الجمهوريـة الجزائـريـة الدّيمقراطيـة الشّعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التّعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

المرجع: .....

جمالية الإيقاع في شعر أبي العتاهية
ـ دراسة أسلوبية ـ

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشّعبة: أدب عربي

التخصّص: أدب قديم

إعداد الطّالبة:
*- سعاد بولعجين

إشراف الدكتورة:
كاملة مولاي

السّنة الجامعية: **2014/2013**

دعـــــــاء

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت...

ولا أصاب باليأس إذا فشلت، بل ذكرني دائما بأن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح.

وإذا أعطيتني نجاحا فلا تأخذ تواضعي...

وإذا أعطيتني تواضعا فلا تأخذ اعتزازي بكرامتي.

وإذا جردتني من النجاح أترك لي قوة العناد حتى أتغلب على الفشل...

وإذا جردتني من نعمة الصحة أترك لي نعمة الإيمان.

اللهم إني أسألك خير المسألة، وخير الدعاء، وخير النجاح، وخير العمل، وخير الثواب.

أمين يا رب العالمين.

شكر وعرفان

أشكر **الله** سبحانه وتعالى، وبعده

أشكر الدكتورة **كاملة مولاي** على

متابعته جميع أطوار هذا البحث بصدر رحب

فالله أسأل أن يزيده فضلا على فضل

وعلما على علم، وأثني بالشكر على من عهدت فيه تواضع العلماء وهيبة العظماء

كما اشكر كل من أعانني في إعداد هذا البحث بأي وجه كان، وأسأل **الله** أن يجزيهم عني أحسن الجزاء.

إهداء

ما أصعب أن يجمع المرء أحباءه في سطور،

وأكثرها صعوبة أن يذكر حبيبا وينسى آخر، ورغم هذا أهدي جهدي إلى من أحبهم قلبي، ونطق بهم لساني، واهتز لهم كياني،

إلى من كلّله الله بالهيبة والوقار، إلى من علمني بدون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، أرجوا من الله أن يمد في عمره ليرى ثمارا قد حان قطافها طول انتظار، ستبقى كلماته نجوما أهتدي بها في اليوم والغد وإلى الأبد، إلى: **أبي العزيز**

إلى من أحبها الرحمان، وأنار قلبها بالقرآن،واشتاقت لها فردوس الجنان،ووهبها الله جبالا من الفرقان، وأكرمها الرحمان بسور من القرآن

إلى من أوص الله بها ثلاث: **أمي العزيزة**

إلى كل أفراد العائلة

إلى من كان لي ابتسامتي حين كنت أبحث عنها، ومن كان ، إلى من شاركوني ذكريات الماضي، و الحاضر في المستقبل ، إلى كل من يسعد لسعادتي ويتألمو لأحزاني ...

زوجي فاروق

سعاد

مقدمـة

مقدمة:

يعد الإيقاع مصطلحا نقديا نرى آثاره على صعيد التّركيب والدلالة والصوت، في الشّعر فمسألة اختيار الإيقاع في تركيب الخطاب الشّعري كما تشمل الخارج فهي تشمل العمق.

إن اختيارنا لهذا الموضوع لم يكن من قبيل الصدفة بل كان وفقا لتفكير مسبق أدركنا من خلاله أهمية الموضوع وقيمته العلمية خاصة أن الإيقاع أخد الحيز الكبير من اهتمام الدارسين والنقاد

والهدف من اختيار الموضوع هو محاولة المزاوجة بيت التراث والمعاصرة، التراث كمادة، والمعاصرة كمنهج حديث للدراسة الأسلوبية وما المنهج إلا أداة لاستفزاز النص حتى يبوح بجوانب من سر جماله: حتى وإن كانت مرحلة اختيار الموضوع من أصعب المراحل التي تواجه الباحث في هذا البحث.

ولذلك سيكون لبحثنا والموسوم بـ "جمالية الإيقاع الشعري في شعر أبي العتاهية"–دراسة أسلوبية– عناية خاصة فيا يتعلق بالإيقاع وذلك لتشعب الموضوعات فيه وصعوبة تحديد المفهوم، والإشكال المطروح هو:

- ما هي جماليات الإيقاع الشعري؟
- كيف جاء الإيقاع الشعري في شعر أبي العتاهية؟
- ما لموضوعات التي تناولها الشاعر؟

أما المنهج المتبع فهو المنهج الأسلوبي الذي كان عمدتنا في هذه الدراسة لإبراز تلك اللمسة الجمالية التي تكسب النص تفردا شعريا؟ معتمدين في ذلك على الخطة التالية:

–مدخل معنون بـ: "خصائص الشعر في العصر العباسي" وكل ما يتصل به من: منزلة الشعر والشاعر في العصر العباسي، وأقسام الشعر العباسي، وخصصنا فصلين، فصل نظري، وفصل تطبيقي.

أما الفصل النظري والموسوم بـ: "الشعرية الغربية والعربية" تضمن مايلي: الشعرية في المفهوم اللغوي والاصطلاحي، والإيقاع الداخلي والخارجي، أما العنصر الثالث فتمثل في مضامين شعر أبي العتاهية.

أما الفصل الثاني وهو الفصل التطبيقي الموسوم بـ: "البنية الإيقاعية في شعر أبي العتاهية" فقد تناول ثلاثة مستويات للدراسة الأسلوبية، حيث تناولنا في المستوى التركيبي نظام الجملة بنوعيها الاسمية والفعلية، والتناص، والأساليب الإنشائية والخبرية.

المستوى الثاني هو المستوى الدلالي وتناول: في العنصر الأول الحقول الدلالية والعنصر الثاني: الصورة الشعرية وما يتصل بها من محسنات بديعية.

أما المستوى الثالث هو المستوى الصوتي فتناول: البحور الشعرية وما يدخل عليها من زحافات وعلل، القافية، وحرف الروي، ظاهرة التدوير في الشعر.

أما فيما يتعلق بالإيقاع الداخلي فتمثل في: التكرار الكمي للأصوات مجهورة ومهموسة.

وأتممنا بحثنا بخاتمة تضمنت أهم النتائج وأهم المصادر والمراجع التي اعتمدناها فتمثلت في:

–ديوان أبي العتاهية ، ط3، جمعه: أبو عمر يوسف ابن عبد الله النمري القرطبي، دار صادر، بيروت، 2007.

– حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم، د.ت.

أما الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا عدم توفر المادة العلمية بالكم المطلوب في المركز الجامعي لميلة.

وختامًا أتقدم بجزيل الشكر للدكتورة الفاضلة "**كاملة مولاي**" التي أشرفت على بحثنا هذا، شاكرين لها توجيهاتها ونصائحها.

مدخل

خصائص الشعر في العصر العباسي

1–منزلة الشعر و الشاعر في العهد العباسي

2–أقسام الشعر في العصر العباسي

1–اللهو والغزل

2–الخمر

3–الزهد والتصوف

4–الحكمة

خصائص الشعر في العصر العباسي:

"كان الشّعر في الجاهلية انطلاقة النّفس في شتّى أحوالها المكانية والزّمانية، يرافق النّفس في نزعاتها الفطرية وتطلّعاتها القبلية، و لمّا كان العهد الأموي انتقل الشّعر من عالم النّفس الفردية إلى عالم السّياسة العامّة والسّياسة الحزبية، يتلون بألوانها ويخضع كلّ شيء لهما إلاّ ما انفلت منه في البوادي القاصية، والحواضر المبعدة عن سلطان السّياسة وما إن أطلّ العهد العباسي بحضارته الجديدة، وديكتاتوريته الكسْرَوِيَّة، واعتماده على النّظم الفارسية في الحكم، وابتعاده عن التّقاليد العربية، وانصرافه عن العصبية القبلية حتى أغضى عن سياسة الشّعر والشّعراء، وعندما خرج الشّعر عن دولة العصبية والسّياسة تحوّل إلى زينة اجتماعية أو وسيلة كسب، أو تعبير عن واقع الحياة وأمال الشّعب والأمّة، وبهذا انقلب الشّعر في العهد العبّاسي انقلابا شديدًا من حيث العامل والغاية وإن كانت له منزلة رفيعة وتذوق شديد"[1].

1/-منزلة الشّعر والشّاعر في العهد العباسي:

"إنّ من يطالع كتاب الأغاني وسائر الموسوعات الأدبية والتّاريخية تعتريه الدّهشة لمّا يجد من امتزاج الشّعر بجميع مظاهر الحياة العباسية، فالشّاعر بلبل القصور ونديم الملوك و روح الألحان على أوتار البرابِط وألسنة القيان، والشّاعر رسَّام الحياة بما فيها من مآتٍ جسام، وهو لسان اللّهو والمجون ومجالس الخمرة، كما هو لسان الفلسفة والزّهد والتّصوف، إنّه ينظم الحياة انتظاما، ويغمرها بكلّ ما فيها، والنّاس إليه آذان تصغي وأيد تنبسط وتجود، وقد اهتم الخلفاء والأمراء بالشّعر وبالشّعراء، فتناشدوا مأثور الكلام وعقدوا المجالس للمباريات، وفرضوا لأرباب الشّعر الأعطية في بيت المال[2] ووهبوا أحيانا على كلّ بيت ألف دينار، وإنّ منهم من تعاطى القريض أو أنشده، وهكذا ففي المائة الأولى من عمر الدّولة العباسية

[1] –حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي– الأدب القديم– د، ط، دار الجيل، بيروت، لبنان، د، ت، ص:667

[2] -المرجع نفسه، ص،ن.

أكبّ أولوا الأمر على الأمراء يعظّمون شأنهم ويطربون لأقوالهم، ويغدقون عليهم الأموال، ويخلعون عليهم الخلع، ويقطِعونهم الضّياع ويهبونهم الجواري، حتّى ساموا الملوك في المنزلة، وساووهم في نعيم العيش، وبعد المائة الأولى بخِل الخلفاء وأتباعهم على الشّعراء بعض البخل، وانقبضت أكفّهم بعض الانقباض فتململ الشّعراء شاكين عابثين وهدّدوا معرضين، ولما كان عهد الإمارات عاد الأمراء إلى التّنافس، فارتفع صوت الشّعر في كلّ صقع ومنتدى، وتداخل الشّعراء زهو كثير، حتى تطاول بعضهم على أولياء نعمتهم، وحتى عدُّوا ما ينالون من جزيل العطاء دينا لهم في عنق كل ممدوح"[1].

"كان لامتزاج العرب بالأعاجم آثاره البعيدة في تهذيب الأفكار، وصقل الأخيلة ونضج الثّقافة، وتجويد ألوان الكلام من شعر ونثر، نشأت بفضل هذا الامتزاج فنون أدبية لم تكن موجودة، كالقصص، والمقامات، وأدب الزّهد، والتّصوف وأدب الطبيعة، وتفشّت ألوان الخلاعة والمجون في الأدب كالإغراق والمبالغة في وصف الخمر، أو التّشبيب بالجواري، والتغزّل بالمذكّر"[2].

"كان الشّعر –ولا يزال– صورة المجتمع في كلّ بيئة، ومرآة الحياة في كلّ عصر وسجّل الأحداث في كلّ زمان، ذلك لأنّه فيض الخاطر، ونبع الشّعور، ونبضة الحسّ وخلجة النفس، وفورة الوجدان، ولأنّ الشّعراء أبلغ من الكتاب استجابة لمظاهر الحياة وأسرع تجاوبا مع أحوال المجتمع، وأشّد تأثُّرا بأحداث البيئة، وأعمق شعورا بأسرار الطبيعة، وأقوى إحساسا بنوازع الآمال والآلام"[3].

"ومن هنا نرى الشّعر في كلّ زمان ومكان، صدى للحياة، وصورة للمجتمع، وانعكاسا للآمال والمشاعر وتاريخاً صحيحاً لعصره، هو في الجاهلية ديوان العرب الّذي يسجّل

[1] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي– الأدب القديم، ص 668

[2] – أمين أبو الليل ومحمد ربيع، العصر العباسي الأول، ط1: طوبسة الوراق للنشر والتوزيع ،عمان، 2006م، ص:47

[3] – عبد المنعم خفاجي، الآداب العربية في العصر العباسي الأول، ط1: دار الجيل، بيروت، 1992م، ص81

مفاخرهم، ويدوِّن مآثرهم، ويصوِّر أساليب حياتهم من حرب وسلم، ونُجعة واستقرار وبأس ونجدة، وحماسة وفتوة، ونحو ذلك من ألوان خلقهم، وأحوال عيشهم، وأنت تقرؤه فتجد في صفحته صورة البادية بوعورة مسالكها، ووعوثة شعابها، وخشونة هضابها.

وفي ظلال الإسلام صورة للحياة الجديدة، يتفاعل معها ويستجيب لدواعيها، وتتمحور أغراضه وألفاظه ومعانيه، تبعاً لما تقتضيه الدّعوة، وتآثرًا ببيانها الحكيم، وتجاوبا مع ما أتيح للدّولة من حظّ في الحضارة[1]، وما استجدّ من شؤون السّياسة، وما طرأ من عمران وعرفان، فقد خاض في العصبية وجال في السّياسة، وصال في المدح والهجاء، وأيَّد وعارض، وجادل وخاصم، وجدَّ في ميادين المجدِّين، وتقشَّف في محارب الزّاهدين وتبذّل في مواطن الغزل والمجون مع المترفين الإباحيين"[2].

ومع هذا فإنّه لم يبعد كثيرا عن منهجه الجاهلي، لأصالة العروبة، وقرب العهد بالبداوة، وقلّة الحظّ من الحضارة، وندرة الامتزاج بالأعاجم والتّرفع عن خلاطهم، فلم تتغيّر مناهجه، وتتّحد مذاهبه، أو تتجدّد ألوانه، إلاّ بمقدار ما سمح به التّغير الطارئ في مناهج الحياة، وأساليب العيش، ومظاهر الحضارة، وهو في جاهليته وإسلامه أنغام شجية تهدهد الأشجان وتنهنه العبرات، وتستثير المشاعر، وتستفزّ العزائم، وتجمل الحياة.

" لقد اتّخذ العباسيّون عاصمة ملكهم (بغداد) في ديار الأعاجم، وامتزجوا بهم كلّ الامتزاج، واندمجوا فيهم كل الاندماج، ولهؤلاء ألوان من الثّقافات وأنماط من العيش وأنواع من الخلق وأشتات من العادات والتّقاليد...فكان لهذا كلّه أثر على نفوس الشّعراء كما كان له أثر في نفوس العرب جميعا، ووجد الشّعراء إلى جانب ذلك من المناظر والمظاهر وألوان

[1] – عبد المنعم خفاجي، الآداب العربية في العصر العباسي الأول ، ص81

[2] – المرجع نفسه،ص:82

الحضارة ما لم يَأْلَفُهُ خيالهم من قبل، فهذه رياض فاضرة، وقصور شاهقة، ومناظر"[1] موفقة.

"كذلك كان الشّعراء أبلغ من تأثّر بذلك كلّه، وأوّل من استجاب إلى هذه الحياة الجديدة لأنّ نفوسهم أعلق بالتّرف، وألصق بالمدينة، وهم كذلك أقرب إلى الخلق، وأدّى إلى مظاهر الحضارة في قصورهم، ولهذا فالشّعر يحلّق في كلّ أفق ويغرّد فوق كلّ فَنَنْ، فهو ينادم على الشّراب، ويُعافر كؤوس الحباب، ويُفاكه السُّمَّار، وكان الشّعر إذن كالطائر الصدّاح، تجرح بهاته خشونة الحياة، ويخنق شدوه لفح الهجير، حتّى إذا أشرقت شمس الرّبيع، وهبَّت نسائمه، وتفتّح زهره، وتضوّع عطره، خفق بجناحه طربا، وحلَّق ما شاء فرحا، واتَّبع أفانين الشّدو والغناء وما العصر العبّاسي إلاّ ذلك الرّبيع"[2].

2/-أقسام الشعر العباسي وأغراضه:

"الشّعر العباسي مجموعة ضخمة عصفت بها المؤثّرات المختلفة، وتقلّبت حولها العوامل المتباينة، وكان من المنتظر من هذه المؤثّرات والعوامل أن تخلق شعرا جديدا في جوهره جديدا في فنونه، ولاسيما وقد اطّلع العرب على كتاب (الشّعر) لأرسطو ووقفوا على فحوى الإلياذة وأسلوبها، وامتزجوا بغيرهم من الشّعوب امتزاجا عنصريا وثقافيا والمكتبات منتشرة في طول البلاد وعرضها تصمّ كلّ نفيس، وحركة النّقل تجعل في أيد أبناء العربية كلّ وسيلة من وسائل الابتكار والتّجديد، ومع ذلك فشيء من ذلك لم يكن لأنّ العرب أصحاب بديهة وارتجال، ولأنّ الأمّة العربية كانت قوية الشّخصية التّقليدية، شديدة الصلة بالواقع بحيث يصعب عليها الانفلات في عالم التّخيل الواسع، وهذا البثّ الشّعري يجري في تياراته واتّجاهاته"[3]، "وفنونه الّتي وجدت في جزيرة العرب، ويسير على تقاليده الثّابتة الّتي لم

[1] – عبد المنعم خفاجي، المرجع السابق، ص82

[2] – المرجع نفسه، ص:83

[3] – حنا الفاخوري، المرجع السّابق، ص:668

تزعزعها العواصف والاضطرابات الّتي طرأت على حياة الأمّة نفسها في عصور تاريخها المختلف، إلاّ أنّ هذا الشّعر ضمن دائرته التّقليدية العامّة، لم ينج من تأثيرات البيئة في بعض توجيهاته الخاصّة، وفي بعض معانيه وأخيلته وأساليب تنميقه وزخرفته"[1].

"والشّعر نوعان رئيسيان: وجداني وموضوعي، فالوجداني يدور على نفس الشّاعر على تأثّره من أمر ما، وإظهار ذلك التّأثّر بالكلام المنظوم، ومن ذلك مدحه لأميره أو تغزّله بفتاته، أو هجاؤه لعدوّه، أو وصفه لما تقع عليه عينه، أو تحريضه على ما يشعر بصلاحه، إنّه لمن الجدير تسميّته الشّعر الّذي قيل في مدح العظماء شعرا رسميا، فهو يدور في فلك هؤلاء العظماء، ويتجاوب وميولهم ونزعاتهم، ويدغدغ كبريائهم، وأن لم يهتم شديد الاهتمام لسياستهم، وقد أكثر الشّعراء من شعر المديح إكثارا ليس بعده إكثار واحتشدوا حول الملوك والأمراء احتشادا شديدا[2]، يستدرون أكفهم، ويستميحون ميلهم إلى الظّهور بمظهر العظمة والجلال، والمال عصب الحياة العباسية، لا تستقيم بدونه حال لأنّ التّرف شائع في المساكن والمآكل والملابس، وقد عاش الشّعراء تلبس الوشيّ والمقطعات وكلّ ثوب مشهَّر، أضفَ إلى ذلك أنّ العهد العبّاسي اجتاز مراحل شاقّة من الفقر وفساد الأحوال الاقتصادية ولاسيما بعد المائة الأولى من عمره، فالحياة الّتي عاشها البلاط والألق الّذي انغمس فيه، والقصور الّتي انفق الثّروات الضّخمة في إقامتها، كلّ ذلك جرّه شيئا فشيئا إلى زيادة الضّرائب وانتهاب أموال الرّعية بشتّى الوسائل أضعف القوى الإنتاجية في البلاد، ورمى البلاد في هوة عميقة من البؤس والانهيار، وبحيث جعل للدّرهم قيمة كبيرة في صدور النّاس فتعلّقوا به تعلّقًا شديدا وتطلبوه تطلّبا حثيثا، وراحوا يفلسفون الحياة بالنّظر إليه، فكانت الحياة لا تصلح إلاّ به، وكان المجد لا يمشي إلاّ في ركابه"[3].

---

[1] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي– الأدب القديم ، ص:669

[2] –نفسه، ص:670.بتصرف

[3] –حنا الفاخوري، المرجع السابق، ص.670

"وهكذا أقبل الشّعراء على العظماء رغبة في التزيّد حينا، وخشية من الفقر والبؤس حينا آخر، يحفّزهم الإنفاق في ترف العيش حينا، ويدفعهم طلب المجد والجاه حينا آخر وقد تقلّبوا مع الحياة العباسية في شتّى ملابساتها، فتنقّلوا بين العواصم والحواضر، وتحلّقوا حول الموائد والعروش، وباعوا الشّعر في أسواق المديح، فإن كان له رواج زادوا منه وأكثروا، وإن كسد وانحطّ شأنه تتراجع منه الطّبع وقلّ الإنتاج"[1].

"كانت المدائح ذات نغمة واحدة تقريبا، قلَّما يتميّز فيها ممدوح عن آخر إلاّ في مهارة صوت الشّاعر، وشدَّة انطلاق قريحته، ومقدرة خياله على تصوير المعاني وتضخيمها وهكذا كان كلّ ممدوح فريد العصر وإمام الدّهر، وكان عطاؤه انهمار المطر وموج البحر، وسارت القصيدة المدحية على خطّة الرّسميات، في جلال القديم، وبطئه، وجلجلة أوزانه وقوافيه، فكانت وقوفا على طلل، أو غزلا وهميّا بحبيب، وإن خرجت عن مثل هذا الافتتاح فإلى حكمة ترسل كمقدمة من مقدّمات الأقيِسَة المنطقية، وكانت بعد ذلك وصفا لناقة توصيل إلى الممدوح، وإذا الممدوح بطل الحروب، ونبراس العقول والقلوب، وسيّد الكرم والجود، ويد الله في صفوف العبيد، وكانت على كلّ حال تأنيًا وتنميقًا، ومتانة عبارة وألفاظا، وإغراقًا للقديم في جوٍّ من الزّخرفة الحديثة، وتكرارًا لمعانٍ موروثة في ابتكار الألوان والصوّر المستحدثة"[2].

أمّا الموضوعي فيدور على شيء خارج عن نفسه، على صفات يتخيّلها أو يراها فيما حوله، من ظواهر الطّبيعة أو النّظر في حياة الإنسان، وما إلى ذلك من المواضيع الأخلاقية والأدبية الّتي تمثّل للجمهور ما يشعر به في الحياة، أو تحملهم على أجنحة الخيال إلى ما وراء المحسوسات فتثير فيهم حب الجمال وتدفعهم في سبيل الكمال[3].

---

[1] –المرجع نفسه، ص، ن

[2] –نفسه، ص:671

[3] -عبد المنعم خفاجي، المرجع السابق، ص: 87.

فيما كان الشّعر الرّسمي يلازم البلاطات ويسير مع شتّى السّلطات كان الشّعر العربي الّذي نما في الحجاز عهد بني أميّة ينتشر في الديّار العبّاسية ويتطوّر وفاقا للأحوال

"ويتشعّب في فروع مختلفة في ازدياد الوعي وتعدّد الدّواعي الّتي هيّأت تطوّره وانشعابه، لم يكن الشّعر الرّسمي يمثّل النّفسيات وهو البعيد عن الحقيقة والواقع، والبعيد عن شعور الجماعة، فقام النّوع الآخر يسدّ الفراغ ويعالج العواطف العامّة، الّتي تتّصل بالنّفوس جميعا ويصوّر المجتمع في شتّى مظاهره ونزعاته، والمجتمع العبّاسي، كما لا يخفى من أكثر المجتمعات ألوانا"[1].

"وكان الشّعر في جميع المواقف والمجالس يردّد أصداء الحياة وينحو نحواً ديمقراطيا بَحَتْ في غير تستّر ولا اقتصاد"[2].

1-اللّهو والغزل :

"تعدّدت في هذا العهد دواعي اللّهو والغزل، وقد ضعُف أثر الدِّين في النّفوس وانهال النَّاس على مُتَعِ الحياة في غير اقتصاد، وشاع الفسق والفجور بين العامّة والخاصّة وكان سبب ذلك أن تعدّى الغزل حدود التّقليد العربي، وأغرق في الفحش إلى حد الشّذوذ المقيت، وما ذاك إلاّ انحراف النّاحية الجنسية في المجتمع، وفقدان معنى الحبّ الحقيقي في قلوب النّاس، وفيما كان الغزل التّقليدي سائراً على منهجه الخاص يتصدّر كثيرا من القصائد الرّسمية، كان الغزل العاطفي يردّ نعمات ابن أبي ربيعة ويضيف إليها ما لم يجرؤ عليه شاهر العصور السّالفة من الإغراق في الفحش والتّصريح به و ذكر التّفاصيل الّتي تأباها

[1] -حنا الفاخوري ، المرجع نفسه ص 672

[2] -نفسه ص ، ن

النّفس الكريمة، وامتاز الغزل العاطفي في هذا العهد بالسّهولة والابتعاد عن العَوِيصْ الغامض"[1].

2) الخمر :

"حفل الأدب العباسي بالخمرة وصفاتها لانتشار الشّراب بين العامّة والخاصّة، و كان ذلك استجابة لدعوة الحياة الاجتماعية، كما كان امتداد الطّقوس دينيّة فارسيّة تجعل الخمرة مقدّسا، وتجعل شربها بين أيدي آلهتهم نوعاً من العبادة ووسيلة من وسائل التّقرب والتّزلف إليهم، و هذا ما يفسّر تقديس أبي نواس وأضرابه للخمرة ونعتهم لها بالأسماء الحسنى"[2].

3) الزّهد والتصوف:

فيما كان الانحلال الأخلاقي يهدّد كيان الدّولة العباسية كانت جماعة من أصحاب المذاهب الدّينية والفكرية تحاول الإصلاح وتنشد الصّلاح عن طريق الزّهد والتّصوف وظهر أثر ذلك في الأدب، فشاعت في قسم منه[3] التّزهد والتّوحد، فقد بدت النّزعات الروحية عند الجاهلين في الحكمة المتّصلة بما وراء الطبيعة، ثمّ في شعر التديُّن والتحنُّف وبدت عند المسلمين في شعر التّدين، ولمّا كان العهد العباسي تطوّر شعر الزّهد عن التديُّن وتعاونت طوائف مختلفة من العوامل والمؤثِّرات على النّهوض به، وتنوّع القول فيه، حتّى انتهى هذا الفن إلى أبي العتاهية (ت765 هـ) فاستجمع مادّته وخاض في جميع معانيه وجعل منه فنًّا يُرضي نزعة اجتماعية لدى جمهور معيّن في المجتمعات الإسلامية وإرضاء لهذه النّزعة تولّى الإنشاء في هذا الفنّ شعراء لم يحقّقوا ما كانوا ينشؤون عملا ولم يُعرفوا بالزّهد في حياتهم، ثمّ تطوّر الشّعر الزُّهدي إلى شعر صوفي تناول جانبا من الحياة النّفسية للزّهّاد[4].

---

[1] –حنا الفاخوري المرجع السابق ص 973 بتصرف

[2] –حنا الفاخوري ، المرجع نفسه ص 274

[3] –حنا الفاخوري المرجع السابق ص 975

[4] –المرجع نفسه، ص، ن

4) الحكمة:

يتَّصل بشعر الزُّهد ما أُطلق عليه (شعر الحكمة)، والحكمة من أشدّ الموضوعات اتّصالا بالنّفسية الشّرقية، عالجها العرب من أقدم عصورهم، و لمّا كان العهد العباسي بما فيه من تيارات عقلية ومذهبية، ومن مجادلات كلامية، ومن محن وشدائد اقتصادية وسياسية واجتماعية، نحا الشّعر الحكمي نحوًا جديدا في العمق، فعالج مذاهب حياتية مستقاة من الآراء الفلسفية ومن التّجربة العلمية[1].

تلك نظرة وجيزة في حال الشّعر العبّاسي وأطواره، فالصّياغة الشّعرية أصبحت وليدة الغناء والزّخرفة ونعيم الحياة، تقتبس من مجالس الأنس سهولتها ولينها، ومن التأنّق في الأثاث والمأكل أناقتها، ومن التظرّف الاجتماعي تعقيد أساليبها البيانية والبديعية، إنّها ليست مبتكرة بكلّ ما في الكلمة من معنى فهي قائمة على عناصر قديمة، ولكنّها ازدادت تأنّقا وازدادت ثروة بيانية وبديعية، وما التّشبه عن نزعته الواقعية الّتي تسعى في أن يكون المشبّه به ممثّلا لحقيقة المشبّه تمثيلا حسّيًّا، إلى النّزعة الإيهامية الّتي تجعل من المشبّه به موطن رونق لا وسيلة تعريف وتدقيق[2].

وحفل الشّعر بالبديع الّذي استحدث علمه في ذلك العهد، وراح الشّعراء يعتمدونه ويطرّزون به الكلام تطريزا تماشيا مع تيار الحياة المصطنعة، ويجعلونه من مجالات المقدرة والتطرُّف، ويركّبونه تركيبا بحيث تتجلّى الصّورة من خلال صورة وبحيث تبدو المعاني من وراء الظَلال، أضف إلى ذلك أنّ الشّاعر أصبح يلاءم بين الموضوعات والأوزان والقوافي، ويؤثّر الوزن الخفيف واللّفظ السّهل الحافل بالعذوبة، استجابة لداعي الحياة الاجتماعية،

[1] –نفسه، ص 675

[2] –حنا الفاخوري المرجع السابق ، ص 676 بتصرف

وهكذا سار الشّعر العباسي على مادة القديم وفي روح الجديد، وكان تطوّره شكليًّا أكثر ممّا كان جوهريا وصناعيا أكثر ممّا كان فنيا[1].

[1] –المرجع نفسه، ص ،ن

الفصل الأول

الشعرية الغربية والعربية

أ- الإيقاع.

1-مفهوم الإيقاع

أ-لغة

ب-اصطلاحا

2-الإيقاع الداخلي.

3-الإيقاع الخارجي.

ب-الشعرية.

1- مفهوم الشعرية

أ-لغة

ب-اصطلاحا.

2-الشعرية الغربية.

3-الشعرية العربية.

ج-شعر أبي العتاهية.

أ –الإيقاع :

"الإيقاع ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة والمتآلفة المنسجمة، كما عرفها من حركة الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر التالية المادية بما يوفره لها من توازن وتناسب وانتظام"[1].

1–مفهوم الإيقاع:

أ–لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور:وَقَعَ: وقع على شيء ومنه يَقَعُ وَقْعًا وَوُقُوعًا، سَقَطَ، وَوَقَعَ الشَّيْءُ من يدي كذلك.

وَقَعَ رَبِيعُ بالأرض يَقَعُ وُقوعًا لأول مطر يقع في الخريف[2].

وجاء في محكم التنزيل:" وَإِذَا وَقَعَ الْقَوْلُ عَلَيْهِمْ أَخْرَجْنَا لَهُمْ دَابَّةً(سورة النّمل.81).

ب–اصطلاحا:

"كان للباحثين في دراسة الإيقاع اتجاهات مختلفة فكلمة "rythm" تعني الإيقاع، وهي مصطلح انجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق"[3].

---

[1] –ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، في العصر العباسي، ط1: منشورات دار القلم العربي، حلب، 1997، ص16

[2] -ابن منظور، لسان العرب، ضبط وعلق حواشيه، خالد رشيد القاضي، ط1: دار صبج، إيديفويست، بيروت لبنان،ج15،2006، ص359

[3] –ابتسام أحمد حمدان، المرجع نفسه، ص21

يقول ابن طبابا في كتابه"عيار الشعر": "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع لفهم مع الكدر تم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها، وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه "[1]

فالإيقاع عنده مرتبط بالوزن أو بعبارة أخرى مرتبط بالشعر الموزون.

و قد عرفه كمال أبوديب: "أنه الفاعلية التي تنقل للمتلقي ذي الحساسية المرهفة للشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة، من عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة فالإيقاع إذا حركة متنامية يمتلكها التشكيل الوزني، حيث تكتسب فئة من نواة خصائص مميزة عن خصائص الفئة، أو الفئات الأخرى والإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة، التي يؤلّف تتبّعها العبارة الموسيقية"[2].

فالإيقاع قائم على الفاعلية بين الشاعر والمتلقي، فهي حركة تخرج عن السكون، لتعطي المتلقي إحساسا بالفرح والسّرور أو الحزن والألم.

الفارابي يعرف الإيقاع بأنه: "نقلة منظمة على النغم ذات فواصل والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة و لا يكون ذلك بحروف ساكنة"[3].

فالعنصر الزّمني هو حلقة الوصل بين الإيقاعين الشّعري والموسيقي.

---

[1] –محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر،شرح وتح: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005 ، ص21

[2] –كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1: بيروت، 1974، ص230،231

[3] –الفارابي، الموسيقي الكبير، تح: غطاس عبد المالك خشبة، دار الكتب العربي،1967، ص1085،1086

يقول حازم القرطاجني: "الشعر كلام موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها –بما هي شعر– غير التّخييل، والتّخييل في الشّعر يقع على أربعة أنحاء، من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن، وينقسم التخييل بالنسبة للشعر إلى قسمين: تخييل ضروري، وتخييل ليس ضروري، ولكنه أكيد أو مستحب، لكونه تكميلا للضروري وعونا له على ما يراد من إنهاض النّفس إلى طلب الشّيء أو الهرب منه والتّخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللّفظ على نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنّظم"[1].

يفرق حازم القرطاجني بين الإيقاعين الشعري والموسيقي، فصورة التناسب الزمني في الموسيقى تختلف عنها في الشعر وهذا راجع لاختلاف الأداة وهي الوزن الشعري.

يقول المرزوقي في شرح ديوان الحماسة :" وإنما قلت تخير من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع، لإيقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه.."[2].

فالإيقاع عنده بمعنى الأثر الجميل لوقع حركة السكنات في النفس فتطرب لوقعه.

2-الإيقاع الداخلي:

إذا لم يرتكز النّص الشّعري على مجال الوزن مباشرة فلا مفر له من الارتكاز على مجال الموسيقى الداخلية، و ذلك لأن هذا المجال الحاضر أكثر المجالات تعبيرا عن مجال الوزن الغائب، و كأنما هو امتداد له، يحمل أصداء قوافيه الغائبة، ويرجح شبح مقاطعه ووحداته

[1] –أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتح: عبد الحبيب ابن الخوجة، د.ط، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، د.ت، ص89

[2] –المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، المرجع السابق، ص10

الموسيقية المتناثرة، وذلك بعد أن يصوغ منها نظاما موسيقيّا جديدا قد تدركه الأذن بسهولة حيث يتكثّف فيقترب من أصله الموسيقي في مجال الوزن، ولا تدركه حين تتباعد عناصره وتتناثر وحداته الموسيقية المتمثلة في القوافي المتباعدة وأصوات الحروف وجرس الكلمات المتساوية الطّول والمتناغمة المقاطع والمنسجمة في الحروف[1].

حيث تتبنى "إليزابيث درو" وهي تعرف الإيقاع: "بأنه التّدفق والانسياب وهذا يعتمد على المعنى أكثر ممّا يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التّفعيلات"[2].

إنّ هذه الآراء تشير بوضوح إلى تغلغل المجال الإيقاعي في كل بنى النّص ومجالاتها المختلفة منحدرا في أصوله من قانون مجال الوزن ومنصبّا فيه، محملا بخصائص البنى والمجالات ومظاهرها الأسلوبية، خالقا للنّص الشّعري وحدة إيقاعية عضوية متماسكة ينتظمها قانون الحركة والسّكون في علاقة تتردّد بين أصغر بنية جزئية تستقطب مختلف بنياته[3].

يستطيع الباحث أن يجزم "مدى أهمية الإيقاع الشعري في بناء الدلالة العامة للعمل الشّعري ومدى إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر إذ تتماهى إيقاعات العمل مع الارتعاشات الأولية لإبداع الشاعر فتخرج ملونة بلون من الموسيقى الهادفة، وقد برع كثير من الشّعراء في جعل الإيقاع جزءا ملتحما بوزن القصيدة واستطاعوا أن يجعلوا جسم الموسيقى يرن صداه في إيقاعات الأصوات والحروف ذات الجرس الخاص مما ساعدهم على إثراء أوتارهم الشّعرية"[4].

---

[1] –علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1: مملكة البحرين، وزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني، 2006، ص37

[2] –اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: إبراهيم محمد الشوش، د.ط: مكتبة منيمية، بيروت،1961،ص50

[3] –الهاشمي علوي، المرجع السابق، ص38

[4] – اليزابيث درو: المرجع السابق ، ص50

يرى حازم القرطاجني أنه: "يجب أن يكون لمورد الأبيات قاصدا أوزانها، فضل اعتماد وتوقرات وإشباعات الحركات وما ينتسب إليها من الحروف القابلة للمدّ[1]، والإطالة في ما يكشف مواضع المحذوفات ويتصل بها ليكون سادا مسدها و جاريا مجرى البدل منها"[2].

يرى حازم أن الأداء يبنى على أساس الحركات وما ينتسب إليها من اختيار امكانيات صوتية تتحقق على مستوى الأداء ليكون ذلك ساداً مسدَّها وجارياً مجرى البدل منها.

3-الإيقاع الخارجي:

وهو ما يتصل بالوزن الخارجي المتكوّن من البحور العروضية وتفاعيلها المختلفة وليس الوزن كما ترى "اليزابيث درو" إلا عنصرا من عناصر الإيقاع[3] تقول"إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشّاعر الحادق هي الأساس أو، القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها، وهي عنصر في حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع "[4].

ب-الشعرية :

[1] – حازم القرطاجني، المرجع السابق، ص260

[2] – المرجع نفسه ،ص261

[3] – علوي الهاشمي ،المرجع السابق،ص34

[4] – اليزابيث درو، المرجع السابق ص50

1-مفهوم الشعرية:

أ-لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور: شِعر: أَشْعَرَهُ الأَمْر وَأَشْعَرَهُ بِهِ: أعلمه إياه، وليت شعري: ليت عِلمي، والشّعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية[1].

كما ورد في المعجم الوسيط من الفعل شعر: شعر فلانا شعرًا: قال الشِّعر وشَعِرَ شَعْرًا: كثر شَعْرُه وَطَالَ، وأشعر الغلام والجارية: نبت عليهما الشّعر عند المراهقة والقوم جعلوا لأنفسهم شعر، والنشء والشيء، لصق به أو خالطه شاعَره: باراه في الشِّعر، والشَّعر: زوائد خيطية تظهر على جلد الإنسان وغيره من الثّدييات ويقابله الرّيش في الطّيور الشّعر كلام موزون ومقفّى قصرا، والشّعرية فتائل من عجين البرّ تجفّف وتطبخ (محدّثة)[2] أيّ دالّة على نبات الشّعر.

وفي محكم التنزيل: "وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ "(سورة الشعراء.224).

أمّا الشَّعرية فإنّها الاسم الصناعي المشتقّ من "شَعَرَ" لإضفاء العلمية على المصطلح.

ب-اصطلاحا:

أما المفهوم الاصطلاحي الذي يلقى بظلاله الوارفة على مصطلح الشعرية أنها تلك النّظرية الّتي تنطوي على دراسة الآثار الأدبية من خلال الخصائص الفنّية والجمالية الّتي تمنح النّص فرادته وتميّزه .

2- الشعرية الغربية:

[1] -ابن منظور، لسان العرب،ضبطه ونقحه وعلق حواشيه: خالد رشيد القاضي، ط1، دار صبح، إيديفوست، بيروت، لبنان، 2006، ج7، ص 117

[2] -إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، تركيا، 1972، ج1، ص 484

أ-شعرية أفلاطون:

تمتدّ الشعرية في جذورها الأولى إلى المنابع الإيغريقو رومانية، حيث تؤسّس لوجودها وميلادها على يد أرسطو من خلال كتابه "فنّ الشعر" الّذي يعدّ هبة للبشرية وقد تناول كتاب فن الشّعر كشكل أرقى من الفنون، وأرسطو إذ يعتمد على المحاكاة أو التخييل، فهو يعلي من شأن المحاكاة على عكس أستاذه أفلاطون الّذي يرى فيها تزييفا وتشويها للحقيقة، إذ تبتعد بثلاث خطوات عن العالم المثالي، وأفلاطون يجعلها محاكاة للمحاكاة، فهي بعيدة جدًّا عن الحقيقة وبهذا فإنّه لا مجال لرقي الفنون إلى المستوى الإلهي إذ يتحدّث في ذلك عن مصدر الشّعر إن كان الفنّ أو الإلهام؟ وهو ما سنستشفّه من محاورة "إيّون" «الّذي يقرّ بأنّه لا يهتم بشعر "هوميروس" وإنشاده، وأنّه لا يصدر عن قواعد فنّية معينة، ولا عن مبادئ عقلية خاصة، بل عن النّشوة الفنّية الّتي تغيب شعوره وهذا ما يدعوه أفلاطون بالإلهام ومصدره إلهي محض»[1]، وبالتّالي فإنّ «الشّاعر كان أثيريا مقدّسا ذا جناحين لا يمكنه أن يبتكر قبل أن يلهم، ويفقد هذا الكائن الإلهام إحساسه وعقله، وإن لم يصل إلى هذه الحالة فإنّه يظلّ غير قادر على نظم الشّعر واستجلاء الغيب حتى تلهمه ربّة الشّعر»[2]، من هنا نجد أنّ أفلاطون يمنح سلطة الشّعر إلى الإله الّذي يتحدّث على ألسنة الشّعراء وهو بهذه المحاورة يسمو بمكانة الشّعر والّشاعر لأنّه "أقرّ بأن مصدر الشّعر هو الإلهام الإلهي"[3]، ممّا يعكس رؤية أفلاطون للمحاكاة في الشّعر حيث "يعترض على الشّعر التّمثيلي الّذي يتلون بآراء وانفعالات الشّاعر الّتي تنتقل إلى القارئ/ السّامع، أمّا الشّعر التّعليمي فإنّه

[1] –محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، د، ط ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2010، ص 28

[2] –المرجع نفسه ص، ن

[3] –نفسه ص، ن

الأرقى لأنّ الشّاعر يعبّر عمّا في ذاته من حقائق ومثل سامية خالدة هي وحدها الجديرة بأن يهدف إليها الشّعر"[1].

إذن فأفلاطون يرى أنّ الشّعر الّذي يعتمد المحاكاة يهتمّ بالوزن والإيقاع والمؤثّرات النّفسية الّتي تحجب صورة الوجود في حقيقته مما اضطرّ أفلاطون لإخراج هذه الزّمرة من الجمهورية، لأنّه يرى أنّ الفنّ يمثّل رسالة أخلاقية ملتزمة.

ب-شعرية أرسطو:

على عكس أفلاطون فإنّ أرسطو ينظر للشّعر كفنٍّ له القدرة على محاكاة الواقع ويستجيب بقوة لمحاكاة المواقف الإنسانية، ويرى أنّ المحاكاة تقصد إلى ما يمكن أن يكون لا ما هو كائن، وبهذا تعدّ فعلا تزيينيًّا وتحسينيًا، يضف إلى الطّبيعة ويكمّل نقصها "فالمحاكاة ليست قصرا على إنتاج ما في الطّبيعة أو على نقل صورة لها، وليست كذلك وقوفا عند حدود التّشابه الخارجي للأشياء، ولكنّها محاكاة لجوهر ما في الطّبيعة لإكمالها و جلاء أغراضها"[2].

لقد أسّس أرسطو نظريّته الشّعرية معتمدا في ذلك جانب المحاكاة الّتي يراها الوحيدة الكفيلة بإحداث الفرق بين الشّعر والنّثر، حيث أبعد الأوزان ولم يعمل مسألة الفصاحة والبلاغة الّتي يرى بأنّها لا تقتصر على الشّعر دون النّثر فـ "كما يردان في المنظوم يردان في المنثور، وأحسن مواقعهما ما ورد في المنثور"[3]، وبالتّالي تكون النّظرية الشّعرية الحديثة منبثقة من فن الشّعر لأرسطو، لكن "ليس بالمعنى الّذي قنّنه أرسطو كفن التّدليل والمحاكاة،

[1] -أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، مهرجان القراءة للجميع، 94، د.ط، مكتبة مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د-ت، ص 51

[2] -محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 50

[3] -المرجع نفسه ،ص 197

وبهذا المفهوم تكون الشّعرية الجديدة العلم الجديد للأدب"[1]، وبالتّالي فإن الشّعرية الجديدة تعمل دائما على أن يتجدّد علم الأدب مع الأيّام، ويستنفر طاقاته الكامنة ويظهر طاقاته الكامنة ويطوّر بنيته ومعناه"[2]، ممّا يعني أنّ الشّعرية "مجرّد نظرية متوارثة محفوظة في إطار التّقاليد الإغريقو رومانية، ووضع خصوصية هذا الشّكل من النّشاط الألسني، ومنه فإنّ الحديث عن الشّعرية يستوجب –حتما– الإحالة على أرسطو الّذي استعمل هذا المصطلح لمفهوم دراسة الفن الأدبي بوصفه إبداعاً لفظيًّا"[3] وقد عبّر عن ذلك تودوروف بقوله: "إنّ كتاب أرسطو في الشّعرية الّذي تقادم بنحو ألف وخمسمائة سنة هو أوّل كتاب خصّص بكامله لنظرية الأدب، لكنّه كتاب في المحاكاة عن طريق الكلام"[4] وهذا يدلّ على أنّه المنهل الّذي يعود إليه العلماء، ولأدلّ على ذلك أنّ العصور الوسطى قد اقتدت بهوراس الرّوماني الّذي استنفذ طاقات فنّ الشّعر الأرسطي وتمكّن من تقنين قواعد الشّعرية وتقاليدها.

ج– شعرية بول فاليري (paul valery):

لقد كان لأرسطو الفضل الكبير في وضع لبنة قوية لصرح الشّعرية الغربية القديمة الّتي تقوم على الخلق والإبداع، هذه الأخيرة كانت مبعثا للنّور والطّاقة الّتي يستشرفها النّقد الغربي الحديث، وهكذا ولدت الشّعرية الغربية الحديثة على يد "بول فاليري" الّذي كان بمثابة الأب الرّوحي الّذي خلّص الشّعرية من القيود الّتي طالما ربطتها بالشّعر، فهو يرى أنّ الشّعرية ليست حكرًا على الشّعر وإنّما تمتدّ إلى الأجناس النّثرية الأخرى، ويوضّح أنّ الشّعرية "فضاء لكلّ ما له صلة بإبداع كتب وتأليفها، حيث تكون اللّغة في الوقت ذاته هي

[1] –نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ط1، مكتبة لبنان، 2003 ص 380

[2] –المرجع نفسه، ص،ن

[3] –يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، ط2، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة قسنطينة 2007، ص 16

[4] –تازفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنّشر، 2007، ص 16

الجوهر والرّسالة، ومن ثمّة فالشّعريات لا تعني مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلّة بالشّعر وإنّما هي دراسة للخصائص النّصية"[1].

ويبدو بول فاليري في رؤيته أقرب إلى مفهوم الشّعرية بالمعنى الّذي تقصد إليه، على أن تكون اللّغة وسيلة وغاية معا في الإبداع الأدبي، وتتعدّى المفهوم الضّيق الّذي يقتصر على القواعد الجمالية الّتي تهتم بالشّعر وحده، فالغاية إذن من دراسة الشّعرية هي البحث عن أساس تتكّئ عليه ومعنى تؤدّيه، وغاية ترمي إليها، وهذا يعني أنّه –بول فاليري– يسعى إلى كون "كلّ كتابة أدبية شعرية"[2]، وكأنّه يضع النّقاد على سلّم البحث للانطلاق في أبحاثهم.

د–شعرية جاكبسون (roman jakobson) :

أمّا جاكبسون فقد انكفأ على دراسة الشّعرية من وجهة لغوية وبالتّحديد على الوظيفة الشّعرية الّتي تهيمن على الخطاب، فتؤدّي إلى تحويل اللّغة العادية إلى لغة أدبية أي أنّها "حوّلت الكلام من حالة عادية نثرية مألوفة إلى حالة شعرية مخصوصة"[3]، حيث يركز على مفهوم الأدبية في الإبداع الأدبي، التي تتأتّى من وراء الصياغة والتركيب المبدع لعناصر اللّغة وفقا لسنن معيّنة يمنحها خصوصيّتها الجماليّة والفنيّة ويعبّر عن ذلك بقوله: "فإنّ النّص الأدبي الأوّل يتكوّن من عناصر متبادلة ويتبادل بينهما، وهناك عوامل مهيمنة، وعوامل عادية في كلّ نص أدبي، وأنّ النّص الأدبي يكتسب وظيفته الأدبية من خلال المهيمن فقط"[4]، وبالتّالي فإنّ هذا الطّرح يزيل عن الشّعرية الالتباس والغموض ليحيلها إلى

---

[1] –قيس عبد المؤمن، شعرية الذات في ادب جبران خليل جبران، نماذج مختارة، مخطوط ماجستير، كلية الأدب واللغة شعبة البلاغة و شعرية الخطاب، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2009–2010 ،ص 7،8

[2] –نبيل راغب، المرجع السابق ،ص 382.

[3] –طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، د،ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004، ص 10

[4] –عدنان بن دريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، د.ط منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 2000 ص 29

كيان يتعلّق بالشّعر كما بالنّثر، حيث حدّد الوظيفة الشّعرية بقوله: "تعالج الوظيفة الشّعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى عن اللّغة، وتهتم الشّعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشّعرية لا في الشّعر، فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة، أو تلك تبعاً للوظيفة الشعرية"[1]، وهو في الآن نفسه يوجّه سؤال مفاده "ما الّذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا"[2] وهو السّؤال الّذي تتكفّل الشّعرية بالإجابة عنه كونه يتعلّق بموضوعها.

لقد أولى جاكبسون الوظيفة الشّعرية اهتماما بالغا جعلها تتجاوز الخطاب الشّعري إلى ما وراءه من الخطابات الأدبية المختلفة، وبهذا يكون قد حرّر الشّعرية من الأغلال التي ظلّت تكبّلها بالشّعر.

هـ) شعرية تودوروف (tzvetan todorov):

في حين يوضّح "تودوروف" نظريّته في الشّعرية مركزا على النّص الأدبي الّذي ينهض على مستويين متزامنين من خلال منظومته العلائقية والنّسقية ويتجلّى المستوى الأوّل في النّسق المتميّز والخاص بالنّص الأدبي وحده، والمستوى الثّاني ويتعلّق بالبنية الأكبر والأشمل الّتي تتجلّى فيه وبه في الوقت نفسه من خلال اتّصاله نسقيا بالنّصوص الأخرى[3]، وبهذه الرّؤية يؤكّد على مفهوم الأدب هو الاستعمال الخاص للّغة، وقد اعتمدت شعريّته على بلورة رأي بول فاليري "يبدو أنّ اسم الشّعرية ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه أي اسما لكلّ ما كان له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللّغة في أنّ الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الّذي يمثّل مجموعة القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلّة بالشّعر"[4] وهذا يعني أنّ تودوروف يضفي امتيازا للّغة كونها الجوهر والوسيلة في العمل الإبداعي حيث

[1] –رومان جاكبسون، قضايا الشّعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1: دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م ص 24

[2] –المرجع نفسه، ص ، ن

[3] –نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ،ص 380

[4] –تازفيطان تودوروف ، الشّعرية، ص 23

تتشظّى وتتناثر الجمالية في ثنايا النّصوص مشكلة عنصر ثراء وإثارة في النّسيج النّصي، وهذا يعني أنّ العمل الأدبي ليس موضوع الشّعرية، وإنّما ما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي، ممّا يوجّه الشّعرية إلى تقصّي القوانين الكلية الّتي تحكم "الظّاهرة الأدبية" و "الاهتمام بالأجناس الأدبية فما يهم الشّعرية هو الأعمال المحتملة أكثر من الموجودة"[1]، وهذه الخصائص والمميّزات هي الّتي تحقّق الوظيفة الشّعرية للأدب والّتي يعرّفها تودوروف على "أساس التّقابل بين الكلام الشّفيف والكلام الثّخين، مؤكّدا على أنّ الأوّل مكشوف عارٍ وإن كنّا لا نراه في ذاته المحسوسة وأمّا الثّاني فهو بمثابة الحاجز البلوَري الّذي طلي صوّرًا ورسوما بحيث لا نكاد نرى من خلاله شيئاً، أي أنّه لا يحيل إلاّ على نفسه ولا مرجعيّة محسوسة له، وعلى القارئ أن يبذل الجهد في اختراقه وتقدير غاياته"[2]، وهذه إحالة إلى أنّ اللّغة هي اللّعبة السّحرية للمبدع الّذي يتمكّن بخبرته ومهارته أن يتلاعب بها، فيحوّلها من مجرد كلمات هاربة من معاجمها إلى طاقة خلاّقة كثيفة الدّلالات، إنّها النّسغ الطّري الدّافق بالحياة الّذي يشدّ النّص ويمنحه الافتتان الطّاغي، ويبعثه متوهّجا يستفزّ القارئ ويستثيره.

وإذا كان الأدب لغة فإنّ الوظيفة الجوهرية للنّقد هي البّحث عن كَنَهِ هذا الكائن اللّغوي الّذي يعدّ نموذجا متفرّدا لا يتكرّر، وبالتّالي فإنّ أولوية الشّعرية كحقل معرفي خصب يفتح مجالا لتقصّي حيثيات النّصوص بطريقة علمية، وتفسح طريقا أمام القارئ ليتحاور مع النّص ويسبر أغواره فهي على رأي "تودوروف" "نظرية داخلية للأدب، كما أنّها الاختيار الّذي يمارسه كاتب ما من بين كلّ الإمكانات الأدبية الممكنة في إطار النّظام الموضوعاتي ونمط التّركيب والأسلوب...وهي أيضا القوانين المعيارية الّتي تنجزها مدرسة أدبية ما، تمثّل

[1] – المرجع نفسه، ص 23

[2] –قيس عبد المؤمن ، شعرية الذات في أدب جبران خليل جبران، مخطوط ماجستير ص 09

مجموعة القواعد الّتي ينبغي التّقيد بها أثناء الممارسة الفنية"[1]غير أنّ تودوروف فضّل التّعريف الأوّل وانكبّ على أساسه لدراسة الشّعرية.

إنّ الأدبية كائن موجود بالقوة يشكّل طاقة لا تكشف عن نفسها ولا تبوح بأسرارها، إلاّ في صورة إبداعية خلاّقة كونها "كلام يبعث اللّذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه ويكون الخلود مصيره"[2] فهذا هو الأدب، أمّا الشّعرية فإنّها "مقاربة باطنية مجرّدة للأدب"[3]، وإذا كانت هي كذلك عند تودوروف فكيف يراها ويصوّرها جيرار جينيت؟.

و) شعرية جيرار جينيت (gerard genette):

في خضمّ هذا البّحث تطفو إلى السّطح شعرية المتعاليات النّصية، حيث اعتبر جامع النّص أو معمارية النّص هو موضوع الشّعرية من منطلق أنه "ليس النّص هو موضوع الشّعرية بل جامع النّص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية الّتي ينتمي إليها كلّ نص على حدى، و نذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطاب وصيغ التّعبير والأجناس الأدبية"[4]، وكانت هذه الرّؤية أوّلية انطلاقا من التناص لتفضي بعد ذلك إلى المتعاليات النّصية التي تعدّ إقرارا بنظرية عامة للأشكال الأدبية، وقد وصفها بأنّها العلاقات الجلية والخفيّة الّتي تخلق بين النّص وغيره من النّصوص، ويطلق عليها جيرار جينيت "التّعالي النصي" أي ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، ويدخل ضمنه التناص الذي هو التواجد اللغوي لنص ما في نص آخر، كما يقع ضمن التعالي النّصي علاقة التّداخل الّتي تقارن النّص بمختلف أنماط الخطاب الّتي ينتمي إليها وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها....وهي المتعلّقة بالموضوع والصّيغة والشّكل"[5] ممّا يعني

---

[1] –يوسف وغليسي ، الشعريات والسّرديات، ص 15

[2] –تازفيطان تودوروف، الشعرية ،ص 23

[3] –المرجع نفسه، ص،ن

[4] –جيرارجينيت، مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمان أيوب، ط2: دار توبقال للنّشر، 1986، ص 02

[5] – جيرارجينيت، المرجع السابق، ص 91

أنّ شعريته امتازت بالبعد العلائقي الّذي ينتظم أشكال المتعاليات، وهذا ينمّ عن رؤية تستشرف نوعا آخر من النّصوص يقع في محاورة مع النّص المتن، إنها النّصوص الموازية، أو ما نسمّيه نظام العتبات، حيث تلتحم هذه العناصر وتتواشج مع النّص المتن في علاقة ما، لتشكّل البعد الشّعري لهذا النّص وتمنحه ميزته، ومن خلال المتعاليات ندرك أنّ "جيرار جينيت" يبتعد جزيئا عن النّص ككلّ له بعده اللّغوي ليترك للنّصوص المحيطة سلطة عليه تؤدّي إليه، ومن خلال هذا الطّرح فإنه يرفض أن يكون النّص منفصلا واصلا، بل يرى أنّ النّص يتعالق مع نصوص أخرى، سواء كان هذا التّعالق ضمنيا أو صريحا، هذه النّصوص تغذيه ويشتدّ بها ليقوى، فتكون بمثابة الحزمة الضوئية الّتي تتظافر معًا لتضع حيويته السّاطعة وروافده الضّاجة، ومن تمّ فإنّ شعريّته موضوعها "السعي إلى الكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي، بوصفه نصّا وليس أثراً أدبيًا"[1]، لينتهي إلى أنّ النّص لا يمكنه أن يؤدي وظيفته الدّلالية بمنأى عن نصوصه الموازية، وهكذا يصبح النّص ممنوعا من العبور نحو دلالته إلاّ باجتياز جملة من التّغييرات والنّبرات والعتبات النّصية التي تكشفه في شكل مهمّ لتسلّمه في الأخير إنتاجية الدّلالية والنّصية معاً، وهكذا يؤكّد وضعية برزخية "لتأرجحها بين الداخل نصي وخارجه" [2].

وتستهدف شعرية جيرار جينيت القارئ الذي يعتبر شريكا بفعل القراءة، حيث أصبح هذا الأخير مساهما ومنتجا فعالا في الإبداع، وإنه القارئ المشاغب، الّذي يظلّ يجادل ويحاور ولا يقنع إلاّ بما تخفيه السّطور، وقد تميزت شعرية جيرار جينيت بالانفتاح والتّحرر وسعة الأفق وتعدّد الارتباطات، حيث اتّخذت من النّص الموضوع التّطبيقي وشحنته بالمعاني والدلالات المنطوية بين طيّات النّص لتتحوّل القراءة من مجرد قراءة سطحية عابرة إلى حركية وفعالية منتجة تجمع بين القارئ والنّص في لغة يتجاذبها الغموض والالتباس تارة

[1] –المرجع نفسه، ص 91

[2] –خالد بلقاسم، أدونيس و الخطاب الصوفي، ط 1، دار توبقال للنشر،المغرب،2000، ص 125

والرّمز والخيال أطوارا ،لتتيح له النور في أتون النص و فسيفسائه من أجل استشفافه واستكشاف بنيته العميقة .

ز–شعرية جون كوهين (jedn cohen)

يطلق جون كوهين على شعريته شعرية الانزياح، وقد حصرها في دراسة الشعرية من منظور الشعر، والانزياح يعني الانحراف أو العدول في اللغة الذي يأتي من خروج اللغة عن المألوف إلى اللا مألوف ويتشكل ذلك من خلال الأسلوب الذي تنتهجه الواقعة الأسلوبية للغة، إنها الخروج من العادي إلى المدهش والمبهر من حيث الابتعاد عن المعيارية، وبهذا يصبح البحث في اللغة عمّا لا يوجد فيها، فالرسالة لا تتمثل الشعرية إلا إذا اخترقت حاجز السنن اللغوي، وبالتالي الانزياح عن اللغة العادية لتتمكن من إحداث الوقع في النفس والتأثير فيها، وبهذا تكتسب الفنية التي تتخلق من خلق التحول الدلالي، أي الانتقال من المعنى التقريري إلى المعنى الإيحائي .

و قد ربط جون كوهين الشعرية بالانزياح معليا بذلك شأن الشعر حتى أنه يقول : "لا يوجد شعر يخلو من الانزياح"[1]، وحيث أنّ الشّعرية تعتمد على الانزياح فإن ثمة مستويات له، فعلى مستوى الشّعر يعبّر عن ذلك بقوله: "الشّعر سواء في المستوى أو المستويات الأخرى يتشكّل بالانزياح المستمر عن اللّغة الشّائعة"[2]، ومن هنا يتّضحّ أن جون كوهين قد ربط بدوره الشّعرية بالجانب اللّغوي، ويوضّح جون كوهين أنّ الشّعرية كعلم يبحث لإثبات وجوده فإنّه عليها "تبنى مبدأ المحايثة، –تفسير اللّغة باللّغة– وبذلك يكون الفرق بين الشّعرية واللّسانيات هو أنّ الشّعرية تعالج شكلا من أشكال اللّغة، أمّا اللّسانيات فتُعنى بالقضايا اللّغوية العامة"[3]، أمّا المستويات الّتي ذكرناها فتتعلّق بـ "دلالي ينتقل من الدّلالة التّصريحية

[1] –جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1: دار توقبال للنّشر، المغرب، 1986، ص 192

[2] –المرجع نفسه، ص ، ن

[3] –جون كوهين ، المرجع السابق، ص 40

إلى الدّلالة الحافة، وصوتي ويتمثّل في القافية والتّجنيس، وتركيبي يحدث في المتوالية الشّعرية"[1] كما أنّه لا يمكن لأيّ شيء أن يتمتّع بالشّعرية هو أنّ الشّعرية في ذاته أو في ارتباطاته بل "الّذي لا ينبغي قوله أنّ الأشياء ليست شعرية إلاّ بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلاّ بفضل اللّغة، فبمجرد ما يتحوّل الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي بين يدي اللّغة، فيكون شعرياً إذا كان شعراً، ويكون نثرياً إذا كان نثرا"[2]، إذن فجوهر الشّعرية الذي يستند عليه **جون كوهين** هو تكسير وهدم الدّلالة المعيارية وتجاوزها إلى دلالة الانزياح، أين تتحوّل الكلمة إلى إشارة حرّة في فضاء النّص، وهذا يعني أنّ "خصوصية الأداء الشّعري تنعكس في نقل الكلمات من حدود الدّلالة المعجمية إلى اعتبارها دالاّ في حقول معجمية أخرى فتتحوّل هذه الكلمات إلى كائنات رمزية تتشكّل وفق سياقات خاصّة، إذ تتحرّر من قيود التّصورات الذّهنية والمعاني المتوارثة والسّياقات المتعاقبة الّتي قيّدت حركتها وشلّتها فتتحوّل إلى إشارات أو علامات"[3]، وهكذا فإنّ الشّعر "لا يحطّم اللّغة العادية، إلاّ ليعيد بناءها على مستوى أعلى"[4]، إنّه الهدم الّذي يراد به البناء، إنه كسر للنمطية اللّغوية ليعيد تشكيلها وصياغتها في قالب يليق بجوهر الشّعرية، فعملية الخلق تشبه إلى حد كبير عملية الهدم والبناء وهذا لقيامها على فعل الهدم المتعلق بالقواعد الأساسية المتعارف عليها فنيا في البناء، غير أن حركة الهدم كثيرا ما تكون بنّاءة، وهذا لاعتمادها منهجية تخريب القديم بقواعد فنّية مستحدثة، تواءم العصر، ولأنه "...ليس المقصود بالتّخريب أو التّدمير العمل السّلبي المطلق، وإنما المقصود بالتّدمير الأدبي هو الخلق الأدبي العظيم، الّذي تجاوز

[1] –حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 120، 121

[2] –جون كوهين، المرجع السابق، ص:37

[3] –المرجع نفسه، ص49

[4] –نفسه، ص.ن

القواعد الفنّية القديمة السّاذجة ويتمرد عليها دون أن تلحظ أنّ المبدع كان يجب عليه إتباعها في عملية التّفريغ الفني لعالمه اللّفظي، إنّ الفنّ الأصيل لا قواعد له"[1].

هذه إذن شعرية جون كوهين الّتي تلحّ على مبدأ "الانزياح الشّعري" حيث تتحوّل الكلمات من مجرد كلمات موحية مكثّفة دلاليا، ومن ثمّ تنآ عن اللّغة المعجمية لتكتسب روحا وطاقة شعرية "فشعرية الكلمات تتجلّى في مراوغتها لمعانيها ونزوعها الدّائم والفريد نحو التّكثيف الدّلالي وتهدّده"[2]، فـ "الشّعر ليس اللّغة الجميلة، لكنّه لغة يبدعها الشّاعر لأجل أن يقول شيئا لا يمكن قوله بشكل آخر"[3]، وبالتّالي فاللّغة الشّعرية مراوغة مخاتلة، إنّها اللَّعِب اللاّ متناهي بالدّوال اللّغوية.

ب/الشّعرية العربية:

إنّ التّراث الأدبي العربي القديم بمثابة المنهل الّذي يأبى الهروب والابتعاد، فهو تراث الأمّة الفني الّذي يأخذ غدها من حاضرها، ويمتد أمسها في يومها وهو المكوّن لوجدانها والملوّن لنظرتها للحياة والكون، لهذا نجده يضرب بجذوره في أعماق التّاريخ وفلول الحاضر إلى تضاريس المستقبل، وهذا يسوقنا للحديث عن العصر الجاهلي، أين كان نقد الشّعر يعتمد على الاستحسان أو الاستهجان دون الخضوع إلى مقاييس تبين لماذا يستهجن بيت أو قصيدة على غيرها أو تستحسن وهذا يعني أنه نقد انطباعي خاضع للفطرة، فلا نكاد نعثر لديهم على مصطلحات: البلاغة، الوزن، القافية، اللغة الموسيقى...وهذا يحيلنا إلى الاعتقاد بأنّ مصطلح الشّعرية كان غائبا ولا نستطيع أن نستشفه.

ونجد العرب قد خاضوا في مصطلح الشّعرية على غير المصطلح المعتمد اليوم، وقد أطلقوا عليه "الصناعة" ومن أهم النّقاد والعلماء الّذين تناولوا الشّعرية نجد:" ابن سلام

[1] –عبد الملك مرتاض، النص من أين؟ وإلى أين؟، د.ط، .ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص51

[2] –قيس عبد المؤمن، شعرية الذات في أدب جبران خليل جبران، مخطوط، ماجستير، 12

[3] –المرجع نفسه، ص13

الجمحي (139–231هـ) والجاحظ(150–255هـ)، وابن قتيبة(213–276هـ) وابن طباطبا (....322هـ) وقدامة بن جعفر (608–684هـ) وعبد القاهر الجرجاني (....471هـ)..، الهيمنة كانت لمصطلح "صناعة الشّعر" التي يعثر عليها بكثرة في كتابات أبي هلال العسكري وابن رشيق القيرواني وحازم القرطاجني...وهؤلاء هم أهم من يمثّل "الفكر النقدي القديم"[1]

ب–1–أبو سلام الجمحي:

"فأبو سلام الجمحي يذهب إلى أنّ "للشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها من لم تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللّسان"[2]، "وهو في هذا المقام لا يتكلّم عن الشعرية وكيفية صناعتها فحسب وإنّما يتحدّث عن طريق الاهتداء ومعرفة مدى الجودة الفنية في الكتابة الشّعرية من أجل النّقد، وقد عنى أبو سلام في كتاب طبقات الشّعراء بالمعايير الخارجية في تصنيفه للشّعراء هذه الأخيرة "تتعلق بقدرات الشّاعر على غرار الإنتاج وتنوع الأغراض وفصاحة اللّسان وأكثر ممّا تتعلق بتحليل النّص الشّعري والوقوف على جماليته"[3].

ب–2–الجاحظ:

فإنّه يرجع الصّياغة إلى المعاني محتجا بأنّ الشّعر "صياغة وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير"[4] وهو في هذا يتّكئ على مقولته الشهيرة: المعاني مطروحة في

---

[1] –عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، ط1، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، 2009 ،21.

[2] –ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص:36

[3] –جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1996،ص05

[4] –محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص160

الطريق، إذ يرجع الجودة الشّعرية إلى طريقة البناء والنسج وهنا يكمن سرّ التفاوت بين الشّعراء.

ب-3-ابن قتيبة:

"فيما تنعكس الشّعرية لدى ابن قتيبة من خلال تقسيمه للشّعراء إلى أربعة أنماط:

أ-ما حسن لفظه وجاز معناه.

ب-ما حسن لفظه واحلولى ولكن دون اشتماله على مضمون نبيل أو عميق.

ج-ما حسن معناه وقصرت ألفاظه عنه.

د-ما ردؤ معناه وردؤ لفظه"[1].

وابن قتيبة بتقسيمه هذا يسوّي بين اللّفظ والمعنى كما يراوح الجودة والرداءة، في حين يمثّل مفهوم الشّعرية عند ابن طباطبا في قوله "كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطبتهم بما خصّ به من النّظم الّذي عدل عن جهته محبّته الأسماع وفسد على الذّوق ونظمه معلوم محدود.."[2] وما نستشفّه من تعريف قدامة للشّعر أنّه يعتمد على ثلاثة عناصر وهي: الوزن، القافية والمعنى الّتي لا تخرج عن نطاق اللّغة فهي الجوهر الأساس، ومن هنا نجده يرتكز على أن الشعرية لا تقاس بما فيها من قبل الفكر أو بصدق مضمونها، بل بما تحتويه من صفة.

ب-4-ابن رشيق القيرواني:

[1] -قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، مصر، د.ت، ص15

[2] -ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام الحاجري، د،ط ، المكتبة التجارية الكبرى، مصر،1981،ص05

يشترط ابن القيرواني في صيغة الشّعر وجود النّية أوّلاً، فيذكر أنّه "يقوم بعد النّية من أربعة أشياء وهي: اللّفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حدّ الشّعر، لأنّ الكلام موزونا مقفّى وليس بشعر لعدم النّية والقصد"[1] وابن رشيق يدور في فلك قدامة ويتّكئ عليه في مفهومه للشّعر إذ أنّه ينظر إليه من وجهة الصّناعة اللّفظية الّتي تعتمد مسبّقا على النية والقصد في القول، وأنّ الشّعر إذا خلى من هاذين العنصرين فهو بعيد عن الشّعر.

ب-5-الجرجاني:

لقد كان الجرجاني أحد أقطاب الشّعرية العربية القديمة من خلال دراسته لأسباب الإعجاز القرآني من وراء بلاغته وفصاحته، وعلى غراره جاء القطب الثّاني وهو حازم القرطاجني رائد التّأصيل للشّعرية العربية القديمة معتمدا في تأصيله ذاك على المنطق الأرسطي الّذي يرى أنّ القصيدة لا تخضع للمحاكاة إلاّ "إذا كانت كلاما محسوسا، لم يفت أثناء خلقه لها أنّه يحدث بها عن طريق اللّغة الّتي استغلّها في فنيّة معينة"[2] وهذه الرؤية تعني أنّ "الطبيعة ليست كاملة أو ثابتة، وأنّ الفنّ يمنحها أحيانا الكمال والثبات"[3]، وهي الرّؤية الفنية التّي فصلت بين الرّؤية الأفلاطونية المشوّهة للحقيقة والحقيقة الجمالية للكون المشوّه.

ب-6- حازم القرطاجني:

يركّز حازم القرطاجني في مفهومه للشّعرية على التّخيل كمقوّم أساسي في العملية الإبداعية ويتعرّض إلى ما تقوم به صفتا الشّعر والخطابة وميّز بينهما بقوله: "فالأقاويل الّتي

---

[1]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط3، مطبعة السعادة، مصر، ج1، ص119

[2]–إحسان عباس، فن الشعر، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1996، ص18

[3]- قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، معالمه وأعلامه، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2003 ص264

بهذه الصّفة خطابية بما يكون فيها من إقناع شعرية بكونها متلبّسة بالمحاكاة والخيالات"[1]، ومن ثمّ فـ "وجهة المفاضلة بين المنظوم والمنثور كانت رؤية حازم القرطاجني تتّجه إلى حرصه الشّديد على إبراز متصوّره للشّعرية بها هي فصل تخييل ينجزه القائل وتظهره بنية المقول فيه، ويكون أثره متحقّقا في المقول له عن طريق الأقوال المخيّلة"[2]، وفي هذا الصّدد يقول حازم عن الشّعر وحقيقته "الشّعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو مقصورة بهيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتّعجب حركة للنّفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها"[3]، وهذا فإنّ دلّ فإنما يدل على انتصار حازم لمسلك في التّأليف يقر للخيال بالفاعلية.

ومن هذا المنطلق كانت الشّعرية بوصفها من الكمال علامة العبقرية الميزة على اعتبار أنّها الوحيدة "القادرة على إلغاء التناقضات التي لا يستطيع سوى العبقري أن يلغيها كما يرى شيلينغ"[4]. كما أنّ الفنّ هو الذي يمكنه أن يبقي على تناقضات عبقريتها "والعبقرية كما يشير جون كوكتو نوع من التّعبير الرّفيع للمرء عن أي شيء"[5]، إذا أضفنا إلى ذلك رأي الجرجاني في أنّ المعاني العامية والأمور المشتركة، لا مزية فيها، وأنّ المزيّة هي ما يستنبط بالفكر أوهي فيما يسمّيه بـ"معنى المعنى" وهو أن نعقل من ظاهر اللفظ معنى يقودنا إلى معنى آخر. "أضف إلى ذلك أن الجرجاني في نقده يقدم نقضا يكاد أن يكون كاملا لمعايير

---

[1] -حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد ابن الخوجة، ط2: دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1981، ص67

[2] –أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، د، ط، مطبعة السفير االفني، تونس، 2004، ص130.

[3] –المرجع نفسه، ص 71

[4] –صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النفس، ط1: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،1996 ،ص 68

[5] –محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2001 ص 07

الشعرية الشفوية الجاهلية، ويؤسّس معايير أخرى لتفرقة الكتابة، يستلهمها من الأفق الكتابي الّذي فتحه النّص القرآني"[1]، "ومن ثمّ فقد اعتمدت الشّعرية القديمة في جانبها على الصنعة اللّفظية، ومجال بحثها هو الصور البلاغية والبيانية الّتي تكون جوهر الفن الشّعري، فإنّ ذلك يكشف اللّقاء بين النّظريات الشّعرية العربية القديمة والنّظريات المعاصرة في فهم الشّعر بنية ودلالة"[2]، ويعتقد أنّ خلاصة ما وصل، إليه النّقد العربي القديم في تحديده لمفهوم الشّعرية العربية فجسّد في عمودية الشّعر التي صاغها المرزوقي .

ب-7-المرزوقي:

يقول: "...والإصابة في الوصف من اجتماع الأسباب الثلاثة كثرت دوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقاربة في التّشبيه والتّحام أجزاء النّظم والتآمها، على تخيير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه والمستعار له، و مُشَاكَلة اللّفظ للمعنى و شدة اقتضائها للقافية حتى لا مناضرة بينهما ..."[3].

وبالتّالي نجد أنّ مصطلح الشّعرية لم يكن غائبا عن الفكر النّقدي القديم، وإنّما كان حاضرا في كتاباتهم تنظيرا وتطبيقا بوعي كامل وإدراك حقيقي لأبعاد الشّعرية، حيث أفادوا زمن الكتابات النّقدية والبلاغية اليونانية واستنطقوا النّصوص الشّعرية العربية بعقل واعٍ وذوقٍ رفيعٍ ممّا أدّى إلى تبلور نظرية في الشّعرية تستند إلى جملة القوانين والنظم التي تتحكم في عملية إبداع النّصوص الشّعرية من جهة و نقدها وتحليلها و كشف أبعادها من جهة أخرى .

أمّا الشّعرية كمصطلح حديث فهي مدينة بوجودها إلى البلاغة لارتباطهما بوشائج قربى، فما البلاغة إلاّ الوجه الثّاني للشّعرية لكونهما يعتمدان نفس المفاتيح للولوج إلى عالم النّص، وتستمد الشّعرية العربية الحديثة أصولها من الشّعرية الغربية فـ" النّظرة المتأنّية لتمظهرات

[1] -أدونيس، الشعرية العربية، د.ط، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1985،ص 50

[2] -المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1 ، دار الجبل، بيروت، لبنان، 1991، ص 05

[3] - المرجع نفسه، ص، ن

المصطلح وتقلّبات المفهوم داخل الحقول العربية يحيلها إلى اضطرابات الهجرة"[1]، حيث:"واجهها الباحثون بجهود انفرادية تعوزّها روح التّنسيق الاصطلاحي على مستوى الحدود الّتي تنعكس حتما على مستوى المفاهيم"[2]، ممّا نحا بالشّعرية في اتّجاه يمنحها الامتياز "بين كلّ المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدّلالية والشيوع التّداولي جعلها تهيمن على ما سواها"[3]، "من المصطلحات الأدبية، الإنشائية الشّاعرية...الأمر الّذي جعل الشّعرية مفهوما تراكميا عبر طبقات جيولوجية مختلفة باختلاف التّرجمات لمصطلحات (litterarité,poéticité, poétismes) ممّا انعكس على إنتاجية المصطلح الذي ازداد تأزيما، وتعقيدا أفرزه التلاقح والتداخل مما يخلق أثره عبر الممارسات النصية حيث تتناءى دلالاتها حينا وتتدانى حينا آخر"[4]، ويرجع اختلاف التّرجمات من الغربية إلى العربية إلى اختلاف المنطلقات والمدارس الفلسفية التي ينتهجها الباحثون العرب.

وبغض النّظر عن التشعّب الاصطلاحي لهذا المفهوم فإن الغرض الّذي نرومه في هذه الجزئية ونود تسليط الضوئية هو رؤية الباحثين العرب لمفهوم الشّعرية الحداثية ومنعرجاتها النّظرية، أين يتبدى لنا مفهوم الشّعرية في ضوء ما كتبه كمال أبو ديب الّذي يؤسّس لرؤية فنية في القضايا النّظرية للشّعرية، إذ ينطلق من "مفهومي العلائقية والكلية بالإضافة إلى مفهوم التحول إلى أن الشعرية وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة أو مسافة التوت"[5] "باعتبارها الفضاء الذي ينشأ من "اتحاد مكونات للوجود أو اللغة"[6].

---

[1] –نهاد مسعي، شعرية القصيدة النثرية الجزائرية، عبد الحميد شكيل أنموذجا، مخطوط ماجستير، كلية الآداب واللغات جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي ،2008 /2009 ،ص13

[2] –يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات،ص 34

[3] –المرجع نفسه، ص 45

[4] –نفسه ،ص 24

[5] –حسن البنّا عز الدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الأدب العربي القديم، ط1: المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب،2003، ص 62

[6] –المرجع نفسه، ص 62

"وإذ يستند إلى مفهومي العلائقية والكلية من كون الشعرية خصيصة علائقية أي أنها "تجسد في النّص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمّتها الأساسية أنّ كلاّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً في السّياق الّذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركتها المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها يتحوّل إلى فاعلية خلق للشّعرية ومؤشّر على وجودها"[1]، وبرؤية واضحة يقول: "الشّعرية ليست قضيّة شكلية أو لعبة تمنح جواز السّفر لدخول عالم الشّعر"[2].

ب-8-كمال أبو ديب:

"يوثق كمال أبو ديب مراسيم الولاء للشّعرية من خلق التّواشج بين الإنسان والعالم في خضمّ حديثه عن الفجوة إذ "إنها تجسيد رؤيا عميقة للعالم مغايرة للرؤيا المتضمنة في التّعبير... رؤية ترى بين الإنسان والعالم تواشجا عميقا متبادلا"[3] ومن هنا يصبح التوتّر يحمل الوظيفة الجمالية ضمن علاقات التّضاد والاضطراب، ومن ثم كان للشّعرية المعاصرة رؤية تنبثق من تعميق الدّلالات النّصية وتحريك الحسّ الشعوري لدى الشّاعر كما القارئ .

ومن خلال هذه الرؤية نجد جهد كمال أبو ديب مستمّد من الشّعرية الغربية حيث نلمح تأثّره من وراء التّحديد المبدئي الّذي طرحه لمفهوم الفجوة مسافة التّوتر الّذي "يحيل على مفهوم الانزياح عند جون كوهين وذلك عن طريق تحول المكونات الأولية من نص في السياق، لتكون دالة على الشعرية[4]"، كما يبدوا تأثره بآيزر من خلال مفهوم وجاكبسون في مفهوم الانحراف ونستشف تأثره أيضا بالجرجاني في حديثه عن نظرية النظم[5].

---

[1] -بشير تاوريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد والمعترضين والشعراء والنقاد المعاصرين،د.ط، مطبعة مزوار، الجزائر، 2006 ، ص 117

[2] -نور الدّين السدّ، الشعرية، د. ط: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995،ص 9

[3] -كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان،1991 ص 32

[4] -كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 119 ، 120

[5] -عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، د. ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2007، ص 35

إذن فكمال أبو ديب يسعى إلى تأسيس شعرية شمولية تنتهي إلى إخراج الكلمات عن حدودها، إذ "كلّ لفظ يحمل ظلالا وارفة بعضها من قبيل المعاني والأفكار وبعضها من قبيل الإثارة والإدهاش"[1].

لقد سلم كمال أبو ديب مفاتيح الشعرية للفجوة مسافة التوتر حيث وهبها المطلقية على النص الإبداعي.

ب-9-عبد الله الغدامي:

نجد محمد عبد الله الغدامي يتحول من الشعرية إلى الشاعرية حيث يرفع المصطلح من أرخبيل الشعر خشية الالتباس فيقول:" نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر و الشعر [2]، وهو إذ يبعدها عن الشعر يرمي بها " في بطن الشاعر"[3] ومن ثم يلقي بها نارا حارقة في بطن القارئ[4]، "إذ أن الشاعرية في تصور الغدامي مثقلة بروح التمرد وعنصر الإدهاش، تهوى كسر المألوف منتهية لقوانين المادة إنها سحر البيان والعصا السحرية التي تملك قدرة خارقة على تحول الواقع إلى حلم عن طريق الخيال والرؤيا"[5]. إلاّ أنّ هذه الرؤية ليست حكرا على الأدب لأنها تستشف في غيره بينما تستأثر به "فالشاعرية متموجة وزئبقية تحتاج إلى قارئ يفجّر علاماتها الإشارية ذات الدّلالات اللانهائية"[6].

---

[1] -محمد عبد الله الغدامي ،الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحي، ط6، المركز الثقافي العربي، المغرب ،2006 ص2

[2] -محمد عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005، ص103

[3] -المرجع نفسه، ص، ن.

[4] -بشير تاروريت، رحيق الشعرية، ص126.

[5] - بشير تاروريت المرجع السابق، ص127

[6] -عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم- دراسة في الجذور- د.ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،2005 ،ص 81

لا مراء –إذن– في أن تتغيّر الرؤية لتزول المفاضلة بين الشّعر والنّثر "ويغتدي لكلّ جنس منهما وظيفته التبليغية الفنية ضمن أشكال التبليغ القائمة على التماس الجمال الفني ابتغاء التأثير في المتلقين"[1].

ومن هنا نلج إلى عالم الشّعرية كمرادف الأدبية "فالأدبية مفهوم مواز لمفهوم الشعرية وفي أهدافه وإلى حد ما في طرائقه... ولهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع"[2].

إذن فالشّعرية ظاهرة لصيقة بالأدب في أي عصر، بل إن الأدب لا يكون أدبا إلا بها هو الظاهر وهي الباطن، وهو التّجلي وهي الخفاء، وهو اللّعبة القانونية وهي القانون"[3] ومن ثم فإن الشعريات مهما تحددت وتنوعت في المفاهيم يثري الشعرية، ويجعلها مجالا نصيا للبحث والتقصّي في حيثياتها ومفاهيمها المتوقدة بلهج الجمالية الفنية.

ج) شعر أبي العتاهية :

قيل لأبي العتاهية: كيف تقول الشعر، قال: ما أردته قط، إلاّ مثل لي، فأقول ما أريد واترك ما لا أريد[4] .

على أنه كانت له أوزان لا تدخل في العروض، و لما سُئِلَ هل تعرف العروض؟ أجاب، أنا أكبر من العروض، وخروجه على العروض يدلّ على أنه كان يميل إلى التّجدد الشّعري في عصره، إن لم يكن أحد مؤسّسيه، فقد حرّر نفسه من التّقيد بالمعاني والألفاظ والأوزان،

---

[1] –أدونيس،صدمة الحداثة، ط4، دار العودة، 1983،ص287

[2] –حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، ص 36

[3] –توفيق الزيدي، تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي، د.ط، سراس للنشر، تونس، 1985،ص171

[4] –ديوان أبي العتاهية، ط3، دار صدر، بيروت، 2007 ص08

فأتى بمعان جديدة، ونظم على أوزان جديدة لا تدخل في العروض، وكان شعره متأثّرا بالأدب الفارسي والحكمة اليونانية، وهو أوّل من فتح باب الوعظ والتّزهيد في الدنيا، ويدلّنا حرصه على المال مع زهده على تأثره أيضا بالحكمة الهندية التي تحسن الزّهد في الدنيا والتصوّف، وهي مع ذلك تعظم شأن المال وتقدّسه، وأتباعه لهذا المبدأ جعل شكاً في صدق زهده، لأن من شروط الزهد أن لا صاحبه في الدنيا وملذاتها فقط وإنما أن يزهد أيضا في حطام الدنيا ويحيا حياة التّقشف والحرمان، وهذا لا يُرَى له أثر في أخبار بخله[1].

أبو العتاهية حسن الشّعر، قريب المأخذ، لشعره ديباجة، مع غزارة البحر، ولطف المعاني، وسهولة الألفاظ، وكثرة الافتنان، وقلّة التكلف، إلاّ أنّه كثير السّاقط والمرذول مع ذلك، والجيّد منه يمتاز بالسّهولة المتناهية وبانطباعه، ورقته، وقرب معناه، ممّا يجول بخواطر العامّة والخاصّة[2].

أبو العتاهية يخطو إلى الأمام خطوة بمدائحه، إذ يتنحى عن الصحراء والأطلال إلاّ ما قد يأتي عرضا، ولا يتمسّك بالأسلوب القديم الجزل الرصين وكأنّه يريد أن يفسح المجال لأساليب عصره اللينة الخفية، ولعل هذا ما يعنيه بقوله[3]: "إنّ الشّعر ينبغي أن يكون مثل أشعار الفحول المتقدمين فإن لم يكن كذلك فالصّواب لقائله أن تكون ألفاظه ممّا لا يخفى على جمهور النّاس مثل شعري، ولذلك فهو قلّما يذهب في شعره مذاهب القدماء فالشّعر عنده سليقة لا صناعة.

[1] –المصدر نفسه، ص،ن

[2] –عروة عمر، الشعر العباسي وأبرز اتجاهاته وأعلامه –دروس– د.ط: ديوان المطبوعات الجامعية،2010، ص 142

[3] –عروة عمر، الشعر العباسي وأبرز اتجاهاته وأعلامه –دروس– د.ط: ديوان المطبوعات الجامعية،2010، ص 142

وقد يرى القارئ له في كلّ قصيدة جيدا ووسطا وضعيفا، فإذا جمع جيّده كان أكثر من جيّد كلّ مجوَّد، وهو الذي نهج للشّعراء مناهج الزّهد والعِظات فاقتفوا أثره فيها، كما أنّ له أوزان طريفة ومجزوءة قالها ممّا لم يتقدّمه الأوائل فيها والشّواهد على ذلك كثيرة[1].

لأبي العتاهية ديوان في الزّهد جمعه في القرن الحادي عشر للميلاد أبو عمر يوسف ابن عبد الله النّمري القرطبي، وله ديوان آخر جمعه الأب لويس شيخو وأضافه إلى الأوّل وطبعه كاملا في بيروت عام 1887، وهكذا ففي شعر أبي العتاهية قسمان: القسم الأكبر يدور على الزّهد، والقسم الآخر منظومات مختلفة في كلّ فنون معاني من مديح، و رثاء، وهجو، وأوصاف، وحكم، وأمثال، وكان أبوالعتاهية في الشّعر الزّهدي إمام من نظم في هذا الباب وشعره هذا يقوم أساسا على الموعظة وما يتبعها من ذكر الدّنيا، وتقلّبها، وسرعة زوالها، والموت وغصصه، والآخرة وأحوالها، وهو يقوم من ناحية ثانية على الأخلاق والحكمة، وما يتبع ذلك من نظرات في الحياة والنّاس[2].

ومهما يكن من أمر أبي العتاهية، فقد كان غرير[3] المّادة، سيال الموهبة، طويل الباع، في نظم النثر، و نثر النّظم ... ولا تضيره إضافة أبيات إلى ديوانه أو حذفها منه، ما دام كذلك الزرّاع الذي يذهب إلى الحقل فاتحاً جعبته المليئة بالبذار، ناثرا منها ذات اليمين وذات اليسار،قمحا صليبا ، غير آبه، وقع البذار في التربة الخصيب أم على الصخر الجذيب، المهم أنه يبذر ويبذر،و لا يكف عن البذار...[4]

1-المدح :

[1] -المرجع نفسه، ص 142

[2] -حنا الفاخوري ، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص 716

[3] -خليل شرف الدين، أبو العتاهية، الموسوعة الأدبية الميسرة 7 ،د، ط: منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت 1992 ص 109-110

[4] -عروة عمر، الشّعر العباسي وأبرز اتجاهاته وأعلامه -دروس- د.ط: ديوان المطبوعات الجامعية،2010، ص 142

على أنّ القصيدة الّتي أنشدها يوم تولّي المهدي الخلافة ما يدلّ على علوّ كعبه في باب المديح، فقد روي أنّ الشّاعر بشّار بن برد سمعه ينشد هذه القصيدة الّتي يقول فيها:

أتته الـخلافة منقادة *** إليـه تجرر أذيالها

ولم تك تصـلح إلا له *** ولم يك يصلح إلا لـها

ولو رامها أحد غير *** لزلزلت الأرض زلزالها

ولو لم تطعه بنات القلوب *** لما قبل الله أعمـالها[1]

والقصيدة من بحر المتقارب الخفيف، وألفاظها تسيل نعومة وعذوبة، وأكبر خليفة عنّي بمديحه هارون الرّشيد فقد كان يمدحه في سلمه وحربه وفي كلّ المناسبات من مثل توليه العهد لبنيه، وفي هذه التّولية يقول :

وشدّ عرا الإسلام منه بفتيةٍ *** ثلاثة أملاكٍ ولاة عهود[2]

و كان يحرص على مديحه دائما بالتقوى والانصراف عن الدنيا متعرضا لوصف جيوشه و ذبه عن حمى الاسلام، وما ينزل بأعدائه من موت يمحقهم به كقوله :

وهارونُ ماءُ المُزنِ يُشفى به الصَّدى *** إذا ما الصَّدِي بالرِّيقِ غصَّتْ حناجرُهْ

وأوسـطُ بي تفي قُريشٍ لَبيتُهُ *** وأوَّل عزٍّ فـي قريشٍ وآخرُهْ[3]

وزحفٍ له تَحكي البُروقَ سيوفُه *** وتَحكي الرُّعود القاصِفاتِ حوافرُهْ

ومن ذا يفوتُ الموتَ والموتُ مُدركٌ *** كذا لم يَفُتْ هارونَ ضدٌّه ينافرُهْ[1]

[1] –المرجع نفسه، ص 144

[2] –شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ص 245

[3] –عروة عمر، المرجع السابق، ص142

وقد نظم أيضا استعطافات كثيرة للرّشيد حين حبسه، وهي بالإضافة إلى ما تمتاز به من الأسلوب السّهل اليسير فإنها تمتاز بشدة التّضرع يقول :

أَنا اليَوم لي وَالحَمدُ لِلَّهِ أَشهُرُ *** يَروحَ عَلَيَّ الهَمُّ مِنكُم ويبكُرُ

تَذَكَّر أَمينَ اللَهِ حَقّي وَحُرمَتي *** وما كُنتَ تولِيني لَعَلَّكَ تَذكُرُ[2]

ووقف مرة وهو شيخ، على باب الرّشيد فأنشد مادحا، بدأ بالحكمة:

لَيسَ لِلإِنسانِ إِلّا ما رُزِق *** أَستَعينُ اللَهَ بِاللَهِ أَثِق[3]

روي أنّه لمّا قُتِل الخليفة الأمين أرسلت زبيدة، أبي العتاهية، بأن يقول على لسانها أبيات تستعطف بها المأمون فأرسل إليها الأبيات التّالية متوجِّه بحكمة تختصر أقدار الناس:

أَلاَ إِنْ صَرَفَ الدَّهْرُ يُدْنِي ويُبْعِدُ *** وَيُمْتِعُ بِالآَلاَفِ طَوْراً ويُنْفِدُ

أَصَابَتْ بِرَيْبِ الدَّهْرِ مِنِّي يَدِي *** فَسَلَّمْتُ لِلأَقْدَارِ والله أَحْمَدُ

أَقُولُ لِرَيْبِ الدَّهْرِ إِنْ ذَهَبَتْ يَدٌ *** فَقَدْ بَقَيَّتْ وَالحَمْدُ لِلَّهِ لِي يدُ[4]

وهو يكثر من الهجاء غير أنّ ما خلفه فيه يدل على إحكامه لسهامه حتى لنرى والية بنت الحباب يفرّ على وجهه منه إلى الكوفة ومن أوائل هجاءه أشعاره في عبد الله بن معن مولى محبوبته الأولى سعدى النّائحة، وقد صوّره في بعض هذه الأشعار صورة ندي على وجهه طويلا، إذ أخلاه من العقل والشجاعة بل أيضا من الرجولة، حتى ليقول على لسانه:

أَنا فَتاةُ الحَيِّ مِن وائِلٍ *** في الشَرَفِ الشامِخِ وَالنُبلِ

---

[1] –شوقي ضيف ، المرجع السابق، ص 245

[2] –عروة عمر ، المرجع السابق، ص 145

[3] –ديوان أبي العتاهية ، ص 120

[4] – المصدر نفسه، ص 121

ما في بَني شَيبانَ أَهلِ الحِجا *** جارِيَـةٌ واحِدَةٌ مِثلي

قَدنَقَّطَت في وَجهِها نُقطَةً *** مَخافَةَ العَينِ مِنَ الكُحلِ

إِن زُرتُموها قالَ حُجّابُها *** نَحنُ عَنِد الزوّارِ في شُغلِ[1]

وقوله :

فصُغْ ما كنت حَلَّيْتَ *** به سيفكَ خَلخالا

فما تصنعُ بالسيفِ *** إذا لم تك قَتّالا

وَلَومد إلى أُذُنَيْهِ *** كَفَيْهِ لَمَا نَالا

أَرَى قَومكَ أَبْطَالاَ *** وَقَدْ اَصْبَحْتَ بَطالاَ[2]

و كان يُعرف كيف يرمي مهجويه بمثل هذه النبال المصمية، فمن ذلك أنّ الأمور فسدت بينه وبين سَلْمَ الخاسر، فما إلاّ أنْ قال فيه:

تَعَالَى الله يَا سَلْمَى بنَ عُمْرُو *** أَذَلُ الْحِرْصِ أَعْنَاق الرِجَالُ[3]

دخل أبو العتاهية يوما على أبي جعفر بن يوسف فحجبه و قال : تكون لك عودة

لَئِن عُدتُ بَعدَ اليَوم إِنّي لَظالِمُ *** سَأَصرِفُ نَفسي حَيثُ تُبغى المَكارِمُ

مَتى يَظفَرُ الغادي إِلَيكَ بِحاجَةٍ *** وَنِصفُكَ مَحجوبٌ وَنِصفُكَ نائِمُ[4]

اشتهر أبي العتاهية بمحبّته عتبة جارية المهدي وأكثر نسيبه بها، فمن ذلك قوله:

[1] –شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ص 246

[2] –عروة عمر، الشعر العصر العباسي،المرجع السابق، ص 145

[3] –شوقي ضيف، المرجع السابق، ص 246

[4] –ديوان أبي العتاهية، ص 242

أَعلَمتُ عُتبَةَ أَنَّني *** مِنها عَلى شَرَفٍ مُطِلُّ

وَشَكَوتُ ما أَلقى إِلَي *** ها وَالمَدامِعُ تَستَهِلُ

حَلّى إِذا بَرِمَت بِما *** أَشكو كَما يَشكو الأَذَلُّ

قالَت فَأَيُّ الناسِ يَع *** لَمُ ما تَقولُ فَقُلتُ كُلُّ[1]

و نستبعد أن تكون عتبة قد أحبت أبا العتاهية و ذلك لأسباب منها:

أنّ الشّاعر كان دميم الوجه، قبيح المنظر، في حين كانت عُتْبَة من جواري قصر المهدي اللاّفتة للأنظار ومكانة الجارية في ذلك الوقت تنافس المرأة الحرّة لا تتّصف به الجارية من جمال وظرف ودراية بالفنون الجميلة.[2]

ودائما يشكو من مسكنته وأنّ صاحبته لا تنيله كثيرا ولا قليلا وأنّها إسترقته ولا تردّ عليه حربية وأنّها أضنته وأسقمته، وأنّها تزهد فيه وهو المحبّ الّذي يرسل الدّموع مدرارًا على ظلمته، وأنّه ليستجير ولا يجير، ويتصبّر ولا صَبرَ إلاّ النّواح الطويل[3].

ويرحل أبو العتاهية إلى الكوفة و لم يعد يستطيع ذكر اسم عتبة فصار يكني يقول في ذلك :

قُلْ لمن لسْتُ اسمي *** بأَبي أنْت وأمِّي

من يكن يَجْهَلُ ما ألقاه *** فإنَ الحبَّ سُقْمِي

إنّ رُوحي بِبَغْدَادَ *** وبالْكُوفَةِ جِسْمي[4]

[1] –المصدر نفسه، ص 226

[2] –عروة عمر، المرجع السابق، ص 146

[3] –شوقي ضيف، المرجع السابق، ص249

[4] –عروة عمر، الشعر العصر العباسي، ص 148

و كان أبو العتاهية يدرك تمام الإدراك أن عتبة تدفعه إلى ركوب الأخطار وأنها تتلاعب بمشاعره لا غير ودليل ذلك قوله:

تَلاَعَبَتْ بِي يَا عَتَبُ ثُمَّ حَمَلَتْنِي *** عَلَى مَرْكَبٍ بَيْنَ المَنِيَّةِ والسَّقَمِ[1]

وقد مرّ بنا تدلّلهه بعتبة، وله فيها غزل كثير، وهو فيه رقيق رقّة بالغة، وأغلب الظّن أن رقّته فيه جاءته من تخنّثه القديم، حتى ليقول ابن قتيبة إنّ غزله يشاكل طبائع النّساء، وهي مشاعر تقترن عنده بالتّدلل والتّضرع على شاكلة قوله:

بَسَطْتُ كَفِي أَحْكُمُ سَائِلاً *** مَاذَا تَرُدُّونَ عَلَى السَّائِلِ

إِنْ لَمْ تَنِيلُوهُ فَقُولُوا لَهُ *** قَوْلاً جَمِيلاً بَدَلَ النَّائِلِ

أَوْ كُنْتُمْ العَامَ عَلَى عُسْرَةٍ *** وَيْلِي فَمَنُّوهُ إِلَى قَابِلِ[2]

في غزل أبي العتاهية عاطفة عميقة متألّمة، ولهجة يظهر فيها الضّعف الإنساني بجلاء، وكأنّي بتلك النّفس قد فقدت مناعتها وأصبحت أسيرة حبّ لا تجد منه إلاّ ألمًا وحرمانا[3]، قال:

أَحْمَدُ قَالَ لِي وَلَمْ يَدْرِ مَا بِي *** أَتُحِبُّ الغَدَاةَ، عُتْبَةَ حَقًّا؟

فَتَنَفَّسْتُ ثُمَّ قُلْتُ: نَعَمْ الحُبُّ *** جَرَى فِي العُرُوقِ عَرَقًا، فَعَرَقَا

[1] –المرجع نفسه، ص248.

[2] –شوقي ضيف، المرجع السابق، ص:248.

[3] –حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص:719.

لَوْ تَحْبِسُنِي، يَا عُتْبَةَ، قَلْبِي *** لَوَجَدْتَ الفُؤَادَ قَرَحًا تفقا

قَدْ لَعَمْرِي، مَلَّ الطَّبِيبُ وَمَا الـ*** أَهْلُ مِنِّي، مِمَّا أُقَاسِي وَأَلْقَى

لَيْتَنِي مِتُّ فَاسْتَرَحْتُ، فَإِنِّي، *** أَبَدًا، مَا حَيِيْتُ، مِنْهَا مُلْقَى[1]

وغزلُ أبي العتاهية مزيج من رشاقة وسلاسة وعذوبة، هو النّفس الضّعيفة الحسّاسة الّتي تُصعد الزّفرات والآهات في لوعة، وكأنّي بشِعرها يسيل سيلان الماء الصّافي على حصباء نقية فيسمع له خرير هو أقرب إلى المناغاة والمناجاة منه إلى أي صوت مادي، وهو حفيف الضلوع مرددة نبضات قلب ناعمة، ووسوسات نفس أرق من النسيم[2]

وقوله:

رَأَيْتُ الهَوَى جَمْرَ الغَصَا، غَيْرَ أَنَّهُ *** عَلَى جَمْرَةٍ فِي صَدْرِ صَاحِبِهِ حُلْوٌ

وَمَا مِن حَبِيبٍ نَالَ مِمَّنْ يُحِبُّهُ *** هَوَى صَادِقٌ، إلاّ يُداخِلُهُ زَهْوٌ

إِنَّ المُحِبَّ إِذَا شَطَتْ مَنَازِلُهُ *** عَنِ الحَبِيبِ، بَكَى، وَحَنَّ، أَوْ ذَكَرَا

مَنْ كَانَ يَزْعُمُ أَنْ سَيَكْتُمُ حِبْطَهُ *** أَوْ يَسْتَطِيعُ السَّتْرَ، فَهُوَ كَذُوبٌ

الحُبُّ أَغْلَبُ للفُؤادِ بِقَهْرِهِ *** مِنْ أَنْ يَرَى لِلسِّرِّ، فِيهِ يُصِيبُ

إِنِّيَ لأَجْهَلُ ذَا هَوَى مُتَحَفِّظًا *** لَمْ تَتَّهِمْهُ أَعْيُنٌ وَقُلُوبٌ[3]

3/الرِّثـــاء:

[1] –ديوان أبي العتاهية، ص:175.

[2] –حنا الفاخوري، المرجع السابق، ص:719.

[3] –ديوان أبي العتاهية، ، ص:118

وبين أيدينا مراث مختلفة، لعلّ أحرّها مراثيه في صديقه علي بن ثابت الزّنديق، وقد يبكيه ويندبُه طويلاً ندبًا كلّه لوعةٌ وحرقة وأسى عميق من مثل قوله:

فَتَى لَمْ يَمَلْ النَّدَى سَاعةً *** عَلَى عَصرْهِ كَانَ أَوْ يَسِير

أَتَتْهُ المَنَيَّةُ مُغْتَالَةٌ *** رُوَيْدًا تَخَلَّلَّ مِنْ سِتْرِهِ

فَخَلَى القُصُورَ لِمَنْ شَادَهَا *** وَحَلَّ مِنَ القَبْرِ فِي قَعْرِهِ

وَأَصْبَحَ يَهْدِي إِلَى مَنْزِلٍ *** عَمِيقٍ تُؤَنِّقُ فِي حَفْرِهِ

أَشَدُّ الجَمَاعَةِ وَجْدًا بِهِ *** أَشَدُّ الجَمَاعَةِ فِي طَمَرِهِ[1]

لمّا دُفِن علي بن ثابت وقف أبو العتاهية على قبره يبكي طويلا أحرّ البكاء ويردّد هذه الأبيات:

أَلا مَن لي بِأُنسِكَ يا أُخَيّا *** ومن لي أَن أَبُثَّكَ ما لَدَيّا

طَوَتكَ خُطوبُ دَهرِكَ بَعدَ نَشرٍ *** كَذاكَ خُطوبُهُ نَشراً وَطَيّا

فَلَو نَشَرَت قُواكَ لِيَ المَنايا *** شَكَوتُ إِلَيكَ ما صَنَعَت إِلَيّا

بَكيتُكَ يا أُخَيَّ بِدَمعِ عَيني *** فَلَم يُغنِ البُكاءُ عَلَيكَ شَيّا

وَكانَت في حَياتِكَ لي عِظاتٌ *** وَأَنتَ اليَوم أَوعَظُ مِنكَ حَيّا[2]

قيل: إنّه أخذ هذه المعاني من كلام الفلاسفة لما أحضروا ثابوت الإسكندر، وقد أُخرج الإسكندر ليُدفن، فقال بعضهم: كان الملك أمس أهيب منه اليوم، وهو اليوم أوعظ منه أمس،

[1] –شوقي ضيف، المرجع السابق، ص:247

[2] –خليل شرف الدين، المرجع السابق، ص129

وقال آخر: سكنت حركة الملك في لذاته وقد حركنا اليوم في مكونه جزعا لفقده، وهذان المعنيان هما اللذان ذكرهما أبو العتاهية في هذه الأشعار[1].

4/الخمـر:

وليس له خمريات كثيرة وكأنما عصفت بخمرياته يد الزّمن فيما عصفت به من شعره، ونراه يقوم لإحدى مدائحه للهادي نبعث مرقص للخمر وندمانها وساقيها ومن يلمّ بها من الجواري الحسان، يقول وقد طافت به بعض ذكرياته الماجنة في الكوفة:

لَهفي عَلى الزَمَنِ القَصيرِ *** بَينَ الخَوَرنَقِ وَالسَديرِ

إِذ نَحنُ في غُرَفِ الجِنانِ *** نَعوم في بَحرِ السُرورِ

في فِتيَةٍ مَلَكوا عِنا *** نَ الدَهرِ أَمثالِ الصُقو

ومقَرطَقٍ يَمشي أَما *** مَ القَوم كَالرَشاءِ الغَزيرِ

بِزُجاجَةٍ تَستَخرِجُ ال *** سِرَّ الدَفينَ مِنَ الضَميرِ

زَهراءَ مِثلِ الكَوكَبِ *** الدُرِّي في كَفِّ المُديرِ

ومخَصَّراتٍ زُرنَنا *** بَعدَ الهدّو منَ الخُدورِ

يَرفُلنَ في المَحا *** سِنِ وَالمَجاسِدِ وَالحَريرِ[2]

5/الزهـد:

يتجلّى لنا أبو العتاهية من زهدياته رجلا ميّالا، إلى الزّهد، عاكفا عليه بكل جوارحه، لقد عرف من الحياة حلوها ومرها، ورأى أنّ طيباتها لا تدوم، وقد خبر القلوب فوجده أتباع

[1] –ديوان أبي العتاهية، ص292

[2] – ديوان أبي العتاهية، ص248

منافعهم ورغباتهم، فصدف عن الدنيا وترهاتها، وراح في صفوف البشر رسول خير و لسان موعظة و عبرة، بل راح فيلسوف زهد يعمل ويقول، وربما كان في قوله بعض الأثرة، ذلك أنه في عصر الفسق، وزمان الانحطاط الأخلاقي، أراد أن يكون صوتا ناشرا يلفت أنظار رجال الدين وأصحاب التزمت ويبني من وراء قوله قصرا من الشهرة وحسن النظر ثم إنّ أبا العتاهية قد تردّد أحيانا بين الغزل والزّهد، و كان ذا شخصية ضعيفة متذبذبة في إرادته وخور في همّته، وعلى كل حال فقد نصب نفسه للهداية وكان عمله جليلا[1].

وفي عهد الخليفة هارون الرّشيد و في سنة 181 هـ حدث لأبي العتاهية تحوّل في حياته، وتغير في سلوكه، وهذا بعد أنّ صار أبو العتاهية في الخمسين من عمره، وكان هذا التّحول عندما قدّم الرشيد إلى الرّقة سنة 181 هـ حيث لبس الشّاعر الصّوف وترك حضور المنادمة والقول في العزل وتزهد[2] وينتقل أبو العتاهية من مرحلة غزله وخمره إلى مرحلة جديدة تعدّ انقلابا في حياته، فقد تحوّل من حياة اللّهو إلى حياة الزّهد، وظلّ نحو ثلاثين عاما يتغنّى بالكأس الخالدة كأس الموت الدائرة على الخلق، فالكلّ مصيره إلى الفناء والكل سيصبح ترابا في تراب[3] حيث اعتمد السّخر في قصيدة الزّهد، فألغى القيمة المادية، ووضع بدلاً منها القيمة الأخروية، وسيلة للتّخفيف عن كاهل الفقراء والمهدمين. فالحياة الدنيا زيف و خداع، و لا نفع فيها لساع أو لمحصل، فالثروة من المال ومن الأبناء مصيرها الفناء، ويقول :ب

لِدوا لِلمَوتِ وَابنوا لِلخَرابِ *** فَكُلُّكُمُ يَصيرُ إلى تباب[4]

ويقول :

[1] –حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص781

[2] –عروة عمر، الشعر في العصر العباسي، ص152

[3] –المرجع نفسه، ص152

[4] –عبد الفتاح نافع، الشعر العباسي، قضايا وظواهر، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، ص24

النَّاسُ فِي غَفْلاَتِهِمْ *** وَرُحَى المَنَيّةِ تَطْحَنُ

ويقول :

كُلّ حيٍّ عِنْدَ مَنَيّتِهِ *** حَظَّهُ مِنْ مَالِهِ الكَفَنُ

ويقول :

بَيْنَ عَيْنَيْ كُلَّ حَيٍّ *** عِلْمُ المَوْتِ يَلُوحُ

نَحْ عَلَى نَفْسِكَ يا مِسْ *** كِينْ إِنْ كُنْتَ تنُوحَ[1]

وهكذا يمضي ينعي الحياة إلى أهلها ويبكيها ويندبها، وهو لا رقدة الموت الأبدية، ومنغصا على من يسمعه كل لذة وكل نعيم، فالأجل قصير والمنايا واحدة، والقدر أزلي ونحن آلات بأكفه، ولعله من أجل هذا الإحساس آمن بالجبر والاضطرار، وأنّه ليصرخ من أعماق قلبه: ليس هناك إلا الغناء وإلا الأسس، وهي نظرة سوداء جاءته من مانويته إذا الإسلام لاينعي[2] النّاس حياتهم ولا يصوّرها لهم في كروب أبي العتاهية الّتي تخنق الأنفاس والّتي تجعله يقف عن نزلاء القبور نفسها يسألها عن أصحابها، مسجّلا أن ذوي السّلطان يستوون مع السوقة في الموت وأن الطبيب كثيرا ما يسبقه مريضه إلى ساحته يقول:

وقَلبُكَ دَاوَى الطَّبِيبَ المَرِيضَ *** فَعاشَ المَرِيضُ ومَات الطَّبيبُ[3]

ولا شكّ في أنّ أبا العتاهية قد ترك المنادمة والغزل وكسّر جدار الخمر وتزهد وأكثر من ذكر الموت وأهواله، والغناء وأحواله، فأمر الرّشيد بحبسه ليحمله على العودة إلى الغَزَل فلم يفعل ولم يستطع أبو العتاهية أن يتحمّل أحقاب السّجن فكتب يقول للرشيد:

---

[1]–شوقي ضيف، المرجع السابق، ص:249

[2]–المرجع نفسه، ص.ن

[3] –عبد الفتاح نافع، المرجع السابق، ص:250

مَنْ لعبد أذله مَوْلاَهُ *** مَالُهُ شَافعًا إليه سِواهُ

يَشْتَكِي مَا به إليهِ *** ويَرجُونَ مثلمَا يَخشَاهُ[1]

ولعل من القصائد التي تخلص بها من السجن قوله:

مَن لِقَلبٍ مُتَيَّمٍ مُشتاقِ *** شَفَّهُ شَوقُهُ وَطولُ الفِراقِ

طالَ شَوقي إلى قَعيدَةِ بيتي *** لَيتَ شِعري فَهَل لَنا مِن تَلاقِ

هِيَ حَظّي قَدِ اِقتَصَرتُ عَلَيها مِن ذَواتِ العُقودِ وَالأَطواقِ

جَمَعَ اللَهُ عاجِلاً بِكَ شَملي *** عَن قَريبٍ وَفَكَّني مِن وِثاقي[2]

على هذا الأساس انطلق أبو العتاهية في ترتيلاته وعظاته....فلم يكن يدع شعره الزّهدي، ولا زهده، بالرّغم مما قيل في هذا الزّهد من تبديع وتهجين، أمّا لماذا أكثر من هذا الشّعر، فالأمر صار واضحا كل الوضوح، وكلّه في أربعة:

أولا: لأنّه انقطع عن قول الشّعر في سائر الموضوعات لاسيما الغزل والخمرة والهجاء.

ثانيا: لأنه تفرغ للنظم في الزهد، واختص به، وكان وحيدا فيه، كما لا نوعا.

ثالثا: لأن حياة الزّهد، وكره الحياة (لا الأحياء) كان في أصل طبعه ومزاجه وموحيات ثقافية([3]).

[1] –عروة عمر، الشعر في العصر العباسي، ص153.

[2] –المرجع نفسه، ص154.

[3] –خليل شرف الدين، المرجع السابق، ص140.

رابعا: ردة الفعل كانت عنده قوية بحيث هاله ما ارتكب من خطيئات، وما تحمله من أوزار، ووقع فيه من رذائل وموبقات، طيلة حياته اللاهية الماجنة[1]، ويتسع أبو العتاهية في أشعاره الزاهدة، حتى لتؤلف وحدها ديوانا كاملا، وفعلا جمع منها ابن عبد البر النمري الأندلسي ديوانا مستقلا، وقد بنى اليسوعيون على هذا الديوان نشرتها لأشعار أبي العتاهية باسم "الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية" ضامين إلى رواية النمري ما تيسر جمعه من أشعار الشاعر وقصائده[2]

ويظل يضرب على وتر الموت والزّوال ينغص على الناس انشغالهم بنعم الدنيا، فالذي ينتظرهم يحتاج منهم إلى عمل وتخل عن ترف الدنيا وملذاتها. وقد كللته نظرة سوداء قاتمة أغلقت أمامه أي فرصة للتعلق بالدنيا أو النيل منها[3].

ويرفق في حديثه عن الموت حديثا عن البعث والنشور لكنه لا يطيل فيه مع ذلك يحاول أن يذكر بما ينتظر الناس بعد الموت:

فلو أنّ إذا متنا تركنَا *** لكان الموتُ غايةَ كلّ حيٍّ

وَلَكِنْ إذَا مِتْنَا بَعَثْنَا *** ونَسأَلُ بعدَه عنَ كلّ شيءٍ[4]

قيمة زهده:

أظَهَرَ أبو العتاهية في زهديّاته ازدراء جمال للحياة، وقد لفّها بغشاء كالح السّواد من شأنه أن يبعث على اليأس والقنوط، إلاّ أنّه على تشاؤمه، قد أسدى إلى النّاس نصحًا ذا قيمة حقيقية، ووجّه كلامه إلى عقولهم مقدّما لها البراهين والحجج، غير مكتف بأساليب الأقدمين

[1] –المرجع نفسه، ص141.

[2] –شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ص250.

[3] –أمين أبو الليل ومحمد ربيع، العصر العباسي الأول، ظ1، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، 2006، ص158.

[4] –أمين أبو الليل ومحمد ربيع، العصر العباسي الأول، ظ1، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، 2006، ص159.

الإختبارية، فهو في عصر فلسفة وتفكير، وهو في عصر علم وجدل، وهو في عصر نصب فيه للعقل عرش رفيع، وقد استقى أفكاره من الكتب الدينية ونظريات الفلاسفة كما استقاها من عالم التجربة والاختبار ورَاحَ يدعو إلى القناعة لأنّ الدّنيا دار فناء، والآخرة خير منها، فما يُبنى يُبنى للخراب، ومن يولد يولد للموت، وما يجمع للتّفريق، وما يُعتنّى به من أمر الجسد آخرته الفناء، وما يُضحك لا يُضحك إلاّ ليُبكي، فعلى الإنسان أن يعيش كمن سيموت، يكتفي بالضروري، ويتسلح بالتقوى، وهكذا بتأهب للآخرة، ويذخر لنفسه أجرا عند الله[1].

وأسلوب أبي العتاهية في نهايته هو أسلوب في زهدياته هو أسلوبه في أكثر شعره، هو سهولة وسلاسة وانسجام، وهو عذوبة وموسيقى ساحرة، وهو تفجر وطبعيّة، وهو تدفق شاعرية، وانطلاق خيال، وليس هنالك من غثاثة أو برودة أو جفاف كما نجد ذلك في الشّعر التّعليمي عامة، وكما كان ينتظر من شاعر كتب الكثير في هذا الباب، وقد مزج أبو العتاهية زهده بشيء من العاطفة العميقة التي تدغدغ أوتار النفس وتترك في عالمها صدى بعيدا، وهكذا كان أبو العتاهية مجددا في باب الزهد إذ فلسفه و صاغه بقالب سهل ممتع[2].

6/الموعظـة:

وأبو العتاهية في زهديّاته يطيل الحديث عن الحياة والموت والفناء ومصير الإنسان ويتحوّل بجانب ذلك إلى ما يشبه واعظا، وهو في عظاته يستمد من القرآن الكريم والحديث النبوي، ووعظ الوعاظ من أمثال الحسن البصري، كما يستمد من أشعار سابقيه

وردها إلى بعض الأحاديث النبوية وإلى كلام الحسن البصري وعلي بن أبي طالب وإلى معاني بعض الشعراء مثل الخليل بن أحمد. وهو في جوانب من مواعظه يلتقي بآي الذكر

[1] –حنا الفاخوري، المرجع السابق، ص718.

[2] – المرجع نفسه، ص719.

الحكيم في اتخاذ العبرة من الأمم الداثرة والقرون الحالية[1]وفي تصوير الموت وسكراته، وقد يسوق ذلك بلفظ القرآن الكريم من مثل قوله:

يَا عَجَبًا كَلنَا يَحيدُ عن الحيـ *** نِ وَكُلٌّ لِحينِـهِ لاَقَى

كأَنَّ حيًّا قَدْ قَامَ نَـادٍ بِـهِ *** وَالتَفَّتِ السَّاقُ مِنهُ بِالسَّاقِ

واسئَل مِنْهُ حياتَه ملك الـ *** مَوتٌ خَفِيّا وقِيلَ: مَنْ رَاقَ[2]

والموعظة عند أبي العتاهية تقوم بتصوير الدّنيا ووصفها، وإليك خلاصة آرائه في الموضوع: الدّنيا "مجمّع أباطيل خدّاعة، زائلة حافلة بالمكر والخداع، والألم والخيبة والتّقلب، وقد تنفسح أحيانا لشيء من المسرّة والمتعة، إلاّ أنّها لا تعتم أن تهوي بذلك إلى القبر حيث يبلي الفناء والموت بلاء مريعا، ويكون تشنيعها ذريعا، بقدر ما يكون الإنسان محظوظا في الحياة، ومن أعظم ما يمنى به الإنسان في موته النّسيان الذي لا يلبث أن يمحو ذكره من قلوب أقرب النّاس إليه حالما يواريه التّراب، فما بال الناس يلهون عن هذه الحقائق القاسية، ويخوضون غمار العيش والمنكرات، ويسرفون في طلب المال وفي البخل، ذاهلين عن بطل ما يفعلون، كأنّ القبر ليس خاتمة الحياة في نظرهم، وكأن ليس وراء القبر من حياة فليرجع النّاس إذن إلى نفوسهم، وليبيدوا منها الأوهام والمطامع والرّغبات الباطلة، وليسلكوا سبل الخير كما جلى معالمها الدّين، مزدرين الحياة بما فيها من متعة ومال، قانعين بما قسم لهم من خير، مكتفين منه بالضروري اليسير، متزكين بما زاد ليشتروا به أجورا للآخرة، فالآخرة وحدها جديرة بالاعتبار، وخير ما يتزود به المرء في سبيلها الزهد والتقوى[3].

[1] –شوقي ضيف، المرجع السابق ،ص251

[2] – المرجع نفسه، ص251

[3] –حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص716

وخير ما في شعره الاعتباري، ذاك الّذي كان يتوجّه به إلى الحكام واعظاً وزاجرًا بطريقة لبقة غير مباشرة ولكنّها، ملغوزة...وكثيرا ما كانوا ينتبهون إلى قصده فينقطعون، وأحيانا، يكون كما فعل المهدي حين وقف أبو العتاهية يرثي ابنة الخليفة بقول[1]

مَا للجدِيدِينَ لاَ يُبلَى اختلافُهُمَا، *** وكلُّ غَضٍّ جديدٍ فيها بَـالِ

يا من سَلاَ عن حَبيبٍ بعدَ ميتَتِهِ، *** كَم بعدَ موتِكَ أيضًا عنكَ مَنْ سالَ

كأنَّ كلَّ نَعيم أنتَ ذائقـهُ، *** مِنْ لذَّة العيشِ، يَحكِي لمْعَةَ الآلِ

لا تلعبْنَ بكَ الدّنيَا، وأنتَ تَرَى *** ما شِئْتَ من غيرِ فيهَا وَأَمْثـالِ

مَا حِيلَةُ المَوتِ إلاّ كلّ صالحةٍ *** أَوْ لاَ فَمَا حِيلَةُ فِيهِ لِمُحْتَالِ[2]

وكذلك يوم قدم الشّاعر على المأمون، فاستنشده حاشية الخليفة وفيها العلماء والأدباء، فقال ملغزا بالنّذير، مغلفا بالموعظة، مؤطّرًا كل ذلك بالحكمة العامة:

أَلَم ترَ بيتَ الدَّهرِ فِي كلِّ ساعةٍ *** لـهُ عَارَضَ فيه المنيَّةِ تَلْمَع[3]

أيَا بَاني الدّنيا لغيركَ تُبتَنَي *** ويَا جَامعَ الدّنيا لغيركَ تُجمعْ

أَرَى المرءَ وثابًا على كلِّ فرصةٍ *** وللمرءَ يومًا، لا محالةَ مُصرع

تباركَ مَن لا يملكُ الملكَ غَيرهُ *** مَتى تَنقضي حاجاتُ منْ ليسَ يَشبعُ

وأيّ امرئٍ في غاية، ليس نفسهَ *** إلى غايةٍ أُخرى سِواهَا تَطلَعُ؟[4]

[1] –خليل شرف الدين، المرجع السابق ،ص148

[2] –ديوان أبي العتاهية، ص192

[3] –المصدر نفسه، ص:149

[4] – ديوان أبي العتاهية، ص:150

أجمع الحاضرون على أنه لو كان طمع أبي العتاهية بجزالة لفظ، لكان أشعر الناس والجدير بالتوقف عنده، هوان أبا العتاهية كثيراً ما توجه بحكمته الواعظة إلى هؤلاء الملوك، فهو في نظره رأس الظّلم وقمة الطغيان، ومخافة أن يقع، مرّة أخرى، ضحية جورهم ارتفع به لناسبة الخاصة، وتجاوز الأسماء، إلى العام اللاّمحدود، فكان أبلغ[1].

كان بإمكان أبي العتاهية ألا يثير سخط هارون الرشيد بأشعاره التي يتغنى فيها بكأس الموت وأن يشفق عليه من الحديث عن ريب المنون لاسيما أن الرشيد كان ذا شخصية مزدوجة، يسمع الغناء فيطرب كل الطرب، يسمع إبراهيم الموصلي يغني وبرصوما يزمر، وزلزلا بالدف، فيدعوه الطرب على أن يتكلم بكلمة فيها شيء من عدم التورّع الديني، وفي الوقت ذاته قد يوعظ فيتأثر بالموعظة إلى أن يجهش بالبكاء، فقد روي عنه أنّه كان من أغزر النّاس دموعا في وقت الموعظة وكانت عواطفه تتّجه إلى جهات مختلفة فيصل فيها إلى نهايتها، ويسمع قول أبي العتاهية:

خَانكَ الطرَف الطَّموح *** أيّها القلبُ الجَمُوحُ

لِدَواعِي الخَيرِ والشَّرِّ *** دَنَوٌّ ونُزُوح

هلْ لِمطلوبٍ بِذَنْبٍ *** تَوبَةٌ ِمنْهُ نَصُوح

كَيفَ إصلاحُ قُلوبٍ *** إنَّما هنَّ قُرُوح

أَحسنَ الله بِنَا *** أَنَّ الخَطَايا لاَ تفُوح

فإِذاَ المَستُورُ مِنَّا *** بين ثَوبَيْهِ فَضُوح

كَمْ رَأَينَا مِنْ عَزِيزٍ *** طَويتُ عنه الكُشُوح

[1] – المصدر نفسه، ص، ن

صَاحَ منه بِرَحيلٍ *** صائحٍ الدَّهرُ الصَّدُوح

موتُ بعضِ النَّاسِ في الأَ *** رضِ على بعضِ فُتوح[1]

سَيصيُر المرءُ يوماً *** جسدًا ما فيه رُوح [2]

7/الأخلاق والحكمة:

وبجانب ذلك نراه يذيع دعوة واسعة إلى محاسن الأخلاق كما يذيع حكما وأمثالا كثيرة مقتبسا من الآداب الفارسية، ومما روي عن حكماء العرب مثل لقمان، وأفرد لها قصيدته "ذات الأمثال" الّتي يقال أنّها امتدت إلى أربعة آلاف بيت. وكانت عامة بغداد تتعلق بحكمه ووعظياته وزهدياته، وفي أخباره أن بعض الملاحقين غنوا الرشيد في إحدى نزهاته على صفحات دجلة بعظة من عظاته، وفي ذلك ما يدلّ على ما كان لأشعاره الزّاهدة من صدى عميق في نفوس الطبقة[2] العامة التي لم تكن تعرف ترفا ولا نعيما، إنما كانت تعرف الكدح وشظف العيش، وكأنما أحست عنده أن يتغنى آلامها وبؤسها ونراه بتعمقه، الشعور بما هي فيه من ضنك، فإذا هو يرفع لبعض الخلفاء شكوى مريرة من غلاء الأسعار يقول في تضاعيفها:

منْ مَبلَغ عَنّي الإما *** مَ نَصائِحاً مُتتَاليَه

أَنّي أرَى الأسعَار أسْ *** عار الرَّعية غَاليه

وأَرَى المَكاسِب نزرة *** وأَرَى الضّرورة فاشيّه

مَنْ يرتَجي للنّاس غي *** رك للعيونِ البّاكيه

2 –عروة عمر، المرجع السابق، ص: 155

3 –المرجع نفسه، ص: 156

[2] –شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ص251.بتصرف

من مُصبيات جوع *** تُمْسِي وتصبُح طاويةً

منْ يَرتَجي لدفع كرِهِ *** ب ملمة هي مَاهيه

منْ للبُطُونِ الجَائِعَا *** ت وللجُسومِ العَاريه

أَلْقيتُ أحْبَارًا إليـ *** ك من الرَّعية شَافيه[1]

والأخلاق والحكمة يعرضها أبو العتاهية في معرض ديني، فيوصي بطاعة الله وتقواه، ويحث على الصبر والصدق والرفق والقناعة، وقد تمر له خطرات يدخل فيها إلى أعماق النفس البشرية ويحاول الكشف عن ميولها في بعض التحليل والنظر الثاقب، قال:

أرى عملي مني بشهوة *** ولست أروم الخير إلا تكرها[2]

وإنّ من أجال النّظر في شعره وجده مؤثراً، على ما فيه من إغراق في التّشاؤم، وعلى ماضيه من اكمداد آفاق واربداد أجواء، وقد استطاع الشاعر أن يخوض موضوعه[3] الجاف في سلاسة وعذوبة، وفي سهولة كلام رائعة، وفي توشية لأقواله بألوان وصور هي عصارة الفن والجمال.

واستطاع أن يحسم الفكرة ويرسلها ملموسة في واقعية قاسية، تخاطب العقل والقلب وتهزهما هزا عنيفا، وهكذا كان أبو العتاهية زعيم الزهد عند العرب[4].

ولم يكن أبو العتاهية يقترب من العامة بزهده وما صور فيه من بؤسها وأوصى بها فحسب، بل كان يقترب منها أيضا بأسلوبه الذي كان يشتقه اشتقاقا من لغة الحياة اليومية ببغداد، وهو أسلوب ابتعد فيه عن الغرابة والتعقيد كما ابتعد عن العجمة، ولكنه بعد ذلك

[1] –شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي ، ص252.

[2] –حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص717.

[3] –المرجع نفسه، ص.ن.

[4] –المرجع السابق، ص718.

أجراه في مستوى أفراد الشعب، بحيث لا يعز على أحد منهم أن يفهمه، ويؤثر عنه أنه كان يقول: "الصواب لقائل الشعر أن تكون ألفاظه حمالا تخفى على جمهور الناس به الزهاد وأصحاب الحديث والفقهاء والعامة، وأعجب الأشياء إليهم ما فهموه" ومن الحق أنه ظلت في أسلوب شعره منذ فاتحة حياته السهولة، حتى إذا أخذ في الزهد ضاعفها وأكدها تأكيدا شديدا[1] حتى تكاد تسقط منه بعض مقطوعاته، لما يجري فيها من ضعف، فقد كانت لأبي العتاهية أذن موسيقية دقيقة وقلما نجد عنده قافية غير متمكنة في موضعها، أو كلمة لم تحل في نصابها، إذا كان الشعر عنده طبعا أو كالطبع، حتى كان لا يسمع كلمة من مناد على بضاعة، أومن بعض جلسائه تصلح أن تكون شطر البيت حتى يبادر بصنع الشطر الثاني توا على البديهة، وبلغ من اقتداره على صنع الشعر وسهولته على لسانه أن اخترع أوزانا جديدة لا تدخل الشعر المستعملة، وكان إذا روجع في ذلك وقيل له إن أشعارك لا تدخل في عروض الخليل قال: "أنا أكبر من العروض"، يريد أن الشعر يجري على لسانه قبل أن يضع الخليل عروضه، وهو لذلك أسن منه، ولا شك في أن ديوانه لو وصلنا كاملا لاستخرجنا منه أوزانا كثيرة طريفة ابتكرها ابتكارا، غير أن نبع الشعر عنده كان غزيرا، فكثر ما نظمه و لم تستطع الأجيال التالية أن تحمله تاما لكثرته[2].

2– شوقي ضيف، المرجع السابق، ص252بتصرف

[2] –المرجع السابق، ص:253.

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية في شعر أبي العتاهية

1- المستوى التركيبي

2-المستوى الدلالي

3-المستوى الصوتي

1-المستوى التركيبي:

دراسة هذا الجانب يمكننا من معرفة الخصائص المميّزة للشّاعر، وعلم التّراكيب يتناول أبنية الجمال وأنماطها سواء كانت اسمية أو فعلية: "علم التّراكيب النّحوية هو دراسة العلاقات الداخلية بين الوحدات اللّغوية، والطّرق الّتي تتألّف بها الجمل والكلمات"[1].

1- نظام الجملة:

أ- الجملة الاسمية:

جاءت الجملة الاسمية في شعر أبي العتاهية على أنماط متعدّدة فتارة كان الاسم بعد النّواسخ مثل (إنّ، أنَّي، كأني)، كما نلاحظ بداية الأبيات بالاسم (لعمرك) لام الابتداء.

ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة (لا تعشق الدنيا):

لعَمْرُكَ ما الدّنيا بدارِ بَقَاءِ *** كَفَاكَ بدارِ المَوْتِ دارَ فَنَاءِ [2].

م ج.إ

لَعَمْرُكَ(مبتدأ)، الجملة الاسمية(ما الدّنيا بدارِ بَقَاءِ) الخبر.

وجوب تقدّم المبتدأ على الخبر لاقترانه بلام الابتداء.

ما الدّنيا بدارِ بَقَاءِ،خبر (البَاء) الأصل والخبر شبه جملة أو حرف الجرّ شبيه بالزّائد.

↓

مبتدأ

حَلاوَتُها مَمزوجَةٌ بِمَرارَةٍ *** وَراحَتُها مَمزوجَةٌ بِعَناءِ [3]

حَلاوَتُها (مبتدأ)، ممزوجة بمرارة (خبر)، إتباع الأصل.

---

[1] –محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللسانيات، ط1: دار الكتب الجديد، المتحدة، بيروت، لبنان، 2004، ص149.

[2] –ديوان أبي العتاهية، ص09.

[3] –المصدر نفسه، ص،ن.

حَلاوَتُها (مبتدأ)، ممزوجة بعناء (خبر)، إتباع الأصل.

لِلَّهِ نَعماءٌ عَلَينا عَظيمَةٌ *** وَلِلَّهِ إحسانٌ وَفَضلُ عَطاءِ [1].

نَعماءٌ: مبتدأ، لله: خبر.

جواز تقدّم الخبر عن المبتدأ لأنّه شبه جملة.

إحسانٌ وفضلُ عطاءٍ: مبتدأ.

لله: خبر، جواز تقدم الخبر على المبتدأ لأنه شبه جملة.

وَما الدَّهرُ يَوماً واحِداً في اختِلافِهِ *** وَما كُلُّ أَيّامِ الفَتى بِسَواءِ[2]

الدَّهر: مبتدأ(اسم معرفة).

ما (الاستفهامية): خبر، تقدّم الخبر على المبتدأ وجوبا لأنّه من أسماء الصّدارة وتلاه اسم معرفة.

كلّ أيَّامِ الفَتَى: مبتدأ.

ما (الاستفهامية): خبر، تقدّم الخبر على المبتدأ وجوبا لأنّه من أسماء الصّدارة وتلاه اسم معرفة.

وَما هُوَ إلاَّ يَومُ بُؤسٍ وَشِدَّةٍ *** وَيَومُ سُرورٍ مَرَّةً وَرَخاءِ [3].

ما هو: مبتدأ.

إلاَّ يوم: خبر، وجوب تقدّم المبتدأ على الخبر لأنّ الخبر محصور في المبتدأ بما (إلاّ).

---

[1] –ديوان أبي العتاهية، ص10.

[2] –المصدر نفسه، ص،ن.

[3] – نفسه، ص،ن.

وَكلّ زمَان واصِلٍ بصريمَةٍ *** وكلَّ زمَانٍ مُلَطفٌ بحفَاءِ[1]

كل زمان: مبتدأ.

واصل بصريمة: خبر، إتباع الأصل الخبر شبه جملة وحرف الجر شبيه بالزائد.

كل زمان: مبتدأ.

ملطف بحفاء: خبر، إتباع الأصل.

ونفسُ الفَتَى مسرورَة ٌ بنمائِهَا ***وللنقْصِ تنْمُو كُلُّ ذاتِ نمَاءِ.[2].

ونفس الفتى، مبتدأ

مسرورة بنمائها: خبر، إتباع الأصل.

وكم من مُفدًّى ماتَ لم يَرَ أهْلَهُ ***حَبُّوْهُ، ولا جادُوا لهُ بفِداءِ [3]

كم الخبرية (مبتدأ).

مات ولم ير أهله (خبر)، وجوب تقدم المبتدأ على الخبر لأنه من أسماء الصدارة (كم الخبرية).

أمامَكَ، يا نَوْمانُ، دارُ سَعادَة ٍ *** يَدومُ البَقَا فيها، ودارُ شَقاءِ.[4]

دار سعادة (مبتدأ).

يدوم البقاء منها (خبر): إتّباع الأصل والخبر شبه جملة (يدوم البقاء فيها).

---

[1] – ديوان أبي العتاهية، ص10.

[2] – المصدر نفسه، ص،ن.

[3] – نفسه، ص،ن

[4] – نفسه، ص،ن.

وفي النّاسِ شرٌّ لوْ بَدا ما تَعاشَرُوا *** ولكِنْ كَسَاهُ اللهُ ثوبَ غِطَاءِ [1]

شرّ (مبتدأ).

وفي النّاس (خبر): جواز تقدّم الخبر على المبتدأ لأنّه شبه جملة.

أمّا قصيدة (لِدوا للموت) فقد وردت الجملة الاسمية في قوله:

كأنّكَ قد هَجَمتَ على مَشيبي، ***كَما هَجَمَ المَشيبُ على شَبابي [2]

ورد الخبر فيها جملة فعلية مسبوقة بالحرف (قد)، (كَأَنَّكَ قَدْ هَجَمْتَ على مَشِيبِي) والّذي يفيد التّحقيق قبل الفعل الماضي.

كما ورد الاسم بعد النّواسخ في قوله:

تقلَّدْتُ العِظامُ منَ الخطايَا *** كأنّي قَدْ أمِّنْتُ مِنَ العِقاب.[3]

وقوله كذلك:

إنَّ الحَوادِثَ لا مَحالَةَ آتِيَه *** مِن بَينِ رائِحَةِ تَمُرُّ وَغادِيَه [4]

كما استخدم الشّاعر هذا النّمط من الأسماء على شاكلة قوله:

هِيَ الدَّارُ دارُ الأَذى وَالقَذى *** وَدارُ الفَناءِ وَدارُ الغَرَرِ.[5]

ابتدأ هذا البيت بالاسم (هي)، وهو ضمير منفصل وجاء مفردا (الدّار) مبتدأ مؤخر.

[1] – ديوان أبي العتاهية، ص 10

[2] – المصدر نفسه، ص30.

[3] – نفسه، ص31.

[4] – نفسه، ص277.

[5] – نفسه، ص111.

ب- الجملة الفعلية:

"والجملة الفعلية هي الّتي صدرها فعل" [1].

عمد أبو العتاهية في شعره إلى توظيف أنماط مختلفة من الجملة الفعلية، بما يناسب الدلالات والأحداث، حيث عبر عن ذلك من خلال إيراد جملة من الأفعال الماضية والمضارعة والتي تدل على إفادة الحدوث في زمن معين، كما تفيد الاستمرار المتجدد بالقرائن، حيث استخدم الشاعر الأفعال في تركيب الجمل، يقول في قصيدة (لا تعشق الدنيا):

فَلا تَعشَقِ الدُنيا أُخَيَّ فَإِنَّما *** تَرى عاشِقَ الدُنيا بِجُهدِ بَلاءِ [2].

فَلا تَمشِ يَوماً في ثِيابِ مَخيلَةٍ *** فَإِنَّكَ مِن طينٍ خُلِقتَ وَماءِ.

ويقول كذلك في نفس القصيدة،

أَزورُ قُبورَ المُترَفينَ فَلا أَرى *** بَهاءً وَكانوا قَبلُ أَهلَ بَهاءِ

يعز دفاع المَوتِ كل حيلَةً *** وَيَعيا بِداءِ المَوتِ كُلُّ دَواءِ [3]

وردت في هذه الأبيات جملة من الأفعال وقد تزاوجت بين أفعال ماضية ومضارعة لتدل على التجدد والاستمرارية.

كذالك يقول الشاعر في قصيدة:

لِدُوا للموتِ وابنُوا لِلخُرابِ *** فكُلّكُمُ يَصِيرُ إلى تَبابِ

[1]– فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية، تأليفها وأقسامها،ط3،دار الفكر ناشرون وموزعون،2009م ،ص157.

[2]– ديوان أبي العتاهية، ص09.

[3]–المصدر نفسه ، ص10.

لمنْ نبنِي ونحنُ إلى ترابِ ***نصِيرُ كمَا خُلِقْنَا منْ ترابِ[1].

يقول الشاعر في نفس المقطوعة:

وما ليَ لا أُلِحّ عَلَيكَ، إلاّ *** بَعَثْتَ الهَمّ لي مِنْ كلّ بابِ

أراكِ وإنْ طلِبْتِ بكلِّ وجْهٍ *** كحُلمِ النّوْمِ، أوْ ظِلِّ السّحابِ[2].

الأفعال (لدوا، ابنوا، يصير، نبني، نصير، ألِّح، بعثت، أراك، طلبت).

اختلفت بين ماض ومضارع وأمر، حيث اقترنت بالاستمرار المتجدد لإفادة الحدوث في زمن معين.

ويقول الشاعر في هذه المقطوعة (سبحان من يحيي العظام الباليه):

اللَهُ يَعلَمُ ما تُجِنُّ قُلوبُنا *** وَاللَهُ لا تَخفى عَلَيهِ خافِيَه

أَينَ الأُلى كَنَزوا الكُنوزَ وَأَمَّلوا *** أَينَ القُرونُ بَنو القُرونِ الخالِيَه

دَرَجوا فَأَصبَحَتِ المَنازِلُ مِنهُمُ *** قَفراً وَأَصبَحَتِ المَدائِنُ خالِيَه

عَجَباً لِمَن يَنسى المَقابِرَ وَالبِلى *** سُبحانَ مَن يُحيّ العِظامَ الباليَه [3].

الملاحظ من خلال هذه الأبيات أن أبا العتاهية زاوج بين الأفعال الماضية والمضارعة والتي منحتها الحركة والحيوية.

[1]– ديوان أبي العتاهية، ص30.

[2]– المصدر نفسه ، ص31.

[3]– نفسه، ص277.

ويقول الشاعر:

سأسألُ عنْ أمورٍ كُنْتُ فِيهَا *** فَما عذرِي هُنَاكَ وَمَا جوَابِي [1].

ورد الفعل(سأُسْألْ) وقد دخل عليه حرف السين وهو يدخل على الفعل المضارع الذي يوحي بالاستمرارية والتجدد.

كم استخدم أبو العتاهية الأفعال بصيغة الماضي الناقص ومثال ذلك قوله:

فيَا لَيتَ الشّبابَ يَعُودُ يَوْماً،*** فأُخبرَهُ بمَا فَعَلَ المَشيبُ.[2]

2- التناص:

هو وجود تشارك أو تفاعل بين نصين باستفادة أحدهما من الآخر، وهو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة، شعرا أو نثرا مع نصوص أصلية بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة على الفكرة التي يطرحها الشاعر.

من خلال أشعار أبي العتاهية نلاحظ أنه يترفَّع عن الدنيا مدركا قبح الآثام والمعاصي فقد كان يعيش حياة لهو ومجون ثم يتحول إلى حياة زاهدة، فيقرع سن الندم ويُقبل مسرعا إلى التوبة على هدي القرآن والسنة زاهدا يخشى ربَّه، طالبا العفو والمغفرة.

اتخذ الشاعر من أحداث الزمن عبرا ومواعظا ومن مثل ذلك قوله:

أين داود، أين أين سليما*** ن المنيع الأعراض، والأجناد[3].

[1]– ديوان أبي العتاهية، ص30

[2]–المصدر نفسه، ص31.

[3]– نفسه، ص79.

فهو مأخوذ من القرآن من قوله تعالى: " وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ "(سورة سبأ، 10).

وقوله :

راكِبُ الريحِ قاهِرُ الجِنِّ وَالإِنـ *** سِ بِسُلطانِهِ مُذِلُّ الأَعادي [1] .

مأخوذ من قوله تعالى:" وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ وَمِنَ الْجِنِّ مَن يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَمَن يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ " (سورة سبأ، 12).

الموت يطلب كل البلاد، ويبيد كل العباد، فالشاعر يتخذ من القرون الماضية عبرة وموعظة.

يقول أبو العتاهية:

لَيتَ شِعري فَإِنَّني لَستُ أَدري *** أَيُّ يَومٍ يَكونُ آخِرَ عُمري.

وَبِأَيِّ البِلادِ تُقبَضُ روحي *** وَبِأَيِّ البِقاعِ يُحفَرُ قَبري [2].

مأخوذ من قوله تعالى:" وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ مَاذَا تَكْسِبُ غَدًا وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ (34) " (سورة لقمان، 34).

وقوله:

أَلا إِلى اللَهِ تَصيرُ الأُمور ما أَنتِ يا دُنيايَ إِلّا غُرور.

[1]– ديوان أبي العتاهية، ص 79.

[2]–المصدر نفسه، ص102.

نَحنُ بَنو الأَرضِ وَسُكّانُها *** مِنها خُلِقنا وَإِلَيها نَحور [1].

مأخوذ من قوله تعالى:" أَلا إِلَى اللَّهِ تَصِيرُ الأُمُورُ "(سورة الشورى، 53).

وقوله تعالى: " مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدكُمْ " (سورة طه، 55).

يقول الشاعر:

إنْ أنت لم تهدِنَا ضللنَا *** يا ربُّ إنَّ الهُدَى هداكَا..[2].

مأخوذ من قوله تعالى: " قُلْ إِنَّ هُدَى اللَّهِ هُوَ الْهُدَى "(سورة البقرة، 120).

وقوله كذلك:

وَلَو رامَها أَحَدٌ غَيرُهُ *** لَزُلزِلَتِ الأَرضُ زِلزالَها[3].

مأخوذ من قوله تعالى: " إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا "(سورة الزلزلة 01).

إن المتأمل لهذه الأبيات من شعر أبي العتاهية يلاحظ أنه كان دائم التوكل، كثير الحمد لله وفي البيت الأخير يمدح الشاعر الخليفة.

[1]– ديوان أبي العتاهية، ص 116.

[2]– المصدر نفسه، ص178.

[3]–نفسه، ص220.

3-الأساليب:

1- الأساليب الإنشائية:

أ- أسلوب الأمر:

عمد الشاعر إلى استخدام الأساليب الإنشائية في شعره، ومن ذلك أسلوب الأمر و"الأمر هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام"[1] يوجه إلى المخاطب ويراد به القيام بمهمة، ومثال ذلك قول الشاعر:

تزود من الدُّنيا التُّقى والنُّهى فقدْ، *** تَترك الدُّنيا وحَان انقضاؤُها [2]

فالأمر ورد هنا على شاكلة الطلب على سبيل الرحمة والعون والتضرع.

وقوله أيضا:

تَمَسَّك بِالتُقى حَتّى تَموتا، *** وَلا تَدَعِ الكَلامَ أَوِ السُكوتَا.

فقُل حسنًا وامسكْ عن قُبيحٍ، *** ولا تنفكْ عن سوءِ صموتَا [3].

وردت صيغة الأمر في هذه المقطوعة خمس مرات(تمسك، لا تدع، فقل، امسك، لا تنفك)

فهي لم ترد بصيغة الجماعة، وإنما وردت بصيغة المفرد، فالشاعر يخاطب الإنسان بضرورة التمسك بالتقوى والمعني قد ما في الحياة، فالمر هنا ورد بفرض النصح والإرشاد، فهو طلب لا تكليف فيه ولا إلزام.

---

[1]-عبد العزيز عتيق، علم المعاني، في البلاغة العربية،د،ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د،ت، ص75.

[2]-ديوان أبي العتاهية، ص11.

[3]- المصدر نفسه، ص11.

ب- أسلوب النهي:

"وهو طلب الكف عن الفعل والامتناع عنه على الاستعلاء والالتزام"[1]، ومن أمثلة أسلوب النهي في شعر أبي العتاهية قوله:

ولا تَلومُوا في إتِّباع الهَوَى *** فإنَّني فِي شُغْل شَاغِل[2]

فالفعل (تلوموا) سبق بحرف النهي (لا) والغرض منه طلب الالتماس، فالشاعر يشكو ألم الحب وشدة الوجد الذي ألم به، فهو يكشف مقدار حبه لمحبوبته.

وقوله:

لا تغترِرْ بالحادثاتِ، فما *** للحادثاتِ على امرئ بُقيَا [3]

لقد ورد النهي في الشطر الأول مقترنا بصيغة المضارع المقرون بـ (لا) الناهية الجازمة (لا تغترر) والغرض من النهي هنا هو النصح والإرشاد.

ج- أسلوب النداء:

" وهو طلب إقبال المدعو على الدَّاعي".[4]

والنِّداء تنبيه للمخاطب لأمر يريده المتكلم بواسطة حروف النداء وكان له حضور كبير في شعر أبي العتاهية، ومن ذلك قوله:

أَيا عَجَباً لِلدَهرِ لا بَل لِرَيبِهِ *** تَخَرَّمَ رَيبُ الدَهرِ كُلَّ نداء[5]

---

[1]- عبد العزيز عتيق،المرجع السابق، ص83.

[2]-ديوان أبي العتاهية ،ص277.

[3]-المصدر نفسه، ص16.

[4]-عبد العزيز عتيق، المرجع السابق، ص،114-115.

[5]- ديوان أبي العتاهية،ص10.

(أيا) أداة نداء للبعيد وهو نداء يفيد التحسر.

وقوله كذلك:

أيا دُنيايَ! ما ليَ لا أراني *** أسُومُكِ منزِلاً إلاَّنبَا بِي[1]

ورد النداء هنا للبعيد وغرضه التحسر على الدنيا، فأحوال الزمن في تغير مستمر، فدوام الحال من المحال.

وقوله:

يا إِخوَتي! إِنَّ الهَوى قاتِلي *** فَبشَّرُوا الأَكفانَ مِن عاجِلِ[2].

فالغرض من هذا النداء في هذا البيت هو الاستغاثة، فهو يستغيث إخوانه بأن ينيلوه، فحبه لعتبة يعذبه.

2-الأساليب الخبرية:

" الخبر هو ما يصِح أن يُقال لقائله أنه صادق فيه أو كاذب"[3].

فوسيلة الاتصال بين الأفراد لا تتم إلا عن طريق الإخبار فإذا كان الكلام مطابقا للواقع كان قائله صادقا، وإن كان غير مطابق للواقع كان قائله كاذبا.

والمخاطب بالنسبة لحكم الخبر، ثلاثة أضرُب:

أ- أن يكون المخاطب خالي الذهن من الحكم، ويُلقى الخبرُ خاليا لاشك فيه ويسمَّى في هذه الحالة (ابتدائيا):

---

[1]-ديوان أبي العتاهية، ص 30

[2]-المصدر نفسه، ص227.

[3]-عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص46

عَيني عَلى عُتبَةَ مُنهَلَّةٌ *** بِدَمعِها المُنسَكِبِ السائِلِ[1]

فهذا الخبر لا يمكن أن نحكم عليه بالصدق أو الكذب.

ب- أن يكون الخاطب مترددا في الحكم شاكًا فيه، في هذه الحالة يُحسن توكيده، ويسمى ضربا طلبيا، ومن ذلك قول الشاعر:

كأني قد أمِنت من العقاب[2].

في هذا البيت لا نستطيع الحكم على المخاطب، بأنه صدَّق الخبر أو كذَّبه لأنه مشكوك فيه.

ج-أن يكون المخاطب منكرا الحكم الخبر، ويؤكد له الخبر بمؤكد من أدوات التوكيد، ومن ذلك قول الشاعر:

سأسألُ عنْ أمورٍ كُنْتُ فِيهَا، *** فَما عذرِي هُنَاكَ، وَمَا جوَابِي؟[3].

حيث استعمل الشاعر في هذا البيت الحروف الزائدة وهي :السين، والهمزة، وذلك حتى يؤكد خبره. ويسمَّى في هذه الحالة ضربا إنكاريا.

ويقول أيضا:

لَعَمرُكَ ما الدُنيا بِدارِ بَقاءِ، *** كَفاكَ بِدارِ المَوتِ دارَ فَناءِ[4]

فالملاحظ في هذا البيت أن الشاعر أكَّد الخبر بمؤكدين هما: لام الإبتداء، و(لعمرك) بالقسم وهذا الضرب من الخبر إنكاري.

---

[1]-ديوان أبي العتاهية،ص277

[2]-المصدر نفسه، ص31

[3]- نفسه، ص31.

[4]- نفسه،ص09.

1-أسلوب التوكيد:

استخدم الشاعر أسلوب التوكيد وذلك لتعميق الدلالة وتوكيد المعنى، فقد استخدم الشاعر أداة التوكيد (إن) في قوله:

أني أرقتُ وذكرُ الموت أرَّقني *** وقلت للدَّمعِ: أسعدنِي، فأسعدنِي[1].

فالشاعر في هذا البيت يؤكد أن ذكر الموت يؤرقه.

و يقول:

أننِي منهَا غدا مرتحِل *** أو أرانِي راحلاً من بعدِ غدِ [2]

تضمن هذان البيتان جملتان مؤكدتان استخدم فيهما ضمير المتكلم وهو مرتبط بأداة التوكيد، فدخول (إن) قد أكد معنى حرف النفي الذي بعده، فغرض هذا التوكيد هو تأكيد المعنى وزيادة التأثير سواء كان لسامعه، أو لنفسه.

كما استعمل الشاعر أسلوب القسم، إذ نجده يقسم بلفظ الجلالة في قوله:

وَلِلَّهِ نَعماءٌ عَلَينا عَظيمَةٌ *** وَلِلَّهِ إِحسانٌ وَفَضلُ عَطاءِ[3]

كذلك قوله:

مات والله سعيد بن وهَبْ *** رحم الله سعيد بن وهبْ[4].

كما استخدم الشاعر أيضا وجوها أخرى في التوكيد، منها حروف التحقيق (قد، لقد).

---

[1]- ديوان ابي العتاهية،ص 262.

[2]- المصدر نفسه، ص77.

[3]- نفسه، ص10.

[4]- نفسه، ص42.

يقول الشاعر:

تقلَّدْتُ العِظامُ منَ الخطايَا، *** كأنّي قد أمِنْتُ مِنَ العِقاب[1].

فالشاعر يؤكد أن من أخطأ لا يأمنْ العقاب.

لقد حلبْتُ الدَّهْرِ أَشْطُرَ درّه *** حِقَبًا، وأنتَ مجرِّب وأريَب[2].

فهو يؤكد حقيقة أنه جرب أحوال الدهر، فالفعل (حَلَبَ) يعني (جَرَّبَ)، فالشاعر يريد أن يبين حالة مختلفة يشعر بها وهي أن الموت قريب.

كما استخدم أداة أخرى للتأكيد وهي(إنما) يقول :

إنمَا أنتَ بوادِي المنَايَا، *** إن رمَاك الموْتُ فيه أصَابَا[3].

فالشاعر يؤكد أن الإنسان بوادي الموت فإذا جاءته المنية أدركته.

وقوله أيضا:

إنما الدنيا بلاء وكد، *** واكتئاب قد يسوق اكتئابا [4]

فالشاعر يؤكد بالأداة(إنَّما) على وضوح قوله أن الدنيا جد وكد.

---

[1]– ديوان أبي العتاهية، ص31.

[2]– المصدر نفسه، ص 27.

[3]– نفسه، ص34.

[4]– نفسه، ص،ن.

2-المستوى الدلالي:

يعد علم الدلالة أحد أهم مستويات اللغة ويُعنى بدراسة معنى الجمل والعبارات في النص وهو معنى يتجاوز معنى المفردات، ترتبط هذه المفردات في دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها.

فالحقل الدلالي هو القالب الذي يختار فيه الشاعر الألفاظ المعبرة عن حالته، من خلال تجاربه في الحياة، ومنها:الموت، الفناء، الأكفان، المقابر، الخراب، تباب، وفاة، الخطايا، العقاب، الحساب، العذاب، العناء، البؤس، الشدة، فحقل هذه الألفاظ هو حقل الحزن بألفاظه المعبرة عن الألم والأسف والحسرة.

من خلال دراسة ديوان أبي العتاهية نجد أنه استخدم الحقول الدلالية التالية: حقل ألفاظ الموت، حقل ألفاظ الحب، حقل أعضاء الإنسان.

أ-حقل ألفاظ الموت:

ويظهر ذلك في قول الشاعر:

كُلُّ نَفسٍ سَتُقاسي مَرَّةً *** كُرَبَ المَوتِ، فَلِلمَوتِ كُرَب

وَسَقامٌ ثُمَّ مَوتٌ نازِلٌ، *** ثُمَّ قَبرٌ وَنُـزولٌ وَجَلَب[1]

وَحِسابٌ ،وَكِتابٌ حافِظٌ، *** وَمَـوازينُ وَنـارٌ تَلتَهِب

وَصِراطٌ مَن يَزُل عَن حَدِّهِ، *** فَإِلى خِزيٍ طَويلٍ وَنَصَب[2]

[1]-ديوان أبي العتاهية، ص28

[2]- المصدر نفسه ، ص 29

إن المتأمل في هذه المقطوعة الشعرية، يلمح أن الموت هو الموضوع الرئيسي في شعره فقد لجأ الشاعر إلى هذا الحقل لأن ألفاظه دالة عليه (الموت، قبر، حساب، كتاب حافظ، موازين، صراط)، وقد جاءت للتعبير عن حالة الشاعر الذي اتخذ من أحداث الزمن وكَرْ الأيام عبرا ومواعظا.

ب-حقل ألفاظ الحب:

لجأ الشاعر إلى هذا الحقل ليبين مدى حبه لمحبوبته وما فعل به الوجد من الحرمان الذي لاقاه منها، ونذكر قول الشاعر :

يا إِخوَتي إِنَّ الهَوى قاتِلي،*** فَيَسِّروا الأَكفانَ مِن عاجِلِ

عَيني عَلى عُتبَةَ مُنهَلَّةٌ،*** بِدَمعِها المُنسَكِبِ السائِلِ

كَأَنَّها مِن حُسنِها دُرَّةٌ،*** أَخرَجَها اليَمُّ إِلى الساحِلِ

كَأَنَّ في فيها، وَفي طَرفِها،*** سَواحِراً أَقبَلنَ مِن بابِلِ

لَم يُبقِ مِنّي حُبُّها، ما خَلا حُشاشَةً في بَدَنٍ ناحِلِ[1]

توفرت هذه المقطوعة على ألفاظ دالة ضمن حقل ألفاظ للتعبير عن ما يكنه الشاعر من حب ومودة لمحبوبته عتبة.

ج-حقل ألفاظ أعضاء الإنسان:

يعتبر هذا الحقل من الحقول التي أسهمت في تأليف اللغة الشعرية لأبي العتاهية وقد عمد إلى استخدامها في شعره للتعبير عن مدى حزنه وألمه يقول :

[1]- ديوان أبي العتاهية، ص227.

أَما تَنفَكُّ باكِيَةً بِعَينٍ *** غَزيرٍ دَمعُها كَمِدٌ حَشاها.[1]

ويقول أيضا:

لَيتَ شِعري عَن لِساني أَيَقوى،*** يَومَ عَرضي أَن يَرُدَّ الجَوابا[2]

ويقول أيضا :

كَيفَ تَلهو وَأَنتَ مِن حَمَأِ الطي *** نِ، وَتَمشي وَأَنتَ ذو إِعجابِ[3].

ويقول الشاعر كذلك:

كَأَنَّ في فيها، وَفي طَرفِها،*** سَواحِراً أَقبَلنَ مِن بابِلِ

لَم يُبقِ مِنّي حُبُّها، ما خَلا*** حُشاشَةً في بَدَنٍ ناحِلِ[4]

يتجلى من خلال المقطوعات الواردة أن الشاعر استخدم ألفاظ دالة على أعضاء الإنسان(عين، لساني، تمشي، فيها، كبد) تراوحت بين الاسم والفعل وقد استخدمها للوصول إلى معانيه.

2-الصورة الشعرية:

تركيبٌ لغوي يمكن الشاعر من تصوير معنى عقلي وعاطفي ليكون المعنى متجليا أمام المتلقي حتى يتمثله بوضوح. و تتحقق الصورة الشعرية مستوفية شروط روعتها وترتكز على

[1]- ديوان أبي العتاهية، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص35.

[3]- نفسه، ص36.

[4]- نفسه، ص277.

الحقيقة لا على الخيال ولكننا قد نصل إليها عن طريق المجاز:" فالصورة لا تلزم أن تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير"[1].

يحصر التصوير في مجالات البلاغة المختلفة كالتشبيه والاستعارة و الكناية والتي تمكن الشاعر من تجسيد وتصوير أبعاد تعكس تجربته.

أ-التشبيه:

يقول الجرجاني:" و اعلم أن الشيئين إذا شُبّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين، أحدهما أن يكون من جهة أمرين لا يحتاج إلى تأوُّل"، فالتشبيه صورة تقوم على شيء بشيء آخر لاشتراكهما في صفة أو أكثر.

أما التشبيه عند حازم القرطاجني في تعريفه:" وأما التشبيهات فمنها ما يتعلق الشبه فيه بالصور والخلق ومنها ما يتعلق الشبه فيه بالأفعال والصفات وكلا التشبيهين لا يخلو من أن يكون تشبيه الشيء فيه بما هو من نوعه"[2]، ثم يضيف قائلا:" وتشبيه الشيء بالشيء يكون بأن يتفق معه في صفة تكون في أحدهما على حدها في الآخر أو بنسبة منها أو في أكثر من صفة، فأما أن يتفق معه في جميع الصفات فلا يمكن، وإلا فكان يلزم لو اتفقا معه في جميع ذلك، أن يكون حقيقة هذا حقيقة ذلك من جميع الجهات وذلك غير ممكن"[3].

والمتأمل في شعر أبي العتاهية يلاحظ أنه استخدم التشبيه و يتجلى ذلك في قوله:

ألا يا مَوْتُ! لم أرَ منكَ بُدّاً، *** أتيتَ وما تحِيفُ وما تُحَابِي

كأنّكَ قد هَجَمتَ على مَشيبي،*** كَما هَجَمَ المَشيبُ على شَبابي[4].

---

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص432.

[2]-أبي الحسين حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص، 220-221.

[3]- المرجع نفسه، ص،ن.

[4]-ديوان أبي العتاهية، ص 30.

شبه الشاعر الموت بالشيب في هجومه على الشباب، وجه الشبه هو الهجوم والأداة هي الكاف، إذ يضفي التشبيه جمالا في التعبير و تقريبه إلى ذهن المتلقي.

وقوله أيضا:

أراكِ، وإنْ طلِبْتِ بكلِّ وجْهٍ، *** كحُلمِ النّوْمِ، أوْ ظِلِّ السّحابِ[1]

شبه الشاعر الزمان بظل السحاب فوجه الشبه يكمن في الخداع أو الإخفاء والأداة هي (الكاف) .

ويقول :

كَأَنَّها مِن حُسنِها، دُرَّةٌ،*** أَخرَجَها اليَمُّ إِلى الساحِلِ[2].

شبه الشاعر محبوبته بالدُّرة في جمالها، وجه الشبه هو الجمال وأداة الشبه كأن، وقد أضفى التشبيه على هذا البيت متعة حسية عن طريق الألفاظ التي تأخذ القالب النفسي الوجداني لحالة الشاعر.

ويقول:

أَوالِبُ أَنتَ في العَرَبِ *** كَمِثلِ الشَيصِ في الرُطَبِ[3]

شبه الشاعر الإنسان بالتمر الرديء، وجه الشبه هو الرداءة والأداة هي الكاف، حيث لجأ الشاعر في هذا التشبيه إلى هجاء والبة فأصاب، وذلك من خلال قوة التشبيه بين المشبه والمشبه به.

ب-الاستعارة:

[1]- المصدر نفسه، ص31.

[2]- نفسه، ص277.

[3]-نفسه، ص41

الاستعارة في المجاز وهي تشبيه حذف أحد طرفيه:

" هي اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة"[1].

وقد سميت استعارة لأننا نستعير صفة شيء ن شيء، وقد استخدم الشاعر الاستعارة في شعره وهي نوعان:

1-الاستعارة المكنية:

وفيها يحذف المشبه به ويصرح بالمشبه بذكر لازم من لوازمه، ومن ذلك قول الشاعر:

ونفسُ الفَتَى مسرورَة ٌ بنمائِهَا، *** وللنقْصِ تنْمُو كُلُّ ذاتِ نمَاءِ[2].

حيث شبه الشاعر النفس بشيء، ينمو هو النبات، فحذف المشبه به(النبات) وترك ما يدل عليه(النماء) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول الشاعر كذلك :

فما لي لستُ أحلِبُ منكَ شَطراً، ***فأحْلب منكَ عاقِبَة َ الحِلابِ[3].

شبه الشاعر الزمان بشطر الناقة (خلفها)، فحذف المشبه به (الناقة) وترك لازمة من لوازمه(الشطر) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول أيضا:

---

[1]- محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان و النبيين للجاحظ، إشراف ومراجعة: ياسين الأيوبي،ط1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، صيدا، بيروت،1998، ص246.

[2]- ديوان أبي العتاهية، ص 10.

[3]- المصدر نفسه، ص31.

فاكتسَت الأرضُ به بهجت،*** واستبشَر الملك بميلاده[1].

حيث شبه الشاعر المولود الجديد بالكساء، فحذف المشبه وأبقى لازمة من لوازمه(اكتست) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول أيضا:

ولو أن الريحَ بارتك يومًا،*** في سماحٍ، قصرت عن نذاك[2].

شبه الشاعر الريح بالفارس، فحذف المشبه وأبقى على لازمة من لوازمه(بارتك) على سبيل الاستعارة المكنية، وقد أسهمت هذه الأداة في تشكيل الصورة الفنية للشاعر.

2-الاستعارة التصريحية:

الاستعارة تشبيه حذف منه المشبه وصرح بالمشبه به.

وقد استخدمها الشاعر في شعره ومن ذلك قوله:

يتجاوبنَ بالرنينِ، ويذرفـ*** نَ دموعًا نفيضُ فيضَ المزادِ[3]

شبه الشاعر بكاء النسوة بالرنين، فحذف المشبه هو البكاء وصرح بالمشبه به هو الرنين على سبيل الاستعارة التصريحية.

و يقول أيضا:

ورميت نحو سماء جودك ناظري *** أرعَى مخايِل برقه وأشيم[4].

---

[1]- ديوان أبي العتاهية،ص92.

[2]- المصدر نفسه، ص186.

[3]- نفسه، ص 80.

[4]- ديوان أبي العتاهية، ص240.

حيث شبه الشاعر الخليفة بالبرق، فحذف المشبه وهو الخليفة وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية.

استخدم الشاعر الإستعارة لتأكيد المعنى وتوضيحه حتى يتمثل الإبداع ويستمتع بجمالية الإبداع التي يعبر بها الشاعر عن أحاسيسه.

3-الكناية:

الكناية:" لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته "[1].

وقد استعمل الشاعر هذا النوع من الأسلوب حتى يزيد من رونق الأسلوب وجماله تأثيرا في نفس المتلقي.

1-كناية عن صفة:

وهي أن يصرح بالموصوف وقد لجأ الشاعر إلى إيراد هذا النوع من الكناية في شعره يقول:

عريتُ من الشبابِ وكانَ غُصنًا *** كما يعرَّى من الورقِ القضِيب[2].

و معنى الكناية في هذا البيت أن الرأس قد عرى من الشعر، فهي كناية عن صفة الشيب وتقدم العمر.

ويقول:

طالَما اِحلَولى مَعاشي وَطابا، *** طالَما سَحَّبتُ خَلفي الثِيابا[3].

---

[1]- محمد علي زكي صباغ، المرجع السابق، ص 251.

[2]- ديوان أبي العتاهية، ص30.

[3]- المصدر نفسه، ص39.

كناية عن المشي المتبختر.

ويقول أيضا:

وان استوت للنمل أجنحة، *** حتى يطير، فقد دنا عطبه[1]

كناية عن الضعف.

ويقول كذلك:

لَهفي عَلى وُرقِ الشَباب,*** وَغُصونِهِ الخُضرِ الرِطاب[2].

كناية عن صفة الشيب.

وقوله:

راكِبُ الريحِ، قاهِرُ الجِنِّ وَالإنـ*** سِ بِسُلطانِهِ مُذِلُّ الأَعادي[3].

فهو كناية عن القوة.

من خلال ما تقدم في دراستنا لشعر أبي العتاهية نلاحظ أنه استهل التشبيه والاستعارة والكناية ألا وكان اختياره دقيقا، فتجربته ساعدته في استعمال حياته، فكانت صوره الشعريه والفنية جزءا من تجانس الحقيقة والمجاز، وقد أضفت على المعنى حسنا وبهاء.

3-المحسنات البديعية:

استخدم الشاعر ألوانا من البديع كالسجع والجناس :

أ-السجع:

[1]- نفسه، ص39.

[2]- نفسه، ص 43.

[3]- نفسه، ص 79.

" هو توافق أو تواطؤ الفاصلتين في الحرف الأخير من النثر على حرف واحد"[1].

يقول الشاعر:

أَنتَ لايَنتَ الَّتي خَشُنَت لانَت،*** وَإِن أَنتَ هَوَّنتَ الَّتي صَعُبَت هانَت[2].

استخدم الشاعر السجع في هذا البيت (لاينت، خشّنت، لانت، هونّت، صعبت، لانت) فقد توافقت فواصل الحروف الأخيرة .

ويقول أيضا:

وَذَوُو المَنابِرِ وَالعَساكِرِ وَالدَسا *** كِرِ وَالخصائِرِ وَالمَدائِنِ وَالقُرى

وَذَوُو المَواكِبِ، وَالكَتائَبِ، وَالنَجـ *** ائِبِ وَالمَراتِبِ والمناصب في العُلى[3].

الملاحظ من خلال هذان البيتان نلاحظ أن الألفاظ قد توافقت في الفواصل الأخيرة–(المَنابِرِ ،العَساكِرِ ،الدَساكِرِ ، الخصائِرِ) ،(المَواكِبِ ،الكَتائَبِ ،النَجائِبِ ،المَراتِبِ والمناصب) ، وقد أضفت نغما موسيقيا على المقطوعة فولدت انسجاما وجمالا في الوقع.

ب–الجناس:

وهو تشابه لفظين في النطق و اختلافهما في المعنى .

وقد استخدم الشاعر هذا الضرب من البديع في شعره، وهي ظاهرة أسلوبية في البناء الفني، وقد ورد الجناس بنوعيه ومن مثل ذلك قول الشاعر:

وَهُوَ الَّذي أَنجى وَأَنقَذَنا بِهِ بَعدَ الضِّلالِ مِنَ الضَّلالِ إِلى الهُدَى[1].

---

[1]– ديوان أبي العتاهية ، ص 262.

[2]– المصدر نفسه، ص 54.

[3]– نفسه، ص، ن.

استعمل الشاعر الجناس في (الضِّلالِ، الضَّلالِ) وهو جناس تام ويقول أيضا:

ذهبَ المداوِي والمداوَى والَّذي جلبَ الدواءَ، وباعهُ وَمَن اشترَى[2].

استخدم الشاعر الجناس في اللفظين(المداوِي ،المداوَى) هو جناس تام، لأن اللفظتين تشابهتا في النطق واختلفتا في المعنى (المداوي يعني الطبيب) أما (المُداوى فهو المريض).

ويقول:

هي التِي لم تزَل مُنفصة *** لا درَّ درُّ الدنيا إذا ابتلت[3].

استخدم الشاعر الجناس التام ف(درَّ، درُّ).

و يقول الشاعر:

ترغبُ النَّفسُ إذا رغبِتهَا *** وإذا زجَّيت بالشيء زجَا[4].

حيث استخدم الشاعر الجناس التام في قوله:(زجَّ، زجا)، فهي تتشابه في النطق لكنها تختلف في المعنى (زج = دفع) ، (زجا = يتسر).

أما الجناس فقد استعمله الشاعر في قوله:

بنى معن ويهدمه يزيدُ*** كذاك الله يفعل ما يريدُ [5].

وقوله أيضا:

قد رأينَا الدهرَ يفنِي*** معشرًا من بعد معشرْ.

---

[1]–ديوان أبي العتاهية، ص18.

[2]– المصدر نفسه ، ص 19.

[3]– نفسه، ص 40.

[4]– ديوان أبي العتاهية، ص 66.

[5]–المصدر نفسه، ص94.

ليس يبقى ذو يسارٍ،*** لا ولا مَن كان مُعسرْ

استخدم الشاعر الجناس الناقص في قوله:(معشر= معسر) .

أضفى البديع على شعر أبي العتاهية دلالات أكسبت النص روعة وجمالا زاد في قوته وسحر بيانه وموسيقاه.

ج-الطباق:

" وذلك بأن يوضع أحد المعنيين المتضادين أو المتخالفين من الآخر وضعا متلائما "[1] ثم يضيف حازم القرطاجني " ويجري مجرى المطابقة تخالف وضع الألفاظ لتخالف في وضع المعاني ونسبة بعضها من بعض، فيقع بذلك بين جزئين من أجزاء الكلام نسبتان متخالفتان"[2].

والطباق هو الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى:

استخدم الشاعر الطباق في شعره ومثال ذلك قوله:

لَعَمرُكَ ما الدُنيا بِدارِ بَقاءِ، *** كَفاكَ بِدارِ المَوتِ دارَ فَناءِ

حَلاوَتُها مَمزوجَةٌ بِمَرارَةٍ،*** وَراحَتُها مَمزوجَةٌ بِعَناءِ[3]

وَما هُوَ إِلّا يَومُ بُؤسٍ وَشِدَّةٍ، *** وَيَومُ سُرورٍ، مَرَّةً وَرَخاءِ

أَمامَكَ، يا نَومانُ، دارُ سَعادَةٍ *** يَدومُ النَما فيها وَدارُ شَقاءِ[4].

[1]-ابن الحسن حازم القرطاجني، مرجع سابق، 51.

[2]- المرجع السابق، ص،ن.

[3]- ديوان أبي العتاهية،ص09.

[4]- المصدر نفسه، ص10.

يتجلى من خلال هذه المقطوعة أن الشاعر قد استخدم ألفظا متضادة (بقاء≠ فناء)، (حلاوتها≠مرارة)، (راحتها≠ عناء)، (بؤس≠ سرور)،(شدة≠رخاء)،(سعادة ≠ شقاء) فهو طباق إيجاب وقد استخدم الشاعر الطباق بنوعيه.

ويقول:

إنَّ الحَوادِثَ، لا مَحالَةَ، آتِيَه *** مِن بَينِ رائِحَةِ تَمُرُّ وَغادِيَه[1].

استخدم الشاعر في هذا البيت طباق الإيجاب(رائحة ≠ غادية) .

ويقول :

أين المفرُّ من القضَا *** ءِ مشرقًا، ومغربَا[2].

حيث استعمل الشاعر طباق الإيجاب (مشرقا ≠ مغربا) .

ويقول:

ذهب الشَّباب بلهوه *** وأنني المشِيب مُؤدبَا [3].

في هذا البيت استخدم الشاعر طباق الإيجاب (الشباب≠ المشيب).

ويقول أيضا:

كل معنًّى مبتلى *** بعطائِها، وبسلبِها

ويختلها، وبغرورها*** وببعدها، وبقربها[4]

[1]– نفسه، ص277.

[2]– ديوان أبي العتاهية ،ص37.

[3]– المصدر نفسه، ص ن.

[4]– نفسه، ص40.

في هذه المقطوعة التي ضمت بيتين استخدم الشاعر طباق الإيجاب في الألفاظ (عطائها≠سلبها)، (بعدها ≠ قربها).

كما استخدم الشاعر طباق السلب ومثال ذلك قوله:

إذا ما خلوتُ الدَّهر يومًا، فلا تقلْ*** خلوتُ، ولكن قل عليَّ رقيبُ[1]

طباق السلب في هذه المقطوعة (قل ≠ لا تقل).

ويقول أيضا:

أنلهُو وأيَّا من نذهبُ*** ونلعبُ والموتُ لا يلعبْ [2]

استخدم الشاعر طباق السلب (نلعب ≠ لا نلعب).

فلا تغبطن الحي في طول عمره *** بشيء ترى، إلا جمًّا تغبط الميتا[3]

استخدم الشاعر طباق السلب(لا تغبطن،تغبط).

د-المقابلة:

"وإنما تكون المقابلة في الكلام بالتوظيف بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا والجمع بين المعنيين الذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما

[1]- نفسه، ص80.

[2]- ديوان أبي العتاهية ص 33

[3] -نفسه، ص:52.

بينهما من تباين أو تقارب؟ على صفة من الوضع تلائم بها عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنيين في ذلك صاحبه"[1].

والمقابلة هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب.

استخدم الشاعر هذا النوع من البديع في شعره ومن مثال ذلك قوله:

عجبت للنار نام راهبِها *** وجنة الخلد نَام راغبِها[2]

استخدم الشاعر المقابلة في هذا البيت حيث أتى بمعنيين في الشطر الأول (النار، الراهب) وقابلها بمعنيان آخران في الشطر الثاني (الخلد، الراغب)، على الترتيب.

ويقول أيضا:

إذا أنت لاينت الذي خشنت لانت، *** وإن أنت هونت الذي صعبت هانت[3]

حيث أتى الشاعر بمعان متوافقة في الشطر الأول أتى بما يقابل ذلك على الترتيب.

ويقول كذلك:

ما أبعد الشيء إذا الشيء فُقِد، *** ما أقرب الشيء إذا الشيء وُجد[4]

استخدم الشاعر المقابلة في هذا البيت حيث أتى بما يقابل الألفاظ في الشطر الأول.

ويقول الشاعر:

تتوب من الذنوب إذا مرضتا *** وترجع للذنوب إذا بريْتا[1]

---

[1] –أبي الحسن حازم القرطاجني، المرجع السابق،ص 52.

[2] –ديوان أبي العتاهيه، ص:40.

[3] – ديوان أبي العتاهية ، ص:53.

[4] –المصدر نفسه، ص:294.

لعب الطباق والمقابلة دورا كبيرا في شعر أبي العتاهية وذلك بتقوية المعنى في ذكر الشيء ونقيضه، حيث استطاع أن يوقع المعنى في القلوب والأذهان، فقد أفصح الشاعر عما يريد نقله من خلال البناء الفني في شعره.

3-المستوى الصوتي:

يعد علم الأصوات التشكيلي من أبرز الدراسات الصوتية، إذا يتناول بالدرس أصوات اللغة وهي متشكلة في نسق بنائي يكون كلمات منطوقة دالة تشكل بدورها جملا وتراكيب دالة." وهذه الكلمات والعبارات والجمل قد تختلف دلالة على وفق الطريقة التي تُنطق أو تؤدى بها تنغيما برفع الصوت، أو خفضه أو نبرا على مقطع من ذلك التركيب دون غيره"[2].

وتعني الظاهرة الصوتية عند علماء الطبيعة بأنها:" أي اضطراب تضاغطي ينتقل في المادة بحيث يسبب حركة طبلة الأذن، ويؤدي بالتالي إلى الإحساس بالسمع. الصوت إذن عبارة موجة تضاغطية في جزيئات الهواء، ومع ذلك فإن الصوت يمكن أن يصل مباشرة إلى الأذن تحت الماء عن طريق اهتزازات الماء نفسه على طبلة الأذن، وعليه فإن الصوت اهتزاز مادي لا يمكن أن يحدث إلا في وجود وسط ناقل للموجات.[3]

فالإحساس بالسمع يحدث عن طريق انتقال الأصوات على طبلة الأذن.

يستخدم الشاعر الأصوات التي تتلاءم بصورة ما مع الجو النفسي والشعري للقصيدة كما يستخدم الأصوات للتعبير عن فكرة ما، فموسيقى الإيقاع تتكون من مستويين:

---

[1] -نفسه، ص:58.

[2] - هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ط1، علم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2008، ص"52.

[3] - يحي بن علي بن يحيى المباركي، المدخل إلى علم الصوتيات، العربي،د.ط خوارزم العلمية للنشر والتوزيع د.ت ص"75.

1-مستوى داخلي.

2- مستوى خارجي.

1-الإيقاع الداخلي: "يقصد به ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه. وإنما يبتدعه الشاعر ويتخيَّره ليناسب تجربته الخاصة. فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية"[1].

والمتأمل لشعر أبي العتاهية يلاحظ أنه استعمل تكرارا كميًّا للأصوات سواء كان التكرار في الحرف نفسه، أو بتكرار حرف معين في أشطر الأبيات والتي تتطابق مع فكره وانفعاله، فالشاعر كان يتكلم بالشعر في جميع حالاته.

أ-الأصوات المهموسة:

" فالهمس يعني الصوت الذي لا يهتزُّ عند النطق به الوتران الصوتيان في النتوء الصوتي الحنجري" [2].

والأصوات المهموسة هي: الفاء، الحاء، التاء، الهاء، الشين، الخاء، الصاد، السين، الكاف، التاء.

عمد الشاعر إلى استخدام الأصوات المهموسة في شعره، وفيما يلي جدول لإحصاء الأصوات المهموسة.

1-جدول إحصاء الأصوات المهموسة:

[1]- إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب-دراسة أسلوبية لشعره -ط1، دار وائل للنشر والتوزيع،2008،ص259.

[2]- صبري المتولي، دراسات في علم الأصوات،ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة،مصر،2006،ص55.

الحروف المهموسة	لا تعشق الدنيا	لدوا للموت	قتيل يبكي على قاتله	سبحان من يحي العظام الباليه	مجموع الحرف المكرر في كل القصائد
الفاء	10	14	11	06	41
الحاء	03	14	06	05	28
الثاء	01	02	00	01	04
الهاء	12	09	12	08	41
الشين	00	04	05	00	09
الخاء	08	05	02	02	17
الصاد	04	05	00	02	11
السين	08	13	08	04	33
الكاف	14	23	08	02	47
التاء	26	27	15	07	75

من خلال الجدول السابق يمكن القول أن مجموع الحروف المهموسة و المكررة في كل القصائد (لا تعشق الدنيا، لدوا للموت، قتيل يبكي على يد قاتلة، سبحان من يحي العظام الباليه)، نجد أن حرف الحاء قد تكرر 48 مرة، وهو من الأصوات الصفرية، فهو صوت صفير منخفض، وحرف الفاء قد تكرر 41 مرة وحرف الثاء تكرر 04 مرات، فهي توحي باستغاثة الشاعر قبل فوات الأوان، وحرف الهاء تكرر 41 مرة وهو صوت حنجري رخو مهموس منفتح، وهي توحي بدلالة رجوع الشاعر إلى نفسه لعلَّها تخفف من آلامه، وحرف الشين تكرر 9 مرات، والصاد تكرر 11 مرة، والسين تكرر33 مرة، وهي من أصوات الصفير الذي يوحي بالارتفاع والانخفاض.

والصفير"صوت يشبه صفير الطير، يخرج مع النطق بحروفه، ويحصل نتيجة انحصار الصوت بين طرف اللسان وأصول الثنايا وبقاء فرجة بن اللسان والحنك الأعلى ينسل منه الصوت هاربا، وحروفه ثلاثة: وهي الصاد، والزاي، والسين"[1]

و هي توحي بحالة الهم و الحزن والألم الذي ألَّم بالشاعر، فهو يريد إخراج الآلام المكتوبة داخله إلى الخارج مجسدا إيَّاها في الشعر.

ب- الأصوات المجهورة:

"يعرف الصوت المجهور (voiced) بأنه الصوت الذي يهتز عند النطق به الوتران الصوتيان في النتوء الصوتي الحنجري بحيث يسمع رنين تنشره الذبذبات الحنجرية في تجاويف الرأس"[2].

والأصوات المجهورة هي: العين، الضاد، القاف، الميم، الزاي، النون، الراء،الغين،الظاء، الجيم، الدال، الطاء،اللام، الباء، الذال.

وظَّف الشاعر في شعره أصواتا مختلفة أضفت إيقاعا ونغما موسيقيا، وفيما يلي جدول لإحصاء الأصوات المجهورة:

2-جدول إحصاء الأصوات المجهورة:

الحروف المهموسة	لا تعشق الدنيا	لدوا للموت	قتيل يبكي على قاتله	سبحان من يحي العظام الباليه	مجموع الحرف المكرر في كل القصائد
العين	12	15	08	06	41

[1]-يحي بن علي ين يحي المباركي، المرجع السابق، ص 163.

[2]-صبري المتولي : المرجع السابق، ص 55

الضاد	03	01	00	00	04
القاف	14	08	09	04	35
الميم	51	47	17	15	130
الزاي	07	04	00	03	14
النون	28	31	19	18	96
الراء	44	15	08	10	77
الغين	02	01	02	00	05
الظاء	01	03	00	01	04
الجيم	09	08	04	02	23
الدال	25	16	06	04	51
الطاء	03	03	01	01	08
اللام	68	38	28	20	154
الباء	32	35	13	12	92
الذال	01	08	01	00	10

من خلال الجدول السابق يمكن القول أن للأصوات المجهورة حظ وافر في شعر أبي العتاهية وهي متفاوتة من حيث النسب، ومن الأصوات الشديدة نجد حرف الباء قد تكرر 92 مرة، وهو صوت شفوي شديد مجهور منفتح، وحرف الجيم تكرر 23 مرة وهو صوت غاري متراخ مجهور إلى جانب الراء الذي تكرر 77 مرة، وهو صوت لثوي متوسط مهجور تكراري منفتح، وهذه الأصوات توحي لنا بنوع من الاندفاع والسرعة في حركة الإيقاع، وصوت النون يسمى صوت النواح لأنه مرتبط بالبكاء وهي تتناسب مع المعنى وأدائه.

كما عمد الشاعر إلى استخدام حروف المد في القصائد السابقة و يتوضح ذلك من خلال هذه الجدول:

الحروف المهموسة	لا تعشق الدنيا	لدوا للموت	قتيل يبكي على قاتله	سبحان من يحي العظام الباليه	مجموع الحرف المكرر في كل القصائد
الألف	77	43	33	29	182
الواو	58	36	16	14	154
الياء	35	43	16	17	111

من خلال ما تقدم نلاحظ أن حرف الألف تكرر182 مرة، وحرف الواو تكرر 154، وحرف الياء، تكرر 111 مرة، وحروف المد توحي بمحاولة الشاعر التنفيس وإخراج كل المكبوتات وكل ما يختلج نفسه.

إن هذه الحروف أضفت نوعا من التنغيم في شعر أبي العتاهية.

2/ الإيقاع الخارجي: ويقصد به "الموسيقى المتأنية من نظام الوزن العروضي الذي يشكل قواعد أصلية عامة يخضع لها جميع الشعراء في نظم قصائدهم"[1].

فالطاقة الشعرية تكمن في الصوت الذي يترجم أحاسيس و انفعالات الشاعر فهو يقوم بدور مهم في الإيحاء والتصوير.

أ-قصيدة:

لا تعشق الدنيا:

لَعمرُكَ ما الدُنيا بِدارِ بَقاءِ *** كَفاكَ بِدارِ المَوتِ دارَ فَناءِ

فَلا تَعشَقِ الدُنيا أُخَيَّ فَإِنَّما *** تَرى عاشِقَ الدُنيا بِجُهدِ بَلاءِ

حَلاوَتُها مَمزوجَةٌ بِمَرارَةٍ *** وَراحَتُها مَمزوجَةٌ بِعَناءِ[1]

[1]- هادي نصر، المرجع السابق ص52

فَلا تَمشِ يَوماً في ثِيابِ مَخيلَةٍ * *** فَإِنَّكَ مِن طينٍ خُلِقتَ وَماءِ

لَقَلَّ امرُؤٌ تَلقاهُ لِلَّهِ شاكِراً *** وَقَلَّ امرُؤٌ يَرضى لَهُ بِقَضاءِ

وَلِلَّهِ نَعماءٌ عَلَينا عَظيمَةٌ *** وَلِلَّهِ إِحسانٌ وَفَضلُ عَطاءِ

وَما الدَهرُ يَوماً واحِداً في اختِلافِهِ*** وَما كُلُّ أَيّامِ الفَتى بِسَواءِ

وَما هُوَ إِلّا يَومُ بُؤسٍ وَشِدَّةٍ *** وَيَومُ سُرورٍ مَرَّةً وَرَخاءِ

وَما كُلُّ ما لَم أَرجُ أُحرَمُ نَفعَهُ*** وَما كُلُّ ما أَرجوهُ أَهلَ رَجاءِ

أَيا عَجَباً لِلدَهرِ لا بَل لِرَيبِهِ *** تَخَرَّمَ* رَيبُ الدَهرِ كُلَّ نداء

وَمَزَّقَ رَيبُ الدَهرِ كُلَّ جَماعَةٍ *** وَكَدَّرَ رَيبُ الدَهرِ كُلَّ صَفاءِ

إِذا ما خَليلٌ حَلَّ في بَرزَخِ البِلى *** فَحَسبي بِهِ نَأياً وَبُعدَ لِقاءِ

أَزورُ قُبورَ المُترَفينَ فَلا أَرى *** بَهاءً وَكانوا قَبلُ أَهلَ بَهاءِ

وَكُلٌّ رَماهُ واصِلٌ بِصَريمَةٍ* *** وَكُلٌّ رَماهُ مُلطِفٌ بِجَفاءِ

يعز دفاع المَوتِ كل حيلَةً *** وَيَعيا بِداءِ المَوتِ كُلُّ دَواءِ

وَنَفسُ الفَتى مَسرورَةٌ بِنَمائِهَ *** وَلِلنَقصِ تُنمي كُلُّ ذاتِ نَماءِ

وَكَم مِن مُفَدّاً ماتَ لَم أَرَ أَهلَهُ *** حَبَوهُ* وَلا جادوا لَهُ بِفِداءِ

---

[1] – ديوان العتاهية،ص09.

* – مخيلة، الكبرياء.

* –يخرم: يقطع

* صَرِيمَة: قطيعة

أَمامَكَ يا نَدمانُ دارُ سَعادَةٍ *** يَدومُ النَما فيها وَدارُ شَقاءِ

خُلِقتَ لِإحدى الغايَتَينِ فَلا تَنم *** وَكُن بَينَ خَوفٍ مِنهُما وَرَجاءِ

وَفي الناسِ شَرٌّ لَو بَدا ما تَعاشَروا *** وَلَكِن كَساهُ اللَهُ ثَوبَ غِطاءِ[1]

شرح القصيدة:

يقول الشاعر في هذه الأبيات لا يتصور ولا يظن إنسان أن الدنيا باقية، فدار الموت دار فناء، وعلى الإنسان أن لا يعشق الدنيا، ويصور الشاعر حقيقة نعيشها مع من حولنا

فالإنسان ينبغي أن يكون متواضعا فالله رحيم غفور يقبل التوبة ومغفرته قريبة، فهناك يوم لهو وسرور، ويوم شدة وحزن، فريب الدهر يقطع كل إخاء، وفي آخر الأبيات ينصح الشاعر الإنسان أن يعمل لدار دائمة، وهي الدار الآخرة، ويحض على الصلاح والأخذ بشعائر الدين فمن عمل صالحا لقى جزاءه في جنة الله ورحمته، فالجزاء من جنس العمل.

فالشاعر يردد فكرة الموت فهي في مجملها تدول حول الحكمة والزهد في الدنيا والدعوة الى التنسك، ويكمن دورها في أنها فصيحة ذات صدى موسيقي ضخم، وهي تتفق مع ايقاع القصيدة و تنسيقها.

التقطيع العروضي:

لَعَمرُكَ ما الدُنيا بِدار ِ بَقاءِ *** كَفاكَ بِدارِ المَوتِ دارَ فَناءِ

لَعُمْرُكَ مَدْدُنْيَا بِدَارِ بَقَائِيْ كفَاَكْ بِدَاْرِ لْمَوْتِ دَاْرَ فَنَاْئِيْ

0/0// /0// 0/0/0// /0// //0/ //0/0// /0// 0 //0/ //0/0// /0//

[*] حبوة: أعطوه

[1]–ديوان أبي العتاهية، ص 10

فعولٌ مفَاعيلن فعول مفاعِي فعول مفَاعيلن فعول مفاعي

فَلا تَعشَقِ الدُنيا أُخَيَّ فَإِنَّما *** تَرى عاشِقَ الدُنيا بِجُهدِ بَلاءِ[1]

فَلاَ ْتَعْشَقِ دْدُنيا أُخَييا فَإِننما تَرى عاشِقَ ددُنيا بِجُهدِ بَلائي

0//0// 0/0// 0/0/0 //0/ 0// 0/0// /0// 0/0/0 //0/ 0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

فمجموع أبيات هذه القصيدة عشرون بيتا، وهي من بحر الطويل، ولا يكون الطويل إلا تاما ، وهو بحر كثر استخدامه في الشعر الجاهلي والشعر العربي القديم، وسمي طويلا" لكثرة عروضه فمجموع حروف تفصيلاته ثمانية وأربعون حرفا، أربع خماسية هي (فعولن)، وأربع سباعية وهي (مفاعلين)"[2].

الملاحظ من خلال هذا التقطيع العروضي للأبيات أن التفعيلة (فعولن) قد لحقها زحاف القبض فأصبحت (فعول) في الصدر والعجز هذا في البيت الأول أما البيت الثاني فأصاب زحاف القبض التفعيلة الرابعة، كذلك(مفاعيلن) أصبحت(مفاعي) وذلك لدخول علة الحذف عليها فهي إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة.

ب–قصيدة لدوا للموت:

لِدُوا للموتِ وابنُوا لِلخُرابِ *** فكُلّكُمُ يَصِيرُ إلى تَبابِ*

لمنْ نبنِي ونحنُ إلى ترابِ *** نصِيرُ كمَا خُلِقْنَا منْ ترابِ

ألا يا مَوْتُ! لم أرَ منكَ بُدّاً،*** أتيتَ وما تحِيفُ* وما تُحَابِي

[1]– ديوان أبي العتاهية، ص09.

[2]– ياسين عايش خليل، علم العروض، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2011،ص98.

* ثباب: هلاك.

كأنّكَ قد هَجَمتَ على مَشيبي،*** كَما هَجَمَ المَشيبُ على شَبابي

أيا دُنيايَ! ما ليَ لا أراني*** أسُومُكِ منزِلاً ألا نبَا بِي

ألا وأراكَ تَبذُلُ، يا زَماني، *** لِيَ الدُّنيا وتسرِعُ باستلابِي[1]

وإنَّكِ يا زمانُ لذُو صروفُ *** وإنَّكَ يا زمانُ لذُو انقلابِ

فما لي لستُ أحلِبُ منكَ شَطراً،*** فأحْمَدَ منكَ عاقِبَة ً الحِلابِ*

ومـا ليَ لا أُلِحّ عَلَيكَ، إلاّ *** بَعَثْتَ الهَمّ لي مِنْ كلّ بابِ

أراكِ وإنْ طلِبْتِ بكلِّ وجْهٍ*** كحُلمِ النّوْمِ، أوْ ظِلِّ السّحابِ

أو الأمسِ الذي ولَّى ذهَاباً *** وليسَ يَعودُ، أوْ لمعِ السّرابِ

وهذا الخلقُ منكِ على وفاءٍ*** وارجلُهُمْ جميعاً في الرِّكابِ

وموعِدُ كلِّ ذِي عملٍ وسعيٍ ***بمَا أسدَى ، غداً دار الثّوَابِ

تقلَّدت العِظامُ منَ الخطايَا ***كأنّي قد أمِنْتُ مِنَ العِقاب

ومَهما دُمتُ في الدّنْيا حَريصاً،*** فإني لا أفِيقُ إلى الصوابِ

سأسألُ عنْ أمورٍ كُنْتُ فِيهَا*** فَما عذرِي هُنَاكَ وَمَا جوَابِي

بأيّة ِ حُجّة ٍ أحْتَجّ يَوْمَ الـ***حِسابِ، إذا دُعيتُ إلى الحسابِ

هُما أمْرانِ يُوضِحُ عَنْهُما لي *** كتابي، حِينَ أنْظُرُ في كتابي

---

* تحيف/ تظلم.

1 –ديوان أبي العتاهية،ص30.

* الحلاب أو أحلب: حلبت أشطر الدهر أي جربت أحواله.

فَإمَّا أنْ أخَلَّدَ في نعِيْم ***وإمَّا أنْ أحَلَّدَ في عـذابِي[1]

شرح القصيدة:

الملاحظ من خلال هذه القصيدة أن الشاعر يميل إلى الزهد والحكمة فهو دائم التحدث عن الموت يصور الدنيا في حقيقة باطلها فهو يدعو الناس إلى التأمل في حقيقة الموت والزوال، وهي نظرة جريئة صريحة إلى الوجود، محاولا إقناع الإنسان بأن الدنيا زائلة وهو يتحدث عن تجربته وخبرته لأشطر الدهر وأحوال، فالدنيا مثل السراب والذي ذهب لا يعود، فهو يدعو إلى القناعة لأن الدنيا دار فناء، و الآخرة خير منها فما يُبى يُبنى للخراب، ومن يولد يولد للموت، فعلى الإنسان أن يعيش كمن سيموت، ويتسلح بالتقوى ويتأهب للآخرة، ويدَّخر نفسه أجرا عند الله .

التقطيع العروضي:

لِدُوا للموتِ وابنُوا لِلخُرابِ *** فكُلّكُمُ يَصِيرُ إلى تَبَاب

لَدُوْ لِلْمَوْتِ وَبْنُوْ لِلْخَرَابَيْ *** فَكُلْلَكُمُوْ يَصِيْرُ إِلَىْ تَبَابِيْ

0/ 0// 0// /0// 0/// 0// 0/0//0/ 0/0/ /0/0/ 0//

مفاعلْتن مفاْعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

لمنْ نبنِي ونحنُ إلى ترابِ *** نصِيرُ كمَا خُلِقْنَا منْ ترابِ[2]

لمنْ نبنِي ونحنُ إلى ترابِن نصِيرُ كمَا خُلِقْنَا منْ ترابِي

0/0// 0/0/0/ /0/// 0// 0/0// 0///0/ /0/0/ 0//

[1] – ديوان أبي العتاهية، ص:31.

[2]–ديوان أبي العتاهية، ص30.

مفاعلْتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلْتن فعولن

" يقوم بحر الوافر على تفعيلة (مُفَاعلَتن)، وأما (فعولُن) التي ترد في مفاتحه فهي متحورة عن تفعيلة (مفاعلتن) نفسها، إذ دخل عليها حذف السبب الخفيف الأخير وسكنت اللام فصارت(مفاعلْ) هذه تماثل في الوزن تفعيلة (فعولن)، ولذلك احتسب هذا البحر من الأبحر الصافية، والوافر من أجمل البحور إيقاعا، وسمي هذا البحر بهذا الإسم لوفور أوتاد تفعيلاته، فهو والكامل متماثلان في عدد ما بهما من حركات"[1].

الملاحظ من خلال التقطيع العروضي لأبيات (لدوا للموت) فهي من بحر الوافر ففي الشطر الأول من البيت الأول تفعيلة (مفاعلَتن) أصابها زحاف العصب* وهو تسكين الخامس المتحرك فأصبحت التفعيلة (مفاعلْتن)، أما باقي التفعيلات فهو تام، أما بالنسبة للشطر الثاني (مفاعلَتن) الأولى والرابعة في البيت كذلك أصابها زحاف العصب فأصبحت (مفاعلْتن).

ج–قصيدة سبحان من يحي العظام الباليه:

إنَّ الحَوادِثَ لا مَحالَةَ آتِيَه *** مِن بَينِ رائِحَةٍ تَمُرُّ وَغادِيَه

فَلَرُبَّما اِعتَبَطَ السَليمُ فُجاءَةً *** وَلَرُبَّما رُزِقَ السَقيمُ العافِيَه

اللَهُ يَعلَمُ ما تُجِنُّ قُلوبُنا *** وَاللَهُ لا تَخفى عَلَيهِ خافِيَه

أَينَ الأُلى كَنَزوا الكُنوزَ وَأَمَّلوا ***أَينَ القُرونُ بَنو القُرونِ الخالِيَه

دَرَجوا فَأَصبَحَتِ المَنازِلُ مِنهُمُ ***قَفراً وَأَصبَحَتِ المَدائِنُ خالِيَه

عَجَباً لِمَن يَنسى المَقابِرَ وَالبِلى ***سُبحانَ مَن يُحيّ العِظامَ البالِيَه.

---

[1]–ياسين عايش خليل، المرجع السابق، ص193.

*–العصب: هو تسكين الخامس المتحرك في التفعيلة.

شرح القصيدة:

يتجلى من خلال هذه القصيدة أن الشاعر عرف من الحياة حلوها ومرّها، ورأى أن طيباتها لا تدوم، وهو يُسدي للناس نصحا فكم من سليم من غير علة، وكم من سقيم عاش حينا من الدهر فلا يحسب الإنسان أنه غير مراقب، فالله يراقبه وهو الرقيب الأعظم، الذي لا تحفى عليه خافية، فصاغ النصائح والحكم والعبر وخاطب الناس مقدما البراهين وخبر القلوب بأن الدنيا زائلة ولا تدوم الأموال والقصور فكل يصير إلى الهلاك، وأن الله يحي ويميت وهو على كل شيء قدير.

التقطيع العروضي:

إِنَّ الحَوادِثَ لا مَحالَةَ آتِيَه *** مِن بَينِ رائِحَةِ تَمُرُّ وَغادِيَه

إنن لْحَوادِثَ لمَحالَهْ أأتِيَه مِن بَينِ رائِحَتِن تَمُرُرُ وَغادِيَه

0//0// 0/0/ / /0//0/0/ 0//0// 0/0/ / /0//0/0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فَلَرُبَّما اِعتَبَطَ السَليمُ فُجاءَةً *** وَلَرُبَّما رُزِقَ السَقيمُ بعافِيَه[1]

فَلَرُبَّما اِعتَبَطَ سسليمُ فُجاءَتن وَلَرُبَما رُزِقَ سسقيمُ بعافِيَه

0//0// 0/0/ / /0//0/0/ 0//0// 0/0/ / /0//0/0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

[1]–ديوان أبي العتاهية، ص277.

هذه القصيدة من بحر الكامل وهي تتكون من ستة أبيات وهو بحر صاف يقوم على تفعيلة(متفاعلُن). "وسمي متكاملا لتكامل حركاته وهي ثلاثون في مجموع تفعيلاته، إذ فيه ست تفعيلات، في كل تفعيلة خمسة أحرف متحركة"[1].

ففي الشطر الأول من هذه المقطوعة طرأ على التفعيلة تغيير حيث دخل زحاف الإضمار على التفعيلة(متفَاعلُن) فأصبحت (متْفاعلن)، والإضمار هو تسكين الحرف الثاني المتحرك، وهذا البحر ذو تفعيلة واحدة، وما تبقى من التفعيلات فهو تام.

د-قصيدة قتيل يبكي على قاتله:

يا إِخوَتي إِنَّ الهَوى قاتِلي *** فَبشّرُوا الأَكفانَ مِن عاجِلِ

وَلا تَلوموا في اتِّباعِ الهَوى *** فَإِنَّني في شُغْلٍ شاغِلِ

عَيني عَلى عُتبَةَ مُنهَلَّةٌ *** بِدَمعِها المُنسَكِبِ السائِلِ

كَأَنَّها مِن حُسنِها دُرَّةٌ *** أَخرَجَها اليَمُّ إِلى الساحِلِ

كَأَنَّ في فيها وَفي طَرفِها *** سَواحِراً أَقبَلنَ مِن بابِلِ

يا مَن رَأى قَبلي قَتيلاً بَكى *** مِن شِدَّةِ الوَجدِ عَلى القاتِلِ

بَسَطتُ كَفّي نَحوَكُم سائِلاً *** ماذا تَرُدّونَ عَلى السائِلِ

إِن لَم تُنيلوهُ فَقولوا لَهُ *** قَولاً جَميلاً بَدَلَ النائِلِ

أَوكُنتُمُ العامَ عَلى عُسرَةٍ *** مِنهُ فَمَنّوهُ إِلى القابِلِ[2]

شرح القصيدة:

[1]-ياسين عايش خليل، المرجع السابق، ص181

[2]-ديوان أبي العتاهية، ث227

اشتهر أبو العتاهية بمحبته عتبة جارية المهدي، و أكثر نسيبه بها، فهو في هذه القصيدة يظهر عاطفة من العمق الإنساني وكأن نفسه قد فقدت مناعتها وأصبحت أسيرة حب لا تجد منه إلا العذاب والآهات، فتتدفق شاعريته و ينطلق خياله في وصف محبوبته وما لاقاه من حرمان.

التقطيع العروضي للقصيدة:

يا إِخوَتي إِنَّ الهَوى قاتِلي *** فبَشِروا الأَكفانَ مِن عاجِلِ

يا إِخوَتي إِنن لهَوى قاتِلي فبششِرو أَكفانَ مِن عاجِلِي

0//0/ 0/ /0/0/ 0//0// 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستفعلن فاعلن

وَلا تَلوموا في اتِّباعِ الهَوى *** فَإِنَّني في شُغُلٍ شاغِلِ[1]

وَلا تَلومو فتتباعِ لهَوى فَإِنَّني في شُغُلٍ شاغِلِ

0//0/ 0/ /0/0/ 0//0// 0//0/ 0/ /0/0/ 0//0//

متفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستعلن فاعلن

هذه القصيدة من بحر السريع تتكون من عشرة أبيات، وسمي البحر السريع بهذا الإسم لسرعة النطق به، وهذه السرعة متأنية من كثرة الأسباب الخفيفة فيه، والأسباب أسرع من الأوتاد في النطق بها ولعذوبة كثر النظم عليه في الوصف وهو لا يستعمل إلا تاما"[2]

[1]– ديوان أبي العتاهية، ص227

[2]– ياسين عايش خليل، المرجع السابق ص 138

من خلال التقطيع العروضي للبيتين يتضح أن (مستفعلُن) في الشطر الثاني من البيت الأول قد أصابها زحاف الخبن* وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة فصارت(متَفعلن)، أما باقي التفعيلات فتامة، أما في الشطر الثاني فقد أصاب التفعيلة (مستفعلُن) زحاف الخبت كما في البيت الأول أما التفعيلة الرابعة في البيت الثاني فقد أصابها زحاف الطي* فصارت(مسْتعلُن) وزحاف الطي هو حذف الرابع الساكن.

2-القافية:

جاء في محكم التنزيل:" ثم قفَّيْنَا على آثارهم برُسُلِنَا(27)"(سورة الحديد، 27).

"القافية هي آخر كلمة في بيت الشعر أو هي آخر حرف ساكن في البيت الشعري إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل هذا الساكن"[1].

القافية آخر جزء في البيت الشعري، وقد تكون كلمة أو نصف كلمة، تتكون القافية من حروف يلتزم الشاعر بها هي:

أ-حرف الروي:

" هو آخر حرف صحيح في البيت، وعليه تبنى القصيدة وبه تعرف" [2]

يعد الروي من العناصر الأساسية في القصيدة وقد استخدمه الشاعر في أربعة أصوات: الهمزة، الباء،اللام، الياء، حيث حضيت الهمزة بـ20بيتا، وحرف الباء بـ 19بيتا، وحرف الياء بـ 06أبيات، وحرف اللام بـ10أبيات .

---

* – الخبن: هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة

* –الطي: هو حذف الرابع الساكن من التفعيلة

1 – ياسين عايش خليل، علم العروض،ص223

2 – المرجع نفسه ، ص255

ب-حرف الوصل:

" هو حرف مد ساكن ينشأ عن إشباع حركة الروي"[1]

ويكتب المد الساكن أثناء الكتابة العروضية للروي سواءا كان مضمونا أو مفتوحا أو مكسورا.

1-الوصل المكسور :

من خلال استعراض القوافي التي ختمت بكسرة يتبين أنها وردت في 46 بيتا ومن ذلك نذكر قول الشاعر:

لَعَمرُكَ ما الدُنيا بِدارِ بَقاءِ *** كَفاكَ بِدارِ المَوتِ دارَ فَناءِ[2]

جاء وصل القصيدة مقصورا، فالشاعر يتحدث عن الدنيا والموت.

أما القافية فهي بعض كلمة(جفاء)، فالساكن الأخير صوتيا هو (ئي) والساكن الذي يليه هو الألف، والمتحرك الذي قبله هو (الفاء)، فتكون القافية(فائي)، أما الروي هو(الهمزة) فالياء نشأت من إشباع حركة الكسرة، والهمزة تعبر عن محاولة تنفيس الشاعر عما يختلج نفسه ومحاولة التخلص من أعبائها.

ج-توافق العروض والضرب:

[1]- ديوان أبي العتاهية، ص 231.

[2]- ديوان أبي العتاهية، ص9.

استخدم الشاعر في شعره التوافق الصوتي بين العروض والضرب وذلك باشتراكهما في قافية واحدة، وتوافق في أغلب الأحيان في البيت الأول من مقطوعات شعره، يقول الشاعر في قصيدة (لا تعشق الدنيا):

لَعَمرُكَ ما الدُنيا بِدارِ بَقاءِ *** كَفاكَ بِدارِ المَوتِ دارَ فَناءِ[1]

توافقت صورة العروض والضرب في هذا البيت، من خلال توافق قافية(بقاء) مع قافية كلمة (فناء) وهو ما يعرف بالتصريع.

ويقول الشاعر أيضا في قصيدته لدوا للموت:

لِدُوا للموتِ وابنُوا لِلخُرابِ، *** فكُلّكُمُ يَصِيرُ إلى تَبابِ[2].

كذلك توافق صورة العروض والضرب بتوافق قوافي كلمتي (خراب، تباب).

كذلك الحال بالنسبة لقصيدة سبحان من يحي العظام البالية يقول الشاعر:

إنَّ الحَوادِثَ لا مَحالَةَ آتِيَه *** مِن بَينِ رائِحَةِ تَمُرُّ وَغادِيَه[3]

نلاحظ أن هذا التوافق في قوافي الكلمات قد غلب في شعر أبي العتاهية وهي تعد من ظواهر الإيقاع الذي يضفي نغما موسيقيا في الشعر العربي.

د-التدوير:

وذلك يعني:" البيت الشعري مدور، فوزعت الكلمة الأخيرة في الشطر الأول بينه وبين بداية الشطر الثاني، وذلك ليستقيم الوزن فيمها "[4].

---

[1]- المصدر نفسه، ص09.

[2]- ديوان أبي العتاهية ، ص30.

[3]- المصدر نفسه، ص277.

[4]- ياسين عايش خليل، المرجع السابق، ص56.

وقد استخدمه الشاعر فيما يلي:

بأيّة ِ حُجّة ٍ أحْتَجّ يَوْمَ الـ *** حِسابِ، إذا دُعيتُ إلى الحسابِ[1].

في البيت وردت لفظة (الحساب) لتصل بين شطري البيت الأول فجزء منها في الصدر والآخر في العجز، وهو يدل على عدم انقطاع الفكرة وتواصلها، وقد أضفى التدوير في هذا البيت إيقاعا موسيقيا ينسجم مع دلالة المقطوعة حتى لا تتوقف عنده الفكرة .

ويقول الشاعر أيضا في مقطوعة أخرى:

ما للمقابِرِ لاتُجيـ *** ـب إذا دعَاهن الكئِيبْ

حُفرٌ مسقفةٌ عليـ *** ـهن الجنادِل و الكثِيب

فهن ولدَان وأطفا *** ـل، وشبَّان وشيب[2]

هذه المجموعة وردت ألفاظها(تجيب، عليهن، أطفال) لتصل بين الصدر والعجز وتدل على انسجام موسيقى التدوير مع دلالة الألفاظ، والتي تمنعه من عدم التوقف والتقاط الأنفاس حتى آخر البيت.

وقد وردت القافية عند الشاعر بنوعيها: المطلقة والمقيدة،أما المطلقة هي:"ما كان حروف رويها متحركة بإحدى الحركات الثلاثة، الضمة، الفتحة، الكسرة"[3]، فتسمى القافية حينئذ مطلقة وهو ما مر بنا في الأمثلة السابقة.

أما القافية المقيدة هي: يتقيد فيها الصوت بالسكون، ويحد من انطلاقه"[4].

---

[1]– ديوان أبي العتاهية ، ص 31.

[2]– ديوان أبي العتاهية، ص 31.

[3]– ياسين عايش خليل، المرجع السابق، ص 237.

[4]– المرجع نفسه، ص،ن.

وقد ورد هذا النوع من القوافي في قصيدة (سبحان الله من يحي العظام الباليه) والتي تتكون 06 أبيات يقول الشاعر:

إِنَّ الحَوادِثَ لا مَحالَةَ آتِيَه،*** مِن بَينِ رائِحَةٍ تَمُرُّ، وَغادِيَه[1]

فالروي الساكن يعبر عن حالة الشاعر أثناء كبره وتزهده، وما شعره الذي ألقاه إلا ليعبر عن حالته.

3/ **التكرار**:

التكرار هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير فهو يضفي على القصيدة جوا عاطفيا يدغدغ أوتار النفس، وإيقاعا موسيقيا يتشكل من خلال تكرار اللفظة مرتين أو ثلاث في القصيدة الواحدة ويقع غالبا في الألفاظ دون المعاني والغاية من ذلك إيضاح الصورة الشعرية وجمالها.

سعى أبو العتاهية في قصائده إلى التكرار في الألفاظ حتى يؤثر في المتلقي ويرتك صدى في أعماقه ووجدانه حيث نجد أن:

-لفظة (الدنيا) تكررت ثلاث مرات

-لفظة (الموت) تكررت ثلاث مرات.

-لفظة(الجلالة) تكررت سبع مرات.

-أما قصيدة (لدوا للموت) نجد أن الشاعر كرر لفظة:

-الموت ⟵ مرتين.

[1]-ديوان أبي العتاهية، ص277.

-الدنيا ⟵ 3 مرات.

-تراب ⟵ مرتين.

-زمان ⟵ 3 مرات.

أما قصيدة (سبحان من يحي العظام الباليه) فقد تكررت لفظة:

- الله ⟵ مرتين
- السليم ⟵ مرتين
- القرون ⟵مرتين

إن المتصفح لشعر أبي العتاهية يلاحظ تكرارا كثيرا في لفظة (الموت، الدهر أو الدنيا، الله) وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشاعر كان ميالا إلى الزهد عاكفا عليه بكل جوارحه.

خاتمة

خاتمة

تضمن هذا البحث دراسة أسلوبية لبعض أشعار أبي العتاهية في العصر العباسي، وقد نهل الشعراء من الشعر العربي في عصوره الجاهلية والإسلامية، كما نهلوا من العصر العباسي وذلك واضح في لغة أبي العتاهية حيث استخدم ألفاظ الشعر العباسي ومعانيه وصوره عند تناوله لأغراض الغزل والمدح والحكمة والموعظة والزهد.

كان لامتزاج العرب بالأعاجم آثاره في تهذيب الأفكار والأخيلة، ونشأت بفضله فنون أدبية لم تكن موجودة امتازت بالجرأة والبساطة في أكثر موضوعاتها، وهي في مفرداتها سهلة غالبا، وشاعرية واضحة.

وقد أسفرت هذه الدراسة جملة من النتائج أهمها:

- محاولة بناء علاقة بين الإيقاع والشعر من خلال تحديد مفهوم الإيقاع.
- اعتماد قافية قوية الإيقاع.
- لجوء الشاعر إلى المعنى الديني واقتباسه، وكثيرا ما نجد المعاني الدينية تشكل محورا لكثير من قصائد الزهد.
- التنويع في الأساليب الخبرية والإنشائية، فتنويع الأساليب التركيبية تدل على شد ذهن المتلقي.
- اعتماد الشاعر في بناء الصور على الأدوات البلاغية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والطباق والمقابلة وغيرها من الأدوات البلاغية الأخرى.
- بروز ظاهرة التكرار الكمي للأصوات، عند الشاعر أبي العتاهية.
- غلبة حقل الألفاظ الدالة على الموت.
- توظيف الشاعر الرموز الأدبية وثراء نصوصه الشعرية بمفردات تحمل في طياتها إيحاءات.

وفي الأخير أسأل الله أن يهدينا للحق، فإن أصبت، فبتوفيق منه عز وجل وإن تكن الأخرى، فحسبي أني أخلصت النية وبدلت الوسع، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

ملخص

ملخص:

تناول بحثنا المسمى بجمالية الإيقاع الشعري في شعر "أبي العتاهية" دراسة أسلوبية تضمنت دراسة خصائص الشعر العباسي فهو انطلاقة النفس في شتى أحوالها المكانية والزمانية، وهو مجموعة ضخمة عصفت بها العوامل المختلفة.

كما حاولت هذه الدراسة التعرف على مصطلح الشعرية من خلال دراسة الشعرية الغربية والعربية التي تنطوي على دراسة الآثار الأدبية من خلال الخصائص الفنية التي تمنح النص فرادته وتميزه، ثم تعريف الإيقاع وهو الفاعلية التي تنقل للملتقى ذي الحساسية المرهفة للشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة من عناصر الكتلة الحركية، وكذا التعرف على الإيقاع الداخلي والخارجي.

كما حاولت هذه الدراسة أيضا التعرف على شعر أبي العتاهية من خلال دراسة بعض الموضوعات التي عالجها في شعره، وقد تضمنت الأساليب المتنوعة، والألفاظ السهلة، وصدق العاطفة، والصورة الشعرية، والموسيقى.

RESUME DE LA RECHERCHE :

La recherche que nous avons à étudier Nommé rythme poétique esthétique dans la poésie d'ABI ELATAHYAH . Étude en termes de méthode , nous avons étudié les caractéristiques des poèmes à l'époque abbasside est le début de l'autonomie dans toutes leurs situations spatiales et temporelles
Eh bien nous avons eu à travers cette étude , le terme poétique Qui traite de la poésie de l'Ouest et en arabe , qui traite de l'étude des effets de la littérature Grâce à des caractéristiques techniques qui le distinguent donne le texte Nous sommes ensuite passés au rythme , ce qui est la définition de l'efficacité que le transport du forum avec une sensibilité accrue à la sensation L'existence d' un mouvement interne de plus en plus vital accordé unité de moteur de relais profondeur tonale , en donnant certaines propriétés des éléments de masse cinétique , ainsi que l'identification du rythme interne et externe. .

Et nous avons essayé dans cette étude a également identifié le poème de ABI ELATAHYAH à travers l'étude de quelques-uns des thèmes abordés par les sujets dans son poème , ont inclus différentes techniques , et des mots simples la passion et la sincérité , et l'image de la poésie et de la musique .

ملحق

حياة الشاعر أبي العتاهية(130 – 211 هـ / 747 – 826 م)

هو أبو إسحاق إسماعيل بن القاسم بن سويد بن كيسان، وإنما كُني بأبي العتاهية لأنَّ الخليفة المهدي قال له يومًا: "أنت إنسانٌ مُتحذلِق – أي: متظرف – متعته، فاستَوَى له من ذلك كنية غلبَتْ عليه دون اسمه، وجرَتْ مجرى اللقب.

وكلمة "عتاهية" تدلُّ على معانٍ كثيرة؛ يقول بن منظور في "لسان العرب": "عته في العلم: أولع به وحرص عليه، والعتاهة والعتاهية مصدر "عته"؛ مثل الرفاهة والرفاهيةوالعتاهية ضلال الناس من التجنُّن والدهش، والتعتُّه المبالغة في الملبَس والمأكَل، ورجل عتاهية أحمق، وتعتَّه تنظف.

وأبو العتاهية الشاعر المعروف ذكر أنَّه كان له ولدٌ يُقال له: عتاهية، وقيل: لو كان الأمر كذلك لقيل: أبو عتاهية، بغير تعريف".

وكانت ولادة الشاعر في عين التمر، وهي قريةٌ قرب الأنبار غربي الكوفة سنة 130هـ، وانتَقَل مع أبيه صغيرًا إلى الكوفة، وكانت الكوفة مدينة العلماء والمحدِّثين والعبَّاد والزهَّاد، وقد عاصَر فيها الشاعر أمثال علقمة بن قيس، وعمرو بن عتبة بن فرقد والربيع بن خيثم، وأُوَيس القرني، والنخعي، والشعبي، وسفيان الثوري، وأبي حنيفة والكسائي، والفراء.

نشَأ أبو العتاهية نشأةً مُتواضِعة؛ إذ كان أبوه وأهله يصنَعون الفخَّار، وعمل أبو العتاهية أيضًا في صناعة أبيه، فكان يحمل الفخَّار في قفصٍ على ظهره، ويَدُور بها في الكوفة ليبيعها.

ومع اتِّساع الكوفة وانتِشار الرخاء، نشَأَت فيها طوائِفُ من المُجَّان يقولون الشعر متنقِّلين على معاهد اللهو، ومُوغِلين في حمأة المفاسِد، يَفسُقون ويتهتكون ويتزندَقُون وينعتون أنفسهم

بالظرف، وأنهم حلية الأرض ونقش الزمان؛ أمثال: حماد بن عجرد ومطيع بن إياس، ويحي بن زياد، وغيرهم.

في هذه البيئة نشَأ أبو العتاهية، وكان يُخالِط هؤلاء الشُّعَراء المجَّان، ويختلف إلى حلقات العلماء ومجالس العبَّاد، ثم لم يلبَثْ أنْ تفتَّقت شاعريَّته، وأحسَّ من نفسه قدرةً على النَّظم؛ فأنشَدَ جماعة من مُتَأدِّبي فِتيان الكوفة شعرًا له، فأعجَبَهم، وأذاعُوه بين الناس، فإذا بطلاَّب الشعر والأُدَباء من أهل الكوفة يقصدونه، ويستَنشدونه ويكتُبون أشعاره على ما تكسر من الخزف في معمله.

انتقاله إلى بغداد:

وفَد أبو العتاهية إلى بغداد في خِلافة المهديِّ (158 – 169) في نحو الثلاثين من عمره، وكانت بغداد – التي أنشَأَها أبو جعفر المنصور سنة 149هـ – قد أخَذَتْ في الازدِهار، فانتَقَل النشاط العلمي من الكوفة والبصرة إليها بعد أنْ أصبحَتْ دار الخلافة.

يقول محمد بن سلام: "قدم أبو العتاهية من الكوفة إلى بغداد وهو خامِل الذكر بها، فمدَح الخليفة المهدي بشعر، ولكنَّه لم يجد مَن يوصله إليه، فكان يطلب سببًا يشتَهِر به حتى يصل خبره إلى المهدي، فاجتازَتْ به يومًا "عتبة" – وكانت جارية لزوج المهدي – وكانت راكبةً مع بعض الجواري، فكلَّمَها واستوقَفَها فلم تُكلِّمه، وأمرت الغِلمان بتنحيته عن الطريق.

ثم ذاعَ خبرُه ببغداد، فاستقدَمَه المهدي، ومنذ ذلك الحين اتَّصَل أبو العتاهية به، وتَوالَتْ مدائحه فيه، فأكرَمَه وقدَّمَه على فحول شُعَراء عصره، ومنهم: بشَّار بن بُرد.

وفي هذه الفترة كان أبو العتاهية يقول الشعر مادحًا، وهاجيًا، ومتغزِّلاً غزلاً رقيقًا لينًا في "عتبة"، وسارَ نسيبه فيها سَيْرورة واسعة

أبو العتاهية الزاهد:

وفي أيَّام الرشيد تنسَّك أبو العتاهية، وزهد في الدنيا، وداخَل العلماء والصالحين، ونظَم ما استفاد من أهل العلم، فكان نظمه في الزهد والمواعظ والحكم لا مَثِيلَ له، وكأنَّه مأخوذٌ من الكتاب والسنَّة.

صار الزهد مذهبًا لأبي العتاهية، وطارَ شعرُه على الألسنة، وأقبَلَ عليه جمهورٌ من الخاصَّة والعامَّة.

ويَكفِي أنْ نشير إلى تعصُّب الرشيد لأبي العتاهية، وتقديمه شعرَه على شعر كثيرٍ من الفُحُول من مُعاصِريه، وأمَّا العامَّة فكان أبو العتاهية يُلقِي عليهم شعرَه في المحافِل، فيزدَحِمون من حوله لسماعه ويُصفِّقون له ويتجاوَبون معه؛ لإحساسهم بأنَّه يعبِّر عن إحساساتهم الدينية، وميولهم الروحيَّة[5].

لقد زهد أبو العتاهية في الدنيا، وفي لذائذها وشَهواتها، وخافَ الموت وما بعدَه، وخوَّف منه، وذكَر من ذلك كثيرًا في شعره ممَّا يُعِين أهلَ العقل والدِّين والتقوى، ويَبعَثهم على الزهد في الدنيا.

وبعد هذا تأتي أشعارُه الكثيرة التي يَشكُو فيها من ظُلم الناس وحسَدِهم إيَّاه، أو التي تدلُّ على حسن اعتقاده، وسلامة دينه، ونزعته إلى الزهد والوعظ والحكمة؛ لنُؤكِّد أنَّ الرجل قد تاب حقًّا وزهد في الدنيا صدقًا.

ومَن يقرأ في أرجوزته المزدوجة التي أسماها "ذات الأمثال"، يُدرِك أنَّه كان يستَوحِي عقلاً واعيًا ونظرةً ثاقبةً وفكرًا، وأنَّه فكَّر وتأمَّل فوقَف على ما في الحياة من خيرٍ وشرٍّ، وأدرَكَ أنَّ على الإنسان أنْ يُنمِّي فطرةَ الخير فيه، ويُقاوِم مَنازِع الشرِّ.

مذهبه الشعري في الزهد:

يُمثِّل شعر أبي العتاهية في الزهد اتِّجاهًا مهمًّا في تطوُّر الشعر العربي في عصره، ويُعَدُّ من مظاهر التجديد فيه.

فقد أعفى أبو العتاهية نفسه من مجاراة الشعر التقليدي، وجنَح بشعره إلى الشعبيَّة في الموضوع ومضموناته، وفي اللفظ والعبارة أيضًا.

وأبو العتاهية – في رأيي – كان حريصًا كلَّ الحرص على أنْ يُحقِّق لشعره في الزهد هذه الشعبيَّة، ويبدو هذا في ردِّه على سلم الساخر، حين قال له بعد أنْ سمع بعضَ شعره في الزهد: "لقد جوَّدتها، لو لم تكن ألفاظها سوقيَّة"، فكان ردُّ أبي العتاهية: "والله ما يرغبني فيها إلاَّ الذي زهَّدك فيها".

ثم يعرب عن مذهبه في وضوحٍ أكثر حين يقول لأحد شُعَراء الزُّهد الذين يَحرِصون على المثاليَّة في التعبير، وتحرِّي لغة الخاصة: "اعلم أنَّ ما قلته رديء؛ لأنَّ الشعر ينبغي أنْ يكون مثل أشعار الفحول، فإن لم يكن كذلك فالصواب لقائله أنْ تكون ألفاظه ممَّا لا تَخفَى على جمهور الناس مثل شعري، ولا سيَّما الأشعار التي في الزهد، فإنَّ الزهد ليس من مذاهب الملوك، ولا من مذاهب رُوَاة الشعر، ولا طُلاَّب الغريب، وهو مذهب أشغف الناس به الزهَّاد، وأصحاب الحديث، والفقهاء، وأصحاب الرِّياء والعامَّة، وأعجب الأشياء إليهم ما فهموه".

لذا كان من أهمِّ خصائص أبي العتاهية في شعره الزاهد: سهولةٌ وشعبية في الألفاظ تُقرِّب شعرَه إلى أفهام الناس وتُحبِّبه إليهم، وتنزل به من سماء الشعر إلى دنيا الناس والواقع والحياة.

هذا بالإضافة إلى قُرب مَعانِيه ولطفها، وبراءتها من التعمُّق أو الغموض، والقصد إليها دون واسطةٍ من صورة أو غيرها من ألوان البديع التي أُولِع بها شُعَراء عصره، إلاَّ أنْ يأتيه شيءٌ من هذا عفو الخاطر.

كلُّ ذلك إلى جانب غَزارَةٍ في المعاني أمدَّتْه بها حياتُه وسط العامَّة في الكوفة، ونشأته المُتَواضِعة بين سوقة الناس، فكان ما وَعاه طبعُه وأفادَتْه قريحته منها أكثر ممَّا اكتَسَبه من تأدُّبه، واقتَناه من عِلمِه، وهذا ما جعَل شعره عامي المذهب، سريع الولوج إلى القلوب، قوي التأثير فيها، ولعلَّ هذا ما عَناه ابن الأعرابي بقوله وقد سمع أبياتًا لأبي العتاهية في الزهد: "ما رأيتُ شاعرًا قطُّ أطبع ولا أقدر على بيتٍ منه، وما أحسب مَذهَبه إلاَّ ضربًا

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

***القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

أولاً)المصادر:

1/–ديوان أبي العتاهية، ط3، جمعه: أبو عمر يوسف ابن عبد الله النمري القرطبي، دار صادر، بيروت، 2007م.

2/–قائمة الكتب باللّغة العربية:

1–إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، في العصر العبّاسي، مراجعة وتحقيق: عبد الله فرهود، ط1، منشورات دار القلم العربي، حلب، 1997.

2–إحسان عبّاس، فن الشّعر، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1996.

3–إبراهيم عبّاس، الرّواية المغاربية، الجدلية التّاريخية والواقع المعيشي، دراسة بنية المضمون، د.ط، منشورات المؤسسة الوطنية للاتّصال والنّشر، والإشهار، د.ت.

4–ايمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب–دراسة أسلوبية لشعره–، ط1، دار وائل للنّشر والتّوزيع، 2008.

5–أحمد أمين، النّقد الأدبي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1967.

6–أحمد الجوة، مبحث في الشّعريات، مفاهيم واتجاهات، د.ط، مطبعة التّفسير الفنّي صفاقس، تونس، 2004.

7–أدونيس، الشعرية العربية، د.ط، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2005.

8–أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، مهرجان القراءة للجميع 94، د.ط،مكتبة مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، ص51

9–أمين أبو اللّيل ومحمد ربيع، العصر العبّاسي، الأول، ط1، طوبسة الوراق للنّشر والتّوزيع، عمان، 2006.

10–الفارابي الموسيقي الكبير، تح: غطّاس عبد الملك، خشبة، د، ط، دار الكتب العربية 1967.

11–المرزوقي شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، 2011.

12–بشير تاوريت، الشعرية والرّؤيا الشعرية عند أدونيس في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ط1، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، 2006.

13–توفيق الزيدي، تجليات مفهوم الأدبية في التّراث النّقدي، د، ط، سراس للنّشر والتوزيع، تونس1985.

14–حسن البنّا عز الدّين، الشعرية والثّقافية، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه، في الأدب العربي القديم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب، 2003.

15–حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم، د.ت، دار الجبل بيروت، لبنان، د.ت.

16–خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنّشر، المغرب، 2000.

17–شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ط1، دار المعارف، د.ت

18–صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو جمان، 1996.

19–صبري المتولّي، دراسات في علم الأصوات، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، 2006.

20–طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، د.ط، منشورات اتّحاد الكتب العرب، دمشق، 2004.

21–عروة عمر، الشّعر العباسي وأبرز اتجاهاته وأعلامه –دروس– د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، 2010.

22–عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، بين النّظرية والتطبيق، د.ط، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2004.

23–عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، د.ط، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع الجزائر، 2007.

24–عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، د.ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2005.

25–عبد الملك مرتاض، الشعريات، متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشّعر المعاصرة، ط1 دار القدس العربي للنشر والتوزيع، 2009.

26–عبد العزيز عتيق، علم المعاني، في البلاغة العربية، د.ط، دار النّهضة العربية بيروت، لبنان، د.ت.

27–علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع د.ط.

28–عبد الفتاح نافع، الشعر العباسي، قضايا وظواهر، ط1، دار جرير للنّشر والتّوزيع د.ط.

29–فاضل صلاح السّامرائي، الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، ط3، دار الفكر ناشرون وموزّعون، 2009.

30–كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، ط1، دار القلم للملايين، بيروت 1994.

31–كمال أبو ديب، في الشّعرية، ط1، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1994.

32–محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، د.ط، نهضة مصر للطّباعة والنّشر، د.ت.

33–محمّد عبدالله الغدامي، الخطيئة والتّكفير، من البنيوية إلى التّشريحية، ط6، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006.

34–محمد عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط2، المركز الثقافي العربي، 2006.

35–محمد علي زكي صبّاغ، البلاغة الشّعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، إشراف ومراجعة: ياسين الأيوبي، ط1، المكتبة العصرية للطباعة والنّشر والتوزيع، صيدا بيروت 1998.

36–محمد محمد علي يونس ، مدخل إلى اللّسانيات، ط1، دار الكتاب الجديد، المتحدة بيروت، لبنان، 2004.

37–محمد العبّاس، ضد الذّاكرة، شعرية قصيدة النّثر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 2001.

38–نور الدّين السدّ، الشّعرية العربية، د، ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1955.

39–هادي نهر: علم الدّلالة التّطبيقي في التّراث العربي، ط1، علم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، 2003.

40–ياسين عايش خليل، علم العروض، ط1، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة2011.

41-يحي بن علي بن يحي المباركي، المدخل إلى علم الصّوتيات، العربي، د.ط، خوارزم العلمية للنّشر والتّوزيع، د.ت

42-يوسف وغليسي: الشعريات والسّرديات، ط2، منشورات مخبر السّرد العربي، جامعة قسنطسينة، 2007.

3)-قائمة الكتب المترجمة:

قائمة الكتب المترجمة

1-تازفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر.

2-جون كوهين، النظرية الشعريةّ، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيعّ، القاهرة، مصر 2000.

3-جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.

4-جيرار جينيت، مدخل لجامع النص العربي، تر، عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، 1986

5-خالد بلقاسم أدونيس والخطاب الصوفي ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2000.

6-جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب،1966.

7-رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، 1988.

المعاجم والموسوعات:

1-ابن منظور، لسان العرب، ضبطه ونقحه وعلق حواشيهّ: خالد رشيد القاضي، ط1 دار صبح، إيديسوفت، بيروت لبنان، 2006.

2-إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، تركيا 1972.

3-ّأبي الحسن حازم القرطاجني طبقات الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1988.

5-ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: زغلول عبد السلام الحاجري، د.ط، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1981.

6-محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر شرح وتحقيق، عباس عبد الساتر مراجعةّ، نعيم زرزور، بيروت، لبنان، 2005.

7-خليل شرف الدين، أبو العتاهية، الموسوعة الميسرة7، د.ط، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1992.

8-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، مصر، د.ت.

9-نبيل راغب، موسوعة النظريات، الأدبية، ط1، مكتبة، لبنان، 2003.

الدوريات:

1-قيس عبد المؤمن، شعرية الذات في أدب جبران خليل جبران، نماذج مختارة، مخطوط ماجستير، كلية الأدب ةاللّغة، شعرية البلاغة وشعرية الخطاب، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، 2010/2009.

2–نهاد مسعي: شعرية القصيدة، النثرية الجزائرية، عبد الحميد شكيل أنموذجا، مخطوط ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2008، 2009.

فهرس الموضوعات

مدخل.....04/ 14

أ/خصائص الشعر في العصر العباسي:.....5

1/–منزلة الشّعر والشّاعر في العهد العباسي:.....5

2/–أقسام الشعر العباسي وأغراضه..... 8

1–اللّهو والغزل.....11

2) الخمر.....12

3) الزهد والتصوف.....13

4) الحكمة.....13

الفصل الأول الشعرية الغربية والعربية.....15

أ–الإيقاع.....39

1–مفهوم الإيقاع.....39

أ–لغة:.....

ب–اصطلاحا.....

2–الإيقاع الداخلي.....41

3–الإيقاع الخارجي.....43

ب–الشعرية.....17

1–مفهوم الشعرية.....17

أ-لغة:.....

ب-اصطلاحا.....

2- الشعرية الغربية.....18

أ-شعرية أفلاطون.....18

ب-شعرية أرسطو.....19

ج- شعرية بول فاليري 20

د-شعرية جاكبسون.....21

هـ) شعرية تودوروف.....22

و) شعرية جيرار جينيت.....24

ز-شعرية جون كوهين.....26

ب/الشّعرية العربية.....28

ب-1-أبو سلام الجمحي.....29.

ب-2-الجاحظ.....30

ب-3-ابن قتيبة.....30

ب-4-ابن رشيق القيرواني.....31

ب-5-الجرجاني.....32

ب-6- حازم القرطاجنّي.....32

ب–7–المرزوقي.....34

ب–8–كمال أبو ديب:.....36

ب–9–عبد الله الغدامي.....37

ج) شعر أبي العتاهية.....44

1–المدح 46

2/الرثـاء.....52

3/الخمـر.....53

4/الزهـد..... 54

5–قيمة زهده.....58

6/الموعظـة.....59

7/الأخلاق والحكمـة.....62

الفصل الثاني البنية الإيقاعية في شعر أبي العتاهية.....65

1–المستوى التركيبي.....67

1- نظام الجملة.....67

أ- الجملة الاسمية.....67

ب- الجملة الفعلية..... 71

2– التناص.....74

3–الأساليب.....77

1- الأساليب الإنشائية.....77

أ- أسلوب الأمر: 77

ب- أسلوب النهي: 78

ج- أسلوب النداء: 78

2-الأساليب الخبرية: 79

1-أسلوب التوكيد: 81

2-المستوى الدلالي: 83

1-حقل ألفاظ الموت: 84

2-حقل ألفاظ الحب.....84

3-حقل ألفاظ أعضاء الإنسان: 84

2-الصورة الشعرية: 85

أ-التشبيه: 86

ب-الاستعارة: 88

1-الاستعارة المكنية.....88

2-الاستعارة التصريحية.....89

3-الكناية.....90

3-المحسنات البديعية.....92

أ-السجع.....92

ب-الجناس: 93

ج-الطباق: 94

د-المقابلة.....97

3-المستوى الصوتي.....98

1-الإيقاع الداخلي.....99

أ-الأصوات المهموسة.....99

ب- الأصوات المجهورة.....101

2-القافية.....113

أ-حرف الروي: 114

ب-حرف الوصل: 114

1-الوصل المكسور : 114

ج-توافق العروض والضرب: 115

د-التدوير: 115

خاتمة.....117

ملخص بالعربية.....118

ملخص باللغة الفرنسية.....120

ملحق

قائمة المصادر والمراجع.....121

فهرس الموضوعات.....