المجمع **14** (2019/1440)، 255-296

البنية الإيقاعية في شعر أبي إسحاق الغزّي

كمال أحمد غنيم[1]

ماهر رمضان قنّن[2]

ملخّص:

تهدف الدراسة إلى الكشف عن الظواهر الموسيقية في شعر أبي اسحاق الغزّي؛ لأنّ مكامن الإبداع في النصّ الشّعري تتطلّب التوقّف عند البنى الصوتية التي تمثل جزءًا لا يمكن إهماله من بنية القصيدة، وذلك من خلال الوزن المتمثل بالبحور الشعرية والقافية التي كتب عليها الشاعر قصائده، ودلالاتهما الموسيقية والنفسية التي انطلقت من خلالها الشرارة الأولى في العمل الإبداعي الفنّي.

المقدمة:

تعدّ الدراسات الأسلوبية في العصر الحاضر إحدى أهمّ الدّراسات التي تهتمّ بالنصّ على مستوى الشكل والمضمون، وتعدّ الأسلوبية النصّ الإبداعي البؤرة التي ينطلق منها الدارس، لتصبح مهمته استكشاف بنى النصّ الداخلية، وعليه يجب أن يكون الدارس مهتمًا بالنصّ وحده؛ ليستطيع اكتشاف النص من جديد، وإلا ظلّت معاني الشاعر وأهدافه غامضة، ويهتم البحث بالمستوى الصوتي الموسيقي الداخلي في ديوان الغزّي.

الدراسات السابقة:

1- التصوير البياني في شعر أبي إسحاق الغزّيّ، دراسة وتحليل، للباحث بدر بن لافي الجابري.

2- بنية الصورة في شعر أبي إسحاق الغزّيّ، دراسة بلاغية ونقدية، جامعة أمّ القرى.

3- ديوان إبراهيم الغزّيّ، تحقيق ودراسة في الرؤية والتشكيل الفنّي، للباحث عبد الصمد صقر.

---

[1] الجامعة الإسلامية – غزة.

[2] جامعة الأقصى – غزة.

إنّ هذه الدراسة تقدم البنية الموسيقية في شعر الغزي، بعد عملية إحصائية قام بها الباحثان وتوصلا لبعض النتائج وقد أشارا لذلك في الخاتمة.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في أنّه يتناول موضوعًا له أهمية؛ لأنّ الموضوع لم يدرس من قبل أسلوبيًا، والشاعر من أبرز شعراء العصر السادس الهجري، ولم يهتم النقاد بدراسة شعره إلا حديثًا، وقد تفتح هذه الدراسة آفاقًا جديدة أمام الباحثين للكشف عن المعاني المتنوعة في الديوان.

حدود الدراسة:

اقتصرت الدراسة على موسيقى الوزن والقافية في ديوان الغزي؛ للكشف عن دلالات البحور والقوافي المتوفرة في الديوان.

خطوات الدراسة:

دراسة الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) في ديوان الغزّيّ، من خلال التمهيد ومبحثين وتلاهما خاتمة وقائمة المصادر والمراجع.

التمهيد: (حياة الغزّيّ وعصره)

إبراهيم بن يحيى بن عثمان بن محمد الكلبيّ، أبو إسحاق الغزّيّ، ويعود أصله إلى قبيلة كلب اليمانية التي نزلت فلسطين، ولد الشاعر في غزّة سنة 441هـ، ونشأ فيها حياته الأولى وتلقى علومه الأساسية في غزّة، ولكنّه لم يستمر فيها بسبب الظروف السياسية، التي مرّت بها المنطقة آنذاك من اضطرابات وغلاء في المعيشة وضيق الحال؛ فغادر الغزّيّ موطنه، كما أنّ له تنقلات متكررة، وعُرف عنه بأنّه لا يستقرُّ على حال، ومن هذه الرحلات خروجه من غزّة إلى عسقلان، ليغادر الغزّيّ موطنه بسبب الظروف السياسية فيتجه إلى دمشق وحلب، وقضى فيهما أيامًا ولياليَ طيبة، وهو في حديثه عن ذكرياته يذكر ذلك في شعره فيتحسر على أيام الصبا في حلب، ولكنّه يغادر بلاد الشام ويقصد بلاد فارس، ومن رحلاته وصوله إلى أذربيجان وإلى تبريز، ووصل إلى قصبة كورة سابور (النوبندجان)، ومنها إلى جورجان وكرمان

شيراز ووصل مرو "وكان نازلًا في المدرسة النظامية إلى أن اتفق له الخروج من مرو إلى بلخ، فباع قريبًا من عشرة أرطال من مسودات شعره"[1]، ويبدو أنّه لم يجد ضالته في مرو ولم يكرموه، فتركها لبخل أهلها، حتى وصل إلى أرّان، وكان محبًا للرحلة يُعرف بها، وفي كلّ مكان يصل إليه يمدح أميرها طمعًا في عطائه، كما كانت له فلسفة خاصة بالشعر، انتقل من خلالها من المدح والعطاء، إلى شاعر يفلسف الحياة، والرزق والمال والسيادة، فتحول الحال به من الموطن إلى الاغتراب، وكانت لفلسفته هذه آثار على حياته التي عُرفت بالمتناقضات، نجده غنيًا ثم فقيرًا، يحتاج الأمراء فيمدحهم، كما نجد في "شعره الشكوى والأمل، والاستقامة والانحناء، والعزلة والانخراط بالواقع والمجتمع، وتجلت هذه المعاني والفلسفة بشكل واضح"[2].

وفاته:

توفي الغزّيّ في الغربة وذلك بعد خروجه من مرو سنة 524هـ عن عمر يناهز ثلاثة وثمانين (83) عامًا، ودفن في مدينة بلخ[3].

عصره:

من خلال ميلاده ووفاته يتضح أنّه عاش في القرنين الخامس والسادس الهجريين.

موسيقى الإطار الخارجي

أولًا: الوزن: تعدّ الموسيقى جوهر الشعر العربي وروحه التي لا يمكن الاستغناء عنها، فهي التي تجذب المتلقي من أول بيت في القصيدة، وبذلك تكون من أهم الأركان التي يجب توافرها فيه، للتفرقة بينه وبين الكلام العادي، وتكون الموسيقى في الإطار الخارجي متمثلة بالوزن

[1] الأصبهاني، 1955، 2/218.

[2] الغزّي، 2003، 26.

[3] ينظر: الأصبهاني، 1955، 2/218.

والقافية، كما تكون في الإطار الداخلي، سواء أكانت ظاهرة أم خفية، وقد يختلف شاعر بها عن آخر.

تبعث الموسيقى النابعة من الوزن في نفس المتلقي إعجابًا وإثارةً، عندما تنسجم مع نفسية الشاعر المبدع، ويستطيع "أن يقدم لنا قصيدة جيدة في أي إطار يختاره، ويجد أنّه يتفق واستعداده من ناحية وتجربته من ناحية أخرى"[1]، ونظرًا لأهمية الوزن في الشعر، فإننا نجد النقاد قديمًا ينظرون إلى الشعر مرتبطًا بالوزن من ناحية، وبالقافية من ناحية أخرى، فقد حدّد قدامة الشعر بقوله: " قول موزون مقفى يدل على معنى"[2]، فهو يعتمد على الوزن اعتمادًا كبيرًا في تحديد مفهوم الشعر، وهو "ليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقًا، بل إنّه ضرورة تفرضها التجربة الشعرية"[3]، لذا فقد كانت تعريفات النقاد العرب والبلاغيين قديمًا للشعر وفصوله مرتبطة بالوزن لأهميته، فقد قيل "لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي: لِمَ تؤثر السجع على المنثور، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إنّ كلامي لو كنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد لقل خلافي عليك، ولكني أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع والآذان لسماعه أنشط..."[4].

عرف الشعراء والنقاد والبلاغيون أهمية الوزن للشعر لما له من "إيقاع لطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه...، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها، وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ – كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[5].

---

[1] يوسف، 1989، 87.

[2] ابن جعفر، د. ت.، 64.

[3] أعراب، 1987، 243.

[4] الجاحظ، 2002، 1/239.

[5] العلوي، د. ت.، 23.

جعل النقاد والبلاغيون للوزن صفات جيدة أو رديئة، ومن صفات الوزن الجيدة، أن يكون سهل العروض، والترصيع[1]، حتى إنّهم يرون أنّ الشعر "لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه..."[2]، كما أنَّ قضية الوزن وأهميته في الشعر أوجد قضية نقدية تحدّث بها النقاد القدامى والمحدثون، وهي قضية اللفظ والمعنى، حتى صار للفظ أنصار، وللمعنى أنصار، وصارت الدراسات حول هذه القضية، ومما أُثِرَ عن ذلك قول الجاحظ في عبارته التي تداولها النقاد والبلاغيون قديمًا وحديثًا "وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج..."[3].

تنّبه النقاد المحدثون لأهمية الوزن الشعري وإيقاعه الموسيقي؛ لذا يرى الباحثان أنّ الإيقاع الموسيقي في القصيدة تعدّ جزءًا من مكوناتها التي تتوافق مع التعبير والألفاظ والتراكيب؛ لتكوّن بذلك وحدات موسيقية إيقاعية لها دلالاتها، فتعمل معًا على إشباع حاجات المبدع الوجدانية لينجذب المتلقي من خلالها، فيطرب لجمالها وموسيقاها.

الأوزان الشعرية وبحورها الستة عشر والتي اكتشفها الخليل بن أحمد الفراهيدي تعدُّ بحرًا زاخرًا يغرف منها الشاعر المبدع ما يريد، يبني قصيدته حسب طاقاته الشعرية وإبداعاته الفنية، وقد انتقى الغزي تسعة بحور من البحور الستة عشرة، ومن خلال الإحصاءات الاجمالية للبحور التي وردت في ديوان الغزيّ، سيحاول الباحثان إلقاء الضوء على البحور الأكثر تداولًا عنده، وهي: الكامل، البسيط، الطويل، الوافر، الخفيف، المتقارب، كما سيتناولان البحور الأخرى بالحديث عنها في شعر الشاعر، وقد اعتمدا في

[1] ابن جعفر، د. ت. 64.

[2] الجاحظ، 1969، 1/53.

[3] الجاحظ، 1969، 3/67.

دراستهما على الإحصاء؛ لأنّه "أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب"[1]، كما يساعد الإحصاء على فهم الظاهرة المتكررة في الشعراء، رغم أنّ "العرب في القديم لم يعالجوا الإحصاء المرقم في دراسة بحور الشعر، فقد تنبهوا إلى قيمة مدى الشيوع، فرتبوا البحور حسب التخمين في معرض الحديث عن خصائصها الموسيقية"[2]، وسيقوم الباحثان ببعض الإحصاءات المهمة في الدراسة، وسيعتمدان عليها لتحليل نتائجها المختلفة.

الجدول (1) يبين عدد القصائد حسب البحر ونسبتها المئوية

الرقم	البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
.1	الكامل	51	26.42%
.2	البسيط	45	23.31%
.3	الطويل	41	21.24%
.4	الوافر	18	9.32%
.5	الخفيف	13	6.73%
.6	المتقارب	12	6.21%
.7	السريع	7	3.62%
.8	المنسرح	4	1.55%
.9	الرمل	2	1.03%
	المجموع	193	

[1] بيرو جيرو، 1994، 134.

[2] الطرابلسي، 1996، 30.

الجدول (2) يبين عدا لأبيات في كل بحر ونسبتها المئوية

الرقم	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
.1	الطويل	1399	25.68%
.2	الكامل	1370	25.15%
.3	البسيط	1220	22.39%
.4	الخفيف	491	9.01%
.5	الوافر	464	8.51%
.6	المتقارب	240	4.40%
.7	المنسرح	200	3.67%
.8	الرمل	52	0.95%
.9	السريع	24	0.44%
	المجموع	5447	100%

الجدول (3) مجموع الأبيات في كل قصيدة حسب الطول وعدد القصائد في كل بحر

الرقم	البحر	100 فما فوق	90-100	90-80	80-70	70-60	60-50	50-40	40-30	30-20	20-10	أقل من 10	المجموع
.1	الكامل	-	-	-	-	1	5	10	10	5	5	10	51
.2	البسيط	1	-	-	1	-	6	9	6	7	5	10	45
.3	الطويل	-	-	-	1	3	6	13	4	5	1	8	41
.4	الوافر	1	-	-	-	2	1	-	4	-	4	7	18
.5	الخفيف	-	-	-	-	1	5	-	4	-	-	3	13
.6	المتقارب	-	-	-	-	-	2	1	1	1	2	5	12
.7	السريع	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	7	7
.8	المنسرح	-	-	1	-	1	-	1	-	-	-	1	4

الرقم	البحر	100 فما فوق	90-100	90 -80	80- 70	70- 60	60- 50	50- 40	40- 30	30- 20	20- 10	أقل من 10	المجموع
9.	الرمل	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1	2
10.	المجموع	2	-	1	2	8	25	35	29	17	15	59	193

لقد أفرز الإحصاء الذي أجراه الباحثان على ديوان الغزي، نتائج استخدام الشاعر لبحور الشعر العربي، فقد نظم قصائد ديوانه على تسعة بحور بمختلف أغراضها الشعرية، وإن كان المدح هو الغرض المسيطر على الديوان، وتدل هذه البحور التسعة على جودة طبعة، وقوة إحساسه، وعاطفته الفنية، وكان من نتائج ذلك التنوع الإيقاعي بمختلف طبقاته ونغماته الموسيقية التي أتاحت للشاعر إثراء تجاربه الشعرية المختلفة، لتقدم مع الألفاظ والتراكيب والجمل والسياقات والصور جملًا موسيقية تتدفق منها انفعالات نفسية مختلفة، ومن الملاحظ أن الشاعر اعتمد في بحوره الشعرية على الدوائر العروضية التي وضعها الخليل ابن أحمد والتي "أطلقها على عدد معين من البحور التي تتشابه مقاطعها العروضية (الأسباب والأوتاد)"[1]، كما استخدم الشاعر بحورًا وأهمل بعضها، وهي: المديد، الهزج، الرجز، المضارع، المقتضب، المجتث، المتدارك، كما أنّ المضارع والمقتضب والمجتث من البحور قليلة الاستعمال في الشعر العربي، لكن المديد والهزج والرجز والمتدارك من البحور المستعملة، وقد يكون الغزي لقصرها وخفتها.

الكامل: يمتاز بحر الكامل بسعة مساحته الإيقاعية، وسمي كاملًا "لأنّ أضربه أكثر من أضرب سائر البحور، فليس بين البحور بحر له أضرب كالكامل"[2]، وعددها تسعة أضرب، وقيل لكمال أجزائه كما سُمي بالكامل لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، وليس في الشعر شيءٌ له ثلاثون حركة غيره(التبريزي، د ت، 58)، وتجعل هذه الحركات موسيقى البحر وما به من دندنات وتفعيلات من النوع "الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى

[1] قاسم، 2002، 120.

[2] يعقوب، 1991، 106.

والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال"[1]، ويرى القرطاجي فيه "جزالة وحسن اطراد"[2]، ويمتاز بحر الكامل بما فيه من "لون خاص من الموسيقا يجعله – إن أريد به الجد – فخمًا جليلًا... ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلوًا عذبًا..."[3].

يأتي بحر الكامل في مقدمة البحور الشعرية التي وظفها الغزيّ في ديوانه، فقد جعله وعاءً لتجربته الشعرية، وهو يمثل ربع ديوان الغزي من حيث عدد القصائد ومن حيث عدد الأبيات تقريبًا، فقد بلغ عدد القصائد التي بنيت على بحر الكامل (51) قصيدة من مجموع القصائد البالغ عددها (193) وبنسبة مئوية (26.42%)، وبذلك يحتل المرتبة الأولى من حيث استخدام الشاعر، إلا أن بحري البسيط والطويل تفوقا عليه في عدد الأبيات، فقد بلغت عدد أبيات الكامل (1370) بيتًا من مجموع الأبيات والبالغ عددها (5447) بيتًا وبنسبة مئوية (25.15%) من نسبة أبيات الديوان كاملة، وجاء الكامل مجزوءًا في (5) قصائد ومجموع الأبيات (90) بيت وبنسبة مئوية (6.56%) من مجموع قصائد بحر الكامل، ويمكن القول إنّ الغزي يميل إلى استخدام البحور التي تتميز بالطول ولا يميل إلى استخدام البحور القصيرة لخفتها.

إنّ القارئ لشعر الغزيّ يلاحظ أنه يستخدم بحر الكامل في تجارب مختلفة، فقد بلغ عدد القصائد لغرض المدح (41) قصيدة من مجموع قصائد بحر الكامل في الديوان والبالغ عددها (51)، وبقية القصائد توزعت بين الهجاء والحكمة، والفخر...، كما يلاحظ أنّ قصائد المدح طويلة، أما بقية الأغراض فهي عبارة عن مقطوعات شعرية لا تتعدى سبعة أبيات، ومن خلال الإحصاء يمكن القول: إنّ الغزيّ قصد بحر الكامل على غرض واحد تقريبًا وهو المدح، أما بقية الأغراض من فخر أو هجاء...، لم يكن حضورها كالمدح عند

---

[1] المجذوب، د. ت.، ج1/264.

[2] القرطاجني، د.ت.، 269.

[3] الطيب، د. ت.، 1/264.

الغزي، كما إنّ بحر الكامل لا يمكن أن يقف على غرض واحد من أغراض الشعر، فإذا كتب الغزي مادحًا، فإنّه كتب هاجيًا على البحر نفسه، حتى ولو اختلفت نسبة المدح عن الهجاء، ورغم اختلاف الحال الشعورية في كل مرة، وإنّ البحر الواحد سواء أكان تامًا أم مجزوءًا يمكن أن يصلح لعدة أغراض شعرية، ويصلح لأكثر من تجربة، ويمكن أن يصلح لتجارب متباينة، كما فعل الغزيّ، والعرب قديمًا "لم يتخذوا لكلّ موضوع من هذه الموضوعات وزنًا خاصًا أو بحرًا خاصًا من بحور الشعر القديم، فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغازلون في كل بحور الشعر"[1].

إنّ استخدام الغزيّ لنغمة بحر الكامل في شعره دليل على توفيق الشاعر في التعبير من خلالها عن أحاسيسه المختلفة، فكان المدح وهو الغالب في الديوان، مع اختلاف الصفات التي ينسبها للممدوح، فنجده يمدح بالصفات مختلفة، فالوجه يضيء مثل الشمس أو القمر...، ويصف ممدوحه بالصفات أخرى، مثل الكرم والجود وسداد الرأي والأخلاق...، وبالأصل والقوة والأدب والعلم والقيم...، و"ينسجم بحر الكامل مع العاطفة القوية النشاط والحركة سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزنًا شديد الجلجلة..."[2]، وجاءت تفعيلة الكامل "متَفاعلن" في شعر الغزيّ كاملة، من ذلك قوله[3]:

نـــارُ الفَريـــق وَلَا دُخـــانُ كِبائِـــه	وَظُبُـا السُّـيوفِ وَلَا عُيـونُ ظِبائِـهِ
لِـي مرتـعٌ ســامى مواقــع غُــدره	ظَبـيٌ ويعــذَرُ فـي رَجــاءِ وفائِــهِ
وألـومُ دَمعِي والهَـوى لَـوْ لَـمْ يَكـنْ	لِـي عَبْـرَةٌ لَعَجَـزْتُ عَـنْ إِخْفائِـهِ
ومظفَّـرِ اللحظـاتِ سُـقمُ جُفونِـهِ	عَـدَمُ الملاحَـةِ فِي وُجـودِ شِـفائِهِ

استطاع الشاعر أن ينظم على بحر الكامل بتفعيلته المتكررة (متَفاعلن) ثلاث مرات في كل شطر لخدمة تجربته الشعرية، حيث جاءت التفعيلة (متَفاعلن) تام صحيحة كما في

[1] هلال، 1986، 441.

[2] النويهي، د. ت.، 61.

[3] الغزي، 2008، 760.

البيت الرابع من الأبيات السابقة، وأدخل الشاعر على البحر زحاف الإضمار، "وهو عند العروضين زحاف حسن"[1]، وهو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة (مُتْفَاْعِلُن) فأصبحت (مسْتفعلن) المكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع كما في البيت الأول والثاني والثالث، كما أنّ هذا التسكين للمتحرك الثاني من التفعيلة (متَفاعلن) أشاع نوعًا من البطء في هذه الأبيات، وهذا ما يناسب وقفته أمام القاضي (أبو سعيد)، حتى يتغنى بصفاته وبأفعاله ليمدحه بها، حتى وصل إلى البيت الرابع بتفعيلته الصحيحة الكاملة المتساوية، والتي أضافت نوعًا من الهدوء، جعل الشاعر يسترسل ويخرج ما بداخله من شحنة عاطفية مليئة بالفخر بهذا الممدوح، ومن أمثلة العروض الصحيح والضرب الصحيح قوله[2]:

فَعَجِبْتُ مِنْ نُورٍ يَفيضُ تَشَبُّهًا بِندَى رَشِيدِ الدُّولَةِ الغَدِقِ النَّدى

حيث جاءت العروض متَفاعلن والضرب متَفاعلن، وحشو الشطر الأول تحولت إلى مسْتفعلن بتسكين الثاني المتحرك، واستخدمه الشاعر في تجارب متنوعة، منه قوله هاجيًا[3]:

سَكِرَ الرَّبيبُ وقامَ فِي نُدمائِهِ طَرَبًا يُصفِّقُ باليَدَيْنِ وَيرقُصُ
مَا نَالَ بالتمويه لَمْ يَتْرُكْ لَهُ عَقلًا يُباشِرُهُ المدام فَيَنْقصُ
وَلِيَ الوزاراتِ الثلاثَ وَفَهْمُهُ لا يَسْتَقِلُّ بما يطاهُ الأَخْمُصُ
وَلقدْ بَصَرْتُ بِهِ يُطالب بِالنَّدَى وَكَأَنَّهُ بَغْلٌ حَمُولٌ يَقْمُصُ

إنّ تفعيلة الكامل هنا (متَفاعلن) بما أدخله عليها الشاعر من زحاف الإضمار، بتسكينه للحرف الثاني (متْفاعلن)، فأصبحت (مسْتفعلن)، مما أشاع نوعًا من البطء في الأبيات؛ لأنّه

[1] قاسم، 2002، 69.

[2] الغزي، 2008، 363.

[3] الغزي، 2008، 518.

يريد أن يقف على صفات المهجو، فلا يحتاج إلى السرعة، ومن أمثلة مجزوء الكامل قول الغزّيّ[1]:

هـــو كَعَبَتِـــي لَـــو عبَّـــرتْ ... آراؤه همـــــــزاتِ كاشـــــحْ
لـــذبحتُ هَـــدْيَ مَطـــامِعي ... والحَـــجُّ يُخْـــتمُ بِالـــذَّبَائِحْ
أَنَـــا وَاثِـــقٌ بِعزَائِمِـــي ... والبيـــدِ والإبـــلِ الطِّلَائِـــحْ
وَشِـــوارِدٍ تَصِـــلُ المُنَـــى ... وَتُعـــينُ أَســـبابَ المَنَـــائِحْ
يَـــا مَـــنْ تَعَلَّمَـــتِ النَّـــدَى ... مِـــنْ كَفِّـــه السُّـــحُبُ الـــرَّوَائِحْ

إنّ تفعيلة مجزوء الكامل جاءت عروضه صحيحة (متَفاعلن) أو أصابها الإضمار (مُتْفاعلن) فأصبحت (مسْتفعلن)، ومن الملاحظ أن ضربه صار مرّفلًا ليصبح (متفاعلان) بزيادة سبب خفيف على التفعيلة الأصلية للضرب، وهذه الزيادة تتيح للشاعر مزيدًا من الحرية في التعبير عن تجربته الشعرية سواء في المدح أو الفخر.

وبعد، إنّ تفعيلة بحر الكامل وزمنيتها المتساوية (متَفاعلن) وما يصيبها من إضمار أو قطع أو تذييل أو ترفيل قابلة للتعبير عن التجارب المختلفة التي نجدها في شعر الغزيّ؛ لأنّها تناسب إحساس الشاعر وعاطفته؛ ولسلامة هذا البحر الذي يتكون من تفعيلة واحدة متكررة في كلّ شطر، ويعتقد الباحثان أنّ بحر الكامل ينسجم مع نفسية الغزيّ، لأنّ الشاعر يختار "الشكل الذي يحقق الدرجة المناسبة من الوحدانية والتأكيد، الشكل الأكثر مناسبة في نبرته وإيقاعه وبنيته الصوتية وعرفه الأسلوبي للغرض من القول وللموقف الذي يجري فيه"[2]، وإن اختلف النقاد في مسألة المعنى وارتباطه بالبحر، وهي قضية فيها نظر.

[1] ن. م.، 745.

[2] عياد، 1985، 86.

1- **البسيط**: "أصل البسيط مستفعلن فاعلن أربع مرات، وهو يستعمل تارة مثمنًا وأخرى مجزوءًا مسدسًا"[1]، وقيل سمي البسيط "لأنّه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن"[2]، وقيل "لانبساط أسبابه أو مقاطعه الطويلة، أي توالها في مستهل تفعيلاته السباعية، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حال خبنها إذ تتوالى فيها ثلاث حركات"[3]، وهو بحر مزدوج التفعيلة أي يحتاج إلى تجربة ودفقة ذات نفس طويل، ويشترك بحر البسيط مع الطويل في أنّهما من البحور المركبة؛ لأنّهما "عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الموضع، كما يتشكل الوزن فيهما "من تعاقب وحدة مزدوجة ذات تفعيلتين، وازدواج الوحدة تشير إلى التنوع الذي ينطوي عليه تناسب الحركات والسواكن في البحرين"[4].

استعمله الغزيّ في (45) قصيدة من مجموع قصائده البالغ عددها (193) قصيدة وبنسبة (23.31%) ليحتل بذلك المرتبة الثانية، أما عدد أبيات بحر البسيط فقد وصلت إلى (1220) بيت من أصل (5447) بيت، وبنسبة (22.39%)، ونظم الغزيّ على وزنه قصيدة من قصائده التي تعدّت المائة، وقد استعمله الغزيّ تامًا، ولم يستعمله مجزوءًا إلا في قصيدتين فقط.

ويلاحظ على قصائد الغزيّ على بحر البسيط أنّ أغلبها في المدح، وهي طبيعة ديوان الشاعر، وتتنوع الأغراض في قصائد الديوان، كالوقوف على الطلل، والنسيب، ووصف الإبل، والصحراء، والمعارك، والمدح، والفخر...، يقول الغزيّ في مقدمة إحدى قصائده مادحًا[5]:

---

[1] السكاكي، 1987، 533.

[2] القيرواني، 1981، ج1/136.

[3] خلوصي، 1987، 68.

[4] عصفور، د. ت.، 389.

[5] الغزّي، 2008، 535.

ملامــةٌ لــم تَجِــدْ أُذْنــا عَلــى أُذُنِ ... وَمَــدْمَعٌ فَــضَّ خِــتْمَ السِّــرِّ بــالعَلَنِ
وَجاهِــلٌ بأَســاليبِ الهَــوى لَعِبَــتْ ... بــهِ الصَّــبابَةُ لعــبَ الــرِّيح بــالفَنَنِ
ظَــنَّ الهَــوى مَلْبَسًــا يُبْلَى فَيَخْلَعُــهُ ... فكانَ في القَلْبِ مِثْلَ القَلْبِ في البَدَنِ
وعــادَ يشْــكُو إلــى العُــوَّادِ عِلَّتَــهُ ... شــكْوى المطيّ إلى الأنْســاعِ والوَضَــنِ
وَينتشــي مِــنْ صَــبا نَجــدٍ فَيَسْــأَلُهَا ... إنجــادَ قَلْــبٍ جَــدِيرٍ بالضّــنى قِمَــنِ
والشَّــوْقُ لا يَجْتَنــي نُــوَّارَه أَحَــدٌ ... مِنَ رَوْضَةِ الحزْنِ بَل مِنْ رَوْضَةِ الحَزَنِ
لَيْسَ التغُرْبُ أَنْ تَشْكُو نوى سَفَرٍ ... وإِنَّمَــا ذَاكَ فقْــدُ الجــنسِ فِي الــوَطَنِ

فالشاعر في هذه القصيدة يمدح الملك، ولكنه بدأ قصيدته مبديًا شوقه وحبّه، ويشكو للملك غربته وفقدان الأهل والحبيب، وقد جاءت نغمة البسيط المزدوجة التفعيلة ملائمة لهذه الخطابية التي يرسلها للملك، وهذا النوع من المدح المليء بعاطفة صادقة من شوقه إلى ديار نجد وشوقه إلى موطنه دليل على ألم الغربة عند الشاعر.

لقد جاء بحر البسيط التام بتفعيلته المزدوجة (مستفعلن/ فاعلن) ملائمًا لنزعة الشاعر الخطابية للتعبير، عبّر من خلاله عن حبه وشوقه لديار نجد؛ لذا فإنّه يحتاج إلى نغمة هادئة وهذا ما توفر في نغمة البسيط، حيث التزم الشاعر في العروض والضرب بزحاف الخبن، بحذفه الحرف الثاني الساكن (فاعلن) فتصبح (فَعِلُن) مما أشاع نوعًا من الحركة في نهاية كلّ شطر، بل زاد من سرعة الإيقاع في نهاية الأبيات وذلك بتوالي ثلاث حركات (فعِلُن)، حتى يعوّض البطء الإيقاعي الداخلي في الأبيات الناتج عن اختلاف عدد المقاطع كميًا مع تفعيلة أخرى، كما يُلاحظ أنّ الشاعر لجأ إلى حذف الثاني الساكن (الخبن) في (مسْتفعلن)، لتصبح (متفعلن) في معظم الأبيات السابقة لإعطاء قليل من السرعة في حشو البيت، ومن الأمثلة عن مخلع البسيط قوله[1]:

جَــاءتْ ســنَا خلعــةِ الإمــامِ ... تَجوبُهــا نَحْــوَك المــوامي
أَنْــتَ مَليــكُ القــريضِ رَاعِــي ... ســوامَ ألفاظــه السّــوامِ

[1] الغزّي، 2008، 790.

شِـــعرُكَ يُـــروَى بِكـــلِّ أَرْضٍ حَتَّـــى إِلَـــى المَشْـــعَرِ الحَـــرَامِ

لجأ الغزيّ إلى مخلع البسيط في البيتين الأخيرين، وسُمي بذلك "لما أصاب تفعيلة العروض والضرب كثير من التغيير فانتقلت من مستفعلن إلى فعولن سمي مخلعًا"[1]، ويجوز في (مستفعلن) الطي فتصبح (مُتَفْعِلْ) وهو "عند العروضين مقبول في الصدر مستكره في العجز"[2].

إنّ بحر البسيط وما يتكون منه من تفعيلتين (مستفعلن، فاعلن) استخدمه الغزيّ بكثرة، وعلى الرغم من البطء الايقاعي الداخلي في بحر البسيط الناتج عن اختلاف عدد المقاطع كميًا جعله يعتمد على الزحافات والعلل، فتصبح النغمة أكثر سرعة لتوالي الحركات.

2- **الطويل:** سمي طويلًا "لأنّه طال بتمام أجزائه، فلم يستعمل مجزوءًا ولا مشطورًا ولا منهوكًا"[3]، ولبحر الطويل غنائية واضحة تمنح التشويق وتجذب المتلقي على الشعر؛ لأنّ إيقاع الوزن واضح مما يتيح للمتلقي أن يشعر بسلاسة الشعر وابتعاده عن الغريب، كما أنّ عدد حروف هذا البحر تصل إلى ثمانية وأربعين جزئًا، مما يزيد من أثره الموسيقي على المتلقي وخاصة عند التصريع، وهو بحر مزدوج التفعيلة، "وأصل الطويل فعولن مفاعيلن أربع مرات..."[4]، وعدّ العرضيون أن نسبة شيوع بحر الطويل في الشعر العربي نسبة عالية حيث لا يضارعها نسبة من بحر آخر، فهو أكثر بحور الشعر استعمالًا في

[1] قاسم، 2002، 58.

[2] ن. م.، 59.

[3] عثمان،2004، 65.

[4] السكاكي، 1987، 527.

الشعر العربي[1]؛ لأنّ "أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه قد نظم بهذا البحر"[2].

عدد قصائد الشاعر في هذا البحر بلغت واحدًا وأربعين (41) قصيدة، وبنسبة مئوية (21.24 %) من عدد القصائد البالغ عددها (193) قصيدة، وهو بذلك يحتل المركز الثالث بعد الكامل والبسيط، أما عدد أبيات بحر الطويل فقد بلغ (1399) بيتًا، من مجموع أبيات الشاعر الواردة في الديوان والبالغ عددها (5447)، وبنسبة مئوية (25.68 %) تقريبًا، ويأتي بعد البسيط في عدد الأبيات، وله إيقاع بطيء نسبيًا؛ لأنّه يعتمد على تفعيلتين إحداهما (فعولن) وهي قصيرة، والأخرى (مفاعلين) وهي طويلة في الفترة الزمنية، ومن أمثلته قوله في شكوى الزمان وأهله وذكر أيام الصبا[3]:

مَتَى يَنْجَلِي ليلُ الظُّنونِ الكَواذِبِ ... وَيبدُو صَباحُ الصِّدْقِ مِن حَدِّ
وتفضي بُنَيَّاتُ الطريق بِمدْلِجٍ ... إلى سُننٍ مَنْ أَمَّهَا جدُّ لاجِبِ
يَقُولونَ لَا تَتعبْ فَرزقُكَ قِسمَةٌ ... وبالتَّعبِ اشتدَّتْ حبالُ المطالِبِ
وَفي العجزِ مِن وَجْهِ التُرُفهِ نعمةٌ ... ولكنّها مَعْدُودةٌ فِي المَصائِبِ
يُخيَّل لِي أَنَّ الجِبالَ وإنْ عَلتْ ... حَصَا هَضبَاتِي وَالبحارَ مَذانبِي
وَأنَّ رُكوبَ الفَرقَدَينِ تَرجُّلٌ ... وَنيلَ كنوزِ الأرضِ تَقصيرُ كَاسِبِ

يبدأ الشاعر قصيدته بتأمل واستفهام، وهذا التأمل يحتاج من الشاعر إلى هدوء وبطء، حتى يستطيع التركيز، فجاء بحر الطويل بازدواج تفعيلته (فعولن، مفاعلين) مناسبًا للعاطفة المسيطرة على الشاعر، كما أنّ اختلاف التفعيلتين يؤدي إلى بطء في الإيقاع، فإنّ الشاعر يحتاج إليه أثناء إنشاده، ولجأ الشاعر إلى استخدام زحاف القبض، وهو حذف الخامس الساكن من تفعيلتي البحر خاصة في العروض والضرب

[1] ينظر: أنيس، 1990، 59.

[2] خلوصي، 1987، 43.

[3] الغزّي، 2008، 390

"حتى يضفى نوعًا من سرعة الإيقاع التي تعمل على كسر الإحساس بالملل الناتج عن البطء الحركي في الأبيات"[1].

يقول الغزيّ مادحًا[2]:

تَـذكَّرَ أَقمـارَ الحِمَـى وَمَهَـا النَّقَـا ... فبـاتَ بِأسـبابِ المُنى مُتَعَلِّـقَ ًا

يُؤمّــلُ مــن طَيــفٍ مَــزارًا مُــزوَّرًا ... وِصَـالًا مُحَـالًا واعْتِـذارًا مُنَمَّـقَ ًا

وَلَــو جمــعَ التَّهــويمُ شَــمْلَيهما لَمــا ... تَصَـافَحَتْ الأجْفَـانُ حتَّى تفرَّقَـا

ج

وَمِن جهلِ أهلِ العشقِ تَسميةُ الذي ... يُرْجِّي خيالًا لمْ يُصادِفْهُ مُخْفِقَا

وَحبُّ ارتشافِ الثَّغرِ والخَدُّ جَارُهُ ... وَمَهمَـا قَرَنْـتَ المـاءَ بالنّـارِ أَحْرَقَـا

خَليليَّ مِـن بَكـرِ بـن وائـل بـاكِرا ... أوائـلَ أيّـامِ الصّـبا فَهيَ تُنْتَقَـى

يميل الشاعر إلى تذكر الأيام الجميلة التي قضاها في حياته، حتى أصبح متعلقًا بأمانيه، هذا التعلق أراده الشاعر أن يأتي سريعًا، لذا كان زحاف القبض في العروض والضرب، ليتخلص من الملل والرتابة من ازدواج التفعيلة، على الرغم أن بحر الطويل يتميز بالهدوء-والشاعر لا يمكن أن يحدد البحر قبل كتابة القصيدة؛ لأنّ القصيدة حالة شعورية تمر بالشاعر- كما لجأ الشاعر إلى استخدام جواز القبض في (فعولن)، فتصبح (فعول)، وقد يأتي في الصدر كما في العجز، فأصبحت الحركات في الصدر والعجز أكثر سرعة خاصة في مطلع القصيدة، حيث لم يستخدم الشاعر (فعولن) بل "فعول"، وكذلك في بقية الأبيات.

وهكذا يستطيع الشاعر أنّ يوظف بحر الطويل في شعره، مستخدمًا الزحاف والعروض المناسب فيستطيع أن يحرك من موسيقاه وأوزانه متنقلًا من الهدوء والبطء إلى السرعة والحركة.

[1] الجيار، 2008، 58.

[2] الغزّي، 2008، 461.

3- **الخفيف:** بحر الخفيف مبني على التفعيلات التالية: (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن، ست مرات)، أي أنّه من التفعيلات المزدوجة سُمّي بهذا الاسم؛ "لأنّه أخف السباعيات"[1]، أما التبريزي فإنّه يرى أنّ سبب التسمية "لأنّ الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت، وقيل سمى خفيفًا لخفته في الذوق والتقطيع، لأنّه يتوالى في لفظه ثلاثة أسباب، والأسباب أخف من الأوتاد"[2]، ويمتاز بموسيقاه العذبة، لكثرة الزحافات والعلل غير اللازمة فيه، ويرد الخفيف في الشعر العربي تامًا ومجزوءًا، ولكنّ الغزيّ لم يستخدمه إلا تامًا، وقد بلغ عدد القصائد التي كتبها الشاعر على الخفيف (13) قصيدة من مجموع القصائد البالغ عددها (193)، وبنسبة مئوية (6.73 %) تقريبًا، وقد بلغ عدد الأبيات على بحر الخفيف (491) بيتًا من مجموع الأبيات (5447)، وبنسبة مئوية (9.01 %).

تصيب الزحافات والعلل بحر الخفيف ومنها الخبن وهو حذف الثاني الساكن الذي يحذف تفعيلته الأولى والثالثة (فاعلاتن) لتصبح (فعلاتن)، أو تفعيلته الثانية (مستفعلن) لتصبح (متفعلن) لتصبح (مفاعلن)، أما ضربه فيصيبه التشعيث، "وهو حذف أول أو ثاني الوتد المجموع، أي حذف أحد متحركي وتدها، وهو أن تصير (فاعلاتن) (فاعاتن) أو (فالاتن) فينقل على (مفعولن)"[3]، وسُمي مشعثًا "لأنّك أسقطت من وتده حركة في غير موضعها فتشعث الجزء، ولجأ الغزيّ إلى هذا الجواز في البيتين الأخيرين، ومثاله من قول الغزي في المدح[4]:

أَقفرتْ مِن أُهَيْلِهِنَّ الدِّيارُ ... فاسْتَثَارتْ غَرامَكَ الآثارُ

كُلَّما سَهَّد العُيونَ البَواكِي ... شَوقُهم صَوَّرَتْهُمُ الأفكارُ

---

[1] القيرواني، 1981، 1/136.

[2] التبريزي، د. ت.، 109.

[3] الشاويش، 2002، 216.

[4] الغزّي، 2008، 609.

أمّا ما أصاب الخفيف من الخبن منه قوله[1]:

شَـامَ بَرقًـا فَظـنَّ فِي الجَـوِّ نَـارَا أَو سِـنانَ ًا يَشُـقُّ نَقعَـا مُثَـارَا

كُنـتُ فَـي هَـذهِ الإخالـة سـلمى بعـدمَا أَنجـدَ المشِـيبُ وَغَـارَا

مَسـحتُ عَارضِـي وَمـا ذَاكَ إِلَّا أَنَّهَـا ظَنّـتِ القَتيـرَ غُبَـارَا

ج

في البيت الأول والثاني تحولت (مستفعلن) إلى (متفعلن)، أما عروض البيت الثاني وضربه فقد صارت (فاعلاتن) (فعلاتن)، وهكذا نرى الغزيّ يبني قصائده على بحر الخفيف، ولم ينظم على مجزوئه، وقد لجأ الشاعر إليه مستعينًا بالزحافات التي تصيب البحر في جميع الأغراض الشعرية وخاصة المدح.

4- **الوافر:** بحر الوافر يتكون من تفعيلة (مفاعلتن) مكررة ثلاث مرات في كل شطر، ويمكن أن يأتي مجزوءًا بتكرار التفعيلة مرتين في كل شطر، سُمي وافرًا "لتوفر حركاته، لأنّه ليس في الأجزاء أكثر حركات من "مفاعلتن"، وما يفك منه متفاعلن"، وقيل سمي وافرًا لوفور أجزائه"[2]، ويتصف بحر الوافر بالمرونة،" فقل من الأغراض ما لم يرد شيء على الوافر"[3]، وبلغت عدد القصائد التي نظمها الغزيّ على الوافر (18) قصيدة من إجمالي عدد القصائد البالغ (193) قصيدة، وبنسبة مئوية (9.32%) تقريبًا، كما بلغ عدد الأبيات على بحر الوافر (464) بيتًا من مجموع عدد وبنسبة مئوية (8.51 %)، ومن الملاحظ أنّ إحدى القصائد الطوال (فوق المائة)، نظمها الشاعر على بحر الوافر، كما يلاحظ من خلال دراسة الباحثين لديوان الغزيّ أنّه لم ينظم على مجزوء الوافر، يقول[4]:

---

[1] ن. م.، 397.

[2] التبريزي، د. ت.،51.

[3] الطرابلسي،1996، 22.

[4] الغزّي، 2008، 564.

عَليـكَ مُؤيّـدَ الـدّينِ اعْتمـادِي فَـلا تَجـنَحْ إلَى كَـذبِ الأعَـادِي
تَمـــادَى المَطْـــلُ والآمـــالُ زَرعٌ وطـولُ الانتظـارِ مِـنَ الجـرَادِ
وَقـد أَزِفَ الرَّحيـلُ وأنْـتَ كَهفِـي وَمـن جَـدْوَاكَ رَاحلتِـي وَزادِي

جججججج

زَففـتُ إليـكَ أبكـارَ المعـانِي فَـزُفَّ إلـيَّ أبكـارَ الأيَـادِي

يتميز الوافر بالمرونة كالكامل، ولم يرد هذا البحر إلا وقد أصابه القطف في العروض والضرب لتصبح (مَفَاعِلْ) بدلًا من (مفاعلتن) وذلك بحذف السبب الخفيف بالأخير منها، وهو ما يسمى بالقطف "لأننا قطفنا منه حرفين ومعهما حركة قبلهما، فصار نحو الثمرة التي نقطفها، فيعلق بها بشيء من الشجرة"[1]، كما يصيبه العصب وذلك بتسكين الرابع المتحرك لتصبح (مُفَاعَلْتُن) في التفعيلة الثانية من الشطر الأول والشطر الثاني من البيت الأول، يقول[2]:

ذَكـرتُ خَـوالِي المُـددِ الخَـوالِي وَكانـتْ طُـرْزَ أكمـامِ اللَّيـالِي
فَبـتُّ كـأنَّ جَفنيَّ جَفْـنُ عَضْـبٍ طريـرُ الحَـدِّ عُوهِـدَ بالصِّـقالِ
وَلـم أَصِـدِ الكَـرى حتّـى أَطـارَتْ بُـزَاةُ الرُّشـدِ أَغربِـةِ الضَّـلالِ

يبدو من خلال الأبيات أنّ بحر الوافر التام عند الغزي هو المفضل على سواه من أنواع الوافر بسبب سعة مساحته الايقاعية ومعانيه وأسلوبه في تداول القول.

5- **المتقارب:** بحر المتقارب "بفتح الراء وكسرها، والفتح أفضل،"[3]، يتكون بحر المتقارب من فعولن ثمانيًا وهو في الأصل، ويسدس مجزوءًا، " وسُمي بهذا الاسم "لتقارب أجزائه، وإنّها خماسية كلّها يشبه بعضها بعضًا"[4]، وقيل سُمي متقاربًا: "لأنّه ليس في أبينة الشعر

[1] الشاويش، 99.

[2] الغزي، 470.

[3] محمود، 1988، 41.

[4] القيرواني، 1981، 1/136.

شيء تقرب أوتاده من أسبابه كقرب المتقارب، وذلك لأنّ كلّ أجزائه مبنى على وتد وسبب، ويؤدي تكرار التفعيلة ثماني مرات في البيت إلى إحداث طرق في أذن المتلقي؛ لأنّ تفعيلته مكونة من (فعو) وما بها من خفوت في الصوت، ومن (لن) وما بها من حدّه، كتب الغزيّ على المتقارب (12) قصيدة، بنسبة (6.21 %)، وقد وصل عدد أبيات بحر المتقارب (240) بيتًا، وبنسبة مئوية (4.40 %) من مجموع الأبيات، ويلاحظ أنّ الطابع العام على بحر المتقارب في المدح، عدا ثلاثة أبيات في الهجاء، ومنه قول الغزيّ[1]:

عَلَى النّازِلِينَ بِوادِي الأَضَا ... سَلامٌ يُعَطِّر جَنْبَ الفَضَا

هَوىً خَفَّ ظَهْرِي بِأَعْبَائِهِ ... فَلَمَّا مَضَى وانقَضَى أَنقَضَا

نجد في المطلع أنّ الضرب والعروض قد أصابها الحذف، فأصبحت فعولن (فعو) بعد حذف (لن) أو تصبح (فَعَلْ)، وقد يرجع ذلك إلى التصريع في بداية القصيدة، وفي البيت الثاني والثالث نجد أن العروض صحيحة (فعولن) والضرب محذوف (فعو) أو (فَعَلَ).

ومن أمثلة العروض الصحيح والضرب الصحيح قوله[2]:

مَتَى جَاوزَ الشّوقُ حَدَّ اليراعِ ... وَكانَ اللِّقاءُ عَديمَ الدَّواعِي

جَعَلتُ الصِّفاح بكفِّ الضميرِ ... وَشكوَى الهَوى بلسانِ اليراعِ

فقد جاء العروض صحيحًا (فعولن) والضرب صحيحًا (فعولن)، يقول[3]:

لِفَضلِكَ تَقْصِدُكَ النّائبات ... فَتأخذُ مِنْ وَفْرِكَ المُقْتَضَبْ

جد أن التفعيلة الأولى والثانية من الشطر الأول أو التفعيلة الأولى من الشطر الثاني، قد أصابها القبض وهو زحاف مفرد يحذف الحرف الخامس الساكن من تفعيلة فعولن لتصبح (فعولُ) خلافًا للمعهود، إذ لا نقف على متحرك، ولا بد من اشباع

[1] الغزّي، 2008، 800.

[2] الغزّي، 2008، 565

[3] ن. م.، 650.

الحركة[1]، أما العروض فجاءت صحيحة (فعولن)، والضرب أصابه الحذف وهو حذف السبب الخفيف في آخر التفعيلة (فعولن) تصبح (فعو).

وهكذا نجد أن الغزي استخدم بحر المتقارب وما أصاب البحر من زحافات وعلل، ولكنّه لم ينظم شعرًا على مجزوء المتقارب.

6- **المنسرح:** وأصله "مستفعلن مفعولات مستفعلن مرتين، وهو في الاستعمال مسدس ومنهوك..."[2]، سُمي منسرحًا؛ "لانسراحه مما يلزم أضرابه وأجناسه، وذلك أن مستفعلن متى وقعت ضربًا فلا مانع يمنع من مجيئها على أصلها، ومتى وقعت مستفعلن في ضربه لم تجئ على أصلها لكنها جاءت مطوية"[3]، كما ورد عن الخليل أن سبب التسمية يعود " لانسراحه وسهولته"[4]،، واستخدمه الغزي في(4) قصائد وبنسبة مئوية (1.55 %)، على الرغم أن بحر السريع بلغت قصائده (7) قصائد إلا أن هذ القصائد السبعة لم تتجاوز (25) بيتًا فقط، أما بحر المنسرح، وعلى الرغم من عدد قصائده القليلة إلا أنّ عدد أبياته وصلت (200) بيتًا وبنسبة (3.67 %)، إنّ توزيع قصائد المنسرح كالتالي: قصيدة بلغ عدد أبياتها (88) والثانية (48)، والثالثة (64) والرابعة (2)، وهي نسبة إلى حد ما عالية مقارنة بعدد القصائد مع عدد أبياتها، ومثاله قوله[5]:

لَا تَحسبُوا فَيضَ عَبرتِي عَجَبًا لَو قُيِّد الدَّمعَ بَعدهُمْ وَثَبَا
إنَّ المُغَذينَ بالدُّمى تَخذُوا خَوارِقَ الحُجْبِ دُونَها حُجُبَا

جاءت العروض مطوية فصارت مستفعلن "مستعلن"، وكذلك الضرب مثلها مطوي، والطي هو حذف الرابع الساكن من مستفعلن، فصارت (مستعلن)، مما أدى إلى توالي

[1] الشاويش،2002، 259.

[2] السكاكي، 1987، 552

[3] التبريزي، د. ت.، 103.

[4] القيرواني، 1981، 13.

[5] الغزّي، 2008، 405.

ثلاث حركات متوالية في العروض والضرب لتكن الدفقة الشعورية طويلة، وكذلك النغمة الموسيقية خاصة في البيت الأول لوجود التصريع، أما في الحشو فقد أصابه "الخبن" وهو "حذف الحرف الثاني الساكن فتصير "مستفعلن" "متفعلن" و"فعولات" "معولات"[1]، كما أصاب الطي "مفعولات" لتصبح "مفعلات" وتنقل إلى "فاعلات"، ومن خلال تنويعه في التفعيلات باستخدام الزحافات والعلل سواء في الحشو أو العروض أو الضرب، يهدف إلى تنويع في النغمة الموسيقية على الرغم من أنّ القصيدة قد تكون دفقة شعورية واحدة، يقول في بعض الملوك[2]:

قُـمْ نَفتَرِعْهَـا كأنَّهـا الـذَّهبُ بِكْـرٌ أبُوهـا وأُمُّهـا العِنَـبُ
أَرَقُّ مِـنْ عَبـرةِ اليَتـيمِ وَمِـن عِبـارَةِ الصّـبِّ قَلْبُـهُ وَصِـبُ
مُدَامـةٌ تَصْـقُلُ القُلُـوبَ إذَا رَانَـتْ عَلَيهَـا الهُمـومُ والرِّيَـبُ
كُؤُوسُـها أَنجـمٌ تضِـلُّ بِهَـا لَاْ يَهتـدِي مِـن تُضِـلُّهُ الشُّـهُبُ

بنى الشاعر قصيدته على المنسرح، وجاءت العروض والضرب وقد أصابها الطي في جميع الأبيات السابقة (مستعلن) لتصبح (مفعلن)، وكذلك بقية القصيدة والتي بلغ أبياتها (88) بيتًا، وكذلك في حشو البيت فقد أصابها الخبن والطي، ومن الأمثلة على حذف الرابع الساكن من الحشو "الطي" قوله[3]:

مُشَـتِعلٌ بالظُّبـا لَـهُ شَـرَرٌ يَهُولُـهُ مِـنْ دُخـانِ مُلْتَهِبِـهْ

أصاب الطي في الحشو حيث "مستفعلن" حذف منها الرابع الساكن، لتصبح "مستعلن" في التفعيلة الأولى من الشطر الأول.

[1] الشاويش، 2002، 205.

[2] الغزّي، 2008، 415.

[3] ن. م.، 457.

وبعد فإنّ الشاعر كتب على المنسرح ثلاث قصائد، اثنتان في المدح، والثالثة في الهجاء، كما لم يبنِ الشاعر قصيدة على مجزوء المنسرح، كما يلاحظ أن ما أتاحه العرضيون لبحر المنسرح من زحافات أو علل أخذ بها الشاعر، مما ساعد على تنويع الدفقات الشعورية للخروج من الرتابة ولو كانت القصيدة على تفعيلة واحدة ولم يصبها أي تغيير، وكأن الشاعر كان قاصدًا هذا التغيير؛ ليخلق بذلك نوعًا من الإيقاع الجميل ليؤثر على المتلقي.

7- **الرمل:** يُبنى هذا البحر من تكرار "فاعلاتن" ست مرات، وأنه يسدس على الأصل تارة، ويربع مجزوءًا أخرى"[1]، وسماه الخليل بهذا الاسم؛ "لأنّه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض"[2]، وقيل سُمي بهذا الاسم "لدخول الأوتاد بين الأسباب، أو لأنّ الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن"[3]، ولم يستخدمه الغزي إلا تامًا، وقصديتا الغزي على بحر الرمل إحداهما في المدح وقد بلغت (41) بيتًا، والأخرى في الوصف وهي (11) بيتًا، ومجموعهما (52) بنسبة مئوية(0.95%)، ونسبة الأبيات (1.03%) من مجموع القصائد (193)، يقول[4]:

يَا مريضَ التُّربِ مِن رَتْعِ الغَزالِ ... جَادكَ الصَّيِّبُ مُنْحَلَّ العَزالِ
وَاستعارَتْ مِنكَ أَنفاسَ الخُزامى ... أَرِجًا يَشملُ أَجزاءَ الشّمالِ

ج

أينَ أيّامُكَ والدّهْرُ رَبيعٌ ... وَالنَّوَى معزولةٌ والقُرْبُ والِ
وَالثرى يَلقطُ من نوءِ الثُّرَيَّا ... نقطًا يَنظمُها نَظمَ لآلِ

جج

---

[1] السكاكي، 1987، 545.

[2] القيرواني، 1981، 1/136.

[3] التبريزي، د. ت.، 83.

[4] الغزّي، 2008، 639.

كَــمْ عَهــدنَا فِيــكَ مِــنْ جَاريــةٍ جَانَسـتْ بالحَجْلِ ربّاتِ الحِجـالِ
قِــدُّهَا والطَّــرفُ مِنهَــا عُــدةٌ وُزِّعَــتْ بَــينَ طِــرادٍ ونِــزالِ
سَــــمْهَرِيٌّ خُلْقُــــهُ تَثْقِيفُــــهُ وَحُسـامٌ حَـلَّ عَـنْ وصـف صـقالِ

يبدأ الشاعر قصيدته التي يمدح بها الوزير داعيًا له بالخير والبركة من المطر المنهل عليه، ثم يبدأ بالتذكر لتلك الأيام التي قضاها معه، وقد أصبح الدهر ربيعًا بقربه من الوزير، ثم يبدأ بما كان عند الوزير من خيرات وجوار حسناوات، فأخذ يصفهن وصفًا دقيقًا على أن يصل إلى الممدوح في بقية القصيدة فيمدحه ويمدح كرمه وشجاعته، يوظف الغزيّ بحر الرمل بتفعيلته "فاعلاتن" المكررة، وقد جعلته يخرج هذه الشحنة العاطفية في مدح الوزير، ليتذكر أيام الخوالي، وعند تحليل الأبيات عروضيًا نجد أنّ الشاعر استخدم في مطلع القصيدة "فاعلاتن" في العروض والضرب ولم يصبها تغيير، لكن في عروض البيت الثالث فقد أصابها الخبن، وهو حذف الثاني الساكن من "فاعلاتن" لتصبح "فعلاتن"، وفي البيت الخامس جاء العروض وقد أصابه الخبن، حذف الثاني الساكن، والحذف وهو حذف السبب الخفيف من "فاعلاتن" فصارت "فَعِلَا" "فعلن"، أما الضرب فقد جاء "فاعلاتن"، وجاءت عروض البيت الأخير "فاعلا" "فاعلن" وضربه جاءت "فعلاتن"، وهذا التنوع في تفعيلة العروض يضفي على الأبيات نوعًا من الحركة الناتجة عن موسيقى الرمل، كما أن التنوع لم يقف عند العروض والضرب فقط، فقد أصاب الحشو أيضًا، وبذلك تزداد الحركة لانتقال التفعيلة إلى أخرى، فتزداد موسيقى القصيدة وهي موسيقى "خفيفة رشيقة منسابة وفيه رنة"[1].

ومن الواضح أن الشاعر يلجأ إلى تغيير التفعيلة سواء في الحشو أو العروض أو الضرب، ولم يستخدم الغزيّ مجزوء الرمل.

[1] المجذوب، د. ت.، 134.

8- بحر السريع: أصله (مستفعلن مستفعلن مفعولات)، وفي الاستعمال يسدس على الأصل، ويثلث مشطورًا أخرى[1]، ولم يكتب الغزي على بحر السريع إلا عددًا من الأبيات القليلة جدًا، فهي لا تتعدى (24) بيتًا، وبنسبة مئوية (0.4)، ومنه قوله[2]:

طُــولُ حُيَــاةٍ مَــا لَهَــا طَائِــلٌ نَغَّــصَ عِنْــدِي كُــلَّ مَــا يُشْــتَهى

أَصْبَحْتُ مِثْـلَ الطِّفْـلِ فِي ضَـعْفِهِ تَنَاسَــــبَ المُبْــــدَأ وَالمُنْتَهــــى

ثانيًا: القافية: القافية لغة: مأخوذ من"(قفا)، اسم مقصور، مؤخر العنق... و(قفا) أثره أتبعه، و(قفى) على أثره بفلان أي اتبعه إياه"[3]، والقافية: جمعها "قافيات وقوافٍ: آخر جزء في بيت الشعر، وقد يكون كلمة أو بعض كلمة، أو كلمة وبعض أخرى، أو كلمتين..."[4]، وهي اصطلاحًا: عند الخليل بن أحمد "من آخر حرف في البيت على أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن...، وهي عند الأخفش "آخر كلمة في البيت...، وبعضهم يرى أنّ القافية هي" البيت وعند بعضهم هي القصيدة"[5]، ويرى ابن رشيق أنّ القافية "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يُسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية..."[6]، وعلى الرغم من الاختلاف بين هذه المفاهيم إلا أنّ هناك اتفاق حول القافية على أنّها تقع آخر البيت سواء أكانت كلمة أو مقطعًا[7].

يتفق العلماء في العصر الحاضر على أهمية القافية في الشعر بصورة عامة، وبالشعر المقفى بصورة خاصة، حتى رأى بعضهم أنّها تتمثل "في العنصر أو تشمل كل العناصر التي تلتزم في آخر كل أبيات القصيدة، ومن هذه العناصر ما هو صامت، ومنها ما هو مصوّت،

---

[1] ينظر: السكاكي،54، 1987.

[2] الغزّي، 2008، 621.

[3] الجوهري، 1987، 6/2465.

[4] عمر، 2008، 3/1847.

[5] السكاكي، 1987، 569.

[6] القيرواني، 1981، 1/151.

[7] ينظر: يعقوب، 1991، 347.

وأساس القافية الروي، يلحقه المجرى والوصل والخروج ويسبقه الردف والتأسيس والدخيل، تتشكل حسب تقاليد معينه محددة عادة..."[1]، ولها دورٌ فعّال في الموسيقى داخل القصيدة ؛ لأنّها "عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان..."[2]، وهكذا تكون القافية بمثابة اللحن والموسيقى التي يطرب من خلالها المتلقي "فوظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة أو ما يشبه الإعادة للأصوات"[3]، فهي تترك أثرًا على المتلقي؛ لأنّها "مركز ثقل مهم في البيت، فهي حوافر الشعر ومواقفه، إن صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته"[4].

من الواضح أن الاهتمام بالقافية في الشعر لا يزال عند المحدثين، وإن كانت نظرتهم لها تختلف ولو قليلًا عن نظره القدماء، وليس في وسع البحث التطرق لجميع الآراء حول القافية؛ لأنّه يتطلع إلى العمل التطبيقي بعيدًا كلّ البعد عن مختلف الأوجه والنظريات والآراء، وعن تتبع مواطن الاتفاق والاختلاف، وإنّ ما يهتم به البحث هنا هو تحديد الخطوات المنهجية التي يتمكن الباحثان من خلالها اكتشاف خصائص استعمالها عند الغزيّ، والآخر يتوقف حول الأسلوب والصور والمعاني، فالقافية تعطي الشعر نغمة موسيقية جميلة، "فبقدر ما يكون فيها من حروف، بقدر ما يكون لها من إيقاع موسيقى متميز؛ لأنّ السامع يتوقع تكراره نهاية كل بيت، مع ما فيه من وزن منتظم، كما تقوم القافية بضبط المعنى وتحديده، وتشد البيت شدًا قويًا، ولولاها لكانت القصيدة مفككة"[5].

إنّ الدارس لشعر الغزيّ يلاحظ سيطرة القافية المتحركة عن الأخرى الصامتة، وقد قسّم علماء اللغة العربية القافية إلى قسمين: القافية المطلقة، والقافية المقيدة، ويحاول

---

[1] الطرابلسي، 1996، 38.

[2] أنيس، 46، 1981.

[3] ويليك، 1987، 167.

[4] عصفور، 1977، 407.

[5] خلوصي، 1987، 221.

البحثان الكشف عن أنواع القافية باعتبار الرّوى من خلال إحصاء، يدرس القافية من حيث كونها مطلقة أو مقيدة

الجدول (4) يبين عدد القصائد ذات القافية المطلقة موزعة على بحور الشعر في ديوان

م.	البحر	حركة الروي				عدد القصائد المقيدة
		الضمة	الفتحة	الكسرة	المجموع	
.1	الكامل	11	16	21	48	+ 3 ساكن =51
.2	البسيط	14	12	17	43	+ 3 ساكن =46
.3	الطويل	18	7	14	39	+ 1 ساكن = 40
.4	الوافر	1	5	13	19	+ 1 ساكن = 20
.5	الخفيف	4	4	4	12	+ 1 ساكن = 13
.6	المتقارب	-	2	4	6	+ 5 ساكن = 11
.7	السريع	-	1	3	4	+ 2 ساكن = 6
.8	المنسرح	1	1	1	3	+1 ساكن = 4
.9	الرمل	-	-	1	1	+ 1 ساكن = 2
	المجموع	48	49	79	175	18 ساكن = 193

الجدول (5) يبين عدد أبيات كل بحر حسب حركة حرف الروي

م.	البحر	ضم	فتح	كسر	مجموع الأبيات	النسبة المئوية	مجموع القصائد
.1	الطويل	590	249	494	1333	24.43	39
.2	الكامل	319	465	535	1319	24.17	48
.3	البسيط	379	470	346	1190	21.81	43
.4	الوافر	68	189	239	496	9.75	19
.5	الخفيف	241	151	39	431	9.90	12

م.	البحر	ضم	فتح	كسر	مجموع الأبيات	النسبة المئوية	مجموع القصائد
.6	المنسرح	88	46	-	134	2.63	3
.7	المتقارب	-	92	31	123	2.25	6
.8	الرمل	-	-	41	41	0.75	1
.9	السريع	-	12	7	19	0.34	4
	المجموع	1688	1674	1732	50.86	5455	175

الجدول (6) يبين نسبة حركات الروي في ديوان الغَزِّيّ

م.	القافية المتحركة	عدد القصائد	النسبة المئوية	مجموع الأبيات	النسبة المئوية للقافية المطلقة	النسبة العامة
.1	الكسر	77	44%	1732	34.05%	31.75
.2	الضم	49	28%	1680	33.03%	30.79
.3	الفتح	49	28%	1674	32.91%	30.68
		175	100%	5086	100%	100%

أولًا- القافية المطلقة:

هي "ما كان رويها متحركًا"[1]، أي بعد رويها وصل بإشباع، ضمًا وفتحًا وكسرًا، و"كذلك إذا ما وصلت بهاء الوصل سواء أكانت ساكنة، أم متحركة"[2]، وبلغت القافية المطلقة نسبة عالية في شعر الغزيّ إذ بلغ عدد القصائد ذات القافية المطلقة 175 من مجموع (193) وبنسبة (90.67 %)، وهي نسبة عالية تكاد تشمل معظم شعره، وجاءت على جميع البحور الشعرية التي بنى عليها الغزي قصائده، ومن خلال الإحصاء الذي قام به الباحثان يتبين توزيع

[1] السكاكي، 1987، 572.

[2] الشاويش، 2002، 348.

القافية المطلقة على البحور الخليلية كالتالي: الطويل (39 قصيدة، الأبيات 1333)، الكامل (48 قصيدة، الأبيات 1319)، البسيط (42 قصيدة، الأبيات 1190)، الخفيف (12 قصيدة، الأبيات 431)، الوافر (20 قصيدة، الأبيات 494)، المنسرح (2 قصيدة، الأبيات 134)، المتقارب (6 قصيدة، الأبيات 123)، الرمل (1 قصيدة، الأبيات 41)، السريع (5 قصيدة، الأبيات 19)، تؤكد النسب السابقة تقدّم بحر الطويل على غيره من البحور في عدد الأبيات على الرغم من تفوّق بحر الكامل في عدد القصائد، وخاصة أنّ "أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه قد نظم بهذا البحر"(خلوصي، 1987: 43)، وبذلك فإنّ الغزي يميل إلى استخدام القافية المطلقة لما لها من دلالات صوتية وإيقاعية ودلالية، ومن الأمثلة على هذا النوع من القافية ذات الروي الواحد المطلق، قوله مادحًا[1]:

بجمع جَفْنَيْكِ بَيْنَ البُرْءِ والسَّقَمِ ... لا تسفكي مِنْ جفوني بالفراقِ دمي

إشارةٌ مِنْهُنَّ تكفيني وأفصح ما ... رُدَّ السَّلامُ غداةَ البَيْنِ بالعَنَمِ

قَدْ يَرْكَبُ الأَملَ الماشي فيحمله ... ويسمعُ الأسطرَ القاري بلا نَغَمِ

تعليقُ قلبي بذات القُرْط يؤلمُهُ ... فليشكُرِ القُرطُ تعليقًا بلا أَلَمِ

تَضَرَّمَتْ جَمْرَةٌ في ماءِ وَجْنَتِها ... والجمرُ في الماءِ خابٍ غيرُ مضطرمِ

ماءُ الأَسِيلَيْنِ يكوي بُردَ مَلْمَسِهِ ... فَهَلْ سَمِعْتَ بماءٍ مُحْرِقٍ شَبِمِ

من الملاحظ على الأبيات السابقة أن كلمة القافية مشتملة على ميم مكسورة، لذا جاءت المفردات (دمي، العنمِ، نغمِ، ألمِ، مضطرمِ، شبمِ، علمِ، ظلمِ، منتظمِ)، وهي كلمات رغم اختلافها في المعنى، فإنها متفقة في بعض أصواتها، ولا يمكن استبدالها فيما بينها؛ لأنها محكومة أولًا بالوزن، وبالدلالة ثانيًا، ويبدو من خلال الأبيات السابقة أنّ الشاعر كان يقصد هذه المفردات في موضعها المناسب، وجعلها مكسورة، ففي البيت الأول كي يصل إلى القافية المكسورة، نجده يضيف (دم) إلى ياء المتكلم فصارت (دمي) وهو ما يؤكد حسرة الشاعر بسبب الفراق، وكان بمقدور الشاعر أن يقول (لا تسفكي من جفوني بالفراق دما)

[1] الغزّي، 2008، 577.

ولكنه أرد تأكيد الحزن حتى صار الدم ينزف من عينه، وفي البيت الثاني جاء الشاعر بكلمة (العنم) مجرورة بحرف الجر (الباء)، وكذلك في البيت الثامن (في الظلم) أما في البيت الثالث والرابع والخامس والسابع والتاسع، فقد جاءت مكسورة بسبب وقوعها (مضاف إليه) وهي على الترتيب (بلا نغم، بلا ألم، غير مضطرم، ذي علم، منتظم)، وفي البيت السادس جاءت مكسورة لوقوعها صفة مجرورة.

لعب الوقوف على القافية في هذه الأبيات دورًا في إبراز الدلالة المهيمنة على الأبيات وخاصة في مطلع القصيدة، فالشاعر يشكو فيها ألم الفراق والبين عند رحيل الأحباب، فالأبيات مكسورة ونفسية الشاعر مكسورة، ففي مطلع القصيدة يرتبط استخدام الشاعر والمتكلم وإضافتها (دمي) توكيد حزن الشاعر وألمه حتى إنّه طلب منها ألّا تكون سببًا في سفك دمه من جفونه، ومن الطبيعي ألا تبتعد القافية عن منظومة النص، بمعنى أنّ الدلالة المختلفة فيه جاءت لتظافر عدّة عناصر تفاعلت فيما بينها، لكنّه في البيت الثاني بدأ الشاعر مبديًا شجاعة؛ لذا فهو يكتفي بالإشارة منهن فيلقي السلام، ويؤمل نفسه التي تعلقت بها رغم الألم، وكذلك الألم الذي أصاب المحبوبة يظهره الشاعر بنفس القافية المكسورة؛ ليدلل على حزنها، فكان احمرار الوجه في الوجه شاهد على حزنها، ولم يكن هذا الجمر في وجهها إلا خجلًا، كما أنّ الاعتماد على القافية في نهاية الأبيات والارتكاز عليها، قد ساهم في إبراز الدلالة، وعملت على تكثيف لغة الشعر، "وإنّ جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التي تعتمد أساسًا على التوازي في بنيتها العميقة"[1]، يقول[2]:

لَــوْ توسَّــلتُ بــالظُّبَى وَالعَــوَالي	لسَــعَى لـي سَــلاهِبٌ كالسَّــعالي
أَيْــنَ أَيَامُنــا بِغَــزَّة والعَــيْشُ	نَضــيرٌ واللَّهَــوُ رَحْــبُ المَجــالِ
ومزايــا حُســنِ البَــوداي بَــوَادٍ	بِهــلالٍ فــي حُلْيــةٍ مِــنْ هِــلالِ

[1] فضل، 1980، 391.

[2] الغزّي، 2008، 622.

يتذكر الشاعر في الأبيات السابقة الأيام الجميلة بموطنه، فيتحسر عليها وهو بعيد عنها، فجاءت ألف الردف المتبوعة بلام مشبعة بحرف المد الياء أو الكسرة الطويلة (السعالي، المجالي، هلال، النبال)، وبذلك يكثّف من الإيحاء بالثقل والقيد والحزن، وهذا يلائم معنى الأبيات، وكأنّ الشاعر يستعطف الممدوح، وفي قصيدة أخرى تُحقق القافية مع العديد من العناصر الأخرى مدى ألم الشاعر وحسرته، يقول[1]:

بـاللهِ يـا مُنْضـي القِلائِـصَ طُلُّحـا	حَسُـرى تُغَشْـمِر والأظـلَّ جـريحُ
فـي كـلّ تـرواح يغـرّق خـدَّه	بالـدَّمْعِ جَفْـنٌ لِلْغَمـامِ نَـزيحُ
عـرَّج علـي نفـر بغـزَّةِ هاشـم	صَبَرُوا وقِـدْحُ الصَّابرينَ مَنـيحُ
وَمَتى سُـئِلْتَ فَقُـلْ رَأَيْـتُ مُتَيَّمًـا	لِـبَسَ الشـحُّوبَ طِـرازُهُ التَّلْـويحُ

يبدو الحزن المسيطر على الشاعر بسبب غربته وبعده عن غزة، فتراه يحمل الذاهبين إليها رسالة عاشق متيم، وقد جاءت القافية معبرة عن حالة الشاعر النفسية بما يحمله صوت الحاء المضموم، وكأنّه نوع من الصياح لمكلوم وقد أصابته مصيبة.

إنّ تكرار القافية المطلقة في القصيدة العربية تعطي القصيدة بعض اللذة وخاصة في الإيقاع، ويعتقد الباحثان أنّها تترك أثرًا إيقاعيًا واضحًا عند المتلقي، فيطرب من خلال الموسيقى المنبعثة من حرف الروي المتحرك، كما أنّ حقيقة القافية تتمثل في "صبغتها الحركية، فالقافية تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وبهذا هي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وإنّما تمثل همزة الوصل بين البيتين"[2].

[1] ن. م.، 765.

[2] الطرابلسي، 1996، 46.

ثانيًا- القافية المقيدة:

هي "ما كان رويها ساكنًا"[1]، ويلجأ الشاعر إليها "ليتحرر من حركات الإعراب في آخر القافية"[2]، والحركات الإعرابية لم تكن عبثًا بل "ذات دلالة في موقعها من النص، فضلًا عن وظيفتها النحوية، وبالتالي فإنّ غيابها يخلق نوعًا من التشوش"[3]، وجاءت القافية المقيدة في ديوان الغزي بمجموع (18) قصيدة بنسبة مئوية (9.32 %)، وعدد أبياتها 369، بنسبة مئوية لا تتعدى (6.75 %) من مجموع أبيات ديوان الغزي، وهي نسبة قليلة مقارنة بنسبة القافية المطلقة، وجاء توزيعها على البحور الخليلية على النحو التالي: المتقارب (القصائد 5، الأبيات 112)، البسيط (القصائد 3، الأبيات 51)، الكامل (القصائد 3، الأبيات 47)، السريع (القصائد 2، الأبيات 5)، المنسرح (القصائد 1، الأبيات 64)، الطويل (القصائد 1، الأبيات 44) الخفيف (القصائد 1، الأبيات 33)، الرمل (القصائد 1، الأبيات 11) الوافر (القصائد 1، الأبيات 2)، ومن الواضح ارتفاع عدد القصائد على بحر المتقارب (5) قصائد بمجموع (112) بيتًا، في حين إنّ قصيدة واحدة على بحر المنسرح بعدد أبيات (64)، وأقلها بحر الرمل، ويرى إبراهيم أنيس "أنّ هذا النوع من القافية يكثر في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر، ويقل في بحور مثل: الطويل، والرجز، والمتقارب، والسريع، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى"[4]، ولكن لا يمكن البناء على الرأي السابق لتصبح قاعدة فنية يمكن تطبيقها لدى كلّ الشعراء، كما أن "زيادة ظاهرة دون أخرى في شعر من الشعراء مسألة نسبية ولا يمكن تقنينها وتحديدها"(الجيار، 2008: 83)، ومن الأمثلة على هذا النوع من القافية ذات الروي المقيد قوله يمدح عماد الدين قاضي القضاة بشيراز[5]:

---

[1] السكاكي،1987، 572..

[2] خلوصي، 1987، 217.

[3] السعدني،1987، 58

[4] أنيس، 1981، 260.

[5] الغزّي، 2008، 657.

جَفـاءُ الطَّبيـبِ وَطـولُ الوَصَـبْ أذابـــا صَـــميمَ فُـــوادِ الأَدَب
أقمـــتُ بشـــيرازَ نصـــب الـــرَّدى يرانـــي وَيُـــدْرِكُني إِنْ وَثَـــبْ
بَعيـــدًا مِـــنَ الأُنـــسِ فـــي منـــزلٍ يُـــذَكِّرني فَلـــواتِ العَـــرَبْ

لقد عوّض الشاعر الروي المقيد باختياره مجهورًا لقوته في سمع المتلقي، ويظهر هذا واضحًا في اختيار الشاعر لصوت (الباء) المجهور تعويضًا للقافية المقيدة حتى يؤثر في آذان المتلقي، وتتمثل الدلالة التي يريدها الشاعر من وراء هذا الروي في إظهار مدى الألم الذي أصابه من شدة المرض، وتوحي القافية المقيدة على نفس الألم.

ومن القافية المقيدة قوله[1]:

لـو جَـرَى في الـرِّيحِ والوَحْـلِ وَنَـتْ دونـــه حســـرى ولمـــا تحتقـــرْ
ذو قطـــــاةٍ كقطـــــاةٍ رُعتهـــــا ونســـور كنســـورٍ فـي الُحضُـــرْ
مُوقِـــــدٌ مـــــاويتَينِ نيطتـــــا بحجـــاجي محمـــد لـــم العُمـــرْ

لجأ الشاعر إلى تعويض الروي المقيد باختياره حرفًا تكراريًا مجهورًا متجليًا في صوت (الراء)؛ ليحدث قوة في السمع عند النطق بها في نهاية الأبيات، مما يؤثر على انتباه المتلقي، ومن الطرق التي اتبعها الشاعر تعويضًا للروي المقيد استخدامه الحركة الطويلة تأسيسًا والتأسيس هو: "حرف ألف بينها وبين حرف الروي حرف واحد صحيح" [2]، ومن ذلك قوله[3]:

وخُبْـــزُ بُهـــــروزَ كالمعـــــاني يَذْوقُـــهُ النَّـــاسُ بـــالخواطِرْ

ج

[1] الغزّي، 2008، 556.

[2] الشاويش، 2002، 317.

[3] الغزّي،2008، 734.

فَمَـنْ يَكُـنْ فـي الـورى شـجاعًا فَلْيَكسِـــر الُخْبـــزَ ولَيْخـــاطِرْ

وبعد؛ فقد تبيّن من خلال ما سبق أن الشاعر استخدم القافية المطلقة بنسبة كبيرة، وقد ساعدته على إظهار أشجانه وأفراحه والعاطفة المسيطرة عليه، كما أنّه لم يستخدم القافية المقيدة إلا في عدد محدود من القصائد، وعدد محدود من الأبيات، وقد عوّض في كثير منها عن سكونها بحروف جهرية تمنح القافية قوّة وشدّة وحيوية.

أسماء القافية باعتبار الحركات:

إنّ لنوع القافية ونوع الروي تأثيرًا على السمع، وللقافية باعتبار الحركات خمسة أسماء حدّدها علماء العروض والقافية وهي: المتكاوس وهي ما كان في آخر القافية فاصلة كبرى، المتراكب وهي ما كان في آخرها فاصلة صغرى، والمتدارك وهي ما كان آخرها وتد مجموع، والمتواتر وهو ما كان في آخره سبب خفيف، والمترادف وهو ما يجتمع في آخر البيت ساكنان[1]، ومن الملاحظ أنّ الشاعر يحاول أن يجذب سمع المتلقي من خلال نهايات النص الشعري؛ لأنّ القافية من حيث الحركات تبدأ بتكثيف السكون في القافية المترادفة، أي بتوالي ساكنين، ثم تأتي بقية القوافي في تنوع يرتبط بمدى توسيع المسافة بين الساكنين بحرف (متواتر)، وقد يدرك الحرف حرف آخر (متدارك) وقد يزيد حرف ثالث يتركب معها (المتراكب)، وقد يزيد حرف رابع (متكاوس)، وقد يختار بعض الشعراء نوعًا معينًا من القافية سواء باعتبار الروي أو باعتبار الحركات فتصبح سمة من سمات شعره الأسلوبية فيعرف بها.

إنّ القارئ لشعر الغزيّ يلاحظ تفضيله للقافية المتواترة؛ لأنّه يفضّل وضع متحرك بين الساكنين في نهاية البيت، ثم المتداركة أي وضع متحركين بين ساكنين، ثم المتراكب وهي التي يكون بين الساكنين ثلاث متحركات، ولم يستخدم الغزي قافية المتكاوس، ولا قافية المترادف، وتحتل قافية المتواتر المرتبة الأولى في شعر الغزي حيث بلغ عدد أبياتها (2498) من

[1] ينظر: الشاويش، 2002، 283- 286.

أصل مجموع الأبيات (5447)، وبنسبة (45.86 %)، كما بلغ عدد القصائد (93) من مجموع عدد القصائد (193)، وكانت القصائد موزعة على البحور الشعرية التي استخدمها الشاعر في ديوانه عدا المنسرح وهي: (الطويل 47)، (الكامل 24)، (البسيط 14)، (الخفيف 13)، (الوافر 18)، (المتقارب 2)، (السريع 4)، (الرمل 1)، وجاءت قافية (المتدارك) في المرتبة الثانية بعدد الأبيات (1770) وبنسبة مئوية (32.49 %)، وعدد القصائد بلغ (62) قصيدة، موزعة على البحور التالية: (الطويل 23)، (الكامل 26)، (المتقارب 9)، (السريع 3)، (الرمل 1)، وجاءت قافية المتراكب في المرتبة الثالثة بعدد الأبيات (1179)، وبنسبة مئوية (21.69 %)، وبلغ عدد قصائدها 38 قصيدة، وجاءت موزعة على البحور التالية: (الطويل 1)، (الكامل 1)، (البسيط 31)، (المتقارب 1)، (المنسرح 4)، أما قافية المتكاوس، والمترادف، فلم ينظم عليها الشاعر أي بيت من أبيات ديوانه؛ لأنّ قافية المتكاوس قد "انحصر بين ساكنيها أربع متحركات وهذا أكثر ما يكون في الشعر العربي؛ ولذلك كان هذا النوع قليلًا "[1]، ومن الواضح أن الغزي يلتزم بما التزم به معاصروه.

كما يتضح من خلال الإحصاء ورود قافية المتواتر بنسبة عالية، قد تصل إلى النصف (45.86%)، وبعدد القصائد البالغ 93 من العدد الإجمالي للقصائد، وهذا يعني تفضيل الغزي لهذا النوع من القافية التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد، كما يفضل البحر الكامل، حيث بلغ عدد الأبيات (640) بيت، وعدد قصائده (24) قصيدة، ثم الطويل (540) والقصائد (17)، يليه الوافر (491) والقصائد 18، ثم البسيط (309) بيت والقصائد (14) وهكذا، وقد خلا بحر المنسرح من هذه القافية، ومن أمثلة قافية المتواتر قوله[2]:

لُخِلُـوِّ مَـرْوَ عَـنِ المُـروءَةِ أَصْـبَحَتْ مَـأْوَى اللِّئَـامِ وَمَجْمَـعَ اللُّـوَّامِ

لاَ الفِلْـسُ يَخْـرُجُ عَـنْ يَـدٍ فِيهـا وَإِنْ خَـرَجَ العُـروقُ بِهـا عَـنِ الأَجْسـامِ

[1] مصطفى، 1996، 123.

[2] الغزّي، 2008، 526.

ومن الملاحظ بناء العزي قصيدته على هذا النوع من القافية واستخدامه حرفًا من حروف المد وهو الألف وهو ساكن، يليه حرف الميم المتحرك، والذي يشبعه بحرف مد طويل وهو الياء، وبهذا يحقق قافية المتواتر بين الساكنين بروي مشبع.

أما قافية المتدارك فقد احتلت المرتبة الثانية، وقد تقدم فيها البحر الطويل بعدد الأبيات (856) والقصائد (23)، ثم بحر الكامل بعدد الأبيات (666) والقصائد (26)، ثم المتقارب (235) والقصائد (9)، ثم السريع (13) والقصائد (3) ثم الرمل (11) والقصائد (1)، ومن أمثلة القافية على المتدارك قوله في وصف القلم[1]:

قُلوبُ الوَرَى أَشراكُهُن الشمائل	وَشُهُبُ العُلا أفْلاكهُنَّ الفَضائِلُ
إَلَيْكُم تُضافُ المكرماتُ ابنَ مُكْرَم	كأَنَكُمُ الأفلاكُ وهي المنازِلُ
فِدى لِلياليكَ الحوالي بنظمها	مَعاليكَ أيامُ الحسودِ العَواطِل

ويبدو القافية التي جاءت بحرف المد وهو الألف وهو حرف ساكن، وجاء بعدها حرفان متحركان مع إشباع حرف اللام بحركة الضم، وبذلك تتحقق قافية المتدارك.

وجاءت قافية المتراكب في المرتبة الثالثة ومجموع أبياتها (1179) موزعة على بحر البسيط (911) والقصائد (31)، والمنسرح (200) والقصائد (4)، والكامل (63) والقصائد (1)، والطويل (3) والقصائد (1)، والمتقارب (1) والقصائد (1)، ومن أمثلة قافية المتراكب قوله[2]:

كم رَهْن حَلْبَةِ لهو جُزتُ فِي حَلبا	مَا دَرَّ ضرعُ المُنى إلَّا لِمَن حلبا
حيثُ القَتادُ على عيدانِهِ ثَمَرٌ	والصَّخْرُ يُنبِتُ في أَصلاده عُشُبا

[1] الغزّي، 2008، 340.

[2] ن. م.، 515.

يلجأ الشاعر في هذه الأبيات إلى قافية المتراكب والتي تنتهي بساكنين بينهما ثلاث متحركات (من سلبا)؛ ليأتي بالحرف الأخير المشبع بحركة الفتح التي تحول إلى ألف الإطلاق في القصيدة كلها، والشاعر يستخدم هذه القافية لأنها تلائم غرض القصيدة وخاصة الفخر في أولها، ثم وصف المحبوبة، وهذه القافية وموسيقاها تلائم نفسية الشاعر التي تميل إلى الفخر والحرية، ولم تأتِ قافية (المتكاوس) وقافية (المترادف) في أية بحر من بحور شعر الغزي، ويمكن القول إنّ حبّ الشاعر للحركات القليلة بين الساكنين في القافية كان دافعًا لاهتمام الشاعر بها في المقام الأول.

الخاتمة:

- نظم الغزّي قصائد ديوانه على تسعة بحور بمختلف أغراضها الشعرية، وأهمل بعض البحور، وهي: (المديد، الهزج، الرجز، المضارع، المقتضب، المجتث، المتدارك)، ويأتي بحر الكامل في المقدمة، ويمثل ربع ديوان الغزي من حيث عدد القصائد ومن حيث عدد الأبيات تقريبًا؛ لأنّها تناسب إحساس الشاعر وعاطفته، واستخدم الغزيّ بحر البسيط بكثرة، كما وظّف بحر الطويل في شعره، مستخدمًا الزحاف والعروض المناسب واستطاع أن يحرك من موسيقاه وأوزانه، ونظم على بحر الخفيف، ولم ينظم على مجزوئه، وقد لجأ الشاعر إليه مستعينًا بالزحافات التي تصيب البحر في جميع الأغراض، واستخدم بحر المتقارب لكنّه لم ينظم شعرًا على مجزوء المتقارب، وكتب على المنسرح ثلاث قصائد، ولم يبنِ الشاعر على مجزوء المنسرح، أما بحر الرمل فهو من أقل البحور الشعرية في ديوان الغزي.

- سيطرة القافية المتحركة عن الصامتة، وتفوّق بحر الطويل في القافية المطلقة، ويلاحظ ارتفاع عدد القصائد على بحر المتقارب على القافية المقيدة، في حين أن قصيدة واحدة على بحر المنسرح وأقلها بحر الرمل، وقد ساعدته على إظهار أشجانه وأفراحه والعاطفة المسيطرة عليه، ولم يستخدم القافية المقيدة إلا في عدد محدود من القصائد، وقد عوّض في كثير منها عن سكونها بحروف جهرية تمنح القافية قوّة وشدّة وحيوية، ويفضل القافية المتواترة، ثم المتداركة، ثم المتراكب.

المصادر والمراجع:

ابن جعفر، قدامة. **نقد الشعر**. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي. بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت.

الأصبهاني. **خريدة القصر وجريدة العصر**. ط.1. تحقيق: محمد بهجن الأثري. د.م: مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1955.

أعراب، أحمد الطريسي. **الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث في المغرب**. ط.1. المغرب: المؤسسة الحديثة للنشر، 1987.

أنيس، إبراهيم. **موسيقى الشعر**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1990.

بيرو جيرو. **الأسلوبية**. ط.2. ترجمة: منذر عياشي. تونس: مركز الانتماء الحضاري للدراسات والترجمة، 1994.

التبريزي، الخطيب. **الكافي في العروض والقوافي**. تحقيق: الحساني حسن عبد الله. لبنان: عالم المعرفة، د. ت.

الجاحظ. **البيان والتبين**. بيروت، لبنان: دار ومكتبة الهلال، 2002.

الجاحظ. **الحيوان**. ط.3. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، 2003.

الجوهري. **الصحاح**. ط.4. بيروت، لبنان: دار العلم للملايين، 1987.

الجيار، شريف سعد. **شعر أبراهيم ناجي دراسة أسلوبية إحصائية**. ط.1. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.

خلوصي، وفاء. **فن التقطيع الشعري والقافية**. ط.6. بغداد، العراق: دار الشئون الثقافية العامة، 1987.

السكاكي. **مفتاح العلوم**. ط.2. ضبطه: نعيم زرزور. بيروت: دار الكتب العلمية، 1987.

الشاويش، غالب بن محمد. **الكافي في العروض والقوافي**. ط.2. الرياض، المملكة العربية السعودية: مكتبة الرشد، 2002.

الطرابلسي، محمد الهادي. **خصائص الأسلوب في الشوقيات**. ط.1. تونس: المجلس الأعلى للثقافة، 1996.

الطيب، عبد الله. **المرشد لفهم أشعار العرب**. د.م: د.ن، د. ت.

عثمان، محمد حسن. **المرشد الوافي في العروض والقوافي**. ط.1. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، 2004.

عصفور، جابر. **مفهوم الشعر** (دراسة في التراث النقدي). القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1977.

عصفور، جابر. **مفهوم الشعر**. القاهرة: المركز العربي للثقافة، د. ت.

العلوي، ابن طباطبا. **عيار الشعر**. تحقيق: الحسان حسن عبد الله. القاهرة: مكتبة الخانجي، د. ت.

عمر، أحمد مختار عبد الحميد. **معجم اللغة العربية المعاصرة**. ط.1. د.م: عالم الكتب، 2008

عياد، شكري. **موسيقى الشعر العربي**. ط.2. د.م: دار المعرفة، 1973.

عياد، شكري. **اتجاهات البحث الأسلوبي**. ط.1. الرياض، المملكة العربية السعودية: دار العلم للطباعة والنشر، 1986.

الغزّي، إبراهيم. **ديوان الغزي**. ط.1. تحقيق: عبد الرازق حسين. الإمارات: دبي، مركز جمعة الماجد، 2003.

فاخوري، محمود. **سفينة الشعراء (علم العروض، علم القوافي)**. ط.4. د.م: مؤسسة الشام للطباعة، 1990.

فضل، صلاح. **نظرية البنائية في النقد الأدبي**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1980.

قاسم، محمد أحمد، **المرجع في علمي العروض والقافية**. ط.1. لبنان: جرؤس برس، طرابلس، 2002.

القرطاجني، حازم. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**. ط.3. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. بيروت، لبنان: دار الغرب الإسلامي، 1986.

القيرواني، ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**. ط.5. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الجيل، 1981.

محمود، عبد الوهاب. **العروض والقافية في لسان العرب**. ط.1. د.م: دار القلم للنشر والتوزيع، 1988.

مصطفى، محمود. **أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية**. شرح وتحقيق: سعيد محمد اللحام. بيروت، لبنان: عالم الكتب، 1996.

النويهي، محمد. **الشعر الجاهلي**. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، د. ت.

هلال، محمد غنيمي. **الرومانتيكية**. بيروت: دار العودة، 1986.

يعقوب، إميل بديع. **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**. ط.1. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، 1991.

يوسف، عبد الجليل. **موسيقى الشعر المعاصر**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.