

الإيقاع البلاغي في شعر أبي العتاهية علم المعاني أنموذجاً

Rhetorical Rhythm in Abi Al-Atahiya's Poetry: Semantics (Case study)

حمزة ضيف الله محمد المومني⁽¹⁾ أحمد غالب النوري الخرشة⁽²⁾

Hamza daifullah mohammad almomani⁽¹⁾ Ahmad ghaleb alnori alkhresheh⁽²⁾

[10.15849/ZJJHSS.240330.03](https://doi.org/10.15849/ZJJHSS.240330.03)

الملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة الإيقاع البلاغي في شعر أبي العتاهية؛ لبيان أثر الأساليب البلاغية في تشكيل الإيقاع الداخلي للنص الشعري. وقد اتخذ من مباحث علم المعاني أنموذجاً للدراسة، وجاء في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث. تناول المبحث الأول إيقاع الأسلوب الخبري والإنشائي، وتناول المبحث الثاني إيقاع التقديم والتأخير، أما المبحث الثالث فقد تناول إيقاع الحذف. وقد اعتمد البحث المنهج الوصفي، وحلص إلى أن هذه الأساليب لها أثر واضح في تشكيل إيقاع النص الشعري عند أبي العتاهية، إذ إنه حرص على توظيفها لرفع مستوى الإيقاع أو خفضه بما يتناسب مع المعاني البلاغية، والدلالية، والنفسية التي ضمّنها نصوصه الشعرية.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع البلاغي، أبو العتاهية، الخبر والإنشاء، الحذف، التقديم والتأخير.

Abstract

This study aims at tackling the rhetorical rhythm in the poetry of Abi Al-Atahiya through examining the impact of rhetorical approaches on shaping the internal rhythm of the poetic text. Thus, specific approaches in semantics have been employed as a model for the study. Furthermore, the study is divided into an introduction, a preface, and three sections. The first section is concerned with analyzing the rhythm of the declarative and thematic style of the text. The second section dealt with the rhythm of 'preposing' and 'postponing'. While the third section explores the rhythm of deletion, and the research concludes that these approaches attract the readers' attention due to their major role in shaping the rhetorical and rhythmical aspects of the text.

Keywords: Rhetorical rhythm, Abo Al-Atahiya, declaration, deletion, postponing, thematic.

⁽¹⁾ Ph.D. student at the world Islamic science & Education University, Literature, Arabic language section, Literary and critical studies

⁽²⁾ Ph.D. student in the world Islamic science & Education University, Literature, Arabic language Department, Eloquence criticism

* Corresponding author: hdmomani@yahoo.com

Received: 21/09/2023

Accepted: 26/12/2023

⁽¹⁾ طالب دكتوراه جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الآداب، الدراسات العليا،

اللغة العربية، الدراسات الأدبية والنقدية

⁽²⁾ أستاذ دكتور، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الآداب، اللغة العربية،

البلاغة والنقد

* للمراسلة: hdmomani@yahoo.com

تاريخ استلام البحث: 2023/09/21

تاريخ قبول البحث: 2023/12/26

المقدمة

حظي موضوع الإيقاع بعناية الدارسين والنقاد الذين وضعوا مُصنَّفاتٍ كثيرةً تناولت الإيقاع في إطاره: النظري والتطبيقي. والناظر في هذه الدراسات يجد معظمها وقف عند الإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن الشعري، فضلا عن الإيقاع الداخلي الذي يتشكل من خلال توظيف المحسنات اللفظية كالجناس، والتصريع، والتصدير، والتكرار، والسجع... وغيرها. وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسات إلا أنها لم تقف -باستثناء دراسات قليلة- عند الإيقاع الذي يتشكل من الفنون البلاغية الأخرى في علمي المعاني والبيان؛ ولهذا ارتأى الباحثان دراسة هذا اللون من الإيقاع في شعر أبي العتاهية، واتخذا من مباحث علم المعاني كالأساليب الخبرية والإنشائية والتقديم والتأخير والحذف أنموذجا للدراسة.

أهمية البحث

وتأتي أهمية هذه الدراسة من كونها تندرج ضمن الدراسات الحديثة التي تناولت الإيقاع الشعري، وخرجت به من دائرة الإيقاع العروضي، ووسعت دائرته ليشمل مباحث علم المعاني، وهو موضوع لم ينل القدر الكافي من الدراسات النظرية والتطبيقية؛ ومن هنا جاءت فكرة هذه الدراسة لتسليط الضوء على الدور الكبير الذي تحققه الظواهر البلاغية في إيقاع النص الشعري، ومساهمتها في بنائه الفني.

الدراسات السابقة

- وتجدر الإشارة إلى أن هناك دراسات سابقة تعرضت للإيقاع البلاغي، ومنها:
- ابتسام أحمد حمدان، دراسة بعنوان "الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي". رصدت الدراسة الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي من خلال نصوص متعددة لبعض شعراء العصر العباسي، وخلصت إلى أربعة أسس هي: "الاجتماعي والنفسي والموضوعي والفني" وقدمت نماذج تطبيقية رصدت من خلالها الظواهر البلاغية المؤثرة في الإيقاع البلاغي.
 - ساهرة عدنان وهيب العنكي، دراسة بعنوان "التوازن الموسيقي والقافي - دراسة في جماليات الإيقاع البلاغي". تعرضت الدراسة إلى إيقاع التقديم والتأخير، وما فيه من جماليات.
 - مهدي الشموط، رسالة دكتوراه بعنوان "البنية الإيقاعية في شعر ابن حمديس الصقلي". تناول الفصل الثالث منها الأساليب الإنشائية ودورها في البنية الإيقاعية عند الصقلي، وهي تختلف عن هذا البحث في الشاعر موضوع الدراسة.
 - يحيى الزهراني، دراسة بعنوان "الإيقاع والتماسك النصي في ديوان وهج الشباب لإبراهيم العلاف" تعرض فيه الباحث لبعض الجوانب الإيقاعية، كالتقديم والتأخير والحذف.
- وبهذا يختلف بحثنا عن كثير من الدراسات التي تناولت شعر أبي العتاهية من الجوانب اللغوية، والأسلوبية، والموضوعية، كما يختلف عن الدراسات التي اكتفت بإشارات موجزة إلى علاقة مباحث علم المعاني في التشكيل الإيقاعي.

منهج البحث

اعتمد البحث المنهج الوصفي للوقوف على أبرز مباحث علم المعاني في شعر أبي العتاهية، وبيان دورها في تشكيله الإيقاعي، وتقديم قراءة جديدة للظواهر البلاغية لإبراز وظيفتها الإيقاعية بما يحقق تكامل عناصر الإبداع الفني عند الشاعر.

التمهيد

أولاً: الإيقاع لغةً واصطلاحاً

ورد في لسان العرب أنَّ الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو "أن يوقع الألحان ويبينها، وسمي الخليل كتاباً من كتبه في ذلك المعنى "كتاب الإيقاع"⁽¹⁾، وقد رُبط -قديماً- بينه وبين الوزن، قال السجلماسي في تعريف الشعر: "الشعر هو الكلام المُخَيَّل المُؤَلَّف من أقوالٍ موزونةٍ ومتساويةٍ، وعند العرب مُقَفَّاة"⁽²⁾، فقوله (موزونة) أي لها عدد إيقاعي، وقوله (متساوية) أي إن زمان الواحد منها مساوٍ لزمان الآخر.

أما في الاصطلاح فهناك اختلاف بين الباحثين في وضع مفهوم دقيق للإيقاع، فضلاً عن تعدد آرائهم في نشأته؛ فمنهم من رأى فيه ظاهرة قديمة تعددت مظاهرها في اختلاف الليل والنهار، وفي حركة الكائنات، وقد عرّفها الإنسان وجسدها في حركات جسمه ونبرات صوته، أو في تعاقب الشهيق والزفير عنده وانتظام ضربات قلبه⁽³⁾.

ويذهب بعض الدارسين إلى أن أصل مصطلح "الإيقاع" هو المصطلح الإنجليزي (RYTHME) الذي تم اشتقاقه من اليونانية، وهو بمعنى الجريان أو التدفق، ويُقصد به التواتر المتتابع بين حالي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء... إلخ⁽⁴⁾.

يرتبط الإيقاع بالموسيقى وعلم العروض، وهو ما أكده ابن فارس في قوله: "أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"⁽⁵⁾.

فالمبدأ الذي يقوم عليه الإيقاع هو الانتظام، وينتج عن حسن التوزيع، ويراعي وحدة التناسق والانسجام، وقد أدرك الباحثون الصلة الوثيقة بين الإيقاع الموسيقي والنظام الذي تسير عليه حركة الجسم والطبيعة، ومن هنا

(1) ابن منظور، محمد بن مكرم (ت 711هـ)، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، 1997م، مادة (وقع).

(2) السجلماسي، أبو محمد القاسم (ت 704هـ)، المنزعة البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980م، ص281.

(3) انظر: حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1، مراجعة وتدقيق: أحمد فرهود، دار القلم العربي، سوريا، 1997م، ص17.

(4) انظر: وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ص481.

(5) ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت 395هـ)، الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق: عمر فاروق الطباع، ط1، مكتبة المعارف، بيروت، 1993م، ص266.

ذهبوا إلى أن "الموسيقى أصلاً عضوياً أو طبيعياً، ما دامت الحركة الإيقاعية -فيها- ترديدا لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنساني أو في الطبيعة الخارجية، مما يؤدي إلى تكوين ما يمكن أن يسمى بالحاسة الإيقاعية لدى الإنسان، وليس أدل على ذلك من أن أول استجابة للطفل أو للبدائي بإزاء الموسيقى تكون استجابة إيقاعية تتمثل في نوع من التمايل أو الرقص البسيط من إيقاع الأنغام"⁽¹⁾.

ما يميز اللغة العربية أنها ذات إيقاعٍ موسيقيٍّ شاملٍ، "فالإعراب أحد سماتها الأساسية، وله فيها أهمية عضوية، ووظيفة الإعراب تنصبُّ على أواخر الكلمات، وهو مرتبط ارتباطاً كاملاً بالمعنى، فهو ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات، فيحصل -عندئذ- ضربان من الإيقاع في كلِّ كلمة، أحدهما ذهني، والآخر فني، وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعا نفسياً مؤثراً في ذهن المتلقي"⁽²⁾، فالإعراب متصل بالإيقاع.

والشعراء المبدعون لديهم القدرة الشعرية على الربط بين عناصر النص ليصبح أكثر فاعلياً وقدرةً على التأثير، فيمكنهم أن "يقدموا نماذج إيقاعية خاصة بهم تتجاوز القوالب العامة، نبرية كانت أو كمية إلى رسائل أخرى صوتية، وصرفية، ودلالية، تشكل في مجموعها ما يسمى بالتماسك النصي، وتحقق ملاءمة البنية الصوتية الظاهرة للبنية الدلالية الباطنة، وهنا يصل الإيقاع في قصيدة بعينها إلى أقصى درجات التفوق والخصوصية"⁽³⁾. لذلك فإنَّ القصيدة تتميز بإيقاعها، والإيقاع يتميز بالتماسك بين الصوت والمعنى، مما يعطيها قوة تأثيرية خاصة في نفس المتلقي.

ثانياً: علاقة الإيقاع بالبلاغة

تعرض النقاد والبلاغيون العرب للإيقاع في محاولاتهم النظرية للفن الشعري، فنجد لهم ملاحظات حوله في آرائهم العروضية، ومقاييس جودة اللفظ والمعنى، وما له تأثير على النص عندهم، كحسن السبك، وتلاحم الأجزاء، وجرس الأصوات، إذ يقول الجاحظ (255هـ): "إذا كان الشعر مُستكرهاً، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التنافر ما بين العلات"⁽⁴⁾ وهذا فيه إشارة إلى دور الإيقاع؛ لأنَّ "أجود الشعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أُفرغ إفرافاً واحداً، وسُبك سبكا واحداً"⁽⁵⁾. حاولت الباحثة ابتسام حمدان الولوج إلى مباحث البلاغة لتلمس ما فيها من مظاهر إيقاعية مُرتبطة بالنص، فقامت بتتبع مفهوم البلاغة عند النقاد القدماء، وعرضت للتعريفات المختلفة التي تتناول الجوانب الإيقاعية المختلفة التي يمكن التعرض لشيء مختصر منها⁽⁶⁾، وكان من أبرزها تعريف المُبرِّد (285هـ) للبلاغة

(1) زكريا، فؤاد، التعبير الموسيقي، ط2، مكتبة مصر، 1980م، ص21-22.

(2) الغدامي، عبد الله، تشريح النص - مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1987م، ص107.

(3) مصلوح، سعد، المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، مجلة فصول، العدد 4، 1986م، ص181.

(4) الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر (ت 255هـ)، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط4، مكتبة الجاحظ، بيروت، دت، ج1، ص66-67.

(5) الجاحظ، البيان والتبيين، ص67.

(6) انظر: حمدان، ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص49 وما بعدها.

بقوله: "حقُّ البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام، وحسن النظم حتى تكون الكلمة مقاربة أختها، ومعاضدة شكلها"⁽¹⁾، فأبرز الجوانب الإيقاعية حين ركّز على العلاقة بين اللفظ والمعنى وما بينهما من وحدة. وقدّم ابن طباطبا (322هـ) جهداً كبيراً في بيان معالم الإيقاع البلاغي بتركيزه على صفات هذا اللون من الإيقاع، التي تمثل معيار جودته وحسنه، وذلك في قوله: "للشعر الموزون إيقاعٌ يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله له، واشتماله عليه"⁽²⁾، إذ يشير بشكل صريح إلى إيقاع الشعر الذي ينتج عن الفهم الصحيح وحسن التركيب واعتدال الأجزاء، فابن طباطبا لا يميز الشعر بالوزن والقافية، بل إنّ البنية الداخلية التركيبية أشدُّ تأثيراً وأكثرُ إيقاعية، فنظام الإيقاع يقوم على التناسب والانسجام بين أجزاء العمل الفني. أما قدامة بن جعفر (337هـ) فقد عبّر عن الإيقاع في حديثه عن البلاغة، لكنه لم يذكر المصطلح بلفظه، فالبلاغة عنده مرتبطة بما يتوافر في النص من عناصر، إذ يقول: "فأحسن البلاغة الترتيب، والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة، وصحة التقسيم بإتقان المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي، وإرداف اللواحق، وتمثيل المعاني"⁽³⁾، ممّا يؤكّد أنّ قدامة لم يحدد الإيقاع بالقافية والوزن فحسب، بل حدده بالإيقاع الداخلي البلاغي الذي يشمل إيقاع الكلمة وإيقاع التركيب، الذي يقوم على التجانس والتكافؤ والتساوي⁽⁴⁾.

أولى الأمدي (370هـ) عنايته للفظ الذي يرتبط بالإيقاع، فجعل أكثر صفات البلاغة تقوم على جودته، وسلامته، وحسن إيقاعه، فهي "إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة، مستعملة سليمة من التكلف، لا تبلغ الهذر الزائد على درجة الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية"⁽⁵⁾، وبلاغة اللفظ عنده تحمل كثيراً من الملامح الإيقاعية.

ويرى أبو هلال العسكري (395هـ) أن الشعر يتميز عن النثر بالإيقاع؛ لأن "الألحان التي هي أهنأ اللذات، إذا سمعها ذوو القرائح اللطيفة لا تنهياً صنعتها إلا على كلّ منظوم من الشعر"⁽⁶⁾.

أما عبد القاهر الجرجاني (471هـ) فقد ربط مفهوم الإيقاع بالنظم، الذي يقوم على الملاءمة والتناسب، ويرى أن الإيقاع غير مرتبط بالوزن والقافية، وأن "الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة، فليس بالوزن ما كان الكلام كلاماً، ولا به كان كل كلام خيراً من كلام"⁽⁷⁾.

(1) الفُرد، أبو العباس (ت 285هـ)، رسالة في البلاغة، تحقيق: رمضان عبد التواب، ط2، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1985م، ص81.

(2) ابن طباطبا (ت 322هـ)، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة، الرياض، 1985م، ص21.

(3) ابن جعفر، قدامة (ت 337هـ)، جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط1، مطبعة السعادة، مصر، 1932م، ص3.

(4) حمدان، ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص59.

(5) الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت 371هـ)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، تحقيق السيد أحمد صقر، ط2، دار المعارف، مصر، 1972م، ص424.

(6) العسكري، أبو هلال (ت 395هـ)، الصناعتين، تحقيق علي محمد الجبوري ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط الحلبي، د.ت، ص144.

(7) الجرجاني، عبد القاهر (ت 471هـ)، دلائل الإعجاز، تعليق محمود شاكر، القاهرة، ط1، مطبعة المدني، 1991م، ص364.

واستطاع حازم القرطاجني (684هـ) أن يتوسّع في مفهوم النظم الذي طرحه الجرجاني، فانتقل بعلم البلاغة من القواعد الضيقة إلى شمولية العلم الكلي، فهو العلم الذي يوصل به إلى "معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات، والذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع"⁽¹⁾؛ ولهذا يعدّ القرطاجني من العلماء القلائل الذين أحسوا بالجوانب الإيقاعية في القول البلاغي، فقد أدرك دور العناصر الإيقاعية وجعلها أساساً للفن البلاغي، فربط بين الإيقاع وتحسين الكلام عند العرب، فهو يرى أنه "لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختصّ كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي"⁽²⁾.

هذه أبرز الآراء النقدية المتعلقة بالإيقاع التي تدلّ دلالة واضحة على أنّ هذا المصطلح لم يكن مستقراً عند البلاغيين والنقاد القدماء، لكنهم عبروا عنه بعرض آرائهم في مقاييس جودة الشعر ونحوها؛ لظهور هذا الإيقاع بشكل واضح في الشعر العربي القديم، وتجنباً للإطالة في الجانب النظري، نتناول فيما يأتي أبرز مباحث علم المعاني التي كان لها دورٌ واضحٌ في إيقاع شعر أبي العتاهية.

المبحث الأول: إيقاع الأسلوبين الخبري والإنشائي

لعلم المعاني إيقاعٌ خاصٌ، وتأثيرٌ قويٌّ في النفوس، وموسيقى متباينة توحى بالقوة حيناً، وبالرقة واللين حيناً آخر، فهو يعمل من خلال توظيف مباحثه المختلفة كأساليب الإنشائية والخبرية، والتقديم والتأخير، والحذف والذكر على جعل المتلقّي يعيش تجربة المُبدع الشعريّة. ومن الملاحظ في الشعر العربي الاعتماد على كثرة توظيف الأساليب الخبرية مقارنة بالأساليب الإنشائية، وربما يرجع ذلك إلى رغبة الشاعر في التعبير عن حاله أو حال غيره، فيضع نفسه موضع المخبر، أو الغلبة الموضوعات التي تضع الشاعر في موقف المخبر عن حاله أو حال غيره، إلا أن الانتقال من الأسلوب الإنشائي إلى الأسلوب الخبري أو العكس كان ذا أثر فعال في تغذية الإيقاع البلاغي؛ وذلك لأنه يخلق حركة متموجة ممتدة، تضيف على النص حيوية ونشاطاً ملحوظين⁽³⁾ ففي أغلب الأحيان يكون الشاعر هادئاً محايداً عندما يعبر بالأسلوب الخبري، لكنه ينفعل و ينحاز مع الأساليب الإنشائية، وتختلف حدة انفعاله باختلاف الأسلوب والحالة النفسية.

ويسهم الأسلوب الخبري في إثراء دلالة النصّ وتنويعها، مُستندا إلى طبيعة التركيب المتنوع، فهو إمّا ابتدائيّ، أو طلبيّ، أو إنكاريّ، وهذا التنوع في المعنى والتغيير في الحركة يتحقق بالغرض من الأسلوب الخبري دون النظر إلى مكونات التركيب، وهذا يعزز الرابطة بين تركيب النص والسياق الواردة فيه، ويكثف دلالاته بالتنقل بين المعنى الأصيل والمعنى المجازي، مما يزيد الأسلوب جاذبية و"يدفع ملل الرتابة عند القارئ أو السامع"⁽⁴⁾.

(1) القرطاجني، حازم (ت 684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1951م، ص266-267.

(2) المصدر السابق، ص122-123.

(3) انظر، حمدان، ابتسام، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي، ص217.

(4) الراغب، عبد السلام أحمد، الدراسة الأدبية، النظرية والتطبيق، نصوص قرآنية، ط1، دار القلم العربي ودار الرفاعي، سوريا، 2005م، ص57.

وفضلاً عن ذلك فإنه "يدفع إلى التأمل والبحث وإعمال الذهن لإدراك المعاني اللطيفة"⁽¹⁾، وهذا يؤكد تفاوت الإيقاع وفق نوع الخبر، وتأثيره في المتلقي.

ويعتمد أبو العتاهية في قصائده عامة على الأسلوب الخبري والإنشائي، ويغلب عليه المزوجة بينهما في القصيدة نفسها، لذلك سنعرض نماذج من قصائده، ومن ذلك قوله:

ما استَعَبَدَ الحِرْصُ مَنْ لَهُ أَدْبُ لِلْمَرِّ فِي الحِرْصِ هِمَّةٌ عَجَبُ

لِلَّهِ عَقْلُ الحَرِيصِ كَيْفَ لَهُ فِي كَلِّ مَا يَنَالُهُ أَرْبُ

مَا طَابَ عَيْشُ الحَرِيصِ قَطُّ، وَلَا فَارَقَهُ التَّعَسُّسُ وَالنَّصَبُ

لَيْسَ عَلَى المَرِّ فِي قِنَاعَتِهِ إِنْ هِيَ صَوَّحَتْ أَدَى وَلَا نَصَبُ

مَنْ لَمْ يَكُنْ بِالكِفَافِ مَقْتِنَعًا لَمْ تَكْفِهِ الأَرْضُ كَلُّهَا ذَهَبُ

مَنْ لَزِمَ الحَقْدَ لَمْ يَزَلْ كَمْدًا تُغْرِقُهُ فِي بُحُورِهَا الكَرِبُ

يَا جَامِعَ المَالِ مَنْذُ كَانَ غَدًا يَأْتِي عَلَى مَا جَمَعْتَهُ الحَرْبُ

إِيَّاكَ أَنْ تَأْمَنَ الزَّمَانَ فَمَا زَالَ عَلَيْنَا الزَّمَانُ يَنْقَلِبُ

إِيَّاكَ وَالظُّلْمَ إِنَّهُ ظَالِمٌ إِيَّاكَ وَالظُّلْمَ إِنَّهُ كَذِبُ

إِنِّي رَأَيْتُ الشَّرِيفَ مُعْتَرِفًا مُصْطَبِرًا لِلحَقِّ وَقَدْ تَجَسَّبُ⁽²⁾

يرتكز البناء الإيقاعي في الأبيات السابقة على نظام متعدد أسهمت فيه أساليب متعددة منها الأساليب الخبرية، وأسلوب النداء، وأسلوب التحذير، وهذا النظام المتعدد يشكل تكتيلاً موسيقياً يكشف عن الصراع الذي يعيشه الإنسان، وقد ضمنه مجموعة من النصائح التي حاول فيها إقناع الإنسان الجشع، مازجا بين الأساليب الخبرية والإنشائية، وقد اتخذها دليلاً على نصحته، فالإيقاع يبدو في بدايته هادئاً، يستخدم فيه أسلوب الخبر المنفي منوعاً في أدواته (ما، ليس، لا، لم)، يبين بوساطتها أن الإنسان يستطيع أن يقاوم الحرص والبخل والجشع

(1) الراغب، عبد السلام، الدراسة الأدبية، النظرية والتطبيق، ص 57-58.

(2) أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم (ت 211هـ)، ديوان أبي العتاهية، قدم له وشرحه: مجيد طراد، (د.ط.)، دار الكتاب العربي، بيروت، 2021م، ص 37.

بأخلاقه، فمن يقتنع بما كتب له يعيش بلا تعب ولا نصب ولا أذى، والإنسان الجشع لا يقتنع بما عنده حتى لو امتلك الأرض ذهبًا.

يرتفع الإيقاع عند التقاء التعجب مع الاستفهام في البيت الثاني، إذ يتعجب أبو العتاهية من حال الإنسان الحريص على إدراك كل شيء مقدما، ثم يستمر الإيقاع بالصعود مع الاستفهام الذي ينكر على الحريص عدم قناعته فيما أعطي في هذه الدنيا، ثم تهبط الحركة الإيقاعية وتتباطأ في البيتين الثالث والرابع، فنجد الشاعر يستخدم الأسلوب الخبري المنفي الذي يذم فيه البخل والحرص، ويحث على البذل والإنفاق، وعدم التعلق بأمور الدنيا والمتاهات فيها، وقد أسهم العطف بين الألفاظ المتناظرة في الأسلوب الخبري في آخر البيتين الرابع والخامس في رفع وتيرة الإيقاع للتأثير في نفس المتلقي، فقد جمع بين (التعس والنصب) وبين (أذى ولا نصب)، فعدم الاقتناع بما كُتب له يسبب له المشقة (إن هي صحت أذى ولا نصب) لأن التعاسة التي تلازمه ناتجة عن شدة حرصه (ما زال حرص الحريص يطعمه... العطب).

يتعالى الإيقاع مع النداء الذي يدور صداه في قوله (يا جامع المال)، موجها حديثه للإنسان الذي يفني حياته في جمع المال معتقدا أن ماله لا يزول، ليخبره أن ما يجمعه يزول ولا يبقى. ولعل الوقفة البسيطة عند قوله (منذ كان) -أي منذ وجد- تعطي معنى جديدا للمنادى بصفته الطامعة، أي منذ بداية عمره، لتندفع الحركة الإيقاعية بفعل تقديم الظرف (غدا) الذي يوحي بالمستقبل القريب الذي ينتظره، لكنه يتفاجأ بزوال ماله الذي أفنى عمره في جمعه.

ثم يبدأ الإيقاع الصارخ بتحذير الشاعر للإنسان من الطمع وتقلبات الزمان التي يُمكن أن تمر في الحياة، (إياك أن تأمن الزمان) ثم يستقر الإيقاع في تعليل ذلك التحذير في قوله (فما زال علينا الزمان ينقلب)، ثم صعد بإيقاعه من جديد في التحذير من الظلم (إياك والظلم)، ثم يستوي الإيقاع في الجملة الاسمية المؤكدة المعللة للتحذير من الظلم (إنه ظلم)، فهو ظلمات يوم القيامة، وتسهم ظاهرة الجناس في تكرار إيقاع الأصوات ذاتها، ثم يصعد الإيقاع من جديد في التحذير من الظن (إياك والظن)، ثم يستوي من جديد عند الجملة الخبرية المعللة لذلك التحذير (إنه كذب)، فنلاحظ التراكيب المتوازنة:

إياك والظلم، إنه ظلم

إياك والظن، إنه كذب

تستأنف الحركة الإيقاعية الممتدة في الجملة الاسمية المؤكدة ب(إن)، فتسهم في تعزيز البنية الإيقاعية الناتجة عن اعتراف الشاعر بالحق الواجب على كل مسلم وأن يصبر على كل شيء في حياته، فالبنية الإيقاعية تقوم على ثنائية قوامها التحذير والتعليل والتأكيد.

من المشاهد الإيقاعية التي برز فيها إيقاع الأساليب الإنشائية والخبرية، قول أبي العتاهية:

يا نَفْسُ أَيَّنَ أَبِي؟ وَأَيَّنَ أَبُو أَبِي؟ وَأَبُوهُ؟ عُذِّي - لا أَبَا لِكٍ - وأحْسُبي

عُذِّي فَإِنِّي قَدْ نَظَرْتُ فَلَمْ أَجِدْ بِيُنِي وَبِيُنَ أَبِيكَ آدَمَ مِنْ أَبِ

أَفَأَنْتِ تَرْجِينِ السَّلَامَةَ بَعْدَهُمْ هَلَا هُدَيْتِ لِسَمْتِ وَجْهِهِ الْمَطْلَبِ

قَدْ مَاتَ مَا بَيْنَ الْجَنِينِ إِلَى الرَّضِيِّ — عِ إِلَى الْفَطِيمِ إِلَى الْكَبِيرِ الْأَشْبَابِ

فَالِإِى مَتَى هَذَا أَرَانِي لِأَعْبَا وَنَرَى الْمَنِيَّةَ إِنْ أَتَيْتُ لَمْ تَلْعَبْ⁽¹⁾

فيظهر الإيقاع في بداية الأبيات مرتفعا مع أسلوب الاستفهام الذي يتساءل فيه الشاعر عن أبيه وجده، وأبي جده، فينتقل بعد الاستفهامات المتتالية إلى أسلوب إنشائي آخر وهو الأمر الذي يطلب فيه العد والحساب لمن مات من الآباء والأجداد حتى عهد آدم، وهي أساليب خرجت عن معناها الحقيقي إلى معانٍ أخرى، فالأمر غرضه التعجيز ويلمح منه التحدي، ويقود إلى التفكير في حال الشاعر وحال المتلقي، فلا يمكن عد الآباء حتى آدم عليه السلام، فكلهم أموات؛ لذلك جاءت الوقفة القصيرة بعد الأمر (عُدِّي) لينطلق معها الإيقاع مرتفعا معبرا عن الإيقاع النفسي الذي يبين رغبة المتلقي في العد والحساب، ويزداد صعود الإيقاع مع الجملة الدعائية (لا أبا لك) ثم عاد إلى مستواه الذي بدأ به مع أسلوب الأمر (واحسبي)، لكن المفاجأة حينما ينتقل إلى الأسلوب الخبري (فإني قد نظرت...)، فيؤثر في الإيقاع النفسي لدى المتلقي فتهدب همته، ويستسلم إلى أن العد مستحيل، ليلفت الانتباه بعدها مباشرة من خلال إيقاع مرتفع يحمله أسلوب الاستفهام الإنكاري (أفأنت ترجين السلامة بعدهم؟)، فما جرى على الآباء سيجري على كل البشر، فالمنية واقعة على البشر جميعهم.

تلك هي الرسالة التي كان للإيقاع دور رئيس في تبليغها، فتكرار المجرورات في البيت الرابع يحدث إيقاعا لافتا، وهذا الإيقاع يتضمن دلالة عقلية (مراحل خلق الإنسان) تقضي إلى خلق إيقاع نفسي داخلي لدى المتلقي الذي يبدأ بتخيل إيقاع مراحل حياة الإنسان (جنين/ رضيع/ فطيم/ كبير)، فالإيقاع النفسي يحمل معه معنى استمرار ملاحقة الموت للإنسان منذ تكوُّنه جنينا في بطن أمه، ثم في طفولته مرورا بمراحل عمره المختلفة، فليس للموت عمر محدد يأتي به، وجاء الإيقاع مناسبا لحركة الموت الذي يأتي على غفلة دون إذن أو إنذار، وهذا يبعث في نفس المتلقي دوام استنكار الموت والاستعداد لما بعده، وعدم الغفلة عنه.

وتمتد الحركة الإيقاعية إلى الاستفهام (فإلى متى هذا) الذي يوحي بالحزن والتضجر من تلك الحال، إذ يتحسر على من يضيع حياته الباقية بالحياة الفانية، فهو في تعجب، ويتساءل (متى يتوب الإنسان وينتبه من اللعب والغفلة عن الموت؟) فوافقت الحركة الإيقاعية المرتفعة طبيعة المشهد الذي يعبر عنه الشاعر.

وقد أخرج أبو العتاهية نداءه إلى التقرع في قوله:

يَا سَاكِنَ الدُّنْيَا لَقَدْ أُوطِنْتُهَا وَأَمِنْتُهَا عَجَبًا وَكَأَنِّي أَمِنْتُهَا؟

وَشَغَلَتْ قَلْبَكَ عَنْ مَعَادِكَ بِالْمُنَى وَخَدَعَتْ نَفْسَكَ بِالهَوَى وَفَتَنَتْهَا

إِنْ كُنْتُ مُعْتَبِرًا فَقَدْ أَبْصَرْتُ أُمَّ

(1) أبو العتاهية، ديوانه، ص50.

أولم تر الشهوات كيف تتكثرت
عما عهدت، وزبما لؤنتها
أكرمت نفسك بالهوان لها ولو
كزمت عليك نصحتها وأهنتها
يا ساكن الدنيا كأنك خلت أنت
كخالد، فجمعتها، وخزنتها
يا ساكن الدنيا طفقت تزين الـ
دنيا بما لا يستقيم فشدتها
أذكر أجبتك الذين تكلمتهم
إذ كرز زهونا في الثراب رهنتها
والخير ما قدمت سنة صالح
للصالحين فعلاها، وسندتها⁽¹⁾

تتميز هذه الأبيات بطاقة إيقاعية تتماوج بين الأسلوبين الإنشائي والخبري، فظهر الإيقاع البلاغي بطيئا معبرا عن حالة الناصح، فبدأ نسج قصيدته باستخدام الأداة التي يطلب فيها جذب الانتباه (يا)، وجاء المنادى مضافا (ساكن الدنيا)، وهو معرفة لكنه أراد به العموم ليمتد معه الإيقاع البلاغي، إذ يشمل كل من على وجه الأرض، فالجميع ساكن الدنيا، فانقل إلى الأسلوب الخبري المؤكد بأداتين (لقد أوطنتها)، فارتفع معه الإيقاع مؤكدا تعلق الإنسان بالدنيا، وانتهى الفعل بحرف الهاء الممدود الذي يطلق معه النفس، مما يساعد في إظهار التبرم والضيق من ذلك المستوطن الذي ركن إلى الدنيا، ثم يأتي بفعل آخر وهو (أمنتها)، فينتقل للمصدر النائب عن فعله المنون بالفتح (عجبا) ليقف وقفة تأمل قصيرة، ليرفع الحركة الإيقاعية إلى أعلى درجاتها مع النشاط الإيقاعي في ختام البيت بالاستفهام الذي غرضه التعجب الذي يثير دهشته من إعطاء الأمان للدنيا.

يستقر الإيقاع عائدا إلى مستواه الطبيعي في البيت الثاني بالجملة الخبرية، ويرتفع في البيت الثالث عند جملة فعل الشرط (إن كنت معتبرا)، ثم يعود إلى مستواه في جملة جواب الشرط التي جاءت ممتدة تستغرق كل ما يحتاجه المعتبر المتأمل من وقت للوصول إلى اليقين، فجاء الإيقاع طبيعيا طويلا، ثم يعود للارتفاع المفاجئ بالاستفهام الإنكاري التقريري (أولم تر الشهوات كيف تتكرت عما عهدت؟)، فالاستفهام يرتفع بالحركة الإيقاعية المعبرة عن ذات الشاعر المتبرم بمن يخلد إلى الدنيا، فهو يستفهم عن تحقق رؤية الشهوات الدنيوية مع وضوحها وتكرها، لتظهر بصورة غير حقيقية أو لم يعتدها، فانخفض الإيقاع إلى مستوى عادي، واستمر في الانخفاض عندما أظهر الشك حول تلك الرؤية، كأنه يهمس في أذني ساكن الدنيا، وربما تكون الرؤية حاصلة والمعرفة يقينية، ولكن ساكن الدنيا يلونها بألوان زاهية لتبدو بمظهر جميل.

ويحمل البيت الثاني عتابا يصل إلى درجة تقيع المتلقي في قول الشاعر:

(1) أبو العتاهية ديوانه، ص 95-96.

وَشَعَلْتَ قَلْبَكَ عَنْ مَعَادِكَ بِالْمُنَى وَخَدَعْتَ نَفْسَكَ بِالْهَوَى وَفَتَنَّتْهَا

فالأفعال (شغلت، خدعت، فتنت) يبدو إيقاعها اللغوي هادئاً، لكن وقعها النفسي صاحب، إذ تخلق إيقاعاً نفسياً متوتراً، ولهذا يمكن القول إن في البيت ثنائية إيقاعية؛ هدوء الإيقاع اللغوي، وصخب الإيقاع النفسي. يعود الإيقاع إلى المستوى الطبيعي عند الأسلوب الخبري (أكرمت نفسك بالهوان لها) ليستقر الشعور بالذل للنفس عند إعطائها رغباتها، ثم يرتفع عند أداة الشرط التي يأتي بعدها وقفة قصيرة في نهاية الشطر الأول، ثم يأتي فعل الشرط (ولو كرمت عليك) ليستقر عند جواب الشرط الذي جاء جملتين فعليتين متعاطفتين. تعود الحركة الإيقاعية البطيئة من جديد في بيتين متتاليين (يا ساكن الدنيا)، وتهبط مع الجمل الخبرية بعد النداء، كأنه يهمس في أذن من أثار انتباهه، ثم يرتفع الإيقاع من جديد في بداية كل شطر من البيت مع الأسلوب الإنشائي الطلبية وهو الأمر (انكر)، والذكريات لأناس فُقدوا وأودعوا في القبور، فقد كانوا من سكان الدنيا لكنهم الآن تحت التراب، مما يجعل الإنسان يتفكر في حقيقة هذه الدنيا، إذ لا يمكن الركون إليها والانخداع بها، وتنتهي الأبيات عند حركة إيقاعية مستقرة طبيعية تبين أن الاستقرار لساكن الدنيا يكون باتباع سنة النبي صلى الله عليه وسلم.

ويقول في قصيدة أخرى:

يا خائفَ المَوْتِ لو أمْسَيْتَ خَائِفَهُ كَانَتْ دُمُوعُكَ طُولَ الدَّهْرِ تَنْبَجِسُ
أما يَهْوُلُكَ يَوْمٌ لا دِفَاعَ لَهُ إذْ أَنْتَ فِي غَمَّاتِ المَوْتِ تَنْعَمِسُ
إنَّ الخَلَّاقَ في الدُّنْيَا لو اجْتَهَدُوا أنْ يَحْبِسُوا عَنْكَ هَذَا المَوْتِ ما حَبَسُوا
إنَّ المَنِيَّةَ حَوْضٌ أَنْتَ تَكْرَهُهُ وَأَنْتَ عَمَّا قَلِيلٍ فِيهِ مُنْعَمَسُ
مالي رَأَيْتُ بَنِي الدُّنْيَا قَدْ اقْتَتَلُوا كَأَنَّمَا هَذِهِ الدُّنْيَا لَهُمْ عُرْسُ
إذا وَصَفَتْ لَهُمْ دُنْيَاهُمْ صَاحِبُوا وَإِنْ وَصَفَتْ لَهُمْ أُخْرَاهُمْ عَابَسُوا
مالي رَأَيْتُ بَنِي الدُّنْيَا وإِخْوَتَهَا كَأَنَّهُمْ لِكَلَامِ اللَّهِ ما دَرَسُوا⁽¹⁾

تتشابك الأساليب الخبرية والإنشائية في الأبيات السابقة، ونلمح دورها في تعاقب الإيقاع وانتقاله من حالة إلى حالة تعبر عن مكنون الشاعر ونظرته للموت والحياة الدنيا، فيبدأ ببناء (يا خائف الموت)، وهو منادى مضاف يشتمل على الخوف والموت، بل هو خوف الموت، وهذا النداء يحدث إيقاعاً نفسياً لدى المتلقي، يرافقه

(1) أبو العتاهية، ديوانه، ص195.

إيقاع بطيء خارج من الأعماق معبرا عن الفترة الزمنية للخوف، فجاءت بصورة اسم الفاعل (خائف)، أما المصدر (الموت) فأيقاعه أسرع؛ ليثبت في نفس المتلقي أن الخوف من الموت تطول فترته، لكن الموت سريع، وصوت المد في حرف النداء (يا) أسهم في إبطاء الإيقاع، والبطء مناسب الصفات العاطفية والنفسية⁽¹⁾، ثم بدأ الإيقاع يستقر عند أسلوب الشرط التالي للنداء، فيشكك في خوف المنادى من الموت، ويبدأ الإيقاع بالصعود من جديد مع التقديم والتأخير في جواب الشرط (كانت دموعك تتبجس طول الدهر)، إذ أخرج خبر الفعل الناسخ (تتبجس)، وهو جملة فعلية إلى آخر البيت الشعري، وقدم عليه الظرف (طول الدهر)؛ لبيان طول المدة التي تتساقط منها الدموع حزنا بسبب الخوف من الموت.

واستمر الإيقاع في الارتفاع في البيت التالي مع أسلوب الاستفهام (أما يهلك يوم لا دفاع له)، وهو استفهام موجه إلى من يخاف الموت، مذكرا إياه بأحوال الموت، إذ لا يستطيع دفع ذلك اليوم حين ينغمس في الموت، ثم يستقر الإيقاع في البيتين التاليين مع الجمل الاسمية المؤكدة التي تبين حقيقة الموت، وأنه لا يمكن أن يدفعه عنه مخلوق، فهو مقدر على كل البشر، وفيه تنبيه أن من يخاف الموت سيلقاه عما قريب.

ينتقل الشاعر في الخطاب إلى نفسه فيقول: "مالي..." وذلك لتوجيه النصيح ودعوة للانتباه وعدم الغفلة عن المصير والالتفات إلى حقيقة الدنيا، فالاستفهام التعجبي في بداية البيت ساعد في رفع الإيقاع، لكنه سرعان ما اهتز في بداية الشطر الثاني ليعود بالانخفاض من خلال النون المشددة في (كأنما) التي سمحت للشاعر بالتنفيس عن الأنين في داخله، لينتقل بعدها إلى اسم الإشارة وما فيه من دفقة تنفيس ينخفض معها الإيقاع مع تكرار لفظ المشار إليه الوارد في الشطر الأول، وهي الدنيا، مستخدما التقديم والتأخير، ومع حاجة الشاعر الملحة للتقديم والتأخير لانسجام القافية إلا أن له دورا في الجانب البلاغي، رفع مستوى الإيقاع في نهاية البيت الشعري، فتقديم الجار والمجرور (لهم) جعلها متصلة بكلمة (الدنيا)، وفيها إشارة إلى أن هؤلاء القوم الذين يستنكر اقتتالهم في الدنيا متعلقون بها، ويتقاتلون للحصول عليها، فساعد إيقاع التقديم في حضور المعنى في ذهن المتلقي.

يهبط الإيقاع مع تكرار أسلوب الشرط في البيت التالي في الصدر والعجز، مع اشتماله على المقابلة بين حال الناس مع وصف الدنيا ووصف الآخرة، ليعود الإيقاع للارتفاع من جديد مع الاستفهام التعجبي (مالي رأيت بني الدنيا وإخوتها...)، لينتهي الإيقاع مرتفعا في قوله (كأنهم لكلام الله ما درسوا)، وأصل ترتيب التركيب (ما درسوا كلام الله)، فالتقديم يلفت المتلقي إلى ضرورة الاهتمام بالقرآن الكريم الذي يبين حقيقة الدنيا.

وشبيهه بحركة الإيقاع في الأبيات السابقة وتنوع الأساليب الخبرية والإنشائية عندما وجه الشاعر الحديث لكل إنسان يتفكر في رحيله عن الدنيا مناديا له على سبيل التنبيه:

أَيُّهَا الْمُرْمَعُ الرَّحِيلَ عَنِ الدُّنَى يَا تَزَوُّدَ لِذَلِكَ مِنْ خَيْرِ زَادٍ

لَتَنَالَنَّكَ اللَّيَالِي وَشِيكََا بِالْمَنَايَا فَكُنْ عَلَى إِسْتِعْدَادٍ

أَتَنَاسَيْتَ أَمْ نَسَيْتَ الْمَنَايَا أَنَسَيْتَ الْفِرَاقَ لِأَوْلَادٍ

(2) يواجلاين، الحسن، بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2014، ص60.

أَيُّ يَوْمٍ يَوْمِ السَّبَاقِ وَإِذْ أَنْتَ بَيْنَ ذَلِكَ وَوَحْشَةٍ وَأَنْفِ رَادٍ⁽¹⁾

في هذه الأبيات ينشط الإيقاع ويرتفع مع تشابك العلاقات بين التراكيب الخبرية والإنشائية، فيمضي الشاعر في استخدام الصيغ الإنشائية من نداء، وأمر، واستفهام؛ لأنها أساليب تثير الانتباه وتجذب المتلقي، وتسهم في سرعة الإيقاع، فيبدأ الشاعر بأسلوب النداء، مناديا كلمة تشمل كل البشر دون استثناء، لكنه اختار اسم الفاعل المعرف بأل (المزعم) الذي يتوصل إلى ندائه بوساطة أيها، المكونة من (أي وهاء التنبيه)، ثم عمل اسم الفاعل عمل فعلة فنصب مفعولا به (الرحيل)، وتعلق به جار ومجرور (عن الدنيا)، فاشتمل على تركيب ممتد ولد إيقاعا طويلا متلاحقا حمل معه عاطفة الخوف من الموت والرغبة في النجاة بعد الموت، ثم تحول إلى أسلوب الأمر باستخدام الفعل (ترؤد) مذكرا من خلاله أن الزاد للرحيل يكون بعمل الخير، ويتضاعف الإيقاع عند التحول من النداء إلى الأمر، ثم ينتقل إلى أسلوب يحمل تهديدا بقرب الأجل (لتتالّن...)، فرفع وتيرة الإيقاع، وحافظ على ارتفاعه في أسلوب الأمر الذي يؤكد فيه ضرورة الاستعداد للرحيل (فكن على استعداد)، كما يتناظر الإيقاع الصاعد بين الجملة الخبرية (لتتالّن)، والأمر (فكن)، فلام التوكيد ونون التوكيد الثقيلة رفعتا وتيرة إيقاع الجملة الخبرية إلى مرتبة إيقاع فعل الأمر.

ثم ينتقل بعد ذلك إلى أسلوب الاستفهام الذي ربطه بإنكار نسيان الموت وما يصاحبه من فراق ووحشة، فذلك اليوم يجب أن يكون حاضرا في ذهن المتلقي، ليستكمل معه جملة من الاستفهامات المتشابهة:

أَيُّ يَوْمٍ يَوْمِ السَّبَاقِ وَإِذْ أَنْتَ تَتَادَى فَمَا تُجِيبُ الْمُنادِي

أَيُّ يَوْمٍ يَوْمِ الْفِرَاقِ وَإِذْ نَفْسُكَ تَرْقَى عَنِ الْحَشَا وَالْفُؤَادِ

أَيُّ يَوْمٍ يَوْمِ الْفِرَاقِ وَإِذْ أَنْتَ مِنَ النَّزَعِ فِي أَشَدِّ الْجِهَادِ

أَيُّ يَوْمٍ يَوْمِ الصُّرَاخِ وَإِذْ يَلْطِمَنَّ حُجْرَ الْوُجُوهِ وَالْأَجْيَادِ

بَاكِيَاتٍ عَلَيَّكَ يَنْدُبْنَ شَجْوَا خَافِقَاتِ الْقُلُوبِ وَالْأَكْبَادِ

يَنْجَاوِبَنَّ بِالرَّنِينِ وَيَذْرِفَنَّ دُمُوعًا تَفِيضُ فَيَضُ الْمَزَادِ⁽²⁾

فالشاعر في هذه الاستفهامات المتتالية يصور الخوف الكامن في نفسه من ذلك اليوم، فهو لا يتساءل في الحقيقة عن ذلك اليوم، وإنما حمل استفهاماته دلالات جديدة بفعل حركة الانتقال من الحقيقة إلى المجاز، فحركة

(1) أبو العتاهية، ديوانه، ص 119.

(2) المصدر السابق، ص 119-120.

الإيقاع تبدو مضغوطة ومضطربة، تملو تارة وتتخفف أخرى؛ لتكشف عن جو القلق والضغط الذي تعيشه ذات الشاعر، إذ أحدثت صورة الموت في نفسه تأثيراً قويا على عباراته، مما جعله يكرر الصيغة نفسها (أي يوم... وإذ...) فالتكرار (يقوم ببناء شبكة من العلاقات داخل المنجز النصي، تحقق له الرابط والتماسك، إذ إن العناصر المكررة تحافظ على بنية النص، وتغذي الجانب الإيقاعي والدلالي فيه)⁽¹⁾، إذ يشكل التكرار في الأبيات حركة إيقاعية مزدوجة نتيجة الانتقال من تركيب إلى آخر مماثل له، فتبدأ في مرحلة انتهاء السباق في الدنيا، إذ يفقد فيه الإنسان إحساسه فيمن حوله، ويسمع النداء فلا يجيبه، ثم يهبط الإيقاع عندما يتساءل عن يوم الفراق، ويعود للصعود مع ارتقاء الروح مفارقة الجسد، ثم يهبط في تكرار التساؤل عن الفراق، ويعود من جديد للصعود مصورا مرحلة النزاع الشديد للروح عند خروجها من الجسد، ويحافظ على الصعود عندما يتساءل عن يوم الصراخ، عندما تصرخ النائحات على الميت عندما تفيض روحه.

ومما أسهم في خلق ذبذبات إيقاعية متفاوتة داخل إيقاع الاستفهام تغير المضاف إليه بعد كلمة يوم (السباق، الفراق، الصراخ)، فنجد في المقطع السابق انتقال الشاعر المتكرر بين الخبر والإنشاء في حركة إيقاعية متسلسلة في بساطة لها تأثير في نفس المتلقي، فانقلبه من حالة نفسية إلى أخرى يتطلب حوارا بين الأساليب الخبرية والإنشائية، يكشف من خلاله عن دلالات خاصة تعكس الحالة النفسية والصراع الداخلي الذي يعيشه.

المبحث الثاني: إيقاع التقديم والتأخير

التقديم والتأخير هو مخالفة ترتيب عناصر التركيب في السياق. ويلجأ الشاعر إلى التقديم والتأخير بطرائق شتى، فتارة يأتي به على نية التأخير، كالخبر إذا قُدِّم على المبتدأ، والمفعول على فاعله، وتارة يأتي به ليس على نية التأخير، كأن يعمد إلى اسمين يصلح كلاهما أن يكون مبتدأ وخبراً؛ ك(زيد المنطلق)⁽²⁾. وللتقديم والتأخير ضابط هو الرتبة، والرتبة قرينة من قرائن المعنى⁽³⁾ يمكن تعريفها بأنها "علاقة التتابع التي تحكم نسق التتابع بين الأبواب النحوية في الجملة؛ أي تتابع المبتدأ والخبر في الجملة الاسمية، وتتابع الفعل والفاعل والمفعول به في الجملة الفعلية"⁽⁴⁾، فالنظام النحوي يحدد موقع الكلمة في الجملة، ويفرض لكلمتين بينهما ارتباط أن تأتي إحداهما قبل الأخرى.

يعد التقديم والتأخير وسيلة تعبيرية يمكن للأديب التصرف بها لتتناسب مع مقتضى الحال، فهناك نسق معياري محدد للجملة في اللغة يعطيها دلالتها الفنية والمعنوية، وعند عدول تركيب الجملة عن هذا النسق من خلال التقديم والتأخير والحذف والاعتراض يظهر فيه أثر جمالي، ويتوازى كذلك التركيب البلاغي مع التركيب النحوي من حيث التركيب، فكلاهما يشكل بؤرة شعرية من العلاقات بين المفردات في مواقعها، التركيب النحوي

(1) الخرشنة، أحمد غالب، وعباس، عباس، التشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حجلة التَّمساني، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، م46، ع2، 2019، ص109.

(2) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص106-107.

(3) حسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، ط5، عالم الكتب، مصر، 2006م، ص207.

(4) مصلوح، سعد، في البلاغة العربية الحديثة والأسلوبيات اللسانية، ط1، آفاق جديدة، عالم الكتب، القاهرة، 2006م، ص97.

على مستوى العلاقة النحوية، والتركيب البلاغي على مستوى العلاقة بين المسند والمسند إليه، والعلاقة المجازية بين المسندات، مما يخلق نسقا للعلاقة المعيارية، فيشكل بؤرة التوتر الشعري⁽¹⁾.

وظاهرة التقديم والتأخير مهمة في النحو العربي فهي لا تنحصر في مخالفة الترتيب الأصيل لعناصر التركيب، وإنما لها أغراض تختلف باختلاف التراكيب اللغوية والمدلولات اللفظية في الجملتين الاسمية والفعلية، فينتج عن هذه الظاهرة أثر حسن في نفس المتلقي يظهر في بلاغة الكلام وحسن إيقاعه.

أشار النقاد العرب والبلاغيون إلى أنّ الإيقاع قد ينتج عن ظاهرة التقديم والتأخير في ترتيب الألفاظ، وعرفوا أن التقديم والتأخير وسيلة تعبيرية فنية يلجأ إليها الشاعر "ليوفر الإيقاع في فنه المكتوب، وليكسبه روعة وجاذبية، ويحرك النفوس له، ويكون ذلك بوضع الكلمة في مكانها المناسب بحيث تلتمح الكلمة بالأخرى، ويكسب الكلام بعضه بعضا قيما وخصائص جمالية ودلالية"⁽²⁾.

ونظرا لمرونة اللغة العربية فإنها تمنح المتحدث سعة في إمكانية اختيار النسق الذي يريده في التعبير عما يريد، لكن الشعر يشتمل على ضوابط تحكمه أكثر من النثر⁽³⁾، ويعمد المبدع للتقديم والتأخير من أجل تحقيق أبعاد نفسية معينة تتبع من طبيعة التجربة الشعورية، والانفعال المراد إحداثه في نفس المتلقي، والمفاجأة تحدث في إسناد الحكم في نفس المتلقي المستفاد من هذه الظاهرة الأسلوبية البلاغية، إنما هو الاستجابة الطبيعية لانفعال التشويق الذي تثيره هذه الظاهرة في النفس، لأن الشيء إذا حصل على خلاف عاداته وعلى غير ما كانت تتوقع النفس فإنه يكون مدعاة للفت انتباهها، وإثارة تطلعها إليه وتشوقها لمعرفة السبب الذي من أجله جاء على هذه الصورة ثم الادعاء بانحصار الحكم وقصره على المتقدم⁽⁴⁾.

ويظهر أثر التقديم والتأخير في الحركة الإيقاعية، وغالبا ما يرافقه القلق النفسي والتوتر الانفعالي إذ يصاحبه توتر إيقاعي مقابل⁽⁵⁾، والأبيات الشعرية التي تعد دليلا على أثر التقديم والتأخير في الإيقاع البلاغي في ديوان أبي العتاهية كثيرة جدا، لذلك سأكتفي بعرض بعض النماذج التي برز فيها ذلك الأثر.

أولاً: تقديم المعمول على عامله

يقول أبو العتاهية:

أَيَا إِخْوَتِي آجَالُنَا تَتَقَرَّبُ وَنَحْنُ مَعَ اللَّاهِيْنَ نَلْهُو وَنَلْعَبُ

غَدَا نَأْمِنُ ذَا الْيَوْمِ أَدْنَى إِلَى الْفَنَاءِ وَبَعْدَ غَدٍ أَدْنَى إِلَيْهِ وَأَقْرَبُ⁽¹⁾

(1) إسماعيل، يوسف، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2012م، ص5-6.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص68.

(3) الرمضي، سالم خالد، التقديم والتأخير وأثرهما على موسيقا اللغة العربية، موقع العربي

<https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/17176>

(4) العنكبي، ساهر عدنان، التوازن الموسيقي والقافوي، دراسة في جماليات الإيقاع البلاغي، مجلة أبحاث ميسان، المجلد 12، العدد 23، 2016م، ص141-142.

(5) انظر: حمدان، ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص226.

لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْ سَكْرَةِ الْمَوْتِ سَكْرَةٌ وَأَيُّ امْرِئٍ مِنْ سَكْرَةِ الْمَوْتِ يَفْلِتُ؟⁽¹⁾

نلمح أثر التقديم والتأخر في الإيقاع البلاغي للبيت بترتيب المفردات وفق ما ينسجم مع رؤية الشاعر ومراعاة لتحقيق غايته؛ فالإيقاع في البيت يبدأ بطيئاً بشبه الجملة التي جاءت خبراً مقدماً، لكنه أحر المبتدأ النكرة فلم يأت بعد الخبر مباشرة على الأصل (لكل امرئ سكرة من سكرة الموت)، بل تأخر إلى آخر الصدر ليكون مركزاً يرتفع معه إيقاع البيت الشعري، فجاءت نكرة منونة ينطلق معها التتوين ليعبر عن أنين الشعر المنبعث من خوفه من تلك السكرات.

وفي الشطر الثاني من البيت الشعري يستمر الإيقاع مرتفعاً مع الاستفهام وصورته على الأصل (وأي امرئ يفلت من سكرة الموت؟)، وأخر الفعل إلى آخر البيت الشعري ليصنع التوازي الإيقاعي بين الصدر والعجز، فجعل تركيب (من سكرة الموت) في الموضع ذاته من صدر البيت الشعري وعجزه، وهي ذات إيقاع هابط، ليعود في آخر البيت الشعري يرتفع مع الفعل (يفلت)، فمهما طال بك العمر فلن تهرب من سكرة الموت، مما جعل الإيقاع في البيت يظهر مضطرباً بين الهبوط والصعود؛ ليدل على الحالة النفسية التي يشعر بها من يعاني تلك السكرات، وأسهم تكرار لفظ (سكرة) في رفع المستوى البلاغي في المواضع التي اختارها الشاعر، فقد أخرجها إلى نهاية الشطر والأول، وقدمها في الشطر الثاني ليعبر عن الحالة النفسية التي تؤكد ارتباط سكرات الموت بالإنسان، فلا أحد يفلت منها.

وفي الحديث عن سكرات الموت يقول:

يَا كُرْبَتِي يَوْمَ لَا جَارَ يَبْرُ وَلَا مَوْلَى يُنْقِئُ سِوَى اللَّهِ كُرْبَتِي هُ

يَوْمَ أَقْلَبُ فِيهِ شَاخِصًا بَصْرِي تَمِيدُ بِي فِي حَيَاتِي هِنَّ الْمَوْتُ سَكْرَتِي ه

إِذْ تَمَثَّلَ لِي السِّيَاقُ وَقَدْ قَلْبُ بْتُ طَرْفِي وَقَدْ رَدَّدْتُ غُصَّ تِي ه⁽²⁾

يصور أبو العتاهية سكرات الموت فتنتطق في تصويره زفرات إيقاعية تثير في النفس الانقباض لهول هذا المشهد وما فيه من وحشة ورعب، ويظهر جلياً أثر التقديم والتأخير في رفع وتيرة الإيقاع الذي يبدأ مرتفعاً مع الأسلوب الإنشائي الذي فيه ندبة (يا كرتي)، لينخفض الإيقاع بعدها مع الظرف والنفي المتكرر بعده، إلا أن ترتيب الجملة الذي جاء مخالفاً للترتيب المعتاد أعاد الإيقاع إلى الارتقاء مرة أخرى، إذ الترتيب الطبيعي (لا مولى ينفس كربته إلا الله)، فتقديم أداة الاستثناء والمستثنى كان له غاية مضافة إلى الجانب العروضي، وهي حاجة المرء الذي يعاني من سكرات الموت إلى من يخفف عنه تلك الآلام، ولا أحد يملك مساعدته في ذلك؛ لذلك يبرز أثر الإيقاع النفسي المثير عند لفظ الجلالة (الله)، فتتفيس الكربة بيد الله وحده، فهو القادر عليها دون غيره،

(1) أبو العتاهية، ديوانه، ص76.

(2) أبو العتاهية، ديوانه، ص435.

فارتقاع الإيقاع عند قوله (إلا الله) قبل الكربة يبين لجوء الشاعر إلى الله تعالى، وإظهار عجزه لعل الله يخفف عنه.

وفي البيت الثاني كرر لفظ (يوم) وجعله في بداية البيت، وقدم الحال (شاخصا) فاخترل بؤرة إيقاعية مرتفعة في البيت، وأخر كلمة (بصري) لتكون مركزا يتكى عليه في استمرار رفع إيقاعه لبيان شدة المعاناة، فساعة الاحتضار تتحشر روحه في صدره، ويغص الموت في حلقه، وتشخص عيونه، ولا يستطيع أحد مساعدته أو دفع الموت عنه، فلو جاء على الترتيب على الأصل لظهر الإيقاع منخفضا (يوم أقلب بصري شاخصا فيه) ولم يحدث الأثر المطلوب.

إن نظرة الشاعر للحياة ترتكز على أنها فانية، يقول:

المَـوْتُ لا وَالِـدًا يُبْقِي، وَلا وَـلِـدًا وَلا صَـغِيـرًا وَلا شَـبِيحًا وَلا أَحـدًا

لِلْمَـوْتُ فِينَا سِـهَامٌ غَيْرٌ مُخْطِئَةٌ مَن فَاتَهُ الْيَوْمَ سَـهْمٌ لَمْ يُقْتَلْهُ غَدا⁽¹⁾

اختار الشاعر التعبير عن المعنى المراد بالجملة الاسمية، فبدأها بكلمة (الموت) ثم عبر عن نظرتة للحياة، فهي فانية والموت آت، فالموت لا يخلد أحدا، ولا يفرق بين صغير وكبير، لكنه أخبر عن المبتدأ بجملة فعلية مضطربة الترتيب، ارتفع معها مستوى الإيقاع الصوتي، فقدم المفعول به (والدا) على الفعل (يبقي)، وفصل بينه وبين الاسم المعطوف، فبدأ الإيقاع مضطربا بين ارتفاع وانخفاض عبر به عن شدة خوفه من الفناء، واستمر ذلك الاضطراب في البيت الثاني، إذ بدأ بالخبر شبه الجملة المقدم على المبتدأ (للموت)، وفصل بين المبتدأ والخبر بالجار والمجرور (فينا)، والأصل (للموت سهام غير مخطئة فينا)، فارتفع مستوى الإيقاع عند شبه الجملة (فينا) مبرزا أثر الإيقاع النفسي لشدة تفكيره بالموت، ومؤكداً أن سهام الموت لا تخطئ، بل تصيب الهدف، فالإيقاع الداخلي يؤدي دورا مهما في تعميق الإيقاع النفسي، وفي خلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيد⁽²⁾، والإيقاع النفسي الكامن في معنى الموت عزز الإيقاع المعنوي الصاعد، فقدم الجار والمجرور معبرا عن اقتراب الموت فسهامه على وشك قتلنا، وفي الشطر الثاني من البيت تقدم الظرف في جملة فعل الشرط على الفاعل والأصل (من فاته سهم اليوم)، ليكون تركيز الإيقاع على الظرف (اليوم) الذي يتناسب مع قرب الموت الذي إن فات اليوم فإنه من المؤكد أن يصيب غدا فيقتل، فجاء اضطراب الإيقاع في البيت الثاني أيضا معبرا عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر. وهذا الاضطراب في الترتيب ينسجم مع قول أحمد الشايب: "تراكيب الشعر أكثر حرية في تأليف كلماتها من حيث التقديم والتأخير، وذلك ناشئ عن قصد التوفيق بين وزن الشعر وحركات العبارة، فتبدو الجمل في نظام غير طبيعي؛ على أن شيئا من ذلك قد يكون لغرض معنوي أو فني كالتقصير أو التقاؤل"⁽³⁾.

(1) أبو العتاهية، ديوانه، ص118.

(2) عيسى، فوزي، النص الشعري وآليات القراءة، د.ط، منشأة المعارف، مصر، 1997م، ص441.

(3) الشايب، أحمد، الأسلوب، ط12، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 2003م، ص69.

ثانياً: تقديم غير المعمول

ظلت فكرة الفناء والموت حاضرة في شعر أبي العتاهية، وهو ماهر في إيصال فكرته بأحاسيسها وبلاغتها، وفي غير موضع يستخدم التقديم والتأخير؛ لما له من أثر في إيقاع البيت وإيصال الشعور إلى المتلقي. يقول في موضع آخر:

أَمِنْتُ الْمَوْتَ وَالْمَوْتُ يَا أَبَى بــــــــــــــــكَ وَالْأَيــــــــــــــــامُ إِلَّا انْقِلَاباً⁽¹⁾

اجتمع في البيت الشعري مؤثران في رفع مستوى الإيقاع، وكلاهما متصل بالبلاغة، الأول الأسلوب الإنشائي، وهو الاستفهام الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى بلاغي وهو الإنكار (أمنت الموت؟)، وهو إنكار على المخاطب الذي يأمن الموت، والموت ليس له أمان وما منه مهرب، ثم انتقل إلى تعليل إنكار الأمان من الموت بالجملة الاسمية (والموت يأبى إلا انقلاباً بك)، وهنا يأتي المؤثر الثاني في رفع مستوى الإيقاع وهو التقديم والتأخير، وهو مرتبط بالحالة النفسية للشاعر، فيظهر اضطراباً نفسياً نتج عنه اضطراب في الإيقاع؛ إذ قدم الجار والمجرور (بك والأيام) على المستثنى (انقلاباً)، وهذا التقديم يؤثر في المتلقي عند قراءة البيت الشعري، فيثور إيقاع نفسي مرتفع يستمر مع طول العبارة بانزياح تركيبها عن الأصل، فينتظر ما يترصد به الموت، وهو الانقلاب، ليكون مركز الإيقاع في آخر البيت وهو ما يثير في النفس الخوف من الموت وعدم الاطمئنان له. كما يصور الشاعر الموت كأننا يترصد له ويطلعه في كل ناحية ويرقبه بعينيه الخفية، وعندما يستشعر ذلك يصيبه الهم، وهذا يعبر عن القلق والرهبة منه، مستخدماً طريقة التقديم والتأخير ومبرزاً أثرها في الإيقاع، يقول:

أرى الْمَوْتَ لِي حَيْثُ اعْتَمَدْتُ كَمِينَا فَأَصْبَحْتُ مَهْموماً هُنَاكَ حَزِينَا⁽²⁾

فالشاعر يعاني من الهم والخوف من مشهد الموت فيبدأ البيتين بالجملة الفعلية (أرى)، وهو فعل مضارع متعد إلى مفعولين، وفاعله ضمير مستتر تقديره (أنا)، وجاء بالمفعول به الأول بعد الفعل مباشرة، لكنه أخر المفعول به الثاني إلى نهاية الشطر، وقدم عليه الجار والمجرور (لي) والظرف (حيث) مع المضاف إليه الجملة الفعلية ليكون المفعول به (كمينا) مركزاً لصدر البيت، وينتهي بحرف النون الممدود، فيعبر عن مشاعر القلق فالشاعر ينتظر الوقوع في الكمين الذي يضم له الشر، فنراه خائفاً يتربص لحظة الوقوع فيه، لذلك أردف في عجز البيت قائلاً (فأصبحت مهموماً حزينا هناك) وقدم الظرف اسم الإشارة (هناك) على الخبر الثاني لأصبح، وجاء إيقاع البيت مضطرباً منسجماً مع موقف الخائف المنتظر الذي يتطلب الهدوء والترقب.

المبحث الثالث: إيقاع الحذف والذكر

حذف بعض الكلام وذكّر بعضه الآخر ظاهرة معروفة عند العرب، ويحمل دلالات نفسية ومعنوية، بل إن المتأمل في كلامهم يجد أنّ نفوسهم تشعر بالأنس والمحبة في ذلك، فربّ تعريضٍ أفصح من تصريح، والحذف

(1) المصدر نفسه، ص55.

(2) أبو العتاهية، ديوانه، ص384.

"بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذِّكْرِ أفصح من الذكر، والصمت أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تُبْن" (1)، والعرب في كلامهم يميلون غالباً إلى الأصوات المتناسبة، وذلك "لتحقيق عامل الاقتصاد في الجهد العضلي، فمتى تواءمت الأصوات المتجاورة مخزجاً وصفة، وسهل نطقها، تحققت لها السلاسة والانسجام" (2) فيحذفون حرفاً أو كلمةً أو جملةً بما يتوافق مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

"تعددت الجوانب الإيقاعية لظاهرة الحذف، وكان لها أثر كبير في الحد من طول العبارة بما يتناسب والدقة الشعورية من ناحية، وبما يتناسب والإيقاع الشعري من ناحية أخرى، ومن أكثر صورها المؤثرة في السياق الإيقاعي حذف أحد ركني الإسناد، وبقاء المسند أو المسند إليه، مما يخلق تناغماً سياقياً مع النسق التركيبي الذي يتضمنه" (3).

ويرتبط الحذف بالحالة النفسية، "وكثيراً ما كانت صور الحذف تدلُّ على التوتر النَّفسي؛ لما تُحدثه من توترٍ إيقاعي، ولا سيما إذا رافقه جوٌّ من الغموض والإبهام؛ إذ يدلُّ عنْدنِذٍ على اضطرابٍ نفسي، وانفعالٍ وجدانيٍّ يصاحبه تلغثمٌ وقلقٌ في تلوين العبارة الشعريَّة" (4).

تتنوع الصور الإيقاعية لظاهرة الحذف في شعر أبي العتاهية، فمنه حذف كلمة، وحذف أكثر من كلمة.

أولاً: إيقاع الحذف

● حذف كلمة: ففي حديثه عن غفلة الناس عن الدار الآخرة والانشغال بالدنيا يقول:

أَيُّ هَذَا النَّاسِ مَا حَلَّ بِكُمْ	عَجَبًا مِنْ سَهْوِكُمْ كُلَّ الْعَجَبِ
وَسَقَامٌ ثُمَّ مَوْتُ نَازِلٌ	ثُمَّ قَبْرٌ وَنُزُولٌ وَجَأَلُ
وَجَسَابٌ وَكَتَابٌ حَافِظٌ	وَمَوَازِيحٌ وَنَارٌ تَلْتَهُ
وَصِرَاطٌ مَنْ يَقَعُ عَنْ حَدِّهِ	فَالْيَ خِزْيٌ طَوِيلٌ وَنَصَبٌ
حَسْبِي اللَّهُ إِلَهًا عَادِلًا	لَا لَعْمُ رُ اللَّهِ مَا ذَا بِلَعَبِ (5)

(1) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص46.

(2) القرني، علي عبد الله علي، أثر الحركات في اللغة العربية، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 2004م، ص55.

(3) حمدان، ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص221.

(4) المصدر السابق، ص221.

(5) أبو العتاهية، ديوانه، ص48.

يتساءل الشاعر متعجبا عن حال الناس في الدنيا وانشغلوا في ملذاتها وغفلوا عن الآخرة، وقد اعتمد إيقاعا نفسيا بلاغيا خاصا، عبر عن حالته النفسية التي تستذكر مراحل الحياة كاملة بالأخبار التي حُذِفَ مبتدؤها، (سقام، موت، قبر، نشر، حساب، كتاب، موازين، صراط)، وجاءت كلها بصيغة التذكير رفع إيقاعها تنوين الضم، واستخدم معها أسلوب الحذف الذي حمل دلالة تتناسب مع غياب الوعي بالخبر، فلفت الانتباه إليه مباشرة دون ذكر المبتدأ، والتقدير (وهو سقام)، فجاء الإيقاع سريعا مرتفعا يتفاعل مع سرعة انقضاء الأمل في هذه الحياة، لتتوالى بعدها أهوال القيامة والحشر، فقد أدى التذكير دورا بارزا في شيوع جو من الغموض والوحشة مع ما يصدر عن ترديد صدى صوت نون التنوين من تنويع في الإيقاع، وإتاحة الفرصة للمتلقي للوقفات المتساوية، وأثر تتابع حروف العطف (ثم، و) في البيتين الثاني والثالث في رفع وتيرة الإيقاع النفسي لدى المتلقي، جعله يتخيل مراحل حياته الدنيوية والأخروية، لينتبه من غفلته وسهوه ويجد في العمل من أجل آخرته، فارتبط الجانب الإيقاعي بالمعنى والدلالة.

والشاعر يستخدم هذا الأسلوب في حديثه عن الدنيا، فيحذف المبتدأ مرة، ويحذف المضاف إليه أخرى.

يقول:

دَارٌ بُلُيْثٌ بِجُبِّهِ هَا خَوَانَةٌ لِمُحِبِّهَا

كُلُّ مُعَنَّىٍ مُبْتَأَى بِعَطَائِهِ وَبَسَّابِهَا⁽¹⁾

اعتمد الشاعر نظاما إيقاعيا بلاغيا مضطربا بين الارتفاع والانخفاض، يبدأ مرتفعا بخبر نكرة لمبتدأ محذوف (دار)، فهذه الدار محبوبة من البشر جميعا الغني والفقير الشقي والسعيد، أيا كان شكلها، وانتهت الكلمة بنون التنوين الذي مهد بعدها لهبوط الإيقاع مع الفعل المبني للمجهول الذي لم يسم فاعله (بليث)، لأنه يرى حب الدنيا ابتلاء، فهي اختبار من الله تعالى، واستخدم صيغة المبالغة (خوانة) المشددة التي ضاعفت الإيقاع، وعبرت عن شدة الضيق والتبرم من هذا الحب، لينخفض الإيقاع من جديد مع الجار والمجرور. ومع استمرار التكرار في شأن تلك الدار انتقل من حديثه عن نفسه إلى حديثه عن العامة في البيت الثاني، وابتدأ بمبتدأ نكرة (كل) دل على عموم ارتفع معه الإيقاع الناجم عن المقطع المشدد المنون بالضم، وحذف المضاف إليه لتصلح محله أية كلمة دالة على البشر، فكلهم مبتلى ومعنى، ولو ذكر المحذوف لانخفضت وتيرة الحركة الإيقاعية، ولما تناسب إيقاعه مع المعنى المراد.

ومن الحذف أيضا حذف المفعول المطلق في قوله:

وَقُلْ حَسَنًا وَأَمْسِكْ عَنْ قَبِيحٍ وَلَا تَتَفَكَّرْ عَن سَوْءٍ صَمُوتًا⁽²⁾

تعدد الحذف، الذي يدل على توتر نفسي أثر في إيقاع البيت، فحذف المفعول المطلق ونابت عنه صفته، والتقدير: (فقل قولاً حسناً)، وكذلك حذف الاسم المجرور الذي هو مضاف وأبقى على المضاف إليه، فقام مقامه

(1) أبو العتاهية، ديوانه، ص 64.

(2) أبو العتاهية، ديوانه ص 82.

في موضعين: الأول (وأمسك عن قول قبيح) والثاني (ولا تتفك عن قول سوء)، ولا شك أن في هذا الحذف اختصاراً، لكنه أسهم في تسريع الإيقاع ورفع مستواه، وسانده في ذلك زخم الأساليب في السطر الشعري، فبدأ بأسلوب الأمر، إذ جاءت الوقفة الأولى على كلمة (حسناً) لينتقل إلى أمر آخر (وأمسك عن قبيح)، وجعل بين الأمرين لونا من ألوان البديع وهو المقابلة، ثم انتقل إلى أسلوب النهي الذي غرضه النصح أيضاً، فاشتمل البيت على نصائح متتالية سريعة، فأثر الحذف في ارتفاع الإيقاع مع الانتقال السريع بين الأساليب، مما يجعلها أقرب إلى ذهن المتلقي وأدعى للاستجابة، والعبارات المذكورة تدل على المحذوف، فالقول القبيح كلام سيئ، لكن تكراره بهذه الصورة المختلفة بكلماتها وأسلوبها أظهره للمتلقي على أنه مختلف، فتعلق في ذهنه ضرورة التمسك بالصمت.

ومن الحذف قوله:

وَكَمْ مِنْ مُلُوكٍ شَيَّدُوا وَتَحَصَّنُوا فَمَا سَبَقُوا الْأَيَّامَ شَيْئاً وَلَا فَاتُوا⁽¹⁾

والتقدير (شيدوا حصوناً وتحصنوا بها)، فالملك إنما يحفظ ملكه بتحسينه، وإذا بنى بناء يكون قصراً أو حصناً منيعاً، لكن هذه القصور والحصون لا تمنع وقوع القدر، ودل السياق على المحذوف بقوله (تحصنوا) أي في تلك الحصون، فحذف المفعول به والجار والمجرور في الثانية أسهم في رفع مستوى الإيقاع الذي يدل معه علو تلك الحصون وارتفاعها وحصانتها، وقوله (فما سبقوا الأيام في شيء)، فأصبحت كلمة (شيء) منصوبة على نزع الخافض، وتوقفت الحركة الإيقاعية عند نون التنوين في كلمة (شيئاً)، وهو تنوين بالفتح يرتفع معه الإيقاع ويتردد صداه عند الوقفة القصيرة، ولو بقي حرف الجر لانخفض مع الإيقاع، لكن الشاعر أراد لصوته أن يدوي ليلفت الانتباه إلى أن القدر لا يمنعه بناء شامخ ولا حصن منيع، فكان أثر الإيقاع المرتفع أبلغ.

ومن الحذف والذكر في أن معاً قوله:

تَزِينُ أُمُورٌ أَوْ تَشِينُ كَثِيرَةً أَلَا زَيْمًا شَانَتْ أُمُورٌ وَمَا زَانَتْ⁽²⁾

ينظر الشاعر للأمر من حوله نظرة سلبية، فقد قسم الأمور قسمين: الأول زين، والآخر شين، فبدأ الإيقاع منخفضاً من خلال الجملة الفعلية التي جاءت مرتبة على الأصل، وحذف كلمة (أمر) في الجملة الثانية لدلالة الأولى عليها، ويظهر مع الحذف إيقاع منخفض بالنعت الذي وصف به الفاعل المحذوف في قوله: (تشين كثيرة)، والتقدير: (تشين أمور كثيرة)، فالشين في نظره أكثر من الزين، والتنوين في آخر صدر البيت يتردد صداه فيقوي إحساسه بالأنين، وفي عجز البيت نراه يركز على ذلك المعنى مع المحافظة على الإيقاع المنخفض باستخدام (ألا ربما) التي عادة تقيد التقليل، لكن الشاعر جعلها تحمل مع إيقاعه معنى آخر، وهو أن هذه الأمور التي شانت لم تتبدل كما هي الحال في الحياة الدنيا القائمة على التبدل والتغيير بين الخير والشر والسعادة والشقاء، فالشاعر في آخر البيت أكد معنى سابقاً، وحافظ على إيقاعه ووزن بيته بإعادة ذكر المعنى منفياً و(ما زانت) فقوله (شانت) يحمل معنى (ما زانت)، لكنه فضل ذكرها لتأكيد النظرة للأمر التي لا يأتي معها خير.

(1) المصدر السابق، ص 76.

(2) المصدر السابق، ص 83.

• حذف أكثر من كلمة: ومن الحذف الذي أثر في الإيقاع قوله:

سَتَنْقَطِعُ الدُّنْيَا بِنُقْصَانِ نَاقِصٍ مِمَّنِ الْخَلْقِ فِيهَا أَوْ زِيَادَةِ زَائِدٍ

وَمَنْ يَغْتَنِّمَ يَوْمًا يَجِدَهُ غَنِيمَةً وَمَنْ فَاتَهُ يَوْمٌ فَلَيْسَ بِعَائِدٍ⁽¹⁾

فيظهر الحذف جليا في نهاية كل بيت من البيتين، ففي البيت الأول حذف الجار والمجرور المتوالي الذي دل عليه ما قبله في البيت، والتقدير (زيادة زائد من الخلق عليها)، فتوقف الإيقاع عند (زائد) مع إشباع حركة الكسر، فظهر الإيقاع منخفضا هادئا يتناسب في التعبير عن النظرة إلى الدنيا التي ستقطع، وهو الشعور بعدم الاهتمام بها، وأكدت ذلك بداية البيت بحرف السين الذي يدل على المستقبل القريب، وبأداء المعنى انتهى إيقاع البيت الشعري.

أما في البيت الثاني فقد جعل شطريه متوازيين، كل منهما يتألف من أسلوب الشرط (الأداة والفعل والجواب)، لكنه في الشطر الأول استخدم الفعل المضارع في فعل الشرط وجوابه (يغتنم، يجده)، فارتفع الإيقاع معبرا عن التحفيز والتشجيع لاغتنام الحياة الدنيا بما يفيد بعد انقطاعها، وفي الشطر الثاني استخدم الفعل الماضي فعلا للشرط (فاته)، وجعل جوابه جملة اسمية منفيه بالفعل الناسخ (ليس)، فحافظ على وتيرة الإيقاع، وحذف الجار والمجرور من آخر البيت، والتقدير (فليس بعائد إليه) حتى ينهي بيته محافظا على إيقاعه المرتفع، ليستقر في ذهن المتلقي عدم الاستهانة بالأيام التي تشكل عمره، بل يحرص على اغتنامها.

ومن الحذف في غير موضع في البيت الواحد قول أبي العتاهية:

المَوْتُ بَابٌ وَكُلُّ النَّاسِ دَاخِلُهُ فَلَيْتَ شِعْرِي بَعْدَ الْبَابِ مَا الدَّارُ

الدَّارُ جَنَّةٌ خُلِدَ فِيهَا إِنْ عَمِلْتَ بِهَا يُرْضِي الْإِلَهَ وَإِنْ قَصَّزْتَ فَالنَّارُ⁽²⁾

يأتي الحذف في البيت الثاني، إذ يبدأ بالإجابة عن التساؤل في البيت الأول (ما الدار) ليكون الجواب احتماليين (الدار بعد الموت الجنة أو النار) وكل منهما له شرط، الجنة إن عملت بما يرضي الإله، والنار إن قصرت، فأطال في الأولى واختصر في الثانية مستخدما أسلوب الحذف، فجعل كل من فعل الشرط وجوابه كلمة واحدة، فأصبح المحذوف أكثر من كلمة، والتقدير: (إن قصرت بالعمل بما يرضي الإله فالدار النار).

وكان لهذا الحذف أثر في رفع مستوى الحركة الإيقاعية الذي ارتبط بالجانب البلاغي والدلالي، فالشاعر ذكر الدار الأولى ورفع معها النغم الصوتي، وأطال بعدها في أسلوب الشرط لتكون حاضرة أمام المتلقي وعالقة في ذهنه، فظهر الإيقاع عاديا منسجما مع الدلالة، لكنه عند التقصير وذكر النار احتاج إلى الزجر والترهيب، فرفع مستوى الإيقاع من خلال التكتيف في المعنى باستخدام الكلمات القليلة الدالة على المعنى الكبير، فاستخدم

(1) المصدر السابق، ص128.

(2) المصدر السابق، ص147.

الفعل المضَعَّف (قَصَّرت) وحذف موضع التقصير لأنه حاضر في ذهن المتلقي، وحذف المبتدأ (فالدَّار النار)، لأنه لا ينبغي لها أن تكون داراً له ولمن يعظه، فهي ليست داراً، فتتناسب حذفها مع المعنى المراد، وأوصل رسالته للمتلقي بصورة بليغة.

ثانياً: إيقاع الذكر

• ذكر الجملة المعارضة: يظهر إيقاع الذكر في الجملة المعارضة في قوله:

إِذَا الْعَبْدُ لَمْ يَمْدَحْهُ حُسْنُ فِعَالِهِ فَلَيْسَ لَهُ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ - مَادِحٌ⁽¹⁾

فالبيت يمثل أسلوب شرط جاء إيقاعه معتدلاً، وجاءت جملة جواب الشرط جملة اسمية منسوخة بفعل النفي (ليس) وذكر جملة (الحمد لله) وهي جملة معترضة بين خبر الفعل الناسخ المقدم واسمه المؤخر (له مادح)، أسهم ذكرها في رفع مستوى الحركة الإيقاعية ليشير انتباه المتلقي إلى حمد الله تعالى على توفيقه لحسن الفعال، والمعنى أن حسن الفعال سبب للمدح، فمن لم يكن حَسَنَ الفعال، والحمد لله أنه ليس منهم، فهؤلاء لا يمدحهم أحد.

• التكرار للجار والمجرور: ويظهر في قوله:

وَلِلَّهِ فِي كُـلِّ تَحْرِيكِـةٍ وَفِي كُـلِّ تَسْكِينَةٍ شَاهِدٌ⁽²⁾

يحمل البيت الشعري إيقاعاً مرتفعاً أسهمت فيه عوامل عدة تضافرت بعضها مع بعض يأتي في مقدمتها الذكر والتقديم والتأخير، فبدأ بالخبر المقدم في بداية البيت وأخر الخبر إلى نهايته، ليلفت الانتباه إلى ما بينهما، فالله تعالى له في كل تحريكة وتسكينة شاهد على عظمته، فمما حافظ على الإيقاع المرتفع الذكر بتكرار حرف الجر مع الاسم المجرور (في كل) للتأكيد على لفظ (كل) الذي يفيد العموم.

• ذكر التتميم: وفي حديثه عن الموت تراه يصوره بحوض يرد عليه جميع البشر يتم كلامه بالجار والمجرور، وذلك في قوله:

وَرَدُوا كُلُّهُمُ حِيَاضَ الْمَنَائِيَا ثُمَّ لَمْ يَصُدُّوْا عَنِ الْإِيْرَادِ⁽³⁾

إن الإنسان إذا مات فلا يمكنه العودة، وقد استخدم الشاعر الصورة الشعرية لتشبيه الموت بحوض الماء الذي يرد عليه كل البشر، لكنهم يردون ولا يعودون، فذكر الإيراد في آخر البيت مع أن المعنى واضح من غير الحاجة لذكرها، فلو وقف عند (لم يصدروا) لاكتمل المعنى ووصل المعنى إلى المتلقي، فمن ورد ولم يصد من

(1) أبو العتاهية، ديوانه، ص 106.

(2) المصدر السابق، ص 112.

(3) المصدر السابق، ص 119.

البدهي أنه لم يصدر عن مكان الإيراد، لكنه أثر ذكرها في نهاية البيت، وقد أحدثت أثرا في نفس المتلقي، فقد أراد الشاعر أن يبقى ذلك المعنى (ورود حوض الموت) عالقا في نفس المتلقي، فهو فضلا عن حاجته إليه في قافية البيت، إلا أن له أثرا في المحافظة على وتيرة الإيقاع في البيت، مما يعطي إيقاعا حزينا لتلك الصورة.

الخاتمة

تناول هذا البحث الإيقاع البلاغي في شعر أبي العتاهية من خلال ثلاثة من مباحث علم المعاني، وهي: الأسلوب الخبري والإنشائي، والتقديم والتأخير، والحذف، وخلص إلى جملة من النتائج، أبرزها: إن للأساليب الإنشائية والخبرية دورا بارزا في الحركة الإيقاعية، مما يعزز دلالات النص أمام الدارس والمتلقي، ويعطيه أبعادا نفسية، ويؤكد ارتباط تلك الحركة بالبيئة المنتجة للنص الأدبي والحالة النفسية والشعورية للشاعر، مما يسهم في نقل التجربة الشعرية للمتلقي. يزوج الشاعر بين الأساليب الخبرية والإنشائية في القصيدة نفسها، فيستخدم الأسلوب المناسب على وفق ما تقتضيه المصلحة الإيقاعية، للوصول إلى أعلى درجة من التأثير في المتلقي، وذلك من خلال حركة الإيقاع البلاغي المؤثر.

يظهر التوتر الإيقاعي في مباحث علم المعاني عند أبي العتاهية في الموضوعات الزهدية التي يتناول فيها الموت والإعراض عن الدنيا والإقبال على الآخرة، فيعلو الإيقاع وينخفض في البيت والواحد مما يعبر عن حالة التوتر في الإيقاع النفسي.

يرتبط الإيقاع البلاغي لعلم المعاني المتعلق بالأساليب الإنشائية والخبرية والحذف والذكر والتقديم والتأخير بالإيقاع النفسي، فيتغير منحنى الإيقاع تبعا لتلك الحالة؛ إذ يرتفع مستوى الإيقاع وينخفض بما يتناسب مع المعنى البلاغي والدلالي.

ويوصي الباحثان في توجيه الدارسين عامة، وطلبة الدراسات العليا خاصة إلى تناول موضوع الإيقاع البلاغي بالدراسة والتحليل، والبحث عن أثر مباحث علمي المعاني والبيان في التشكيل الإيقاعي، ولا سيما عند الشعراء المشهورين القدماء والمحدثين الذين جعلوا من الفنون البلاغية مصدرا للإيقاع في أشعارهم.

المصادر والمراجع

أولا: الكتب

- الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، تحقيق السيد أحمد صقر، ط2، دار المعارف، مصر، 1972م.
- إسماعيل، يوسف، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2012م.
- بواجلابن، الحسن، بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2014.
- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط4، مكتبة الجاحظ، بيروت، د. ت.
- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تعليق محمود شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ط1، 1991.
- ابن جعفر، قدامة، جواهر الألفاظ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط1، مطبعة السعادة، مصر، 1932م.

- حسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، ط5، عالم الكتب، مصر، 1427هـ، 2006م.
- حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد فرهود، ط1، دار القلم العربي، سوريا، 1997م.
- الزاغب، عبد السلام أحمد، الدراسة الأدبية، النظرية والتطبيق، نصوص قرآنية، ط1، دار القلم العربي ودار الرفاعي، سوريا، 2005م.
- زكريا، فؤاد، التعبير الموسيقي، ط2، مكتبة مصر، 1980م.
- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصر المناع، دار العلوم للطباعة، الرياض، 1985م.
- أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم، ديوان أبي العتاهية، قدّم له وشرحه: مجيد طراد، (د. ط)، دار الكتاب العربي، بيروت، 2021م.
- العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق: علي محمد الجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الحلبي، (د.ت).
- عيسى، فوزي، النص الشعري وآليات القراءة، د.ط، منشأة المعارف، مصر، 1997م.
- الغدامي، عبد الله، تشریح النص - مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1987م.
- ابن فارس، أبو الحسين أحمد، الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق عمر فاروق الطباع، ط1، مكتبة المعارف، بيروت، 1993م.
- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1951م.
- المبرد، أبو العباس، رسالة في البلاغة، تحقيق رمضان عبد التواب، ط2، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1985م.
- مصلوح، سعد، في البلاغة العربية الحديثة والأسلوبيات اللسانية، ط1، آفاق جديدة، عالم الكتب، القاهرة، 2006م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، 1997م.
- ناجي، مجيد عبد الحميد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1984م.
- وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (د. ط)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م.

ثانياً: الرسائل والمجلات

- الخرشة، أحمد غالب، وعباس، عباس، التشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حجلة التلمساني، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، م46، ع2، 2019.
- العنكي، ساهر عدنان، التوازن الموسيقي والقافوي، دراسة في جماليات الإيقاع البلاغي، مجلة أبحاث ميسان، م12، العدد 23، 2016م.
- القرني، علي عبد الله علي، أثر الحركات في اللغة العربية، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 2004م.

- مصلوح، سعد، مقال "المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي"، مجلة فصول، العدد4، م6، 1986م.

ثالثاً: المواقع الإلكترونية

الرميضي، سالم خالد، التقديم والتأخير وأثرهما على موسيقا اللغة العربية، موقع العربي

<https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/17176>