المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية
Al-Mishkat of Humanities & Social Sciences
ISSN 2311-0538 E-ISSN 2789-6579
مجلة علمية عالمية محكمة
المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ذو القعدة1447هـ/ نيسان 2026م
Volume 13, No. 1, April 2026
تاريخ استلام البحث: 2025/12/11م تاريخ قبول البحث: 2026/1/12م تاريخ نشر البحث: 2026/4/30م

البناء الفنيّ في زهديّات أبي العتاهية " القصيدة الهمزيّة" أنموذجًا

أ.د. أحمد غالب الخرشة*

الملخص

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على البناء الفنيّ في زهديّات أبي العتاهية مُتخذاً من قصيدته الهمزيّة أنموذجاً للدّراسة، في محاولةٍ للتعرّف إلى العناصر التي وظّفها الشّاعر في تشكيل هذا البناء وتضمينه رسائله التي بثّها في هذه القصيدة، وقد انتظم البحث في ثلاثة مباحث تناولت الصّورة الفنيّة، والبناء التّركيبيّ، والبناء الموسيقيّ بوصفها عناصرَ رئيسة في بناء النّصّ الشّعريّ، معتمداً في ذلك المنهج الأسلوبيّ، وخلص إلى أنَّ أبا العتاهية وظّف هذه العناصر بصورةٍ أسهمت في تحقيق غرض القصيدة الوعظيّ والزّهديّ.

الكلمات المفتاحية: البناء الفنيّ، أبو العتاهية، الزّهديّات، القصيدة الهمزيّة.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العلوم الإسلامية العالمية. ahmad10_5@yahoo.com

1.المقدمة:

يعدُّ البناء الفنيّ في النّص الشّعريّ أساساً تشكيلياً وجمالياً يحرص الشّعراء على إخراجه بصورةٍ مُحكمةٍ؛ لما له من دورٍ بارزٍ في منح الشّاعر خصوصيّة بنائيّة معيّنة تميّزه عن غيره من الشّعراء، فضلاً عن تضمين هذا البناء رؤيته ومشاعره وأفكاره، ومن هنا اهتمَّ النّقاد والدّارسون بدراسته والوقوف على جماليات تشكيله عند كثيرٍ من الشّعراء؛ ولمّا كان أبو العتاهية واحداً من الشّعراء الذين انفردوا ببناءٍ خاصٍ لشعرهم، فهو شاعرٌ مطبوعٌ مُكثرٌ سريعُ الخاطر، امتاز شعره بكثرة ما يحمل من ذكرٍ للتقوى، وزهدٍ في الدنيا، وما فيه من الحكمة والوعظ، ارتأى الباحث أن يدرس البناء الفنيّ في قصيدته الهمزيّة " لَعَمَرُكَ ما الدَنيا بدارِ بقاء..." بوصفها أنموذجاً لشعره الزّهديّ؛ ولأنّها لم تحظَ بدراسةٍ مستقلةٍ؛ على الرغم من وجود بعض الدّراسات التي تناولت شعره بصورةٍ عامةٍ، مثل دراسة حسن البكور، وفؤاد شتيات الموسومة بـ" جماليات البنى التّكرارية في شعر أبي العتاهية الزّهديّ"، ودراسة محمود لطفي عبد الله الموسومة بـ " التّجربة الزّهديّة بين أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري"، ودراسة زركوك سميرة الموسومة بـ " البنى الأسلوبيّة في زهديّات أبي العتاهية".

وتتلخّص أهمية هذا البحث في التّركيز على الجانب التّطبيقيّ لهذه القصيدة بهدف تحليل عناصر بنائها الفنيّ، والتعرف إلى كيفية توظيف أبي العتاهية لها خدمةً لغرضه الزّهديّ والوعظيّ، وقد انتظم البحث في مقدمةٍ، وتمهيدٍ، وثلاثة مباحث، وخاتمة، تناول المبحث الأوّل الصّورة الفنيّة في همزيّة أبي العتاهية، في حين تناول المبحث الثاني المستوى التّركيبيّ في هذه القصيدة، أما المبحث الثالث فقد وقف عند المستوى الموسيقيّ فيها، والتزم الباحث بالمنهج الأسلوبيّ في دراسة البناء الفنيّ في همزيّة أبي العتاهية.

2.التّمهيد: مفهوم البناء الفنيّ:

يشكّل البناء الفنيّ المحور الرّئيس الذي يربط مكوّنات العمل الأدبيّ عموماً، والشّعريّ خصوصاً، فهو ليس مجرّد شكلٍ خارجيٍّ يظهر وفق قالبٍ معيّنٍ، وإنّما هو مضمونٌ فنيٌّ يندمج بهذا الشّكل بصورةٍ عميقةٍ وفعّالةٍ؛ ومن هنا فإنّه يمثّل جوهر اللغة الشّعريّة، ويعبّر عن خصوصيتها، فالقصيدة من دون بناءٍ مُحكمٍ يربط بين الشّكل والمضمون ما هي سوى عملٍ يفتقر إلى أدنى مقوّمات الشّعريّة[1].

إذ إنّها في بحثها عن أنموذج بنائيٍّ خاصٍ بها دون غيرها إنّما تتمثّل صورتها المطلوبة من خلال طبيعة نظمها وبنائها وتفاصيلها، وعلاقتها بعد ذلك بالرّؤيا الشّعريّة[2].

إنَّ مفهوم البناء الفنيّ في النّصّ الشّعريّ ذو علاقةٍ بمجموع العلاقات التي تظهر لنا من خلال التّداخل الحاصل بين عناصر القصيدة المُتمثّلة بالصّورة الفنيّة، واللغة الشّعريّة، والإيقاع الشّعريّ، فكلّما كانت العلاقة بين هذه العناصر متماسكةً ومتوافقةً فيما بينها، انعكس هذا إيجاباً على البناء الفنيّ العام للقصيدة وتحوّلت من مجرّد شبكةٍ من العلاقات التي تشكلّها العناصر الشّعريّة، إلى بناءٍ نصّيٍّ متناسق يمكن للمتلقي من خلاله أن يستوعب الحركة الدّاخليّة المرتبطة بالتّجربة الشّعريّة عند الشّاعر، ويدرك حساسيّة التّعبير الشّعريّ الذي تتجه القراءة فيه إلى البناء الفنيّ بوصفه ممثّلاً للعناصر الشّعريّة المكوّنة للقصيدة[3].

وعلى الرّغم من أنَّ كلَّ عنصرٍ من العناصر المُكوّنة للنصّ الشّعريّ له أهميةٌ كبيرةٌ في إحكام بنائه الفنيّ، إلا أنَّ الدّور الكبير يعود إلى التّركيب الذي يضيف قيمةً مستقلةً لا توجد في كلِّ عنصرٍ من هذه العناصر على حدة[4]، وإنّما يتضح لنا هذا البناء من خلال قدرة الشّاعر على تشكيل هذه العناصر وصياغتها بصورةٍ نهائيةٍ قادرة على التّعبير عن رؤيته وعواطفه وما يجول في أعماقه.

ولمّا كان تفصيل القول بمفهوم البناء الفنيّ وآراء النّقاد فيه ليس من مقاصد هذا البحث، فإنّنا نجمل القول بأنَّ البناء الفنيّ هو شبكة العلاقات التي ينسجها الشّاعر من العناصر المُكوّنة للنّصّ الشّعريّ، ويستطيع من خلال توحّدها والتئامها تشكيل قصيدته وتضمينها ما يريد التّعبير عنه والبوح به، وهذا ما سيقف عنده الباحث في همزيّة أبي العتاهية في المباحث الآتية:

3.المبحث الأوّل: الصّورة الفنيّة:

تمثّل الصّورة الفنيّة أحد أهم العناصر التي يقوم عليها البناء الفنيّ للنصّ الشّعريّ، فهي" طريقةٌ خاصةٌ من طرق التّعبير، أو وجهٌ من أوجه الدّلالة، تنحصر أهميتها في ما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصيةٍ وتأثير"[5]؛ ولهذا لا يخضع فيها الاختيار لحدود وتنطلق فيها الحرية الخلّابة إلى مداها[6]، فالشّاعر عندما يعمد إلى الصّورة الفنيّة لا يقصد المعنى الأوليّ، وإنّما يسعى إلى التّأثير والإبداع، فهو بذلك ينشّط ذهن المتلقي؛ ليبحثَ عن الدّلالات والمعاني العميقة الكامنة في الصّورة التي استترت عن ذهنه وغابت عن حسّه، يؤكّد ذلك صلاح فضل في قوله:" وفيما يتعلّق بالبواعث الدّلاليّة للصّورة وأهميتها الأسلوبيّة يلاحظ أنَّ جميع الأشكال المجازيّة تكمن خلفها بواعث تتصل بالعلاقات القائمة بين المعنى الحرفيّ والمجازيّ، ولهذه الحقيقة الدّلاليّة البسيطة أثرٌ بالغٌ في الأسلوب، فهي تكمن خلف أيّ نوعٍ من أنواع الصّورة، وتجعل لها تلك الأهمية القصوى في الدّراسات النّقديّة والأسلوبيّة"[7]، وأبو العتاهية – كغيره من الشّعراء – وظّف الصّورة الفنيّة في قصيدته، وجعل منها وسيلةً للتّعبير عمّا تحمله من طابع الزّهد والوعظ،

وسيقف الباحث على نمطين من أنماط الصّورة في هذه القصيدة، هما: الاستعارة والكناية؛ إذ لم يرد التّشبيه في القصيدة موضع الدّراسة، وذلك ما عزاه الباحث إلى ضيق المقام وطبيعة الخطاب، فهو خطابٌ وعظيٌّ إرشاديٌّ لا يحتمل عقد المقارنات والإطالة في الكلام، فلجأ الشّاعر إلى الاستعارة والكناية اللتين تتميّزان بالاقتصاد اللغويّ وسعة الأفق الخياليّ، كما أنّه" تبدو علاقة التّلازم في المجاز والكناية أوضح ممّا هو في التّشبيه؛ لأنّها تتناول حركة اللفظة في علاقتها بالمعجم اللغويّ ... ومعنى ذلك أنّه يمكن الخروج من المعنى المباشر للكلمات إلى المعنى غير المباشر والاستعمال غير المباشر"[8].

1.الاستعارة:

هي " استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينةٍ صارفةٍ عن إرادة المعنى الأصلي"[9]، فالاستعارة بهذا نوع من أنواع المجاز اللغويّ، تقوم علاقة المشابهة فيه على الرّبط بين معنى حقيقيّ وآخر مجازيّ، بحيث " يكتسب المجاز دلالةً خاصةً عميقةً بالتّبادل بينه وبين المستوى الواقعيّ"[10]، وتتميّز الاستعارة بـ" عنصر التّكثيف إذ تحقّق عامل الاقتصاد اللغويّ بما تتيح من صياغةٍ مركّزةٍ لعناصر الدّلالة المُتعلّقة بالمعنى العادي لكلمةٍ مُعيّنة، وتحقّق تلاؤماً مع المعنى الجديد الذي يفرضه السّياق"[11]، فكلُّ شاعرٍ يقوم بتوظيف الاستعارة توظيفًا خادمًا لسياق خطابه، وهذا ما ظهر في قصيدة أبي العتاهية حيث جاءت استعارته متوافقة مع المقام الوعظيّ والزّهدي.

وكان أبرز ما ظهر في استعارات أبي العتاهية ظاهرة التّشخيص، فقد عمد إلى تشخيص المعاني المُجرّدة إلى محسوسةٍ، وقد جاء هذا التّوظيف موفقًا، فقط ضخّم من خلاله صورة المعنى المُجرَّد ليجعله محسوسًا مُدركًا يلفت المتلقي ويستثير حواسه كما لو كان ماثلًا أمامه.

ومن خلال الدّراسة نجد أنَّ أبا العتاهية أبدع في توظيف الاستعارة والتّشخيص بما يخدم المقام، فمن الصّور التّشخيصيّة الاستعاريّة تلك التي صوّر فيها الدّهر بشخصيّةٍ سلبيّةٍ مُنفِّرةٍ في قوله:

أَيَا عَجَبًا لِلدَّهْرِ لَا بَلْ لِرَيْبِهِ يُخَرِّمُ رَيْبُ الدَّهْرِ كُلَّ إِخَاءِ

وَشَتَّتَ رَيْبُ الدَّهْرِ كُلَّ جَمَاعَةٍ وَكَدَّرَ رَيْبُ الدَّهْرِ كُلَّ صَفَاءِ[12]

فالشَّاعر هنا يشّبه ريب الدّهر بشخصٍ قاطعٍ للإخوّة، مُفرّقٍ للجماعات، ومُعكّرٍ لكلّ صفوٍ، وقد ذكر المشبه وحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (يخرّم، شتّت، كدّر) على سبيل الاستعارة المكنيّة، وجاء اللفظ المستعار هنا على صيغة "فعّل" دلالةً على المبالغة؛ ورغبةً من الشّاعر في زيادة النّفور والزّهد في هذه الدنيا، ومن خلال هذا التّصوير استطاع أن يجعل الدّهر

شخصاً ماثلاً أمام المتلقي، وخلع عليه بعض الصّفات الحسّيّة للإنسان؛ ليسوق خيال المتلقي إلى تصوّر واستدعاء دلالاتٍ ومعانٍ مختلفة غابت عن ذهنه تتجاوز الدّلالة المذكورة، فإنَّ " توافر بعض الحواس الحسّيّة الماثلة في المشبّه به بطريقة تثري عملية الاستدعاء الخياليّ وتحرّك عوامل التّصوير بما لا يقتصر على العبارة نفسها بل يتجاوزها إلى السّياق المندرجة فيه"[13]، ممّا يدفع المتلقي لإعادة التّأمّل في واقع هذا الدّهر، فيحطّم تلك الصّورة الزّائفة له ويلوذ فراراً منه إلى واقعٍ يجعله أكثر استقراراً وأماناً، وبذلك تكون هذه الاستعارات قد جاءت متناسبة مع الغرض الوعظيّ والزّهديّ للقصيدة.

ويؤكّد أبو العتاهية حقيقة الموت مُوظّفاً الاستعارة، حيث يقول:

يَعِزُّ دِفَاعُ الْمَوْتِ عَنْ كُلِّ حِيلَةٍ وَيَعْيَا بِدَاءِ الْمَوْتِ كُلُّ دَوَاء[14]

وهو هنا يشّبه الدّواء بالشّخص العاجز عن دفع الموت، وقد ذكر المشبه وحذف المشبه به وأبقى قرينةً دالةً عليه (يعيا) على سبيل الاستعارة المكنيّة، فهو بهذه الصّورة الحسّيّة استطاع أن يخلع على الدّواء كلَّ ما اتّصف به الإنسان من صفات قوّة، مع ما يحمله الدّواء في ذاته من قدرةٍ على مقاومة الدّاء، إلا أنّه بالرّغم من ذلك جعله عاجزاً عن دفع داء الموت وعلاجه، وفي ذلك تأكيدٌ لحقيقة الموت والفناء التي ركّز عليها الشّاعر في القصيدة.

وتتوالى الاستعارات في قصيدته حيث شبّه النّفس بالفتاة المسرورة لنموّها ونضجها، فيقول:

وَنَفْسُ الْفَتَى مَسْرُورَةٌ بِنَمَائِهَا وَلِلنَّقْصِ تَنْمُو كُلُّ ذَاتِ نَمَاءِ [15]

فقد ذكر المشبه وحذف المشبه به وأبقى قرينةً دالةً عليه (مسرورة)، وهي صورة تبدو في ظاهرها صورة مشرقة متفائلة، إلا أنّها ومن خلال السّياق الواردة فيه أعطت معنىً معاكساً لذلك تمامًا، بحيث جعل نهاية النمو نقصًا، فكلّما ازدادت النّفس نمواً ونضجاً ازدادت نقصاناً وقرباً من الموت، وفي هذا أيضا تأكيدٌ لحقيقة الموت والفناء.

وفي البيت العشرين يقول أبو العتاهية:

وَفِي النَّاسِ شَرٌّ لَوْ بَدَا مَا تَعَاشَرُوا وَلَكِنْ كَسَاهُ اللهُ ثَوْبَ غِطَاءِ[16]

نلاحظ أنَّ الشّاعر ضخّم من صورة الشّرّ الكامن في النّاس، فقد شبّه بشخصٍ يُغطّى ويُكسى بالثّياب، فذكر المشبه وحذف المشبه به وأبقى قرينةً دالةً عليه (كساه) على سبيل الاستعارة المكنية، وهو من خلال هذه العلاقة التّصويريّة التي نقل بها المعنى المُجرّد إلى الحسّيّ استطاع أن يحاكي الموصوف، وينقله بأسلوبٍ خاصٍّ يقرّبه لذهن المتلقي، فيشعر كأنّه يراه، ولمّا كان ما تقع عليه العين أوضح ممّا لا تقع عليه، جاءت هذه الاستعارة بالعناصر الحسّيّة كنوعٍ من التّوضيح والكشف[17]، لكي يكشف للمتلقي ما غاب عن متناول حسّه من أنواع شرٍّ اعتادها الناس،

وجاءت لفظة "الشّرّ" نكرةً لتدلّ على العموم وتستثير ذهن المتلقي للبحث عن الدَّلالة العميقة الكامنة وراء المعنى، فيزداد بما يظهر له زهداً ونفوراً من الدنيا وأهلها، باحثاً عن ملاذٍ يلجأ إليه فيكون معيناً له، وقد أوحى الشّاعر بأن لا ملاذ من ذلك إلا بالرّجوع إلى الله عندما جعله هو الكاسي والسّاتر لشرور النّاس، وقد جاءت هذه الصّورة موافقة للمقام الوعظيّ والزّهديّ الذي أراده الشّاعر.

وبالنّظر لأنواع الاستعارات الواردة في النّصّ نجدها تركّزت في الاستعارة المكنية القائمة على علاقة المشابهة والرّبط بين المجرّد والمحسوس، وهذا يعود إلى أنَّ :"التّشبيه والاستعارة يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ولمّا كان ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه، والمشاهد أوضح من الغائب، كان التشبيه المرتبط بالمحسوس أوضح في العقل، والاستعارة المرتبطة بالحسّيّ المشاهد أقرب إلى الإفهام والتّأثير"[18]، بذلك كانت الاستعارة المكنية هي الأكثر مناسبة للمقام الوعظيّ، إذ يجب على الواعظ أن يراعي حالة المتلقين واختلاف مستويات فهمهم وإدراكهم، كما نلاحظ أنَّ جميع الاستعارات أخذت إيحاءات العزوف عن الدّنيا والزّهد بها، كما ركّزت على الصّورة الحركيّة بدلالة الأفعال (يخرّم، شتّت، كدّر، يعيا، كساه)، دلالة على تقلب أحوال الدّهر وعدم استقراره، وتعبيراً عن مشاعر القلق والاضطراب التي اعترت الشّاعر بسبب حال الناس وغفلتهم التي غرقوا بها.

2. **الكناية:**

الكناية " أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيءُ إلى معنى هو تاليه وردِفه، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"[19]، وهي من أدق الأساليب البلاغيّة، فهي تمكّن الإنسان من التّعبير عن أمورٍ كثيرةٍ يُعرض عن ذكرها صراحةً بذكر ألفاظ دالّة عليها ضمناً لغرضٍ أراده[20].

وفي قصيدة أبي العتاهية هذه نجد حضوراً واضحاً للكناية، فقد جعلها وسيلةً لتأكيد فكرة الموت والفناء التي ركّز عليها من أوّل الأبيات إلى آخرها، حيث جعل منها وسيلةً للحكمة والوعظ، فدخل من خلالها بخفةٍ ولطفٍ إلى نفس المتلقي وجعلهما أكثر قبولاً وأنسًا؛ ولهذا لن نتناولها وفق تقسيمها إلى صفةٍ وموصوفٍ ونسبةٍ؛ لأنَّ قيمة الكناية تظهر للمتلقي دون حاجة إلى تصنيفها وتحديد أقسامها[21]، فأبو العتاهية شاعرٌ ضمّن قصيدته رسائل للمتلقي من خلال توظيفه الدّقيق للصّورة الكنائيّة التي كشفت لنا عن انفعالاته النّفسيّة، ومثال ذلك قوله معبّراً عن فناء الدنيا وزوالها، حيث يقول:

لَعَمْرُكَ مَا الدُّنْيَا بِدَارِ بَقَاءِ كَفَاكَ بِدَارِ الْمَوْتِ دَارَ فَنَاءِ

فلا تعشق الدّنيا أخي فإنّما يُرى عاشق الدّنيا بجهدِ بلاءِ[22]

فالبيت الأوّل الذي استهل به همزيته يمثّل البؤرة المركزيّة التي قامت عليها القصيدة كلّها، فالدّنيا لن تدوم لأحد، والموت سيأتي على كلّ ما فيها من مظاهر الحياة، وأبو العتاهية ينبه القارئ إلى هذه الحقيقة موظفاً أسلوب الكناية أو ما اصطلح بعض الدّارسين على تسميته "بالصّورة الإشاريّة" التي نستدلُّ بها على المعنى بتوجيهٍ بسيطٍ أو تلميحٍ خفيفٍ[23]، وفي البيت الثاني كنايةٌ عن العناء الذي يكابده كلُّ من يتعلّق بالدّنيا، ويسعى وراء ملذّاتها، إذ إنّه سيبقى في بلاءٍ دائمٍ.

وتظهر الكناية في قوله:

أَزُورُ قُبُورَ الْمُتْرَفِينَ فَلَا أَرَى بَهَاءً وَكَانُوا قَبْلُ أَهْلَ بَهَاءِ[24]

فالكناية هنا تحمل دلالة التحوّل التي تلحق بالإنسان بعد وفاته، فحياة التّرف التي كان يعيشها تزول معالمها، ويذهب بهاؤها؛ ولهذا يجب على الإنسان أن يأخذ العبرة من الموت ويتعظ بمن فارق الحياة الدّنيا، وهذا الأسلوب الكنائيّ يترك أثراً في نفس المتلقي ويجعله يتأمّل ويتفكّر بحقيقة الموت التي تأتي على كلَّ حيٍّ في هذه الدّنيا.

وتأتي الكناية واضحةً في هذه القصيدة عندما أشار أبو العتاهية إلى غفلة الإنسان، فيقول:

أمامكَ يا نومانُ دارُ سعادةٍ يدومُ النّما فيها، ودارُ شقاءِ[25]

فأبو العتاهية يوظّف في هذا البيت ثلاثَ كناياتٍ يخاطب فيها ضمير الإنسان الذي غلبت عليه الغفلة عن نهاية هذه الحياة، فجاءت الكناية الأولى (يا نومان) للدّلالة على هذه الغفلة التي يعيشها الكثير من النّاس، وأتبع هذه الكناية بكنايتين (دار سعادة، ودار شقاء) في إشارة إلى الحياة الآخرة، والحياة الدنيا اللتين على الإنسان أن يختار إحداهما، وفي دعوة تحمل النّصح والوعظ وجّه أبو العتاهية الإنسان إلى اختيار الحياة الآخرة؛ لهذا وصفها بدار سعادة دائمة النماء، خلافاً للدّنيا وما فيها من شقاءٍ وبلاءٍ.

وهكذا ترد الكنايات في هذه القصيدة بأسلوبٍ تنبيهيّ لطيفٍ؛ لما تحمله من صدقٍ في نقل مشاعر الشّاعر وعواطفه التي يغلب عليها الألم والحزن لحال الإنسان اللاهي الذي لا يعمل لآخرته، فالقصيدة غرضها الزّهد والوعظ والنّصح، والكناية من الأساليب البيانيّة التصّويرية التي تصلح لتضمينها مثل هذه الرّسائل، فضلاً عن مناسبتها للتّعبير عن الفكرة الرّئيسة في القصيدة، وهي فكرة الموت والفناء ذات الوقع الثّقيل على النّفس البشريّة التي دارت معظم الكنايات حولها؛ لهذا نكتفي بما أوردنا من أمثلةٍ تجنّباً للتّكرار.

4.المبحث الثاني: البناء التّركيبيّ:

يقوم كلُّ نصٍّ على مجموعةٍ من التّراكيب التي تُسهم في تشكيل بنائه الفنيّ، ونظراً لأنّ " النّصّ الأدبيّ يتميّز بتعدّد البنى، بينما يكاد النّص غير الأدبيّ يقوم على بنيةٍ واحدةٍ"[26]؛ جاء هذا المبحث لدراسة البنى التّركيبيّة في قصيدة أبي العتاهية وربطها بدلالاتها داخل النّص الشّعريّ؛ سعياً لإبراز دور هذه البنى في خدمة غرض القصيدة، ومن هذه البنى التّركيبيّة:

أ. أنواع الجمل والأساليب:

إنَّ النّاظر في هذه القصيدة يلاحظ أنَّ هناك مراوحةً وتقارباً بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية، إذ ورد في النّص خمس وعشرون جملة اسمية مقابل ثلاثين جملة فعلية، ممّا أضفى على النّص جوّاً من الحركة والتجدّد بالرغم من الثبات والسّكون الذي تنتجه الجمل الاسمية، وهذا ساعد على إخراج النّص من الرّتابة وكسر الضّجر والملل فيه، حيث إن " الجملة الاسمية موضوعة للإخبار بثبوت المسند للمسند إليه، بلا دلالة على تجديد أو استمرار... والجملة الفعلية موضوعة لبيان علاقة الإسناد مع دلالة زمنية على حدث في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، ويشير إلى تجديد سابق أو حاضر في الماضي والحال، كما تشير إلى استمرار دون تجدد" [27].

وبالنّظر إلى القصيدة نلحظ المراوحة بين الجمل الاسميّة والفعليّة بدءاً من البيت الأوّل، حيث وظّف الشّاعر الجمل الاسميّة لغرض الوصف وإثبات حقيقة فناء الدّنيا، فبدأ خطابه بجملٍ اسميةٍ (لعمركَ ما الدّنيا بدار بقاء)، وهي بدايةٌ قويةٌ ملفتةٌ، فالقسم يحمل دلالة التّوكيد والثّبات، ثمّ أعقبها في الشّطر الثّاني بجملةٍ فعليةٍ (كفاك بدار الموت دار فناء)، فبالرّغم من أنّ الجملة فعليةٌ إلا أنّها جاءت مؤكّدة ومثبتة لحتمية الأمر بدلالة الفعل الماضي.

واستمرّ الشّاعر في هذه المراوحة إلى نهاية الأبيات حيث تطغى الكثافة الاسمية تارةً، والفعلية تارةً أخرى حسب ما يقتضيه الحال، فنلحظ مثلًا في هذين البيتين الكثافة الاسمية:

وَمَا الدَّهْرُ يَوْمًا وَاحِدًا فِي اخْتِلَافِهِ وَمَا كُلُّ أَيَّامِ الْفَتَى بِسَوَاءِ

وَمَا هُوَ إِلَّا يَوْمُ بُؤْسٍ وَشِدَّةٍ وَيَوْمُ سُرُورٍ مَرَّةً وَرَخَاءِ[28]

حيث أراد فيهما وصف الدّهر وذمّه، وإثبات تقلّبه وتصرّفه وهو ما يتناسب مع دلالة الجملة الاسميّة، أمّا في قوله:

أَيَا عَجَبًا لِلدَّهْرِ لَا بَلْ لِرَيْبِهِ يُخَرِّمُ رَيْبُ الدَّهْرِ كُلَّ إِخَاءِ

وَشَتَّتَ رَيْبُ الدَّهْرِ كُلَّ جَمَاعَةٍ وَكَدَّرَ رَيْبُ الدَّهْرِ كُلَّ صَفَاءِ[29]

نرى هنا طغيان الكثافة الفعليّة التي برهنت على ذم الدّهر وتجدّد الصّفات الذّميمة فيه واستمراريتها وهو ما يتناسب مع الجمل الفعلية ودلالتها الزّمنية، وكأنَّ الشّاعر أراد بهذه المراوحة والكثافة تعبيراً نفسياً يفصح فيه عمّا يعتريه من قلقٍ على حال الغافلين اللاهثين وراء ملذّات هذه الدنيا المتقلّبة الرّاكنين إليها، وقد استمرّ الشّاعر على هذا النّهج من المراوحة إلى آخر أبياته بما يخدم غرضه.

وقد وظّف الشّاعر هذه الجمل بسياقاتٍ متنوعةٍ هيمن عليها الأسلوب الخبريّ، حيث اشتمل على ثمانٍ وأربعين جملةً خبريةً بعض منها جاء مؤكداً بأدوات التّأكيد؛ من أجل إقناع النّاس والتّأثير في نفوسهم، مراعياً بذلك حال المتلقين الذين كانوا غافلين غارقين في متع الدنيا وملذّاتها، فمثلاً في قوله: (لَعمرُكَ ما الدَنيا...) استخدم اللام المُوطّئة للقسم؛ ولأنّ الشّاعر هنا في مقام الوصف لحقيقةٍ لا تحتمل العواطف كانت هذه الهيمنة مناسبةً لغرض القصيدة، فمن المعلوم أنَّ الخبر قد يخرج عن غرض الإفادة بالخبر إلى أغراضٍ أخرى تُستفاد بالقرائن، ومن سياق الكلام كالتّحسر، والتّحذير، والتّذكير فيما بين المراتب وغيرها، والمرجع في معرفتها إلى الذّوق والعقل السليم[30].

نلاحظ مثلاً في الشّطر الثّاني من البيت الرّابع خروج الخبر عن غرض الإفادة إلى النّصح والتّحذير الصّريح للتخلّي عن التّكبّر والتّجبّر والأمر بالتّواضع؛ لأنّ الإنسان سيعود إلى أصله الذي خُلق منه وهو الطّين والماء:

فَلَا تَمْشِ يَوْمًا فِي ثِيَابِ مَخِيلَةٍ فَإِنَّكَ مِنْ طِينٍ خُلِقْتَ وَمَاءِ[31]

وفي البيتين السّابع والثّامن خرج الخبر إلى غرض التّذكير بما بين المراتب من تفاوتٍ، فهو يبيّن أنّ الأيام ليست سواء، حيث يقول:

وما الدّهرُ يوماً واحداً في اختلافهِ وما كلُّ أيام الفتى بسواءِ

وما هو إلّا يومُ بؤسٍ وشدّةٍ ويومُ سرورٍ مرّةً ورخاءِ[32]

وفي البيت التّاسع عشر نرى الخبر خرج لغرض التحذير والتخويف من الغفلة ولزوم العمل والتزوّد للآخرة، حيث يقول:

خُلِقْتَ لإحدى الغايتينِ فلا تَنَمْ وكُنْ بين خوفٍ مِنْهما ورجاءِ[33]

إلا أنّ الهيمنة الخبريّة في النّصّ لم تنفِ دور الأسلوب الإنشائيِ الذي ظهر في سبع جملٍ، ومعلوم ما لهذا الأسلوب من دورٍ في بعث المشاعر وإيقاظ الهمم، فكان الشّاعر يوظّفه بين الفنية والأخرى لبث الرّوح في الأبيات، فنجده قد بدأ بالقسم (لَعَمْرُكَ) الذي له دور في شدِّ انتباه السّامع ولفته لعظم الأمر الذي أقسم من أجله، كذلك استخدام أسلوب النّهي، ومعلوم أنّ النّهي طلب

الكفّ عن الشّيء، لكن قد تخرج هذه الصيغة عن أصل معناها إلى معانٍ أخرى، تُستفاد من سياق الكلام وقرائن الأحوال"[34]، وقد ورد هذا الأسلوب ثلاث مرّاتٍ في القصيدة (لا تعشق، لا تمشِ، لا تنم)، ونراها في سياقاتها خرجت لمعنى النّصح والإرشاد عندما يأمر بترك عشق الدنيا، وعدم المشي بخيلاء، والتحذير من الغفلة، إذ أراد بذلك نقله من ظلمة الغفلة إلى نور اليقظة.

أمّا النّداء فقد ورد مرّتين (أيا عجبا، يا نومان)، وقد جاء توظيف الشّاعر لأسلوب النّداء خادمًا لغرضه، ونجده استخدم (أيا، يا) وهما حرفا نداء للبعيد، حيث إنّه أراد بقصيدته خطاباً يصل إلى القاصي والدّاني، وقد خرج النّداء عن معناه الأصليّ إلى معنى التّعجب الذي أراده الشّاعر بقوله: (أيا عجبا)، وباستخدام أداة النّداء للبعيد مع التّعرض لغرض التّعجب نرى وكأنّ الشّاعر أطلق هذا النّداء إلى الأفق البعيد اللامحدود ليبلغَ مراده من تنبيه الغافلين إلى تقلّب الدّهر ونوائبه وعدم الركون إليه، وكأنهم باقون لغير زوال، كذلك أراد من هذا النّداء الحقيقي المباشر "يا نومان" أن يبرز للمخاطَب عظم شأنه رغم غفلته وغيابه.

أمّا أسلوب الأمر فقد ورد مرّةً واحدةً في القصيدة (وكُنْ بين خوفٍ منهما ورجاء)، والمأمور هنا هو الإنسان المقصود بالخطاب حيث طلب منه الخوف من النّار والعمل لبلوغ الجنة، فكانت وظيفة الأمر هنا وظيفة تكليفيّة وهذا جعلها تخرج لمعنى الإلحاح والتعبير عن رغبة الشّاعر القوية لتحقيق مراده من هذا الأمر.

وممّا سبق يظهر للباحث تركيز الشّاعر على الغرض الإخباريّ والوعظيّ في النّص مع عدم إغفال الجانب الانفعاليّ، وهذا التّركيز يلتقي مع موضوع القصيدة وغرضها الرّئيس، فمن الواضح أنّ الشّاعر من خلال حضور الأساليب الخبرية خرج من غرض الإعلام والإخبار إلى المبالغة في تأكيد غرضه في النّصح والوعظ.

ب. الأزمنة الواردة في القصيدة:

من المعلوم أنَّ الجملة الفعلية لا بدّ أن تقترن بزمنٍ معينٍ؛ ولأنّ الزّمن أصل الفعل، فالجملة الفعلية موضوعةٌ أصلاً لإفادة الحدوث في زمنٍ معينٍ، ولكلّ صيغةٍ فعليةٍ دلالةٌ ومعنى، فمثلاً (عاد) في الماضي تفيد حدوث العودة في الماضي وانتهائها، أمّا صيغة المضارع مثل (يعود) تفيد حدوث العودة في الزمن الحاضر، و(سيعود) تفيد حدوث العودة في المستقبل[35]، لذلك كان لا بدّ من تتبّع الصّيغ الواردة في النّصّ للكشف عن أسلوب الشّاعر في ربط دلالة الزّمن بغرض القصيدة ومراده.

حيث وردت صيغة الماضي في القصيدة خمس عشرة مرة، وهذه الصيغة تفيد تمام وقوع الحدث وانتهائه كما تفيد التوكيد، وقد استخدمها الشاعر لسرد أحداث ماضية مؤكدة، وأكثر ما أسند إليها الضمير الغائب أو الاسم الظاهر؛ ليثبت بذلك أن هذا أمر قد وقع ولا بد للمتلقي من الانتباه وأخذ الحيطة والحذر، ممّا يجعله في حالة دائمة من القلق الذي ينعكس إيجاباً عليه، ويوقظه من غفلته التي وصفه بها (يا نومان).

أمّا صيغة المضارع التي تفيد الاستمرار والتّجدد شيئاً فشيئاً بحسب المقام، فقد وردت سبع عشرة مرّة، وفي كلّ مرّة كانت تفيد التّكرار والتّجدد والاستمرارية، مثال ذلك قول الشّاعر: (ترى عاشق الدنيا بجهد بلاء)، فقد جعل التّعب والجهد ملازمين دائما لعاشق الدنيا اللاهث خلفها، كما أفادت الصّيغة التّكرار والتّجدد وتقلّب الأحوال عند قوله: (يخرّم ريبُ الدّهر، أزور، يعيا، تنمو).

ووردت صيغة الأمر مرةً واحدةً في النّصّ (وكُنْ بين خوفٍ منهما ورجاء)، وأسند فعل الأمر لضمير المخاطب؛ رغبةً منه في تحقيق الأمر والإلحاح عليه من خلال الخطاب المباشر الذي وجهه للمتلقي؛ ليوقظ فيه حس المسؤولية ويشعره بعظم الأمر المُوكل إليه.

نستنتج ممّا سبق أنَّ هذه المراوحة والالتفات بين الأزمنة من ماضٍ ومضارعٍ وتوظيفهما لم يكن خبط عشواء، إنّما تحولّت إلى سمةٍ أسلوبيّة عبّر الشّاعر من خلالها عن موقفه من الزمن، ففي حين ورد المضارع سبع عشرة مرّة، والماضي خمس عشرة مرة، لم نلحظ ورود أيّ صيغةٍ تدلُّ على المستقبل، ممّا يدلُّ على ضيق امتداد الوقت وقصره في نظر الشّاعر، وقد يكون بهذا لا يصف زمناً حقيقياً، وإنّما زمناً نفسياً حاول من خلاله إثبات حقيقة الفناء والموت ساعياً بذلك إلى تنبيه المتلقي إلى الحسرة التي سيقع بها لو نفذَ الأمرُ المحتوم وهو ما زال في غفلته لم يتيقظ، فمن لم يتعظ من الموت، ولا يعمل للآخرة ويجتهد للفوز بها، سيكون مصيره الخسران.

ج . التقديم والتأخير:

تقوم الجملة في اللغة العربية على ركنين رئيسين، هما: المسند والمسند إليه، ومن خلال هذه البنية التركيبية للجمل المكوّنة للنّص وما يحدث فيها من تقديم وتأخير يمكن الكشف عما أُضمِرَ في النص من دلالةٍ عمد إليها الشّاعر قصداً أو عفواً؛ نظراً للحالة الشّعوريّة التي اعترته عند نظمه للقصيدة، إذ إنّ للتّقديم والتّأخير دوراً مهماً ذكره عبد القاهر الجرجاني بقوله: " هو بابٌ كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعة،..... ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظُ عن مكانٍ إلى مكان"[36].

ومن خلال دراسة القصيدة نجد عدّة نماذج للتقديم والتأخير، استطاع الشاعر من خلالها توظيف الأسلوب بما يتناسب مع السياق؛ لخدمة غرضه وترسيخ فكرته وجذب المتلقي لها حيث " يُقدّم المسند إذا وُجِدَ باعثٌ على تقدّمه، ... أو إذا أُريد به غرضٌ من الأغراض"[37]، ومثال ذلك قوله: (ولله نعماءٌ علينا، ولله إحسانٌ، في الناسِ شرٌّ لو بدا ما تعاشروا)، إذ نلاحظ تقدّم الخبر شبه الجملة على المبتدأ، إذ الأصل فيما سبق (نعماءٌ لله، إحسانٌ لله، شرٌّ في الناس)، إلا أنَّها لو جاءت على أصلها لظنَّ ظانٌّ إنّما جاء إسناد النعمة والإحسان لله تعظيماً وأنّه قد يختصُّ بهما غير الله، إلا أنّه بالتّركيب الوارد اختصَّ النّاس الذين هم أهل الدنيا بالشّرّ، واختصَّ اللهَ - سبحانه وتعالى - بالإنعام والإحسان على الخلق دون غيره، ومن خلال التقديم في هذه الأمثلة تحقّقت المبالغة في بثِّ شعور الزّهد بالدّنيا وأهلها، والتّوق للآخرة والرّغبة في الفوز بها.

وظهر في القصيدة تقدّم الخبر شبه الجملة الظّرفيّة على المبتدأ، في قول أبي العتاهية (أمامك يا نومان دار سعادة)، والأصل فيها (يا نومان دار سعادة أمامك)، وهنا يلفت الشّاعر انتباه المتلقي إلى الهيمنة الزّمنيّة؛ لأنّ المذكور أولاً يبقى أعلق في الذّهن، إذ أراد الإشارة إلى زمن السّعادة والبقاء الدّائم وهو في المستقبل المُتمثّل في الآخرة، وليس في الحاضر المُتمثّل في الدّنيا، وهو بهذا يؤكّد فكرة فناء الدّنيا ضمناً، وإن لم يصرّح بها علناً.

وكذلك ورد نمطٌ آخر من أنماط التّقديم في الجملة الاسمية وهو تقديم المُتعلّق بخبر الحروف والأفعال النّاسخة، كما في قوله:(فإنّك من طينٍ خُلقت وماءٍ)، إذ تقدّمت شبه الجملة (من طين) على الخبر وهو الجملة الفعلية (خُلقت)، في حين أنّ الأصل فيها (فإنّك خُلقت من طينٍ وماءٍ)، ولكن تقدّمت شبه الجملة (من طين)؛ لأنّها مركز الأهميّة ومحطّ الفائدة في سياقها الواردة فيه، فالشّاعر عندما نهى عن التكبّر والتجبّر أراد أن يلفت المتلقي إلى أصل خَلْقه وهو الطين، فلم تكن الأهمية لفعل الخلق، فهو حاصلٌ لا محال، وإنّما كانت الأهمية لأصله.

ومثل ذلك قول الشاعر: (وكانوا قبلُ أهلَ بهاء)، إذ تقدّم الظّرف على خبر كان، فالأصل فيها (وكانوا أهلَ بهاءٍ قبلَ الموت)، ولكن تقدُّم الظّرف كان الأنسب للبيان عن دلالة المعنى، إذ إنَّ الشّاعر أراد أن يركّز على الظّرفية الزّمنيّة للبهاء، فهو ممّا اتّصف به أهل القبور قبل موتهم وحلولهم فيها، فهو لم يرَ ذلك البهاء عندما زار قبورهم، وهي دلالة على زوال التّرف والبهاء وفنائه بالموت، وتأكيد فكرة الزّهد بالدّنيا وملذّاتها الفانية.

كما جاء تقدّم شبه الجملة المُتعلّقة بالفاعل على الفعل والفاعل معاً، ومثال ذلك قول الشّاعر: (وللنقصِ تنمو كلُّ ذات نماء)، والأصل فيها (تنمو كلُّ ذات نماء للنقصِ)، ولكنَّ هذا

الانزياح التّركيبيّ في بناء الجملة الفعليّة جاء مناسباً للسّياق الذي وردت فيه، فالتّركيز هنا لم يكن على فعل النّمو وفاعله، إنّما كان على منحى هذا النّمو ونهايته، وهو النّقص الذي كُني به عن الموت والفناء؛ ليكون بذلك محور تفكير المتلقي واهتمامه.

وهكذا يتضح لنا أنَّ التقديم والتأخير أسهم في إثراء النّصّ وكسر نمطيّته، وجاء توظيفه منسجماً مع غرض النّصّ ورؤية الشّاعر.

5.المبحث الثالث: المستوى الموسيقي:

إنَّ أول ما يلفت انتباه دارس النّصّ الشّعريّ عند البحث في المستوى الموسيقيّ فيه هو ما يميّزه عن النّصّ النّثريّ، وهو البناء العَروضيّ وما يشيعه من نغمٍ موسيقيٍّ ينسجم مع الفكرة والمعنى العام للنّصّ فيشدُّ انتباه السّامع ويستثير الإحساس عنده، كما يقول إبراهيم أنيس: " فليس الشّعر في الحقيقة إلّا كلاماً موسيقيّاً تنفعل لموسيقاه النّفوس، وتتأثّر بها القلوب"[38].

من هنا تتجلّى أهمية دراسة موسيقى الشّعر بجانبيها، فلا يكتفي الدّارس بالموسيقى الخارجيّة منها (الوزن والقافية)، إنّما يلزمه أن يشركها بدراسة الموسيقى الدّاخليّة منها التي تنبعث من الحرف والكلمة؛ لما لها من دورٍ مهمٍّ في النّغم الموسيقيّ، فليس:" الوزن والقافية كلَّ موسيقى الشّعر، فللشّعر ألوانٌ من الموسيقى تعرضُ في حشوه، وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشّعر، شأن النّغمة الواحدة تؤلّفُ فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء"[39]، فلا يخفى على متذوّق الشّعر ما تشيعه ألوان البديع مثلاً وتكرارها أو تكرار نغمةٍ صوتيّةٍ معيّنةٍ من نغمٍ وترنيمٍ موسيقيّ يُطرب السّامع ويقعُ في نفسه، لذلك كان لا بدَّ من دراسة المستويين لما لهما من دورٍ يكمّل بعضُه بعضاً في إبراز جمال موسيقى القصيدة وأثره على المتلقي.

المطلب الأوّل: الموسيقى الخارجيّة:

الموسيقى الخارجيّة هي البنية العَروضيَة للشّعر، ولا يمكن دراسة موسيقى الشّعر بمعزلٍ عن هذه البنية، حيث إنَّ " العَروض هو علم موسيقى الشّعر"[40]، وما تقوم عليه هذه البنية العَروضيّة هو الوزن والقافية وما يتخلّلهما من زحافاتٍ وعللٍ، فالشّعر في أبسط تعريفاته كلامٌ موزونٌ مقفّى، وعند النّظر في همزيّة أبي العتاهية وموسيقاها الخارجيّة، نلاحظ ما يأتي:

أ- الوزن العَروضيّ للقصيدة:

لَعَمْرُكَ مَا الدُّنْيَا بِدَارِ بَقَاءِ كَفَاكَ بِدَارِ الْمَوْتِ دَارَ فَنَاءِ[41]

ن – ن/ ن – – –/ ن – ن/ ن – – // ن – ن/ ن – – –/ ن – ن/ ن – –

فعولُ مفاعيل فعولُ مفاعي فعولُ مفاعلين فعولُ مفاعي

من هنا وبالنّظر للقصيدة وتقطيعها عروضيّاً، نجدها قد نُظمت على ما يتوافق وبناء القصيدة العموديّة، حيث جاءت على البحر الطّويل، وهو بحرٌ رحبُ الصّدر، فلم يبلغ بحرٌ ما بلغه الطّويل من كثرةٍ في الحروف والمقاطع، ممّا يتيح للشّاعر مجالاً واسعاً للتّعبير عمّا يختلج في نفسه من مشاعرَ عميقةٍ تتطلّب طول نفسٍ وتروٍ وأناةٍ، يقول إبراهيم أنيس: (على أنَّ البحر الطّويل قد نُظم منه ما يقرب من ثلث الشّعر العربيّ، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولاسيما في الأغراض الجدّية الجليلة الشّأن"[42]، وهو بحرٌ سخي النّغم؛ حيث إنّه يقوم على بنية إيقاعيّة ثنائيّة (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) لها قدرةٌ على إشاعة النّغم الموسيقيّ الذي يعدُّ العنصر الأهم لجذب السّامع والتّأثير فيه، مما يجعل القول أوقع في النّفس، وبهذا يظهر لنا أنَّ أبا العتاهية كان موفّقاً في نظم قصيدته على البحر الطّويل؛ فقصيدة كهذه ذات غرضٍ جليلٍ يتمثّل بالحكمة والوعظ والزّهد في الدّنيا تحتاج بحراً رزيناً كالطّويل.

ب- الزّحافات والعلل:

يحدث أن تطرأ تغييراتٌ على تفعيلات الأوزان الشّعريّة إمّا بحذفٍ أو زيادةٍ، أو تسكين متحرّكٍ أو تحريك ساكنٍ، ومن هذه التّغييرات ما هو خاصٌّ بتفعيلات الحشو، وتسّمى الزّحاف وهو " تغييرٌ يحدث في حشو البيت غالباً، وهو خاصٌّ بثواني الأسباب، ومن ثمَّ لا يدخل الأوتاد، ودخوله في بيتٍ من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها"[43]، ومنها ما هو خاصٌّ بتفعيلات العروض والضّرب، ويسمّى العلة وهو" كلُّ تغييرٍ يطرأ على تفعيلة العروض أو الضّرب، وإذا ورد هذا التغيير في أول بيت من القصيدة التزم في جميع أبياتها"[44].

ويقوم البحر الطّويل في بنائه على تفعيلتين رئيستين (فعولن، ومفاعيلن)، يتضمّن كلُّ شطرٍ أربع تفعيلات يتخلّلها أشكالٌ عدّة من الزّحافات والعلل على نحو: القبض، والحذف، والخرم، والبتر، والكف وهو نادر، وقد تضمّنت القصيدة مئة وستين تفعيلة بمعدل ثماني تفعيلات في كلِّ بيتٍ، وردت على النحو التّالي: واحدة وسبعون تفعيلة صحيحة (فعولن مفاعيلن)، وسبع وستون تفعيلة مقبوضة، والقبض هو: حذف الخامس الساكن فتصبح (فعولُ، مفاعلن)، وقد جاءت التفعيلات المقبوضة مُوزّعة على الأبيات العشرين تكثرُ فيه أحدها، وتقلُّ في آخر، وواحدة وعشرون تفعيلة محذوفة، والحذف هو: حذف السبب الأخير من التفعيلة فتصبح (فعو، مفاعي)، وقد وردت مرتين في عروض المطلع وضربه، ثمَّ التزمها الشّاعر علّةً في الضّرب، وتفعيلة واحدة مكفوفة، والكف هو: حذف السّابع السّاكن فتصبح التفعيلة (مفاعيلُ).

ويظهر للباحث أنَّ هذه المراوحة بين التّفعيلات الصّحيحة، والمقبوضة، والمكفوفة أخرج القصيدة عن الرّتابة، وأضفى عليها نغماً موسيقياً يتوافق مع حالة الشّاعر النّفسيّة، إذ جاءت التّفعيلات الصّحيحة في وصف الشّاعر للدّنيا وحال أهلها، أمّا التّفعيلات المقبوضة والمحذوفة فقد جاءت لتوحي بدلالاتٍ عميقةٍ عمّا اختلج الشّاعر وراوده من انفعالاتٍ مختلفةٍ ساقته لافتتاح قصيدته بالقسم (لعمرك)؛ ليوحي بعظم ما اختلج نفسه من حزنٍ وحسرةٍ على حال النّاس اللاهثين وراء الدّنيا وزينتها (عاشق الدنيا، ثياب مُخيلة، قبور المُترفين)، وقلقٍ على الغافلين عن حتمية فنائها وموتهم (فلا أرى بهاء، وللنقص تنمو، أمامك يا نومان)، فإذا حانت ساعة الانتقال من دار الفناء إلى دار البقاء وجدوا أنفسهم بلا زاد ولا عدّة تعينهم على بلوغ الغاية (خُلقت لإحدى الغايتين فلا تنم).

ج- القافية والروي:

اختلف العلماء في حدِّ القافية، ووقفوا منها مواقفَ عدّة: فالأخفش يرى أنّها آخر كلمةٍ في البيت الشّعريّ، ويرى قطرب أنّها الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، وهو المُسمّى بالرّوي، ويرى الفراهيديّ أنّها من آخر حرفٍ ساكنٍ في البيت إلى أول ساكنٍ يليه مع المتحرّك الذي قبل السّاكن[45]، ويقول إبراهيم أنيس " ليست القافية إلا عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشّعريّة"[46]، ومن هنا يتضح لنا أنّ القافية نغمٌ موسيقيٌّ متشابهٌ يتّبعه الشّاعر في أواخر الأبيات يلتزم فيه بناءً عروضيّاً موحّداً، وهي عنصرٌ رئيسٌ في تكوين الموسيقى الخارجيّة للشّعر.

وتصنّف القافية بحسب الرّوي، وهو " الحرف الصّحيح آخر البيت، وهو إمّا ساكنٌ، وإمّا متحرّكٌ"[47]، إلى قافيةٍ مطلقةٍ " يكون فيها الرّوي متحركاً، أي أطلق الصوت"[48]، وقافيةٍ مقيّدةٍ " يكون فيها حرف الرّوي ساكناً، أي أنّه قيد عند إطلاق الصّوت"[49].

وبالنّظر إلى همزية أبي العتاهية يظهر التزامه قافيةً موحدةً في القصيدة كلّها، هي الهمزة حسب رأي قطرب، وجعل قافيته مطلقة الروي ممدودةً مردوفةً بالألف، إذ أُشبِعت كسرة الهمزة ياءً، وسُبقت بألف " فكانت في حقيقتها الصّوتيّة مدّتين ينفتح فيهما الفم وينطلقُ الصّوت،..... وهذا المدُّ المُضاعف يدلُّ صوتياً على نداءٍ أو تعجبٍ أو استغاثةٍ أو توجّعٍ، كما يظهر من استعماله في عدّة صيغٍ نحويّةٍ"[50]، وهذا البناء يتناسب مع غرض القصيدة ويصور موضوعها، فإذا لاحظنا الارتفاع في امتداد الألف والانكسار في امتداد الياء مع ضعف الحرف الفاصل بينهما وجدناه مصوّراً لحال الإنسان وهو يبذل جهده للاستزادة والعلو في الدّنيا، ثم يذهب كلُّ ذلك إلى الزّوال والفناء في لحظة ضعفٍ من الإنسان يعجز عن ردّها، وهي الموت.

كذلك اختار رويّاً مناسباً لغرض القصيدة، فالهمزة حرفٌ حلقيٌّ يتميّز بالشّدّة والجهارة الصّوتية، وجاءت مكسورةً مشبعةً بالياء، ممّا أعطى امتداداً للصّوت يساعد الشّاعر أن يعبّر فيه عمّا اختلج نفسه، وأن يوصله ويتجاوز به المسافات فيسمع به كلُّ من على الأرض.

المطلب الثاني: الموسيقى الدّاخليّة:

تمثّل الموسيقى الخارجيّة الهيكل العالم لبناء القصيدة الذي يشترك فيه الشّعراء جميعهم، في حين أنَّ الموسيقى الدّاخليّة تمثّل المحور الرّئيس الذي يتفاوت الشّعراء في تشكيله، فمن خلالها نستطيع تمييز أسلوب شاعر عن آخر، بل إنّها تبرز قدرة الشّاعر وكفايته الشّعريّة، ومن هنا كان لا بدّ من الوقوف على أبرز ظواهر الموسيقى الدّاخليّة في همزيّة أبي العتاهية؛ لما لهما من دورٍ في صناعة الجرس الموسيقيّ وتأثيره في نفس المتلقي، وأبرز هذه الظواهر التّكرار الذي يسهم بدورٍ كبيرٍ في تشكيل موسيقى النّصّ الدّاخلية وإشاعة النّغم الموسيقيّ فيه، فهو" يضيف البُعد الغنائيّ أو الرّوح الغنائيّة للنّصّ؛ لأنّه يُشبه القافية في الشّعر بشكلٍ أو بآخر"[51]، كما يساعد على فهم جو النّصّ ونفسيّة الشّاعر، من خلال تكرار صوتٍ أو لفظٍ معيّن وما يحمله كلٌّ منهما من دلالةٍ، فالتّكرار " يمسُّ الجانب اللفظيّ، لكنّه لا ينفصل عن الجانب الدّلاليّ، إذ إنّه يستحوذ على طاقةٍ إيقاعيّةٍ وقيمةٍ جماليّةٍ لا يمكن الاستهانة بها"[52]، إذ إنَّ هذه الألفاظ ما هي إلا قوالب مشحونة بدفقاتٍ شعوريّة يستخدمها الشّاعر وسيلةً يعبّر من خلالها عن خلجات نفسه والحالة التي يعيشعها وقت نظم قصيدته، وعند النظر في القصيدة موضع الدّراسة نلاحظ ظهور نمطين من التّكرار فيها:

أولهما: تكرار الحرف، فمن المعلوم أنَّ حروف اللغة العربيّة تنقسم إلى صوامت (الحروف)، وصوائت (الحركات)، ولكلّ حرفٍ منها صفاتٌ تميّزه عن الآخر، وتحمل دلالاتٍ عميقةً في سياقاتها، ولخدمة غرض الدراسة قام الباحث بإحصاء تكرار الحروف الواردة في النّصّ، في جدول وضّح فيه صفات الحروف من جهرٍ، وهمسٍ، وشدّة، ورخاوةٍ، حسب تصنيف كمال بشر[53]، وذكر فيه عدد مرّات التّكرار - مرّتين فأكثر- مع التنبيه إلى أنَّ الباحث رتب الحروف بناءً على عدد مرّات تكرارها لا على نظامها الألفبائي، فكانت على النحو التالي:

الحروف الصوائت	صفاتها	عددها
ا/ى	جميعها أصوات مجهورة تتميّز بجريان النفس دون توقف.	95
و		11
ي		11
الحروف الصوامت:	صفاتها	عددها
ل	مجهور، متوسط	89
و	مجهور، متوسط	65
م	مجهور، متوسط	59
ء	مجهور، شديد	50
ي	مجهور، رخو	48
ر	مجهور، متوسط، مكرر	45
ب	مجهور، شديد	36
ن	مجهور، متوسط	36
ت	مهموس، شديد	35
ه	مهموس، رخو	33
ف	مهموس، رخو	28
د	مجهور، شديد	24
ك	مهموس، شديد	21
ع	مجهور، متوسط	15
ق	مجهور، شديد	15
ج	مجهور، شديد	10
خ	مهموس، رخو	10
س	مهموس، رخو	10
ح	مهموس، رخو	9
ش	مهموس، رخو	9
ز	مجهور، رخو	4
ص	مهموس، رخو	4
ط	مجهور، شديد	4
ض	مجهور، رخو	3
ث	مهموس، رخو	2
غ	مجهور، رخو	2

بالنّظر للجدول السّابق نلاحظ اشتماله على كلِّ أصوات اللغة*، ممّا يدلُّ على ثروة الشّاعر اللغويّة، وكأنّه بهذا يسعى إلى كمال التّعبير وسعته، فنجده لا يدّخر جهداً لإيصال فكرته وشعوره للمتلقي، وظهر كذلك تركيزه على الامتدادات الصّوتيّة وهيمنتها على النّصّ الشّعريّ، إذ لا يخلو

بيتٌ شعريٌّ منها، فهي تتيح مجالاً واسعاً لتفريغ الدّفقات الشّعوريّة المُختلجة في نفس الشّاعر، بما تتصف به من جهرٍ وجريان للصّوت يعطيها طولاً في زمن النّطق فتكون أوضح في السّمع، إذ " إنَّ أهمَّ خاصّة من خواص الحركات هي قوّة الوضوح السّمعيّ"[54]، وهي بهذا تمثّل دوراً بارزاً في إيصال المعنى "وقد وجدوا أنَّ هذه الأصوات تبرز أثناء الكلام، ويندر أن تخفى على سمع السّامع حين تبعد المسافة بين المتكلّمين"[55].

من هنا تتجلّى لنا العلاقة القويّة بين هذه الهيمنة التّكراريّة وغرض النّصّ، فأبو العتاهية أراد بها رسالةً عامةً يجهر بها للنّاس كافةً قريبهم وبعيدهم؛ ليوقظهم من غفلتهم وانشغالهم (يا نومان)، فهي - أي الهيمنة التّكراريّة - تمنح " النّصّ امتداداً إيقاعيّاً يكاد لا ينتهي، وهي تناسب ارتفاع الصّوت في أثناء النّداء للبعيد"[56]، فكانت هذه الامتدادات الصّوتيّة بمثابة أداة تنبيهٍ لهم " ويكون بذلك التّكرار- في حال انشغال السّامع - شكلاً من أشكال التنبيه، ويكون في حالة نقص القدرة الإدراكيّة وسيلة مساعدة لمضاعفة وقت الخطاب، ومن ثمَّ إعطاء فرصة أوسع للسّامع لاستقبال الرسالة ومتابعتها"[57].

وبتحليل الجدول السّابق نجد أنَّ الهيمنة كانت للأصوات المجهورة، إذ لا نعثر ضمن العشرة حروف الأولى إلّا على حرفين مهموسين، هما (ت، ه)، وهذا يدلُّ على أنَّ القصيدة تضجُّ بالأصوات المجهورة، دلالةً على أنَّ الشّاعر أراد أن يُعلن عن أمرٍ جللٍ كلٌّ منّا وارده لا محالة، وهو الموت الذي لا بدّ من اليقظة والاستعداد له، فنجد أقوى الأصوات كثافةً وتردّداً صوت (اللام) الذي ورد تسعاً وثمانين مرّةً، بالإضافة إلى حروف(و، م، ء، ي، ر) وهي جميعها مجهورة تتراوح بين الشّدّة والرّخاوة والتّوسط، ولا نغفل عن صوت التّكرار في حرف (الرّاء) الذي يبعث الحركة والحيوية ويوحي بالتّعاقب في النّصّ، ممّا شكّل إيقاعاً موسيقيّاً متوازناً فيه.

كذلك كانت الأصوات المهموسة حاضرةً في القصيدة بما تحمله من نغمٍ موسيقيٍّ هامسٍ، مثل: (ت، ه، ف، ش) بسبب جريان شيء من الهواء معها، وهذا يعكس الحالة الانفعاليّة عند الشّاعر، فهو بقدر خوفه وجزعه على النّاس كان مفعماً بالحزن والألم على حالهم.

وهكذا نجد في النّصّ مراوحةً لطيفةً بين المجهور والمهموس، والشّديد والرّخو والمتوسط، ممّا أعطى للنّصّ سلاسةً في النّطق بعيدة عن الوعورة والجفاف، وجعل له ارتباطاً مع ما يصبو إليه من وعظٍ وإرشادٍ وحكمةٍ، فكما عملت هذه المراوحة على بعث الشّعور بالحزم والصّرامة كذلك بعثت الشّعور باللين والرّقة؛ لما تحمله هذه الحروف من أنغامٍ موسيقيّةٍ عبّرت عن حالة الشّاعر،

فنجدها تعلو حيناً لما يختلج الشّاعر من خوفٍ وجزعٍ، وتهبط حيناً آخر لما يعتريه من انكسارٍ وحزنٍ على حال الغافلين يساعده في إبراز ذلك النّغم الحزين الذي يشيعه صوتا (ن، م).

ثانيهما: تكرار اللفظ: إذا تتبّعنا الألفاظ المُكرّرة في النّصّ نجد لفظة (الدّنيا) تكرّر ورودها خمس مرّات في البيت الأوّل والثّاني، ممّا جعلها بدايةً مُلفتةً تدفع المتلقي إلى النّظر في السّياقات الواردة فيها، فيجدها وردت ثلاث مرّات بلفظ صريح (ما الدّنيا بدار بقاء، فلا تعشق الدنيا، يُرى عاشق الدّنيا بجهد بلاء)، ومرّتين يعدل الشّاعر عن اللفظ الصّريح ويخرج بها عن المألوف (دار الموت، دار فناء)، وهي كلُّها ألفاظٌ تحمل في دلالاتها تأكيداً لما أراده الشّاعر من ذمٍّ للدّنيا وتأكيد فكرة الفناء، بذلك يظهر لنا كيف أنَّ أبا العتاهية قد وُفِّقَ في اختيار اللفظة وتوظيفها توظيفاً مقصوداً في سياقاتٍ تخدم غرض القصيدة ومضمونها الزّهديّ.

وتبقى فكرة ذم الدّنيا تلحُّ على الشّاعر، فنجده يكرّر في البيتين السّابقين نفسهما لفظي (تعشق، عاشق)، وهما لفظان وإن اختلفا في بنائهما الصّرفيّ، إلّا أنّهما يعودان للجذر نفسه (عشق)، وبالرّغم من أنَّ العشق شيءٌ سامٍ يسمو بالإنسان، إلا أنّه في هذا السّياق أخذ معنى مختلفاً تماماً (فلا تعشق الدّنيا، يُرى عاشق الدّنيا بجهد بلاء) ممّا يظهر موقف الشّاعر من الدّنيا بصورةٍ جليّةٍ واضحةٍ.

وفي بيان موقفه من الدّهر يكرّر الشّاعر لفظ (يوم) خمس مرّات، مرّة في البيت الرّابع (فلا تمشِ يوماً)، وأربع مرّات متتابعة في البيتين السّابع والثّامن (وما الدّهر يوماً واحداً، وما كلُّ أيام الفتى بسواءٍ، ويوم بؤس وشدّة، ويوم سرورٍ مرّة ورخاء)، ونلاحظ أنّها جاءت في سياقاتٍ مختلفةٍ لكنّها في مجملها تحمل دلالة التّقلب والتّغير من حالٍ إلى حالٍ، ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا: إنَّ هذه الدّلالة إشارةٌ ضمنيةٌ غير صريحة للدّهر، حيث إنّه قرن اللفظة الأولى بالدّهر (وما الدّهر يوماً)، ثم بدأ يفصّل الأيّام وكأنّها تفصيلٌ لهيئة الدّهر، وربما أراد أن يشير للدّهر باليوم لنستشعر قصرَ حياتنا وإن طالت.

إنَّ لفظة "الدهر" في همزيّة أبي العتاهية تمثّل "المحور الذي يشكّل الحلقة الدّاخلية لعقد القصيدة في تماسكه وانجذابه، وتشكيل مستوياته الإيقاعيّة والدّلاليّة التي تصدح بالإحساس العميق ببطء الزّمن واسترخائه وإملاله وامتداده" [58]، ولهذا ورد لفظا (ريب، الدهر) خمس مرّات، مرّة منفردة في البيت السّابع (وما الدّهر يوماً واحداً في اختلافه) وتحمل دلالة التقلّب والاختلاف، وأربع مرّات متتابعة في البيتين العاشر والحادي عشر مقترنةً بلفظ (ريب)، إذ يقول:

أيا عجباً للدّهرِ لا بل لريبهِ يخرّمُ ريبُ الدّهرِ كلَّ إخاءِ

وشتّت ريبُ الدّهرِ كلَّ جماعةٍ وكدّر ريبُ الدّهرِ كلَّ صفاءِ[59]

وفي كلّ مرّة كان اللفظان (ريب، الدّهر) يقترنان بأفعالٍ أحدها مضارع، واثنين منهما ماضيين دلالةً على الاستمرارية والثّبات وتأكيداً على ذمّ الدّهر، وكلُّها جاءت ذاتَ جرسٍ موسيقيّ صلبٍ يوحي بالتّكرار والتّفشي، إذ نلحظ كثافةً في ورود صوت الرّاء في هذه المقاطع، ممّا أعطى نغماً موسيقياً ملفتاً للسّامع، كذلك نلحظ تكرار التّراكيب في الجمل الثّلاثة الأخيرة؛ سعياً في زيادة تأكيد المقصود والتّأثير في المتلقي ولفت انتباهه لأهمية الفكرة، فنجد أنَّ التّكرار في التّراكيب " تتجاوز حدود الإخبار المجرّد، وإنّما تشمل دلالة التوكيد وتقوية شعور السّارد والمسرود له بأهمية التّركيب المكرّر أو إيحاءاته الدّلاليّة، بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشّعريّة وما تضفيه على الصّورة من معانٍ"[60].

ويأتي التّكرار متداخلاً – في هذه القصيدة – مع فنون البديع الأخرى، فيشيع فيها نغماً موسيقيّا عذباً، ويرى إبراهيم أنيس إنه لا يمكن دراسة موسيقى الألفاظ دون الوقوف عند البديع اللفظيّ، فهو " وثيق الصّلة بموسيقى الألفاظ، فهو ليس في الحقيقة إلا تفنّناً في طريقة ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغمٌ وموسيقى، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه... ومهما اختلفت أصنافه وتعدّدت طرقه يجمعها جميعاً أمرٌ واحدٌ: وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع"[61].

وقد تعدّدت أقسام البديع اللفظيّ فمنها الجناس، والسّجع، ورد العجز على الصّدر وغيرها، وسيقتصر الباحث في دراسته هذه باستعراض ما ورد منها في همزيّة أبي العتاهية، وهو ردُّ العجز على الصدر الذي يقوم على الألفاظ المكرّرة أو المتجانسة في البيت الشّعريّ، بحيث تكون إحدى اللفظتين في آخر البيت، أمّا الثّانية فلها أربعة أضرب " هو أن يكون إحدهما في آخر البيت، والآخر يكون: إمّا في صدر المصراع الأوّل، أو في آخره، وإمّا في صدر المصراع الثّاني"[62]، وقد ورد في القصيدة في قول أبي العتاهية:

أَزُورُ قُبُورَ الْمُتْرَفِينَ فَلَا أَرَى بَهَاءً وَكَانُوا قَبْلُ أَهْلَ بَهَاءِ[63]

نلاحظ هنا تكرار لفظة "بهاء" في آخر البيت وصدر المصراع الثّاني، وكما يظهر أنَّ هذا الأسلوب بما يبعثه من نغمٍ وتأثيرٍ يجذب السّامع؛ لهذا جاء في سياق يستلزم انتباه السّامع وتركيزه ممّا أكّد المعنى المراد، فالشّاعر هنا يريد تنبيه السّامع والتّركيز على فكرة فناء الدنيا وزوال ترفها وزينتها التي ما زال النّاس يسعون وراءها (وكانوا قبل أهل بهاء)، فإذا ما وقع الأمر المحتوم وأصبحوا من أهل القبور (قبور المترفين) وجدوا أنفسهم قد فقدوا ما سعوا إليه، وليس لهم زاد يعينهم (فلا أرى بهاء).

ومن خلال ما سبق نستطيع القول إنَّ ظاهرة التّكرار شكّلت سمةً أسلوبيّةً بارزةً استطاع أبو العتاهية تطويعها لخدمة غرضه، ممّا أتاح له مجالاً واسعاً للنّصح والوعظ والإرشاد في هذه القصيدة.

6.الخاتمة:

عُنيت هذه الدراسة بالوقوف على البناء الفنيّ في القصيدة الهمزيّة لأبي العتاهية، وتوصّلت إلى جملة من النتائج، أبرزها:

- توظيف الشّاعر للصّورة الفنيّة في بناء قصيدته، إذ ظهرت الاستعارة والكناية بوضوحٍ فيها، في حين غاب التّشبيه عن القصيدة؛ لضيق المقام وطبيعة الخطاب، فالقصيدة غرضها الزّهد وما يتضمنّه من وعظٍ وإرشاد يناسبهما الاستعارة وما فيها من تكثيفٍ وإيجاز، والكناية وما تقوم عليه من تلميحٍ وإيحاء.
- جاءت التّراكيب في هذه القصيدة متوافقة مع غرض القصيدة، إذ راوح الشاعر بين الجمل الفعليّة والاسميّة؛ ليعبّر عن الصّفات الذّميمة للدّنيا واستمراريتها في الجمل الفعليّة، في حين يعبّر عن حقيقة فناء الدنيا وثبات هذه الحقيقة في الجمل الاسميّة، كما وظّف الأساليب الإنشائيّة من استفهام، ونداءٍ، وأمرٍ، ونهي لمخاطبة المتلقي ونصحه وإرشاده وتحذيره من خلال هذه الأساليب، فضلاً عن ذلك ظهر في القصيدة التقديم والتأخير وأفاد منه الشّاعر في إثراء النّص وكسر نمطيّته، وخدمة غرضه الوعظيّ والزّهديّ.
- تضافرت الموسيقى الخارجيّة مع الموسيقى الدّاخليّة لتكوين النغم الموسيقيّ للقصيدة، واستطاع أبو العتاهية الإفادة من هذا النغم ليكون أداةً يعبّر من خلالها عن خلجات نفسه وإيصال فكرته للمتلقين، إذ ظهر التّكرار في القصيدة بوضوح وشكّل ظاهرةً أسلوبيّةً تضافرت مع الصّور الفنيّة، والأساليب التّركيبيّة في تأكيد فكرة فناء الدّنيا وزوالها، إضافةً إلى دورها في تماسك القصيدة وتلاحم أجزائها.
- يوصي الباحث الدّارسين بإعادة النظر في زهديّات أبي العتاهية والوقوف على ما فيها من ظواهر فنية وأسلوبيّة.

المصادروالمراجع:

1- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965م.

2- بشر، كمال محمد: علم اللغة العام، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1986م.

3- البكور، حسن، وشتيات، فؤاد: جماليات البنى التّكرارية في شعر أبي العتاهية الزّهديّ"، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج9، ع2، 2012م.

4- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992م.

5- الرّباعيّ، عبد القادر: الصّورة الفنيّة أيقونة البديع في شعر أبي تمام، دار جرير، عمان، ط1، 2015م.

6- زروقي، عبد القادر علي: أساليب التكرار في ديوان" سرحان يشرب قهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، 2012م.

7- السّيد، شفيع: التّعبير البيانيّ رؤية بلاغيّة نقديّة، دار غريب، القاهرة، ط5، 2003.

8- الصحناوي، هدى: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجًا"، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 2، 2014م.
9- الطّرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، (د.ط)، 1981م.
10- العبيدي، سلمان: البناء الفنيّ في القصيدة الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2011م.
11- أبو العتاهية: ديوان أبي العتاهية، شرحه وضبطه عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، لبنان، ط1، 1997م.
12- عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقوافي، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
13- عتيق، عبد العزيز: علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، في 2009م.
14- عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م.
15- عصفور، جابر: مفهوم الشّعر، دراسة في التّراث الشّعري، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، 1982م.
16- عودة، ميس خليل محمد: تأصيل الأسلوبيّة في الموروث النّقديّ والبلاغيّ، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م.
17- فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
18- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبيّ، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
19- فضل، عاطف: العروض التطبيقي، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م.
20- قدور، أحمد محمد: مبادئ اللسانيات، دار الفكر دمشق، ط3، 2008م.
21- الكوّاز، محمد كريم: الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، (د.ط)، (د.ت).
22- الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: محمد التوتنجي، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1999م.

الهوامش:

(1) انظر، العبيدي، سلمان: البناء الفنيّ في القصيدة الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2011م، ص9-10.
(2) انظر، فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبيّ، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص9.
(3) انظر، العبيدي، سلمان: البناء الفنيّ في القصيدة الحديثة، ص11.
(4) انظر، عصفور، جابر: مفهوم الشّعر، دراسة في التّراث الشّعري، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، 1982م، ص443.
(5) عصفور، جابر: الصّورة الفنيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص323.

(6) انظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998 م، ص 324.
(7) المرجع نفسه، ص 323.
(8) عودة، ميس خليل محمد: تأصيل الأسلوبيّة في الموروث النّقديّ والبلاغيّ، دار جليس، شارع الملكة رانيا، ط1، 2011م، ص78.
(9) الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق محمد التونتجي، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1999م ص 331.
(10) فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 327.
(11) المرجع نفسه، ص 257.
(12) أبو العتاهية، ديوان أبي العتاهية، شرحه وضبطه عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، لبنان،ط1، 1997م،ص18.
(13) فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 319.
(14) أبو العتاهية، الديوان: ص19.
(15) أبو العتاهية، الديوان: ص 19.
(16) أبو العتاهية، الديوان: ص 19.
(17) انظر، عصفور، جابر: الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 271.
(18) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص272.
(19) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992م، ص66.
(20) انظر: الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 374.
(21) انظر، السّيد، شفيع: التّعبير البيانيّ رؤية بلاغيّة نقديّة، دار غريب، القاهرة، ط5، 2003، ص137.
(22) أبو العتاهية، الديوان: ص 18.
(23) انظر، الرّباعيّ، عبد القادر: الصّورة الفنيّة أيقونة البديع في شعر أبي تمام، دار جرير، عمان، ط1، 2015م، ص233.
(24) أبو العتاهية، الديوان: ص 19.
(25) أبو العتاهية، الديوان: ص 19.
(26) الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، (د.ط)، 1981م، ص115.
(27) قدور، أحمد محمد: مبدأ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008م، ص 272-273.
(28) الديوان: ص 18
(29) الديوان: ص 18
(30) انظر: الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 64-65.
(31) أبو العتاهية: الديوان: ص 18.
(32) أبو العتاهية: الديوان، ص 18.
(33) أبو العتاهية: الديوان: ص 19.
(34) الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 93.
(35) انظر: عتيق، عبد العزيز: علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2009م، ص 94.
(36) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص 108.
(37) الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص166.
(38) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، (د. م)، ط3، 1965م، ص 17.
(39) الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 19.

(40) عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقوافي، دار النهضة العربية، بيروت، (د. ط)، (د.ت)، ص 12.
(41) أبو العتاهية، الديوان، ص18.
(42) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 191.
(43) عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقوافي، ص 170
(44) المرجع نفسه، ص 175.
(45) انظر، فضل، عاطف: العروض التطبيقي، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م، ص 52.
(46) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص247.
(47) عتيق، عبد العزيز، علم العروض والقوافي، ص 137.
(48) فضل، عاطف: العروض التطبيقي، ص 54.
(49) المرجع نفسه، ص54.
(50) الكوّاز، محمد كريم: الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، (د.ط)، (د.ت)، ص127.
(51) زروقي، عبد القادر علي: أساليب التّكرار في ديوان" سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر ، الجزائر، 2012م، ص 35.
(52) الصحناوي، هدى: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة " بنية التكرار عند البياتي نموذجا"، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 1 - 2، 2014م، ص107.
(53) انظر، بشر، كمال محمد: علم اللغة العام، دار المعارف، مصر، (د. ط)، 1986م، ص70.
* لم يرد حرف الدّال في الجدول؛ لعدم خضوعه لسمة التّكرار، إلا أنّه ورد في النص.
(54) بشر، كمال محمد، علم اللغة العام، ص 74.
(55) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص145.
(56) الصحناوي، هدى: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، ص 104.
(57) زروقي، عبد القادر علي: أساليب التّكرار في ديوان" سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش، ص31.
(58) البكور، حسن، وشتيات، فؤاد: جماليات البنى التّكرارية في شعر أبي العتاهية الزّهديّ"، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج9، ع2، 2012م، ص961.
(59) أبو العتاهية، الديوان، ص18.
(60) زروقي، عبد القادر علي: أساليب التكرار في ديوان" سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش، ص116.
(61) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص44-45.
(62) الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص436-437.
(63) أبو العتاهية: الديوان: ص19.

The Artistic Structure in Abu al-Atahiyah's Ascetic poetry: "The Hamziyya Poem" as an Analytical Model

Abstract

This research aims to examine the artistic structure in Abu al-Atahiyah's ascetic poems, taking his Hamziyah poem as a model for study, in an attempt to identify the elements that the poet employed in forming this structure and including the messages he conveyed in this poem. The research was organized into three sections that dealt with the artistic image, the structural construction, and the musical construction as key elements in the construction of the poetic text, relying on the stylistic approach. It concluded that Abu al-Atahiyah employed these elements in a way that contributed to achieving the poem's preaching and ascetic purpose.

Keywords: Artistic construction, Abu al-Atahiyah, ascetic poems, Hamziya poem.