



الجمهورية العربية السورية

جامعة دمشق

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

موسيقا الشعر عند أنور العطار في أعماله الشعرية الكاملة

دراسة وصفية تحليلية

رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير

في العروض وموسيقا الشعر

بإشراف الأستاذ الدكتور

محمد هيثم غرة

إعداد الطالبة

مروة محمد قزيها

العام الجامعي: 2023-2024م

شكر وتقدير

الحمد لله صاحب الفضل والمنة، الحمد لله حتى يبلغ الحمد منتهاه، الحمد لله ملء السماوات وملء الأرض وما بينهما؛ فله الحمد من قبل ومن بعد؛ إذ هو أهل الثناء ومستحقه، وبعد:

أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل الدكتور محمد هيثم غرة الذي كان عوناً لي في إتمام هذا البحث، وأفادني إفاداتٍ نافعة، ووجهني توجيهاتٍ سديدة حرصت على الاستفادة منها والأخذ بها، فكان المنارة التي أزاحت ظلمة الدرب وأماطت اللثام عن صعوبات البحث وذلت عقباته، فجزاه الله عني وعن طلبة العلم كل خير.

وأشكر الأساتذة أعضاء اللجنة الموقرين الذين منحوني من وقتهم ما منحوه لقراءة البحث في وقتٍ كثرت فيه الالتزامات والواجبات كي يصححوا عثاري، ويقوموا بعواججه، فلهم مني فائق التقدير والاحترام.

ولا يفوتني أن أشكر كل من أفادني بعلمه، وقدم لي النصيحة، وأعانني في إخراج هذا البحث ولو بكلمة، لهؤلاء جميعاً جزيل الشكر والامتنان والتقدير.

فهرس

موسيقا الشّعر عند أنور العطار

المقدّمة.....9

التّمهيد: أوّلاً: حياة أنور العطار وشعره:.....17

1- حياة أنور العطار.....17

2- شعر أنور العطار.....18

3- تأثر أنور العطار بالأدبين الفرنسي والإنجليزي.....24

4- تأثر الأدباء بشعر أنور العطار.....26

ثانياً: أهميّة الموسيقا في الشّعر.....31

ثالثاً: موسيقا الشّعر وآراء القدماء والمحدثين.....34

رابعاً: أنواع الموسيقا في الشّعر:.....37

الفصل الأوّل

الموسيقا الخارجيّة في شعر أنور العطار

- مفهوم الموسيقا الخارجيّة.....41

- عناصر الموسيقا الخارجيّة.....41

أولاً: الأوزان الخليلية في شعر أنور العطار.....42

1. البحر الخفيف.....43

2. البحر السريع.....48

3. البحر المتقارب.....52

4. البحر البسيط.....56

5. بحر الرمل.....59

6. البحر الطويل.....62

7. البحر الكامل.....66

8. بحر الرجز.....70

9. بحر الهزج.....72

10. البحر المنسرح.....74

- الزحافات والعلل في شعر أنور العطار.....75

ثانياً: صلة الأوزان بالغرض والعاطفة في شعر أنور العطار.....78

1- صلة الأوزان بالأغراض الشعرية عند أنور العطار.....78

2- صلة الأوزان بالعاطفة في شعر أنور العطار.....80

ثالثاً: القافية في شعر أنور العطار.....85

1- حروف القافية.....86

أ- الروي.....86

ب- الوصل.....99

ت- الخروج.....100

- 101.....ث-الرَدَف.
- 102.....ج-التَّأْسِيس.
- 103.....ح-الدَّخِيل.
- 104.....2-القافية بين التَّقْيِيد والإِطْلَاق.
- 104.....أ- القافية المطلقة.
- 105.....ب-القافية المقيّدة.
- 107.....3- أسماء القافية.

الفصل الثَّاني

الفنون المستحدثة في شعر أنور العطار

- 110.....أولاً: الموشّحات في شعر أنور العطار.
- 110.....1- نشأة الموشّحات.
- 112.....2- تعريف الموشّح لغةً واصطلاحاً.
- 113.....3- أجزاء الموشّح.
- 116.....4- الموشّحات في شعر أنور العطار.
- 117.....أ- الموشّحات أحادية البحر.
- 120.....ب- الموشّحات متنوعة البحر.
- 121.....ثانياً: الأوزان المستحدثة في شعر أنور العطار.

125.....ثالثاً: أشكال القصائد متنوّعة القافية في شعر أنور العطار

126.....1- الشعر المقطوعي

131.....2- المزدوجات

132.....3- المثلثات

134.....4- المربّعات

135.....5- المخمّسات

الفصل الثالث

الموسيقا الدّاخلية في شعر أنور العطار

139.....- مفهوم الموسيقا الدّاخلية

139.....- عناصر الموسيقا الدّاخلية

140.....أولاً: العناصر التي تعزّز القافية

140.....1- التّصريع

143.....2- الالتزام

145.....ثانياً: عناصر مرتبطة بالتّوازي

146.....1- الموازنة

148.....2- المماثلة

149.....3- التّصريع

150.....4- التّسميط

150.....5- التّوقيف

ثالثاً: عناصر حرّة.....151

1- الجنس.....151

2- التكرار.....153

أ- التكرار من حيث موقعه من البيت الشعري.....153

ب- التكرار من حيث الوظيفة التي يؤديها.....156

ت- مستويات التكرار.....159

3- الطّباق.....172

4- التّضمين.....173

رابعاً: إيقاعات رديفة في شعر أنور العطار.....175

1- إيقاع الحروف.....175

2- إيقاع الألفاظ.....180

3- إيقاع التراكيب.....181

الخاتمة.....182

نتائج البحث.....182

التوصيات.....186

المصادر والمراجع.....187

الملخص

يقع هذا البحث في تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، تضمّن التمهيد حياة أنور العطار وشعره، وموسيقا الشعر ونظرة القدماء والمحدثين، وأهميّة الموسيقا الشعريّة وأنواعها.

وانصرف الفصل الأول إلى دراسة الموسيقا الخارجيّة في شعر أنور العطار المتمثّلة بالوزن والقافية؛ فعُرض في الوزن آليّة استعمال البحور عند أنور العطار، وقد كان بحر الخفيف أكثرها استعمالاً، ثمّ السّريع، فالمتقارب، فالبسيط، فالرّمل، فالطّويل، فالكامل، فالرّجز، فالهزج، فالمنسرح، ودُرست البحور مع صورها الموسيقيّة، ثمّ دُرست الصّلة بين أغراض أنور العطار وأوزانه، ثمّ الصّلة بين عاطفته وأوزانه الشعريّة. وانتقل البحث إلى العنصر الثّاني وهو القافية؛ فعرض حروفها الّتي تغني الإيقاع الخارجيّ وهي الرّويّ والوصل والتّأسيس والرّدف، ثمّ وقف على مزيّات النّقييد والإطلاق في شعر أنور العطار.

وتّجه الفصل الثّاني إلى دراسة الفنون المستحدثة في شعر أنور العطار، والوقوف على ملامح التّجديد الّتي أحدثها أنور العطار؛ فكان بعضها تجديداً على مستوى الوزن الّذي تجلّى في نظمه أبياتاً ليست مطابقة لأوزان الخليل، وكان بعضها الآخر تجديداً على مستوى القافية الّذي تمثّل بالموشّحات، وبأشكالٍ قفويّةٍ جديدةٍ ضمّما إلى شعره.

أمّا الفصل الثّالث والأخير فقد عرض الموسيقا الدّاخلية في شعر أنور العطار، الّتي قُسمت ثلاث مجموعاتٍ بحسب الوظيفة الّتي تؤدّيها، فالنّصريع والالتزام في المجموعة الّتي تعزّز القافية، والمماثلة والموازنة والتّرصيع والتّسميط والتّقويف في مجموعة العناصر المرتبطة بالتّوازي، والجناس والتّكرار والطّباق والتّضمين في مجموعة منفردة حرّة، ثمّ خُتم الفصل بإيقاعاتٍ رديفةٍ تتصل بالحرف واللّفظة والتّركيب.

ثمّ أُرُدف البحث بنتائج تمكّن المتلقّي من تلمّس مواطن الجمال الموسيقيّ في شعر أنور العطار.

الكلمات المفتاحيّة: الموسيقا، القافية، أنور العطار، الإيقاع، الموسيقا الخارجيّة، الموسيقا الدّاخلية.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبيه الأمين، وعلى آله وصحبه الطيبين، وعلى أتباعه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، وبعد:

تعدّ الموسيقى عنصراً جوهرياً في تشكيل النّصّ الشعريّ لا قوام له من دونها، فهي أقوى عناصر الإيحائية فيه، وأهم ما يميّزه من النّثر، وتبرز أهميّة الموسيقى الشعريّة في أثرها في خلق جوّ نفسيّ قادرٍ على التعبير عن عمق التجربة الشعوريّة وتجسيدها في قالبٍ شعريّ يَصوّر الانفعالات والخواطر بلغةٍ إيحائيّة، وتراكيب منتظمة، ملتزماً مقاطع تقوم على الحركات والسّكنات، محدّدة بقافيةٍ ووزنٍ يسير معه حتّى نهاية القصيدة.

ويعدّ البناء بالموسيقا في مقدّمة البنى التي تتكوّن منها القصيدة العربيّة؛ لأنّ القصيدة إذا فقدت العنصر النّغمي "الوزن الشعريّ" تخرج من دائرة الشعر إلى دائرة الفنّ النثري، ولذلك عرّف القدامى الشعر بأنّه "الكلام الموزون المقفّ"، ولما كانت القصيدة بنيةً موسيقيّة متكاملة، كان من البدهي أن يلتفت الشّاعر في تشكيله لهذه البنية إلى العناصر التي تحقّق الانسجام بين مفرداتها، فيمهد التّشكيل الوزني المعروف (البحر) بما فيه من الأوزان العروضيّة المعروفة في الشعر العربي للشّاعر أن ينتقي مفرداته؛ ليصهرها ضمن تجربته، ويأتي دوره الإبداعي بخلق علاقاتٍ جديدةٍ بين تفعيلات البحر المختلفة، وبقدر ما أوتي من إبداع وثراء لغويّ وخيال واسع، يكون نسيجه متماسكاً، وتبرز شخصيّة وثقافته في اللّغة الشعريّة.

يسعى البحث إلى اكتشاف أسرار الموسيقى الشعريّة عند أنور العطار؛ ذلك الشّاعر الذي تميّز شعره بموسيقاه الأسرة، وألحانه السّاحرة، وصفاء الدّيباجة وإشراقها، فقد تقنّن في وصف الطّبيعة ومحاسنها، وجعله هذا الافتتان متميّزاً بين شعراء العصر الحديث، وأضفى على شعره نوعاً من الموسيقى التي غدت السّمة البارزة في شعره، فلفت إليه أنظار النّاس ولا سيّما الأدباء والشّعراء.

ويقوم البحث على رصد أشعاره التي تفاوتت في طولها، فكان منها القصائد والمقطعات، التي برزت بروزاً ملحوظاً في ديوانه، ودراسة أشعاره بشيء من التفصيل في البحور والقافية مع جداول إحصائية توضّح خطة أنور العطار الموسيقية، فضلاً عن الموسيقى الداخلية التي بيّنت أبرز مواطن الجمال والقوة لديه.

إشكالية البحث:

تتركز إشكالية البحث في معرفة البحور الشعرية التي أكثر الشاعر استخدامها وصلة هذه البحور بعاطفة الشاعر وموضوعاته، واكتشاف السمات الموسيقية التي عززت الإيقاع الداخلي في النص الشعري، والوقوف على ملامح التجديد التي أحدثها الشاعر على مستوى الوزن والقافية.

تساؤلات البحث:

وتنتج عن هذه الدراسة جملة من التساؤلات أهمها:

- 1- ما أهم عناصر التشكيل الموسيقي في شعر أنور العطار؟
- 2- ما البحور التي استخدمها الشاعر؟ وما الزخافات والعلل التي لجأ إليها؟
- 3- ما علاقة الأوزان بالغرض والعاطفة في شعر أنور العطار؟
- 4- هل التزم أنور العطار الأوزان الخليلية؟
- 5- ما التجديد الذي أحدثه الشاعر على مستوى الوزن والقافية؟
- 6- بمن تأثر أنور العطار؟

أهداف البحث:

يسعى هذا البحث إلى:

- 1- بيان معالم الموسيقى الشعرية في شعر أنور العطار.
- 2- إبراز السمات الموسيقية التي عززت الإيقاع الداخلي في النص الشعري.

3- رصد الظواهر الإيقاعية في شعر أنور العطار، وتحليلها تحليلًا يسهم في إغناء البعد الإيقاعي والدلالي لتجربة الشاعر الشعرية.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في الكشف عن جماليات النص الشعري عند أنور العطار، وبراعته في صياغة القالب الشعري، والكشف عن أهم مظاهر التجديد الموسيقي الذي أحدثه في شعره.

مسوغات البحث:

- 1- الكشف عن عناصر التشكيل الموسيقي التي تميز بها شعر أنور العطار.
- 2- الرغبة في دراسة الجانب الموسيقي لشاعر تميز بإبداعه الفني، وموهبته الشعرية الفذة.
- 3- إلقاء الضوء على علم من أعلام سورية في العصر الحديث.

مسلمات البحث:

ومن مسلمات البحث التي فرضت جانباً تطبيقياً:

- 1- الكشف عن الظواهر الإيقاعية في شعر أنور العطار.
- 2- الوصول إلى الأوزان التي استخدمها الشاعر.
- 3- إبراز السمات الموسيقية التي عززت الإيقاع الداخلي في شعر أنور العطار.
- 4- الإحاطة بالتجديد الذي أحدثه الشاعر على مستوى الوزن والقافية.
- 5- الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي؛ الذي يمكن من عرض الظواهر الإيقاعية وتحليلها.
- 6- الاستعانة بالمنهج الإحصائي؛ لإثبات نسب استخدام الشاعر البحور والقوافي.

مصطلحات البحث:

يعتمد البحث على مجموعة من المصطلحات أهمّها:

الموسيقا: هي مجموعة من الوحدات الزمنية المنتظمة التي يمكن بها تحديد وزن معين تفرضه التجربة الشعرية والحالة النفسية للشاعر، فهي عنصر من العناصر المهمة في صناعة الشعر، ووسيلة من وسائله الرئيسية في إثارة الشعور وتحريك الوجدان وبث الإحساس بالجمال لدى المتلقي.

الزحافات: جمع زحاف، وهو كلّ تغيير يلحق التفعيلة فيصيب منها ثاني السبب بحذف أو إسكان.

العلل: جمع علة، وهي تغيير يحدث في تفعيلتي العروض والضرب أو إحداهما.

البيت المدور: هو الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني.

البيت المصروع: هو الذي جاء ضربه وعروضه على وزن واحد وقافية واحدة مع تغيير في وزن العروض لتكون على وزن الضرب.

العروض: هي آخر تفعيلات الشطر الأول.

الضرب: هو آخر تفعيلات الشطر الثاني، وقد تسمى (عجزاً) أو (قافية).

الدراسات المرجعية:

وُجدت دراسات عدّة حول موضوع التشكيل الموسيقيّ منها:

1- الشامي، مؤمنات (2001-2002م) الإيقاع في شعر نزار قبّاني: إشراف د. رياض العوادة، رسالة

مقدّمة لنيل درجة الماجستير، جامعة دمشق.

2- وقّاد، مسعود، (2003-2004م) البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان: إشراف د. عبد القادر دامخي،
مذكّرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير، جامعة ورقلة .

3- وقّاد، مسعود، (2010-2011م) جماليّات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البيّاتي: إشراف د.
عبد القادر دامخي، أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراة، جامعة ورقلة.

4- مسعود، بوعيسى، (2011- 2012م) التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى: إشراف د. علي
منصوري، مذكرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، الجزائر.

5- لعور، ياسمين، (2014-2015م) البنية الإيقاعية في ديوان ابن الأبار: إشراف د. شاكّر لقمان، مذكرة
مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أمّ البواقي.

6- عبيد، نادين، (2018-2019م) التشكيل الموسيقي في شعر أبي العتاهية: إشراف د. محمّد هيثم غرّة،
أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراة في العروض وموسيقا الشّعر، جامعة دمشق.

7- مهديد، صالح، (2018-2019م) التشكيل الموسيقي في شعر سميح القاسم: إشراف د. السّحمدي،
مذكّرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الأدب والتّقد، جامعة محمّد بوضياف، الجزائر.

8- جربوع، سعيدة، (2018-2019م) البنية الإيقاعية في فنّ الموشّحات: إشراف د. محمّد بن صالح،
أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراة، جامعة محمّد بوضياف، الجزائر.

وتعدّ هذه الدّراسات جهوداً علميّة نافعةً يهنّدي البحث بنورها؛ فقد سعّت إلى بيان معالم البنية الإيقاعية
وتشكيلاتها وآثارها المعنوية والنفسية، ومعرفة الأوزان التي استثمرها هؤلاء الشعراء في أغراضهم الشعرية، فضلاً
عن الوقوف على ما وظّفه هؤلاء من فنون بلاغية تختزن في داخلها طاقةً موسيقيةً تعاضد الموسيقى الخارجية
وتقوّيها؛ لتحقيق التّرابط والتّماسك النصّي في نصوصهم الشعرية، وقد اتّبعَتْ هذه الدّراسات المنهج الوصفي
التّحليلي الذي أسهم في الكشف عن جزئيات الظّاهرة الموسيقية وتحليلها، وإغناء البعد الإيقاعي والدّلالي للنّص
الشّعري.

وهناك دراسات أدبيّة عن أنور العطار -لكنّها لم تتضمّن الجانب الموسيقيّ في شعره- أهمّها:

1- عطية، سامي (1995م)، أنور العطار حياته وشعره، رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير، جامعة

الأزهر، جمهوريّة مصر العربيّة.

2- الخطابي، عفاء (2017م)، التأمّل في شعر أنور العطار، رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير، جامعة

أمّ القرى في مكّة المكرّمة، المملكة العربيّة السّعوديّة.

حدود البحث:

1- الحدود الزّمنيّة:

تبدأ من ولادة الشّاعر أنور العطار عام 1913م حتّى وفاته عام 1972م.

2- الحدود الجغرافيّة:

الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، مدينة دمشق مسقط رأس الشّاعر أنور العطار ومنبع إبداعه، وفي مدّة من حياته

سافر إلى العراق وإلى المملكة العربيّة السّعوديّة، وكان له قصائد كثيرة تصف مدن العراق وأنهاره، وبعضها

منشور في ديوانه الأوّل (ظلال الأيّام).

منهج البحث وأدواته:

يعتمد البحث على المنهج الوصفيّ التّحليليّ، الذي يمكّن من عرض العناصر الإيقاعيّة في شعر أنور

العطار، والكشف عن جزئيات الظّاهرة الموسيقيّة وخفاياها، مع الاعتماد على الجداول الإحصائيّة؛ لإثبات نسب

استخدام الشّاعر البحور والقوافي.

أدوات المنهج:

تشمل الأعمال الشعرية الكاملة عند أنور العطار مجموعة في عشرة دواوين هي:

1. البواكير.
2. منعطف النّهر.
3. وادي الأحلام.
4. ربيع بلا أحبة.
5. ليل البلبل المسحور.
6. ظلال الأيام.
7. قصائد المدن والبلدان.
8. أغاني الديار.
9. علمتني الحياة.
10. مع الشعر أحياء.

محتويات البحث:

بُنيت هذه الدراسة على تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة؛ تضمّن التمهيد نبذة من حياة أنور العطار وشعره، وحديثاً

عن موسيقا الشعر، ونظرة القدماء والمحدثين، وأهمية الموسيقا الشعرية وأنواعها.

وتضمّن الفصل الأول دراسة الموسيقا الخارجية في شعر أنور العطار، من جانب البحور التي نظم عليها، وذلك بتتبع أكثر البحور استخداماً إلى أقلّها مع صورها الموسيقية، ثمّ الحديث عن أهميّة الزخافات والعلل في شعره، والوقوف عند صلة البحور بالغرض والعاطفة، ثمّ الانتقال إلى دراسة القافية في شعره، مع ما فيها من دلالات حروف الروي والوصل والتأسيس والرّدف.

وانصرف الفصل الثاني إلى دراسة الفنون المستحدثة في شعر أنور العطار، والوقوف على ملامح التجديد التي أحدثها، فكان بعضها تجديداً على مستوى الوزن الذي تجلّى في نظمه أبياتاً ليست مطابقة لأوزان الخليل، وكان بعضها الآخر تجديداً على مستوى القافية الذي تمثّل بالموشّحات وبأشكال قفويّة جديدة ضمّها إلى شعره.

وانصرف الفصل الثالث إلى دراسة الموسيقى الداخليّة في شعر أنور العطار، التي تجلّت في أبعاد عدّة؛ فمنها ما ارتبط بالقافية، ومنها ما ارتبط بالتّوازي الشعريّ في البيت، ومنها عناصر حرّة منتشرة في القصيدة من دون تقيّد، ثمّ خُتم الفصل بإيقاعات رديفة تتصل بالحرف واللّفظة والتّركيب.

وخُتم البحث بأهمّ النتائج التي وصل إليها، ورُود بالمصادر والمراجع.

التّمهيد

أولاً: حياة أنور العطار وشعره:

1- حياة أنور العطار:

"ولد الشاعر أنور العطار عام 1331هـ الموافق عام 1913م بمدينة دمشق من أبوين دمشقيين، وهو ابن السيّد سعيد أنيس العطار، وتوفي في سورية بدمشق عن تسعة وخمسين عاماً، في صباح يوم الأحد 11 جمادى الآخرة عام 1392هـ الموافق عام 1972م، ودُفن في مقبرة الدّحاح. تلقى علومه الابتدائية في مدينة بعلبك، وأتمّها في مدرسة البحصّة في دمشق، ثمّ انتقل إلى مكتب عنبر " لإكمال دراسته الثانوية، وبعد ذلك انتسب إلى دار المعلمين؛ حيث نال شهادة أهلية التعليم الثانوي التي مكّنته من العمل مديراً لمدرسة "منين" الابتدائية من أعمال "دوما" في ريف دمشق عام 1929م، ثمّ نُقل إلى مدارس دمشق. شارك في تأسيس "المجمع الأدبي" في دمشق عام 1934م، وكان له شرف الانتماء إليه والإسهام في لجنته الإدارية¹.

"أتمّ دراسته في دمشق، وتخرّج في كلّية الآداب قسم اللغة العربيّة في الجامعة السوريّة، وكانت شهادته خامس شهادة تُعطى من كلّية الآداب بدمشق عام 1935م. استدعته وزارة المعارف العراقيّة لتدريس الأدب العربيّ في معاهدها العالية عام 1936م، فدرّس هذه المادة في الثانويّة المركزيّة في بغداد، وفي الكليّة الشرعيّة، وحاضر في الأدب العربيّ سنتين في مدرسة التّنقيض في بغداد، وسنة في مدينة الموصل. وللشاعر كثير من القصائد التي تصف مدن العراق وأنهاره، وبعضها منشور في ديوانه الأول (ظلال الأيّام). وقد منحت الحكومة العراقيّة الشاعر أنور العطار لقب "مواطن شرف"؛ تقديراً لأدبه ونبوغه الشعريّ حين زار العراق على رأس بعثة ثقافيّة حلّت ضيفاً على وزارة المعارف العراقيّة عام 1954م"².

¹ العطار، (2020م). ص53.

² المصدر السابق، ص54.

"عينته وزارة المعارف السوريّة بعد عودته من بغداد عام 1940م مدرّساً للغة العربيّة في مدارس مدينة حلب، ثمّ في ثانويّات مدينة دمشق عام 1942م، ثمّ اختارته وزارة المعارف السوريّة ليتولّى رئاسة "ديوان الإنشاء"، وكان قد أنشئ حديثاً ليتولّى ضبط اللّغة، وجعل مايصدر من وزارة المعارف سليماً قوياً، ثمّ عُيّن مديراً لثانويّة "البنين الخامسة" بدمشق، ودُرّس الأدب العربيّ فيها، ثمّ عُيّن مفتشاً أولاً لمادّة اللّغة العربيّة في سورية إلى أن سافر إلى المملكة العربيّة السّعوديّة، حيث درّس الأدب العربيّ في كلّية اللّغة العربيّة وكلّيّة الشّريعة في جامعة الرّياض، ما بين الأعوام 1964، 1965، 1966م.¹ "عاد الشّاعر أنور العطار من المملكة العربيّة السّعوديّة إلى سورية إثر مرض داهمه إلى أن توفّاه الله بعد ست سنوات، وذلك عام 1392هـ الموافق عام 1972م كما ذكر آنفاً".²

2- شعر أنور العطار:

أنور العطار شاعر رومانطيقي، جزل الأسلوب، تميّز شعره بالنّفس الطّويل، والتّأنّق في اختيار الألفاظ، فجاءت عباراته مسبوكة بصياغة أدبية متمكنة، عالية الحسّ، جيّدة الصّنع، "وهو بحترّيّ الأسلوب في كثير من شعره الذي يضفي عليه نفحات تنبع من أعماق نفسه"³، وفي ميله إلى الوصف، وقد أحبّ أنور العطار جمال الطّبيعة فاندمج مع روائعها، وغناها أعذب الشّعور، فهو "يميل إلى العزلة بطبعه، ويأنس للطّبيعة ويصغي إليها، ويستلهمها شعره الذي يرتضيه، ويراه أجمل شعره"⁴، وقد وُفّق أنور العطار في وصف الطّبيعة الشّاميّة، ونقلها إلى الشّعور العربيّ ويبدو ذلك واضحاً في ديوانه الأوّل (ظلال الأيّام)، فضلاً عن ما ضمّته دواوينه الشّعريّة الأخرى.

"وأحبّ أنور العطار كثيراً من شعر أحمد شوقي وحفظه، وتعبّ نشر أشعاره في الصّحف والمجلاّت، حتّى إنّه استطاع إحصاءها ومعرفة ما لم يُطبع منها آنذاك، وهيّاً مخطوطاً لها للطباعة سمّاه: "الشّوقيّات التي لم تنشرها الشّوقيّات"⁵، وأوصله شغفه بشعر أمير الشّعراء إلى العناية بالوصف جملة، والاهتمام باللفظ والإيقاع. "وقد أحبّ

¹ العطار، (2020م). ص54.

² المصدر السابق، ص55.

³ الكيالي، (1986م). ص407.

⁴ العطار، (2020م). ص61.

⁵ المصدر السابق، ص56.

اثنين من الأدباء المعاصرين له؛ رأى في نثرهما صوراً حيّة من الشاعريّة، فنهج نهجهما، وهما معروف الأرنؤوط¹ صاحب جريدة "فتى العرب"، وجريدة "سيد قريش"، وكان قد قدّم لديوان "ظلال الأيام" في طبعته الأولى، حيث امتدح الشّاعر أنور العطار وأثنى عليه، وعلى علوّ صناعته الأدبيّة. والأديب الآخر الذي أحبّه أنور العطار هو أحمد حسن الزّيات² صاحب مجلّة "الرّسالة" المصريّة التي كانت المجلّة الأدبيّة الذّائعة الصّيت، والواسعة الانتشار في العالم العربي في ثلاثينيّات القرن الماضي وأربعينيّاته³.

بدأ أنور العطار بكتابة الشّعر منذ كان في الرّابعة عشرة من عمره، وأوّل قصيدة كتبها عنوانها "الشّاعر"، وقد ألّفها في حفل تكريمه مع ثلاثة من رفاقه هم: زكي المحاسني⁴، وعبد الكريم الكرمي⁵، وجميل سلطان⁶، من علامة دمشق ووزير معارفها محمّد كرد علي في مجمع اللّغة العربيّة عام 1927م⁷. يقول أنور العطار في مطلع قصيدته (الشّاعر)⁸: (الخفيف)

حَلَّاهُ يَنْحُ عَلَى عَذَابَاتِهِ وَيُصْغِ مِنْ دُمُوعِهِ آيَاتِهِ

¹ معروف الأرنؤوط: هو أديب وصحفي سوري ولد في بيروت عام 1892م، وتوفّي في دمشق عام 1948م، كتب في الأدب والتراث التاريخي واللغوي، وممارس الخطابة والكتابة ونظم الشّعر، وله كثير من الكتب والدراسات.

² أحمد حسن الزّيات: ولد في قرية كفر دميّة في محافظة الدقهلية المصريّة عام 1885م، وتوفّي في القاهرة عام 1968م، وهو من كبار رجالات النهضة النّقائيّة في مصر والعالم العربي، اختير عضواً في المجمع اللّغويّة في القاهرة ودمشق وبغداد، وحاز جائزة الدّولة النّقدية في الآداب عام 1962م في مصر.

³ العطار، (2020م). ص55-56.

⁴ زكي المحاسني: أديب وشاعر سوري من دمشق، ولد في دمشق عام 1909م، وتوفّي فيها عام 1972م، عمل مدرّساً في الجامعة السّوريّة والجامعة اللّبنانية، وجامعة مكة في السّعوديّة، وكان مختصاً بالشّعر في العصر الأمويّ.

⁵ عبد الكريم الكرمي: هو شاعر وأديب وكاتب فلسطيني، ولد في مدينة طول كرم عام 1909م، وتوفّي عام 1980م، وهو صاحب مكانة بارزة في الأدب العربي شعراً ونثراً، وأحد أعلام الأدب العربي المعاصر.

⁶ محمد جميل بن سليم سلطان: هو شاعر وأديب سوري، ولد في دمشق عام 1909م، وتوفّي فيها عام 1979م، كان أحد أشهر المدرّسين السّوريين في النّصف الأوّل من القرن العشرين. عُيّن مدرّساً في الجامعة السّوريّة، وشارك في كتابة معظم الكتب المدرسيّة في اللّغة العربيّة، وكان لفترة وجيزة مديراً لإذاعة دمشق سنة 1951م.

⁷ العطار، (2020م). ص25.

⁸ المصدر السابق، ص87.

وَيُرْتَلُّ الْحَانَنُ بِخُشُوعٍ مُسْتَمِدًّا مِنَ الْعُلَى نَعْمَاتِهِ
لَا تُثِيرُ بِهِ كَمَائِنَ صَدْرِ رَدَدَتْهَا الْأُخْزَانُ فِي أَبْيَاتِهِ

وقد بلغ عدد أبيات هذه القصيدة ستة وخمسين بيتاً، صوّر فيها الشاعر مشاعره وأحاسيسه الوجدانية، وعبر فيها عن آلامه وأحزانه.

كان الإبداع ثمرة الألم والحرمان في حياة أنور العطار مع الفقر المدقع؛ فقد نشأ والحرب العالمية الأولى قائمة، ودمشق في أشدّ أيامها، ومظاهر البؤس والألم في كلّ مكان، وهذا ما جعله يميل إلى الانطواء على نفسه والعزلة عن الناس.

يقول الأستاذ هاني أنور العطار: "وخير دليل على مسحة الألم الطاغية في بدايات الشاعر أنور ما وصف به نفسه بما وجدت بين أوراقه، وأحببت أن أنقله فيما يلي كما هو مقتبساً: "انحدرت إلى هذا العالم يوم انحدرت دمعة لاهبة فوق جرح نديّ، فنهدت إلى البكاء، وضرعت إلى الشكوى. أحب أن أحتفظ بألمي وأدفنه في أعماق قلبي، أحب أن أستمع إلى نجوى نفسي المعترّة بألمها، والمزدهية بانكسارها، آه! ما أعجزني عن نقل هذه النجوى التي أحسّها إلى لغة أسمى من لغة الأرض"¹.

نُشرت العديد من قصائد أنور العطار في المجلة الأدبية الكبرى "الرسالة"، وفي جريدة "فتى العرب"، وجريدة "المقتبس" التي أطلقها الأديب محمد كرد علي²، وقد نُشرت آخر قصائده في مجلة العربي الكويتية عام 1972م، وكانت بعنوان: "آذنتنا أيّامنا بانقضاء"، يقول فيها³: (الخفيف)

يَا مَغِيبَ الْحَيَاةِ أَنْسَيْتَنِي النُّو رَ، وَأَقْصَيْتَنِي عَنِ الْإِشْرَاقِ
وَمَحَوْتَ الْوُجُودَ إِلَّا رُسُوماً أَوْتَقَتْهَا يَدُ الْبَلَى فِي وَثَاقِ
نَطَقْتُ بِالْمُبِينِ مِنْ مُحْكَمِ الْقَو لَ، وَأَفْضَلْتُ بِسَرِّهَا الْمِغْلَاقِ

¹ العطار، (2020م). ص25-26.

² محمد كرد علي: هو مفكر وأديب سوري، ولد في دمشق عام 1876، وتوفي فيها عام 1953م، كان وزيراً للمعارف والتربية في سورية، وتولى أيضاً رئاسة مجمع اللغة العربية عام 1919م.

³ العطار، (2020م). ص44.

حفظ الشاعر أنور العطار عن ظهر قلب كثيراً من أمّهات قصائد الشعر العربي من عصوره جميعها، إضافةً إلى موسوعيّة اطلاعه العامّ على الآداب العالميّة الأخرى، ولا سيّما الأدب الفرنسي¹.

الأعمال الكاملة:

أصدر الأستاذ هاني أنور العطار ديوان أبيه (ظلال الأيّام) عام 2013م في الرياض، في طبعة مزيّدة، وقد سبق أن طُبِعَ هذا الديوان في حياة الشاعر بدمشق عام 1948م، ثم أصدر ديوان أبيه الثاني (علّمتني الحياة) عام 2015م في الرياض، ثم أصدر الأعمال الكاملة (الشعرية والنثرية) في مجلدين كبيرين عام 2020م عن دار الفكر بدمشق.

تضمّنت الأعمال الشعرية الكاملة عشرة دواوين هي:

1- البواكير.

2- منعطف النّهر: كان في تقديم الشاعر أنور العطار لهذا الديوان -وهو ثاني ديوان له- إشارة واضحة إلى النّقلة الكبيرة في شعره من شعر الألم والحزن-الذي كان مصبوغاً به ديوانه الأوّل "البواكير"- إلى شعر الطّبيعة والحبّ والجمال، ونلاحظ في هذا الديوان بداية تأثر العطار بالمدرسة الفرنسية الرومانسيّة، وبالأدب الإنجليزي، فقد ترجم العديد من القصائد الفرنسيّة والإنجليزيّة إلى العربيّة.

3- وادي الأحلام.

4- ربيع بلا أحبّة.

5- ليل البلبل المسحور.

¹ العطار، (2020م). ص60.

6- ظلال الأيَّام: كان لوقع إصدار ديوان "ظلال الأيَّام" الأول والوحيد المطبوع عام 1948م صدى كبير في

الأوساط الأدبيَّة، فقد ضمَّنه أنور العطار "قصائد وجدانيَّة رائعة في الوصف والتأمل والمناجاة والبطولات،

وقد تلقته المجامع العلميَّة والأدبيَّة بالقبول الحسن، وكتبت عنه الفصول النقدية الطوال"¹.

7- قصائد المدن والبلدان.

8- أغاني الديار.

9- علّمتي الحياة: دوحة شعريَّة بهيَّة السبك، عميقة المعنى؛ اختزل فيها الشَّاعر المبدع أنور العطار

بأسلوبه الشَّائق الأخاذ الذي كان فيه نسيج وحده، أفكاره ومشاعره وفهمه وفلسفته للحياة، فأنت جميعها

انعكاساً لتجاربه في الحياة، ومراً صادقاً نقلت مخالطته للأحياء².

10- مع الشَّعر.. أحياء.

وتضمَّنت الأعمال النَّثريَّة دراسات عديدة، منها:

1- الوصف والتزويق عند البحري.

2- أرجوزة القلم للأستاذ محمَّد كرد علي.

3- بين الرّجل والشَّعر لأمير الرّجل رشيد نخلة.

4- دراسة أدبيَّة عن أمير الشَّعراء أحمد شوقي.

5- العليقة للشَّاعر المغترب إيليا أبي ماضي.

6- فهرس الطّريف والتّليد من أدب العرب.

¹ العطار، (2020م). ص56.

² المصدر السابق، ص725.

ما تُرجم له:

"تُرجمت بعض قصائد أنور العطار إلى الإنجليزية في كتاب "أزهار الشعر" عن الشعر العربي الحديث للمستشرق الإنجليزي، وأستاذ الأدب العربي في جامعة كامبريدج (آرثر جون آربي Arthur John Arberry)¹. وترجمت أشعاره أيضاً إلى الفرنسية في كتاب "مختارات من الأدب العربي المعاصر" لأستاذ العربية في جامعة السوربون في فرنسا المستشرق (إدوارد تاراباي Edouard Tarabay) بالاشتراك مع الشاعر والناقد والصحفي الفرنسي (لوك نورين Luc Norin)². من هذه القصائد قصيدة النهر الشاعر (بردي) التي ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية، واختيرت دون غيرها من ديوان (ظلال الأيام)، يقول فيها أنور العطار³: (الخفيف)

بَرَدَى الْمُشْتَهَى يُفَكِّرُ شِعْراً	وَهُوَ يَحْيَى لَحْناً وَيُنْسَابُ عِطْراً
فِي حَنَائِهْ أَضْلَعُ تَتَنَاجَى	وَقُلُوبٌ مِنْ حُرْقَةِ الْخُبِّ حَرَّى
خَبَرَ الْعَالَمِينَ جِيلاً فَجِيلاً	وَوَعَى الْكَائِنَاتِ دَهْراً فَدَهْراً
خَطٌّ فِي مُصْحَفِ الْوُجُودِ سَطُوراً	بَاقِيَاتٍ تَحْتَآلُ نَيْهَافاً وَكِبْراً

"وله دراسة عن الشاعر السوري خير الدين الزركلي⁴ أعدها بتكليف من وزارة المعارف السورية، ونشرت مترجمة إلى الألمانية في المجلة الألمانية الكبرى آنذاك "فولت شتيمه - welt stimme" ومعناها بالعربية صوت العالم.

¹ آرثر آربي Arthur Arberry: ولد في بورتموت جنوبي إنجلترا عام 1905م وتوفي عام 1969م، وهو مستشرق إنجليزي اختص في التصوف والأدب الفارسي، واهتم بالأدب العربي فترجم مسرحية "مجنون ليلي" لأحمد شوقي، كما حقق كتاب (التعرف إلى أهل التصوف).

² العطار، (2020م). ص 58-59.

³ المصدر السابق، ص 656.

⁴ خير الدين الزركلي: أديب وشاعر وصحفي ومؤرخ وسياسي سوري، ولد في بيروت عام 1893م، وتوفي في مصر عام 1976م، ودفن فيها. له كثير من المؤلفات، من أشهرها كتاب "الأعلام".

3- تأثر أنور العطار بالأدبين الفرنسي والإنجليزي:

تأثر أنور العطار بالمدرسة الرومانسية الفرنسية؛ بسبب دراسته اللغة الفرنسية وآدابها التي كانت مقررة في المناهج حينئذ في فترة الانتداب الفرنسي على سورية، الذي كانت هيمنته على الحياة بين (1920- 1946م). وقد ترجم قصائد كُثُر لأشهر الشعراء الفرنسيين منهم: (لامارتين)¹ و(ألفريد دي موسيه)² و(أندريه موروا)³، فمن القصائد التي ترجمها أنور العطار للشاعر (لامارتين) قصيدة (الوادي) يقول فيها⁴: (الخفيف)

إِنِّهِ وَادِي الصَّبَاءِ وَالْأَخْلَامِ	إِنِّهِ مَهْوَى الْإِنِّخَاءِ وَالْإِلْهَامِ
لَمْ يَعْذُ قَلْبِي السَّوْءُ الْمُعْنَى	يَرْتَجِي مِنْ عَمَايَةِ الْأَيَّامِ
أَنْ تُعِيدَ الْمُنَى إِلَيْهِ عَذَاباً	مُغْرِيَاتٍ بِثَغْرِهَا الْبَسَامِ

ومن القصائد التي ترجمها للشاعر (ألفريد دي موسيه) قصيدة (لم تبكين) يقول فيها⁵: (الخفيف)

لَمْ تَبْكِينَ ضَائِعِ الْأَيَّامِ	وَتُجَاوِينَ غَابِرِ الْأَخْلَامِ
لَنْ تَزِدَ الدُّمُوعُ كَنْزاً مُضَاعاً	سَادِراً فِي دِيَارِ الْأَغْوَامِ
قَدْ تَوَارَى فِي الْغَيْبِ وَهُوَ ظِلَامٌ	خَالِذُ السَّاحِ غَائِصٌ فِي ظَلَامِ
وَأَمْتَطَى أَجْنَحَ الْفَنَاءِ وَوَلَّى	مَائِجاً فِي عَوَالِمِ الْإِبْهَامِ

وقد ترجم للشاعر (أندريه موروا) قصيدة بعنوان (النهر الملول) يقول فيها⁶: (مجزوء الخفيف)

رُبَّ نَهْرٍ مُعْزَبٍ	مَلَّ مِنْ طُولِ مَا سَرَبَ
-----------------------	-----------------------------

¹ ألفونس دي لامارتين **Alphonse de Lamartine**: ولد في "ماكون" عام 1790م وتوفي عام 1869م، وهو شاعر وسياسي فرنسي، ويعتد واحداً من الشخصيات الرئيسية التي أسست الحركة الرومانسية في الأدب الفرنسي، ومن أهم الرموز الفكرية في فرنسا في القرن التاسع عشر.

² لوي شارل ألفريد دي موسيه - باتاي **Louis Charles Alfrd de Musset pathay**: ولد في "باريس" عام 1810م وتوفي عام 1857م، وهو واحد من أهم أدباء فرنسا الذين حققت كتاباتهم شهرة طاغية في القرن التاسع عشر، وأحد أهم الشعراء الذين تميزوا على المذهب الكلاسيكي في حقبة، وتبنوا المذهب الرومانسي.

³ أندريه موروا **André Maurois**: ولد في "إيلبوف" عام 1885م وتوفي عام 1967م، وهو روائي وكاتب فرنسي، اسمه الأصلي (إميل هرتسوغ) اشتهر بكتابته لسير عدد من الأدباء والفلاسفة.

⁴ العطار، (2020م). ص230.

⁵ المصدر السابق، ص173.

⁶ المصدر نفسه، ص167.

وَتَتَّأْهِ بِـهِ الْمَطَا فَ إِلَى الْبَحْرِ فَاحْتَجَبْ

كما ترجم بعض القصائد لشعراء إنكليز منهم: (اللورد ألفريد تينسون)¹، و(فرانسيس بيكون)²، والشاعرة (روث بتر)³، وقدمها بلغة عربية عالية السبك وحسنة الصياغة، ضممتها مفرداتٍ رائعةٍ المعاني تدلُّ على سعة اطلاعه اللغوي، وغنى مادته الأدبية والفنية، منها قصيدة (النوم) التي ترجمها للشاعر الإنكليزي (ألفريد تينسون) يقول فيها⁴: (الخفيف)

قَدْ خَبَا سَاطِعُ النَّهَارِ وَوَلَّى غَائِضاً فِي دِيَاغِرِ الْأَوْهَامِ
وَهَوَى اللَّيْلُ مُثْقَلًا بِأَمَانِيْهِ بِهِ يَجُرُّ الظَّلَامُ إِنْثَرِ الظَّلَامِ
سَابِغاً طَافِحَ الشُّكُونِ عَلَى الْكُو نِ مُعِيداً أَغْرُودَةَ الْأَخْلَامِ
فَلَنْ نَمَّ.. فَلَنْ نَمَّ فَإِنْ سُجِّرَ النَّوْمُ يُنْسِي مَرَارَةَ الْأَلَامِ
وقصيدة (عبقريّة الفنّ) التي ترجمها للشاعر (فرانسيس بيكون) يقول فيها⁵: (الطويل)

مَنْحَتُكَ قَلْبِي وَكَتَفَيْتُ بِشَدْوِهِ وَلَيْسَ لَدَى الْعُشَّاقِ سَلْوَى سِوَى الشَّعْرِ
وَعَذَّبَنِي الشَّعْرُ الطَّرُوبُ بِدَلِّهِ فَأَيَّقَنْتُ أَنَّ الدَّلَّ ضَرْبٌ مِنَ السَّحْرِ
فَغَنَيْتُ كَالْأَطْيَارِ وَالْفَنِّ رَوْضَتِي كَأَنِّي أَهْوَى مَا أُغْنِي وَلَا أَذْرِي
وقصيدة (لا تتاديني) للشاعرة الإنكليزية (روث بتر) التي نقلها نشرًا إلى العربية عباس محمود العقاد⁶ في كتابه "عراس وشياطين"، ونقلها إلى العربية شعراً أنور العطار في قصيدته (ناد يا موت) التي يقول فيها⁷: (الخفيف)

¹ ألفريد تينسون Alfred Tennyson: شاعر إنكليزي من أبرز شعراء القرن التاسع عشر، ولد عام 1809م وتوفي عام 1892م، عُيّن شاعراً للبلاط عام 1850م، من أشهر أعماله قصيدة "الذكرى" وديوانه الشعري "الأميرة"، نظم عدة قصائد في المناسبات مثل: "أناشيد الملك".

² فرانسيس بيكون Francis Bacon: فيلسوف ورجل دولة و كاتب إنكليزي، ولد عام 1561م وتوفي عام 1626م، أحدثت فلسفته ثورة علمية كبرى، وتجاوزت القياس الأرسطي نحو المنهج التجريبي القائم على الملاحظة والتجريب.

³ روث بتر Ruth Pitter: شاعرة إنكليزية معاصرة، ولدت عام 1897م وتوفيت عام 1992م، لها مجموعة شعرية سمّتها "غنائم السلاح" ومنحت بعض جوائز الأدب القيمة في البلاد الإنكليزية.

⁴ العطار، (2020م). ص178.

⁵ المصدر السابق، ص168.

⁶ عباس محمود العقاد: أديب ومفكر وشاعر مصري، ولد في أسوان عام 1889م وتوفي عام 1964م، من رواد مدرسة الديوان، من أعماله البارزة "العبقريات الإسلامية".

⁷ العطار، (2020م). ص322.

نَادِ يَا مَوْتُ غَيْرَ سَمْعِي سَمْعًا أَنَا فِي الصَّيْفِ لَا أَلْبِي الدَّاءَ
مَا تَرَى الصَّيْفَ وَهُوَ يَحْلُمُ جَذَلًا نَ فَيُصِيبِي الْحَيَاةَ وَالْأَحْيَاءَ
مَا تَرَى الْعُشْبَ نَاضِرًا مِلْؤُهُ الرَّهْ وَ تَتَنَبَّأْتُ أَعْطَافُهُ خُيَلَاءَ
فَإَمُضْ عَنِّي يَا مَوْتُ وَاحْبِبْ مُحِبًّا كَ وَلَا تَدْعُنِي صَبَاحَ مَسَاءَ
حِينَ يَعِيَا الْعَدِيرُ بِالْمَاءِ مُنْسَا بَأْ فَيُغْرِي الظَّلَالَ وَالْأَفْيَاءَ

أبدع أنور العطار في ترجمته لهذه القصائد؛ فقد وضعها في قالب خاص، وصاغها بلغة سليمة متمكنة، وألفاظ واضحة جزلة، فجاءت متميزة في صياغتها الشعرية، جذابة في جرسها الموسيقي.

4- تأثر الأدباء بشعر أنور العطار:

اهتم الأدباء بشعر أنور العطار اهتماماً كبيراً، وألوه عناية فائقة، فقد وصف الأديب معروف الأرنؤوط شعره بقوله "هذه القطع الفريدة من الشعر، قبس أنور العطار ألوانها وأصبغتها من إحساس رقيق يجيش في روحه، فإذا هي تطلع على الناس بالألوان والشذا كما يطلع الربيع بألوانه وعطوره"¹. وقوله: "أنور العطار هو كما يقول (ألفريد دي موسيه)، شاعر الحياة التي نعرفها في الآلام والمسرات، في الحظوظ اللامعة والحظوظ الكابية، بل هو كما يقول (لورد بايرون)²، قيثارة بعض أوتارها للغناء، وبعضها الآخر للبكاء"³.

وقد كتب الأستاذ أحمد حسن الزيات صاحب مجلة الرسالة الشهيرة عن الشاعر المترجم مقالاً بعنوان (نفحات من أدب دمشق) قال فيه: "سورية المنجبة التي ولدت أبا تمام والبحري والمنتبي وأبا فراس وأبا العلاء لا تزال تلد الموهوبين من عباقرة الفن والفكر، لم تعقم بهم في أي زمن، ومن بينها شاعرها غير مدافع أنور العطار، وأصدقاء (الرسالة) لا يزالون يجدون في ذاكرتهم حلاوة ما نعموا به من روائع أدبه طوال عشرين سنة. وتمتعنا بما أنشده صاحب (ظلال الأيام) من شعر لم يقع في أذني مثله منذ استعز الله بشوقي، وأنا أعرف من نفسي أنني بطيء التأثر بالشعر والغناء، فلا يهزني منهما إلا الرائع العالي الطبقة، فإذا طربت لما صور العطار من وجوه

¹ العطار، (2020م). ص584.

² لورد بايرون Lord Byron: شاعر بريطاني من رواد الشعر الرومانسي، ولد في إنجلترا عام 1788م، وتوفي في اليونان عام 1824.

³ العطار، (2020م). ص583.

الأرض ومجالي الطَّبِيعَة في قصائده الغرّ (الوادي) و(لبنان) و(دمشق) و(بردى) و(الخریف) و(المساء) و(الظهيرة) و(البنفسجة)، فالفضل للشعر الذي يملك الشّعور، وللشاعر الذي يُنطق الحجر، وأدب العطار مثلاً صادقٌ للأدب السوري الحديث، وأكثر الصفات البلاغية انطباقاً عليه الجزالة والسلامة والوضوح"¹.

وكتب العلامة محمد كرد علي تقديراً لديوان (ظلال الأيّام)، يثمن فيه محتوى الديوان، وقد كان وزيراً للمعارف السورية آنذاك، يقول: "لقد وضع الأستاذ أنور العطار كتاباً لمجموعة من قصائده الشعرية أسماه (ظلال الأيّام)، وهو كتاب ثمين في محتواه، ولون من ألوان الأدب الدمشقي العاطفي والوطني والوصفي، يستحق كل إعجاب وتقدير. فنرجو اقتناء نسخ منه في مكتبات دور المعلمين والمدارس الثانوية في محافظتكم؛ بغية الاستفادة من هذا المنهل الأدبي"².

ويصف الأديب فاروق شوشة³ شعر أنور العطار، فيقول: "هذا النفس الشعري الهادئ المتند، وهذا التدفق التعبيري في يسر وسلاسة، وهذا الوجد بالطبيعة الخارجية والذوبان فيها -معادلاً ومكافئاً لطبيعة النفس والروح- هي عناصر أساسية تطالعنا في كثير من إبداعات أنور العطار، استجابةً لطبيعته التأملية التي من أدواتها البصر والتصوير، والعظة والاعتبار، ومحاولة الوصول الدائبة إلى ما وراء المنظور، والامتزاج بكل ما هو لصيق بالنفس، منجذب لاهتزازاتها وموجاتها الروحية المتتابعة"⁴.

وقد كتب الأستاذ علي الطنطاوي⁵ مقدّمةً لديوان (ظلال الأيّام) يقول فيها: "لقد كانت أيام بغداد أجدى الأيام على أنور؛ ففيها اختزن في نفسه أجمل الصور، وفيها نظم أروع القصائد، وفيها ابتدأ عهداً جديداً هو عهد الشعر

¹ الجندي، (1958م). ص154

² العطار، (2020م). ص582.

³ فاروق شوشة: شاعر وأديب وإذاعي مصري، ولد في محافظة دمياط عام 1936م، وتوفي فيها عام 2016م، عمل في التدريس قبل التحاقه بالإذاعة المصرية، وترأس لجنة النصوص في الإذاعة والتلفزيون المصري، وكان عضواً في لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، كما ترأس مجلس إدارة المؤلفين، ووصل إلى هرم مجمع اللغة العربية حيث كان الأمين العام له.

⁴ العطار، (2020م). ص31.

⁵ علي الطنطاوي: الملقب بـ "فقيه الأدياء وأديب الفقهاء"، ولد في دمشق عام 1909م، وتوفي عام 1999م، وهو شخصية موسوعية ذائعة الصيت، نالت حظاً واسعاً من الإعجاب والقبول عند الناس، له اطلاع كبير على الأدب العربي وعلى الآداب العالمية الأخرى، ولا سيما الأدب الفرنسي.

القومي، شعر الحماسة الوطنية، فازدادت بذلك هذه القيثارة السحرية وتراً جديداً، خرجت منه أطيب النغمات"¹. ويقول: "إذا أخذتم عليه أنه كان حليف الحزن، صديق الأسى، فقد وقف شعره على تقديس الألم العبقري، فبكى الأحلام الضائعة كما بكى الأوراق المتناثرة في (الخريف)، وخذ مظاهر الأسى في النفس وفي الطبيعة"².

ويقول عن شعره: "وشعر أنور آهات أبدعها الفنّ صوراً، ودموع صاغها البيان شعراً، ومقطعات حلوة، ما أدري ما الذي زهّد الشاعر فيها فلم يبت منها في هذا الديوان إلا مقطوعة (الحمامة)"³. وقوله: "عاش أنور في عهد جد وبقظة، وإقبال على العلم والعمل، وحفظ أنور أكثر من عشرة آلاف بيت من جياذ أشعار العرب، فجاء أسلوبه كالماء الصافي فيه عذوبة ولين، وفيه إن تدفق قوة ومضاء، وكان في شعره أثر الجد ومؤهلات الخلود، لا كأشعار أصحاب المناسبات وطالبي إعجاب العوام، وكان نسجه كالحريز المتين المفوف المنقوش النقش البارز، لا كالنسيج الرخيص الذي يتمزق من اللمس، وتذهب ألوانه من رؤية الشمس"⁴.

وقد كتب الشاعر ميخائيل خليل الله ويردي⁵ مقدمة شعرية أهداها إلى الشاعر أنور العطار تقريراً لديوانه (ظلال الأيام)، وذلك في قصيدته (زهرة) التي يقول فيها⁶: (مجزوء الكامل)

إني لألقى العبقريّة زهْن دِيوانِ طريف	
جَمَعَ النُّعْمَةَ والجَمَا	لَ بَأْيٍ أُسْلُوبِ ظريف؟
فَكَانَ أخلَامَ الحَيَا	ة تراقصَت بَيْن الدُّفوف
والنَّاي والأوتار تُغْ	زِفُ لَحْن "أوراقِ الخريف"

¹ العطار، (2020م). ص 569.

² المصدر السابق، ص 570.

³ المصدر نفسه، ص 566.

⁴ نفسه، ص 572.

⁵ ميخائيل خليل الله ويردي: هو شاعر وكاتب وموسيقي سوري، ولد في دمشق عام 1904م، وتوفي فيها عام 1978م، رُشح كتابه (فلسفة الموسيقى الشرقية) لجائزة نوبل عام 1951م.

⁶ ويردي، (1954). ص 76.

ويقول¹: (مجزوء الكامل)

فَرَأَيْتُ أَنَّ الظَّلَّ أَضَى	دَقُّ عِبْرَةٍ لَأَحَثَّ لِرَاءِ
وَوَظِلَالٍ مَا تَلِدُ الطَّبِيْءَ	سَعَةً تَحْتَفِي عِنْدَ الْمَسَاءِ
لَكِنَّ "أَنْوَرَ" خَالِدٌ	كَالرُّوحِ مَالِئَةِ الْفَضَاءِ
وَوِظَالُهُ تَبْقَى عَلَى الْـ	أَيَّامٍ وَارِفَةٍ الرُّوَاءِ

يُصِفُ الْأُسْتَاذُ رَابِحَ لُطْفِي جُمُعَةَ² شَعْرَ أَنْوَرَ الْعِطَّارِ فَيَقُولُ: "أَنْوَرَ الْعِطَّارُ شَاعِرٌ سُورِيٌّ رَفِيقُ الْحَاشِيَةِ، مَرَهْفُ الْحَسِّ، مُتَدَفِّقُ الْعَاطِفَةِ، مُحَكَّ الشَّعْرِ، جَزَلَ الْعِبَارَةِ، مُشْرِقُ الدِّيَابِجَةِ، وَاضِحُ الصُّورِ وَالْأَخْيَلَةِ وَالْمَعَانِي وَضُوحِ تَجَارِبِهِ الشَّعْرِيَّةِ، عَاشَ لَفْنَهُ وَشَعْرَهُ فِي شِبْهِ عِزْلَةٍ بَعِيدَةٍ عَنِ الْأَضْوَاءِ وَصَخْبِ الْحَيَاةِ، مَبْدُؤُهُ الْفَنِّ لِلْفَنِّ، غَايَةُ الشَّعْرِ عِنْدَهُ هِيَ الْمَتْعَةُ الْجَمَالِيَّةُ الْخَالِصَةُ"³. وَيَقُولُ الْأُسْتَاذُ حَسَنُ عَبْدِ اللَّهِ الْقُرَشِيُّ⁴: "حَفَلَتْ مَجْلَّةُ "الرَّسَالَةِ" الْعَتِيدَةُ لِمُصَاحِبِهَا الْأُسْتَاذَ الْكَبِيرَ "أَحْمَدُ حَسَنُ الرَّيَّاتِ" بِإِنْتَاكِجِ شَاعِرٍ فَحَلٍ مِنْ أَعْظَمِ شُعْرَاءِ الْعَصْرِ، هُوَ الْأُسْتَاذُ أَنْوَرَ الْعِطَّارِ، أَوَّلَعْتُ بِهِ وَلَعًا شَدِيدًا، فَشَعْرُهُ دَوْمًا مِنَ الطَّرَازِ الرَّفِيعِ الَّذِي لَا يَصِلُ إِلَيْهِ إِلَّا الْعِمَالِقَةُ الْأَفْذَاذُ"⁵.

وَقَدْ أَتَى عَبْدُ الْغَنِيِّ الْعِطْرِيُّ فِي كِتَابِهِ (عِبْقَرِيَّاتُ شَامِيَّةٍ) عَلَى دِيْوَانِ (ظِلَالِ الْأَيَّامِ)، فَقَالَ: "وِيْحَارُ الْمَرْءِ حِينَ يَقْلُبُ صَفَحَاتِ دِيْوَانِهِ الْوَحِيدِ الْمَطْبُوعِ "ظِلَالِ الْأَيَّامِ" مَاذَا يَنْتَقِي، وَبِمَاذَا يَسْتَشْهَدُ عَلَى شَاعِرِيَّةِ صَاحِبِ الظَّلَالِ الْفَذَةِ، وَمَاذَا يَخْتَارُ دَلِيلًا؛ فِي كُلِّ صَفْحَةٍ بَلْ فِي كُلِّ بَيْتٍ رَوَائِعُ تَشْهَدُ لَهُ بِطُولِ الْبَاعِ وَعِلْوِ الْكَعْبِ"⁶. وَيُصِفُ الْعِطْرِيُّ أَنْوَرَ الْعِطَّارَ بِقَوْلِهِ: "ظَلَمَ أَنْوَرَ الْعِطَّارُ نَفْسَهُ وَهُوَ حَيٌّ؛ فَعَاشَ بَعِيدًا عَنِ الْمَجْتَمَعِ وَالنَّقَادِ، وَكَانَتْ صِلَتُهُ بِهِمْ وَبِأَرْبَابِ الصَّحْفِ ضَعِيفَةً هَزِيلَةً، وَهُمْ الَّذِينَ يَمْلِكُونَ الْقُدْرَةَ عَلَى رَفْعِ الشَّاعِرِ وَالْكَاتِبِ وَالْفَنَّانِ، وَإِبْرَازِ مَوَاهِبِهِ،

¹ ويردي، (1954م). ص77.

² رابح لطفى جمعة: كاتب وأديب وشاعر مصري، ولد في القاهرة عام 1928م، وتوفي عام 2003م، نشر العديد من قصائده في الدوريات العربية مثل: الأهرام، والزمان، ومنبر الشرق، كما نشر العشرات من مقالاته ودراساته في الأدب والنقد واللغة في العربي (الكويتية)، والفصل، والمجلة العربية، والمنهل، والدائرة (السعودية).

³ العطار، (2020م). ص595.

⁴ حسن عبد الله القرشي: هو شاعر وسفير سابق سعودي، ولد في مكة المكرمة عام 1934م، وتوفي عام 2004م، عاصر العديد من التجارب الشعرية في الوطن العربي، وأسهم في إثراء ساحة الأدب والمعرفة بالبوح الشعري والرؤية الشعرية المتميزة. عرف عن الشاعر القرشي غزارة إنتاجه على مدى خمسة عقود.

⁵ العطار، (2020م). ص595.

⁶ العطري، (1986م). ص56.

بتسليط الأضواء على نتاجه، وإجراء الأحاديث والمقابلات معه. وابتعاد الشاعر والأديب والفنان، وكل ذي موهبة عن هذه الطبقة، يحرمه كثيراً من الشهرة والمجد. وهذا ما حدث لشاعرنا الكبير"¹.

ترك الشاعر أنور العطار بعد وفاته في مكتبته الخاصة المئات مما جمع، وما أهدى إليه من أعلام الفكر والأدب والعلم المعاصرين له في حياته من كتب ومخطوطات ودواوين من عيون الأدب العربي والأدب العالمي ولا سيّما الأدب الفرنسي، مع كثير من الأوسمة وكتب التقدير لشعره وأدبه"².

¹ العطري، (1986م). ص59.

² يُنظر: العطار، (2020م). ص60.

ثانياً: أهميّة الموسيقى في الشعر:

تعدّ الموسيقى عنصراً من العناصر المهمّة في صياغة الشعر، ووسيلةً من وسائله الرئيسيّة في إثارة الشعور وتحريك الوجدان، وبثّ الإحساس بالجمال لدى المتلقي؛ فالموسيقى ركيزةٌ من ركائز العمل الفنّي في الشعر "فأساس الشعر موسيقيّ، ولا بدّ لهذه الموسيقى أن تطفو على السطح، مؤذنةً في أذن السامع، وإلاّ فالشعر ضربٌ من النثر"¹، فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو خفّ أو ضعف خفّ تأثيره، وجاء بارداً. و"العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقةٌ عضويّةٌ، فالشعر في صياغته الفنّية يتكون من عدّة تفعيلاتٍ تمثّل وحداتٍ موسيقيةٍ تكسب القصيدة نغماً أسراً مؤثراً، وحين تفقد القصيدة سحر هذا النغم، ينقطع ذلك الخيط الفنّي الدقيق الذي يشدّ المتلقّي إلى سماع الشعر، فالشعر نغمٌ وإنشادٌ"².

وارتبطت الموسيقى بالشعر منذ بداياته، وأثّر هذا الارتباط في الشاعر والقارئ على حدٍ سواء، وكان الشعر مجالاً واسعاً للبحث في الموسيقى؛ إذ إنّ الركيزة الأولى التي يقوم عليها، "فالموسيقى الشعرية تعدّ إحدى الوسائل المرفهة التي تمتلكها اللّغة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها، بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللّغويّة"³.

والعلاقة بين المشاعر والأحاسيس التي تصبغ النّص الشعريّ بصبغة الصدق الفنّي وبين موسيقاه علاقةٌ عضويّةٌ، تجعل من النّص صورةً فنّيةً متماسكةً؛ "فالشاعر البارع يمكنه أن يستغل الدّقات الموسيقية لتتناسق وتتمسّق في الوقت ذاته بما يصوره أو يعبر عنه من إحساسٍ مرتجفٍ راعشٍ، أو نظرةٍ متأنيةٍ متأملّةٍ مستغرقةٍ، ويستطيع التلوين الموسيقي أن يلائم بين هذه المواقف، أو يجعل تجسيده للشعور ينطق بوساطة النّغمة الموسيقية نفسها، بالإضافة إلى أنّ الموسيقى في الشعر لديها قدرة في تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه، مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبساً ببنائه الموسيقي، الأمر الذي يولد بينهما ترنيمةً متحدةً

¹ عبد الجليل، (1998م). ص21.

² عبد الدايم، (1993م). ص16.

³ مندور، (1957م). ص29.

ليست نتاج النغم الموسيقي وقدرته على التّخدير الذي يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة، بل لا بدّ من انتصابه على ماهيّة العمل الفنّي كلّ، متوائماً مع حركة الاتّساق بين الموضع الشعري ونغمة الموسيقى"¹.

وهذا الميل إلى ضرورة الاتّساق بين الموضوع الشعري ونغمة الموسيقى جعل بعض الدّارسين يربطون بين عاطفة الشّاعر والوزن الذي يتخيره لموضوع تجربته في قصيدته، وهي قضية شائكة أثّرت من النّقاد قديماً وحديثاً، ولم يحسم القول فيها بعد، فبعض النّقاد ينتصر لها مثل عبده بدوي، وبعضهم يرفضها مثل عز الدين إسماعيل، وبعضهم حاول إضفاء الصّيغة العلميّة عليها، وهو يحاول الرّبط بين الوزن والعاطفة.

والموسيقا الشعريّة هي الحال الأكمل والأشمل لعناصر النّص الشعري جميعها، تنبثق من توالي الحركات والسّكنات على نحو خاص، مكوّنة التّفعيلة التي يتشكل بتكرارها الإيقاع الذي ينقاد تحت مسافات زمنيّة متساوية، تتردد في البيت الواحد مكونة الوزن الذي يسير معها؛ ليعبر عن العاطفة والمشاعر والغرض الذي نظمت من أجله القصيدة، فدلالات النّص جميعها تعمل متآزرة مع بعضها.

والذي يؤكّد الصّلة الوثيقة بين الشّعر والموسيقا، أن الشّاعر والنّاقد المهجري ميخائيل نعيمة حدّد المقاييس الأدبية التي دفعت أدباء المهجر إلى التّجديد، فقال:

أولاً- حاجتنا إلى الإفصاح عن كلّ ما ينتابنا من العوامل التّفسيّة...الخ.

ثانياً- حاجتنا إلى الجميل في كلّ شيء، ففي الرّوح عطش لا ينطفئ إلى الجمال، وكلّ ما فيه مظهر من مظاهر الجمال.

ثالثاً- حاجتنا إلى الموسيقى، ففي الرّوح ميلٌ عجيبٌ إلى الأصوات والألحان، لا ندرك كنهه، فهي تهتّر لقصف الرعد، ولخريف الماء، ولحفيف الأوراق، لكنّها تتكلمش من الأصوات المتنافرة، وتأنس وتتبسط لما تألف منها².

¹ عيد، (1978م). ص9.

² يُنظر: عبد الدائم، (1993م). ص22.

فالموسيقا في الشّعر تستطيع أن تقيم بناءً متكاملًا يجمع بين التأليف القائم في أعماق الفنّان، وبين غيره من المتلقّين، وتملك قدرةً فنيّةً على جعل إيقاعات النّفس تجذب الآخرين بوساطة النّغم الشّعري الذي تعطيه موسيقا الشّعر.

ثالثاً: موسيقا الشعر وآراء القدماء والمحدثين:

تنبّه القدماء إلى العلاقة الأصلية التي تربط الشعر بالموسيقا؛ فقد رافقت الموسيقا الشعر منذ عُرف، وترسخت في ذهن الشاعر العربي بعد تأصلها في الشعر، وأشار الفارابي (339هـ) إلى هذه الصلة في كتابه "كتاب الموسيقا الكبير" الذي درّس فيه الألحان، وتطرّق إلى الموسيقا في الشعر، فقال: "إنّ الصّناعة الشعرية هي رئيسة الهيئة الموسيقية، وإنّ غاية هذه أن تطلب لغاية تلك"¹، فرأى أنّ كلاهما يطلب الآخر، ووجد أنّ الشعر صناعة تقوم على أسس وضوابط لا بدّ أن تتكامل فيما بينها مكونة موسيقا تتبع من الكلمات التي تخضع لضوابط الإيقاع، فقال: "الموسيقا صناعة في تأليف النغم والأصوات ومناسباتها وإيقاعاتها، وما يدخل منها في الجنس الموزون والمؤتلف بالكمية والكيفية"². ويرى الفارابي أن الموسيقا والشعر يرجعان إلى جنس واحد، فيقول: "إن الموسيقا والشعر يرجعان إلى جنس واحد، وهو التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون، فكلاهما صناعة تتطوّر بالأجناس الموزونة، والفرق بينهما واضح في أنّ الشعر يختصّ بترتيب الكلام في معانيها على نظم موزون، مع مراعاة قواعد النحو في اللغة، أما الموسيقا فهي تختصّ بمزاوجة أجزاء الكلام الموزون وإرساله أصواتاً على نسبٍ مؤتلفة بالكمية والكيفية في طرائقٍ تتحكّم في أسلوبها بالنّالحين"³.

وكان ابن طباطبا العلوي (199هـ) أوّل ناقد عربي ذكر لفظة إيقاع، إذ قال: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشعر صحّة المعنى، وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه، ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتقهم لمعناه ولفظه مع أطيب ألحانه، فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب"⁴.

¹ الفارابي، (د.ت). ص1093.

² المصدر السابق، ص15.

³ المصدر نفسه، ص16.

⁴ ابن طباطبا، (2005م). ص6.

ويرى أبو هلال العسكري (395هـ) أنه "مما يفضل به الشعر أن الألحان -التي هي أهنأ اللذات- إذا سمعها ذوو القرائح الصافية، والأنفس اللطيفة لا تنهياً صنعتها إلا على كل منظومٍ من الشعر، فهو لها بمنزلة المادّة القابلة لصورتها الشريفة"¹.

وذهب ابن سينا (428هـ) إلى أن جعل الموسيقى علماً يخضع لضوابط رياضيّة تقاس بالعقل انطلاقاً من وجهة الخليل (175هـ)، الذي أخضع الإيقاعات إلى أسسٍ عقليّة رياضيّة، وفرّق بين الموسيقى والإيقاع الشعريّ، وجعل كلّاً منهما على حدة، ونبّه على أن الموسيقى تتألف من ألحان وإيقاعات، وبذلك تكون الموسيقى أعمّ من الإيقاع، فقال: "الموسيقى علم رياضيّ يبحث فيه عن أحوال النغم من حيث تأتلف وتتأفرّ أحوال الأزمنة المتخلّلة بينها، ليُعلم كيف يؤلّف اللحن، وقد دلّ حدّ الموسيقى على أنه يشتمل على بحثين: أحدهما البحث عن أحوال النغم نفسها، وهذا القسم يختصّ باسم التّأليف، والثاني البحث عن أحوال الأزمنة المتخلّلة بينها، وهذا البحث يختصّ باسم علم الإيقاع"².

لكنّ الفهم العميق للإيقاع جاء عند حازم القرطاجني (684هـ)، فكثيراً ما يركّز على مستويات الكلام وتوافقها، رابطاً أحياناً بين الإيقاع وتحسين الكلام عند العرب، فإنّه "شدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختصّ كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي؛ لأنّ في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف التّرّم بنهايات الصّنف الكثير المواقع في الكلام منها؛ لأنّ في ذلك تحسیناً للكلم بجرّيان الصوت في نهاياتها، ولأنّ للنفس في النّقلة من بعض الكلمة المتنوّعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحةً شديدة، واستجداداً لنشاط السمع بالنّقلة من حال إلى حال، ولها في حسن أطّارده في جميع المجاري على قوانين محفوظة، وقد قسمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة، تأثر من جهتي التّعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب"³.

¹ العسكري، (1952م). ص103.

² ابن سينا، (1956م). ص9.

³ القرطاجني، (1986م). ص122-123.

ويعرّف حازم الوزن بمفهوم أقرب ما يكون إلى الإيقاع، فيقول: "الوزن هو أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى في أزمنة متساوية؛ لاتّفاقها في عدد الحركات والسّكنات والترتيب"¹. وهذا التعريف هو ما جعل حازماً أول ناقد عربي يعي مفهوم الإيقاع الشعري.

وقد شغل عنوان "موسيقا الشعر" كثيراً من كتب المحدثين، منها "كتاب موسيقا الشعر" لإبراهيم أنيس، الذي نظر فيه إلى العلاقة بين الشعر والموسيقا فأوجزها بقوله: "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب"².

ومن رواد القول في موسيقا الشعر أيضاً شكري عياد، فقد حاول في كتابه (موسيقا الشعر العربي) النظر إلى علم العروض من ناحيتين؛ وذلك "بدراسته على أساس من علم الموسيقا وعلم الأصوات"³، وعرض في كتابه مجموعة من الأسس لدراسة علم العروض من جانب لغوي، ثمّ قدّم له بمدخل موسيقي لدراسة العروض والقافية، وأفرد فصلاً للحديث عن موسيقا الشعر، وانتهى إلى أنّ الإيقاع الشعري هو أساس قيام الشعر.

ثمّ جاء كمال أبو ديب الذي وصف بأنّه من أجراً النقاد، فقد تحدّى نظرية الخليل بدءاً من العنوان الذي ارتضاه رديفاً لعنوان كتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) (نحو بديل جذري لعروض الخليل)، وقد تميّزت دراسته بتوظيف ماهرٍ لمفاهيم لسانية في دراسة إيقاع الشعر العربي.

وبحث سيّد بحراري في كتابه (العروض وإيقاع الشعر العربي) العناصر الفعّالة في خلق إيقاع الشعر العربي وهي (الكَم - النبر - التّغيم)، وناقشها مناقشةً علميةً موضوعيةً، ودرس علي يونس موسيقا الشعر في كتابه (نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي) وغيرها من الكتب التي تحدّثت عن موسيقا الشعر.

¹ الفرطاجني، (1986م)، ص263.

² أنيس، (1952م)، ص15.

³ عياد، (1978م)، ص5.

رابعاً: أنواع الموسيقى في الشعر:

هناك نوعان من الموسيقى في الشعر يتجلىان في:

1- الموسيقى الخارجية:

وهي تتمثل في عنصرين أساسيين هما الوزن والقافية، إذ إنهما حجر الأساس، وعماد الشعر ومفتاحه؛ فالوزن هو الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، وقد تجلّى في البحور الشعرية التي حصرها الخليل، أمّا القافية فهي من أسس بناء القصيدة العربية في إطارها التراثي، وقد تنبه القدماء إلى أهميّة القافية في الدلالة، فاعتبروها خصوصيةً وميزةً تخصّ العرب وحدهم، وبهم احتذت الأمم في أشعارها، وغدا الكشف عن القافية كشفاً عن جوهر الشعر وأجمل ما فيه؛ نظراً لصلتها بالشعر وما تضيفه عليه، وقد التزمت موجات التجديد الشعري كلها بسحر إيقاع القافية الأخاذ، وكثير من ظواهر التجديد كان بدافع الوصول إلى أعلى درجات التأثير الإيقاعي الذي يحدثه تنوع القوافي وتوزيعها بصورة تشكيلية تقترب من طريقة الموسيقيين في توزيع ألحانهم، والموشحات والمسمطات خير مثال على تحقق هذه الظاهرة¹.

2- الموسيقى الداخلية:

هي انسجامٌ صوتيٌّ داخليٌّ ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها؛ فهي تنشأ من تناعم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستخدام أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة، وغير ذلك مما يهيئ جرساً نفسياً خاصاً يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه².

وتكسب الموسيقى الداخلية النصّ الشعري بعداً تأثيرياً، وتشدّ السامع والقارئ، فهي تتمثل في الإيقاع الباطن الذي تحسّه ولا تراه، تدركه ولا تستطيع أن تقبض عليه، ويكمن في تعادل النغم عن طريق مدّات الحروف حيناً،

¹ يُنظر: عبد الدايم، (1993م). ص151.

² يُنظر: عيد، (1978م). ص16.

وعن طريق تكرارها حيناً، وعن طريق استخدام حروف مهموسة أو مجهورة، تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة¹.

فالموسيقا الداخليّة موسيقا خفيّة، لا تُدرك للوهلة الأولى، وتقوم على أشياء عديدة منها: اختيار الشّاعر لألفاظه، وتناسقها في تراكيب منتظمة، واتّساق الصّور الفنيّة في النّصّ، وتناسب الأساليب المستخدمة وتكاملها. وبالنّظر إلى الموسيقا وأنواعها وأثرها الفاعل في الشّعر، وحضورها الأساسي في النّصّ الشّعري سيحاول البحث تلمّس هذه الموسيقا في شعر "أنور العطار"، فقد عُني العطار بالهيكل الموسيقي؛ ليجد بذلك القالب المناسب الذي يصبّ فيه ألفاظه ومعانيه، ونوع في الموسيقا التي وقع عليها نغمات معجمه الشّعري.

¹ يُنظر: عبد الدايم، (1993م). ص27.

الفصل الأوّل

الموسيقا الخارجيّة في شعر أنور العطار

- مفهوم الموسيقا الخارجيّة.

- عناصر الموسيقا الخارجيّة.

أولاً: الأوزان الخليليّة في شعر أنور العطار:

1- البحر الخفيف.

2- البحر السريع.

3- البحر المتقارب.

4- البحر البسيط.

5- بحر الرّمل.

6- البحر الطّويل.

7- البحر الكامل.

8- بحر الرّجز.

9- بحر الهزج.

10- البحر المنسرح.

- الرّحافات والعلل في شعر أنور العطار.

ثانياً: صلة الأوزان بالغرض والعاطفة في شعر أنور العطار:

1- صلة الأوزان بالأغراض الشعريّة عند أنور العطار.

2- صلة الأوزان بالعاطفة في شعر أنور العطار.

ثالثاً: القافية في شعر أنور العطار:

1- حروف القافية:

أ- الرّوي

ب- الوصل.

ت- الخروج

ث- الرّدف

ج- التّأسيس.

ح- الدّخيل.

2- القافية بين التقييد والإطلاق:

أ- القافية المطلقة.

ب- القافية المقيدة.

3- أسماء القافية.

الفصل الأول

الموسيقا الخارجيّة في شعر أنور العطار

مفهوم الموسيقا الخارجيّة:

تعدّ الموسيقا الخارجيّة إحدى الدّعائم الأساسيّة التي يقوم عليها النّصّ الشعري، وهي عنصرٌ مهمٌّ من عناصر الشعر، وأداةٌ من أبرز أدواته البنائيّة، وقد أطلق الدّارسون مصطلح الموسيقا الخارجيّة أو موسيقا الإطار على الشكل الخارجي للقصيدة الذي يتكون من وزن وقافية، ووضعوا لكلٍّ منهما قواعد سار عليها الشعراء تتعلق بتسمية البحر وتفعيلاته وما يتبعها من زحافات وعلل، وتسمية القوافي وتحديد نوعها وحروفها وحركاتها، فالوزن الشعري هو "الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التّبعر، والوسيلة التي تمكّن الكلمات من أن تؤثر بعضها في الآخر على أكبر نطاق ممكن"¹. وهو القالب الموسيقي للأفكار والعواطف، وجزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعري، والقافية من أبرز العناصر الفنّيّة التي تبرز معها القوّة الإيحائيّة والتّعبيريّة في القصيدة.

عناصر الموسيقا الخارجيّة:

تقوم الموسيقا الخارجيّة على عنصرين أساسيين هما: الوزن والقافية. ورأى النّقاد القدامى أن الوزن من أبرز العناصر الإيقاعيّة في القصيدة العربيّة، وأن القافية تشدُّ أركان الوزن وتمكّنه، وقد أشار ابن رشيق إلى ذلك بقوله: "الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتملٌ على القافية وجالبٌ لها ضرورة"². و "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى الشعر شعراً حتى يكون له وزنٌ وقافية"³. ويعرّف قدامة بن جعفر الشعر فيقول: "قولٌ موزونٌ مقفى يدلُّ على معنى"⁴. ويرى حازم القرطاجني أنّ الوزن ركيزة الشعر بقوله: "إنّ الأوزان مما يقوم به الشعر ويعدُّ من جملة جوهره"⁵. فالوزن عنصرٌ جوهري لا ينفصل عن بقية العناصر

¹ عيد، (1978م). ص16.

² ابن رشيق، (1981م). 1/ 134.

³ المصدر السابق، 1/ 151.

⁴ ابن جعفر، (د.ت). نقد الشعر. ص64.

⁵ القرطاجني، (1986م). ص263.

المكوّنة للقصيدة، وهو يسبغ على الكلام رونقاً وجمالاً، ويحرّك النّفس، ويثير فيها النّشوة والطّرب. والقافية هي أكثر العناصر الإيقاعية وضوحاً في القصيدة، وهي من الوسائل الجماليّة التي تمنح القارئ اللّذة في قراءة الشّعر وتذوقه. وسيدرس هذا الفصل الوزن والقافية في شعر أنور العطار بوصفهما السّمة الرّئيسة للموسيقا الخارجيّة.

أولاً: الأوزان الخليليّة في شعر أنور العطار:

يرجع الفضل في نشأة علم العروض إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي؛ فهو الذي استنبط علم العروض وحصر أقسامه في خمس دوائر رئيسة، يُستخرج منها خمسة عشر بحراً، ليأتي من بعده الأخفش (215هـ) ويستدرك عليه البحر السّادس عشر وهو المتدارك.

وتنقسم الأوزان الشّعريّة ثلاثة أقسام: "ثلاثة منها (الطّويل، المديد، البسيط) تعرف بالمرتبة، وأحد عشر تسمّى سباعيّة وهي: (الوافر، الكامل، الهزج، الرّجز، الرّمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث)، وبحران يُعرفان بالخماسيين هما (المتقارب، المتدارك)"¹. وكان لهذه الأوزان دورٌ كبيرٌ في ضبط الموسيقا في الشّعر، وتحليل الأداء الموسيقي في القصيدة العربيّة.

امتاز شعر أنور العطار بالأصالة والمحافظة على الطّريقة الخليليّة وروح الشعر العربي القديم، فضلاً عن التّجديد الذي أحدثه في الوزن والقافية، فقد جمع بين الأصالة والحداثة، وتميز بإبداعه الفني وشاعريته المرفهة، فكان ذا حسّ لغوي وفطرة موسيقيّة بارعة. والشّاعر الحقيقي هو "الذي ينتمي إلى الشّعر كفن يجمع بين الشّاعريّة والنّغم الموسيقي المتكامل"². وهذا هو شأن أنور العطار في ديوانه.

نظم أنور العطار على عشرة بحور؛ أكثرها الخفيف وأقلّها المنسرح، ويأتي بينهما السريع والمتقارب والبسيط والرّمل والطّويل والكامل والرّجز والهزج، وسيدرس البحث هذه البحور مرتبةً حسب أكثرها استخداماً في ديوانه، والصّور الموسيقيّة لكل بحرٍ، وذلك بتتبّع آليّة توظيف البحر عند الشّاعر، والأغراض التي نظمها فيه.

¹ الهاشمي، (2007م). ص 41.

² الذّيدي، (1994م). ص 95.

1- البحر الخفيف:

يفكُّ بحر الخفيف من دائرة المشتبه، وهو من أخفّ البحور على الطبع، وأطلاها للسمع، وزنه (فاعلاتن مستقع لن فاعلاتن) مرّتين، وهو يتكوّن من "اجتماع الرّمل والرّجز. أخذ من الرّمل هدوءه ورزائته وبطئه (فاعلاتن) مرّتين، كما أخذ من الرّجز ترنمه وسرعته وخفّته (مستقعلن)"¹.

سُمّي بالخفيف "لأنه أخفّ السّباعيّات"²، وقيل: لخفته في الذّوق والتّقطيع، وقد وصفه عبدالله الطيّب بقوله: "إنّ الخفيف يجنح صوب الفخامة، وهذا النّعت ينطبق عليه إذا قسناه إلى جنب السّريع والمنسرح، أما إذا وزناه بالطّويل والبسيط فهو دونهما في ذلك، والسّر في فخامته أنه واضح النّغم والتّفعيلات"³.

ويشبهه البستاني بالوافر لينا، غير أنه أكثر سهولة، وأقرب انسجاماً، فإذا جاد نظمه رأيتَه سهلاً ممتعاً؛ لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور⁴. أمّا محمود الفاخوري فيرى "أنّ الشّاعر إذا أجاد فيه استطاع أن يزيل صفة النّثرية، ويسبغ عليه نغماً أليفاً، ولحناً خفيفاً"⁵. و"أكثر ما تقع الأبيات المدوّرة في عروض هذا البحر، وهو دليل على القوة، إلّا أنّه في غير الخفيف مستثقل حتّى عند المطبوعين من الشّعراء"⁶. وينفرد بحر الخفيف عن البحور الأخرى بصلاحيته للتّصرف في جميع الأغراض والمعاني، فهو "يصلح لموضوعات الجد كالحماسة والفخر، ولموضوعات الرّقة واللّين كالرّثاء، والغزل، والوجدانيّات"⁷. لذلك أكثر شعراء العصر الحديث من النّظم عليه، فضلاً عن كونه ملائماً للتّعبير عن مشاعر الفرح والحزن والتّصوير النفسي للانفعالات الوجدانيّة.

¹ علوان، (1975م). ص237

² ابن رشيق، (1981م). 1/ 136

³ المجذوب، (1989م). 1/ 238.

⁴ يُنظر: هوميروس، (د.ت). ترجمة: بطرس البستاني. ص83.

⁵ الفاخوري، (1996م). ص46.

⁶ المصدر السابق، ص46.

⁷ يعقوب، (1991م). ص81.

كان لبحر الخفيف النّصيب الأكبر في ديوان أنور العطار، فقد نظم عليه (232) اثنتين وثلاثين ومئتي قصيدة، توزعت على (179) تسع وسبعين ومئة مقطوعة، و(53) ثلاث وخمسين قصيدة، من بينها خمس قصائد من الخفيف المجزوء.

نظم أنور العطار على بحر الخفيف خمساً وسبعين ومئة مقطوعة في ديوانه (علمتني الحياة)، وكان لكل مقطوعة عنوانها الخاص، وموضوعها المنقرد، فجاءت معبرة عن أفكاره وتجاربه في الحياة، متنوعة في موضوعاتها، جذابة في جرسها الموسيقي، متشحةً بجمال العبارة، وانتقاء الكلمة، منها مقطوعة بعنوان (الشعر ترجمان) يقول فيها¹:

عَلَّمْتَنِي الْحَيَاةُ أَنَّ مِنَ الشَّعْرِ	رِ لِسَانًا يَعِي أَحَادِيثَ نَفْسِي
مُفْصِحٌ عَنْ هَوَاجِسِي تُرْجِمَانٌ	صَاقِقٌ فِي آدَاءِ ظَنِّي وَخَدْسِي
إِنْ تَشَكَّيْتُ كَانَ بَابَ شِكَايِي	أَوْ تَسَأَلْتُ كَانَ مِفْتَاحَ أُنْسِي
لَمْ أَحَاوِلْ إِخْفَاءَ نَفْسِي عَنْهُ	فَهُوَ سِرِّي الَّذِي أَصُونُ وَهَمْسِي

وله مقطوعة بعنوان (ربيع العمر) يقول فيها²:

عَلَّمْتَنِي الْحَيَاةُ أَنَّ رَبِيعَ الْـ	عُمُرٍ لَهُوَ وَفْتَنَةٌ وَضَلَالُ
لَيْسَ تَصْحُو النَّفُوسُ فِيهِ مِنَ السُّكُـ	رِ مَلِيًّا، وَلِلشَّابَابِ خَبَالُ
يَا لِعُمُرٍ كَالزَّهْرِ يَذْبُلُ عَجَلًا	نَ وَيُطْوَى رُؤُؤُهُ وَالْجَمَالُ
وَالْحَكِيمُ الْحَكِيمُ مَنْ خَبَرَ الدَّهْـ	رَ وَلَمْ يُغْرِهِ الْهَوَى وَالْمَحَالُ

دخل زحاف الخبن³ على (مستفع لن) و(فاعلاتن) في هذه الأبيات، وهو زحاف حسن، فضلاً عن التّوير الذي أضفى على النّص إيقاعاً نغمياً جميلاً.

¹ العطار، (2020م). ص 867.

² المصدر السابق، ص 752.

³ الخبن: هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة.

ومن روائع مقطوعاته قطعة بعنوان (ذكريات الهوى) يقول فيها¹:

عَلَّمْتَنِي الْحَيَاةُ أَنَّ مِنَ الذِّكْرِ	رَى نَعِيمًا يَفِيضُ شِدْوَ وَعِطْرًا
ذِكْرِيَّاتُ الْهَوَى أَحَبُّ إِلَى الْقَلْبِ	بِ وَأُولَى بَأْن تَدُومَ وَأُخْرَى
يَا سُهَادِي يَا لَوْعَتِي يَا شُجُونِي	أَنْتِ لَوْلَا الْهَوَى لَمَّا طُبَّتِ مَسْرَى
تَتَوَالَى الْأَيَّامُ وَالْقَلْبُ مَا يَبْ	رَحْ يُذْنِي الْهَوَى خَيَالًا وَذِكْرَى

كثر التدوير في أبيات المقطوعات عند أنور العطار، وقد كان له أهميّة كبيرة في تشكيل البنية الموسيقية، وتحقيق الترابط الإيقاعي بين السطور الشعرية، فهو يعمل على تماسك النسيج الشعري، ويحافظ على انسجام النغمة الموسيقية، وقد أشارت نازك الملائكة إلى ذلك بقولها: "للتدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطراب يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنّه يمدّه ويّطيل نغماته"².

ويعبر في قصيدته (خبريني) عن مدى شوقه وحزنه لفراق محبوبته، وما أصابه من ألمٍ وتعبٍ، فهو لا يقوى على البعد، ولا يحتمل الهجر فيقول³:

خَبْرِينِي يَا حَبَّةَ الْقَلْبِ هَلْ تَرِ	ثَيْنَ لِلْمُسْتَهَامِ جَمِّ الْهُمُومِ
نازِحاً فاقِدَ الْهَنَاءِ، حَزِيناً	إِلْفَ سُهْدٍ، مُسَامِراً لِلنُّجُومِ
نَضُوءَ شَجْوٍ يَذُوبُ مِنْ لَوْعَةِ الْوَجْدِ	سَدَ عَلِيلاً، ذَا مَدْمَعٍ مَسْجُومِ
يَتَنَزَّى مِنَ الْغَرَامِ الْتِيَاعِ	وَيُقَاسِي لَيْلاً عَنَاءَ السَّلِيمِ
فَدَعِيَ الصَّدَّ وَارْفَقِيَ بَوْلُوعِ	بَاتَ مِنْ رِبْقَةِ الْأَسَى فِي وُجُومِ ⁴

اتسم شعر أنور العطار بالرقّة والليونة؛ فهو شاعرٌ رقيقٌ متدفّق العاطفة، وقد وجد في هذا البحر مرونةً في نقل أحاسيسه ومشاعره الداخلية، فضلاً عن الموسيقى النغمية التي أسهمت في التعبير عن حالة الشاعر وخوالجه النفسية.

¹ العطار، (2020م). ص754.

² الملائكة، (1965م). قضايا الشعر المعاصر. ص91.

³ العطار، (2020م). ص143.

⁴ وُجُوم: صمت، سكوت يسوده قلقٌ وخُزنٌ.

وله قصيدة في رثاء الشاعر خليل مردم بك يقول فيها¹:

يَا خَلِيلَ الْبَيَانِ تَرْبُ الْفَخَارِ	وَحَدَيْنِ الشُّمُوسِ وَالْأَقْمَارِ
قِفْ عَلَى رُبُوعِ الْخُلُودِ نُسَائِلُ	كَ هَلِ ارْتَحَتْ مِنْ ضَنْئِي وَإِسَارِ
هَلْ نَزَعْتَ الْحَيَاةَ فِي الصِّفَّةِ الْأَوْ	لَى وَفَارَقْتَهَا فِرَاقَ الرِّزَارِ
وَلَمَسْتَ الرُّوحَ الَّذِي يَسْعُ الْخَيْدِ	رَ كَمَا يُلْمَسُ الصَّبَاحُ السَّارِ
إِنْ تَكُنْ جُزْتَهَا فَطُوبَى لَكَ الْيَوْمُ	مَ بِمَثْوَى خَلْوٍ مِنَ الْأَكْدَارِ

ومثل الشعراء الرومانسيين هام العطار بالطبيعة، فوصف مفاتها وتفاصيلها الخلابة، ومن أمثلة ذلك وصفه

لغوة دمشق بقوله²:

عَالَمٌ مِنْ نَضَارَةٍ وَخَضِرَارِ	فَاتِنُ الْوَشْيِ عَبْقَرِي الْإِطَارِ
ضَمُّ دُنْيَا مِنَ الْبَشَاشَةِ وَالْبِشْرِ	رِ وَمَا تَشْتَهِي مِنَ الْأَوْطَارِ
مِنْ فَرَّاشٍ عَلَى الْخَمَائِلِ حَوَا	مِ وَطِيبٍ مَعَ النَّوَاسِمِ سَارِ
وَأَقَاصِيصَ تُسَكِّرُ الْقَلْبَ وَالرُّو	حَ رَوْتَهَا قِيَّارَةَ الْأَطْيَارِ

تفنن أنور العطار بوصف غوة دمشق، وأجاد في انتقاء الألفاظ واختيار العبارات، فجعلها استولى على

جميع أحاسيسه ليهيم بها حباً وعشقا.

ويصف نهر بردى الخالد الذي يمنح الخير والعطاء والجمال فيقول³:

بَرْدَى سَلَسَلُ الْبَقَاءِ وَلَحْنُ	عَبْقَرِيٍّ عَلَى الْمَدَى يَنْغَنَّى
رَفٌّ بَيْنَ الْخُقُولِ نَشْوَانَ هَيْمًا	نَ وَغَنَّى الرُّبَا فَجَنَّتْ وَجَنَّا
مَرٌّ كَالْعَاشِقِ الْمُتَمِّمِ بِالرُّو	ضِ وَكَالطَّيْرِ يَسْكُبُ الرُّوحَ لَحْنًا
قَصٌّ أُسْطُورَةُ اللَّيَالِي الْخَوَالِي	بَخَيَالَاتِ شَاعِرٍ مَا تَجْنَى

¹ العطار، (2020م). ص951.

² المصدر السابق، ص416.

³ المصدر نفسه، ص613.

ولا تخفى النّزعة الصّوفيّة في بعض شعره منها قوله¹:

يَا إِلَهِي قَلْبِي الرَّقِيقُ تَهْهَدُ	مُدَّ صَدَاكَ الْحَبِيبُ فِيهِ تَرَدَّدُ
يَا إِلَهِي طَيْفُ الْعَفَاءِ يُنَاجِي	كَ، وَنَجْوَاهُ أَنَّهُ تَنَصَّعَدُ
يَا إِلَهِي أَنَا الْفَنَاءُ أُنَادِي	كَ وَأَنْتَ الْبَقَاءُ تُرْجَى وَتُقَصَّدُ

ومن قصائده التي نظمها على مجزوء الخفيف، قصيدة (ذكريات بغداد) التي عبّر فيها عن حبه وعشقه

لبغداد، فهي قطعة من نفسه، وصورة من ماضيه يقول فيها²:

ذِكْرِيَّاتٌ هِيَ الْحَيَا	هُ وَمَاضٍ هُوَ الْعُمُرُ
مَنْ رَعَاهُ فَقَدْ وَفَى	مَنْ قَالَهُ فَقَدْ كَفَرَ
لَيْسَ فِي شِرْعَةِ الْهَوَى	هَائِمٌ إِنْ نَأَى غَدَرَ
وَأَخُو الْخُبِّ ثَابِتٌ	لَيْسَ يُلَوِّنُهُ مُزْدَجَرُ
فَامْرَحِي يَا خَاطِرِي	وَاعْنَمِي الْأُنْسَ إِنْ حَضَرَ

ويصف دجلة في الليل فيقول³:

اسْكُبِ النُّورَ يَا قَمَرُ	وَاعْمُرِ النَّهْرَ بِالصُّورِ
وَأَذِغْ فَرْحَةَ الْهَوَى	وَأَشِغْ لَذَّةَ السَّمَرِ
وَاتْرِكِ الْقَلْبَ حَالِمًا	نَاسِيًا رَوْعَةَ الْغَيَرِ
هَاهُنَا اللَّيْلُ شَاعِرٌ	مُلهِمٌ خَيْرُ الْفِكَرِ
مُسْتَطَارٌ إِذَا انْتَشَى	مُسْتَتَارٌ إِذَا ادَّكَرَ

¹ العطار، (2020م). ص668.

² المصدر السابق، ص456.

³ المصدر نفسه، ص700.

أبدع أنور العطار في الوصف؛ فقد استطاع بفطرته وأذنه الموسيقية استحضار الألفاظ التي تحمل إيقاعاً منظماً ضمن القصيدة، وهذا ما جعل الموسيقى تسري كالروح بين الأبيات، وكان لجرس الكلمات دورٌ بارزٌ في جمالية الإيقاع، وانسجام نغماته.

جدول إحصائي يبين استخدام أنور العطار لبحر الخفيف:

صورة الخفيف	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
التام	1	صحيحة	صحيح	227	%97,84	2607	%91,99
المجزوء	2	مجزوءة	مجزوء	5	%2,15	227	%8
المجموع				232		2834	

2- البحر السريع:

بحرٌ مزدوج التفعيلة، وهو مبني على (مستقلن مستقلن مفعولات) مرتين، ولكنه لم يأت على هذه الصورة؛ لأنَّ تفعيلة (مفعولات) لا تأتي مطلقاً في الشعر العربي، وإنما جاءت مطوية مكشوفة¹ (فاعلن)، وسمي بالسريع "لأنَّه يسرع على اللسان"²، وقيل: لسرعته في الذوق والتقطيع، لكثرة الحركات في الأسباب والوتد المفروق³. وقد وصفه حازم الكزازة⁴. ويرى عبد الله الطيّب أنه من الأبحر المتحامة؛ لأنَّ آخر أجزائه ثقيلٌ جداً، والنظام فيه يحتاج إلى البطء والتأني، وقد يوقعه هذا في التكلّف إن لم يلائم أغراضه ونغماته⁵. أمّا إبراهيم أنيس فيرى أنَّ موسيقا هذا البحر فيها اضطرابٌ لا تستريح إليه الأذان إلا بعد مرانٍ طويلٍ، وذلك لقلة ما نظم منه⁶.

¹ الطيّ مع الكشف: هو اجتماع زحاف الطيّ وهو حذف الرابع الساكن مع علة الكشف وهي حذف السابع المتحرك.

² ابن رشيقي، (1981م). 1/ 136.

³ يُنظر: البحراوي، (1993م). ص53.

⁴ يُنظر: القرطاجني، (1986م). ص268.

⁵ يُنظر: المجذوب، (1989م). 1/ 182.

⁶ يُنظر: أنيس، (1952م). ص88.

ويكاد شعر أنور العطار ينقض كل ما قاله النقاد في شأن هذا البحر، فهو ليس بالكز ولا بالوزن الذي تحاماه الشاعر، إذ أكثر من النظم عليه، وتنوعت أغراضه فيه، فهو بحر يتدفق سلاسةً وعذوبةً، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف، كما يقول البستاني¹.

حاز هذا البحر المرتبة الثانية في ديوان أنور العطار، فقد نظم عليه سبعاً وثلاثين قصيدة، جاءت على عروضين وأربعة أضرب، العروض الأولى مطوية مكشوفة ولها ثلاثة أضرب: الضرب الأول مطوي موقوف² وزنه (فاعلان)، وله عليه سبع عشرة قصيدة، منها قصيدته (دمشق) التي عبر فيها عن حبه وشوقه لمدينته الحبيبة، وحزنه لما ألم بها، فيلقي السلام عليها بقوله³:

فَتَأَنَّةَ الشَّرْقِ عَلَيْكَ السَّلَامُ	مِنْ وَاجِدٍ أَضْنَاهُ عِبءُ الْغَرَامِ
أَيَّامُكَ الزَّهْرَاءُ دَالَتْ وَقَدْ	مَشَى عَلَى شَمْسِكَ دَاجِي الْقَتَامِ
بَكَى عَلَيْكَ الشَّرْقُ فِي مَهْدِهِ	وَانْتَابَهُ وَجَدٌ شَدِيدُ الضَّرَامِ
عَرَاهُ مِنْ فَرْطِ الْأَسَى حُرْقَةً	فَنَاحَ إِشْفَاقاً كَنُوحِ الْحَمَامِ
جَلَّلَ رُزْءَ الشَّامِ أَرْجَاؤُهُ	يَا وَيْلَتَا مِنْ هَوْلِ رُزْءِ الشَّامِ

ومن روائع أبياته في الحكمة قوله⁴:

أَمَّا لَنَا لَا تَنْتَهِي فِي الدُّنَى	وَعُمْرُنَا فِيهَا قَصِيرٌ قَصِيرٌ
هِيَ هَاتِ أَنْ يَهْنَأَ فِي عَيْشِهِ	مَنْ كَانَ لَا يُرْضِيهِ إِلَّا الْكَثِيرُ
لَوْ مُنِحَ الْإِنْسَانُ مَا يَشْتَهِي	لَمَا كَفَّاهُ كُلُّ مَا فِي الْأَثِيرِ
عَجِبْتُ لِابْنِ الْمَوْتِ لَا يَرْعَوِي	عَنْ غَيِّهِ وَهُوَ الْحَصِينُ الْخَبِيرُ
كَمْ عِظَّةٍ تَقْرَعُ أَسْمَاعَهُ	لَوْ يَنْفَعُ الْغَافِلَ صَوْتُ النَّذِيرِ

¹ يُنظر: البستاني، (د.ت). ص 84.

² الطي مع الوقف: هو اجتماع زحاف الطي وهو حذف الرابع الساكن مع علة الوقف وهي تسكين السابع المتحرك.

³ العطار، (2020م). ص 107.

⁴ المصدر السابق، ص 149.

ومن قصائده في الوصف قصيدة (الظهيرة) يقول فيها¹:

والأَرْضُ تَغْلِي بِشِوَاظِ الْمَسَاءِ	الْجَوُّ يَهْمِي بِعَقِيْقِ اللَّظَى
وَالْحَقْلُ مَكْدُودٌ تَرَامِي عِيَاءِ	وَالدَّرْبُ مَهْدُودٌ تَهَاوِي ضَنِيَّ
كَأَنَّمَا يَنْزِفُ مِنْهُ الدِّمَاءُ	وَالنَّهْرُ يَجْرِي مُتَعَبًا مُوجَعًا

والضرب الثاني مطويٌّ مكشوفٌ مثل عروضه وزنه (فاعلن)، وقد نظم عليه أنور العطار ثمانِي عشرة قصيدة،

منها قصيدة في رثاء والدته عبّر فيها عن حزنه ولوعته لفراقها يقول فيها²:

إِلَيْكَ شِعْرِي مَاجِبًا بِالْأَسَى	مُنْتَرَعًا مِنْ بُؤْسِي الْفَاجِعِ
ذَائِبَ نَفْسٍ ثَرَّةٍ عَيْنُهَا	تَجْرِي عَلَى فِرْدَوْسِهَا الضَّائِعِ
مَشْطُورَةَ الْأَجْزَاءِ مُلتَاعَةً	زَاخِرَةً بِالشَّجَنِ الْوَاسِعِ
مَفْجُوعَةً الْأَمَالِ مَعْسُولَةً	نَهَبَ الرَّدَى وَالْقَدَرِ الْوَاقِعِ

وقصيدة في الغزل صوّر فيها محاسن المحبوبة وسحرها بقوله³:

أَنْتِ مِنْ عَبَقَرٍ أَنْشُودَةٌ	أَرْسَلَهَا مِنْ رُوحِهِ مُرْسِلُ
أَمْ أَنْتِ دُنْيَا حَفَلَتْ بِالْهَوَى	يَا طِيبَ مَا جَاءَتْ بِهِ تَخْفُلُ
أَهْمِيْمٌ فِي حُسْنِكَ لَا أَرْغَوِي	أَنْقُلُ مِنْ نَعْمَاهُ مَا أَنْقُلُ
أَغِيْبُ فِي جَنَاتِهِ سَادِرًا	كَغَيْبَةِ النَّخْلِ إِذَا يَنْهَلُ

كان حبُّ العطار رومانسيًّا يتدفّق رِقَّةً وشاعريّةً، فقد صوّر أجواءً غراميةً حالمّةً، وأضفى على شعره رونقاً بهيًّا

وإيقاعاً موسيقيّاً عذباً، فالحبُّ هو الملاذ الذي يحتمي به الشّاعر من غربته، ويجد فيه خلاصه من وحدته.

¹ العطار، (2020م). ص288.

² المصدر السابق، ص83.

³ المصدر نفسه، ص249.

وله نتفة واحدة تحت عنوان (أيها اليائس) يقول فيها¹:

يَا أَيُّهَا الْيَائِسُ لَا تَبْتَئِسْ مَا دَامَ هَذَا الْغَيْبُ طَيِّ الْعَدَمِ
ارْكَعْ وَنَاجِ اللَّهَ مَا اسْطَغَتْ كَيْ يَخْجُبُ عَنْ عَيْنَيْكَ سُحْبُ الْأَلَمِ

والضرب الثالث أصل² وزنه (فعلن)، وقد بنى عليه قصيدة واحدة وصف فيها زهرة البنفسج التي ترمز إلى النقاء والتواضع، وتمنح الرقة والجمال والحب الدافئ، يقول فيها³:

أَلَوْتُ بِجِدِّ كَالصَّبَا غَضَّ وَأَطْرَقْتُ حَيْزِي إِلَى الْأَرْضِ
وَهِيَ سَمَاءٌ وَشَحَتْ بِالرُّؤْيِ وَرَصَّعَتْ بِالسَّحْرِ وَالْوَمُضِ
نَامَتْ عُيُونُ الطَّيْرِ فِي رَوْضِهَا وَطَرَفَهَا أُرُورٌ عَنِ الْعَمُضِ
يَعْرِضُهَا الْحَقْلُ لِيَزْهِيَ بِهَا لَكِنَّهَا لَمْ تُزْهِ بِالْعَرْضِ
لَوْ أَنَّهَا صَارَتْ إِلَى زَهْوِهَا لَغَضَّ مِنْهَا أَيَّامَا غَضَّ

وله قصيدة واحدة جاءت على صورة العروض الثالثة، وهي موقوفة مشطورة، يقول فيها⁴:

لَا تَقْنُلِي زَوْجَكَ قَبْلَ الْأَوَانِ
وَلَا تُذَيِّقِيهِ ضُرُوبَ الْهَوَانِ
وِظَلِّهِ بِالرَّضَا وَالْحَنَانِ
وَلَنْجَعِلِي دَارَكَ كَهْفِ الْأَمَانِ
تَخْفُلُ بِالْأُنْسِ وَدِفْءِ اللَّسَانِ
وَأُسْعِدِيهِ فَالْتَصَّافِي افْتِنَانِ

¹ العطار، (2020م). ص130.

² الأصل: هو ما حذف من آخره الوند المغروق، كان (مفعولاً) صار (مفعول) فنقل إلى (فعلن).

³ العطار، (2020م). ص386.

⁴ المصدر السابق، ص972.

جدول إحصائي يبيّن استخدام أنور العطار لبحر السّريع:

صورة السّريع	الصّورة	العروض	الضّرب	عدد القصائد	النّسبة المئويّة	عدد الأبيات	النّسبة المئويّة
الثّام	1	مطوية مكشوفة	مطوي موقوف	18	%48,64	380	%46,28
	2	مطوية مكشوفة	مطوي مكشوف	17	%45,94	357	%45,67
	3	مطوية مكشوفة	أصلم	1	%2,70	44	%5,35
المشطور	4	موقوفة	موقوف	1	%2,70	22	%2,67
المجموع				37		821	

3- البحر المتقارب:

هو بحر صافٍ يتألّف من تكرار تفعيلة (فعولن) أربع مرّات في كلّ مصراع، وهو رأس دائرة المتّقق، وسميّ بالمتقارب "لتقارب أوتاده بعضها من بعض؛ لأنّه يصل بين كلّ وتدين سببٌ واحدٌ فتتقارب الأوتاد"¹. وقيل: "لتقارب أجزائه؛ لأنّها خماسيّة كلّها، يشبه بعضها بعضاً"². ويرى حازم أن المتقارب بحرٌ ذو سبّاطة وسهولة، وإنّ الكلام فيه حسن الاطراد، غير أنّه يصف أعاريضه بأنّها ساذجة متكرّرة الأجزاء³. ويرى عبدالله الطيّب أنّ هذا البحر سهلٌ يسيرٌ ذو نغمةٍ واحدةٍ متكرّرة⁴. وأقلّ ما يقال عنه إنّّه بحرٌ بسيط النّغم، مطّرد التّفاعيل، مناسب،

¹ التّبريزي، (1994م). ص136.

² ابن رشيق، (1981م). 1/ 129.

³ يُنظر: القرطاجني، (1986م). ص268.

⁴ يُنظر: المجنوب، (1989م). 1/ 382.

طبيي الموسيقى. ويصلح بكل ما فيه لتعداد الصفات، والتلذذ بجرس الألفاظ وسرد الأحداث في نسقٍ مستمر، والنّاطم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي أظهر شيء فيه¹.

ويرى البستاني أنّ المتقارب بحر فيه رنة ونغمة مطربة على شدة أنوسة، وهو أصلح للعنف منه للرفق²، ومما يدل على ذلك كثير من القصائد ذات الطابع القومي الحماسي الذي عني به شعراؤنا المعاصرون، كالنّشيد العربي السوري لخليل مردم بك.

وإيقاع هذا البحر متدفق متلاحق، يحسّ معه سامعه بالتحدّر والمتابعة وتوالي الوقع، لذلك يصلح للسرد والتعبير عن العواطف الجياشة في آنٍ واحد³.

نظم أنور العطار على المتقارب عشرين قصيدة، منها قصيدة واحدة على الضرب الأول بعنوان (ذكرى) يقول فيها⁵:

رَمَاكَ الْقَضَاءُ بِقُفْرِ الْحَيَاةِ	فَلَا مِنْ شَفِيقٍ وَلَا مِنْ مُعِينٍ
تَغْلُغُلُ نَجْوَاكَ بَيْنَ الصُّخُورِ	وَتَرْقُدُ طَيِّ كُهُوفِ السُّكُونِ
فَيَعْلَقُ بِالسَّمْعِ مِنْهَا الدَّوِيُّ	وَيَسْكُنُ فِي النَّفْسِ مِنْهَا الطَّنِينِ
وَتُضْغِي إِلَيْهَا بَنَاتُ الْقُلُوبِ	فَتَوْقِظُهَا مِنْ إِسَارِ الْهُدُونِ ⁴

ونظم على الضرب الثالث -ووزنه (فعل)- ثمانى عشرة قصيدة، منها قصيدته (الغريب) التي عبّر فيها عن شعوره بالوحدة والاغتراب، وحزنه وألمه لفراق الوطن والأحباب فقال⁶:

بَكَيْتُ الْفِرَاقَ وَأَفْعَالَهُ وَبَكَيْتُ أَكَابِدُ أَهْوَالَهُ

¹ يُنظر: المجنوب، (1989م)، 1/ 383.

² يُنظر: البستاني، (د.ت)، ص 84.

³ يُنظر: يعقوب، (1991م)، ص 124.

⁴ الهدون: السكون.

⁵ العطار، (2020م)، ص 303.

⁶ المصدر السابق، ص 110.

وَأَوْجَعَ قَلْبِي بُعْدُ الْحَيْبِ فَزُلْزِلَ صَدْرِي زَلْزَالَهُ
 أَيَا نَازِحِ الدَّارِ حَانَ الْمَسَاءُ وَقَدْ بَسَطَ الْبَيْنُ أَظْلَالَهُ
 وَأُنْتُ عَلَى عَتَبَاتِ النَّهَارِ شُعَاعٌ يَلْمِلُ أُنْيَالَهُ

وله قصيدة بعنوان (مسك الخلود دمشق) جمع فيها بين الفخر بأمجاد دمشق ووصف جمال طبيعتها الخلابة

بقوله¹:

دِمَشْقُ انْتِلَاقِ الرَّبِيعِ الْجَدِيدِ وَاشْرَاقَةُ الْفَجْرِ إِذَا ابْتَسَمَ
 وَرِيحَانَةٌ نُدِيَتْ بِالْهَدَى وَزَنْبَقَةٌ رُوِيَتْ بِالْحَكَمِ
 عَلَى مَهْدِهَا رَائِعَاتُ النَّبُوعِ وَفِي سَاحِهَا قَبَسَاتُ الْهِمَمِ
 وَفِي ثُرْبِهَا الْمِسْكُ مِسْكُ الْخُلُودِ وَفِي جَوْهَا الْعِطْرُ عِطْرُ الشَّيَمِ
 تَنَدَّتْ مَسَارِحُهَا بِالسَّمَّاحِ وَمَاجَتْ أَبَاطِحُهَا بِالْكَرَمِ
 وَمَا هِيَ إِلَّا كِتَابُ الْبَقَاءِ وَمَا هِيَ إِلَّا سَجِلُ الْعِظَمِ

أكثر الشاعر من استخدام الضرب الثالث، وازدانت قصائده بالموسيقا والإيقاع في هذا الضرب؛ لأنَّ التَّغْيِيرَ الحاصل في (فعولن) إلى (فعو) يتجه بها إلى السرعة والانسياوية والحركة الإيقاعية المتموجة، فالقصائد التي تطغى عليها التفعيلة السالمة تكون بطيئة وتتجه نحو السكون، وهذا ما جعله يعزف عن استخدام الضرب الأول.

ومن قصائده على هذا الضرب قصيدة (الحمامة) التي عبّر فيها عن آلامه وأحزانه لفراق الوطن والأحبة، يقول

فيها²:

وَنَائِحَةٌ مِنْ بَنَاتِ الْهَدِيلِ تَبَّتْ إِلَى الرُّوضِ أَحْزَانَهَا
 عَرَاهَا مِنَ الدَّهْرِ غُلْبُ الْخُطُوبِ فَهَبَّتْ تُودَعُ بُسْتَانَهَا
 وَفِي الصَّدْرِ مِنْ وَجْدِهَا حَسْرَةٌ تَكَادُ تُفَقِّتُ جُنْمَانَهَا
 وَعَزَّ عَلَيْهَا فِرَاقُ الْغُصُونِ وَمَا يَمْلِكُ الْقَلْبُ هُجْرَانَهَا

¹ العطار، (2020م). ص415.

² المصدر السابق، ص635.

استخدم الشاعر الحماسة رمزاً للتعبير عن مشاعر الشوق والحنين إلى الأهل والوطن، وقد صوّر وجدّه وبثّ أحزانه على لسان حمامة نائحة وهي تودّع بستانها، فكانت هذه الأبيات وليدة تجربة شعورية صادقة عاشها الشاعر، فقد جاءت معانيها باكيةً، وصورها شاكيةً، وموسيقاها تفيض بأنهار من الحزن والآلام.

وله قصيدة واحدة على المتقارب المجزوء بعنوان (بلادي) يقول فيها¹:

بِلَادِي رَبَّابٌ وَعُودٌ	وَفِرْدَوْسٌ هَذَا الْوُجُودُ
وَحَفَقُ الْقَنَا وَالْبُؤُودُ	وَدُنَيْيَا الْعُلَا وَالْخُلُودُ
فَيَا أَمْسَهَا هَلْ تَعُودُ	وَيَا مَجْدَهَا هَلْ تَسُودُ
فَيَرْهَى رُفَاتُ الْجُودُ	وَيَخْضَلُ فِي الثَّرِبِ عُودُ

جاءت العروض في هذه الأبيات مجزوءة مقصورة² وزنها (فعول)، والضرب مثلها مجزوء مقصور، فضلاً عن النقفية التي جاء بها الشاعر، فالعروض والضرب على وزنٍ واحدٍ وقافيةٍ واحدةٍ، واختار العطار لقصيدته القافية القوية الفخمة؛ فاستخدم حرف الزوي (الذال) الذي يتناسب مع غرض الفخر، وتعدّ النقفية من أهمّ الأنماط الإيقاعية التي تسهم في إثراء الحركة الموسيقية اللازمة لبنية القصيدة، لما فيها من تناغم يجعل النفس تتلقاها بالارتياح والقبول.

¹ العطار، (2020م)، ص 407.

² القصر: هو حذف الثاني الساكن من السبب الخفيف وتسكين أوله، كان (فعولين) صار (فعول) ثم (فعول).

جدول إحصائي يبيّن استخدام أنور العطار لبحر المتقارب:

صورة المتقارب	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
التّام	1	صحيحة	صحيح	1	5%	13	1,93%
	2	صحيحة	محذوف	18	90%	624	92,71%
المجزوء	3	مجزوءة مقصورة	مجزوء مقصور	1	5%	36	5,34%
المجموع				20		673	

4- البحر البسيط:

يُفكُّ بحر البسيط من دائرة المختلف، وهو على ثمانية أجزاء: (مستقلن فاعلن) أربع مرّات، وسمي بالبسيط " لأنه انبسط عن مدى الطّويل، وجاء وسطه فعْلُن وآخره فعْلُن¹. وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه²، وهو "أخو الطّويل في الجلال والرّوعة، إلّا أنّ الطّويل أعدل مزاجاً منه"³، فهو يقرب بالطّويل في الجلال والفقامة والشّيوخ أيضاً، ولكن جمعه بين مستقلن وفاعلن جعل المجذوب يقول عنه: "ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين العنف أو اللين"⁴. ويرى القرطاجني أنّ فيه سباطة وطلاوة⁵، ويرى البستاني أنّه يقرب من الطّويل ولكنّه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتصرّف بالتركيب والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين، وهو من وجه آخر يفوقه رقةً وجزالة⁶.

¹ ابن رشيق، (1981م). 1/ 136.

² يُنظر: التبريزي، (1994م). ص 39.

³ المجذوب، (1989م). 1/ 507.

⁴ المصدر السابق، 1/ 508.

⁵ يُنظر: القرطاجني، (1986م). ص 269.

⁶ يُنظر: البستاني، (د.ت). ص 81.

نظم أنور العطار على البسيط إحدى عشرة قصيدة، موزعة على مقطوعتين وتسع قصائد، واستخدم الضرب

الأول (فعلن) في مقطوعة واحدة بعنوان (المخلصون)، يقول فيها¹:

وَالْمُخْلِصُونَ جَلَالُ الْكَوْنِ مَا طَلَعُوا	وَالْمُخْلِصُونَ سَنَا الْأَيَّامِ مَا هَمَدُوا
فِي الْعَبَقْرِيبَةِ أَحْقَابٌ لَهُمْ قُشْبٌ	وَفِي الْبُطُولَةِ أَبَادٌ لَهُمْ جُدُّ
عَاشُوا جَمَالَ الدُّنَا حَتَّى إِذَا نَزَلَتْ	بِهِمْ مَنَائِيَهُمْ بَيْنَ الْوَرَى خَلَدُوا
كَأَنَّمَا يَبْدُوونَ الْعُمَرَ ثَانِيَةً	فَإِنْ هُمْ لَقَطُوا أَنْفَاسَهُمْ وَلِدُوا

وله على هذا الضرب قصيدة واحدة يرثي بها أستاذه سليم الجندي²، يقول فيها³:

طَوَى الْأَحْبَّةُ صَدْعَ الْبَيْنِ فَاثْنَشَرُوا	وَخَلَّفُوا النَّفْسَ مَوْصُولًا بِهَا الْعَبْرُ
أَبْكَيْهُمْ وَنَفْسِي مِنْ تَذَكُّرِهِمْ	رُؤْيًى تَطُوفُ بِأَجْفَانِي وَتَنْحَسِرُ
هَيْهَاتَ مَا صَدَّهُمْ عَنْ خَاطِرِي سَفَرُ	وَلَا خَلْتُ مِنْهُمْ الْأَصَالَ وَالْبَكَرُ
وَلَا مَحَاهُمْ مِنَ الْأَيَّامِ فَاجِعُهَا	وَلَا انْطَوَوْا فِي اللَّيَالِي وَهِيَ تَسْتَعِرُ

واستخدم الشاعر الضرب الثاني (فعلن)، وقد نظم عليه ثمان قصائد، منها قصيدته (أصداء) يقول فيها⁴:

مَا كَانَ أَفْدَحَ أَحْزَانِي وَأَعْظَمَهَا	لَوْ كُنْتُ أَحْمِلُ مِنْ مَاضِي أَحْزَانَا
خَلَّفْتُهَا صَارِخَاتٍ مِنْ كَابِتِهَا	وَعُدْتُ أَضْحَكَ خَلَقَ اللَّهُ أَجْفَانَا
يَا بُؤْسَ قَلْبِي لَوْ عَاشْتُ بِسَاحَتِهِ	لَمَادَ مِنْ عَيْنِهَا وَانْهَدَّ أَرْكَانَا

وله على هذا الضرب قصيدة بعنوان (ربيع بلا أحبة) يرثي بها والدته التي توفيت وهو بعيد عنها في غربته،

وقد بثها كبير لوعته وعظيم حزنه وألمه، يقول فيها⁵:

عَادَ الرَّبِيعُ وَمَا عَادَ الْأَحْبَاءُ	لَا الزَّهْرُ زَهَرَ وَلَا الْأَنْدَاءُ أَنْدَاءُ
---	---

¹ العطار، (2020م)، ص321.

² سليم الجندي: هو محمد سليم بن محمد تقي الدين بن محمد سليم الجندي، الأديب والمحقق وعضو المجمع العلمي العربي بدمشق، وهو علم من أعلام سورية وأدبائها الكبار في القرن العشرين، ولد في بلدة معرة النعمان عام 1881م وتوفي في مدينة دمشق عام 1955م.

³ العطار، (2020م)، ص926.

⁴ المصدر السابق، ص160.

⁵ المصدر نفسه، ص313.

يَظَلُّ يَسْأَلُنِي عَنْهُمْ بِلَا سَأَمٍ
كَانُوا بِهِ أَمْسٍ أَشْوَاقاً مُبَرَّحَةً
مَاتَ الْهَوَى فِيهِ إِلَّا هَمْسَ هَامِسَةٍ
يَا بُؤْسَ الْقَلْبِ إِنَّ عَادَ الرَّبِيعُ وَلَمْ
قَلْبٌ يَعِيشُ بِهِمْ، وَالْقَلْبُ أَهْوَاءُ
وَالْيَوْمَ هُمْ فِيهِ أَخْلَامٌ وَأَصْدَاءُ
لَهَا الْأَضَالُحُ سَاحَاتٌ وَأَبْهَاءُ
يَعُدُّ مِنَ الْغُرْبَةِ الْكُبْرَى الْأَجْبَاءُ

ومن روائع قصائده قصيدة بعنوان (تحية بغداد)، يقول فيها¹:

بَغْدَادُ بِالْعَاقِبِ الْمُخْضَوْضِرِ النَّادِي
هَبِي لِي الشَّعْرَ أَنْغَاماً مُسْلَسَلَةً
السَّاهِرِينَ عَلَى عَقْدٍ قَدْ انْتَثَرَتْ
رُدِّي غَلِيَّ رِيٍّ أَحِينِي وَأُورَادِي
تُهْدِي إِلَى الصَّيْدِ مِنْ صَحْبِي وَأُنْدَادِي
حَبَّائُهُ بَيْنَ أَغْوَارٍ وَأَنْجَادِ

ويفخر الشاعر بأمجاد بغداد والشَّام ونضالهما الوطني، وما يربطهما من علاقاتٍ أخويةٍ وتاريخيةٍ عريقةٍ فيقول²:

فِي ظِلِّ بَغْدَادَ طَافَ الْعُرْبُ وَانْتَلَفُوا
تَمَازَجُوا فِي إِخَاءٍ زَائِعٍ عَجَبٍ
بَغْدَادُ فِي الشَّامِ أَلْحَانُ مُرْتَلَّةٌ
وَحَقَّقُوا الْوَحْدَةَ الْكُبْرَى بِمِيعَادِ
كَمَا تَمَازَجُ أَرْوَاحُ بِأَجْسَادِ
تَلَذُّ، وَالشَّامُ أَنْغَامُ لِبَغْدَادِ

وقد نظم على مخلَع البسيط مقطوعةً واحدةً بعنوان (اللَّيْل)، يقول فيها³:

يَا مَهْبِطَ الْوَحْيِ وَالْجَلَالِ
فِيكَ سُكُونٌ وَفِيكَ صَمْتٌ
وَمَسْبَحَ الشَّعْرِ وَالْخَيْالِ
وَفِيكَ تَحْيَا الْمُنَى الْعَوَالِي

والعطار من الشعراء القليلين الذين نظموا على المخلَع، فهو وزنٌ قليل الشيوع في شعر المحدثين، ويعلق عليه عبدالله الطيّب في كتابه (المرشد) بقوله: "وفيه نوعٌ من اضطرابٍ وحجلاٍ بين الخفة والنقل، وقد كرهته أذواق

¹ العطار، (2020م). ص450.

² المصدر السابق، ص452.

³ المصدر نفسه، ص294.

المتأخرين إلا قليلاً؛ لأنّه فيما يبدو نغمٌ بداوةٍ يصلح للشدو وما إليه، ولا يستقيم عليه ما يطلبه الذوق الحضري المعقّد من أنواع الغناء¹.

جدول إحصائي يبيّن استخدام أنور العطار لبحر البسيط:

صورة البسيط	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
التّام	1	مخبونة	مخبون	2	%18,18	78	%27,46
	2	مخبونة	مقطوع	8	%72,72	201	%70,77
المخلّع	3	مقطوعة مخبونة	مقطوع مخبون	1	%9	5	%1,76
المجموع				11		284	

5- بحر الرّمل:

بحر موحد التفعيلية، وهو مبني من (فاعلاتن) ست مرّات، وسُمّي بالرّمل "لأنّه شَبّه برمل الحصير لضمّ بعضه إلى بعض"²، وقيل: "لأنّ الرّمل نوعٌ من الغناء يخرج من هذا الوزن"³، وقيل: لسرعة النّطق به لتتابع فاعلاتن فيه. وفي هذا البحر رقةٌ وعذوبةٌ، فضلاً عمّا فيه من أسي، لذلك أكثر شعراء الغزل من النّظم عليه؛ فهو "بحر الرّقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح والرّهديات، ولهذا لعب به الأندلسيون كلّ ملعب، وأخرجوا منه ضروب الموشحات"⁴. ويرى عبد الله الطيّب أن موسيقا الرّمل خفيفةٌ رشيقةٌ مناسبةٌ متأصلةٌ فيها "الملنخوليا" التي تجعل

¹ المجذوب، (1989م). 1 / 131.

² ابن رشيق، (1981م). 1 / 136.

³ النّبريزي، (1994م). ص 83.

⁴ البستاني، (د.ت). ص 83.

هذا البحر صالحاً للأغراض الترنميمة الرقيقة وللتأمل الحزين، والملنخوليا عند المجذوب ضرب عاطفي حزين من غير كآبة وتوجع¹.

نظم أنور العطار على الزمل التام سبع قصائد، واستخدم الضرب الأول (فاعلاتن) في أربع قصائد، منها قصيدته (الدموع)، يقول فيها²:

رَبِّ إِنِّ غَاضَتْ دُمُوعِي أَلَمًا	فَمَنْ الشَّافِي مِنْ الْوَجْدِ سِوَاهَا
نَضَبْتُ وَاسْتَوْدَعْتَنِي حَسْرَةً	لَوْ يَكُونُ الدَّمْعُ جَمًّا لَمَحَاهَا
مُقَرَّعِي فِي الْخَطْبِ، مَا حَلَّ بِهِ؟	وَقَرَابِينُ عَزَائِي، مَا عَرَاهَا؟
أَتُرَى أَذْرَكَهَا صَرْفُ الرَّدَى	فَأُرِيقَتْ وَهِيَ فِي زَهْوٍ صَبَاهَا؟

وله على هذا الضرب قصيدة يصف فيها الجمّة وسحرها وماءها الذي يشفي كلّ عليل، بقوله³:

قِفْ عَلَى "الْجِمَّةِ" وَأَشْهَدْ صُورًا	بَارِعَاتٍ، بَارِئُ الْحُسْنِ بَرَاهَا
كُلُّ قَلْبٍ يَنْشَهَى سِحْرَهَا	كُلُّ عَيْنٍ تَتَمَنَّى أَنْ تَرَاهَا
مَاؤُهَا التَّرْيَاقُ بُرَّةٌ شَامِلٌ	فَإِذَا لَامَسَ أَوْجَاعًا شَفَاهَا
حَبَّذَا "الْجِمَّةُ" لِلنَّفْسِ حَمَى	أَطْهَرُ الْأَنْفُسِ يُصِيبُهَا جَمَاهَا

ونظم على الضرب الثالث (فاعلتن) ثلاث قصائد، منها قصيدته (الأمل الضائع)، يقول فيها⁴:

أَيُّهَا الدَّهْرُ مَتَى تَبْسِمُ لِي	فَلَقَدْ أَتَقَلَّتْ لِي بِالْعِلَلِ
وَرَمَيْتِ الْقَلْبَ فِي مَهْدِ الصَّبَا	بِالرَّزَايَا وَالْأَسَى الْمُسْتَأْصِلِ
لَيْسَ لِي فِي هَذِهِ الدُّنْيَا سِوَى	أَمَلٍ أَحْبَبَ بِهِ مِنْ أَمَلِ
هُوَ مُضْبَاحِي إِذَا جَنَّ الدُّجَى	وَرَجَائِي فِي غُضُونِ الْمَلِ

¹ يُنظر: المجذوب، (1989م)، 1/ 158.

² العطار، (2020م)، ص 139.

³ المصدر السابق، ص 431.

⁴ المصدر نفسه، ص 125.

جاءت العروض في هذه الأبيات محذوفة والضرب محذوفٌ مثلها، وهذا ما أسهم في رشاقة الأبيات، وسرعة الإيقاع الموسيقي وانسجام نغماته.

وله نتفة واحدة بعنوان (أيها الباكي)، يقول فيها¹:

أَيُّهَا الْبَاكِي تَرَفَّقْ بِالْبُكَاءِ وَأَخْشَ مِنْ رَبِّ الزَّمَانِ الْأَنْكَدِ
لَسْتُ تَذَرِي مَا الَّذِي يَأْتِي غَدًا فَادْخُرْ مَا اسْطَغَتْ دَمْعًا لِلْغَدِ

نظم الشاعر على مجزوء الزمل قصيدة واحدة بعنوان (تحية مصر)، يفخر فيها بمصر وأمجادها وحضارتها العريقة فيقول²:

مِصْرُ يَا دَارَ الْمَيَامِيْ ————— مِنْ وَسِغَتِ الْعِزِّ سَاخَا
وَلَيْسَتْ الْمَجْدُ تَا جَاءَ ————— وَالْمُرُوءَاتِ وَشَاخَا
وَشَاوَتِ الْكُوكُوبَ الرَّفَّافَ وَالْبَذَرِ اللَّيَاخَا —————
وَأَقْدَتِ الْكُؤُونَ حَيَّرًا ————— وَسَلَامًا وَسَمَاخَا
وَسَنَنْتِ الْجَهَّ رَ بِالْحَقِّ وَمَا كَانُ مُبَاخَا —————

استخدم الشاعر الضرب الثاني (فاعلاتن)، وهو مجزوء صحيح كالعروض، وجاء بالتدوير الذي زاد من انسيابية الموسيقى في الأبيات، فكان له أهمية كبيرة في تحقيق الوحدة النغمية بين الأَشْطَرِ الشعرية، وكسر رتابة النسق الإيقاعي، والتحرر من إसार النسق التقوي.

¹ العطار، (2020م). ص103.

² المصدر السابق، ص442-443.

جدول إحصائي يبيّن استخدام أنور العطار لبحر الرّمل:

صورة الرّمل	الصّورة	العروض	الضّرب	عدد القصائد	النسبة المئويّة	عدد الأبيات	النسبة المئويّة
التّام	1	محذوفة	صحيح	4	%50	61	%38,36
	2	محذوفة	محذوف	3	%37,5	41	%25,78
المجزوء	3	مجزوءة صحيحة	مجزوء صحيح	1	%12,5	57	%35,84
المجموع				8		159	

6- البحر الطّويل:

الطّويل أصل دائرة المختلف، وهو مبنيّ على (فعلولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) مرّتين، وسُمّي بالطّويل "لأنّه طال بتمام أجزائه"¹، فهو لا يستخدم إلّا تامّاً، وقيل: "لأنّه أطول الشّعر، عدد حروفه ثمانية وأربعون، وأنّه يبدأ بالأوتاد وهي أطول من الأسباب"². ومن أسباب شيوع بحر الطّويل أنّه "يوفّر نموذجاً منتظماً للنّبر، ومن جهة أخرى يسمح بدرجة عالية من الحرّيّة ضمن حدود هذا الانتظام. وهو كذلك يسمح بحرّيّة كبيرة في اختيار المكونات اللّغويّة"³.

¹ ابن رشيق، (1981م). 1/ 136.

² البحراوي، (1993م). ص46.

³ أبو ديب، (1974م). ص376.

وهو عند النّويهّي "يقع على الأذن وقعاً بطيئاً متأنياً؛ لأنّ كلّ شطرٍ فيه يتكوّن من أربعة مقاطع قصيرةٍ وعشرة طويلة"¹. ويرى النّويهّي أنّ بحر الطّويل بإيقاعه البطيء الهادئ نسبياً يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التّفكير والتّملي².

ويرى عبد الله الطّيّب أنّ الطّويل والبسيط أعظم البحور أبهتاً وجلالةً، وإليهما يعمد أصحاب الرّصانة، وفيهما يفتضح أهل الرّكاكة والهجنة³. ومع ذلك فإنّ المجذوب ينظر إلى الطّويل على أنّه أرحب صدرًا من البسيط، وأطلق عناناً، وألطف نغمًا؛ لأنّ أصله متقاربي، وأصل البسيط رجزي، ولا يكاد وزنٌ رجزي يخلو من الجلبة مهما صفا، فهو البحر المعتدل حقاً، ونغمه من اللّطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به⁴.

فالطّويل يتّصف بالرّصانة والجلال في نغماته المناسبة الهادئة، ويتّسع للمعاني والأغراض الشعريّة كلّها مثل الحماسة والفخر والرّثاء، كما يتّسع للتّشابه والاستعارات وسرد الحوادث ووصف الأحوال⁵. وهو ما جعل معظم الشعراء يؤثرونه على غيره، ويتّخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيّما في الأغراض الجدّيّة الجليّة.

¹ النّويهّي، (د.ت). ص60.

² يُنظر: المصدر السابق، ص61.

³ يُنظر: المجذوب، (1989م). 1 / 443.

⁴ يُنظر: المصدر السابق، 1 / 443.

⁵ الفاخوري، (1996م). ص22.

نظم أنور العطار على بحر الطويل سبع قصائد، واستخدم الضرب الأول في أربع قصائد، منها قصيدته (فلسطين) التي يخاطب فيها فلسطين الحبيبة أرض المحبة والخير والعطاء، ويعبر عن حبه وشوقه إليها، فالقلب يهفو إليها والروح تقدي لها، وذلك بقوله¹:

فَلَسْطِينُ يَا دُنْيَا الْهَنَاءِ وَالْخُبِّ	وَيَا مَهْطِطِ الْإِلْهَامِ وَالْخُلْمِ الْعَذْبِ
عَلَيْكَ سَلَامُ الْعَرَبِ يَنْدَى مَوَاجِعاً	وَيَشْرَبُ دَمْعَ الْعَيْنِ غَرِياً إِلَى غَرْبِ
تَطُوفُ بِكَ الذِّكْرَى وَيَهْفُو لَكَ الْهَوَى	كَأَنِّي فِيكَ الْجِسْمَ خُلُواً مِنَ الْقَلْبِ
حَنَنًا إِلَيْهَا وَهِيَ مِلءُ ضُلُوعِنَا	كَأَنَّ رُؤَاهَا عَنْ مَوَاجِعِنَا تُنْبِي

وله قصيدة بعنوان (أحبابي الموتى) يرثي بها والدته، فيقول²:

أَحْبَائِي يَا سُؤْلِي وَيَا غَايَةَ الْمُنَى	طَوَيْتُمْ ضُلُوعَ الْقَلْبِ مِنِّي عَلَى الْجَمْرِ
وَبِتُّ أَنَا جِيئَكُمْ وَأَهْفُو إِلَيْكُمْ	وَأَصْبُو إِلَى لُفْيَاكُمْ آخِرَ الدَّهْرِ
كَأَنِّي لَحْنُ الْخُبِّ قِيَارُهُ الْهَوَى	أَنُوحُ عَلَى الْأَحْبَابِ بِالْأَذْمُعِ الْحُمْرِ
أَصَوْعُهُمْ شِعْراً يَفِيضُ مَوَاجِعاً	وَأُنْظِمُهُمْ عَفْداً يَتِيَهُ عَلَى الدَّرِّ

وشأن أنور العطار في قصيدته هذه كشأن أبي العلاء المعري، فقد طوّحت به الأسفار إلى بغداد، وتوقّيت والدته في غيبته فحزن عليها حزناً شديداً، ورثاها في قصائده الشعرية، منها قصيدة بعنوان (دعا الله أمّا) يقول فيها³: (الطويل)

دَعَا اللَّهَ أُمّاً، لَيْتَ أَنِّي أُمَامَهَا	دُعَيْتُ، وَلَوْ أَنَّ الْهَوَاجِرَ أَصَالَ
وَبَيْنَ الرَّدَى وَالنُّومِ قُرْبَى وَنِسْبَةً	وَشَتَّانَ بُرءٍ لِلنَّفْسِ وَإِغْلَالُ
إِذَا نَمْتُ لَأَقِيْتُ الْأَحْبَةَ بَعْدَمَا	طَوَيْتُهُمْ شُهُوراً فِي التُّرَابِ وَأُخْوَالُ

¹ العطار، (2020م). ص433.

² المصدر السابق، ص317.

³ المعري، (1957م). ص46.

ونظم أنور العطار على الضرب الثاني (مفاعله) ثلاث قصائد، منها قصيدته (الموسيقا) يقول فيها¹:

أَيَا رَبِّةَ الْأَلْحَانِ غَنِّي وَرَنِّمِي	فَمِنْكَ عَلَى الْأَيَّامِ يَخْلُو التَّرَنُّمُ
فَمَا الْعَالَمُ الْغُلُوِّي إِلَّا قَصِيدَةٌ	تَغَنَّتْ بِهَا الْأَفْلاكُ وَالطَّيْرُ حُومٌ
أُضِيئِي لَنَا الدَّرَبَ الطَّوِيلَ وَجَدِّدِي	مَعَالِمَهُ يَضْحَكُ عَلَى الدَّهْرِ مَأْتَمٌ
كَأَنَّكَ دَمَعٌ فِي ثَنَائِهِ رَاحَةٌ	كَأَنَّكَ شَهْدٌ لَمْ يُخَالِطْهُ عَلَمٌ

وله على هذا الضرب قصيدة يعبر فيها عن حبه لمدينة اللاذقية ولطبيعتها الجميلة الفاتنة بقوله²:

تَعُودِينَ بِالذِّكْرِ إِلَى غَابِرِ الْهَوَى	وَتَقْتَحِمِينَ الْغَيْبَ وَالْغَيْبُ مُظْلِمٌ
وَتَقْتَرِشِينَ الْفَقْرَ شَوْكاً وَجَنْدَلاً	فَيَرْجِعُ مَهْداً بِالطُّفُولَةِ يَحْلُمُ
وَتَمْشِينَ بِالْأَرْضِ الْعَرَاءِ فَتَزْتَوِي	وَتَمْرَعُ جَنَّاتٍ وَتَتَدَى وَتَنْعُمُ
إِذَا عَصَفَتْ بِالنَّفْسِ عاصِفَةُ الْأَسَى	فَأَنْتِ لَهَا الرُّكْنُ الَّذِي يُنْسَلَمُ

أتى الشاعر بنفعيلة (فعولن) مقبوضة³ في حشو الأبيات، وجاء بنفعيلة (مفاعله) مقبوضة في العروض والضرب، وهذا ما أدى إلى توالي الحركات وتدققها، فضلاً عن الغنائية في تكرار (فعولن مفاعيلن) بالتعاقب في الصدر والعجز من كل بيت، وهذا ما ساعد على الإفاضة في المعنى، وأعطى الشاعر حرية التصرف في التعبير عما يجول في خواطره بقوالب إيقاعية منسجمة تشد انتباه القارئ إليها.

¹ العطار، (2020م). ص384.

² المصدر السابق، ص429.

³ القبض: هو حذف الخامس الساكن من النفعيلة، كانت (فعولن) صارت (فعول).

جدول إحصائي يبيّن صورة بحر الطّويل في ديوان أنور العطار:

صورة الطّويل	الصّورة	العروض	الضّرب	عدد القصائد	النسبة المئويّة	عدد الأبيات	النسبة المئويّة
التّام	1	مقبوضة	صحيح	4	%57,14	188	%67,87
	2	مقبوضة	مقبوض	3	%42,85	89	%32,12
المجموع				7		277	

7- البحر الكامل:

يؤلف بحر الكامل مع الوافر (دائرة المؤتلف)، وهو مبنيّ على تفعيلٍ واحدةٍ (متفاعِلن) تتكرّر ست مرّات، وسمّي بالكامل "لأنّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشّعر"¹.

ويرى النّويهي أنّ الكامل أكثر سرعةً وعجلةً؛ لأنّه يحتوي شطره على تسعة مقاطع قصيرةٍ وستةٍ طويلةٍ²، وهو ينسجم مع العاطفة القويّة في النشاط والحركة سواء أكانت فرحةً قويّةً الاهتزاز، أم كانت حزناً شديد الجلجلة³.

ويرى البستاني أنّ الكامل أتمّ الأبحر السباعيّة، وقد أحسنوا بتسميته كاملاً؛ لأنّه يصلح لأنواع الشّعر كلّها، ولهذا كان كثيراً في كلام المتقدّمين والمتأخّرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشّدّة منه إلى الرّقة⁴.

ويرى عبد الله الطيّب أنّ الكامل التّام أكثر بحور الشّعر جلجلةً وحركات، وفيه لونٌ خاصٌّ من الموسيقى يجعله _ إن أريد به الجدّ _ فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به الغزل وما جرى مجراه من أبواب

¹ ابن رشيق. (1981م). 1/ 136.

² يُنظر: النّويهي، (د.ت). ص 60.

³ يُنظر: المصدر السابق، ص 61.

⁴ يُنظر: البستاني، (د.ت). ص 82.

اللّين والرّقة حلواً عذباً مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً أو شهوانياً¹. أمّا الكامل المجزوء فهو يصلح لأن تطول فيه القصائد الرّقيقة التي تترنح بين الخطابة والترنم².

نظم أنور العطار على بحر الكامل سبع قصائد، توزعت على مقطوعتين وخمس قصائد، وجاءت على ثلاث أعاريض وستة أضرب، العروض الأولى صحيحة تامّة وزنها (متفاعِلن)، ولها ضربان: الضرب الأوّل صحيح تامّ كعروضه وزنه (متفاعِلن)، وله عليه مقطوعة واحدة بعنوان (دعاء)، يقول فيها³:

يا ربُّ عبْدُكَ مُسْتَجِيرٌ عَائِدٌ وَلَأَنْتَ أَكْرَمُ مَنْ يَمُنُّ وَيُعْتِقُ
أُفْرِغْ عَلَيْهِ رِضَاكَ يُسْعِدْهُ الرِّضَا وَأَنْلُهُ رَحْمَتَكَ الَّتِي تَتَأَلَّقُ
وَاحْشُرْهُ فِي زُمَرِ الْمُحِبِّينَ الْآلَى لَمْ يَجْدُوكَ بِالرَّسَالَةِ صَدَّقُوا

والضرب الثاني مقطوع⁴ وزنه (فعلاتن)، وقد نظم عليه قصيدتين، منها قصيدته (فرحة الجزائر) التي عبّر فيها عن فخره بالنصر الذي حقّقه الجزائر في ثورتها المجيدة بقوله⁵:

عَبَقُ الْجِهَادِ يُفُوحُ مِنْ جَنَابَتِهَا وَتَظَلُّ تَعْبُقُ بِالْجِهَادِ رِبَاهَا
آثَرْتُهَا بِالْوَدِّ فِي نَكَبَاتِهَا وَمَسَحْتُ مِنْ عِبْرَاتِهَا وَجَوَاهَا
وَطَرَحْتُ قَلْبِي فِي رَسِيسِ جِرَاحِهَا وَمَضِيضِ حَسْرَتِهَا وَكِبْرِ أَسَاهَا
وَالْيَوْمَ صُغْتُ الشَّعْرَ فِي أَغْيَادِهَا فِي نَجْحِ ثَوَرَتِهَا وَنَيْلِ مُنَاهَا

عمد الشاعر في هذه الأبيات إلى قطع الضرب، وعوض عن هذا النقص بأن أردف بالألف، مستفيداً من أهميّة حرف المدّ في إظهار التناقض بين المدّ والقطع، وعمل على تصريح البيت الأوّل، فكانت العروض كالضرب مقطوعة، وهذا ما ساعد على إضفاء نغم إيقاعيّ منسجمٍ يشدّ انتباه المستمع.

¹ يُنظر: المجنوب، (1989م)، 302 / 1.

² يُنظر: المصدر السابق، 127 / 1.

³ العطار، (2020م)، ص 672.

⁴ القطع: هو حذف ساكن الوند المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله، كان (متفاعِلن) صار (متفاعِلن) فنقل إلى (فعلاتن).

⁵ العطار، (2020م)، ص 497.

والعروض الثانية حذاء¹ وزنها (فعلن)، ولها ضربان: الضرب الأول أخذ كعروضه وزنه (فعلن)، وقد نظم

الشاعر عليه قصيدة واحدة بعنوان (الصبا) يقول فيها²:

فِيهِ الطُّفُولَةُ فِي رَوَائِعِهَا تُوْحِي إِلَيْنَا فَاتِنَ السَّيْرِ
أُغْرُودَةُ فَيَاضَةٍ أَمْلًا بَسَامَةُ الْجَنَبَاتِ بِالْعُزْرِ
تَزْثَارَةٌ بِالْحُبِّ تَعْمُرُهُ شِعْرًا شَجِيئًا سَاحِرَ السُّورِ

والضرب الثاني أخذ مضمر³ وزنه (فعلن)، ومن أمثله في شعر أنور العطار قوله⁴:

ضَحَكُ الْمَنَى فِي سَكْرَةِ الْعُمْرِ عَمَرَ الْفؤَادَ بِطَافِحِ الدُّكْرِ
أَيَّامُ رَوْضِ الْعَيْشِ مُؤْتَلِقٌ يَذَرُ الْغُصُونِ رَوَاشِفَ النَّهْرِ

والعروض الثالثة مجزوءة صحيحة، ولها ضربان: الضرب الأول مجزوء مرفل⁵ وزنه (متفاعلاتن)، وقد نظم

العطار عليه قصيدة واحدة بعنوان (لوعة وحنين)، أهداها إلى صديقه الشاعر سليم الزركلي، يقول فيها⁶:

الْقَلْبُ بَعْدَكَ يَا شَقِيحًا قَقِ النَّفْسِ ذَابَ أَسَى وَوَجَدَا
لَا يَتَلَي مُتَوَثِّبًا جَمَّ النُّزُوعِ فَلَيْسَ يَهْدَا
وَالْعَيْنُ آلَتْ حِلْفَةً أَنْ تَقْطَعَ الظَّلْمَاءَ سُهْدَا
مُخَضَّلَةً بِدَمِ الْفُؤَا دِ وَجَزْرُهَا قَدْ عَادَ مَدَا
لَمَّا رَحَلَتْ عَنِ الشَّأ مِ أَثَرَتْ فِي الْأَحْشَاءِ وَقْدَا

والضرب الثاني مجزوء مذل⁷ وزنه (متفاعلاتن)، وقد نظم عليه أنور العطار قصيدتين، منها قصيدة مدح فيها

الشاعر خليل مطران، فجاءت تقريرًا لشاعريته المرفهة، وصنعتة اللغوية المبدعة، يقول فيها⁸:

¹ الحذف: هو حذف الوند المجموع من آخر التفعيلة، كان (متفاعلاتن) صار (متثا) فنقل إلى (فعلن).

² العطار، (2020م). ص 207.

³ الأخذ المضمر: الأخذ ما سقط من آخره وتد مجموع، والمضمر ما سكن ثانيه، كان (متفاعلاتن) صار (متثا) ثم (متثا) فنقل إلى (فعلن).

⁴ العطار، (2020م). ص 207.

⁵ الترفيل: هو زيادة سبب خفيف على التفعيلة المنتهية بوتد مجموع، كان (متفاعلاتن) صار (متفاعلاتن).

⁶ العطار، (2020م). ص 118.

⁷ التذليل: هو زيادة حرف ساكن على التفعيلة المنتهية بوتد مجموع، كان (متفاعلاتن) صار (متفاعلاتن).

⁸ العطار، (2020م). ص 921.

أَخْلِيلُ يَا رُوحَ الْبَيَا
يَا صَفْوَهُ وَلُبَابَهُ
يَا وَشْيَ أُرْدِيَةِ الرَّبِيْعِ
صُنْتُ الْبَيَانَ فَمَا يُعَا
لُغَةَ الْكِتَابِ حَمِيَّتَهَا
نِ مَلَكُوتِ نَاصِيَةِ الْبَيَانِ
وَشَبِيهِ مَا سَقَتِ الدَّنَانِ
عَ وَيَا مَوَائِسَهُ اللَّدَانِ
بُ وَلَا يُمَسُّ وَلَا يُهَانُ
مِنْ كُلِّ دَسَّاسٍ جَبَانِ

أتى الشاعر بمجزوء الكامل مرفلاً ومذالاً، وهذا ما أسهم في كسر رتابة الأبيات، وتشكيل إيقاعٍ رشيقٍ منسجمٍ، فضلاً عن التدوير الذي أحدث نوعاً من التلاحم والاستمرارية الإيقاعية، وعمل على تماسك النسيج الشعري وانسجام النغمة الموسيقية.

جدول إحصائي يبين استخدام أنور العطار لبحر الكامل:

صورة الكامل	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
التام	1	صحيحة	صحيح	1	%14,28	3	%1,25
	2	صحيحة	مقطوع	2	%28,57	80	%33,47
	3	حداء	أحد	1	%14,28	51	%21,33
	4	حداء	أحد مضمر			10	%4,18
المجزوء	5	صحيحة	مرقل	1	%14,28	14	%5,85
	6	صحيحة	مذال	2	%28,57	81	%33,89
المجموع				7		239	

8- بحر الرّجز:

هو بحرٌ صافٍ، مبنيٌّ على (مستفعلن) ستّ مرّات، سُمّي بالرّجز "لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام"¹. وقيل: لأنّ أكثر ما تستخدم منه العرب المشطور الذي على ثلاثة أجزاء، فشُبّه بالزّاجز من الإبل، وهو الذي إذا شدّت إحدى يديه بقي على ثلاث قوائم²، وهو من البحور المبنية على تفعيلٍ واحدةٍ أو من البحور المفردة كما سمّاها محمد حماسة عبد اللّطيف³. والرّجز أسهل البحور الشعريّة؛ فقد تميّز بتنوّع أضربه وكثرة تغيّراته، وهذا ما ساعد الشعراء في النّظم عليه، وكان مطيّة للشعر التّعليمي؛ إذ نظموا عليه المتون العلميّة: من نحوٍ وصرفٍ وبلاغةٍ وعروضٍ ومصطلح الحديث، كألفيّة ابن مالك وغيرها، "وإنّ الجوازات الكثيرة لبحر الرّجز جعلته مرناً ليناً، بل أقرب إلى النثر، حتّى أبيع للزّاجز ما لم يُبع للشّاعر"⁴.

ويرى عبدالله الطيّب أنّ القطع في الرّجز أنسب من الطّوال؛ لأنّه وزنٌ شعبيٌّ، وقد كانت العرب تكثر منه في المبارزات والخصومات والحداء. والإيجاز أحسن في كلّ هذه المقامات من الإطناب⁵. ويرى سيّد بحرّاي أنّ في إيقاع الرّجز المتوازن بين الحركات والسّكنات وحرّيّة الرّحافات فيه ما يجعله قريباً من إيقاع اللّغة العاديّة، وهذا ما جعله وزناً شعبياً، وحبّب فيه الشعراء⁶.

نظم أنور العطار على بحر الرّجز ست قصائد، جاءت جميعها على عروضٍ واحدةٍ مشطوريّةٍ، منها قصيدته (زورق الأحلام) يقول فيها⁷:

هُوَ الصَّابِءُ زُورْقُ الْأَحْلَامِ
وَمَهْـبَطُ الْإِحْيَاءِ وَالْإِلْهَامِ

¹ ابن رشيق. (1981م). 1/ 136.

² الدّماميني، (1994م). ص182.

³ عبد اللّطيف، (1999م). ص32.

⁴ الفاخوري، (1996م). ص72.

⁵ يُنظر: المجذوب، (1989م). 1/ 284.

⁶ يُنظر: البحرّاي، (1993م). ص41.

⁷ العطار، (2020م). ص184.

تَقْوُدُهُ أَجْنَحَةُ الْأَوْهَامِ

إِلَى مَطَافِ الْخُبِّ وَالسَّلَامِ

أُفْرِغْ مِنْ نَعْرِ الدُّمَى النَّسَامِ

وله أيضاً على مشطور الرجز قصيدة بعنوان (خيالة) يقول فيها¹:

حَيَالَةٌ لِلْغَايِرِ الدَّفِينِ

فِي ظُلُمَاتِ الْأَبَدِ الْجَنِينِ

تَنْبِئُ عَنْ فُؤَادِهَا الطَّعِينِ

تَقْبِضُ بِالْذَّمِّعِ وَبِالْأَنِينِ

تَزْخَرُ بِالْمُنَى وَبِالْحَنِينِ

مُلْتَاعَةٌ مِنْ جُرْجِهَا الثَّخِينِ

عمد الشاعر في تفعيلات هذه القصيدة إلى الخبن والطّي، فضلاً عن القطع والخبن في الضرب، فقد اجتمعت

علة القطع بحذف ساكن الوند المجموع وتسكين ما قبله لتصبح (مستعلن)، وزحاف الخبن لتصبح (متعلن) التي

تنقل إلى (فعولن)، وهذا التّغيير أضفى على القصيدة جماليّة خاصّة، وأعطى الأبيات حيويّة وقدرة على التطريب.

وله قصيدة بعنوان (الجار) يقول فيها²:

جَارُكَ مَنْ جَاوَرْتَ دَهْرًا قَلْبَهُ

وَمَنْ سَلَكَتَ فِي الْحَيَاةِ دَرْبَهُ

وَمَنْ أَمْنَتْ عَدْلَهُ وَعَتَبَهُ

وَمَنْ كُفَيْتَ شَرَّهُ وَحَرَبَهُ

قَاسَمْتَهُ سُورَةَ وَكَرَبَهُ

وَعَاشَ يَحْمِيكَ وَعَشَتْ حِزْبَهُ

¹ العطار، (2020م). ص85.

² المصدر السابق، ص279.

عمل الشاعر في هذه الأبيات على خبن (مستعلن)، فأدى ذلك إلى توالي الحركات، وقلة السكّنات، وهذا ما أحدث حركةً وتنامياً في القصيدة، وأسهم في تشكيل إيقاعٍ رشيقٍ متدفّقٍ.

جدول إحصائي يبيّن استخدام أنور العطار لبحر الرّجز:

صورة الرّجز	الصّورة	العروض	الصّرب	عدد القصائد	النّسبة المئويّة	عدد الأبيات	النّسبة المئويّة
	1	مشطورة	مشطور	6	%100	97	%100

9- بحر الهزج:

يُفكُّ بحر الهزج من دائرة المجتلب، وهو بحرٌ صافٍ، أصله في الدائرة (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) مرتّين، ولكنه لم يُستخدم إلاّ مجزوءاً، وسُمّي بالهزج لأنّ العرب كثيراً ما تهزج به، وقيل: "لتردد الصوت فيه"¹. ويرى عبد الله الطيّب أنّ نغمة الهزج تطلب قولاً مرسلاً طيّعاً، تسيطر عليه فكرةٌ واحدةٌ يتغنّى بها الشاعر في غير تدقيق وتحقيق، وهو يصلح للقصص الخفيف الذي يراد منه الإمتاع². ويرى إبراهيم أنيس أنّ الهزج تطوّر لمجزوء الوافر، جاءت به عصور الغناء أيام العباسيين، ولم يكن معروفاً أيام الجاهليين. وظلّت نسبة شيوع الهزج ضئيلةً حتّى جاء العصر الحديث، واستحسن شعراؤنا هذا الوزن في المسرحيّات فأكثرُوا منه، ووجدوه أطوع في بعض المواقف التمثيليّة³.

¹ النّبريزي، (1994م). ص73.

² يُنظر: المجذوب، (1989م). 1/ 137.

³ يُنظر: أنيس، (1952م). ص109.

نظم أنور العطار على بحر الهزج ثلاث قصائد، جاءت جميعها على صورة واحدة هي العروض مع الضرب الأول (مفاعيلن)، منها قصيدة في الغزل بعنوان (تعالى) عبّر فيها عن شوقه وحنينه إلى محبوبته التي ملكت قلبه وسيطرت على ماضيه يقول فيها¹:

تَعَالَى نَسْأَلِ الذِّكْرَى عَنِ الْخُبِّ وَمَاضِيهِ
وَعَنْ سِحْرِ لِيَالِيهِ وَعَنْ حُلُوِّ أَمَانِيهِ
حَايَا مَا تَنْهَى تَنْهَلُ مِنْ ضِخْكِ وَتَمْوِيهِ
قَصَصْنَاهَا عَلَى قَلْبِي مِنْ مَغْمُورِينَ بِالْقِيهِ

ومن قصائده التي جاءت صحيحة الضرب والعروض قصيدة بعنوان (الوداع) يقول فيها²:

أَلَمْ يَأْنِ يَا صَدًّا حُ أَنْ تَهْجُرَ أَغْصَانَكْ
فَقَدْ عَاتَ بِهَا الْقَنَا صُ وَاسْتَمْلَحَ إِرْنَانَكْ
فَصُنْ مَا اسْطَعْتَ يَا طَائِدًا رُ عَنْ جَارِكِ أَشْجَانَكْ
فَلَا يَجْمُلُ أَنْ تُشْمَمَ تَ بِالتَّائِنَانِ جِيرَانَكْ
وَعَادِرْ عَيْشَةَ الدَّوْحِ وَدَعْ بِسَاطِلِ تَانَكْ

عمل الشاعر في هذه القصيدة على كف³ (مفاعيلن) في بعض المواضع؛ ليشد انتباه السامع، فضلاً عن

التدوير الذي أسهم في رشاقة الأبيات، وأعطى إيقاعاً موسيقياً متماسكاً.

جدول إحصائي يبين استخدام أنور العطار لبحر الهزج:

صورة الهزج	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
المجزوء	1	صحيحة	صحيح	3	%100	151	%100

¹ العطار، (2020م). ص199.

² المصدر السابق، ص113.

³ الكف: هو حذف السابع الساكن من التفعيلة، كان (مفاعيلن) صار (مفاعيل).

10- بحر المنسرح:

بحرٌ مزدوج التفعيلة، وهو مبنيٌّ على (مستعلن مفعولات مستعلن) مرتين، وسمّاه الخليل بهذا الاسم "لانسراحه وسهولته"¹. وقال عنه القرطاجني: "فأما المنسرح ففي أطراد الكلام عليه بعض الاضطراب والتقليل، وإن كان الكلام فيه جزلاً"². ويصوّره المجذوب بصورة الراقص المتكسر أو المغني المخنث، وهو مع التكسر والرقص والتثني فيه لونٌ جنسي يشبه لون المتقارب المجزوء³. ويرى محمود الفاخوري أنّ في المنسرح ليونة ورقّة تساعدان على التأمل والتعبير عن المشاعر، وهو على رقته ولينه من البحور الصعبة العسرة، وسرّ ذلك يكمن وراء هذا اللون الذي يقربه من النثر، حتّى ليحسب المرء أنّ فيه شيئاً من الاضطراب⁴.

ويرى إبراهيم أنيس أنّ الشعراء المحدثين لم يستريحوا إليه وإلى موسيقاه، فلم يرد في الشعر الحديث من هذا البحر إلّا النزر القليل⁵.

ولم يأت على المنسرح في شعر أنور العطار إلّا قصيدة واحدة بعنوان (سكرة الحب) يقول فيها⁶:

يا زهرُ لو عشتَ كُنتَ فتنَتنا	لو لم يُعاجِلْكَ غائلُ القِصرِ
لأنّني في ذي الحياةِ ألفُ هوى	يَجُودُ بالروحِ في سَنا الصَّغرِ
أترعُ فضاءَ الوجودِ هيئمةً	وانقُشْ على العُمُرِ بينَ الأثرِ
وأملاً ظلالَ الرِّياضِ نافحةً	تَظَلُّ مِنْهَا الطُّيورُ في سُكرِ
إنّ غرامَ الصَّبا يخلدُه	في صَفْحَةِ الكَوْنِ طافحُ الدَّكرِ

¹ ابن رشيق، (1981م). 1/ 136.

² القرطاجني، (1986م). ص 268.

³ يُنظر: المجذوب، (1989م). 1/ 219.

⁴ يُنظر: الفاخوري، (1996م). ص 59.

⁵ يُنظر: أنيس، (1952م). ص 92.

⁶ العطار، (2020م). ص 202.

جاء الضرب في الأبيات الثلاثة الأولى مطوياً وزنه (مفتعلن)، وجاء في البيتين الرابع والخامس مقطوعاً وزنه (مفعولن)، وهذا ما أدّى إلى التنوع الموسيقي في الأبيات، كما التزم الشاعر الطّي في تفعيله (مفعولات)، وهذا ما جعل الإيقاع رشيماً متدفّقاً منسجماً النغمات.

جدول إحصائي يبيّن استخدام أنور العطار لبحر المنسرح:

صورة المنسرح	الصورة	العروض	الضرب	عدد القصائد	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
التّام	1	مطويّة	مطوي	1	%100	33	%80,48
	2	مطويّة	مقطوع			8	%19,51
المجموع						41	

الزّحافات والعلل في شعر أنور العطار:

تعدّ الزّحافات والعلل من المؤثرات في موسيقا القصيدة الشعريّة؛ إذ يتفاوت تأثيرها الإيقاعي حسب كثرة الزّحافات أو قلّتها، ويؤدي التّغيير في التّفعيلات إلى تجنّب الرّتابة في الإيقاع، وإلى تنوع الموسيقا في القصيدة.

فالزّحاف هو تغييرٌ مختصّ بثواني الأسباب مطلقاً، وهذا التّغيير الذي يعتري ثواني الأسباب يكون تارةً بإسكان الثّاني المتحرك، وتارةً بحذف الثّاني السّاكن أو المتحرّك¹. أمّا العلّة فتصيب الأسباب والأوتاد معاً، فهي "تغيير يحدث في تفعيلتي العروض والضّرب أو إحداهما"²، وإذا وقعت في عروض بيت من القصيدة لزمّت سائر أعاريضها³.

¹ يُنظر: كشك، (1995م)، ص 20-21.

² غرة، وبيطار، (2016م)، ص 49.

³ يُنظر: ابن السراج، (1979)، ص 25.

وللنقاد آراء في الزحاف من جهة رفضه أو قبوله؛ فيرى ابن رشيق أن "الزحاف ما يستحسن قليله دون كثيره"¹. وليس في هذا القول ما يُوحى بالرفض المطلق للزحاف، فهو رخصة جاءت لضرورة عند العرب، ويرى صاحب العيون الغامزة "أن الزحاف تارة يكون حسناً، وتارة يكون صالحاً، وتارة يكون قبيحاً، فالحسن ما كثر استعماله، وتساوى عند ذوي الطبع السليم نقصان النظم به وكماله، كقبض (فعولن) في الطويل، والقبيح ما قل استعماله، وشق على الطباع السليمة احتماله، كالكف في الطويل، والصالح ما توسط بين الحالين... فينبغي للشاعر أن يستعمل من ذلك ما طاب ذوقه، وعذب سوقه، ولا يسامح نفسه فيعتمد الزحاف المستكره اتكالا على جوازه"². ويشير هذا النص إلى أن معظم الزحاف ليس معيباً، وأن الحكم على قبول الزحاف أو استكراهه متروك لطبع الشاعر يستخدم منه ما طاب ذوقه، وعذب سوقه، من دون أن يستشعر اضطراباً في الإيقاع الموسيقي.

وقد أحسن أنور العطار استخدام الزحافات والعلل في شعره، فلم يُشعر المتلقي بأي خلل في الإيقاع، ويعود ذلك إلى ذائقة الموسيقية، وحسه الإيقاعي المرهف. وأسهمت الزحافات والعلل في قصائده بتنويع الموسيقى، وتجنب الرتابة في الأبيات، وهذا ما أضفى حركةً وحيويةً وإيقاعاً نغمياً منسجماً، فكانت أدوات فنية فاعلة في النص، وجاءت خفيفة الوقع على الأذن، تشد انتباه المستمع، وهذا ما رأيناه في الأمثلة التي وردت في أثناء دراستنا للبحور الشعرية.

¹ ابن رشيق، (1981م). 1/ 139.

² الذماميني، (1994م). ص 86.

ثانياً: صلة الأوزان بالعاطفة والموضوع في شعر أنور العطار:

1- صلة الأوزان بالأغراض الشعرية عند أنور العطار.

2- صلة الأوزان بالعاطفة في شعر أنور العطار.

ثانياً: صلة الأوزان بالغرض والعاطفة في شعر أنور العطار

1- صلة الأوزان بالأغراض الشعرية عند أنور العطار:

يرتبط الوزن والغرض الشعري بعلاقة التناغم والتناسب؛ لما لذلك من فاعلية شعرية تتطوي على هذا التناسب، غير أن النقد العربي لم يتحدّث عن تلك العلاقة إلا بتلميح على ألسنة بعضهم مثل ابن طباطبا (322هـ)، وأبو هلال العسكري (395هـ)، يقول ابن طباطبا (322هـ): "إذا أراد كل شاعر بناء قصيدته مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"¹. ويقول أبو هلال العسكري (395هـ): "إذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية تحتلها"².

أما التّصور الذي قدّمه حازم القرطاجني حول هذه القضية فهو أنضح تصوّر نقديّ يمكن أن نجده في التّراث، إذ يشير إلى صلة الوزن بالموضوع بعد بيان ميزات الأوزان الشعرية، فيقول: "فالعروض الطّويل تجد فيه أبداً بهاءً وقوّةً، وتجد للبسيط سبابةً وطلاوةً، وتجد للكامل جزالةً وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سبابة وسهولة، وللمديد رقّةً وليناً مع رشاقة، وللرّمل ليناً وسهولةً، ولما في المديد والرّمل من اللّين كانا أليق بالزّناء وما جرى منهما بغير ذلك من أغراض الشعر"³. وقد سبق لأرسطو أن أشار إلى علاقة الوزن بالغرض الشعري وذلك بقوله: "والتّجربة تدلنا على أنّ الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم، ولو أنّ المرء استخدم في المحاكاة القصصيّة وزناً آخر، أو عدّة أوزانٍ لبدت نافرة؛ لأنّ الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع، أمّا الوزن الأيامي، والوزن الرّباعي الجاري (التّروكي) فمليئان بالحركة: فأحدهما أنسب للرّقص، والآخر أنسب للفعل"⁴.

¹ ابن طباطبا، (2005). ص43.

² العسكري، (1952). ص139.

³ القرطاجني، (1986م). ص269.

⁴ أرسطو طاليس، (1953م). ص68.

وقد تحدّث كثيرٌ من النّقاد المعاصرين عن علاقة الوزن بالغرض، وانقسموا في ذلك بين مؤيّدٍ ومعارضٍ، فمنهم من أشار إلى صلة الأوزان بالأغراض الشعريّة بقوله: "وخير الأوزان ما لاءم موضوعه أو عاطفته العامة، وعلى النّاقّد أن ينظر في هذه الصّلة بين المعنى والوزن لعلّه يجد في ذلك تناسباً يكسب النّظم قوّةً وجمالاً، أو تجافياً يذهب بروعة الشّعر وحسنه"¹. ويرى عبد الله الطيّب أنّ "اختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أن أغراضاً مختلفة دعّت إلى ذلك، وإلا فقد أغنى بحرٌ واحدٌ، ووزنٌ واحدٌ"².

ومنهم من أنكر الصّلة بين الأوزان والأغراض؛ إذ رفض شوقي ضيف أن يكون هناك صلةٌ بين الموضوع والوزن، بقوله: "إنّنا لا نؤمن بما ذهب إليه بعض المعاصرين من محاولة الرّبط بين موضوع القصيدة والوزن الذي تُنظم فيه، فحقائق شعرنا تنقض ذلك نقضاً تامّاً"³. ورفض إبراهيم أنيس أيضاً مسألة التّناسب بين الوزن والغرض، فليس في الشّعر العربي ما يؤكّد هذه المسألة، فقال: "ويكفي أن نذكر المعلّقات التي قيلت كلّها في موضوعٍ واحدٍ تقريباً، ونذكر أنّها نُظمت من الطّويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل، لنعرف أنّ القدماء لم يتخيروا وزناً خاصّاً لموضوعٍ خاصّ"⁴.

اختار أنور العطار من الأوزان ما رآه مناسباً لموضوعه وحالته التي كان فيها؛ فاختره لبحر الخفيف وزناً لقصائده ليس من قبيل المصادفة، بل يحمل دلائل رمزيّة معيّنة، فهو بحرٌ يتّسم بالجزالة والرّشاقة، كما أنّه يصلح لموضوعات الرّقّة واللّين والغزل والوجدانيات، فضلاً عن كونه من أعذب الإيقاعات الشعريّة سماعاً وذلك لخفّته، ومن أمثلة ذلك قوله⁵: (الخفيف)

يا حبيبي أفقُ فقد ضحك الرو	ض وأبدى جماله المحجوباً
واستعاد الوادي الأنيس سناهُ	وبنى الطيّرُ عشّه المخروباً
طرب القلبُ فانتشى وتغنى	ومن الخُب أن أعيش طروباً

¹ الشّايب، (1994). ص324.

² المجذوب، (1989م). 1/ 93-94.

³ ضيف، شوقي. (1962م). في النقد الأدبي. ص152.

⁴ أنيس، (1952م). ص175.

⁵ العطار، (2020م). ص619.

وأنا الشاعرُ الَّذِي يَغْمُرُ الْأَزْ وَاحِ ضَحْكَاً وَمَا يُرِيمُ كَثِيبَا
في فؤادي اللّهيْفِ داءٌ قدِ اسْتَعَف صَى وَجَرْحٌ يَمْضُنِي تَعْذِيبَا

وأنور العطار شاعرٌ رقيقٌ متدفّق العاطفة، تميز بعذوبة ألفاظه ونفسه الطويل، فوجد بغيته في هذا البحر لما

فيه من نعمة تتناسب المقام الغزلي، فقال في إحدى قصائده الغزلية¹: (الخفيف)

اسألِي اللَّيْلَ فَهُوَ يُنْبِئُكَ عَنِّي يَا غِنَائِي وَيَا رَحِيقِي وَدَنِّي
أَنْتِ مِنْهُ هَذَا الْوِشَاخُ الْمُحَلَّى بِالذَّرَّارِي وَالشَّعْرِ وَاللَّحْنِ مَنِّي
عَالَمُ اللَّيْلِ مِثْلُهُ عَالَمُ الشَّعْرِ رَغْنِي بِأَلْفِ قَنٍّ وَقَنٍّ
أَنْتِ مِنْهُ هَذَا الْجَمَالُ الَّذِي يُؤْ حِي وَيُذْكَى الْجَوَى وَيُحْيِي وَيُفْنِي

اختار أنور العطار من الأوزان ما رآه مناسباً لمعانيه وأغراضه الشعرية، ولكن من الصعوبة أن نجزم بعلاقة حتمية بين الأوزان والأغراض الشعرية كلها عند الشاعر؛ لأنّ ثمة كثيراً من الظروف تتدخل لحظة الإبداع فتجعل الشاعر يحيد عن وزن لآخر، ومهما تكن درجة صواب ارتباط الأوزان الشعرية بالأغراض، فإنها تبقى مجرد فكرة تحاول أن تجد أدلة كافية تخلصها من الاحتمال الذي ظلت حائمة فيه، ولم يرق بها إلى اليقين.

2- صلة الأوزان بالعاطفة في شعر أنور العطار:

رأى المحدثون أنّ ثمة علاقة بين الأوزان والانفعالات النفسية، وأنّ من الصعوبة فصل الإيقاع والأوزان عن التأثيرات العاطفية، وأنّ الشعر لا يكون شعراً إلا بالنسج والتأليف بين الفكرة والعاطفة والصّور والموسيقى اللفظية وتنسيق القالب الشعري².

وعلاقة الأوزان بالشعور والإحساس مبحثٌ نقديّ لم يغفل عنه غنيمي هلال وجابر عصفور؛ فقد أشار غنيمي هلال إلى علاقة الموسيقى بالشعور، بقوله: "والموسيقى تنبعث من وحدة الدافع في الجملة، على حسب الشعور الذي يعبر عنه. وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه، هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها"³. وكذلك يرى جابر

¹ العطار، (2020م). ص366.

² بكار، (1982م). ص167.

³ هلال، (1997). ص445-446.

عصفور، فهو يؤكّد تطابق الشّعور مع الموسيقى الشعريّة، مشيراً إلى تناسب الأصوات وحالات النّفس، بقوله: "وما دامت الموسيقى، باعتبارها أصواتاً، تشاكل بكيفيات تناسبها حالات النّفس، فمن المنطقي أن تشاكل الأوزان حالات النّفس المتعددة هي الأخرى، فكلتاها -الموسيقى والأوزان- تقوم على التّأليف بين الأصوات، ومحاكاة الحالات المتعدّدة للنّفس في آن"¹.

ويرى النّويهي أنّ البحور المختلفة -وإن لم تختلف في "نوع" العواطف التي تصلح لها- فهي تختلف في "درجة" العاطفة. فبحر الطّويل بإيقاعه الهادئ نسبياً يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التّفكير والتّملّي، سواءً أكانت حزناً هادئاً لا صراخ فيه أم كانت سروراً هادئاً لا صخب فيه. وبحر الخفيف أيضاً يلائم العاطفة المتّزنة المضبوطة، في حين ينسجم بحر الكامل مع العاطفة القويّة النّشاط والحركة سواءً أكانت فرحةً قويّة الاهتزاز أم كانت حزناً شديد الجلبة².

ويذهب إبراهيم أنيس إلى أنّ كلّ حالة نفسية تتطلب إيقاعاً معيناً ونوعاً خاصّاً من الموسيقى، فيقول: "ولا بدّ أن تتغيّر نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النّفسية؛ فهي عند الفرح والسّرور سريعة متلهّفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة"³. ويبيد في هذا المجال آراءً قيّمة فيرى "أنّ الشّاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادةً وزناً طويلاً كثير المقاطع يصبّ فيه أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشّعر وقت المصيبة والهلع تأثّر بالانفعال النّفسي، وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة النّفس وازدياد النّبضات القليّة. أمّا في الحماسة والفخر فقد تتورّ النّفس الأبيّة لكرامتها، ويتملّكها من أجل ذلك انفعالٌ نفسانيّ يتبعه نظم من بحرٍ قصيرٍ أو متوسّطة"⁴. وكذلك يرى غنيمي هلال؛ فالشّاعر قد يقع على البحر ذي التّفاعيل الكثيرة في حالات الحزن لاّتساع مقاطعه لأنّاته وشكواه، محبّاً كان أو راثياً⁵.

¹ عصفور، (1995). ص326.

² النّويهي، (د.ت). ص61.

³ أنيس، (1952م). ص173.

⁴ المصدر السابق، ص175-176.

⁵ يُنظر: هلال، (1997م). ص441.

وإنَّ آراء النَّقَّاد في العلاقة بين الوزن والعاطفة ما هي إلَّا فرضيَّات، فليس بالضرورة أن تكون مطابقةً لأشعار الشعراء؛ لأنَّ الأوزان الشعريَّة لا تدل على موقفٍ نفسيٍّ محدَّد، إذ لا توجد ضوابط تحدَّد طبيعة البحور ومدى ملاءمتها لانفعالٍ معيَّن أو حالةٍ نفسيَّةٍ معيَّنة للشَّاعر، وهذا ما لمسناه في ديوان أنور العطار؛ إذ طابق في بعض القصائد الوزن مع العاطفة كما استقرأها النَّقاد، ولكنَّه خالف في بعض القصائد الأخرى؛ لأنَّه لا يفكر في أثناء قوله للشَّعر بالوزن الَّذي يناسب الغرض والعاطفة، بل ينقاد بانفعاله وحالته النفسيَّة نحو الموقف الَّذي تسير عليه عمليَّة الإبداع.

وجد أنور العطار في بحر الخفيف مرونةً في نقل معانيه وأحاسيسه الداخليَّة، فهو وزنٌ له صفاتٌ تجعله قريباً من وجدان الشَّاعر وعاطفته، وأنور العطار من الشعراء الرُّومانيين الَّذين اهتمَّوا بوصف الطَّبيعة اهتماماً بالغاً، ويعود اهتمامه بالطَّبيعة إلى حسِّ وجدانيٍّ عاطفيٍّ، فقد لجأ إليها يتلمَّس في أحضانها عزاءً لقلبه المحزون، ومن أمثلة ذلك قوله¹: (الخفيف)

برداي الحبيب يا فرحة الرُّو	ح يَا منية الهوى مَا تَمَّي
يَا شفاء القلوب يَا كوثر الشَّج	و وَأُنحَى عَلَيَّ سَقْمًا وَوَهْنَا
وردك العذب من أمانِي أحلى	جرسك الحلو من أغاني أغنى
أنت تجري في خاطري وضلوعي	وتعيد الحياة روضاً أغنى

وقد وصف نهر دجلة بقوله²: (مجزوء الخفيف)

قَدْ تَقَرَّدْتَ بِالْجَمَا	لِ وَبِالْمَجْدِ وَالْخَطَرِ
حَبِّذَا مِنْكَ رَشْفَةً	كُلُّ مَنْ عَبَّهَا سَكِرَ
وَمَشَى الْحَبُّ بِي إِلَى	عَالَمٍ كُلُّهُ سَمَرٌ
جَنَّ شَوْقِي إِلَى الْحَمَى	فَهَمَّى الدَّمْعُ وَانْتَشَرَ
يَا لِقَلْبٍ مُؤَلِّهِ	شَفَّةُ الْوَجْدِ فَاَسْتَعَزَّ

¹ العطار، (2020م). ص 615.

² المصدر السابق، ص 705.

وقد طَوَّع أنور العطار البحور ذات المقاطع الكثيرة للتعبير الوجداني الذي يتصل بالشكوى والرتاء، ونجد ذلك

في بحر الطويل الذي عبّر به عن حزنه ولوعته لفراق والدته بقوله¹: (الطويل)

وأودعُهُمْ قَلْباً تَقَطَّعَ حَسْرَةً	عليهم وعيناً دَمَعُهَا أبداً يجري
فيا عَهْدَهُمْ لا زِلْتُ نَضْراً على البلى	ترفُّ رفيفَ النَّورِ في أضلعِ الزُّهرِ
ويطأطئهم زُنْبي اشتياقاً ولَوْعَةً	يَزِدُّكَ الهوى ما شِئْتُ من دامعِ الشَّعرِ

واستطاع أنور العطار بتوظيفه لبحر الكامل أن يعبر عن فرحه وفخره بالنصر الذي حقّقه الجزائر في ثورتها

المجيدة، وذلك بقوله²: (الكامل)

لَمْ تَعْرِفِ الدُّنْيَا العَرِيضَةَ ثَوْرَةً	باهى بها المَجْدُ العَرِيقُ وتاهَا
فِيهَا مِنَ الْقُرْآنِ سِرٌّ خُلُودِهِ	وَمِنَ العُرُوبَةِ عِزُّهَا وزهاها
فِيهَا مِنَ الفَتْحِ الأَعَزِّ مِثْلُهَا	وَمِنَ الرِّسَالَةِ نَفْحُهَا وشذاها

فبحر الكامل من أكثر البحور جلجلةً وحركات، فضلاً عن كونه ينسجم مع العاطفة القويّة سواء أكانت فرحةً

قويّة الاهتزاز أم كانت حزناً شديداً للجلجلة.

يتبين من هذه الأمثلة أنّ الشاعر توجه تلقائياً إلى اختيار بحورٍ بعينها بما يتوافق وحالته النفسية، فهناك تفاعلٌ

وثيقٌ بين موقف الشاعر وتجربته الانفعالية من جانب، والتشكيل الإيقاعي للنص من جانب آخر، فالبحور

الشعرية من أكثر الوسائل قدرةً على تبليغ العاطفة وإثارتها عند القارئ أو السامع.

¹ العطار، (2020م). ص317.

² المصدر السابق، ص498.

ثالثاً: القافية في شعر أنور العطار:

1- حروف القافية:

أ- الرّوي.

ب- الوصل.

ت- الخروج.

ث- الرّدف.

ج- التّأسيس.

ح- الدّخيل.

2- القافية بين التّقييد والإطلاق:

أ- القافية المطلقة.

ب- القافية المقيدة.

3- أسماء القافية.

ثالثاً: القافية في شعر أنور العطار

القافية في الشعر العربي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر وبالأهمية التي يكتسبها الوزن نفسه، فقديمًا قالوا: "الشعر كلامٌ موزونٌ مقفًى يدل على معنى"¹، فكانت القافية حدًّا مساويًا للوزن في تحديد المفهوم الأولي للشعر، وقد اهتم العرب بالقافية، وعرفوا أسماءها قبل الخليل، ورأوا أنها كانت في أسجاع الكهان بادئ الأمر، وأنها بناءً مستقل عن البناء العروضي الذي قعده الخليل في مطلع القرن الثاني الهجري.

وقد اختلف مفهوم القافية عند النقاد القدماء تبعاً للجزء الذي احتسبه كل منهم من آخر البيت الشعري على أنه قافيته، ومع أن الخليل الذي حصر الأوزان وقعد لعلم العروض قد حدّد القافية، إلا أن من جاؤوا بعده اختلفوا في حدّها، لكن جميع الدلالات لم تخرج عن كونها الجزء الأخير من البيت الشعري، وهي دلالات مستقاة من المعنى اللغوي للكلمة. ففي لسان العرب: "القفا، مقصور، مؤخر العنق، ألفها واو، والعرب تؤنّثها، والتذكير أعم، وقافية كل شيء آخره، ومنه قافية بيت الشعر"². وفي الصحاح: "وقفوت أثره قفواً وقُفواً، أي اتبعته. ومنه الكلام المقفًى، ومنه سميت قوافي الشعر، لأن بعضها يتبع أثر بعض"³. "والعرب تسمي البيت من الشعر قافيةً، وربما سموا القصيدة بكاملها قافية، ويقال: قفيْتُ الشعر تقفيةً؛ أي: جعلت له قافيةً"⁴. أما في الاصطلاح، فلا تختلف الدلالة عن المعنى اللغوي، إنما انتقلت من العموم إلى الخصوص، فالخليل الفراهيدي حدّد القافية بقوله: "من آخر حرفٍ من البيت إلى أول ساكنٍ يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"⁵، أو "أنّها الساكنان الآخزان من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما"⁶، وهو الرأي الصحيح المتفق عليه عند معظم العروضيين، ووفق هذا المذهب تكون القافية "مرّةً بعض كلمة، ومرّةً كلمة، ومرّةً كلمتين"⁷.

¹ ابن جعفر، (د.ت). نقد الشعر. ص 64.

² ابن منظور، (د.ت). مادة قفا.

³ الجوهري، (1990). مادة قفا.

⁴ الأزهرى، (1964). مادة قفا.

⁵ الأخفش، (1974). ص 8.

⁶ التّوخي، (1978). ص 67.

⁷ ابن رشيق، (1981م). 1/ 151.

أما عند الأخفش فالقافية هي الكلمة الأخيرة من البيت الشعري، يقول: "اعلم أنَّ القافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافيةٌ لأنها تقفو الكلام"¹. وجاء الفراء بتعريفٍ مخالفٍ لكلٍّ من الخليل والأخفش عندما عدَّ القافية هي "حرف الروي"²، ولكن خالفه من الكوفيين أبو موسى الحامض، فقال: "القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت"³. "ومنهم من جعل القافية في الجزء الآخر من البيت، ومنهم من قال: البيت كلّهُ هو القافية، ومنهم من جعل القافية القصيدة كلّها؛ وذلك اتّساعٌ ومجازٌ"⁴. وتبرز أهميّة القافية في ضبط الموسيقى في الشعر، فهي المقاطع الصوتيّة التي تأتي آخر كل بيتٍ لتكوّن نهاية له، وحدّاً فاصلاً بينه وبين البيت الذي يليه، وتتجلى قيمتها الموسيقيّة في تكرارها في نهاية البيت، وتزيد في وحدة النغم، فهي "عدّة أصواتٍ تتكرّر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات في القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعريّة. فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقع السّامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التّردّد الذي يطرق الأذان في فتراتٍ زمنيّة منتظمة"⁵. فالقافية لذّة للأذن، وممتعةٌ للنّفس، فهي تخضع لإيقاعٍ منتظمٍ انتظاماً كاملاً فيشيع فيها الطّرب.

تنوّعت القافية في شعر أنور العطار؛ فقد استوفى في شعره أشكال القوافي المردفة بالواو والياء والألف، والمؤسّسة والمجردة من الرّدف والتّأسيس، ووصل قوافيه بالمدود وبالهاء الساكنة والمتحرّكة، وهذا الغنى في القافية يستدعي دراسة حروفها للوقوف على أبرز المزايا الإيقاعيّة لدى الشّاعر.

1- حروف القافية:

أ- الرّوي:

هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، فيقال قصيدةٌ ميميّةٌ أو رائيّةٌ، ويلزم في آخر كل بيت منها، ويعلّل الخطيب التّبريزي سبب تسمية الرّوي بهذا الاسم فيقول: "سمّي رويّاً لأنّ أصل روى في كلامهم للجمع

¹ الأخفش، (1974م). ص3.

² ابن رشيق، (1981م). 1/ 153.

³ المصدر السابق، 1/ 153.

⁴ المصدر نفسه، 1/ 154.

⁵ أنيس، (1952م). ص244.

والإتصال والضمّ، ومنه الرّواء الحبلُ الَّذي يُشدُّ على الأحمال والمتاع ليضمّها، وكذلك هذا الحرف الرّويُّ ينضمُّ ويجتمع إليه جميع حروف البيت فلذلك سُمّي رويّاً¹. ويرى آخرون أنّه "مأخوذٌ من الرّواية بمعنى الجمع والحفظ. فالرّوي بمعنى المرويّ"².

وتصلح حروف المعجم كلّها أن تكون رويّاً إلّا:

1- حروف المدّ الناتجة عن الإطلاق، أمّا إذا كانت الألف والواو والياء أصلية ولم يلتزم الحرف الَّذي قبلها عدّة قافية.

2- ألف الاثنين وواو الجماعة وياء المؤنّثة المخاطبة وياء المتكلم.

3- الألف المنقلبة عن نون التّوكيد.

4- هاء التّأنيث.

5- هاء الضّمير.

وتكلّم الباحثون على نسبة الحروف رويّاً وفق ما وجدوه في استقراءهم لأشعار العرب؛ فقد قام إبراهيم أنيس بإحصاء حروف الهجاء الّتي يمكن أن تستخدم رويّاً، وقسمها أربعة أقسامٍ حسب نسبة شيوعها في الشّعر العربي:

أ- حروفٌ تجيء رويّاً بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشّعراء هي: الرّاء واللام والميم والنّون والباء والدّال.

ب- حروفٌ متوسّطة الشّيوع هي: التّاء والسّين والقاف والكاف والهمزة والعين والحاء والفاء والياء والجيم.

ت- حروفٌ قليلة الشّيوع هي: الضّاد والطّاء والهاء.

ث- حروفٌ نادرة في مجيئها رويّاً هي: الدّال والتّاء والغين والحاء والشّين والضّاد والزّاي والطّاء والواو.³

¹ التّبريزي، (1994م). ص149 - 150

² نصّار، (2001م). ص41.

³ يُنظر: أنيس، (1952م). ص246.

والرّوي في شعر أنور العطار متنوّع، فقد نظم على معظم حروف الهجاء، وجاء رؤيّه مضموماً ومفتوحاً ومكسوراً وساكناً، وعليه سنحاول تتبّع حروف الرّوي وعدد الأبيات؛ لمعرفة مقدار وقوع حرفٍ دون آخر رؤياً.

وهذا جدول يحصي حروف روي شعر أنور العطار:

الرّوي	الاختيارات	النسبة	الأبيات	النسبة	الرّوي	الاختيارات	النسبة	الأبيات	النسبة
ء	25	%7,5	385	%6,9	ع	15	%4,5	141	%2,5
ا	2	%0,6	136	%2,4	ف	2	%0,6	15	%0,2
ب	29	%8,8	476	%8,5	ق	13	%3,9	181	%3,2
ت	12	%3,6	195	%3,4	ك	5	%1,5	39	%0,6
ج	1	%0,3	4	%0,07	ل	31	%9,4	443	%7,9
ح	13	%3,9	182	%3,2	م	28	%8,5	469	%8,41
د	19	%5,7	493	%8,8	ن	38	%11,5	640	%11,4
ر	66	%20	1211	%21,7	هـ	10	%3	207	%3,7
ز	1	%0,3	4	%0,07	و	1	%0,3	4	%0,07
س	9	%2,7	136	%2,4	ي	5	%1,5	159	%2,8
ض	4	%1,2	56	%1					

يتبيّن لنا من الجدول السابق ما يأتي:

بلغ عدد الحروف التي استخدمها الشاعر رؤياً واحداً وعشرين حرفاً، استوفاهما في تسعٍ وعشرين وثلاثمئة (329) من القصائد متفاوتة الطول، وستةٍ وسبعين وخمسمئة وخمسة آلاف (5576) من الأبيات، واستخدم معظم حروف المعجم باستثناء ثمانية حروف، وهي: (الثاء والحاء والذال والشين والصاد والطاء والظاء والغين).

وقد وظّف أنور العطار الأصوات المجهورة أكثر من الأصوات المهموسة؛ لأنّ الصّوت المجهور أقوى وأوضح في السّمع من الصّوت المهموس، فهو يوفّر موسيقا فخمة تتفق مع المعنى وتبتعد عن الغموض وتجذب السّامع، وقد جاءت الأصوات المجهورة في ثمانٍ وسبعين ومئتي قصيدة، وفي تسعةٍ وثلاثين وستمئة وأربعة آلاف من الأبيات، على العكس من الحروف المهموسة التي تحتاج إلى "قدرٍ أكبر من هواء الرّئتين، مما تتطلبه نظائرها المجهورة"¹؛ لذلك قلّل منها أنور العطار، ولكنّه ذكرها في إحدى وخمسين قصيدة، وفي ثلاثين وسبعمئة من الأبيات؛ لأنّه لا يستغني عن موسيقا الأحرف المهموسة ودورها في إبراز العواطف، فهي تسهم في نقل الشّعور ودقائق المعنى.

وهذا جدول يقارن بين إحصاء إبراهيم أنيس لوقوع حروف العربيّة قافية، وبين الواقع الشعري لقوافي أنور العطار:

حروف روي شائعة	حروف روي متوسطة الشيع	حروف روي قليلة الشيع	حروف روي نادرة	
ر - ل - م - ن - ب - د	ت - س - ق - ك - أ - ع - ح - ف - ي - ج	ض - ط - ه	ذ - ث - غ - خ - ش - ص - ز - ظ - و	وفق استقراء إبراهيم أنيس
ر - ن - د - ب - م - ل	ء - ه - ت - ح - ق - ي - ع - س - ا	ض - ك - ف	ج - ز - و	وفق ورودها في ديوان أنور العطار

¹ أنيس، (1952م). ص30

نلحظ من الجدول ما يأتي:

1- تباينت حظوظ كلِّ صوت من الاستخدام، وقد حاد أنور العطار عما لحظه النقاد من شيوع وندرة الحروف رويًا، إذ يظهر الجدول تقدّم الهاء إلى زمرة الحروف المتوسطة الشّيع، وتراجع الجيم ليكون بين الحروف النادرة، وتراجعت حروف الكاف والفاء لتكون بين الحروف قليلة الشّيع.

2- نجد أنّ أنور العطار حافظ على اختيار الأحرف ذات الجرس والنّغم، وأكثر من استخدام الحروف الشائعة في الشعر العربي، ولم يستخدم الحروف الثّيلة.

آلية الاستخدام:

تصدّرت الرّاء والنّون والدّال والباء والميم واللام في ديوان أنور العطار قائمة الاستخدام فشابه بذلك التّصنيف الذي اعتمده الباحثون، وسار على نهج من سبقه؛ لذلك عمد البحث إلى التّفصيل في هذه الحروف.

روي الرّاء :

أعزّر روي جاء في الدّيان، وهو صوتٌ مجهورٌ متوسّطٌ بين الشّدة والرّخاوة، وقد جاء في (1211) أحد عشر ومئتين وألف من الأبيات، وتتوّعت أشعار أنور العطار في روي الرّاء بين التّقييد والإطلاق، وجاءت قوافيه مردفةً ومؤسّسةً ومجرّدةً من الرّدف والتّأسيس، ومن أمثلته على القافية المطلقة المردفة قوله¹: (الخفيف)

ر ولا زلت رمز كلّ فخار
ض ونفح الشّدَى وشدو الكنار

لُعّتي صانك الإله على الدّه
أنّ قيثارة الخلود على الأز
ومثال القافية المطلقة المجرّدة قوله²: (الخفيف)

لك شطر منها وللناس شطر
ك وناب الفؤاد برح وخسر

علّمتني أنّ السّعادة عطّر
إنّ تفرّدت بالسّعادة أشقّت
ومثال القافية المطلقة المؤسّسة قوله³: (السريع)

من صرّف هذا الزّمن الغادر
فيا له في الحُكم من جائر

أشكو إلى الرّحمن ما شفّني
جار على أسوان واهي القوى
ومثال القافية المقيدة المردفة قوله⁴: (السريع)

معدّب، مخنّط، مُستطار

القلب من بعدك ملك الجوى

¹ العطار، (2020م). ص915

² المصدر السابق، ص821.

³ المصدر نفسه، ص102

⁴ نفسه، ص454.

حَزِزْتُ أَنْ تُرْمَى بِهِمُ النَّوَى فَلَمْ يُفِذْ إِلَّا الرِّزَايا حِذَارُ
ومثال القافية المقيدة المجردة قوله¹: (مجزوء الخفيف)

اسْرِ لِلْخُذِيَا عُمُرُ وَأُبْلِغِ الْقَصْدَ وَالْوَطْرُ
وَإِخِي تَرْنِيمَةَ الْبَقَا وَتَسْبِيحَةَ الْقَدَرُ

جدول إحصائي يبين استخدام أنور العطار لروي الرّاء:

عدد أبيات قافية الرّاء المطلقة المؤسّسة	عدد أبيات قافية الرّاء المطلقة المجردة	عدد أبيات قافية الرّاء المطلقة المردفة		
		بالألف	بالواو	بالياء
10	407	374	83	69
عدد أبيات قافية الرّاء المقيدة المؤسّسة	عدد أبيات قافية الرّاء المقيدة المجردة	عدد أبيات قافية الرّاء المقيدة المردفة		
		بالألف	بالواو	بالياء
لم ترد في الديوان	213	39	4	12

¹ العطار، (2020م). ص936.

روي النون:

صوت أسناني لثوي أنفي مجهور¹، يقع ثانياً من حيث الغزارة في شعر أنور العطار، وقد جاء في (640) أربعين وستمئة بيت، وتتوّعت أشعار أنور العطار في هذا الزوي بين المقيدة والمطلقة، وجاءت قوافيه مردفة ومجردة من الردف والتأسيس.

ومثال القافية المطلقة المردفة قوله²: (المتقارب)

غياؤك طال عليه المدى	وأدرجت في نائيات السنين
تخذت لطيفك قبر الزمان	وما كان طيفك غير الأنين

ومثال القافية المطلقة المجردة قوله³: (الطويل)

مسائي مشبوب الجوانح بالفن	نضير الأمانى ضاحك الطرف والسنن
حببت رؤاه، وارتنسفت ظلاله	وأغرقت نفسي في غمائم الدكن

ومثال القافية المقيدة المردفة قوله⁴: (مجزوء الكامل)

أجهدت نفسك بالتوا	ح ورحت تمعن في الأنين
ما في بكائك راحة	فدع التوجع والرنين

¹ بشر، (2000م). ص349.

² العطار، (2020م). ص303.

³ المصدر السابق، ص292.

⁴ المصدر نفسه، ص115.

جدول إحصائي يبيّن استخدام أنور العطار لروي النّون:

عدد أبيات قافية النّون المطلقة المجرّدة	عدد أبيات قافية النّون المطلقة المردفة		
	بالألف	بالواو	بالياء
131	283	25	28
عدد أبيات قافية النّون المقيّدة المجرّدة	عدد أبيات قافية النّون المقيّدة المردفة		
	بالألف	بالواو	بالياء
لم ترد في الديوان	104	29	40

روي الدّال:

صوتٌ شديدٌ مجهور¹، نظم عليه أنور العطار (493) ثلاثةً وتسعين وأربعمئة بيت. وقد جاءت قوافيه مردفةً ومجرّدةً من الرّدف والتّأسيس.

ومن أمثله على القافية المردفة قوله²: (البسيط)

كَأَنَّهُ نَعَمٌ يَخْدُو بِهِ حَادٍ

تَرِفُ رُقَّةً إِنْعامٍ وَإِسْعَادٍ

يَظَلُّ قَلْبِي حَوَاماً عَلَى الْوَادِي

وَادِيٍّ مَهْدَ الْهَوَى لَا زِلْتَ مُؤْتَلِقاً

ومن أمثله على القافية المجرّدة قوله³: (الزّمل)

وَخَشَ مِنْ رَيْبِ الزَّمَانِ الْأَنْكَدِ

أَيُّهَا الْبَاكِي تَرْفُقْ بِالْبُكََا

¹ أنيس، (د.ت). ص 51.

² العطار، (2020م). ص 235.

³ المصدر السابق، ص 103.

لَسْتُ تَدْرِي مَا الَّذِي يَأْتِي غَدًا
فَادْخِرْ مَا اسْطَعْتَ دَمْعًا لِلْغَدِ

جدول إحصائي يبين استخدام أنور العطار لروي الدال:

عدد أبيات قافية الدال المطلقة المجردة	عدد أبيات قافية الدال المطلقة المردفة		
	بالألف	بالواو	بالياء
28	212	55	69
عدد أبيات قافية الدال المقيدة المجردة	عدد أبيات قافية الدال المقيدة المردفة		
	بالألف	بالواو	بالياء
55	4	29	41

روي الباء:

هو حرفٌ شديدٌ مجهورٌ، يقع رابعاً في قوافي أنور العطار، وقد نظم عليه (476) ستةً وسبعين وأربعمئة بيت، ومن أمثله قوله¹: (المتقارب)

تَبَسَّمَ عَنْ نَاضِرٍ كَالرَّبِيعِ
وَفَتَحَ عَنْ مُثْمِرٍ مُعْقِبِ
أَنِيقٍ كَخَدِّ الصَّبَاحِ الْبَهِيِّ
رَقِيقٍ كَحَقْلِ الْمُنَى الْمُعْشَبِ

ومن أمثله على القافية المقيدة المردفة قوله²: (السريع)

شَمْسُ حَيَاتِي قَدْ عَلَاهَا الشُّحُوبُ
وَأَذْنْتُ مُنْذُ الصَّبَا بِالْغُرُوبِ
أَدْرَجَهَا الْمِقْدَارُ فِي هُوَّةِ
أَيَسَّرُ مَا فِيهَا الْقَضَاءُ الْعُلُوبِ

¹ العطار، (2020م). ص244.

² المصدر السابق، ص145.

جدول إحصائي يبيّن استخدام أنور العطار لروي الباء:

عدد أبيات قافية الباء المطلقة المجردة	عدد أبيات قافية الباء المطلقة المردفة		
	بالألف	بالواو	بالياء
196	76	56	64
عدد أبيات قافية الباء المقيدة المجردة	عدد أبيات قافية الباء المقيدة المردفة		
	بالألف	بالواو	بالياء
14	61	8	1

روي الميم:

هو "صوتٌ مجهورٌ لا هو بالشديد ولا الرخو، بل مما يسمّى بالأصوات المتوسطة"¹. نظم عليه أنور العطار (469) تسعة وستين وأربعمئة بيت، وتنوّعت قوافيه بين المقيدة والمطلقة، فقد جاءت مردفةً ومؤسّسةً ومجردةً من الرّدف والتّأسيس، ومن أمثلته على القافية المردفة قوله²: (الخفيف)

النَّبِيُّ الَّتِيْمُ كَهْفُ الَّتِيَامِي وَمَلَاذُ الْمُعَذِّبَاتِ الْإِيَامِي
مَرَّ بِالنَّاسِ حِكْمَةً وَاعْتَبَارًا وَمَضَاءٌ وَجُرْأَةٌ وَاعْتِزَامَا
ومثال القافية المؤسّسة قوله³: (الخفيف)

أَنْتَ فِي الْفِكْرِ جَذُولٌ يَتَنَدَّى أَنْتَ سِحْرٌ يُنْسِيكَ سِحْرَ الْمَبَاسِمِ

¹ أنيس، (د.ت). ص48

² العطار، (2020م). ص673.

³ المصدر السابق، ص481.

فَشَمَمْنَا مِنْهَا عْبِيرَ النَّوَاسِمِ

نَسَمَ الْوَجْدَ فِي الْجَمَى نَسَمَاتٍ

ومثال القافية المطلقة المجردة قوله¹: (السريع)

يَا بُرْعُمَا أَفْديهِ مِنْ بُرْعُمِ

بُنْيٍ! يَا رِيحَانَةَ الْمَوْسِمِ

إِلَى رَبِيعٍ مُسْعِدٍ مُنْعَمِ

أَقْبَلْتُ وَالْأَيَّامُ تَوَاقَعُ

ومثال القافية المقيدة المجردة قوله²: (المتقارب)

وَمَبْعَثُ مَا فِي الْوَرَى مِنْ نَعَمِ

مَقَامُكَ كَالشَّمْسِ أَضْلُ الْوَجُودِ

وَطَوَّفَتْ أَرْجَاءَهُ كَالنَّعَمِ

مَرَرْتُ عَلَى الْكَوْنِ مِثْلَ الرَّبِيعِ

جدول إحصائي يبيّن استخدام أنور العطار لروي الميم:

عدد أبيات قافية الميم المطلقة المؤسّسة	عدد أبيات قافية الميم المطلقة المجردة	عدد أبيات قافية الميم المطلقة المردفة		
		بالألف	بالواو	بالياء
42	134	158	12	14
عدد أبيات قافية الميم المقيدة المؤسّسة	عدد أبيات قافية الميم المقيدة المجردة	عدد أبيات قافية الميم المقيدة المردفة		
		بالألف	بالواو	بالياء
68	32	9	—	—

¹ العطار، (2020م). ص967.

² المصدر السابق، ص240.

روي اللّام:

اللّام صوتٌ متوسطٌ بين الشّدة والرّخاوة، ومجهور أيضاً¹، نظم عليه أنور العطار (443) ثلاثة وأربعين

وأربعمئة بيت، ومن أمثله قوله²: (المتقارب)

سَلامُ الرّبِّيعِ عَلَى المَوْصِلِ عَلَى مَوْطِنِ الحُسْنِ والمَوْئِلِ
سَلامُ الشّامِ كَنَفْحِ الخُزامِ وإِصْغاءِ الرّؤُوسِ للبلْبُلِ
ومن أمثله على القافية المقيدة المردفة قوله³: (السريع)

لَمْ يَبْقَ مِنْ أَيَّامِنَا فِي الدُّنَى إِلَّا بَقَايَا شَفَقٍ فِي الْأَصِيلِ
مَشَتْ إِلَيْهَا غَائِلَاتُ الدُّجَى كَمَا مَشَى المَوْتُ بِنُضْوٍ عَلِيلِ

وهذا جدول توضيحي يبيّن استخدام أنور العطار لروي اللّام:

عدد أبيات قافية اللّام المطلقة المجردة	عدد أبيات قافية اللّام المطلقة المردفة		
	بالألف	بالواو	بالياء
199	182	10	40
عدد أبيات قافية اللّام المقيدة المجردة	عدد أبيات قافية اللّام المقيدة المردفة		
	بالألف	بالواو	بالياء
لم ترد في الديوان	4	3	5

¹ يُنظر: أنيس، (د.ت). ص55.

² العطار، (2020م). ص468.

³ المصدر السابق، ص152.

يتبين لنا من الجداول السابقة أن أكثر الأصوات توظيفاً في الروي عند أنور العطار هي (الراء والنون والدال والباء والميم واللام)، والذي يسوغ استخدامها أنها من الأصوات المجهورة التي تتميز "بقوة الإسماع الذي يزيد من روعة موسيقا الشعر ونغمات الإنشاد"¹، ومن صفات (اللام والميم والنون والراء والباء) أنها حروفٌ ذلّقيّةٌ تتميز بخفتها وسهولة التّلقّق بها، كما أنّها من الأصوات التي تعطي نغماً موسيقياً عذباً يشدّ انتباه السّامع.

ب- الوصل:

هو حرف المدّ أو الهاء الناتج عن إشباع حركة الروي، وقد يكون ألفاً أو واواً أو ياءً أو هاءً ساكنةً أو متحرّكةً، وسمّي بذلك لأنّه "وصل حركة الروي أي أشبعها، أو أنّه موصول به"². ومثال الوصل بألف المدّ قول أنور العطار³: (الخفيف)

طَرِبَ الْقَلْبُ فَاثْتَشَى وَتَغْنَى وَمِنَ الْخُبِّ أَنْ أَعِيشَ طَرِيبَا
وَأَنَا الشَّاعِرُ الَّذِي يَغْمُرُ الْأُرْ وَاحَ ضِحْكَاً وَمَا يُرِيمُ كُنْيَا

ومثال الوصل بالواو الممدودة قول أنور العطار⁴: (البسيط)

الْمُخْلِصُونَ جَلالُ الْكَونِ مَا طَلَعُوا وَالْمُخْلِصُونَ سَنَا الْأَيَّامِ مَا هَمَدُوا
فِي الْعَبْرِيَّةِ أَحْقَابٌ لَهُمْ قُشْبٌ وَفِي الْبُطُولَةِ أَبَادٌ لَهُمْ جُدُّ

ومثال الوصل بالياء الممدودة قول أنور العطار⁵: (الخفيف)

عَلَّمَتْنِي الْحَيَاةُ أَنَّ مِنَ الْعُشْ رِ سَبِيلًا إِلَى اغْتِنَائِي وَيُسْرِي
فَتَسْرُبْتُ بِالْتَّعَفُّفِ وَالصَّبْرِ رِ وَكَانَ الرِّضَا عَتَادِي وَذُخْرِي

¹ بشر، (2000م). ص359.

² يعقوب، (1991م). ص352.

³ العطار، (2020م). ص619.

⁴ المصدر السابق، ص321.

⁵ المصدر نفسه، ص788.

ومثال الوصل بالهاء الساكنة قول أنور العطار¹: (الخفيف)

شاعرٌ صَاغَهُ إِلَهُ مِنْ الْبُؤْ سِ وَأُبْدَى الْأَسَى عَلَى نَظْرَاتِهِ
وَحَبَاهُ السَّحَرِ الْحَلَالِ فَعَنَّى شَاكِرًا رَبَّهُ عَلَى نَفَحَاتِهِ

ومثال الوصل بالهاء المتحركة قول أنور العطار²: (السريع)

يَا أَيُّهَا النَّادِبُ آمَالُهُ فِي غَدِهِ الْمَرْجُوُّ أَوْ أَمْسِهِ
لَا تَأْسَ عِلَّ الْعَدِ يُذْنِي الْمُنَى فَيَنْنَعِ الْمُخْضَرُّ مِنْ غَرْسِهِ

ومن العروضيين من يرى أن "كاف الخطاب إذا لم يكن قبلها حرف مدّ، والتزم الشاعر الحرف الذي قبلها كانت وصلاً"³، ومثال ذلك قول أنور العطار⁴: (الهج)

أَلَيْسَ الْكَوْنُ بُسْتَانًا وَذُنَيْيَا الْخُبِّ مَيْدَانًا؟
فَهَلْ صُغْتُ مِنَ الْفَرْدُوسِ يَا صَدَاخُ الْحَائِلِ؟

ت- الخروج:

هو ما ينشأ عن إشباع حركة هاء الوصل فيكون ألفاً أو واواً أو ياءً، سمّي بذلك "لأنّه يخرج به من البيت"⁵،

ومثال الخروج بالألف قصيدة أنور العطار في رثاء الكاتب أحمد شاعر الكرمي⁶ يقول فيها⁷: (المتقارب)

أَشَاكِرُ إِنْ بَنَيْتَ عَنْ جَلْقٍ⁸ وَسَعَّرْتَ فِي صَدْرِهَا جَمْرَهَا
وَأَذْمَى بَيْنَهَا جَلِيلُ الْمُصَابِ فَقَدْ كُنْتَ فِي أَفْقِهَا بَذْرَهَا

¹ العطار، (2020م). ص88.

² المصدر السابق، ص101.

³ ابن عثمان، (2004م). ص163.

⁴ العطار، (2020م). ص355.

⁵ ابن عثمان، (2004م). ص159.

⁶ أحمد شاعر الكرمي: أديب وشاعر وصحفي فلسطيني، ولد في مدينة طولكرم الفلسطينية عام 1894م، وتوفي في دمشق عام 1927م، شغل منصب محرر جريدة "القبلة" في مكة وبعدها جريدة "الكوكب" في القاهرة. وكان محرراً في جريدة "الفيحاء" الأسبوعية المصورة في دمشق عام 1922م، ثم أصدر جريدة "الميزان" الأدبية الأسبوعية واستقل بها عام 1925-1926م.

⁷ العطار، (2020م). ص131.

⁸ جَلَق: مدينة دمشق.

فالزاء رويّ والهاء وصلّ والألف خروج.

ومثال الخروج بالواو قول أنور العطار¹: (المتقارب)

ويا نازح الدار طال الفراق
وكم ذكر القلب نزاله
لئن بلّثته عوادي الزمان
لقد أثر القلب بلباله²

فاللام رويّ والهاء وصلّ والواو الناشئة عن إشباع ضمة الهاء خروج.

ومثال الخروج بالياء قول أنور العطار³: (السريع)

يا بُؤس من يخيا على طرسه
ويستمدّ القوت من نفسه⁴
هل جاءه أن الذي فاض من
يراعه قد غاض من نفسه

فالسّين رويّ والهاء وصلّ والياء الناشئة عن إشباع كسرة الهاء خروج.

ث - الرّدف:

هو حرف من حروف المدّ أو اللّين، ويسبق الرّوي مباشرة من غير أن يفصل بينهما فاصل، وسمّي بالرّدف

"لوقوعه خلف الرّوي مباشرة، كالرّدف خلف راكب الدّابة"⁵. وإذا كان الرّدف في بيت لزم في سائر الأبيات، وإن

كان الرّدف واواً أو ياءً جاز التّبادل بينهما، ومثال الرّدف بالألف قول أنور العطار⁶: (الخفيف)

أذكريني إذا العنادل غنّت
فوق أفنانها اللّدان الرّطاب
يوم كُنّا نهبُ والفجر مازا
ل وليداً في نغمات التّصابي

فالألف ردف والباء رويّ، والياء الناشئة عن إشباع كسرة باء الرّوي وصلّ.

¹ العطار، (2020م). ص110.

² بلّث: فرّق.

³ العطار، (2020م). ص129.

⁴ النّفس: المداؤ يكتب به، والجمع: أنقاس وأنقّس.

⁵ أبو شوارب، (د.ت). ص320.

⁶ العطار، (2020م). ص134.

ومثال الرّدْف بالواو قول أنور العطار¹: (الرّمْل)

تَهْبِطُ الذِّكْرَى عَلَى قَلْبِي فَيَحْيَا ثُمَّ تَتَأَى عَنْ حِمَاهُ فَيَمُوتُ
غَلَبَ الْيَأْسُ عَلَى مَأْمِلِهِ وَطَوَى ضَجَّتَهُ الْكُبْرَى السُّكُوتُ

فالواو ردْفٌ والتاء رويٌّ، والواو الناشئة عن إشباع ضمة تاء الرّوي وصلٌ.

ومثال الرّدْف بالياء قول أنور العطار²: (الخفيف)

عَلَّمْتَنِي أَنَّ النُّجُومَ رَفِيقَا تَ، وَلِي فِي النُّجُومِ صَحْبٌ كَثِيرُ
نَتَنَاجَى وَفِي النَّجَاوَى لِقَاءُ مِثْلَمَا غَابَ فِي السَّمِيرِ السَّمِيرُ

فالياء ردْفٌ والزاء رويٌّ، والواو الناشئة عن إشباع ضمة راء الرّوي وصلٌ.

ومثال تعاقب الرّدْف بالواو والياء قول أنور العطار³: (الخفيف)

عَلَّمْتَنِي أَنَّ الْبَشَاشَةَ نَوْرُ وَكِتَابٌ مِنَ النَّدَى مَسْطُورُ
كَرَمُ النَّفْسِ يَنْجَلِي فِي حِمَاهَا وَهِيَ عُنوانُهُ الْحَبِيبُ الْإِثِيرُ

ج- التّأْسِيسُ:

هو ألف يفصل بينها وبين الرّوي حرفٌ واحدٌ متحرّكٌ يُسمَّى الدّخيل، "وسمّيت هذه الألف تأسيساً؛ لتقدّمها على جميع حروف القافية، فأشبهت أَسَّ البناء"⁴، وتأثير ألف التّأسيس في إيقاع القافية أضعف من الرّدْف؛ لبعدها عن الرّوي، لذلك اشترط في ألف التّأسيس أن تكون مع الرّوي في الكلمة ذاتها، فلا تكون الألف في كلمة، والرّوي في

كلمةٍ أخرى، ومثال التّأسيس قول أنور العطار⁵: (السّريع)

إِلَيْكَ شِعْري مَائِجاً بِالْأَسَى مُتَنَزِعاً مِنْ بُؤْسِي الْفَاجِعِ

¹ العطار، (2020م). ص378.

² المصدر السابق، ص775.

³ المصدر نفسه، ص802.

⁴ ابن عثمان، (2004م). ص160.

⁵ العطار، (2020م). ص83.

ذَائِبَ نَفْسٍ ثَرَّةٍ عَيْنُهَا تَجْرِي عَلَى فُرْدُوسِهَا الضَّائِعِ

ح- الدَّخِيلُ:

هو الحرف المتحرّك بعد ألف التأسيس وقبل حرف الروي، وسمّي بذلك "لوقوعه بين حرفين خاضعين لمجموعة من الشروط في حين أنّه لا يخضع لشروطٍ مماثلةٍ فشابه الدّخيل على القوم"¹، ومثاله قول أنور العطار²: (السريع)

إِلَيْكَ شِعْرِي مَائِجاً بِالْأَسَى مُنْتَزِعاً مِنْ بُؤْسِي الْفَاجِعِ
فالعين رويّ والحرف الصّحيح قبلها وهو الجيم دخيلٌ، والألف الّتي قبل هذا الحرف الصّحيح هي ألف التأسيس.

¹ ابن عثمان، (2004م)، ص160.

² العطار، (2020م)، ص83.

2- القافية بين التقييد والإطلاق:

إنّ تقييد القافية وإطلاقها مرتبطٌ بسكون الرّوي أو حركته؛ فالقافية المقيدة هي ما كانت ساكنة الرّوي، والقافية المطلقة هي ما كانت متحركة الرّوي، والمقيدة قليلة في شعر العرب بالنسبة إلى المطلقة التي تمدّ بالمدود أو هاء الوصل المتحركة أو الساكنة.

والقافية المقيدة ثلاثة أقسام، بينما القافية المطلقة ستة أقسام، وقد استوفى أنور العطار في أشعاره القسمين بأنواعهما جميعاً.

أ- القافية المطلقة: وهي ستة أنواع:

1- القافية المطلقة المجردة من الرّدف والتأسييس الموصولة بمدّ مثل قول أنور العطار¹: (الخفيف)

عَلَمْتَنِي أَنَّ الطُّفُولَةَ أَلَّوَا نَّ وَأَنَّ الْهَوَى عَلَى الدَّهْرِ طُفُلُ
إِنْ أَطَعْتَ الْهَوَى أَطَعْتَ الْأَضَالِيْـ

2- القافية المطلقة المجردة من الرّدف والتأسييس الموصولة بهاء مثل قوله²: (السريع)

كَمْ لَسَ هَذَا الدَّهْرُ مِنْ نَبَاتَا وَلَمْ يَزَلْ يَذَابُ فِي لَسِّهِ³
كَحَاصِدٍ فِي كَفِّهِ مِنْجَلٌ يَشْتَاوِلُ النَّبْتَ لَدَى يُبَيْسِهِ

3- القافية المطلقة المؤسّسة الموصولة بمدّ منها قوله⁴: (السريع)

أَنَاثُ قَلْبٍ صَادِقٍ حِشُّهُ يَبْكِي سَرَابَ الْأَمَلِ الْخَادِعِ
قُرْبَانُ نَفْسٍ جَانِبٍ دَهْرُهَا مَطْرُوحَةٌ بَيْنَ يَدِ الطَّامِعِ

¹ العطار، (2020م). ص783.

² المصدر السابق، ص137.

³ اللّس: الأكل، ونَتَفُ الدابة الكلاً بمَقْدَمِ فَمِهَا.

⁴ العطار، (2020م). ص83.

4- القافية المطلقة المؤسّسة الموصولة بهاء مثالها قوله¹: (المتقارب)

أَتَذَرِينَ أَتَّكَ أَحْلَامِيهِ وَأَتَّكَ أَغْذَبُ أَنْغَامِيهِ
وَأَنَّ خِيَالِكَ فِي خَاطِرِي يَرَفُ كَرْنَبَقَةٍ نَادِيهِ

5- القافية المطلقة المردفة الموصولة بمد منها قوله²: (الخفيف)

رُبَّ لَيْلٍ كَأَنَّهُ الْعَاشِقُ الْحَيُّ رَأَى قَدْ ضَلَّ عَنْ طَرِيقِ الصَّوَابِ
بُتُّهُ بَيْنَ لَجَّتَيْنِ مِنَ الظُّلُمِ مَمَّةٌ وَالْهَمُّ مُسْتَمِرُّ الْعَذَابِ

6- القافية المطلقة المردفة الموصولة بهاء منها قوله³: (المتقارب)

فِيَا حِمِصُ أَنْتِ حَدِيثُ الْمُنَى بِكَ النَّفْسُ تَبْلُغُ إِنْسَانَهَا
تُحِسُّ بِأَنَّكَ زَيْنُ الرَّبَاعِ وَمَا كَانَ أَصْدَقَ إِحْسَانَهَا
ب- القافية المقيدة: وهي ثلاثة أنواع:

1- القافية المقيدة المجردة مثل قول أنور العطار⁴: (المتقارب)

لَقَدْ صَاغَنِي اللَّهُ جَمَّ الشَّجُونِ وَيَأْبَى فَوَادِي إِلَّا الْمَرْحَ
يُبَدِّدُ أَحْزَانَ قَلْبِي الرَّجَاءِ وَيَمْحُو صَفَائِي طَوْلُ التُّرَحِ

2- القافية المقيدة المؤسّسة مثل قول أنور العطار⁵: (الخفيف)

نَحْنُ فِي مَوْلِدِ الْمَتَوَجِّ بِالنُّو رِ وَفِي لَيْلَةِ الرِّضَا وَالْمَغَانِمِ
حَفَلْتُ بِالطِّيْبِ فَالْعَالَمُ الْوَا سَعُ حَقْلٍ مِنَ الْأَزَاهِيرِ فَاغَمِ⁶

¹ العطار، (2020م). ص212.

² المصدر السابق، ص117.

³ المصدر نفسه، ص423.

⁴ نفسه، ص663.

⁵ نفسه، ص681.

⁶ فاغم: مُمتلئ بالطيب.

3- القافية المقيدة المردفة مثل قوله¹: (مجزوء الكامل)

يَا أَيُّهَا الصَّادَّاحُ مَا هَذَا التُّزُوعُ إِلَى الْغُصُونِ
حَتَّامَ تُمَعْنُ فِي النَّحِيْـ بٍ وَتَذْرِفُ الدَّمَعَ الْهَتُونِ²

جدول إحصائي يبيّن استخدام أنور العطار للقافية المقيدة والمطلقة:

عدد أبيات القافية المطلقة						عدد أبيات القافية المقيدة		
مردفة	مردفة	مؤسسة	مؤسسة	مجردة	مجردة	مردفة	مؤسسة	مجردة
موصولة	موصولة بمد	موصولة	موصولة بمد	موصولة	موصولة بمد			
بهاء		بهاء		بهاء				
352	2333	159	83	254	1217	519	68	591
%6,3	%41,8	%2,8	%1,4	%4,5	%21,8	%9,3	%1,2	%10,5
%48,1		%4,2		%26,3		%21		
%78,6								

ويلحظ من الجدول السابق:

1- نسبة القوافي المقيدة في شعر أنور العطار 21% من مجموع شعره، ونسبة القوافي المطلقة 78,6%

من مجموع شعره. وهي نسب توافق الشعر العربي كلّه.

¹ العطار، (2020م). ص115.

² الهتون: غزير الدمع.

2- نسبة القوافي المطلقة المردفة في شعر أنور العطار 48,1% من مجموع شعره، ونسبة القوافي المطلقة المؤسّسة في شعر أنور العطار 4,2% من مجموع شعره، في حين أن نسبة القوافي المطلقة المجردة من الرّدف والتأسيس 26,3% من مجموع شعره.

3- أسماء القافية:

تنقسم القوافي حسب الحركات التي بين ساكنيها خمسة أنواع:

1- قافية المتكاوس: وهي ما كان بين ساكنيها أربعة أحرف متحركة، وسمّيت بالتكاوس "لكثرة الحركات وتراكمها، أخذوها من قولهم: تكاوست الإبل، وهو اجتماعها وازدحامها، وهذا النوع نادر في الشعر"¹، ولم يلجأ إليها أنور العطار في أيّ من قوافيه.

2- قافية المتراكب: وهي ما كان بين ساكنيها ثلاثة أحرف متحركة، سمّيت بذلك "لتوالي حركاتها، فكأنما ركب بعضها بعضاً"²، ومثال ذلك قول أنور العطار³: (المنسرح)

يَا زَهْرُ لَوْ عَشْتَ كُنْتَ فِتْنَتَنَا لَوْ لَمْ يُعَاجِلْكَ غَائِلُ الْقَصْرِ
لَأُنْتَ فِي ذِي الْحَيَاةِ إِلْفُ هَوًى يَجُودُ بِالرُّوحِ فِي سَنَا الصَّغْرِ

3- قافية المتدارك: وهي ما كان بين ساكنيها حرفان متحركان، وسمّيت بذلك "لإدراك المتحرك الثاني المتحرك الأول"⁴، ومثال ذلك قول أنور العطار⁵: (مجزوء الخفيف)

وَرَبِيعٌ مِّنَ الْمُتَى وَرَبِيعٌ مِّنَ الثَّمَرِ
يَتَرَقَّصُ كَاللَّطَى يَتَرَقَّصُ كَالشَّرَرِ

¹ ابن عثمان، (2004م). ص172.

² المصدر السابق، ص172.

³ العطار، (2020م). ص202.

⁴ ابن عثمان، (2004م). ص172.

⁵ العطار، (2020م). ص702.

4- قافية المتواتر: هي ما كان بين ساكنيها حرف واحد متحرك، وسميت بذلك لأن "المتحرك يليه الساكن،

وليس هناك من تتابع الحركات ما في المتدارك وما فوقه"¹، ومثاله قول أنور العطار²: (البسيط)

أطوف بالعبير النائي فيزمضني أني ملأ رباغ الأمس أشجانا
وأن طويئت على غم صائفه وأن مررت بخلو العمر أسوانا³

5- قافية المترادف: هي التي اجتمع فيها حرفان ساكنان، وسميت بذلك لأن "أحد الساكنين ردف الآخر"⁴،

ومثال ذلك قول أنور العطار⁵: (السريع)

تري إذا ما نهلت في غد هل تودع المبثوث عقداً فريد
أم تتثر الأشعار في روضها فتخطف الأطيوار منها القصيد

القافية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
المتواتر	3525	63,2%
المتدارك	1375	24,6%
المترادف	519	9,3%
المتراكب	157	2,8%
المتكاوس	—	—

نلاحظ من الجدول السابق أن القافية المتواترة شغلت النسبة الكبرى في ديوان أنور العطار، إذ بلغت 63,2%، ثم

تلتها قافية المتدارك بنسبة 24,6%، ثم قافية المترادف بنسبة 9,3%، بينما كانت قافية المتراكب أقل النسب إذ

بلغت 2,8%، ولم ترد القافية المتكاوسة في الديوان، ولم يستخدمها أنور العطار في أشعاره.

¹ التبريزي، (1994م). ص148.

² العطار، (2020م). ص155.

³ أسوان: حزين.

⁴ التبريزي، (1994م). ص148.

⁵ العطار، (2020م). ص226.

الفصل الثّاني

الفنون المستحدثة في شعر أنور العطار

أولاً: الموشّحات في شعر أنور العطار:

- 1- نشأة الموشّحات.
- 2- تعريف الموشّح لغةً واصطلاحاً.
- 3- أجزاء الموشّح.
- 4- الموشّحات في شعر أنور العطار:
 - أ- الموشّحات أحادية البحر.
 - ب- الموشّحات متنوّعة البحر.

ثانياً: الأوزان المستحدثة في شعر أنور العطار.

ثالثاً: أشكال القصائد متنوّعة القافية في شعر أنور العطار:

- 1- الشّعر المقطوعي.
- 2- المزدوجات.
- 3- المثلثات.
- 4- المربّعات.
- 5- المخمّسات.

الفصل الثاني

الفنون المستحدثة في شعر أنور العطار

أولاً: الموشحات في شعر أنور العطار:

1- نشأة الموشحات:

إن بداية الموشحات غامضة ولا ندري على وجه التحديد كيف نشأت، ومن هو أول من نظمها، فالباحثون على اختلاف في هذا الأمر، فمنهم من يجعل موطنها الأصلي المشرق وينسب أقدم موشح إلى ابن المعتز (ت 296هـ) الذي توفي في أواخر القرن الثالث الهجري، وهو موشح "أيها الساقى إليك المشتكى"، وممن يؤيد هذا الرأي صفاء خلوصي إذ يقول: "وباعتقادنا أنه ظهر أول ما ظهر في العراق، وهو لا يزال مظهرًا رائعاً من مظاهر الشاعرية الحقة عند العراقيين، وأول موشحة في تاريخ الأدب العربي هي موشحة: أيها الساقى إليك المشتكى..."¹، لكن هذا الموشح نفسه ينسب في العديد من المصادر للوشاح الأندلسي أبي بكر بن زهر، المعروف بالحفيد². ومن أصحاب هذا الفريق من يظن أن الموشح تطور عن فنون أخرى أكثر بساطة منه، وكانت سابقة له كالمزدوجات والمثلثات والرباعيات والمخمسات والمسمطات، وهذه الفنون -حسب هذا الرأي- تُرثينا مراحل منتظمة في التطور يتوجها ظهور الموشحات، وبذلك عدوا الموشح فناً عباسياً قبل أن يصبح أندلسياً أو أوروبياً³. ومنهم من يرى أن الموشحات من أصل أندلسي وليس للمشاركة يد في اختراعها، فقد ذهب ابن بسام (ت 542هـ) في ذخيرته إلى أن أول من صنع أوزان الموشحات، واخترع طريقتها هو "محمد بن محمود القبري الضرير، وكان يصنعها على أشطار الأشعار، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستخدمة. يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المركز، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان"⁴. أما ابن خلدون فيقول: "وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدّم بن معافر الفريري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني،

¹ خلوصي، (1977م). ص302.

² يُنظر: عناني، (د.ت). ص14.

³ يُنظر: خلوصي، (1977م). ص305.

⁴ ابن بسام، (1997م). ص469.

وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربّه صاحب كتاب (العقد)، ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكرٌ وكسدت موشحاتهما، فكان أول من برع في هذا الشأن عبادة القرّاز¹.

ومنهم من يرى أن الموشّحات إسبانية الأصل، فقد ذهب المستشرقون الإسبان إلى أنّ الموشّحات الأندلسية قد تأثّرت في نشأتها بأغانٍ أعجميّة، نظمت باللّهجات الإيبيرية القديمة². وقد اعتمد كثير من أصحاب هذا الرّأي على الخرجة في إثبات نظرية الأصل الإسباني، واتخذوا موضوع اللّهجات في الأندلس حجّةً لتغريب أصل الموشّح، ولا سيّما بعد اكتشاف بعض الخرجات العجمية في الموشّحات، وذهبوا إلى أن هذه الخرجات العجميّة ما هي إلّا بقايا أغاني الرومانث الإسبانية، التي كانت شائعة في أوساط المجتمع الإسباني، والموشّحات الأندلسيّة إنّما نشأت تقليداً لهذه الأغاني³.

وممن يؤيّد هذا الرّأي مصطفى عوض الكريم بقوله: "نحن أميل إلى الرّأي القائل بأنّ الوشّاحين الأوائل قد قلّدوا شعراً غنائياً عجمياً، كان موجوداً أمامهم سمعوه وامتلأت نفوسهم بموسيقاه وألحانه، فحاولوا النّظم على نهجه فجاءت الموشّحات"⁴.

والآراء حول نشأة الموشّحات أكثر من أن تحصى، ولكن ليس معنى هذا أنّ الموشّحات ظاهرةً مستقلةً لا علاقة لها بالشّعر العربي، فمؤلفو الموشّحات هم أولاً وأخيراً شعراء عرب، وهذه حقيقة لم ينكرها المستشرقون المنادون بأنّ في الموشّحات عناصر إسبانيّة محلية؛ فيرى المستشرق الإسباني إميليوا غرسيه غومس "أنّ الموشّحات تضمّنت عناصر عربيّة أصلية، وفي بنائها الفتيّ تشابه كبيرٌ مع بناء المسمّطات والمخمّسات، ولكنّه يعتقد أنّ في الموشّحات عناصر محلية إسبانيّة، تتمثّل في الجزء الأخير من الموشّحة"⁵.

¹ ابن خلدون، (1998م). ص542.

² يُنظر: عباس، (2012م). ص53.

³ يُنظر: المصدر السابق، ص53.

⁴ الكريم، (1959م). ص109.

⁵ عناني، (د.ت). ص23.

2- تعريف الموشح لغةً واصطلاحاً:

أ- الموشح لغةً:

ورد في لسان العرب لابن منظور "الوشاح: كلُّه حُلِيّ النِّسَاءِ، كِرْسَانٍ من لؤلؤٍ وجوهرٍ منظومان مخالفٌ بينهما معطوفٌ أحدهما على الآخر، تتوشَّح المرأةُ به، ومنه اشتُقَّ توشَّحَ الرَّجُلُ بثوبه، والجمع أوشحةٌ ووُشَحٌ ووُشَائِحٌ"¹. أو هو كما عرّفه الجوهري في الصحاح: "الوشاح: شيءٌ ينسج من أديمٍ عريضاً ويرصع بالجواهر، وتشدّه المرأةُ بين عاتقيها. يقال وشاحٌ وإشاحٌ ووُشاحٌ وأُشاحٌ، والجمع الوُشُحُ والأوشحةُ، ووُشِحَتْها توشيحاً فتوشَّحت هي أي: لبستَه"².

ب- الموشح اصطلاحاً:

اختلف الباحثون في تحديد مفهوم الموشح، وذهبوا في ذلك مذاهب شتى، لعلَّ أولها التعريف الذي وضعه ابن سناء الملك في كتابه "دار الطراز" إذ قال: "الموشح كلامٌ منظومٌ على وزنٍ مخصوصٍ. وهو يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات، ويقال له التّام، وفي الأقلّ من خمسة أفعال وخمسة أبيات، ويقال له الأقرع"³. وقد عرّفه محمد عباسة بقوله: "هو ضربٌ من ضروب الشعر العربي لا يختلف عن القصيدة التقليديّة إلّا في تعدّد قوافيه، وتنوّع أوزانه أحياناً، وفي الخرجة التي يخرج بها الوشاح من الفصح إلى العاميّ تارةً، وتارةً أخرى إلى العجمي، كما يختلف عنها أيضاً في تسمية أجزائه"⁴.

ويرى مصطفى الشكعة أنّ "الموشحة أقرب إلى قطعةٍ موسيقيّةٍ منها إلى قصيدةٍ شعريّةٍ"⁵؛ كونها موضوعاً أصلاً من أجل الغناء. أمّا صلاح فضل فقد عدّها "جنساً أدبياً مخالفاً للقصيدة؛ فهي جنسٌ يضرب بجذوره في

¹ ابن منظور، (د.ت). مادة وشح.

² الجوهري، (1990م). مادة وشح.

³ الملك، (1949م). ص25.

⁴ عباسة، (2012م). ص50-51.

⁵ الشكعة، (1975م). ص374.

ثقافاتٍ عديدةٍ، ويُشبع حاجاتٍ إنسانيةً وجماليةً لم تكن ماثلةً في العصور الأولى للثقافة العربية، ويتّسم بقدرٍ من الحرية الإبداعية التي كانت تعكس حرية المجتمع وازدواجيته البشرية¹.

والمتمثل لهذه التعريفات يلحظ النّباين والاختلاف الموجود بينها؛ ففي حين جعلها بعضهم قصيدةً لا تختلف عن غيرها من القصائد، جعلها بعضهم الآخر جنساً مخالفاً للقصيدة، وذهب آخرون إلى عدّها أقرب إلى القطعة الموسيقية، ومع ذلك يبقى للموشحة من المزايا والخصائص ما يجعلها تختلف عن غيرها من ألوان النّظم؛ فهي فنٌّ جديدٌ مستقلٌّ بمفرده، ونماذجها المختلفة لا تتفق مع القصيدة الشعرية الموروثة في جوانب كثيرة، أبرزها الشكل واللغة والقافية والوزن، وهذا ما جعلها مرحلةً مهمةً من مراحل التطوّر والتّجديد.

3- أجزاء الموشح:

تحدّث ابن سناء الملك في كتابه "دار الطراز" عن المناهج الفنية التي يلتزم بها في نظم الموشحات، وبين أنّها تتكوّن من أقفالٍ وأبياتٍ فقال: "والأقفال هي أجزاء مؤلفة، يلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزاءها. والأبيات هي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة، يلزم في كل بيتٍ منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزاءها لا في قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر"².

وينقسم الموشح قسمين:

1- الموشح التّام: وهو "ما ابتدئ فيه بالأقفال"³ ومثاله قول أنور العطار في مطلع موشحته (الأمس واليوم

والغد)⁴:

يا أمس! هذا اليومُ جُمُ المُنَى فلَيْتَ شِعْري، غَدُنا ما مُناه؟

¹ فضل، (1995م). ص96.

² الملك، (1949م). ص25-26.

³ المصدر السابق، ص25.

⁴ العطار، (2020م). ص180.

2- الموشح الأقرع: وهو "ما ابتدئ فيه بالأبيات"¹، ولم يرد في موشحات أنور العطار.

ويتركب الموشح من أجزاء عدّة هي: المطلع أو المذهب والقفل والدور والبيت والغصن والبسط والخرجة. وهذا ما سيبدو واضحاً في بعض المقاطع في موشح (الأمس واليوم والغد) في ديوان أنور العطار.

أ- المطلع:

أو المذهب أو الرأس، أسماء متعدّدة لمسمى واحد، وهو "القفل الأول الذي يُفتتح به الموشح، فإن وُجد سُمي الموشح تاماً، وإن لم يوجد يُسمى أقرع"². ومثاله قول أنور العطار³:

يا أمس! هذا اليومُ جمُّ المنى فليت شعري، غَدنا ما مُناه؟

ب- القفل:

هو "مجموعة الأجزاء التي تتكرّر في الموشحة، ويتفق القفل مع المطلع في الوزن والعدد والقافية"⁴. وسُمي بالقفل لأنه "يجيء في أعقاب الأبيات كالقفل تغلق به الدور ونحوها"⁵. ومثاله قول أنور العطار⁶:

أمسي كالزهر طَواه الرّدى فليس منه اليوم إلا شذاه

ت- الخرجة:

هي "القفل الأخير من الموشحة، وهي ركن رئيس لا يمكن الاستغناء عنه، بعكس المطلع الذي قد تبتدئ به الموشحة وقد تخلص منه"⁷.

¹ الملك، (1949م). ص 25.

² يعقوب، (1991م). ص 437.

³ العطار، (2020م). ص 180.

⁴ عباس، (2012م). ص 68.

⁵ السقا، (1997م). ص 39.

⁶ العطار، (2020م). ص 180.

⁷ عباس، (2012م). ص 71.

والخرجة في موشح أنور العطار السابق هي قوله¹:

وَعُطِّ فِي الحُلْمِ وَعِشْ فِي الرُّؤْيِ فالحُلْمُ طَوَّاحٌ يُذِيبُ الحَيَاةَ

ث - الدّور:

هو ما يأتي بعد المطلع في الموشح التّام، وإن كان الموشح أقرعاً فإنّ الدّور يأتي في مستهلّ الموشح، والأدوار تتماثل جميعاً في الموشح الواحد من حيث عدد الأجزاء، ولكنها تختلف من ناحية القوافي². والدّور الأول في موشح أنور العطار السابق هو قوله³:

صَحِيفَةُ الأُمْسِ امَّحَتْ خُطُوطُهَا
وَفُكِّكَتْ مِنْ نَسْجِهَا خُيُوطُهَا
وَعُلِّغَلَّتْ فِي يَمِّهَا شُطُوطُهَا
وَضَاعَ فِي التَّوَائِهَا مُحِيطُهَا

ج - البيت:

مفهوم البيت في الموشحة يختلف عن مفهومه في القصيدة التّقليديّة؛ فالبيت في الموشحة يتكوّن من "الدّور مع القفل الذي يليه"⁴.

ح - الأسماط والأغصان:

اختلف الباحثون في العصر الحديث في تفسير مصطلحي (الأسماط والأغصان)، ففسّر بعضهم الأسماط بالأقفال، والأغصان إمّا بالأدوار أو أجزائها؛ فيكون القفل كلّ سمطاً والدّور كلّ جزء منه غصناً، ومن بين

¹ العطار، (2020م). ص182.

² يعقوب، (1991م). ص438.

³ العطار، (2020م). ص180.

⁴ الكريم، (1959م). ص26.

هؤلاء جميل سلطان في قوله: "فالأسماط إذن هي الأفعال، والأغصان هي أجزاء الأبيات"¹، وفسّر بعضهم الأسماط بمعنى أجزاء الأفعال، والأغصان بمعنى أجزاء الأدوار، ومن هؤلاء محمد زكريا عناني في قوله: "أمّا الأسماط، فليس ببعيد أن يكون المراد منها أجزاء الأفعال، وأمّا الأغصان فيرجح -في ظل هذا التفسير- أن تؤدي معنى أجزاء الأبيات"²، أو ما يعرف بمصطلح "الأدوار"، وهناك من أعطى المصطلحين عكس هذا التفسير؛ فتكون الأسماط بمعنى أجزاء الدور والأغصان بمعنى أجزاء القفل، ومن بين هؤلاء إميل يعقوب في قوله: "الغصن: هو الجزء الواحد من القفل الذي يحوي غصنين أو أكثر"³، و "السمط: هو الجزء من الدور، وقد يتكوّن من فقرة أو اثنتين أو ثلاث أو أربع، ولكل فقرة قافيةً تتكرّر في أسماط الدور الواحد، وتختلف من دورٍ إلى دور"⁴.

والموشّح بعد هذا، بأقواله وأدواره وأبياته وأسماطه وأغصانه وخرجته، يؤلف وحدة متكاملة مترابطة فيما بينها في المعنى، كما الأبيات كلّها في القصيدة العربية الموروثة.

4- الموشّحات في شعر أنور العطار:

تعدّ الموشّحات مرحلةً مهمّةً من مراحل التجديد في الشعر العربي؛ فهي "منظومةٌ غنائيةٌ لا تسير في موسيقاها على المنهج التقليدي الملتزم لوحدة الوزن ورتابة القافية، وإنّما تعتمد على منهجٍ تجديدي متحررٍ نوعاً، بحيث يتغيّر الوزن وتتعدّد القافية"⁵. والموشّحات بأوزانها وقوافيها المتنوّعة تفتح للشاعر آفاقاً جديدةً تعينه على الخلق والابتكار، وتمهّد السبيل للتخلّص من قيود الأوزان الثقيلة ورتابة القافية، وقد وجد أنور العطار في الموشّحات الأندلسيّة -التي أسهم في إحيائها- أنغماً عذبةً سائغةً، وسهولةً وطواعيةً للتعبير، وقدرةً على التطريب.

¹ سلطان، (1953م). ص31.

² عناني، (د.ت). ص28.

³ يعقوب، (1991م). ص438.

⁴ المصدر السابق، ص439.

⁵ عبد الدايم، (1993م). ص207.

أ- الموشحات أحاديّة البحر:

هي الموشحات التي التزمت بحراً واحداً في بنائها، مع الجمع فيه بين صوره الوزنيّة المختلفة، وقد نظم عليها أنور العطار موشحتين على بحر الزمل، وواحدة على بحر السّريع.

الزّمل:

الزّمل "نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن"¹ وفي هذا البحر رقّة وعذوبة، فضلاً عما فيه من أسي، لذلك أكثر شعراء الغزل من النظم عليه، فهو "بحر الرّقّة، وجود نظمه في الأحزان والأفراح والحكم والزّهريّات خاصّة، ولهذا افتتن فيه الأندلسيون، ولعبوا به كلّ ملعبٍ، وأخرجوا منه ضروب الموشحات"². ومن الموشحات الأندلسيّة التي جاءت على وزنه، وتميّزت بالرّقّة وجمال الصّورة الشعريّة، موشحة ابن سهل الأندلسي التي يقول في مطلعها³:

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الْجَمَى أَنْ قَدْ حَمَى قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهْ عَنْ مَكْنَسٍ⁴
فَهُوَ فِي حَزْرٍ وَخَفَقٍ مَثَلَمَا لَعِبَتْ رِيحُ الصَّابَا بِالْقَبَسِ

وقد أسهم أنور العطار في إحياء هذه الموشحة فعارضها بموشحته (غنّ يا طير) التي لا نقل عنها روعةً وجمالاً، تبعه فيها وزناً وقافيةً وموضوعاً، يقول فيها⁵:

مَنْ لِعَيْنِ دَمْعُهَا فَاضَ دَمًا هَامِيًا مِثْلَ الْحَيَا الْمُخْتَبِسِ
وَلِقَلْبٍ لَا يَنْتَبِي مُضْطَرِمًا كَالْتِيَاعِ الْخَائِفِ الْمُحْتَسِرِ
رُبَّ نَجْمٍ ضَاعَ فِي غَيْهِبِهِ فَتَوَارَى بَيْنَ طَيَّاتِ الظُّلَامِ
ضَلَّ وَجْهُ الْقَصْدِ فِي مَطْلَبِهِ فَمَضَى يَشْكُو تَبَارِيحِ الضَّرَامِ
حَلَّ بِي فِي اللَّيْلِ مَا حَلَّ بِهِ فَكَلَانَا لَمْ يَذُقْ طَعْمَ الْمَنَامِ

¹ التبريزي، (1994م). ص83.

² الفاخوري، (1996م). ص52.

³ الأندلسي، (1967م). ص283.

⁴ المكّنس: كُنَسَ الظبي: دخل في كِنَابِهِ، وهو مستترٌ في الشجر.

⁵ العطار، (2020م). ص120.

نَظَرْتُ أُخْتُ ظِبَاءِ الْقَفْرِ مَا أَنَا فِيهِ مِنْ جَوَى فِي الْجُنْدِ¹
فَبَكْتُ حُزْناً وَقَالَتْ: أَيُّمَا سِرْتُ أَرْمَى بِشَجِيٍّ تَعْسِ

كانت هذه المعارضة فناً من الإبداع، برزت فيها مقدرة الشاعر على بعث نصّ جديدٍ قادرٍ على الحياة والتفاعل مع نصّ سابق؛ فقد استطاع أنور العطار أن يبدع في القالب الشعري نفسه الذي التزمه ابن سهل في موشحته، فيلتزم الوزن والقافية والغرض، فجعل هذه الموشحة على البحر نفسه التي جاءت عليه موشحة ابن سهل وهو الرمل، وعلى القافية نفسها فجاءت الأقفال على قافية المترابك وروي السنين المكسورة، وكان الغزل هو الغرض الأساس في الموشحتين.

وقد التزم أنور العطار بقافية داخلية في كلّ أبيات الموشحة، محدثاً بها إيقاعاً منسجماً يشد انتباه القارئ، وهو إلى جانب ذلك ينوع في قوافي الأبيات، في حين يلتزم بقافية الأقفال ابتداءً من القفل الأول الذي ورد مطلقاً للموشحة.

وله على هذا الوزن موشحة بعنوان (ليل الحزين) يقول فيها²:

خَيِّمَ الْهَمُّ عَلَى مُهَجَّتِهِ وَسُكُونُ اللَّيْلِ فَيَاضُ الْهُمُومِ
فَجَبَّأَ يَسْكُبُ مِنْ مُقَلَّتِهِ أَدْمَعاً رَوَّعَهَا الدَّهْرُ الْعُشُومِ
كَلَّمَا سَالَتْ عَلَى وَجَنَّتِهِ تَرَكْتُ فِي جَانِبِ الْخَدِّ كُلُّومِ
خَاطَبَ الْجَبَّارَ فِي ظُلْمَتِهِ عَلَيْهِ يَسْلَمُ مِنْ بَحْرِ الْغُمُومِ
رَبِّ! كُنْ عَوْناً لِنُدْمَانِ الْأَسَى وَاحْمِهِ مِنْ قَارِعَاتِ الْمَحَنِ
وَتَوَلَّ ابْنَ سِقَامٍ قَدْ وَهَى فَعَدَا يَحْكِي هَشِيمَ الْفَتَنِ
عَادَهُ الدَّهْرُ بِأَنْوَاعِ الشَّجَى فَاَنْتَنَى يَرْهَبُ سَطْوَ الزَّمَنِ
غَلَبَ الْيَأْسُ عَلَى قُوَّتِهِ وَعَرَاهُ فِي دُجَى اللَّيْلِ ثُبُورُ³
إِنَّ مَنْ يَئُورُ مِنْ لَيْلَتِهِ أَفْلا يَسْأَلُ مَنْ نَوْمِ الْقُبُورِ

¹ الجندس: الليل الشديد الظلمة.

² العطار، (2020م). ص124.

³ الثبور: الهلاك، والويل، والإهلاك.

رَحْمَةُ اللَّهِ عَلَى طُلُعَتِهِ مَلَّ مِنْ طَيْبِ الْكَزَى وَهُوَ غُرُورُ
قُلْ لَهُ: إِنَّ ضَجَّ مَنْ غَفَوْتَهُ الرَّدَى غُمُضٌ عَلَى كَرِّ الدُّهُورِ

تنوّعت القوافي في كلّ فقرة من فقرات هذا الموشح؛ فقد جاء القفل الأول وهو المطلع على روي الميم الساكنة، بينما جاء القفل الثاني على روي الزاء الساكنة، وكانت عادة الوشاحين في الأندلس الالتزام بقافية القفل وتكرارها بين الأدوار، أمّا أنور العطار فلم يلتزم بقافية الأقفال في هذه الموشحة، وإنّما نوع في حروف رويها، فحاول الاستفادة من شكل الموشح القديم، وقام بتطويره وإلباسه ثوباً جديداً وهذا ما أسهم في تنامي الموشحة موسيقياً.

السريع:

كان بحر السريع أقل استخداماً من الرمل في موشحات أنور العطار، فقد نظم عليه موشحة واحدة بعنوان (الآلم والشعر) يقول فيها¹:

الآلَمُ الْكَامِنُ فِي مُهَجَّتِي أَزَاحَ عَنِّي فَجَرَ الْحَيَاةِ
وَانْتَابَ نَفْسِي الْخُزْنَ مِنْذُ الصَّبَا وَلَنْ يَزُولَ الْخُزْنُ حَتَّى الْمَمَاتِ

وهذا المطلع مكوّن من أشطارٍ تصل إلى أربعة وهو (القفل)، وتأتي المقطوعة بعد ذلك من الموشحة، تتألّف من اثني عشر شطراً وهو (الدور) يقول فيها²:

يَا رَبِّ! هَلْ أَوْجَدْتَنِي لِلْأَسَى أَمْ صُغَّتَنِي لِلنَّوْحِ فَوْقَ الْغُصُونِ
فَالْبُؤْسُ قَدْ أودَعَ قَلْبِي لَظِي لَهِيْهُهَا يَسْفَعُ مَاءَ الْجُفُونِ
وَالشَّعْرُ أَضْنَى جَسَدِي وَأَغْتَدَى يُجْهِدُ عَقْلِي وَهُوَ تَرْبُ الْجُنُونِ
مَا مَتَّعَ الْعَيْنَ بِطَيْبِ الْكَزَى وَلَا أَعَاضَ الْجِسْمِ غَيْرَ الشُّجُونِ
مَا لِي فِي الْعَيْشِ حِمَى يُرْتَجَى وَرُورَقِي قَدْ حَطَّمْتَهُ السُّنُونُ
كَأَنْتَنِي فِي الْكُونِ طَيْفٌ سَرَى مِنْ وَخْدِهِ لَمْ يَرْتَسِمَ فِي الطُّنُونِ

¹ العطار، (2020م). ص141.

² المصدر السابق، ص141.

كانت هذه الموشحة وسيلةً فنيةً جديدةً يعالج بها الشاعر قضايا ذاتية، تتصل بتجربته وحياته، فقد اختار لها بحر السريع (مستعلن مستعلن فاعلن مستعلن مستعلن فاعلن)، فشكّل من هذه التفعيلات ما يناسب نموّه النفسي، ويتماشى وموقفه الشعوري، واختار القافية المقيدة وروي النون الرقيقة؛ ليعطي البعد النفسي الحالم، ويكشف عن عمق محنته، وشعوره بالحيرة والاكتئاب.

أ- الموشحات متنوعة البحر:

التنوع في الأوزان ظاهرة لم يعرفها الشعر القديم؛ إذ بقيت القصيدة العربية محافظةً على خصوصيتها وتقاليدها من وحدة الوزن والقافية والروي حتّى ظهور الموشحات، إذ أخذ الوشاحون يمزجون في موشحاتهم بين بحرین من بحور الشعر تارةً، وينظمون عدداً من أبياتها على أوزانٍ غير معروفةٍ تارةً أخرى، وبذلك كانت الموشحات البذرة الأولى لتحوّل القصيدة من قصيدة ذات وزنٍ واحدٍ إلى قصيدةٍ متنوعة الأوزان.

والموشحات متنوعة البحر هي الموشحات التي بنيت على أكثر من بحرٍ بالجمع بين أوزانٍ مختلفة في موشحة واحدة، وسماه بعضهم "ملتقى البحور أو مجمع البحور"¹، وقد نظم عليها أنور العطار ثلاث موشحات، موشحة بعنوان (الأمس واليوم والغد)، جمع فيها بين السريع ومشطور الرجز فجاءت الأفعال على بحر السريع، والأدوار على مشطور الرجز يقول فيها²:

يا أمس! هذا اليومُ جمُّ المنى فليت شعري، غَدُنا ما مُناه؟

صَحيفَةُ الأَمْسِ امَّحَتْ خُطوطُها

وُفِّكَتْ مَنْ نَسَجَها خُيوطُها

وَعُلِّغَتْ فِي يَمِّها شُطوطُها

وَضَاعَ فِي التَّوَاهِها مُحِيطُها

¹ غرة، (2001م). ص194.

² العطار، (2020م). ص180.

أَمْسِي كَالزَّهْرِ طَوَاهُ الرَّدَى فَلَيْسَ مِنْهُ الْيَوْمَ إِلَّا شَذَاهُ

قَصَدْتُ لِلْفَنَاءِ فِي سُكُونٍ

تَخْلُمُ بِالْمَاضِي مِنَ الشُّؤُونِ

وَتُغْمِضُ الْجَفْنَ عَلَى شُجُونٍ

وَتُسَلِّمُ الرُّوحَ إِلَى الْمَنُونِ

يا أَمْسُ! شَيِّعَ طَافِحَاتِ الرُّؤَى فالْيَوْمَ مَنْزُوفٌ يُنَاجِي هَوَاهُ

جاءت هذه الموشحة في سبعة أفعالٍ وستة أدوار، وكما نعلم أنَّ الموشح يتألف في أكثره من ستة أفعال وخمسة أدوار، والشاعر هنا قد خرج عن الأصل؛ فكانت هذه الزيادة في عدد الأفعال والأدوار نوعاً من التجديد الذي أثرى الموشحة في شكلها وموضوعها، وقد أسهم عنصر التنوع في الأوزان والقوافي في إثراء البنية الإيقاعية للموشحة، وأضفى عليها جماليةً خاصةً، وأعطى الشاعر حرّية التصرف في التعبير عما يجول في خواطره بقوالب إيقاعية متناغمة تشدّ انتباه السامع.

ثانياً: الأوزان المستحدثة في شعر أنور العطار:

تأثر العطار بأزجال رشيد نخلة¹، وأعجب بالعديد منها فقال: "ولقد أعجبت أيّما إعجابٍ بهذه الأزجال، على أنَّ زجلاً منها غطّى على غيره بروعة صورته، ورقّة أنغامه، ورهافة معانيه، ذلك هو (يا حادي)"²، يقول رشيد نخلة في مطلعته³:

عَرَجَ عَلَى الْوَادِي

رِيحَةٌ هَوَا بِلَادِي

تَرَابِ الْحَمَى وَالرَّيْحِ

مِنَ الشَّرْقِ يَا حَادِي

وَاسْتَنْشَقَ مِنَ الشَّيْخِ

وَاسْتَنْشَقَ مِنَ الشَّيْخِ

¹ رشيد نخلة: هو شاعر لبناني لقب بأمير الزجل، ولد في بلدة الباروك عام (1873م) وتوفي فيها عام (1939م)، نُشر شعره في صحف ومجلات كثيرة، منها: "البرق والمعرض والمكشوف"، له روايات وقصص وديوان بعنوان "ديوان الشاعر السماوي". جمعت أعماله الزجلية بعد وفاته في كتاب بعنوان "معنى رشيد نخلة" طبع في بيروت عام (1945م) بإشراف ابنه أمين نخلة.

² العطار، (2020م). الأعمال النثرية الكاملة، ص256.

³ نخلة، (1945م). ص185.

بَلُوعَهُ وَجَوَى وَتَبْرِيحِ

يَا حَادِي

باسم الحبيب نادي

نلاحظ أنَّ هذا الرّجل يُستفتح كالموشّحة بالمذهب أو المطلع، يلي ذلك الدّور، وكل دورٍ ينتهي بقفل يكون مكوناً من غصنين اثنين، وتكون قافية القفل متحدةً مع قافية المطلع، أمّا الأدوار فإنّ لكل واحد منها قافيته الخاصّة به، وقد نظم أنور العطار على منوال هذا الرّجل شعراً، وذلك في موشّحته (أغنية يا حادي) يقول فيها¹:

بِاللّهِ يَا حَادِي	عَرَجَ عَلَى الْوَادِي
وَأَنْشَقَ مِنْ الشَّيْخِ	عَطَرَ الرَّبَا الْفِيحِ
بِالْقَلْبِ وَالرُّوحِ	وَجَهْدِ مَجْـرُوحِ
وَوَجْدِ مَقْـرُوحِ	وَطُـوْلِ تَبْرِيحِ
وَفَرْطِ تَلْمِيحِ	رِيحِ الْجَمَى رِيحِي
بِاللّهِ يَا حَادِي	بِاسْمِ الْهَوَى نَادِي

جاءت هذه الموشّحة على وزن (مستعلن فعلن)، وقد نسب عبد الهادي عطية هذا الوزن إلى بحر الرّجز أو المنسرح، فقال: "ويمكن أن يكون بوزنٍ مخترعٍ من بحر الرّجز بوزن مستعلن مستف، أو بوزن مخترع من بحر المنسرح بوزن مستعلن مفعو"². ويعد هذا الوزن المستحدث في الشّعر العربي المعاصر، ومن ذلك قول شوقي في بعض مسرحياته³:

هَذَا دَمِي الْقَانِي	قَدْ زَانَ خَدَّيْكَ
وله على هذا الوزن مقطوعة بعنوان (بردى) يقول فيها ⁴ :	
يَا بَرْدَى الْغَالِي	قُدْسَتْ مِنْ نَهْرِ

¹ العطار، (2020م). ص237.

² عطية، (2002م). ص47.

³ أنيس، (1952م). ص203.

⁴ العطار، (2020م). ص540.

جَدَّتْ أَمَّالِي	نَضَرْتُ لِي عُمْرِي
تُحْيِي النَّسَاتِينَا	وَتُجْهِجُ الْحَقْلَا
تَنْدَى أَفَانِينَا	مِنْ نِعْمَةِ الْمَوْلَى

وهذه المقطوعة نوع من أنواع الرباعيات الذي يكون فيه للشطر الأول والثالث قافية، وللثاني والرابع قافية

أخرى، ويمكن أن يرمز لهذا النوع بالرموز: أ ب أ ب، ج د ج د، وهكذا.

وله موشحة بعنوان (الأفق الأبد) جمع فيها بين وزنين اثنين يقول فيها¹:

رُوحٌ تَعْنَى مِنْ إِسَارِ الْحَيَاةِ	فَتَقْذِفُ الشَّعْرَ عَمِيقاً أَسَاهَ
عَلَّالَةٌ تُضْنِي مَطَافَ الْمُنَى	حَتَّى يَعُدَّ الْمَوْتَ أَقْصَى هَوَاهُ
دُنْيَا الْأَمَّانِي	طَاخَتْ بِبَدَادِ
لَيْسَتْ خُطَاهَا	إِلَى مَعَادِ
وَلَيْسَتْ حُبَّاءُ	صَغَبَ الْمَقَادِ
يَخْلُصُ يَوْمَئِذٍ	مِنْ الصَّافَادِ

في هذه الموشحة جاء الشاعر بالقفول على بحر السريع، أما في الدور فقد ابتعد عن البحر الخليلي، واقتصر على تفعيلية واحدة في كل شطر من أقطر الدور، وهي تفعيلية (مستعلاتن)، وهذا الوزن لا وجود له عند الخليل، ربما بسبب تركيبه وأن شطره مكون من تفعيلية واحدة تختلف عن باقي تقاعيل الخليل، فهي تُسَاعِيَّة ولا توجد تفعيلية أصلية عند الخليل تُسَاعِيَّة.

وقد كان للعرب في الجاهلية "غناء ديني يرتلونه في أعيادهم الدينية على نحو ما مر من تلبياتهم، فكانوا يرددون مثل: أَشْرِقْ نُبَيْرُ... كيما نُغَيِّرُ"². نلاحظ قوله غناء وليس سجعا، والوزن "مستعلاتن... مستعلاتن"، فهو وزن جاهلي أعرض عنه الخليل، وقد ذكره حازم القرطاجني فقال: "فأما الوزن المضارع لهذا المخلع وهو الذي اعتمد المحدثون إجراء نهاياته على مثال فاعولن، فليس راجعا إلى واحد من هذه الأوزان، وإنما هو عروض قائم

¹ العطار، (2020م). ص382.

² ضيف، (د.ت). تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي). ص193.

بنفسه، مركب شطره من جزأين تساعيين على نحو تركيب الخبب وتقديره: مستفعلاتن مستفعلاتن¹، وأشار إلى أنّ هذا الوزن من وضع العرب، ويجب أن يلحق بما يستعمل من الأوزان، فهو بحرٌ مستقل بذاته، وقد أطلق عليه اسم البحر اللاحق فقال: "ومما بني على أربعة أركان، الوزن الذي قدّمْتُ أنّ المحدثين هم الذين علّم من أقوالهم، ولا يبعد أن يكون من وضع العرب، فإنّه متناسب الوضع، فيجب أن يلحق بما يستعمل من الأوزان، ولنصطلح على تسميته بـ اللاحق"².

وقد رأى بعضهم أنّ هذا الوزن صيغةٌ من صيغ "مخلّع البسيط"، منهم نازك الملائكة إذ تقول: "ووزن هذا البحر في أصله العروضي "مستفعلن فاعلن فعولن"، وهو الوزن الذي يسمّيه العروضيون "مخلّع البسيط"، وقد لاحظت فجأة أنّ من الممكن أن نقسم هذا البحر تفعيلتين في الشطر الواحد بحيث يصبح هكذا: مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن³. واستخدمه مزدوجاً كثير من شعراء العصر الحديث مثل شوقي و خليل مطران والرّصافي وغيرهم من الشعراء، ومن أمثله قول خليل مطران⁴:

يا طِفْلَةً شَعْرُهَا كَمِسْكِ هَيْلَ نَضَارٍ عَلَيْهِ هَيْلًا⁵
جَمَعَتْ حُسْنَيْهِمَا فِكُونِي إِنَّ شُنُتَ لِيْلِي أَوْ شُنُتَ لَيْلِي

أما أنور العطار فقد استخدم هذا الوزن مفرداً، ومن أمثله موشحةٌ بعنوان (قيثارة) التي جاء فيها كلّ شطر من أشر الدّور مبنياً على تفعيلية واحدة هي "مستفعلاتن"، يقول فيها⁶:

وَسَاوِسُ الْقَلْبِ وَنَجْوَى الشَّفَاهِ تَكْمُنُ فِي أَوْتَارِ هَذِي اللَّهَاهِ
تَفْـيِضُ بِالْأَسْرَارِ أَنَّهَا وَسِرُّهَا الْخَافِي بَعِيدٌ مَدَاهِ
الْقَلْبُ يُبْـيَعِي_____ مِمَّنَ الْأَنْسِي_____

¹ القرطاجني، (1986م). ص238.

² المصدر السابق، ص256.

³ الملائكة، (1998م). يغير ألوانه البحر. ص25.

⁴ مطران، (د.ت). ص513.

⁵ هيل: صبّ. النضار: الذهب الخالص.

⁶ العطار، (2020م). ص194.

ومِنْ أمانِيهِ _____ هِ وَالظُّنُونِ
يُنْشِ دُ لَحْناً _____ جَمَّ الشُّجُونِ
يَفْقِضُ بِالْحُبِّ وَالْفُتُونِ

جاء الشاعر بالقفل على بحر السريع، وأتى بتفعيلة (مستفعلاتن) في كل شطر من أشطر الدور، فضلاً عن التدوير الذي أثرى الحركة الإيقاعية للموشحة، وهذا ما أسهم في كسر رتابة النسق الإيقاعي، وتماسك النسيج الشعري.

يتضح من كل ما تقدم أن الشاعر استجاب لثورته على العروض التقليدي وزناً وقافيةً؛ إذ إنه لم يلتزم بمواصفات هذا العروض الموروث في أشعاره كلها، ولا سيما في موشحاته، إنما حرص على إيجاد نوع من التماثل والانسجام في الإيقاع والوزن يطرد غالباً في القصيدة كلها سواء تحقق ذلك بالسير على النظم المألوفة، أو على نظام جديد يرتكز على التفعيلة القديمة، ولكنه يبنّي على الوحدة النغمية وتوزيعها في نسق فني خاص.

ثالثاً: أشكال القصائد متنوعة القافية في شعر أنور العطار:

لم يقتصر تنوع القوافي على فن التوشيح؛ إنما كان بمنزلة بوابة شقت للشعراء طريقاً جديداً، فما لبث هذا التنوع أن غدا سمة شائعة في أشعار عدد من الشعراء الذين رأوا فيه خلاصاً لهم من قيود القافية التي تحدّ من إبداعهم، فكل شاعر له أسلوبه وطريقته في إظهار مقدرته الشعرية في هذا الميدان حتى أصبح لهذا الفن طرق شتى.

ولما جاء العصر الحديث، وطرأت على المجتمعات العربية عوامل خارجية -أهمها الاتصال بالمجتمعات الغربية- أخذت القيم المتعددة في هذه المجتمعات في التطور والتغير، بل التبدل الكامل في بعض الأحيان، وكان من القيم المتغيرة والمتبدلة ما اتصل بالقافية، فشرعت فئات من الشعراء تهجر القصيدة الموحدة القافية، أو تتحرر من قبضتها الحديدية في بعض الأحيان، إلى أن ظهرت جماعة أرادت الانطلاق من إسارها، ويقف في

صدارة هذه الفئات شعراء المهجر والديوان والرومانسيون الذين لم يطرحوا القافية؛ وإنما نوعوا فيها بالاعتماد على المقاطع في قصائدهم¹.

و"تعدّ القوافي يمنح الشاعر فرصة الإطالة، ويعينه على تحقيق أغراضه التي يهدف إليها، وربما تزيد موسيقا الشعر بتنوع القافية، ولا شك أن تغيير الصوت المتكرر في أواخر الأبيات يجدد نشاط الشاعر، ويعينه على الاستمرار"².

1- الشعر المقطوعي:

تنوّعت حروف الرّوي والقافية في قصائد أنور العطار، وقد ظهر ذلك في شعره المقطوعي الذي تتحد فيه قافية الأبيات في مجموعة، ثمّ تختلف في المجموعة التي تليها، وهكذا ضمن القصيدة الواحدة، لكلّ مقطوعة قافية، ومثال ذلك قصيدته (المعلم) التي جاءت على شكل مقطوعات تتألف كلّ واحدة منها من أربعة أبيات تستقلّ عن غيرها بالقافية، يقول فيها³: (الخفيف)

صَاغَهُ اللَّهُ مِنْ حَنَانٍ وَبَرَ	وَسَجَايَا عَلَى مَدَى الدَّهْرِ غُرَ
إِنْ يَنْزُرُ كَانَ كَالْغَمَامِ عِبُوساً	وَلَقَدْ يَغْمُرُ الرِّبَاعَ بِبِشْرِ
وَإِذَا قَرَّرَ كَانَ كَالرَّحْمَةِ الْكُبَى	رَى وَكَالرَّوْضِ فِي غَلَائِلِ زَهْرِ
إِنِّهِ نَبْعَ الْحَنَانِ أَنْتَ أَبُو الرُّو	حِ غَاذَاهَا بِمَا يُفِيدُ وَيُغْري

وبعدها يأتي بأربعة أبياتٍ أخرى على رويٍّ مختلفٍ، وقافيةٍ مختلفةٍ، فمثلاً يقول في مطلع المقطوعة الثّانية⁴:

يَا بِنَفْسِي سَهْرَانٍ يَطْوِي اللَّيَالِي	عَازِفاً عَنْ مَنَاعِمِ الْأَمَالِ
قَانِعاً لَا تَغُرُّهُ مَتَعُ الدُّنَى	يَا وَلَا يَسْتَتْبِيهِ سِحْرُ الْخِيَالِ

¹ يُنظر: نصّار، (2001م). ص161.

² السيّد، (د.ت). ص85.

³ العطار، (2020م). ص956.

⁴ المصدر السابق، ص956.

ويقول في مطلع المقطوعة الثالثة¹:

قَالَ نَجْمٌ وَقَدْ رَأَهُ مُكَيِّباً يَشْحَذُ الْفِكْرَ أَوْ يُنَاجِي الْكُتُبَا
أُثْرَاهُ قَدْ بَاعَ لِلشُّهْدِ طَرْفَا أَمْ تُرَاهُ يَذُوبُ وَجُوداً وَحُبَا

وفي مطلع المقطوعة الرابعة²:

فَأُجَابَتْهُ أَنْجُمٌ سَاهِدَاتٌ مُوجَعَاتٌ مِنْ هَمِّهِ قَلَقَاتٌ
نَحْنُ جَارَاتُهُ وَأَذَى بِمَا عَا نَى وَتُنْبِي بِسِرِّهِ الْجَارَاتُ

نرى في هذه الأبيات أَنَّ الشَّاعِرَ استخدم القافية المطلقة المجردة في المقطوعة الأولى والثالثة، واستخدم القافية المطلقة المردفة بالألف في المقطوعة الثانية والرابعة، ونوع في حروف روي المقطوعات؛ فجاء بروي الراء في المقطوعة الأولى، وروي اللام في المقطوعة الثانية، وروي الباء في الثالثة، وروي التاء في الرابعة، وهذا التنوع الموسيقي أدى إلى تجنب الزنابة في القافية، وأعطى الأبيات حيويةً وقدرةً على التطريب، وأسهم في تشكيل إيقاعٍ رشيقٍ يشد انتباه السامع.

وله قصيدة بعنوان (بلادي) نظمها على مجزوء المتقارب، وجاءت في تسع مقطوعات، تتألف كل مقطوعة

من أربعة أبيات تستقل عن غيرها بالقافية، وأحياناً تختلف الضروب، يقول فيها³: (مجزوء المتقارب)

بِلَادِي رَبَابٌ وَعُودٌ وَفِرْدَوْسُ هَذَا الْوُجُودِ
وَحَقَّقُ الْقَنَا وَالْبُنُودِ وَدُنْيَا الْعُلا وَالْخُلُودِ
فِيَا أُمْسَهَا هَلْ تَعُودُ وَيَا مَجْدَهَا هَلْ تَسُودُ
فَيَزُهِى رُفَاتُ الْجُودِ وَيَخْضَلُ فِي التَّرَبِّ عُودُ

¹ العطار، (2020م). ص956.

² المصدر السابق، ص957.

³ المصدر نفسه، ص407.

ويقول في مطلع المقطوعة الثانية¹:

شَبَابَ الحِمَى يَا شَبَابَ وَيَا زَهْوَ هَذِي الرَّحَابِ
بِكُمْ نَتَخَطَّى الصَّعَابَ وَنَبْلُغُ أَقْصَى الطَّلَابِ

ويقول في مطلع المقطوعة الخامسة²:

بِلَادِي حُلُو النُّشِيدِ وَمَجَالِي النُّبُوغِ الْفَرِيدِ
وَمَسَرِّي الشُّعَاعِ الْجَدِيدِ وَرَوَعَهُ وَشِي الْبَنَانِ

وفي مطلع المقطوعة السادسة³:

بِلَادِي فَجْرُ الْبَيَانِ وَأَطْرَفُ شِعْرِ الْجَنَانِ
وَأَعْدَبُ سِحْرِ اللَّسَانِ وَرَوَعَهُ وَشِي الْبَنَانِ

ثم يقول في مطلع المقطوعة السابعة⁴:

بِلَادِي النَّدَى وَالْكَرَمِ بِلَادِي الْعُلا وَالشَّمَمِ
بِلَادِي مَقَرُّ الدَّمَمِ بِلَادِي مَلَاذِ الشَّيَمِ

استخدم الشاعر القافية المقيّدة المردفة بالواو في المقطوعة الأولى، والقافية المقيّدة المردفة بالالف في المقطوعة الثانية، واستخدم القافية المقيّدة المردفة بالياء في المقطوعة الخامسة، والقافية المقيّدة المردفة بالالف في السادسة، وفي هذه المقطوعات جاءت العروض مجزوءةً مقصورةً وزنها (فعول) والضرب مثلها مجزوءةً مقصوراً، أما في المقطوعة السابعة فقد استخدم الشاعر القافية المقيّدة المجردة، فجاءت العروض مجزوءةً محذوفةً وزنها (فعل) والضرب مثلها مجزوءةً محذوفاً. وأسهم هذا التنوع في إثراء الحركة الموسيقية لبنية القصيدة، وكسر رتابة النسق الإيقاعي.

¹ العطار، (2020م). ص407.

² المصدر السابق، ص408.

³ المصدر نفسه، ص408.

⁴ نفسه، ص408.

وله قصيدة بعنوان (لَمْ تَبْكِينَ) جاءت في مقاطع غير متساوية، فقد جاء المقطع الأول والثاني في سبعة أبيات، والمقطع الثالث والرابع في ثمانية أبيات، أما المقطع الخامس فقد جاء في ستة أبيات، ولكل مقطع قافية ورويٌّ يختلفان عما في المقاطع الأخرى، يقول في مطلعها¹: (الخفيف)

لَمْ تَبْكِينَ ضَائِعَ الْيَامِ وَتُجَابِينَ غَابِرَ الْأَخْلَامِ
لَنْ تَرُدَّ الدُّمُوعُ كَنْزاً مُضَاعاً سَادِراً فِي دِيَاغِرِ الْأَعْوَامِ
ويقول في مطلع المقطع الثاني²:

إِنَّ مِنْ حُبَّنَا الَّذِي قَدْ أَنْمَنَا هُ بِرَفْقٍ عَلَى الْقُلُوبِ اللَّهَافِ
لَهُوَ أَبْقَى مِنَ الْحَيَاةِ وَأُخْرَى بَخْلُودٍ فِي عَالَمِ الْأَطْيَافِ

ويقول في مطلع المقطع الثالث³:

هَلْ تَقِينِي الْمُنَى فَأَقْرَأَ فِي الْخُبِّ نَشِيداً يَفِيضُ بِالتَّذْكَارِ
أَمَلُ الْحَبِّ بَارِقٌ سَاخِرُ الطَّرِزِ فِ غَمِيْسٍ فِي لُجَّةِ الْأَسْرَارِ
وفي مطلع المقطع الرابع⁴:

أَنْشِدِينِي لَحْنَ الْخُلُودِ فَأُخِيَا نَسْمَةً فِي جِوَانِحِ الْأَرْوَاحِ
أَنْشِدِينِي شِعْرَ السَّمَاءِ فِي الشَّعْـ رِ سِرَاحٍ مِنْ رِبْقَةِ الْأَتْرَاحِ
وفي مطلع المقطع الخامس⁵:

السَّمَاوَاتُ لَا تُثِيرُ طَرِيقِي وَطَرِيقِي تَفِيضُ بِالْأَشْوَاجِ
وَشِبَاكَ الْقَنَاصِ تَمْتَدُّ فِي الْغَا بَاتٍ، وَالْمَوْتُ كَامِنٌ فِي الشَّبَاكِ

¹ العطار، (2020م). ص173.

² المصدر السابق، ص174.

³ المصدر نفسه، ص174.

⁴ نفسه، ص175.

⁵ نفسه، ص175.

تأثر أنور العطار بالشاعر الفرنسي (ألفونس دي لامارتين) الذي يعدّ من أكبر شعراء المدرسة الرومانسية الفرنسية، وترجم العديد من قصائده إلى العربية، منها قصيدة (الوادي) التي جاءت في ست عشرة مقطوعة يقول فيها¹: (الخفيف)

إِنِّهِ وَادِي الصَّبَاءِ وَالْأَحْلَامِ
لَمْ يَغْدُ قَلْبِي السَّوْءُ الْمُعْتَى
أَنْ تُعِيدَ الْمَنَى إِلَيْهِ عَذَاباً
ويقول في مطلع المقطع الثاني²:

هُوَ ذَا الْمَسْلُوكِ الَّذِي ضَاقَ ذَرْعاً
تَتَدَلَّى الْغَابَاتُ حَوْلَ حِفَافِيهِ
ويقول في مطلع المقطع الثالث³:

هَـا هُمَا جَدُولَانِ فِي قَاتِمِ الْبُعْدِ
رَسَمَا فِي الْمَسِيرِ مُنْعَطَفَ الْهَضْبِ
ويقول في مطلع المقطع الخامس⁴:

فِي ضِفَافٍ مِنَ الْجَدَاوِلِ غَزَقَى
كُنْتُ أَقْضِي سَحَابَةَ الْيَوْمِ مَغْلُو
ويقول في المقطع السادس⁵:

لَيْتَنِي فِي جِمَى الطَّبِيعَةِ أَبْقَى
ثُمَّ أَرْزُو إِلَى السَّمَاوَاتِ مِفْراً
سَادِراً فِي بَقَاعِهَا وَالْفَجَاجِ
حَاً أَصْلِي فِي ذَهْلَتِي وَأُنَاجِي

¹ العطار، (2020م). ص230.

² المصدر السابق، ص230.

³ المصدر نفسه، ص231.

⁴ نفسه، ص231.

⁵ نفسه، ص232.

ترجم أنور العطار أبيات لامارتين ونظمها على وزن بحر الخفيف، ولكنّه نوع في القافية؛ فجعل لكل أربعة أبيات قافية، وهذا التنوع الموسيقي في القصيدة أضفى عليها جماليّة خاصّة، فضلاً عن الإيقاع النغمي المنسجم الذي أسهم في التعبير عن مختزنات الحالة الشعورية عند الشاعر، وقد تميّزت هذه القصيدة بالنّفس الرومانسي الأصيل الذي فجر في نفس الشاعر أحاسيس رقيقة، فقد جعل الطّبيعة تفصح عن مظاهرها المتألّقة باندماجه فيها بروحه ومشاعره وانفعالاته الجياشة.

2- المزدوجات:

هي نوع من الشعر الذي "يعتمد فيها الشاعر على تصريح أبيات القصيدة جميعاً، فقافية الشّطر الأوّل هي قافية الشّطر الثّاني نفسها، وأمير ما يكون ذلك في الأراجيز"¹. "ويقال إنّ أوّل من نظم فيه بشار بن برد وأبو العتاهية، ثمّ تتابع عليه الشعراء"². ويرى ابن رشيق أنّ بشر بن المعتمر (ت210هـ) هو أوّل من نظم المزدوجات إذ يقول: "وقد رأيت جماعة يركبون المخمّسات والمسمّطات ويكثرون منها، ولم أر متقدّماً حاذقاً صنع شيئاً منها؛ لأنّها دالّة على عجز الشّاعر، وقلة قوافيه، وضيق عطفه، ما خلا أمراً القيس في القصيدة التي نسبت إليه، وما أصحّها له، وبشار بن برد قد كان يصنع المخمّسات والمزدوجات عبثاً واستهانةً بالشّعر، وبشر بن المعتمر فقد أنشد الجاحظ له أوّل مزدوجة"³.

والمزدوجات كثيرة الشّيع في الشعر العربي، ولا سيّما في الشعر التّعليمي لسهولة نظمها، وكثرة الرّحافات والعلل التي تدخل على بحر الرّجز، وقد غلب على موضوعاتها القصص والحكم والأمثال ومسائل العلم ونظم الكتب، ولكنّ المحدثين خرجوا بها من نطاقها التّعليمي، واستخدموها في الأغراض كلّها، وقد أبدع أنور العطار في نظم المزدوجات، وأضفى عليها إيقاعاً موسيقياً عذّباً، ومن ذلك قوله⁴: (الرّجز)

¹ يعقوب، (1991م)، ص287.

² أنيس، (1952م)، ص279.

³ ابن رشيق، (1981م)، 1/ 182.

⁴ العطار، (2020م)، ص242.

يَا لِلخَيْالِ الْمَرِحِ اللَّعُوبِ مَا كَانَ أَذْنَاهُ مِنَ الْقُلُوبِ
مَرَّ عَلَى الْوَادِي مُرُورَ النَّهْرِ فزَائِلُهُ بِرَائِعَاتِ الزَّهْرِ
وَجَدَّ الْحَيَاةَ فِي الْغُيُونِ حَتَّى اكْتَسَبَتْ مَطَارِفَ الْفُتُونِ
كَمْ نَزَلَ الْكُؤُخُ فَصَارَ قَصْرًا وَأَوْحَشَ الْقَصْرَ فَعَادَ قَبْرًا

عمد الشاعر إلى التصريح في أبيات هذه القصيدة، فجاءت العروض والضرب على وزنٍ واحدٍ وقافيةٍ واحدةٍ، ونوع بين حروف رويها، وهذا أسهم في كسر رتابة الأبيات وتشكيل إيقاعٍ رشيقٍ يشد انتباه السامع.

3- المثلثات:

هي "ضربٌ من الشعر المشطّر تُلتزم فيه قافيةٌ خاصّةٌ مع كلّ ثلاثة من الأَشْطَر، ومثل هذا النظام نراه في صلب الموشحات"¹.

"والمثلث شكلٌ غريبٌ لم يعرفه الشعر العربي القديم، ولم يضم الحديث غير أمثلة معدودة. وتعتمد القصيدة على مقاطع، يضمُّ كلّ واحدٍ منها ثلاثة أشطر"². ويمكن أن يرمز لهذا النوع بالرموز: أأ، ب ب ب، ج ج ج، وهكذا.

وقد نظم أنور العطار على هذا النوع ثلاث قصائد، منها قصيدته (الحبيب) يقول فيها³: (الخفيف)

يَا حَبِيبِي دَعِ الْمَشُوقَ الْمُعَنَّيَ شَارِدًا فِي خَيَالِهِ يَتَمَنَّيَ
فَهُوَ لَوْلَاكَ بِالْهَوَى مَا تَعَنَّيَ
أَنْتَ أَنْغَامُهُ وَرَجْعُ صَدَاهُ أَنْتَ تَذْكَارُهُ وَطَيْفُ صَبَاهُ
أَنْتَ أَحْلَامُهُ وَأَنْتَ رُؤَاهُ
أَنْتَ عَذَّبْتَنِي وَأَوْجَعْتَ قَلْبِي أَنْتَ أَسْرَفْتَ فِي عَذَابِي وَكَرْبِي

¹ يعقوب، (1991م). ص394.

² نصّار، (2001م). ص167.

³ العطار، (2020م). ص247.

يَا حَبِيبِي لَأَنْتَ دَائِي وَطَبِّي

ويقول في قصيدته (القلب عاش بالذكرى)¹: (الكامل)

أَنَا مِنْكَ قَلْبٌ صِغَ مِنْ تَرَحٍّ لَمْ يَنْقَ لِي شَدْوِي وَلَا فَرَحِي

سَكْرَانُ أَشْرَبُ بِالْأَسَى قَدَحِي

الْغَابِرُ النَّائِي يُنَاجِينِي وَإِذَا شَجِيتُ رَنَّا يُسَالِينِي

وَيَكَادُ يُسْـُـعِدُنِي وَيُخَيِّنُنِي

وَالْحَاضِرُ الْمُزَوَّرُ غَضَبَانُ أَسْـُـوَانُ لَا أَمَلٌ وَسُلُوانُ

يُنْتَبِهُ عَنِّْي الْيَوْمَ نِسْيَانُ

فَإِذَا حَلِمْتُ فَأَنْتَ أَخْلَامِي وَإِذَا شَرَدْتُ فَأَنْتَ أَوْهَامِي

يَا سَلُوتِي الْكُبْرَى وَأَنْعَامِي

ويقول في قصيدته (نشيد الجلاء)²: (الزمل)

أَشْرِقِي يَا رَوْعَةَ الْمَاضِي عَلَيْنَا وَاسْبِقِي إِشْرَاقَةَ الْفَجْرِ إِلَيْنَا

وَتَعَالِي وَأَنْظُرِي كَيْفَ بَنَيْنَا

هَذِهِ أَوْطَانُنَا نَحْمِي حِمَاهَا أَيُّ قَلْبٍ لَمْ يُتِمِّمْهُ هَوَاهَا

أَيُّ نَفْسٍ حُرَّةٍ لَيْسَتْ فِدَاهَا

قَدْ جَلَا الْعَادِي عَنِ الرَّبْعِ الْحَبِيبِ وَتَلَلَا السَّعْدُ فِي الْأَفْقِ الرَّحِيبِ

فَابْسِمِي فَيَحَاءُ لِلْيَوْمِ الطَّرُوبِ

¹ العطار، (2020م). ص332.

² المصدر السابق، ص532.

4- المربعات:

المربع هو "الشعر الذي يُقسَّم فيه الشَّاعر قصيدته أقساماً في كلِّ منها أربعة أشطر مع مراعاة نظام ما للقافية في هذه الأشطر"¹. فقد تكون كلها مقفاة بقافية واحدة ووزن واحد، وهو ما يسمَّى بالدوبيت، ولا نكاد نعثر له على مثل في شعر المحدثين من شعرائنا². والمربعات من غير وزن الدوبيت كثيرة في شعرنا الحديث، ويندر أن نجد شاعراً لم يحاول النظم عليها، ولا سيَّما في الموضوعات الوجدانية التي تقوم على الأفكار المتقطعة والعواطف المضطربة، ومن بين هؤلاء شوقي والعقاد والرصافي والزهاوي³. والذي شاع في شعر المحدثين من أنواع المربعات نوعان:

أ- نوع يكون فيه للشطر الأول والثالث قافية، وللثاني والرابع قافية أخرى⁴، ومثاله قول أنور العطار⁵: (الزمل)

عِشْتُ أَسْتَلْهُم مِّنْ عَيْنَيْكَ شِعْرِي	وَأَمَّي الْقَلْبَ إِمَّا ضَجَّ حُبًّا
فَأَرَى فِي طَيْفِكَ الْمَائِلِ عُمْرِي	ضَائِعاً يَطْفَحُ أَوْهَاماً وَرُغْباً
ضَائِعاً كَالنَّعَمِ الْخُلُو الْجَمِيلِ	صَاغَهُ الْبُلْبُلُ فِي الْوَرْدِ دُمُوعاً
شَفَّ عَنْ حُزْنٍ عَلَى الدَّهْرِ طَوِيلِ	وَحَنِينٍ يُثْرِغُ الدَّوْحَ نُزُوعاً

وإذا جاز أن نرمز للقوافي برموز (أبجد هوز) فإن هذه القصيدة تسير وفق: أ ب أ ب، ج د ج د، وهكذا.

ب- نوع يكون فيه لكل أربعة أشطر قافية واحدة، ثم تأتي أربعة أشطر؛ لثلاثة منها قافية، وقافية الرابع هي قافية الأشطر الأربعة الأولى⁶، ومثاله قول أنور العطار⁷: (مخلع البسيط)

مَدِينَةُ الْمَاءِ وَالرُّوَاءِ	فَتَنَّتْ بِالْحَسَنِ كُلَّ رَأِ
---------------------------------	----------------------------------

¹ يعقوب، (1991م). ص403.

² ينظر: أنيس، (1952م). ص281.

³ ينظر: خلوصي، (1977م). ص293 - 294.

⁴ يعقوب، (1991م). ص404.

⁵ العطار، (2020م). ص259.

⁶ يعقوب، (1991م). ص404.

⁷ العطار، (2020م). ص707.

وَهَجَبَتْ قَيْثَارَةَ الْفَضَاءِ	بَأْعَذَبِ الشَّعْرِ وَالْغَنَاءِ
الشَّطْطُ مِلءُ الْعُيُونِ يَجْرِي	ذَوْبٌ لَجَـيْنٍ وَذَوْبٌ تَبْـرَرِ
فَأَيُّ سِحْرٍ وَأَيُّ شِعْرِ	وَأَيِّمَا شِئْنَتْ مِنْ صَفَاءِ
وَالزُّورُوقُ الْفَاتِنُ الْخُلُوبُ	مَجْدُافُهُ نَاعِمٌ طَرُوبُ
حَامَتْ عَلَى جَرِيهِ قُلُوبُ	تَحْمِيهِ مِنْ هَجْمَةِ الْقَضَاءِ

وتسير هذه القصيدة وفق الرموز الآتية: أأأ، ب ب ب أ، ج ج ج أ، وهكذا، أي إن قافية الشطر الرابع تتكرر

هي بعينها في كل قسم من أقسام المربعات.

وَيُلَحَظُ إبراهيم أنيس في هذا النظم "نشأة الموشحات التي انحدرت في نظام قوافيها عن مثل هذا النوع من النظم؛ لأن أبرز صفات الموشحات هي تكرّر قافيتين أو أكثر في كل قسم من أقسام الموشح. وقد أغرم العباسيون بهذا النوع من المربعات، وأكثروا من نظمه، وهو بحق يعدّ الحجر الأول في بناء الموشحات التي ازدهرت فيما بعد"¹.

5- المخمّسات:

هي نوع من "الشعر الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته أقساماً في كل منها خمسة أشطر مع مراعاة نظام ما للقافية في هذه الأشطر"². وقد استحسن الشعراء المحدثون هذا الشكل، ونظموا فيه أغراضاً لم يطرقها القدماء، ففيه نظم أنور العطار قصيدة في الغزل يقول فيها³: (الخفيف)

إِنْ تَمَثَّلْتُ لِي خَيْالاً وَظَنّاً	رَقَصَ الْقَلْبُ فَرْحَةً وَتَنَنّاً
وَاحْتَوَانِي حُلُمٌ رَقِيقٌ حَبِيبٌ	هُوَ مَنْيَ الْهَوَى الَّذِي أَتَمَنَّى
وَالنَّشِيدُ الْعَذْبُ الَّذِي أُتَغَنَّى	

يُعْتَلِي فِي دَمِي شَبَابُكَ جَمَراً	يُعيدُ الْحَيَاةَ زَهْراً وَعِطْراً
---------------------------------------	-------------------------------------

¹ أنيس، (1952م). ص283.

² يعقوب، (1991م). ص399.

³ العطار، (2020م). ص395.

وَمَضَاتٍ مِنْ سِحْرِ عَيْنَيْكَ شَعَتْ
فَسَرَتْ فِي الْفؤَادِ خُمُرًا وَشَعْرًا
وَمُنَى تَعْمُرُ الْجَوَانِحَ غَمْرًا

نلاحظ أنّ كلّ قسمٍ من أقسام هذا المخمّس مستقلٌّ تمام الاستقلال في قوافيه عن القسم الآخر، فقد كان للشّطر الأول والثّاني والرّابع والخامس قافيةً واحدةً، وللشّطر الثّالث قافيةً أخرى، ويمكن أن نرمز لهذا النّوع بالرموز: أأ ب أأ، ج د ج د ج، وهكذا.

أخيراً، إنّ الفنون المستحدثة فنٌّ شعري جديد، ونماذجه المختلفة لا تتفق مع القصيدة العربيّة الموروثة في جوانب كثيرة، أبرزها الشّكل والقافية والوزن، فقد كانت نقطة انطلاقٍ حثيث إلى السّير في طريق التّجديد العروضي والإيقاعي النّغمي في الشّعر العربي الحديث الذي بدأ يتحرّر من رتابة القافية، ويخرج على توازن الأشطار في القصيدة العربيّة، ويبتعد عن التّكلّف والتّصنّع في اللّغة والأسلوب.

الفصل الثالث

الموسيقا الداخليّة في شعر أنور العطار

- مفهوم الموسيقا الداخليّة.
- عناصر الموسيقا الداخليّة.

أولاً: عناصر تعزّز القافية:

- 1- التّصريع.
- 2- الالتزام.

ثانياً: عناصر مرتبطة بالتّوازي:

- 1- الموازنة.
- 2- المماثلة.
- 3- التّرصيع.
- 4- التّسميط.
- 5- التّقييف.

ثالثاً: عناصر حرّة:

- 1- الجناس.
- 2- التّكرار.
- أ- التّكرار من حيث موقعه من البيت الشعري.
- ب- التّكرار من حيث الوظيفة التي يؤدّيها.
- ت- مستويات التّكرار.

3- الطَّباق.

4- التَّضمين.

رابعاً: إيقاعات رديفة في شعر أنور العطار:

1- إيقاع الحروف.

2- إيقاع الألفاظ.

3- إيقاع التراكيب.

الفصل الثالث

الموسيقا الدّاخلية في شعر أنور العطار

مفهوم الموسيقا الدّاخلية:

الموسيقا الدّاخلية هي النّغم الخفي الذي تحسّه النّفس، ويكمن مصدره في حسن اختيارات الأديب لكلماته بحيث إذا اجتمعت تنساب انسياباً متناسقاً ومتآلفاً بين الحروف والكلمات من دون تنافر فيها، يتوصّل إليها الأديب بذوقه الفنّي وقدرته الأدبية، وسعة ثقافته، وثراء معجمه اللّغوي. فهي الانسجام اللّفظي النّاتج من التّآلف الصّوتي بين اللّفظ وأخواتها في التّركيب، وكذلك بين المفردة الواحدة ودلالاتها التّعبيرية والإيحائية. ولم يهمل النّقاد العرب جانب الموسيقا الدّاخلية في آثارهم وإن لم يسمّوها، فقال ابن طباطبا في حديثه عن أركان الشّعر: "إذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشّعر صحّة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله واشتماله عليه"¹. والموسيقا الدّاخلية نظامٌ موسيقيّ خاصٌّ يبتكره الشّاعر دونما الارتكاز على قاعدة ملزمة تحكمه، وإنّما يبتدعه الشّاعر ويتخيّره ليناسب تجربته الخاصة، فهو كلّ موسيقا تتأتّى من غير الوزن العروضي أو القافية، وإن كانت توازره لخلق إيقاعٍ شاملٍ للقصيدة يثريها ويعزّز رؤيا الشّاعر، يحقّق هذا التّشكيل الشّامل جماليّة ناشئة من تآلف نوعي الموسيقا الدّاخلية والخارجية، فتشكّلان وحدةً موسيقيةً كبيرة، تغطّي مساحةً من البيت أو القصيدة، إضافةً إلى ارتباطها بالعناصر الشّعريّة الأخرى.

عناصر الموسيقا الدّاخلية:

تقوم الموسيقا الدّاخلية على عناصر عديدةٍ كامنةٍ في القصيدة تتأزّر فيما بينها، وتتصل بالقافية لتكون همزة وصل بين الموسيقا الخارجية والموسيقا الدّاخلية، وبعضها يرسم خطوطاً متوازيةً بين شطري البيت الشّعري ليكون التّوازي بين الأشرطة الشّعريّة الموسيقية أفقيّاً، والبعض الآخر ينساب بين أجزاء القصيدة جميعها ويستتر خلف الكلمات، فيعطي جماليّةً موسيقيةً لافتةً تشدّ انتباه المتلقّي، وعناصر الموسيقا الدّاخلية تتشكّل من عناصر جديدة

¹ ابن طباطبا، (2005م). ص21.

مختلفة تتيح للشاعر حرّيةً واسعةً في الاختيار، لا تتيحها ضوابط الموسيقى الخارجية، حرّيةً في اختيار موسيقا تخرج عن رتابة البحر وتعين على الأداء الشعري، "فالوزن والقافية لم يكونا وحدهما في يوم من الأيام - حتّى في الجاهليّة - الموسيقى الكاملة للشعر، وكان لا بدّ دوماً من نغمٍ موسيقيّ يكمل المعنى والصّورة، وينبعث من اللّغة"¹.

أولاً: العناصر التي تعزّز القافية:

1- التّصريع:

هو "جعلُ العروض مقفأةً تقفيةً الضّرب"². ويعرّفه ابن الأثير بأنّه "في الشعر بمنزلة السّجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنّه قبل كمال البيت الأوّل من القصيدة تُعلّم قافيتها، وشبّه البيت المصّرع ببابٍ له مصراعان متشاكلان"³. ويرى ابن أبي الإصبع أنّ التّصريع في الشعر يقوم على ضربين: عروضي وبديعي، فالعروضي هو استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والنقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيّرت عن أصلها لتلحق الضّرب في زنته، والبديعي استواء آخر جزء في الصّدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والنقفية"⁴. ولم يستحسن القدماء كثرة التّصريع في القصيدة الواحدة؛ لأنّهم يرونه متكلّفاً، فابن الأثير رآه يحسّن في الكلام إذا "قلّ وجرى مجرى الغرّة من الوجه، أو كان كالطّراز من الثّوب، فأما إذا تواترت وكثرت فإنّها لا تكون مرضيّة لما فيها من أمارات الكلفة"⁵، ويذهب ابن رشيق إلى أنّ "مبادرة الشاعر للتّصريع إنّما ليُعلم في أوّل وهلة أنّ الشاعر أخذ في كلامٍ موزونٍ غير منثور لذلك وقع في أوّل الشعر، وربّما صرّع الشاعر في غير الابتداء إذا خرج من وصف شيءٍ إلى وصف شيءٍ آخر"⁶.

¹ اللّجّمي، (1995م). ص135.

² الصّعيدي، (د.ت). ص86.

³ ابن الأثير، (د.ت). 1/ 258 - 259.

⁴ المصري، (1963م). ص305.

⁵ ابن الأثير، (د.ت). 1/ 259.

⁶ ابن رشيق، (1981م). 1/ 174.

ويعدّ التصريح ظاهرةً جماليّةً موسيقيّةً مازال شعراؤنا في العصر الحديث يميلون إليه، فهو يضيف على البيت الأول مسحةً جماليّةً خاصّةً، ويمنح الكلام زينةً إيقاعيّةً، ويسرع بالمتلقّي إلى تهيئة أذنه على جرسٍ موسيقيٍّ محدّدٍ، فإذا هيأ الشّاعر للقافية ومكّن لها فإننا أمام قطعةٍ موسيقيّةٍ جاذبةٍ كقول أنور العطار¹: (الطّويل)

أيا زَهْرَاتِ الفَنِّ حُيِّتِ مِنْ زَهْرٍ ويا عِطْرَها ما كان أَتَقاكِ مِنْ عِطْرِ
وقد يُصرِّع في المستهل، ثم يُصرِّع في الأبيات على تباعد البيتين المصرّعين، من ذلك قصيدته التي مطلعها²: (المتقارب)

بَكَيْتُ الفِرَاقَ وَأُفْعَالُهُ وَبِئْتُ أَكْبَدُ أَهْوَائُهُ
ثم في البيت الثالث والعشرين³: (المتقارب)

فَمَا كَانَ أَطْوَلَ إِغْلَالُهُ وَمَا كَانَ أَقْصَرَ إِبْلالُهُ
وقد يستغني عن تصريح المطلع، فيستدرك التصريح في داخل القصيدة، من ذلك استهلاله القصيدة من دون تصريح⁴: (الطّويل)

تعودين بالذكرى إلى غابر الهوى ونقّحمين الغيب والغيب مُظْلِمُ
ثم يستدرك التصريح في البيت الخامس عشر فيقول⁵: (الطّويل)

حرامٌ عليكِ الهَجْرُ فالهَجْرُ مُؤْلِمُ ولا تُمَعِنِي في الصّدِّ فالصدُّ مُسَقِّمُ

¹ العطار، (2020م). ص168.

² المصدر السابق، ص110.

³ المصدر نفسه، ص111.

⁴ نفسه، ص429.

⁵ نفسه، ص430.

وورد عند أنور العطار تصريح أبيات القصيدة كاملة، وقد ظهر ذلك في شعره المقطوعي الذي تتحد فيه قافية لكل مجموعة من الأبيات، ثم تختلف في المجموعة التي تليها، من ذلك قصيدته (بلادي) التي جاءت على بحر المتقارب يقول فيها¹:

وَفَزْدَوْسُ هَذَا الْوَجُودُ	بِلَادِي رَبَّابٌ وَعُودُ
وَدُنْيَا الْعُلَا وَالْخُلُودُ	وَحَفَقُ الْقَنَا وَالْبُنُودُ
وَيَا مَجْدَهَا هَلْ تَسُودُ	فِيَا أُمْسَهَا هَلْ تَعُودُ
وَيَحْضُلُ فِي التَّرْبِ عَوْدُ	فِيَزْهَى رُفَاتُ الْجُودُ

وفي هذه المقطوعة التي عرضها أنور العطار نلاحظ تصريعه في أبياته الأربعة في أشطرها كلها، واختياره القافية القوية الفخمة، فاستخدم حرف الدال الساكن الذي يتناسب مع غرض الفخر.

ويقول في مطلع المقطوعة الثانية²:

وَيَا زَهْوَ هَذَا الرَّحَابِ	شَبَابُ الْحَمَى يَا شَبَابُ
وَنَبْلُغُ أَقْصَى الطَّلَابِ	بِكُمْ نَنْخَطُّ إِلَى الصَّعَابِ

ويقول في مطلع المقطوعة الثالثة³:

تَحَلَّيْتُ بِصَدْقِ الْوُودَادِ	بِلَادِي أَحَبُّ الْبِلَادِ
تَشْبَعُ الْهَدَى وَالرَّشَادِ	وظَلَّيْتُ مِنْ أَرَارِ الْعِبَادِ

نلاحظ مما سبق أنّ ظاهرة التصريح كان لها حظٌ ونصيبٌ في ديوان أنور العطار، إذ صرّح (118) مرة وثمانين عشرة قصيدة من مجموع قصائده أي بنسبة (35,54%)، تراوحت بين قصائد ومقطّعاتٍ، وتدلّ هذه النسبة على عناية أنور العطار بالتصريح، وسعيه للسّير على نهج القدماء، والمحافظة على مرتكزات الشعر العمودي.

¹ العطار، (2020م). ص407.

² المصدر السابق، ص407.

³ المصدر نفسه، ص407.

2- الالتزام:

وهو "أن يلتزم النّاثِر في نثره، أو الشّاعر في شعره، قبل رويّ البيت من الشّعر حرفاً فصاعداً على قدر قوّته، وبحسب طاقته، مشروطاً بعدم الكلفة"¹. ويُدعى أيضاً لزوم ما لا يلزم، "وسمّاه قومُ الإِعاتات من العنتِ وهو المشقّة، وآخرون التّضييق، وبعضهم التّشديد"²، والالتزام فنّ بديعي يقوم على التزام الشّاعر بحروف وحركات في القافية لا تتطلبها قواعد علم القافية، وإنّما يأتي بها لزيادة الإيقاع الموسيقي، ولتقوية الرّابط الصّوتي بين الأبيات. ولم يستخدم أنور العطار هذا اللون البديعي بكثرة، بل في مواضع، إذ نراه التزم اللّام إلى جانب حرف الرّوي الكاف الساكنة في أبيات القصيدة كلها وذلك بقوله³: (المتقارب)

تَبَيَّنْ إِذَا عَبَسَ الدَّهْرُ لَكَ	ورأوغه في العيش أنى سلك
وإِذَا تَضَاكَ فَاعْبَسْ لَهُ	فمن سالم الدهر يوماً هلك
هو الغاشمُ المرُّ لا يأتلي	يقلب ما يحنويه الفلك

ونجد أحياناً الالتزام عند أنور العطار يأتي متقطّعا؛ بأن يأتي في بيتين متتاليين، ثم يسرد أبياتاً لا يلتزم فيها، ثم يعود فيلتزم بحروف أخرى، ومن أمثلة ذلك قوله⁴: (المتقارب)

لَقَدْ صَاغَنِي اللَّهُ جَمَّ الشُّجُونِ	ويأبى فؤادي إلا المَرَحَ
يُبَدِّدُ أَحْزَانَ قَلْبِي الرَّجَاءِ	وَيَمْخُو صَفَائِي طَوْلُ التَّرَحِّ

ثم حرّر نفسه من الالتزام في الأبيات الثلاثة اللاحقة ليعود في البيتين السادس والسابع إلى الرّاء التي التزم

بها⁵:

فَطُوبَى لَجَرَحِي إِذَا اسْتَقَاضَ	وطوبى لقلبي إذا انجرح
-------------------------------------	-----------------------

¹ المصري، (1963م). ص 517.

² المدني، (1969م). ص 93.

³ العطار، (2020م). ص 100.

⁴ المصدر السابق، ص 663.

⁵ المصدر نفسه، ص 663.

تَعَلَّمْتُ بِالنَّوْحِ سِرَّ النُّعْمِ وَأَدْرَكْتُ بِالشَّجْوِ مَعْنَى الْفَرَحِ

والتزم في قصيدته (لبنان) الفاء إلى جانب حرف الزوي القاف الساكنة في البيتين الثاني عشر والثالث عشر

وذلك بقوله¹: (الخفيف)

وَتَمَشَّتْ بِالْغَابِ مَوْجَهُ أَنْسٍ فَشَدَا الْأُرْزُ وَالصَّنُوبُ صَفْقُ

وَتَرَاءَى الْبَحْرُ الْبَعِيدُ كُلُّمٍ مُبْهَمٍ رَاجِفٍ الْخِيَالِ مُلْفَقُ

ثم التزم بحرف الزاء في الأبيات الأربعة اللاحقة²:

سَرَقْنَهُ السَّمَاءُ فِي الْأُفُقِ النَّا نِي فَمَنْ أَبْصَرَ الْخِصَمَاتِ تُسْرِقُ

حَبَّذَا فِي رِبَاعٍ (زَخَلَةً) وَاِدِ بَزَعَمَ الْخُبُّ فِي جِمَاهُ وَأُورِقُ

وَبَأْفِيَاءِهِ اللَّطَافِ الْخَوَانِي سَرَبَ النَّهْرُ كَاللَّجِينِ الْمُطَرَّقُ

وَتَرَامَى الصَّفُصَافُ فِي مَائِهِ الرَّقْ رَاقٍ يَسْجُو عَلَى الصَّفَافِ وَيَغْرَقُ

ثم عاد إلى الالتزام بحرف اللام في البيتين الواحد والعشرين والثاني والعشرين³:

ذَاكَ (صَيْنٍ)⁴ فَيَلْقُ فِي السَّمَوَا تِ وَفِي الْأَرْضِ جَائِمٌ مِنْهُ فَيَلْقُ

هُوَ جَارُ النُّسُورِ حَطَّ عَلَى الْغَيِّ سَمٍ وَأُسْرَى إِلَى الْعَلَاءِ وَخَلَّقُ

وفي أكثر القصائد يرد الالتزام مرة واحدة، منه التزم الهمزة إلى جانب الزاء رويًا في قوله⁵: (السريع)

يَا دَهْرُ! مَاذَا تَبْتَغِي مِنْ فَتَى صَيَّرْتَهُ كَالْمَثَلِ السَّائِرِ

يَظَلُّ مِنْ كُرْبَتِهِ سَاهِيًا جَمَّ الْأَسَى كَالْوَاكِمِ الْحَائِرِ

والتزم الهاء إلى جانب الباء الساكنة في قوله⁶: (مجزوء الخفيف)

وَمِنْ الْمَأْمَلِ الشَّهِي وَمِنْ كَالِحِ الرَّهْبِ

¹ العطار، (2020م). ص485.

² المصدر السابق، ص485.

³ المصدر نفسه، ص485.

⁴ صينين: هو جبل في لبنان.

⁵ العطار، (2020م). ص102.

⁶ المصدر السابق، ص166.

خَالِقَ الْمَوْتِ وَالْحَيَاةِ وَيَاخَيْرَ مَنْ وَهَبَ

والتزام الفاء إلى جانب الزاء في قوله¹: (الطويل)

هنا تجنّم الذكري هنا تزقّد الرّوى

هنا الموت يبدو في غلاله الصُّفر

هنا يقرأ الإنسان سفر حياته

ويا هول ما يلقاه في ذلك السفر

ويعدّ هذا الالتزام لوناً من ألوان التماسك الإيقاعي في البنية الشعرية؛ فهو يعطي جمالية موسيقية خاصة

تطرب لها الأذن، وتشدّ انتباه السامع.

ثانياً: عناصر ترتبط بالتّوازي:

التّوازي هو "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطورٍ متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على

الازدواج الفني، وتسمّى عندئذٍ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر"². ويرى النقاد أنّ

أقرب المفهومات من التّوازي هو (المناسبة)، اللفظة التي استخدمها ابن سنان الخفاجي وابن أبي الإصبع

المصري، وأبو محمد السلجاسي، وغيرهم. وقد استخدم بعض النقاد مفهوم التّوازي بمفاهيم أخرى كاستواء الأجزاء

عند العسكري، والمزاوجة بين المعنيين عند عبد القاهر الجرجاني، والترتيب عند الأمدي، والتلاؤم عند

القرطاجني، أمّا المصطلح بعينه فورد في كتاب قدامة من دون تحديد، إذ يقول: "وأحسن البلاغة التّرصيع

والسّجع واتّساق البناء...، والتّوازي وإرداف اللّواحق وتمثيل المعاني"³. وتكمن أهميّة التّوازي في "فهم النّكافؤات

(المتوازيات) اللّغوية أو النّطابقات؛ فإنّ تلك الأنماط التّقليدية المتعارف عليها للتّوازي توضح لنا الرؤية نحو

الأشكال المختلفة للعلاقة بين المظاهر المختلفة للغة"⁴. فهو آليّة من آليات انتظام النّص واتّساقه، تندرج تحته

أنواع بلاغيّة، مثل الموازنة والمماثلة والتّرصيع، وغيرها من الفنون البديعية التي تحقّق وظيفة جماليّة للنّص

الشّعري، وتمنح القصيدة ترابطاً إيقاعياً منسجماً يشدّ انتباه المتلقّي.

¹ العطار، (2020م). ص319.

² الشّيبخ، (1999م). ص7.

³ ابن جعفر، (1985م). ص3.

⁴ الشّيبخ، (1999م). ص17.

1- الموازنة:

عرّفها ابن الأثير بقوله: "هي أن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزناً"¹، وعرّفها القزويني فقال: "هي أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون النّقيّة"²، ويزيد ابن أبي الإصبع شرط تسجيع مفردات التركيبين، فيقول: "وهو أن تأتي الجملة من الكلام، أو البيت من الشعر متزن الكلمات، متعادل اللفظات في التسجيع والتجزئة معاً"³. والموازنة كثيرة في شعر أنور العطار، وقد تتداخل بعضها من الفنون البديعية الصوتية والمعنوية، فتعطي جماليةً موسيقيةً لافتةً تجذب السّامع إليها. وأجمل موازنات أنور العطار تلك التي جاءت مصحوبةً بالتكرار والطباق من مثل قوله⁴: (الخفيف)

وَمِنَ الْخُبِّ مَا يَزِيدُكَ بُرْءًا وَمِنَ الْخُبِّ مَا يَزِيدُكَ دَاءً
وقد ألبس أنور العطار المقابلة ثوب الموازنة، فأضفى على القصيدة إيقاعاً مميزاً ورونقاً جميلاً، وذلك بقوله⁵:
(المتقارب)

فَمَا كَانَ أَطْوَلَ إِغْلَالُهُ وَمَا كَانَ أَقْصَرَ إِبْلَالُهُ
وقوله⁶: (الطويل)

نَهَارُكَ يَا دُنْيَا كِتَابٌ مَحْجَبٌ وَلَيْلُكَ يَا أُخْرَى مَطَافٌ مِنَ الْبِشْرِ
وقوله⁷: (المتقارب)

عَلَى مِنْكَبِيَّ بِيَاضِ النَّهَارِ وَفِي مُقْلَتِيَّ سَوَادُ الدُّجَى

¹ ابن الأثير، (د.ت). 1/ 291.

² القزويني، (2003م). ص 299.

³ المصري، (1963م). ص 386.

⁴ العطار، (2020م). ص 287.

⁵ المصدر السابق، ص 111.

⁶ المصدر نفسه، ص 170.

⁷ نفسه، ص 255.

ومن جميل موازناته¹: (الرجز)

سِحْرٌ تَمْنَتْهُ النَّفُوسُ دَهْرًا شِعْرٌ تَغَنَّتْهُ الْقُلُوبُ جَهْرًا
وقوله²: (الخفيف)

كُلُّ عَهْدٍ لَمْ يَنْتَظِمْهُ مُضَاعٌ كُلُّ وَدٍّ لَمْ يَعْتَمِدْهُ مَفَرَّقٌ
وقوله واصفاً حرَّ الظَّهيرة³: (السريع)

الجوُّ يهمني بعقيق اللَّظَى والأرضُ تغلّي بشواظِ المساءِ
والدَّربُ مهْدودٌ تهاوى ضَنْيٌ والحقُّلُ مكْدودٌ ترامى عِياءُ
وقوله مفتخراً بأمجاد وطنه⁴: (مجزوء المنقارب)

بـلادي رُمُزُ الإخاءِ بـلادي رُوحُ الوفاءِ
وأُنشـطـورةٌ لِلـفـداءِ وأُنشـودةٌ لِلـإبـفاءِ

وقد لا تقتصر الموازنة على بيت واحد، فربما وازن أنور العطار بين بيتين موثقاً بينهما الصّلات، مثل قوله⁵:
(البسيط)

كَأَنَّ أَضْدَاءَهُ قَدْ خَامَرَتْ كِبْدِي فَفَجَّرْتَنِي أَشْوَاقاً وَتَحَنَّائاً
كَأَنَّ أَعْرَاقَهُ قَدْ ضَمَّخَتْ خُلْدِي وَأَوْسَعْتَنِي أَطْيَاباً وَرِيحَاناً

وقد أسهمت الموازنة بين هذين البيتين في خلق التّوازن الإيقاعي، وتماسك النسيج الشعري، وإثارة النّغم والتّرنّم في المتلقّي.

¹ العطار، (2020م). ص242.

² المصدر السابق، ص105.

³ المصدر نفسه، ص288.

⁴ نفسه، ص409.

⁵ نفسه، ص161.

نلاحظ مما سبق براعة أنور العطار في توظيف البديع الصوتي، فنراه حيناً يمزج الموازنة بالمقابلة، وأحياناً يشفعها بالتكرار والطباق، وكثيراً ما يصاحبها التصريح، ولا تخل من تجنيس، وهذا أسهم في تكثيف الموسيقى الداخلية، وزيادة الإيقاع الموسيقي في القصيدة.

2- المماثلة:

يعرفها ابن أبي الإصبع بقوله "أن تتماثل ألفاظ الكلام أو بعضها في الزنة دون النقفية"¹، فهي عنده تكرار صيغة اشتقاقية، بينما ذهب القزويني إلى عدّها فرعاً من الموازنة، إذ قال: "ومنه الموازنة وهي أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون النقفية، فإن كان ما في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر ما فيها مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن خُصَّ باسم المماثلة"². وما يُقال عن تأثير الموازنة الموسيقي يقال عن المماثلة؛ فهي تعزّز الموسيقى الداخلية، وتمنح القصيدة إيقاعاً موسيقياً مميزاً، ومن مماثلات أنور العطار قوله³: (المتقارب)

وَمَنْ فَرَشَ السَّحَرِ فِي مَسْرِبِي؟

فَمَنْ سَكَبَ النُّورَ فِي مَرْبَعِي

ويخاطب المحبوبة فيقول⁴: (الخفيف)

لَكَ شَدْوٌ مُفَجَّرٌ مِنْ بَيَانِي

لَكَ سِرٌّ مُغَيَّبٌ فِي جَنَانِي

وقوله⁵: (الخفيف)

كُلُّ رُوحٍ سَنُّ تَضَاجُكِ سَنِّي

كُلُّ نَجْمٍ عَيْنٌ تُصَافِحُ عَيْنِي

وقوله⁶: (مجزوء الخفيف)

لَيْسَ لِي عَنْكَ مُصْطَبِرٌ

لَيْسَ لِي عَنْكَ مُبْتَغَى

¹ المصري، (1963م). ص297.

² القزويني، (2003م). ص299.

³ العطار، (2020م). ص244.

⁴ المصدر السابق، ص264.

⁵ المصدر نفسه، ص367.

⁶ نفسه، ص702.

وقوله¹: (المتقارب)

فِيَا خَلَدَ الْفِكْرُ أَسْفَارَهَا وَيَا زَيْنَ الشَّعْرِ أَطْرَاسَهَا
وَيَا وَاصِلَ الْأَنْسِ سُمَارَهَا وَيَا خَالَفَ السَّعْدِ جُلَاسَهَا

نلاحظ أن الشاعر ماثل الشطرين لفظاً بلفظ في كل بيت من هذه الأبيات، وهذا ما أسهم في تعزيز الإيقاع الداخلي، وتقوية النغم الموسيقي.

3- التّرصيع:

عرّفه ابن أبي الإصبع بقوله " التّرصيع كالشّجيع في كونه يُجزئ البيت إمّا ثلاثة أجزاء إن كان سداسياً، وإمّا أربعة إن كان ثمانية، وسجّع على ثاني العروضين دون الأول"²، بينما اختصر العسكري في تعريفه فقال: "وهو أن يكون حشو البيت مسجوعاً، وأصله من قولهم: رصّعت العقد، إذا فصلته"³. وقد اشترط العسكري ألا يكون التّرصيع مبالغاً فيه؛ لأنّه سيؤدّي إلى التّكلف والتّصنع فقال: "ومثل هذا إذا اتفق في موضعٍ من القصيدة أوموضعين كان حسناً، فإذا كثر وتوالى دلّ على التّكلف"⁴.

وقد تعامل شعراء العصر الحديث مع بنية التّرصيع "للإفادة من أبعادها الصّوتية وتداخلها مع البعد الدّلالي؛ إذ من خلالها يمكن تقطيع التّركيب الشعري إلى كتلٍ صوتية ودلالية تتساوى مع البنية العروضية التي تنصرف إلى النّاحية الصّوتية، ممّا يؤدّي إلى تناغمٍ مدهشٍ يدعم الإيقاع ويجعله متوازياً"⁵. ومن أمثلة التّرصيع في شعر أنور العطار قوله⁶: (الطّويل)

أَلَا أَيُّهَا اللَّحْنُ الَّذِي ظَلَّ عَازِفاً يَغِيبُ بِهِ جَهْرِي وَيَبْدُو بِهِ سِرِّي

رَصّع بين لفظتي (جهري وسري) لتضخّان ضربات جديدة في إيقاع البيت والقافية.

¹ العطار، (2020م). ص424.

² المصري، (1963م). ص302.

³ العسكري، (1952م). ص375.

⁴ المصدر السابق، ص377.

⁵ عبد الدايم، (1993م). ص47-48.

⁶ العطار، (2020م). ص169.

وأغلب مواضع التّرصيع في شعر أنور العطار يصاحبها موازنة، مثل قوله¹: (الكامل)

فإذا حَلِمْتُ فَأُنْتَ أَحْلَامِي وإذا شَرَدْتُ فَأَنْتِ أَوْهَامِي
وقوله²: (الهج)

وكانَ البِشْرُ ميزانَكَ وكانَ السَّحَرُ ديوانَكَ
فأعطى اجتماع التّرصيع والموازنة في هذا البيت إيقاعاً عذباً، وجماليةً موسيقيةً تطرب لها الأذن، وتجذب السّامع إليها.

4- التّسميط:

وهو أن يعتمد الشّاعر تصوير بعض مقاطع الأجزاء أو كلّها في البيت على سجعٍ يخالف قافية البيت³، ومن أمثلته في شعر أنور العطار قوله⁴: (المتقارب)

وكانَ الحنانُ وكانَ الأمانُ وكانَ النُّصارَةُ في السَّبَبِ⁵
وقوله⁶:

مُطافُ الجلالِ مُرادُ الجمالِ ملاذُ العهودِ مَقَرُّ الدَّمَمِ

5- التّفويف:

وهو عند ابن أبي الإصبع "إتيان المتكلم بمعانٍ شتى من المدح أو الغزل أو غير ذلك من الفنون والأغراض، كلّ فنٍّ في جملةٍ من الكلام منفصلة من أختها بالتّجميع غالباً، مع تساوي الجمل المركّبة في الوزنيّة، ويكون

¹ العطار، (2020م). ص332.

² المصدر السابق، ص357.

³ المصري، (1963م). ص308.

⁴ العطار، (2020م). ص245.

⁵ السَّبَبُ: المغازة، أو الأرض المستوية البعيدة.

⁶ العطار، (2020م). ص415.

بالجمل الطويلة والمتوسطة والقصيرة¹. وتتفق حدود البلاغيين فيه على أنه موازنة بين تركيبين على الأقل مع الإتيان بمعانٍ شتى، ويمكن أن نُمثل لهذا اللون بقول أنور العطار²: (الطويل)

حَمَامٌ عَلَى أَيْكٍ، وَنُورٌ عَلَى نَدَى وَنَخْلٌ عَلَى زَهْرٍ، وَعَوْدٌ عَلَى صَدْرِ
فنجد في هذا البيت المعاني المتلائمة، والجمل المستوية، والنقطيعات الصوتية التي أسهمت في إبراز الجمال الفني، وتعزيز الإيقاع الموسيقي.

ثالثاً: عناصر حرّة:

1- الجناس:

ويقال له التّجنيس، والتّجانس، والمجانسة، وهو "اتّفاق اللفظ مع اختلاف المعنى"³، وهذا الاتّفاق اللفظي الذي تتكرّر به الأصوات تتوهمه الأذن تكراراً، حتّى إذا لامست الإدراك انتبه إلى جدّة الدلالة واختلافها، فكأنّ الشاعر "يخدعك عن الفائدة وقد أعطاه، ويوهمك كأنّه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاه"⁴، وبذلك يتكرّر الإيقاع وتتجدّد الدلالة، وهذا اللون البديعي "يتطلب المهارة والبراعة، وقد لا يقدر عليه إلّا الأديب الذي وهب حاسةً مرفهةً في تذوّق الموسيقى اللفظيّة"⁵. وقد لازم الجناس الناقص إيقاع شعر أنور العطار؛ ليؤدي وظيفةً مهمّةً في تقوية نغم الحروف، وتعزيز الإيقاع الداخلي، ومن أمثله قوله⁶: (الطويل)

نَذَرْتُ لِكَ الْقَلْبِ الرَّهيفِ مِنَ الْجَوَى وَمَا كَانَ أَعْلَى فِي سَبِيلِ الْهَوَى نَذْرِي
في هذا البيت أسهم الجناس الناقص مع التصدير في خلق تناغمٍ إيقاعيٍّ يشدّ انتباه السامع، ويبعث في النفس الأنس والألفة الصوتيّة والموسقيّة.

¹ المصري، (1963م). ص260 - 261.

² العطار، (2020م). ص168.

³ ابن الأثير، (د.ت). 1/ 267.

⁴ الجرجاني، (1991م). ص8.

⁵ أنيس، (1952م). ص43.

⁶ العطار، (2020م). ص172.

وقوله¹: (الرّجز)

فيا لَهُ مِنْ مَرَضٍ كالعافيه
جَرى على السِّنَّةِ أنيَّـا
ومن جميل جناسه قوله²: (البسيط)

وهَاتِ مِنْ نَعَمِ الأملاكِ قافيةً
وقوله³: (الرّجز)

إن طافَ بالكونِ أضاءَ الكونِـا
ويصف غوطة دمشق بقوله⁴: (الخفيف)

أَيْلُكَ الخُلُوْ زَاهِرٌ بالدَّراري
وقع الجناس بين (ساحر) و(سافر).

وقوله⁵: (الخفيف)

أَنْتَ نِعَمَ الدَّلِيلُ في ظُلْمَةِ العُمى
جانس بين (السَّنا) و(السَّناء).

ونلاحظ في كلّ هذه الأمثلة عنايةً موجهةً إلى تردّد الأصوات في الكلام، وما يتبع هذا من إيقاع موسيقي

تطرب له الآذان، وتستمتع به الأسماع.

¹ العطار، (2020م). ص243.

² المصدر السابق، ص160.

³ المصدر نفسه، ص242.

⁴ نفسه، ص419.

⁵ نفسه، ص960.

2- التكرار:

وهو عند ابن أبي الإصبع "أن يكرّر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"¹، فالشاعر يكرّر اللفظ لأغراضٍ بلاغيةٍ متعدّدةٍ تترك انطباعاً لدى المتلقّي، يفهم منها غرض الشاعر في بيته، ويفهم حالته النفسيّة والانفعاليّة.

أ- التكرار من حيث موقعه من البيت الشعري:

1- التصدير:

عرّفه القزويني بقوله "أن يكون أحدهما - أي اللفظتين المكررتين - في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني"²، ومصدر الموسيقى في هذا اللون هو تكرار صوت اللفظ الذي يورث التآلف والانسجام الصوتي بين الشطرين، فالبيت يكتسب إيقاعاً صوتياً شبيهاً بما يكتسبه من التكرار؛ لكنّه يمتاز بأنّه يرتكز على موسيقا القافية التي تتكرّر عمودياً على مدى النص، فيمتدّ تأثير الموسيقى العمودية أفقياً، فيتمتع النص بنوع من الترابط والتآلف بين نوعي الموسيقى، ومن ذلك قول أنور العطار³: (الخفيف)

ليس تُنسى الأشعارُ أوجاعَ قلبٍ مُستَهامٍ يَفْنَى مِنْ الأشعارِ
وأريجُ الأزهارِ ولّى فما نَفَى عَجْرِيحٍ بذابلِ الأزهارِ

جاء التصدير في البيت الأول بين (الأشعار-الأشعار) وفي البيت الثاني بين (الأزهار-الأزهار).

وقوله⁴: (الطويل)

إذا البدرُ لم ترُسْمُهُ ألوانُ شاعرٍ ولم تسقيه سِحراً فما هو بالبدرِ
وقعت لفظة (البدر) في صدر البيت وعجزه.

¹ المصري، (1963م)، ص375.

² القزويني، (2003م)، ص294.

³ العطار، (2020م)، ص174.

⁴ المصدر السابق، ص172.

وقوله¹: (الخفيف)

بَابِ، وَالْمَوْتُ كَامِنٌ فِي الشَّابِكِ

وَشِبَاكَ الْقَنَاصِ تَمْتَدُّ فِي الْغَا

وقوله²: (الخفيف)

تُ وَنَعْشِي فِي رُقَّةِ الْأَمْلَاكِ

إِنِّهِ أُخْتُ الْأَمْلَاكِ هَذِي السَّمَاوَا

كَرَّرَ لَفْظَةَ (الأملاك) فِي صَدْرِ الْبَيْتِ وَعَجَزَهُ.

وقوله³: (السريع)

فَلَيْتَنِي لَمْ أَكُ بِالشَّاعِرِ

لَا ذَنْبَ إِلَّا أَنَّنِي شَاعِرٌ

وقوله⁴: (الكامل)

لِلَّهِ مَا أَغْلَاهُ مِنْ نَذْرٍ

مِثْلَاذُهُ بِيَدِ الرَّدَى نَذْرٌ

فالتكرار بين قوله (نذر - نذر)، وهذه المماثلة الإيقاعية التي تشكل محطة التقفية الرسمية والداخلية تسهم في تقوية النغم الموسيقي، وشدَّ انتباه السامع.

2- التَّرديد:

وهو "أن يعلّق المتكلم لفظاً من الكلام بمعنى، ثم يردّها بعينها ويعلّقها بمعنى آخر"⁵، كقول أنور العطار⁶:
(الخفيف)

— دِ وَلَا تُذْنِبْهُ مِنْ الْأَفْهَامِ

حَلَّ هَذَا الْمَاضِي يَصِرُ مَاضِي الْعَهْدِ

¹ العطار، (2020م). ص175.

² المصدر السابق، ص175.

³ المصدر نفسه، ص102.

⁴ نفسه، ص210.

⁵ المصري، (1963م). ص253.

⁶ العطار، (2020م). ص179.

وقوله¹: (المتقارب)

وَكَمْ نَضَبَ النَّبْعُ نَبْعَ الْحَيَاةِ وَنَبْعُ الْمَحَبَّةِ لَمْ يَنْضَبِ
وقوله²: (الطويل)

فَقِيرٌ وَلَكِنِّي مِنَ الْفَقْرِ فِي غِنَى وَفِي الْعُسْرِ مَا يُنْسِيكَ بُحْبُوحَةُ الْيُسْرِ
وقوله³: (الطويل)

حَرَامٌ عَلَيْكَ الْهَجْرُ فَالْهَجْرُ مُؤْلَمٌ وَلَا تُمَعِّنِي فِي الصَّدِّ فَالصَّدُّ مُسَقَّمٌ
ورد التكرار بين لفظتي (الهجر-الهجر) في الشطر الأول وبين (الصدّ-الصدّ) في الشطر الثاني، وهذا التكرار في كلّ من شطري البيت أعطى الأبيات حيويّة وإيقاعاً موسيقياً عذباً يجذب السّامع.

3- التّعطف:

سمّاه قومُ المشاكلة، وهو "كالترديد في إعادة اللفظة بعينها في البيت، لكن كلّ لفظة في شطر"⁴، ومن أمثلته

قول أنور العطار⁵: (السريع)

جَلَّ رُزْءُ الشَّامِ أَرْجَاؤُهُ يَا وَيْلَتَا مَنْ هَوَّلَ رُزْءُ الشَّامِ
وقوله⁶: (المتقارب)

خُلِقْتُ مِنَ الشَّقْوِ وَالذِّكْرِيَّاتِ وَأَوْفَى لَكَ الشَّقْوُ مَكْيَالُهُ
وقوله⁷: (الطويل)

¹ العطار، (2020م). ص246.

² المصدر السابق، ص169.

³ المصدر نفسه، ص430.

⁴ المصري، (1963م). ص257.

⁵ العطار، (2020م). ص107.

⁶ المصدر السابق، ص110.

⁷ المصدر نفسه، ص172.

وَكَمْ زَالَ تَاجٌ وَاسْتُبِيحَتْ مَمَالِكُ وَلَكِنَّ تَاجَ الْفَنِّ بَاقٍ عَلَى الدَّهْرِ
وقوله¹: (الكامل)

يَا غَيْبُ طِرْتَ بَعْدُ نَشُوتِنَا يَا غَيْبُ لَيْتَكَ بَعْدُ لَمْ تَطُرْ
وهذه الأنواع البديعية الثلاثة (التصدير والتزديد والتعطف) كثيرة في شعر أنور العطار، وكلها تصب في باب التكرار، وإن كان التفاوت بسيطاً في فصل نوعٍ عن الآخر؛ إلا أن هذه التسميات وضعها علماء البلاغة في أثناء دراستهم لأشعار العرب وتعمقهم فيها، ووجود هذه الأنواع في أشعار أنور العطار ينمُّ على قدرته اللغوية، وتمكُّنه من أساليب العربية، وغنى مادته الأدبية والفنية.

ب- التكرار من حيث الوظيفة التي يؤديها:

ذكر البلاغيون كثيراً من الوظائف التي يؤديها التكرار، منها ما ذكره ابن الأثير عندما قال "اعلم أن المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيداً وتشبيهاً من أمره، وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشئ الذي كررت فيه كلامك، إما مبالغة في مدحه أو في ذمه"²، وقد أشار ابن أبي الإصبع إلى وظيفة التكرار بقوله "أن يكرّر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"³، وقد نظر عبد الله الطيّب إلى هذا الفن نظرة أعمق، فرأى التكرار يقوم على ثلاث وظائف أساسية؛ أولها: "التكرار المراد به تقوية النغم"⁴، وهذا الضرب من التكرار من أكثر الضروب وقوعاً في شعر أنور العطار، فقد يكرّر فيه اللفظة مثل قوله⁵: (الخفيف)

أنشديني لَحْنَ الْخُلُودِ فَأُخِيَا نَسَمَةً فِي جَوَانِحِ الْأَرْوَاحِ
أنشديني شِعَرَ السَّمَاءِ فِي الشَّعْ
أنشديني الْأَطْيَارَ كَيْفَ تُغَنِّي
أنشديني فَإِنَّ فِي الْجِسْمِ رَوْحاً
رِ سِرَاحٍ مِنْ رِبْقَةِ الْأَتْرَاحِ
فَتَفِيضُ الْحَيَاةُ بِالْأَفْرَاحِ
تَتَرَامَى عَلَى السَّنَا الْمَاحِ

¹ العطار، (2020). ص209.

² ابن الأثير، (د.ت). 4/3.

³ المصري، (1963م). ص375.

⁴ المجذوب، (1989م). 2/59.

⁵ العطار، (2020م). ص175.

فتكرار لفظة (أنشديني) عمل على تقوية النغم، وجذب انتباه السامع.

وقد يكرّر جملاً مثل قوله¹: (الخفيف)

يا شُعاعَ الهوى وحُلُمَ الجِنانِ	كيفَ أنساكَ يا ضياءَ الأمانِ
أنتَ منه بِشاشَةُ العُنوانِ	كيفَ أنساكَ والحياءُ كتابُ

وقوله²: (مجزوء الرمل)

عَن هَواها وتلاخى	لَيسَ مَنا مَن تَوَلَّى
وقصَّى العُمَر نواحا	لَيسَ مَنا مَن تراخى
وحَدّة الصِّفّ انتزَحا	لَيسَ مَنا مَن نأى عَن
دَ اجتِراماً واجتِراحاً	لَيسَ مَنا مَن بَغى الكَيّ
بُغضَ وانزاح انزياحا	لَيسَ مَنا مَن أشاع الـ
قَلةً إنمّا وجناحا	لَيسَ مَنا مَن نوى الفُر

وقوله³: (الخفيف)

تُ ذِباداً عَن فِكرَةٍ عَلياءِ	عَلِمَ العُربَ كَيفَ يُستَهلُّ المَو
ي دِفاعاً عَن عِزَّةٍ قَعَساءِ	عَلِمَ العُربَ كَيفَ يُقضى على البَغ
لُ ويحلُّو الفِداءَ إثرَ الفِداءِ	عَلِمَ العُربَ كَيفَ يَرتَخِصُ البَدُ

والنوع الثّاني للتكرار عند عبد الله الطيّب هو "التكرار المراد به تقوية المعاني الصوريّة، الذي ينصبُّ على

الألوان الإجمالية، والمعاني العامّة التي تصاحب جو القصيدة"⁴، وأكثر ما يكرّره الشعراء "الإشاعة لونٍ عاطفي

¹ العطار، (2020م). ص265.

² المصدر السابق، ص443.

³ المصدر نفسه، ص942.

⁴ المجذوب، (1989م). 2/ 89.

غامضٍ يقوّي الصّورة الّتي عليها بنية القصيدة؛ أسماء الأشخاص والمواضع وما هو بمنزلتها"¹، مثل قول أنور العطار²: (الطّويل)

أَقُولُ لِمَيِّ وَالْحَيَاءُ عَلَالَةٌ وَمِيَّةٌ مَهْوَى الرّوحِ فِي الوَصْلِ وَالْهَجْرِ
لِيَهْنَأَكَ أَنْ وَشَّيْتُ عَمْرِي بِالْأَسَى وَرَصَّعْتِهِ يَا مَيِّ بِالْأَدَمِ الحُمْرِ
فتكراره اسم (مي) يبيّن مشاعر الحنين والشّوق إلى المحبوبة ميّ ومكانتها في قلبه، مع إسهام هذا التّكرار في تقوية النّعم.

وقوله مفتخراً بأمجاد بغداد والشّام وما يربطهما من علاقاتٍ أخويّةٍ وتاريخيّةٍ عريقة³: (البسيط)

فِي ظِلِّ بَغْدَادَ طَافَ العُرْبُ وَانْتَلَفُوا وَحَقَّقُوا الوَحْدَةَ الكُبْرَى بِمِيعَادِ
تَمَازَجُوا فِي إِخَاءٍ رَائِعٍ عَجَبِ كَمَا تَمَازَجُ أَرْوَاحُ بِأَجْسَادِ
بَغْدَادُ فِي الشّامِ أَلْحَانُ مُرْتَلَّةٌ تَلَدُ، وَالشّامُ أَنْغَامُ لِبَغْدَادِ
وقوله راثياً والدته⁴: (السّريع)

أُمَاهُ فِي بِرِّكَ كُنْزُ الْمُنَى أُمَاهُ فِي حُبِّكَ رَبُّ الْوُجُودِ
أمّا النّوع الثّالث فهو "التّكرار المراد به تقوية المعاني التّفصيليّة"⁵، وسماه صاحب المرشد "التّكرار الخطابي؛ لأنّ الشّعراء فيه ينحون منحى الخطابة"⁶، وفي هذا اللّون يُعنى الشّاعر بالمعاني الجزئيّة التّفصيليّة في القصيدة، ويعالج فكراً فرعيّةً منها، ويمتدّ هذا النّوع إلى بنية القصيدة كلّها، مثاله قول أنور العطار⁷: (الخفيف)

عَلَّمْتَنِي أَنَّ السَّلَامَ هُوَ الْحِصْنُ نُنْ وَشَرَعُ السَّلَامِ أَقْوَمُ شَرْعَا
جَمَعَ الحُبَّ والبَشَاشَةَ والبِشْ رَ وَكَانَ السَّلَامُ أَنْجَحَ مَسْعَى

¹ المجذوب، (1989م). 2 / 90.

² العطار، (2020م). ص 169.

³ المصدر السابق، ص 452.

⁴ المصدر نفسه، ص 327.

⁵ المجذوب، (1989م). 2 / 137.

⁶ المصدر السابق، 2 / 137.

⁷ العطار، (2020م). ص 755.

يَمْسَحُ الْبُغْضُ مِنْ نُفُوسِ الْبَرَايَا وَتَضِيقُ النُّفُوسُ بِالْبُغْضِ ذَرْعَا
فَأَشْبَعُ فَرْحَةَ السَّلَامِ وَبَارِكُ— لَهُ وَزْدُهُ فِي الْأَرْضِ نَشْراً وَرَفْعَا

فقد كرر كلمة (السَّلام) أربع مرّات قاصداً إلى تعزيز الجزئيات المتصلة بالسَّلام، فجاءت هذه الأبيات مفعمة بالخطابية.

ت- مستويات التكرار:

- 1- تكرار الحروف.
- 2- تكرار الألفاظ (تكرار الاسم- تكرار الفعل- تكرار الضمائر).
- 3- تكرار التراكيب.
- 4- تكرار الأسلوب (النداء- الاستفهام- النفي- الشرط- التعجب- القسم- التمني- الأمر- النهي).
- 5- التكرار الاشتقائي.

1- تكرار الحروف:

تعدُّ ظاهرة التكرار الصوتي لبعض الحروف في القصيدة من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي بوساطة تكرار حرفٍ بعينه في البيت الشعري؛ إذ يعكس الحالة الشعورية للشاعر وإبداعه وتطويعه للحروف التي تؤدي وظيفة التنغيم، وهذا ما يلحظ في كثيرٍ من أشعار أنور العطار، فمن تكرار الحروف التي ظهرت في أبيات القصيدة ووافقت الروي تكراره حرف الزاء في قصيدته (الصبا) التي يقول فيها¹: (الكامل)

ضحك المُنَى في سَكْرَةِ الْعُمَرِ غَمَرَ الْفَوَادَ بِطَافِحِ الذِّكْرِ
أَيَّامُ رَوْضِ الْعَيْشِ مُؤْتَلِقٌ يَذُرُ الْغُصُونُ رَوَاشِفَ النَّهْرِ

وقد يسيطر حرف النون على جو القصيدة فيضفي عليها إيقاعاً موسيقياً عذبا، مثل قول أنور العطار²:

(الخفيف)

¹ العطار، (2020م). ص207.

² المصدر السابق، ص366.

أَتَمَّنِّي وَأَنْتِ مَنِّي الْأَمَانِي وَأَغْنِّي وَأَنْتِ مَنِّي لَحْنِي
ويكرّر حرف الميم في قوله¹: (المتقارب)

مُطَافُ الْجَلَالِ مُرَادُ الْجَمَالِ مَلَأْتُ حَافِلَةً بِالْمُنَى
مَرَاتِعُ طَافِحَةٌ بِالنَّعْمِ ويكرّر حرف اللام في قوله²: (الزمل)

فَلَمَنْ أَشْكَو تَبَارِيحَ الْأَسَى وَاللَّيَالِي سَلَبْتَنِي مَأْمَلِي
واستخرج أنور العطار من حرف الباء الجهير أقصى طاقاته التعبيرية وذلك بقوله³: (المتقارب)

فَمَا الْخُبُّ إِلَّا عَذَابُ الْفُؤَادِ وَأَغْزَبَ بِلَامِهِ أَغْزَبِ
إذ ورد في البيت ستّ مرّات منساقاً لخدمة موسيقا البيت، مطبوعاً بطابع انفعال الشاعر، فعند النطق بـ (الباء) تنطبق الشفتان انطباقاً محكماً، وبعد انفصالهما فجأةً ينفجر النَّفْسُ المحبوس مُحدثاً صوتاً انفجارياً⁴، وهذا الأمر يتفق مع طبيعة تجربة الشاعر الوجدانية المكبوتة والقاسية.

نلاحظ ممّا سبق أنّ أكثر الأصوات توظيفاً عند أنور العطار هي "الراء والنون والباء والميم واللام"، وممّا يسوغ استخدامها أنّها من الأصوات المجهورة التي تتميز "بقوّة الإسماع الذي يزيد من روعة موسيقا الشعر ونغمات الإنشاد"⁵، ومن صفاتها أيضاً أنّها حروفٌ ذلّقيّةٌ تتميز بخفّتها وسهولة النطق بها، كما أنّها من الأصوات التي تعطي نغماً موسيقياً عذباً يشدّ انتباه المتلقّي.

¹ العطار، (2020م). ص415.

² المصدر السابق، ص126.

³ المصدر نفسه، ص246.

⁴ أنيس، (د.ت). ص24.

⁵ بشر، (2000م). ص359.

2- تكرار الألفاظ:

يتمثل هذا النوع من التكرار في إعادة اللفظة الواردة في الكلام؛ لإغناء دلالة الألفاظ وإكسابها قوة تأثيرية، وينقسم التكرار اللفظي في شعر أنور العطار ثلاثة أقسام هي:

1- تكرار الاسم:

بدا تكرار الاسم ظاهرة بيّنة في شعر أنور العطار، وغالباً ما يرمي به الشاعر إلى تأكيد دلالات الاسم المكرر، من ذلك تكراره لكلمة (بلادي) في قوله¹: (مجزوء المتقارب)

بِلَادِي النَّدَى وَالْكَرَمَ	بِلَادِي الْعُلا وَالشَّيْثَمَ
بِلَادِي مَقَرُّ الْوَدَمِ	بِلَادِي مَلَأُ الشَّيْثَمِ
بِلَادِي كِتَابِ الْهَمَمِ	بِلَادِي سَجِلُ الْعِظَمِ
بِلَادِي رَفِيفُ الْحَكَمِ	بِلَادِي عَزِيفُ الْقَلَمِ

وتكراره لكلمة (خدود) في قوله²: (الخفيف)

وَحُدُودُ مُجَرَّحَاتِ دُمُوعاً	وَحُدُودُ نَوَاضِرِ الْأَلْوَانِ
---------------------------------	----------------------------------

ومن جميل تكراره عبثه بمواضع الأسماء بين الشطرين مثل قوله³: (الخفيف)

وَلَقَدْ يَغْتَدِي الْبُكَاءُ غِنَاءً	مِثْلَمَا يَغْتَدِي الْغِنَاءُ بُكَاءً
---------------------------------------	--

وقوله⁴: (المتقارب)

لَكَ الْخُلْدُ فَاتَّشِحِي بِالْخُلُودِ	وَلَوْلَاكَ كَانَ الْخُلُودُ الْعَدَمُ
---	--

¹ العطار، (2020م). ص 408-409.

² المصدر السابق، ص 263.

³ المصدر نفسه، ص 287.

⁴ نفسه، ص 240.

وقوله¹: (الخفيف)

وَالسَّعِيدُ السَّعِيدُ مَنْ أَلِفَ الْبِرَّ وَلَمْ يَثْبُتْهُ مِنَ الْبِرِّ أَمْرُ

ومنه تكراره (القلب - أصداء) لتقوية النغم²: (الخفيف)

يَا حَبِيبِي تَرِنُ فِي الْقَلْبِ أَصْدَا ءَ وَبِالْقَلْبِ أَفْتَدِي الْأَصْدَاءَ

وفي هذا الباب أيضاً يدخل تكرار أسماء الأعلام والأماكن مثل قوله³: (مجزوء الخفيف)

عُمَرَ الْخَيْرِ يَا عُمَرُ يَا كِتَاباً مِنَ السَّيْرِ

ومنه أيضاً تكراره (بغداد - الشام) في قصيدته التي يقول فيها⁴: (البسيط)

بَغْدَادُ فِي الشَّامِ الْحَانَ مُرْتَلَّةً تَلَدُ، وَالشَّامُ أَنْغَامٌ لِبَغْدَادِ

2- تكرار الفعل:

يشمل تكرار الفعل مساحة زمنية أكبر من غيره من الصيغ، وهذا يحقق فاعلية أكبر في صياغة الفكرة أو المعنى، وقد سعى أنور العطار إلى تكرار الأفعال وفق ما يقتضيه السياق من تكثيف للمعنى، سواء أكان ماضياً أم مضارعاً أم أمراً، وتكراره للفعل يجعل منه أداة للتعبير بصورة شعرية تعكس دلالاته وغاياته التي ينشدها، من ذلك قوله راشياً⁵: (البسيط)

عَادَ الرَّبِيعُ وَمَا عَادَ الْأَحْبَاءُ لَا الزَّهْرُ زَهْرٌ وَلَا الْأَنْدَاءُ أَنْدَاءُ

كرّر الشاعر الفعل (عاد) في الشطر الأول، ثم كرّر (الزهر - الأنداء) في الشطر الثاني مكسباً البيت إيقاعاً

غزيراً بكثرة التكرار مع أدائه وظيفته الدلالية.

¹ العطار، (2020م). ص 821.

² المصدر السابق، ص 162.

³ المصدر نفسه، ص 939.

⁴ نفسه، ص 452.

⁵ نفسه، ص 313.

وتكراره للفعل (أصغى) في قوله¹: (الهج)

وهذا اللَّيْلُ كَمْ أَصْغَى وَكَمْ أَصْغَتْ دَرَارِيهِ
وقوله²: (الهج)

أَفْدَيْتَنِي بِهِ بِأَخْلَامِي فَيَسَّرَ لِيْنِي وَأَسْرَأَ لِيْهِ
وَأَغْرِيْتَنِي بِهِ بِأَشْعَارِي فَيُبْكِيْنِي وَأُبْكِيْ لِيْهِ
ومنه قوله³: (الخفيف)

وَمِنْ الْخُبِّ مَا يَزِيدُكَ بُرْءاً وَمِنْ الْخُبِّ مَا يَزِيدُكَ دَاءً
بنى أنور العطار بيته على حركية الفعل (يزيدك)، وأدى تكراره في الشطر الثاني الوظيفة الإيقاعية.

ومن جميل تكراره قوله⁴: (المتقارب)

تَعَالَى تَرِي فِي خَنَآيَا الْفُؤَادِ لَهَيْباً مِنَ الشَّوْقِ كَالْمَرْجَلِ
تَعَالَى تَرِي فِي مَطَاوِي الْجَفُونِ خَيَالِكَ مُنْتَسِحاً بِالْخُلِي

وقد تعلقو الوظيفة الإيقاعية لتكرار الفعل لتقف جنباً إلى جنب مع الوظيفة الدلالية، من ذلك تكراره لفعلي

(فارقي - فلنم) في قوله⁵: (الخفيف)

فَارْقُدِي... فَارْقُدِي... أَيَا رُوحَ فَالْعِي شُ إِلَى هَذِهِ الرَّدَى وَالْحِمَامِ
فَلَنْتُمْ... فَلَنْتُمْ... جَمِيعاً فِي النُّو مَ خَلَاصٍ مِنْ شِدَّةِ الْإِيَامِ

¹ العطار، (2020م). ص199.

² المصدر السابق، ص199.

³ المصدر نفسه، ص287.

⁴ نفسه، ص470.

⁵ نفسه، ص179.

3- تكرار الضمائر:

من أساليب التكرار اللفظي عند أنور العطار تكرار الضمائر التي تؤدي دوراً مهماً بوصفها ترابطات لغوية في

سياق الخطاب النصي، وعملاً فاعلاً في موسيقا البيت الشعري، من أمثلة ذلك قوله¹: (البسيط)

فَأَنْتَ أَنْتَ أَغَارِيدِي وَأُخَيْلَتِي وَذَكْرِيَاَتِي وَأَلْحَانِي وَأُورَادِي
وقد يكرّر الشاعر ضمير المخاطب بقصد الاستمالة والتّحبيب، كما في قوله²: (المتقارب)

فَأَنْتَ شُعَاعِي فِي ذِي الْحَيَاةِ وَأَنْتَ رَجَائِي وَالْمَطْلَبُ
وقوله³: (الخفيف)

أَتَمَّنِّي وَأَنْتَ مَنِّي الْأَمَانِي وَأُغْنِي وَأَنْتَ مَنِّي لَحْنِي
ومنه قوله يمدح علي رضي الله عنه⁴: (المتقارب)

وَأَنْتَ فُرَيْشُ الْغُلَى وَالْبَطَاحِ وَأَنْتَ مَدَى السُّؤْلِ وَالْمَأْرَبِ
وَأَنْتَ بِمَكَّةَ مِلْءُ الْغُيُونِ وَإِشْرَاقَةُ الْفَلَقِ الْأَشْهَبِ
وقوله⁵: (الخفيف)

أَنَا مِنْ زُرَّةِ الْأَسْوَدِ أَنَا شِيْءٌ دِي وَمِنْ جَارَةِ الرِّيحِ غِنَائِي
أَنَا هَذِي الصَّحْرَاءُ فِي عَزْمِهَا النَّبْءِ تِ وَفِي هُزْنِهَا مِنَ الْبَاسَاءِ
أَنَا دُنْيَا مِنَ الْبَشَاشَةِ وَالْبَشْءِ رِ وَكَوْنُ يَضِجُ بِالْأَصْدَاءِ

دلّ تكرار ضمير المتكلم (أنا) على غلبة الذاتية والافتخار بالنفس.

¹ العطار، (2020م). ص235.

² المصدر السابق، ص278.

³ المصدر نفسه، ص366.

⁴ نفسه، ص474.

⁵ نفسه، ص164.

3- تَكَرَّرَ التَّرَاكِيْبُ:

التَّرَكِيْبُ أَعَمُّ مِنَ الْجُمْلَةِ؛ إِذْ إِنَّ الْجُمْلَةَ تَتَأَلَّفُ مِنْ مَسْنَدٍ وَمَسْنَدٍ إِلَيْهِ، بَيْنَمَا التَّرَكِيْبُ قَدْ يَكُونُ جُمْلَةً تَامَةً، وَقَدْ يَكُونُ صِفَةً وَمَوْصُوفًا، أَوْ جَارًا وَمَجْرُورًا، أَوْ مُضَافًا وَمُضَافًا إِلَيْهِ، وَهَذَا النَّوْعُ مِنَ التَّكَرَّرِ مَنْتَشِرٌ بِكَثْرَةٍ فِي شَعْرِ أَنْوَرِ الْعِطَّارِ، مِنْهُ تَكَرَّرَ (وَمِنَ الْحَبِّ) فِي قَوْلِهِ¹: (الخَفِيفُ)

وَمِنَ الْحَبِّ مَا يَزِيدُكَ بُرْءًا	وَمِنَ الْحَبِّ مَا يَزِيدُكَ بُرْءًا
ومنه تَكَرَّرَ (زَادَ الْعَلِيَاءُ) فِي قَوْلِهِ ² : (الخَفِيفُ)	
أَنْتَ زَادَ الْعَلِيَاءُ فِي الْمَسْلَكِ الْقَفْـ	وَمِنَ الْحَبِّ مَا يَزِيدُكَ بُرْءًا
وتَكَرَّرَ (أَنْتَ الَّتِي) فِي قَوْلِهِ ³ : (الطَّوِيلُ)	
فَأَنْتِ الَّتِي أَوْلَيْتَنِي نِعْمَةَ الْهَوَى	كَبِيتِ يَحْنُ الشَّطْرُ فِيهِ إِلَى الشَّطْرِ
وَأَنْتِ الَّتِي غَنَيْتَنِي الشَّعْرَ خَالِدًا	وَوَشَّحْتَ أَحْزَانِي بِآيَاتِكَ الْغُرَّ
ومنه قَوْلُهُ ⁴ : (الخَفِيفُ)	
أَنْتَ مَنِّي الْحُلْمُ الَّذِي أَتَشَهَّى	أَنْتَ مَنِّي الشَّعْرُ الَّذِي أَتَغْنَّى
وقَوْلُهُ ⁵ : (مَجْزُوءُ الْخَفِيفِ)	
أَنْتَ لِي الْحَبُّ وَالْمُنَى	أَنْتَ لِي الْقَضْدُ وَالْوَطْرُ

¹ العِطَّارُ، (2020م). ص287.

² المصدر السابق، ص961.

³ المصدر نفسه، ص169.

⁴ نفسه، ص616.

⁵ نفسه، ص701.

4- تكرار الأساليب:

أسلوب الاستفهام:

الاستفهام هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل، بوساطة واحدة من أدواته، وقد يخرج عن معناه الاستفهامي إلى معاني أخرى كالتوبيخ أو التحسر أو التعظيم أو التكثير أو الاستعطاف.

واتبع أنور العطار هذا الأسلوب بمعانيه التي خرج إليها، وهذا ما جعل السامع متفاعلاً معه يتابعه في مشاعره التي تتنابه، ومن الاستفهامات التي ذكرها أنور العطار ما خرج منها إلى الاستعطاف مثل قوله¹: (المتقارب)

فَمَنْ ذَا يُنْهِنُهُ أَلَمَهُ وَمَنْ ذَا يُخَفِّفُ أَوْجَالَهُ
وَمَنْ ذَا يُشَاطِرُهُ شَجْوَهُ وَيَسْأَلُهُ دَائِباً مَالَهُ

ومثال ما خرج من الاستفهام إلى التحسر قوله²: (السريع)

فَأَيْنَ لَا أَيْنَ، شَذَى عَاطِرٍ وَأَيْنَ طَيْبُ الْعَيْشِ، أَيْنَ الْمَلَابِ؟³
ومثال ما خرج إلى الاستمالة والتحبب قوله⁴: (الخفيف)

كَيْفَ أَنْسَاكَ كَيْفَ أَنْسَى حَيَاتِي كَيْفَ أَنْسَى الرَّقِيقَ مِنَ الْخَانِي
ومثال ما خرج إلى الإنكار والتوبيخ قوله⁵: (المتقارب)

جَمَى الْعُرْبِ فِي مِصْرَ مَنْ رَوْعَةٍ؟ وَمَنْ عَاتَ فِيهِ وَمَنْ زَعَزَعَهُ
وَمَنْ أَنْتَ يَا خِزْيَ هَذَا الْأَنَامِ وَمَنْ أَنْتَ يَا بَدْعَةَ الظَّالِمِينَ
أَمَا أَنْ لِلْحَقِّ أَنْ يَقْمَعَ

¹ العطار، (2020م). ص111.

² المصدر السابق، ص269.

³ المَلَابُ: ضَرْبٌ مِنَ الطَّيِّبِ، أَوْ الزَّعْفَرَانِ.

⁴ العطار، (2020م). ص266.

⁵ المصدر السابق، ص447.

ومثال ما خرج إلى التّكثير قوله¹: (الطّويل)

فَكَمْ عَاشَ مَقْتُوناً وَكَمْ عَاشَ فَاتِئاً وَكَمْ ذَابَ شِعْراً لَيْسَ تَلْقَاهُ فِي سِفْرِ

ويظهر تأثير التّكرار الموسيقي للاستفهام في قوله²: (الهج)

أَلَيْسَ الْكَوْنُ بُسْـتَاناً وَدُنْيَا الْخُبِّ مَيْـدَاناً؟

فَهَلْ صُغْتُ مِنْ الْفَرْدوسِ يَا صَدَّاحُ الْحَائِكِ؟

وَهَلْ أُنْزَعْتُهَا كَاساً أَطَابَتْ لِلْهَوَى حَائِكِ؟

فَكَمْ هَيَّـمَتْ نَشْـوَاناً وَكَمْ وَلَّهَتْ سَكْرَاناً

نلاحظ ممّا سبق أن تكرار أسلوب الاستفهام يكسب النّص حيويّة وإيقاعاً موسيقياً عذبا؛ فالبنى الاستفهاميّة "من

أكثر التّراكيب اللّغوية استدعاءً للمثيرات عند المتلقّي، فهي تقطع رتابة التّلقّي، وتُحدث المفاجآت التي تنتهك

جمود التّوقع؛ لتنشئ جدليّة حيويّة حركيّة بين المبدع والمتلقّي"³.

أسلوب النّداء:

النّداء هو طلب المتكلّم إقبال المخاطب إليه بأحد حروفه، وقد كرّر الشاعر هذا الأسلوب مراراً وتكراراً في

شعره، فلا تكاد تخلو قصيدة من هذا الأسلوب، غير أنّه غالباً ما يخرج عن معناه الأصلي إلى معاني أخرى مثل

التّعجب والنّدبة والتّجعّج والنّصح والتّحسّر والاستعطاف والرّثاء وغيرها من الأغراض التي طوّعها أنور العطار في

نداءاته، فمنها خرج إلى التّحبّب مثل قوله⁴: (الخفيف)

يَا هُدَايَ الَّذِي أُنَاجِيهِ لَهْفَا نَ وَيَا مُنْيَتِي وَيَا سُـلْوَاني

¹ العطار، (2020م). ص 171.

² المصدر السابق، ص 355.

³ جابر، (2010م). ص 371.

⁴ العطار، (2020م). ص 263.

ومن النداء الذي جاء للرثاء قوله¹: (الطويل)

فِيَا عَهْدَهُمْ لَا زِلْتَ نَضْرًا عَلَى الْبَلَى
وَيَا طَيْفَهُمْ زَدْنِي اشْتِيَاقًا وَلَوْعَةً
ومثال ما خرج إلى التعظيم قوله²: (الخفيف)

يَا فَلَسْطِينُ يَا رَبَاعَ الْمَعَالِي
ومثال ما خرج إلى الرجاء والاستغاثة قوله³: (الخفيف)

يَا نَبِيَّ الْهُدَى حَنَانًا وَعُطْفًا
يَا نَبِيَّ الْهُدَى أَغْنِنَا فَإِنَّا
ومثال ما خرج إلى معنى الإغراء قوله⁴: (المتقارب)

أَيَا فَيَصِلَ الْمَجْدُ لَا تُمِطِلِ
وَيَا فَيَصِلَ الْجُودُ لَا تَبْخَلِ
وربما يلجُ الشاعر على صوت (يا) فيكررها لإنشاء رابطٍ موسيقيٍّ بين الأبيات مثل قوله⁵: (المتقارب)

فِيَا آسَهَا يَا اخْضِرَارَ الزَّمَانِ
وَيَا وَزْدَهَا يَا اخْمِرَارَ الْخُدُودِ
وَيَا مَاسَهَا يَا انْسِكَابَ النَّدَى
وَيَا نَهْرَهَا يَا نَجِيَّ الدُّهُورِ
وَيَا فَرَحَةَ الرُّوضِ يَا آسَهَا
إِذَا الْخُسْنُ أَنْقَضَ الْإِبَاسَهَا
شَدَوْتَ الْمَفَاتِينَ يَا مَاسَهَا
أَزَلْ عَنْ ضِفَافِكَ وَسَوَاسَهَا

¹ العطار، (2020م). ص317.

² المصدر السابق، ص437.

³ المصدر نفسه، ص437.

⁴ نفسه، ص472.

⁵ نفسه، ص424.

أسلوب النفي:

كّرر أنور العطار في شعره أسلوب النفي، وقد اتخذ هذا الأسلوب طابع النفي حيناً وطابع الحصر حيناً آخر، وجاء في بعض المواضع لغرض التوكيد من ذلك قوله¹: (المتقارب)

وَمَا هِيَ إِلَّا كِتَابُ الْبَقَاءِ وَمَا هِيَ إِلَّا سَجِلُّ الْعِظَمِ
وقوله²: (السريع)

لَا أَرْضِي بِالنَّزْرِ مِنْهَا وَلَا أَطْمَعُ إِلَّا فِي الشُّعَاعِ الْمَدِيدِ
ومن النفي المطلق تكراره (لا) في قوله³: (مجزوء الخفيف)

لَا يَخَافُ الرَّدَى الرَّهِيْءُ بَ لَا يَغْرِفُ الْخَذَرِ
وتكراره (لم) في قوله⁴: (مجزوء الخفيف)

لَمْ يَنْلُ مِنْكَ غَابِرٌ لَمْ يَعْيبْ حُسْنُكَ الْقِصْرُ
ومن جميل تكراره قوله⁵: (الخفيف)

أَنْتَ فِي الْفِكْرِ صَوْرَةٌ لَيْسَ تُمَحَى لَا يَذُوقُ الْخُلُودَ طَعْمَ انْدِثَارِ
أَنْتَ فِي الذِّكْرِ خَالِدٌ لَيْسَ تَقْنَى لَا يَحُومُ الرَّدَى عَلَى التَّذْكَارِ

نلاحظ أنّ الإيقاع الداخلي في هذين البيتين لا يقتصر على تكرار (لا - ليس)؛ بل أسهم تكرار الضمير (أنت)

في تعزيز الموسيقى الداخلية، وأعطى توازناً بين البيتين.

¹ العطار، (2020م). ص415.

² المصدر السابق، ص226.

³ المصدر نفسه، ص703.

⁴ نفسه، ص703.

⁵ نفسه، ص950.

أسلوب النّهي:

أسلوب النّهي له صيغة واحدة هي المضارع المسبوق بـ (لا) النّاهية، وهو طلب الكفّ عن الفعل على جهة الاستعلاء، وقد كان له دورٌ في تعزيز الموسيقى الدّاخلية في شعر أنور العطار، من ذلك قوله¹: (مجزوء الخفيف)

لا تكلّني إلى الأسى لا تكلّني إلى الضّجر
وقوله²: (السريع)

لا تحسّدن بالله عَفَدَ الهوى كم في وصالِ الحُبِّ عاشتْ صُدودُ
ولا يهولنّك شكُّ الوَرَى ربّ يقينٍ فائضٍ مِنْ جُودُ

أسلوب الشرط:

يقوم الشرط على تحقيق الموازنات الصّوتية بين جملة الشرط وجوابها، وقد تكرر هذا الأسلوب في شعر أنور العطار كثيراً من ذلك قوله³: (مجزوء الخفيف)

مَنْ رعاهُ فَقَدْ وَفَى مَنْ قلاه فَقَدْ كَفَرَ
وقوله⁴: (المتقارب)

إذا أوزقتْ فالشّبابُ الرّطيبُ وإن أزهرتْ فالزّوى والذّكرُ
وإن أثمرتْ فالنّدى والثّراء وما شئتُ مِنْ مُتّعٍ مُبتكرُ
وإن صوّحتْ فسراجُ الظّلامِ وأنسُ البُداةِ وزينُ الحَصَرُ

¹ العطار، (2020م). ص703.

² المصدر السابق، ص228.

³ المصدر نفسه، ص456.

⁴ نفسه، ص530.

5- التكرار الاشتقائي:

يتعدّد هذا اللون بتعدّد الأوزان الصّرفيّة مثل اسم الفاعل واسم المفعول واسم التّفصيل وغير ذلك من المشتقات والمصادر، ويمكن تقسيمه وفق طريقة وروده في البيت أقساماً ثلاثة:

1- التكرار الاشتقائي المتعاقب: تأتي الألفاظ المتماثلة فيه متعاقبة لا يفصل بينها فاصل مثل قول أنور

العطّار¹: (السريع)

عَجِبْتُ لَابْنِ الْمَوْتِ لَا يَزَعَوِي عَنْ غِيهِ وَهُوَ الْحَصِيفُ الْخَبِيرُ
وقوله²: (الخفيف)

وَالْكَرِيمُ الْكَرِيمُ مَنْ جَعَلَ الْعَفْ وَ عَنِ النَّاسِ ذَيْدَنَا وَشِعَارَا
وقوله³: (السريع)

أَسْرَيْتِ بِالرُّوحِ إِلَى عَالِمٍ خُلُو كَأَذَارِ أَنْيَقِ فَرِيدُ
جاور بين الصّفتين المشبّهتين باسم الفاعل (أنيق فريد).

2- التكرار الاشتقائي المتوازن: تأتي الألفاظ المتماثلة فيه متوازنة تخدم الإيقاع وتجعله متوافقاً مثل قول أنور

العطّار⁴: (الخفيف)

لَكَ سِرٌّ مُغَيَّبٌ فِي جَنَانِي لَكَ شَذْوٌ مُفَجَّرٌ مِنْ بَيَانِي
وقوله⁵: (مجزوء الخفيف)

لَيْسَ لِي عَنْكَ مُبْتَغَى لَيْسَ لِي عَنْكَ مُصْطَبَرُ
جاء التكرار الاشتقائي بين (مبتغى ومصطبر).

¹ العطّار، (2020م). ص149.

² المصدر السابق، ص875.

³ المصدر نفسه، ص327.

⁴ نفسه، ص264.

⁵ نفسه، ص702.

3- التكرار الاشتقاقي المتعاطف: تأتي ألفاظه متعاطفة متواليّة، مثاله قول أنور العطار¹: (البسيط)

ما تَسْتَبِيحُ إِلَى صَمْتٍ فِيْغْمُرُهَا لَكُنْهَا أُخْتُ تَشْهِيْدٍ وَتَعْذِيْبٍ
وقع التكرار الاشتقاقي بين المصدرين المتعاطفين (تسهيْد وتعيْب).

نلاحظ ممّا سبق أنّ التكرار بأصنافه كلّها نوعٌ من التّقابل الدّلالي الذي يصبح وسيلةً من وسائل ترتيب الدّلالة، وهو يُمثّل دعامةً لتمامك النّصّ الشعري، فضلاً عن دوره في تعزيز الإيقاع الموسيقي.

3- الطّباق:

وهو "أن يجمع المتكلم في كلامه بين لفظين يتنافى وجود معنييهما معاً في شيء واحد في وقت واحد، أي أن يجمع في كلام واحد معنيين متقابلين"²، وقد ورد هذا اللون في شعر أنور العطار كثيراً، من أمثله قوله³:
(الخفيف)

لَقَيْتُ فِي الْحَيَاةِ وَالْمَوْتِ قَبْرِي — وَلَمْ تَحْطَ قَطُّ بِالْإِفْشَاءِ
وقوله⁴: (الطّويل)

فَإِنْ تَتَمَنَّيَ الْخُلْدَ أَوْ تَبْتَغِي الْعُلَى فَعِشْ لِلنَّدَى وَالْبِرِّ فِي السَّرِّ وَالْجَهْرِ
وقوله⁵: (السريع)

ضاحِكَةٌ بِاِكِيَّةٍ مَا تَتِي غَمِيْسَةٌ فِي فَرْحَةٍ وَاكْتِيَابِ
وقوله⁶: (البسيط)

فَأَنْتِ لِي فَرْحَةُ الدُّنْيَا وَزِينَتُهَا مَا عَاوَدَ الْعَيْنَ إِصْبَاحَ وَإِمْسَاءِ

¹ العطار، (2020م). ص272.

² العاكوب، (2000م). ص559.

³ العطار، (2020م). ص150.

⁴ المصدر السابق، ص170.

⁵ المصدر نفسه، ص268.

⁶ نفسه، ص313.

وَأَنْتِ أَنْتِ أَحَادِيثِي وَأَخِيلَتِي وَذَكْرِيَاتِي، وَأَنْتِ الْبُرْءُ وَالِدَاءُ
أَمَّا طَبَاقُ السَّلْبِ فَهُوَ "أَنْ يُجْمَعَ بَيْنَ فَعْلِي مَصْدَرٍ وَاحِدٍ أَحَدُهُمَا مُثَبَّتٌ وَالْآخَرُ مَنْفِي"¹، فهو يقتضي تكراراً،
"وحقيقة هذا النوع من الطَّبَاقِ تكراراً"²، ومن أمثلته في شعر أنور العطار قوله³: (المتقارب)

يَجُورُ وَيَشْتَتُّ فِي حُكْمِهِ وَمَنْ لَا يَجُورُ إِذَا مَا مَلَكَ
الطَّبَاقِ بَيْنَ قَوْلِهِ (يجور - لا يجور)، وهو من باب تكرار الفعل الذي يزيد حركية الإيقاع.

وقوله⁴: (السريع)

تَجُودُ لِلدَّهْرِ بِأَخْلَامِهَا وَهُوَ بِمَا تَطْلُبُهُ لَا يَجُودُ
أسهم الطَّبَاقِ بَيْنَ (تجود ولا يجود) في تحقيق التَّجانُسِ الصَّوتِيِّ عَلَى الْمُسْتَوِيِّينَ الْمَوْسِيقِيِّينَ وَالِدَّلَالِيِّ.

4- التَّضْمِينُ:

التَّضْمِينُ هُوَ "أَنْ يُضَمَّنَ الشَّعْرُ شَيْئاً مِنْ شَعْرِ الْغَيْرِ، مَعَ التَّنْبِيهِ عَلَيْهِ إِنْ لَمْ يَكُنْ مَشْهُوراً عِنْدَ الْبَلْغَاءِ"⁵،
ومن أمثلته في شعر أنور العطار قوله⁶: (مجزوء الكامل)

مَنْ لِلشَّجِي يُعِينُهُ إِنْ ضَاقَ بِالْأُحْزَانِ جُهِدَا
حَكَمَ الْقَضَاءُ عَلَيْهِ أَنْ يَجْتَازَ هَذَا الْعُمُرَ فَرْدَا
"مَا الرَّفْدُ لِلْمَحْرُومِ حِيَا مَنْ يَجُودُ بِالْأَنْفَاسِ رَفْدَا"

جاء التَّضْمِينُ فِي الْبَيْتِ الثَّلَاثِ "مَا الرَّفْدُ لِلْمَحْرُومِ حِينَ يَجُودُ بِالْأَنْفَاسِ رَفْدَا"، وَهَذَا الْبَيْتُ مِنْ قَصِيدَةِ الشَّاعِرِ

"خَلِيلُ مَرْدَمِ بَك" بِعَنْوَانِ "الطَّيْفِ" يَقُولُ فِيهَا⁷: (مجزوء الكامل)

¹ العاكوب، (2000م). ص 560.

² المجذوب، (1989م). 2 / 263.

³ العطار، (2020م). ص 100.

⁴ المصدر السابق، ص 227.

⁵ الصَّعِيدِي، (1999م). 4 / 119.

⁶ العطار، (2020م). ص 119.

⁷ مردم بك، (د.ت). ص 19.

وسَقَطْتُ مَخْذُولَ الْقَوَى
أَهْوَى عَلَيَّ وَضَمَنِي
مَا الرَّفْدُ لِلْمَحْرُومِ حَيْثُ
وقول أنور العطار¹: (الخفيف)

كُنْ جَمِيلاً تَرِ الْوُجُودَ جَمِيلاً
أَنَا مَا عُدْتُ أَسْتَسِيغُ بُكَائِي
نَقِيتُ مُهْجَتِي مِنَ الْوَهَنِ الْمُرِّ
هَكَذَا قَالَ أَصْدَقُ الشُّعْرَاءِ
مَرَدَّتْ مِرَّتِي عَلَى الْأَرْزَاءِ
رِي وَلَمْ تَحْفَلِ الْأَسَى حَوْبَائِي²

فقوله "كن جميلاً تر الوجود جميلاً" مأخوذاً من قصيدة "فلسفة الحياة" للشاعر إيليا أبي ماضي التي يقول فيها³: (الخفيف)

أَيْهَذَا الشَّاكِي وَمَا بِكَ دَاءٌ
كُنْ جَمِيلاً تَرِ الْوُجُودَ جَمِيلاً
يدعو إيليا أبي ماضي في هذه القصيدة إلى التقاؤل والأمل والابتعاد عن التشاؤم بأسلوبٍ فلسفيٍّ تأمليٍّ شاركت فيه مظاهر الطبيعة المختلفة؛ للاستمتاع بالحياة ونبذ الشكوى والخوف من الموت.

¹ العطار، (2020م). ص 159.

² الحوباء: النفس.

³ أبو ماضي، (د.ت). ص 606.

رابعاً: إيقاعات رديفة في شعر أنور العطار:

1- إيقاع الحروف:

يقصد بإيقاع الحرف النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف، وعلاقة هذا النغم بالتّيار الشعوري والنّفسي في مسار النّص، ومن المعروف أنّ لكلّ حرف مخرجاً صوتياً، ولكلّ حرف صفات، ومخارج الحروف وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنّية، لا يتعمّد الشاعر إظهارها، بل يتجسّد التّوافق النّغمي والانسجام اللفظي تجسّداً فطرياً لدى الشاعر الموهوب المتمكّن من أدواته اللّغوية والفنّية، وصاحب الموهبة الحقيقية. وقد قسم اللّغويون الحروف العربية مستويات متعدّدة بالنّظر إلى صفاتها، فكانت الحروف (المهموسة والمجهورة) و(الشديدة والرخوة)، وهذه الصفات تعزّز الموسيقى الدّاخلية في البيت، وتضفي عليه إيقاعاً موسيقياً مميّزاً.

الصّوت المهموس:

الصّوت المهموس هو "الذي لا يهتّز معه الوتران الصّوتيان، ولا يسمع لهما رنينٌ حين النّطق به. وليس معنى هذا أن ليس للنّفس معه ذبذباتٍ مطلقاً وإلاّ لم تدركه الأذن؛ ولكنّ المراد بهمس الصّوت هو سكون الوترين الصّوتيين معه"¹، وقد جمعت حروف الهمس في عبارة (فحثه شخص سكت)، وإذا انطلقنا من استخدامها حروفاً للرّوي فقد استخدمها أنور العطار في (51) إحدى وخمسين قصيدة، وقد تصدّر الحاء الحروف المهموسة المستخدمة رويّاً في شعره، من ذلك قوله²: (الخفيف)

أنشدني لحن الخلود فأخيا نسمةً في جـوانح الأرواح
أدى تكرار حرف الحاء أربع مرّاتٍ إلى رقّة صوتيّة أوجت بالنّعومة والدّفء، وبمشاعر وجدانيّة مرهفة.

¹ أنيس، (د.ت). ص22.

² العطار، (2020م). ص175.

ويلي الحاء من حيث استخدامه رويًا التاء ثم الهاء ثم السين، ومن قوله على روي التاء¹: (الخفيف)

مَا لَوَجَّهَ الطَّبِيعَةُ الصَّفْوَ يُغْرِبُ — نِي بَسْخَرِ يُلُوحُ فِي قَسَمَاتِهِ

هَمْتُ دَهْرِي بِهِ وَعَشْتُ أُعْنِي — هِ، وَشَمْتُ الْفُتُونِ فِي لِمَحَاتِهِ

والتاء هنا بصفاتها الانفجارية توحى بإحساس وجداني رقيق، وبالعدوبة واللين.

ومن أمثله على روي الهاء قوله²: (السريع)

قَدْ غَاصَ فِي يَمِّ الْأَسَى لَحْنُهَا — فَمَنْ يُنَاشِدُهَا يُعْصُ فِي أَسَاهُ

نَوَى شَطُونَ حَمَلَتْهَا وَمَا — يَرُدُّهَا صَارِحَةً.. وَاهِ وَاهِ

جاء حرف الهاء متوافقاً مع أحاسيس الشاعر وآلامه وانفعالاته النفسية؛ فصوت الهاء "حسب طبيعته وكيفية

النطق به، هو أقدر الأصوات على التعبير إحياءً عن مشاعر اليأس والأسى والشجى"³.

الصوت المجهور:

هو الذي يهتزّ معه الوتران الصوتيان عند النطق به، وقد غلبت على معظم الأصوات اللغوية أن تكون

مجهورة، "ومن الطبيعي أن تكون كذلك، وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي، ورنينها الخاص الذي يميز به

الكلام من الصمت، والجهر من الهمس"⁴، وقد وظّف أنور العطار الأصوات المجهورة أكثر من الأصوات

المهموسة؛ لأنّ الصوت المجهور أقوى وأوضح في السمع من الصوت المهموس، من ذلك قوله مفتخرًا⁵: (مجزوء

المتقارب)

بِلَادِي رَبِّابٍ وَعَوْدُ — وَفِرْدَوْسُ هَذَا الْوُجُودُ

وَحَفُّ الْقَنَا وَالْبُنُودُ — وَذُنَيْبَا الْعُلا وَالْخُلُودُ

¹ العطار، (2020م). ص300.

² المصدر السابق، ص193.

³ عباس، (1998م). ص194.

⁴ أنيس، (د.ت). ص23.

⁵ العطار، (2020م). ص407.

اختار العطار القافية القويّة الفخمة فاستخدم حرف الزّوي (الدّال) الذي يتناسب مع غرض الفخر.

وقوله يمدح الشّاعر خليل مطران¹: (الخفيف)

شاعر الشّرقِ يا أحبّ رؤى الشّر	قِ ويا صائغ الأمانى الكبار
لك شِعْرٌ نَسَجْتَهُ مِنْ دَمِ الْقَلْبِ	بِ فَأَمْسَى بُرْءَ الْقُلُوبِ الْحَرَارِ
هُوَ فَيُضِ الْعُقُولِ وَالْفِطْرَةِ السَّمْ	حَةَ وَأَبْنُ الطَّبِيعَةِ الْمُبْشَارِ

امتلأت هذه الأبيات بحروف الجهر؛ فالراء التكرارية والقاف الصلبة والطاء المستعلية تعاونت مع بعضها

لتوفّر موسيقا فخمة تبتعد عن الغموض وتجذب السّامع.

وقوله²: (الخفيف)

القَوِيُّ الْأَمِينُ فِيهِ ضَعِيفٌ	غَابَ عَنْهُ الْهُدَى وَضَلَّ الطَّرِيقَا
وَالشَّفِيقُ الشَّفِيقُ مَنْ حَارَبَ الْخُلْ	فَ وَأَبْقَى حَبْلَ الْوَدَادِ وَثِيقَا

يوحي حضور القاف بوصفه حرفاً مجهوراً مستعلياً بالقساوة والصلابة والشّدة.

الصّوت الشّدِيد أو الانفجاري:

والحروف المتّصفة بهذه الصّفة مجموعة في عبارة (أجد قط بكث)، والصّفة الّتي تجمع بينها هي انحباس

الهواء معها عند مخرج كلّ منها انحباساً لا يسمح بمروره حتّى ينفصل العضوان فجأةً، ويحدث النّفس صوتاً

انفجارياً³، واستحضر الشّاعر للأصوات الشّديدة يكمن خلفها استحضر للطّاقات الانفعاليّة والتّأثيرية لدى

المتلقّي، فمن تكرار الحروف الشّديدة الّتي تتوافق مع حرف الزّوي تردّد الباء في قول أنور العطار⁴: (المتقارب)

وَكَمْ نَضَبَ النَّبْعُ نَبْعَ الْحَيَاةِ	وَنَبْعُ الْمَحَبَّةِ لَمْ يَنْضِبْ
---	-------------------------------------

¹ العطار، (2020م). ص918.

² المصدر السابق، ص787.

³ أنيس، (د.ت). ص25.

⁴ العطار، (2020م). ص246.

فَمَنْ شَاءَ أَنْ يَتَمَلَّى الْحَيَاةَ
فَمَا الْخُبُّ إِلَّا عَذَابُ الْفُؤَادِ
بأحلامها الزُّهْرُ فليُخْبِبِ
وَأَعْزِبْ بِأَلَامِهِ أَغْزِبِ
وتكراره لحرف الدال في قوله¹: (البسيط)

بَعْدَادُ بِالْعَاقِبِ الْمُخْضُوضِ النَّادِي
وَأَلْهَمِينِي حُرَّ الْقَوْلِ خَالِصَهُ
رُدِّي عَلَيَّ رِيَّاحِينِي وَأُورَادِي
وَنَضَّرِي فِي ثَنَائِي الْخَفْلِ إِنْشَادِي
هَبِي لِي الشَّعْرَ أَنْغَاماً مُسْلَسَةً
تُهْدِي إِلَى الصَّيْدِ مِنْ صَحْبِي وَأُنْدَادِي
أسهم تكرار حرف الدال في تعزيز الإيقاع الداخلي، وإثراء الحركة الموسيقية في الأبيات.

الصَّوْت الرَّخْو:

تَكْمُنُ خَصَائِصُ هَذَا الصَّوْتِ فِي الْحُرُوفِ الْآتِيَةِ: "الهاء - الخاء - الغين - السين - الصاد - الضاد - الزاي - الشين - الطاء - الثاء - الدال - الفاء"، وهذه الأصوات الرخوة عند النطق بها لا ينعبس الهواء انحباساً محكماً، وإنما يكتفي بأن يكون مجراه ضيقاً، ويترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعاً من الصَّغِيرِ أو الحفيف، تختلف نسبته تبعاً لنسبة ضيق المجرى². وقد أحدثت هذه الحروف تنوعاً موسيقياً في شعر أنور العطار، وأضفت عليه إيقاعاً مميزاً، من ذلك قوله³: (المتقارب)

أَلَا حَيٍّ حِمَصاً وَمِيمَاسَهَا
وَعَنَّ الدِّيَارَ دِيَارَ الْهَوَى
خُزَامَى الرِّيَاضِ وَأَنْفَاسَهَا
أَنَاشِيدَ نَفْسِي وَأَقْبَاسَهَا
لَقَدْ سُلْسِلَ الشَّعْرُ عَنْ نَاسِهَا
كَأَنَّ الشُّعُورَ انْتَقَى نَاسَهَا

أضفى تكرار السين على الأبيات هدوءاً وسكينة، فهو من الحروف المهموسة الصَّغِيرَةِ التي تميّزت بصوتها المتماسك، وإيقاعها الموسيقي العذب.

¹ العطار، (2020م). ص450.

² يُنْظَر: أنيس، (د.ت). ص25.

³ العطار، (2020م). ص422.

وتكراره لحرف الفاء في قوله¹: (الخفيف)

عَلَّمْتَنِي أَنَّ الْكِتَابَ هُوَ الْإِلَهَ
فَإِذَا مَا نَأَى الْخَلِيلُ الْوَافِي
إِنْ أَظَلَّتَنِي الْهُمُومُ مَحَاهَا
وَجَلَا النَّفْسُ كَالصَّاحِ الصَّافِي

المدود:

جاءت المدود الطويلة والقصيرة في شعر أنور العطار لتزيد من حيوية الأبيات، وتضفي عليها جمالية خاصة تشد انتباه المتلقي، وقد أكثر الشاعر استخدام حروف المدّ (الألف والياء والواو) في شعره؛ لقدرتها على تجسيد الدلالات النفسية وتعميقها، من ذلك قوله²: (البسيط)

مَا كَانَ أَفْدَحَ أَحْزَانِي وَأَعْظَمَهَا
لَوْ كُنْتُ أَحْمِلُ مِنْ مَاضِيٍّ أَحْزَانًا
خَلَقْتُهَا صَارِخَاتٍ مِنْ كَابِتِهَا
وَعُدْتُ أَضْحَكَ خَلَقَ اللَّهُ أَجْفَانًا
يَا بُؤْسَ قَلْبِي لَوْ عَاشَتْ بِسَاحَتِهِ
لِمَاذَ مِنْ عَيْنِهَا وَانْهَدَّ أَرْكَانًا

جاءت الألف الممدودة متوافقة مع حالة الشاعر النفسية وأحاسيسه الوجدانية؛ فهي تدلّ على جوّ الكآبة الذي يشيع في نفسه، وتساعد على خلق نوع من الموسيقى البطيئة المستأنية.

وآثر المدّ المكسور في رثائه، وذلك بقوله³: (الطويل)

فَيَا أَيُّهَا الْغَادُونَ لَا الْبَيْنُ صَدَّهُمْ
وَلَا حَبَابُ أَنْوَارِهِمْ ظُلْمَةُ الْقَبْرِ
جُفُونِي مَأْوَاهُمْ، ضُلُوعِي قَبُورِهِمْ،
فَيَا لِقُبُورٍ خَطَّهَا الْخُبُّ فِي صَدْرِي

والمدّ المضموم يستدعي في النفس التأمل والتفكير، فهو يفضي إلى تعميق الإيقاع الموسيقي في القصيدة، مثل

قول أنور العطار⁴: (الخفيف)

يُنْثَرُ الْغَيْمُ فَالسَّمَاءُ بُحَيْرَا
تُطَافُ وَأَنْهَرُ وَسُطُورُ

¹ العطار، (2020م). ص829.

² المصدر السابق، ص160.

³ المصدر نفسه، ص317.

⁴ نفسه، ص602.

وَتَغْنِبُ الْأَنْوَارُ إِلَّا شُعَاعاً يَخْتَفِي تَارَةً وَأُخْرَى يَنْوَرُ
تَنْعَزِي بِهِ النَّفْسُ الْوَجِيعَا تُ وَحْيَا بِدَفْنِهِ الْمُفْرورُ

2- إيقاع الألفاظ:

إنَّ للكلمة إيقاعاً مؤثراً في موقعها من البيت الشعري، وفي دلالتها اللغوية والإيحائية، وذلك ما يسمونه بالجرس اللفظي، وله صلة بالموسيقا الداخلية في القصيدة، وتنشأ القيمة الموسيقية للكلمة من الأثر النفسي الذي تتركه، والشاعر في اختياراته للألفاظ يقوم بترجمة أفكاره، فتتحكم ملكته الشعرية ومعجمه اللغوي في هذا الاختيار، وقد تميّز شعر أنور العطار بالنفس الطويل، والتأنق في اختيار الألفاظ، فانتسبت ألفاظه بالجزالة والوضوح والفصاحة مع الابتعاد عن التعقيد، من ذلك قوله¹: (السريع)

فَتَأْنَةِ الشَّرْقِ عَلَيَّكَ السَّلَامُ مِنْ وَاجِدٍ أَضْنَاهُ عِبءُ الْعَرَامِ
أَيَّامِكَ الرَّهْرَاءُ دَالَتْ وَقَدْ مَشَى عَلَى شَمْسِكَ دَاجِي الْقَتَامِ
بَكى عَلَيَّكَ الشَّرْقُ فِي مَهْدِهِ وَانْتَابَهُ وَجْدٌ شَدِيدُ الضَّرَامِ

ويلفت الانتباه في شعر أنور العطار أنَّ القارئ المدقق يجد الكلمة الرقيقة الحلوة، واللفظة المختارة المنحوتة، التي أُعدت لتحلَّ في المكان المناسب الذي اختاره الشاعر لها، من ذلك قوله²: (البسيط)

يَظَلُّ قَلْبِي حَوَاماً عَلَى الْوَادِي كَأَنَّهُ نَعَمٌ يَخْدُو بِهِ حَادٍ
وَادِيَّ مَهْدَ الْهَوَى لَا زِلْتُ مُؤْتَلِقاً تَرِفُ رَقَّةً إِنْعَامٍ وَإِسْعَادٍ
عَلَى مِيَاهِكَ كَمْ أَرْسَلْتُ قَافِيَتِي وَفِي سُفُوحِكَ كَمْ سَلَسَلْتُ إِنْشَادِي

أسهم إيقاع الألفاظ في خلق جوٍّ موسيقيٍّ تنساب معه النفس، وتطرب له الأذن.

¹ العطار، (2020م). ص107.

² المصدر السابق، ص235.

3- إيقاع التراكيب:

تستمد التراكيب دلالتها في النص من مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ، ومن الدلالة المعنوية الناشئة من اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين، ثم من الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغماً بعضها مع بعض، ثم من الصور التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة، وإن جمالية التراكيب وموسيقاها تنبع من فصاحة الكلمات التي يعرضها الشاعر؛ فعندما توضع الكلمة في سياق نص شعري يكون لها تميز خاص من موقعها الذي تأخذه في سياقها التركيبي، وقد أجاد أنور العطار انتقاء الألفاظ ووضعها في المكان المناسب، فخلق في وصف الطبيعة التي أسر بجمالها، ونقل إلينا هذا الجمال في أحسن صورة، من ذلك قوله واصفاً غوطة دمشق¹: (الخفيف)

عَالَمٌ مِنْ نَصَارَةٍ وَأَخْضَرَارِ	فَاتِنُ الْوُشْيِ عَبْقَرِي الْإِطَارِ
ضَمُّ دُنْيَا مِنَ الْبَشَاشَةِ وَالْبُشَى	رِ وَمَا تَشْتَهِي مِنَ الْأَوْطَارِ
مِنْ فِرَاشٍ عَلَى الْخَمَائِلِ حَوْ	مِ وَطَيْبٍ مَعَ النَّوَاسِمِ سَارِ

ولم يقتصر أنور العطار على حب الطبيعة وهيامه بها؛ بل طرق باب الشعر الوطني والقومي، فخص نضال

سورية العربية عامة، ودمشق خاصة بشعر جزل العبارة، عذب اللفظ، وذلك بقوله²: (المتقارب)

دَمَشْقُ اتِّلَاقِ الرَّبِيعِ الْجَدِيدِ	وإِشْرَاقُهُ الْفَجْرِ إِمَّا ابْتَسَمَ
وَرِيحَانَةٌ نُدِيتْ بِالْهُدَى	وَرَنْبَقَةٌ رُويَتْ بِالْحِكْمِ
عَلَى مَهْدِهَا رَائِعَاتُ النَّبُوغِ	وَفِي سَاحِلِهَا قَبَسَاتُ الْهَمِّ
وَفِي ثُرْبِهَا الْمِسْكُ الْمُسْكُ الْخُلُودِ	وَفِي جَوْهَا الْعِطْرُ عِطْرُ الشَّيْمِ

فهذه الأبيات بنسقتها وألفاظها تضيفي على النص إيقاعاً موسيقياً عذبا يشد انتباه السامع.

¹ العطار، (2020م). ص416.

² المصدر السابق، ص415.

الخاتمة:

امتاز الشعر في ديوان أنور العطار بالجزالة في اللفظ، والجودة في التعبير، والجرس الموسيقي العذب، وهو شعر لا تكلف فيه ولا تعقيد، وقد ملك الشاعر فيه أطراف التجربة فجاءت قوافيه متمكنة متممة لأوزانه، وهذا ما جعله يصل إلى التوازن الشعري بين المضمون والشكل.

وقد نوع أنور العطار في الموسيقى التي وقع عليها نغمات معجمه الشعري؛ فوجدنا عنده الأوزان التقليدية والقافية الموحدة، ورأينا تصرفه في استخدام الأوزان وتعدد القافية، وقد ظهر ذلك في مقطوعاته الشعرية وموشحاته وغيرها من أشكال القصائد المتنوعة القافية.

نتائج البحث:

انتهى البحث إلى مجموعة من النتائج هي:

- 1- كانت الموسيقى أبرز ما ميّز ديوان أنور العطار، عزف على ألبانها صوراً شتى، فكان منها شعره التقليدي الرصين الذي جاء على طريقة الأقدمين، محافظاً على نسق القافية ووحدها وربطتها، وكان منها شعره الذي خرج به عن الأوزان ونسق القافية وهو ما يُعرف بـ (الفنون المستحدثة).
- 2- أنور العطار شاعرٌ رومانسيٌّ ذو نزعة تأملية وجدانية، صافي النفس، رقيق اللفظ، عذب النغم، تفنن في وصف الطبيعة وغناها أعذب الشعر، وجعله هذا الافتتان متميزاً بين شعراء العصر الحديث.
- 3- أنور العطار شاعرٌ غزير الشعر، تربو أبياته على 5500 بيت، ولم يقتصر شعره على غرض الوصف، بل تنوّعت الأغراض الشعرية لديه.
- 4- نظم أنور العطار على عشرة بحور؛ أكثرها الخفيف وأقلها المنسرح، ويأتي بينهما السريع فالمتقارب فالبسيط فالزمل فالطويل فالكامل فالرجز فالهزج، وتنوّعت الصور الموسيقية لكل بحر.

5- إنَّ آراء النَّقاد في العلاقة بين الوزن والعاطفة ما هي إلَّا فرضيات؛ لأنَّ الأوزان الشعريَّة لا تدلُّ على موقفٍ نفسيٍّ محدَّدٍ، إذ لا توجد ضوابط تحدِّد طبيعة البحور، ومدى ملاءمتها لانفعالٍ معيَّنٍ أو حالةٍ نفسيَّةٍ معيَّنةٍ للشَّاعر، وهذا ما لمسناه في ديوان أنور العطار؛ إذ تطابق الوزن مع العاطفة في بعض القصائد وفق ما استقرأه النَّقاد، وكان مخالفاً لها في بعضها الآخر.

6- تنوّعت حروف روي أنور العطار وأشكال قوافيه، إذ نظم على معظم حروف العربيَّة بنسبٍ متباينةٍ تبعاً للدَّلالات الصَّوتيَّة والإيحاءات التي يريد إيصالها، واستوفى أشكال القوافي المردفة بالواو والياء والألف، والمؤسَّسة والمجرَّدة من الرَّدف والتَّأسيس، ووصل قوافيه بالمدود وبالهاء الساكنة والمتحرَّكة.

- وكانت نسبة القوافي المقيَّدة في شعر أنور العطار 21% من مجموع شعره، ونسبة القوافي المطلقة في شعره 78%، ونسبة القوافي المردفة 57% من مجموع شعره.

- ونسبة القوافي المؤسَّسة 5% من مجموع شعره، في حين أن نسبة القوافي المجرَّدة من الرَّدف والتَّأسيس 36% من مجموع شعره.

- ونسبة القوافي المطلقة الموصولة بمدٍّ 65% من مجموع شعره، ونسبة القوافي المطلقة الموصولة بهاء 13% من مجموع شعره.

7- ظهرت القافية بأنماطها: المترادف والمتواتر والمتراكب والمتدارك، ولا توجد قافية واحدة على النمط المتكاوس، وهو نمطٌ نادرٌ في الشعر العربي عموماً.

8- كان حرف الزَّاء أكثر الحروف استخداماً عند أنور العطار؛ فقد جاء في (1211) أحد عشر ومئتين وألف من الأبيات، تلاه حرف النُّون الذي جاء في (640) أربعين وستمئة بيت.

9- كثرت المقطوعات في شعر أنور العطار؛ فقد نظم في ديوانه (علمتني الحياة) خمساً وسبعين ومئة مقطوعة، وكان لكل مقطوعة عنوانها الخاص وموضوعها المتفرد، فجاءت معبرة عن أفكاره وتجاربه في الحياة، منسجة بجمال الكلمة وانتقائية العبارة، جذابة في جرسها الموسيقي.

10- كثر التدوير في شعر أنور العطار، وقد كان له أهمية كبيرة في تشكيل البنية الموسيقية، وتحقيق الترابط الإيقاعي بين السطور الشعرية، فهو يعمل على تماسك النسيج الشعري، ويحافظ على انسجام النغمة الموسيقية.

11- كثر الشعر الغنائي في ديوان أنور العطار؛ فكان يجد فيه متنفساً لآلامه وأشجانه، ومجالاً للتعبير عن مشاعره وإثارة خياله.

12- كثر في ديوانه شعر الطبيعة الذي تجلت فيه روحه الرومانسية، فقد استولت الطبيعة على أحاسيسه ومشاعره جميعها.

13- تأثر أنور العطار بالموشحات الأندلسية وموسيقاها المتنوعة، وقد تجلّى ذلك بمعارضته لموشحة ابن سهل الأندلسي (هل درى ظبي الحمى)، فقد عارضها بموشحته (غنّ يا طير) تبعه فيها وزناً وقافيةً وموضوعاً، وتأثر أنور العطار بالعديد من أزجال رشيد نخلة، ولا سيما زجل (يا حادي)، فقد نظم على منواله شعراً في موشحته (أغنية يا حادي).

14- كانت موشحات أنور العطار وسيلةً فنيةً جديدةً يعالج بها قضايا ذاتية، تتصل بتجربته وحياته، ويكشف بها عن عمق محنته وشعوره بالحزن والاكتئاب.

15- تنوّعت حروف الرّوي والقافية عند أنور العطار، وظهر ذلك في شعره المقطوعي الذي تتحد فيه قافية الأبيات في مجموعة، ثم تختلف في المجموعة التي تليها وهكذا ضمن القصيدة الواحدة.

16- كان أنور العطار من المجدّدين على مستوى الوزن والقافية، وقد رأينا صوراً لهذا التجديد في مجال الحديث عن الموشحات، وفي مجال شيوع ظاهرة المقاطع الشعريّة، وفي نظمه للمربّعات والمزدوجات والمثلثات والمخمّسات، وعدم التزامه بنمط قافية ثابت.

17- تأثّر أنور العطار بشعراء الغرب الرومانسيين وترجم العديد من قصائدهم، وتأثّر بشعراء العرب المحدثين وعلى رأسهم الشّاعر المجدّد أحمد شوقي الذي تميّز شعره بقوة البيان، وروعة الموسيقى الشعريّة.

18- أسهمت الموسيقى الدّاخلية عند أنور العطار في إثراء موسيقاه الشعريّة؛ إذ تمكّنت من إبراز جماليّة النّصّ بما أحدثته المحسّنات البديعيّة التي وظّفها، فتعاضدت الموسيقى الدّاخلية مع الخارجيّة في استخدام أنور العطار للعناصر التي تربطهما عن طريق القافية، وهما التّصريح الذي يثري الإيقاع الدّخلي في القصيدة، والالتزام الذي يسهم في تحقيق التماسك الإيقاعي في النّصّ الشعري.

19- ولّد التّوازي بين عناصر الموسيقى الدّاخلية انفعالاتٍ دلاليّة خلقت جواً من التّناغم والانسجام بين النّصّ والمتلقّي، وأسهمت العناصر الحرّة في إغناء الإيقاع الدّخلي للقصيدة؛ فالتكرار يمثّل دعامة لتماسك النّصّ عبر استدعاء الدّلالة التي تقوم بها الكلمة المكرّرة، والجناس يبعث في النّصّ الأُنس والألفة الصّوتيّة والموسيقىّة.

التوصيات:

يقترح الباحث عدداً من التوصيات، نظراً لشاعرية أنور العطار وإبداعه الفني، منها:

1- إقامة ندوات علمية عن الشاعر أنور العطار؛ لتلقي الضوء على شاعريته، وجمال لغته الشعرية التي أتيح لها أن تكون مسبوكةً بصياغةٍ أدبيةٍ متمكنة.

2- الاهتمام بالجانب النقدي في شعر أنور العطار؛ ليكون بوابة تفتح آفاقها لدراساتٍ جديدةٍ تستند إلى كلّ ما يتصل بالجانب الموسيقي للقصيدة الحديثة.

3- تخصيص مجموعة من أشعار أنور العطار لتقرّر على طلبة المرحلة الثانوية، وتدرج ضمن مناهجهم الدراسية.

4- الاهتمام بدراسة البنية الإيقاعية لدى شعراء الحداثة.

المصادر والمراجع

1. ابن الأثير، ضياء الدين. (د.ت) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة: مصر. دار نهضة مصر.
2. الأخفش، أبي الحسن سعيد بن مسعدة. (1974م). كتاب القوافي. تحقيق: أحمد راتب النفاخ. ط:1، بيروت: لبنان. دار الأمانة. ص167.
3. أرسطو. (1953م). فن الشعر. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. القاهرة: مصر. مكتبة النهضة المصرية. ص261.
4. الأزهرى، أبو منصور محمد بن أحمد. (د.ت). تهذيب اللغة. ج:9، تحقيق: عبد السلام هارون ومحمد علي النجار. الدار المصرية. ص484.
5. الأندلسي، ابن سهل. (1967م). ديوان ابن سهل الأندلسي. تحقيق: إحسان عباس. بيروت، دار صادر. ص380.
6. أنيس، إبراهيم. (د.ت). الأصوات اللغوية. مكتبة نهضة مصر. ص203.
7. أنيس، إبراهيم. (1952م). موسيقا الشعر. ط:2، مكتبة الأنجلو المصرية. مطبعة لجنة البيان العربي. ص319.
8. البحراوي، سيد. (1993م). العروض وإيقاع الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص188.
9. ابن بسام، علي. (1997م). الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. تحقيق: إحسان عباس. مج:1، بيروت: لبنان. دار الثقافة. ص1069.
10. بشر، كمال. (2000م). علم الأصوات. القاهرة: مصر. دار غريب. ص640.

11. بكار، يوسف حسين. (1982م). بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. ط: 2، بيروت: لبنان. دار الأندلس. ص 392.
12. التبريزي، الخطيب. (1994م). كتاب الكافي في العروض والقوافي. تحقيق: الحسّاني حسن عبد الله. ط: 3، القاهرة. مكتبة الخانجي. ص 252.
13. التّوخي، عبد الباقي عبد الله بن المحسن. (1978م). كتاب القوافي. تحقيق: عوني عبد الرّؤوف. ط: 2، مصر. مكتبة الخانجي. ص 108.
14. جابر، إبراهيم. (2010م). المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري. ط: 1، القاهرة: مصر. دار العلم والإيمان. ص 728.
15. الجرجاني، عبد القاهر. (1991م). أسرار البلاغة. تحقيق: محمود شاكر. جدّة. دار المدني. ص 548.
16. ابن جعفر، قدامة. (1985م). جواهر الألفاظ. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. ط: 1، بيروت: لبنان. دار الكتب العلميّة. ص 494.
17. ابن جعفر، قدامة. (د.ت) نقد الشعر. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: لبنان. دار الكتب العلميّة. ص 216.
18. الجندي، أدهم. (1958م). أعلام الأدب والفن. ج: 2، مطبعة الاتحاد. ص 604.
19. الجوهري، إسماعيل بن حمّاد. (1979م). تاج اللغة وصحاح العربية. تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار. ط: 2، بيروت: لبنان. دار العلم للملايين. ص 2801.
20. ابن خلدون، عبد الرحمن. (1998م). مقدمة ابن خلدون. تحقيق: محمد الإسكندراني. ط: 2، بيروت: لبنان. دار الكتاب العربي. ص 588.

21. خلوصي، صفاء. (1977م). فنُّ التقطيع الشعري والقافية. ط:5، بغداد: العراق. منشورات مكتبة المثنى. ص488.
22. الدماميني، بدر الدين محمد بن أبي بكر. (1994م). العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ط:2، تحقيق: الحسّاني حسن عبد الله. القاهرة. مكتبة الخانجي. ص307.
23. الأيدي، عبد الفتاح. (1994م). الأسس المعنوية للأدب. ط:2، مصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص240.
24. أبو ديب، كمال. (1974م). في البنية الإبقاعية للشعر العربي. ط:1، بيروت: لبنان. دار العلم للملايين. ص550.
25. ابن رشيّق. (1981م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ط:5، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. سورية. دار الجيل. ج:1، ص676.
26. ابن السّراج، محمد بن عبد الملك. (1979م). المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي. ط:3، تحقيق: محمد رضوان الداية. دار الملاح. ص164.
27. السّقا، مصطفى. (1997م). المختار من الموشّحات. القاهرة: مصر. دار الكتب المصرية. ص404.
28. سلطان، جميل. (1953م). الموشّحات إرث الأندلس الثمين. دمشق: سورية. ص92.
29. ابن سينا، الحسين بن عبد الله. (1956م). الشّفاء (جوامع علم الموسيقى). تحقيق: زكريا يوسف. المطبعة الأميرية بالقاهرة. ص230.
30. السيّد، أمين. (د.ت). في علم القافية. القاهرة. مكتبة الزهراء. ص112.

31. الشَّايِب، أحمد. (1994م). أصول النِّقد الأدبي. ط:10، القاهرة: مصر. مكتبة النهضة المصرية. ص362.
32. الشُّكَّة، مصطفى. (1975م). الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه. ط:2، بيروت: لبنان. دار العلم للملايين. ص720.
33. أبو شوارب، محمد مصطفى. (د.ت). علم العروض وتطبيقاته. ص349.
34. الشَّيخ، عبد الواحد. (1999م). البدیع والتَّوازي ط:1، مصر. مطبعة الإشعاع الفنية. ص68.
35. الصَّعِيدِي، عبد المتعال. (د.ت). بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة. ج:4، القاهرة. مكتبة الآداب. ص160.
36. ضيف، شوقي. (د.ت). تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي). ط:24، القاهرة: مصر. دار المعارف. ص437.
37. ضيف، شوقي. (1962م). في النِّقد الأدبي. ط:9، القاهرة: مصر. دار المعارف. ص250.
38. العاكوب، عيسى. (2000م). المفصل في علوم البلاغة العربيّة. مديرية الكتب والمطبوعات الجامعيّة. ص663.
39. عباس، حسن. (1998م). خصائص الحروف العربيّة ومعانيها. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ص304.
40. عباس، محمد. (2012م). الموشّحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التروبادور. ط:1، دار أم الكتاب. ص350.
41. عبد الجليل، عبد القادر. (1998م). هندسة المقاطع الصّوتيّة. ط:1، عمان. دار الصفاء. ص390.
42. عبد الدايم، صابر. (1993م). موسيقا الشَّعر العربي. ط:3، القاهرة: مصر. مكتبة الخانجي. ص252.

43. عبد اللّطيف، محمد حماسة. (1999م). البناء العروضي للقصيدّة العربيّة. ط:1، دار الشروق. ص328.
44. ابن عثمان، محمد. (2004م). المرشد الوافي في العروض والقوافي. ط:1، بيروت: لبنان. دار الكتب العلميّة. ص216.
45. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل. (1952م). الصّناعتين. تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم. ط:1، دار إحياء الكتب العربيّة، عيسى البابي الحلبي وشركاه. ص465.
46. عصفور، جابر. (1995م). مفهوم الشعر. ط:5، ص403.
47. العطّار، أنور. (2020م). الأعمال الشعريّة الكاملة. تحقيق: هاني أنور العطّار. ط:1، دمشق: سورية. دار الفكر. ص1000.
48. العطّار، أنور. (2020م). الأعمال النثرية الكاملة. تحقيق: هاني أنور العطّار. ط:1، دمشق: سورية. دار الفكر. ص614.
49. العطري. عبد الغني. (1986م). عبريّات شاميّة. دمشق: سورية. مطبعة الهندي. ص207.
50. عطية، عبد الهادي. (2002م). ملاحم التّجديد في موسيقا الشعر العربي. مكتبة بستان المعرفة. ص240.
51. علوان، علي عباس. (1975م). تطور الشعر العربي الحديث في العراق. بغداد: العراق. منشورات وزارة الإعلام. ص590.
52. العلوي، محمد أحمد بن طباطبا. (2005م). عيار الشعر. تحقيق: عباس عبد الساتر. ط:2، بيروت: لبنان. دار الكتب العلميّة. ص171.
53. عناني، محمد زكريا. (1980م). الموشّحات الأندلسيّة. الكويت. عالم المعرفة. ص321.

54. عيد، رجا. (1978م). التجديد الموسيقي في الشعر العربي. الإسكندرية: مصر. منشأة المعارف. ص326.
55. عيَّاد، شكري. (1978م). موسيقا الشعر العربي. ط:2، القاهرة. دار المعرفة. ص168.
56. غرة، محمد هيثم، وبيطار، شفيق. (2016م). العروض والقافية وموسيقا الشعر. منشورات جامعة دمشق. ص235.
57. غرة، محمد هيثم. (2001م). موسيقا الألحان الضائعة. مجلة جامعة دمشق. مج:17، عدد:2، دمشق: سورية. ص177-222.
58. الفاخوري، محمود. (1996م). موسيقا الشعر العربي. منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية. ص263.
59. الفارابي، محمد بن محمد بن طرخان. (د.ت). كتاب الموسيقا الكبير. تحقيق: غطاس عبد الملك خشبه، ومحمود أحمد الحنفي. القاهرة. دار الكاتب العربي. ص1210.
60. فضل، صلاح. (1995م). شغرات النص. ط:2، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. ص256.
61. القرطاجني، حازم. (1986م). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة. ط:3، بيروت: لبنان. دار الغرب الإسلامي. ص417.
62. القزويني، الخطيب. (2003م). الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق: إبراهيم شمس الدين. ط:1، بيروت: لبنان. دار الكتب العلمية. ص415.
63. الكريم، مصطفى عوض. (1959م). فن النّوْشيج. بيروت: لبنان. دار الثقافة. ص247.

64. كشك، أحمد. الزحاف والعلّة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع. مكتبة النهضة المصرية. ص428.
65. الكيّالي، سامي. (1968م). الأدب العربي المعاصر في سورية. ط:2، القاهرة: مصر. دار المعارف. ص466.
66. اللّجمي، نبيلة. (1995م). أصول قديمة في شعر جديد. دمشق. وزارة الثقافة. ص223.
67. أبو ماضي، إيليا. (د.ت). ديوان إيليا أبو ماضي. بيروت: لبنان. دار العودة. ص857.
68. المجذوب، عبد الله الطيّب. (1989م). المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ج:1، ط:3، الكويت. ص548.
69. المجذوب، عبد الله الطيّب. (1989م). المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ج:2، ط:3، الكويت. ص400.
70. المدني، علي صدر الدين. (1969م). أنوار الرّبيع في أنواع البديع. تحقيق: شاكر هادي شكر. ج:6، ط:1، النجف. مطبعة النعمان. ص376.
71. المعزّي، أبو العلاء. (1957م). سقط الزّند. بيروت. دار صادر. ص340.
72. مردم بك، خليل. (د.ت). ديوان خليل مردم بك. دمشق. المجمع العلمي العربي. ص440.
73. المصري، ابن أبي الإصبع. (1963م). تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن. تحقيق: حنفي محمد شرف. القاهرة: مصر. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي. ص702.
74. مطران، خليل. ديوان الخليل. ج:2، بيروت: لبنان. دار مارون عبود. ص575.
75. الملائكة، نازك. (1965م). قضايا الشّعر المعاصر. ط:2، بغداد. مكتبة النهضة. ص312.

76. الملائكة، نازك. (1998م). يغير ألوانه البحر. القاهرة. آفاق الكتابة. ص230.
77. الملك، ابن سناء. (1949م). دار الطراز في عمل الموشحات. تحقيق: جودت الزكابي. دمشق. ص179.
78. مندور، محمد. (1957م). الأدب ومذاهبه. ط:2، مصر. مكتبة النهضة. ص200.
79. ابن منظور، أبو الفضل، محمد بن مكرم بن علي. (د.ت). لسان العرب. بيروت: لبنان. دار صادر. ص8198.
80. نخلة، رشيد. (1945م). معنى رشيد نخلة. ط:1، بيروت: لبنان. مطبعة الكشاف. ص308.
81. نصار، حسين. (2001م). القافية في العروض والأدب. ط:1، مكتبة الثقافة الدينية. ص195.
82. النويهي، محمد. (د.ت). الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه. ج:1، القاهرة. الدار القومية للطباعة والنشر. ص437.
83. الهاشمي، أحمد. (2007م). ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب. تحقيق: علاء الدين عطية. ط:4، مكتبة ابن عطية. ص176.
84. هلال، محمد غنيمي. (1997م). النقد الأدبي الحديث. القاهرة: مصر. دار نهضة مصر. ص676.
85. هوميروس، (د.ت). الإلياذة. ترجمة: بطرس البستاني. القاهرة: مصر. دار كلمات عربية. ص1124.
86. ويردي، ميخائيل خليل الله (1954م). زهر الربى. دمشق: سورية. المطبعة الهاشمية بدمشق. ص335.
87. يعقوب، إميل. (1991م). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ط:1، بيروت: لبنان. دار الكتب العلمية. ص485.

Abstract

This research consists of an introduction, three chapters, and a conclusion. In the introduction, I talked about the life and poetry of Anwar Al-Attar, the music of poetry, the view of the ancients and moderns, and the importance of poetic music and its types.

The first chapter devoted itself to studying the external music in the poetry of Anwar Al-Attar, represented by meter and rhyme. In meter, the mechanism of using the bahur was presented by Anwar Al-Attar. The light bahar was the most used, then the fast, then the close, then the simple, then the sand, then the long, then the full, then the rajaz, then the hazj, then the shariah. The seas and their musical forms were studied, then the connection between Anwar Al-Attar's purposes and his meters, and then the connection between his emotions and his poetic meters. The research moved to the second element, which is rhyme, and presented its letters that enrich the external rhythm, which are narration, connection, foundation, and reflux. Then, it examined the advantages of restriction and freedom in Anwar Al-Attar's poetry.

The second chapter focused on studying the new arts in Anwar Al-Attar's poetry, and identifying the features of innovation brought about by Anwar Al-Attar. Some of them were innovations at the level of meter, which was evident through his composition of verses that were not identical to Al-Khalil's meters, and some of them were innovations at the level of rhyme, which was represented by stanzas and rhyming forms. He added it to his hair.

As for the third and final chapter, it presented the internal music in Anwar Al-Attar's poetry, which was divided into three groups according to the function it performs: juxtaposition and consonance in the group that enhances rhyme, similarity, balancing, juxtaposition, naming, and juxtaposition in the group of elements related to parallelism, and alliteration, repetition, counterpoint, and inclusion in a free solo group. Then the chapter concluded with rhyming rhythms related to the letter, word, and structure.

The research was then supplemented with results that enable the recipient to sense the musical beauty in Anwar Al-Attar's poetry.

Keywords: music, rhyme, Anwar Al-Attar, rhythm, external music, internal music.

Syrian Arab Republic

Damascus university

Faculty of Arts and Humanities

Department of Arabic Language



Poetry music by Anwar Al-Attar in his complete poetic works Descriptive analytical study

by

Marwa Mohammad kazziha

Supervisor

Mohammad Haytham Gorah

(2024)