الإصدار الثالث والعشرون
المجلد (6) العدد (3)
25 أغسطس 2026
المجلة الدولية للنشر العلمي

عناصر الإبداع الفني في شعر أبي العميثل الأعرابي

د.محمد رافع القاضي

الملخص

الأهداف: تهدف الدراسة إلى عرض عناصر الإبداع الفني في شعر أبي العميثل الأعرابي، من خلال تحليل نماذج مختارة من شعره، والكشف عن التقنيات البلاغية والأسلوبية التي وظّفها الشاعر في بناء نصه الشعري، وذلك للوقوف على خصوصية تجربته الشعرية ومكانته في السياق الأدبي العباسي.

المنهجية: اعتمد الباحث في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، لتتبع عناصر الإبداع الفني في الأبيات المختارة، وتفكيكها إلى مستوياتها المختلفة، من خلال الاستناد إلى أدوات التحليل البلاغي والنقدي في قراءة النصوص الشعرية.

الخلاصة: خلصت الدراسة إلى أنَّ شعر أبي العميثل الأعرابي يمتاز بثراء عناصر الإبداع الفني وتنوعها على الرغم من قلة الأبيات التي وصلت منه، إذ تنوعت الأغراض الشعرية في شعره وظهرت براعة بنائه للقصيدة، وجمع بين الإتقان الموسيقي والصورة الفنية المبتكرة والمحسنات البديعية والأساليب اللغوية المتنوعة، وتبرز أهمية هذه الدراسة في كونها تسلط الضوء على شاعر مغمور لم تنل أعماله حظاً كافياً من الدراسة والتحليل.

الكلمات المفتاحية: أبي العميثل، الإبداع الفني، الأساليب اللغوية، الشعر العباسي.

Abstract:

This study aims to present the elements of artistic creativity in the poetry of Abu al-amaythal al-A'rabi, through the analysis of selected examples of his work. It seeks to uncover the rhetorical and stylistic techniques the poet employed in constructing his poetic experience and his place within the Abbasid literary context. The researcher adopted a descriptive-analytical approach to trace the elements of artistic creativity in the selected verses, deconstructing them into their various levels by utilizing rhetorical and critical analysis tools. The study concluded that Abu al- amaythal al A'rabi's poetry is distinguished by the richness and diversity of its artistic elements, despite the limited number of verses that have survived. His poetry encompasses a variety of themes, demonstrating his mastery in structuring the poem. He combines musicality with innovative imagery, rhetorical devices, and devices, and diverse linguistic styles. The significance of this study lies in its shedding light on a relatively unknown poet whose works have not received sufficient scholarly attention.

Keywords: Abu al- amaythal, artistic creativity, linguistics styles, Abbasid poetry.

المقدمة:

يُعد الشعر العربي مرآة تعكس تطور الفكر والذائقة الجمالية عبر العصور، ويتجلى الإبداع الفني فيه من خلال تفاعل مجموعة من العناصر البنائية التي تشكل النص الشعري، بدءاً من الموسيقى الداخلية والخارجية، مروراً بالصور الفنية والمحسنات البديعية، وصولاً إلى البناء اللغوي والمضمون، ولا يكتمل فهم أي تجربة شعرية إلا بالوقوف عند هذه العناصر وتحليلها بشكل متكامل.

وتأتي هذا الدراسة لتسلط الضوء على تجربة شاعر مغمور من شعراء العصر العباسي، هو أبي العميثل الأعرابي (عبد الله بن خليد، توفي حوالي 240هـ)، الذي جمع بين الشعر واللغة، إذ كان مؤدباً للأمراء، واتصل بالأمير طاهر بن الحسين، وعلى الرغم من مكانته اللغوية والأدبية فإنَّ شعره لم يحظ بالدراسة الكافية، ممَّا يجعل هذا البحث محاولة لملء هذه الفجوة من خلال دراسة عناصر الإبداع الفني في نماذج من شعره.

مشكلة الدراسة:

تكمن مشكلة هذه الدراسة في أنَّ شعر أبي العميثل -على الرغم من قيمته الفنية واللغوية- لا يزال حقلاً بحثياً غير مستكشف بشكل كافٍ، فمعظم الدراسات التي تناولته كانت إمَّا دراسات لغوية مركزة على مؤلفاته، أو دراسات شعرية عامة لم تتعمق في تحليل عناصر الإبداع الفني فيه. وعليه فإنَّ خصوصية تجربته الشعرية وآليات بنائه للنص الشعري تظل غائبة عن الدرس النقدي الحديث. ومن هنا تنبثق مشكلة الدراسة في السؤال الرئيس: **ما عناصر الإبداع الفني في شعر أبي العميثل الأعرابي، وكيف تجلت هذه العناصر في بناء نصه الشعري؟**

أهمية الدراسة:

تكتسب هذه الدراسة أهميتها من جوانب عدة:

- الجانب المعرفي: تسلط الضوء على شاعر مغمور من شعراء العصر العباسي، وتساهم في إثراء المكتبة العربية بدراسة تحليلية متخصصة لشعره.
- الجانب المنهجي: تقدم نموذجاً تطبيقياً لتحليل عناصر الإبداع الفني في النص الشعري، يمكن الاستفادة منه في دراسات مماثلة.
- الجانب التاريخي: تساهم في رسم صورة أوضح للمشهد الشعري في العصر العباسي، من خلال التعريف بشاعر جمع بين الثقافة اللغوية والتجربة الشعرية.
- ملء الفجوة البحثية: من الدراسات السابقة التي تم الاطلاع عليها، فإنَّ الأعمال المخصصة لدراسة شعر أبي العميثل تكاد تنحصر في دراسات محددة، ممَّا يجعل هذا البحث إضافة نوعية في هذا المجال.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى:

- دراسة المضمون الموضوعاتي والبنائي للقصيدة.
- رصد عناصر الإبداع الفني في شعر أبي العميثل الأعرابي وتحليلها.
- الوقوف على خصوصية التجربة الشعرية لأبي العميثل الأعرابي ومكانتها في السياق الأدبي.

الدراسات السابقة:

تتمثل الدراسات السابقة التي تناولت الشاعر أبي العميثل الأعرابي في المصادر التالية، وهي محدودة للغاية، ممَّا يؤكد الحاجة إلى هذه الدراسة:

- **دراسة الرشيد (1996م) تحت عنوان أبو العميثل الأعرابي حياته وما تيسر من شعره،** وقد اهتم الباحث فيها بتقديم صورة متكاملة عن الشاعر، إذ استعرض: اسمه، مولده، ونسبه، وتوقف عند صفته كأعرابي وما تعنيه هذه الصفة من دلالات لغوية وثقافية، وبيَّن معنى اسمه ولقبه. ولم يقف الرشيد عند الجانب التعريفي فحسب، بل تتبع ملامح من حياته وشخصيته، مسلطاً الضوء على مكانته اللغوية الواسعة وروايته الكبيرة للغة وإلمامه العميق بها. وأشار إلى صلات الشاعر الاجتماعية والعلمية برجال عصره، ومن أبرزهم الشاعر أبو تمام، وأبو سعيد الضرير، والملك الطاهر وابنه عبد الله، ممَّا يعكس شبكة العلاقات الأدبية التي عاش فيها الشاعر. وفي المحور الشعري،

جمع الرشيد ما تيسر له من الأبيات الشعرية المنتسبة إلى أبي العميثل، واعتنى بذكر مناسبتها وتخريجها، وشرح بعضها، ممَّا جعل هذه الدراسة نواةً أساسية للوقوف على شعر الشاعر وسيرته.

- **دراسة الرشيد (1999م) تحت عنوان لحقٌ بشعر أبي العميثل،** وجاءت كاستدراك وتتمة للدراسة الأولى، وقد أضاف فيها أبياتاً جديدة لم ترد في المقالة الأولى، منها مطلع قصيدة: "سقاك الله يا سلمى سقاك" (منسوباً إلى أبي العميثل، ومذكوراً في كتاب "المصون في سر الهوى المكنون" للحصري القيرواني). وبيتين مفردين من بحر الطويل منسوباً لأبي العميثل في كتاب "المرصع" لابن الأثير. وقدَّم فيها فائدة تاريخية ولغوية، إذ أشار الرشيد إلى أنَّ لأبي العميثل أخاً يُدعى أبا مضر، كان ذا معرفة باللغة.
- **دراسة الفيفي (2017م) تحت عنوان جدلية المعنى والنظام... بين أبي العميثل وأبي تمَّام،** وهي دراسة مقارنة تناولت قضايا المعنى والبناء الفني في الشعر، من خلال المقارنة بين الشاعرين، وتقدم رؤية نقدية يمكن الاستفادة منها في تحليل عناصر الإبداع عند أبي العميثل.
- **دراسة الرشيد (2010م) تحت عنوان دواوين لشعراء مغمورين جمعاً وتحقيقاً ودراسة،** وهي عبارة عن كتاب (إصدار مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية)، وجمع فيه الرشيد أبحاثه ودراساته السابقة، ولا سيما أبي العميثل الأعرابي، وقد أفرد له قسم يسير وأعاد تجميع كامل دراساته عنه وأفاض في الشرح والتبيان، ويُعد هذا الكتاب المصدر الأساسي والجامع الذي يمكن الاستناد إليه لدراسة ما وصل من شعر أبي العميثل، فاعتمد عليه الباحث لذكر شواهد الأبيات الشعرية لأبي العميثل.

على الرغم من القيمة العلمية الكبيرة للدراسات السابقة، إلّا أنَّ جهد الباحث فيها انصبَّ على الجانبين **التوثيقي (السيرة والترجمة) واللغوي (شرح المفردات وتخريج الأبيات وذكر خجول لبعض العناصر الفنية)،** ولم تتناول شعر الشاعر من منظور نقدي فني يحلل عناصر الإبداع فيه، وهذا ما يجعل الدراسة الحالية مكملة لهذه الجهود ومعززة لها.

منهجية الدراسة:

اعتمدت هذه الدراسة على **المنهج الوصفي التحليلي،** وهو المنهج الأنسب لتحليل النصوص الشعرية وكشف عناصرها الفنية والبلاغية والأسلوبية.

خطة الدراسة:

تمهيد

المبحث الأول: بنية وغرض القصيدة

المبحث الثاني: البناء الموسيقي:

المطلب الأول: الموسيقى الخارجية

المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية

المبحث الثالث: الصورة الفنية والمحسنات البديعية:

المطلب الأول: التشبيه

المطلب الثاني: الاستعارة

المطلب الثالث: الكناية

المطلب الرابع: الطباق

المطلب الخامس: التورية

خاتمة

النتائج

التوصيات

المراجع

تمهيد:

شَهد العصر العباسي بحراكه الحضاري وامتزاجه الثقافي تحولاً جذرياً في طبيعة الإبداع الشعري، إذ تعددت المشارب وتنوعت المدارس، فكان من الشعراء من أغرق الزخارف البديعية والمحسنات اللفظية، ومنهم من تمسّك بجزالة الفطرة البدوية وسلامة السليقة. وفي خضم هذا المشهد المتشعب برزت فئة فريدة جمعت بين صنعة الشعر وغزارة العلم باللغة، فكانوا كالرواة الحفظة والمتذوقين لدقائق المفردات وخفايا التراكيب، وهو ما منح قصائدهم خصوصية أسلوبية تمزج بين المتعة الفنية والدقة المعجمية.

ولعلَّ من أبرز أولئك الشعراء اللغويين الذيم مثّلوا هذا الالتقاء الخصب بين المعجم والذوق الفني، الشاعر أبي العميثل الأعرابي، الذي اشتهر بروايته الواسعة وإلمامه العميق باللغة، حتى صار مضرب المثل في المعرفة اللغوية بين معاصريه، إلَّا أنَّ شهرته اللغوية -على اتساعها- طغت على الجانب الفني في شعره، فبقي نصّه الشعري بحاجة لقراءة متأنيّة تكشف عن جماليات بنائه وتنوع عناصر إبداعه، وهو ما تسعى إليه هذه الدراسة.

اسمه ونسبه:

أبو العميثل هو عبد الله بن خليد، مولى جعفر بن سليمان بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب، رضي الله عنهم؛ ويقال: (أصله من الري، وكان يفخِّم الكلام ويغرِّبه، وكان كاتب عبد الله بن طاهر[1]، وشاعره ومنقطعاً إليه، وكاتب أبيه طاهر من قبله، وكان مكثراً من نقل اللغة، عارفاً بها شاعراً مجيداً) (ابن خلكان، 1970م، ج 3، ص 89)، وله كتب، منها الأبيات السائرة، وكتاب معاني الشعر، وكتاب التشابه، وكتاب ما اتفق لفظه واختلف معناه (اليافعي، 1997م، ج 2، ص 98).

ومعنى العميثل من كل شيء هو البطيء لعظمه أو ترهله والجمع العماثل، والعميثلة من الإبل: الجسيمة، والعميثل الذي يسبل ثيابه، وهو الضخم الثقيل، ومنها القصير المسترخي، والعميثل الأسد، ومن صفة الجمل والفرس (عباد، 1994م، ج 2، ص 271) (ابن منظور، 1414ه، ج 11، ص 478).

أمَّا وصفه بالأعرابي، فغالباً ما جاء من كونه لغوياً فصيحاً متشبهاً بالأعراب، ولا يتناقض ذلك مع كون أصله من الري الحضرية، إذ يقال للرجل أعرابي إذا كان بدوياً. ولعلَّ أبي العميثل نشأ في البادية فشبَّ فصيحاً عارفاً باللغة فنُسِب بذلك إلى الأعراب (الرشيد، 2010م، ص 13).

وفي نقده فقد كان دالاً على مذهبه في شعره، وعلى دربته فيه، ومن دلالات ذلك قول التبريزي في سياق حديثه عن أبي تمام عند قصده عبد الله بن طاهر في خرسان: (وكان عبد الله لا يجيز شاعراً إلا إذا رضيه أبو العميثل وأبو سعيد الضرير) (الأسد، 1988م، ص 588-589). ومن فطنته وذهنه الصافي أنَّه لمّا قبل كف عبد الله بن طاهر- فاستخشن ملمس شاربه، فقال له أبي العميثل: (شوك القنفذ لا يضر بجلد الأسد) (التوحيدي، 1988م، ج 4، ص 123). وكانت وفاته سنة أربعين ومائتين، رحمه الله تعالى (ابن خلكان، 1970م، ج3، ص 90)

المبحث الأول: بنية وغرض القصيدة

إنَّ قلة الشعر المتيسر من أبي العميثل الأعرابي قد لا تُعين على تحديد مذهبه الفني بدقة أو استقراء قيمته الشعرية الكلية. ولكنَّها مع ذلك تسمح بالحكم على أنَّه اتبع تقليد الأولين في شعره وارتسم خطاهم وسار على نهجهم في بناء قصائده واختيار أغراضه، ويغلب على شعره المديح كونه كان متخصصاً بمدح بني طاهر، وله فيهم مدائح كثيرة، وله أيضاً في الغزل مقطوعات تتسم بالجمال والعذوبة وهي غالبة في شعره، وتوجد لديه مقطوعات في العتاب والهجاء والفخر والوصف، وإن كانت أقل حضوراً.

ومن قصائده قصيدة (أقوى من آل أمامة المروّت) والتي تُعد -تبلغ (24 بيتاً)- أطول ما تيسّر من شعره، وتمثّل نموذجاً للقصيدة العربية التقليدية التي تفتتح بوصف الرحلة والديار، ثم تنتقل إلى الغزل العذري، قبل أن تنحني نحو الرثاء الصريح في خاتمتها، وقد اشتهر الشعراء القدامى بالوقوف على أطلال المحبوبة لينتقلوا بعدها لوصف غرض القصيدة من شكوى وحزن، وهذا مما جاء به ابن قتيبة بقوله: (الشاعر ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فشكا وبكى وخاطب الربع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، ... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الشوق وألم

[1]) أبو العباس عبد الله بن طاهر بن الحسين بن مصعب بن رزيق بن ماهان الخزاعي، وقد كان عبد الله المذكور سيداً نبيلاً عالي الهمة شهماً، وكان المأمون كثير الاعتماد عليه حسن الالتفات إليه لذاته، ورعايةً لحق والده وما أسلفه من الطاعة في خدمته، وكان والياً على الدينور (ابن خلكان، 1970م، ج 3، ص 89).

الوجد والفراق وفرط الصبابة، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه، ... ثم يصف الرحلة ومشتقاتها ثم يمدح) (ابن قتيبة، 1985م، ص 74-75)،

وقد جاءت قصيدته على البحر الكامل وهو بحر يمنح النص إيقاعاً متدفقاً يتناسب مع تنقل الشاعر بين الأغراض؛ إذ يبدأ بوصف مكاني، ثم يصور محبوبته، ثم يودع القصيدة برثاء صديقه أحمد بن يوسف الكاتب، ممَّا يكشف عن بنية القصيدة المركبة القائمة على الانتقال من العام إلى الخاص، ومن الحسي إلى الوجداني، ومن الأنثى إلى الرجل، في تشكيل لغوي محكم، وهذا ما أكدّه ابن الأثير بأنَّ الكلام ينبغي أن يكون مترابط الأجزاء ومتلاحم الفصول ومحكم البناء حتى يكون آخره متصلاً بأوله اتصالاً محكماً (ابن الأثير، د. ت، ج 1، ص 96-99). يستهل الشاعر قصيدته بذكر معالم المكان (المروت، المر، الثلمان، الثلبوت) في ديار غسان، متبعاً تقليد العرب في الافتتاح بالأطلال والديار، لكنَّه يخلع عليه طابعاً متحركاً إذ يوجه الخطاب إلى راكبٍ يسعى لزيارة (آل أمامة) فيقول: (الكامل)

أقوى من آل أمامة المروّت فالمرّ فالثلمان فالثلبوت

يا راكبا بكرت به ليزورهم ببلادهم شدنيّة تربوت

نجد فأكناف الحجاز فغوره منهم بلاقع كالأكفّ مروت

بكروا كأنّ حدوجهم بحرية يعلو بها ثبج الفرات النوت

(الرشيد، 2010م، ص 38)

يؤدي هذا المقطع وظيفة التمهيد، إذ يرسم الشاعر خريطة شاسعة تمتد من نجد إلى الحجاز، ومن الغور إلى الفرات، وهي مساحة جغرافية واسعة توحي بعظمة الرحلة وجسامة من يُقصدون (آل أمامة). ويلاحظ هنا أنَّه لم يقف عند الأطلال وقوف الحزين، بل حوّل المشهد إلى رحلة حيّة بذكر الراكب والمواضع، ممَّا يكسر الجمود التقليدي للوقوف على الديار، ويُشعر المتلقي بالحركة المستمرة، وتشبيه الهودج بالبحرية و(النوت) الملاحين، يُحدث امتزاجاً بين البيئة الصحراوية والبيئة المائية، ممَّا يثري الصورة ويكسر النمطية ويُظهر ميل الشاعر إلى التوشيح الخيالي منذ المقطع الأول.

وبعد الانتهاء من التمهيد الترحالي، يتحول الشاعر بسلاسة إلى الغزل، فيصف حبيبته التي تحملت ورحلت مع الجيران، ثم ينتقل إلى تصوير محاسنها البدنية والخلقية، معتمداً على تشبيهات حسية ومفارقات جمالية، قبل أن يُنهي المقطع بنوع من السحر الجاذب، فيقول:

رعبت لجيرتنا الذين تحملوا قلب بمدفع ثادق وقلوت

بانوا ولم يأووا لدى كلف بهم أسوان يحيى مرة ويموت

ولقد طلبتهم لأدرك حاجة عوصاء أعلم أنّها ستفوت

وإذا طمعت بها تعرّض دونها كره اللقاء يروننني مذعوت

وهنا يصور معاناة البحث عنها وتعدد العقبات، ويظهر العجز الإنساني أمام كبريائها، ويكمل قصيدته بتغزله لمحبوبته فيقول:

ووراءه يا ليت ذلك دونه ظبيّ عليه الدرّ والياقوت

يسبي القلوب له أنامل طفلة حمر كأنّ خضابهنّ التوت

ومعكّف قرن الغزالة تحته وحف وطرف خلّب خلبوت

فيصف أناملها الحمراء كالتوت، وانعطافها كقرن الغزالة، وشعرها الأسود، وعينها الخدّاعة، معتمداً على استعارات بصرية شديدة الحسية، ويكمل وصفه بقوله:

وكأنّ ريقتها لآخر رقدة	راح وماء غمامة بيّوت
راح تضمن حرسها بختامه	عامين بعد ختامها الحانوت
وكأنّ منطقها من السحر الذي	روّى ببابل أهلها هاروت

وهنا يشبّه رقدتها بخمرٍ ممزوج بماء الغمام، ومنطقها بسحر هاروت، ممَّا يضفي عليها هالة أسطورية، ويكسر واقعية الوصف إلى ما هو خارق، ويكمل قوله:

ولها وشاح ذو وساوس جائل	سلس وحجل لا يجول صموت
قصر الحياء حجابه منها على	عصماء معقل غفرها المأموت
غرثى الوشاح وكلّ نقبة كاعب	عنها مقصّرة اللفاق فلوت

فيصور حياءها الشديد، وخصرها النحيل، وثوبها الصغير، في مشهد يجمع بين الجمال المادي والطهر الخلقي. وفي تحول مفاجئ يخرج الشاعر من وصف المحبوبة إلى رثاء صديقه أحمد بن يوسف الكاتب[2]، إذ يستخدم لغة البكاء والعتاب للموت، ويمدح مآثر المرثي (الكرم، الجود، حفظ الجار)، ثم يختم القصيدة بمشهد القبر والموت المهيب، فيقول:

لا تبكها فتلام وابك أخا على	حجرات جثوة قبره الينبوت
متلاف ما جمعت يداه له فلا	مال أخو فنخ ولا سبروت
يكفيه بعد قضاء ما ينتابه	من حقّ مختبط أتاه القوت
والجار لا مقصى المحلّ ولا إذا	قرب المحلّ ببيته مقتوت
والسمّ والسلع الأمرّ لمن قلى	ولمن يود السمن والسنوت
فاغتاله هار الجوانب مظلم	فيه صداه ولوحه المنحوت
إنّ المنيّة لا يعزّى سوقة	منها ولا ملك له جبروت

يمثل هذا المقطع غرض الرثاء وهو المحور الفعلي للقصيدة، وقد أتقن الشاعر هنا الانتقال البنائي حين بدأ بـ (لا تبكها) أي لا تبكِ المحبوبة، وانتقل مباشرة إلى (وابك أخا)، ممّا يحدث مفارقة قوية تحوّل انتباه المتلقي من الحب إلى الفقدان، ويُركز في الرثاء على المكارم الأخلاقية للمرثي، وهي: الكرم (متلاف ما جمعت يداه)، وإغاثة المحتاج (المختبط)، وحسن الجوار، والمواساة بين الأضداد (المرّ والحلو)، ويصور لنا مشهد الموت في البيت الأخير، فيصور القبر (هار الجوانب) كمكان مظلم يضم الصدى واللوح المنحوت، ثم يرفع النظر إلى حقيقة كبرى هي أنَّ المنيّة التي لا تفرق بين سوقة وملك، ممَّا يمنح القصيدة خاتمة حكمية مهيبة تليق برثاء رجلٍ من مكانة أحمد بن يوسف الكاتب. وقد أجاد في رثاءه وهذا مما رواه النقاد في علو الرثاء على المديح <<وإنما ينبغي أن يكون الرثاء أجود من المدح، لأن الرثاء

[2]) أحمد بن يوسف بن صبيح الكاتب الكوفى مولى بنى عجل، ويغلب أن يكون ميلاده حول منتصف القرن الثانى للهجرة (ضيف، 1995م، ج 3، ص 541).

صفة للوفاء، ولأن المدح الذي يبتغى به العطاء والمال يمكن أن يكون جيداً ويمكن أن يكون رديئاً، لأنه صدر عن حاجة، وأمّا الرثاء فصادق اللهجة، يعبر عن هذا الوفاء وهذا الإخلاص>> (حسين، د.ت، ص 116).

تُظهر هذه القصيدة قدرة أبي العميثل على بناء وحدة عضوية تنتقل بين ثلاثة أغراض رئيسية (وصف الرحلة ثم الغزل ثم الرثاء) دون أن يشعر المتلقي باصطناع أو انقطاع، بل عبر جسور معنوية دقيقة (الرحلة للقاء الأحبة ثم الحنين لمن رحلوا ثم البكاء الحقيقي على الموتى)، وهذا ما أشار إليه النقّاد بحسن التخلص وهو <<عبارة عن أن ينتقل المتكلم مما ابتدأ به الكلام من غزل، أو نسيب، أو فخر، أو وصف، أو غير ذلك إلى المقصود؛ على وجه سهل برابطة ملائمة؛ وجهة جامعة مقبولة يختلس به المقصود اختلاساً رشيقاً، بحيث لا يتفطن السامع للانتقال من المعنى الأول إلا وقد رسخت ألفاظ المعنى الثاني في السمع، وقر معناه في القلب لشدة الالتئام بينهما>> (ابن معصوم، 1969م، ج 3، ص 240). وهذا يؤكد أنَّ قصيدته ذات بنية لغوية محكمة، تجمع بين التقاليد الشعرية القديمة (الوقوف على الأطلال، والنسيب، والرثاء) وبين لمسته الخاصة في التصوير المكثف والمفارقات المعنوية.

وفي قصيدةٍ ثانية تختلف عن سابقتها، في كونها ليست غزلاً ولا رثاءً، بل تنتمي إلى غرض المديح والمفاخرة الأدبية، إنَّها تمثل جانباً مهماً من شخصية أبي العميثل، إذ يظهر فيها كشاعرٍ حاضرٍ في المجالس الأدبية، يناقش ويشهد ويُفاخر. وتنتمي هذه القصيدة -المكونة من 12 بيتاً- إلى شعر المخاطبات الشعرية والمديح، فهو يوجه خطابه مباشرة إلى أبي تمام (الشاعر العباسي الكبير)، في مشهدٍ يبدو أنه جلسة أدبية حضرها الأمير ووجه كلاماً لأبي تمام، فأراد أبي العميثل أن يسجّل حضوره ويشهد بجودة شعر أبي تمام، ثم يثني على الأمير الذي جمعهم. وتكمن براعة البناء في هذه القصيدة في انتقالها من الرد المباشر إلى الشهادة الأدبية، ثم إلى الدعاء للأمير، في وحدة عضوية تجمع بين النقد الأدبي والمديح، فيقول: (الكامل)

أفهمتنا فنقعت بالإفهام	فاسمع جوابك يا أبا تمام
إن الظباءَ سينحُها كبريحها	في جهلها بتصرّف الأقوام
جفّت بأيام الفتى وبرزقه	في اللوحِ قبلُ سوابقُ الأقلام
قد كنتُ حاضرَ كل ما حبّرتَه	من منطقٍ مستحكم الإبرام
فيه لطائفُ من قريضٍ مونقٍ	نطقت بذالك ألسنُ الحكام
ملسُ المتونِ لدى السماعِ كأنها	لمساً ومنظرةً متونُ سِلام
وشهدتُ ما قال الأميرُ بعَقبه	من أنه عسلٌ بماءِ غمام

(الرشيد، 2010م، ص 52-53)

يستهل الشاعر قصيدته بنداء مباشر لأبي تمام معترفاً له بالفهم والإفهام، ثم ينتقل إلى وصف شعره وخصائصه البلاغية مستشهداً بما قاله الأمير فيه، ليؤكد جودة ما يسمعه. وهذا المقطع يُؤدي وظيفة التمهيد المدحي النقدي، إذ يبدأ الشاعر بعلاقة الندّية مع أبي تمام (فاسمع جوابك)، ثم ينتقل إلى وصف شعره بسمات بالغة الدقة، من القوة الإقناعية (مستحكم الإبرام) والجمال والطرافة (قريض مونق) والسلاسة والرونق (ملس المتون) والإعجاب العام (نطقت بذلك ألسن الحكام) وشهادة الأمير بأنَّه (عسل بماء غمام)، دلالة على الحلاوة والصفاء. فهذا المقطع يُظهر أنَّ أبي العميثل كان ناقداً حاضراً في المجالس، يمدح من يراه جديراً بالمدح ويُسجل شهادته الأدبية، ممَّا يكشف عن وظيفة القصيدة كشهادة توثيقية لمكانة أبي تمام في ذلك المجلس، فضلاً عن كونها مدحاً غير مباشر للأمير الذي أحسن الاختيار والقول. وبعد أن أنهى شهادته في شعر أبي تمام، يتحول بسلاسة إلى الدعاء للأمير الذي جمعهم، فيمتدح مجلسه الكريم، ثم يذكر فضائل أبي تمام، ويختم القصيدة برجاء دوام العز للأمير، فيقول:

وشهدتُ أجملَ محضرٍ من معشرٍ منحوا كريمَ القولِ نجلَ كرام
فعليكَ محمودَ الأناءةِ إنها والنجحَ في قَرَنٍ على الأيام
وذكرتَ عمراً قبلنا وفراقَه صمصامةَ النجدات والإقدام
واللهَ ينظمنا بعزِّ أميرنا وَطوالِ مدّتهِ أتمَّ نظام

يمثل هذا المقطع ذروة البناء الموضوعي للقصيدة، إذ يتحول الغرض من المدح النقدي (لأبي تمام) إلى المدح (للأمير)، وذلك عبر وصف المجلس بأنَّه (أجمل محضر)، ممَّا يضفي على المشهد قدسية وجمالاً، ويُشعر بأنَّ الحديث عن الشعر والأدب يحدث في بيئة راقية، ثم الدعاء للأمير بـ (محمود الأناءة) و(النجح في قرن على الأيام) و(طوال مدته أتم نظام)، وهي صياغات دعائية تليق بمقام الأمير.
وهذه القصيدة تُظهر أنَّ أبي العميثل كان شاعراً موقفياً، يستطيع أن يُوظف شعره في سياقات اجتماعية محددة، وأن ينتقل بين الأغراض (النقد الأدبي، المدح، الدعاء) بسلاسة تامة، مما يُثري فهمنا لتنوع أغراضه وقدرته على بناء قصيدة متكاملة حتى في المدائح القصيرة.
وفي قصيدة أخرى -مكونة من سبعة أبيات- يتجلى نموذجاً مكثفاً للغزل العذري الممزوج بالعتاب والمناصحة، إذ تظهر فيها شخصية الشاعر بشكل متكامل: فيبدأ بالقسم المهيب، ثم يبوح بحبه الخالص، ثم ينصح محبوبته بكيفية التعامل مع الوشاة، ثم يوبخها توبيخاً لاذعاً في الخاتمة. وقد جاءت على البحر الوافر، وهو بحر يتناسب مع جدية الموضوع وقوة العاطفة. وتكمن براعة البناء في انتقالها من القسَم إلى الإفصاح إلى التوجيه إلى التوبيخ في مسار تصاعدي ينتهي بمفارقة أخلاقية موجعة. فيستهل الشاعر قصيدته بقسمين: الأول برحلته إلى دار محبوبته عند نجوم السماء، والثاني بالحجيج والأبل الراقصات في الطريق إلى عرفة، ثم ينتقل مباشرة إلى جواب القسم، وهو إعلان حبه الخالص لها، فيقول: (الوافر)

سقاك الله يا سلمى سقاكِ ودارك باللوى نوءَ السماك
أما والراقصاتِ بذاتِ عرقٍ ومن صلّى بنعمانِ الأراكِ
لقد أضمرتُ حبكِ في فؤادي وما أضمرتُ حبّاً من سواكِ

(الرشيد، 2010م، ص 48)

يؤدي هذا المقطع وظيفة التمهيد العاطفي القوي، إذ يمهّد الشاعر لإعلان حبه بقسَمين متتاليين يمنحان الكلام صبغة القدسية والجدية، ففي القسم الأول دعاءٌ لمحبوبه (سلمى) وذكرٌ لدارها ونجومها، ممَّا يوحي بعظمة المكان وقدسيته في نفسه، وفي القسم الثاني قسمٌ بالحجيج وبحركة الإبل (الراقصات) وبمن يصلون عند نعمان الأراك (أي الحجاج في عرفة)، وهي أقسام تعظيمية تبرز جلال اللحظة. ثم يأتي جواب القسم كإفصاح صريح بحبه لها، مع تأكيد الإخلاص التام من خلال أسلوب الحصر (وما)، فيخلق مفارقة بين عظمة القسم وخفاء الحب، لكنَّه يؤكد أنَّ الود مكنون في القلب لا يظهره إلا هذا القسم. ثم ينتقل إلى التعامل مع الوشاة الذين يفسدون بينه وبين محبوبته، فيقدم لها نصيحة تتعلق بكيفية التعامل معهم وكأنَّه يضعها في اختبار، فيقول:

أطعتِ الآمريكِ بصرم حبلي أطعتِ الآمريكِ بصرم حبلي
فإن هم طاعوكِ فطاوعيهم وإن عاصوكِ فاعصي من عصاكِ

يمثل هذا المقطع النقطة المحورية في بناء القصيدة، فيتحول الشاعر به من الاستهلال العاطفي إلى الحوار التوجيهي ويعاتب محبوبته على طاعتها للوشاة الذين أمروها بقطع حبله ويطلب منها أن تفعل بهم كما فعلوا به (مُريهم في أحبتهم

بذاكِ)، أي تأمرهم بقطيعتهم هم أيضاً، ثم يقدم قاعدة واضحة (فإن هم طاعوك فطاوعيهم، وإن عاصوك فاعصي من عصاك)، وهي جملة شرطية متوازنة تحمل حكمة عملية؛ أي عاملهم كما يعاملونك ولا تخضع لمن لا يخضع لك، وقد عدل الشاعر عن القاعدة المتوقعة (فاعصيهم) إلى (فاعصي من عصاك)؛ ليُظهر السبب الموجب للعصيان وليُشنع على الوشاة وليُبرر موقفه منهم. ثم يتحول الشاعر إلى أسلوب التوبيخ اللاذع، مذكراً محبوبته بأيام العسر التي كان يحتاجها فيها، فيقول:

أما تجزينَ من أيامِ مَرءٍ إذا خَدِرَت لَهُ رِجلٌ دعاك

قتلتِ بفاحمٍ وبذي غروب أخا قوم وما قتلوا أخاكِ

يذكِّر الشاعر محبوبته بأيام ضعفه التي كان يدعوها فيها، مستحضراً معتقداً عربياً مأثوراً بأنَّ من تخدر رجله فإن ذكر من يحب يُزيل عنه الخدر (البخاري، 1998م، ص 536)، فيوبخها قائلاً: ألا تجازين من كان لكِ طالباً عوناً في شدته؟، ثم يصور محبوبته وكأنَّها قتلت أخاً لقومٍ ما، والقتل هنا مجازي سببه جمالها الفاتن الذي يقتل العشاق، ويضيف أنَّ هذا القتل غير مبرر؛ لأنَّ القوم لم يقتلوا أخاها، فجمالها وحده هو الذي ارتكب هذا الفعل دون سبب ممَّا يزيد من وقع التوبيخ ويفاجئ المتلقي بهذه الخاتمة.

وبذلك يكون الشاعر قد أجاد في توظيف الأسلوب الشرطي وفي الانتقال من الحب إلى العتاب، ممَّا يجعل القصيدة متكاملة البناء، مؤثرة الأداء، غنية بالمعاني الدلالية، قادرة على تحريك المشاعر وإثارة التأويلات المتعددة، وهذا هو جوهر الإبداع الفني في بناء القصيدة.

المبحث الثاني: البناء الموسيقي:

تُعدّ الموسيقى ركيزة أساسية في بناء النص الشعري، فهي تمنحه إيقاعه الخاص وتضفي على ألفاظه جرساً يؤثر في المتلقي، وهي التي تميزه عن غيره من أجناس الكلام، فهي عصب القصيدة وروحها النابضة، وقد اتفق أكثر القدماء على أنَّ: <<الشعر يقوم على أربعة أركان، وهي اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية>> (يوسف، 1989م، ج 1، ص 8)، وهي تنقسم على مستويين: موسيقى داخلية تنشأ من تكرار الأصوات والمحسنات اللفظية، وموسيقى خارجية مرتبطة بالوزن والقافية، وسيتم تتبع هذين المستويين في نماذج من شعر أبي العميثل الأعرابي، للكشف عن خصوصية إيقاعه ومدى انسجامه مع أغراضه الشعرية.

المطلب الأول: الموسيقى الخارجية:

ما كانت الموسيقى في الشعر العربي محض صدفة، ولا هي زينة لفظية تتبع الكلام لتجمله، بل هي من صميم التجربة الشعرية، ومن أهم أدوات الشاعر في تشكيل وعي السامع ونظم انفعاله، فالشاعر حين يختار بحراً معيناً إنَّما يختار نبرة نفسية تلائم حالته، وحين يلتزم بقافية وروي محددين إنَّما يرسم ملامح صوتية لتجربته، تجعل القصيدة وحدة مكتملة وتؤكد خصوصية الشعر العربي (هوميروس، 2012م، ص 83).

أ. الوزن:

يُعدّ الوزن العمود الفقري الذي يقيم بناء القصيدة ويمنحها توازنها ويضبط إيقاعها، فاللغة العربية <<لغة الوزن في أصلها ومنشئها وفي معناها ومنباها>> (يوسف، 1989م، ج 1، ص 12). والشعر في جملته عبارة عن كلام موزون مقفى (السكاكي، 1987م، ص 515). ويدرك الشعراء أهمية الوزن كونه <<الإطار الخارجي الموسيقي الذي يحتوي ألفاظهم ويمنع القصيدة من التبعثر>> (عيد، د. ت، 16)، فنظموا أشعارهم على بحوره المختلفة والموروثة ممَّا يناسب معانيهم وأفكارهم.

رغم قلة ما وصلنا من شعر أبي العميثل، فقد تنوعت أوزانه؛ فجاء الطويل في إحدى عشرة قطعة، والكامل في أربع قطع، والبسيط والوافر في ثلاث قطع، بينما جاء السريع في قطعة واحدة، ويُعزى كثرة ورود الطويل إلى منزلة هذا البحر عند القدماء، وهذا يكشف عن توجه الشعراء في النظم وفق هذا البحر الذي <<يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المتشابهة الهادئة لذا فهو أصلح البحور في معالجة القضايا الجدية>> (الراضي، 1975م، ص 104). واستخدامه لهذا البحر يدل على قوة موسيقاه واتساع مجالاته وهو ما يفسر غلبة هذا البحر في معظم ما وصلنا من شعره.

البحر الطويل: ويعدّه النقاد من أكثر البحور شيوعاً من قبل الشعراء (أنيس، 1952م، ص 57)، ويظهر البحر على (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)، وسمي طويلاً لطول أحرفه وسمي طويلاً أيضاً لأنَّه طال بتمام أجزاءه (ابن رشيق، 1981م، ج 1، ص 136)، وهو بحر متسع لأنواع الحماسة والفخر ووصف الأحوال (يموت، 1992م، ص 14-15)، ونجده في مقاطع أبي العميثل التي تتطلب نفساً طويلاً، فيقول في قصيدته: (الطويل)

سلامٌ على الوصل الذي كان بيننا تداعت به أركانُه فتضعضعا
تمنى رجالٌ ما أحبّوا وإنما تمنّيتُ أن أشكو إليها فتسمعا
وإني لأنهى النفسَ عنها ولم تكن بشيءٍ من الدنيا سواها لتقنعا
أرى كل معشوقين غيري وغيرَها قد استعذبا طعم الهوى وتمتعا
كأني وإياها على حال رِقبَةٍ وتفريقِ ليل لم نبت ليلةً معا

(الرشيد، 2010م، ص 45)

افتتح قصيدته بصورة بديعة شبَّه فيها الوصل بالبناء الذي تداعت أركانه، ثم انتقل إلى التعبير عن عجزه وعزلته النفسية إذ جعل أمنيته الوحيدة أن تسمعه لا أن تناله، وصوّر صراعه الداخلي مع نفسه التي لا تقنع بغيرها، ورسم مشهداً مقارناً بينه وبين سائر العشاق الذين نالوا حظهم من الهوى، بينما هو وحبيبته في حال ترقب وانتظار دائم كأنَّهما في ليلة متفرقة لم يجمعهما فيها لقاء. وقد جاءت الأبيات على بحر الطويل الذي يتميز بطول شطريه واتساع مساحته العروضية، ممَّا يمنح الشاعر مجالاً للتفصيل والتروي في التعبير عن المشاعر المتدفقة، وإيقاعه المتمهل يناسب أجواء الحسرة والترقب التي تعج بها القصيدة.
ونعود مع قصيدة أخرى تختلف موضوعاً عن سابقتها، إذ تخرج من أجواء الحسرة والانتظار إلى مشهد لقاء عابر في موسم الحج، يجمع فيه الشاعر بين قداسة المكان ورهبة اللقاء، ليرسم بكلمتين فقط صورةً مكثفةً تجمع بين البرودة والحرارة، والقدوم والوداع، فيقول: (الطويل)

لقيتُ ابنةَ السَّهميّ زينبَ عن عُفر ونحن حَرَامٌ مُسيَ عاشرة العَشرِ
وإني وإياها لحتمٌ مبيتُنا جميعاً وسَيرانا مُغِذٌ وذو فَتر
فكلمتُها ثنتين كالثلجِ منهما على اللّوحِ والأخرى أحرُّ من الجمر

(الرشيد، 2010م، ص 42)

تمثل هذه القصيدة نموذجاً للغزل العذري، إذ يصف الشاعر لقاءه بـ (زينب) وقد كانا محرمين في عشية عرفة، ممَّا يضفي على المشهد قدسية ورهبة. وقد صوّر هذا اللقاء بلحظة مكثفة إذ حاورها بكلمتين فقط: الأولى تحية القدوم (كالثلج)، والثانية سلام الوداع (أحرّ من الجمر)، ليبرز المفارقة العاطفية بين برودة البداية وحرارة النهاية، وممَّا ورد في شرح البيت الثالث: <<أَرَادَ بِالْكَلِمَةِ الأولى تَحِيَّة الْقدوم، وبالأخرى سَلام الْوَدَاع>> (الحريري، 1998م، ص 140). وقد جاءت القصيدة على بحر الطويل الذي يتسع للوصف التفصيلي والتصوير الدقيق، وإيقاعه المتمهل يعكس حالة الترقب والتأمل التي تناسب المشهد في المكان المقدس.
وفي قصيدةٍ أخرى على البحر الطويل، يخرج الشاعر من أجواء الغزل إلى فضاء الحكمة وعزة النفس، معبّراً عن موقفه حين حجب عن الأمير، في صورة شعرية تعكس فطنته ورجاحة عقله واعتزازه بنفسه، إذ يفضل الترك على أن يذل نفسه، فيقول: (الطويل)

سأتركُ هذا البابَ ما دام إذنُه كعهدي به حتى يخفَّ قليلا
وما خابَ من لم يأته متعمداً ولا فازَ من قد نال منه وصولا
وما جُعِلت أرزاقنا بيد امريء حمى بابَه من أن يُنال دخولا
إذا لم أجد يوماً إلى الإذن سُلّماً وجدتُ إلى ترك المجيء سبيلا

(الرشيد، 2010م، ص 51)

تعبّر هذه القصيدة عن موقف الشاعر حين مُنع من الدخول على الأمير، فلم يتذلل ولم يلح في طلب الإذن، بل اختار ترك الباب معبراً بذلك عن عزة نفسه ورفعة قدره. وقد صاغ هذه الحكمة في أبيات تتسم بالجزالة والإحكام، إذ أشار إلى أن الأرزاق ليست بيد من يحجب بابه وأنَّ من لا ينال دخولاً لا يخيب إذا لم يقصد الباب متعمداً، وختم بقوله إنَّه إن لم يجد سبيلاً إلى الإذن، فقد وجد سبيلاً إلى ترك المجيء، وهي خاتمة حكيمة تبرز موقفاً نادراً يجمع بين الرفض والقناعة.

البحر الكامل: يحل في المرتبة الثانية ويأتي على تفعيلة: (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) (أنيس، 1952م، ص 61). وهو بحر فيه <حلون خاص من الموسيقى يجعله ـ أن أريد الجد ـ فخماً جميلاً من عنصر ترنيمي ظاهر ويجعله ـ إن أريد به الغزل ـ وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلواً عذباً>> (المجذوب، 1970م، ج 1، ص 362). وترد قصيدة في مدح عبد الله بن طاهر على هذا البحر، وتمثل نموذجاً رائعاً للمديح الحكيم، إذ يقدَّم الشاعر نصائحه للرجل الذي يطمح إلى منزلة عبد الله بن طاهر، ويجمع بين الثناء المباشر والتوجيه الأخلاقي في بناء شعري متكامل، ويُعد البيت الأول من القصيدة من أكثر الأبيات التي مدح بها الشاعر، فجمع بين الإيجاز والتصوير البديع في استدعاء سنة الحياة، فيقول في مطلعها: (الكامل)

قالت ركعتَ فقلتُ إنّ وراءكم أن قد كبرتُ ومن يُعَمّر يركعِ
وعهدتني أمضي لشأني مطلقاً فبليتُ بعدكِ بالنسا والأجدع
يا من يحاولُ أن تكونَ خلالُه كخلال عبداللهِ أنصت واسمع
فلأقصدنّك بالنصيحة والذي حجَّ الحجيجُ إليه فاقبل أودعِ

(الرشيد، 2010م، ص 45)

ويتناسب بحر الكامل مع موضوع المدح والحكمة، إذ إيقاعه القوي والمتكرر يضفي على النص جدية ووقار، ويعكس قوة المبادئ التي يدعو إليها. وأنَّ قوافيه المتقاربة تمنح القصيدة انسجاماً يليق بذكر صفات الكرم والمجد، ممَّا يجعل الوزن خادماً أميناً للمضمون الأخلاقي الرصين.

وفي قصيدة يخاطب الشاعر فيها أبا تمام في مجلس أدبي، شاهداً بجودة شعره، ومثنياً على ما قاله الأمير فيه، ثم يتحول إلى الدعاء للأمير ومفاخرة مجالسه، في بناء يجمع بين التوثيق الأدبي والمديح، فيقول في مطلعها:

أفهمتنا فنقعت بالإفهام فاسمع جوابك يا أبا تمام
إن الظباءَ سينحُها كبريحها في جهلها بتصرّف الأقوام
جفّت بأيام الفتى وبرزقه في اللوحِ قبلُ سوابقُ الأقلام

(الرشيد، 2010م، ص 52)

يعزز بحر الكامل موضوع القصيدة؛ لأنَّ إيقاعه القوي والمتكرر يليق بجدية المجلس الأدبي ورصانة الشهادات، ويمنح النص وقاراً يتناسب مع المدح والنقد الأدبي. وأنَّ تكرار تفعيلاته (متفاعلن) يخلق حركة موسيقية متصاعدة تعكس حضور الشاعر وثباته في المشهد ممَّا يعزز قيمة ما يشهد به ويقوله.

البحر البسيط: سميّ بسيطاً لأنَّه انبسط عن مدى الطويل (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) (ابن رشيق، 1981م، ج 1، ص 136)، ويرى أخرون أنَّ هذا البحر يقترب من الطويل ولكن يضيق به اتساع المعاني، ولا يتخذ حال المعاني باللين (هوميروس، 2012م، ص 79). وممَّا جاء على بحر البسيط، بيت في مدح الفضل والحسن ابني سهيل، إذ صوّر الشاعر ملامح الحزم والفضل بينهما بتركيز بالغ، فقال:

(البسيط)

كأنَّ أشكالَ وجهِ الحزمِ بينهما ظلٌّ تلاقى عليه الشمسُ والقمرُ

(الرشيد، 2010م، ص 43)

شبَّه الشاعر ملامح الحزم والفضل بين الممدوحين بظلٍّ جمع بين الشمس والقمر، وهي صورة مكثفة لا تحتاج إلى اتساع في المعنى، بل إلى إحكام في السبك وهو ما يناسب البحر البسيط الذي يثبت المعاني بحزم ووقار دون لين أو تطويل.

وفي البسيط أيضاً، أبيات قالها الشاعر في مناسبة خاصة حين صافح عبد الله بن طاهر عند قدومه من سفر، فقبَّل يده، وسقاه الخمر بيده، فأبدى شكواه وامتنانه في بيتين موجزين، فقال: (البسيط)

نادمتُ حرا كأن البدرَ غُرتُه مُعظّماً سيّداً قد أحرزَ المهَلا

فعلّني برحيق الراحِ راحته فمِلتُ سكراً وشكراً للذي فعلا

(الرشيد، 2010م، ص 50)

مدح نديمه (عبد الله) بأنَّه كالقمر، ثم وصف سقيه له بالخمر حتى مال (سكراً وشكراً)، وقد ارتبط البحر البسيط بهذا المعنى لأنَّه يتطلب وقاراً في المدح ووضوحاً في السرد وإلى رصانة في نقل المشهد المجسّد، وهو ما وفره البحر بإيقاعه المتزن المحكم الذي لا يميل إلى اللين والانسياب المفرط.

البحر الوافر: سميّ وافراً بسبب وفورة أجزاءه <<لوفرة أجزائه وتداً بوتد>> (ابن رشيق، 1981م، ج 1، ص 136)، وتعددت توصيفاته فأخرون قالوا لوفرة حركاته (خلوصي، 1977م، ص 84)، وعدّه البستاني أليَنْ ويتبع اللفظ بالشدة والرقة (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) (هوميروس، 2012م، 80)، ومنه أمثلته قوله: (الوافر)

أتيتُك يا عقيل بلا إخاء ولا سبب يدل على الرجاء

فإن تُجزل فما هي منك بكر وإن تبخل أحلت على القضاء

(الرشيد، 2010م، ص 38)

ويتناسب البحر الوافر مع معنى القصيدة؛ إذ إيقاعه المنساب والمسترسل يخلق سلاسة في الطلب ورفقاً في التوسل، وكثرة حركاته تمنح النص دفقة عاطفية تناسب حال الرجاء بين الخوف والأمل، فهو يليق بجوهر القصيدة الذي يدور بين التواضع والرجاء دون حدة أو جفاء، فيتناسب مع المعاني المفتوحة على الاحتمالين، فإن أجزل العطاء فليس ذلك غريباً عن كرمه، وإن منع فقد أحال الشاعر الأمر على قضاء الله وقدره، وهذا يعكس تواضع السائل ورفعة المتوسل إليه ويظهر أدب الطلب في أبهى صوره.

ب. القافية

تُعرَّف القافية بأنَّها <<عدة أصوات تتكون [تتكرر] في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة>> (أنيس، 1952، ص 244)، وتتعدى وظيفة القافية الإطراب والنغم بأن لها معنىً وإنّها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري (أوستن، 1972م، ص 208).

وقد تنوعت قوافي شعر أبي العميثل، وكانت جميعها مطلقة (ما عدا بيتين على مجزوء الرمل، ولا توجد دلالة على أنَّهما يُنسبان له (الرشيد، 2020م، ص 55))، والقافية المقيدة قليلة الانتشار في الشعر العربي عموماً (البصري، 1996م، ص 106)، والقافية المطلقة أضفت على شعره انسياباً موسيقياً وخففت من حدة الوقفات الإيقاعية.

وقد تنوعت حروف الروي فيها بين اللام والميم والعين والراء والكاف والسين والتاء والنون والهمزة والدال والزاي والقاف، ولكل حرف منها طابع صوتي يرتبط بالغرض العام للقصيدة. ويلاحظ غلبة الروي على اللام والميم في معظم شعره، ويعود ذلك إلى كونهما من حروف الذلاقة السهلة المخرج، وهما من بين الأصوات العربية التي عرفت تواشجاً وتداخلاً فسيولوجيا كبيراً، وهما صوتان مجهوران في الدرس اللغوي بلا خلاف (بولخطوط، 2019م، ص 74)، وهذا ما يمنح القصيدة انسياباً ورقّةً، وكونهما حرفان جهوريان وممتدان صوتياً فذلك يضيف على الكلام وقاراً ورصانة ويجعلهما مناسبين لأغراض المدح والحكمة والغزل العذري التي تغلب على شعره، ومن القوافي المطلقة على حرف الميم في وصف الثغر وتشبيهه بالبرق قوله: (الطويل)

وبيضاءَ مِكسالٍ لعوبٍ خريدةٍ ... لذيذٍ لدى ليلِ التمام شِمَامُها

كأنّ وميضَ البرقِ بيني وبينَها ... إذا حانَ من بعضِ البيوتِ ابتسامُها

(الرشيد، 2010م، ص 53)

يصف الشاعر محبوبته بالبيضاء الناعمة الدلال (بيضاء مكسال)، ثم يشبّه ريحها بالطيب اللذيذ في ليلة اكتمال القمر، ويشبه ابتسامتها بوميض البرق حين يلمع بين البيوت (وميض البرق). وقد ارتبطت قافية الميم بهذا المعنى؛ لأنَّ حرف الميم صوت جهوري يضفي على الكلام رقة وثبات يناسبان وصف الجمال الهادئ والساحر، وامتداده الصوتي يعكس حالة الدهشة والانبهار بجمالها ويمنح البيتين انطباع يليق بمشهد الغزل. ومما ورد أيضاً بقافية مطلقة على روي اللام قوله: (الطويل)

ألا هل إلى نِصِّ النَّواعجِ بالضحى ... وشمِّ الخُزامى بالعشيّ سبيلُ

بلادٌ بها أمسى الهوى غيرَ أنني ... أميلُ مع المقدارِ حيث يميلُ

(الرشيد، 2010م، ص 50)

يسأل الشاعر مستفهماً متمنياً: هل هناك طريق إلى بلوغ أقصى سير النوق السريعة (نِصِّ النَّواعج) في الضحى، وإلى شم رائحة الخُزامى في المساء؟ ثم يقر بأنَّ الهوى قد أمسى في تلك البلاد، لكنَّه لا يملك من أمره شيئاً، إذ يميل حيث يميل القدر. وقد ارتبطت قافية اللام بهذا المعنى؛ لأنَّ حرف اللام من حروف الذلاقة والرخاوة والاستطالة، وامتداده الصوتي يضفي على الكلام انسيابية وسلاسة تناسب حالة التمني والحنين، ورخاوته تعكس شعوراً بالخضوع والاستسلام، فيتناغم مع خضوع الشاعر لمشيئة القدر.

وفي قافية مطلقة على حرف الراء، جاءت أبياته لتعبر عن ملامح أخلاقية وشكوى من تقلب الأحوال، فيقول: (السريع)

قد جار والله على جاره ... والله قد أوصاه بالجار

حتى متى يا سيدي أنت لي ... تمزج إقبالاً بإدبار

يا من رأى فيمن قبله الـ ... دينارَ في راحة دينار

(الرشيد، 2010م، ص 42)

ارتبطت قافية الراء بمعاني العتاب والشكوى؛ لأنَّ حرف الراء من الحروف التكرارية والمجهورة لها صوت حاد ومكرر يناسب أجواء العتاب والشكوى والتذكير بالوعيد، فيتناغم مع نبرة العتاب القاسي التي تطغى على الأبيات. وفي قافية مطلقة على حرف العين، جاءت هذه الأبيات لتعبر عن شدة الهم والحزن، ووصف حال القلب الموجع، فيقول: (الطويل)

خليلي إن الهمَّ لي غير وازع وقلبي عميدٌ قلب هيمان نازعِ
ألم تر أني كلما هبت الصبا أصب ويقضيني شؤون المدامعِ
جعلت همومي حشو قلب مشايع على الهم والوجناء حشو البراذغِ

(الرشيد، 2010م، ص 44)

يصف الشاعر همَّه الذي لا ينزعه شيء وقلبه الهائم النازع المتوجع، ويشكو من أنَّ ريح الصبا تثير حزنه فتفيض دموعه، ويقر بأنَّ همومه أصبحت حشو قلبه كحشو البراذع (ظهر الدواب) للرحال. وقد ارتبطت قافية العين بهذه المعاني؛ لأنَّ حرف العين من الحروف الحلقية المجهورة، يخرج من عمق الحلق (عبد التواب، 1997م، 82)، وله جرس جهوري يمنح الكلام ثقلاً ووقاراً، وهو يناسب أجواء الشكوى والحزن واللوعة ويعكس ثقل الهموم وعمق الجرح الذي يعانيه الشاعر، فيتناغم مع نبرة التألم والوجع التي تغلف الأبيات.

المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية:

تُعرّف الموسيقى الداخلية على أنَّها ترجيع منظم يحدث في حروف الكلمات، سواء داخل البيت الشعري الواحد أو عبر الأبيات، ولا ينصب الاهتمام على تقارب أو تباعد مواضع هذا الترجيح، بل على كونها متناغمة فيما بينها وخاضعة لتنسيق منتظم، وبناءً على ذلك، فإنَّ الإيقاع الداخلي لا يتحقق إلا من خلال الأصوات الداخلية للألفاظ، وهو أمر تكمن فيه مشقة أكبر من المشقة المصاحبة للإتيان بالوزن العروضي الخارجي (مصطفى، 2024م، ص 89-90)، فالموسيقى الداخلية هي: <<قدرة الشاعر الفنية في الابتكار والبراعة في الإيجاد، وهي التي تتشكل منها لغة الشعر ودلالتها، ويكون ذلك عن طريق ائتلاف الموسيقى في الصورة، ... ويعرّف الإيقاع الموسيقي الداخلي بأنَّه مجموعة من الإيقاعات والنغمات والانسجام والتناظر التي نلمحها فيما يصدر عن الوتر حين تنقره الريشة>> (أحمد، 2024م، ص 1)، وهذا يعني أنَّ الموسيقى الداخلية في الشعر ليست مجرد أصداء لفظية، بل هي نتاج قدرة الشاعر على الابتكار والبراعة في صياغة اللغة، فالشاعر المبدع يستطيع أن يوفق بين الموسيقى والصورة الشعرية بحيث تنسجم الألفاظ مع المعاني.

أ. التكرار

يُعدّ التكرار أداة فاعلة في تشكيل الوعي الصوتي للنص، وكشف الحركة النفسية التي لا تهدأ، وهذا مأ أجاد النقّاد في تبيانه والدلالة عليه في أنَّ تكرار الألفاظ وترددها من جماليات الشعر وانسجامه (يموت، 1992م، ص 6)، وعُدَّ من أنواع البيان وقُسِّم على تكرار اللفظ والمعنى (التنوخي، 1327ه، ص 90). ومن تكرار الألفاظ ما ورد في قوله بأحد قصائده: (الوافر)

سقاك الله يا سلمى سقاكِ ودارك باللوى نوءَ السماك
لقد أضمرتُ حبكِ في فؤادي وما أضمرتُ حبّاً من سواكِ

(الرشيد، 2010م، ص 48)

يكرر الشاعر لفظة (سقاك) في صدر البيت وعجزه، ممَّا يوحي بتجدد الدعاء واستمرار الحنين، وكأنَّه لا يمل من ترديد هذا الدعاء لمحبوبه. أمَّا تكرار (أضمرتُ) فيأتي مقترناً بنفي الحب عن سواه ليؤكد إخلاصه التام، ويخلو من أي مشاركة، ممَّا يبرز صدق العاطفة في الغزل العذري. فحضور التكرار في النص تتباين غايته فقد يؤتى به للتوكيد

وإزالة الشك أو لزيادة التحذير والتهويل والوعيد وقد يراد به التضخيم والتعظيم وقد يؤتى به طرباً وتلذذاً بذكر المكرر (ابن معصوم، 1969م، ج 5، ص 345-346). ويتجلى التكرار اللفظي أيضاً في مواضع أخرى، فيعمد الشاعر إلى إعادة اللفظة ذاتها لتوكيد المعنى وإبراز دلالته، ومن ذلك قوله: (الطويل)

أقمتُ اعوجاجَ الشعر حتى تركتهُ قِداح ثِقافي **نابل** وابنِ **نابل**

(الرشيد، 2010م، ص 49)

كرر الشاعر لفظة (نابل) في عجز البيت ليؤكد إحكامه لشعره، إذ شبَّهه برماح (قداح) يصنعها حاذق ماهر (ثِقافي)، ثم عزز المهارة بأن جعلها من صنع (نابلٍ وابنِ نابل) أي صانع السهام، ممَّا يعزز فكرة الإتقان والإحكام التي أراد الشاعر إيصالها.
ولا يقتصر التكرار في شعره على الألفاظ، بل يمتد إلى تكرار الحروف، إذ يكرر حرفاً معيناً ليخلق جرساً صوتياً خاصاً يعزز المعنى المراد، ومن ذلك قوله: (الطويل)

سلامٌ على الوصل الذي كان بيننا تداعت به أركانُه فتضعضعا

(الرشيد، 2010م، ص 45)

يظهر تكرار حرف اللام في (سلام، على، الوصل، الذي) يخلق مداً صوتياً رخواً يواكب استحضار عهد الوصل، بينما يعكس تكرار حرف التاء في (تداعت، تضعضعا) حركة الانفعال المتتالية. أمَّا الأثر الأبلغ فيكمن في بناء كلمة (فتضعضعا) ذاتها، إذ يحمل تركيبها تكراراً للمقطع الصوتي (ضَعْ) مرتين، فكأنَّ اللفظ بثقله وتكرره يحاكي بصوته مراحل التهدم والتفكك المتتابعة التي أصابت أركان الوصل، فجاء التكرار الحرفي محاكياً للحدث المعنوي في إحكام بديع. فالحرف المكرر يعطي قيمة صوتية بما يضفيه من نغمة موسيقية تكشف عن اهتمام الشاعر بها، وهذه النغمة من شأنها تعميق أثر الكلمة في النفوس وتبين قوة المعنى وروعة النغم (البشير، 1990م، ص 82).
ويمتد أثر التكرار الحرفي إلى وصف الأصوات والحركات، إذ يوظف الشاعر تكرار الحروف لمحاكاة الطبيعة الصوتية للمشهد، ومن ذلك قوله في وصف ناقته: (الطويل)

وترفع ناباها صريفَ ابنِ بَكرة على الرسّ لم يمسس جميلٌ نِخَاسَها

(الرشيد، 2010م، ص 44)

يتكرر في البيت حرف الباء في (ناباها، ابن، بكرة)، وحرف السين في (الرس، يمسس، نخاسها)، ممَّا يخلق جرساً صوتياً حاداً ومتكرراً يحاكي صوت صريف الناب (الناقة المسنة) عند حركتها، فكأنَّ تكرار الحروف يعيد إنتاج الصوت الموصوف ويُعمق وقع التشبيه في السمع فينسجم الصوت مع المعنى في بناء موسيقي دقيق.

ب. الجناس

وهو في البلاغة العربية <<تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى>> (عتيق، 2006م، ص 196)، وهو من أبرز الأدوات التي تُكسِب النص جرساً موسيقياً وتجعل الكلمات تتراقص في أذن السامع. وقد وظف أبي العميثل هذه الظاهرة في مواضع متعددة، محققاً من خلالها إيقاعاً خاصاً يتناغم مع معانيه، ومن ذلك قوله: (الوافر)

لقد أضمرتُ حبكِ في فؤادي وما أضمرتُ حبّاً من سواكِ

فإن هم طاعوكِ فطاوعيهم وإن عاصوكِ فاعصي من عصاكِ

(الرشيد، 2010م، ص 48)

يجمع الجناس غير التام اللاحق <<هو ما كان الحرفان فيه متباعدين في المخرج>> (عتيق، 2006م، ص 205)، بين لفظي (حبك/حباً)، وكأنَّ الشاعر أراد أن يبرز الحب كخبرة فردية خاصة (حبكِ) مقابل الحب المجرد (حباً) الذي ينصرف إلى غيرها، ليكشف عمق الإخلاص وحصر العاطفة فيها. أيضاً يجمع الجناس الناقص والذي يختلف فيه <<المتجانسان في هيئات الحروف>> (السيوطي، 2011م، ص 329) بين (طاعوكِ/طاوعيهم) و(عاصوكِ/اعصي/عصاكِ)، ممَّا يخلق شبكة صوتية محكمة تقوم على التقابل الصوتي والمعنوي معاً، إذ يجعل الشاعر الجزاء من جنس الفعل فينصحها بأن تطيع من أطاعها وتعصي من عصاها في انسجام بديع بين الموسيقى والمعنى. ويتجلى الجناس في مواضع أخرى ليعكس حالات نفسية متباينة، فيستخدم الشاعر تقارب الألفاظ ليبرز المفارقات والمشاعر العميقة، ومن ذلك قوله: (الطويل)

تمنى رجالٌ ما أحبّوا وإنما　　**تمنّيتُ** أن أشكو إليها فتسمعا
كأني وإياها على حال رِقبَةٍ　　وتفريقِ **ليل** لم نبت **ليلةَ** معا

(الرشيد، 2010م، ص 45)

يظهر الجناس الناقص الأول من نوع مطرّف <<وذلك لتطرف الزيادة فيه>> (عتيق، 2006م، ص 207)، بين (تمنى/تمنّيتُ)، إذ يختلفان بالبناء ليفرّق بين أمنيات الآخرين المادية وأمنيته المتواضعة التي لا تتجاوز مجرد السماع، فيكشف عن عمق عزلته. ويتكرر أيضاً بين (ليل/ليلة)، إذ يوحي لفظ الليل في صورة مفردة عامة بأنَّ حياتهم كلها أصبحت ليلاً متقطعاً طويلاً، بينما أملهم في ليلة واحدة تجمعهم يبقى سراباً، فتأتي التاء المربوطة في (ليلة) لتصغير الأمل وتحسير مداه أمام امتداد العذاب. وبذلك يكون الجناس هنا وسيلة لتكثيف المعنى وتوسيع الفجوة بين الأمل والواقع.
ومن مظاهر الجناس في شعره ما جاء في وصف مجلس الأمير، فيجمع بين صفتين من أصل واحد ليعمق دلالة الكرم، ومن ذلك قوله: (الكامل)

وشهدتُ أجملَ محضرٍ من معشرٍ　　منحوا **كريمَ** القولِ نجلَ **كرام**

(الرشيد، 2010م، ص 53)

يقوم في البيت الجناس الغير تام اللاحق <<هو ما كان الحرفان فيه متباعدين في المخرج>> (عتيق، 2006م، ص 205) بين كلمتي (كريم/كرام)، إذ يشير الأول إلى صفة القول (بليغاً شريفاً)، والثاني إلى صفة النسب (مجداً متوارثاً وأصالةً عريقة). هذا التقارب يخلق وشائج صوتية ومعنوية بين اللفظين، وكأنَّ الشاعر يؤكد أنَّ جودة القول ليست غريبة عنهم، بل هي امتداد طبيعي لكرم الأصول ونبل النسب، فيحقق بذلك انسجاماً بديعاً يوثق الصلة بين اللفظين والمعنيين في إحكام بالغ.
وفي افتتاح أحد قصائده يرفع الشاعر صوته منكراً على من ظلم جاره، مستحضراً وصية الله التي تحث على حفظ حق الجار، ليخلق بذلك مشهداً شعرياً يستنكر فيه الفعلة الشنيعة التي تتناقض مع أسمى التوجيهات الأخلاقية، في صياغة تحمل نبرة وعظية وتوبيخية حادة، فيقول: (السريع)

قد جار والله على جاره　　والله قد أوصاه بالجار

(الرشيد، 2010م، ص 42)

يتجلى الجناس التام المستوفى في لفظة (جار) <<هو ما كان ركناه، أي لفظاه، من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، بأن يكون أحدهما اسما والآخر فعلا>> (عتيق، 2006م، ص 200)، فالأولى فعل ماضٍ بمعنى ظلم وتعدّى، والثانية

اسم بمعنى القريب الملاصق في المسكن، ويظهر الجناس الناقص المطرّف بين (جار/جاره). وهذه المفارقة اللفظية تحمل في طياتها نقداً لاذعاً ممَّا يضاعف شناعة الفعل، ويُشعر المتلقي بأنَّ الظلم قد تلبّس بذات الجيرة التي يُفترض أن تكون مأوى للإخاء والرحمة، فجاء الجناس ليُكثف هذه المأساة الأخلاقية في إيقاع حاد، ويجعل التوبيخ أكثر إيلاماً. وفي بيتٍ يتوجه الشاعر فيه إلى محبوبه (خليلي) ناثراً عليه حالته النفسية، إذ أنَّ الهمّ لا يجد له رادعاً، والقلب يتأجج بلهفة تعذبه وتستأصله كاشفاً عن وجعه الداخلي، فيقول: (الطويل)

خليلي إن الهمَّ لي غير **وازع** وقلبي عميدٌ قلب هيمان **نازعِ**

(الرشيد، 2010م، ص 44)

يكمن الجمال البديعي هنا في لفظي (وازع/نازع) اللذين يشكلان جناساً غير تام من النوع المضارع وهو: <<ما كان فيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج>> (عتيق، 2006م، ص 205)، وذلك من خلال المفارقة الدلالية العميقة بينهما؛ فلفظة (وازع) تعني الزاجر والرادع وهو ما ينفيه الشاعر عن همّه، بينما (نازع) يعني المضطرب والمتقطع من شدة الوجد وهو حال قلبه. فجاء هذا الجناس ليخلق حلقة سببية توحي بأنَّ الهم إذا لم يجد من يكفّه تمادى حتى مزّق كيان الشاعر.

ج. التصريع

يُعدّ التصريع بوابة الشاعر لخلق وحدة موسيقية متماسكة تمنح المتلقي منذ أول القصيدة إحساساً بالاكتمال والانسجام، فهو <<ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته (ابن رشيق، 1981م، ج 1، ص 173)، والشاعر يعمد إلى التصريع ليجعل من البيت الأول كتلة صوتية واحدة، تسبق ما بعدها من أبيات وكأنَّها إعلان عن هوية القصيدة الإيقاعية ونغمة تبقى تتردد في أذن السامع، ومن أمثلة ذلك قوله في مستهل قصيدته: (الوافر)

سقاك الله يا سلمى سقاكِ ودارك باللوى نوءَ السماك

(الرشيد، 2010م، ص 48)

يتفق الصدر والعجز في حرف الروي (الكاف المكسورة)، ليكونا وحدة موسيقية مكتملة، وقد أوجد هذا التصريع المرتبط <<أن يكون المصراع الأول مستقلًا بنفسه غير محتاج إلى الذي يليه>> (ابن الأثير، د. ت، ج 1، ص 259)، جرساً افتتاحياً متكرراً عزز وقع الدعاء (السقي)، فإعادة إيقاع القافية مرتين متتاليتين (في الصدر والعجز) يضاعف من نغمة المناجاة، ويربط بين سقيا الله لسلمى وسقيا دارها، ممَّا يكشف عن امتداد الحنين ليشمل الذات والمكان معاً، في صياغة موسيقية رصينة تليق بافتتاحية القصيدة. وفي موضع آخر قوله: (الطويل)

لقيتُ ابنةَ السَّهميّ زينبَ عن عُفر ونحن حَرَامٌ مُسيَ عاشرة العَشرِ

(الرشيد، 2010م، ص 42)

يتفق الشطران على القافية والروي بحرف الراء المكسور (عُفرِ/العَشرِ)، مما يضاعف الإيقاع في المطلع ويجعل الحدث (لقاء زينب) يبرز بقوة منذ البداية. وقد جاء هذا التصريع الكامل الذي يكون فيه << كل مصراع من البيت مستقلًا بنفسه في فهم معناه، غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه>> (ابن الأثير، د. ت، ج 1، ص 259)، وجاء في سياق وصف لقاء عابر في عشية عرفة، وأسهم التوافق الصوتي بين الشطرين في إبراز قدسية الزمان والمكان (الإحرام والوقوف بعرفة)، وكأن تكرار الرنين الصوتي يُوحي بتماثل المشاعر بين الرهبة والحنين. ومن مظاهر التصريع أيضاً ما جاء في مطلع إحدى قصائده: (الكامل)

أقوى من آل أمامة المروّت فالمرّ فالثلمان فالثلبوت

(الرشيد، 2010م، ص 38)

تتقارب دلالة كلمتي (المروت) و(الثلبوت) لأنَّهما اسمان لموضعين مكانيين، ممَّا يجعل استبدال أحدهما بالآخر ممكناً دون تغيير المعنى وهو التصريع الموجه (ابن الأثير، د. ت، ج 1، ص 260)، وهذا التوافق الصوتي والدلالي يضفي على المطلع جرساً موسيقياً مزدوجاً، ويعكس استمرارية الترجل في تلك الديار، وكأنَّ الشاعر يضع السامع في فضاء متصل لا انقطاع فيه، فيتناغم الصوت مع المعنى في افتتاحية القصيدة.

المبحث الثالث: الصورة الفنية والمحسنات البديعية:

اكتسبت الصورة الفنية أهمية كبيرة عند البلاغيين القدماء وجعلوها أساساً في تقويم الشعر والحكم على جودته، فهي: <<الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته فتتغير، ولكن الاهتمام بها يظل قائماً>> (عصفور، 1992م، ص 6)، وهي الأداة التي يحوّل بها الشاعر المعاني المجردة إلى لوحات مرئية بوساطة الخيال، وهي جوهر العمل الشعري ولبّ الإبداع فيه (قاسم وديب، 2003م، ص 254). ولا تقتصر أهمية الصورة على الجانب الجمالي فحسب، بل تتجاوزه إلى طريقة تقديم المعنى، فهي وسيلة مؤثرة في المتلقي: <<تنبع أهمية الصورة من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، وتأثيرها في المتلقي>> (عصفور، 1992م، ص 328). أمَّا المحسنات البديعية فهي وجوه بلاغية تُضاف إلى الكلام بعد استيفائه شروط المطابقة لمقتضى الحال، وخلوه من التعقيد، وتهدف إلى تحسين الجملة وتزيينها (عتيق، 2006م، ص 52).

المطلب الأول: التشبيه

ويعرّف على أنَّه <<علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال>> (عصفور، 1992م، ص 172)، ويعد من أقدم الأدوات البلاغية وأكثرها شيوعاً في الشعر العربي وقد أبدع النقاد في تحليله وبيان أنواعه واستخدامه، وذلك لأهميته في الدلالة على المعنى وتسهيل فهمه، فهو: <<يزيد المعاني رفعة ووضوحاً ويكسبُها جمالا وفضلا، ويكسوها شرفا ونُبلا>> (الهاشمي، 1999م، ص 272). ومن أمثلة ذلك قوله: (الطويل)

كأنّ وميضَ البرقِ بيني وبينَها إذا حانَ من بعضِ البيوتِ ابتسامُها

(الرشيد، 2010م، ص 53)

أقام الشاعر في هذا البيت تشبيهاً بليغاً (لحذف وجه الشبه مع بقاء الأداة) بين ابتسامتها (المشبه) ووميض البرق (المشبه به)، مستعيناً بأداة التشبيه (كأنّ) التي تمنح الصورة قوة التوكيد والثبات في الذهن، وحَذف وجه الشبه ليترك للمتلقي مجالاً لتخيّل أوجهه، لكنَّ السياق يُوحي بوجهين رئيسيين هما المباغتة والظهور المفاجئ إذ تظهر الابتسامة فجأةً كالبرق الخاطف، وكذلك الإشراق واللمعان فهي تلمع ثم تختفي كالوميض، ممَّا يعكس ندرة لقائها وشدة شوقه وترقبه لها. وقد جاءت هذه الصورة معبّرة عن الحالة النفسية للشاعر، إذ جعل ابتسامتها ظاهرة حيَّة تخطف الأنظار وتنير ظلمة البعد بينهما في تناغم تام بين دقة التشبيه وعمق الأثر العاطفي. فالتشبيه البليغ <<ذو مجالٍ واسعٍ لتسابق الْمُجِيدين من الأدباء والشعراء، وانتقاء روائع بديعة منه>> (الميداني، 1996م، ج 2، ص 176).

وبنفس الأداة ينتقل الشاعر من وصف المحبوبة إلى مدح الرجال، فينشئ تشبيهاً كونياً يجمع بين الفضائل، فيقول: (البسيط)

كأنَّ أشكالَ وجهِ الحزمِ بينهما ظلٌّ تلاقى عليه الشمسُ والقمرُ

(الرشيد، 2010م، ص 43)

يقوم التشبيه البليغ في هذا البيت على ربط (أشكال وجهِ الحزم) وهي ملامح الجد والصرامة التي تبدو على وجه الممدوحين، بظِلٍّ جمع بين (الشمس والقمر)، فأداة التشبيه (كأنّ) جاءت لتجعل من هذا الظل حقيقة ثابتة، والمُشَبَّه هنا هو هيئات الحزم وملامحه، والمُشَبَّه به هو الظل الذي تتقاطع فيه أشعة الشمس والقمر. وحذف وجه الشبه ويُفهم من السياق أنَّه الاجتماع بين الضدين، كأنَّ الحزم عندهما يجمع بين وقار النهار وجمال الليل وبين قوة الشمس ورقة القمر، ممَّا يحيل إلى صورة كمالية نادرة لا تتوافر إلا في الممدوحين، فيكون التشبيه هنا معبراً عن تكامل الصفات وتوازنها بما يليق بمقام المدح الرفيع.

ومن التشبيه الذي ينتقل من وصف الأشخاص إلى وصف صناعة الشعر ذاتها ما جاء في وصف متانة قصائده وإحكام نسجها إذ شبهها بالرماح الصلبة، ومن ذلك قوله: (الطويل)

قصائدُ أشباهٌ كأن متونها متونُ أنابيبِ الوشيجِ العوامل

(الرشيد، 2010م، ص 49)

تتجلّى في هذا البيت صورة تشبيهية بليغة، إذ يستخدم الشاعر أداة التشبيه (كأن) ليجعل من متون قصائده (نصوصها وأبياتها) أشبه بمتون أنابيب الوشيج العوامل أي جذوع شجر الرماح الصلبة المجرَّبة في الطعن، فيكون المشبه هو متون الشعر، والمشبه به هو متون الرماح، ووجه الشبه الذي حُذف ليترك للمخيَّل مساحة للاستيعاب هو الصلابة والمتانة والقوة والاستقامة والإتقان في الصنعة، إذ توحي كلمة (العوامل) بأنَّها رماح جُرِّبت وأُحكمت تماماً كالقصائد التي صقلتها التجربة وأجاد الشاعر سبكها، فجاء التشبيه جامعاً بين الحسي (صلابة الخشب) والمعنوي (إحكام الشعر) في انسجام بديع يُظهر ثقة الشاعر بجزالة شعره وقوة بيانه.

المطلب الثاني: الاستعارة

اهتم النقاد بالاستعارة وتباينت تعريفاتهم لها، إذ عدّوها أداة إبداعية ترفع من جمال المعنى وتُكسِب النص تأثيره؛ فهم يرونها أفضل ضروب المجاز، وأبرز أبواب البديع، وأعجب ما في الشعر من حلي، شرط أن توضع في موضعها المناسب (ابن رشيق، 1981م، ج 1، ص 268)، وتُعرّف الاستعارة بأنَّها إيراد أحد طرفي التشبيه وإرادة الطرف الآخر مع ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به، وقُسّمت على نوعين: مصرّحة يُذكر فيها المشبه به صراحةً، ومكني عنها يُحذف فيها المشبه به ويُشار إليه بقرينة (الصعيدي، 2005م، ج 3، ص 525). ومن أبرز مظاهر الاستعارة المكنية في شعر أبي العميثل ما جاء في ختام قصيدته:(الوافر)

قتلتِ بفاحمٍ وبذي غروب أخا قوم وما قتلوا أخاكِ

(الرشيد، 2010م، ص 48)

يُجسّد الشاعر في هذا البيت جمال محبوبته فحذف المشبه به (القاتل) وأُبقي المشبه (الفاحم وذي غروب) أي شعرها الأسود وأسنانها البيضاء، مع قرينة لفظية هي إسناد فعل (قتلتِ) إليهما -وهو فعل لا يليق بهما حقيقةً ممَّا يُحيل الذهن إلى المعنى المجازي- وكأنَّهما آلة قاتلة تفتك بالعشاق، فيستعير لهما صفات السيف أو الخنجر دون أن يصرّح بذكر هذه الآلة، فجاءت الاستعارة مكنية وهي: ((لفظ المشبه به المستعار في النفس للمشبه، والمحذوف المدلول عليه بذكر شيء من لوازمه وخواصه)) (عوني، د. ت، ج 3، ص 275)، فجُسّدت الصفات الجامدة كأنَّها أجسام مادية تباشر الإيلام لتصبح صورة الجمال مميتة وفاتكة وهي استعارة تُحيل إلى سطوة الجمال وقسوته، وقد صيغ ذلك في سياق توبيخي موجع إذ يُوحي بأنَّ جمالها يقتل بغير سبب، فيكون القتل هنا رمزاً للهجر والألم المعنوي لا الفعل الحقيقي، لتتضاعف دلالة البيت وتترسخ صورته في الذهن.

ومن الاستعارة المكنية التي تجسّد المعنوي في صورة حسية، ما جاء في وصف مفعول الجمال الفاتن، فيقول في مقدمة قصيدته: (الطويل)

سلامٌ على الوصل الذي كان بيننا تداعت به أركانُه فتضعضعا

(الرشيد، 2010م، ص 45)

يقوم البيت على استعارة مكنية شبّه فيها الشاعر (الوصل) وهو العلاقة والحب ببناءٍ مشيدٍ له أركان، ثم حذف المشبه به (البناء) وأبقى على شيء من لوازمه (الأركان، والتداعي، والتضعضع)، وكلّها صفات مادية تختص بالبناء. والقرينة اللفظية المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إسناد هذه الأفعال والصفات إلى الوصل وهو أمر معنوي لا يُتصور فيه ذلك حسياً، ممَّا يُحيل الذهن إلى المعنى المجازي ويُوحي بقوة العلاقة في السابق وشدّة انهيارها في الحاضر، وكأنَّ

فراقها ليس مجرد انقطاع عاطفي بل كارثة بنيانية تهدم كياناً كاملاً. وهذه الاستعارة تُعمّق وقع الألم في النفس ويجعل المتلقي يرى بأم عينيه صورة التفكك والانهيار، فيتناغم التصوير الاستعاري مع الشعور بالخسارة الفادحة.
ويظهر أيضاً في شعره تصوير المعاني المجردة ككائنات حية فاعلة، وذلك قوله في التعبير عن الخضوع للقدر: (الطويل)

بلادٌ بها أمسى الهوى غيرَ أنني أميلُ مع المقدارِ حيث يميلُ

(الرشيد، 2010م، ص 50)

يشبّه الشاعر (المقدار) بإنسان يتحرك ويميل، فحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على شيء من لوازمه وهو فعل (يميل)، والقرينة اللفظية المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إسناد الميل -وهو فعل إرادي يخص الكائنات الحية - إلى المقدار وهو مفهوم مجرد لا يميل حقيقة. وقد عبّرت هذه الاستعارة المكنية عن عجز الشاعر واستسلامه للأقدار إذ جعلت المقدار كائناً يتحرك بحرية، وهو يتبعه حيثما اتجه دون قدرة على المخالفة، ممَّا يعكس عمق اليأس ومرارة الخضوع لما لا يُرد.
ومن الاستعارة التصريحية التي تمنح الوصف قوة حسية، ما جاء في وصف صوت ناقته المسنة إذ صرّح بالمشبه به وحذف المشبه، وذلك في قوله: (الطويل)

وترفع ناباها صريفَ ابنِ بَكرة على الرسّ لم يمسس جميلٌ نِخَاسَها

(الرشيد، 2010م، ص 44)

صرّح الشاعر بالمشبه به (صريف ابن بكرة) أي صوت محور البكرة الحديدي، وحذف المشبه (وهو صوت الناقة) باستعارة تصريحية وهي <<لفظ المشبه به المستعار للمشبه المحذوف>> (الجناجي، 2006م، ص 44)، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي أنَّ الناقة لا يصدر عنها صريف حديد حقيقةً، ممَّا يُحيل الذهن إلى المعنى المجازي. وقد جاءت هذه الاستعارة لتصوّر صوت الناقة المسنة كأنَّه صرير حديد يجري على حديد، وهذا يعكس شدة العَجَف والقِدم ويُكسِب الصورة وقعاً ملموساً في السمع، إذ يخيل إلى المتلقي أنَّه يسمع ذلك الصوت الحاد المتكرر فيتناغم التصوير الاستعاري مع دقة الوصف الحسي.
وفي قصيدةٍ أشاد فيها الشاعر في وصف شعر أبي تمام وإحكام صنعته، ينتقل إلى توثيق شهادة الأمير في ذلك المجلس، ناقلاً حكمه الذي رفع من قيمة القول الشعري وأضفى عليه صبغة رسمية، وذلك في قوله: (الكامل)

وشهدتُ ما قال الأميرُ بعَقبه من أنه عسلٌ بماءِ غمام

(الرشيد، 2010م، ص 52-53)

يكمن جمال التصوير هنا في استعارة الأمير للشعر بالعسل وماء الغمام، وهي استعارة تصريحية؛ إذ حذف الشاعر المشبه (وهو القول أو الشعر) وأبقى على المشبه به (عسل بماء غمام) صراحةً، مع قرينة لفظية تمنع المعنى الحقيقي، وهي استحالة اتصاف القول بالحلاوة والامتزاج بالماء حسياً. وقد أنتجت هذه الصورة أثراً مزدوجاً: فالعسل يوحي بالحلاوة والعذوبة، وماء الغمام يوحي بالصفاء والرقة والبرودة المنعشة، فاجتمع للشعر طعمٌ يستلذ وروحٌ تروي النفس، في إشارة إلى رفعة الشعر عند الأمير، ويعزز قيمة الشاعر (أبي تمام) في ذلك المقام الرفيع.

المطلب الثالث: الكناية

هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الحقيقي، أي: <<لفظ يراد به معنى يصرف من لفظ أخر هو أحق به>> (التنوخي، 1327ه، ص 72)، وتنقسم إلى ثلاثة أنواع: كناية عن صفة، وعن موصوف، وعن نسبة (السبكي، 2003م، ج 2، ص 210).

ومن أمثلتها في قصيدته التي تظهره كطالبٍ لا يملك وسيلة ولا قرابة، لينتقل إلى بيان أثر الممدوح وعاداته، فيصور صفة الكرم عنده عبر كناية تبرز ثبات هذه الصفة ورسوخها، فيقول: (الوافر)

أتيتُك يا عقيل بلا إخاء ولا سبب يدل على الرجاء

فإن تُجزل فما هي منك بكر وإن تبخل أحلت على القضاء

(الرشيد، 2010م، ص 38)

وتتجلى الكناية عن صفة في قوله: (فإن تُجزل فما هي منك بكر)، إذ يُكنى عن صفة الكرم الملازمة للممدوح، فالمعنى الظاهر (الجائز) أنَّ العطية ليست أول عطية، لكنَّ المعنى المراد (اللازم) هو أنَّ الكرم والجود عادةٌ متأصلة وليس أمراً طارئاً أو جديداً. وقد جاءت هذه الكناية لتمدح الممدوح من غير تصريح بلفظ (كريم)، بل عبر الإشارة إلى أنَّ عطاءه ليس غريباً عليه، مما يُثبت رسوخ هذه الصفة في طبعه ويُعزز مكانته عند السائل ويعكس أدب الطلب الذي يقر بأنَّ العطاء ليس منّة بل هو من شيم الكرام. فالكناية عن الصفة هي أن يُذكر الشاعر شيئاً من لوازم الصفة المراد إثباتها، فيُعلم السامع بلزوم تلك الصفة من غير تصريح بها (السكاكي، 1987م، ص 404)، وميزتها أنَّها تعرض الصفة على أنَّها نتيجة طبيعية أو عرض لازم وليست حكم مباشر، مما يجعلها أقبل للتسليم وأكثر تأثيراً.

وفي قصيدة أقام الشاعر فيها صورته لصناعة الشعر وإحكامه، أردف ذلك بإشارات تلازم صفات القوة والوضوح والمتانة، ليُبرز قيمة شعره من غير تصريح مباشر، مكتفياً بما يلازم تلك الصفات من دلالات، فيقول: (الطويل)

أقمتُ اعوجاجَ الشعر حتى تركتهُ قِداح ثِقافي نابل وابنِ نابل

فدونكماهُ لا بمنتشرِ القُوى ضعيفٍ ولا مستغلقٍ مُتعاظل

قصائدُ أشباهٌ كأن متونها متونُ أنابيبِ الوشيجِ العوامل

(الرشيد، 2010م، ص 49)

فأشار في بيته الأول إلى جودة شعره بلازمها، وهو أنَّ السهام المصنوعة على يد حرفيين مهرة لا تعوج (قِداح ثِقافي نابل)، ممَّا يُوحي بأنَّ شعره قد استقام وأُحكم كالقداح التي لا عوج فيها. وفي بيته الثاني كنى عن سهولة شعره بنفي ما يُضاده التعقيد والتراكب (مُتعاظل)، وهذا ما يُوحي بأنَّ بيانه ميّسر ومعناه قريب وهو أسلوب بلاغي يخاطب المتلقي بوضوح دون غموض. وفي بيته الثالث لم يقل: "شعري قوي"، بل أشار إلى ذلك بلازمه وهو صفة الرماح التي جُربت في الحروب (العوامل)، مما يُوحي بأنَّ شعره لا يلين ولا ينكسر بل هو كالرمح (أنابيبِ الوشيجِ) الماضي في قوته وتأثيره. وجميعها تحوي كنايات عن صفات متكاملة (الإتقان، الوضوح، القوة)، مبرزاً ثقته بصنعته الشعرية من غير تصريح مباشر مانحاً النص عمقاً بلاغياً ورصانةً في التعبير.

يستعيد الشاعر في أحد أبياته الشعرية ملامح حياته الماضية، معبراً عن حالتي الفقر والزهد عبر إشارات غير مباشرة تاركة أثرها في النفس، فيقول: (الكامل)

أيامَ أَلحِفُ مِئزَري عَفَرَ المَلا وأَغُضُّ كلَّ مُرَجّلٍ ريّان

(الرشيد، 2010م، ص 54)

تحضر الكناية عن الفقر في قوله: (عَفَرَ المَلا)، إذ يكشف المعنى الظاهر أنَّه كان يجعل التراب لحافاً له، في حين أنَّ اللازم المقصود هو شدة العوز وضيق الحال إذ لا يملك فراشاً ولا غطاءً، وينتقل في الشطر الثاني إلى كناية عن الزهد

والتواضع، فالمعنى الظاهر أنَّه يُغضّ بصره عن الشعر المبلل المصفف (مُرَجّلٍ ريّان)، لكنَّ اللازم المراد هو تجنبه مظاهر الترف والزينة والانشغال بالدنيا، ويكشف بذلك عن حياة خشنة بعيدة عن النعيم ويبرز تحولاً نفسياً عميقاً في شخصية الشاعر، الذي يصور ماضيه بوصفه مرحلة قاسية طُبع فيها على القناعة فجاءت الكنايتان لتُنقلا تلك الصورة بأسلوب يرسم الفقر والزهد دون تصريح مبتذل بل عبر لوازمهما المحسوسة.

المطلب الرابع: الطباق

يُعد الطباق من أبرز المحسنات البديعية التي تقوم على الجمع بين الضدين في النص الواحد، ولا يقتصر أثره على التزيين اللفظي، بل يتجاوزه إلى كشف التناقضات الداخلية التي تعتمل في نفس الشاعر، إذ يصبح أداة تعبير عن صراع قائم بين الواقع المرفوض والمنشود وبين الكائن والمأمول. فالمبدع لا يلجأ إلى المتضادات عبثاً وإنَّما ليُصوّر فجوة عميقة بين حاله الراهنة وما يصبو إليه، فيخلق عبر ذلك عالماً موازياً يرفض الأمر القائم ويحلم بالأفضل، وتكرار ظهور هذه المتضادات في النص يُعدّ مؤشراً على اضطراب وجداني وغليان داخلي ورغبة في التحرر من وطأة الواقع (قاسم وديب، 2003م، ص 69)، وهذا ما يجعل الطباق أكثر من مجرد صنعة بلاغية ونافذة على نفسية الشاعر وموقفه من الحياة. ومن أمثلة ذلك في بيتٍ يعلن فيه إخلاصه لمحبوبه بإيجاز عاطفي مكثف مؤكداً أنَّ حبه لها ليس مجرد شعور عابر، بل هو استقرار وجداني احتواه قلبه لا يشاركه فيه أحد، فيقول: (الوافر)

لقد أضمرتُ حبكِ في فؤادي وما أضمرتُ حبّاً من سواكِ

(الرشيد، 2010م، ص 48)

يكمن الطباق هنا بين الفعل المثبت (أضمرتُ) في الصدر، والفعل المنفي (ما أضمرتُ) في العجز، وهو طباق سلب <<يأتي المتكلم بجملتين أو كلمتين، إحداهما موجبة والأخرى منفية>> (العدواني، د. ت، ص 114)، فجمع الشاعر بهذا الطباق بين إثبات الحب لها ونفيه عن غيرها ممَّا يمنح المعنى قوة التوكيد والحصر. وقد جاء هذا الطباق ليُبرز عمق الصدق العاطفي ويُحيل المشاعر إلى حقيقة خالصة لا شائبة فيها، إذ يُصبح الإثبات والنفي وجهين لعملة واحدة تعكس حالة الشاعر النفسية؛ ويُظهر أنَّ حبه استفراد تام بالقلب في انسجام تام مع غرض القصيدة في التعبير عن العشق الخالص.

وفي بيت آخر في القصيدة نفسها، يضع الشاعر حجر الأساس لعلاقة تقوم على العدالة الأخلاقية، آمراً محبوبته بمقابلة الوشاة بما يستحقون، فلا خضوع لمن لا يخضع ولا طاعة لمن لا يستحقها، فيقول: (الوافر)

فإن هم طاعوكِ فطاوعيهم وإن عاصوكِ فاعصي من عصاكِ

(الرشيد، 2010م، ص 48)

يتشكل التضاد في هذا البيت من خلال تقابل الفعلين (طاعوكِ) و(عاصوكِ)، وهما ضدان من نوع طباق الإيجاب بين فعلين فلم يختلفا إيجاباً أو سلباً (قاسم وديب، 2003م، ص 68)، فيرسم بذلك معادلة دقيقة تقوم على فكرة الجزاء من جنس العمل، فالمعنى يتركز في أن العلاقة الإنسانية القائمة على الطاعة تستحق الطاعة وما يقوم على العصيان لا يستحق إلا العصيان. وقد خدم هذا الطباق غرض الشاعر في تقديم نصحه فكشف عن عقلية الشاعر التي تميل إلى الإنصاف والمبادئ فيتناغم مع السياق العام للقصيدة التي تحاول تنظيم علاقة إنسانية معقدة بأسلوب حكمي رصين.

وفي قصيدة أخرى يرسم الشاعر في خاتمتها مشهد اللقاء، الذي يحمل مناقضة عاطفية؛ إذ تجتمع في لحظة واحدة برودة اللقيا وحرارة الفراق، فيقول: (الطويل)

فكلمتُها ثنتين كالثلجِ منهما على اللّوحِ والأخرى أحرُّ من الجمر

(الرشيد، 2010م، ص 42)

يكمن التضاد البلاغي بين لفظي (الثلج والجمر) وهما ضدان حقيقيان من نوع طباق الإيجاب بين اسمين، يجسّدان مفارقة حسية بين برودة الاستقبال ونار الوداع. وهذا التقابل يكثّف المأساة في لحظة لقاء هي في ذاتها فراق؛ فالثلج (تحية القدوم) يوحي بالنقاء والارتياح والجمر (الوداع) يوحي بالألم والحرقة. وأيضاً يظهر طباق الإيجاب بين اسمين في بيت آخر يتجه فيه الشاعر إلى شكوى سيده بتوجعٍ مُر، مستفهماً عن استمرار هذا التقلب في المعاملة ومعبراً عن حالة من التيه وعدم الاستقرار، فيقول: (السريع)

حتى متى يا سيدي أنت لي تمزج إقبالاً بإدبار

(الرشيد، 2010م، ص 42)

وفي هذا الطباق تتركز دلالة البيت على حالة التذبذب وعدم الثبات، ويكمن دوره في تجسيد حالة الشاعر النفسية التي تمور بين الأمل واليأس وبين الاقتراب والتبعيد، ممَّا يجعل المتلقي يعايش تردد الشاعر وانزلاقه بين المواقف المتنافرة. يقف الشاعر في قصيدته على مفارقة الحضور والغياب والطلب والترك، معبراً عن قناعة راسخة بأنَّ الكرامة ليست في الوصول بل في كيفية التعامل مع الحرمان وذلك في مشهد يكشف عن فطنة وعزة نفس، فيقول: (الطويل)

وما خابَ من لم يأته متعمداً ولا فازَ من قد نال منه وصولا

إذا لم أجد يوماً إلى الإذن سُلّماً وجدتُ إلى ترك المجيء سبيلا

(الرشيد، 2010م، ص 51)

يحمل المشهد الشعري تضادين متوازيين؛ الأول بين (خاب وفاز)، وهما ضدان حقيقيان من طباق الإيجاب بين فعلين، يُحدثان قلباً للمفاهيم، إذ يجعلان الخيبة مرافقة لمن قصد الباب والفوز ملازماً لمن تركه، وكأنَّ الشاعر يعيد تعريف النجاح والفشل في ضوء الكرامة لا المنفعة. أمَّا التضاد الثاني فيقوم بين النفي في (لم أجد) والإثبات في (وجدت) وهو طباق سلب يقوم على الجمع بين الفعل المثبت والمنفي من مادة لغوية واحدة، ليُبرز تحولاً منطقياً في مسار التفكير إذ يُصبح فقدان طريق الدخول سبباً في إيجاد طريق الترك. وقد خدم هذان التضادان معاً غرضاً واضحاً، هو تصوير رفض الشاعر للمذلة وتحويله العجز عن الوصول إلى قرار كريم بالانصراف وذلك يترك في نفس المتلقي أثر القناعة العاقلة وعزة النفس المتجذرة.

المطلب الخامس: التورية

وهي فنّ بديعي دقيق يلجأ إليه البلغاء حين يريدون إخفاء مرادهم، فيوهمون السامع معنىً قريباً لينزلقوا به إلى معنىً أبعد وأعمق، ومن تعريفاتها بأنَّها: <<لفظ له معنيان: قريب، وبعيد، ويراد به البعيد منهما. فالتورية عبارة عن دالّ واحد له مدلولان: الأول مدلول قريب لا يلائم المقام لذلك فهو ملغى ومستبعد. والثاني بعيد يلائم المقام مقبول ومعتمد>> (قاسم وديب، 2003م، ص 76).

وتظهر التورية في خاتمة قصيدته، وعند لحظة يقين وتبصر يخاطب سامعه وكأنَّه قد بلغ من الطريق منزلة تتيح له الرؤية الواعية، فيقول: (الكامل)

هذا الطريقُ إلى المكارم مهيعاً فاسلك فقد أبصرت قصدَ المهيع

(الرشيد، 2010م، ص 46)

تتجلى التورية في قوله: (أبصرت) وهي من نوع مرشحة <<التي ذكر فيها ما يلائم المورّى به>> (قاسم وديب، 2003م، ص 78)، لأنَّ القرينة المذكورة (الطريق اسلك) قد صرفت الذهن ظاهرياً نحو المعنى القريب (الظاهر الجائز): الرؤية البصرية بالعين وكأنَّه يقول: لقد رأيتُ الطريق أمامي ورأيتُ قصده وهو معنى صحيح وجائز في

السياق المكاني. أمَّا المعنى البعيد (المقصود الخفي): الإدراك العقلي والفهم والبصيرة أي أنا عرفت وتيقنت من وجهة الطريق ومنهجه، وهو معنى مجازي شائع في اللغة العربية (أبصرتُ الأمر بمعنى علمتُه وفهمتُه). وجمال التورية هنا أنَّها تخدم الغرض الحكمي للقصيدة؛ إذ لا يكفي أن يرى الإنسان الطريق بعينه بل لا بد أن يتبصره بعقله ويفهم وجهته حق الفهم ليكون سلوكه واعياً لا مجرد تقليد.
وفي قصيدةٍ مدح شعر أبي تمام، يتجه الشاعر في أحد أبياتها إلى إضفاء صبغة الحكمة لتتناسب مع رؤية الشاعر وتجربته، فيقول: (الكامل)

جفّت بأيام الفتى وبرزقه في اللوحِ قبلُ سوابقُ الأقلام

(الرشيد، 2010م، ص 52)

يحمل البيت تورية مرشحة في كل من لفظتي (اللوح والأقلام) إذ يحملان معنيين متكاملين، الأول القريب الظاهر: بمعنى لوح من خشب جفت فيه أقلام (أي حبر) كتبت عليها كلمات، وهو معنى حسي جائز لغوياً. والثاني البعيد المقصود: اللوح المحفوظ والأقلام الإلهية التي سبقت بكتابة الأقدار والأرزاق، وجفافها هنا يعني استقرار القضاء وتمام تقدير الأمر. والتورية جعلت مدح أبي تمام يخرج من نطاق الرأي الشخصي إلى مرتبة أعلى ممَّا ضاعف من قيمة الشاعر وجعل شعره حقيقة ثابتة لا تقبل الجدل في انسجام تام مع غرض القصيدة النقدي المدحي.
وفي أحد أبياته البديعة يمضي الشاعر في مدح الممدوحين إذ يخلق مشهداً يجمع بين الأرض والسماء، مبرزاً تفرّد الممدوحين بجمع الفضائل في صياغة فنية مكثفة، فيقول: (البسيط)

كأنَّ أشكالَ وجهِ **الحزمِ** بينهما ظلٌّ تلاقى عليه الشمسُ والقمرُ

(الرشيد، 2010م، ص 43)

تظهر التورية في لفظة (الحزم) والتي تحمل معنيين متقابلين: قريب ظاهر: وهو الجد والصرامة، وبعيد مقصود: وهو حزم الأمور أي جمعها وشدها بإحكام، وهي من نوع مبيّنة لأنَّ الشاعر قد أورد في البيت نفسه قرينة تبيّن المعنى البعيد وتُوضحه، وهي قوله: (ظلٌّ تلاقى عليه الشمسُ والقمرُ) فهذه الصورة التي تجمع بين النور والضوء تعمل كقرينة مكشوفة تُرشد المتلقي مباشرةً إلى أن المقصود بالحزم هنا ليس الجِدَّ العادي، بل القدرة على جمع الأضداد والإحكام بينها، فالتورية المبيّنة: <<هي ما ذكر فيها لازم المورّى عنه فيعين على الاهتداء إليه>> (قاسم وديب، 2003م، ص 79). وجمال التورية هنا أنها تُضاعف دلالة المدح؛ إذ لا يقتصر الحزم عندهم على الصفة الخلقية (الجد والحزم) بل يتجاوزها إلى القدرة على جمع الأضداد في آن واحد ممَّا يُبرز كمالهم وعلوّ منزلتهم.
وفي مشهد مختلف يصف الشاعر نديمه كنجمٍ باهر، ثم يصف سقيه للخمر في لوحة تجمع بين المدح والوصف الحسي في سياق أنسي، فيقول: (البسيط)

نادمتُ حرا كأن البدرَ غُرتُه مُعظّماً سيّداً قد أحرزَ المهَلا

(الرشيد، 2010م، ص 50)

تكمن التورية المبيّنة في لفظة (المهلا) فهي تحمل معنيين: القريب الظاهر (الذي يسبق إلى الذهن): بمعنى التأني والرفق والتؤدة، والبعيد المقصود: بمعنى العظمة والفضل والتقدم بفعل الخير (الزَّبيدي، 1965-2001م، ج 30، ص 431)، وهو المعنى الذي يشير إليه السياق بقوله: (مُعظّماً سيّداً)، إذ لا يُمكن أن يكون قد أحرز التؤدة والرفق بل أحرز العظمة والفضل. وجمال هذه التورية في المفارقة التي تؤديها إذ يظن القارئ أولاً أن الشاعر يصفه بالرفق ثم يكتشف أنَّ المقصود هو الرفعة والمجد، ممَّا يُضفي على المدح عمقاً ويُبرز مكانة النديم الرفيعة دون تصريح مباشر.

الخاتمة:

سعت هذه الدراسة للإمساك بخيوط الإبداع الفني في شعر أبي العميثل الأعرابي، ذلك الشاعر الذي مزج بين شهرته اللغوية وبلاغته الشعرية. وتم الوقوف في هذه الدراسة على قصائده وفق ثلاثة اتجاهات رئيسة: المضمون والبنية، والموسيقى، والصورة الفنية والمحسنات البديعية. وقد خلص البحث إلى أنَّ شعر أبي العميثل على الرغم من قلة ما تيسر منه يحمل في طياته عناصر إبداع متكاملة، تستحق أن توضع في سياقها الصحيح وأن يُنظر إليها بوصفها جزءاً من المشهد الشعري العباسي. وأظهرت الدراسة أنَّ الشاعر لم يكن راويةً أو معجمياً فقط، بل كان شاعراً متمكناً من أدواته يملك حساً فنياً عالياً وقدرة على توظيف البلاغة في خدمة مشاعره وأفكاره، ممَّا يضعه في مكانة أدبية أرفع ممَّا قد توحي به قلة شعره أو الدراسات حوله.

النتائج:

- تميز شعر أبي العميثل بتنوع أغراضه بين المديح، والغزل العذري، والعتاب، والرثاء، والفخر، والوصف، مع قدرة على الانتقال بين هذه الأغراض في القصيدة الواحدة عبر أساليب انتقالية محكمة منحت قصائده وحدة عضوية وبُعداً متكاملاً.
- تنوعت أوزان شعره بين الطويل، والكامل، والبسيط، والوافر، والسريع، مع غلبة البحر الطويل الذي يتناسب مع موضوعاته الجادة والحكمية. واتسمت قوافيه بالإطلاق وتنوع حروف الروي فيها بين اللام، والميم، والراء، والعين، والكاف، ... مع غلبة اللام والميم لما لهما من رقة وجهورية تناسب أغراضه، وهذا ما أثرى البناء الموسيقي الخارجي.
- وظَّف التكرار اللفظي والحرفي لتوكيد المعاني ومحاكاة الأصوات والأحداث، وأتقن استخدام الجناس بأنواعه المختلفة لخلق إيقاع داخلي ومفارقات دلالية تعمق الأثر النفسي في المتلقي. ووظَّف التصريع بأنواعه في مستهل قصائده ليخلق جرساً موسيقياً مزدوجاً هيأ السامع للنغمة العامة للقصيدة. وهذا ما أظهر إبداعه في الموسيقى الداخلية.
- تعدد التشبيه وارتبط بالغرض الشعري لأبياته، فقد اعتمد عليه في تصوير المحبوبة والممدوحين، وربطه بالمعنى المراد في كل غرض سواء في الغزل أو المدح.
- أتقن استخدام الاستعارة بأنواعها المختلفة، فاستخدم الاستعارة المكنية لتجسيد المعاني المجردة وتحويلها إلى كائنات محسوسة، ووظَّف الاستعارة التصريحية لنقل الصور الحسية بقوة، وهذا ما أضفى على شعره عمقاً تصويرياً ووقعاً عاطفياً.
- أظهر فعالية توظيفه للكناية وذلك في التعبير غير المباشر، فلجأ إلى الكناية عن الصفات (كالكرم، والقوة، والفقر، والزهد) للتعبير عن المعاني دون تصريح مباشر، وذلك جعل الصورة أكثر إيحاءً واقناعاً وأظهر ثقته بصنعته الشعرية.
- أسهم استخدامه للطباق في تجسيد الصراع النفسي والأخلاقي، فقد كثّف استخدامه لإبراز التناقضات والصراعات الداخلية والأخلاقية في شعره ولا سيما في العتاب والحكمة، وبهذا جعله أداة تعبير عن رفض الواقع والبحث عن العدالة.
- وظَّف التورية لإضفاء العمق الدلالي، مظهراً براعته في استخدامها لإخفاء المعنى المقصود خلف ظاهر اللفظ، فأضفى على شعره بعداً تأويلياً ولا سيما في المدح والحكمة ورفع من قيمة الممدوحين والشعراء الذين يشهد لهم.

المراجع:

ابن الأثير، ضياء الدين. (د. ت). *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*. تح: أحمد الحوفي - بدوي طبانة. د. ط. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

ابن خلكان، شمس الدين. (1970م). *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان*. تح: إحسان عباس. د. ط. دار صادر.

ابن رشيق، أبو على الحسن. (1981م). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*. تح: محمد محيي الدين عبد الحميد (ت 1392). ط 5. دار الجبل.

ابن قتيبة. (1958م). *الشعر والشعراء*. تح: أحمد محمد شاكر. د. ط. دار المعارف.

ابن معصوم، علي بن أحمد. (1969م). *أنوار الربيع في أنواع البديع*. تح: شاكر هادي شكر. ط 1. مكتبة العرفان.

ابن منظور، محمد بن مكرم. (1414ه). *لسان العرب*. الحواشي: لليازجي وجماعة من اللغويين، ط 3. دار صادر.

احمد، محمد عبد الكريم. شهاب، هشام نهاد. (2024م). "الموسيقى الداخلية في خاتمة القصيدة الصقلية". *مجلة مداد الأداب*، م (14)، ع (37).

الأسد، ناصر الدين. (1988م). *مصادر الشعر الجاهلي*. ط 7. دار المعارف.

أنيس، إبراهيم. (1952م). *موسيقى الشعر*. ط 2. مكتبة الأنجلو المصرية.

أوستن، دارين. ويلك، رينيه. (1972م). *نظرية الأدب*. تر: محي الدين صبحي. ط 1. مطبعة خالد الطرابيشي.

البخاري، محمد بن إسماعيل. (1998م). *الأدب المفرد*. حققه وقابله على أصوله: سمير بن أمين الزهيري. ط 1. دار المعارف للنشر والتوزيع.

البشير، بشرى محمد طه. (1990م). *لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية*. أطروحة دكتوراه. كلية الآداب بغداد.

البصري، القاسم بن علي. (1998م). *درة الغواص في أوهام الخواص*. تح: عرفات مطرجي. ط 1. مؤسسة الكتب الثقافية.

البصري، عبد الجبار داود. (1996م). *فضاء البيت الشعري*. د. ط. دار الشؤون الثقافية العامة.

بولخطوط، محمد. (2019م). " الصفات الصوتية الخاصة بصوتي الراء واللام في اللغة العربية ". *مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية*. ع (48).

التنوخي، الإمام زين الدين. (1327ه). *الأقصى القريب في علم البيان*. ط 1. مطبعة السعادة.

التوحيدي، أبي حيان. (1988م). *البصائر والذخائر*. تح: د. وداد القاضي. ط 1. دار صادر.

الجناجيُ، حسن بن إسماعيل. (2006م). *البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع*. د. ط. المكتبة الأزهرية للتراث.

حسين، طه. (د. ت). *من حديث الشعر والنثر*، ط 1. دار المعارف.

خلوصي، صفاء. (1977م). فن التقطيع الشعري والقافية. ط 5. منشورات مكتبة المثنى ببغداد.

الراضي، عبد الحميد. (1975م). *شرح تحفة الخليل في العروض والقافية*. ط 2. مؤسسة الرسالة.

الزَّبيدي، محمّد مرتضى الحسيني، (1965-2001م). *تاج العروس من جواهر القاموس*، تح: جماعة من المختصين. د. ط. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت.

السبكي، بهاء الدين. (2003م). *كتاب عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح*، تح: الدكتور عبد الحميد هنداوي. ط 1. المكتبة العصرية للطباعة والنشر.

السكاكي، أبي يعقوب. (1987م). *مفتاح العلوم*. تح: نعيم زرزور. ط 2. دار الكتب العلمية.

السيوطي، جلال الدين. (2011م). *عقود الجمان في النعاني والبيان*. تح: د. إبراهيم الحمداني- د. أمين الحبار. ط 1. دار الكتب العلمية.

الصعيدي، عبد المتعال. (2005م). *بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة*، ط 7. مكتبة الآداب.

ضيف، شوقي. (1960-1995م). *تاريخ الأدب العربي*. ط 1. دار المعارف.

عباد، إسماعيل. (1994م). *المحيط في اللغة*. تح: محمد حسن آل ياسين. ط 1. عالم الكتب.

عبد التواب، رمضان. (1997م). *المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي*. ط 3. مكتبة الخانجي بالقاهرة.

عتيق، عبد العزيز. (2006م). *علم البديع*. ط 1. دار الآفاق العربية.

العدواني، عبد العظيم. (د. ت). *تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن*، تح: الدكتور حفني محمد شرف. د. ط. الجمهورية العربية المتحدة - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي.

عصفور، جابر. (1992م). *الصورة الفنية-التراث النقدي والبلاغي عند العرب*. ط 3. المركز الثقافي العربي.
عوني، حامد. (د. ت). *المنهاج الواضح للبلاغة*. د. ط. المكتبة الأزهرية للتراث.
عيد، رجاء. (د. ت). *التجديد في الموسيقى في الشعر العربي: (دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والحديث لموسيقى الشعر العربي)*، د. ط. منشأة المعارف.
قاسم، محمد أحمد. ديب، محيي الدين. (2003م). *علوم البلاغة-البديع والبيان والمعاني*. ط 1. المؤسسة الحديثة للكتاب.
المجذوب، عبد اللطيف. (1970م). *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*. ط 2. دار الفكر.
مصطفى، محمد. (2024م). "الموسيقى الداخلية في شعر ابن نباتة السعدي". *مجلة الدرر للبحث العلمي*. م (4)، ع (2)،
الميداني، عبد الرحمن بن حسن. (1996م). *البلاغة العربية*. ط 1. دار القلم.
الهاشمي، أحمد. (1999م). *جواهر البلاغية في المعاني والبيان والبديع*. تح: محمد التونجي. ط 1. دار المعارف.
هوميروس. (2012م). *الإلياذة*. تر: سليمان البستاني. د. ط. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
اليافعي، عفيف الدين. (1997م). *مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان*. وضع حواشيه: خليل المنصور. ط 1. دار الكتب العلمية.
يموت، غازي. (1992م). *بحور الشعر العربي-عروض الخليل*، ط 2. دار الفكر اللبناني.
يوسف، حسني عبد الجليل. (1989م). *موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية*. د. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ترجمة المراجع:

'Abbād, Ismā'īl. (1994). Al-Muḥīṭ fī al-Lughah. Ed. Muḥammad Ḥasan Āl Yāsīn. 1st ed. 'Ālam al-Kutub.
'Abd al-Tawwāb, Ramaḍān. (1997). Al-Madkhal ilā 'Ilm al-Lughah wa Manāhij al-Baḥth al-Lughawī. 3rd ed. Maktabat al-Khānjī, Cairo.
Aḥmad, Muḥammad 'Abd al-Karīm & Shihāb, Hishām Nihād. (2024). "Al-Mūsīqā al-Dākhilīyah fī Khātimat al-Qaṣīdah al-Ṣiqillīyah". Majallat Midād al-Ādāb, Vol. (14), Iss. (37).
Al-'Adwānī, 'Abd al-'Aẓīm. (n.d.). Taḥrīr al-Taḥbīr fī Ṣinā'at al-Shi'r wa al-Nathr wa Bayān I'jāz al-Qur'ān. Ed. Dr. Ḥifnī Muḥammad Sharaf. n.ed. United Arab Republic - Supreme Council for Islamic Affairs - Committee for the Revival of Islamic Heritage.
Al-Asad, Nāṣir al-Dīn. (1988). Maṣādir al-Shiʿr al-Jāhilī. 7th ed. Dār al-Maʿārif.
Al-Bashīr, Bushrá Muḥammad Ṭāhā. (1990). Lughat al-Shiʿr fī al-Qaṣīdah al-ʿArabiyyah al-Andalusiyyah. Doctoral dissertation. Kulliyyat al-Ādāb, Baghdad.
Al-Baṣrī, ʿAbd al-Jabbār Dāwūd. (1996). Faḍāʾ al-Bayt al-Shiʿrī. n.ed. Dār al-Shuʾūn al-Thaqāfiyyah al-ʿĀmmah.
Al-Baṣrī, al-Qāsim ibn ʿAlī. (1998). Durrat al-Ghawwāṣ fī Awhām al-Khawāṣ. Ed. ʿArafāt Maṭrajī. 1st ed. Muʾassasat al-Kutub al-Thaqāfiyyah.
Al-Bukhārī, Muḥammad ibn Ismāʿīl. (1998). Al-Adab al-Mufrad. Verified and collated from its sources by Samīr ibn Amīn al-Zuhayrī. 1st ed. Dār al-Maʿārif li al-Nashr wa al-Tawzīʿ.
Al-Hāshimī, Aḥmad. (1999). Jawāhir al-Balāghah fī al-Ma'ānī wa al-Bayān wa al-Badī'. Ed. Muḥammad al-Tūnjī. 1st ed. Dār al-Ma'ārif.
Al-Janājī, Ḥasan ibn Ismā'īl. (2006). *Al-Balāghah al-Ṣāfiyah fī al-Ma'ānī wa al-Bayān wa al-Badī'*. n.ed. Al-Maktabah al-Azhariyyah lil-Turāth.

Al-Majdhūb, 'Abd al-Laṭīf. (1970). Al-Murshid ilā Fahm Ash'ār al-'Arab wa Ṣinā'atihā. 2nd ed. Dār al-Fikr.
Al-Maydānī, 'Abd al-Raḥmān ibn Ḥasan. (1996). Al-Balāghah al-'Arabiyyah. 1st ed. Dār al-Qalam.
Al-Rāḍī, 'Abd al-Ḥamīd. (1975). Sharḥ Tuḥfat al-Khalīl fī al-'Arūḍ wa al-Qāfiyah. 2nd ed. Mu'assasat al-Risālah.
Al-Ṣa'īdī, 'Abd al-Muta'āl. (2005). Bughyat al-Īḍāḥ li Talkhīṣ al-Miftāḥ fī 'Ulūm al-Balāghah. 7th ed. Maktabat al-Ādāb.
Al-Sakkākī, Abū Ya'qūb. (1987). Miftāḥ al-'Ulūm. Ed. Na'īm Zarzūr. 2nd ed. Dār al-Kutub al-'Ilmiyyah.
Al-Subkī, Bahā' al-Dīn. (2003). Kitāb 'Arūs al-Afrāḥ fī Sharḥ Talkhīṣ al-Miftāḥ. Ed. Dr. 'Abd al-Ḥamīd Hindāwī. 1st ed. Al-Maktabah al-'Aṣriyyah li al-Ṭibā'ah wa al-Nashr.
Al-Suyūṭī, Jalāl al-Dīn. (2011). 'Uqūd al-Jumān fī al-Ma'ānī wa al-Bayān. Ed. Dr. Ibrāhīm al-Ḥamdānī & Dr. Amīn al-Ḥabbār. 1st ed. Dār al-Kutub al-'Ilmiyyah.
Al-Tanūkhī, al-Imām Zayn al-Dīn. (1327 AH). Al-Aqṣā al-Qarīb fī 'Ilm al-Bayān. 1st ed. Maṭba'at al-Sa'ādah.
Al-Tawḥīdī, Abū Ḥayyān. (1988). Al-Baṣā'ir wa al-Dhakhā'ir. Ed. Dr. Wadād al-Qāḍī. 1st ed. Dār Ṣādir.
Al-Yāfi'ī, 'Afīf al-Dīn. (1997). Mir'āt al-Janān wa 'Ibrat al-Yaqẓān fī Ma'rifat Mā Yu'tabar min Ḥawādith al-Zamān. Annotated by Khalīl al-Manṣūr. 1st ed. Dār al-Kutub al-'Ilmiyyah.
Al-Zabīdī, Muḥammad Murtaḍā al-Ḥusaynī. (1965-2001). Tāj al-'Arūs min Jawāhir al-Qāmūs. Ed. A group of specialists. n.ed. Al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa al-Funūn wa al-Ādāb, State of Kuwait.
Anīs, Ibrāhīm. (1952). Mūsīqā al-Shiʿr. 2nd ed. Maktabat al-Anglū al-Miṣriyyah.
'Aṣfūr, Jābir. (1992). Al-Ṣūrah al-Fanniyyah - al-Turāth al-Naqdī wa al-Balāghī 'inda al-'Arab. 3rd ed. Al-Markaz al-Thaqāfī al-'Arabī.
'Atīq, 'Abd al-'Azīz. (2006). 'Ilm al-Badī'. 1st ed. Dār al-Āfāq al-'Arabiyyah.
Austin, Wārin (Warren). & Wellek, René. (1972). Naẓariyyat al-Adab. Trans. Muḥyī al-Dīn Ṣubḥī. 1st ed. Maṭbaʿat Khālid al-Ṭarābīshī.
'Awnī, Ḥāmid. (n.d.). *Al-Minhāj al-Wāḍiḥ lil-Balāghah*. n.ed. Al-Maktabah al-Azhariyyah lil-Turāth.
Būlkhuṭūṭ, Muḥammad. (2019). "Al-Ṣifāt al-Ṣawtiyyah al-Khāṣṣah bi Ṣawtay al-Rāʾ wa al-Lām fī al-Lughah al-ʿArabiyyah". Majallat Jīl al-Dirāsāt al-Adabiyyah wa al-Fikriyyah, Iss. (48).
Ḍayf, Shawqī. (1960-1995). Tārīkh al-Adab al-'Arabī. 1st ed. Dār al-Ma'ārif.
Homer. (2012). Al-Īliyādhah (The Iliad). Trans. Sulaymān al-Bustānī. n.ed. Mu'assasat Hindāwī li al-Ta'līm wa al-Thaqāfah.
Ḥusayn, Ṭāhā. (n.d.). Min Ḥadīth al-Shi'r wa al-Nathr. 1st ed. Dār al-Ma'ārif.
Ibn al-Athīr, Ḍiyā' al-Dīn. (n.d.). Al-Mathal al-Sā'ir fī Adab al-Kātib wa al-Shā'ir. Ed. Aḥmad al-Ḥūfī & Badawī Ṭabāna. n.ed. Dār Nahḍat Miṣr li al-Ṭibā'ah wa al-Nashr wa al-Tawzī'.

Ibn Khallikān, Shams al-Dīn. (1970). Wafayāt al-A'yān wa Anbā' Abnā' al-Zamān. Ed. Iḥsān 'Abbās. n.ed. Dār Ṣādir.
Ibn Manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram. (1414 AH). Lisān al-'Arab. Annotations by al-Yāzijī and a group of linguists. 3rd ed. Dār Ṣādir.
Ibn Ma'ṣūm, 'Alī ibn Aḥmad. (1969). Anwār al-Rabī' fī Anwā' al-Badī'. Ed. Shākir Hādī Shukr. 1st ed. Maktabat al-'Irfān.
Ibn Qutaybah. (1958). Al-Shi'r wa al-Shu'arā'. Ed. Aḥmad Muḥammad Shākir. n.ed. Dār al-Ma'ārif.
Ibn Rashīq, Abū 'Alī al-Ḥasan. (1981). Al-'Umdah fī Maḥāsin al-Shi'r wa Ādābih. Ed. Muḥammad Muḥyī al-Dīn 'Abd al-Ḥamīd (d. 1392 AH). 5th ed. Dār al-Jabal.
'Īd, Rajā'. (n.d.). Al-Tajdīd fī al-Mūsīqā fī al-Shi'r al-'Arabī: (Dirāsah Ta'sīliyyah Taṭbīqiyyah bayna al-Qadīm wa al-Ḥadīth li Mūsīqā al-Shi'r al-'Arabī). n.ed. Mansha'at al-Ma'ārif.
Khalūṣī, Ṣafā'. (1977). Fann al-Taqṭī' al-Shi'rī wa al-Qāfiyah. 5th ed. Manshūrāt Maktabat al-Muthannā, Baghdad.
Muṣṭafā, Muḥammad. (2024). "Al-Mūsīqā al-Dākhilīyah fī Shi'r Ibn Nubātah al-Sa'dī". Majallat al-Durar lil-Baḥth al-'Ilmī. Vol. (4), Iss. (2).
Qāsim, Muḥammad Aḥmad & Dīb, Muḥyī al-Dīn. (2003). 'Ulūm al-Balāghah - al-Badī' wa al-Bayān wa al-Ma'ānī. 1st ed. Al-Mu'assasah al-Ḥadīthah lil-Kitāb.
Yamūt, Ghāzī. (1992). Buḥūr al-Shi'r al-'Arabī - 'Arūḍ al-Khalīl. 2nd ed. Dār al-Fikr al-Lubnānī.
Yūsuf, Ḥusnī 'Abd al-Jalīl. (1989). Mūsīqā al-Shi'r al-'Arabī: Dirāsah Fanniyyah 'Arūḍiyyah. n.ed. Al-Hay'ah al-Miṣriyyah al-'Āmmah lil-Kitāb.