JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ
العدد الثامن والعشرون
(٢٩) (٥٠)

التشكيل الموسيقي في شعر نهار بن توسعة

م.م. فاتن راجح عبد الحميد
جامعة بغداد/ كلية الادارة والاقتصاد
faten.r@coadec.uobaghdad.edu.iq

المستخلص :

يتناول البحث دراسة شخصية شعرية من شعراء العصر الأموي في خراسان ، بوصفها شغلت مكاناً مرموقاً في وقتها ، وذلك من خلال دورها السياسي مع أفراد قبيلتها البكريين ، فقد كان ممثلاً عن قبيلة بكر لدى الحكام في وقته .

وتهدف الدراسة إلى الكشف عن التشكيل الموسيقي في شعره عن طريق الوقوف عند الموسيقى الخارجية والداخلية وبيان أهم استعمالاته من البحور والقافية والظواهر الموسيقية في دراسة جاءت على مبحثين : الأول جاء للتعريف بحياة الشاعر وديوانه وشعره ، والثاني تضمن بيان الموسيقى الخارجية والداخلية في شعره .

الكلمات المفتاحية: الموسيقى ، الشعر ، القافية ، نهار بن توسعة .

Musical Formation in the Poetry of Nahar bin Tawsa'a

M.M.Faten Rajeh Abdul Hamid
University of Baghdad,
College of Administration and Economics
faten.r@coadec.uobaghdad.edu.iq

Abstract:

This research examines a poetic figure from the Umayyad era in Khorasan, who held a prominent position during her time, due to her political role with members of her Bakri tribe. He was a representative of the Bakr tribe to the rulers of his time.

The study aims to reveal the musical formation in his poetry by examining the external and internal music and explaining his most important uses of meters, rhyme, and musical phenomena in a study that came in two sections:

JOBS مجلة العلوم الأساسية Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

the first came to define the poet's life, his collection of poems, and his poetry, and the second included explaining the external and internal music in his poetry.

Keywords:: music, poetry, rhyme, Nahar bin Tawsaa.

المبحث الأول

التعريف بالشاعر

نهار بن توسعة شاعر بكر في خرسان (ابن قتيبة، ١٩٦٦، ١: ٥٣٧) (ابن حزم، ١٩٦٢: ٣١٥) (الآمدي، ١٩٦١: ٣١٥) (البكري، ١٩٣٦، ٢: ٨١٧)، وقد كان أكبر شعراء بكر في خراسان (ابن قتيبة، ١٩٦٦، ٥٣٧/١) (البغدادي، ١٢٩٩هـ,١: ٩٠) (عطوان، ١٩٧٤: ٢٨٩)، أموي العصر ، ذكر د. خليل إبراهيم العطية في ترجمته له عدم معرفة تاريخ ولادته ومكانها (العطية، ١٩٧٥: ٩٣)، ولكن د. حسين عطوان ذكر أنه بصري المولد والنشأة(عطوان، ١٩٧٤، ٢٨٠)، والرأي الصائب ما ذهب إليه د. خليل ، وأيد ذلك كل من ترجم له ، نشأ شاعرا فارساً في قبيلته ، وقد كان أبوه شاعراً فارساً من وجوه قومه (ابن جني، ١٩٦٢: ١٠١) . كان على صلة بحكام خراسان (الطبري، ١٨٧٩، ٦: ٢٥٥) (التوحيدي، ١٩٦٤: ٥٠٤)، فقد كان من وجوه قومه عندما قام الجنيد بن عبد الرحمن باختياره ليكون رسولا إلى هشام بن عبد الملك (العطية، ١٩٧٥: ٩٣) . فقد كان الناطق الرسمي لقومه ، والمكافح عن حقوقهم ومنافعهم ولهذا وصفه د. حسين عطوان بقوله : " مرتبط بقومه ، متحزب لهم، وهو يأبى أن يضاموا أو يظلموا ، ويرفض أن يبخسوا افضالهم وأقدارهم ، ولا يصبر على تعطل مصالحهم" (عطوان، ١٩٧٤، ٢٨٧).

وفاته :

اختلفت المصادر في سنة وفاته ، وقد ذكر صاحب الاعلام أنها سنة (٨٣هـ) (الزركلي، ١٩٥٩، ٩: ٢٤)، لكن د. خليل إبراهيم رفض ذلك بقوله : " هذا التاريخ مرفوض لأن لنهار ذكرا في السنوات التي تلت هذه السنة، فقد دعاه قتيبة بن مسلم حين صالح أهل الرفد فمدحه وكان ذلك سنة ثلاث وتسعين للهجرة كما ظل على صلة بيزيد بن المهلب بعد مقتل قتيبة سنة ست وتسعين وله فيه قصيدة ... كما أن له ذكرا في حوادث سنة ثلاث ومائة عند عزل سعد خذينة عن خراسان كما خاطب هشاما الجراح والي أرمينية سنة إحدى عشرة ومائة ، كما له ذكر سنة عشرين ومائة (العطية، ١٩٧٥: ٩٤)، وقد اكدت كتب التاريخ ما ذكره د. خليل إبراهيم ، فقد ورد ذكره في حوادث تلك السنوات التي ذكرها (الطبري، ١٨٧٩، ٧: ١٣٩).

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

وعليه فإن المرجح أن وفاته كانت بعد سنة عشرين ومائة ، إذْ لم يرد له ذكر بعد هذا التاريخ في كتب التاريخ. (العطية، ١٩٧٥: ٩٤)

شعره :

حظي شعر نهار بن توسعة باهتمام القدماء ، فقد اثنى عليه الآمدي (ت ٣٧٠هـ) فقال عنه كثير الجيد ، وذكر ديوانه (الآمدي، ١٩٦١: ٢٩٦)، وهذا الرأي لناقد مثل الآمدي لا يصدر من فراغ فيبدو أنه " بنى هذا الرأي على معاودة النظر في ديوانه الذي كان مفردا في زمانه معروفاً لديه " (العطية، ١٩٧٥: ٩٤)، كما عده ابن قتيبة (٢٧٦هـ) اشعر شعراء بكر في خراسان (ابن قتيبة، ١٩٦٦، ١: ٥٣٧) ، وهذه الاحكام تبين مكانته الأدبية في عصره . كما أن شعره كان معروفاً عند أهل اللغة ، فقد استشهد به في كتب اللغة (سيبويه، ١٢١٦هـ، ١: ٣٨٤).

له ديوان شعر جمعه وحققه الدكتور خليل إبراهيم العطية في مجلة المورد المجلد الرابع العدد الخامس لسنة ١٩٧٥م ، وهذه النسخة المعتمدة في بحثنا هذا ، وأكثر شعره مقطعات وأبيات يتيمة ونتف ، ولعل السبب في ذلك ضياع أكثر شعره في خضم الاضطرابات والأحداث التي كانت في خراسان ، وقد توزع ما بقي من شعره على اغراض مختلفة منها المديح ، والهجاء ، والرثاء ، والفخر.

المبحث الثاني

التشكيل الموسيقي في شعر نهار بن توسعة

تُعدّ الموسيقى عنصراً مهماً وذات صلة وثيقة بالشعر، فلجمال الشعر نواحٍ عدّة، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا نسمّيه بموسيقى الشعر (أنيس، د. ت: ١٣).

فالموسيقى عنصرٌ مهم من عناصر الشعر، فهي إحدى المقومات الفنية الضرورية له (النوش، ١٩٩٢: ٤٨٤) ، فضلاً عن أنّها تحمل مضمونه وتحقق غايته من التأثير وإثارة العواطف والانفعالات (نفع، ١٩٨٥: ٣٢)، فهي أهم وسائل الانتفاع بالأصوات في فن الأدب (أبركرومبي، ١٩٨٦: ٤٢)، وهي جزءٌ مهم في بناء القصيدة، إذْ إنَّ التعبير عن الإحساس الإنساني يكون لحناً وأداءً موسيقياً، فضلاً عن أنّها انعكاس لحياة الإنسان في مجتمعه، فتصور الحياة الإنسانية في تطورها اللامتناهي، وتعطي صورة عن الحياة في مختلف مظاهرها المادية والمعنوية الوسط والعصر الذي عاش فيه (الناطور، ١٩٨٤، ١٣:٣).

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

في ضوء ما تقدم سوف نقف عند التشكيل الموسيقي في شعر نهار بن توسعة الذي توزع في نصه الشعري على نوعين من الموسيقى هما الموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخلية .

أولاً : الموسيقى الخارجية .

أ- الـــــوزن

الوزن هو أحد أعمدة الشعر الأربعة، والتي حددها قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ) عندما عرف الشعر بقوله: " قول موزون مقفى يدلُّ على معنى" (بن جعفر، د.ت، ٩ :١٩). فالكلام اذا لم يكن موزونا لا يعد شعرا، ويرى ابن رشيق القيرواني(ت٤٥٦هـ) أن الشعر "يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية. فهذا هو حد الشعر؛ لأنَّ من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنية" (القيرواني، ١٩٧٢، ١: ١١٩).

فالوزن أحد قضايا الجانب الموسيقي في الشعر وهو أول "ما يجابه متلقي القصيدة، وهو بهذا المعنى السمعة الأكثر بروزاً من كل مواد بنائها، وتكاد تأثيراته ومهماته تعني طرفي العمل الشعري الفن من جهة والمتلقي من جهة أُخرى" (علوان، ١٩٧٥: ٢٣٢).

لقد وظَّف نهار بن توسعة مجموعة من الأوزان التامة في صياغة تجربته الشعرية، ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي :

الأوزان الشعرية التي وظفها الشاعر في ديوانه

ت	البحر	عدد الأبيات
١.	الطويل	٥٦
٢.	الكامل	١٠
٣.	الوافر	٩
٤.	الخفيف	٧
٥.	البسيط	٢
٦.	المتدارك	١
المجموع	٦	٨٥ بيتاً

يتبين من الجدول في أعلاه أنَّ الشاعر قد نوَّع في استعماله لبحور الخليل المعروفة، فكان يميل إلى الأوزان الكثيرة المقاطع، ويؤثرها في المجزوءات كبحر الطويل، والكامل، والخفيف، والوافر؛

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م/١٤٤٦هـ

لأنها تضّم نفساً طويلاً، فضلاً عن أنّها تمثل الوقار الذي يتناسب مع مقدرة الشاعر، وتساعده على التنغيم الخطابي.

البحر الطويل جاء في المرتبة (الأولى) قياسا بعدد الأبيات التي بلغت (٥٦) فالتفاوت في استعماله واضح بينه وبين البحور الأخرى وأن كان الشاعر مقل إلا أننا اعتمدنا ما جمع من شعره ، و البحر الطويل، هو أول بحر في الدائرة العروضية دائرة المختلف، ومن مزاياه أنه تام،لا يكون مجزوءاً، ولا مشطوراً، ولا منهوكاً (خلوصي، ١٩٦٢: ٤٣) ، وبهذا نظم نهار بن توسعة عليه مختلف فنونه الشعرية من مدح، وفخر، وهجاء ؛ لما ينماز به من قابلية استيعابية واسعة تخدم الغرض الشعري، فنظامه الإيقاعي يتركب من تفعيلتين متتابعتين (فعولن، مفاعلين) إذ تتكرر على وفق نظام إيقاعي (البدري، ١٩٦٦: ٥٧). فنجده يستعمل هذا الوزن في موضوع المدح كقوله في مدح قتيبة بن مسلم : (العطية، ١٩٧٥: ١٠٢)

وَما كانَ مُذْ كُنّا وَلا كانَ قَبْلَنا وَلا هُوَ فيما بَعْدَنا كابْنِ مُسْلِمِ
أَعَمَّ لِأَهْلِ التُّرْكِ قَتْلًا بِسَيْفِهِ وَأَكْثَرَ فينا مُقْسِمًا بَعْدَ مُقْسِمِ

فنجد الشاعر مسحوراً بشخصية الممدوح الجبارة مشيدا بانتصاراته ، ومأخوذاً بكثرة ما يجوز من الأسلاب التي كان يوزعها على جنوده . كما عبر من خلاله عن حزنه في الرثاء كقوله في رثاء قتيبة بن مسلم في قوله : (العطية، ١٩٧٥: ٩٣)

أَن يَكُ ذَنْبِي يا قُتَيْبَةَ أَنَّنِـــي بَكَيْتُ امرَأً فِي المَجْدِ قَدْ كَانَ أُوحِـــدَا
أَبَا كُلِّ مَظْلُومٍ وَمَنْ لَا أَبَا لَهُ وَغَيْثَ مُغِيثَاتٍ أَطَلْنَ التَّلَـــــــدَّدَا
فَشَأْنُكَ أَنْ يَبْقَى يَزِيدُ وَيُخْلَدَا إِذَا كَانَ رَبُّ العَرْشِ قَدْ سَاءَ مُحْسِنَا

واستعمله كذلك في الفخر في قوله : (العطية، ١٩٧٥: ١٠٠-١٠١)

لَعَمْرُكَ ما حابَيْتَني إِذْ بَعَثْتَنِـــي وَلَكِنَّما عَرَّضْتَني لِلْمَتالِـــفِ
دَعَوْتَ لَها قَوْمًا فَهابُوا رُكُوبَها وَكُنْتُ امْرَأً رَكّابَةً لِلْمَخـــاوِفِ
فَأَيْقَنْتُ إِنْ لَمْ يَدْفَعِ اللهُ أَنَّني طَعامُ سِباعٍ أَوْ لِطَيْرٍ عَوافِفِ
قَرِينُ عِراكٍ وَهْوَ أَيْسَرُ هالِكٍ عَلَيْكَ وَقَدْ زَمَّلْتَهُ بِصَحائِـــفِ
عَلى عَهْدِ عُثْمانٍ وَفَدْنا وَقَبْلَهُ وَكُنّا أُولِي مَجْدٍ تَلِيدٍ وَطارِفِ

نلحظ الشاعر يفتخر بشدته وجراته ، وتجشمه للمكاره واقتحامه للأهوال ، ولباقته في السفارة ، ويفتخر بأن هذه المهمة ليست بجديدة في قومه ، بل هي أصيلة فيهم ولهم سبق وقدم فيها منذُ أيام

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

الخليفة عثمان بن عفان . كما استعمل البحر الطويل في النصح والارشاد والتحذير كقوله يخاطب قتيبة بن مسلم بعد عزمه على خلع سليمان بن عبد الملك قائلاً : (العطية، ١٩٧٥: ١٠١)

تَنمَّرْ وَشَمِّرْ يا قُتَيْبَ بْنَ مُسْلِمٍ ... فَإِنَّ تَمِيمًا ظَالِمٌ وَابْنُ ظَالِمِ
وَلَا تَأْمَنَنَّ الثَّائِرِينَ وَلَا تَنَـــمْ ... فَإِنَّ أَخَا الْهَيْجَاءِ لَيْسَ بِنَائِمِ
وَلَا تَثِقَنَّ بِالْأَزْدِ فَالْغَدْرُ مِنْهُـمُ ... وَبَكْرٍ فَمِنْهُم مُسْتَحِلُّ الْمَحَارِمِ
وَإِنِّي لَأَخْشَى يا قُتَيْبَ عَلَيْكُـمُ ... مَعَرَّةَ يَوْمٍ مِثْلَ يَوْمِ ابْنِ خَازِمِ

فالشاعر يحذر وينصح قتيبة بن مسلم من خطورة الموقف بعد أن عزم على خلع سليمان بن عبد الملك بفرغانة ، ناصحاً له ان لا ينخدع بكلام الماكرين من تميم والأزد وبكر ، فكلهم خونة والغدر حليفهم ، فهم يكدون لاغتياله، فهو يحذره من ان يلاقي المصير نفسه الذي لاقاه عبد الله بن خازم قبله فلم يجد اقدر من البحر الطويل لاستيعاب هذه المعاني .

ويأتي بحر الكامل في المرتبة (الثانية) وينماز بالرقة والليونة والانسيابية ، وقد وظف الشاعر تفعيلات هذا البحر في رسم صورة لحالة الحزن التي عاشها بعد وفاة أخيه في قوله : (العطية، ١٩٧٥: ١٠٠)

عِتْبانُ قَدْ كُنتُ امرَأً لي جَانِـــبٌ ... حَتَّى رُزِيتُكَ وَالْجُدُودُ تَضَعْضَعُ
قَدْ كُنتُ أَشُوسَ فِي الْمَقَامَةِ سَادِرًا ... فَنَظَرْتُ قَصْدِي وَاسْتَقَامَ الْأَخْدَعُ
وَفَقَدْتُ إِخْوَانِي الَّذِينَ بِعِيشِهِـــمْ ... قَدْ كُنتُ أُعْطِي مَنْ أَشَاءُ وَأَمْنَعُ

عبَّر الشاعر من خلال هذه الأبيات عن معاناة ولوعة الفراق فيصف فيها حرقته ولهفته على أخيه ، وما أصابه من الأنكسار والهوان بعد وفاته فقد كان له السند والمرشد في كل نازلة ونائبة .

وجاء بحر الوافر بالمرتبة (الثالثة) في استعمال الشاعر له ، إذْ نظم فيه مقطوعة تعبر عن العصبية القبلية التي امتاز بها ، فجاء فيها قوله : (العطية، ١٩٧٥: ١٠١)

أَبِي الإِسْلَامُ لَا أَبَ لِي سِوَاهُ ... إِذَا افْتَخَرُوا بِقَيْسٍ أَوْ تَمِيـــمِ
دَعِيٌّ القَوْمِ يَنْصُرُ مُدَّعِيَّهُ ... لِيُلْحِقَهُ بِذِي النَّسَبِ الصَّمِيمِ
وَمَا كَرَمٌ وَلَوْ شَرُفَتْ جُدُودُ ... وَلَكِنَّ التَّقِيَّ هُوَ الْكَرِيـــمُ

فالشاعر يعبر عن عصبية القبلية من خلال التكثير بالآباء والتمدُّح بالأنساب والأحساب ، معلناً أن الإسلام سوَّى بين الناس كافة ، وأن التقوى هي أساس التفاضل بينهم .

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

ويأتي بالمرتبة (الرابعة) بحر الخفيف، وهو من البحور القليلة الشيوع في الشعر العربي (ابراهيم، د.ت: ٧٨) ، وقد وظفه الشاعر في قصيدة مدح فيها مسمع بن مالك بن مسمع (ابن حزم، ١٩٦٢: ٣٢٠) جاء فيها قوله : (العطية، ١٩٧٥: ٩٨)

إِظْعَنِي مِنْ هَرَاةَ قَدْ مَرَّ فِيهَـــا حُجَجُ مَذْ سَكَنْتَهَا وَشُهُـــورُ
إِظْعَنِي نَحْوَ مَسْمَعٍ تَجِدِيـــــهِ نَعَمَ ذُو الْمَنْثَنَى وَنَعَمَ الْمَزُورُ
سَوْفَ يَكْفِيكِ إِنْ نَبَتْ بِكِ أَرْضٌ بِخُرَاسَانَ أَوْ جَفَاكِ أَمِيـــرُ

يتغنى الشاعر بالممدوح واصفاً إياه بأنه عصمة السائلين ، وغياث المكروبين ، وهو صفوة النزاريين ، وأشهر أجوادهم وأشرافهم ، فالشاعر وجد في تفعيلات هذا البحر ما يناسب المعاني التي يريد التعبير عنها والتي لمسها في الممدوح .

أما بحور الشعر العربي الأُخر: البسيط ، والمتدارك فكان توظيفهما قليلاً بالقياس إلى البحور التي ذكرت.

يتضح لنا من خلال ما تقدّم، أن الشاعر استعمل في الأغراض الشعرية التي طرقها أوزاناً معينة هي من أوزان الخليل الفراهيدي التي تتميز بسعتها ونغماتها الموسيقية، إلاّ أن للبحر الطويل حضوراً متميزاً في شعره طغى على غيره من الأوزان، إذ وجده الشاعر المعبّر عن حاجته في سبيل إيصال أفكاره ومشاعره إلى المتلقين لما يتميز به من سعة، وسمة خطابية وموسيقى رنانة تثير انتباه الأذهان وتوقظها وتقرع الأسماع، فهو بحر جاد يستوعب الأحداث والانفعالات أكثر من غيره ويمنع الشاعر قدراً من المرونة لكي يعبّر عما يدور في ذهنه من آراء وأفكار وانفعالات .

ب- القافيــة :

هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة (عتيق، ١٩٧٤: ١٤٣) وحدودها على رأي الخليل "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن وهذا هو الرأي الصائب السائد، وعلى هذا قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة" (خلوصي، ١٩٦٢: ٢١٣) ولكونها تجري في الشعر مجرى السجع (الخفاجي، ١٩٦٩: ١٧١) تأتي بإيقاع حسن لتلائم القيمة الصوتية للقصيدة بها، فهي "كالفاصلة الموسيقية يتوقع مع تكرارها في فترات منتظمة" (خلوصي، ١٩٦٢: ٢١٥)، فالقافية تُعدُّ كالركيزة التي يستند عليها الوزن، فلذلك تتباين مقدرة الشعراء على استعمال القوافي، والاستمرار في إيقاع شعري تبعاً للشاعر وطريقته في

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

الاستمرار، وقد اختار نهار بن توسعة للقصائد قوافي تتلائم وتركيب البيت الشعري، وهو ما سيوضحه الجدول الآتي :

ت	القافية	عدد الأبيات
١.	الراء	١٦
٢.	الدال	١٤
٣.	العين	١٢
٤.	الباء	١٠
٥.	الميم	١٠
٦.	الفاء	٩
٧.	الحاء	٥
٨.	الجيم	٣
٩.	الشين	٢
١٠.	النون	٢
١١.	السين	١
١٢.	اللام	١
المجموع	١٢ قافية	٨٥

ومن خلال الجدول في أعلاه ، نجد أن الشاعر استعمل أغلب حروف الروي التي عرفتها قوافي الشعر العربي، وكان اختياره لتلك القوافي متأتياً من ذوقه وأسلوبه وشاعريته، إذ استطاع أن يوافق بين القافية والغرض، لذلك لاءمت القافية عنده مع الفكرة التي يريد إيصالها إلى المستمع .

وتتضح عناية الشاعر بصوت الروي ، فأكثر الأصوات التي نظم الشاعر عليها هي قافية حرف (الراء) فاحتلت المرتبة الأولى، ومن الحروف الأُخرى التي استعملها شاعرنا في قوافيه حرف (الدال)، إذ نلحظ له عناية خاصة، فاحتلت المرتبة (الثانية)، وجاء حرف (العين) في المرتبة (الثالثة)، وجاء بعد ذلك حرفي (الباء والميم) في المرتبة (الرابعة)، وجاء حرف(الفاء) في المرتبة (الخامسة)، وجاء بعد ذلك حرف (الحاء) في المرتبة (السادسة)، وجاء حرف (الجيم) في المرتبة (السابعة)، وجاء حرفي (الشين والنون) بالمرتبة (الثامنة)،وأخيراً جاء بالمرتبة التاسعة حرفي (السين واللام) .

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م/ ١٤٤٦هـ

وبعد الاستقراء لديوان الشاعر تتضح عناية الشاعر بصوت الروي وكان الغالب استعماله للقوافي الذُلُل(المجذوب، ١٩٧٠، ١: ٤٦)، وابتعاده عن القوافي النُفُر (المجذوب، ١٩٧٠، ١: ٥٩) ، وندرة القوافي الحوش. ولعلَّ السبب في ذلك، صعوبة سماعها في الأُذن، فأكثر الأصوات التي نظم الشاعر عليها هي قافية حرف (الراء) فاحتلت المرتبة الأولى، فكانت أكبر نسبة في ديوانه، لقد أبدع الشاعر في توظيف حروف الروي في مختلف أغراضه الشعرية .

وفيما يخص القافية التي اعتمدها الشاعر في ديوانه والتي جاءت بحسب حركات الروي فكانت قافية مطلقة ، وهي التي تنماز بحركات الروي الثلاث: الفتحة، والضمة، والكسرة (صالح، ١٩٨٨: ١٨٠)، فجاءت كل أبياته الشعرية في شعره المجموع قافية مطلقة ، ولعل السبب في ذلك ضياع أكثر شعره فما تبقى جاء على النحو الآتي :

ت	الحركة	عدد الأبيات
١.	الكسرة	٤٢
٢.	الضمة	٢٧
٣.	الفتحة	١٦
٤.	السكون	لا يوجد
المجموع	٤	٨٥

ومن خلال الجدول أعلاه، نجد أنَّ نسبة كبيرة من قوافي الشاعر جاءت مكسورة، والكسرة تعطي رقة وليونة (المجذوب، ١٩٧٠، ١: ٧١)، فأخذت حيزاً كبيراً في ديوان الشاعر على الرغم من ثقلها، فقد بلغ عدد الأبيات (٤٢) بيتاً شعرياً، أما القوافي المضمومة، فقد جاءت بالمرتبة الثانية، فحركة الضمة "حركة تشعر بالفخامة"(المجذوب، ١٩٧٠، ١: ٧١) ، وبلغ عدد الأبيات (٢٧) بيتاً شعرياً ، أما القافية المفتوحة، فقد جاءت بالمرتبة الثالثة، وبلغ عدد الأبيات (١٦) بيت شعري.

ثانيًا: الموسيقى الداخلية .

مَرَّ بنا في الفقرة الأولى إيقاع الوزن والقافية ، وما لهما من دور في إيقاع الموسيقى الخارجية للشعر، فهما يمثلان الإطار الخارجي للقصيدة، على أن هناك موسيقى داخلية ترتبط بالموسيقى الخارجية لتحدث تنظيماً إيقاعياً للنص الشعري، فالإيقاع "رصد لحركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر، أو التفاعيل العروضية" (اسماعيل، ١٩٨٦: ٣٧٤).

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

والشعراء يسعون إلى تحقيق الموسيقى الداخلية عن طريق "تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة وغير ذلك مما يهيئ جرسا نفسيًا خاصًا" (عيد، ١٩٧٥، ٢١) وسنتناول في هذه الفقرة مظاهر الإيقاع الداخلي وتجسيداته في شعر نهار بن توسعة :

١ـ التكـــرار

يعد التكرار وسيلة مهمة دائمة الحضور في النص الأدبي سواء أكان شعرا أم نثرا، فهو : " تناوب الألفاظ، وإعادتها في سياق التعبير إذ تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره أو نثره" (هال، ١٩٨٠: ٣٩). وقد استعمل الشاعر أسلوب تصعيد النغم في التكرار في أبيات عدة منها قوله : (العطية، ١٩٧٥: ١٠٠)

قَدْ كُنتُ أَشْوَسَ فِي الْمُقَامَةِ سَادِرًا فَنَظَرْتُ قَصْدِي وَاسْتَقَامَ الأَخْدَعُ
وَفَقَدْتُ إِخْوَانِيَ الَّذِينَ بِعَيْشِهِـــمْ قَدْ كُنتُ أُعْطِي مَنْ أَشَاءُ وَأَمْنَعُ

التكرار في هذين البيتين استعمل بفعالية لخلق توكيد شعوري، وبناء إيقاع داخلي يعزز من وقع المعنى في النفس، فقد كرار "قد كنت" في بداية البيتين ، "قد كنتُ أشوس..." ، "قد كنتُ أُعطي..." هذا التكرار يوحي بالتحسر على الماضي، ويؤكد التحول الكبير بين ما كان عليه الشاعر وما أصبح عليه ، وهو تذكير مزدوج بالحالة السابقة من القوة والعزة، مما يجعل الفقد والتحول أكثر تأثيرًا ، كما أن تكرار الفعلين "أُعطي" و"أمنع" في سياق السيطرة والكرم عمل على تشكيل توازن صوتي ومعنوي بين الفعلين يبرز حرية الشاعر السابقة وقدرته على التصرف، وكأن التكرار هنا يعكس إحساسًا بالتمكّن المفقود ، فضلا عما حققه من إيقاع يدعم النغمة الرثائية. ومن شواهد التكرار قوله : (العطية، ١٩٧٥: ٩٨)

وَما كُنّا نُؤَمِّلُ مِن أَميرٍ كَمَا كُنّا نُؤَمِّلُ مِن يَزِيدِ

يُلاحظ تكرار عبارة "كنا نؤمل"، وهذا التكرار له فعالية بلاغية واضحة، إذْ إنه يُبرز الشعور بالفقد والأسى، ويُعمّق الإحساس بأن الأمل كان كبيرًا ومتجذرًا في شخص يزيد، على خلاف غيره ، كما اسهم التكرار في إبراز المقارنة بين الأمير (بصورة عامة) ويزيد (بصورة خاصة)، وجعل التفوق واضحًا ليزيد من خلال هذه الموازنة اللغوية ، واعطى البيت إيقاعًا موسيقيًا مؤثّرًا، يثبّت المعنى في ذهن السامع، ويُقوّي أثره البلاغي من خلال التركيز على الفعل "نؤمّل": أي نرجو وننتظر الخير، وهو فعل يحمل معاني الأمل والطموح، وتكراره يُضفي عليه بعدًا نفسيًا ووجدانيًا في البيت .ومن

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

شواهد التكرار قوله في تحذير قتيبة بن مسلم بعد عزمه على خلع سليمان بن عبد الملك في قوله : (العطية، ١٩٧٥: ١٠١)

وَلا تَأمَنَنَّ الثَّائِرِينَ وَلا تَنَــمْ فَإِنَّ أَخَا الْهَيْجَاءِ لَيْسَ بِنَائِمِ
وَلا تَثِقَنَّ بِالْأَزْدِ فَالْغَدْرُ مِنْهُمُ وَبَكْرٍ فَمِنْهُم مُسْتَحِلُّ الْمَحَارِمِ
وَإِنِّيَ لَأَخْشَى يَا قُتَيْبَ عَلَيْكُمُ مَعَرَّةَ يَوْمٍ مِثْلَ يَوْمِ ابْنِ خَازِمِ

التكرار في هذا النص له أثر بلاغي ونفسي واضح، واستعمل بشكل فني لتعزيز المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي ، فقد كرر صيغة النهي: "ولا تأمنن..." ، و"ولا تنم..." ، و"ولا تثقن..." ، وهذا التكرار عمل على التأكيد على التحذير والتنبيه فبتكرار أفعال النهي، يرسّخ الشاعر شعور الخطر، ويوجّه رسالة قوية بعدم الاطمئنان أو الثقة، ولاسيمًا في سياق التحذير كما أن تكرار النهي يخلق إيقاعًا متوتّرًا ومتسارعًا، يعكس جو القلق والريبة الذي يريد الشاعر نقله ، إذ يعيد الشاعر التحذير بصيغ متعددة ليؤكد أن الخطر ليس من جهة واحدة بل من أطراف عدة (الثائرين، الأزد، بكر) إجمالًا، فإن التكرار في هذا النص يعمّق الإحساس بالتحذير والخوف، ويعزز الرسالة المركزية للنص، وهي الحذر من الغدر والخيانة في أوقات الشدّة. ومن شواهد التكرار قول الشاعر :

اِظْعَني مِنْ هَرَاةَ قَدْ مَرَّ فيها حِجَجٌ مُذْ سَكَنْتُهَا وَشُهُــورُ
اِظْعَني نَحْوَ مِسْمَعٍ تَجِدِيــهِ نِعْمَ ذُو المُثْنَى وَنِعْمَ المَزُورُ

في البيتين المذكورين، يتكرّر فعل الأمر "اظعني" في مطلع كل بيت، وهذا التكرار له تأثير بلاغي وأدبي قوي، فتكرار "اظعني" يُعبّر عن إلحاح الشاعر في الرغبة بالرحيل، إمّا فرارًا من الذكرى (في هراة)، أو شوقًا للقاء (نحو مسمع). هذا يعكس اضطرابه النفسي وشدة تأثره بالمكانين ، كما أن التكرار يخلق إيقاعًا شعريًا متماسكًا، يجعل السامع أكثر انجذابًا للمعنى وأقرب إلى التفاعل العاطفي، فضلا عن ذلك أن التكرار في "اظعني من هراة" يقابلها "اظعني نحو مسمع" ، وهذا التكرار يُبرز التحوّل من الفقد إلى الرجاء، ومن الاغتراب إلى اللقاء، مما يعمّق البنية الدلالية في النص ويُظهِر المفارقة بين الهجر والوصل ، فضلاً عن ذلك أنه عمل على تعزيز البنية الحوارية في النص فالتكرار يعطي انطباعًا أن الشاعر يُخاطب الممدوح ، فيكرر الطلب وكأنه في حوار داخلي أو وجداني متصاعد. وأخيراً نقف عند قوله : (العطية، ١٩٧٥: ١٠٢)

عَتَبْتُ عَلَى مُسْلِمٍ فَلَمَّا فَقَدْتُهُ وَجَرَّيْتُ أَقْوَامًا، بَكَيْتُ عَلَى مُسْلِمِ

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

ورد التكرار في هذا البيت تحديدًا في تكرار اسم "مسلم" في الشطرين ، وهذا التكرار يُبرز مركزية هذا الشخص في وجدان الشاعر، ويُضفي على البيت حزنًا وندمًا ظاهرًا، كأن الاسم نفسه يحمل عبء الفقد والعتاب والندم ، وجاء التكرار ليدعم التحوّل من العتاب إلى البكاء، وكأنّ التسمية نفسها تحمل المعنيين المتناقضين، مما يُعزز التأثير الدرامي للبيت ، ويسهم في تثبيت الإيقاع ويساعد على جمالية النغمة والانسياب الصوتي، ولاسيَّما أن الاسم يقع في نهاية كل شطر، مما يرسّخ أثره في الذهن.

٢ – الجِنـاس

يتميز الجناس بما يحققه من إيقاع بين الكلمات تقرع به الأسماع نتيجة لتشابه الأصوات في الكلمات المتجانسة ، إذْ ينبعث منها انسجام موسيقي وإيقاع صوتي ، فضلاً عن ما يحدثه من تنبيه ودهشة للمتلقي . ولهذا نجد الشاعر نهار بن توسعة عمل إلى توظيف ابياته بهذه الموسيقى الداخلية من أجل أن يمنح نصه الشعري نغماً ورنة موسيقية وانسجاماً بين المعاني ، من ذلك قوله : (العطية، ١٩٧٥: ٩٦)

رَأَيْتُكَ لَمَّا شِبْتَ أَدْرَكَكَ الْمُنَى ... يَصِبُّ شُيُوخُ النَّاسِ حِينَ تَشِيبُ
بِخِفَّةِ أَحْلَامٍ، وَقِلَّـــــةِ نَائِلٍ ... وَفِيكَ لِمَنْ عَابَ الْمُزُونَ مَعِيبُ

نلحظ الشاعر استعمل الجناس بين شِبْتَ (من المشيب: الشيب والكبر) ، وتَشِيبُ (من الفعل شاب، أي أصبح فيه الشيب) ، وهذا الجناس يُضفي موسيقى داخلية ويُبرز التناقض بين المظهر والجوهر ، فـ"شِبتَ" تدل على بلوغ الكبر، لكن "تَشِيبُ" هنا جاءت في سياق ساخر، إذ يصبّ الشيوخ عندما تشيب أنت، أي لا يزدادون حكمة كما هو المفترض، بل كأنهم يصيرون إلى حالٍ من الصِبى والسفاهة بسببك ، هذا الاستعمال للجناس يعزز التهكم، ويُظهر كيف أن الشاعر يرى أن مشيب المخاطب لا يحمل معه الوقار أو الحكمة، بل العكس. أما البيت الثاني فنلاحظ بعض التناسب الصوتي الذي يقرُب من الجناس الناقص أو الاقتراب اللفظي، وليس جناسًا بالمعنى البلاغي الدقيق بين "عاب" و"مَعيب" فيهما شبه جناس ناقص، لأن بينهما اتفاق في بعض الحروف (العين والباء) ، واختلاف في الوزن والصيغة (فعل مقابل اسم) لكن هذا لا يُعد جناسًا تامًا؛ لأن الجناس التام يتطلب اتحاد الكلمتين في اللفظ تمامًا واختلاف المعنى. فعلى الرغم من عدم وجود جناس تام، فإن التناسب الصوتي بين "عاب" و"مَعيب" مما يُضفي على البيت إيقاعًا موسيقيًا ويقوي المعنى الساخر، إذ

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م/ ١٤٤٦هـ

يُشير إلى أن من يعيب حتى الأشياء المحمودة (كالسحاب – المزون) قد يجد فيك ما هو أجدر بالعيب. ويستعمل الجناس في قوله : (العطية، ١٩٧٥: ٩٧)

أَبَا كُلِّ مَظْلُومٍ وَمَنْ لَا أَبَا لَهُ وَغَيْثُ مُغِيثَاتٍ أَطَلْنَ التَّلَدُّدَا

نلحظ الشاعر يوظف الجِناس الناقص بين الكلمتين: "أَبَا" (في الشطر الأول) و"أَبَا" (في "ومن لا أبا له") ، فكلمة "أَبَا" الأولى مرفوعة (منادى مضاف: "أبا كل مظلوم")، أما الثانية فهي اسم "لا" النافية للجنس في "ومن لا أبا له" فاللفظ متشابه لكن الوظيفة والمعنى مختلفان فالأولى نداء يُناديه الشاعر بوصفه "أبا كل مظلوم" ، والثانية في سياق فقد الأب الحقيقي: "ومن لا أبا له". هذا التشابه اللفظي مع الاختلاف الدلالي يُكسب البيت موسيقى جميلة ويُبرز المعنى الإنساني الذي يجمع بين الحقيقة والمجاز، إذ يُصوِّر الممدوح وكأنه أبٌ فعلاً لكل من فقد والده أو ظُلِم. ويستمر الشاعر بتوظيفه للجناس في نصه الشعري من ذلك قوله : (العطية، ١٩٧٥: ٩٩)

فَمَنْ ذَا مُبَلِّغٌ فِتْيَانَ قَوْمِي بِأَنَّ النَّبْلَ رِيشَتْ كُلَّ رِيشِ؟

يظهر الجناس بين كلمتي "ريشت" و"ريش"، وهو جناس ناقص لأن الكلمتين متفقتان في المادة (ر–ي–ش) ومختلفتان في الصيغة والتصريف ، وقد عمل الجناس في البيت على جذب الانتباه لأنه منح البيت إيقاعًا صوتيًّا جميلًا يجذب السمع، ويجعل البيت أكثر تأثيرًا ، كما أنه عمل على تكثيف المعنى لأن كلمة "ريشت" (أي زُوّدت بالريش) و"ريش" (اسم عام للريش) تشتركان في الجذر مما يربط المعنى الحرفي بالمجازي، فـ"ريش كل ريش" توحي بالكمال والتفرّد في الاستعداد، فضلا عما اضافه من تعزيز الصورة البلاغية ، إذْ إن استعمال الجناس هنا يعمّق من الإحساس بالتحفّز والاستنفار، وكأن السهام (رمز القتال أو القوة) قد بلغت ذروتها في الجاهزية. ومن الأبيات التي استعمل فيها الشاعر الجناس قوله : (العطية، ١٩٧٥: ١٠٠)

بِأَنَّ اللهَ أَبْدَلَ مِنْ سَعِيدٍ سَعِيدًا، لا المُخَنَّثَ مِنْ قُرَيْشِ

نلحظ وجود الجِناسِ التامّ بين كلمتي "سَعِيدٍ" و"سَعِيدًا" ، فـ "سَعِيدٍ" الأولى: اسم علم، يُحتمل أنه يشير إلى سعيد بن خذينة والي خراسان ، وهو شخصية معروفة في وقتها ، فقد عزله بن هبيرة من الحكم سنة (١٠٢هـ) ، و"سَعِيدًا" الثانية: إمّا تكون كاسم علم آخر أو كصفة تُشير إلى إنسان سعيد (ضد شقي)، أو تهكّمية تشير إلى بديلٍ لا يُعد في الحقيقة سعيدًا، وبهذا يكون الجناس في البيت قد عمل على إظهار المفارقة لأنه يُعزّز المفارقة الساخرة، حيث يُظهر أن "البديل" ليس سعيدًا في الحقيقة، بل مُخنّثًا، فيضرب من خلال الجناس مفارقة بين ظاهر الاسم وحقيقته ، مع التأكيد على

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

التهكّم لأن التكرار الصوتي بين الكلمتين يوحي للسامع أن الأمر فيه تكرار أو استبدال بسيط، لكن المعنى يُخفي استبدالًا محزنًا أو ساخرًا ، فضلا عن ذلك فإن الجناس منح البيت جرَسًا موسيقيًا جميلًا، مما يُقوي أثره في النفس، خاصةً في الهجاء. وتتكرر استعمالات الجناس لدى الشاعر منها قوله : (العطية، ١٩٧٥: ١٠٠)

وَقَدْ أَسْنَدَتْ أَهْلَ العِرَاقِ أُمُورَهُ إِلَى حَامِلٍ مَا حَمَلُوهُ مَنِيعُ

تحقق الجناس بين "حامل" و "حَمَلُوهُ"، إذ يتشابه اللفظ بين الكلمتين، لكن المعنى يختلف، وقد منح الجناس هذا المعنى توكيدا وجمالاً ، إذ اضاف رونقًا في الألفاظ وحسّن من تأثير البيت الشعري ، فالجناس هنا بين "حامل" و"حملوه" يعكس القوة والمقدرة على التحمل، مما يبرز قدرة الشخصية التي يتحدث عنها الشاعر في حمل المسؤولية مع إضفاء الموسيقى فالجناس أسهم في تعزيز التأثير الجمالي للنص الشعري فالصوت المتكرر للكلمة يعزز الإيقاع ويجعل البيت أكثر جذبًا للأذن مع الربط بين المعاني من خلال الجناس ، إذْ يُمكّن الشاعر من ربط المعنى بشكل أعمق فـ"حامل" تشير إلى الشخص الذي يتولى الأمور، و"حَمَلُوهُ" تعني أنهم قد أسندوا إليه هذه الأمور الثقيلة، فيظهر أن هناك تقاربًا بين الفعل والفاعل في الألفاظ ، وعليه فإنّ الجناس في البيت عزز المعنى البلاغي واضفى جمالًا موسيقيًا مما جعله أكثر تأثيرًا في القارئ أو المستمع. وتسمر ايقاعية الجناس في نصوص الشاعر كقوله : (العطية، ١٩٧٥: ١٠١)

دعَوتُ لها قَوْمِي فَهابُوا رُكُوبَها وكنتُ امرَأً رُكابُهُ لِلمَخَاوِفِ

يمكن ملاحظة الجناس بين الكلمتين "ركوبها" و"ركابه" فعلى الرغم من أنهما يشتركان في الجذر نفسه (ر–ك–ب)، إلا أن المعنى مختلف: "ركوبها" يشير إلى الفعل أو العملية نفسها (الركوب على الدابة أو الخوض في المغامرة)، بينما "ركابه" يشير إلى الشخص الذي يركب (أي الفاعل الذي يركب) ، فالكلمتان متشابهتان في الصوت، مما يعزز الإيقاع الموسيقي للبيت كما أن الجناس يعكس التوازن بين الفعل والفاعل، فيربط بين المخاطرة (ركوبها) والشجاعة (ركابه) ، وهذا كله يعزز الفكرة التي يريد الشاعر توصيلها، وهي أن الممدوح (هشام الجراح بن عبد الله الحكمي) هو من يواجه المخاوف ويتحمل المسؤولية في حين أن قومه يهابون المغامرة ، فالجناس في هذا السياق يضفي على البيت نوعًا من الجمال الصوتي والدلالي الذي يزيد من قوة التعبير ووضوح الفكرة. وأخيراً نقف عند قوله : (العطية، ١٩٧٥: ١٠١)

وَمَا كَرُمَ وَلَوْ شَرُفَتْ جُدُودُ وَلَكِنَّ التُّقَى هُوَ الكَرِيمُ

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

جاء الجناس بين كلمة "كرم" التي تشير إلى الفضيلة أو الجود، و كلمة "الكريم" التي تشير إلى صفة الجود والعظمة ، فالجناس في هذا البيت يأتي من تكرار الصوت في الكلمتين، مع اختلاف المعنى بين "كرم" التي تدل على صفة، و"الكريم" التي تدل على الموصوف أو الشخص المتصف بتلك الصفة ، هذا التوافق الصوتي بين "كرم" و "الكريم" يعزز من جمال البيت الشعري ويضفي عليه تناغمًا موسيقيًا، مما يجعل المعنى أكثر تأثيرًا في النفس، فالشاعر بهذه الطريقة يُظهر كيف أن اللفظ الجميل يمكن أن يكون له تأثير مضاعف، إذ يحمل كلا الكلمتين معانٍ متقاربة ولكن باختلاف دقيق يبرز قوة المعنى في السياق.

في ضوء ما تقدم يمكننا القول إن الجناس في كل ما تقدم من شواهد يُضفي جمالية صوتية وتأكيدًا معنويًا يسهم في توصيل رسالة الشاعر بطريقة أكثر قوة ووضوحًا و يساعد التكرار الصوتي في جعل الرسالة أكثر رسوخًا في ذهن المتلقي ويعزز التأثير البلاغي للمفهوم.

٣ – الطِبــاق

لا شك أن الطباق وسيلة مهمة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية ومهمة الطباق ليست تجميل الصورة وتزيينها فحسب، وإنما تتعدى ذلك إلى ما يجعل الأشياء داخل الصورة تظهر مقدرتها على تأكيد المعنى، ومنح لمسات ودلالات عميقة للشعر، فضلاً عما يحققه الطباق من إيقاع جميل، فهو يخلق صوراً ذهنية ونفسية متعاكسة داخل البيت الشعري . وكان للطباق نصيب وافر من بين الفنون البلاغية المختلفة في رسم الصورة الفنية للشعر عند نهار بن توسعة مثل قوله : (العطية، ١٩٧٥: ٩٦)

أَقامَا بِمَرْوِ الرُّوذِ رَهْنَيْ ضَريحَةٍ وقدْ غُيّبا عَنْ كُلِّ شَرْقٍ ومَغْرِبِ

فالطباق في هذا البيت الشعري يظهر في قوله "كلِّ شرقٍ ومغربِ" إذ يجمع الشاعر بين الشرق والمغرب، وهما ضدّان، في صورة طباق ، وهذا مما ساعد على تقوية المعنى وتوكيده فالجمع بين "الشرق" و"المغرب" يدل على شمول الأرض كلها، فيؤكد الشاعر أن الميت قد غاب عن جميع جهات العالم، لا مكان له بين الأحياء ، كما أن الطباق ساعد على إبراز شدة الفقد، لأنه يعمّق الإحساس بالغياب التام، فالفقد لم يكن في مكان معين، بل هو غياب شامل، مما يضفي حزنًا وأسىً أكبر على صورة الرثاء مع ما افاده في إثراء الصورة الشعرية إذْ يضفي جمالية بلاغية، ويجعل البيت أكثر تأثيرًا وتصويرًا لمشهد الغياب والموت. أما قوله : (العطية، ١٩٧٥: ٩٧)

هَبَتْ شَمَالًا خَرِيقاً أَسْقَطَتْ وَرَقًا وَأَصْفَرَ بِلقَاعِ بَعْدَ الْخُضْرَةِ الشِّيـــحُ

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

...

إنَّ الشتاءَ عدوٌّ لا نقابلُـــــهُ فارحلْ هُديتَ، وثوبُ الدفءِ مطروحُ

يظهر الطباق بوضوح ويُسهم في إبراز التحول الدرامي من حال إلى حال، ومن صفاء إلى قسوة، ومن حياة إلى جفاف ، وقد جاء الطباق بين(الخضرة وأصفر) فاظهر التبدل الذي أحدثه موت المرثي في الطبيعة؛ فبعد الخُضرة (الرمز للحياة والازدهار) جاءت الصفرة (الرمز للجفاف والذبول)، وهذا التباين الحاد يعطي تأثيرًا بصريًا قويًا ويعمّق الإحساس بزوال الخير. كما اشتمل النص طباق ضمني بين(الشتاء والدفء) ، وهو بهذا الاستعمال يُبرز قسوة الشتاء بوصفه "عدوًا"، مقابل دفء مفقود وقصد به المرثي ، فالتضاد هنا يعزز الشعور بالخطر من فقدان المرثي ويُعطي نغمة تحذيرية ، فهو في الأبيات ليس فقط تزيينًا لفظيًا، بل أداة فنية فعّالة استعملها الشاعر ليُجسّد التحول من الحياة إلى الموت، ومن الاعتدال إلى القسوة، مما يعمّق الجو الشعري ويقوي التأثير الوجداني لدى القارئ بفقد المرثي . كما استعمل الطباق في قوله : (العطية، ١٩٧٥: ٩٨)

نَجِيءُ فَلَا نَـرَى إِلَّا صُـدُودًا عَلَى أَنَّا نُسَلِّمُ مِنْ بَعِيـدِ
وَنَرْجِعُ خَائِبِيـنَ بِـــلَا نَوَالٍ فَمَا بَالُ التَّجَهُّمِ وَالصُّدُودِ؟

في هذا النص، يظهر الطباق بوضوح ويؤدي دورًا جماليًا ومعنويًا مهمًا ،وقد تحقق الطباق بين "نجيء" و"نرجع"، فـ"نجيء" تدل على الإقبال والقرب، و"نرجع" تدل على الانصراف والعودة، هذا الطباق يُبرز التناقض بين الرجاء في البداية (الإقبال) وخيبة الأمل في النهاية (الرجوع) ، فُبرز شدة التناقض بين الأمل واليأس، ويُعمّق الإحساس بالخذلان جراء سياسية يزيد بن المهلب في تقريبه أهل الشام وخراسان وأبعد قوم الشاعر مما يُضفي إيقاعًا معنويًا قويًا يعكس حركة الشاعر النفسية من رجاء القرب إلى ألم الصدّ ، ويساعد في إيصال المعنى بأسلوب مؤثر وجذاب، ويُثري الجانب البلاغي للنص. ومن شواهد الطباق قوله : (العطية، ١٩٧٥: ٩٨)

فَاصْطَنِعْ يا ابْنَ مالِكٍ آلَ بَكْرٍ وَاجْبُرِ العَظْمَ إِنَّهُ مَكْسُورُ

نلاحظ أن هناك طباقًا ضمنيًا بين كلمتي "اجبر" (أي أصلح أو رمّم) تقابل "مكسور" (أي مُتصدِّع أو متضرر)، فاستطاع الشاعر أن يُبرز من خلال هذا الطباق شدة الحاجة للإصلاح؛ فذكر "الكسر" يُوحِي بحجم الخراب أو الانهيار، بينما "الجبر" يُمثل الأمل في الإصلاح والنهوض، وهذا التعارض يُضفي قوة تعبيرية ويُلفت انتباه المتلقي إلى أهمية المبادرة والعلاج قبل فوات الأوان من قبل الممدوح

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

. ونجد الشاعر يستعمل الطباق في أبيات قالها في تولي قتيبة بن مسلم وعزل يزيد في قوله : (العطية، ١٩٧٥: ٩٩)

حولانُ بأهلةٍ الأولى في ملكِهِمْ ماتَ الندى وعاشَ المنكرُ

نجد طباقًا واضحًا بين "مات" و"عاش"، وهو من أنواع الطباق الإيجابي، حيث يجتمع اللفظ وضده في السياق نفسه ، وقد عمل على إبراز حالة التناقض في البيت الشعري ، إذْ يُظهر التحول الكبير في حال الناس أو الزمان، فيُصور انتقال المجتمع من الكرم والخير (الندى) إلى الشر والبخل (المنكر) ، وهذا بدوره ساعد على تقوية المعنى فالجمع بين "مات" و"عاش" يعزز المعنى، فلا يكتفي الشاعر بالقول إن الخير زال، بل يضيف أن الشر قد أخذ مكانه ، فضلا عما اضافه من شحن عاطفي فجعل البيت أكثر تأثيرًا في النفس، لأنه يُشعر القارئ بانقلاب حاد في القيم ، فالطباق في هذا البيت ليس مجرد تزيين بلاغي، بل أداة وظّفها الشاعر بذكاء لتكثيف المعنى وتأكيد فداحة التغير الذي يذمه. كذلك استعمل الطباق في مدح أمية بن عبد الله بن خالد قوله : (العطية، ١٩٧٥: ١٠٠)

ويُعْطِيكَ مَا أَعْطَاكَ جَذْلَانَ ضَاحِكًا إِذَا عَبَسَ الكَزُّ اليَدَيْنِ وَقَفْقَفَا

نلاحظ تحقق الطباق بين "جذلان ضاحكا" مقابل "عبس" ، فـ"جذلان" تعني الفرح والسرور، و"ضاحكًا" تعني الابتسامة أو السرور الظاهر ، و"عبس" يشير إلى الغضب أو الكآبة، وهي حالة نقيضة للابتسامة والفرح ، فالشاعر استعمل الطباق بين "جذلان ضاحكًا" و"عبس" لتوضيح التباين بين العطاء المبتهج والعطاء الكئيب. كما تحقق بين "الكز اليدين" مقابل "يعطيك" ، فـ"يعطيك" تدل على الكرم والعطاء، في حين "الكز اليدين" تشير إلى البخل أو القسوة فالطباق هنا يعكس التباين بين العطاء والسخاء من جهة، والاحتباس والتقشف من جهة أخرى ، وهذا الاستعمال للطباق يزيد من تأثير المعنى في القارئ من خلال إبراز التناقضات بين العطاء السخي والعبوس، وبين الكرم والبخل ، ويُظهر التباين بين الحالتين (السرور والتشاؤم) قوة العطاء وأثره في النفوس، كما يُعزز الطباق من الفكرة العميقة عن كرم الممدوح . وأخيراً نقف عند قوله في مدح قتيبة بن مسلم : (العطية، ١٩٧٥: ١٠٢)

وَما كانَ مُذْ كُنّا وَلا كانَ قَبْلَنا وَلا هُوَ فيما بَعدَنا كابْنِ مُسْلِمِ

الطباق في هذا البيت يظهر بشكل واضح ويؤدي دورًا بلاغيًا مهمًا في تحقيق المعنى بين "قبلنا" و"بعدنا" إذْ يُبرز شمول الزمان (قبل – بعد) لتأكيد أن ابن مسلم لا مثيل له في أي وقت، لا في الماضي ولا في المستقبل، مما يعزز فكرَة تفرده وتميزه ، كما يقوي المعنى بإيجاز ، فبدلًا من قول

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

الشاعر "لا مثيل له في أي زمان"، استعمل الطباق فقدم هذا المعنى في صورة مكثفة وموحية ، فضلا عما اضافه من توازن صوتي ومعنوي في البيت أسهم في موسيقاه ويزيد من تأثيره البلاغي.

نتائج البحث :

–الشاعر كان متمكنًا من أدواته الموسيقية فقد استعمل كل الأدوات التي تخدم معانيه الشعرية لمعرفته واحاطته بها مع التنويع والشمولية .

–على مستوى الموسيقى الخارجية ، فقد تناول الشاعر الاوزان العروضية المعروفة التي كثر تداولها لدى الشعراء ، فقد تصدرت بحور (الطويل ، والكامل ، والوافر، والخفيف) وهي بحور طويلة تضّم قدراً كبيراً من التفعيلات ،وهذا يجعل مساحتها ممتدة فتكون أكثر قدرة على استيعاب تجربة الشاعر التي يروم التعبير عنها.

–أجاد الشاعر في اختيار قوافيه في جميع أغراضه الشعرية ، وكان اختياره نابعًا من معرفته بموسيقى الألفاظ ودلالتها وتجربته الشعرية.

–عمد الشاعر إلى توظيف عدد من المظاهر الايقاعية التي تندرج في اطار الموسيقى الداخلية للبيت الشعري مثل الجناس ، والتكرار، والطباق ونلحظ فيها ان الشاعر كان متكلف بالإتيان بها فقد سخرها لخدمة المعاني ،مما ينسجم والتناغم المتحقق في البيت الشعري، فحقق بذلك صورة فنية جميلة، دلت على مقدرة الشاعر الأدبية ، وتمكنه من أدواته اللغوية والبلاغية.

المصادر

١.أبركرومبي، لاسل، قواعد النقد الادبي، نقله إلى العربية محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، العراق، ١٩٨٦م.

٢.ابن جني ، أبو الفتح عثمان (ت ٤٩٢هـ)، التمام في تفسير أشعار هذيل ، ، تحقيق: نوري حمود القيسي وبهجت الحديثي واحمد مطلوب ، مطبعة العاني ، بغداد، ١٩٦٢م.

٣.ابن حزم ، أبو محمد علي بن سعيد (ت ٤٥٦هـ) ،جمهرة أنساب العرب ، تحقيق: عبد السلام هارون ، دار المعارف ، ١٩٦٢م.

٤.ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ) ، الشعر والشعراء ، تحقيق : اشيخ أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٦م.

٥.ابن يعيش ، ابن الصائغ هو أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش بن أبي السرايا (ت ٦٤٣هـ) شرح المفصل للزمخشري ، المطبعة المنيرية ، القاهرة ، (د. ت).

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

٦. إسماعيل، عز الدين، الأُسس الجمالية في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق ، ط٣ ، ١٩٨٦م.

٧. الآمدي ، المؤتلف والمختلف ، ابو القاسم الحسن بن بشر (ت ٣٧٠هـ) ، تحقيق : عبد الستار احمد فراج، دار احياء الكتب العربية ، ١٩٦١م.

٨. أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٤.

٩. البدري، حكمت فرج، العروض في أوزان الشعر وقوافيه، مطبعة دار البصري، بغداد، ١٩٦٦م.

١٠. البغدادي، بد القادر بن عمر (ت ١٠٩٣هـ)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ع ، المطبعة الأميرية ، بولاق ، ١٢٩٩هـ .

١١. البكري، عبد الله بن عبد العزيز (ت ٤٨٧هـ)، اللآلي في شرح امالي القالي (سمط اللآلي) ، ، تحقيق : عبد العزيز الميمنى ، طبع لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة، ١٩٣٦م.

١٢. بن جعفر، قدامة (ت ٣٣٧هـ) نقد الشعر، تحقيق : عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، ، د. ت.

١٣. التوحيدي، عليُّ بنُ محمدِ بنِ العباسِ المعروف بابي حيان (ت ٤١٤هـ) ، البصائر والذخائر ، تحقيق : د. إبراهيم الكيلاني ، دمشق ، ١٩٦٤ م.

١٤. الخفاجي، ابن سنان (ت ٤١٦هـ)، سر الفصاحة شرح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ميدان الأزهر، مصر، ١٩٦٩م.

١٥. خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، مطبعة الزعيم ،بغداد ،١٩٦٢م.

١٦. الزركلي ، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الدمشقي (ت ١٣٩٦هـ) ، الاعلام ، القاهرة ، ١٩٥٩م.

١٧. سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي (ت ١٨٠هـ) ، الكتاب ، المطبعة الاميرية ، ١٢١٦هـ.

١٨. صالح، عبد المنعم أحمد، العروض التطبيقي الميسر، جامعة بغداد، بيت الحكمة ١٩٨٨م.

١٩. عتيق، عبد العزيز، علم العروض والقافية، (د.ط)، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٤م.

٢٠. عطوان ، حسين، الشعر العربي بخراسان في العصر الاموي ، دار الجيل ، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.

الطبري ، ابو جعفر محمد بن جرير (ت ٣١٠هـ)، تاريخ الرسل والملوك ، طبعة ليدن ، ١٨٧٩م.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

٢١. العطية ، خليل إبراهيم ، شعر نهار بن توسعة ، مجلة المورد ،العدد ٤ ، المجلد٤، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٧٥م.

٢٢. علوان، علي عباس، تطورات الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الحديثة (٩١)، ١٩٧٥م.

٢٣. عيد، رجاء، الشعر والنغم، دار الثقافة للطباعة والنشر–القاهرة، ١٩٧٥م.

٢٤. القيرواني، ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م.

٢٥. المبرد ، أبو العباس محمد بن يزيد (ت ٢٨٥هـ)، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق : محمد ابو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة ، مطبعة مصر ، (د.ت).

٢٦. المجذوب، عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢،دار الفكر، بيروت، لبنان،١٩٧٠م.

٢٧. الناطور، شحادة علي، الغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الاموي، مجلة المورد، دار الحرية للطباعة، بغداد، ع ٤، ١٩٨٤م.

٢٨. نافع، عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الزرقاء، الاردن، ط١، ١٤٠٥هـ . ١٩٨٥م.

٢٩. النوش، حسن أحمد، التصوير الفني للحياة الاجتماعية في الشعر الاندلسي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ . ١٩٩٢ م.

٣٠. هلال، ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الرشيد للنشر ، بغداد (د ، ط) ١٩٨٠م.

31. Abercrombie, Lasel, The Rules of Literary Criticism, translated into Arabic by Muhammad Awad Muhammad, General Directorate of Cultural Affairs, Ministry of Culture and Information, Baghdad, Iraq, 1986.

32. Ibn Jinni, Abu al-Fath Uthman (d. 492 AH), Al-Tamam fi Tafsir Ash'ar Hudhayl, edited by Nuri Hamoud al-Qaisi, Bahjat al-Hadith, and Ahmad Matlub, Al-Ani Press, Baghdad, 1962.

33. Ibn Hazm, Abu Muhammad Ali ibn Sa'id (d. 456 AH), Jamharat Ansab al-Arab, edited by Abd al-Salam Harun, Dar al-Ma'arif, 1962.

34. Ibn Qutaybah, Abu Muhammad Abdullah ibn Muslim (d. 276 AH), Poetry and Poets, edited by Sheikh Ahmad Muhammad Shakir, Dar al-Ma'arif, Egypt, 1966. - Ibn Ya'ish,

Ibn al-Sa'igh is Abu al-Baqa' Ya'ish ibn Ali ibn Ya'ish ibn Abi al-Saraya (d. 643 AH), commentary on al-Zamakhshari's al-Mufassal, al-Munira Press, Cairo, (n.d.).
35. Ismail, Izz al-Din, The Aesthetic Foundations of Literary Criticism, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, Iraq, 3rd ed., 1986.
36. al-Amidi, The Similar and the Different, Abu al-Qasim al-Hasan ibn Bishr (d. 370 AH), edited by Abd al-Sattar Ahmad Farrah, Dar Ihya al-Kutub al-Arabiyya, 1961.
37. Anis, Ibrahim, The Music of Poetry, Anglo-Egyptian Library, Cairo, 4th ed.
38. al-Badri, Hikmat Faraj, Prosody in the Meters and Rhymes of Poetry, Dar al-Basri Press, Baghdad, 1966. - Al-Baghdadi, Badr al-Qadir ibn Umar (d. 1093 AH), Treasure of Literature and the Core of the Core of the Lisan al-Arab, ed., Al-Amiriya Press, Bulaq, 1299 AH.
39. Al-Bakri, Abdullah ibn Abd al-Aziz (d. 487 AH), Al-Lā'ili fi Sharh Amali al-Qāli (Samt al-Lā'ili), edited by Abd al-Aziz al-Maymānī, printed by the Committee for Authorship and Translation, Cairo, 1936 AD.
40. Ibn Ja'far, Qudāmah (d. 337 AH), Criticism of Poetry, edited by Abd al-Mun'im Khafagi, Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, 0 d.t.
41. Al-Tawhidi, Ali ibn Muhammad ibn al-Abbas, known as Abu Hayyan (d. 414 AH), Al-Basā'ir wa al-Dhakā'ir, edited by Dr. Ibrahim al-Kilani, Damascus, 1964 AD. - Al-Khafaji, Ibn Sinan (d. 416 AH), The Secret of Eloquence, Explanation: Abd al-Muta'al al-Sa'idi, Library and Printing Press of Muhammad Ali Subaih and Sons, Al-Azhar Square, Egypt, 1969.
42. Khalusi, Safaa, The Art of Poetic Segmentation and Rhyme, Al-Zaim Press, Baghdad, 1962.
43. Al-Zarkali, Khair al-Din ibn Mahmud ibn Muhammad ibn Ali ibn Faris al-Dimashqi (d. 1396 AH), Al-A'lam, Cairo, 1959.
44. Sibawayh, Abu Bishr Amr ibn Uthman ibn Qanbar al-Harithi (d. 180 AH), Al-Kitab, Al-Amiriya Press, 1216 AH.
45. Saleh, Abd al-Mun'im Ahmad, Simplified Applied Prosody, University of Baghdad, Bayt al-Hikma, 1988.
46. Atiq, Abd al-Aziz, The Science of Prosody and Rhyme, (n.d.), Dar al-Nahda al-Arabiyya, Beirut, 1974. - Atwan, Hussein, Arabic Poetry in Khurasan in the Umayyad Era, Dar al-Jeel, Beirut, 1st ed., 1974.
47. al-Tabari, Abu Ja'far Muhammad ibn Jarir (d. 310 AH), History of the Prophets and Kings, Leiden edition, 1879.
48. al-Attiyah, Khalil Ibrahim, The Poetry of Nahar ibn Tas'ah, al-Mawrid Magazine, Issue 4, Volume 4, Dar al-Hurriyah, Baghdad, 1975.
49. Alwan, Ali Abbas, Developments in Modern Arabic Poetry in Iraq: Trends in Vision and the Aesthetics of Texture, Publications of the Ministry of Information, Republic of Iraq, Modern Books Series (91), 1975.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد الثامن والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

50. Eid, Raja, Poetry and Melody, Dar al-Thaqafa for Printing and Publishing, Cairo, 1975. - Al-Qayrawani, Ibn Rashiq (d. 456 AH), Al-Umda fi Mahasin al-Shi'r, its Etiquette, and its Criticism, edited by Muhammad Muhyi al-Din Abd al-Hamid, 4th ed., Dar al-Jeel, Beirut, 1972.
51. Al-Mubarrad, Abu al-Abbas Muhammad ibn Yazid (d. 285 AH), Al-Kamil fi al-Lughah wa al-Adab, edited by Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim and al-Sayyid Shahata, Misr Press, (n.d.).
52. Al-Majdhub, Abdullah al-Tayyib, The Guide to Understanding Arabic Poetry and Its Craftsmanship, 2nd ed., Dar al-Fikr, Beirut, Lebanon, 1970.
53. Al-Nattour, Shahada Ali, Singing and Music Until the End of the Umayyad Era, Al-Mawrid Magazine, Dar al-Hurriyah Printing House, Baghdad, Issue 4, 1984.
54. Nafi', Abd al-Fattah Salih, The Membership of Music in the Poetic Text, Al-Manar al-Zarqa Library, Jordan, 1st ed., 1405 AH - 1985 AD. - Al-Nush, Hassan Ahmed, The Artistic Depiction of Social Life in Andalusian Poetry, Dar Al-Jeel, Beirut, 1st ed., 1412 AH - 1992 AD.
55. Hilal, Maher Mahdi, The Rhythm of Words and Their Meaning in Rhetorical and Critical Research Among the Arabs, Dar Al-Rasheed Publishing, Baghdad (n.d., ed.) 1980 AD.

مجلة العلوم الاساسية
للعلوم التربوية والنفسية وطرائق التدريس للعلوم الاساسية