائها، وانتهاء أملها على الجميع، فاستطاع بذلك أن يفيد من النص القرآني للوصول إلى صورة أكثر جمالاً وإبداعاً.

([1]) سورة فصلت: 20 – 21.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 131.

([3]) سورة الفجر: 10.

([4]) سورة القصص: 38.

([5]) سورة القصص: 76.

ويقول أبو العتاهية كذلك[1]:

لَمْ تُقْبِلِ الدُّنيا عَلى أَحَدٍ بزِينَتِها فَمَلَّ مِنَ الْحَياةِ ولا شَبِعْ

يقيم الشاعر صورته الفنّيّة ضمن هذا البيت للحياة الدنيا على أساس أنها متزينة للناس من حولها، فإن الحياة الدنيا تغري الإنسان بزينتها الفاتنة، فيبتعد عن الآخرة، ويقبل على الدنيا، فكأنه يتأثر بذلك التزين للحياة الدنيا، وفكرة الزينة المرتبطة بالحياة الدنيا مستقاة من آيات القرآن الكريم حيث قال سبحانه وتعالى: "الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِنْدَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا"[2]، وقال أيضاً: "اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَامًا وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ"[3].

هذا علاوة على عدد من الآيات الكريمة التي وصفت الحياة الدنيا بالزينة، وأنها هي التي تغري الإنسان فتبعده عن الحقيقة الآتية وهي الموت، وثم يليه الآخرة، وقد أعاد أبو العتاهية توظيف هذه الفكرة في إطار من الصورة الفنّيّة الجميلة التي استقاها من آيات القرآن الكريم كي تكون أكثر تأثيراً في نفس المتلقي، وكي تجعل المتلقي متمثّلاً آيات الكتاب العزيز في شتى أمور حياته.

ويقول أيضاً[4]:

زُمَرٌ أضَاءَتْ لِلْحِسَابِ وُجُوهُها، فَلَهَا بَرِيقٌ عِندَهَا وَتَلالي

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن المؤمنين الذين سيدخلون الجنة زمراً، وهو بذلك يصف صورتهم تلك متأثراً بآيات القرآن الكريم حيث يقول سبحانه وتعالى: " وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلَامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ"[5]، إذ استطاع الشاعر أن يعيد توظيف

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 253.

([2]) سورة الكهف: 46.

([3]) سورة الحديد: 20.

([4]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 328.

([5]) سورة الزمر: 73.

هذه الآية القرآنية الكريمة توظيفاً آخر بما يخدم المعنى والسياق ضمن إطار من الأثر القرآني في تشكيل الصورة الفنّيّة التي رصدها الشاعر للمؤمنين يوم القيامة.

2.2.3 الحديث الشريف:

يختص الحديث الشريف بما ورد عن النبي الكريم – صلى الله عليه وسلم – من أثر، سواء أكان ذلك الأثر قولاً أم فعلاً أم تقريراً، يقول البخاري[1] في تعريف الحديث: اعْلَم أَنَّ الحَدِيث فِي اصطلاح جُمْهُور الْمُحدثين يُطلق على قَول النَّبِي صلى الله عَلَيْهِ وَسلم وَفعله وَتَقْرِيره، وَمعنى التَّقْرِير أَنه فعل أحد أَو قَالَ شَيْئا فِي حَضرته صلى الله عَلَيْهِ وَسلم وَلم يُنكره وَلم يَنْهَهُ عَن ذَلِك بل سكت وَقرّ، وَكَذَلِكَ يُطلق الحَدِيث على قَول الصَّحَابِيّ وَفعله وَتَقْرِيره وعَلى قَول التَّابِعِيّ وَفعله وَتَقْرِيره"[2].

وقد استعان الشعراء كثيراً بالحديث الشريف، واستلهموا من ألفاظ النبي الكريم – صلى الله عليه وسلم – كثيراً من التصويرات الفنّيّة، والمظاهر الجمالية الإبداعية في أشعارهم، فكيف بنا ونحن نتحدث عن شعر الزهد، لا شك أن الحديث الشريف سيكون حاضراً في تصويرات أبي العتاهية، والنماذج الآتية تبيّن ذلك.

يقول أبو العتاهية[3]:

لِلْمَرْءِ رِزْقٌ لا يَموتُ وَإِنْ جَهَدَ الخَلائِقُ دونَ أَنْ يَفْنى

يقدم الشاعر في هذا البيت واحدة من خلاصات معرفته في هذه الحياة الدنيا، إنه التسليم بأن رزق الإنسان لن يأخذه أحد، ولو اجتهد من حوله لأخذ رزقه إلا أن ذلك لن يكون، فإن الله سبحانه وتعالى قد كفل ذلك الرزق، وهذه الصورة التي أنشأها أبو العتاهية مستمدة من قول النبي الكريم – صلى الله عليه وسلم –: " أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا

([1]) ليس المقصود هنا بالبخاري الإمام المعروف بصحيح البخاري، وإنما هو عالم متأخر وضع مصنفاً في علوم الحديث، سيشار إليه تالياً.

([2]) البخاري، عبد الحق بن سيف الدين الدهلوي (1986م). مقدمة في أصول الحديث، تحقيق: سليمان الحسيني الندوي، دار البشائر الإسلاميّة، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ص: 33.

([3]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 23.

اللَّهَ وَأَجْمِلُوا فِي الطَّلَبِ، فَإِنَّ نَفْسًا لَنْ تَمُوتَ حَتَّى تَسْتَوْفِيَ رِزْقَهَا وَإِنْ أَبْطَأَ عَنْهَا، فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَجْمِلُوا فِي الطَّلَبِ"[1].

فقد أفاد الشاعر من هذا الحديث الشريف، واستطاع أن يوظف المعنى الذي أتى به قول النبي الكريم – صلى الله عليه وسلم – توظيفاً جديداً متناسباً مع سياق الموضوع الزهديّ الذي يتحدث عنه، فالحديث في باب التوكل على الله، في حين أن البيت في باب الزهد، وهذا التحول من سياق إلى آخر هو الذي قصده الشاعر عبر هذا البيت ليصل إلى استعمال تصويري جميل يؤثر في طبيعة الصورة الشعريّة ضمن قصائد الزهد.

ويقول الشاعر في موضع آخر[2]:

فَهُمُ الرَّكْبُ أصابوا مُناخًا فاسْتَراحوا ساعَةً ثُمَّ ساروا

يبيّن الشاعر في هذا البيت ما عليه حال الناس جميعاً في الماضي والحاضر والمستقبل، فإن صورتهم كصورة الإنسان الذي يسير في الطريق، وهو عابر سبيل، فإذا أصاب مكاناً يصلح للاستراحة فإنه ينيخ فيه راحلته، فيستريح قليلاً ثم لا يلبث أن يتابع طريقه، فكذلك هو الحال بالنسبة للناس في هذه الحياة الدنيا، إنهم سائرون عنها كما سار الذين قبلهم، فقد كانوا في الدنيا بمثابة عابري السبيل، وقد استوحى الشاعر هذه الصورة الفنّيّة من الحديث النبوي الشريف، إذ يقول النبي الكريم – صلى الله عليه وسلم – : "كُنْ فِي الدُّنْيَا كَأَنَّكَ غَرِيبٌ أَوْ عَابِرُ سَبِيلٍ"[3].

فقد أعاد الشاعر توظيف المعنى ضمن هذا الحديث النبوي الشريف، واستطاع من خلال ذلك التوظيف أن يصل إلى صورة فنّيّة أكثر تأثيراً في المتلقي ضمن إطار هذه القصيدة الشعريّة، وأوثق في فكره واستقباله لهذه المعاني التي يود الشاعر إيصالها إليه.

([1]) ابن ماجة، أبو عبد الله محمد بن يزيد (د.ت). سنن ابن ماجة، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى، ج: 2، ص: 725، رقم الحديث: 2144.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 182.

([3])البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (1422هـ). الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة مصورة عن السلّطانية، بالإضافة إلى ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي، الطبعة الأولى، ج: 8، ص: 89، رقم الحديث: 6416.

ويقول الشاعر في موضع آخر[1]:

وَسَوَابِقٌ غُرٌّ، مُحَجَّلَةٌ، جَرتْ خُمْصَ البُطونِ، خَفِيفَةَ الأثْقَالِ

يبيّن الشاعر في هذا البيت الشعري صورة المؤمنين الذين سيدخلون الجنة يوم القيامة، إنهم سابقون إلى مغفرة الله سبحانه وتعالى، بل إن لهم سمتهم التي ذكرها النبي الكريم – صلى الله عليه وسلم – حيث قال: " إِنَّ أُمَّتِي يُدْعَوْنَ يَوْمَ القِيَامَةِ غُرًّا مُحَجَّلِينَ مِنْ آثَارِ الوُضُوءِ، فَمَنِ اسْتَطَاعَ مِنْكُمْ أَنْ يُطِيلَ غُرَّتَهُ فَلْيَفْعَلْ"[2]، وقد استطاع الشاعر أن يوظف هذا الحديث الشريف في سبيل الوصول إلى صورة فنّيّة متميّزة يرصدها للمؤمنين يوم القيامة، وما هذا إلا إعادة توظيف للصورة السابقة عليه مع الأخذ بعين الاعتبار تحول السياق الذي يتحدث به الشاعر عن سياق الحديث النبوي الشريف.

ويقول الشاعر كذلك[3]:

مِنْ كُلّ أَشْعَثَ كَانَ أَغْبَر ناحِلاً، خَلِقَ الرّداءِ، مُرَقَّعَ السِّرْبالِ

يصف الشاعر في هذا البيت بعض المؤمنين الذين يدخلون الجنة يوم القيامة، إنه يصفهم بأنهم شعث غبر، وهو وصف استقاه الشاعر من الحديث النبوي الشريف الذي يقول فيه صلى الله عليه وسلم: " ثُمَّ ذَكَرَ الرَّجُلَ يُطِيلُ السَّفَرَ أَشْعَثَ أَغْبَرَ، يَمُدُّ يَدَيْهِ إِلَى السَّمَاءِ، يَا رَبِّ، يَا رَبِّ، وَمَطْعَمُهُ حَرَامٌ، وَمَشْرَبُهُ حَرَامٌ، وَمَلْبَسُهُ حَرَامٌ، وَغُذِّيَ بِالْحَرَامِ، فَأَنَّى يُسْتَجَابُ لِذَلِكَ؟"[4].

فأعاد الشاعر توظيف هذا الحديث الشريف للدلالة على أن المؤمنين يأتون يوم القيامة وقد أسلموا أمورهم لله سبحانه وتعالى ولا يريدون منه سوى الرحمة والمغفرة، وهو القادر على ذلك، فأتى بهذا الحديث الشريف ليمنح الصورة الفنّيّة ضمن هذا

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 328.

([2]) البخاري. صحيح البخاري، ج: 1، ص: 39، رقم الحديث: 136.

([3]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 328.

([4])مسلم، أبو الحسن بن الحجاج النيسابوري (د.ت). المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، د.ط، ج: 2، ص: 703، رقم الحديث: 1015.

البيت الشعري مزيداً من الجمال والارتباط بعناصر التراث اللغوي الجليلة والعظيمة التي يمكن الإفادة منها في تشكيل الصورة بكل جمالها.

3.2.3 التراث العربي:

نقل لنا تراثنا العربيّ العظيم مجموعة كبيرة من الأشعار والنصوص النثرية التي طالما استمدّ منها الشعراء تصويراتهم الفنّيّة، وطالما استلهموا من خلالها مظاهر تصويرية جديدة أمدّت الشعر العربيّ بمزيد من الجمال والفن، وينقسم التراث العربيّ إلى نوعين: شعر ونثر، وفيما يلي سنسلّط الضوء على مجموعة من التصويرات التي أفاد منها أبو العتاهية بكلام من سبقوه.

ربما كان الشاعر أكثر تأثراً بالشاعر، وليس من المعيب على الشعراء أن يأخذوا من قرائح بعضهم، فإن لكلّ شاعر تأثيره على من يأتي بعده، وقد نُقِل عن نقادنا القدماء أنهم ذكروا أن الشاعر لم يفتأ يأخذ من قريحة شاعر آخر، ولم يزل يتأثر به وهذا كله ليس عيباً عليه[1].

ومن الطبيعي جداً أن يتأثر الشاعر بمن سبقه من الشعراء، غير أن لكلّ شاعر لمسته الخاصة به، فمعنى التأثر لا يصل إلى حد النقل الصريح المباشر، بل هو إعادة توظيف للمعنى والألفاظ، وتغيير في بنية الصورة بما يخدم المعنى الجديد أو الموقف، وإدخال للمسات الشاعر اللاحق التي تميّز شعره وتطبعه بطابعه الخاص، وبالتالي فإن التأثر بشعر من سبق لا يصل إلى حد التقليد الصريح الذي لا اختلاف فيه بين الصورتين، بل هو تأثر مع ظهور شخصية الشاعر اللاحق المتميّزة من خلال شعره[2].

ولكن ما لوحظ في هذه الدّراسة أن أبا العتاهية لم يرد عنده شيء من الشعر الذي تأثر فيه بشاعر سابق عليه من جهة المعنى، فقد استقرأ الباحث أكثر من شعرٍ لأبي

([1]) انظر: القاضي الجرجاني، ابو الحسن علي (د.ت). الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة – مصر، ص: 214.

([2]) انظر: شوقي ضيف، أحمد شوقي عبد السلام (د.ت). الأدب العربيّ المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة – مصر، الطبعة الثالثة عشرة، ص: 40.

العتاهية ولم تقع عينه على تأثر سابق لأبي العتاهية، ربما لأنه كان من أوائل الشعراء الذين كتبوا في الزهد، وبالتالي فإنه لم يكن له مثال سابق يتأثر به، وإنما كان تأثره بالقرآن الكريم والسنة النبوية أكثر حضوراً ووضوحاً.

وكما كان تأثر الشعراء بالآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث النبوية الشريفة، فقد استعانوا كذلك بالأقوال النثرية التي نُقِلت عن العرب، سواء في باب الأمثال، أم في أبواب النثر الأخرى، وفيما يلي سنورد مجموعة من النماذج الشعريّة التي استعان فيها أبو العتاهية ببعض ما نُقِل عن العرب من الكلام المنثور لينتج صورة فنّيّة جمالية متميّزة.

يقول أبو العتاهية[1]:

وَالْحَقُّ أَبْلَجُ لا خَفاءَ بِهِ مُذْ كانَ يُبْصِرُ نورَهُ الأَعْمى

يستوقفنا التركيب الأول من هذا البيت الشعري المشتمل على الصورة الفنّيّة التي وظّفها الشاعر في سبيل إيصال فكرة أن جميع مظاهر الزهد في هذه الحياة الدنيا، وسائر أشكال التخلي عنها إنما هي من الحق، فكأن الابتعاد عن الحياة الدنيا هو الحق، وهو الطريق الواضح الأبلج، في حين أن الاندفاع وراء هذه الحياة الدنيا، والابتعاد عن الآخرة يمثّل باطلاً في مقابل الحق الذي سبق الكلام عنه.

وإن تعبير الشاعر "والحق أبلج" يعيدنا إلى بعض الأمثال العربيّة التي قالت فيها العرب: الحق أبلج، والباطل لجلج، ويقصد به أن الحق واضح بيّن جلي أمام أعين الناظرين، في حين أن الباطل خفي[2].

ولقد أعاد الشاعر توظيف هذا المثل العربيّ النثري، فأفاد من تركيبه المباشر البسيط كي يتعلق المعنى المرتبط بهذه الصورة الفنّيّة في ذهن المتلقي، فإن إعادة توظيف هذا المثل يجعل المتلقي مستحضراً لصورته ضمن هذه القصيدة، مما يدفعه إلى الاقتناع بما يقوله الشاعر، تبعاً لكونه يستمد معانيه وألفاظه ومفرداته من تراثنا العربيّ المديد.

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 24.

([2]) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد (د.ت). مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ج: 1، ص: 207.

ويقول أبو العتاهية أيضاً[1]:

ذَهَبتْ بِنا الدُّنْيا فَكَيْفَ تَغُرُّنا أَمْ كَيْفَ تَخْدَعُ مَنْ تَشاءُ فَيَنْخَدِعْ

يبيّن الشاعر في هذا البيت حال الدنيا التي تذهب بالناس، وتلهيهم عن الطاعة، وتدفعهم إلى المعاصي، فإنها غرور تغر من يذهب وراءها، وإن فكرة كون الحياة الدنيا تغر الإنسان قد وردت في نص لعلي بن أبي طالب – كرم الله وجهه – فقد كان يبكي حتى يبل لحيته، ثم يخاطب الدنيا ويقول: "يا دنيا غرّي غيري"[2]، وقد أعاد أبو العتاهية توظيف هذا النص النثري المنسوب لعلي بن أبي طالب توظيفاً جديداً ليبيّن أن الحياة الدنيا غرور، وأن الإنسان يغتر بإقبالها عليه، ولكنه لا يلبث أن تودي به إلى الهلاك، فعليه أن يتنبه من تغرير هذه الحياة به، وقد استطاع الشاعر أن يوظف النص النثري السابق عليه ضمن سياق جديد في صورة فنّيّة جميلة تتمثّل بخطاب الحياة الدنيا.

3.3 أنماط الصورة الشعريّة:

عند الحديث عن أنماط الصورة الشعريّة فإننا نواجه مجموعة من التقسيمات التي تنظر إلى الصورة الشعريّة باعتبار مختلف عن غيره من الاعتبارات، إذ تنقسم الصورة الشعريّة من الجهة البيانية إلى تشبيهية واستعارية وكنائية ومجازية، كما تنقسم باعتبار علاقة الحواس إلى بصرية وسمعية وشمية ونحو ذلك، كما تنقسم إلى حركية، ومتخيلة، وغير ذلك من التفريعات والتقسيمات التي تبيّن أشكال الصورة ومظاهرها، إلا أن هذا التقسيم لا يفصل بين مكونات الصورة بوجه عام، ولا يفرق بين أشكالها تفريقاً حاسماً، فإن هذا التقسيم يقع في الكلام لغايات الدّرس فحسب، أمّا في الواقع التطبيقي فالصورة كيان كامل متكامل ينتج عبر مجموعة من العلاقات الناظمة بين وحدات الكلام المختلفة[3].

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 254.

([2]) القالي، أبو علي (1926م). أمالي القالي، عناية وتحقيق: محمد عبد الجواد الأصمعي، دار الكتب المصرية، القاهرة/ مصر، الطبعة الثانية، ج: 2، ص: 147.

([3]) انظر: الهاشمي. قراءة نقدية في قصيدة حياة، ص: 151 – 152.

1.3.3 الصورة الحسية:

يُقصد بالصورة الحسية تلك الملامح التي يمكن للمتلقي أن يدركها عبر أحد الحواس البشرية البصرية والسمعية والشمية والذوقية ونحوها، وإن هذه الصورة تتشكل في ذهن هذا المتلقي عبر ربط مكونات الكلام بطبيعة تلك الحاسة، إذ إن الحواس هي التي تدخل المعلومات الخارجيّة إلى الذهن والعقل، وبالتالي فإن إثارة المعاني المرتبطة بتلك الحواس من شأنها أن تقدم للمتلقي شعوراً بوجود تلك الحاسة عبر مكونات الكلام نفسه، فيصل به المطاف إلى فهم تلك الصورة دون عناء أو تعب[1].

ومما لا شك فيه أن حاسة البصر من بين أهم الحواس التي يمتلكها الإنسان، فالإنسان عبر حاسة البصر يستطيع أن يميّز الألوان والأشكال والمظاهر المرئية المختلفة، وهو ما لا يستطيع تمييزه دون حاسة البصر، من هنا كانت هذه الحاسة من بين أهم الحواس التي يمتلكها الإنسان، وتبعاً لأهمية حاسة البصر جاءت أهمية الصورة البصرية، فإنها أبرز مظاهر الصورة الحسية لدى الشعراء إنْ لم تكن أهمها، وهي التي تنقل المتلقي إلى مظاهر جمالية إبداعية ضمن مكونات العمل الفني[2].

وقد اعتنى الشعراء والمبدعون بالصورة البصرية فأخذوا ينقلون المتلقي في مشاهد كلامية كما لو أنها مرئية أمام أعين هذا المتلقي، مما يدخله في جو المعنى والقصيدة، ويجعله أكثر تفاعلاً مع مكونات تلك العبارات الشعريّة المختلفة.

ولا يعني ذلك أن سائر الحواس لا قيمة لها في تشكيل الصورة الفنّيّة عند الشعراء، بل هناك دور مباشر لعناصر الصورة الحسية بكافة أشكالها، على الرغم من كون الصورة البصرية هي أهم أشكال الصورة الفنّيّة الحسية، انطلاقاً من كون البصر أهم الحواس لدى الإنسان[3].

([1]) انظر: عبيدات، عدنان محمود (د.ت). جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد الشعريّة، مجلة مجمع اللغة العربيّة بدمشق، العدد: 80، الجزء: 2، ص: 336.

([2]) انظر: مندور، محمد (2004م). في الميّزان الجديد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى، ص: 96.

([3]) عبد الرحمن، عفيف (1987م). الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً، دار الفكر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ص: 195.

ولا بد من وجود التصويرات الحسية المتنوعة عند أي شاعر من الشعراء، إذ من خلال هذا النمط من أنماط الصورة يستطيع الشاعر أن يبرهن للمتلقي قوة شخصيته الفنّيّة، وتميّز صورته الشعريّة، وقدرته على استحضار كافة مظاهر الحس عبر الألفاظ والكلمات، وهو ما وجدناه عند أبي العتاهية ضمن مجموعة كبيرة من أشعار الزهد، وفيما يلي عرض لبعض تلك النماذج الشعريّة المشتملة على تصويرات فنّيّة حسية.

يقول أبو العتاهية[1]:

وَاللَّيْلُ يَذْهَبُ وَالْنَّهارُ وَفيهِما عِبَرٌ تَمُرُّ وَفِكْرَةٌ لأُولي النُّهى

يبيّن الشاعر في هذا البيت خلاصة تجربته في الحياة، ويمنح هذه الفكرة مزيداً من الوعظ والإرشاد الموجه لكلّ متلقٍّ يتلقى هذا البيت الشعري، فإن الشاعر يقول إن في مسيرة الليل والنهار وما ينتج عن ذلك من عبر للناس المتأملين ذوي العقول السليمة، فإن الليل والنهار يتعاقبان على البشر بالموت والمصائب وغيرها من أسقام الدنيا واختباراتها.

ولقد بنى الشاعر في هذا البيت الشعري صورته على الجانب الحسي البصري، فبمجرد أن يتلقى المتلقي لفظة الليل والنهار يتبادر إلى ذهنه مشهد ظلام الليل، ونور النهار، وكيف أنهما يختلفان بصرياً فهذا مبصر وهذا مظلم، من هنا فإن هذه الفكرة والألفاظ الدالة عليها تحفز في ذهن المتلقي مشهداً تصويرياً معتمداً على الجانب الحسي البصري الذي يدخل هذا المتلقي ضمن مساحة من الخيال وكأنه ينظر إلى ذلك الشيء بأم عينه، وهذا هو مقصد الصورة البصرية بوجه عام.

ويقول أيضاً[2]:

لَعَمْرُكَ ما تَهُبُّ الريحُ إلا نَعاكَّ مُصَرِّحًا ذاكَ الْهُبوبُ

يقيم الشاعر في هذا البيت صورته الشعريّة على جانب حسي مرتبط بالسمع، فالصورة في هذا البيت سمعية نابعة من صوت الريح التي تهب في البقاع والفجاج، فإن المتلقي حين يسمع كلمة "تهب الريح" يتبادر إلى ذهنه فوراً صوت تلك الريح

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 28.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 35.

التي تعبر الفيافي والفجاج والأودية، إنها الهيئة المسموعة التي تترسخ في ذهن ذلك المتلقي لتصل به إلى الغاية التي يقصدها الشاعر عبر إذكاء الصورة السمعية في الذهن، ونقله كما لو أنه أمام ذلك المشهد تماماً، وكما لو أن صوت الريح يئز في أذنيه على سبيل الواقع، وهو ما استطاع الشاعر أن يحققه عبر الألفاظ والكلمات.

ويقول أيضاً[1]:

كَأَنَّكَ لا تَرى في كُلِّ وَجْهٍ رَحى الْحَدَثانِ دائِرَةً تَدورُ

يستعمل الشاعر في بداية هذا البيت الشعري لفظ "كأنك" وهي دالة لفظية قادرة على إيصال فكرة التصوير الفني للمتلقي عبر هذا العنصر التشبيهي المعهود في العربي، إذ يقيم الشاعر صورة بصرية واضحة المعالم مشتقة من الفعل "ترى" الذي يقع في أولية هذه الصورة، فإنَّه فعل دال على معنى الرؤية التي تتبني عليها هذه الصورة الفنّيّة، كما تمتزج الصورة الحسية البصرية بالحسية السمعية حين ذكر الشاعر رحى الحدثان، فإنه يتبادر إلى ذهن المتلقي بمجرد أن يسمع هذه الكلمة صوت الرحى المزعج الذي يدور لطحن الحبوب، يضاف إليه القيمة الحركية التي تأتي من حركة الرحى الشديدة، كل ذلك استطاع الشاعر إيصاله إلى المتلقي في صورة فنّيّة حسية معتمدة على مظاهر البصر والسمع والحركة.

ويقول أيضاً[2]:

فَوَجَدْتُ بَرْدَ اليّأسِ بَيْنَ جَوانحِي، وَأَرَحْتُ مِنْ حِلِّي وَمِنْ تَرْحَالِي

عند النظر في هذا البيت الشعري يتبادر إلى الذهن السؤال الآتي: كيف وجد الشاعر لليأس برداً؟ وهل لليأس برد أصلاً؟

إنَّ الشاعر أراد أن يجعل المتلقي يستيقن من قوة تأثير اليأس في نفس الشاعر من جهة، وفي المحيط الذي يحيط به من جهة ثانية، غير أنه أراد أن يعبر عن هذه المعاني من خلال إيجاد صورة حسية مباشرة يتكئ عليها في تشكيل المعنى الذي يريده، فجعل اليأس كما لو أنه شيء محسوس يمكن أن يشتمل على البرد، فصار

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 184.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 325.

هذا اليأس بمثابة الشيء البارد الذي يستطيع الشاعر أن يحس به في حياته اليومية، من هنا كانت هذه الصورة الحسية هي مرتكز الشاعر في هذا البيت.

2.3.3 الصورة الحركية:

وعلى الرغم من الأهمية البالغة التي تلعبها الحواس في تشكيل الصورة الفنّيّة بكافة أشكالها، غير أنه لا غنى للشاعر عن إدخال بعض مظاهر الحركة في تشكيلاته التصويرية، فإن مظاهر الحواس المختلفة تتسم بشيء من الثبات والاستقرار، في حين أن عناصر الحركة تمنح الصورة مزيداً من الامتزاج والتفاعلية في ذهن المتلقي، بمعنى أن الشاعر لا بد له من مزج عناصر التشكيل الحواسي في الصورة الفنّيّة بعناصر الحركة كي تظهر ملامح الصورة الحركية التي تحمل دلالة على تفاعل عناصر الصورة وتماسك أجزائها تبعاً لطبيعة المعنى الذي ترتبط به تلك الصورة[1].

وهناك مجموعة من الصور الشعريّة التي أتى بها أبو العتاهية واعتمد فيها على الحركة، وذلك عبر مكونات الكلام اللفظية والمعنوية المرتبطة عموماً بالأفعال الدالة على الحركة، وفيما يلي عرض لبعض تلك النماذج الشعريّة.

وتبعاً لكون الشاعر في أشعار الزهد لم يعتنِ كثيراً بالجمل الفعلية، وإنما صبّ جُل اهتمامه بالجمل الاسمية فإن نماذج الصورة الحركية لا تظهر بشكل جلي ضمن أشعار الزهد، إلا أن ذلك لا يعني أنها معدومة، بل هناك مجموعة من الأبيات التي ظهرت فيها الصورة الحركية، ومن ذلك قول الشاعر[2]:

تَقْفو مسَاويها مَحاسِنَها لا شَيْءَ بَيْنَ النَّعْيِ وَالْبُشْرى

جاء الشاعر بهذا البيت واصفاً فيه الحياة الدنيا، وما تشتمل عليه من المنغصات، فلا يكاد الإنسان يفرح حتى يأتيه الحزن، ولا يكاد يولد حتى يموت، فلا شيء يستحق التعب لأجله في هذه الحياة الدنيا، وبناء على ذلك استعمل الشاعر الفعل "تقفو" وهو

([1]) انظر: أحمد، محمد فتوح (1978م). الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة – مصر، الطبعة الثانية، ص: 134.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 23.

فعل دال على الحركة، فكأن محاسن الدنيا أشياء تتحرك، وكذلك الحال بالنسبة لمساوئها، وكلّ منهما يتبع الآخر، فالصورة هاهنا صورة حركية نابعة من طبيعة الخيال النافذ للشاعر، فقد اعتنى بجعل هذه الصورة تحمل قدراً من الحركة حتى يستحكم هذا المعنى المرتبط بالفعل "تقفو" من ذهن المتلقي، فيستشعر حركة التبدل في أحوال هذه الدنيا من الحسن إلى السوء.

ويقول الشاعر كذلك[1]:

كَأَنَّكَ لَسْتَ تَعْلَمُ أَيَّ حَثٍّ يَحُثُّ بِكَ الشُرُوْقُ وَلا الْغُروبُ

يرصد الشاعر في هذا البيت صورة الإنسان الغافل الذي تناسى كل شيء من حوله، حتى إنه تناسى تعاقب الأيام وما ستفضي به إليه، إنها تسوقه وتحثه نحو الموت، فظهرت بذلك الصورة الحركية ضمن هذا البيت، فقد منح الفعل "يحث" المعنى إحساساً بالحركة والقلقلة، فكأن الشروق والغروب يطردان الإنسان ويدفعانه دفعاً إلى الموت، وهذه هي الفكرة الحركية الرئيسة ضمن هذه الصورة، ووجودها في هذا البيت أوحى إلى المتلقي بواقعية ما يقوله الشاعر تبعاً لقوة الصورة الفنّيّة الحركية التي أتى بها هذا الشاعر.

ويقول الشاعر كذلك[2]:

كمْ وَكمْ قَدْ حَلَّها مِنْ أُناسٍ ذَهَبَ اللَّيْلُ بِهِمْ وَالنَّهارُ

تظهر الصورة الفنّيّة ضمن هذا البيت الشعري بوجود تأثير الليل والنهار على الناس الذين ذهبت بهم تعاقب الأيام، فكأن الليل والنهار راحلة يرتحل بها الناس، بل هي التي ترتحل بهم، حتى إن الشاعر وصف هذا الليل والنهار وتعاقب الأيام بأنها هي التي تذهب بالناس، فاستولت صورة المضي والذهاب التي ترتبط بالليل والنهار على هذه الصورة، ومنح الفعل "ذهب" مكونات هذه الصورة مزيداً من الحركة التي تستقر في ذهن المتلقي تبعاً لطبيعة المعنى الحركي الذي يشير إليه هذا الفعل، وبالتالي فقد تناسب هذا الفعل مع مقصد الصورة الحركية التي أرادها الشاعر ضمن هذا البيت الشعري.

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 35.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 182.

ويقول أيضاً في موضع آخر[1]:

كَأَنْ قَدْ عَجلَ الأَقْوامُ غَسْلَكْ وقامَ النّاسُ يَبْتَدِرُونَ حَمْلَكْ

أقام الشاعر في هذا البيت الشعري صورته الفنّيّة على الحركة، فإنَّه يرسم للمتلقي صورة الموت الذي سيؤول إليه يوماً من الأيام، فكأنَّه قد مات، وأخذ من حوله يستعجلون غسله كي يُدفن، بل واستعجلوا أيضاً حمله إلى القبر، فهذه الصورة الحركية التي تظهر عبر الأفعال "عجل، يبتدرون" منحت المشهد نوعاً من الحركة التي تشير بحقيقة تلك الصورة التي أرادها الشاعر لهذا المخاطب، إنَّه مشهد متحرك للناس وهم يستعجلون حمل الميت، ويستعجلون غسله كي يدفنوه، إنها الصورة الحركية الموحية بحقيقة ما عليه الإنسان في نهاية أمره.

3.3.3 الصورة المتخيلة:

يلعب الخيال دوراً مهماً في تكوين الصورة الفنّيّة عند الشعراء، إذ لولا اتساع خيال هؤلاء الشعراء وجمال تلك التخيلات لما ظهرت الصورة الفنّيّة بكل معانيها الجميلة، وبكل مكوناتها البديعة، فإن الشاعر لا ينظر إلى الأشياء كما ينظر إليها الإنسان العادي، فقد نظر الشاعر الجاهلي مثلاً إلى الأطلال والديار والصحراء نظرة تخيلية تختلف عن تلك التي ينظر بها عموم العرب في البيئة العربيّة، فمنحها مزيداً من الخيال، وجعلها أكثر لصوقاً بنفسه وذهنه، فأبدع في تصويرها تصويراً تخيّلياً فخاطبها، وهي لا تسمع، وناداها وهي لا ترد جواباً، كل ذلك بمحض الخيال فحسب[2].

واتخذ الشاعر من مكونات الطبيعة مصدراً للإلهام والخيال، فمرة نراه يتخيل الحيوانات تخاطبه، وأخرى يتخيل الجمادات تعاتبه، وثالثة يخاطب هو كل ذاك، بل بلغ به الأمر أن أحس إحساساً وثيقاً بتلك المكونات الطبيعية من حوله، فمنحها قوة خارقة، أو سيطرة مطلقة، كما يظهر عند بعض الشعراء الجاهليين حينما قدسوا

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 311.

([2]) انظر: البكور، حسن، والعبادي، عيسى (2007م). صورة العمران الداثر في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، العدد: 171، الإمارات العربيّة، ص: 149 – 151.

الشمس، وجعلوها ذات قوة خالدة وخارقة، بل وصل بهم المطاف إلى تعظيمها وتأليهها[1].

وفيما يلي سنذكر مجموعة من النماذج الشعريّة التي اشتملت على صورة متخيلة، اعتنى فيها أبو العتاهية بالخيال عناية واضحة، فجميع الصور الفنّيّة تحمل قدراً من الخيال، إلا أن النماذج الآتية متعمقة في الخيال، وهو ما دفعنا للحديث عنها ضمن الصورة المتخيلة.

يقول الشاعر[2]:

أَقُوْلُ إِذَا ضَاقَتْ عَلَيَّ مَذَاهِبِيْ وَحَلَّ بِقَلْبِيْ لِلْهُمُومِ نُدُوْبُ

يقيم الشاعر هذه الصورة الفنّيّة على الخيال، إذ إنه قد منح الأشياء المعنوية جسماً مادياً، وما ذاك إلا من قبيل الخيال، فإنه قد جعل المذاهب وهي معنوية شيئاً مادياً يضيق عليه ويتسع، كما جعل للقلب ندوباً تحكي واقعه المؤلم، وما ذاك كله إلا من قبيل الخيال، إذ لهذا الخيال دور فاعل في تنمية الصورة الفنّيّة التي تقرب المعنى من المتلقي، وتجعله أوضح في ذهنه، فتخيل الأمور المعنوية أمر صعب، ولكن حينما ترتبط تلك المظاهر المعنوية بصورة فنّيّة تقترب من ذهن المتلقي وتتمركّز في مخيلته حتى يفهمها فهماً صحيحاً اعتماداً على تلك الصورة.

ويقول الشاعر أيضاً[3]:

وبَيْنا الْفَتى والْمُلْهِياتُ يُذِقْنَهُ جَنَى اللَّهْوِ إِذْ قامَتْ عَلَيْهِ النَّوائِحُ

يمنح الشاعر هذا البيت نمطاً من الخيال العميق، إذ إنه جعل الملهيات المختلفة بمثابة البشر الذين يستطيعون إذاقة الإنسان لذيذ المذاقات والملذّات، فأخرج كون تلك الملذّات أشياء معنوية يتلذذ بها الإنسان لتصبح أشياء مادية بمثابة الأطعمة أو الأشربة، ولتكون تلك الملهيات كأنها إنسان يطعمه، وما ذاك كله إلا محض خيال استطاع الشاعر أن يتوصّل به إلى ذهن المتلقي كي يتمكن من تجسيم العدو اللدود

([1]) انظر: سلمان، كمال فواز أحمد (2004م). الشمس في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس – فلسطين، ص: 12.

([2]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 34.

([3]) أبو العتاهية، ديوانه، ص: 115.

بالنسبة لهذا الشاعر ولجميع الناس كما يراه هو، إنها الملهيات بشتى أنواعها وأشكالها، فكما أنَّ الإنسان يخشى العدو المباشر الذي يقف أمامه، ويستطيع أن يراه بعينه، فإن الشاعر يريد من الإنسان أن ينظر لتلك الملهيات كما لو أنها إنسان حقيقي ماثل أمامه، وهذا كله منطلقاً من الصورة التخيلية التي أوجدها الشاعر عبر هذه العلاقات الذهنية بين وحدات الكلام المختلفة.

ويقول أيضاً[1]:

كأنك عن قريب بالمنايا وقَدْ شتَّنَّ بَعْدَ الْجَمْعِ شَمْلَكْ

يرسم الشاعر في هذا البيت الشعري صورة واضحة للإنسان الذي يلهيه طول الأمل، مع أن المنايا تتربص به ولا بد يوماً أن تصيبه، وأن تشتت شمله، غير أن الشاعر قد رصد للمنايا صورة محسوسة كأنها أمام عيني المتلقي، فالمنايا أمر معنوي، ولكن الشاعر وصفها كأنها إنسان يتربص بإنسان آخر، ولا بد يوماً أن يوقع به، وما هذا إلا على سبيل الخيال المحض من الشاعر، فقد ربط الشاعر علاقة حتمية وقوع الموت بتربص الإنسان بإنسان آخر، وهذا المتربص لا بد أن يصل إلى ذاك الإنسان، وهو حال المنايا التي لا بد أن تصل إلى مقصدها وموئلها بالقضاء على كل من تتربص به، وهو الذي دفع الشاعر إلى نقل هذه الحقيقة من كونها حقيقة معنوية إلى كونها شيئاً واقعياً حاصلاً دون شك أو ريب، وبالتالي فإن على الإنسان أن يتنبه من هذه الحقيقة وأن يعي تماماً ما سيؤول إليه أمره.

وفي نهاية هذا الفصل نورد النتائج الآتية:

اعتنى أبو العتاهية بالصورة الشعريّة عناية واضحة، انطلاقاً من دورها التأثيري في المتلقي، وهو جُل ما يسعى إليه أبو العتاهية لكونه يورد قصائد الزهد للوصول إلى إقناع هذا المتلقي بسائر الأفكار التي تدور في خلده.

ظهرت عناية أبو العتاهية بالقرآن الكريم ضمن مصادر الصورة الشعريّة لديه، ثم يليه الحديث النبوي الشريف، وهو أمر متوقع انطلاقاً من كون المعاني الزهديّة مستمدة في جملتها من القرآن الكريم والسنة النبوية.

([1]) أبو العتاهية. ديوانه، ص: 312.

لم يكن أبو العتاهية معتنياً بالشعر السابق عليه مصدراً من مصادر الصورة الفنّيّة عنده، والسبب في ظني عائد إلى أن أبا العتاهية رائد شعر الزهد، إذ لم يكن قبله من شاعر مبدع في موضوعات الزهد إبداعه هو، فقد أراد لنفسه أن يكون رائداً في هذا الفن، فيتأثر به من بعده ولا يتأثر هو بمن قبله.

ظهرت الصورة الفنّيّة عند أبي العتاهية بأجمل مظاهرها، وأجمل ملامحها في عناصر الحس والحركة والخيال، وهو ما منح المعاني مزيداً من التأثير في المتلقي، انطلاقاً من كون الشعر صورة، وإن أجمل ما فيه صورته الفنّيّة، فهذا هو ما اعتنى به أبو العتاهية ضمن تصويراته الفنّيّة.

الخاتمة والنتائج

وبعد، فإنَّه من الحريّ بالباحث أن يسرد مجموعة من النتائج التي استطاع أن يصل إليها في هذه الدّراسة وهي على النحو الآتي:

استطاعت الدّراسة أن ترصد مجموعة من السمات والخصائص التي تمثّل ميزات عامة لشعر الزهد بوصف عام، وذلك انطلاقاً من النظر في أسلوب شعر الزهد عند أبي العتاهية، بوصفه أبرز شعراء هذا الفن الشعري في العصر العبّاسي وما تلاه من عصور.

اعتمد أبو العتاهية ضمن الموسيقى الخارجيّة على أوزان البحور الصافية، التي تتكرّر فيها التفعيلات المتشابهة بضع مرات في كل شطر، ما يمنح القصيدة موسيقى خارجيّة جذابة، تجعل المتلقي أكثر تأثراً بما في هذه القصيدة من معانٍ.

يكثر التكرار في شعر أبي العتاهية، حتى إنه يشكل ظاهرة بحد ذاته، وقد استطاع الشاعر توظيف هذا التكرار ضمن الجانبين الموسيقيّ والدلالي، فالموسيقيّ تمثّل بإيجاد إيقاعات موسيقيّة متناسبة ضمن البيت الشعري والقصيدة الشعريّة، والدلالي متمثّل بتوكيد المعاني وتوثيقها في نفس المتلقي.

لم تكن عناية أبي العتاهية بالتوازي مشابهة لعنايته بالتكرار، على الرغم من وجوده في شعره، إلا أنه ليس بوضوح التكرار.

اعتنى أبو العتاهية بالقافية؛ إذ نجده في بعض الأحيان لا يكترث كثيراً لتنميق القافية وتحليتها بمزيد من الأصوات المكرّرة في كل قافية، وذلك تبعاً لعنايته بالمعاني لا بالشكل، وفي وقت آخر نجده يهتم بالقافية، ويمنحها جرساً موسيقيّاً أوضح في ذهن المتلقي للوصول به إلى الإحساس بموسيقى هذه القافية؛ فيكون ذلك أكثر تأثيراً في نفسه.

هناك مجموعة من العناصر التركيبيّة التي اهتم بها أبو العتاهية في تشكيل بنية قصيدته الأسلوبيّة، فنجده قد اعتنى بالتقديم والتأخير تبعاً للمعاني التي ترتبط بهذه التراكيب المشتملة على تقديم بعض الكلام على بعض، وكان ذلك من شأنه أن يلفت انتباه المتلقي إلى بعض ما يقتنع به أبو العتاهية في موضوعات الزهد.

أكثرَ أبو العتاهية من الجمل الاسمية في قصائد الزهد؛ وذلك لأن الجملة الاسمية تدل على الوصف، وكثيراً من معاني الزهد تحتاج إلى الوصف، من هنا جاءت الجملة الاسمية أكثر من الفعلية؛ إذ إن الأخيرة ترتبط بالسرد، وموضوعات الزهد لا تختص بالسرد كما اختصاصها بالوصف، هذا علاوة على دلالة الجملة الاسمية على الاستقرار والثبات والديمومة، وهو ما يريد الشاعر أن يوثقه في نفس المتلقي.

اعتنى أبو العتاهية بالصورة الشعريّة عناية واضحة، انطلاقاً من دورها التأثيري في المتلقي، وهو جُل ما يسعى إليه أبو العتاهية لكونه يورد قصائد الزهد للوصول إلى إقناع هذا المتلقي بسائر الأفكار التي تدور في خلده.

ظهرت عناية أبو العتاهية بالقرآن الكريم ضمن مصادر الصورة الشعريّة لديه، ثم يليه الحديث النبوي الشريف، وهو أمر متوقع انطلاقاً من كون المعاني الزهديّة مستمدة في جملتها من القرآن الكريم والسنة النبوية.

لم يكن أبو العتاهية معتنياً بالشعر السابق عليه مصدراً من مصادر الصورة الفنّيّة عنده، والسبب في ظني عائد إلى أن أبا العتاهية رائد شعر الزهد، إذ لم يكن قبله من شاعر مبدع في موضوعات الزهد إبداعه هو، فقد أراد لنفسه أن يكون رائداً في هذا الفن، فيتأثر به من بعده ولا يتأثر هو بمن قبله.

ظهرت الصورة الفنّيّة عند أبي العتاهية بأجمل مظاهرها، وأجمل ملامحها في عناصر الحس والحركة والخيال، وهو ما منح المعاني مزيداً من التأثير في المتلقي، انطلاقاً من كون الشعر صورة، وإن أجمل ما فيه صورته الفنّيّة، فهذا هو ما اعتنى به أبو العتاهية ضمن تصويراته الفنّيّة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أحمد، محمد فتوح (1978م). **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، القاهرة – مصر، الطبعة الثانية.

أدونيس، علي أحمد سعيد (1971م). **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (1994م). **الأغاني**، تحقيق: مكتب تحقيق التراث العربيّ بدار التراث، دار إحياء التراث العربي، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى.

البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (1422هـ). **الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه**، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة مصورة عن السلّطانية، بالإضافة إلى ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي، الطبعة الأولى.

البخاري، عبد الحق بن سيف الدين الدهلوي (1986م). **مقدمة في أصول الحديث**، تحقيق: سليمان الحسيني الندوي، دار البشائر الإسلاميّة، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية.

البكور، حسن، والعبادي، عيسى (2007م). صورة العمران الداثر في الشعر الجاهلي، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية**، العدد: 171، الإمارات العربيّة.

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن أبو بكر (د.ت). **أسرار البلاغة**، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، الطبعة الأولى.

الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف (1983م). **كتاب التعريفات**، حققه وضبطه: مجموعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى.

جمعة، حسن (د.ت). **المسبار في النقد الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د،ط، ود.ت.

الجندي، علي (1991م). **في تاريخ الأدب الجاهلي**، دار التراث، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى.

حسان، تمام (د.ت). **مناهج البحث في اللغة**، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة . مصر، الطبعة الأولى.

الحياني، عبد الله خليف (2004م). **التوازي التركيبيّ في القرآن الكريم**، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية التربية، قسم اللغة العربيّة، الموصل – العراق.

ابن خِلِّكان، أبو العبّاس شمس الدين أحمد بن محمد (1971 – 1994م). **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت/ لبنان، ط1.

خليل، إبراهيم، والصمادي، امتنان (2007م). **فن الكتابة والتعبير**، دار المسيرة، عمان – الأردن، الطبعة الأولى.

أبو ديب، كمال (1990م). **جدلية الخفاء والتجلي**، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت . لبنان، الطبعة الأولى.

الذهبي، أبو عبد الله شمس الدين محمد بن أحمد (1985م). **سير أعلام النبلاء**، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، بيروت/ لبنان، ط1.

الرشيدي، نواف (2016م). **شعر ابن عنين دراسة أسلوبيّة**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان/ الأردن.

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (1981م). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت/ لبنان، الطبعة الخامسة.

الزركلي، خير الدين بن محمود (2002م). **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، ط15.

زركوك، سميرة (2016م). **البنى الأسلوبيّة في زهديّات أبي العتاهية**، رسالة جامعية، جامعة وهران، الجزائر.

السامرائي، فاضل صالح (2000م). **معاني النحو**، دار الفكر، عمان – الأردن، الطبعة الأولى.

السد، نور الدين (2010م). **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، دار هومة، الجزائر، الطبعة الأولى.

السعود، محمد (2019م). **الظواهر البلاغية والأسلوبيّة في الجزء التاسع والعشرين من القرآن الكريم**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة.

سلمان، كمال فواز أحمد (2004م). **الشمس في الشعر الجاهلي**، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس – فلسطين.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (1988م). **الكتاب**، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة. مصر، الطبعة الثالثة.

الشايب، أحمد (2003م). **الأسلوب**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة/ مصر، ط12.

شوقي ضيف، أحمد شوقي عبد السلام (د.ت). **الأدب العربيّ المعاصر في مصر**، دار المعارف، القاهرة – مصر، الطبعة الثالثة عشرة.

شوقي ضيف، أحمد (د.ت). **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة/ مصر، ط12.

الشيباني، نصر الله محمد بن محمد ابن الأثير الكاتب (1420هـ). **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت/ لبنان.

الشيباني، نصر الله محمد بن محمد ابن الأثير الكاتب (1375هـ). **الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور**، تحقيق: مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي، الطبعة الأولى.

الصرايرة، مرام محمد (2013م). **ظواهر أسلوبيّة في شعر عامر بن الطفيل**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة.

ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد (د.ت). **عيار الشعر**، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر.

عبّاس، إحسان (1960م). **تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)**، دار الثقافة، بيروت/ لبنان، ط1.

عبّاس، إحسان (1974م). **شعر الخوارج**، دار الثقافة، بيروت/ لبنان، ط3.

عبّاس، إحسان (1978م). **اتجاهات الشعر العربيّ المعاصر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، الطبعة الأولى.

عبّاس، إحسان (1978م). **تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)**، دار الثقافة، بيروت/ لبنان، ط4.

عبد التواب، رمضان (1998م). **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، مكتبة الخانجي، القاهرة/ مصر، الطبعة الثالثة.

ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد (1404هـ). **العقد الفريد**، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1.

عبد الرحمن، عفيف (1987م). **الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً**، دار الفكر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى.

عبيد، محمد صابر (2001م). **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعريّة الأولى جيل الرواد والستينات**، اتحاد الكتاب العربي، ط1، دمشق – سوريا.

عبيدات، عدنان محمود (د.ت). جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد الشعريّة، **مجلة مجمع اللغة العربيّة بدمشق**، العدد: 80، الجزء: 2.

أبو العتاهية (1965م). **ديوان أبي العتاهية**، تحقيق: شكري فيصل، دار الملاح، دمشق/ سوريا.

عتيق، عبد العزيز (2009م). **علم المعاني**، دار النهضة العربيّة، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى.

عتيق، عبد العزيز (د.ت). **علم العروض والقافية**، دار النهضة، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (1419هـ). **كتاب الصناعتين**، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى.

عصفور، جابر (1974م). **الصورة الفنّيّة في التراث البلاغي والنقدي**، جابر عصفور، دار الثقافة، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى.

ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن الهمداني المصري (1980م). **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث، ودار مصر للطباعة، سعيد جودت السحار وشركاؤه، القاهرة . مصر، الطبعة العشرون.

العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله (1995م). **اللباب في علل البناء والإعراب**، تحقيق، عبد الإله النبهان، ط1، دار الفكر، دمشق.

العلوي، يحيى بن حمزة الملقب بالمؤيد بالله (1423هـ). **الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى.

عمارة، السيد أحمد (د.ت). **دراسة في نصوص العصر الجاهلي تحليل وتذوق**، مكتبة المتنبي، القاهرة/ مصر، د.ط.

عمر، أحمد مختار (2008م). **معجم اللغة العربيّة المعاصرة**، دار عالم الكتب، الطبعة الأولى.

فضل، صلاح (1987م). **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، الطبعة الثالثة.

القاضي الجرجاني، أبو الحسن علي (د.ت). **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة – مصر.

القالي، أبو علي (1926م). **أمالي القالي**، عناية وتحقيق: محمد عبد الجواد الأصمعي، دار الكتب المصرية، القاهرة/ مصر، الطبعة الثانية.

قدامة بن جعفر، أبو جعفر (1302هـ). **نقد الشعر**، مطبعة الجوائب، القسطنطينية.

القلقشندي، أحمد بن علي (د.ت). **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

كنوني، محمد (1999م). التوازي ولغة الشعر، **مجلة فكر ونقد**، السنة الثانية، العدد: 18.

كوهين، جان (1986م). **بنية اللغة الشعريّة**، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء . المغرب.

كوين، جون (د.ت). **النظرية الشعريّة**، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة – مصر، د.ط.

ابن ماجة، أبو عبد الله محمد بن يزيد (د.ت). **سنن ابن ماجة**، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى.

المختاري، زين الدين (د.ت). **المدخل إلى نظرية النقد النفسي**، سيكلوجية الصورة الشعريّة في نقد العقاد، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

المرادي، أبو محمد حسن بن قاسم (2008م). **توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك**، تحقيق، عبد الرحمن علي سليمان، ط1، دار الفكر العربي، بيروت.

المسّدي، عبد السلام (1997م). **الأسلوبيّة والأسلوب**، الدار العربيّة للكتاب، ط3.

مسلم، أبو الحسن بن الحجاج النيسابوري (د.ت). **المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم**، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، د.ط.

مصطفى، محمود (2002م). **أهدى سبيل إلى علمي الخليل**، دار المعارف، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى.

المقري التلمساني، أحمد بن محمد شهاب الدين (1997م). **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب**، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت/ لبنان، ط1.

الملائكة، نازك (د.ت). **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، الطبعة الخامسة.

مندور، محمد (2004م). **في الميزان الجديد**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى.

الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد (د.ت). **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى.

نايف، محمود لطيفي (2009م). **التجربة الزهديّة بين أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري**، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، فلسطين.

النشرتي، حمزة عبد الله (1985م). الرابط وأثره في التراكيب في العربيّة، **مجلة الجامعة الإسلاميّة**، السنة، 17، ع، 67، 68.

الهاشمي، علوي (1989م). **قراءة نقدية في قصيدة حياة**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، الطبعة الأولى.

ابن هشام الأنصاري، أبو محمد عبد الله بن يوسف (1985م). **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق، مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، ط6، دار الفكر، دمشق.

اليوسفي، محمد لطيفي (1985م). **في بنية الشعر العربيّ المعاصر**، دار سراس للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى.

المعلومات الشخصية

الاسم: أنيس راضي عبد القادر الخوالدة

التخصص: الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها

الكلية: الآداب

سنة التخرج: 2020