الخاتمة
أهم نتائج البحث

بعد وضع شعر عتيق تحت مجهر الدراسة الأسلوبية خرج الباحث بمجموعة من النتائج وهي كالتالي :

- نتائج الباب الأول :

توصل الباحث لمجموعة من النتائج عند دراسة الباب الأول الذي درس " المستوى الصوتي " وأول هذه النتائج ما يخص الأوزان التي استعملها عتيق ، فقد ظهر بشكل جلي ارتفاع بحر الخفيف عن غيره من البحور ، وهذا لما له من خصائص تسمح له بحمل الدلالة الحزينة والوصف الهادئ الرزين ، والغزل العذري ، حتى أطلق علي هذا البحر " البحر الغنائي " لكثرة تغني الشعراء عليه ، وخاصة الرومانسيين في العصر الحديث ، وإن استعمله الرومانسيون بشكل كبير إلا أنه لم يصل استعماله إلى أن يحتل المرتبة الأولى لدى أحد منهم .

استعمل عتيق بحر الرمل عند بحثه عن القوالب الموسيقية الجديدة ، كما في قالب الموشحة ، والقالب الهرمي وما يقترب منهما ، لإحداث النغم ، والتنويع فيه وذلك بالجمع بين التام والمجزوء والمشطور والمنهوك وأحياناً التفعيلة في قصيدة واحدة .

وجاء الكامل في المرتبة الثالثة لما له علاقة بالطرب ، ولذا ارتبط كثيراً وروده في القصائد التي لحقها " التدوير " .

جاء استعمال عتيق لبحر الطويل في المرتبة الرابعة ، على الرغم من تأخره عند الرومانسيين ، تأكيداً أن عتيقاً كانت بدايته في بعضها كلاسيكية ، ومن ثم تواردت الأغراض الكلاسيكية في شعره ، وكان غالبها في قالب البحر الطويل ، ولكن نسبة استعمال هذا البحر كانت مرتفعة في ديوانه الأول وأخذت في الانخفاض كلما توغل في الرومانسية .

جاء بحر البسيط ومخلعه بصورة قليلة عند عتيق عن غيره من شعراء أبولو وذلك لأن موسيقاه أميل إلى النغم الحالم ، وهو لم يتوفر عند عتيق لكثرة خداع المحبوبة له .

بينما جاء استغلال عتيق للبحور الأخر (الوافر – المتقارب – المجتث – المديد – السريع – الهزج) بنسب متواضعة .

وقد وجد الباحث أن العلاقة طردية بين استعمال البحر وطول النفس عند عتيق وخاصة في البحور الخمسة الأولى من حيث الاستخدام ، فكلما ازداد حظ البحر من الشيوع كان أطول نفساً من غيره ، وهذا يؤكد قصدية عتيق لاستخدام هذه البحور أو على الأقل أنها أقرب إلى نفسه عن غيرها .

وقد اتضح استغلال عتيق للبحور المتوسطة الطول في كثير من قصائده - أما بالنسبة للجزء في البحور فقد ارتبط استغلال بحر الخفيف بأن يرد تاماً دائماً إلا في جزء من قصيدة " ليلة الزورق " فقد جاء مجزوءاً وهذا عندما أراد الغناء وهذا يؤكد أن الأشكال الفنية مقصودة قصداً نتيجة وعي عتيق الفني بما يلائم كل غرض وكل لون من الإحساس داخل القصيدة الواحدة - وقد جاء بحر الرمل تاماً ومجزوءاً - بينما احتل الكامل قدراً كبيراً من الجزء وذلك تخفيفاً من إطالته . وباقي البحور ظهرت بشكل طبيعي بين التام والجزء ولا تمثل ظاهرة بعينها .

وقد زاد استعمال عتيق للبحور المركبة على البحور الصافية وذلك لحرصه على توفر النغم وتلوينه حتى يبعد الملل عن المتلقي .

استغل عتيق كثيراً من العناصر الصوتية لإحداث التناغم ، ودفع الملل عن المتلقي وكان التدوير على رأس أدواته الفنية ــ الذي يأتي في مقابل التصريع الذي يحدث وقفة سمعية تلفت جذب المتلقي ــ لإحداث التواصل والالتحام بين شقي البيت ، وحمل دلالة بعينها ، إذ يضمن تواصل القارئ مع أبياته وكأنها دفعة واحدة ، لتمكين المعنى من ذهنه وسمعه وعقله . وهذا يؤكد أنها وسائل دالة عندما يستغلها الشعراء ببراعة كما عند عتيق ، وقد التصق التدوير دائماً بحالة البث والشكوى وتوترنفسيته ، وخاصة في بحر الخفيف ، والكامل .

مثل التجديد الموسيقي قدراً كبيراً في شعر عتيق ، حتى يلائم النغم ما تحمله الأبيات من دلالة ، فالشكل عنده لا ينفصل عن المعنى ، وهذه أهم خصيصة للشاعر البارع المبدع ، أن يتطابق المنظور والمنطوق ، وكلما كانت اللحمة شديدة بينهما ، كلما كان دليلاً على صدق موهبته وإجادته . ومن ثم استغل عتيق قالب الموشحة في شكلها الأندلسي ، وقد أضاف إليها أشكالاً أكثر جدة ، بل اتخذ أشكالاً هندسية هرمية الشكل لقصيدة من قصائده ، بالإضافة إلى الجمع بين التام والمجزوء والمشطور والمنهوك والتفعيلة ، كما أنه شطر مالا يشطر ، وهذه الخصائص معظمها من سمات النغم لدى جماعة أبولو " وإن اختص عتيق ببعضها كالشكل الهرمي ، وغيره من الأشكال التي وردت في دواوينه .

- أسفرت دراسة القافية عند عتيق عدة نتائج منها :

ميل عتيق إلى استغلال الأصوات المجهورة بكثرة مثل (النون – الراء – الباء – اللام – الميم) ، وذلك لوضوحها السمعي ، إذ إن عتيقاً ليس من الشعراء الحالمين الذين يهمسون إلى من يحبون ، فعتيق دائم الشكوى والبوح بما ينتابه من المحبوبة والأصدقاء من ألم دائم ككثير من شعراء مدرسته . وقد جاء استغلاله لهذه الأصوات في قافيته بشكل يؤكد أن هناك علاقة بين مخرج الصوت ودلالته وخاصة عند تلوينه ببعض المؤثرات الصوتية كالفتح والضم والكسر والسكون في نهاية البيت .

احتل صوت " القاف " – وهو من الحروف المهموسة – نسبة ليست قليلة عند عتيق وذلك لأنه أقرب الأصوات المهموسة إلى الجهر . وتلاه صوت " التاء " – وقد وظف عتيق هذا الصوت – " التاء " – لحمل معنى التعب والإنهاك الشديد لكثرة ما أصابه من المحبوبة والأصدقاء ، حتى تمنى الموت في كل لحظة كمحاولة للخلاص من آلامه .

بينما جاء استعماله لباقي الحروف المهموسة (الغين – الحاء – الذال – الظاء) وكلها يقل استعمالها لأنها من القوافي الحوشى ماعدا " الظاء " فهو من القوافي النفر ، مما جعله ينفر من استعمالهما في شعره .

كما أكدت دراسة أصوات القافية أنه كلما اقترب المخرج من المصادر السهلة ، كلما زاد استعماله من قبل الشعراء ، لأنه لا يحتاج لمعاناة كبيرة في النطق ، ولذا احتلت الأصوات الشفوية حظاً كبيراً من الاستعمال روياً في شعر عتيق .

استغل عتيق الحركات (الفتحة – الضمة – الكسرة – السكون) لبث دلالات معينة عند الحرص عليها فوق صوت الروي ، فالتسكين قد ورد لتوضيح الأصوات في السمع لنقل دلالة بعينها وكذلك باقي الحركات ، وهذا ما يؤكد وعي عتيق بوسائل فنية متعددة واستغلالها كأدوات دالة ، تحمل للمتلقي عناصر رسالته ، وقد لاحظ الباحث كثرة ورود القافية المقيدة مع بحر الرمل ، وهذا التقييد يمثل نوعاً من التحرر والبعد عن الالتزام بصوت واحد للقافية ، والفكاك من أسر القواعد النحوية التي تضيق الألفاظ على الشاعر إذا التزم القافية المتحركة .

لعب التضمين دوراً دلالياً هاماً عند عتيق ، إذ يعمل على التحام الأبيات حتى تصير القصيدة وحدة واحدة ودفعة واحدة ، حتى تأتي الرسالة مكثفة حاملة لشحنات نفسية تسري من المبدع عبر نصه إلى المتلقي دون أن تفقد من دلالتها شيء .

تعددت أشكال القوافي عند عتيق فمنها (قافية موشحية – قافية ثنائية – قافية ثلاثية – قافية رباعية – قافية خماسية – قافية سداسية) ومنها (المثلث – المربع – المخمس) وغيرها من الأشكال مما شكل ثراءً نغمياً في جوانب شعره .

وبعد دراسة موسيقى الحشو وجد الباحث أن عتيقاً قد وظف العديد من الوسائل الفنية وجعلها دالة بذاتها أو حاملة للمعنى عند توظفها في سياق بعينه مما يؤكد امتلاكه لأدوات فنية تؤصل موهبته ووعيه الفني .

فقد حرص على توفير الإيقاع الداخلي الذي تتمثل فيه روحه وفنه بدءاً بموسيقى الحرف الذي استغل عتيق ما فيه من طاقة عند تجاوره لغيره من أصوات أخرى قد تنسجم معه لتكون معزوفة رائعة ، وقد كرر عتيق الصوت بعينه لنقل دلالة بعينها وربما كرره مع إضافته إلى غيره يحمل خصائص مغايرة كأن يكرر حرفاً مجهوراً مع آخر مهموساً ، وقد كرر الحرف بنفسه أحياناً ، وأحياناً بإضغامه (مشدداً) .

وقد لعب عتيق على وتر موسيقي برع فيه وهو استغلال ما لحروف المد – خاصة المد بالألف – من طاقة تماثل المعنى عندما يوظفه بشكل جيد .

استغل عتيق أداة قديمة ولكنها ظهرت في ثوب جديد مع المدارس الرومانسية وهي استغلال الألفاظ التي تحمل صورة للمعنى (تمثل للمعنى) .

ولع عتيق بالتكرار بشكل لافت ، فهناك تكرار حرف وكلمة وجملة وشطر وبيت كامل ، وأحياناً مقطوعة كاملة ، وهذه خصيصة أسلوبية تميز بها عن شعراء مدرسته الذين مالوا إلى اتباعها ولكن أقل كماً وكيفاً . وأخذ تكرار الكلمة عدة صور منها (الترديد – التكرار – رد العجز على الصدر) .

استغل عتيق ما للجناس من طاقة صوتية لجذب انتباه المتلقي لتلقي الرسالة النصية وكثيراً ما كان الجناس – إلى جانب كونه وسيلة – غاية دلالية بقرع الأصوات التي تحمل المعنى بذاتها .

لعب الطباق دوراً معنوياً دلالياً بالإضافة إلى حرصه على التصاقة بالجانب الصوتي الناتج عن تكرار الوحدات الصوتية في اسم الفاعل كصورة لأطراف هذا الطباق . ومثل الطباق الإيجابي النسبة الغالبة في شعر عتيق بينما جاء طباق السلب بنسبة أقل من السابق .

وجاءت موسيقى الجملة لتؤكد كثرة أدوات عتيق الفنية وتنوعها . كما مثل التصريع وحسن التقسيم والمقابلة أبرز هذه العناصر ، وقد احتلت الباء والراء والنون نسباً عالية من حيث ورودها نواة للتصريع ، بينما جاءت كل من الدال والميم بنسب متوسطة ، ثم تلاهما التاء واللام بنسب أقل من السابق ، ولم ترد (الثاء والجيم والخاء والذال والشين والصاد والطاء والظاء والغين والياء والواو) مصرعة في شعر عتيق .

وقد ورد حسن التقسيم في عدة صور منها : تقسيم لفظي وهناك تقسيم إيقاعي ، وقد حظيت المقابلة باهتمام بالغ لدى عتيق . كما جاء التكرار في عدة صور منها التكرار الرأسي ومنها التكرار الأفقي ، ومنها التكرار المقطي ، ومنها التكرار المتباعد (السيمتري)

نتائج الباب الثاني :

بعد دراسة الباب الثاني (المستوى التركيبي) توصل الباحث إلى عدة نتائج منها : ما جاء بالمدخل : كان عتيق يراجع أشعاره من حين لآخر ، ويتناول قصائده بالتغيير سواء في العنوان أو الألفاظ أو العبارات ، أو بالحذف لما يراه معرقلاً لبث دلالته ، وهذه خصيصة لم تتوفر لكثير من شعراء العربية ، فقد كان مبدعاً ناقداً لذات نفسه الشاعرة من آن لآخر .

وقد تناول الباحث المستوى التركيبي فقسمه إلى حركات ثلاث ، فدرس في الحركة الموضعية (الحذف بأشكاله المتعددة من حذف للمبتدأ (المسند إليه) إلى حذف للفاعل ، إلى حذف للخبر (المسند إليه) إلى حذف للمسند والمسند إليه في الجملة الفعلية ، وحذف للفعل والفاعل والاكتفاء بالمفعول المطلق ، إلى حذف للأدوات ومثل حذف أداة النداء أبرز أشكال حذف الأدوات في شعر عتيق .

ثم حذف أسلوب الاستفهام ، وحذف " رب " – إلى الحذف في التركيب الشرطي والذي ورد من صوره (حذف أداة الشرط وفعلها) – وأخيراً حذف " جزء من الكلمة " وحذف المكملات " المفعول به " – وكان أبرز مظاهر الحذف في شعر عتيق حذف المسند إليه (المبتدأ) وذلك لجذب انتباه السامع (المتلقي) للبحث عن المحذوف حتى يستقيم المعنى وتتضح أطراف الرسالة ، ومنه ما حذف لإبراز المسند المذكور في الكلام ، ومنه لإبراز المسند إليه المحذوف ، وكأنه يقول بحذفه أنه ذو أهمية كبرى وشرط اكتمال الدلالة هو تحري الباحث عنه .

ثم تناولت الحركة (التعريف والتنكير) ودورهما الدلالي – وجاء من صور التعريف (التعريف بالضمير) وبلغت الضمائر الدالة على المخاطب نسبة تكاد تكون نصف الضمائر جميعها وذلك لأن عتيقاً كان يحاول استحضار المخاطب وتوضيح ملامحه أمام المتلقي. وقد استعمل الضمير (أنت) لمخاطبة الصديق على سبيل استحضاره عينياً أمامنا وكثيراً ما استعمله لمخاطبة المحبوبة على سبيل التمليح ، وفي المقابل الضمير (هو) الذي يكثر عندما يفقد المحبوبة أو الصديق – نفسياً ومكانياً – بينما مثل الضمير (أنا) المتكلم سواء الظاهر أم المستتر نسبة كبيرة بالنسبة لباقي الضمائر ، وهذا يؤكد أننا أما شاعر من شعراء الذاتية .

قل استخدام عتيق للضمير الجمعي (نحن) وذلك لأن الرومانسي يرى المجتمع بعينه ، مغترباً عن غيره من الناس . وقد برز في التعريف بالعلم أسماءً متعددة كأسماء بعض البلاد تأكيداً لدلالة قربهم من قلبه . وهناك الأماكن و الأشجار والنباتات والورود ، ومنها أسماء الأنهار والبحار و أسماء الحيوانات والحشرات وأسماء الآلات الموسيقية ولفظ الجلالة و الملائكة .

وبعد تناول دور التعريف تناول الباحث التنكير ودوره الدلالي ، وقد وجد الباحث أن تنكير اللفظة يخلق تساؤلات حولها من قبل المتلقي تعمل على تمحور الدلالة حولها ، وقد استغلها عتيق بشكل متنوع ، عندما يجمعها إلى غيرها المعرفة حتى يزيد من تساؤل المتلقي عن سبب بقاء الأولى نكرة وتعريف ما جاورها وبالتالي أثمرت فنياً في شعر عتيق

تناول الباحث الأساليب الإنشائية والتي برع عتيق في جعلها مصدر إثارة للمتلقي حتى يمكننا القول أن عتيقاً خرج بمعانيها – الأساليب الإنشائية – إلى أغراض أخرى بلاغية ، تثري العمل الفني ، وتوثق العلاقة بينه وبين متلقيه .

مثلت الهمزة أعلى نسبة من حيث الاستخدام فقد وردت بشكل مكثف عندما كررها عتيق في بعض القصائد في أكثر من مرة ، حتى ينقل به رسالة بعينها .

خرج الأمر عن غرضه التقريري لأغراض بلاغية ، كما خرج الاستفهام من قبل ، وكذلك أسلوب النداء الذي احتلت أداة النداء (يا) أعلى نسبة بين باقي الأدوات . وذلك لأنها أصدق الأدوات لتوضيح معنى بعد المنادي عن المنادى . وقد تلتها (أيها) لأنها أقرب الأدوات إليها من حيث الدلالة ، وقد مثل النداء المحذوف النداء أو بالهمزة نسبة قليلة تعبيراً عن قصر الفترة التي يجاوره فيها الصديق أم المحبوبة . وقد استغل عتيق النداء بشكل ميزه عن كثير من الشعراء ، إذ كثفه في قصائده بشكل رأسي . كما أنه زاوجه بغيره من الأساليب في بيت واحد ليخلق مساحة من التوتر الدلالي ، والتي تنعكس بدورها على المتلقي حال تلقيه الرسالة المبثوثة .

بعد دراسة الحركة الموضعية ، درس الباحث الحركة الأفقية ، وقد تناول التقديم والتقديم كأحد مظاهرها في شعر عتيق ، وقد درس الباحث حالات التقديم والتأخير . ومن أول مظاهر التقديم : تقديم الجار والمجرور على المبتدأ ، ثم تقديمهما على الفعل ، والفاعل ، والمفعول ، والجملة الاسمية ، وتقديمهما في جملة الناسخ ، ثم ينتقل الباحث لدراسة حالات تقديم الظرف على الجملة الفعلية ، وعلى نائب الفاعل ، والخبر ، وكذا تقديم المفعول على الفاعل .

برع استغلال عتيق للتقديم والتأخير في كثير من القصائد . وقد درس الباحث في هذه الحركة (الاعتراض) ودوره الدلالي ، وكان من أشكاله في شعر عتيق : الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية (بين الفعل والفاعل – بين الفعل والمفعول – بين الفاعل والمفعول) – الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية (بين المبتدأ والخبر) وله عدة صور – الاعتراض بين شقي الكلام التلازمي – الاعتراض بين النعت والمنعوت – الاعتراض بين المتعاطفين – الاعتراض بين بنية الأسلوب الاستفهامي – الاعتراض بين القل ومقول القول – الاعتراض بين كم الخبرية ومميزها – الاعتراض بين أسلوب النداء – الاعتراض بين الحال وصاحبه – الاعتراض بين عناصر أسلوب الاستثناء – الاعتراض بين شقي جملة الناسخ – الاعتراض بين جملتين .

وقد مثل الاعتراض مظهراً أسلوبياً عند عتيق ، فقد ورد الاعتراض بشكل مكثف وكأنه نوع من التكرار النمطي لوحدة بعينها ، ومن ثم أصبح الاعتراض دالاً بتكراره . وقد كثر الاعتراض في الجمل الفعلية وكأنه يمثل نوع من المعاناة .

انتقل الباحث إلى دراسة الحركة الرأسية ، ودرس فيها العطف ، والتركيب الشرطي ، وقد احتلت (الواو) أعلى نسبة من الاستعمال بين أدوات العطف الأخرى ، وقد وجد الباحث أن استخدام عتيق (الواو) جاء ممثلاً ظاهرة أسلوبية في كثير من المواضع حيث ربطت بين عدد كبير من الأبيات بشكل متتال حتى يضمن تعانق الدلالة وترابطها على المستوى الأفقي والرأسي – وهناك العطف بـ (أو) وكذلك العطف بـ (أم) وكذلك بـ (ثم) و (الباء) و (بل) و (لا) .

تنوعت أشكال التركيب الشرطي من حيث موضع الأداة وفعل الشرط وجواب الشرط ، وكلها تعمل على ربط الدلالة سواء عبر البيت أم مجموعة من الأبيات .

نتائج الباب الثالث :

خصصه الباحث لدراسة المستوى التصويري ، وفيه درس مصادر التصوير عند عتيق والتي مثلت مظهراً أسلوبياً في كثير منها ، حيث استمد عتيق كثيراً من صوره من خلال آيات الذكر الحكيم نسبة كبيرة ، وذلك دليل أن الشاعر جزء من حياته وبيئته ، فهو قد تربى منذ صغره على حفظ القرآن في كتاب القرية ، ومن ثم انعكس على ثقافته وأدواته الفنية .

كما مثل التراث جزءً من مصادر عتيق من حيث استعمال أدوات كانت مستخدمة قديماً ولم تعد تستعمل حالياً لتقدم الزمن واستحداث أدواته أثر ملاءة للعصر ، كالسيوف والسهام والحراب . وقد كان حظ عتيق من استعماله مصادر تصوير وردت عند غيره من الشعراء بشكل قليل جداً ، وذلك لأن الشاعر الرومانسي ذاتي التجربة ويحاول أن يرسم ما يناسبه من ألوان وتعبيرات خاصة به وليست وليدة إحساس يره من الشعراء .

مثلت الطبيعة مصدراً هاماً من مصادر التصوير ، فقد ألهمته بجمالها الكثير والكثير ومنحه النخيل والطيور صوراً نابضة بالحياة ، وقد استمد من عالم والحيوان كثيراً من صوره الفنية ، وكذلك استمد من النبات وخاصة الورود والرياض . كما أنه لم ينس البيئة المائية ، وكذلك المظاهر السماوية من نجوم وسماء وغيرها . كم أنه استغل الآلات الموسيقية لتجسيد مشاعره في صور بديعة .

درس الباحث في الفصل الثاني من هذا الباب ، عناصر الصورة الجزئية من تشبيه واستعارة ، وكذلك الصورة الكلية وأنماطها . وقد احتل التشبيه المظهر الأداة نسبة كبيرة بالنسبة للتشبيه المضمر أداته و احتلت الكاف أعلى نسبة بين باقي الأدوات الأخرى ، تليها (كأن) ، وقد مثلت أدوات التشبيه أيضاً ظاهرة أسلوبية عند عتيق ، وذلك لأنها خرجت في كثير من المواضع عن مجال التشبيه وكأنها نوعاً من ضرب المثل ، كما في العامية المصرية ، وهذا يؤكد سهولة اللغة عند الرومانسيين ومحاولة تقريبها لأسماع الناس .

كشفت الدراسة عن ميل عتيق إلى تشبيه الحسي بالحسي ، ويليه تشبيه المعنوي بالحسي ، ثم تشبيه الحسي بالمعنوي ، وأخيراً تشبيه المعنوي بالمعنوي ، وهذا يتلاءم مع دور التشبيه في محاولة تجسيد وتجسيم ما هو موجود ، أو ما هو معنوي مجرد .

اتضح بعد دراسة الباحث للاستعارة عند عتيق أن الاستعارة المكنية احتلت القدر الأكبر بالقياس إلى التصريحية . وكانت التشخيصية في المرتبة الأولى ، وهذا لرغبة عتيق بث كل ما حوله من روحه ما يجعله حيا ، ينبض بالحياة . ثم الاستعارة التجسيدية لإبراز ما هو معنوي في صورة حسية مجسدة أمام العيون . وأخيراً الإحيائية .

درس الباحث الاستعارة التصريحية ووجد أنها تنتمي إلى عالم الحيوان والطير بنسبة أكبر من الاستعارة التي انتمت إلى مفردات الطبيعة ، تلتها ما انتمت إلى عالم البشر ، وما انتمت إلى عناصر نباتية ، وأخيراً ما انتمت إلى العناصر المجردة ، وقد وضع الباحث هذا التصنيف بالنظر إلى العنصر المذكور .

وأخيراً تناول الباحث الصورة الكلية كمحاولة لرصد أنماطها في شعره ، ومن أهم أنماطها (الصورة الوصفية ، وهي أكثر الأنماط وروداً عند عتيق – الصورة القصصية ، وهي خصيصة من خصائص شعراء أبولو وإن كانت بشكل جلي عند عتيق ، وعلى درجة من البراعة والإجادة ما يؤثر المتلقي في قراءة نصه – الصورة الرامزة ، فقد استغل الرومانسيون ما للرمز من طاقة في تقديم المعنى في ثوب مغاير ، يؤثر المتلقي ويعطيه حق تكوين الدلالة التي تركها له المبدع ليكون متلقياً فعالاً داخل النص . – وكذلك الصورة الرامزة الفلسفية ، وكانت أشد عمقاً ، إذ تحمل رؤى فلسفية من خلال تلك الرموز التي قصدها عتيق – كما وجد عند عتيق الصور الحوارية ، التي استقها من المسرح وكذلك الصورة الملحمية ، والمجازية وبالتالي أكد عتيق على انتفاء الفوارق بين الأنواع الأدبية ، فالقصيدة تحمل في رحمها عناصر قصصية ومسرحة وملحمية وغيرها من الأنواع الأدبية الأخرى .