الجامعـــــــة الإســـلاميـــــة-غـــــزة
شـــئون البحـــث العلمـــي والدراســـات العليـــا
كـلـيـــــــــــــــــــة الآداب
دكتـــــــــوراه اللغـــــــــة العربيـــــــــة

The Islamic University–Gaza
Research and Postgraduate Affairs
Faculty of Arts
Ph.D. of Arabic Language

مُقَارَبَةٌ أُسْلُوْبِيَّةٌ لِشِعْرِ أَبِي إِسْحَاقِ الغَزّيّ

Critical Stylistic Study of Abi Ishag Al-Ghazi's Poetry

إِعْدَاد

مَاهِر رَمَضَان مُحَمَّد قَنّن

إِشْرَاف الأُسْتَاذ الدُّكْتُور

كَمَال أَحْمَد غنَيم

قُدِّمَ هَذا البحثُ اِستِكمَالاً لِمُتَطلباتِ الحُصولِ عَلى دَرَجَةِ الدَّكتُورَاه

فِي اللُغَةِ العَرَبِيةِ كُلّية الآدَاب فِي الْجَامِعَةِ الإسلامِيةِ بِغَزة

أغسطس/2017م- ذو القعدة/ 1438هـ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إقـــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

مُقَارَبَةٌ أُسْلُوْبِيَّةٌ لِشِعْرِ أَبِي إِسْحَاقِ الغَزِّيّ

Critical Stylistic Study of Abi Ishag Al-Ghazi's Poetry

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى. وأن حقوق النشر محفوظة للجامعة الإسلامية غزة –فلسطين

Declaration

I hereby certify that this submission is the result of my own work, except where otherwise acknowledged, and that this thesis (or any part of it) has not been submitted for a higher degree or quantification to any other university or institution. All copyrights are reserves toIslamic University – Gaza strip paiestine

Student's name:	مَاهِر رَمَضَان مُحَمَّد قَنّن	اسم الطالب:
Signature:	مَاهِر رَمَضَان مُحَمَّد قَنّن	التوقيع:
Date:	2017/10/11	التاريخ:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية غزة
The Islamic University of Gaza

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا هاتف داخلي 1150

الرقم: ج س غ/35/ Ref:

التاريخ: 2017/10/03م Date:

نتيجة الحكم على أطروحة دكتوراة

بناءً على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحث/ **ماهر رمضان محمد قنن** لنيل درجة الدكتوراة في **كلية *الآداب*/ قسم اللغة العربية**، وموضوعها:

مقاربة أسلوبية لشعر أبي إسحاق الغزّي

وبعد المناقشة العلنية التي تمت اليوم الثلاثاء 13 محرم 1439هـ، الموافق 2017/10/03م الساعة العاشرة صباحاً في قاعة مبنى طيبة، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ.د. كمال أحمد غنيم	مشرفاً و رئيساً	.....
أ.د. نبيل خالد أبو علي	مناقشاً داخلياً	.....
أ.د. عبد الخالق محمد العف	مناقشاً داخلياً	.....
أ.د. سعيد محمد الفيومي	مناقشاً خارجياً	.....
د. أسامة عزت أبو سلطان	مناقشاً خارجياً	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحث درجة الدكتوراة في **كلية *الآداب*/قسم اللغة العربية.**

واللجنة إذ تمنحه هذه الدرجة فإنها توصيه بتقوى الله ولزوم طاعته وأن يسخر علمه في خدمة دينه ووطنه.

والله ولي التوفيق ،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا

أ.د. مازن اسماعيل هنية

المُلَخَّص

إبراهيم الغَزِّيّ ت524هـ (أبو إسحاق)، شاعر من الشعراء الذين لم تذكرهم كتب الأدب؛ لأنّه شاعر مدّاح، تنقّل في حياته إلى أماكن متعددة، مدح الملوك والأمراء والوزراء والقضاة والعلماء...، عاش من مدحه؛ فالحاجة والغربة في شعره تبدو واضحة للمتلقي.

يمكن القول إنّ الغَزِّيّ من أهم الشعراء في العصر العباسي الثاني، تغنّى بشعره ، وظهرت الموسيقى بنوعيها الخارجية والداخلية بشكل واضح، وتنوّعت الحقول الدلالية في ديوانه فكان الإنسان حاضراً بكلّ الصفات التي يمكن للغزي توظيفها، وكانت المرأة المحبوبة والتي يتغزل بجمالها في مقدمة القصائد حاضرة، والطبيعة بأشكالها المختلفة، والأماكن التي زارها...، كما تنوعت البنية التركيبة ، ويمكن للمتلقي الوقوف على أهم الظواهر الأسلوبية في الديوان، منها التقديم والتأخير بأشكاله المختلفة، والحذف بأنواعه، وتنوّع الأساليب الإنشائية(الأمر، والاستفهام، والنهي، والنداء)، والأسلوب الشرطي وأهم أدواته...، ولقد وظّف الشّاعر إبراهيم الغَزِّيّ التّناص توظيفاً دلاليّاً مختلفاً، واهتمّ الغَزِّيّ بالتّناص الدّيني من القرآن والحديث ، والتّناص الأدبي، والتناص الداخلي، والتناص الخارجي، والتناص مع الأشكال الأدبية الأخرى، وحاول الباحث الكشف عن هذه الدّلالات من خلال بحثه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Abstract

Ibrahim Al-Ghazzi D524 (Abu Issaq), is one of the poets who are not mentioned in the books of literature because of his excessive use of praising poetry and his multiple journeys from one place to another. He praised kings, princes, ministers, judges and scholars. He lived from the money paid for this praise. This could be clearly noticed in the sense of need and alienation clearly expressed in his poetry.

It is possible to say that Al-Ghazzi was one of the most prominent poets in the second Abbasid era. He integrated the internal and external musical effects into his poetry. The semantic fields were varied in his *diwan*. The man was present in this regard with all of his qualities employed by Al-Ghazzi. The beloved woman also was present with all aspects of beauty that induced amorous poetry. This also included nature in its different forms and places he visited. The structural aspects in his poetry were also varied. The most important stylistic phenomena in this regard are bringing forward and delay in a variety of forms, omission in a variety of forms, in addition to a variety of structural styles including imperative, inquiry, prohibition, and calling styles. This also included the conditional style and its most important tools. The poet Ibrahim Al-Ghazzi has paid a great attention to the issue of intertextuality and employed it in a variety of ways. This included the religious intertextuality using texts from the Noble Quran and Sunnah. It also included the literary, internal and external intertextuality, and intertextuality with other literary forms. The researcher investigated these meanings through his research.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بِسْمِ اللهِ الرَّحمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

[التوبة: 105]

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإِهْدَاء

إلى الذين يحبون الله ورسوله

إلى والديّ كما ربياني صغيراً

إلى أساتذة الجامعة الإسلامية

إلى زوجتي وأولادي وبناتي

إلى أخوتي وأخواتي

إلى الأصدقاء

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شُكرٌ وَتَقدِيرٌ

الحمد لله الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على معلم البشرية الخير والمحبة والسلام...، سيدنا محمد ﷺ ، ورضي الله عن أصحابه وأتباعه إلى يوم الدين.

يسعدني في هذه الكلمات أن أوجه الشكر لأهل العلم؛ لأنّه مَنْ لا يشكر الناس لا يشكر الله، مصداقاً لقوله تعالى: ﴿هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَانِ إِلَّا الْإِحْسَانُ﴾ [الرحمن:60]، فلا يعرف الفضل لأهل الفضل إلَّا أُولو الفضل، وعليه لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر للأستاذ الدكتور: كمال أحمد غنيم، الذي تبنى الموضوع منذ بدايته، وعرفته نعم الأستاذ الدكتور، ونعم الأخ والصديق والمرشد، فقد واصل الليل بالنهار محفزّاً وموجهاً...حتى خرج البحث بأبهى حلّة، فله منّي كلّ الشكر والتقدير والاحترام.

وإلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة فقد تكبّدوا العناء لتقييم الرسالة، فلهم مني أسمى آيات المحبة والوفاء، وهم:

1- أ.د. نبيل أبو علي(مناقشاً داخلياً) 2-أ.د. عبد الخالق العفّ (مناقشاً داخلياً)

3- د. سعيد الفيومي(مناقشاً خارجياً) 4- د. أسامة أبو سلطان (مناقشاً خارجياً)

كما أتقدم بجزيل الشكر للجامعة الإسلامية التي أخذت على عاتقها تذليل الصعاب أمام الباحثين والطامحين لإكمال دراستهم العليا، وخاصة عندما أقفلت في وجوههم الأبواب، فكانت طوق نجاة، فلها دعواتنا بدوام التقدم.

أما السادة العلماء أساتذة قسم اللغة العربية الكرام، فلهم منّي كلّ تقدير، فهم القناديل التي نهتدي بها، ولولا نور علمهم لاستمرّ الغمام على عيوننا، واختلفت الأمور علينا، لقد كانوا خير الأساتذة، أطال الله في عمرهم ، وزادهم من علمه.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأفراد أسرتي من زوجة وأولاد، فهم نبراس حياتي، وزهرها، وعطرها، فقد تحمّلوا معي بعض الكد أثناء الدراسة وبعدها.

الباحث

ماهر رمضان محمد قنن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحتويات

إقرار ..... أ

المُلَخَّص ..... ب

Abstract ..... ت

الإهْدَاء ..... ج

شُكرٌ وَتَقدِيرٌ ..... ح

المُقَدِّمَة ..... ز

المقدمة 2

التَّمْهِـيْدُ 8

التمهيد 9

حياة الغَزّيّ وعصره 9

اسمه ولقبه: 9

ميلاده ونشأته 9

عصره 10

وفاته 11

مكانته 11

الفَصْلُ الأَوَّلُ 13

البنية الإفرادية 14

مدخل: 14

الحقول الدلالية: 16

أولاً: حقل الإنسان الدلالي 16

الصفات الخَلْقية: 19

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصفات الخُلُقية:..... 20
الأصل: 22
القوة:..... 25
العلم والأدب: 26
صواب الرأي وكلمة التدبير 28
القيم الدينية: 29
ثانياً: محور ألفاظ الذات: 31
الاعتزاز بالنفس..... 31
2- الغربة: 36
3- الشيب والشيخوخة: 39
4- المعارك: 42
ثالثاً: حقل المرأة الدلالي 46
رابعاً : حقل الطبيعة الدلالي 55
ألفاظ مظاهر الطبيعة: 56
الإبل: 58
الخيل: 61
الصحراء: 64
الأطلال: 66
خامساً: حقل المكان الدلالي:..... 70
الفَصْلُ الثَّانِي..... 76
البِنْيَةُ التَّرْكِيْبِيَّةُ 76
البنية التركيبية..... 77
مدخل:..... 77
أولاً : التقديم والتأخير 79

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تقديم المفعول به على الفاعل: 81
تقديم شبة الجملة على الفاعل: 83
تقديم الفاعل على الفعل: 86
ثانياً: الحذف 89
حذف العناصر الأساسية: 91
حذف الحروف 101
الحذف في أسلوب الشرط: 105
ثالثاً: الأساليب الإنشائية 107
رابعاً: أسلوب الشرط: 136
الفُصْلُ الثَّالِثُ 150
التَّنَاص 150
التناص 151
التناص في الأدب العربي 151
التناص في الأدب الغربي وأثره في الأدب العربي 153
أولاً: التناص مع التراث (الخارجي) 156
التناص الديني: 157
التناص الأدبي: 174
التناص التاريخي 187
ثانياً: أنواع التناص الأخرى 193
التناص الذاتي: 193
التناص الداخلي: 201
معمارية التناص (التناص مع الأشكال الفنية) 213
الفَصْلُ الرَّابِعُ 225
البِنْيَةُ الإِيْقَاعِيَّةُ 225

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

موسيقى الإطار الخارجي 226
أولاً : الوزن 226
الكامل: 231
البسيط: 236
الطويل: 239
الخفيف: 241
الوافر: 243
المتقارب 245
المنسرح: 247
الرمل: 250
السريع: 252
ثانياً : القافية 253
أولاً: أنواع القافية باعتبار الروي: 255
القافية المطلقة 255
القافية المقيدة 263
ثانياً: أسماء القافية باعتبار الحركات: 266
الموسيقى الداخليّة 272
التصريع: 272
الترصيع: 275
الجناس: 277
التكرار: 281
رد العجز على الصدر: 286
التقسيم: 288
اللف والنشر: 289

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخَاتِمَةُ 292
الخاتمة 293
التَّوصِيَات 295
المصادر والمراجع 298

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المُقَدِّمَةُ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بِسْمِ اللهِ الرَّحمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، الذي علّم الإنسان بالقلم، علّمه ما لم يعلم من فصاحة وبلاغة وبيان، والصلاة والسلام على سيدنا محمد، الذي أدبه ربُّه فأحسن تأديبه، خير من نطق بالعربية خطيباً ، فكان أفصحهم كلاماً وبلاغةً، صلى الله عليه وسلم، وبعد.

لازال تاريخ الأدب العربي منهلاً للباحثين في كلّ عصر، و الشعر ديوان العرب ، لذا يحتاج إلى المزيد من الدراسات العلمية التي نستطيع من خلالها تحقيق الكثير من النتائج التي يحاول الباحث الكشف عنها بأسلوب علمي حديث.

يعتبر الشعر من أرقى الفنون الإنسانية لما له من تأثير على المتلقي، والشاعر الموهوب يستطيع استقطابه بما يحقق من إمكانيات فنية في شعره ويضفي لمسة إبداعية فيه، ووسيلته في ذلك إبداعه الشعري وعمله الفني الذي يختلف عما ينتجه الآخرون، ويحاول دائما أن يترجم مشاعره وهمومه بواسطة الصور والتراكيب، وما يشتمل عليه من دلالات كثيرة متنوعة قد يشحنها الشاعر بمضامين انفعالية وعاطفية وفكرية مختلفة حسب الحالة الانفعالية التي يمرّ بها.

وحين ندقق النظر في التراث الأدبي العربي، نجد أن الكثير من الشعراء لم يلتفت الباحثون إليهم، ومن هؤلاء الشعراء الغَزّيّ " إبراهيم بن عثمان الأشهبي ت544هـ " الذي ما زالت سيرته وأشعاره مجهولة للكثير من الباحثين والدارسين.

ومن خلال البحث ومحاولة جمع المادة العلمية وجد الباحث أنّ الأعمال التي تناولت الغَزّيّ محدودة للغاية، ويزعم الباحث أنّ الكثير من الدارسين للأدب العربي وخاصة العصر العباسي لا يعرفون عن الغَزّيّ شيئاً؛ لعدم اهتمام الباحثين لشعره؛ ولأنّه –كما اعتقد– من الشعراء الأقل شهرة من غيره ، ومن الشّعراء المغمورين.

إنّ دراسة شعر الغَزّيّ هي إحدى المحاولات التي تسعى إلى إبراز العمل الفني واللغوي والجمالي، فالنص الأدبي يحمل بين جنباته الكثير من قدرات الشاعر الإبداعية، وعلى الباحث الكشف عن مواطن الطاقة الإبداعية التي يتمتع بها المبدع من خلال النص.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد وصف الغَزّيّ المشاهد التي رآها فصورها، كما صور ذاته فهو يتحدث عن نفسه كثيراً، فهو الأديب البارع والشاعر المشهور في عصره الذي طاف كثيراً فصوّر كلّ ما رآه فتعددت أغراضه الشعرية، وكان له أسلوبه الذي يميزه عن غيره.

يحاول الباحث من خلال البحث الاهتمام بشعر الغَزّيّ وبأسلوبه؛ لأنني أعتقد أن الشعر العباسي زاخرٌ بالقيم الجمالية والتي يحاول الباحث الكشف عنها بأسلوب منهجي حديث، لأنّها تفتح أمام الدارسين أبواباً وأفاقاً رحبةً وهي محاولة للكشف عن أدوات المبدع وخصائصه التي يستخدمها في تشكيل لغته، وتوضيح جوانب الإبداع فيه، كما سيرصد الباحث أهم الظواهر الأسلوبية البارزة في شعره والكشف عن طاقاته الدلالية، لذا يأتي هذا البحث الموسوم " مقاربة أسلوبية لشعر أبي إسحاق الغَزّيّ ".

أولاً: أهمية البحث:

إنّ الدراسات الأسلوبية تنطلق أساساً في دراستها للعمل الفني من خلال بنيته اللغوية، وذلك بتتبع ما فيه من قيم تعبيرية وخصائص لغوية وإبرازها بهدف الكشف عن القيم الجمالية، والوصول إلى أعماق فكر المبدع من خلال نصه الأدبي، وبذلك يبتعد عن الانطباعية والذاتية، لأنّ الدراسات الأسلوبية الحديثة تقوم بعملية اختيار وانتقاء للظواهر الأسلوبية التي تكمن في بنية النص، والتي يرى الباحث أنها تلعب دوراً هاماً في تشكيل أسلوب المبدع ثم يقوم بوصفها وتحليلها ومعرفة الوظيفة التي تؤديها داخل العمل، وكيف استطاع المبدع تحقيق ذلك، كما تتمتع الدراسات الأسلوبية بحيادية في فهم النصوص عند تحليلها؛ لأنّها دراسة وصفية لغوية تقوم على الإحصاء والتحليل، كما تصنف العناصر إلى محاور دلالية تفرزها المفردات المعجمية، كما تكشف عن الخواطر والانفعالات والصور التي جاءت في النص الإبداعي للشاعر.

ثانياً: دوافع اختيار الموضوع:

دفعتني بعض الأسباب إلى اختيار هذا البحث، منها:

1- إعجاب الباحث بشعر الغَزّيّ.

2- ندرة الدراسات حول شعر الغَزّيّ.

3- محاولة الكشف عن الظواهر الأسلوبية لشعر الغَزّيّ.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

4- محاولة الاهتمام بالشعر العباسي من خلال الكشف عن البنية الافرادية والموسيقية والتركيبية والتناص في شعر الغَزِّيّ.

5- دراسة ديوان شعري من العصر العباسي بمنهج حديث للكشف عن جوانب الإبداع الأدبي.

ثالثاً: منهج البحث:

لقد اتخذ الباحث من المنهج الاسلوبي منهجاً لدراسته للتعرف على إمكانات الغَزِّيّ الشعرية، وأهم الخصائص الأسلوبية في شعره ودلالاتها المختلفة، من خلال التحليل والإحصاء، وقد يسميها البعض مناهج بحثية، فهو منهج نستطيع من خلاله معرفة البنى المختلفة من دلالية وتركيبية وبلاغية وموسيقية والتعرف على سماتها الأسلوبية .

رابعًا: أهداف الدراسة:

يمكن تلخيص أهم أهداف الدراسة بما يلي:

1- التركيز على الظواهر بالأسلوبية في شعر الغَزِّيّ .

2- الكشف عن طاقات الشاعر الإبداعية وأدواته .

3-فهم النص الشعري عند الغَزِّيّ في شموليته .

4- بيان قدرة الشاعر الإبداعية على استخدام اللغة الشعرية في التعبير عن انفعالاته وأحاسيسه.

خامسًا: الصعوبات التي واجهت الباحث:

إنّ الصعوبات التي واجهت الباحث كثيرة ومتنوعة، لأنّه لا يخلو أي بحث من صعوبات وعراقيل وخاصة الدارس للأدب العربي القديم، ونزيد على ذلك أن شاعرنا من الشعراء غير المشهورين، ويرجع الفضل لتذليل هذه العراقيل لله أولاً فله الفضل والمنة عندما يربط على قلوبنا الصبر ويعيننا على مشقة البحث، ثم للأستاذ الدكتور كمال غنيم الذي لازال يمدّ لي يد العون والنصيحة والمشورة فجزاه الله عني كلّ خير، ومن هذه الصعوبات ما يلي:

1- قلة الدراسات والبحوث التي تناولت شعر الغَزِّيّ.

2- التكلفة الباهظة للدراسات العليا وخاصة الدكتوراه، مما يؤثر سلباً على الباحث.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3- انشغال الباحث في عمله كمحاضر في جامعة الأقصى، الأمر الذي يؤدي إلى إهدار الوقت.

4- الأحوال السياسية التي تمرّ بها فلسطين عامةً والقدس وغزة خاصة، فالقدس تهوّد والأقصى يُدنّس، وغزّة ينخر عزّتها الحصارُ كلّ يوم، والباحث لا يمكن أن ينفصل عن مجتمعه.

سادسًا: الدراسات السابقة:

من خلال البحث وإعداد الخطة وجد الباحث أنّ الدراسات التي تناولت شعر الغَزّيّ كانت قليلة، فقد حظي الغَزّيّ بالاهتمام في حياته فهو الأديب البارع والرحالة الذي طاف البلاد فصوّرها، فقد وصفه ابن خلكان بقوله : بالشاعر المشهور المحسن [1]، ويرفع ابن الجوزي قدره عالياً فيقول عنه :"كان أحد فضلاء الدهر، ومن يضرب به المثل في صناعة الشعر، وكان له خاطر مستحسن وشعر مليح "[2] كما حظي الغَزّيّ أخيراً بمكانته الأدبية عندما قام الدكتور عبد الرزاق حسين بتحقيق ديوانه ودراسته، ومن أبرز الدراسات التي تناولت شعر الغَزّيّ ما يلي:

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

2- بنية الصورة في شعر أبي إسحاق الغَزّيّ، دراسة بلاغية ونقدية، جامعة أم القرى.

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

4- دراسة للدكتور عبد الرزاق حسين في مقدمة ديوان الغَزّيّ الذي قام بتحقيقه.

سابعاً: خطـة البحـث:

اقتضت طبيعة البحث أن يقسّمه الباحث إلى مقدمة وأربعة فصول على النحو التالي:

* المقدمة: الحديث فيها عن أهمية الموضوع ، وسبب اختياره، وأهداف الدراسة، والصعوبات التي واجهت الباحث، وخطة البحث، والمنهج الدراسي الذي سيتبعه الباحث...

---

(1) ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان(ج57/1).

(2) ابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الأمم والملوك(ج257/17).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

*التمهيد: تناولت فيه الحديث عن الغَزّيّ من حيث اسمه ولقبه، وميلاده ونشأته، وعصره، ووفاته، ومكانته.

قسّم الباحث الدراسة إلى الفصول التالية :

* الفصل الأول: البنية الإفرادية

*أولاً: الحقول الدلالية

أولاً : الحقل الدلالي لمحور الإنسان

ثانياً: الحقل الدلالي لمحور المرأة

ثالثاً: الحقل الدلالي للبيئة والطبيعة

رابعاً: أسماء الأماكن

*الفصل الثاني: البنية التركيبية

أولاً: التقديم والتأخير

ثانياً: الحذف

ثالثاً: الأساليب الإنشائية (الاستفهام–الأمر–النداء–النهي)

رابعاً" التركيب الشرطي

الفصل الثالث: التناص

*الفصل الرابع :البنية الإيقاعية

موسيقى الإطار الخارجي(الوزن والقافية)

الموسيقى الداخلية (التصريع، الترصيع، الجناس، التكرار، رد الصدر على العجز، التقسيم، اللف والنشر)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

*الخاتمة: وفيها نتائج البحث ثم التوصيات.

يرجو الباحث من خلال هذا الجهد الكشف عن أهم أدوات الغَزِيّ الإبداعية بعيداً عن شخصيته؛ لأنّ الباحث سيركز على شعر الشاعر، كما يحاول إضافة لبنة في عالم الأدب العربي القديم والتعريف بشاعر غير مشهور من خلال دراسة خطابه الشعري، فإنْ أصبت فهذا توفيق من الله وفضل، وإنْ كانت الثانية فهو تقصير من نفسي، وأرجو من الله أن يلهمني الصبر على لذة البحث ومشقته فلا معين سواه .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التَّمْهِـيْدُ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التمهيد

حياة الغَزّيّ وعصره

اسمه ولقبه: إبراهيم بن يحيى بن عثمان بن محمد الكلبيّ ، أبو إسحاق الغَزّيّ[1] ويعود أصله إلى قبيلة كلب اليمانية التي نزلت فلسطين ، وقد نزل والده غزّة ، وهذه القبيلة العربية الأصل كان لها مكانة عظيمة زمن الدولة الأموية .

ميلاده ونشأته: ولد الشاعر في غزّة سنة 441هـ ، ونشأ فيها حياته الأولى وتلقى علومه الأساسية في غزّة، ولكنّه لم يستمر فيها بسبب الظروف السياسية، التي مرت بها المنطقة آنذاك من اضطرابات وغلاء في المعيشة وضيق الحال ؛ فغادر الغَزّيّ موطنه طلباً للاستقرار، كما أن للغزّيّ رحلات وتنقلات متكررة ، وعُرف عنه بأنّه لا يستقرُّ على حال، ومن هذه الرحلات خروجه من غزّة إلى عسقلان.

بعد مغادرة الغَزّيّ موطنه بسبب الظروف السياسية يتجه إلى بلاد الشام فيقصد دمشق وحلب، وقد قضى فيهما أياماً ولياليَ طيبة، وهو في حديثه عن ذكرياته يذكر ذلك في شعره فيتحسر على أيام الصبا في حلب، ولكنّه يغادر بلاد الشام فيقصد بلاد فارس فيمدح ابن جعفر الموسوي الترمذي في قصيدة طويلة، ومن رحلاته وصوله إلى أذربيجان، ليمدح أحد رؤسائها الأستاذ ابن إسماعيل، ويذكر وصوله إلى تلك البلدة ويسمى الممدوح في شعره "بماجد"، ووصل إلى تبريز، وذكرها في شعره موصياً الممدوح أن يحفظ الأدب في بلده لأنّه أصبح بلا قيمة، وفى تنقلاته الكثيرة يصل إلى قصبة كورة سابور (النوبندجان) ومنها إلى جورجان وكرمان شيراز ومرو، وقد ذكر السمعاني ذلك فقال " ورد علينا مرو... إلى أن اتفق له الخروج من مرو إلى بلخ "[2]، ويبدو أنّه لم يجد ضالته في مرو، فلم يكرموه فتركها لبخل أهلها حتى وصل إلى أرّان.

---

(1) ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان أنباء أبناء الزمان(ج57/1).والصفدي، الوافي بالوفيات(ج35/6)، والأصبهاني، خريدة القصر (قسم شعراء الشام) (ج4/1-75)، وابن الأثير، الكامل في التاريخ(ج26/9)، وابن عساكر، تاريخ دمشق(ج51/7).

(2) الأصبهاني، خريدة القصر وجريدة العصر(ج32/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويبدو أنّ الغَزّيّ من خلال رحلاته الكثيرة كان محباً للرحلة يُعرف بها، وكان في كل مكان يصل إليه يمدح أميرها طمعاً في عطائه، ورغم تنقلاته هذه بين المناطق المختلفة فإنّه كان شافعيّ المذهب، وفى شعره ما يؤكد ذلك[1]، 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 غنياً ثم فقيراً، يحتاج الأمراء فيمدحهم، كما نجد في شعره الشكوى والأمل، والاستقامة والانحناء، والعزلة والانخراط بالواقع والمجتمع، وقد تجلت هذه المعاني والفلسفة بشكل واضح في معظم الديوان[2].

عصره: في عهد الخلافة العباسية استقلَّت بعض الإمارات عنها استقلالاً تاماً، بينما أخذ بعضها يتجه نحو استقلال جزئي تصبح البلاد فيه تابعة للخلافة اسماً فقط، بحيث تستمد منها مكانتها الروحية وقدرها العظيم في نفوس المسلمين، ويقف المؤرخون والمحللون أمام قيام بعض الدول وانهيار أخرى وقفات تأملية يبحثون عن الأسباب والعوامل التي أدت إلى قيام هذه وانهيار تلك.

وعلى كلّ، فقد كان قيام الدويلات نتيجة لضعف الخلافة، وسببًا لمزيد من الانحلال، وخطوة على طريق النهاية، لقد قامت أولى هذه الدويلات في أقصى الغرب؛ لبعده عن عاصمة الدولة، ومركز السلطان فيها، فقامت دولة الأمويين في الأندلس، وبقيامها في سنة 137هـ/756م ضعف نفوذ العباسيين على الغرب، وسرعان ما نشأت الدويلات في شمال إفريقية.

وحين تطرق الضعف إلى جسد الخلافة العباسية جميعاً، نشأت الدويلات في بقية أجزاء الدولة، وقد تسببت هذه الدول في ضعف الدولة العباسية وانحلالها؛ ذلك لأنَّ علاقة هذه الدويلات بالدولة العباسية كانت مختلفة اختلافاً كبيراً، فقد انفصل بعضها عن الدولة انفصالاً تامّاً، ونافسها بعضها على تولى الخلافة نفسها، كما ظلّ قسم آخر على علاقة اسمية بالدولة، فيكفى الخليفة أن يذكر اسمه على المنابر، ويصك اسمه على العملة، وفى حقيقة الأمر فإنّها دولة مستقلة تماماً لا تخضع له في شيء، وهناك دويلات ظلت على صلة متغيرة بالدولة، تقوى حيناً، وتضعف حيناً آخر تبعاً لتغير الأحوال.[3]

---

(1) ينظر: الغزي، الديوان(ص26).

(2) المرجع السابق، ص27.

(3) ينظر: ضيف، تاريخ الأدب العربي(ص9-52).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن الدول والإمارات، التي انفصلت عن دولة الخلافة العباسية: الدولة الأموية في الأندلس، وفي بلاد المغرب الدولة الرستمية، ودولة الأدارسة، دولة الأغالبة، وفي بلاد الشرق الإسلامي الدولة الطاهرية، الدولة الصفارية، الدولة السامانية، الدولة الغزنوية، وفي مصر والشام، الدولة الطولونية، والدولة الإخشيدية، الدولة الحمدانية[1].

ومن خلال ميلاد الغَزّيّ ووفاته (441هـ-524هـ) يتضح أنّه عاش في القرنين الخامس والسادس، وقد عُرفت فلسطين في هذه الفترة باضطرابات سياسية عظيمة، فنجد من حكامها الإخشيديين والفاطميين والسلاجقة ثم الصليبيين ثم الأيوبيين الذين هزموا الصليبيين ثمّ المماليك وقد كانت معظم رحلات الغَزّيّ بعد خروجه من موطنه وذهابه إلى خراسان وتنقلاته كلها وموطنه يعانى من الاضطرابات السياسية والظروف الاقتصادية التي كان يعانى منها الناس ولعل هذه الظروف السياسية والاقتصادية هي السبب الرئيسي لمغادرة الغَزّيّ موطنه .

وفاته: توفى الغَزّيّ في الغربة وذلك بعد خروجه من مرو، توفى سنة 524هـ عن عمر يناهز ثلاثة وثمانين (83) عاماً، ودفن في مدينة بلخ، "ونقل عنه أنه كان يقول لما حضرته الوفاة: أرجو أن يغفر الله لي لثلاثة أشياء: كوني من بلد الإمام الشافعي، وأني شيخ كبير، وأني غريب"[2].

مكانته: ذكر مؤرخو الأدب بعضاً من شعره ، وقد رفع مكانته كلٌ من ترجم له ووضعوه في مرتبة عالية، فقد وصفه ابن خلّكان بقوله :"الشاعر المشهور المحسن"[3]، أما ابن عساكر فقد مدحه في قوله: "طال عمره ، وراج سعر شعره ، وماج بحر فكره ، وأتى بكل معنى مخترع ، ونظم مبتدع ، وحكمة محكمة النسج"[4]، كما يرفع ابن الجوزي قدره عالياً فيقول عنه :" وكان أحد فضلاء الدهر ، ومن يضرب به المثل في صناعة الشعر ، وكان له خاطر مستحسن وشعر مليح"[5]،أما

---

(1) للاستزادة: الموسوعة الموجزة في التاريخ الإسلامي، نقلا عن: موسوعة سفير للتاريخ الإسلامي، المكتبة الشاملة.

(2) ابن خلكان، وفيات الأعيان(ج60/1).

(3) المرجع السابق(ج57/1).

(4) بدران، تهذيب تاريخ ابن عساكر(ج232/2).

(5) ابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم(ج15/10).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصفدي فيصفه بقوله:" الشاعر المشهور ، أحد فضلاء الدهر ومن ساد ذكره بالشعر الجيد"[1]، ويصفه الذهبي بقوله :" تنقل في البلدان ، ومدح الأعيان ،... ودور في الجبال وخرسان ، وسار شعره"[2]،كما يقدمه السمعاني وابن الوردي وابن خفاجة وابن الأثير فيستشهدون بمقطعات من شعره.

وكان الغَزّيّ " ضنينًا بشِعْره، إلا أنّه اتّفق له الخروج من مَرْو إلى بلْخ، فباع قريبًا من عشرة أرطال من مُسَوَّدات شِعره من بعض القلانِسيّين، ليفسدها في القلانِس[3]، فاشتراها منه بعض أصدقائي، وحملها إليَّ، فرأيت شِعرًا أُدْهِشْت من حُسنه وجَوْدة صنعته، فبيّضت منه أكثر من خمسة آلاف بيت"[4].

وهكذا نجد أنّ أبا إسحاق الغَزّيّ قد لفت انتباه نقاد عصره وأدباءهم وخلفاءهم حتى ذاع صيته وكثر انتاجه الشعري، ولكن الدراسات لم تهتم بشعره إلا حديثاً.

(1) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي(ج35/6).
(2) الذهبي، تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام(ج90/36).
(3) القلانس: من ملابس الرؤوس، ابن منظور، لسان العرب(ج181/6).
(4) الذهبي، تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام(ج91/36).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفَصْلُ الأَوَّلُ
البِنْيَةُ الإِفْرَادِيَّةُ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البنية الإفرادية

مدخل:

يعتمد الشعراء اعتماداً كبيراً على مخزونهم من المفردات والألفاظ التي يحفظونها في العملية الإبداعية ، حتى صارت هذه المفردات سمة واضحة من سمات أسلوب الشاعر، وأطلق بعض النقاد في عصرنا الحاضر عليه "المعجم الشعري"، فاللغة هي التي "تدفع الكلمة لكي تكون في خدمة العمل، وتصبح أداة للممارسة، فيحاول المتكلم أن يفرض آراءه وأفكاره على الآخرين"[1]، وكلما أتقن الشاعر استخدام المفردات حيث يوظفها توظيفاً إبداعياً دقيقاً، كلما أنتج عملاً فنياً إبداعياً.

يعدّ المخزون الثقافي للمبدع عاملاً من العوامل الأخرى التي تساهم في إنتاج العمل الأدبي الفني، فهي التي تسعف المبدع للتعبير عن تجربته الفنية تعبيراً سليماً، ويعتمد المبدع على ركنين أساسيين هما: الركن الكمي، والركن الكيفي[2]، كما يعتمد المبدع على المفردات والتراكيب الأكثر شعرية في خلق الإبداع، فهي تنطلق من قاعدة تشعير الكلمات[3]، ولعاطفة الشاعر دور واضح في استخدامه مفردات بعينها من مخزونه الثقافي؛ لأنّها تحدد نوع المفردات المكونة لإنتاجه الإبداعي، فإذا كانت عاطفة الشاعر حزينة لأجل الحاجة ويريد أن يستعطف الممدوح، فإنّه يلجأ إلى مفردات تكون أكثر تأثيراً على المتلقي، فيمدحه بمفردات ليعلي من شأنه، ويبرزه بأحسن صوره، فالمفردات ما هي إلا "الخلايا الحية التي يتحكم المنشئ في تخليقها وتنشيط تفاعلاتها على نحو تتحقق به للنص كينونته في سياق النصوص وللمنشئ تفرده بين المنشئين"[4]؛ لذا فهو يستطيع أن يضع المفردات في مكانها المناسب بحيث تكون أكثر شعرية في مكانها التي حُدّد لها، معتمداً في ذلك على موهبته الفطرية، وعلى ما اكتسبه من مهارة فنية تميزه عن غيره، وعلى إلمامه بالخصائص التركيبة للغة التي يقدم إبداعه فيها، فهي تتصل باللغة والنظام التي يحكمها ويحكم مفرداتها، وفي تجاور بعضها ببعض، ومدى ارتباطها بموضوع معين

---

(1) فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته(ص18).

(2) ينظر: الجيار، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية(ص183- 184) .

(3) ينظر: فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي(ص399).

(4) مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية(ص85).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في الصياغة، ثم ارتباطها بسياق محدد تأتي فيه، ومن خلال تلك العلاقة التجاورية بين المفردات تنشأ علاقات تؤدي إلى أهداف ومعان خاصة لا تكون إلا في ذهن المبدع، وعلى المتلقي استنباط تلك العلاقات، لذا قد يختلف البعض في التأويل والتفسير عند الكشف عما أراده المبدع في بعض المعاني، كما تميّز المفردات شاعر عن آخر، وكأنّ لكل شاعر مفردات ذاتية يكررها كثيراً، هذه الذاتية هي التي تميز الشاعر ، ومن خلالها تميز المعجم الشعري له، وإذا " لم تستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإنّ مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم فإنّ لكلّ خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدح معجمه، وللخمري معجمه...، فالمعجم بهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها"[1].

إنَّ الدراسات اللغوية الحديثة اهتمت بالمستويات المختلفة من تركيبة ودلالية وصوتية وصرفية عند دراستها للعمل الإبداعي؛ لأنّها تكون أساساً في المعجم الشعري، فهو "من عناصر الشعر الأولي التي تتأثر بالتطور الحضاري"[2]، باعتبار أنّ المعجم الشعري يتطور بتطور صاحبه، وبتطور العصور لا يمكن أن يبقى المعجم الشعري لعصر ما مستمراً للعصر الذي يليه، فلكل عصر معجمه "فليس هناك معجم شعري وحيد في كلّ زمان وفي كلّ مكان ضمن لغة، وإنما هناك معجم شعري متطور محكوم بشروط ذاتية وموضوعية ...، فالشاعر الواحد نفسه يكون له معاجم بحسب المقام والمقال..."[3].

إنّ المعجم الشعري عبارة عن كلمات، ولكنها ليست أية كلمات، بل يختارها المبدع اختياراً سليماً، وعليه فالكلمة هي الركن الأساسي للمعجم الشعري لأيّ شاعر، ويستطيع الشاعر اختيار هذه المفردات دون غيرها معتمداً على عاطفته وتجربته، "فالقصيدة حيث هي عمل فني ليست إلا تشكيلاً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة، وهي تشكيل خاص، لأنّ كل عبارة لغوية سواء أكانت شعرية أم غير شعرية، تعد تشكيلاً لمجموعة من الألفاظ ، لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز"[4]، وعليه فإنّ دور الشاعر هو إخراج الكلمات التي

---

(1) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(ص58).

(2) القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر(ص350).

(3) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(ص62).

(4) إسماعيل، التفسير النفسي للأدب(ص49).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستخدمها غيره من استعمالها المعتاد إلى معنى يناسب تجربته، فهو يختلف عن غيره من الناس بما يمتلك من موهبة لتجعله مميزاً عن غيره حتى في استعمال المفردات التي يكون لفكره وإحساسه دور في اختياره وطريقه عرضه لها، "فقيمة الألفاظ ليست في بساطتها او جلالها، وإنما في الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها عليها الشاعر"[1]؛ لذا فإنّ " المعجم الذي يستخدمه الكاتب أو الشاعر هو من أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه، والمبينة على سر صناعة الإنشاء وعنده"[2].

تضع النصوص الأدبية أساساً من القواعد اللغوية في بنائها، من خلالها نستطيع تحديد الموضوعات في الأعمال الأدبية، والتي تتكون من المفردات المنتمية لعائلة لغوية واحدة تستند على ثلاثة ركائز هي: الاشتقاق الصرفي، الترادف، والقرابة، أو الصلة المعنوية، ومن خلال ذلك يمكن تحديد المعجم الشعري بمفهومه اللغوي لشاعر ما عندما يردد الشاعر مفردة بعينها في أعماله الشعرية فيعرف بها، أو عندما ترد كلمات متعددة تدلُّ على معنى محدد فتكوّن حقلاً دلالياً معيناً.

يحتوى ديوان الغَزّيّ على مجموعة كبيرة من المفردات التي يمكن تحدديها في حقل دلالي واحد وهو "الإنسان" فهو إما ممدوح أو مُفتخَر به على المستوى الشخصي؛ فقد أكثر الشاعر من استخدام الكثير من وصف الإنسان " الممدوح" لأنّه اعتمد عليه في ظروف حياته المختلفة، لذا نجده بأنواع مختلفة فقد يذكر الشاعر الإنسان بمفردات متنوعة ولكنّ حديثه عنه يأتي بطرق مختلفة.

الحقول الدلالية

أولاً: حقل الإنسان الدلالي

لعل حياة الإنسان العربي بما فيها من عادات وتقاليد متوارثه من جيل إلى جيل لها الأثر الواضح في هذه الحياة ؛ ولا شك أن المدح كان عمود القصيدة العربية، فهو "مركز قطب الدائرة الشعرية"[3]، ولا يعنى هذا أن المعجم الشعري للشاعر اختصر على ألفاظ الإنسان الخاصة

(1) مكي، الشعر العربي المعاصر(ص80).
(2) مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية(ص82).
(3) الغزي، الديوان، المحقق(ص107).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالمدح، بل يعتبر المدح وألفاظه ومفرداته وسيلة للمرور لبعض مفردات الأخرى، فعبرّ الشعراء من خلال قصيدة المدح عن ذواتهم وشخصياتهم وطموحاتهم وأحلامهم وأمانيهم...

يلاحظ أنّ ديوان الشاعر مقصور على ألفاظ بعينها، وهي ألفاظ المدح، ثم تأتي الألفاظ الأخرى تحت جناحه، لذا تكثر أسماء الأعلام في ديوان الغَزِّيّ وهم الممدوحون الذين قصدهم الشاعر بقصائده[1]، والجدول التالي يبين القصائد التي وسم الشاعر بها الأمراء والملوك والوزراء...

جدول(2:1) يبين عدد قصائد المدح وأرقامها كما وردت في الديوان

14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
28	27	26	25	24	23	*22	*21	20	19	18	17	*16	15
42	41	40	39	38	37	36	35	34	33	32	31	30	29
56	55	*54	*53	52	51	*50	*49	*48	*47	*46	45	44	43
70	69	68	67	*66	*65	*64	63	*62	61	60	*59	*58	57
*84	83	*82	81	80	79	78	77	76	75	74	73	72	71
98	97	96	95	*94	93	92	91	90	89	88	87	86	85
112	111	110	109	*108	107	106	105	104	103	*102	*101	*100	99
126	125	124	*123	122	121	120	119	118	117	116	115	114	113
140	139	138	*137	136	*135	134	133	132	131	130	129	128	127
154	153	152	151	*150	149	148	147	146	145	*144	*143	*142	141
168	167	*166	165*	164	163	162	161	160	159	158	*157	156	*55
182	181	180	179	*178	177	176	175	*174	173	172	171	170	169
			193	192	191	190	189	188	*187	186	*185	184	*183

(1) الغزي، الديوان، المحقق(ص113-118).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من الجدول السابق يمكن ملاحظة ما يلي:

- عدد القصائد التي كانت بغرض المدح (156) من إجمالي عدد القصائد البالغ عددها (193) قصيدة، وبنسبة مئوية (80.82 %)، وشكل أرقامها بالجدول السابق(54321....
- عدد القصائد للأغراض الأخرى (37) من إجمالي عدد القصائد البالغ عددها (193) وبنسبة مئوية (19.17 %) ، وشكل أرقامها بالجدول السابق(1*2*3*4*5*...) .
- عدد أبيات قصائد المدح (5154) وبنسبة مئوية (92.99 %).
- عدد أبيات قصائد غير المدح (391) وبنسبة مئوية (7.05 %).
- وجود (3) قصائد من المدح، وهي مكررات في قصائد أخرى، القصيدة الأولى والثانية رقم (56، 57) عدد أبياتهما (2)، والثالثة رقم (172) وعدد أبياتها (5).
- معظم قصائد المدح مطولات إلا بعض الأبيات التي تأخذ رقم قصيدة.
- معظم القصائد الأخرى من غير المدح مقطوعات قصيرة عدا رقم (16) عدد أبياتها (74) وهي في شكوى الزمان وذكر أيام الصبا، ورقم (21) وعدد أبياتها (88)، وهي في الهجاء، وكذلك قصيدة (46) وأبياتها (22)، وقصيدة (84) وعدد أبياتها (29) وهي في الرثاء.
- قصائد المدح هي قصائد تقليدية، وفي ظله تستظل الأغراض والموضوعات التي تغنّي الشاعر بها.
- من الأغراض غير المدح الهجاء، والفخر، والغزل، والحكمة، والشوق والحنين، ولكلّ منها معجمها الشعري الخاص بها.
- تجاوز عدد الممدوحين في ديوان الغَزِّيّ السبعين ممدوحاً.
- للشاعر منهج واضح في قصيدة المدح يسير عليه في عديد من قصائده، وله معجمه الشعري الخاص به، وهذا المنهج سار عليه الشعراء من قبله، يبدأ بمقدمه غزلية يتبعها برحلة شاقة كي يصل بعد جهد إلى الممدوح.

لقد تعدد الصفات عند الغَزِّيّ في الإنسان الذي يمدحه ، فتعدد معجمه الشعري في المدح، ومنها المعجم الدال على الصفات الخلْقية، والصفات الخُلُقية، والمعجم اللغوي الخاص بالمدح بالأصل،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو بالكرم، أو بالشجاعة، أو بالفصاحة...، وسيقوم الباحث بدراستها لمعرفة معجم اللغوي الخاص.

1- الصفات الخَلْقية:

إنّ المعجم الشعري الخاص بصفات الإنسان الخلقية يهتم بها الغَزّيّ ليجعل ممدوحه كالشمس والقمر، والنهار، والنور، والضياء، ونقيضها عندما ينفي عن ممدوحه الظلام ... وكلها صفات خلقية تزيد من المدح من معجمه اللغوي.

ومنه قول الغَزّيّ:

كأنّــا بِضَــوْءِ البِشْــرِ فَــوْقَ جَبينِــهِ نَـرى دَونَـهُ مِـنْ حاجِـبِ الشَّـمْسِ حاجِبـا[1]

فالشاعر يهتم بالوجه الذي يضيء بالبشر، وهو هنا يهتم بصفة خلقية وهي صفة من التبشير والبشارة والسرور، معتمداً على التشبيه وأداته " كأنّ" ، وعلى أسلوب التقديم والتأخير وذلك في تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه " بضوء البشر" على الظرف والمضاف إليه "فوق جبينه" ،والمتقدم هو الأكثر في العناية والاهتمام " البِشر"، ويزخر البيت بالأسماء التي تدل على الثبات " ضوء ، البشر، جبين، حاجب، الشمس ،حاجبا" مقابل الأفعال " نرى " الذي يدلُّ على التجدد والاستمرار، ومنه قوله:

شَـمْسٌ يُعِيـرُ الشَّـمسَ ضَـوْءُ جَبينِـهِ وَدُوَيْـن أَخْمُصِـهِ[2] السِّـماكُ الأَعْـزَلُ[3]

فالممدوح شمس يعير بهاءه وجماله أنواراً للشمس، وهو في هذه المرتبة العالية والكواكب دونه، ويتضح العدول" الانحراف ، الاستعارة أو المجاز"[4] في قوله " شمس " ، "يعير الشمس" ،ليبين الشاعر ممدوحه بأبهى صوره ، ومنه قوله:

فـي عُـلاَ يَسْـتَمِدُّ حاجِـبُ يُـوحٍ[5] مِـنْ سِـناها[6] وهَالَـةُ الزِّبْرِقـانِ[7]

---

(1) الغزي، الديوان(ص332).

(2) الأخمص: ما دخل من باطن القدم فلم يصب الأرض، الجوهري، الصحاح(ج1083/3).

(3) الغزي، الديوان(ص359)، السماك الأعزل: نجم، وهو من منازل القمر، الجوهري، الصحاح(ج1592/4).

(4) ينظر: فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي الحديث(ص356).

(5) حاجبُ يوح: الشمس، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج298/1).

(6) سناها: السنا: ضوء البرق، والسناء من الرفعة والشرف الممدود، الجوهري، الصحاح(ج2384/6).

(7) الغزي، الديوان(ص373)، هالة الزرقان: القمر، الجوهري، الصحاح(ج1489/4).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالشاعر لم يكتف بأن الشمس تقتبس نورها من الممدوح، بل إن القمر يقتبس من نوره، حتى أن نور وجهة تنفى الظلمة عن الأيام وتجعلها نهاراً دائماً، ومن ذلك قوله:

لَـوْ كَـانَ رَأْدُ الضُّـحَى[1] مِـنْ نُـورِ طَلْعَتِـهِ لَـمْ يَبْـقَ فِـي جُمْلَـةِ الأَيَّـامِ آصَـالُ[2]

حتى يتحول ضياء وجه الممدوح إلى كحل يشفي الرمد فيقول:

مَـنْ يَكْتَحِـلْ بضِـياءِ وَجْهِـكَ لَـمْ يَخَـفْ رَمَـداً[3] وإنَ عَـدِمَ الجَـلاَ[4] والإثْمِـدا[5]

2- الصفات الخُلُقية:

من الصفات الخُلُقية والمعنوية التي يحدّدها في الإنسان / الممدوح، مثل: الكرم والجود والهيبة، والعقل، وسداد الرأي والأخلاق والندى والمكارم والبذل والعطاء، والممدوح في جوده أجود من الغيث والبحر والغمام والينابيع والسحاب ...، والقارئ لشعر الغَزِّيّ لا يشعر بالملل من هذه المفردات التي يتكون منها معجمه الشعري؛ لأنها المكوِّن الأساسي له، وخاصة ما يتعلق بالمدح، فهو يقول:

فَقَـدْ سُـدْتَ بـالأَخْلاقِ والسَّـيِّدُ الـذي تُسَـوِّدُهُ أَخْلاقُـهُ فَيَسُـودُ[6]

يجعل الشاعر من الأخلاق التي تكررت مرتين في البيت الشعري أساساً من الأسس التي تكون سبباً في سيادة الممدوح، لذا يرتكز الشاعر عليها وعلى غيرها (سُدّت، السيّد، تسوّده، يسود) ليؤكد نظرته المركزية في الممدوح، وهي لا سيادة بدون الأخلاق، ويؤكد الشاعر قوله باستخدام أداتين للتوكيد "فقد" ، كما أنّ تكرار حرف السين أربع مرات و تكرار حرف الدال لابد أن يوحي بشيء مما يحسه الشاعر فيعبر عن حالته الشعورية ، فيؤكد على دلالة معينة أرادها الشاعر بمعنى "السيادة".

---

(1) رأْدُ الضُحى: ارتفاعُهُ، الجوهري، الصحاح(ج471/2).

(2) الغزي، الديوان(ص428)، آصال: جمع الأصيل: العشي، ابن منظور، لسان العرب(ج16/11).

(3) رمد: يرمد رمداً: هاجت عينه، الجوهري، الصحاح(ج478/2).

(4) جلا: الجليّ: نقيض الخفي...، جلا لي الخبر: أي وضح، المرجع السابق(ج2303/6).

(5) الغزي، الديوان(ص364)، الإثمد: حجر يكتحل به، الجوهري، الصحاح(ج507/2).

(6) الغزي، الديوان(ص367).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما يجعل الكرم، والندى والجود والبذل والعطاء... سبباً آخر من أسباب السيادة، ومن ذلك قوله:

مـا زِلْـتَ تَـنْفخُ فـي صُـورِ النَّـدَى كَرَمـاً حتــى تَحــرَّكَ مِنْــهُ الجُـودُ وانْتَفَضــا[1]

يهتم الشاعر بـ "الكرم، الجود" الذي يتصف به الممدوح، حتى كأنه ينفخ في صور الندى ليتحرك الجود لينفض عنه تراب النسيان، وهي صورة يستوحيها الغَزّيّ من النفخ بالصور يوم القيامة حيث يُبعث الناس من مراقدهم، وهي صورة تفيد التهويل من شدّه الكرم، واستخدم الشاعر "مازال" ، والفعل المضارع للدالة على الاستمرار في الكرم ، وأفاد تقديم الجار والمجرور " منه" على الفاعل للدلالة على التخصيص ، كما نوّع الشاعر في المفردات الدالة على الكرم " الندى ، الكرم ، الجود "، مما ينوع الدلالة في المعنى.

ومنه يقول:

إِلَــيْكُم تُضــافُ المكرمــاتُ ابــنَ مُكْــرَم كــأنَّكُمُ الأفــلاكُ[2] وَهْــيَ المنــازِلُ[3]

يفيد تقديم الجار والمجرور " إليكم" على الفعل والفاعل " تضاف المكرمات" يعطي معنى التخصيص كما يفيد بالعناية والاهتمام في المتقدم " الممدوح "، ويفيد استخدام الشاعر للفعل المبني للمجهول "تُضَافُ" الاهتمام بنائبه " المكرمات" التي هي في الأصل مفعول به ، ويفيد استخدام أداة التشبيه "كأنّ" قوة الشبه بين طرفي التشبيه "الممدوح" المشبه و"الأفلاك" المشبه به ، ولم يستخدم الكاف لأنّ "التشبيه بكأنّ أبلغ من التشبيه بالكاف، لما فيه من التوكيد، لتركبها من: الكاف، وأن"[4].

ومنه قوله:

كــريمٌ كــأنَّ المــالَ خــالفَ أَمْــرَهُ فعاقَبَــهُ بالبَــذْلِ والشَّــهْمُ[5] يَحْقِــدُ[6]

---

(1)الغزي، الديوان(ص366).

(2) الأفلاك: جمع الفلك: مدار النجوم، الفيروزآبادى، القاموس المحيط(ص951).

(3) الغزي، الديوان(ص340).

(4) المراغي، علوم البلاغة(ص232).

(5) الشهم: الذكي الفؤاد المتوقد، والشهم النافذ الحكم، الفيروزآبادى، القاموس المحيط(ص1227).

(6) الغزي، الديوان(ص352).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكأنّ الشاعر يرى أنّ المخالفة قد تقع مرة أو عدداً من المرات، فجعل المخالفة دائمة، والمال معاقب في كل يوم[1]،

ومنه قوله:

كُـــلَّ يَـــوْمٍ تُعَاقِـــبُ المـــالَ يُمْنَـــا هُ بِسَـــوْطِ النَّـــدَى وَلَـــيْسَ بِجـــانِي[2]

وقوله:

مَـــا فـــي كـــرِيمِ المُلْـــكِ دَامَ جَمالُـــهُ عَيْـــبٌ سِـــوَى كَـــرَمِ الطِّبـــاعِ الـــدَّائِمِ[3]

وقوله:

يَهْتَـــزُّ بالشِّـــعْرِ يَـــوْمَ الجـــودِ خـــاطِرُهُ كمـــا تـــأجَّجُ نـــارٌ أوريَـــتْ بِغَضَـــا[4]

فـــإنْ تَبسَّـــمَ أَعْطـــاكَ الجزيـــلَ كمـــا يَهْمـــي الَحيَـــا إذا مَـــا بَرْقُـــهُ وَمَضـــا[5]

كُـــلٌّ لَـــهُ عِـــوَضٌ إلاَّ سَـــجِيَّتَهُ فمـــا وَجَـــدْتُ لَهـــا مِـــثْلاً وَلا عِوَضـــا[6]

وقوله:

فاسْـــلَمْ لِهـــذا المُلْـــكِ فَهْـــوَ مَفـــازَةٌ[7] جَـــدْوَاكَ[8] للصَـــادِين[9] فِيهَـــا مَنْهَـــلُ[10]

3- الأصل:

من الصفات الخلقية المهمة الأصل والحسب والنسب؛ لذا يوظّف الشاعر هذه الصفات في رفع شأن الممدوحين، ويستعين الشاعر بمفرداتها لتقوية الإنسان / الممدوح ، ومنها: الأصل

---

(1) ينظر: الجوهري، الصحاح (ص120).

(2) الغزي، الديوان(ص371).

(3) المرجع السابق، ص361.

(4) الغضى: الشجر، الجوهري، الصحاح(ج2447/6).

(5) ومض: لمع، المرجع السابق(ج1113/3).

(6) الغزي، الديوان(ص664).

(7) المفازة: الغداة التي لا ماء فيها، (الصحراء) الأزهري، تهذيب اللغة(ج181/13).

(8) جدواك: عطاؤك، ينظر: المرجع السابق(ج109/11).

(9) للصادين: الصدى، العطش، الصادين جمع صاد وهو العطشان، المرجع نفسه(ج150/12).

(10) الغزي، الديوان(ص359)، منهل: المشرب، الجوهري، الصحاح(ج680/11).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكريم كالهاشميين، النسبة إلى المجد والعزة، والنسبة إلى قوم يتصفون بالبأس والكرم، مفردات تدل على الأوحدية والتفرد والتمييز، والتفرد بالعلياء ....، ومنها قوله:

خِـيمٌ تَـرَى فيـه مِـنْ خـيمِ النبـيّ سَـناً[1] كمـا يُـرَى السَّـيْرُ[2] مقـدوداً[3] مَـنَ الأُدُمِ

وَهَّمـــةٌ أَدْرَكَـــتْ والجَـــودُ فارِسُـــها مَجْـداً يُصـاد علـى طَـوْدٍ[4] مِـنَ الهِمَـمِ[5]

يهتم الشاعر بنسب الممدوح وهو الخليفة العباسي الإمام المستظهر، هذا النسب الذي يعود إلى نسب النبي ﷺ (خيم النبي)؛ وذلك لإضفاء هالة من التقديس عليه، حتى صار الممدوح معروفاً ومميزاً بين الناس بهذا النسب الذي يعود إلى الهاشمين، ومنه قوله:

بالهاشِـــميّينَ تُؤســـى كُـــلُّ هاشـــمةٍ مُلـــوك جَمْـــعٍ وَبَيْـــتِ الله والحَـــرمِ

لـــو كـــانَ عامـــاً بنـــو حـــوَّاءَ قاطبـــةً كـــانوا لـــه بَمحَـــلِّ الأَشْـــهُرِ الحُـــرُمِ[6]

أما مفردات العزة والمجد ونسبها للممدوح فمنها قوله:

يـــا ابـــنَ الأولـــى لمـــا غـــدوا وَصِـــلاتُهم[7] كصَـــلاتِهم شـــمخوا[8] علـــى الأقـــران[9]

صِـــيدٌ إذا ركبـــوا لِصَـــيدٍ[10] شـــوَّهوا[11] بالأســـد لا بنـــوافر الغِـــزلان[12]

---

(1) سناً: يقال سننته أسُنُهُ سَناً: إذا صورته، الجوهري، الصحاح(ج2139/5).

(2) السير: ما يُقَدُّ من الجلد، المرجع السابق(ج692/2).

(3) مقدود: القد بالكسر: سير يُقدُّ من جلد غير مدبوغ ، المرجع نفسه(ج522/2).

(4) طود: الطور: الجبل العظيم، المرجع نفسه(ج502/2).

(5) الغزي، الديوان(ص816).

(6) المرجع السابق، ص817.

(7) الصلة: العطية والجمع صلات، عطايا، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج181/2).

(8) شمخ : الجبالُ الشَوامِخُ هي الشواهق، وشَمَخَ الرجل بأنفه: تكبَّر، الجوهري، الصحاح(ج425/1).

(9) القَرْنُ: مِثلك في السِنّ، المرجع السابق(ج2179/6).

(10) الصيد: الأولى جمع أصيد وهو الملك سُمي بذلك لقلة التفاته، والثانية من الصيد، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج260/3).

(11) شوّهوا: اصطادوا، يقال: تشوهت شاة إذا اصطدته، المرجع السابق(ج508/13).

(12) الغزي، الديوان(ص339).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يركز الشاعر على مدح الملوك غير العرب بمفردات خاصة، كنسبهم إلى المجد والعزة (ابن الأولى) (شمخوا) أي تعالوا عن البشر بمجدهم فارتفعوا به، ومما يلاحظ استخدام الشاعر لأسلوب النداء(يا ابن) للدلالة على قرب الممدوح من قلبه، وتظهر حروف المدّ في البيتين بكثرة (يا، الأولى، لمّا، غدوا، وصلاتهم ،كصلاته، شمخوا، على، الأقران ، ركبوا، شوّهوا، لا، بنوافر، الغزلان) للدلالة على علو الممدوح وشموخه، والجناس (صِلاتهم ، صَلاتهم)، و(صِيد ، صَيد).

ومنها قوله:

ناديـــــت آل بُوِيِـــــه المتســـــربلي نَظْـــم ابـــنِ آشـــي والـــرَّدَى مَثْبُـــورُ[1]

فالشاعر يركز على الأصل "آل" ليمدح الملك، فيرده إلى أصله الكريم، ومنها قوله:

فَبَابُـــكَ لِلْمُؤَمِّـــل[2] خَيْـــرُ بَـــابٍ وآلُـــــكَ لِلْمَكـــــارِمِ خَيْـــــرُ آلِ[3]

كرر الشاعر "آل" مرتين، وأضاف لها "المكارم" و"الخير"، ومنها قوله:

وَبَيْـــتُ مَجْـــدٍ عِمَـــادُهُ كَـــرَمٌ مَـــدَّ لَـــهُ مُـــدُّ بحـــرِهِ طُنُبـــا[4]

فالممدوح من بيت (مجدٍ) أصله (الكرم) وهو (بحر) وقد شُدّ البيت بالوتد المتين.

ومن المفردات التي تدل على قوم يتصفون بالعزة والبأساء والكرم قوله:

يُنْمَـــى إلـــى جِـــذْمِ[5] قَـــوْمٍ أَطْلَقُـــوا وَحَمَـــوا جُـــوداً وَبَأســاً وهُـــمْ فـــي المَجْـــدِ أَطْفَـــالُ[6]

إنّ اعتماد الشاعر على ألفاظ بعينها واضح في أسلوب الغَزِّيّ، وخاصة عندما يكررها أكثر من مرة، كاعتماده على الجذم (الأصل)، أو على أصل بيت الممدوح وهو من بيت يرجعه إلى المجد، مما تجعل الممدوح متميزاً ومنفرداً بالأوحدية ، فلا نظير له، ومنه قوله:

صَـــحَّحْتَ يـــا دَهْـــرُ مَعْنـــىَ أَوْحَدِيَّتـــهِ فَمَـــا سِـــواهُ بِأَهْـــلِ الفضـــل سَـــآلُ[7]

---

(1) الغزي، الديوان(ص348)، وقوله مثبور: الهلاك والخسران والويل، ابن منظور، لسان العرب(ج99/4).

(2) للمؤمل: الأمل: الرجاء، المرجع السابق(ج27/11).

(3) الغزي، الديوان(ص383).

(4) المرجع السابق، ص407، الطُنب: حبل طويل يشد به البيت، ابن منظور، لسان العرب(ج560/1).

(5) الجذم: الجذم، بالكسر: أصل الشيء، الجوهري، الصحاح(ج1388/5).

(6) الغزي، الديوان(ص428).

(7) الغزي، الديوان(ص428).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

4- القوة:

تكثر مفردات هذا الحقل كثيراً في الديوان، مما قد يعني بها قوة الكلمة عند الإنسان/ الممدوح، وقوة الفارس، الذي لا يشق له غبار، ومن هذه المفردات رقت كتاباً، رعت كتيبة، تدق كعوب الرمح، تفتض أبكار المعاني، القسي، النبل، الهيجاء، سيفك، القناة قناته، وهو أبو الفوارس، وتحتمى الأبطال به...

ومنه قول الغَزّيّ:

طَلَعْتَ طُلُوعَ الشَّمْسِ والدَّهْرُ غَيْهَبٌ[1] فجلَّيتَ[2] بَلْ حَلَّيْتَ تِلْكَ الغَياهِبا

وَرُقْتَ كِتاباً يَوْمَ رُعْتَ كُتيبةً فواقَعْتَ مِتْلافاً[3] وَوَقَّعْتَ وَاهِبا

تَدُقُّ كُعوبَ الرُّمْحِ[4] في كُلِّ دَارِعٍ[5] وَتَفْتَضُّ أَبْكارَ الَمعاني كواعبا

وكم حَذَّرتْ مِنْكَ المنيَّةُ حَتفَها وقامَ القَنا لمَّا تنمَّرت[6] هائِبا[7]

يستهل الشاعر أبياته بتوكيد قوه شاعره المنقطعة النظير من خلال استخدامه المفعول المطلق (طلعت طلوع الشمس) مع أنّ الدهر مظلم، وهو بهذه القوة يزيل هذا الظلام.

كما تتميز ممدوحه بأنه فارس في ميدان الكلمة (رُقت كتاباً)، وفارس في ميدان المعركة (رعت كتيبة)، كما يعتمد الشاعر في أسلوبه على حسن التقسيم في البيت الثاني من خلال (رقت كتاباً) و(رعت كتيبة)، (فواقعت متلافاً)، و(ووقعت واهبا) والجناس غير التام بين (رقت) و(رعت)، (كتاباً) و(كتيبة)، (واقعت) و(وقعت) وقد أفاضت على الأبيات جمالاً وايقاعاً مميزاً.

---

(1) غيهب: الغَيْهَبُ: الظُلمة، والجمع الغياهب، الجوهري، الصحاح(ج196/1).

(2) جلى الشيء، أي كشفه، المرجع السابق(ج2305/6).

(3) متلاف: رجُلٌ مِتْلافٌ، أي كثير الإتْلافِ لماله، المرجع نفسه(ج1333/4).

(4) كعوب الرمح: النواشز في أطراف الأنابيب، المرجع نفسه(ج213/1).

(5) دارع: لابس الدرع، ادَّرَعَ الرجلُ: لبس الدِرْعَ وتَدَرَّعَ، المرجع نفسه(ج1206/3).

(6) تنمرت: أي أصبحت نمراً، تَنَمَّرَ له، أي تنكَّرَ له وتغيَّر وأوعده، لأنَّ النَمِرَ لا تلقاه أبداً إلا متنكِّراً غضبان، المرجع نفسه(ج838/2).

(7) الغزي، الديوان(ص334)، هائباً: وهي الإجلال والمخافة، الجوهري، الصحاح (ج239/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما يؤكد الشاعر أن ممدوحه قوى في ألفاظه ومعانيه حين يكسر البكر من المعاني (تفتض أبكار المعاني)، وخاصة أنّه معروف بقوته البدنية فهو يدق (كعوب الرمح) في عدوه، حتى ولو لبس الدرع الذي يحميه .

يؤكد الشاعر على قوة ممدوحه في البيت الأخير حين يذكر تحذير المنية (الموت) واستخدام مفردات منها (الحتف) و(القنا) و(تنمرت) و(هائبا)، وهي مفردات توحي على شجاعة الممدوح.

ويتضح أسلوب الاستبدال[1] عند الشاعر حينما استخدم اسم الفاعل (هائبا) بمعنى اسم المفعول (مهيب)، وهذا الأسلوب من الأساليب البلاغية التي استخدمه الشعراء كثيراً.

ومنه قول الغَزّيّ:

كـــم وقعـــةٍ أخمـــدت موقـــع بأســـها والأرض ترتجـــفُ والســـماءُ تمـــورُ[2]

والمـــوت جـــارٍ والقنـــاةُ قناتُـــه ولهـــا بأســـماع الكُمـــاة[3] جَريـــرُ

حتـــى إذا احتـــدمت لظاهـــا بالظُّبـــا لهبـــاً يـــذوب بحرِّهـــا التـــامورُ[4]

5- العلم والأدب:

وفيه يعتمد الغَزّيّ على مفردات يخصها بالإنسان/ الممدوح مثل معرفته بالخطابة والكتابة، وهو غيمة العلم، وخيمة العلم، وخيمة العلماء، وعلمه باقٍ يتوارثه الخلف عن السلف، والممدوح في علمه كالشافعي وابن عباس، كما يتصف الممدوح بالفصاحة التي يفتخر بها في ميدان السبق، كما يتميز الممدوح برقة المنطق وقوة الحجة وجزالة اللفظ...

---

(1) الاستبدال عند البلاغيين "وضع صيغة مكان أخرى، أو كلمة بدل كلمة، أو أسلوب مكان أسلوب من أجل الوصول إلى المعنى المراد، إذا كان هذا المعنى لا يتحقق إلا بالاستبدال"، علوان، نعمان ، مجلة كلية الآداب، جامعة الزقازيق.

(2) تمور: تموج وتضطرب، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج174/3).

(3) الكماة: الكمِيُّ: الشجاع المُتَكَمِّي في سلاحه، لأنَّه كَمى نفسه، الجوهري، الصحاح(ج2477/6).

(4) الغزي، الديوان(ص348)، التامورُ: الصومعة والوعاء وعرين الأسد ووزير الملك والنفس والقلب، يقال: اجعل هذا الأمر في تأمورك، والدم والخمر، ما في البئر تأمور ماء وما في الدار تأمور أحد، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج26/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والأمثلة في شعر الغَزّيّ كثيرة منها قوله:

تُصيخُ لَهُ الأسْماعُ ما دامَ قائِلاً وتَعْنُو[1] لَهُ الأَبْصارُ ما دامَ كاتِبا[2]

يلجأ الشاعر إلى الفعل المضارع (تصيخ، تعنو) للدلالة على الاستمرار في الحدث، فالممدوح لا ينفك الناس عنه مستمعين عند القول، وخاضعين عند الأمر، كما استخدم الشاعر تقديم الجار والمجرور (له) وتأخير الفاعل، ليفيد القصر، أي ألا تسمع إلا له، ولا تخضع إلا له، كما يتضح في البيت حسن التقسيم بين الشطر الأول والشطر الثانين ومنه قول الغَزّيّ:

مَنْ لَوْ سَخَا فَاهُ وَهْوَ في عَجَمٍ بِلَفْظَةٍ لأَصْبَحُوا لَهَا عَرَبَا[3]

وقوله:

تِلْكَ الفَصَاحَةُ مَيْدانٌ شَأوت[4] بِهِ وَكُلُّنَا بِقُصُورٍ عَنْكَ مُعْتَرِفُ[5]

ومنه قوله:

فَلَكَ الكتبُ لَوْ صَدَقْتَ ثبيراً[6] بجزالات لفظها خرَّ هدَّا

منطقٌ رقّة الصَّبا[7] في حواشيـ ـه فَلَو كَأنَ بُقعَةً كان نجدا[8]

ويبدو أن الممدوح متميز عن غيره في فصاحته فهو (جزل اللفظ) له (منطق رق)، لذا يستخدم مع جزاله اللفظ ما يفيد قوة اللفظ عند الممدوح حتى أنه أقوى من الجبل، وعندما ذكر الشاعر أن لفظ الممدوح رقيق يذكر معه ريح الصبا الرقيقة، ومنه قول الغَزّيّ:

نَدْباً إذا قَالَ بَذَّ الخَلْقَ مَنْطِقُهُ فَصَاحَةً غَيَّرَتْ في وَجْهِهِ سَحْبَانا[9]

---

(1) تعنو: عَنا يَعْنو: خضَع وذل، الجوهري، الصحاح(ج2440/6).

(2) الغزي، الديوان(ص332).

(3)المرجع السابق(ص407).

(4) شأوت: الشأو: السبق، ابن منظور، لسان العرب(ج419/14).

(5) الغزي، الديوان(ص414).

(6) ثبير: من أعظم جبال مَكَّة ، الهمداني، الأماكن أو ما اتفق لفظه وافترق مسماه من الأمكنة(ص172).

(7) الصبا: ريح، الجوهري، الصحاح(ج6 /2398).

(8) الغزي، الديوان(ص444).

(9) الغزي، الديوان(ص439)، سحبان: سحبان بن زفر الوائلي الباهلي، خطيب يضرب به المثل في البيان والبلاغة (ت. 54هـ)، ينظر: الزركلي، الأعلام(ج75/3).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

6- صواب الرأي وكلمة التدبير

ومن المفردات التي يستخدمها الغَزّيّ في إظهار الإنسان/ الممدوح بأبهى حله منها: جمال الوزارة، خصب الوزارة، هو السائس للدولة، الممدوح يحمّل الملك ويزينه هو ثاقب البصيرة، والبصر، الفراسة، حسن التدبير، ثاقب النظر، الممدوح كحل الدولة للزينة وللشفاء من الأمراض...، ومنه قول الغَزّيّ:

ثَنَــى نَحْــوَ شَــمْطاءِ[1] الــوَزارَةِ طَرْفَــهُ فصــارَتْ بــأذْني لْحظَــهِ مِنْــه كاعِبــا[2]

إن نظرته الثاقبة نحو الوزارة حوّلتها من (شمطاء) إلى كاعب حسناء أو يبدو أن الشاعر يميل إلى استخدام المفردات التي تحقق غرضه من الممدوح، فلم يكن الممدوح شديداً ولا عنيفاً مع الوزارة بل يعطيهم الأوامر بكل لين (ثنى)، بل بالإشارة (لحظه)، لتكون النتيجة المأمولة فتتحول الوزارة من (شمطاء) إلى حسناء.

ومنه قول الغَزّيّ:

أَشَــرْتَ مِــنَ التَّــدبيرِ والبَحْــرُ بَيْــنَكُمْ بَــنجَمٍ رَاهُ الجَــيْشُ فــي البَــرَّ ثاقِبــا

ومَــنْ قَبْلِــكَ الفَــاروقُ جــاءَ بِمِثْلِهــا وكــانَ علــى عُــودِ المَدينَــةِ خاطِبــا[3]

دَنَــتْ يَــوْمَ أَوْمَــى مِــنْ نَهَاوُنْــدَ[4] يَثْــرِبٌ فنــادَى ألا مِيلُــوا عَــنِ الطَّــوْدِ جَانِبــا[5]

يلجأ الغَزّيّ إلى إثبات صفات الممدوح إلى التاريخ الإسلامي وخاصة خلافة عمر بن الخطاب فقد تمتع الممدوح بالفراسة التي تمتع بها عمر ؛ لذا يستلهم من التاريخ في البيت الثاني والثالث حادثة سارية الجبل[6]، وذلك باستخدام التناص التاريخي ؛ لأنها حادثة تاريخية تزخر بها كتب التاريخ الإسلامي ، والمعنى المشترك بين ما قاله عمر بن الخطاب وما قاله الشاعر عن الممدوح يؤكد قوة الإيمان والفراسة عند كليهما، فعمر بن الخطاب نادى على سارية وأمره بالجبل

---

(1) شمطاء: الذي يخالط بياض رأسها سواد، واختلاط الشيب بالشباب، الجوهري، الصحاح(ج1183/3).

(2) الغزي، الديوان(ص333).

(3) إشارة إلى توجيه عمر بن الخطاب رضي الله عنه من فوق منبر الرسول صلى الله عليه وسلم لسارية في موقعة القادسية: يا سارية الجبل الجبل.

(4) نهاوند: مدينة في فارس كانت فيها معركة من معارك المسلمين، ينظر: الحموي، معجم البلدان(ج313/5).

(5) الغزي، الديوان(ص334)

(6) ينظر: ابن الأثير، الكامل في التاريخ(ج422/2).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بقوله : يا سارية الجبل الجبل ، والممدوح أشار على قائد الجيش ، وكلاهما قد امتلك الرأي السديد والإشارة الصحيحة ، فكانت النتيجة الإيجابية ، وأمثال هذه الحالات موجودة في شعر الغَزّيّ ، وهي تمثل مخزوناً ثقافياً وفكرياً لديه يستخدمها كلما دعت الحاجة إليها.

ومنه قوله:

صَـقَلْتَ المُلْـكَ حـينَ عَـلاهُ رَيْـنٌ[1] بِفَضْـلِكَ فاكْتَسـى حُلَـلَ الجَـلالِ[2]

ومنه قوله:

لِـيَهْنِ الـدَّهْرَ أَنَّـكَ فِيـهِ فَـرْدٌ مُطـاعٌ فـي مَمَالِكِـه أَمـينُ
وَأَنَّ الدَّوْلَـةَ اتَّخَـذَتْكَ كُحْـلاً فَكُنْـتَ لِعَيْنِهـا كُحْـلاً يَـزِين[3]

7- القيم الدينية:

يدور شعر الغَزّيّ مستغلاً المناسبات الإسلامية مثل شهر رمضان، والصيام، وعيد الفطر وعيد الأضحى، فيسخرها ويتمثلها وما تحمله من معانٍ دينية في الإنسان / الممدوح، ومن هذه الألفاظ التي تدور كثيراً في شعره عندما يذكر الممدوح : حارس الدين، ناصره، مظهره على الأديان، ظهر المجد، يد الهدى، هزّه الله، أمضى السيوف، ناصر التوحيد، الأنصار، سيف الإسلام، المدافع عنه، أشرق الدين به، وانتعش بالممدوح، وهو المظفر، والعادل، والذي يعزّ الشريعة....

يقول الغَزّيّ مادحاً:

خُتِمَـتْ رُتْبَـةُ الأَئِمَـةِ مِـنْ نجْـ لِ عَلِـيَّ بِسَـابِقٍ لا يُجَـارَى
فَهْـوَ كالفَـارِسِ الـذي ضَـمَّ خَلْـف الـ ـظعن[4] مِـنْ جَانِـبِ الطَّرِيـق وَجَـارا[5]
صَـارِمٌ فـي يَـدِ الْهـدَى هـزَّهُ اللـ ـه فأضـحى أمضـى السـيوف غِـرارا[6]

(1) الرَيْنُ: الطَبَعُ والدنس، يقال: رانَ على قلبه ذَنْبُهُ، أي غَلَب، الجوهري، الصحاح(ج2129/5).
(2) الغزي، الديوان(ص382)، الجلال: العظمة، الجوهري، الصحاح (ج1658/4).
(3) الغزي، الديوان(ص388).
(4) الظعن: السير بالبادية، ابن منظور، لسان العرب (ج270/13).
(5) جارا : الجور: الميل عن القصد، الجوهري، الصحاح(ج618/2).
(6) غرارا: الغرار حد السيف ونحوه، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج648/2).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يَـا أَبَـا إِسْـمَاعِيلَ يَـا نَاصِـرَ التَّـوْ حِيـد فِـي حَـال فقـده الأنصـارا[1]

يخاطب الشاعر الإنسان / الممدوح (أبا إسماعيل) بعد أن يضعه في رتبة الأئمة، فهو من نجلّ عليّ، ويستخدم التشبيه ليبين الشاعر مكانه الممدوح وقدره، والتشبيه جاء في قوله (فهو كالفارس) ثم ينتقل إلى الاستعارة التصريحية في قوله (صارمٌ) حيث حذف المشبه وصرح بالمشبه به، ويذكر بعدها الاستعارة المكنية في قوله (يدُ الهَدى)، وهذه الصورة المتلاحقة التي يذكرها الشاعر ليبين لنا مكانة الممدوح، ثم يستخدم الأسلوب الإنشائي النداء، (يا أبا) و (يا ناصر التوحيد)، ومع أن أداة النداء (يا) تستخدم للبعيد إلا أن الشاعر استخدمها للممدوح وهو قريب منه والغرض من ذلك "أنه رفيع المنزلة عالي المقام، فهو لارتفاع منزلته وبعد مقامه بمثابة البعيد إلى الأعلى في جسده، فاللائق به أن ينادى بأدوات النداء البعيد"[2].

إنّ إضافة (التوحيد) بعد أداة النداء والمنادى تؤكد المعني بالقيم الدينية التي يستخدمها الشاعر في ممدوحه حتى جعله كالأنصار الذين لا يتخلوّن عن الدين بل ينصرونه مهما كانت الظروف، وقد يكون الممدوح حارس الدين، ومن ذلك قوله:

نُسِـخَتْ بِرِفْـدِكَ[3] آيَـةُ الحِرْمَـانِ وَعَلَـتْ لِـوَ فْـدِكَ رايـةُ الإِحْسَـانِ
يـا ناصـر الـدِّينِ الَّـذي أَمطَـاهُ[4] ظهُـ ـر الَمجْـدِ مظْهَـرَةً[5] علـى الأَدْيـانِ[6]

يبدأ الشاعر قصيدة في مدح أبي عبد الله مكرم بن العلاء[7] بمفردة دينية (نُسِخَتْ) دليلاً على ما يتمتع به الممدوح من قيم دينية، ثم تقديم الجار والمجرور (برفدك) على نائب الفاعل والمضاف إليه تفيد التخصيص، وكذلك تقديم الجار والمجرور (لرفدك) على الفاعل (راية)

---

(1) الغزي، الديوان(ص400).

(2) الميداني، البلاغة العربية(ج240/1).

(3) رفد: الرفد بالكسر: العطاء والصلة، ابن منظور، لسان العرب(ج475/2).

(4) أمطاه: جعله له مطية، وسميت مطيه لأنه يركب مطاها، أي ظهرها، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج2494/6).

(5) مظهرة: ظهور، والظهور، الغلبة، ينظر: المرجع السابق(ج720/2).

(6) الغزي، الديوان(ص335).

(7) ناصر الدين مكرم بن العلاء وزير كرمان كان من الأجواد الممدوحين عند الشعراء، ينظر: ابن خلكان، وفيات الاعيان(ج15/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمضاف إليه (الإحسان)، ويلاحظ التصريع في البيت الأول (الحرمان) و(الإحسان) ويفيد إيقاعاً واضحاً من خلال البيت، وحسن التقسيم بين الشطر الأول والشطر الثاني من البيت الأول مؤكداً على جمال الإيقاع الموسيقى.

وفي البيت الثاني ينادي الشاعر (يا) على الممدوح ليعلي من شأنه مع أن أداة النداء (يا) تستخدم للبعيد، والجناس الناقص بين (ظهر) و(مظهره)، والاشتقاق بين (الدين) و(الأديان) كلها أساليب تؤكد على مدى رفعة الممدوح وعلى مكانته.

ومنه قوله:

أطـــالَ لـــكَ اللهُ ذَيـــلَ البَقـــاءِ ... وَلَا زِلـــتَ للـــدَّهرِ مُسْـــتَخدِمَا

ولا زَال عَـــذْلُكَ ظِـــلاً يمُـــدُّ ... عَلَـــى مَـــا أَضَـــاءَ وَمَـــا أَظْلَمَـــا

مُعِـــزَّ الشّـــريعةِ دُمْ سَـــالِماً ... فَعِـــزُّ الشّـــريعةِ أنْ تَسْـــلَمَا[1]

ومنه قوله:

العلـمُ جسـمٌ ولكـنْ مِنْـكَ جـوهرُهُ ... وللبلاغـةِ سـرٌ عَنْـكَ مصـدَرُهُ

تـاجَ الأئمـةِ مَـنْ كافـك فـي شـرفٍ ... وأنـتَ كـفٌّ وكـلُّ الخلـقِ خنصـرُهُ

لـم يبـرح الفقـهُ روضـاً فُلِـقُ فيـكَ لَـهُ ... سـحابةٌ وردُهُ فيُهـا وعنبـره

فلـيس للشـرع جيـدٌ لا تُقَلِّـدُهُ ... ولـيسَ للمجـدِ جيـبٌ[2] لا تُعطـرُهُ[3]

ثانياً: محور ألفاظ الذات:

1- الاعتزاز بالنفس

تدور المفردات الدالة على محور الإنسان عندما يتحدث عن ذاته مفتخراً أو شاكياً أو معاتباً... ، ومفردات الفخر في شعر الغَزّيّ هي ما تدور عليه ألفاظ الفخر عند أقرانه من الشعراء العرب، وإن اختلف عنهم، فهو بلا منصب، ولا مال، ولا جاه، ومع ذلك تتكرر ألفاظ الفخر في ديوانه منها: الفخر بالقوة، الفروسية، لبس الدروع، مهاجمة الأعداء، يشهد الحرب، مقابلة الملوك،

(1) الغزي، الديوان(ص628).

(2) جيب: طوق ، ينظر: الفيروز أبادي، القاموس المحيط(ص70).

(3) الغزي، الديوان(ص731).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المكانة الاجتماعية، أعداؤه مهزومون نادمون لمنازلته، الفخر بقوله، الفخر بالنفس وعزتها وكرامتها، الصبر على عبور الصحراء، الفخر بالرأي السديد، بالشعر الفياض الذي يتداوله الناس، الفخر بالجوائز التي نالها، الفخر بصيد الجميلات من النساء، كما يفتخر بالهمة العالية، العزم القوي، والصبر على تحمل الشدائد، الفخر بعبور البراري والصحاري المقفرة، الفخر بقومه وأهل بلده، الفخر بعمامته، الفخر بتحمله للنوائب والمصائب، ويفتخر الشاعر بقومه فيقول:

وإنــيّ لَمِـنْ قَـوْمٍ سَـمُو عَـنْ تَوَسُّـطٍ إذا عَـزَّ[1] نيـلُ الكُـلِّ خَلُّـوا عـنِ الـبَعْضِ[2]

يفتخر الشاعر بقومه مؤكداً قوله بـ (إنّ)، والألم المزحلقة (لمن) وجاءت (قوم) نكرة لفائدة التعظيم، كما استخدم أسلوب الشرط (إذا) وهي ظرف لزمان مستقبل[3]، وفعل الشرط (عزّ) وجواب الشرط (خلّوا)، بدأ الشاعر بيته بالجملة الأسمية للدلالة على الثبات، واستخدم الطباق بين (الكل، البعض) يوضح المعنى بالتضاد.

ومن ألفاظ الفخر بالقوة والفروسية عندما يتدرع لملاقاة الأعداء قوله:

كَـمْ لِبسْـنا أَضْـفَى السَّـوابغِ[4] ذَيْـلاً[5] وَطَرَقْنَـا[6] أَحْمَـى القَبائِـل جَـارا
فخلونـــا بالعامريـــة والخيـــل صـيام والَحـيُّ مَـا شَـبَّ نَـارَا
وَأَنَكَفَأْنَـا[7] وَالفَجْـرُ يَعْطُـسُ والـر يِّـحُ تُعفِـي[8] بِـذَيْلِها الأَثَـارا
وَشَـهِدْنا الـوَغَى وَقَـدْ رَتَـقَ[9] النَّقْـ ـعُ[10] فُتُـوقَ[11] الأَفَـاقِ والأَمْصَـارا

---

(1) عزّ: عزّ الشي... إذا قل لا يكاد يوجد فهو عزيز، الجوهري، الصحاح(ج3/885).
(2) الغزي، الديوان(ص595).
(3) الزجاجي، حروف المعاني والصفات(ص63).
(4) السابغة: الدرع الواسعة، الجوهري، الصحاح(ج4/1321).
(5) المقصود الدرع الواسعة التي تجرها في الأرض أو على كعبيك، ابن منظور، لسان العرب (ج8/432).
(6) طرقنا: ضربنا، الجوهري، الصحاح(ج4/1515).
(7) أنكفأ: رجع، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج2/791).
(8) عفا: العفو أصله المحو والطمس، ابن منظور، لسان العرب(ج15/72).
(9) رتق: الرتق إلحام الفتق وإصلاحه (التأم)، المصدر السابق(ج10/114).
(10) النقع: الغبار الجوهري، الصحاح(ج3/1292).
(11) الفتق: فتقت الشيء فتقاً: شققته، ابن منظور، لسان العرب(ج4/1539).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَلَقِينـــا المُلُـــوكَ عُرْبـــاً وَعجمَـــاً وَحَصَـــلْنَا عَلَـــى الجزِيـــلِ[1] مِـــرَارَا[2]

يتحدث الشاعر عن نفسه وقوته وفروسيته، فهو يلبس الدرع الواسع كثيراً، ويدلُّ على ذلك استخدامه "كم" التي تفيد الكثرة، ويؤكد ذلك بالعطف (وطرقنا) وهي بمعنى الهجوم والضرب، ولكنهم يهاجمون أقوى القبائل وأشدها منعة، ولكنه مع ذلك يخلو "بالعامرية" المحبوبة ويشهد الحرب ثم يرجع مع الفجر وقد محت الريح الآثار، وهو يقابل الملوك ليحصل على الجزيل منهم.

يبدأ الشاعر فخره بنفسه مستخدماً ضمير (نا) الفاعلين في أكثر من موضع (لبسنا، طرقنا، خلونا، أتكفأنا، شهدنا، لقينا، حصلنا) وذلك زيادة في الفخر كما أن هذه الأفعال تدل على الاستمرار ليفتخر الشاعر بقوته وقوة من معه من جيش، كما أن استخدام الشاعر للفعل (خلونا) يوحى على أن الشاعر ومن معه لم يكونوا في حرب بل في نزهه، فقد عادوا من الحرب ليأخذ الشاعر ما يستحقه من المكانة العالية (لقينا) والجائزة الكريمة (حصلنا)، ولم تكن هذه الحرب فسحة بل هي حرب حقيقية فهو يحترم خصمه ينزله منزلته (أحمى القبائل)، وبذلك يوحي على قوته وشجاعته.

لم يكتف الشاعر بالأفعال التي تدل على قوته بل يزيد من الأفعال في قوله (شبَّ، يعطس، تعفى، قد رتق) وكلها تدل على الحدث والاستمرار فيه، ويؤكد ذلك "قد رتق" ويلاحظ استخدام الشاعر لحرف الروى (الراء) المفتوحة وبعدها ألف الإطلاق (جارا، نارا، الآثارا، الأمصارا، مرارا) والفتحة تأتي بالإطلاق، كالصياح لأن الألف ممدودة طويلة، ومخرجها من أقصى الحلق"[3]، وقد يفتخر الشاعر بعزة النفس.

ومنه قوله:

وَمُنْتَقِـــرٍ[4] أَعْرَضْـــتُ عَنْـــهُ وَلَـــمْ أَزَلْ أُنـــزِّهِ نَفْسِـــي عَـــنْ دنـــيءِ المـــآرِبِ[5]

---

(1) الجزيل: العظيم، الجوهري، الصحاح(ج1655/4).

(2) الغزي، الديوان(ص398).

(3) المجدوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصياغتها(ج70/1).

(4) منتقر: صاحب دعوة خاصة، وهو أن يدعو بعضا من دون بعض، الجوهري، الصحاح(ج835/2).

(5) المآرب: المأرب: الموضع، المرجع السابق(ج86/1)، المآرب: جمع مأرب وهي الحاجة، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج208/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَذِمْـــرٍ[1] كَحَـــدِّ الَمشْـــرفِي[2] مُشَـــيَّعٍ لَعِبْـــتُ بـــهِ بَـــيْنَ القَنَـــا وَالقَواضِـــبِ[3]
وَبيـــدٍ تبيـــدُ الصَّـــبْرَ أَحْسَـــنْتُ طَيَّهـــا فأُبَـــتْ[4] وَمَـــا كَانَـــتْ تَجـــودُ بِآيـــبِ
تَمنَّيْـتُ مَـاءَ السَّـيفِ[5] فِيهـا مِـنَ الصَّـدى[6] وَمَـا كُـلُّ مَـا سَـمَّيْتُ مـاءٌ بِـذائِبِ
مـــرادي أَضـــاةٌ[7] لا تســـيرُ وُحُلَّتـــي أَضـــاة تهيَّـــا حَمْلُهـــا فـــي الَحقَائِـــبِ[8]

إنّ الفخر بالنفس عند الشاعر تجعله عزيز النفس فيتنزه عن الدنيا الخبيثة، وفي القطعة السابقة نجد ذلك واضحاً (أنزه نفسي عن دنيء المآرب).

تبدو الحركة في القطعة السابقة من خلال استخدام الشاعر للأفعال (أعرضت، لم أزل، أنزه، تبيد، أحسنت، لعبت، أبت، ما كانت، تجود، تمنيت، سميت، لا تسير، تهيا) وهذه الحركة تملأ الأبيات بالحيوية والاستمرارية، كما أن وصف الشاعر لعدوه بقوله (ذمر) يوحي بشجاعته؛ لأنه لا يقاتل إلا الأقوياء، كما استخدم التشبيه (كحد المشرفي) زيادة في توكيد الشاعر على شجاعة عدوه، ليؤكد على قوته، واستخدم الشاعر الجناس الناقص في قوله (وبيد، تبيد) و (تمنيت، سميت) مما يزيد من توضيح المعنى وإعطاء نوعاً موسيقياً ايقاعياً ليزيد من موسيقى الأبيات، ثم إن اعتماد الشاعر على روي حرف الباء المكسور يعطي دلالة ايقاعية على المستوى الموسيقى للأبيات؛ " لأنّ الكسرة تسعر بالرقة واللين، ومن تأمل الشعر العربي وجد أرق قصائده مكسورات الروي في القالب"[9].

يُلاحظ استخدام الشاعر لأدوات النفي (لم أزل، ما كانت، ما كل، ما سميت، لا تسير) واستخدام الشاعر لا مع الأفعال لمقارنتها مع الأفعال غير المنفية (أعرضت، أنزه، لعبت،

---

(1) ذمر: الشجاع، الجوهري، الصحاح(ج665/2).
(2) المشرفي : سيف يجلب من المشارف، مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط(ج480/1).
(3) القواضب : السيوف القاطعة، الجوهري، الصحاح(ج203/1).
(4) أبت: آب أي رجع، الجوهري، الصحاح(ج89/1).
(5) ماء السيف: رونقه وحسنه، ابن منظور، لسان العرب(ج128/10).
(6) الصدى: العطش، الجوهري، الصحاح(ج2399/6).
(7) أضاة: غدير، ابن سيده: الأضاة : المستنقع من كل سيل، ابن منظور، لسان العرب(ج38/14).
(8) الغزي، الديوان(ص395).
(9) المجدوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصياغتها(ج71/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحسنت، أبت، تجود، تمنيت، شهيا)، فهو ينفى عن نفسه الصغائر، ويثبت لها القوة وعزة النفس وكل ما يفتخر به، ويفيد النفي مع الفعل المضارع (لم أزل، لا تسير) على استمرارية النفي، وفي المقابل يلجأ إلى استخدام الجمل الأسمية (ومستقر، وذمر، وبيد، وما كل، مرداي، وحلتي) للدلالة على الثبات لتشكل فاعل أمان ولتزيد من راحة الشاعر النفسية فتزيد من فخره.

تبدو (الأنا) عند الشاعر واضحة من خلال استخدامه لضمير المتكلم في كثير من الكلمات (أعرضت، لم أزل، أنزه، لعبت، أحسنت، أبت، تمنيت، سميت) واستخدامه لياء المتكلم (نفسي، مرادي، حلتي)، مما يزيد من فخر الشاعر بذاته ونفسه وترفعه عن الصغائر.

وقد يفتخر الشاعر بقضايا معنوية كالهمة العالية والعزم القوي وبثبات جأشه...

ومنه قوله:

فَمتـــى أُضـــامُ وَهِمَّتـــي فـــوقَ السُّـــها[1] أَوَ يَسْـــتَطيعُ لَـــي الزَّمـــانُ عِنـــادا

وَشَـــوارِدِي[2] تَســـري علـــى ثَـــبجِ[3] الصَّـــبا فتُطبِّـــقُ الأَغْـــوارَ والأَنجـــادا[4]

يستخدم الشاعر الأسلوب الإنشائي الاستفهامي (متى أضام) وغرضه البلاغي الفخر، وقد اتبعه بجملة إسمية (وهمتي فوق السها) التي تدل على الثبات، وكما قدم الجار والمجرور (لي) على الفاعل والمفعول به (الزمان عنادا)، وفي تقديم الجار والمجرور تأكيد على فخره الذي بدأه في الشطر الأول، كما يؤكد الشاعر على فخره بجملة اسمية ثانية، في البيت الثاني (وشواردي تسري) زيادة في الفخر بشعره وسرعة انتشاره التي تفوق سرعة ريح الصبا عندما تطبق على الأغوار والانجاد.

ويفتخر بأمثاله الرائعة، ومن ذلك قوله:

وَكَـــمْ أَرْسَـــلْتُ مِـــنْ مَثَـــلٍ شَـــرودٍ سَـــرى فـــي ظهـــر قافيـــةٍ فجابـــا[5]

---

(1) السَّها: كوكب خفي في بنات نعش الكبرى، الجوهري، الصحاح(ج2386/6).

(2) شواردي: القوافي والأشعار عندما تكون سائرة في البلاد، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج236/3).

(3) ثبج: الثبج ما بين الكاهل إلى الظهر، الجوهري، الصحاح(ج201/1).

(4) الغزي، الديوان(ص476)، الانجاد: ما ارتفع من الأرض، الجوهري، الصحاح(ج542/2).

(5) الغزي، الديوان(ص496).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن فخره بقوة شعره كادت تسيطر على معظم قصائده؛ لأنّ شعره هو أغلى ما يملكه، لذا يهتم به اهتماماً بالغاً ليعود الأجر من خلاله.

ويفتخر الشاعر بقوه تحمّله للنائبات التي قد تصيبه، خاصة في تنقله وترحاله، ومنها قوله:

تَحْـــلُّ بـــي النَّوائِـــبُ ثُـــمَّ تمْضـــي وَمَـــا نَحتَـــتْ خِـــلالاً[1] مِـــنْ خِلالـــي
وَأَحْمِلُهـــا كَحَمْـــلِ بَنـــان كَفِّـــي أُلُوفـــاً فـــي الحِســـابِ وَلا أُبَـــالي[2]

أكثر الشاعر من الكوارث التي تحل به فجاء بها جمعاً (النوائب)، كما أكثر من صفاته وخصاله (خلالاً) فإذا كانت نوائبه كثيرة، فإنّ خلاله أكثر دلالة على قوة احتماله وصبره، وجاءت الأفعال في البيتين السابقين (تحلّ، تمضي، نحتت، أحملها، أبالي) وهي تعطي معنى الزمن من خلال زمن الفعل المضارع والماضي، وجاء الشاعر بحرف العطف (ثم) التي تعطى معنى التراخي، وكأن النوائب تحلّ بالشاعر زمناً طويلاً، ولكنها لا تؤثر فيه.

ويقرّب الشاعر معنى الأبيات إلى ذهن المتلقي بصورة تشبيهية (وأحملها كحمل بنان كفي)، دلالة على كثرة هذه النوائب التي لا تبتعد عنه، ولكنّه غير مبالٍ بها، مما يزيد معنى الفخر، وقد توحى بمعنى الاستعطاف طمعاً في العطاء من الممدوح.

2- الغربة:

زخر الديوان بالمفردات التي تدل على الغربة والحنين للوطن، وليس هذا بغريب على شاعر ولد في مكان وتربى فيه ونشأ وترعرع حتى غدا رجلاً، ثم انتقل وارتحل إلى عدّة أماكن، فلم يستقر الشاعر في مكان واحد، فقد انتقل في بلده انتقالاً داخلياً، ثم ارتحل إلى خارجها فمن غزة إلى عسقلان، إلى بلاد الشام حيث حلب ودمشق، ثم إلى بلاد فارس والعراق وأذربيجان وتبريز وجرجان وكرمان وشيراز ومرو وبلخ وأرّان وخرسان واصفهان وخوزستان و...، وكان في تنقله بين البلدان المختلفة يصدح بشعره مادحاً الأمراء طمعاً في عطائهم، وقد شكى لوعة الغربة والحنين بين طيات قصائده وقد كثرت المفردات وتنوعت إلا أن معظمها يوحى بالغربة ويوحى

(1) الخلال: جمع خله: الخصلة، الجوهري، الصحاح(ج1686/4).
(2) الغزي، الديوان(ص382).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بحنينه إلى وطنه، ومن هذه المفردات: النائبات، نار التجارب، صابر، المنى، السلو، التعسف، الوجد، الشوق، الشام، حلب، غزة، عسقلان، النوى، غريب الدار، مغتربا، هجرتي، أغربة، البين، غربة، حيران، المقام، التغرب، سفر، الوطن، مُقيم، ارتحل، شوق، الدار، الهوى، حناق، استبعد، الوصل، غزة هاشم، جدّ، متيماً، الشحوب، الكرب...

ولعل ذكر غزة في شعره خير دليل على شوقه وحنينه لها، حيث يقول:

وَجَـــدَّدَ كَرْبـــي ذِكْـــرُ غَـــزَّةَ هاشـــمٍ وَمَـــا جـــدَّ بـــي مِـــنْ شَـــوْقِ تِلْـــكَ الَملاعِـــبِ

مَقـــامُ هَـــوى قَلْبـــي وَمَسْـــقَطُ هَـــامَتِي وَمَغْنَـــــى صَـــــباباتي وَمغْنَـــــى أَقَـــــارِبِي

ذَكَـــرْتُ بِـــذاكَ الرَبْـــعِ عَيْشـــاً طَوَيْتُـــهُ عَلَـــى غِـــرَّةٍ[1] وَالعَـــيْشُ كِسْـــوةُ سَـــالِبِ[2]

ونُدْمَـــةَ[3] قَـــوْمٍ لا ندامـــةَ[4] عِنْـــدَهُمْ مِـــنَ العُمْـــرِ وَالـــدُّنْيَا عَلَـــى فَـــوْتِ ذاهِـــبِ[5]

كلّما أراد الشاعر نسيان غربته يتجدد ذكر غزة عليه، فيتجدد كربه وحنينه ويشتد شوقه إلى ملاعب الصبا ومغنى الأحباب، لذا يكثر الشاعر من استخدام الأفعال (جدّد، جدّ، ذكرت) وهي تعبر عن حالة نفسية موجبة وعلى مدى شوق الشاعر وحنينه إلى دياره، كما أنّ الأفعال كلّها ماضية للدلالة على الثبات، وأكثر الشاعر من استخدام التقديم والتأخير واستثمر القيم الأسلوبية فيها، فقد قدّم المفعول به (كربي) على الفاعل (ذكر) للدلالة على مصيبته والشدائد التي تمرُّ به، كما قدم الجار والمجرور على الفاعل (من شوق) تأكيداً منه على أن هذا الشوق أصابه، وقدم الجار والمجرور (بذاك) والمضاف إليه (الربع) على المفعول به (عيشاً) تأكيداً منه على شوقه لموطنه (ذاك الربع).

---

(1) غِرة: رجل غِرٌّ بالكسر وغرير، أي غير مجرب، وعيش غرير، إذا كان لا يقزع أهله، والغرّة: الغفلة، الجوهري، الصحاح(ج767/2).

(2) سالب: السلاب: ثياب المكتم السود، المرجع السابق(ج148/1)، وكل شيء على الإنسان من اللباس فهو سلب، ابن منظور، لسان العرب(ج471/1).

(3) ندمة : النديم : الشريب الذي ينادمه، المرجع السابق(ج572/12).

(4) ندامة: ندم على فعل ندامة، وتندم: أسف، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج572/12).

(5) الغزي، الديوان(ص393).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أكثر الشاعر من الجمل الاسمية التي تدل على الثبات، ثبات هذا الشوق الذي يتأجج بداخله ومنها (مقام هوى قلبي) و(مسقط هامتي)، و(العيش كسوة سالب) و(معنى صبابتي) و(مغنى أقاربي) و(ندمة قوم...) و(الدنيا على قوت ذاهب).

أفاد الجناس الناقص بين (ندمة) و(ندامة) إيقاعاً صوتياً مؤثراً في النفس عند المتلقي ليعطيه بعض الراحة التي قد يجدها من حرارة الشوق عند الشاعر لموطنه وأهله، لذا قد يشكو الغربة ويتألم منها، ولكنها أيُّة غربة؟ إنها الغربة التي لا يجد فيها راحة، يقول:

قَـــدْ تَورَّطُـــتُ مِـــنْ تَعَسُّـــفِ شَـــوْقي حَيْـــثُ لا يَعْـــرِفُ السُّـــلُوُّ مَكـــاني

بَعْـــدَمَا كُنْـــتُ آمِـــنَ السِّـــرْبِ دَهْـــراً وَالأَمَـــانِيُّ كُلُّهـــا فـــي أَمَـــانِ[1]

يذكر الشاعر الفعل الماضي (تورطت) الذي يدل أصلاً على الثبات بأداة التوكيد (قد)، موحياً بذلك على مرارة العيش، وعلى شدة الشوق (تعسف شوقي)، ويقارن هذه الحياة في الغربة (البيت الأول) حيث الورطة وتعسف الشوق، وحيث لا حياة كريمة في الغربة، كما أوحت جملة (لا يعرف السلو مكاني) على شدة الحياة في غربته، و(البيت الثاني) حيث كان (آمن السرب)، وجميع آمنيه آمنه؛ لأنّه ليس بغريب، وقد أفادت هذه المفارقة عند المتلقي شدّه العيش عند الشاعر، فقد يكون الإنسان غنياً أو مقرباً من الولاة والأمراء، ولكنه في غربته لا يجد الراحة، وهذا ما أكده الشاعر في قوله:

لَـيْسَ التغُـرْبُ أَنْ تَشْـكُو نـوى سَـفَرٍ وَإِنّمـا ذاكَ فقـدُ الجـنسِ فـي الـوطنِ[2]

يفرق الشاعر بين معنى الغربة بمفهومها عند المتلقي والتي يدل على بعد الإنسان عن الوطن، (فقد الجنس في الوطن)، وبين رؤيته للغربة عن طريق النفي(ليس)، ويستخدم أداة الحصر (إنّما) مؤكداً بذلك على رؤيته لمعناها، فقد تكون في وطنك ولكنك تشعر بها، ويؤكد هذا المعنى بقوله:

غريـــــبٌ وإن كـــــان فـــــي داره وفَقْـــدُ النظيـــرِ كِفَقْـــدِ الـــوَطَنْ[3]

---

(1)الغزي، الديوان(ص370).

(2) المرجع السابق، ص535.

(3) المرجع نفسه، ص593.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ مفردات الغربة والحنين نجدها في ديوانه، وهي مقرونه بموطنه غزة، يحمّل الذاهبين إليها رسالة متيم مشتاق، يقول:

عــرّج علـــى نفـــر بغـــزَّةَ هاشـــم صَـــبَرُوا وقِـــدْحُ الصَّـــابرينَ مَنـــيحُ

وَمَتَـــى سُـــئِلْتَ فَقُـــلْ رَأَيْـــتُ مُتَيَّمـــاً لِـــبَسَ الشُّـــحوبَ طِـــرازُهُ التَّلْـــويحُ[1]

يوحي فعل الأمر (عرّج) على مدى المرارة التي يعيشها الشاعر في غربته، وكأنه يتمنى من المخاطب أن يوصل سلام (المتيم) والذي (لبس الشحوب) إلى أهله في غزة هاشم، وهي مفردات توحي على مرارة العيش للإنسان الغريب عن وطنه؛ لذا تجده يتحسر على تلك الليالي التي عاشها في وطنه، يقول:

أَيْـــنَ أَيَّامُنـــا بِغَـــزَّة والعَيْـــشُ نَضـــيرٌ واللَّهَـــوُ رَحْـــبُ المَجـــالِ[2]

3- الشيب والشيخوخة:

من السمات الأسلوبية في شعر الغَزّيّ مفردات الشيب والشيخوخة التي يكثر منها الغَزّيّ، فهو الذي تنقل غريباً بين البلدان المختلفة، فبدأ واضحاً عليه التغيرّ في كل شيء النفسي والجسمي ابتداءً من تغيرّ الشعر الأسود وانتهاءً بتغيره من الشباب إلى الشيخوخة، لذا ترددت هذه المفردات الدالة على الشباب والشيب والشيخوخة كثيراً في شعرة، ونذكر منها: الشيب، الشباب، الصبا، الزمان، الشيخوخة، سود الرؤوس، بياض الرأس، البياض، شايب، الشعرات البيض، الثمانين، زمان الصبا، ومن شعر الغَزّيّ في الشيب عندما رحل الصبا، ولم يكن قادراً على رده بالأماني؛ لأن الذي حلّ مكانه قد أفسد كلّ شيء قوله:

أَفْسَـــدَ الشَّـــيْبُ فيـــكَ رَأْيَ الغـــواني[3] والصِّـــبَا كـــانَ مِـــنْ عَـــوارِي[4] الزَّمـــانِ

يـــا زَمـــانَ الصِّـــبا مَعَـــادُكَ أَمْـــرٌ ضـــاقَ عَـــنْ مِثْلِـــهِ نِطـــاقُ الأَمـــاني

---

(1)الغزي، الديوان(ص765).

(2) المرجع السابق، ص622.

(3) الغانية: التي غنيت بالزوج، والشابة المستخدمة، والتي غنيت بمحاسنها وجمالها عن الحلي، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج128/15).

(4) عواري: العري: خلاف اللبس، المرجع السابق(ج46/15).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إِنَّمـــا كِانَـــتِ الَحيـــاةُ حَيـــاةً فـي ليـالي وَصْـلِ الحِسَـانِ الحسـانِ[1]

إنّ المفردات (الشيب) ونقيضها (الصبا) يجعل منها الشاعر معاني ذات دلالات مختلفة، فالشيب مفسد، والصبا لا يستطيع الشاعر رد أيامه بالأماني، لذا كانت الحياة محصورة (إنّما) عندما كانت حياة لوصل الليالي الحسان بالنساء الحسان، وهذا لا يحدث إلا وقت الصبا، لذا فهو يتحسر على تلك الأيام التي أفسدها (الشيب).

وقد أكثر الشاعر من المعاني التي تظهر أثر الشيب في حياته، يقول:

عَـدِمْتُ صَـفاءَ العَـيْشِ بالشَّـيْبِ جُمْلَـةً أَظُـنُّ مِـنَ الشَّـيْبِ اقْتِضـاءَ الشَّـوائِبِ

وَأَصْـــبَحْتُ لا مُسْـــتَمْتِعاً بِخَرِيـــدَةٍ ولا باسِـــطاً لِلـــرَّاحِ رَاحَـــةَ شَـــارِبِ[2]

توحي المفردات (عدمت) و(لا مستمتعاً) و(لا باسطاً) على تحوّل حياة الشاعر، وهذا التحوّل لم يكن إلا عندما تحوّل من (الصبا) إلى (الشيب)، ونتيجة لذلك، صارت حياة معدومة الصفاء وبدون متعة حتى وقت الشراب.

اعتمد الشاعر كثيراً على المقابلة بين الشيب والشباب في مواضع كثيرة، منها:

لَـــيْسَ مَـــنْ ســـادَ بالتجـــارِبِ كهْـــلاً مِثْـــلَ مَـــنْ فـــي حداثـــةِ السِّـــنِّ ســـادا

ولعمـــــري إنّ المشـــــيب اشـــــتعَالٌ غيـــــرَ أنَّ الشـــــبابَ أَوْرى[3] **زِنـــــادا**

إِنَّمـــا يُشْـــرِقُ اليـــراعُ[4] **بَوجْـــهٍ ماكســـا رأسَـــهُ المِـــدادُ ســـوادا**[5]

إنّها مقابلة بين المشيب الذي يشتعل بالرأس﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ [مريم:40]، وبين الشباب القوي الأقدح في الزند، وكذلك فإنّ الإنسان الذي يصيبه الشيب يصبح ضعيفاً؛ ليبين مدى ضعف حالته.

---

(1) الغزي، الديوان(ص370).

(2) الغزي، الديوان(ص396).

(3) أورى زنادا: خرجت ناره ، والزند الواري الذي تظهر ناره سريعاً، ابن منظور، لسان العرب(ج388/15).

(4) اليراع: جمع يراعة، وهو ذباب يطير بالليل كأنه نار، الجوهري، الصحاح(ج1310/3)، واليراع: الجبان الذي لا عقل له ولا رأي، واليراع: الضعاف من الغنم، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج413/8).

(5) الغزي، الديوان(ص575).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ المقابلة التي أرادها الشاعر بين (الشيب) و(الشباب) جاءت موحية على قدرة الممدوح الذي يمدحه الشاعر، فقد كان شاباً (حداثة السن)، ولم يكن (كهلاً) كبيراً في السن، لذا ينفي الشاعر (ليس) المساواة بينهما، ثم يقسم (لعمري) مؤكداً على رأيه ومدللاً على صحة هذا الرأي بالمقارنة التي صاغها في الأبيات السابقة، وقد حرص الشاعر على التوكيد على رأيه مستخدماً القسم (لعمري) مرة، وأسلوب التوكيد (إنّ) و(أنّ)، كما استخدم أسلوب الحصر (إنّما)، كما استخدم الشاعر الطباق لتوضيح المعنى بين (الشيب) و(الشباب)، وبين (كهلاً) و (حداثة السن)، وبين (الاشراق) و(سوادا)، وجميع هذه الأساليب جاءت خدمة للمقابلة بين (الشيب) و(الشباب).

ومن قول الغَزّيّ في الشيب عندما يضيف عليه جمالاً:

مـا الشَّـيْبُ إلاَّ شـهبةٌ[1] فـي عَنْبَـرٍ[2] مَـــنْ ذا بُشـــهْبَتِهِ يَعيـــبُ العَنْبَـــرا

أَوْ عثيـرٌ[3] مِـنْ رَكْضِـنا خَيْـلَ الصِّـبا إنّ الفَـــوارِسَ يَحْـــتَمِلْنَ العثيـــرا[4]

استثمر الشاعر أسلوب القصر (وما الشيب إلا) المتمثل بالنفي والاستثناء ليفيد حصر وتوكيد الشيب على الشهبة الطيبة الرائحة، أي أنّ الشاعر قصر الشيب على المقصور عليه وهو (الشهبة)، ثم استثمر الشاعر الأسلوب الإنشائي الاستفهامي (من) ليفيد النفي، أي أن الشيب ليس عيباً بل هو (شهبة من عنبر)، وبذلك يؤكد على قوله، كما أفاد التكرار (شهبة وبشهبته) و(عنبر، والعنبرا)، للتأكيد على قوله.

ومن قوله مجملاً الشيب:

قَدْ كُنْتُ مِنْ سَبَجِ[5] الصِّبا فـي حِلْيَـةٍ فـــأتى المشـــيبُ بلؤلـــؤٍ مكنـــونِ

لَـــوْ أَنَّنـــي فـــي الَجـــوْهَرَيْنِ مخيَّـــرٌ مـــا بعـــتُ تافِـــهَ قيمـــةٍ بثمـــينِ[6]

وقد يعيبُ الغَزّيّ الشيب، ومنه قوله:

---

(1) شهبة: الشهبة في الألوان: البياض الذي غلب على السواد، الجوهري، الصحاح(ج159/1).

(2) عنبر: ضرب من الطيب، المرجع السابق(ج759/2).

(3) عثير: الغبار، الجوهري، الصحاح(ج736/2).

(4) الغزي، الديوان(ص546).

(5) سبج: السُبجة بالضم، كساء أسود، الجوهري، الصحاح(ج321/1)، ويعنى هنا سواد الرأس.

(6) الغزي، الديوان(ص553).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عــينُ الحيــاةِ ســوادُ الــرأس مُقلَتُهــا وفــي البيــاض لهــا بَعْـدَ السَّـواد عَمــى

كـم بـات يُسْـكِرُني شَـرْخُ الصِّـبا جَـذلاً[1] وشــابَ ليلــي ولَّمــا يَبْلُــغِ الْحلُمــا[2]

وهو يخرّب كل عامر، ومنه قوله:

وقلـتُ: تعشـيشُ[3] بـوم الشَّـيْبِ دَلَّ علــى مــا خرَّبَتْــهُ يَــدُ الأَيَّــامِ مِــنْ عُمُــري[4]

ومنه قوله واصفاً الشيب بالقوة التي تصيب الجميع، يقول:

أُخَــــيَّ اســــتباح الشــــيب لا درَّ درُّهُ حِمــى العَـيْشِ وانــآدَ الزَّمــانُ المثقـفُ[5]

ومنه قوله:

لَقَـدْ أَشْـرَقَ الفُـودان[6] مِنــيّ ليُظلمــا ومــا أَظْلمــا مِــنْ قبــلُ إلاَّ لِيُشْــرِقا[7]

استثمر الشاعر في هذا البيت الصور المتضادة (لقد أشرق الفودان) و(ما ظلما) والصورة الأولى المؤكدة بأداتي التوكيد (اللام، وقد) وهي كناية على الشيخوخة، كما أفادت مفردة (أشرق) بإيحائها على الاشراق والنور، كما أفاد الطباق (يظلما) و (ما ظلما) توضيح المعنى بالتضاد، وكذلك المقابلة بين الشطر الأول والثاني، كما استثمر الغَزِّيّ رد العجز على الصور في قوله (أشرق) و(ليشرقا)، والجناس بين (ليظلما) وهي بمعنى الجور ومجاوزة الحد، و(أظلما) وهي بمعنى ذهاب النور.

4- المعارك:

كانت علاقة الغَزِّيّ بالأمراء والخلفاء وقادة الجيش علاقة وطيدة، فهم الذين يملكون السلطة والقرار، وهم من يملكون الثروة والمال، لذا لا تكاد تخلو قصيدة من قصائد المدح في ديوانه إلا ويتحدث فيها عن الممدوح وقوته، وهذه القوة تتطلب من الشاعر كثيراً من المفردات التي

---

(1) جذلاً: الجذل بالتحريك: الفرح، الجوهري، الصحاح(ج1654/4).

(2) الغزي، الديوان(ص683).

(3) تعشيش: عش الطائر تعشيشاً: أي اتخذ عشاً، الجوهري، الصحاح(ج1011/2).

(4) الغزي، الديوان(ص629).

(5) المرجع السابق، ص691.

(6) الفودان: وهو معظم شعر اللمة مما يلي الأذن، ابن منظور، لسان العرب(ج340/3).

(7) الغزي، الديوان(ص461).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لها علاقة بالحرب والمعركة وآلاتها ونتائجها، فكانت المعارك وسيلة من وسائل المدح، يمدح الشاعر فيها الممدوح الذي خاض المعركة وانتصر.

تنحصر مفردات المعركة وما يلزمها في كثير من المفردات منها: كتيبة، كعوب الرمح، رعت، دارع، المنية، الحتف، القنا، النبل، جامد القلب، الحديد، السيف، العز، القرار، القيد، القوائم، توّلوا، التراقي مخضبة، اللمات، الجماجم، الصوالج، موقعة، الأرض ترجف، السماء تمور، القناه، الكماة، الظب، احتدمت، غرٌ، الجياد، شهبان، رجم، الحمام، النصر، القلعة، شاهد، منيع، الرعد، الفتح، صخراً، جلمدا، المسرد، الدم، المهراق، الخطب، الأذى، سنا، فوارس، الحمالق، النقع، الأجم، الفيلق، الهيجا، الفيالق، كراديس، بغي، العدا، الحرائق، الطوارق، الخطوب، جحف، خاف، نار، أكشف، مارق، الشجاعة، خان، تنجو، السلام، هجمت، بُهمة (الفارس الذي لا يدري من أين يؤتى لشدة بأسه)، نثله (الدرع الواسع)، الهمام، الأسل (الرماح)، عسَّال (الرمح إذ اشتد اهتزازه)، ودج (عرق في العنق)، اتملج (اتخذ صراعاً وقتالاً)، الكتائب، الصنديد، الروع، عاري المناكب، المناجيد (المقاتل)، العسال (الرمح إذا اهتز)، ملومة (كتبة مجتمعة)، دلاص (درع ملساء)، الهيجاء، الفيلق، الفيالق...

يقول الغَزّيّ:

يـــا مَـــنْ قُلـــوبُ مُخالِفيـــه وَإِنْ نكـــا[1] فيهـــا تَمنـــىَّ أَنْ تَكـــونَ لَـــهُ فِـــدا

كالسَّـــيْفِ مُخْتَرطـــاً[2] تحـــزُّ بـــهِ الطُّلـــى ويَـــزينُهُنَّ بـــهِ التَّقلُّـــدُ مُغْمَـــدا

عَـــوِّل علـــى اسْـــمِكَ فَهْـــوَ فـــأْلٌ صَـــادِقٌ واقْطَـعْ بِعَزْمِكَ ما نَبَتْ عَنْـه الْمدَى[3]

إنّ العلاقة التي جمعت الممدوح بالمفردات التي تدل على القوة (السيف)، هي علاقة متكررة في ديوان الغَزّيّ؛ لأنّه يمدحه بما يفتخر به الإنسان العربي، فالخير في الممدوح (السيف) في جميع حالاته، عند القوة والشجاعة في المعركة (مخترطاً تحزُّ به الطلى)، وعند السلم والتفاخر ترى الممدوح يتخذه زينه عندما يتقلده مع غمده، وفي كلا الحالين فخر له.

---

(1) نكا: قسر، ابن منظور، لسان العرب(ج173/1).

(2) مخترطاً: اخترط سيفه أي سَلّه، الجوهري، الصحاح(ج1122/3).

(3) الغزي، الديوان(ص718)، المدى: جمع مُدية بالضم: الشفرة، الجوهري، الصحاح(ج2490/6).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ استثمار الشاعر للقيم الأسلوبية في الأبيات السابقة وخاصة (التشبيه) في البيت الثاني يوحي على اهتمام الشاعر بتصوير الممدوح بأداة من أدوات القوة (السيف).

يمدح الغَزّيّ في قصيدة له أحد الأمراء بقوله:

فَتَحْتَ اللَّهى[1] يا ناصِرَ الدِّينِ باللُّهَى[2] وفاتُحِها يُدْعَى الَخطيبَ الُمخَاطِبا
طَلَعْتَ طُلُوعَ الشَّمْسِ والدَّهْرُ غَيْهَبٌ فجلَّيتَ بَلْ حَلَّيْتَ تِلْكَ الغَياهِبا
وَرُقْتَ كِتاباً يَوْمَ رُعْتَ كُتيبةً فواقَعْتَ مِثْلافاً وَوَقَّعْتَ وَاهِبا
تَدُقُّ كُعوبَ الرُّمْحِ[3] في كُلِّ دَارِعٍ وَتَفْتَضُ أبْكارَ الَمعاني كَواعِبا
وكم حَذَّرتْ مِنْكَ المنيَّةُ حَتفها وقامَ القَنا لمَّا تنمَّرت هائِبا
وَيَومْ العُمانيّين ماجُوا[4] وَفَوْقَهُمْ سَماءُ قسيٍّ تُرْسِلُ النَّبْلَ حاصِبا
قلوبُهمُ اسودَّت وصارمُك اشتكى مشيباً فلم تعدمْهُ مِنْهُنَّ خاضبا
فَأَصْبَحَ جَسْمُ الجامِدِ القَلْبِ مِنْهُمُ بقلبِ الحديدِ الجامِدِ الجِسْمِ ذائِبا
وَهُمْ ذَنَبٌ بَتَّ الُمهَلَّبُ رأسَهُ فكنتَ لما أَبقى الُمهَلَّبُ هالِبا[5]
رَأَوْكَ وَلَمْ تَحْضُرْ وَمَنْ كانَ فَضْلُهُ مُحِيطاً فلا يُنسى وَإِنْ غابَ غائِبا
أَشَرْتَ مِنَ التَّدْبيرِ والبَحْرُ بَيْنَكُمْ بَنجُمٍ رَاهُ الَجيْشُ في البَرِّ ثاقِبا
شَفَى وَصَبَ الَهْيجاءِ[6] سَيْفُكَ فَلْيَدُمْ لكَ العِزُّ ماكرَّ الجديدان واصِبا[7]

عمد الشاعر في الأبيات السابقة إلى استثمار الطاقات الدلالية والجمالية للأفعال المختلفة الدلالة، وقد استطاع الشاعر صياغتها ضمن أساليب أسلوبية واضحة لكي يعمل على إيضاح

(1) اللَّهى: بفتح اللام (لّهاة)، اللحمة المشرفة على الحلق، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج843/2).
(2) اللُّهى: بالضم ما يلقيه الطاحن من الحب في فم الرحى بيده، واللهوة، العطية، المرجع السابق(ج843/2).
(3) كعوب الرمح: النواشز في أطراف الأنابيب، المرجع نفسه(ج213/1).
(4) ماجوا: المأج: الماء المالح، والمأج الأحمق المضطرب، ابن منظور، لسان العرب(ح361/2)، والمعنيان يصحان؛ لأنّ المعنى الأول يفيد أن العمانيين ركبوا البحر، فقد كانت المعركة بحرية، والثاني إذا صاروا حمقى لأنّهم يحاربون الممدوح.
(5) الهالب: الذي ينتف الشعر، والهلب ما غلظ من الشعر، ينظر: المرجع السابق(ج786/1).
(6) الهيجاء: الحرب، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج1002/2).
(7) الغزي، الديوان(ص334).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صورة المعركة التي خاضها الممدوح، فالشاعر لم يقل إنّه حضر المعركة التي يتحدث عنها، وإنّما هي وسيلة لمدح ممدوحه الذي خاض المعركة وانتصر فيها، لذا يكثر الشاعر من زيادة معدل توظيف الأفعال لما تحمله من دلالات حركية ووجدانية عالية، فقد استثمر الشاعر الأفعال (فتحت، يدعى، رقت، رعت، واقعت، وقعت، تدق، تقتض، حذرت، قام، تثمرت، ماجوا، ترسل، اسودت، اشتكى، تعدم، أصبح، بت، فكنت، أبقى، شفى يدم، كرّ) ومعظمها أفعال ماضية للدلالة على الثبات ثبات معنى القوة والشدة للممدوح.

يستمد الشاعر الجناس الناقص في الأبيات السابقة منها (رقت، رعت)، (واقعت، وقعت)، (المهلب، هالبا)، وتتجلى القيم الأسلوبية للجناس في قدرته على ترك الحس الموسيقي لدى المتلقي لما يحمله من إيقاع موسيقي.

تتضح القيم الأسلوبية التي استطاع الشاعر توظيفها من خلال الوصف المعنوي الذي يصف به الممدوح وما تحمله تلك الأوصاف من انزياحات في المعاني والألفاظ، لذا فهو يصف الممدوح ومكانته العالية (رقت كتابا) ويصف جيشه والمعركة التي دارت بينه وبين الأعداء (تدق كعوب الرمح...) و(تقتض أبكار المعاني...)، و(كم حذرت منك المنايا...) و(قام القنا...) و(سماء قس ترسل...)، و(صارمك اشتكى...).

يقول في مدح أحد أمراء بني بويه:

تـــروع صـــــناديد الكتائِـــب لُبسَّـــا[1] يـراعُ لـه عـاري المناكـبِ[2] صِـنْديدُ

علـى أَنَّنـــهُ فـــي الَحـــرْبِ أَحســـنُ كنيَـــةً ونظمـــاً إذا التفَّـــتْ عَلَيُـــهِ الُمناجِيـــدُ[3]

بِخَطِّيـــــهِ العسَّـــــالُ[4] طـــــوْراً قِـــــلادةٌ وطـوراً لِقفْـلِ النَّصْـرِ والفَـتْح إقليـدُ[5]

من المفردات التي يستثمرها الشاعر لبيان قوة الممدوح حيث يكون في المعركة (الروع، الصناديد، الكتائب، عاري المناكب، الحرب، العسال، النصر...) وهي مفردات خاصة بالمعركة.

---

(1) لبسّا: من اللبوس: الثياب والسلاح (الدروع)، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج202/6).

(2) المنكب: جمع عظم العضد والكتف، الجوهري، الصحاح(ج228/1).

(3) المناجيد: جمع مناجد، يقال رجل مناجد أي مقاتل، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج418/3).

(4) العسّال: يقال عسل الرمح عسلاناً: اهتزَّ واضطرب، الجوهري، الصحاح(ج1764/5).

(5) الغزي، الديوان(ص673)، إقليد: مفتاح، الجوهري، الصحاح(ج366/3).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستثمر الشاعر بعض القيم الأسلوبية التي وردت في الأبيات السابقة وخاصة، التكرار، وتتجلى القيم الأسلوبية له في قدرته على توكيد المعنى الذي يريده الشاعر، حيث يؤكد على قوة ممدوحه، وقد جاء التكرار في قوله (صناديد – صنديد) و(تروع – يراع).

ومنه قوله:

وكم رعت من ملمومة[1] لا تبينُ من ... فوارسها غلا الظبا[2] والحمالق[3]

مُغبّرةٍ في وجه كلِّ مُشبّعٍ ... عليه من النقع الأجمِّ[4] يلامقُ[5]

بخوض النجيع[6] احمرَّ ذيلُ دلاصة[7] ... كما نبتتْ حول الغدير الشقائق[8]

إذا احتيج في الهيجا إلى فيلق[9] احتمى ... بك السبق واحتاجت إليك فيالق[10]

ثالثاً: حقل المرأة الدلالي

تحتل المرأة في شعر الغَزّيّ مكانة يكاد القارئ للديوان يلمسها بوضوح، رغم أنّه لم يُعرَف كشاعر عاشق، فهو لم يشبب بواحدة من النساء ليفردها في قصائده كما فعل بعض الشعراء، كما أنّه لم يفعل فعل بعض الشعراء الذين يبحثون عن اللذة، وربما يعود ذلك لعدم استقراره في مكان واحد، ولكثرة تنقلاته، ولكنّه كان من الشعراء الذين يذكرون المرأة وما يتعلق بها من أسماء أو حب أو جمال، أو سهد وأرق أو وصف... في مطلع قصائده التقليدية التي تبدأ بالغزل، وإن كان الغرض منها المدح، وهي عادة الشعراء في عصره، وقد فرض هذا النظام على الشاعر ليبدأ بالتشبب والغزل، وهو لبنه من لبنات القصيدة التقليدية.

---

(1) ملومة: يقال كتيبة ملمومة أي مجتمعة، ابن منظور، لسان العرب(ج550/12).

(2) الظبا: الظبة: حد السيف والنصل والخنجر، المرجع السابق(ج22/15).

(3) الحمالق : العيون ، ينظر: الجوهري ، الصحاح(ج1465/4).

(4) الأجم: الكثير، المرجع السابق(ج1889/5).

(5) يلامق: مفرده يلمق: القباء، فارسي معرب، ابن منظور، لسان العرب(ج387/10).

(6) النجيع: الدم، دم الجوف، الطري منه، ما كان إلى السواد، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج347/8).

(7) دلاصة: الدرع اللين البراق، الجوهري، الصحاح(ج1040/3).

(8) الشقائق: نبات زهرة أحمر، نسب إلى النعمان، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج183/10).

(9) الفيلق: الكتيبة من الجيش العظيمة، والفيلق من الرجال، ينظر: ابن منظور؛ لسان العرب(ج312/10).

(10) الغزي، الديوان(ص700).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وردت في ديوان الشاعر كثير من أسماء النساء اللواتي تغزل بهن، مثل: نَغَم، وزينب، وأميمة، وعلوة، وخولة، وعزّة، وسلمى، ورباب، وسعدى، وأسماء، لبنى، والأخيلية، والعامرية، وأم أوفى.

يقول الغَزّيّ وهو يذكر بعض أسماء النساء:

يـــا دارَ خَوْلَـــةَ لـــي بِـــذكْرِك عَبْـــرَةٌ ... لـــوْلا النَّـــوى نَقَعَـــتْ رُبـــاكِ الهيمـــا[1]

دَعْ مـا عـرى مِـنْ شَـوْقِ عـزةَ واعتـذرُ ... ممَّـــا أقامـــك مُؤْلِمـــاً وَمُليمـــا[2]

وقوله:

فَلمَّـــا أَعْرَضَـــتْ أَطْـــلالُ سُـــعْدَى ... أَجَـــدَّ مَـــعَ الَهـــوَى صُـــلْحاً وَمَاجـــا[3]

وقوله:

تُجِـدُّ النُّعـامى[4] عَهْـدَ نُعْـمٍ وزَيْنَـبٍ ... فَتُخْلِـقُ[5] أيـامُ النَّـوى مَـا تُجِـدُّهُ[6]

وقوله:

لَسْـتُ أَنْسَـى مِـنْ لُبَيْنَـى قَوْلَهـا ... مـا لَهِـذا الُمنْحَنـي الظَّهْـرِ وَمَـالي[7]

دارٌ بِأَكْنـافِ سُـعْدَى رَسْـمُها عـافِ ... ذَكَـرْتُ مُرْتَبَعـي فِيهـا وُمصْـطافي[8]

وقوله:

قَلْـبُ أَسْـماءَ كـانَ طَـوْعي فلمَّـا ... ذُكِـرَ الشَّـيْبُ راعَهـا أَسْـماؤُهُ[9]

وقوله:

---

(1) الهيم: العطش، الجوهري، الصحاح(ج2063/5).

(2) الغزي، الديوان(ص543)، مُليم: لائم، اللَوْمُ: العَذْلُ، تقول: لامَهُ على كذا لَوْماً ولَوْمَةً، فهو مَلومٌ، واللُوَّمُ: جمع لائم ، الجوهري، الصحاح(ج2034/5).

(3) الغزي، الديوان(ص752).

(4) النعامى بالضم: ريح الجنوب؛ لأنَّها أبَلُّ الرياحِ وأرطبُها، الجوهري، الصحاح(ج2041/5).

(5) يخلق: يبلى، يقال: مِلْحَفَةٌ خَلَقٌ وثوبٌ خَلَقٌ، أي بالٍ، المرجع السابق(ج1470/4).

(6) الغزي، الديوان(ص758).

(7)المرجع السابق، ص640.

(8) المرجع نفسه، ص642.

(9) المرجع نفسه، ص688.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لنـــا بـــك ميـــدانُ التفكُّـــر فـــي لُبْنـــى ومـــا الحُـــبُّ إلاَّ مـــا علـــى فِكْـــرَةٍ يُبْنـــى[1]

وقوله:

لعـــلَّ خيـــالاً مـــن أميمـــةَ عائـــدُ فيظفَـــرَ بالعنقـــاءِ[2] فـــي النـــومِ صـــائدُ[3]

إنّ الدارس لشعر الغَزّيّ يدرك من خلال أسماء المحبوبة التي يوردها في ديوانه مدى اهتمامه بتلك المفردات، كما يهتم بكلّ ما يتعلق بالمرأة من مفردات، ولعل من أهمها الجمال، التجمل، الكحل، الكساء، حليٌّ، الحلى، معاني الجمال، جماله، النسيم، الجنون، الهوى، الخمر، الفم، اللثام، المها، أنفاس الصبا، الرائحة العطرة، الربا، الرقة، النجوم، الألحاظ، العيون، الخدود، الحسن، الجفون، الأرداف، الخصر، الشعرات البيض، الكواعب، أحداق، النهد، الصدغ، ثغر...

إنّ المرأة عند الغَزّيّ تأخذ معنى جديداً فهي الجمال الذي يعجب به الشاعر، وقد يكون الجمال عنده جمال الطبيعة، وجمال الأدب، والجمال الإنساني، فكل جمال يلهب مشاعر الغَزّيّ، الذى يقرنه بالمرأة ليتصرف به كما تشاء، يقول:

تَصَـــرَّفَ فـــيَ مَعْنـــى الَجمـــال وَلَفْظِـــهِ فَفِـــي كفِّـــهِ حَـــلُّ الَجمـــالِ وعَقْـــدُهُ[4]

وقد يتعدى عليه المحبوب لكن جماله هو الذي رماه فأصماه، يقول الغَزّيّ:

ولا رَمـــى يَـــوْمَ أَصْـــماني عَلـــى عَجَـــلٍ رَمَـــيَ الُمصـــيبِ ولكـــنَّ الجمـــالَ رمـــى[5]

ومن ألفاظ المرأة ذكر محاسنها، ومنها قوله في جمال الجفون:

خَليلـــيَّ مـــاذا يُضـــيرُ النَّســـيمُ علـــى سَـــلمِ[6] الجـــزعِ[7] لَـــوْ سَـــلَّما

وزَادَ جفـــونَ الـــدُّمى عِلَـــةً فـــإني قَتيـــلُ جُفـــونِ الـــدُّمى

طَـــرَقْنَ فَغَطَّـــيْنَ أَفْـــوَاهَهُنَّ أَخِفْـــنَ مِـــنَ اللَّـــثْمِ مَحْـــوَ اللَّمـــى[8]

---

(1)الغزي الديوان(ص508).

(2) العنقاء: الداهية، والعنقاء: طائر معروف الاسم مجهول الجسم، الجوهري، الصحاح(ج1534/4).

(3) الغزي، الديوان(ص742).

(4) الغزي، الديوان(ص466).

(5) المرجع السابق، ص684.

(6) السَلَمُ: شجرٌ من العضاة، الواحدة سلمة، الجوهري، الصحاح(ج1950/5).

(7) الجزع بالكسر: منعطَفُ الوادي، المرجع السابق(ج1195/3).

(8) الغزي، الديوان(ص625)، اللَّمى: سمرة في الشفة، الجوهري، الصحاح(ج2485/6).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن "الهوى" يقول الغَزّيّ:

لَـوْ لَـمَ أَمُـتْ بِهَـواكِ قـالَ العُـذّلُ[1] مـا قيمَـةُ السَّـيْفِ الـذي لا يَقْتُـلُ[2]

يبدأ الشاعر قصيدته في مدح رشيد الدولة أبا جعفر محمد بن المفرج كعادته في مطلع قصائده بالوقوف على أطلال الحبيبة والتغزل، وهي عادة الشعراء العرب قديماً، يبدأ القصيدة بأداة الشرط "لو" التي تفيد الامتناع أي "يمتنع بها الشيء لامتناع غيره"[3]، وأتبعها "لم" الذي تفيد "نفي الماضي بالمعني"[4]، وكل ذلك ليؤكد أنه يموت بهوى الجمال، ثم يؤكد صورته بالتشبيه الضمني وهو "تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمح المشبه والمشبه به، ويفهمان من المعنى..."[5]، وهو تلميح من الشاعر على أن حبها قاتل كالسيف، فيزيد بذلك قوة للمعنى وتأثير في المتلقي.

يستخدم الشاعر الرائحة العبقة التي تخرج من المحبوبة، كما أنّ أنفاس الصبا من رائحتها.

يقول:

إنَّ الَمهـا[6] الُمتبَرقِعـاتِ[7] تَعَفُّفـاً[8] وَاصَـلْنَ[9] أَرْواحـاً وَعِفْـنَ[10] جُسـوما

لـمْ أَدْرِ مِـنْ جَهْـلٍ بوقـتِ زيـارةٍ وافـيْنَ صُـبْحاً أم أَرَدْنَ هُجومـا

شُـغفْتُ برَيَّـاهُنَّ[11] أَنفـاسُ الصَّـبا[12] فسـألت أيُّهمـا أرَق نَسـيما

---

(1) العذل: الملامة، الجوهري، الصحاح(ج1762/5).

(2) الغزي، الديوان(ص358).

(3) الزجاجي، حروف المعاني والصفات(ص3).

(4) المرجع السابق، ص8.

(5) الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع(ص239).

(6) المها: البقرة الوحشية، الجوهري، الصحاح(ج2499/6)، والمقصود: النساء.

(7) المتبرقعات: اللواتي يلبسن البرقع، وهو غطاء للوجه، ينظر، المرجع السابق(ج1184/30).

(8) تعففاً: العفة: الكف عما لا يحل ويجمل، ابن منظور، لسان العرب(ج253/9).

(9) الوصل: ضد الهجران.... خلاف الفصل، المرجع السابق(ج726/11).

(10) عفن، عاف منها عوافة الطالب، ما أصابه من أي شيء كان، المرجع نفسه(ج259/9).

(11) برياهن: المقصود رويت من الماء أي ارتويت وترويت، الجوهري، الصحاح(2363/6).

(12) الصبا: ريح، المرجع السابق(2398/6).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أَوْ خيفــةٍ أَنْ لَــوْ طَــرَقْنَ مَــعَ الــدُّجى دُونَ الضَّــحى لَحِســبْتَهُنَّ نُجومــا[1]

يحاول الشاعر أن يلفت انتباه المتلقي بتساؤلات متعددة بعد وصف المحبوبات بالمها وهن المتبرقعات واستخدم أسلوب التوكيد (إنَّ)، كما أكثر الشاعر من الأفعال الماضية (واصلن، عفن، شغفت، سألت، وافين، أردن، طرقن)، والفعل المضارع (أدر، تحسبهن) وهذه المفردات الفعلية تدل على الزمن والحدث، تعكس حال الشاعر وموقفه.

ويعتمد على التصوير (شغفت أنفاس الصبا)، والطباق بين (الدجى) و (الضحى) الذي يوضح المعنى بالتضاد كما أكثر الشاعر من الأسماء التي تدل على الثبات في الأبيات السابقة، وهي تقابل الأفعال ومنها: (المها، المتبرقعات، أرواحاً، جسوما، برياهن، أنفاس، الصبا، صبحا، هجوما، أرق، نسيما، الدجى، الضحى، نجوما).

يعتمد كثيراً في غزله بذكر وصف المحبوبة بالأسلحة التي تدمى القلب، أو السهام التي تصيب الفؤاد، كما في قوله:

تُصْــمي[2] قُلــوبَ النَّــاظِرين بِنــاظِرٍ لحظــاتُ مــن يرنــو إليــهِ سِــهامُهُ[3]

وقوله:

وَصَــلَنْ بأســيافٍ لحاظيــةِ الظبــى[4] لَهُــنَّ اهتِــزازٌ فــي الجُفــونِ وَتَجَرِيــدُ[5]

وقوله:

أَسِــنَّتُها يَحْكــينَ فِعْــلَ عُيونِهــا وأَرْماحُهــا يَسْــرِقْنَ وَصْــفَ قُــدودِها[6]

وجميعها صور يستعير الشاعر السهام، والسيوف للألحاظ، وكذلك العيون تفعل فعل الرماح التي تسرق لونها من الخدود.

---

(1) الغزي، الديوان(ص543).

(2) تصمي: صمي الصيد يَصمْي، إذا مات وأنت تراه، الجوهري، الصحاح(ج2404/6).

(3) الغزي، الديوان(ص694).

(4) الظبى: ظبة السيف: طرفه، الجوهري، الصحاح(ج2417/6).

(5) تجريد: الشدة، يقال سنة جارود أي شديدة، ينظر: المرجع السابق(ج455/2).

(6) الغزي، الديوان(ص710).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن المفردات التي استخدمها الشاعر في وصف المرأة وصفاً حسياً الأرداف، الخصر، العيون، اللواحظ، الجيد، النهد، العيون، الشعر، الكواعب، لذا يصف الشاعر المرأة وصفاً حسياً كما وصفه الشاعر العربي من قبله.

يقول:

قامَـــتْ أَســـيرَةُ رِدْفَيْهـــا[1] تَكـــادُ إذا ... تَمايَلَـتْ مِـنَ نُحـولِ الخَصْـرِ يَنْقَطِـعُ[2]

وقوله:

وتَزْفُـلُ فـي وَشْـيٍ إذا اشـتاق لمسَـها ... تَظَلَّـــمَ مِـــنْ أَردافِهـــا وَنُهودِهـــا[3]

وقوله:

تهجـين[4] خصـرك أَنْ يَـزولَ نحولُـهُ ... وفســـادُ جفنِـــك أن يصـــحَّ عليلُـــهُ[5]

يقول الغَزّيّ في أم أوفي:

سَـرَتْ أُمُّ أَوْفـى عـاطِلاً[6] مِـنْ فِرِنْـدِها[7] ... فوزَّعْـتُ دَمْعـي بَـيْنَ خَـدّي وَجيـدِها

فباتَـت تَحَلَّـى مِـنْ فَرائِـدِ عَبْرتَـي ... وتحسَـبُ جِسْـمي سِـلْكَ[8] بَعْـضِ عُقُودِهـا

أَلَمـت[9] بِنـا تُزْنـو بألحـاظِ جُـؤْذُرٍ[10] ... مَناصِـلها[11] فـي القَطْـعِ دونَ غَمودِهـا

وتَزْفُـلُ[12] فـي وَشْـيٍ إذا اشـتاق لمسَـها ... تَظَلَّـــمَ مِـــنْ أَردافِهـــا وَنُهودِهـــا

---

(1) الأرداف: مرة وعثة الأرداف : لينتها، ابن منظور، لسان العرب(ج202/2).

(2) الغزي، الديوان(ص770).

(3)المرجع السابق، ص710.

(4) التهجين: الذم، والهجنة في الكلام العيب ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج431/13).

(5) الغزي، الديوان(ص783).

(6) عاطلاً: عطل: المرأة خلت من الحلي فهي عاطل، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج608/2).

(7) الفرند: وشي السيف، السيف نفسه، والورد الأحمر، اسم ثوب، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج334/3).

(8) السلك: إدخال الشيء، ابن منظور، المرجع السابق(ج443/10).

(9) ألمت: إدامة النظر، ينظر: المرجع نفسه(ج340/14).

(10) جؤذر: ولد البقرة ، المرجع نفسه(ج124/4).

(11) مناصلها: النصل نصل السهم ونصل السيف والسكين والرمح، المرجع نفسه(ج662/11).

(12) ترفل: الرفل جر الذيل، المرجع نفسه(ج291/11).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فَبِتْنَا نَشَاوَى مِنْ مُدامَةِ[1] وَصْلِها[2] وبات الكرى السَّاقي برغم حسودها[3]

إن المتأمل للمفردات السابقة يستطيع أن يتبين وصف أم أوفى، فهي: عاطلاً من الفرند، الجيد، ألحاظ جؤذر، ترفل، وشي، أرداف، نهودها، الوصل، ويعتمد الغَزّيّ في الأبيات السابقة على روعة التصوير، وبتلميح دون التصريح عندما يذكر أن الدمع توزّع بين خدها وجيدها.

كما تحدث الغَزّيّ عن المرأة في غزله عند الوصل، فإنه تحدث عنها في أحوال مختلفة، نجده أحياناً يكتفي بالإشارة، أو بنطق العيون، يقول:

نَطَقُوا بِأَعْيُنِهِمْ وَأَفْصَحُ صَامِتٍ دَمْعٌ تفُضُّ ختامَةُ الأشواقُ[4]

إنه التعبير الفصيح عما يشعر به، ولكنه تعبير بالصمت، إنّها لغة العيون، عندما تنطق العيون بإشارات يقول:

وَغَايَةُ الوَجْدِ أَنْ نشْكُو بِأَعْيُنِنَا غَمْزاً وَتَبْكِي لَنَا الأَجْفَانُ أَجْفَانا[5]

إنّ الأسلوب الذي يستخدمه الغَزّيّ في إيصال حبه لمحبوبته أسلوب يعتمد عليه كثيراً، ويكون التعبير من قبيل المجاز أو تراسل الحواس "نطقوا بأعينهم"، بحيث يصبح من الممكن للحواس أن تتراسل، لتأخذ كل حاسة منها ما تختص به الأخرى، حتى يمكننا وصل معطيات حاسة بمعطيات حاسة أخرى، كما أعطى الشاعر صفة اللسان (النطق) للعين التي هي للإبصار باعتبار أن "النفس الإنسانية في جوهرها وحدة ترتد إليها وسائل الإدراك على تعددها"[6].

ومما يلاحظ أن تشكيل الشاعر مفرداته بهذه الطريقة قد أكسبها عمقاً في الدلالة وجعلها أكثر ايحاءً بمكنونه النفسي.

---

(1) مدامة: الخمر، الزبيدي، تاج العروس(ج182/22).

(2) وصل: الوصل ضد الهجران، الجوهري، الصحاح(ج1842/5).

(3) الغزي، الديوان(ص710).

(4)المرجع نفسه، ص402.

(5) المرجع السابق، ص438، أجفانا: جفن العين، والسحاب جفن الماء، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج89/13).

(6) أحمد ، الرمز والرمزية(ص248).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن المفردات التي ارتبطت بحقل المرأة ، مفردات الطبيعة؛ لأنّ الغَزِّيّ مزج بين الغزل والطبيعة، أو بين صفات جمال المرأة ومظاهر الطبيعة، ومن هذه المفردات: (ظلام الليل، النور، البرق، برد، الشهد، الشمس، الضحى، الهجير، الظلال، القمر، الزنبور، الروضة، المطر، البلبل، الشدو، الجداول، اللطيف، البستان، الروض، الرمان، الغزال، الثعبان، الناقة، الأبل، عيد النيروز، الربى، المزن، عارض، والأغصان، الشمال، الماء، الأنهار، القطا، الطائر، الفيافي، الغوائر (ما انخفض من الأرض)، الفنن، نوّار، أسد، صوار (قطيع من البقر)، عشب، مرعى، الياقوت، الجمان، الصقر، البغاث (من ضعاف الطير)، المها، الصبح، الليل، النجم، الصّبا، نسيم، الدجى، الضحى، نجوم...، وهو في مزجه بين المرأة والطبيعة نراه يؤكد على الجمال "حيث تظهر المرأة وكأنها الطبيعة"[1]. وذلك حين يمزج بينهما في أسطر شعرية بقوله:

خـــانَ سِـــرَّ السُّـــرَى تبسُّـــمُ سُـــعْدَى فاســـتحالَ المـــراحُ بـــالنُّورِ مَعْـــدا[2]

كـــانَ بَرْقـــاً مَـــا سُـــحْبُهُ الغُـــرُّ[3] إلاَّ بَـــرَدٌ لا يّـــذُوبُ جَـــاوَرَ شَـــهْدَا

شَـــفَّ عِنْـــهُ اللِّثـــامُ والبَـــرْقُ فـــي العـــارِضِ أَوْرَى[4] زَنْـــدَاً وَأَثْقُـــبُ[5] وَقْـــدَا[6]

يرسم الشاعر من خلال مفرداته صورة تركيبة للمراح الذي يتحول (استحال) شعلة (نور)، وكأنه (برق) في ثنايا الأسنان، ليلتقي برق السماء اللامع مع (سحبه الغراء) بالبرد/ بياض الأسنان، الذي يجاور الشهد/ الريق العذب، ليمزج الشاعر بين كل هذه الصفات ليخرج صورة تركيبية.

استخدم الشاعر الأفعال الماضية (خان، استحال، كان، شف) والأفعال المضارعة (يذوب) ليحدد لنا الزمن، ثم إن تكرار حرف السين في البيت الأول (سر، السرى، تبسم سعدى، استحال) الذي يعطي جرساً مهموساً؛ لأنّ مثل هذا التكرار اللافت للنظر لابدّ أن يوحى بشيء مما يحسه الشاعر وبحالته الشعورية المسيطرة.

---

(1) الغزي، الديوان(ص146).

(2) المعد: الجذب، الجوهري، الصحاح (ج405/3).

(3) الغر: غرة كل شيء: أوله وأكرمه، الجوهري، الصحاح(ج768/2).

(4) أورى: ورى الزند إذا خرجت ناره، المرجع السابق(ج2522/6).

(5) أثقب: تثقيب النار: تذكيتها ،المرجع نفسه(ج93/1).

(6) الغزي، الديوان(ص441).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن قصائد الغَزّيّ الذي يمزج بينها وبين المرأة والطبيعة قوله:

يـا حَبَّـذا الطَّيْـفُ حَيَّانـا فَأَحْيَانـا	أَهْـدَى لَنَـا قُرْبُـهُ رَوْحَـاً وَرَيْحَانـا
طَيْـفُ الَّـذِي لَـوْ تَجَلَّـى[1] جَهْـرَةً لَجـلا	لِلصَّـبّ مِـنْ حُسْـنِهِ رَوْضَـاً وَبُسْـتانا
وظـالَعَ الطَّلْـعُ[2] مِـنْ مُفْتَـرّهِ[3] وَجَنـى	مِـنْ نَهِـدِهِ لِمَـريضِ القَلْـبِ رُمَّانـا
أفـدّى الغَـزَالَ الَّـذي غَازَلْتُـهُ سَـحَراً	والنَّـوْمُ يَكْسِـرُ مِـنْ عَيْنَيْـهِ أَجْفَانـا
قـالَ الرَّقِيـبُ عَلَـى بُعْـدٍ فَقُلْـتُ بَلَـى	الآنَ أَمْكَـنَ وَقْـتُ الفُرْصَـةِ الآنـا
مُتَعْتَـعٍ زِئْبَقِـيٌّ[4] العَهْـدِ تَحْسَـبُهُ	مِـنْ خَمِـرْ مُقْلَتِـهِ فـي الصَّـحْوِ سَـكْرَانا
إذا شَـكَوْتُ الهَـوَى قَالَـتْ لَواحِظُـهُ	لا يَعْمَـلُ السِّـحْرُ فـي مُوسـى بـنِ عِمْرانـا
لَـوْ لَـمْ يَكُـنْ ذاكَ مـا أَلْقـى ذُؤابَتَـهُ[5]	فَأَصْـبَحَتْ فـي عُيـونِ النَّـاسِ ثُعْبَانـا
تَبـارَكَ الله مَـا أَحْـلاكَ مُبْتَسِـماً	وَمَـا أَمَـرَّ التَّجَنـي مِنْـكَ غَضْـبانَا
عَهْـدِي بـهِ وَهْـوَ يَـوْمَ البَـيْنِ مُلْتَفِـتٌ	تَلَفَّـتَ الـرِّيم يَخْشـى الصَّـيْدَ عَطْشَـانا[6]

يبدأ الشاعر قصيدته في مدح ابن المفرج بمقدمة غزلية كعادة الشعراء قديماً، وكعادته في قصائده، وقد استخدم أسلوب المدح (يا حبذا)، كما نوّع الشاعر في مقدمتة بين الأساليب الخبرية والإنشائية، وقد توالت الأفعال التي تدل على توالي الأحداث واستمراريتها (حيّانا، أحيانا، أهدى، تجلى، جلا، جنى، طالع، أقدى، غازلته، يكسر، قال، قلت، أمكن، تحسبه، شكوت، قالت، لا يعمل، لم يكن، ألغى، أصبحت، تبارك، ما أحلال، ما أمر، يخشى)، وتتزاحم الأسماء التي تدل على الثبات (الطيف، روحاً، ريحاناً، طيف، جهرة، الصب، حسنه، روضاً، بستانا، الطلع، مفتره، نهده، القلب، رمانا، الغزال، سحرا، النوم، عينيه، أجفا....)، كما يكثر من المحسنات البديعية

(1) تجلّى: جلا الشي أي كشفه، الجوهري، الصحاح(ج2305/6).

(2) الطلع: طلع النخلة، المرجع السابق(ج1253/3).

(3) مفتر: الفترة: الانكسار والضعف، المرجع نفسه(ج777/2).

(4) الزئبق: من الزنبق: دهن الياسمين، وهو فارسي معرب: الزاووق، ابن منظور، لسان العرب(ج137/10).

(5) ذؤابة: ذؤابة كل شيء أعلاه، والجلوة المعلقة على الرحل، المرجع السابق(ج379/1).

(6) الغزي، الديوان(ص437).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وخاصة الجناس ومنه (حيّانا، أحيانا) و (روحاً، ريحانا)، (الغزال، غازلته)، والمقابلة في قوله (تبارك الله ما أحلاك مبتسماً) و (وما أمر التجني منك غضبانا)، والطباق بين (الصحو، سكرانا) و (ما أحلال، ما أمر) و(مبتسماً، غضبانا) وكلها لتوضيح المعنى وتوكيده، ويظهر أسلوب التقديم والتأخير جلياً منذ البيت الأول حيث قدم الجار والمجرور على المفعول به (أهدى لنا قربه روحا) (لجلا للصب من حسنه روضا) و (النوم يكسر من عينيه أجفانا) و (تحسبه من خمر .... سكرانا) وتقديم الجار والمجرور والمضاف إليه على خبر أصبح (أصبحت في عيون الناس تعبانا)، ويبدو الحوار واضحاً في البيت الخامس (قال...) (فقلت) لينوع الشاعر بين أسلوب السرد الذي يعتمد عليه، وكأنَّ الشاعر يحكي لنا قصته مع المحبوبة يوم رحيلها، ويظهر التكرار في قوله (الطيف، طيف) و (تجلى، جلا) (الآن، الآنا) (ملتفت، تلفت) وتكرار أسلوب التعجب (ما أحلاك، ما أمر)، وبذلك يبرز الشاعر قيم شعورية تدل على مدى صبابته بالمحبوبة، وتكرر الفعل المضارع المنفي في قوله (لم يكن، لا يعمل) ليدل على استمرارية النفي.

يتضح الإيقاع الموسيقي في الأبيات وهي من بحر البسيط، و "العلاقات بين الأصوات تمنح الموسيقي مغزاها"[1] وقافية القصيدة على حرف الروى النون المفتوحة المطلقة؛ لإعطاء الإيقاع الموسيقي طلاقة وحيوية، ومن مصادر الإيقاع في الابيات التصريع في البيت الأول (أحيانا، ريحانا) والجناس بين الكلمات، وتكرار بعض الحروف كما في البيت الأول وذلك في تكرار صوت الحاء خمس مرات، وتكرار صوت الألف ثماني مرات، ويظهر تكرار صوت الألف في بقية الأبيات (تجلى، جلا، بستانا، طالع، جنى، رمانا....)، إنها أبيات تتدفق من الموسيقى، ويتدفق فيها الإيقاع في كل بيت بل في كل شطر.

رابعاً : حقل الطبيعة الدلالي

لا يخلو شعر شاعر من الحديث عن الطبيعة بما فيها ، فالشاعر بطبيعته يتأثر بكل ما حوله، سواء من مظاهر الطبيعة الصامتة أو المتحركة، أو ما يلاحظه من خلال حياته، والغَزِّيّ بطبيعته تنقلّ بين البلدان المختلفة ذات الطبيعة المختلفة، وهو شاعر يرتكز على الجمال الفني والطبيعي، محاولاً المزج بينهما.

(1) عصفور، دراسة في التراث النقدي(ص411).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نوّع الشاعر موصوفاته، فإذا وجدنا الطبيعة الصامتة، من جبال وتلال وصحراء ورمال والنجوم، والليل، والأزهار، والأمطار، فإننا نجد الطبيعة المتحركة من الإبل والخيل والطيور والرياح... لتعبر المكان والزمان، كما نجد عنده وصف الرحلة والمحبوبة والمعارك.

ومن أهم مظاهر ألفاظ البيئة والطبيعة في شعر الغَزِّيّ ما يلي:

1- ألفاظ مظاهر الطبيعة:

ومن مظاهر الطبيعة في شعر الغَزِّيّ الطبيعة الصامتة من صحاري، وأودية، وجبال، وبحار، ونجوم، وأزهار، وربيع، وكواكب وليل، وشهب وسماء، وما بها من ظلام ونور...، وكذلك نجد الطبيعة المتحركة من إبل وخيل وطيور جارحة ورياح وحيوانات الصحاري، وقد يمزج الشاعر بينهما كما قد يصورها بصورة مختلفة، ومن ذلك قوله:

مَعْنَــى العُــلا لَــكَ والــدَّعاوَى للــوَرى ... سُــؤْرُ[1] الهِزَبْــر[2] وَليمــةُ الســرحانِ
ولقــد ســريتُ وللكواكــب فــي الــدُّجى ... ســبحُ الغريــقِ وَمِشْــيَةُ النشــوانِ[3]
فــالبرَقُ أَلْمــعُ مِــنْ حُســامٍ هَــزَّه ... بطــلٌ، وأخفــقُ مــن فــؤادِ جبــانِ
حتــى إذا نَثــر التــبلّجُ[4] وَرْدَهُ ... متــداركاً قطفــا علــى الريحــانِ
حيَّيــتُ أصــحابي وقلــتُ لِيَهْــنِكُمْ ... وَضَــحَ الصَّــباحُ لَمــنْ لَــهُ عَيْنــانِ[5]

تبدو مظاهر الطبيعة الصامتة أو المتحركة في المفردات (الهزبر، السرحان، الكواكب، الدجى، البرق، التبلج، ورد، الريحان، الصباح)، فالشاعر يجمع بين مظاهر الطبيعة الصامتة والمتحركة ويجعلهما انطلاقاً ومقدمة للوصول للممدوح.

وينوّع الشاعر بين الجمل التي يستخدمها فتراه يستخدم الجمل الاسمية التي تدل على الثبات (معنى العلا لك، الدعاوي للورى، سؤر الهزبر، فالبرق ألمع، وأخفق) ويستخدم الجمل

---

(1) سؤر: بقية الشيء، ابن منظور، لسان العرب(ج4/240).
(2) الهزبر: الأسد، الجوهري، الصحاح(ج2/854).
(3) النشوان: السكران، المرجع السابق(ج6/2510).
(4) التبلّج: البلوج الإثراء، بلّج الصبحُ يبلُج بالضم أي أضاء، المرجع نفسه(ج1/300).
(5) الغزي، الديوان(ص336).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفعلية التي تدل على الحدث والاستمرار وجميعها أفعال ماضية للدلالة على الثبات أيضاً وهي (سريت، نثر، حييّت، قلت، هزّه)، كما أكد الشاعر أسلوبه بأداتين للتوكيد (اللام، قد) زيادة في توكيد سريانه والكواكب لا تزال وسط الظلام.

تبدو المتقابلات في القطعة السابقة واضحة، فالشاعر يقابل بين الممدوح الذي نسب الشاعر له العلا، وبين من يدعي العلا، وبين البطل الذي يبرق الحسام في يده، وبين قلب الجبان، وهذه المتقابلات تفيد التعبير بما تحمله من إيماءات وإيحاءات.

لا يستثنى الشاعر التصوير في أبياته السابقة، فهو يصور الممدوح بالأسد، وغيره بالذئب، وشتان بينهما لما تحمله اللفظتان من دلالات، فالأسد الملك الممدوح الذي لا يأكل إلا من صيده، أما الذئب فإنه يأكل من (سؤر) الأسد، ثم إن صورة سريانه وقت الصباح مثل الغريق الذي يسبح، ومثل مشيه السكران، صورة توحي بمدى اعتزازه ونشاطه وكبريائه، وصورة البرق التي هي ألمع من صورة الحسام عندما يهزّه البطل، توحي على مدى قوة البرق، وتتوالى صور الشاعر حتى يصوّر الصباح وهو ينثر الورد على الرياحين، ليصل إلى نتيجة منطقية وهي إلقاء التحية على أصحابه فيصل بذلك إلى الممدوح بقوله:

كَوَضَـوحِ فَضْـلِ الصَّـاحبِ الغَمْـرِ[1] الـذي لا زَالَ صـــاحِبَ دَوْلـــةٍ وقـــرانِ[2]

ويصف في رحلته ما يرافقه من نجوم وكواكب وسهول وقفاري...، ومن ذلك قوله:

فَفـزْت مِـنْ الَمهـارى[3] والـدَّراري[4] بِصُـــحْبِة كُـــلِّ مَفْقـــودِ المِثـــالِ

نُجـــومٌ لا تميـــلُ إلـــى أُفـــولٍ[5] وَعَـــيْشٌ لا تحِـــنُّ إلـــى إفـــال[6]

بَسْـــهلٍ خِلْتَنـــا فِيـــهِ انْغِماســـاً[7] جَوابـــاً شَـــكّ حاشِـــيَتي سُـــؤالِ

---

(1) الغمر: رجل غمر الرداء وغمر الخلق أي واسع الخلق...سخي، ابن منظور، لسان العرب(ج29/5).

(2) الغزي، الديوان(ص336)، قران، الجمع بين الحج والعمرة، وان يقرن بين شيئين، والمقرن: المطيق، الجوهري، الصحاح(ج2181/6).

(3) المهارى: نسب إلى الإبل المهرية، المرجع السابق(ج821/2).

(4) الداري: نقول كوكب دري : ثاقب مضيء، ابن منظور، لسان العرب(ج282/4).

(5) أفل: غاب، الجوهري، الصحاح(ج1623/4).

(6) إفال: صغار الإبل بنات المخاض ونحوها، المرجع السابق(ج1623/4).

(7) الغمس: إرساب الشيء في الشيء السيال أو الندى أو في ماء..، ابن منظور، لسان العرب(ج156/6).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فَنمْسِـــي فِيـــهِ تَحْـــتَ سَـــماءِ شُـــهْبٍ وَنُضْـــحِي مِنْـــهُ فَـــوْقَ سَـــماءِ آلِ[1]

وَقَـــدْ قَصُـــرَتْ خُطَـــى أيـــدي المَطَايـــا بعقـــل الأَيْـــنِ[2] لا عُقَـــلِ الحِبـــالِ[3]

يصف الشاعر رحلته ومرافقيه، فإذا بهم مرافقون من الطبيعة (المهاري، الدراري، النجوم، السهل، السماء، الشهب، السراب)، إنهم الأصدقاء الحقيقيون للشاعر الذي يقطع الفيافي ليصل إلى ممدوحة، إنها لوحة طبيعة تثير النظر، فالشاعر يقرن بين ظلام المهاري والدراري وملازمتها له (نجوم لا تميل إلى أفول)، يقرنها بأصحاب الشاعر الذين لا يفارقونه (وعيش لا تحنّ إلى إفال) وانظر إلى (انغماساً) الذي توحى بمدى ذوبان الشاعر في السهل حتى تحسبهما من الاتساع كأنه السؤال الذي يحتاج إلى الجواب، ثم إنّ الطباق بين (نمسي)و (نضحي) يدل على دوام السير على الأرض، أو هو سير وطيران في السماء، لأنّ ما فوقهم سماء من نجوم، وما تحتهم سماء من سراب وآل، قد تمنع المطايا من السير.

2- الإبل:

تعتبر الابل من أساسيات الرحلة التي يقطعها الشاعر للوصول إلى الممدوح، وقد وصفها الشاعر بعدة صفات، واستخدم لها عده مفردات للدلالة على هذه الأوصاف، فهي إبل قوية، مكتملة الخلق، صبور على الصحراء وتعبها، قادرة على تحمل المشاق، وكما يصفها وصفاً جسدياً، كما يصف سرعتها فناقته تشقّ حيزوم الليل، كما يصف تعبها وما تلاقيه من مشقة الرحلة، و وهي إبل خوامس ومن صفات مشيتها الوخذ وهو نوع من السير السريع، العنق وهو نوع من الطويل، الركائب القلاص (وهي الشابة من النوق)، الحدو (غناء الإبل)، الترفيل (نوع من السير السريع)، أمون (ناقة)، منسم، كاهلها القرم، الفحل والغنج (مد العنق في المشي ، الوسج نوع من المشي الشديد ،العرامس...

ومنه قوله:

(1) آل: الذي تراه في أول النهار وآخره، كأنه يرفع الشخوص، الجوهري، الصحاح(ج1627/4).

(2) الأين: الأعياء، المرجع السابق(ج2076/5).

(3) الغزي، الديوان(ص380).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بـــاللهِ يـــا مُنْضـــي[1] القِلائِـــصَ[2] طُلُّحـــا[3] حَسْـرى[4] تُغَشْـمِر[5] والأَظَـلُّ[6] جـريحُ
فـــــي كـــــلِّ تـــــرواح يغـــــرّق خـــــدَّه بالـــــدَّمْعِ جَفْـــنٌ لِلْغَمـــــامِ نَـــــزيحُ[7]

إنّ الشاعر يصف ناقته التي كانت قوية (قلوس) بالناقة التي أصبحت مهزولة (منضي) و(حسرى)، وكلها تدلّ على قوة الابل التي يمتطيها الشاعر، كما توحى على شدّة التعب وبعد المسافة التي يقطعها الشاعر للوصول إلى مراده، كما استخدم الشاعر أسلوب القسم "بالله" للدلالة على تأكيده على نفسه وعلى المخاطب لتوصيل الأمانة التي سيحملّها له، كما أنّ استخدام الشاعر للمفردات (طلّح، تغشمر، تراوح، يغرق، نزيح) التي توحي على زيادة في المعنى؛ لأن أي زيادة في المبني يؤدي إلى زيادة في المعنى.

ومنها قوله:

وَمَهْمَـــــهٍ[8] وَعَـــــدتني طـــــيَّ شاســـــعَه بِوَخْـدِها[9] فـي ذَوَاتِ الرَّحْـل شِـمْلَالُ[10]
عُرْقوبُهـا قَـدْ حَكَـتْ عَرْقُـوبَ[11] فـي عِـدةٍ[12] لِلْمَشَـــرَفيّ وَمَـــالي غَيرَهـــا مـــالُ[13]

(1) النضو: البعير المهزول، الناقة نضوة، وأنضى فلان بعيره أي هزله، الجوهري، الصحاح(ج2511/6).
(2) القلائص: جمع (قلوص) وهي الغنيمة من الإبل، والقلوص سميت بهذا الاسم لطول قوائمها...، وهي أول ما يركب من إناث الابل...، ابن منظور، لسان العرب(ج81/7).
(3) طلّح: التي ترعى الطِلاح، وطلح البعير: أعيا، وأطلحته: خسرته، الجوهري، الصحاح(ج288/1).
(4) حسرى: حسر البعير: أعيا، المرجع السابق(ج629/2).
(5) تغشمر: غشمر الليل: أقبل، تغشمره أي أخذه قهراً، وأريته متغشمراً: أي غضباناً، المرجع نفسه (ج770/2).
(6) الأظل: ما تحت نسيم البعير، باطن المنسم، بطن الاصبع، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج419/11).
(7) الغزي، الديوان(ص764)، نزيح: بعيد، ونزح البئر استقيت ماءها كله، ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج410/1).
(8) مهمه: الابل، والناقة التي تهمم الأرض بفيها ، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج621/12- 623).
(9) وخد: ضرب من سير الابل، وهو أن يرمى بقوائمه كمشي النعام، الجوهري، الصحاح(ج548/2).
(10) شملال: سريعة خفيفة، ينظر: المرجع السابق(ج1740/5).
(11) عرقوب: اسم رجل من العمالقة ضربت به العرب المثل فقالوا: "مواعيد عرقوب"، المرجع نفسه(ج180/1).
(12) العِداد: العطاء، ينظر: المرجع نفسه(ج507/2).
(13) الغزي، الديوان(ص425).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يدور حوار بين الشاعر والإبل التي يمتطيها، ثم تعطيه الوعد الذي تقطعه الناقة على نفسها ولكنّها تفي بهذا الوعد، ومن المفردات التي استخدمها الشاعر لبيان وصف ناقته "عرقوب" ثم استخدم التناص الأدبي للدلالة على المثل الشعبي "مواعيد عرقوب"[1]، ولكن ناقته تفي بوعدها، ويتضح الغرض من التناص السابق أن عرقوب الناقة (ساقها) طويلة، وكأن الشاعر يصف الناقة من الناحية الجسدية، وهذا الطول للساق يحاكي طول مواعيد عرقوب، فكأن عرقوبها مثل ذلك.

وقد يستمر الحوار بين الشاعر وناقته، والذي يوحي على مدى العلاقة بين الشاعر ودابته، وكثره ترحاله عليها، يقول:

تَقُـــولُ إِذَا حَثَثْناهـــا فَظَلَّـــت تُناجِينـــا بأَلْسِـــنَةِ الكَـــلالِ

إِلـــى أُفُـــقِ الهِـــلالِ مسِـــيرُ رَكْبـــي فَقلْنـــا بَـــلْ إِلـــى أُفُـــقِ النَّـــوالِ[2]

لا يزال الحوار قائماً بين الشاعر وناقته، هذا الحوار فيه سؤال ورد، سؤالها حول الغاية التي يريدها أن تصل إليها، رغم التعب الذي تدل عليه أكثر من مفرده (حثثناها، تناجينا، الكلال)، كما أن مجرد السؤال من الناقة يدل على مشقة الرحلة، كما تكثر الأفعال الدالة على الحدث واستمراره في البيتين السابقين (تقول، حثثنا، ظلت، تناجي، قلنا)، ويلجأ الشاعر إلى استخدام الفعل للاستمرار في الحدث والحركة والتنقل، فهو لم يصل بعد إلى مبتغاه (الممدوح)، ثم أن التقديم والتأخير في قوله: (إلى أفق الهلال) تقديم الجار والمجرور على المبتدأ والخبر، ليفيد العناية والاهتمام بالمقدم والذي جاء بواسطة السؤال، واستخدم الشاعر (بل) التي تفيد الاضراب أو "تأتي لتدارك كلام غلط فيه... وتكون لتحرك شيء من الكلام وأخذ في غيره"[3]

جعل الشاعر من سؤال ناقته تخلصاً جميلاً للدخول في غرض النص "المدح" وتكون إجابته المريحة له ولإبله (بل إلى أفق النوال)، ليصل بعدها إلى قوله:

إِلـــى ابـــنِ مُحَمَّـــدٍ[4] وَزر[5] البرايـــا ظَهِيـــرِ الدَّوْلَـــةِ الـــدَّمِثِ الخِـــلالِ[6]

---

(1) ابن سلام الهروي البغدادي، الأمثال(ص87).

(2) الغزي، الديوان(ص380)، النوال: العطاء، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج1836/5).

(3) الزجاجي، حروف المعاني والصفات(ج14/1).

(4) هبة الله بن محمد بن المطلب ولي الوزارة للخليفة العباسي المستضيء، ينظر: ابن كثير، البداية والنهاية، (ج208/12).

(5) وزر: ملجأ، الجوهري، الصحاح(ج845/2).

(6) الغزي، الديوان(ص380).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3- الخيل:

إنّ علاقة الإنسان العربي بالخيل علاقة طبيعية، فظروف الحياة الصعبة تجعله يتمسك بالخيل ليصبح مظهراً من مظاهر الفخر والاعتزاز والترف، حتى أصبح العربي لا يستطيع الاستغناء عنها في حربه وسلمه، فهي رمز أصيل عنده.

وردت كثير من الألفاظ في شعر الغَزّيّ لها علاقة بالخيل وبصفاتها وبطريقة جريها وبما يستخدم لها من أشياء، ومن هذه المفردات: يعلي، يهتز، يطير، سابح، شادخ الغرّة، طيار، جمح، مرخ، عنانه، يهتزّ، قوائم، جلده، أيدى السلاهب، صعدة، الأشقر، الجواد الأشهب، العراب (الخيل)، محجل، سابق، له غرّة (بياض في جبهة الفرس (أغرّ)، قبّ (الخيل الدقيقة)، الصوافي (جمع صافئة من الخيل وهي التي تقف على ثلاثة أرجل، ومنه قول الغَزّيّ:

وليـــلٍ كـــأنَّ الـــنَّجْمَ فِيـــهِ مُقَيَّـــدٌ ... تَليـــلٌ[1] تَرَقَّـــى فـــي كثيـــبٍ عَقَنْقَـــلِ[2]

وَصَـــلْتُهُما فـــي قَطْـــعِ بيـــدٍ كَأَنَّهـــا ... مســـافةُ وعـــدِ الُمســـقمِ المتـــأوّلِ[3]

بِعَـــزمٍ علـــى مَـــتْنِ الثُّريَّـــا وَصُـــورَةٍ ... علـــى مثلِهـــا مِـــنْ مَـــتْنِ وِردٍ مُحَجَّـــلِ[4]

سَـبُوحٍ[5] شـأَى[6] مـا شـاءَ مـرخٍ عنانـهِ ... ففـرَّقَ شـملَ الطّيْـرِ فـي ظَهْـرِ شـمألِ[7]

يُناســبُ مَــنْ جَــابَ العَجاجَــةَ[8] معلمــاً ... بهاديـــهِ مـــن جـــابَ الظَّـــلامَ بمشـــعل

وَتَحْسَـــبُه خـــاضَ الثلـــوجَ مُغَلِّســـاً[9] ... فأصْـــبَحَ يَهْتَـــزُّ اهتـــزازَةَ أَفْكَـــلِ[10]

---

(1) تليل: صريع ، ملقى على عنقه، ابن منظور، لسان العرب(ج77/11).

(2) عقنقل: ما ارتكم من الرمل وتعقل بعضه ببعض، وقيل هو الحبل منه، والعقنقل من الأودية ما عظم واتسع، المرجع السابق(ج464/11).

(3) المتأول: التأول: التفسير ما يؤول إليه الشيء، الجوهري، الصحاح(ج1627/4).

(4) محجل: التحجيل بياض في قوائم الفرس، المرجع السابق (ج1666/4).

(5) سبوح: سبح الفرس جريه، وفرس سبوح وسباح: يسبح بيديه في جريه، ابن منظور، لسان العرب(ج470/2).

(6) شأى: الشأو: السبق، ابن منظور، المرجع السابق(ج418/14).

(7) شمأل: كل طير يتشاءم به، الجوهري، الصحاح(ج1740/5).

(8) عجاجة: الصياح والجلبة، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج318/2).

(9) مغلساً: الغلس: ظلمة آخر الليل، الجوهري، الصحاح(ج956/3).

(10) أفكل: الأفكل : الرعدة، إذا ارتعد من خوف أو برد، المرجع السابق(ج1792/5).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قَوائِمُـــــــهُ مُبْيَضَّـــــــةٌ ولِغُـــــــرَّةٍ قـد اشْـتَعَلْتَ فـي جِلْـدِهِ نـار مُصْـطلي[1]

يصف الشاعر فرسه بعدّة صفات ليدل على أصالته وقوته، فاستخدم مفردات مثل : المحجل والسبوح وشأى ومرخ عنانه وسريع وقوائمه بيضاء وله غرة ...، وجميع هذه المفردات تدل على أصالة الفرس، ليدل على أصالة الفارس، ويبدو تأثر الغَزّيّ بالشاعر (امرئ القيس) في وصفة لليل عندما جعل الغَزّيّ نجمة مقيداً، فهو الذي يسبق النجوم في حركتها وكأنها لا تتحرك من سرعة فرسه.

ينوّع الشاعر بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية، فالجمل الاسمية (وليل، سبوح، قوائمه...) وهي تدل على الثبات، أما الجمل الفعلية التي تدل على التجدد في الحدث والاستمرارية (وصلت شأى، فرق، يناسب، تحسب، خاص، أصبح، اشتعلت)، كما استخدم الشاعر أداة التشبيه (كأن) مرتين، للدلالة على قوة الشبه بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به)، (كأن النجم) و(كأنها مسافة)، وتوحي كلمة (سبوح) على شدة سرعة الخيل، فهي تستخدم يديها وكأنها تسبح، وهي صيغة مبالغة على وزن (فعول)، كما يستخدم التضعيف في بعض المفردات (مقيّد، ترقّى، المتأوّل، محجّل، فرّق، مغلّساً، يهتزّ، مبيضّة، غرّة) وجميعها تدل على قوة الفرس وأصالته.

يعطي التصوير غرضه البلاغي منه، حيث يميل الشاعر إلى استخدامه كثيراً، ففي القطعة السابقة نجده في قوله (وليل كأن النجم) و(النجم تليلٌ) و(كأنها مسافة) و (على متن الثريا) (غرة قد اشتعلت) و(أصبح يهتز اهتزاز أفكل)، وهي صورة مختلفة توحي على حالة الشاعر، فهو الذي يفتخر بصفات فرسه السريع الأصيل، لذا فهو يكرر صفات هذا الفرس.

من الملاحظ على المفردات التي يستخدمها الغَزّيّ في الفقرة السابقة، فهي مفردات تشعر بها، وكأنك أمام شاعر من العصر الجاهلي، فهو يأتي بألفاظ وصور جاهلية (النجم، مقيد، تليل، عقنقل، بيد، المتأول، الثريا، ورد محجل، سبوح، شأى، شمأل، العجاجه، مُغلساً، أفكل، غرّة، مصطلي،...) وهي مفردات تدل على ثقافة الشاعر الأدبية؛ لأنّ معظم هذه المفردات وردت في معلقة امرئ القيس وخاصة قوله:

فَيَـــا لَـــكَ مِـــنْ لَيْـــلٍ كَـــأَنَّ نُجُومَـــهُ بِكُـــلِّ مُغَـــارِ الفَتْـــلِ شُـــدَّتْ بِيَـــذْبُلِ

(1) الغزي، الديوان(ص808).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كـــأنّ الثُّرَيّـــا عُلّقَـــتْ فـــي مَصـــابِها بـــأمراسِ كَتّـــانٍ إلـــى صُـــمّ جَنْـــدَلِ
وَوَادٍ كَجَـــوْفِ العَيْـــرِ قَفْـــرٍ قَطَعْتُـــهُ بِـــهِ الـــذِّئبُ يَعـــوي كـــالخَلِيعِ المُعَيَّـــلِ [1]

إن المتأمل لأبيات الغَزّيّ يرى مدى تأثره بأبيات امرئ القيس، فقد تتكرر بعض المفردات في القصيدتين، وكذلك الصور، كما أن الغَزّيّ متأثر بوزن قصيدة امرئ القيس وايقاعها؛ لأنهما من بحر الطويل، وكذلك على روي واحد، وهي اللام المكسورة، وحرف اللام من الحروف التي تصلح للروي؛ "فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم سهلة المتناول، وبخاصة إذا كانت القافية مقيدة، من ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين واللام"[2]، وللإيقاع وظيفة ايحائية عندما "يعجز الكلام العادي عن تحديد دلالاته أو بما يتعذر التعبير عنه نثراً"[3].

ومن قول الغَزّيّ في الخيل:

وقـــد قَرَنَـــتْ كفِّـــي إليهـــا مُسَـــوَّماً[4] كـــأَنَّ مكـــاني مِنْـــهُ فـــي مِرْجَـــلٍ[5] يَغْلـــي
وَيَهْتَـــزُّ بـــالزَّجْرِ[6] اليَسِـــيرِ فـــإنْ طَغَـــى[7] فَيَضْـــبِطُهُ دونَ المقـــاوِدِ[8] والشَّـــكلِ[9]
يَطيـــــرُ إذا لاح الهِـــــلالُ بـــــأَرْبَعٍ توهَّمتُـــه مـــا طـــارَ عـــنهُنَّ مِـــنْ نعـــلِ[10]

يصطحب الشاعر أثناء رحلته على الناقة الخيل، ليكرمها ويريحها من التعب، لذا فإن خيله (تطير، على أربع، يهتز بالزجر اليسير، سريع، يضبط بالمقاود، الشكل)، وهذا الحصان الذي يهتز ويغلي ويطير مربوط إلى رحل الناقة، والقارئ للقطعة السابقة يدرك صفات الفرس من خلال الأفعال (يغلي، يهتز، طغى، يضبط، يطير)، ومعظمها أفعال مضارعة تدل على الاستمرار

---

(1) الشيباني، شرح المعلقات السبع(ص155).
(2) الشايب، أصول النقد الأدبي(ص325).
(3) قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي(ص182).
(4) مسوماً: الخيل المسومة المرعية، والمسومة المعلمة، الجوهري، الصحاح(ج1955/5).
(5) المرجل: القدر من الحجارة والنحاس...، وقيل ما طبخ فيه، ابن منظور، لسان العرب(ج374/11).
(6) زجر: زجر البعير حثه وحمله على السرعة، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج389/1).
(7) طغى: جاوز الحد، ابن منظور، لسان العرب(ج7/15).
(8) المقاود: جمع مقود، القياد، والقود من الخيل التي تقاد بمقاودها ولا تركب، المرجع السابق(ج370/3).
(9) الشكل : شكلت الفرس بالشكال، شد قوامها بالحبل، المرجع نفسه(ج358/11).
(10) الغزي، الديوان(ص487).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتجدد، كما أن إضافة مفرده (اليسير) بعد الجار والمجرور (بالزجر) والفعل والفاعل (يهتز) توحى على مدى انصياع الفرس لصاحبه؛ لأنّه لا يحتاج إلا للزجر اليسير حتى يتحكم فيه وفي سرعته، وقد يفتخر الشاعر بالفرس كما تفتخر العرب فهي رمز للفخر، يقول:

أَهْـلُ الَممالِـكِ مِـنْ عُـرْبٍ وَمِـنْ عَجَـمٍ لا يفخــرون بِغيْــرِ الَخْيــلِ والَخــوَلِ[1]

وقد يكون الفرس أشهباً كقوله:

حتـــى تَـــيَقَّنَ أن عـــزّي ثَابِـــتٌ مَـنْ شَـكَّ فِـي شَـيةِ الجَـوَادِ الأَشْـهَبِ[2]

وقد تكون الخيل رمزاً للمجد، يقول:

أمـا فـي الـوَرى مِـنْ يَنْصُـب الخيـلَ سُـلَّماً إلــى غايــةٍ فيهــا المنــونُ فرائــدُ[3]

إنّ مفردات الخيل في ديوان الغَزّيّ كثيرة متنوعة، ويأتي بها الشاعر يفتخر بقوته أو قوة فرسه، وهي رمز للفخر، لذا فلها أسماء وصفات متعددة.

4- الصحراء:

تتعدد مظاهر ومفردات الصحراء في ديوان الغَزّيّ، فهي صحراء، بيداء، طامسة مطموسة، بيد، الدهناء والفجاج، وهي برمالها وتلالها وريحها وسمائها ونجومها وحرّها، وبردها، وهي بما فيها من جبال وأودية، وما بها من حيوانات وطيور، وما بها من خوف وسراب وكل أشكال الحياة المختلفة نجدها في الصحراء، لذا يكثر الشاعر من هذه المفردات وغيرها وخاصة أنه يرتحل كثيراً ليصل إلى الممدوح، يقول في الصحراء:

بـــينَ العَواصِـــمِ والسَّـــواحِلِ مَنْـــزلٌ حَالـــتُ سُـــهولٌ دُونَـــهُ وَوُعـــورُ

والبيـــدُ أَشْـــداقُ[4] الفِجـــاجِ هَريتَـــهٌ[5] فيهـــا وأحْـــداقُ المـــوارِدِ عُـــورُ

وَبُطـونُ أَودِيَـــةٍ يَضِـــلُّ بهـــا القطـــا[6] ويُـــرَدُّ طَـــرْفُ العَـــيْنِ وَهْـــوَ حَسِـــيرُ

---

(1) الغزي، الديوان(ص724)، الخول: اسم يقع على العبد والأمة ، الجوهري، الصحاح(ج1690/4).

(2) الغزي، الديوان(ص737)، الاشهب: الذي يغلب فيه البياض على السواد، الجوهري، الصحاح(ج159/1).

(3) الغزي، الديوان(ص743)، الفرائد: وهو الدر إذا نظم وفضل بغيره، ابن منظور، لسان العرب(ج518/2).

(4) أشداق: الشدق: جانب الفم، الجوهري، الصحاح(ج1500/4).

(5) هريتهّ: الهريت: الواسع الشدقين، المرجع السابق (ج270/1).

(6) القطا: طائر سمى بذلك لثقل مشيه، واحدته غطاة، ابن منظور، لسان العرب(ج189/15).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبحـــارُ آلٍ[1] لا تَجـــودُ بنَغْبَـــةٍ[2] للطَّيْـــرِ تَعْبُـــرُ والمَطِـــيُّ جَسُـــورُ[3]

فالشاعر ينتقل بين الأماكن ويقطع الفيافي والصحاري التي تشبه الأفواه الخالية من الأسنان، كما يكون الشدق فيها أعوراً، وما بها من بطون الأودية السحيقة التي يضلّ بها القطا لتصل إلى بحار من السراب البخيل الذي يبخل حتى على الطيور بجرعة ماء يطفى ظمأها.

يميل الشاعر على المستوى الايقاعي إلى استخدام الأصوات الشديدة وهي (ب ت د ط ض ك ق)[4] وهي في المفردات (بين، حالت، دونه، البيد، أشداق، هريته، يردّ، طرف، أحداق، الموارد، بطون، أودية، يضل، القطا، تجود، بحرا، بغية، للطير، تعبر، المطي)، كما يلاحظ تكرار حرف (د، ط) في معظم الأبيات (دونه، بيد، أشداق، أحداق، الموارد، بطون، أودية، القطا، يردّ، طرف، تجود، طير، مطي)، وهي وإن كانت أصوات شديدة فإنها توحي على شدة الصحراء وقساوتها التي لا يسلم منها حتى (القطا) التي يعيش بها، وهي بيئته التي خلقها الله له، ويبدو التقديم والتأخير واضحاً في البيت الأول حيث قدم الظرف والجار والمجرور والمعطوف (بين العواصم) على الاسم (منزل)، وكذلك جاء مفردة (منزل) نكرة للدلالة على التشويق والرغبة في معرفة المنزل، ومكانه، وتأخير الفاعل (القطا) وتقديم الجار والمجرور (بها) تفيد التشويق.

ويقول في الصحراء:

وَطَامِسَـــةٍ[5] تَـــرى الخرّيـــتَ[6] فيهـــا كـــــــأمّيٍّ تناولـــــــهُ كتابـــــــا

وَلَـــيْس تَجُوزُهـــا النَّكْبَـــاءُ[7] حَتَّـــى تُقَبِّـــلُ مِـــنْ مَهابَتِهـــا[8] التُّرابـــا

لَبِسْـــتُ قَتَامَهـــا[9] وَخَرَجْـــتُ مِنْهـــا خُـــروجَ مهنَّـــدٍ سُـــلِبَ القِرابـــا

---

(1) آل: السراب، ابن منظور، اسان العرب(ج36/11).

(2) نغبة: جرعة، الجوهري، الصحاح(ج226/1).

(3) الغزي، الديوان(ص349).

(4) ينظر: أنيس، الأصوات اللغوية(ص23).

(5) طامسة: بعيدة لا تبتين من بعد، ابن منظور، لسان العرب(ج126/6).

(6) الخرّيت: الماهر الذي يهتدى لآخر المفارز، ابن منظور، المرجع السابق(ج30/2).

(7) النكباء: الريح الناكبة، الجوهري، الصحاح(ج228/1).

(8) المهابة: الاجلال والمخافة، المرجع السابق(ج239/1).

(9) قتامها: القتام، الغبار، المرجع نفسه(ج2005/5).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بِسَـــيْرٍ يحْـــرِقُ النَّـــارَ اشْـــتعالاً وعَـــزْمٍ يَسْـــبِقُ المـــاءَ انْصـــبابا[1]

إنّها الصحراء بكل ما فيها من مخاطر ومجاهل وكأنّها الكتاب الذي تعطيه لإنسان أمي فلا يستطيع تحديد شيء فيه، إنّها طلاسم تحتاج إلى دليل حاذق وماهر ليفك معالمها، وما بها من رياح مخيفة رهيبة.

يذكر الشاعر بعض المفردات التي تعبر عن صعوبة الصحراء وما بها من معالم، فيذكر (طامسة، الخريت، النكباء، التراب، مهيبة، القتام، السير الحثيث، شدة حرارتها)، وهي مفردات توحي على صعوبة الصحراء وشدتها، كما توحي على قدرة الشاعر وتحمله وصبره وخبرته بالصحاري، لذا استخدم الشاعر في البيت الأول التشبيه التمثيلي بين صورتين الأولى صورة الإنسان المتمكن من عبور الصحاري وهو حيران لا يستطيع فك رموزها لوعورتها وصعوبتها، والصورة الثانية صورة الإنسان الأمي الذي يُعطى الكتاب، ولا يستطيع فك رموزه وخطوطه، وهي صورة تقرب وصف الصحراء عند المتلقي.

يوحي قول الشاعر (لبست قتامها) على مدى صعوبة هذه المفازة التي يكثر بها الغبار حتى صار كأنّه لباس يرتديه فلا يفارقه، ولكنّه خرج منه خروج السيف من الغمد، حتى نصل إلى المفارقة (بسير يحرق النار)، لأنّ المعلوم عندنا، أنّ النار هي التي تَحرقُ لا تُحرَقُ، وهي من المفارقات الجميلة التي تؤكد قوة عزم الشاعر ومدى صبره وتحمله على الصحراء الحارقة.

5- الأطلال:

جعل الشاعر من مقدمته الطللية ووقوفه على أطلال محبوبته، كما كان يفعل الشاعر الجاهلي مفتاحاً لدخوله للموضوع الأساس من قصيدته، وهي في الغالب المدح، لذا كثرت المفردات التي تدل على الأطلال في شعر الغَزّيّ ومنها: الطلل، الاطلال، الظعن، الهودج، رسم، عاف، الطلول، الدار، الرحل، الديار، الرحيل، شاخص، الطلل، الابل، دارس، الركائب، العتيق، سقط اللوي، منازل، البيداء، المها، العيس، فج، الآل، المنازل، دار، الهودج، الظعن، الصريم، رسم، عاف، الاحقاف (ما استطال واعوج من الرمل)، النقا (القطعة المحدودبة من الرمل، الحث (المترقرق من الرمل)، الدماث (الأماكن الرملية).

---

(1) الغزي، الديوان(ص495).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقول الغَزّيّ:

رَبـــابُ الْمـــزْنِ ذَكَّـــرَكَ الرَّبَابـــا ... وَوَعْـــدُ السِّـــرْبِ[1] أَوْرَدَكَ السَّـــرابا

أَراكَ جَعَلْـــتَ وَصْـــفَ الرَّسْـــمِ رســـماً ... وَسَـــحَّ[2] الـــدَّمْعِ فـــي الأَطْـــلالِ دابـــا

لفاقـــةِ[2] نـــاطقٍ تُبكـــي جمـــاداً ... كمـــن صـــابَ الْحســـامَ فمـــا أَصـــابا

كـــأن كَـــراك[3] كـــانَ ســـحيقَ ملـــح ... فلمَّـــا ابتـــلَّ بـــالعبراتِ ذابـــاً

كـــأَنَّ البَـــيْنَ[4] خَصَّـــكَ يَـــوْمَ سَـــارُوا ... بِقِشْـــرِ[5] العَـــيْشِ وانْتَـــزَع اللُّبابـــا

كـــأَنَّ الْمُبتَلـــى بالْحـــبِّ تَهْـــوَى ... جَوارِحُـــهُ الَمشـــقَّةَ وَالعَـــذابا[6]

يقف الغَزّيّ على الاطلال ورسومها كما وقف الشاعر الجاهلي في بعض قصائده، ويبدى لوعته وأساه من رحيل المحبوبة، إنّ هذه الوقفات الطللية التي يقفها الشاعر في بعض قصائده يجعلها مفتاحاً للدخول إلى الموضوع، فما هي إلا لقطات تصويرية فنية يستخدم الشاعر فيها التصوير كالتشبيه والاستعارة، فيضفي جمالاً على صورة الوصفية، وهذا يؤكد تقليدية الوقوف على الطلل عند الغَزّيّ.

يبدأ الشاعر قصيدته في مدح الطغرائي بجملة اسمية تأكيداً منه على حال الشاعر، وقد عطف بجملة اسمية أخرى (ووعد السرب)، وأكثر الشاعر من الأفعال (ذكرك، أورد، أراك، داب، تبكي، صاب، أصاب، ابتل، ذاب، خصك، ساروا، انتزع، تهوى) وهي أفعال تدل على الحركة، والشاعر يذكر الاطلال ورحيل المحبوبة، والرحيل يحتاج إلى حركة تنقل، لذا أكثر الشاعر من الأفعال.

---

(1) السرب: القطيع من النساء، ابن منظور، لسان العرب، (ج462/1) ، والسرب: يقال سربت المزادة إذا سالت، الجوهري، الصحاح(ج147/1).

(2) الفاقة: الحاجة والفقر، ابن منظور، لسان العرب(ج219/10).

(3) كراك: نومك، الكرى: النعاس، الجوهري، الصحاح(ج2472/6).

(4) البين: الفراق، والبعد، والوصل، وهو من الأضداد، المرجع السابق(ج2082/5).

(5) قشر: جدب، ينظر: المرجع نفسه(ج792/2).

(6) الغزي، الديوان(ص489).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما أكثر الشاعر من ذكر المفردات الدالة على الصوت منها (رباب المزن، وعد السرب، سح الدمع، تبكي، صاب الحسام، ابتل بالعبرات (بكاء)، يوم ساروا، انتزع اللبابا).

وللون نصيب من هذه المفردات، فالسحابة بيضاء (رباب المزن)، الرباب، السراب (أصفر) وصف، سحيق ملح (أبيض)، ابتل بالعبرات، انتزع اللبابا (الحمرة)، الجوارح لونها (زهري).

يبدو الإيقاع واضحاً في الأسطر الشعرية السابقة، فالوزن (الوافر) له حظّه في الحركات والسكنات، وكذلك القافية المتواترة وحرف الروي الباء المشبعة بالفتحة لتصبح ألف الاطلاق، (السرابا، دابا، أصابا، ذابا، اللبابا، العذابا)، وأكثر الشاعر من حروف المد في بعض المفردات (رباب، رباب، أراك، الاطلال، لقافة، ناطق، جماداً، صاب، الحسام، في، أصابا، كراك، كان، سحيق، فلما، العبرات، ذابا، ساروا، اللبابا، المبتلى، تهوى، جوارحه، العذابا)، ومن مظاهر الإيقاع التصريع في قوله (الربابا) و(السرابا)، وحسن التقسيم في البيت الأول (رباب المزن ذكرك الربابا) و(ووعد السرب أوردك السرابا)، وكذلك ومنه التكرار (رباب، الربابا) و(الرسم، رسما)، (صاب، أصابا) ومنه الطباق في قوله (أصاب، ما أصاب)، والجناس في قوله (السرب، السراب) و(الرسم، رسما) .

أكثر الشاعر من الصور التي استخدم الشاعر فيها أداة التشبيه (كأن) ثلاث مرات (كأن كراك) و(كأن البين)، و(كأن المتبلى)، وهي صور أو لقطات تصويرية يستخدمها الشاعر ليجعلها مقدمة عند دخول الموضوع، ومن قوله في الطلل:

أعافيـــةٌ[1] والـــدَّارُ عَافِيـــةُ الرَّسْـــمِ وَنُعْمـــى حَيـــاةٍ بَعْـدَ وَشْـكِ[2] نَـوَى نُعْـمِ

تعـــاوَرَهُ[3] العَصْـــرانِ[4] والقطـــر[5] والنـــدى فلـــمْ يَبْـــقَ إلاَّ مـــا يَـــنمُّ ولا يَنْمـــي[6]

---

(1) عافية: العفاء الدروس، الهلاك، الجوهري، الصحاح(ج2433/6).

(2) الوشك: السرعة، ينظر: المرجع السابق(ج1615/4).

(3) تعاوره: التعاور شبه المداولة والتداول في الشيء يكون بين اثنين، ابن منظور، لسان العرب(ج618/4).

(4) العصران: الليل والنهار، والغداة والعشي، الجوهري، الصحاح(ج748/2).

(5) القطر: المطر، المرجع السابق(ج795/2).

(6) ينمى: يرفع، الجوهري، الصحاح(ج2515/6).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طُلــولٌ سَــلَبْنَ العَقْــلَ مِــنْ كُــلِّ ســائلٍ فمــا بــات عَنْهــا وهــي مَســلُوبَةُ الفَهْــمِ

تبَيــتُ مِــنَ النكبــاءَ مَطْموسَــةَ الصُّــوى[1] وتَضــحى مِــنَ الوَسْــميِّ[2] بيّنَــةَ الوسْــم[3]

يتناول الغَزِّيّ في مطلع قصيدته التي يمدح فيها شرف الدين أبا الحسن على البيهقي وصف الطلل، فيصفه وقد ذكر المفردات الدالة عليه ومنها (عافية، الدار، الرسم، وشك، النوى، تعاوره، الغداة، العشي، القطر، الندى، طلول، النكباء، مطموسة، الصوى، الوسمي، الوسم...) ومعظمها مفردات في وصف الطلل الدارس وما به من حجارة.

يبدأ الشاعر قصيدته بأسلوب إنشائي استفهامي (أعافية)، وفي هذا التساؤل ما يحمل التعجب والحيرة لهذه الديار التي عفت وانتهت، ولم يبق منها إلا بقية من حجارة متناثرة هنا وهناك، وإذا كانت الأيام وما بها من ليل ونهار وغداة وعشي هي التي تناولت الأطلال والديار البالية، فإنّ الغَزِّيّ يجعل من النكبات الحاقدة سبباً في خراب الديار لتصبح طللاً بالياً.

يقول:

بــين الصــريم[4] فملتقــى الأحقــاف[5] طلــل تأبــد[6] فيــه رســمٌ عــاف[7]

وقفــت بــه النكبــات[8] وقفــة حاقــد ومشــى عليــه المحــلُ[9] مشــية حــاف

فــاحبس بهــا أنضــاء[10] شــوقك طلعــاً واذكــر هــواك فمــا جــواك بخــافِ[11]

---

(1) الصُّوى: الأعلام من الحجارة، الواحدة صوّة، الجوهري، الصحاح(ج2404/6).

(2) الوسمي: مطر الربيع الأول؛ لأنّه يسم الأرض بالنبات، المرجع السابق (ج2051/5).

(3) الغزي، الديوان(ص805).

(4) الصريم: القطعة المنقطعة من معظم السروال، ابن منظور، لسان العرب(ج324/12).

(5) الاحقاف: الحقف ما اعوج من الرمل، الجوهري، الصحاح(ج1345/4).

(6) تأبد: التأبيد التخليد، الأبد الدائم، وتأبدت البهيمة: توحشت، المرجع السابق(ج439/2).

(7) عاف: عفت الرياح الآثار إذا درستها ومحتها وإذا غطاها التراب، ابن منظور، لسان العرب(ج72/15).

(8) النكبات: مفردها (نكبة) والنكبة : الدهر، الجوهري، الصحاح(ج770/1).

(9) المحل: الجدب، وهو انقطاع المطر ويبس الأرض من الكلاء، المرجع السابق(ج1817/5).

(10) أنضاء: جمع نضو، البعير المهزول، وقيل المهزول من جميع الدواب، وقد يستعمل في الإنسان، ابن منظور، لسان العرب(ج329/15).

(11) الغزي، الديوان(ص433).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يحدد الشاعر الطلل في البيت الأول مستخدماً مفردات الطلل (الصريم، الاحقاف، طلل، رسم، عاف، النكبات، المحل، الوقوف)، وفي البيت الأول نلاحظ تقديم الظرف والمضاف إليه (بين الصريم) على المبتدأ (طللٌ) والخبر (تأبد)، وقد أفاد التقديم والتأخير لفت الانتباه.

خامساً: حقل المكان الدلالي:

يمثل المكان حقلاً هاماً من الحقول الدلالية في شعر الغَزِّيّ، وقد بلغت نسبه مفرداته نسبة عالية من مفردات الشاعر، ويمكننا القول إنّه لم تخل قصيدة من قصائد الشاعر من اسم لمكان ما، سواء كان هذا المكان من الكون والطبيعة، أو من أسماء الأماكن التي زارها وعاش فيها كالمدن والدول والممالك، أو كانت أماكن خاصة كالقصور والدور...

تبدو أسماء الأماكن واضحة في ديوان الشاعر، وهي متنوعة نذكر منها: غزة، عسقلان، بيت المقدس، بغداد، الشام، تدمر، تكريت، جرجان، خرسان، دجلة، الفرات، دمشق، مسقط الهوى، سمرقند، السند، شيراز، الصريم، خوزستان، تبريز، بوران، أذربيجان، أصفهان، العقيق، عُمان، غزنة فارس، الكرخ، كرمان، الكوفة، اللوى، مرو، مرو الشاهجان، منى، الموصل، نجد، النجف، نهاوند، نيسابور، هرات، نيقية، هيت، الهند، واسط، وجرة، يبرين، يثرب، اليمن.

كما يكثر الشاعر من أسماء الصحاري والفيافي والوديان والأنهاء وبعض الأمكنة التي يعيش فيها الحيوانات والطيور، وقد مرّ معنا بعضاً منها عند دراسة مفردات الصحراء، حتى يمكن القول إن الشاعر لم يدخل مكاناً إلا وقد ذكره في شعره؛ لأنّ ذلك متعلق بالممدوح، وهو يصف الرحلة التي وصل من خلالها إليه، وفيها يتم ذكر أسماء الأماكن التي مرّ بها، ولعلنا نستنبط من خلال ذلك كثرة تنقل الشاعر ورحلاته التي قام بها في أماكن عديدة، حيث لم يستقر في مدينة بعينها بل يريد الوصول إلى الممدوح حيث كان، وهذا ما يقوله:

وَكَـمْ جُبْـتُ مِـنْ مَـرْتٍ[1] إليـك ومَهْمَـهٍ[2] تضـل النُّعـامى[3] فـي ملاعِبـهِ الـبُطحِ[4]

(1) مُرت: المرتُ: مفازة لا نبات فيها، الجوهري، الصحاح(ج266/1).

(2) مهمه: الهموم: الناقة التي تهمم الأرض بفيها وترتع أدنى شيء تجده، ابن منظور، لسان العرب(ج623/12).

(3) النعامى: ريح شجي بين الجنوب والصبا، ، المرجع السابق(ج586/12).

(4) الغزي، الديوان(ص607)، البطح: مسيلٌ واسعٌ فيه دقاق الحصى، الجوهري، الصحاح(ج356/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستثمر الشاعر الأسلوب الإنشائي (كم جبت)، ومن الواضح الغرض البلاغي منه وهو الفخر بكثرة تنقله ورحلته، كما يستثمر الشاعر دلالة بعض المفردات التي توحي على شدة الرحلة التي قام بها، وعلى صعوبة الأماكن التي قطعها (مرت، النعامى، البطح)، كما يفيد استخدام الشاعر للجار والمجرور (إليك) التخصيص، أي أن الرحلة لم تكن إلا إليك، وكل ذلك ليعلي من شأن الممدوح طمعاً في العطاء.

إنّ المتتبع لمفردات المكان في أشعار الغَزّيّ يلاحظ أنه يركز عليه تركيزاً كبيراً؛ لأنّه يمثل له الذكريات الجميلة التي عاشها فيه، أو اللحظات الاستثنائية التي يتقابل فيها مع من يحب، فالمكان الذي يجمعه مع المحبوب يصبح مكان للحب سواء أكان المحبوب (الحبيبة، أو الممدوح)، يقول في خروجه من بلدة غزة إلى عسقلان:

أَيْـــنَ دَعْـــوَاكَ والغَـــواني[1] غَـــواني والمغَـــاني واللَّفْـــظُ حَـــازَ الَمعَـــاني
ونَـــواكَ الشُّـــطونُ[2] إِزْمَاعُـــكَ[3] الرِّحـــ ـــلَةَ مِـــن غـــزَّةٍ إلـــى عَسْـــقَلانِ[4]

حتى عندما ابتعد الشاعر عن مدينته الأولى، كان يحنُّ إليها وإلى أماكن الصبا.

يقول في قصيدة يمدح فيها الوزير بن أبي توبة[5]:

دارٌ بِأَكْنـــافِ[6] سُـــعْدَى رَسْـــمُها عـــافِ ذَكَـــرْتُ مُرْتَبَعـــي فِيهـــا وُمصْـــطافي
أَبْلَـــتْ مُصـــاحَبةُ الأَيَّـــام جـــدَّتَها وصُـــحْبُةُ الـــدَّهرِ داءٌ مالَـــهُ شـــافِ

* * *

أَيَّـــامَ كنـــتُ أميـــراً فـــي بَـــرُودِ صـــباً يُصْـــبي الكَعـــابَ بـــأَعْلامٍ وأفـــوافِ[7]

---

(1) الغواني: الغانية: الجارية التي غنيت بزوجها، الجوهري، الصحاح(ج2449/6).

(2) الشطون: الشطن، الحبل، الحبل الطويل، المرجع السابق(ج2144/5).

(3) إزماعك: الزمع: المضاء في الأمر، والعزم عليه، ابن منظور، لسان العرب(ج143/8).

(4) الغزي، الديوان(ص370).

(5)أبو القاسم محمود بن عبد الملك بن أبي توبة المروزي الوزير من أهل مرو، ينظر: المروزي، التجبير في المعجم الكبير(ج288/2).

(6) أكناف: جمع كنف وهو الجانب، الجوهري، الصحاح(ج1424/4).

(7) أفواف: جمع فوف وهو القطن، وبُرد أفواف، وحلة أفواف، مفردها فوف وهي ثياب رقاق من ثياب اليمن موشاه، وبرد مفوف أي رقيق، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج274/9).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحَـــيُّ عَـــزَّةَ حـــيُّ العـــزِّ مُنْـــتَظِمٌ كعِقْـدها مِـنْ خيـامٍ بَـيْنَ أَحْقـافِ[1]

تَحْـوي صَـوادِفُ مِـنْ رَدِّ السَّـلامِ فمـا يُحيـيِّنَ إلاّ بِطـرْفٍ أَوْ بـإطرافِ[2]

فالشاعر يذكر مدينته (غزّة) التي عاش فيها صبياً (الصبا) ، حيث الحياة الكريمة ، وهو ما توحي عليه (أميراً) و(حي العز منتظمٌ) حيث الخيام بين الرمال .

ومن أماكن اللهو التي يذكرها قوله:

كـانَ الصِّبا حَلْبَـةً[3] لِلَّهْـوِ فـي حَلَبـا مَـنْ جـاءَ مِنْهـا سُكَيْتاً[4] أَحْـرَزَ القَصَـبا[5]

إنه يتذكر الأيام الطيبة التي قضاها في حلب منذ كان صغيراً (الصبا)، تعنى الأيام الجميلة التي يشتاق إليها (الشوق)؛ لذا كانت تلك الأيام في الماضي (كان) مكاناً للهو والمرح، ويميل الشاعر إلى استخدام التصريع لإظهار الموسيقى الواضحة في البيت (حلبا) و(قصبا) ومن خلال الجناس بين (حلبة) و(حلبا)، كما يتذكر دمشق وحلب في بيت واحد يقول:

أَمِـــنْ دِمشْـــقَ الشـــامِ أمْ حَلَبِـــهْ طَرَقْـتَ مَـنْ كُنْـتَ مُنْتَهـى أَرَبِـهْ[6]

إلى أن الرحلة التي قام بها الغَزّيّ وتنقله من مدينة إلى أخرى تبدو واضحة من خلال الأماكن التي زارها، لذا نراه يعبر على أذربيجان مادحاً أحد أعلامها، يقول:

فَخَـرَتْ أَذَرْبيجـانُ[7] مِنْـه بِمَـا جِـدٍ زَادَتْ مَناقِبُـــهُ عَلَـــى الأُلاَّفِ[8]

فَلَقَـدْ نَزَلْـتُ بِهـا فَكَانَـتْ جَنَّـةً مَحفوفَـــةً بِحَـــدائِقِ الأَلْفـــافِ[9]

---

(1) الأحقاف: مفردها الحقف: المعوج من الرمل، الجوهري، الصحاح(ج1345/4).

(2) الغزي، الديوان(ص436)، إطراف: الطرف: العين، وطرف بصره يطرف طرفاً إذا أطبق أحد جفنيه على الآخر، ابن منظور، لسان العرب(ج1393/4).

(3) حلبة : خيل تجمع للسباق من أدب لا تخرج من إصطبل واحد، المرجع السابق(ج114/1).

(4) سكيتاً: كثير السكوت، ينظر: المرجع نفسه(ج253/1).

(5) الغزي، الديوان(ص616)، القصبا: أي السبق، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج677/1).

(6) الغزي، الديوان(ص455)، أرب: الحاجة، الجوهري، الصحاح(ج87/1).

(7) أذربيجان : إقليم واسع من أشهر مدنها تبريز، وسلماس وأرمية، ينظر: الحموي، معجم البلدان(ج128/1).

(8) الألاف: الذين يألفون الأمصار، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج12/9).

(9) الغزي، الديوان(ص435)، الألفاف: الأشجار يلتف بعضها ببعض، ابن منظور، لسان العرب(ج318/9).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن مدن أذربيجان تبريز، يقول فيها:

وَعَجِبْـت كَيْـفَ تَعلَّمَـتْ تِبرِيَـز مِـنْ تَبْرِيـزِهِ فـي الْجـودِ والإسـعافِ[1]

ومن أسماء الأماكن قصبة (كورة سابور)، يقول:

وأن لا يـرى النونبـدجان[2] مسـافرٌ ويـدخلها إلا تلقّـاه رفـده[3]

وقد لا يطيب له أن يسكن ببعض المدن إما لعدم الراحة، أو ليمل أهلها ومنه قوله:

أقمـتُ بشـيرازَ[4] نصـب الـرَّدى يرانـي وَيُـدْرِكُني إِنْ وَثَـبْ[5]

وقوله:

لُخِلُـوِّ مَـرْوَ[6] عَـنِ الْمـروءَةِ أَصْـبَحَتْ مَـأْوَى اللِّئَـامِ وَمَجْمَـعَ اللُّـوَّامِ

لاَ الفِلْـسُ يَخْـرُجُ عَـنْ يَـدٍ فِيهـا وَإِنْ خَـرَجَ العُـروقُ بِهـا عَـنِ الأَجْسـامِ[7]

وقوله:

كُنْـتُ بـأَرَّان[8] فـي زَمـانِ خُمُـو ل العِلْـمِ إبَـانَ قُهْقِـرَ الأدبُ[9]

تركت تنقلات الشاعر وأسفاره أثراً واضحاً، ولعل من أجمل ما صور به الشاعر رحلاته وتنقلاته قوله:

رَعَـى اللهُ أَيَّـامَ العَقيـقِ[10] الَّتـي خَلَـتْ فوشـيُ الَهـوَى مِـنْ صَـبْغِها وَفِرنـدُهُ[11]

إِذَا مَخضَـتْ كـفُّ الَهـوَى العمـرَ فـاغْتَنِمْ[12] وَخُـذْ مـا صَـفى مِـنْ عَيْشِـهِ فَهْـوَ زُبْـدُهُ

---

(1) الغزي، الديوان(ص436).

(2) النونبدجان: قصبة كورة سابور، وهي مدينة من أرض فارس، ينظر: الحموي، معجم البلدان(ج307/5).

(3) رفده: الرفد: العطاء، الجوهري، الصحاح(ج475/2).

(4) شيراز: بلد من بلاد فارس عظيم الشأن، ينظر: الحموي، معجم البلدان(ج380/3).

(5) الغزي، الديوان(ص657).

(6) مرو: مدينة من مدن فارس العظيمة والمشهورة ، ينظر: الحموي، معجم البلدان(ج116/5).

(7) الغزي، الديوان(ص526).

(8) أران: في أرمينية، وهي مدينة واسعة ، ينظر: الحموي ، معجم البلدان(ج126/1).

(9) الغزي، الديوان(ص416).

(10) العقيق: واد بالحجاز، الجوهري، الصحاح(ج255/10).

(11) فرنده: الفرند: وشي السيف، المرجع السابق(ج334/3).

(12) اغتنم: جعل له غنيمة أوهبه، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط (ج664/2).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا تَـــــرْجُ مَهْـــــا زارَكَ الفقـــــرُ زائـــــلاً فـــــإن القِتيـــــرَ المـــــوتُ والبَيْـــــتُ لُحـــــدُهُ

وَلَـــوْ كُنْـــتَ مِمَّـــنْ يَطْلُـــبُ الرِّفْـــقَ ســـالِماً مِـــنَ الغُمْـــرِ بالشَّـــرْبِ الَّـــذي طـــاب ثمـــدُهُ[1]

لَقَـــدْ ضَـــاقَ بـــي سَـــهْلُ الـــبلادِ وحَزْنُهـــا[2] وخـــالفني حُـــرُّ الـــذَّميلِ[3] وَعَبْـــدُهُ

أَلِفْـــتُ السُّـــرى[4]والسَّـــيْرَ[5]والصُّـــبْحَ والـــدُّجى[6] كَمـــا يَـــأْلَفُ القلـــبَ المتـــيمَ وَجْـــدُهُ

فَيَوْمـــاً تَرانـــي فَـــوْقَ مصـــر صـــعيدها[7] وَيَوْمـــاً تَرانـــي فَـــوْقَ جِيحـــونَ[8] صـــعدُهُ

لَعَـــلَّ هُـــدُوَّاً فـــي التَّقَلْقُـــلِ[9] كـــامِنٌ لأَجْـــلِ هُـــدوءِ الطِّفْـــلِ حُـــرِّكَ مَهْـــدُهُ[10]

يستثمر الشاعر المتضادات في القطعة السابقة استثماراً واضحاً، ومنها: (الغمر) و(ثمده)، (السهل) و(الحزن)، (الحر) و(العبد)، (السرى) و(السير)، (الصبح) و(الدجل)، (الصعيد) و(جيحون)، (هدواً) و(حرّك)، وهذا الطباق يوضح المعنى من خلال بيان الضد، كما أكثر الشاعر من استخدام الأفعال الدالة على الحركة والديمومة في الحدث، وكأنه لا يريد الاستقرار في مكان واحد ومنها: رعى، خلت، مخضت، اغتنم، خذ، لا ترج، زارك، يطلب، طاب، حناق، خالفني، ألفت، يألف، تراني، حرك، وليبين الشاعر مدى تنقله وترحاله فوق الأرض، وفوق المياه، براً وبحراً، يصور حبه للرحلة ليلاً ونهاراً، بالقلب الذي يعشق ويصبح متيماً من كثرة الحبّ، وكأنّه لا يشعر بالراحة إلا عندما ينتقل من مكان لآخر (التقلقل)، وهي لفظة فيها نوع من عدم الاستقرار، وكأنّها تفيد التنقل وعدم الهدوء، والمفارقة أن الشاعر لا يشعر بهذا الهدوء إلا بعد

---

(1) ثمده: الثمد: الماء القليل، الجوهري، الصحاح(ج451/2).

(2) حزن: الحزن : ما غلظ من الأرض، الجبال الغلاظ، ، المرجع السابق(ج2098/5).

(3) الذميل: ضرب من سير الإبل، وهو السير اللين، المرجع نفسه(ج1702/4).

(4) السرى: السير ليلاً، ينظر: المرجع نفسه(ج2376/6).

(5) السير: عندهم بالنهار والليل، أما السرى فلا يكون إلا ليلاً ، الهروي، تهذيب اللغة(ج34/13).

(6) الدجا: الدجا: الظلمة، الجوهري، الصحاح(ج2334/6).

(7) الصعيد: التراب، والأرض المستوية، والصعيد: الطريق، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج255/3).

(8) جيحون: اسم نهر (نهر بلخ)، الجوهري، الصحاح(ج2091/5).

(9) التقلقل: الخفة والإسراع ، تقلقل في البلاد إذا تقلب فيها، ابن منظور، لسان العرب(ج567/11).

(10) الغزي، الديوان(ص466)، مهده: المهد: مهد الصبى والمهاد الفراش، الجوهري، الصحاح(ج541/2).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاستقرار؛ لأنّ الإنسان لا يشعر بالهدوء والراحة إلا في الاستقرار، وهذا عكس ما يريده الغَزِّيّ، فهو يشعر بالهدوء عندما ينتقل ويسافر من مكان لآخر فقط .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفَصْلُ الثَّانِي

البِنْيَةُ التَّرْكِيْبِيَّةُ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البنية التركيبية

مدخل:

إنّ الدراسة الحديثة للقصيدة تقوم على مجموعة من البنيات، وهي البنية الايقاعية الموسيقية، والبنية الدلالية، والبنية التركيبية، بحيث لا تكتمل الدراسة التامة لشاعر ما إلا إذا اكتملت تلك الدراسات؛ لأنّ الشاعر في نظمه للقصيدة يهتم بتلك المستويات بقصد أو بدون قصد، فيصل إبداعه إلى درجة عالية من الإتقان، ويقصد بالمستوى التركيبي (البنية التركيبية) "العلاقة الداخلية والعلاقة الخارجية بين العناصر المكونة للقصيدة"[1]، ولا يمكن للمبدع إغفال البنية التركيبية سواء في العلاقة الداخلية أو العلاقة الخارجية، "فالإبداع مرهون بالتفكير العميق في الطبيعة التركيبية للغة والتشكيلات الجديدة لها"[2] .

لا يمكن للقارئ الناقد قراءة البعد الجمالي للتركيب النحوي إلّا من خلال العلاقة الداخلية؛ لأنّه يستطيع ملاحظة "الأثر الجمالي الذي يخلفه انزياح الجملة من نسقها المعياري النحوي من خلال بؤرة التوتر الشعوري للتقديم والتأخير والاعتراض والفصل والوصل ... وغيرها"[3]، فهو أي القارئ يدرك ذلك مسبقاً ؛"لأنّ دلالة السياق تجعل الجملة ذات الهيئة التركيبية الواحدة بمفرداتها نفسها تختلف باختلاف السياق الذي ترد فيه"[4]، كما أنّ " الدلالة تستخرج من طبيعة التركيب التي تتموضع فيه ، وليست إلا ما توحى به جملة العلاقات اللغوية"[5]، ويمكن للمبدع من خلال موهبته الفطرية وقراءاته المتنوعة أن يخلق عملاً فنياً إبداعياً يتميز به عن غيره، فلا يمكن "أن يكون هناك إبداع إلا حينما يوجد تفكير عميق في الطبيعة التركيبية للغة، وإلا حينما يوجد خلق جديد لهذه التركيبات"[6] ، أو كما يقول الجرجاني " والألفاظ لا تُفيد حتى تُؤلَّف ضرباً خاصّاً من التأليف، ويُعْمَد بها إلى وجه دونِ وجهٍ من التركيب والترتيب، فلو أنك عَمَدت إلى بيت شعرٍ أو

---

(1) إسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري(ص5).
(2) عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد الأدبي(ص161).
(3) إسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري(ص65).
(4) عبد اللطيف، النحو والدلالة(ص113).
(5) رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث(ص219).
(6) عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب(ص161).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فَصْل نثرٍ فعددت كلماته عَدّاً كيف جاء واتَّفق، وأبطلت نضدَهُ ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيّرت ترتيبه...، أخرجته من كمال البيان، إلى مجال الهَذَيان"[1]

يبقى النص الأدبي نصاً مجهولاً للناقد على أساس أنّ النص الأدبي "نص لغوي لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقة اللغوية التي ينطوي عليها"[2]، وهذا التحليل اللغوي الذي يقوم به الناقد ما هو إلا غوص في متاهات عالم اللغة العام، والغوص في عالم التراكيب اللغوية المختلفة التي قد يستخدمها مبدع دون آخر، فيسمو بعمله الفني فيصبح مبدعاً متميزاً عن غيره، وكلما استطاع المبدع كسر القواعد اللغوية أو النحوية بحيث يوّلد من خلال هذا الكسر إيحاءات جديدة، "وعليه من الضروري النظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافاً عن لغة المواضعة، وباعتباره نمطاً متميزاً عنها"[3].

إنّ المستوى التركيبي ودراسته يعد من أهم العناصر التي تكشف عن النص من خلال التفسير والتحليل، ومعرفة ما يريده الشاعر وما يوحي إليه دون الشك في هذا الخطاب، باعتبار أن النص الأدبي خطاب يتلقاه المتلقي من المبدع، سواء المسموع أو المقروء، وأول ما يفكر به المتلقي هو كيف بنى المبدع نصه؟ وإلا لا يمكن أن يصل إلى المعنى السليم، لذا "فإنّ فهمه لا يكون على الصورة الصحيحة المفيدة، إلا إذا كان هذا الفهم قائماً في أول أمره على فهم بنائه، وبناء الشعر لا يقوم إلا على بناء جمله المسلوكة في وزنه وقوافيه أو موسيقاه..."[4]، لذا يلجا الشاعر إلى البنية التركيبية مراعياً من خلالها الفهم الذي يريد إيصاله للمتلقي، وعلى المتلقي أن يقوم بدوره بالكشف عن تلك الانزياحات التركيبية التي استخدمها المبدع للوصول إلى الفهم المطلوب.

إنّ شعرية اللغة كما يراها صلاح فضل توجب عنده "الخروج الفاضح عن العرف النثري المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عما لا يستطيع النثر

---

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة(ص5).

(2) عياد، الأسلوبية الحديثة، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني،24، الهيئة العامة المصرية للكتاب، يناير 1981.

(3) المرجع السابق.

(4) عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي(ص418).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحقيقه من قيم جمالية"[1]، ويرى إبراهيم أنيس أنّ الشعر من خلال التعابير والتراكيب "يشترك مع نظام النثر حيناً، ويفرّ منه حياناً آخر، دون أنّ يعمد الشاعر إلى مثل هذا الخروج عمداً، أو يلتمسه قصداً بل يرد في نظمه وهو لا يكاد يشعر"[2].

تمتد هذه الحركة في شكل أفقي أحياناً، وفي شكل رأسي أحياناً أخرى، وقد تأخذ عمقاً موضعياً أحياناً ثالثة، وقد يكون للتركيب أثره الدلالي من الحضور، كما أنّ طبيعة التحول التي تطرأ على خصائص الجزيئات تترك هي الأخرى علاقات دلالية ذات أهمية بالغة، وهذه الأمور في مجملها تمثل البعد الأساسي لعناصر التركيب في الصياغة الأدبية"[3].

أولاً : التقديم والتأخير

التقديم من فعل قدم ويأتي بمعنى المضي أمام... "يقال مشى فلان القدمية والتقدمية إذا تقدم في الشرف والفضل ولم يتأخر عن غيره في الإفضال على الناس "[4]، والتأخير نقيض ذلك وتأتي بمعنى "جاء بعده وتقهقر عنه ولم يصل إليه"[5].

من المعلوم عند دراسي اللغة العربية، والناطقين بها أنّه لا يمكن للمتحدث أنّ ينطق الكلام دفعة واحدة؛ لذا قد يلجأ إلى تقديم بعض الأجزاء وتأخير البعض، في حين يدرك المتحدثون أنّ الكلام يجب أن يرتب ترتيباً متعارفاً عليه من أصول اللغة وقواعدها، وقد يخرج المتحدث عن هذا الترتيب فيقدم ويؤخر وفق رؤيته وغرضه من التقديم أو التأخير، ولا يمكن أنّ يكون التقديم والتأخير اعتباطياً، ولكنّه يكون لغرض بلاغي قصده المبدع، وهذه الأغراض البلاغية تعارف عليها البلاغيون وحدّدوها بالتفصيل.

تحدّث البلاغيون والنقاد قديماً وحديثاً عن أهمية التقديم والتأخير، وقد ذكره الجرجاني بقوله "هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن

---

(1) فضل، إنتاج الدلالة الأدبية(ص82).
(2) أنيس، من أسرار اللغة(ص323).
(3) عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب(ص160).
(4) ابن منظور، لسان العرب(ج265/12).
(5) مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج8/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بديعه، ويقضي بك إلى لطيفة..."[1]، وإذا كان النحويون يدرسون التقديم والتأخير من منطلق الأسباب النحوية وفق قواعد اللغة، فإن البلاغيين يبحثون الأمر "بحثاً فكرياً منطقياً دقيقاً، ناظرين على حال المخاطب، وما هو الأعرف لديه..."[2]، وإذا كان البلاغيون قد حدّدوا الأغراض البلاغية من التقديم والتأخير فإنّ "تراكيب الشعر أكثر حيوية في تأليف كلماتها من حيث التقديم التأخير، وذلك ناشئ عن قصد التوفيق بين وزن الشعر وحركات العبارة فتبدو الجمل في نظام غير طبيعي؛ على أن شيئاً من ذلك قد يكون لغرض معنوي أو فني كالقصر أو التفاؤل"[3]؛ لذا فإنّ التقديم والتأخير يمثّل عاملاً مهماً في إثراء اللغة الشعرية لدى الشاعر، وذلك بما يحمله من دلالات بلاغية كان سببها تلك التحولات الاسنادية التركيبية التي قام بها المبدع في النص الشعري، "مما يجعله أكثر حيوية ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب، بغية الوصول إلى الدلالة بل الدلالات الكامنة وراء هذا الاختلاف"[4].

إنّ عنصر المفاجأة الذي يدركه المتلقي من خلال التقديم والتأخير أو ما يسميه بعض النقاد والمحدثين الانزياح التركيبي، يستدعي انتباهه وقد تثير في نفسه الاعجاب، ليبقى متأملاً في هذا التنسيق غير المألوف لديه من خلال الخلخلة التي أحدثها المبدع في النظام التركيبي للجملة، ولا يتأتى للمبدع ذلك إلا بعدما يمتلك قدرة كبيرة على استخدام اللغة لتفجير طاقاتها وتوسيع الدلالات من خلال توليد الأساليب والتراكيب الجديدة.

إنّ العدول عن القواعد المألوفة التي يحدثها المبدع ما هو إلّا انزياح تركيبي وهو "يمثل تقنية أسلوبية يعتمدها المبدع لإثراء النص بالالتفاتات الدلالية التي تكشف من خلال القراءة الدقيقة لبنية النص ونسيجه أهداف المبدع ومقاصده، فهو يحدث نتيجة لعلل بيانية يتطلّبها تأليف الكلام للحصول على قواعد دلالية غير متاحة بدونه"[5].

لا يختلف القدماء الذين ينظرون إلى التقديم والتأخير عن المحدثين الذين يعتبرونه انزياحاً تركيبياً – لا يختلفان – فِيمَ يحمله التقديم والتأخير من قيم جمالية وفنية إبداعية لا يمكن للمبدع

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز(ص106).

(2) الميداني، البلاغة العربية(ج1، 356).

(3) الشايب، الأسلوب(ص69).

(4) كوهن، بنية اللغة الشعرية(ص15).

(5) علي، الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة في دراسة النص القرآني(ص186).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من تحقيقها إلا من خلال الثورة على تلك القوانين التي تضبط اللغة، دون أن تخلَّ بالمعنى، بل يحقق المعاني المختلفة، لذا فإنّه يقدم أو يؤخر حسب رؤيته الفنية التي تكونت في ذهنه، وعلى النقاد الوصول إلى تلك المعاني وتحديدها تحديداً سليماً.

ومن صور التقديم والتأخير التي وردت عند الغَزّيّ ما يلي:

1- تقديم المفعول به على الفاعل:

يكثر في شعر الغَزّيّ ظاهرة تقديم المفعول به على الفاعل، ويعتبر ذلك التفاته من الشاعر ربما كانت مقصودة، والأمثلة على ذلك كثيرة ومتنوعة وقد تؤثر في النص، خاصة تلك المتعة التي يجدها المتلقي عندما يتمكن من فهم ما يسمعه ويصل إلى قيمتها البيانية وما يرمي إليه الشاعر من وراء ذلك.

ومن الأمثلة على ذلك قول الغَزّيّ:

أَقْفَــرتْ [1] مِــنْ أُهَــيْلِهِنَّ الــدِّيارُ فاســـتثارَتْ غرامَـــك الآثـــارُ

كلَّمــا سَــهَّد[2] العُيــونَ البَــواكي شـــوقُهم صَـــوَّرَتْهُمُ الأَفْكـــارُ[3]

إنّ القراءة المتأنية للنص تكشف عن انزياحات تركيبية في البيتين السابقين ، وتكشف عن دلالات ضمنها الغَزّيّ نصّه السابق ليظهر ما أراد بأدق التفاصيل؛ لأنه يستخدم إحدى التقنيات التي تساعده على ذلك ، حيث الحالة النفسية التي يمرُّ بها الشاعر، هي الحالة التي يمرّ بها من يرتحل عن الديار فتصبح خراباً بعدما كانت عامرة، فالشاعر يتحدث عن آثار تلك الحالة التي تظهر في العيون بغض النظر عن الفاعل، وربما الفاعل معروف للمتلقي، يوجد تقديم وتأخير في البيت الأول، حيث قدّم المفعول به (غرامك) على الفاعل المؤخر (الآثار)، والغرض من ذلك إظهار الغرام الواضح في العيون في البيت الثاني، كما يراعي الغَزّيّ موسيقى القصيدة من حيث الوزن والقافية، والتصريع، كما قدم الشاعر المفعول به (العيون) على الفاعل المؤخر (شوقهم)،

---

(1) أقفرت، القفر: الخلاء من الأرض، وقيل مفازة لا نبات فيها، الجوهري، الصحاح(ج110/5).

(2) سهّد: أرّق، السهاد: الأرق، المرجع السابق(ج492/2).

(3) الغزي، الديوان(ص609).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكان الأولى أن يقول (كلّما سهّد شوقهم العيون)، ولكنّه قدم وأخر مراعاة للحالة التي تسيطر عليه.

ومن المعروف أنّ التقديم والتأخير لم يؤثر سلباً على المعنى العام للشعر والذي أراده الشاعر، بل نجده يترك أثراً إيجابياً لدى المتلقي؛ لأنّه استطاع فهم الدلالات المختلة التي حدثت وفائدتها في إثراء النص .

ومنه قوله:

مِسْكاً حَشَيْتَ فؤاداً صارَ فِيكَ دماً فلا يُغادِرُ مَسْحوقاً ومفتونا[1]

تتناسب الطاقة التعبيرية للانزياحات اللغوية الموجودة في النص مع الحالة الوجدانية الذاتية ، عندما تحمل طاقة من الإيحاء يمكن للمتلقي الكشف عنها ، فالشاعر يصف المحبوبة ويتغزل بها، فهو يظهر محاسنها ويجعل المسك من أولويات جمالها، بحيث صار محشواً في قلبها، لذا قدّم المفعول به(مسكاً) على الفعل والفاعل (حشيت)، وقد أفاد هذا التقديم التخصيص، كما يفصل الشاعر بين الفعل (صار) وبين خبره (دماً) بالجار والمجرور (فيك) ، وهذه الانزياحات تكشف عن تجربة شعرية عاشها الشاعر تمثلت بانفصاله عن أحبابه .

ومنه قوله:

شَفَى وَصَبَ[2] الَهيْجاءِ سَيْفُكَ فَلْيَدُمْ لكَ العِزُّ ماكرَّ الجديدانِ[3] واصِبا[4]

إنّ تقديم المفعول به (وصب) والمضاف إليه (الهيجاء) على الفاعل (سيفك) له دلالة واضحة على تحقيق غاية واضحة وهي إظهار قوة الممدوح حتى إنه يستطيع شفاء الأمراض، ولا يكون ذلك إلا من خلال قوة سيف الممدوح.

ومنه قوله:

يُوجبُ ذكرَ العدا فضلُهُ هُو الربعُ يوجِبُ وصف الدِّمَنْ[5]

---

(1) الغزي، الديوان(ص451).

(2) وصب: الوصب: المرض، الجوهري، الصحاح(ج223/1).

(3) الجديدان: الليل والنهار، المرجع السابق(ج454/2).

(4) الغزي، الديوان(ص335).

(5) المرجع السابق، ص593.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ التقديم الواقع في البيت يفيد الحالة الوجدانية التي يكون عليها الشاعر ، حيث يقف أمام الممدوح ويذكر فضله، ويتساءل المتلقي في ذهنه ما هو الشيء الذي يوجب ذكر العدا؟ ليتفاجأ بقوله (فضله) زيادة في الاهتمام به ولإثارة المتلقي، والانزياح في تقديم المفعول به (ذكر)، على الفاعل (فضله).

2- تقديم شبة الجملة على الفاعل:

إنّ تقديم شبة الجملة (الجار والمجرور) على الفاعل يحقق قيمة أسلوبية يقصدها الشاعر، لذا يكثر الغَزّيّ من استخدامها، وقد يمثل ذلك تكثيف المستوى الجمالي للتعبير، وذلك عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات وتتبادل فيها التفاعلات، بنية تستمد قيمتها من النحو الإبداعي[1] وقد يحقق هذا التقديم انسجاماً موسيقياً أو معنى دلالياً يريده الشاعر، لذا يخاطب المبدع المتلقي من خلال وجدانه وعقله ليصل إلى المعنى الذي يريده، حتى وإنْ لم يلتزم بقواعد اللغة العربية ليترك للمتلقي الفرصة ليقوم بعملية ترتيب أو رد الجملة إلى أصلها ونظامها الذي وصفته اللغة له.

ومن أمثلة تقديم الجار والمجرور على الفاعل قول الغَزّيّ:

نُسِـــخَتْ بِرِفْـــدِكَ آيَـــةُ الحِرْمـــانِ وَعَلَـــتْ لِوَفْـــدِكَ رايـــةُ الإِحْســـانِ [2]

إنّ الانزياح في تقديم الجار والمجرور في الشطر الأول (برفدك) على الفاعل المؤخر(آية)، وفي الشطر الثاني (لوفدك) على الفاعل المؤخر (راية) يفيد التخصيص، وكأنّ الشاعر يحصر النسخ وعلو راية الإحسان عندما يقدم الممدوح للناس خدماته، وهذا من شأنه أن يعلي من قيمة الممدوح عند المتلقي، حتى يرتبط بذهنه أن راية الإحسان لا تعلو إلا بواسطة الممدوح.

ومنه قوله:

وَعَلَيْـكَ أَعْقِـدُ خَنِصَـري لِيَصِـحَّ لَـي عَـدَدي فَـأعرفُ أَوَّلاً مِـنْ ثـاني[3]

(1) ينظر: عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية(ص284).

(2) الغزي، الديوان(ص335).

(3) المرجع السابق،ص339.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ الغَزّيّ يهتم برفع مكانة الممدوح بين الورى، لذا فهو يقدّم الجار والمجرور (عليك) على الفعل والفاعل (أعقد) والمفعول به (خنصري)، ليعطي الممدوح المخاطب (الكاف) قيمة عالية وبؤرة مركزية في الخطاب، ففي التقديم والتأخير تتجلى كل أشكال المعاني التي يريدها الشاعر لتصل إلى المتلقي، ومنه قوله:

إلـــى الله أَشْـــكُو مِـــنْ أُوامٍ أســـفَّ بـــي عَلَـــى حَـــوْضِ آمـــالٍ تَشَـــظَّى[1] نَصـــائُبِهُ[2]

أي أن الشاعر يخصص الشكوى إلى الله سبحانه وتعالى، وكأنّ المعنى يفيد أننا نخص شكونا إلى الله وحده، وهذه الشكوى التي يخصص به الله ليقدمها له توحى على نفسيه الشاعر وحالة التي وصل إليها، مما استدعاه أن يخصص شكواه لله، خاصة أن آماله التي كان يتأملها كلها طارت مثل الشظايا فلم يبق لها أثر.

وقد يأتي تقديم الجار والمجرور على الفاعل؛ لأن القافية لا تستقيم إلا من خلال ذلك، ومن ذلك قوله:

وَمِـنْ حُسْـنِ عَهْـدِ اللَّيْـلِ يُـزْوَرُّ نَجْمُـهُ وتبْـيَضُّ مِـنْ خَـوْفِ الفـراقِ ذَوائِبُـهْ
وَلَـــوْ أَنَّ ثـــأري عِنْـــدَ حـــيّ بِبَلْقَـــع سحيقٍ لما اغْتاصَتْ[3] عَلَـيَّ مطالبُـهْ[4]

فقد قدم في البيت الأول الجار والمجرور (من الخوف) والمضاف إليه (الفراق) وأخر الفاعل (ذوائبه)، وكذلك في البيت الثاني قدم الجار والمجرور (عليَّ) على الفاعل (مطالبه)، وقد يفيد هذا التقديم التخصيص.

كما جاء التقديم والتأخير للقافية، والشواهد من شعر الغَزّيّ كثيرة، ومنه قوله:

زِحـــامٌ علـــى مـــا لَـــيْسَ يَنْقَـــعُ غُلَّـــةً وَسُـكْرٌ ومـا دارَتْ علـى القَـوْمِ قِنْديـدُ[5]

---

(1) تشظيّ: تشظيّ الشي إذا تطاير شظايا، الجوهري، الصحاح(ج2392/6) .

(2)الغزي، الديوان(ص645)، نصائبه: ما نصب حول الحوض من الأحجار، ابن منظور، لسان العرب(ج760/1).

(3) اعتاصت: صعبت واشتدت، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج2428/2).

(4) الغزي، الديوان(ص645).

(5) الغزي، الديوان(ص671)، قنديد: الخمر، ابن منظور، لسان العرب(ج369/2).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقوله:

وَغَيْـرُ مُبـالٍ أَنْ يَكـونَ مِـنَ الـرَّدى على قَيْدِ رُمْحٍ مَنْ تَطير بـهِ القُودُ[1]

والشواهد على تقديم شبه الجملة الجار والمجرور على الفاعل كثيرة ومتعددة في شعر الغَزّيّ سواء كان شبه الجملة جار ومجرور أو ظرف، وهي سمة أسلوبية واضحة في شعر الغَزّيّ، ومن صور تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) و (الظرف)، تقديمها على الخبر في الجملة الأسمية، ومن ذلك قوله:

رِيُّ النَّـواظِرِ مِـنْ مَـاءِ الوِصـالِ صَـدَى والعيشُ فـي غَيرِ أَفْيـاءِ الوِصالِ رَدَى[2]

إنّ اهتمام الشاعر واضح من خلال تقديم الجار والمجرور (من ماء) و (في غير...) على خبر المبتدأ (ري) و (العيش)، فالشاعر يريد في الشطر الأول الاهتمام بماء الوصال؛ لأنه يعتبر الوصال للمحبوبة لا يكتفى المحبُّ منه، فقدمه على الصدى الذي هو مؤخر عند الشاعر وغير محبوب، وكذلك لا يمكن له العيش إلا في أفياء الوصال، ودون ذلك ردى، فالاهتمام بما هو مقدم، وخاصة أن الشاعر يبدأ القصيدة بالنسيب، ومنه قوله:

فلـكَ الجَـلالُ وقَـدْ تَسـمَّى قاضـياً لقضـاءِ حَـقِّ عُفاتِـهِ بِحَبائِـهِ
وَمِـنَ الـدَّليلِ علـى الصَّـباحِ وَفَضْـلِهِ مـا يُلْـبَسُ الآفَـاقَ مِـنْ أَضْـوائِهِ
للشِّـعْرِ فـي ابـنِ الشِّـارِعي طُـلاوَةٌ ولـذلك الأَيَّـامُ مِـنْ شُـعرائِهِ[3]

إنّ بوح الشاعر لقاضي القضاة "الشاعري(فلك الجلال) تفيد الحصر، كما أفاد تقديم الجار (لذلك) على المبتدأ (الأيام) والخبر (من شعرائه) التشويق، وكأنَّ ترتيب الشطر الثاني (والأيام من شعرائه لذلك)، ومنه قوله:

وفـي الَحـيِّ غَيْـرانٌ علـى المجَـد لَيْلَـهُ مِـنَ الفِكْـرِ فـي شَـنِّ الإغـارةِ قَشْـعَمُ[4]

---

(1) القود: الخيل، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج2/ 528).

(2) المرجع نفسه، ص755.

(3) الغزي، الديوان(ص762).

(4) قشعم: القشعم من النسور والرجال المسن، الجوهري، الصحاح(ج5/ 2012)، والقشعم: كلُّ شيء يكون ضخماً، والقشعم من أسماء الأسد، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج484/12).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَيَغْـرَى كمـا يَغْـرَى الحسـامُ فيكتسـي سـرابيلَ فيهـا العِـزُّ والنَّقْـعُ والـدَّمُ[1]

ومن صور تقديم الجار والمجرور تقدمه على اسم إن وأخواتها، أو كان وأخواتها ومن ذلك قوله:

وَأنَّ لَـهُ فـي مُـدَّةِ الوَصْـل غَيْبَـةً تَـدُلُّ علـى أَنَّ التَّواصُـلَ ضِـدُهُ[2]

إنّ النسيب الذي يبدأ الشاعر به قصائده يجعله يهتم بالمحبوب أكثر من غيره، فيقدمه على غيره، لذا جاء تقديم الجار والمجرور (له) على اسم إن المؤخر (غيبة) زيادة في اهتمام الشاعر بالمحبوبة.

ومنه تقديم خبر صار عليها ، ومثاله قول الشاعر .

كرةً صار كلُّ قلبٍ لصدغٍ صار لمَّا لواه كالصولجان[3]

وقوله:

فـأَرَيْتَنِي فـي القَحْـطِ خِصْـبَ مَطـالبي لتكـونَ لـي دونَ الـبلادِ بـلادَا[4]

يمكن القول إنّ الانزياحات التركيبية الموجودة في ديوان الغَزِّيّ، تتناسب مع ما يضمره النص من حالة نفسية عاشها الشاعر، وتأثر بها فأثّرت على الطرق المعروفة في تأليف الكلام ونظمه .

3- تقديم الفاعل على الفعل:

ذكر النحاة العرب القدامى تعريفاً واضحاً للجملة الفعلية، ولعلهم يتفقون حول وجود الفعل في بداية الجملة لتسمى فعلية، سواء كان ماضياً، أو مضارعاً، أو أمراً، وسواء كان الفعل متصرفاً أو جامداً، أو تاماً أو ناقصاً، أو مبنياً للمعلوم أو مبنياً للمجهول...[5]، أما النحاة العرب في العصر الحديث فإنّ بعضهم ينظر للجملة الفعلية على كون المسند فعلاً تقدم أو تأخر أو دلّ

---

(1) الغزي، الديوان(ص787).

(2) المرجع السابق، ص466.

(3) المرجع نفسه، ص371.

(4)المرجع نفسه، ص477.

(5) ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل(ج88/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على التجدد، وهي "ما اشتملت على فعل"[1] والجملة الفعلية هي "ما كان المسند فيها فعلاً، سواء أتقدم المسند إليه أم تأخر، تغيرت صورة الفعل فيها أم لم تتغير"[2]، وقوله "الجملة التي يدل فيها المسند على التجدد، أو يتصف فيها المسند إليه بالمنسد إنصافاً متجدداً"[3]، وبهذا يتضح أنّ الجملة الفعلية هي كل جملة احتوت على فعل سواء تقدم الفعل أو تأخر، وعليه يمكن الاعتماد على النظرة الحديثة للجملة الفعلية في التطبيق الذي سنعتمده على الدراسة، بغض النظر عن نظرة القدماء لذلك، لأنّ الدراسة تعتمد على التطبيق الحداثي .

لجأ الغَزّيّ إلى تقديم الفاعل على الفعل في ديوانه ليكشف لنا عمّا يشعر به من ألم أو فرح، محاولاً في ذلك الكشف عن حالته التي يمرُّ بها، وقد تؤثر الآلام أو الأفراح على نفس الشاعر، وخاصة عندما تعتريه الحاجة، فما بال الشاعر الذي يعتمد على شعره في تحصيل قوته، ومن الشواهد على ذلك قوله:

قلــوبُهمُ اســودَّت وصــارمُك اشــتكى مشــيباً فلــم تعدمْــهُ مِــنْهُنَّ خاضــبا[4]

إنّ التقديم حاصل في قوله (قلوبهم اسودت) و(صارمك اشتكى) والأصل أن يقول (اسودت قلوبهم) و(اشتكى صارمك)، ويوضح التقديم تلك الحالة التي ترك الممدوح عليها أعداءه، وكيف أثر سيفه على رقاب أعدائه، ومثال هذا التقديم يبين الحالة التي كان عليها الشاعر ليظهر أثر انتصار الممدوح على خصومه، فتكون العلاقة التي تجمعه بالممدوح قوية إلى أبعد حد، ليكون العطاء والجزاء على قدر تلك العلاقة.

ومن الأمثلة على تقديم الفاعل على الفعل قوله:

أمَّلــتُ موعــدهم فــزدتُ مشــقةً لُمــعُ الســراب يزيــد وارّدهُ صــدا[5]

يظهر التقديم في قوله (لمع السراب يزيد)، والأصل أن يقول (يزيد لمعُ السراب) وهذا التقديم للسراب ولمعانه، يتناسب مع ما ذكره في الشطر الأول وهو تأميله لهم في الموعد وقد غدا

---

(1) أنيس، من أسرار اللغة(ص289).
(2) المخزومي، في النحو العربي(ص47).
(3) المرجع السابق، ص41.
(4) الغزي، الديوان(ص334).
(5) المرجع السابق، ص717.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عليه زيادة في المشقة، وكذلك لمع السراب، يزيد من عطش الإنسان الذي ينخدع به، وبهذا فالشاعر يوضح الحالة النفسية التي يمر بها، والتي تشبه إلى حد بعيد حالة الإنسان المنخدع بالسراب، وهي حالة يريد الشاعر ايصالها إلى الممدوح استعطافاً منه وطمعاً في إظهار حاله الضعيفة ليكرمه.

إن التقديم والتأخير يعطي المتلقي فرصة لإيجاد ترتيباً منطقياً للمفردات، من خلال ذلك يصل إلى كشف العلاقة التي يريدها الشاعر من وراء ذلك.

ومنه قوله مادحاً:

خُـذْ مـا صَـفَا لَـكَ فالحيـاةُ غُـرورُ والـدَّهرُ يَعْـدِلُ تـارَةً وَيَجُـورُ

لا تَعْتَـبَنَّ علـى الزَّمـانِ فإنَّـهُ فلـكٌ علـى قُطْـبِ[1] اللِّجـاجِ[2] يـدورُ[3]

يتضح التقديم والتأخير في قول الشاعر (والدهر يعدل) و(فلك ... يدور)، والصواب أن يكون الترتيب (ويعدل الدهر)، و(يدور فلك على قطب اللجاج)، وهذا التقديم والتأخير جاء لغرض موسيقى القافية في القصيدة، ثم جاء ليخدم معنى أراده الشاعر من ذلك حيث قدم (الدهر) لأن الحديث هنا عن الحياة وما فيها ليأخذ المرء منها، وما يناسب الحياة المذكورة في الشطر الأول (الدهر)، لذا فهو المقدم، وفي التقديم في البيت الثاني قدم (فلك) على الفعل (يدور) ليناسب القافية التي اختارها الشاعر.

ومنه قوله:

لا بَـازَ يَسْـلَمُ مِـنْ حَبائِلِهـا وَلا أَسَـدٌ كثيـفُ اللِّبْـدتَيْنِ هَصُـورُ[4]

ومنه قوله:

كـلٌّ يُضـافُ إليـهِ مـا يُعْنَـى بـه وَلِـذاكَ قِيـلَ شـقائقُ النُّعمـانِ[5]

وقوله:

---

(1) قطب: الحديدة القائمة التي تدور عليها الرحى، ابن منظور، لسان العرب(ج681/1).

(2) اللجاج: الجدل والحجاج، ينظر: المرجع السابق(ج353/2).

(3) الغزي، الديوان(ص346).

(4) الغزي، الديوان(ص346)، هصور: الهصر: الكسر، الجوهري، الصحاح(ج855/2).

(5) الغزي، الديوان(ص336)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وظمـــآنُ يَـــرْوي بَعْـــدَ شَـــقٍّ لِســـانِهِ وَلَـــوْ صَـــحَّ لَـــمْ تَنْقَـــعْ صَـــداهُ الَمناهِـــلُ[1]

وقوله:

وَخيْلُـــكَ يَـــبْلُغْنَ الأَهِلَّـــةَ فـــي السُّـــرَى[2] لأنَّ الـــــدَّراري[3] تَحْـــــتَهُنَّ جَنَـــــادِلُ[4]

ومما يلاحظ من خلال الأبيات السابقة والتي حصل فيها التقديم إنّ كلّ الجمل السابقة هي جمل اسمية وخبرهما جملة فعلية، وهي تفيد معنى التجدد والاستمرارية، فالشاعر يستخدمها في قصائد المدح، وقد عكست الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، وخاصة عندما يلجأ إلى الممدوح؛ ليلوذ به من حالة الحاجة التي يمر بها، فيطمع بكرم الممدوح، كما يطمع بعطائه وهداياه السخية لتتجدد وتستمر، كدلالة الأفعال المضارعة، إنّها حالة نفسية واجتماعية وفكرية فرضت على الشاعر هذا التفكير والتصرف الذي ألحّ عليه وفقاً لحاجاته الفطرية والاجتماعية.

ثانياً: الحذف

الحذف في اللغة: الاسقاط يقال: "حذفت من شَعْري ومن ذنب الدابة، أي أخذت ..."[5]، والحذف: "الرمي عن جانب والضرب عن جانب"[6]، وقد اهتم النحويون قديماً به، ولكنهم يخلطون بين الحذف والاضمار، بل "إن المصطلحين يستعملان بمعنى واحد عند النحاة ابتداءً من سيبويه ..."[7]، ويرى ابن حيان أن هذا الخلط "موجود في اصطلاح النحويين، أعنى أن يسمى الحذف إضماراً ..."[8]، لكن كثيراً من النحاة تنبه إلى ضرورة التفريق بينهما، بل إن ابن مضاء القرطبي ينتقد هذا الخلط بين المصطلحين واستعمالهما بمعنى واحد"[9].

---

(1)الغزي، الديوان(ص343).

(2) السرى: السير ليلاً، الجوهري، الصحاح(ج2376/6).

(3) الدراري: الدري: كوكب ثاقب مضيء، المرجع السابق(ج282/4).

(4) الغزي، الديوان(ص345)، جنادل: الجندل، الحجارة، ابن منظور، لسان العرب(ج11128).

(5) الجوهري، الصحاح(ج4/ 1341).

(6) ابن منظور، لسان العرب(ج9/ 40).

(7) حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس النحوي(ص20).

(8) ابن حيان، البحر المحيط(ج2/ 86).

(9) ينظر: حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس النحوي(ص19)، ابن مضاء القرطبي، الرد على النحاة(ص83).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

انتبه البلاغيون قديماً للحذف وعدوه من الظواهر الإبداعية، فهو "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون إذا لم يُبِن"[1]، ويكثر الحذف عند المبدع ويختلف من جملة إلى أخرى، وقد يدل على الجملة المحذوفة دليل، وإلا قد يصيب المتلقي من الإبهام لفهم النص، وكلما خرج المبدع من الأنماط اللغوية الموروثة، كلما دلّ على قدرته الإبداعية؛ لأنّه يخرج عن الرتابة التي قد تحدث من تكرار أنماط بعينها.

إنّ الحذف من وجهة نظر البلاغيين يعكس إيحاءات معينة لدى المبدع، كما توحي على قدراته اللغوية التي من خلالها يستطيع الخروج عن النمط المألوف، وبذلك يمكن الحكم على المبدع أو غيره؛ لأنّهم لا يتساوون في قدراتهم اللغوية، ويحقق المبدع من ورائه بعض المزايا مثل "الايجاز، وصيانة الجملة من التمدد والترهل الذي يحدث من ذكر ما تدل عليه القرينة، وإثارة الفكرة وتنبيه الحس إلى البحث وراء المعنى"[2]

بين علماء البلاغة العربية أسباباً كثيرة للحذف، وقد فسر النحاة كثيراً هذه الظاهرة ومواضعها وأنواعها المختلفة، ومن أسباب الحذف التي يراها النحاة والبلاغيون، كثرة الاستعمال، وطول الكلام، والضرورة الشعرية، والإعراب، والحذف لأسباب قياسية وصرفية أو صوتية، وقد يكون الحذف لأسباب قياسية تركيبية ...، كما حدّدوا لهذه الظواهر أغراضاً منها: التخفيف، الايجاز واختصار الكلام، الاتساع، التفخيم لما فيه من الابهام، صياغة المحذوف في مقام معين تشريفاً له، وتحقير شأن المحذوف، وقصد البيان بعد الابهام، قصد الابهام، الجهل بالمحذوف، العلم الواضح بالمحذوف، والخوف منه أو عليه، رعاية السجع والوزن ...[3].

تطرق بعض البلاغيين إلى بعض الإشارات النفسية للحذف، عندما قارنوا بينه وبين الذكر، وذلك في قول الرماني "وإنما صار الحذف أبلغ من الذكر لأنّ النفس تذهب فيه كلّ مذهب، ولو ذكر الجواب لقصر على الوجه الذي تضمنه البيان ..."[4]، بمعنى أن الأثر النفسي له أهمية مع الحذف، بحيث يمكن للمتلقي أن يتخيل ما يحلو له من معانٍ وصور "بحسب ما

(1) الجرجاني، دلائل الاعجاز(ص163).
(2) لاشين، معاني التراكيب(ص128).
(3) للاستزادة ينظر: حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي(ص27–109).
(4) الرماني: النكت في إعجاز القرآن(ص77).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يمكن أن يوحى به النص وينسجم معه فيتسع في تصور الدلالة الايحائية اتساعاً لا يمكن للشاعر أو الكاتب أن يحدثه في نفس المتلقي لو لم يعمد إلى مثل هذا الأسلوب من الكلام"[1].

إنَّ اللغة العربية تمتاز بخصائص عظيمة، تمكنها أن تؤثر في المتلقي بطرق مختلفة، ومنها الحذف الذي يجعل المتلقي مشاركاً في العملية الإبداعية عندما يستطيع تأويل المحذوف، ولكن هذا المحذوف يمكن تأويله بأكثر من معنى على اختلاف المتلقي، وبهذا يكمن الجمال في عملية الحذف، والتي لا يمكن تحديد غايته في الاختصار أو التخلص من الزوائد، ولكن له معان مختلفة تجعل المتلقي يغوص في العمل الفني ليصل إلى المعنى الذي أراده المبدع.

استخدم الغَزِّيّ عملية الحذف في ديوانه بصورة واضحة، حتى صارت سمة أسلوبية، ويمكن تحديد مواضع الحذف في الديوان كما يلي:

1- حذف العناصر الأساسية:

الجملة التامة المعنى في اللغة العربية تتكون من عنصرين أساسيين هما: المسند، والمسند إليه، وتلحق بهما العناصر الدلالية الأخرى لاكتمال المعنى كالمفعول به والمعطوف والمضاف إليه ...، والمسند هو: الفعل، واسم الفعل، وخبر المبتدأ، وخبر الفعل الناقص، وخبر الحرف الناسخ، والمسند إليه هو: المبتدأ، والفاعل، ونائب الفاعل، واسم الأفعال الناقصة، واسم الحروف الناسخة، وهذه العناصر هما أساس الجملة في اللغة العربية، إلا أنَّ الشاعر يلجأ إلى الحذف لهذه العناصر لغرض في ذاته، وقد يكون الغرض فنياً؛ لأنّ بعض المواقف تتطلب مشاركة المتلقي ومساهمته في الكشف عن هذه الأغراض، وقد يشعر الشاعر أنّه لا يجوز أن يترك المتلقي مجرد مستمع سلبي يكون دوره واقفاً على التلقي فقط، لذا يلجأ إلى الحذف ليعمل ذهن المتلقي فيصبح مشاركاً في العمل الإبداعي، ويستنبط الدلالات المختلف من وراء الحذف.

أ- حذف المسند إليه:

تكرر حذف المسند إليه (المبتدأ، الفاعل، نائب الفاعل، اسم الأفعال الناقصة، اسم الحروف الناسخة) في ديوان الغَزِّيّ، وكان أكثرها وضوحاً حذف المبتدأ.

ومنه قوله:

---

(1) ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية(ص129).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شَـمْسٌ يُعِيـرُ الشَّـمسَ ضَـوْءُ جَبينِـهِ وَدُوَيْـن أَخْمُصِـهِ السِّـماكُ الأَعْـزَلُ[1]

والتقدير (هو شمس)، لأنّ الحديث عن الممدوح مفهوم ضمناً، وكأنّ الشاعر لا يريد أن يقول (هو)؛ لأنّه معروف كالشمس الذي لا ينكرها أحد، وكذلك الممدوح لا يمكن أن يجهله أحد، وبذلك يُعلى الشاعر من مكانه الممدوح حتى وصلت مكانته إلى حدٍّ لا يمكن جهله.

ومنه قوله:

دُرٌّ يلَـمُّ بنَظْمِـهِ شَـعَثَ[2] المُنـى حُسْـنا وتَلْثُمُـهُ فيكتَسِـبُ اللَّمـا[3]

جَبَـلٌ مِـنَ الآدابِ إلاَّ أَنَّـه يَهْتَـزُّ منَّـا بالحصـاةِ وتَكـرُّ مـا[4]

يستمر الغَزِّيّ في مدحه، فيحذف المسند إليه وهو المبتدأ وتقديره (هو)، فالممدوح غني عن التعريف، والحذف موجود؛ لأنّ تقديم الكلام مفهوم ضمناً، فلا حاجة لأن يذكر المبتدأ ، ولا حاجة لذكر ما هو معلوم، كما أن كلمة (الدر) توحى على أصالة الممدوح المعروف مسبقاً، وكلمة (جبل) توحي على علو شأنه ومكانته، فلا حاجة إلى تكرار ذكر الممدوح (هو)، فالحذف أفصح من الذكر في هذا المقام؛ لأن الذكر لن يضيف شيئاً جديداً للمعنى في هذا الموضع، وإلا فإنه سيكون تكراراً لا حاجة له، ومنه قوله:

فتـيً عـافَ أثْـوابَ التَّطَـوُّلِ وارْتـدى حَميـدَ المَسـاعي مِـنْ ثِيـابِ التَّطَـوُّلِ[5]

والتقدير (هو فتى)، فقد حذف الشاعر المبتدأ؛ لأن الممدوح معروف لا يحتاج إلى مسند إليه (هو) المحذوف، ولا حاجة لذكر ما هو معلوم ومشهور كالممدوح الذي يعرف الجميع كرمه، كما توحى كلمة (فتى) على القوة والشباب والحيوية في الممدوح، ومنه قوله:

فتـيً جـاءَتْ بـهِ سَـنَةٌ عَقـيمٌ وَجـاءَ لأَهْلِـهِ زَمَـنٌ ضَـنِينُ

هُمـامٌ عَزْمُـهُ سَـيْفٌ جُـرازٌ جَلَتْـهُ الأَلَمُعِيَّـةُ لا القُيُـونُ[6]

(1) الغزي، الديوان، ص359، السماك الأعزل: كوكب نير، الجوهري، الصحاح(ج4/ 1592).

(2) شعث: التفرق، المرجع السابق(ج1/ 285).

(3) اللما: الألمى، البارد الريق، ابن منظور، لسان العرب(ج15/ 258).

(4) الغزي، الديوان(ص484).

(5) الغزي، الديوان(ص809)، التطول: الطول بالفتح، المن، الجوهري، الصحاح(ج5/ 1755).

(6) القيون: القين: الحدّاد، المرجع السابق(ج6/2185).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لَـــهُ شِـــيَمٌ تَـــدِرُّ بِهَـــا القَـــوافي وكـــــلُّ ركيَّـــــةٍ فيهـــــا لَبُـــــونُ
خِـــلالٌ لَـــوَ حُجِـــبْنَ عَـــنِ العَطايـــا لطَـــــارَ بهـــــا إِلَـــــيْهِنَّ الحَنـــــينُ[1]

وقوله:

خِـيمٌ تَـرَى فيـه مِـنْ خـيمِ النبـيِّ سَـناً كمـا يُـرَى السَّـيْرُ مَقْـدوداً[2] مِـنَ الأُدُمِ[3]

ومنه قوله:

مُؤَمَّـــلٌ شَـــهِدَ الحُسَّـــادُ إِذْ عَجِـــزُوا بِفَضْـــلِهِ وَلَـــوْ اسْـــتَحْلَفْتُهُمْ حَلَفُـــوا
مُبَـــرّزٌ فـــي المَعَـــالي غَيْـــرُ مُفْتَخِـــرٍ كـــأَنَّ كُـــلَّ افْتِخَـــارٍ عِنْـــدَهُ وَكَـــفُ[4]

ومنه قوله:

هُـوَ الفَقْـرُ مِـنْ كَسْـرِ الفَقَـارِ اشْـتِقَاقُهُ نِقَـابٌ بِـهِ تَخْفَـى وُجُـوهُ المَنَاقِـبِ[5]

وقد يأتي الحذف لتحقير شأن المحذوف، ومنه قول الغَزّيّ في الهجاء:

مُحْتَجِـــــبٌ لا يَـــــزالُ وَهُـــــوَ إذا رأيتَـــــهُ بالصُّـــــدودِ مُحْتَجَـــــبُ[6]

والتقدير (هو)، فالشاعر لا يريد ذكر ذلك المهجو تحقيراً له وتصغيراً من شأنه، ولكنّه يذكر صفته المذمومة (محتجب) فالناس لا تراه أبداً، ولا تراه الناس إلا إذا صدهم عنه واحتجب عنهم، فالمهجو ليس له قيمة في نظر الشاعر، لذلك يُغيّبه عن الذكر ويحذفه زيادة في تحقيره.

كما يأتي الحذف لبيان سوء حاله، وذلك عندما يقف أمام الممدوح شاكياً همومه، ومنه قوله مخاطباً الممدوح ومستعطفاً:

عَـــرِّجْ عَلَـــيَّ فـــإِنَّني مُتَمَسِّـــكٌ بِعُـــرى الرَّجـــاءِ تمسُّـــكَ المُسْتَشْـــعِرِ
مُسْتَشْـــرِفٌ بِحـــوادِثٍ أَصْـــمَيْنَني بنوائـــبٍ يَأْخُـــذْنَ بـــالنُّطَفِ[7] البَـــرِي

---

(1) الغزي، الديوان(ص387).
(2) مقدوداً: الانقداد، الانشقاق، الجوهري، الصحاح(ج1755/2).
(3) الغزي، الديوان(ص816)، الأدم: بالفتح: وجه الأرض، بالضم: السمرة، الجوهري، الصحاح(ج1859/5).
(4) الغزي، الديوان(ص413)، وكف: وكف الماء أي سال، ابن منظور، لسان العرب(ج62/9).
(5) الغزي، الديوان(ص392).
(6) المرجع السابق، ص419.
(7) النطف: النُطْفَةُ: ماء الرجل، والجمع نُطَفٌ، الجوهري، الصحاح(ج1434/4).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شَـيْخُوخَةٌ وخَصَاصَـةٌ[1] فـي غُرْبَـةٍ وقريحـةٌ تبنـو وَزَنْـدٌ[2] لا يَـري[3]

متُقَـدْم الأيـام عـوَّق مطلبـي ونـداك ينجـزهُ مـن المتـأخر[4]

يقف الغَزّيّ أمام الممدوح مستعطفاً وشاكياً، فيلجأ إلى حذف المبتدأ للاختصار وبيان سوء الحالة التي وصل إليها، والحذف جاء في قوله (شيخوخة) و(خصاصة) و(قريحة) و(زند)، والتقدير (حالي شيخوخة) و(حالي خصاصة)، و(حالي قريحة) و(حالي زند)، وجميعها تؤكد سوء الحالة التي وصل إليها، لذا يلجأ إلى كرم الممدوح ينقذه من هذه الحالة السيئة التي وصلها إليها من شيخوخة وفقر وضعف.

إنّ هذا الحذف يكثر في ديوان الغَزّيّ ويسميه البلاغيون والنحويون حذف في القطع والاستئناف، وهو حذف المبتدأ اعتماداً على سبق ذكره في الكلام السابق، حيث "يبدأون بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأول، ويستأنفون كلاماً آخر وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ"[5]، ومنه قوله:

صِـيدٌ[6] إذا رَكِبُـوا لِصَـيْدِ شـوَّهُوا[7] بالأُسْـدِ لا بِنَـوافِرِ الغِـزلانِ[8]

ومنه قوله:

مُشَعْشَـعَةٌ فـي كأْسِـها كُـلُّ مَـنْ رأى حَكـى جِسْـمَ نـارٍ ثـوب نـارٍ يُناسِـبُهُ[9]

ومنه قوله:

مُحْتَجِـبٌ لا يَـزالُ وَهُـوَ إذا رأيتَـهُ بالصُّـدودِ مُحْتَجِـبُ[10]

---

(1) خصاصة: الفقر، الجوهري، الصحاح(ج1037/3).

(2) الزند: العود الأعلى الذي يقتدح به النار، ابن منظور، لسان العرب(ج195/3).

(3) يري: بالفتح: تخرج ناره، الجوهري، الصحاح(ج2522/6).

(4) الغزي، الديوان(ص614).

(5) الجرجاني، دلائل الإعجاز(ص163).

(6) صيدٌ: الأصيد هو الذي يرفع رأسه كبراً، الجوهري، الصحاح(ج499/2).

(7) شوّهوا: اصطادوا، ينظر، المرجع السابق (ج1238/6).

(8) الغزي، الديوان(ص339).

(9) المرجع السابق، ص644.

(10) المرجع نفسه، ص419.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد يحذف المسند إليه (المبتدأ) بعد القول، وقد يعتمد المتحدث عند حذف المبتدأ على الدليل عليه من السياق اللفظي السابق، وهو حذف جائز[1]، ومنه قول الغَزِّيّ:

تَقُـــولُ إِذَا حَثَثْناهـــا فَظَلَّـــت ثُناجِينـــا بأَلْسِـــنَةِ الكَـــلالِ

إِلـــى أُفُـــقِ الهِـــلالِ مسِـــيرُ رَكْبـــي فَقلْنـــا بَـــلْ إِلـــى أُفُـــقِ النَّـــوالِ[2]

إن الحذف في قوله (فقلنا بل إلى أفق النوال) والتقدير (فقلنا بل مسيرنا) على اعتبار أن الحديث مفهوم عند المتلقي، وقد دلّ عليه القول السابق (مسير ركبي)، وكأنّ الشاعر هنا لا يريد أن يقول (مسيري) المبتدأ المحذوف، إمعاناً في التركيز على الخبر الذي يمدح الشاعر فيه الممدوح، لافتاً بذلك سمع المتلقي وذهنه إلى الخبر، وهذا يحدث كثيراً في كلام العرب.

ومنه قوله:

وَهْـــوَ عَبُـــوسٌ كالفَهْـــد مُجْتَمِـــعٌ يَكـــادُ مِـــنْ قُـــبح خِلْقـــةٍ يَثِـــبُ[3]

حذف الشاعر في جملة (مجتمع ..) المبتدأ (هو) المحذوف والذي دلَّ عليه المبتدأ في الجملة الأولى، وذلك زيادة في تحقير المهجو، فهو لا يريد أن يذكره مرة ثانية، لأنَّ الذكر فيه مدح، لذا يريد الشاعر أن يتجاهله بل يريد أن يعدد مثالبه، ومثله قوله:

لـم يُبْـقِ لـي زَمَنِـي شَـيْئاً أُسَـرُّ بِـهِ فالحَمْـــدُ لله لاَ فَـــوْزٌ وَلاَ أَسَـــفُ[4]

والتقدير في قوله: فالحمد لله لا فوز ولا أسف، (والحمد لله لا أسف)، بحيث حذف جملة القول (الحمد لله)، وقد دلّ عليها الجملة الأولى، خوفاً من التكرار، وللتركيز على الحالة التي آلت إليه، وخاصة أنه يريد أن يعرف الممدوح حاله (لا فوزٌ، ولا أسف)، فهذه حالة يلخصها ببعض الكلمات دون إطالة ولا ملل، ومع ذلك فإنّه يلجأ إلى أن يحمد الله على هذه الحالة التي لا سرور بها، ولا فوز، ولا أسف عليها، ومن صور حذف المبتدأ قوله:

وَمَيْـــدَانُكَ الفَضْـــلُ الفســـيحُ مجالُـــه وَصَـــيْدُك آســـادُ الشَّـــرى والأَجـــادِلُ[5]

---

(1) ينظر: حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي(ص202).

(2) الغزي، الديوان(ص380).

(3) الغزي، الديوان(ص419).

(4) الغزي، الديوان(ص412).

(5) المرجع السابق، ص345، الاجادل: جمع أجدل وهو الصقر، ابن منظور، لسان العرب(ج104/10).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يمدح الشاعر ممدوحه لكرمه الذي يشبه الميدان الفسيح، كما أن الممدوح لا يصطاد إلا كما تصاد آساد الشرى والصقور، لذا فهو يلجأ إلى ذكر الأهم وهو تشبيه صيد الممدوح، فالممدوح يصطاد وهذا مؤكد ومفروغ منه، ولا داعي لتكراره، لذا يحذف، والأهم هو تكرار الخبر (آساد الشرى) و (الأجادل)، لذا فقد تم حذف المبتدأ في قول (والاجادل)، وتقديره (وصيدك الأجادل)، وقد دلّ على المحذوف ما تقدم ذكره في قوله (وصيدك آسادى الشرى)، ومنه قوله:

ولِـــمْ تَـــرَى نَبْـــتَ المـــدائحِ ناميـــاً وكفُّـــك غَيْـــثٌ والرِّيـــاضُ الأَفاضـــلُ[1]

ب- حذف المسند:

المسند عند النحاة هو الفعل، واسم الفعل، وخبر المبتدأ، وخبر الفعل الناقص، وخبر الحرف الناسخ، وقد جاء في شعر الغَزِّيّ، وأكثر ما جاء في أسلوب لولا لأنّ الشاعر وظفه كثيراً.

ومنه قوله:

غَزيـــرُ النَّـــدى لَـــوْلا يَنـــابيعُ سَـــيْبِهِ لأَصْـبَحَ مـاءُ الفَضْـلِ فـي النَّـاسِ ناضِـبا[2]

إنّ التعبير العربي في أسلوب لولا "يجعل تعليق امتناع الجواب بعد "لولا" على مجرد المبتدأ"[3]، وبذلك يكون أسلوب لولا مكوناً من:

لولا + مبتدأ + (خبر محذوف وجوباً لأنه كون مطلق + جملة الجواب).

إن الحذف في البيت السابق في قوله (لولا ينابيع سيبه)، والمحذوف هو الخبر وتقديره (لولا ينابيع سيبه موجوداً)، وأراد الغَزّيّ من وراء هذا الأسلوب مدح الشاعر، واستخدامه له يؤكد على كرم الممدوح، حتى ولو حذف الخبر، فكرمه موجود ومعروف بين الناس، ولولا هذا الكرم لتغير الكرم والعطاء بين الناس، وكأنّ وجود صفة الكرم في الممدوح شرط لبقاء صفة الكرم بين الناس، وهذا مما يزيد من مكانة الممدوح وعلو شأنه، وزيادة كرمه.

ومنه قوله:

---

(1) الغزي، الديوان، ص 345، الاجادل: جمع أجدل وهو الصقر، ابن منظور، لسان العرب(ج104/10).
(2) الغزي، الديوان(ص333)، ناضب: نضب الماء أي غار في الأرض، الجوهري، الصحاح(ج226/1).
(3) حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي(ص215).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لَــوْلا شُــهودُ الجــودِ أَنْكَــرَ ســامِعٌ مــا قالَــهُ حَسَّــانُ فــي غسَّــانِ[1]

إنّ الحذف في قوله (لولا شهود الجود) والتقدير (موجودون)، فقد حذف الخبر في أسلوب (لولا)، وقد مدح الشاعر وزير كرمان، وأراد أن يذكره بأهمية المدح للأمراء والوزراء، فقد مدح حسان بن ثابت الغساسنة في الجاهلية، وذاع صيتهم وكرمهم، وقد أكرم الغساسنة شاعرهم كرماً كبيراً، لذا أراد الشاعر من وراء استخدام الحذف لفت انتباه الممدوح وتذكيره حتى يجزل العطاء.

ومن وجوه حذف الخبر قول الغَزّيّ:

فَسِــرْتُ فــي ظَهْــرِ مَهْمَــهٍ قُــذُفٍ لا السَّــرْجُ يَقْــوَى بِهــا وَلاَ القَتَــبُ[2]

وتقدير المحذوف يفهم من خلال سياق الجملة السابقة للحذف، فهي تدلُّ عليه، وتقدير المحذوف في قول الغَزّيّ السابق (ولا القتب يقوى بها)، وجملة (يقوى) في محل رفع خبر المبتدأ (القتب)، وقد حذف الشاعر الخبر للتركيز على المبتدأ (القتبُ)، وبذلك يظهر قوه احتماله وصبره على الصحراء (مهمه) وما بها من قساوة أثناء قطعها.

ومنه قوله:

رَأَيْــتُ لُؤْمــاً مُصَــوَّراً جَسَــداً مُهْجَتُــهُ الاحتيــالُ والكَــذِبُ

علــى سَــريرِ كــالنَّعْشِ لا رَهَــبٌ يَعْلُــوهُ مِــنْ هَيْبَــةٍ وَلا رَغَــبُ[3]

وتقدير المحذوف (ولا رغب يعلوه)، وقد دلَّ على الخبر المحذوف، الخبر المتقدم عليه، فالشاعر يريد من المتلقي أن يثبته إلى صفات المهجو، وخاصة بعد أن ذكر صفاته السيئة فأراد أن يعدّدها دون ذكره، زيادة في تحقيره وتصغيره وزيادة في هجائه، ومنه قوله:

وجملــةُ الحــالِ أنَّــهُ رجــلٌ لا صَــعَدٌ[4] **عِنْــدَهُ وَلاَ صَــببُ**[5]

---

(1) الغزي، الديوان(ص338).

(2) المرجع السابق، ص418، القتب: حبل صغير على قدر السنام، الجوهري، الصحاح(ج198/1).

(3) الغزي، الديوان(ص418).

(4) صعد: ارتقى مشرفاً، ويستخدمه الشعراء بمعنى الهوى، ينظر ابن منظور، لسان العرب(ج251/3).

(5) الغزي، الديوان(ص419)، صببُ: صببت الماء: أي سكبته، والماء يتصبب من الجبل أي يتمدد، الجوهري، الصحاح، (ج160/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتقديره (ولا صببُ عنده)، ومنه قوله:

جِئْـــتُ بَجْيَـــداء[1] لا حُـــوارَ[2] لَهـــا فـــــي دَارِ أَخْلاقِـــــهِ ولا ســـــقبُ[3]

والتقدير (ولا سقب لها).

ومن صور حذف الخبر قوله:

سُـقْياً لُهـمْ مـا كـانَ أَحْسَـنَ مُلْكَهُـمْ ولُهـــمْ خِيـــامٌ بـــالعراقِ وَدُورُ[4]

والتقدير (ولهم دور) فقد حذف الجار والمجرور، ودلَّ عليه دليل قوله في الجملة السابقة (ولهم خيام)

وقوله:

تُمسِـــي خَزائِنُـــهُ مِـــنْ جُـــودِ رَاحَتِـــهِ بَيْـــداءَ لا ذَهَـــبٌ فيهـــا ولا وَرِقُ[5]

والتقدير (ولا فيها ورق)، فقد حذف الجار والمجرور، ودلّ عليه الجار والمجرور في الجملة السابقة قوله (لا ذهبٌ فيها).

ومن وجوه حذف الخبر في اللغة العربية عندما يستخدم المتحدث أسلوب القسم، وكان المبتدأ نصاً صريحاً في القسم، ومنه قول الغَزِّيّ:

قـــــالَ: لَعَمْـــــري وَأَيُّ فائِـــــدَةٍ فـــي النَّسْـلِ يـا مَـنْ سـلاحُهُ نقِـبُ[6]

إن لفظ (عمري) يعرب مبتدأ وخبره محذو وجوباً تقديره قسمي، وقد أوجب الحذف هنا كون المبتدأ دالاً على القسم بكثرة الاستعمال وبطول الكلام، فالمهجو يريد أن يؤكد على كلامه وصحته من خلال القسم، ولكنّه استخدم (لعمري)، وهي معروفة عند المتلقي أنّها للقسم، لذا لا يجب أن يقول (قسمي) أو (يميني)، فهذا الأسلوب معروف ومتداول عند الجميع.

ومنه قوله:

---

(1) جيداء: الجيد بالتحريك: طول العنق وحسنه، (المقصود الناقة)، الجوهري، الصحاح(ج462/2).

(2) حوار: الحوار ولد الناقة من حيث يوضع إلى أن يفطم ويفصل، ابن منظور، لسان العرب(ج221/4).

(3) الغزي، الديوان(ص420)، سقب: الذكر من ولد الناقة، الجوهري، الصحاح(ج148/1).

(4) الغزي، الديوان(ص349).

(5) الغزي، الديوان(ص355)، وَرقُ: المال من دراهم وإبل، ابن منظور، لسان العرب(ج375/10).

(6) الغزي، الديوان(ص421)، نقب: النقبة: صدأ السيف والنصل، ابن منظور، لسان العرب(ج767/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعمـــري إن المشـــيب اشـــتعَالٌ غيـــرَ أنَّ الشـــبابَ أَوْرى زِنـــادا

إنَّمـــا يُشْـــرِقُ اليـــراعُ بَوجُـــهٍ ماكســـا رأسَـــهُ المِـــدادُ ســـوادا[1]

يريد الشاعر تأكيد كلامه، وخاصة عندما يضمنه بمعانٍ نستشف الحكمة من خلالها، لذا فهو يؤكده لام الابتداء (لعمري) وبالقسم وبـ (إنَّ)، وأسلوب المدح الذي يشبه الذم، (غير أن) وبالحصر (إنما)، وفي أسلوب القسم يحذف الخبر وتقديره (لعمري يميني، أو قسمي).

وقد يحذف الشاعر الفعل والفاعل وخاصة عند العطف، وعليه يمكن تقدير الفعل والفاعل، ومن ذلك قوله:

رَأَيْـتُ الـوَرَى سِـلْماً لَمـنْ كَـانَ مُوسِـراً وَحَرْبـــاً لِمَغْلُـــوبٍ وَحِزْبـــاً لِغَالِـــبِ[2]

ويلاحظ المحذوف في قوله (وحربا لمغلوب) وقوله (وحزباً لغالب)، والتقدير يفهم من خلال الجملة السابقة (رأيت الورى حرباً لمغلوب) و (رأيت الورى حزباً لغالب)، وبذلك يكون المحذوف من الجملة (الفعل + الفاعل + المفعول به الأول)، ودلّ عليها الجملة الأولى، وخوفاً من التكرار يلجأ الشاعر إلى الحذف؛ لأن في التكرار لا يكون جميلاً وخاصة إذا لم يأتِ في مكانه المناسب، فالشاعر في البيت السابق يقدم الحكمة التي تعلمها من خلال تجاربه، ويريد نقلها إلى الممدوح، لذا يلجأ إلى الحذف ليبتعد عن رتابة التكرار الممل، ومنه قوله:

مـا دُمْـتُ أُجْنَـى وَلاَ أُسْـقى فـلا ثَمَـرٌ يَبْقـى لجانيـهِ فـي عَـودِي وَلا وَرَقُ[3]

وتقدير الحذف في قوله (ولا ورق) والمحذوف جملة (يبقى) لتصبح الجملة (ولا ورق يبقى)، فقد حذف الشاعر جملة يبقى، وقد دلَّ على الحذف الجملة السابقة له (فلا ثمر يبقى)، وقد جاء هذا الحذف حتى لا يقع الشاعر في التكرار، ومراعاة الوزن والقافية.

وقد يحذف الشاعر المسند (الفعل)، وخاصة عندما يدل عليه دليل، ومن ذلك قوله:

بـــينَ العَواصِـــمِ والسَّـــواحِلِ مَنْـــزلٌ حَالـــتْ سُـــهولٌ دُونَـــهُ وَوُعـــورُ[4]

---

(1) الغزي، الديوان(ص575).

(2)المرجع السابق، ص392.

(3)المرجع نفسه، ص355.

(4) المرجع نفسه، ص349.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتقدير (وحالت وعور)، وقد حذف الشاعر (المسند) وهو الفعل لدلالة الفعل الأول عليه، فلا حاجة لذكر الفعل مرة ثانية، للدلالة على بعد (المنزل) الذي حالت السهول دونه، كما حالت الوعور دونه، ومنه قوله:

إنَّ الخلائِـــقَ للحـــوادِثِ مرْتَـــعٌ شـــهدَ الصَّـــباحُ بـــذاكَ والـــدَّيْجُورُ[1]

والتقدير (وشهد الديجور)، ومنه قوله:

وَقِـفْ تَحْـتَ رَأْيٍ مِنْـهُ أَوْ تَحْـتَ رايَـةٍ فـلا الحـدُّ مَفلـولٌ[2] ولا الـرَّأْيُ فَايِـلُ[3]

ج- حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق:

تشيع ظاهرة حذف المسند إليه في الشعر العربي، وذلك عندما يكتفى الشاعر بالمفعول المطلق، ويأتي هذا الحذف للاختصار، ومثاله قول الغَزّيّ:

صَـبْراً فـإنْ تسـتطيعَ نصـراً فانتصـرْ مَـنْ فَـرَّ مِمَّـا لا يُطـاقُ فَمـا ونـا[4]

عندما يقف الشاعر مادحاً أمام الممدوح، ويريد أن ينصحه، نجده يقدم النصيحة مباشرة؛ لأنّها لا تحتاج إلى مقدمات، وعليه أن يسرع بعرضها لذا جاء الحذف والحذف في قوله (صبراً)، والتقدير (اصبر صبراً)، فحذف الشاعر الفعل والفاعل (اصبر) واكتفى بالمفعول المطلق النائب عن فعله.

ومنه قوله:

تَوَقُّعـاً أن يَقـولَ النَّـاسُ أَنـكَ مِـنْ تَنبـيههم تعـرفُ الأَقْـدارَ والرُّتَبـا[5]

جاء الحذف في قوله (توقعا)، والتقدير (توقع)، فحذف الشاعر الفعل الفاعل واكتفى بالمفعول المطلق، ويأتي هذا الحذف والشاعر ينصح الممدوح بألا يستمع للمتملقين الذين يحاولون خداعه، أما هو فإنّه يقدم له النصائح التي لا خداع فيها، لذا يقول له في البيت الذي يليه:

سَـلْني بِمَصْـلَحَةِ الـدُّنيا فمـا خَفِيَـتْ مواقـعُ النقْـبِ عمَّـن جـرَّب الجربـا

---

(1)الغزي، الديوان(ص346)، الديجور: الظلام، الجوهري، الصحاح(ج655/2).

(2) مفلول: الفل: اللثم في السيف، ابن منظور، لسان العرب(ج530/1).

(3) الغزي، الديوان(ص343)، فايل: ضعيف، الجوهري، الصحاح(ج1794/5).

(4) الغزي، الديوان(ص811)، ونا: الونى الضعف والفتور والكلال والإعياء، الجوهري، الصحاح(ج2531/6).

(5) الغزي، الديوان(ص617).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومنه قوله:

يـــا عـــاذلي صَـــبْراً فَكَـــمْ مِـــنْ نـــائمٍ جابَـــتْ لُبَانَتُـــهُ إِلَيْـــهِ الفَدفَـــدا[1]

وقوله:

سُـقْياً لِعَهْـدِ الصِّـبا والـنَّفْسُ مَنْهجُهـا إلـى الخلاعـةِ رَحْـبٌ مـا بـه لثـقُ[2]

وقوله:

حـــذراً علـــى بـــيضٍ وَسُـــمْرٍ دُونَهـــا بـــيضٌ وسُـــمْرُ[3]

2- حذف الحروف

إنّ القارئ لديوان الغَزّيّ يلاحظ سمة أسلوبية صارت ملازمة لأسلوبه، حتى غدت من سماته الأسلوبية التي يتكئ عليها، وخاصة في حذف بعض الأدوات، وخاصة حذف "ربّ"، ففي كثير من القصائد يلجأ الشاعر إلى حذفها، ويبدأ البيت الشعري بالاسم المجرور، ويبقي عملها حتى عند حذفها.

ومنه قول الغَزّيّ:

وَعِـيسٍ[4] لَهـا بُرْهـانُ عِيسـى بـنِ مَـرْيم إذا قَتَـلَ الفَـجُّ[5] العَمِيـقُ المطالِبـا[6]

يصل الشاعر الممدوح، ويصف رحلته، والطريق التي قطعها، كما يصف كل مشاهدها وفجاجها وجبالها ووديانها، فيقطع الفيافي وقد امتطى الإبل البيضاء الأصيلة، وهي أي الإبل تحيي المطالب، كما كان عيسى ابن مريم يحي الموتى بإذن الله، فيصف هذه العيس دون أن يذكر شيئاً قبلها وهو المحذوف (ربّ) والتقدير (وربّ عيسٍ)، ومن الملاحظ أن عمل رب (الجر) بقي حتى عند حذفها، ويقدره المتلقي عند سماعه، مما يجذب انتباهه وقد جاء الحذف تخفيفاً على المتلقي.

---

(1) الغزي، الديوان ، ص717.

(2) المرجع السابق، ص355.

(3) المرجع نفسه، ص368.

(4) العيس: العِيس: بالكسر الإبل البيض يخالط بياضها شيءٌ من الشقرة، الجوهري، الصحاح(ج954/3).

(5) الفجُّ: الطريق الواسع بين جبلين، المرجع السابق(ج333/1).

(6) الغزي، الديوان(ص331).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومنه قوله:

وَلَيْـــلٍ رَجَوْنـــا أَنْ يَـــدِبَّ عِـــذارُهُ[1] فمـا اخْـتَطَّ حَتـــىَّ صـارَ بـالفَجْرِ شـأَبِا[2]

والتقدير (ورب ليلٍ)، ويريد الشاعر من وراء الحذف إبراز أهمية الأشياء المذكورة سواء أكان الليل كما في البيت السابق أو في غيره، كما بين الشاعر وراء هذا الحذف صفاته وأفعاله المحمودة من خلالها، وهي قدرته على السهر وتحمل السفر في الصحراء التي يقطعها ليصل إلى الممدوح.

ومنه قوله:

وَمُنْتَقِـرٍ[3] أَعْرَضْـتُ عَنْـهُ وَلَـمْ أَزَلْ أُنـــزِّهُ نَفْسِـــي عَـــنْ دنـــيءِ المـــآرِبِ

وَذِمْـرٍ[4] كَحَـدِّ المَشْـرِفِيِّ مُشَـيَّعٍ[5] لَعِبْـتُ بـــهِ بَـــيْنَ القَنَـــا وَالقَواضِـــبِ[6]

وَيَـوْمٍ شـديدِ الاحتـدامِ[7] عَصَبْصَـبٍ[8] رَكِبْـتُ لَـــهُ ظَهْـــرَ النَّـــوى غَيْـــرَ هَايِـــبِ

وَبيـــدٍ تبيـــدُ الصَّـــبْرَ أَحْسَـــنْتُ طَيَّهـــا فأُبَـــتْ وَمَـــا كَانَـــتْ تَجـــودُ بِآيـــبِ[9]

يستخدم الشاعر في جميع الأبيات السابقة الحذف ، أي حذف (ربّ) في مطلع كل بيت، والتقدير على الترتيب، (ورب منتقر)، (ورب ذمر)، و(وربّ يومٍ ...)، و (وربّ بيد)، ويحاول الشاعر من خلال الحذف التركيز على المذكور، فالشاعر يريد إظهار نفسه، ويفتخر بها محاولاً ذكر الصفات التي يفتخر بها، فهو عزيز النفس، وشجاع قوي يهزم الفرسان، ويتحمل المشاق وصبور عليها حتى يمكنه تحمل الأيام الشديدة ويمكنه قطع الصحاري والعودة منها بسلام، في حين يعجز الكثيرون عن ذلك.

---

(1) عذار: عذار الرجل شعره النابت في موضع العذار، والعذارات: جانبا اللحية ...، ويقال للمنهمك في الغي خلع عذاره، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج550/4).

(2) الغزي، الديوان(ص331).

(3) منتقر: صاحب الدعوة الخاصة، ينظر، الجوهري، الصحاح(ج835/2).

(4) ذِمْرٍ: شجاع، المرجع السابق(ج665/2).

(5) مشيع: شجاع، المرجع نفسه(ج1240/3).

(6) القواضب: سيف قاضب أي قاطع، المرجع نفسه(ج203/1).

(7) الاحتدام: يوم محتدم شديد الحر، ابن منظور، لسان العرب(ج117/12).

(8) عصبصب: شديد، الجوهري، الصحاح(ج607/1).

(9) الغزي، الديوان(ص395).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ ما ذكره الشاعر هو اهتمامه الأول، لذا كان عليه أن يلجأ إلى حذف الحرف (ربّ) لإبراز تلك الصفات وبيانها للمتلقي دون أن ينافسها شيءٌ في ذلك.

ومنه قوله:

وقائلـــةٍ فـــيمَ هَـــذا الوجيـــفُ وَقَـــدْ قَسَـــمَ الـــرِّزْقَ مَـــنْ قَسَّـــما[1]

وقوله:

وَسَـــابحٍ فـــي لَّجـــة شَـــقَّها شَـــقَّ شِـــهابٍ جَيْـــبَ ظَلمـــاءِ[2]

وقوله:

كـــريمٍ لا تَـــرى فيـــهِ ازْوِراراً ولا مِـــنْ دونِ نائِلِـــهِ رِتاجـــا[3]

وقوله:

وَمَرْمُوقـــةٍ[4] **تَـــرْدي بـــأَطْرافِ طرْفِهـــا وَلِلَّحْـــظِ سَـــهْمٌ فـــي كِنانتِـــهِ يُصْـــمِي**[5]

ومن أنواع الحذف في الأدوات التي يمكن تناولها في باب الحذف، ولكنها لا تشكل ظاهرة أسلوبية كغيرها، ويمكن الشاعر استخدمها في بعض المواطن، ومنها حذف أداة الاستفهام، ومنها قول الشاعر:

كَمْ لِبِسْنا أَضْفَى السَّوابغ[6] **ذيلاً**[7] **وَطَرَقْنَـــا أَحْمَـــى القَبائِـــل جَـــارا**[8]

وتقدير الجملة (وكم طرقنا ...) فالشاعر يفتخر بالأيام التي نازل فيها الأعداء، وقد استعد للحرب بلبس الدروع التي أصبحت كالملابس، لذا فأداة الاستفهام تفيد الكثرة في الشطر الأول، وقد حذفها في الشطر الثاني، وهي تفيد الكثرة، دلالةً من الشاعر على قوته وفخره.

ومنه حذف أداة التوكيد (أنّ)، كقوله:

---

(1) الغزي، الديوان(ص625).

(2) المرجع السابق، ص768.

(3) المرجع نفسه، ص753، الرتاج: الباب المغلق وعليه باب صغير، الجوهري، الصحاح(ج317/1).

(4) المرامق: الذي لم يبق في قلبه من مودتك إلا القليل، ابن منظور، لسان العرب(ج126/10).

(5) الغزي، الديوان(ص805)، يصمي، أصميتُ الصيد إذا رميته فقتلته، الجوهري، الصحاح(ج2404/6).

(6) السوابغ: السابغة الدرع الواسعة، المرجع السابق(ج1321/4).

(7) ذيلاً: الذيل القميص، المرجع نفسه(ج1702/4).

(8) الغزي، الديوان(ص398).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يُخيَّـــلُ لـــي أَنَّ الجِبـــالَ وَإِنْ عَلَـــتْ حَصَـــا هَضَـــباتي والبِحَـــارَ مَـــذَانِبي[1]

وأَنَّ ركـــــوبَ الفَرْقـــــدين[2] ترجُّـــــلٌ ونيـــلَ كنـــوزِ الأَرْضِ تَقْصِـــيرُ كاســـبِ[3]

وتقدير المحذوف (وأن نيل كنور الأرض تقصيرُ كاسب)، وقد دل على المحذوف ذكر الشاعر لأداة التوكيد (أنّ) مرتين قبل الحذف، في قوله (أنّ الجبال) و (وأنّ ركوب)، لذا يحذف الشاعر في المرة الثالثة؛ لأنّه أكد في المرتين السابقين، والشاعر في هذه الأبيات يفتخر بنفسه؛ لذا احتاج إلى التأكيد، ولكنّه عندما شعر بتكرار الأداة لجأ إلى الحذف خوفاً من التكرار.

ومنه حذف أداة النداء (يا)، ومثاله قوله:

مـــا بَـــالُ حَظِّـــي أَميـــرَ المُـــؤْمنين غَـــدا فـــي سَـــمْعِهِ عِنـــدَكُمْ ضَـــرْبٌ مِـــنَ الصَّـــمَمِ[4]

وتقدير المحذوف (يا أمير المؤمنين)، فالشاعر يريد النداء على أمير المؤمنين (الممدوح)، ولكنّه يحذف الأداة كي لا يفصل بينه وبين المنادى الأداة، وذلك لقرب المنادى منه، وهذا ايحاء من الشاعر أن الممدوح قريب من الشاعر قلبياً ومكانياً، لذا يكرر هذا النداء مرة ثانية تأكيداً منه على قرب الممدوح منه، ومنه قوله:

خُـــذْها ابـــنَ عـــمِّ رســـولِ الله شـــارِدَةً أَزْرَتْ بِقَـــوْلِ جريـــرِ فـــي بنـــي الحَكَـــمِ[5]

والتقدير (خذها يا ابن عمّ ...)، ومنه قوله:

إليـــكَ رشـــيدَ الـــدَّوْلتين زَفَفْتُهـــا عَروســـاً إليهـــا مُـــدَّتِ العـــينُ واليَـــدُ[6]

ومنه قوله:

إِلَيْـــكَ مَجيـــرَ الدَولـــةِ انْجـــرَدَتْ[7] بِنِـــا رَواحـــلُ مِـــنْ آمالِنـــا والرَّواحِـــلُ[8]

---

(1) مذانبي: الذنوب الدلو الملأى ماء، الجوهري، الصحاح(ج129/1).

(2) الفرقدان: نجمان في السماء لا يغربان، وقيل كوكبان، ابن منظور، لسان العرب(ج334/3).

(3) الغزي، الديوان(ص393).

(4) المرجع السابق، ص817.

(5) المرجع نفسه، ص817.

(6)المرجع نفسه، ص352.

(7) انجردت: انجرد بنا السير، أي امتد وطال، الجوهري، الصحاح(ج456/2).

(8) الغزي، الديوان(ص344).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومنه قوله:

قَتْـــلُ النُّفـــوسِ بِعَيْنَيْهـــا تبَاشِـــرُهُ فكيـفَ يَعْلـقُ فـي أَطْرافِهـا العَلَـقُ[1]

جِيـرانَ سـقطِ اللِّـوى شَـطَّتْ منـازِلُكُمْ فلـيسَ يُـدْرِكُها وَخْـدٌ[2] ولا عَنَـقُ[3]

3- الحذف في أسلوب الشرط:

يتكون أسلوب الشرط من الأداة التي تتصدر الجملة، ثم جملة فعل الشرط، ثم جملة جواب الشرط.

يلجأ الشاعر أحياناً إلى الخروج عن هذا التركيب المألوف إلى تركيب آخر، وذلك ليحدث نوعاً من الخلخلة في الأسلوب الشرطي الذي يستخدمه، وتظهر قدرته الإبداعية من خلال الخروج إلى صورة عديدة عن "إطار المألوف أحياناً، أو يصنع شيئاً شبيهاً بغير المألوف"[4].

يأتي الحذف في ديوان الغَزّيّ بكثرة، وخاصة حذف جملة جواب الشرط عندما يدل عليه دليل كجملة سابقة لأسلوب الشرط، وغالباً لا يأتي الحذف إلا لغرض بلاغي، ولا يكون جميلاً إلا عندما يساعد على الإيحاء بمعانٍ ومشاعر تزيد الكلام قوة وتأثيراً، بحيث يمكن ربط الكلام بعضه ببعض، دون أن يقطع التواصل الفكري بين الجمل في الأسلوب الواحد.

ومنه قول الغَزّيّ:

وفـي الشُّـهْبِ[5] رُمْـحٌ لا يُـرى طـاعنٌ بـهِ وقـوسٌ وإن لـمْ يَـدْفَعِ القَـوْسَ نابِـلُ[6]

يصف الشاعر قوة الممدوح، ويصف الأسلحة التي يستخدمها من الرمح، والقوس والسهام، واستخدم بعض الكلمات الحربية مثل: الشهب، طاعن، لم يدفع، كما استخدم الشاعر أسلوب الشرط الذي يتكون من: الأداة (إنْ)، وفعل الشرط جملة (لم يدفع ...)، أما جواب الشرط، فهو محذوف، وقد دلَّ عليه الجملة السابقة له ليصبح التقدير، وإن لم يدفع القوس نابل فرؤيتك محققه

---

(1) العلق: الدم الغليظ، الجوهري، الصحاح(ج1529/4).

(2) وخد: ضرب من سير الأبل ... وهو أن يرمى بقوائمه كمشي النعام، المرجع السابق(ج548/2).

(3) الغزي، الديوان(ص354)، عنق: ضرب من سير الدابة والأبل، الجوهري، الصحاح(ج1533/4).

(4) عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب(ص181).

(5) الشهب: كتيبة شهباء، والنصل الأشهب: الذي بُرد فذهب سواده، الجوهري، الصحاح(ج159/1).

(6) الغزي، الديوان(ص340)، نابل: الرامي بالنبل، وهي السهام العربية، الجوهري، الصحاح(ج1823/5).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأنت تطعن بالرمح وترمي بالقوس، إن هذه الخلخلة التي حدثت عند المتلقي ناتجة عن عملية الحذف المقصودة من الشاعر وبذلك يبقى ذهن المتلقي متوقداً ولا يهدأ حتى يصل إلى تقدير جملة جواب الشرط ليكتمل المعنى في ذهنه، وبذلك يكون الشاعر قد حقق هدفين أولهما جذب انتباه المتلقي، والثاني الابتعاد عن التكرار الذي قد يحدث عند ذكر جواب الشرط، وقد أحدث ذلك إيماءً لدى المتلقي بمعان ومشاعر زادت المعنى قوة وتأثيراً.

ومنه قوله:

تقـــدَّمتَ فضـــلاً إن تـــأخَّرْتَ مُـــدَّةً هَوادى[1] الحَيَا[2] طَلٌّ[3] وعُقْبَاهُ وابلُ[4]

ما زال الشاعر يمدح ممدوحه، فهو وإن تأخر في المدَّة والزمن، إلا إنه قد تقدم بفضله وكرمه، ويضرب لذلك دليلاً عندما يقول إن أول المطر قد يكون خفيفاً وضعيفاً، وهو المتقدم، ولكن الخصب والمطر الشديد يكون في المطر المتأخر (عقباه).

وقد حذف الشاعر في الشطر الأول جملة جواب الشرط، فقد ذكر الأداة (إن)، وجملة فعل الشرط (تأخرت)، وقد دلّت الجملة المتقدمة على أسلوب الشرط على تقدير جملة الشرط، ليصبح تقدير الجملة (تقدمت فضلاً وإن تأخرت مدت فقد تقدمت فضلاً) وبذلك يكون الشاعر قد وقع في التكرار الذي لا يريده فيلجأ إلى حذف جملة جواب الشرط، وعلى المتلقي تقدير جملة الجواب، ومنه قوله يمدح:

فمُـــرْ مهمـــا ســـريتَ بعقـــد دُرٍّ بـــأزرار الجنـــوب عـــرى الشـــمال[5]

والتقدير مهما سريت بعقد درٍّ فمر ....، فجملة جواب الشطر المقدرة (فمر) ثمَّ تقديرها من الجملة السابقة لأسلوب الشرط، ومنه قوله:

وَخَيْـرُ ميـاهِ الوَجْـهِ مـا كـانَ راكـداً وإن أفسـدَ الأمـواهَ طـولُ ركودِهـا[6]

---

(1) هوادي: أوائل كل شيء، أوائل الخيل، أوائل المطر،...، ينظر، ابن منظور، لسان العرب(ج357/15).

(2) الحيا: المطرد الخصب، الجوهري، الصحاح(ج2324/6).

(3) طل: الطل أضعف المطر، ابن منظور، لسان العرب(ج405/11).

(4) الغزي، الديوان(ص341)، وابل: الوابل المطر الشديد، الجوهري، الصحاح(ج1840/5).

(5) الغزي، الديوان(ص378).

(6) المرجع السابق، ص711.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثالثاً: الأساليب الإنشائية

قسّم علماء البلاغة كلام اللغة العربية إلى قسمين، خبر وإنشاء، والخبر يتم من خلاله إفادة المتلقي أمراً ما، قد يكون في الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل، وقابل للصدق أو الكذب، وقد يكون الخبر ممكن الحدوث، أو جائز أو ممتنع الحدوث[1] ، والجملة الإنشائية "هي الجملة التي لم تشتمل على خبر، وإنّما أنشأ النطق بها حدثاً ما"[2] وينقسم الأسلوب الإنشائي إلى قسمين: إنشائي طلبي، وإنشائي غير طلبي، ويمكن القول إنّ الأسلوب الإنشائي غير الطلبي هو "مالا يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب"[3] وينقسم إلى عدة أقسام منها: صيغ التعجب، القسم، وصيغ المدح والذم، وصيغ العقود، والرجاء، أما الأسلوب الانشائي الطلبي وهو "ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب"[4]، وينقسم إلى خمسة أقسام هي: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء.

إنّ دلالة الخبر والإنشاء قد تختلفان؛ لأنّ الخبر دلالته خبرية يلقيه المرسل ليحقق دلالة في ذاته إما فنية أو أصلية أما الإنشاء فالمقصود به هو الإنشاء الذي ينشئه المرسل ليحقق غرضاً يحرك من خلاله ذهن المتلقي أو يؤثر في فكره مع عدم مطابقة ما يلقيه مع الواقع الخارجي.

إنّ ما يعنينا في هذه المسألة هو الجملة الإنشائية الطلبية(الأمر، والنهي، والاستفهام، والنداء) والتي سنحاول دراستها من خلال ديوان الغَزّيّ؛ لنبين دلالتها الفنية، وعلاقتها على مستوى المعنى وعلاقتها بالشاعر، ونحدد كلّ جملة لإبراز الأداة المستخدمة في كلّ نوع من أنواع الجملة الإنشائية، وسيتم التركيز على توضيح الدلالات الحقيقية والمجازية التي يمكن فهمها من خلال السياق، وقد ربط الطرابلسي هذه الأساليب بأربعة عوامل رئيسية هي: العامل الصوتي، والعامل النحوي أو الصرفي والعامل المعنوي البلاغي، والعامل النفسي المنطقي[5]، وقد برزت الأساليب الإنشائية في ديوان الغَزّيّ بشكل يلاحظه المتلقي، ولعل حياة الشاعر وتنقلاته بين الأمصار

---

(1) ينظر القزويني، الإيضاح في علوم(ج59/1).

(2) الميداني، البلاغة العربية(ج167/1).

(3) الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع(ص94).

(4) علوان، من بلاغة القرآن(ص29).

(5) ينظر: الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات(ص349-350).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جعلت منه الشاعر المجرّب الحكيم، الذي يمكّنه من تقديم النصيحة للممدوح بعدة أساليب إنشائية كما سنرى، ومن أبرز الأساليب الإنشائية التي برزت في ديوان الغَزِّيّ ما يلي:

1- الاستفهام:

وهو "طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل"[1]، وله أدوات متنوعة، هي: الهمزة، وهل، وما، ومتى، وأيان، وكيف، وأين، وأني، وكم، وأي، وتقسم بحسب الطلب إلى أقسام ثلاثة هي: الهمزة التي قد تفيد التصديق أو التصور، وهل وهي تفيد التصديق فقط ، وبقية الأدوات تفيد التصور، وقد تفيد التوبيخ والتعنيف، والتوبيخ والتأنيث، والتمني، واستنهاض الهمة بالنصح[2]، ومن أمثلة الاستفهام في ديوان الغَزّيّ قوله:

كَيْـفَ لاَ يُسْـكِرُ التأمُّـلُ فـي النَّـاسِ وَإِنْ كَـــانَ لا يُسَـــمَّى عُقَـــارَا[3]

يأتي الاستفهام في قصيدة يمدح فيها قاضي القضاة عبد الله بن علي الخطيبي قاضي أصفهان[4]، والشاعر معجب بهذا القاضي فيمدحه ويمجدّه، لذا يأتي الاستفهام مطلقاً لا يحتاج إلى جواب، وهي كثيرة في ديوان الغَزّيّ، حيث يستخدمه الشاعر لإظهار الإعجاب بالممدوح سواء بالتقوى، أو القوة أو الحكمة، ومثاله من نفس القصيدة:

كَيْـفَ أَقْـتَصُّ والحَـوادِثُ عُجْـمٌ[5] إِنَّ جُـرحَ العَجْمـاءِ كَـانَ جُبَـارَا[6]

لَـيْسَ إِلاَّ الكِبَـارُ لِلْفَضْـلِ أَهْـلاً زَادَ مَـنْ أَمَّـلَ الصِّـغارَ صَـغَارا

كَـمْ لِبِسْـنا أَضْـفَى[7] السَّـوابغ[8] ذَيْـلاً وَطَرَقْنَـا أَحْمَـى القَبائِـل جَـارا[9]

---

(1) الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع(ص78).

(2) ينظر: المرجع السابق(ص78).

(3) الغزي، الديوان(ص397).

(4) أبو القاسم، عبد الله بن محمد بن عبيد الله بن علي الأسدي المصري، المعروف بالخطيبي، من أهل أصفهان خطيب الجامع الكبير، كان شيخاً عالماً فاضلاً، توفي 533هـ، ينظر، السمعاني، الأنساب (ج169/5).

(5) عُجْمُ: العُجم بالضم: أخلاف العُرب، وعُجمة الرمل: آخره، الجوهري، الصحاح(ج1980/5).

(6) جبارا: الجبار: الهدر، وقلب جبار: لا تدخله الرحمة، ابن منظور، لسان العرب(ج115/4).

(7) أضفى: الضفو: السبوغ.... وفرس ضافي السبيب: سابغه، ابن منظور، لسان العرب(ج485/14).

(8) السوابغ: جمع سابغة، والسابغة: الدرع الواسعة، الجوهري، الصحاح(ج1321/4).

(9) الغزي، الديوان(ص398).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد جاء أسلوب الاستفهام في أكثر من موضع في بداية القصيدة، والمواضع هي على الترتيب (كيف أقتص...)، و(كم لبسنا...)، والشاعر في الموضعين السابقين لا يحتاج إلى إجابة من المتلقي، بل يريد تقرير أشياء يريدها، منها ما يخص الممدوح ليعلي من شأنه، ومنها ما يخص الشاعر نفسه ليفتخر بنفسه، فكانت بداية القصيدة بالتغني بمدح القاضي، وذلك تمجيداً له، وترجمة من الشاعر عن الإعجاب به طمعاً في عطائه، فإذا أعطاه القاضي، فإنّه لا يعطي إلا رجلاً كريماً يستحق العطاء، فهو الذي يصول ويجول ضدّ أعدائه، وله في ذلك غارات وأيام كثيرة، يظهرها الشاعر للقاضي مفتخراً بها.

ومنه قول الغَزّيّ في إحدى قصائده التي يهجو فيها أحد الملوك، ويصور من خلال قوله الحوار الذي دار بين الشاعر والمهجو، يقول:

قُلْــتُ: حُسَــامُ الشُّــجاعِ ضَــيْعَتُهُ ... وَاللَّيْــثُ مِــنْ مُخِلَبَيْــهِ يَكْتَسِــبُ
قــال: فَمِــنْ ذَاكَ أَنَّــهُ سَــغِبٌ[1] ... يَنــامُ، مــا عَــزَّ مَــنْ بِــهِ سَــغَبُ
والَحــزْمُ لِلنَّمْــلِ فــي قُــراهُ قِــرى ... مُــدَّخرٌ والُمبَــاحُ يُنْتهَــبُ
قُلْــتُ: أَلَــيْسَ البَخيــلُ أَبْتَــرُ[2] والــ ... أَبْتَــرُ مَــنْ كَــانَ مَــا لَــهُ عَقِــبُ[3]
قــالَ: لَعَمْــري وَأَيُّ فائِــدَةٍ ... فــي النَّسْــلِ يــا مَــنْ ســلاحُهُ نقِــبُ[4]
قُلْــتُ: اَلَيْسَــتِ الُحسْــنَى يُضــاعِفُها ... اللهُ وَلِلْــوَاهِبينَ مــا وَهَبُــوا
قــال: فمــا أَشْــتَري النَّسِــيَةَ[5] بالنَّــ ... ــقد لــديَّ الخيــان والعُــرُبُ[6]

يدور هذا الحوار بين الشاعر الذي يريد إثبات رأيه، ويدافع عن الكريم، فيلجأ إلى الأسلوب الاستفهامي ليقرر أنّ الكريم يدوم فعله بين الناس؛ لأنّ البخيل سوف ينقطع الناس عنه، وينقطع عمله، وذلك في قوله "أليس البخيل أبتر.."، "أليست الحسنى يضاعفها.."، وكذلك الحال

(1) سغب: سغب: جاع، الجوهري، الصحاح(ج147/1).
(2) أبتر: الأبتر: مقطوع الذنب، وكل أمرٍ انقطع من الخير أثره فهو أبتر، المرجع السابق(ج584/2).
(3) عقب: عاقبة كل شيء آخره، ليست لفلان عاقبة، أي ولد، المرجع نفسه(ج184/1).
(4) نقب: النقبة: صدأ السيف والنسل، ابن منظور، لسان العرب(ج765/1).
(5) النسيّة: تصغير نسوة، المرجع السابق(ج321/15).
(6) الغزي، الديوان(ص421).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عند المهجو الذي يريد إثبات رأيه، فيقرر أنّ البخل ما هو إلا تدبير، ويسوق الأدلة على ذلك ويستشهد بالنمل في قراه، ويستخدم الأسلوب الاستفهامي لنفس الغرض "لعمري وأي فائدة...، وقوله "فما اشترى.."، ومن الواضح أنّ الاستفهام أخذ معنى التقرير، واللافت للنظر أنّ الغَزّيّ في الأبيات السابقة وغيرها لجأ إلى إجراء مقارنة بين الرجل الكريم الذي يتبنى رأيه الشاعر، وبين الرجل البخيل الذي يتبنى رأيه المهجو.

ومنه قول الغَزّيّ في مطلع قصيدة يمدح الأمير حسام الدولة أبا الحرّ مسعود[1]:

إذا فـــاحَ نُـــوَّارُ العَقِيـــقِ[2] وَرَنْـــدُهُ سَـأَلْتُ الصَّـبا عَـنْ نَشْـرِكُمْ أَيْـنَ وَفْـدُهُ

وَكَيْـفَ تُـرِيحُ الـرِّيحُ مِـنْ كُرْبَـةِ النَّـوى[3] وَعِلَّتُـــهُ هَجْـــرُ الحَبيـــبِ وَصَـــدُّهُ[4]

جاء الاستفهام في موضعين مختلفين وبأداتين مختلفتين، ففي قوله (أين وفده)، جاء الشاعر موظفاً الاستفهام في البيت إنما للحديث عن المكان، حيث النوار والعقيق والصبا والوفود، وهو حديث يثرى المعنى، إذ يذكر الشاعر الأيام الخوالي قبل الغزل، وفي البيت الثاني يأتي الاستفهام في مطلع البيت (وكيف تريح)، وهذا استفهام استنكاري دال على مدى الألم الذي يصيب المحبّ عندما تكون علّته بسبب هجر الحبيب وصدّه.

ومن استخدام الغَزّيّ لأداة الاستفهام "هل" قوله:

فَسَـــأَلْتُهمُ لِيـــرُوا خَفايـــا جَهْلِهِـــمْ هِـلْ كَانـتِ السُّـحُبُ الـدِّلاجُ[5] دِماثـا[6]

يستخدم الشاعر أداة الاستفهام (هل)، ولعل المعنى الذي يريده الشاعر هو تقرير حقائق معروفة عند الجميع إلا عند أعداء الممدوح، وهذه الحقائق تتعلق بكرم الممدوح وكثرة عطاياه التي تشبه السحاب الممطرة.

---

(1) الممدوح مسعود بن محمد بن ملكشاه بن ألب أرسلان السلجوقي، غياث الدين، أحد ملوك السلجوقية المشاهير، ت 547هـ، ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان(ج200/5).

(2) العقيق: واد بظاهر المدينة، وكل مسيل شقه ماء السيل، الجوهري، الصحاح(ج1527/4).

(3) النوى: الوجه الذي ينويه المسافر من قرب أو بعد، المرجع السابق(ج2516/6).

(4) الغزي، الديوان(ص465).

(5) الدلاج: الدلج: أدلج القوم إذا ساروا أو الليل، الجوهري، الصحاح(ج315/1).

(6) الغزي، الديوان، ص 480، دماثا: الدمث: المكان اللين ذو رمل، الجوهري، الصحاح(ج282/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومنه قوله:

يَظُنُّــونَ ظُلْــمَ الشِّــعْرِ مِمَّــا يَضُــرُّهُ وهــل ضــرَّ إلاَّ كفَّــه لاطِــمُ الجمــرِ[1]

ومن حروف الاستفهام التي استخدمها الغَزّيّ في ديوانه "الهمزة"، ومنه مادحاً:

لَــوْ صَــحَّ عِلْمُــكَ مَــا سَــأَلْنَا الْمعْلَمــا أَثُــراهُ يَحمِــلُ مِــنْ غَرامِــكَ مَغْرَمــا[2]

فالشطر الثاني من البيت الأول للقصيدة مصدرٌ بهمزة الاستفهام (أ)، والشاعر يوظف الاستفهام بغرض إظهار التعجب، كما يفيد استخدام الشاعر لأسلوب الشرط (لو) تعجب الشاعر من علم الممدوح الذي كان سبباً في غرام الناس به وبفضله، ومنه قوله:

يــا رَبْــعُ فيــكَ الَمهَــا والأُسْــدُ أَحْبــابُ فَقُــلْ لَنــا أَكِنــاسٌ أَنْــتَ أَمْ غَــابُ[3]

فالشاعر يخاطب ربعه ومن فيه من نساء كالمها ورجال كالأسود، وهم أحبابه، ثم يتوجه بالسؤال مستخدماً أداة الاستفهام الهمزة (أكناس...)، وهو دليل على حنين الشاعر لدياره حيث الأحباب من النساء والرجال، كما إنّ استخدام الشاعر لأسلوب الاستفهام بالهمزة أدى إلى إثراء المعنى، حيث ساوى الشاعر من خلاله بين الأحباب سواء كانوا من المها في كناسها، أو من الأسود في الغاب، فجميعهم من أحبابه، وهذا دليل على مدى تعلق الشاعر بربعه وشوقه لهم، فهو يصف مكانهم وكلامهم في البيت الثاني، يقول:

بَــيْنَ الكَثيبَــينِ حــيٌّ لَغُــوُهُم أدبٌ مَحْــضٌ وإيجــازُهُمْ فــي القَــوْلِ إسْــهابُ[4]

ومنه قوله:

أَرأَيــتَ بَــيْنَ صَــرِيمَتَيْ[5] يَبْــرينِ[6] كــمْ شــادنٍ[7] أَوْدَى بليــثِ عَــرينِ[8]

---

(1) الغزي، الديوان(ص705).

(2)المرجع السابق، ص482.

(3) الغزي، الديوان(ص523).

(4) المرجع السابق، ص523.

(5) صريمة: ما انصرم من معظم الرمل..، والأرض المحصود زرعها، الجوهري، الصحاح(ج1966/5).

(6) يبرين: اسم قرية كثيرة النخل والعيون العذبة بحذاء الإحساء من بني سعد بالبحرين، الحموي، معجم البلدان(ج71/1).

(7) شادن: الغزال إذا قوى وطلع قرناه واستغنى عن أمه، الجوهري، الصحاح(ج2143/5).

(8) الغزي، الديوان(ص552).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتصدر الاستفهام بالهمزة (أرأيت) مطلع القصيدة، والشاعر يستخدم الاستفهام بغرض إظهار التعجب من جمال النساء التي يصفها في مطلع قصيدته، وهو لا ينكر هذا الاعجاب الذي يتحول إلى غزل ونسيب، وهي عادة الشاعر في مطلع قصائده، ومنه قوله في المدح:

أسس على العلم ما ترجو بنيته ... فالجهل ينقض ما يبنى على حرفه
وضمّن الشعر ما يُروى ويرغبُ في ... فنائه ويغضُّ الطرف عن نَصفِهِ[1]
أما ترى الخوصَ أعطى من مراوحه ... في القيظ ما أودعته الريح من سعفه
كم من القريض على العلات من حكمٍ ... ما بين متفق المعنى ومختلفه[2]

فالاستفهام بالهمزة في قوله (أما ترى...)، قد جاء مناسباً والحالة التي يعيشها الشاعر، حيث يطلب من الممدوح أن ينصفه بالعطاء، فلا يحتاج غيره، وقد أكد ذلك باستخدام أداة الاستفهام (كم) في البيت الذي يليه، كما يريد الشاعر من الممدوح أن يميّز بين من يمدحه صادقاً، وبين من يمدحه كاذباً، لذا يريد من الممدوح أن يؤسس بناءه على العلم فيكون الشاعر من المقربين منه.

ومن أدوات الاستفهام التي استخدمها الغَزّيّ (أي)، ومن ذلك قوله:

أَيُّ شَيءٍ يَضُرُّ مِنْ عَوَجِ العُودِ ... إذا كانَ لا يُفيدُ استواؤُهْ[3]

إنّ الاستفهام (أي شيء) يفيد الانكار، حيث ينكر الشاعر الضرر عند اعوجاج العود؛ لأنّه في الأصل معوّج، وبذلك فالضرر فيه من الأصل، وخاصة إذا كان استواء العود لا يفيده، فما بال الاعوجاج؟ ومنه قوله:

أَيُّ سِرْبٍ تَسْبي[4] القُلوبَ ظِباؤُه ... كادَ يُخفي سَراهُ[5] لَوْلا كِباؤُهْ[6]

---

(1) نصفه: عدله، أنصف: عدل، الجوهري، الصحاح(ج1422/4).

(2) الغزي، الديوان(ص707).

(3) العزي، الديوان(ص689).

(4) تسبي: تأسر، السبي، والسباء: الأسر، الجوهري، الصحاح(ج2271/6).

(5) سراه: الأشراف من القوم ...، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج279/14)، ويمكن القول إن المقصود بها السير ليلاً بمعنى أسريت، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج2376/6).

(6) الغزي، الديوان(ص688)، كباؤه: يقال: كبىّ توبه أي بخّره، الجوهري، الصحاح(ج2471/6).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن استخدام أيّ للسؤال عمّا يميّز السرب، فالمحبوب يحتار المرء فيه، فهو يسبى القلوب من جماله، ولولا رائحته العطرة ما يعرفه أحد، خاصة إذا سار ليلاً، فالغَزِّيّ يتغزل بالمحبوبة ويعبر عن إعجابه بها عن طريق استخدام أداة الاستفهام (أي) وهي تفيد الإعجاب وإظهار الحبّ والشوق للمحبوب.

ومن استخدام الشاعر لأداة الاستفهام (أيّ) قوله:

وأَيُّ انْتفـــاعٍ لـــي بـــزفِّ شـــواردي إلـــى مَـــنْ يُـــوَفِّيهِنَّ مِـــنْ مَوْعِـــدٍ مَهْـــرا[1]

فالشاعر في مطلع الشطر الأول يستخدم أسلوب الاستفهام (أي)، وهو يسأل عن الحالة التي سينتفع بها من وراء شعره، فالذي يقدّر هذا الشعر يعطيه ويُجزل له في العطاء، وكأنَّ الشاعر يطلب من الممدوح أن يكرمه بالعطاء؛ لأنّه لا يقول الشعر إلا لمن يقدره.

ومن أدوات الاستفهام التي استخدمها الشاعر "متى" ومن ذلك قوله:

مَتَـــى جَالَـــتِ الأَفكـــارُ فـــي الهمَّـــة الكُبْـــرَى فليسَ لعينِ الحازمِ[2] الشهمِ[3] أَنْ تكرى[4]

تفيد (متى) عند الاستفهام بها "تعيين الزمان ماضياً كان أو مستقبلاً"[5]، وهو بهذا يمدح شرف الدين أبا الحسن علي بن الحسن البيهقي[6]، ويشجعه على استثمار الهمة الكبرى، فهو الشهم الحازم، وما عليه أن يصيبه النعاس أو الكسل.

ومنه قوله:

متـــى أَوْضَـــحَتْ فَضْـــلُهُم هـــل أتـــى لنـــا مَـــنْ أحـــبَّ ومَـــنْ أبغضـــنا

---

(1) الغزي، الديوان(ص689).

(2) الحازم: الحزم: ضبط الرجل أمره وأخذه بالثقة، الجوهري، الصحاح(ج1898/2).

(3) الشهم: الذكي الفؤاد، المرجع السابق(ج1963/5).

(4) الغزي، الديوان(ص697)، تكرى: الكرى: النعاس، الجوهري، الصحاح(ج2472/6).

(5) المراغي، علوم البلاغة(ص67).

(6) أديب وشاعر وسياسي، استشهد مع نجله سنة 536، ويقال له الوزير أحياناً، ينظر: ابن فندمه، تاريخ بيهق(ص12).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من الملاحظ هنا أن توظيف الشاعر لـ (متى) في الاستفهام أفاد تعين الزمان في الماضي والمستقبل، وهو بهذا يؤكد على كرم الممدوح ووفره عطائه، فهو لا يفرق في العطاء بين من يحبّه ومن يبغضه، فالكريم في أصله كريم في خلقه.

وقد يجمع الشاعر بين أداتين مختلفتين (كيف) و (أي) ومن ذلك قوله:

فَكَيْـــفَ يَشْـــتَدَّ صُـــلْبُ قاصِـــدِها ... مـــا دامَ لِلْكُفْـــرِ حَوْلَهـــا صُـــلُبُ

وَأَيُّ سُـــــوقٍ تَسُـــــوقُ فائِـــــدَةٌ ... قِيامُهـــا يَـــوْمَ تُعْـــرَضُ الْخطَـــبُ[1]

ففي هذين البيتين يتساءل الشاعر (فكيف يشتد ...) و (أي سوق ...) وهو لا يريد إجابة، وإنما هما استفهامان يحملان مشاعر التهكم والسخرية، ويدفعان المتلقي أن يسخر من الحال التي وصل إليها حال البلاد.

ومن أدوات الاستفهام (كم)، وتفيد تعيين عدد، ومن الأمثلة الكثيرة على استخدام الغَزِّيّ، قوله:

وَكَـمْ أوبَـقَ[2] الظَّـنُّ الفتَـى وَهْـوَ حـازِمٌ ... ولَيّنـتِ السَّـهْمَ الْمنـى[3] وَهْـوَ شَـيْهَمُ[4]

فالاستفهام دال على الكثرة، وهي من الأبيات التي توحي على الحكمة، فالظن قد يكون سبباً في هلاك الرجل الذي يتمتع بتدبير الأمور، وكذلك الأقدار التي تلين السهام وهي في أصلها وعرة ذات أشواك.

ومنه في مطلع قصيدة يمدح بها صاحب المخزن بعد خلاصه من الحبس:

كَـــمْ ذَا التَّجـــانُفُ والصُّـــدودُ[5] فِـــرَاقُ ... أَأَمِنْـــــتَ أَنْ يَتَـــــذَمَّمَ[6] العُشَّـــــاقُ

أَطْلَقْـتَهُمْ باليْـأَسِ مِـنْ صَـفَدِ الْمنَـى ... يَـــأْسُ الْمُقَيَّـــدِ بـــالْمنى إِطْـــلاقُ

وَمَتَـى ذَوَى عـودُ الْمطَـامِعِ فـي الْهـوَى ... نَجَـــتِ الْقُلُـــوبُ وَفُكَّـــتِ الأَعْنَـــاقُ[7]

---

(1) الغزي، الديوان(ص417).

(2) أوبق: بعد: هلك، الجوهري، الصحاح(ج1562/4).

(3) المنى: القدر، المرجع السابق(ج2497/6).

(4) الغزي، الديوان(ص560)، شهمه، أي أفزعه، الجوهري، الصحاح(ج1963/5).

(5) الصدود: صدَّ عنه يصدَّ صدوداً: أعرض، الجوهري، الصحاح(ج495/2).

(6) يتذمّم: الذمام: الحرمة، وتذمم: أي استنكف، المرجع السابق(ج1926/5).

(7) الغزي، الديوان(ص402).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قد يخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي والأصلي إلى معان أخرى، يمكن للمتلقي أن يفهمها من خلال السياق والقرائن والأحوال، وهذه المعاني كثيرة ومتنوعة لا يمكن حصرها، وهي لا تحتاج إلى إجابة؛ لأنّ الشاعر يريد من خلال الاستفهام إيصال هدف إلى المتلقي غير الإجابة التي قد يفهمها البعض، والأمثلة في الديوان كثيرة ومتنوعة.

ومنها قول الغَزّيّ:

كَـمْ قَـالَ قَلْبـي لِعَيْنـي أَنْـتِ مُـوبَقِتي[1] فَقالـت العَـيْنُ: مِنْـكَ الظَّلْـمُ والجَنَـفُ[2]

إنّ البيت الشعري السابق مصدر بأداة الاستفهام (كم)، والشاعر يوظف أسلوب الاستفهام بغرض إظهار الحبُّ، وخاصة أن البيت في مطلع القصيدة التي تبدأ بالنسيب، وهي عادة الشعراء القدامى، لذا فالشاعر لا يحتاج من الاستفهام الذي ساقه القلبُ للعين، ولكنه أراد أن يظهر هذا الحبّ الذي سكن قلبه؛ لذا يلوم القلبُ العينَ لأنّها عنصر الرؤية للمحبوبة.

ومنه قوله:

وَكَـمْ مِـنْ رَداحٍ[3] فـي الَمقـامِ وَجَـدْتُها رَداحـاً بَخْـذفِ الحـاءِ يَـوْمَ التحمُّـلِ[4]

فالشاعر يفتخر بالعدد الكبير من النساء اللاتي يعرفهن وهن يتصفن بصفات المرأة العجزاء وثقيلة الأوراك وخاصة يوم الرحيل، ومنه قوله:

وَكَـمْ قَـدْ نَصَـحْتُ الجـاهلين فمـا رَعُـوا وَلَـوْ سَـمِعَتْ عـادٌ لأَرْشَـدها هـودُ[1]

وقوله:

وَكَمْ رُعْتَ[5] مِنْ مَلَمُومَةٍ[6] لا تبِينُ مِنْ فوارِسِـــها إلاَّ الظُّبـــا[7] والحمـــالقُ[8]

---

(1) موبقتي: مهلكتي، وبق: هلك، الجوهري، الصحاح(ج1562/4).

(2) الغزي، الديوان(ص411)، الجنف: الميل، الجوهري، الصحاح(ج1329/4).

(3) رادحٍ: من النساء العجزاء ثقيلة الأوراك تامة الخلق، ابن منظور، لسان العرب(ج447/2).

(4) الغزي، الديوان(ص660)، التحمل: يوم الرحيل، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج1677/4).

(5) رعت: الروع: الفزع ، الجوهري، الصحاح(ج1223/3).

(6) ملمومة: الكتيبة مجتمعة مضموم بعضها إلى بعض، المرجع السابق(ج2022/5).

(7) الظبا: الظبة، حد السيف والسنان والنصل والخنجر، ابن منظور، لسان العرب(ج22/15).

(8) الغزي، الديوان(ص700)، الحمالق: العيون، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج1465/4).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالاستفهام في البيتين السابقين (كم نصحت) و (كم رعت) يدلان على الفخر، ففي البيت الأول يفتخر بسداد رأيه ونصيحته للجاهلين، وفي البيت الثاني يفتخر بقوته.

هكذا كان أسلوب الاستفهام في ديوان الغَزِّيّ، إذ لم يكن في الحقيقة استفهاماً حقيقياً، حيث يخرج من معناه الحقيقي الاستفهامي إلى معاني أخرى يريدها الشاعر، وتفهم من خلال السياق، وهي تعبر عن حالة نفسية يمرُّ بها الشاعر، ومن خلال الاستفهام استطاع التعبير عنها تعبيراً جميلاً.

2- الأمر:

الأمر هو "صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء"[1]، أو هو "طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء"[2]، فالأمر يوحى من المخاطب على صيغة فيها نوع من الطلب الإجباري، ولكنه لا يفيد الاستعلاء في كل الأمور؛ لأنّه قد يكون من الأقل رتبة إلى الأعلى، وهو بذلك يخرج من معناه الحقيقي إلى معاني كثيرة متنوعة كالدعاء والنصح والإرشاد، والالتماس، والعتاب ....

ولأسلوب الأمر أربع صيغ هي: فعل الأمر، والفعل المضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر.

ورد أسلوب الأمر في ديوان الغَزِّيّ، ويمكن اعتبارها ظاهرة أسلوبية في شعره، ونعتقد أنّه لم تخلُ قصيدة من قصائد الديوان من أسلوب الأمر، وخاصة تلك القصائد التي يمدح الشاعر فيها ممدوحه، ويمكن القول إنّ صيغة فعل الأمر من أكثر الصيغ التي استخدمها الغَزِّيّ في ديوانه.

بعد الإحصاء الذي قام به الباحث فقد وجد أنّ القصائد التي تشمل على فعل الأمر في مطلع القصائد تبلغ (18) قصيدة، ويقصد الباحث بالمطلع هنا البيت الأول من القصيدة، سواء كان فعل الأمر في الشطر الأول منه، أو الشطر الثاني.

ومن القصائد التي جاءت مطالعها بأسلوب الأمر قول الغَزِّيّ:

---

(1) العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز(ج155/2).

(2) الهاشمي، جواهر البلاغة(ص71).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خُـذْ مـا صَـفَا لَـكَ فالحيـاةُ غُـرورُ والـــدَّهرُ يَعْـــدِلُ تـــارَةً وَيَجُـــورُ

لا تَغْتَـــبَنَّ علـــى الزَّمـــانِ فإنَّـــهُ فلـكٌ علـى قُطْـبِ اللِّجـاج[1] يـدورُ[2]

يبدأ الشاعر قصيدته التي يمدح فيها أحد الوزراء بفعل الأمر (خذ) وهذا الأمر لا يمكن اعتباره أمراً حقيقياً؛ لأنّه خرج من معناه الحقيقي إلى معنى آخر يفيد النصح والإرشاد، وكأنّ الشاعر ينصح الوزير أن يأخذ من حياته ما تصفو به؛ لأنّها متقلبة، وعليه أن يستثمر هذا الصفاء فيعيشه، ففي الحياة ما سيكدر هذا الصفاء بعد ذلك.

ومنه قوله:

أَمَامَـكَ الْمصْـمِيَان[3] النَّبْـلُ وَالحَـدَقُ فَقَيِّـدِ القلـبَ إِنَّ الظَّعْـنَ[4] مُنْطَلِـقُ[5]

ومنه قوله في الهجاء:

قُـــمْ نَقْتَرِعْهَـــا كأَنَّهـــا الـــذَّهَبُ بِكْـــرٌ أَبُوهـــا وَأُمُّهـــا العِنَـــبُ[6]

ومنه قوله:

أَمِـطْ[7] عَـنِ الـدُّرَرِ الزُّهـرِ اليَواقيتـا واجْعَـلْ لَحِـجٍّ تلاقِينـا مَواقِيتـا[8]

ومنه قوله:

معـينَ الـدِّينِ عِـشْ فـي ظِـلِّ عـزٍّ لِكَشْـــفِ مُلِمَّـــةٍ وَلَحِسْـــمِ داءِ[9]

وقوله:

بِمَســـيرِهِ نَقَـــصَ الهِـــلالُ وزّاداَ فاجْعَـلْ كَـراكَ إذا اعتزَمْـتَ سُـهادا[10]

---

(1) اللجاج: الجدل والحجاج، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج352/2).

(2) الغزي، الديوان(ص346).

(3) المصميان: أصميت الصيد إذا رميته فتقتله وأنت تراه، الجوهري، الصحاح(ج2404/6).

(4) الظعن: النساء المحملات على الهوادج، ينظر، المرجع نفسه(ج2159/6).

(5) الغزي، الديوان(ص354).

(6) الغزي، الديوان(ص415).

(7) أمط: ابعد، ابن منظور، لسان العرب(ج409/7).

(8) الغزي، الديوان(ص450).

(9) المرجع السابق، ص473.

(10) المرجع السابق، ص474.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقوله:

يـا رَبْـعُ فيـكَ الَمهَـا والأُسْـدُ أَحْبـابُ فَقُـلْ لَنـا أَكِنـاسٌ أَنْـتَ أَمْ غَـابُ[1]

وقوله:

دّعِـي صَـفَدِي وفُكّـي مِـنْ صِـفادي فمـا لفـؤادِ مَـنْ تَيَّمْـتِ فـادِي[2]

لم يقتصر مجيء أسلوب الأمر في قصائد الغَزّيّ في المطالع فقط، بل وجده الباحث في حشو البيت، واعتمد الشاعر في قصائده على صيغة فعل الأمر في معظم قصائده ، ومن ذلك قوله:

زَمَـنٌ إذا بَـذَلَتْ لَيالِيـهِ القِـرى[3] **منعتْـهُ غَيْـرُ ذَميمَـةٍ أَيَّامُـهُ**[4]

فاسْـعَدْ بـهِ مـا عـادَ وابْـقَ مُهَنَّـأً بتفـاؤلِ الـدَّهْرِ المديـدِ دوامُـهُ[5]

يوظف الشاعر أسلوب الأمر في قوله (فاسعد) و (وابق) ليدل به على الدعاء، فهو هنا يخاطب الممدوح ويدعو له بالسعادة في حياته، وأن يبقى في هناء.

ومنه قوله في مدح أحد العلماء:

عَـوِّلْ[6] **علـى اسْـمِكَ فَهْـوَ فـأْلٌ صَـادِقٌ واقْطَـعْ بِعَزْمـكَ مـا نَبَـتْ عَنْـه أُلمـدَى**[7]

واسْـعَدْ بِعَشْـر جـاءَ يَقْـدُمُ عِيـدُهُ إنَّ الشَّـريعَةَ سَـعْدُها أَنْ تَسْـعَدا

قَـدْ جَمَّـلَ اللهُ العلـومَ وأهلَهـا بِـكَ فانتضـاكَ لَهـا وَكُنْـتَ مُهَنَّـدا

خُـذْها فَمَـا جَـاءَتْ نَسـيجةَ وَحْـدِها إلاَّ ولُحمَتُهـا[8] **مُناسِـبَةُ السَّـدَى**[9]

---

(1)الغزي، الديوان(ص523).

(2) المرجع السابق، ص530.

(3) القرى: قريت الضيف قرى ... أحسنت إليه، الجوهري، الصحاح(ج2461/6).

(4) الغزي، الديوان(ص696).

(5) المرجع السابق، ص696.

(6) عوّل: عَوِّل على بما شئت، أي استعن بي، الجوهري، الصحاح(ج1776/5).

(7) أُلمدى: جمع مدية وهي الشفرة، ابن منظور، لسان العرب(ج273/15).

(8) اللحمة: القرابة، ولحمة التوب، ولحمته: ما سادي بين السديين، المرجع السابق(ج538/12).

(9) الغزي، الديوان، ص 718، السَّدَى: ما مُدَّ من الثوب، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج370/14).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ موقع الشاعر من الممدوح وهو أحد المقربين إليه يجعل من الشاعر أن يدعو له بالسعادة في قوله (واسعد)، ثم يقدم له النصيحة ويرشده إلى الفعل الأصوب في قوله (خذها)، وهذا هو دور الشاعر المدّاح، يدعو للممدوح، ويقدم النصيحة ويتمنى له الخير والتوفيق في كلّ ما يفعله طمعاً في عطائه.

ومنه قوله:

وَإِذَا سَـــلِمْتَ فكـــلُّ فَضْـــلٍ سَـــالِمٌ ... وَلِعِلْقِـــهِ[1] بَـــيْنَ الأَنَـــامِ نَفـــاقُ[2]

خُـــذْهَا خَرِيـــدَةَ[3] خَـــاطِرٍ إِنْشَـــادُها ... إِملاكُهَـــا وَلَهـــا نَـــدَاكَ صَـــدَاقُ[4]

واسْـــبِقْ إِلَـــى الغَايَـــاتِ كُـــلَّ فَضِـــيلَةٍ ... واسْـــعَدْ فَرَاحِلَـــةُ السُّـــعودِ رِفَـــاقُ([5])

ومنه قوله:

فاسْـلَمْ فَـإِنَّ مَصُـونَ عِرْضِـكَ سـالِمٌ ... وعُـــلاكَ بَاقِيـــةٌ وَمالُـــكَ فـــانِي[6]

ومما يلاحظ أن أسلوب الأمر بغرض الدعاء يأتي غالباً في أواخر القصائد وكأن الشاعر يريد أن ينهي قصيدته بالدعاء للممدوح، ومثاله ما سبق من الأمثلة.

ومنه قوله:

فَسِـرْ بالمعَـانِي تَحْـتَ أَلْوِيَـةِ العُـلا ... إِلَـــى مَفْخَـــرٍ يَبْنِيـــهِ ذِكْـــرٌ مُؤَبَّـــدُ[7]

وقوله:

وَرَدَ الصِّـــيام بِيُمْنِـــهِ فاسْـــعَدْ بِـــهِ ... سَـــعْداً يُنَبِّـــهُ كُـــلَّ جَـــدٍّ[8] نـــائِمِ[9]

---

(1) العِلِق: بالكسر النفيس، الجوهري، الصحاح(ج1530/4).

(2) نَفاق: نفق البيع نفاقاً: راج، ابن منظور، لسان العرب(ج357/10).

(3) خريدة: اللؤلؤة لم تثقب، الجوهري، الصحاح(ج2/ 468).

(4) الغزي، الديوان(ص404)، صداق: مهر، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج197/10).

(5) الغزي، الديوان(ص404).

(6) المرجع السابق، ص339.

(7) المرجع نفسه، ص353.

(8) الجدّ: الحظ: الجوهري، الصحاح(ج452/2).

(9) الغزي، الديوان(ص363).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد يكون قبل نهاية القصيدة ببعض الأبيات، كما كثر ورود فعل الأمر (اسعد) في ديوان الغَزِّيّ، ومنه قوله:

فاسْـــــعَدْ بِعيـــــدٍ رَسْـــــمُهُ مِـــنْ جُـــودِ كَفِّـــكَ مُسْـــتَمِرُ[1]

ومنه قوله:

فاسْعَدْ بِـهِ وَابْـقَ عِـزَّ المُلْـكِ فـي نَعَـمٍ يَضْـفُو عَلَيْـكَ مِـنَ العَلْيَـاءِ سِـرْبَالُ[2]

يأتي أسلوب الأمر بصيغة فعل الأمر ليفصل الشاعر في قصيدته بين موضوع سابق وانتهى من إنشاده، ليدخل في موضوع جديد، ومن ذلك قوله:

عُـــذْرُ الكَواعـــبِ أَنَّهُـــنَّ كَواكِـــبٌ لا يَجْـــتَمِعْنَ مَـــعَ الصَّـــباحِ إذا بَـــدا

دَعْ ذا وَقُـــلْ فـــي ســـابح تقريبُـــهُ سَـــبقَ القضـــاءَ وردَّ مَحْتـــومَ الـــرَّدى[3]

يبدأ الشاعر قصيدته بالنسيب، فيصف النساء والكواعب اللاتي يشبهن الكواكب في خمالهن، ومعظم حديثه في الأبيات التي سبقت البيت الذي يحتوي على فعل الأمر، (دع ذا ...) عن الغزل بالنساء، ثم يريد الخروج من النسيب ليدخل في موضوع آخر وهو وصف الفرس في عدوه السريع الذي يسبق القضاء ويرديه الأعداء ...، إنّه حسن تخلص من موضوع سابق ليدخل في موضوع جديد، فهو في إنشاءه يُحدّث نفسه أولاً ثم يحدّث المتلقي ثانياً، (دع ذا ...) و (قلْ).

ومنه قوله:

دَعْ ذا حَـديثَ الهَـوى فَقَـدْ وَثَـبَ العَقْـ ـلُ علـى الجَهْـلِ وثْبَـةَ السَّـرْحَانِ[4]

ومن المعاني التي يخرج إليها الأمر في ديوان الغَزِّيّ (الالتماس)، ومن ذلك قوله:

أَنـا غَـرْسُ هِمَّتِـكَ الشَّـريفَةِ فاسْـقِني وَاجْـنِ المَنـاقِـبَ مِـنْ جِنـانِ[5] **جَنـاني**[6]

---

(1) الغزي، الديوان(ص369).

(2) المرجع السابق،ص428، السربال: القميص والدرع، وقيل: كل ما لبس فهو سربال، ابن منظور، لسان العرب(ج335/11).

(3) الغزي، الديوان(ص716).

(4) المرجع السابق، ص371.

(5) جِنان: بالكسر جمع جَنَّة وهي البستان، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج93/13).

(6) الغزي، الديوان(ص338)، الجنان بالفتح: القلب، الجوهري، الصحاح(ج2094/5).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالشاعر يلتمس من الممدوح أن يسقيه (فاسقني)، ولا يكون ذلك إلا بالعطاء، وهذا الالتماس يناسب شخصية الشاعر ونفسيته، فهو شاعر مدّاح يعيش من وراء شعره، لذا يلتمس من الممدوح أن يكرمه، ولن يكون ذلك دون مقابل، بل سيجني الممدوح (داجن) المناقب من جنات قلبه الممتلئ بالحب.

ومن المعاني التي يخرج إليها الأمر عن معناه الحقيقي مستخدماً فعل الأمر، الحث على الكرم، ومنه قول الغَزّيّ:

فَـأَعِنيّ بمـا يُنُـوبُ عَـنِ القَـوْ لِ فَيَبْقـى تَاريخُـهُ وَهْـوَ فَـانِ[1]

نرى الشاعر يخاطب الممدوح بأسلوب الأمر (أعنى) فوجه إليه هذا الأمر، يسأله المعونة والعطاء، مقابل ما يمدحه من قول باقٍ على مر الزمن، أما العطاء فإنه سيفنى يوماً ما، وهذا الأمر لم يكن أمراً حقيقياً بل يتمنى الشاعر من ممدوحه العطاء ويحثه على الكرم المعهود.

ومنه قوله:

فـانْظُرْ إِلـيَّ بِعَـيْنِ فَضْـلِكَ نَظْـرةً تُهْـدِي المَنـامَ فَقَـدْ أَطَلْـتَ سُـهادِي[2]

وقوله:

أَجِـبْ بَحْـرَ العُفـاةِ[3] **علـى سُـؤالٍ وَأَنْـتَ بكُـلِّ مَنْقَبـةٍ**[4] **قَمِـينُ**[5]

وقوله:

جُـدْ لمِلاقِيـكَ بـالقَريضِ وإنْ كـانَ إِلَيْـكَ القَـرِيضُ مُنْتَسِـبا[6]

ومن المعاني التي يخرج إليها الأمر الدوام، ومن ذلك قوله مخاطباً الطغرائي:

سِـرْ فـي أَسـاليبِ التَّأمُّـلِ فارِسـاً فـالرَّوْضُ حـازَ مُنَـوراً وَكباثـا[7]

---

(1) الغزي، الديوان(ص373).

(2) المرجع السابق، ص377.

(3) العفاة: طلاب المعروف، الجوهري، الصحاح(ج2432/6).

(4) منقبة: كرم الفعل (مفخرة)، وضد المثلبة، ابن منظور، لسان العرب(ج768/1).

(5) الغزي، الديوان(ص388)، قمين: جدير وخليق، الجوهري، الصحاح(ج2184/6).

(6) الغزي، الديوان(ص408).

(7) المرجع السابق، ص480، كباثا: النضيج من ثمر الأراك، الجوهري، الصحاح(ج290/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يوجه الشاعر الخطاب إلى الطغرائي المعروف بفصاحته وبلاغته، ويطلب منه مستخدماً أسلوب الأمر (سرْ)، ومما يلاحظ في هذا الأسلوب أنه لا يريد معناه الحقيقي، بل معنى آخر، وعلى المتلقي أن يجده بنفسه، إنّ الشاعر يطلب من الطغرائي أن يداوم على فصاحته ويستمر عليها ليبقى فارس التأمل، فالروض نجد فيه من كلّ الأنواع، وكذلك الممدوح المعروف بأسلوبه وبلاغته لا تجد عنده إلا كلّ شيء مثمرٍ وطيب.

يقول الغَزّيّ في هجاء ربيب الدولة[1]:

قُـــلْ لِلْمُلـــوكِ وَلِلْـــوزَارَةِ حُرْمَـــةٌ ... زَمَـــنُ الرَّبيـــبِ حُثالـــةُ[2] الأَزْمـــانِ

رُدُّوا إليـــــه الجـــاهلينَ فـــإنَّهُمْ ... كـــانوا أحـــقَّ بهـــا مـــن الأعيـــانِ

هَـــبْ أَنَّ الفَضْـــلِ عَـــزَّ وُجـــودُهم ... أخَـــلا بِســـاطُ الأَرْض مِـــنْ إنســـانِ[3]

إنّ هذا الخطاب الذي يوجه الشاعر بأسلوب الأمر مستخدماً فعل الأمر في قوله (قل ...) و (ردُّوا إليه ...) و (هَبْ) لا يكون إلا للإهانة والتحقير والسخرية من الربيب، ولعل المتلقي يربط بين السخرية والتهكم والسبب الذي جعل الشاعر يسخر منه، فزمنه حثاله، وأصحابه المقربون إليه هم الجاهلون لا أعيان البلد، كما أنّه يخلو من الانسانية التي يتمتع بها كلّ إنسان، إنّ المهجو لم يترك للشاعر خصلة للمدح، بل ترك خصال يهجوه بها.

أكثر الغَزّيّ من استخدام أسلوب الأمر بفعل الأمر، ولكنه استخدمه بصيغ أخرى، منها: استخدام الفعل المضارع المقترن بلام الأمر، ومنه قوله:

شَـــفَى وَصَـــبَ الَهْيجـــاءِ[4] سَـــيْفُكَ فَلْيَـــدُمْ ... لـكَ العِزُّ مـا كرَّ[5] الجديـدانِ[6] واصِبـا[7]

---

(1) ربيب الدولة أبو منصور، عبد الله بن عبد السلام البغدادي، كان وزيراً للسلطان محمود، ينظر: ابن حجر العسقلاني، نزهة الألباب في الألقاب(ج324/1).

(2) حثالة: الرديء من كلِّ شيء، ابن منظور، لسان العرب(ج142/11).

(3) الغزي، الديوان(ص517).

(4) الهيجاء: الحرب يمد ويقصر، الجوهري، الصحاح(ج352/1).

(5) كَرَّ: الكرّ: الرجوع، المرجع السابق(ج805/2).

(6) الجديدان: الليل والنهار، المرجع نفسه(ج454/2).

(7) الغزي، الديوان(ص335)، صبا: وصب الشيء: دام، الجوهري، الصحاح(ج232/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ الشاعر لا يريد من الأمر (فاليدمْ) معناه الحقيقي، ولكنه يتمنى للممدوح دوام العزّ ما دام الليل والنهار واستمرا بالرجوع، كما أن هذا المعنى اللغوي من الأمر إلى التمني ينقل المعنى إلى معانٍ ودلالات أخرى تتصل بمشاعر الحبّ، كي يحرّك الشاعر وجدان المتلقي فيكرمه.

ومنه قول الشاعر:

أَخَــذَ الفــوارسَ فــارسُ فليَمْتَنِــعْ بــأبي الفــوارسِ مَعْقِــلِ الأَولادِ[1]

وقوله:

أَلاَ فَلْيَعُضُّــوا بالنَواجِــذِ رَغْبَــةً عَلَيْهــا فَــإنّي زَاهِــدٌ فــي الرَّغائِــبِ[2]

وقوله:

لِيَفْــدِكَ قَــوْم يَجْعلــونَ عَلَــى الَّــذي يُرجَّــى نَــداهُمْ خَيْبَــةً وَتَهَــدُّدا[3]

وقوله:

لَيُقــرِّطَنَّ بَنــاتِ أَعْــوَجَ بالقَنــا يَــوْمٌ تصــيرُ بــهِ الــذُّكُورُ إناثــا[4]

ومن صيغ الأمر التي استخدمها الغَزّيّ المصدر النائب على فعل الأمر، ومثاله قوله:

يــا عــاذلي صَــبْراً فَكَــمْ مِــنْ نــائمٍ جابَــتْ[5] لُبانَتُــهُ[6] إِلَيْــهِ الفَدفَــدا[7]

إنّ قول الشاعر (صبراً) صيغة من صيغ الأمر، وهي بمعنى (اصبر صبراً)، ولكن الشاعر لا يريد معنى الأمر الحقيقي، ولكنه يريد من وراء ذلك تقديم النصح والإرشاد لمن يلومه بحبّ الممدوح صاحب العلم الجليل والمكانة الرفيعة، فهو من يرجى وقت الضيق لكرمه، لذا يتوجه الشاعر إليه بالمدح.

---

(1) الغزي، الديوان(ص376).

(2) المرجع السابق، ص392.

(3) المرجع نفسه، ص432.

(4) المرجع نفسه، ص479.

(5) جابت: قطعت، جاب يجوب جوباً، إذا خرق وقطع، الجوهري، الصحاح(ج104/1).

(6) لبانته: الحاجة من غير ناقة، ولكن من فهمه، يقال: ما قضيت منه لبانتي نهمتي، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج813/2).

(7) الغزي، الديوان(ص717)، الفدفدا: الفلاة التي لا شيء بها، وقيل: هي الأرض الغليظة ذات الحصى، وقيل المكان الصلب ...، الجوهري، الصحاح(ج320/3).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومنه قوله:

حــــذراً علـــى بـــيضٍ[1] وَسُـــمْرٍ[2] دُونَهـــــا بـــــيضٌ وسُـــــمْرُ[3]

ومنه قوله:

سُـقْياً لِعَهْـدِ الصِّـبا والـنَّفْسُ مَنُهجُهـا إلــى الخلاعــةِ رَحْـبٌ مـا بــه لثـقُ[4]

فالغرض من المصدر النائب عن فعله (سقيا)، هو الدعاء، وكأنّ الشاعر يدعو الله سبحانه وتعالى أن يسقي عهد الصبا حيث النفس تحن إليه، ويتمنى الشاعر دوام الخير له.

وهكذا وجدنا أسلوب الأمر في ديوان الغَزّيّ، وقد استخدمه بصيغ منها: فعل الأمر، والفعل المضارع المقترن بلام الأمر، والمصدر النائب على فعل الأمر، وقد خرج أسلوب الأمر عن معناه الحقيقي إلى معانٍ أخرى، عُرفت من خلال الجوّ النفسي المسيطر على الشاعر، ومن خلال السياق والقرائن التي تحيط به، ومنها: الدعاء، والنصح والإرشاد والتمني، والسخرية والإهانة والتحقير، والحث على الكرم ... ويمكن لأسلوب الأمر أن ينقل المتلقي من معنى إلى معنى ليدرك دلالات الشاعر وأحاسيسه فيشعر بشعوره.

3- النهي:

النهي: "خلاف الأمر، ونهيته عن كذا فانتهى عنه وتناهى أي كفَّ، وتناهوا عن المنكر، أي نهى بعضهم بعضا" [5]

والنهي في اصطلاح البلاغيين: "طلب الكف عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام"[6].

وأسلوب النهي في اللغة العربية صيغة واحدة، وهي المضارع المقرون بلا الناهية.

---

(1) بيض: الأبيض: السيف، والجمع البيض، الجوهري، الصحاح(ج1067/2)، والمقصود هنا النساء؛ لأنّ المرأة تشبه بالبيضة في لونها وحياتها، ينظر: مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج79/1).

(2) سمر: الرمح، الجوهري، الصحاح(ج688/2).

(3) الغزي، الديوان(ص368).

(4) المرجع السابق، ص355، لثق: يقالك لثقته تلثيقاً إذا أفسدته، ابن منظور، لسان العرب(ج326/10).

(5) الجوهري، الصحاح(ج2517/6).

(6) الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع(ص76).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جاء النهي في ديوان الغَزّيّ بصيغته الوحيدة كثيراً، وقد ورد في معظم القصائد، ويمكن القول إنه لم تخلُ قصيدةٌ من القصائد الطويلة من أسلوب النهي، كما ورد في مطالع القصيدة، ولكن وروده في مطلع القصيدة لا يعتبر ظاهرة أسلوبية؛ لأنه لم يرد في المطلع إلا في أربع قصائد فقط، وهي نسبة ضئيلة جداً.

ومنها قول الغَزّيّ:

لا تّحْسَبُوا فَيْضَ عَبْرتي عَجَباً لَوْ قُيِّدَ الدَّمْعُ بَعْدَهُمْ وَثَبَا[1]

إنّ قول الشاعر (لا تحسبوا) أسلوب نهي، ولكن الشاعر لا ينهى المتلقي بمعنى النهي وهو طلب الكف، ولكنّه يخرج إلى معنى آخر يمكن فهمه من خلال الحالة النفسية التي يمرّ بها الشاعر، فهو يمدح الطغرائي بقصيدة طويلة، في هذه الحالة يمكن للمتلقي أن يشعر بشعور الشاعر من خلال المكانة التي وصل لها الطغرائي الممدوح؛ ولذا فإنّ النهي هنا يفيد الالتماس، وأسلوب النهي وما يخرج إليه من معنى يجذب المتلقي، بانتقاله من المعنى اللغويّ (النهي) إلى ما وراءه من الدلالات والمشاعر.

ومنه قوله:

أهلَ الحمى لا تبزُّوا[2] المندل[3] الأَرَجا[4] فحدِّثوا عن صبا نجدٍ ولا حرجَا[5]

ومنه قوله:

عَلَيْكَ مُؤَيَّدَ الدِّينِ اعْتِمادي فلا تَجْنَحْ إلى كّذبِ الأَعادي[6]

ومنه قوله:

فقلت لا تنهَ عن عود بلا ثمر إنَّ العقيم لتوتي وهي لا تلدُ[7]

وقوله:

---

(1) الغزي، الديوان(ص355)، لثق: يقال لثقته تلثيقاً إذا أفسدته، ابن منظور، لسان العرب(ج326/10).

(2) البزّ: بزّه يبزّه بزّاً: سلبه، الجوهري، الصحاح(ج865/3).

(3) المندل: العود الرطب، ابن منظور، لسان العرب(ج632/11).

(4) الأرج: توهج ريح الطيب، الجوهري، الصحاح(ج298/1).

(5) الغزي، الديوان(ص748).

(6) الغزي، الديوان(ص564).

(7) المرجع السابق، ص471.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بجمــع جَفْنَيْــكِ بَــيْنَ البُــرْءِ والسَّــقَمِ لا تســفكي مِــنْ جفــوني بــالفراقِ دمــي[1]

يكثر الغَزّيّ من استخدام النهي في متن القصيدة، ويأتي بأغراض متعددة يمكن من خلالها إدراك الحالة النفسية التي يمرّ بها الشاعر، فيفهم الغرض البلاغي من وراء النهي.

ومن ذلك قوله:

لا تَعْتَــبَنَّ علــى الخُطُــوبِ فَرُبَّمــا خَفِــيَ الصَّــوابُ وَأَخْطَــأَ الحُــذَّاقُ[2]

إنّ قول الغَزّيّ (لا تعتبن) أسلوب نهي، والشاعر إذ يمدح القصيدة الحسن بن عبد الواحد بعد خلاصه من حبس السلطان، فإنّه ينصح في هذا النهي الممدوح بألا يتعتب على الشدائد والخطوب التي صارت من الماضي، فقد يُخفى العمل الذي يكون فيه صالح الأمر، وقد يخطأ الإنسان المتقن للأمور، فالممدوح في هذه الحالة يريد أن يستمع إلى ما يقدمه المادح له من نصحه، لذا فإنّ النهي في هذا البيت يخرج المتلقي من حالة النهي ليشاركه في حالة أخرى وهي البحث عن المعنى المراد من وراء النهي.

ومنه قوله:

لا تَحْسَــبَنَّ مَشِــيبَ الــرأسِ مُبْتَــدعاً يَبْلَــى القشــيبُ وتــذوي[3] الروضــةُ الأنُــفُ[4]

أسلوب النهي في قوله (لا تحسبن)، وفيه يقصد الشاعر إظهار التحسر على زمن الشباب الذي ولّى بسحره ومباهجه، واشتعل الرأس شيبا، وليس هذا من البدعة الجديدة؛ لأنّ الحال لا تدوم على حالها، فالجديد قد يبلى، والروضة قد يذبل زرعها وخضرتها.

ومنه قوله مادحاً:

لا تَــدّعْ مــا وَسَــمْتُهُ بــكَ غُفْــلاً فثنــــائي جَــــدْوَى[5] يَــــدَيْكَ ثنــــاءُهُ[6]

---

(1) الغزي، الديوان(ص577).

(2) المرجع السابق، ص404، الحذاق: المهارة في كل عمل، ابن منظور، لسان العرب(ج40/10).

(3) تذوي: تذبل، المرجع السابق(ج2347/6).

(4) الغزي، الديوان(ص558)، الأنف: بضم الهمزة والنون: الكلأ الذي لم يرع ولم تطأه الماشية، ابن منظور، لسان العرب(ج9/ 14).

(5) جدوى: الجدوى العطية، ابن منظور، لسان العرب(ج134/14).

(6) الغزي، الديوان(ص690).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومنه قوله في مدح شرف الدين البيهقي

فـلا تَشْـكُ ضـيقَ البَـرِّ فـالبرُّ واسـعٌ ولا تخـشَ مَنْـعَ السَّـيْبِ[1] والسَّـيْفُ مُسْـعِفُ[2]

فالنهي الوارد في البيتين السابقين في قوله (لا تدع)، و (لا تشك)، و (لا تخش) يخرج من معناه الحقيقي إلى معنى آخر وهو بذل العطاء، فالغَزّيّ يمدح البيهقي، وقد حاول استدرار عطائه عن طريق النهي، فالكريم لا يمكن له أن يشكون من ضيق البر، ولا يخش العطاء ما دام السيف مشرعاً.

ومنه قوله:

لا تَسْـأَلن بَـرِئَ الـدَّهرِ عَـنْ نطَفِـه ولا تؤاخِـذْهُ بـالمَعْهودِ مِـنْ صَـلَفِهْ[3]

ولا تَهْـزَّنَ[4] إلاَّ مَـنْ شَـهِدْتَ لَـهُ بجـوهرٍ كـانَ فـي المَاضـين مِـنْ سَـلَفِهْ[5]

إنّ الغرض من النهي (لا تسألن) و (لا تهزن) هو النصح والتوجيه، حيث يمدح في مطلع هذه الأبيات أبا القاسم أحمد السمعاني، وينصحه بعدم الانخداع بالناس، فقد يخدعون من لا يعرفهم، وبذلك يصبح الغَزّيّ من المقربين عند الممدوح، وكأنّه خبير بالناس وقد مرّ بتجارب عديدة، فيكرمه ويجزل عطاءه.

ومنه قوله:

ولا تِكرهـا لَيَّـانَ[6] لُبْنَـى فـإنَّني رأيـتُ اخضـرارَ العَـيْشِ بَـيْنَ وُعودِهـا[7]

يتوجه الشاعر في البيت السابق بالنهي في قوله (لا تكرها) إلى صديقيه المخاطبين في قوله (خليلي) من البيت الذي يسبق البيت أعلاه، والغرض من هذا النهي هو الالتماس، وهذا ما

---

(1) السيب: العطاء، الجوهري، الصحاح(ج150/1).

(2) الغزي، الديوان(ص691).

(3) صلفه: الصلف: مجاوزه قدر الظرف الادعاء فوق ذلك تكبراً، الجوهري، الصحاح(ج1388/4).

(4) تهزنّ: الهزّ، الحركة، واهتز العرش: فرح، وكلُّ من خف لأمر وارتاح له فقد اهتز له، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج424/5).

(5) الغزي، الديوان(ص7079.

(6) ليّان: المصدر من اللين، تقول هو ليّان من العيش، أي في نعيم، الجوهري، الصحاح(ج2198/6).

(7) الغزي، الديوان(ص711).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يراه السكاكي في قوله (وإن استعمل في حق المساوي للرتبة لا على سبيل الاستعلاء سُمي التماساً)[1].

ومنه قوله في قصيدة يمدح محي الدين البيهقي:

لا تَطْمَعـنَّ بِوَصْـلِ خُـودٍ[2] أَبْصَـرَتْ سَـيْفَ المَشـيبِ علـى الشَّـبابِ مُجـرَّدا[3]

ومنه في نهاية قصيدة يمدح بها عماد الدين الطبري قوله:

انظـر إلـى حسـن أسـمالي[4] إذا اختلفـت طُـرْقُ المعـالي ولا تنظـر إلـى سَـمَلي[5]

ومنه قوله:

لا تطلـبنَّ الأَمـر إلاَّ عازِبـاً[6] فـالرَّوْضُ مُبْتَـذَلٌ[7] إذا لـمْ يَعْـزُبِ[8]

يطلب الغَزِّيّ بالنهي (لا تطلبن) من المخاطب ألا يرغب إلا بالأمر العالي البعيد المنال، وأما القريب فهو مبتذل، وفيه معنى الحث وعدم اليأس وتقديم النصح والإرشاد.

ومنه قوله:

خَلُّـو قسـيمَ المُلْـكِ يقتَسِـمِ العـدى فـي كفِّـه مـن حاضـرين وغُيَّـبِ

لا تَتْعَبُـوا بـالركْضِ فـي ميدانِـهِ مـن ذا يَشُـقُّ غبـارَ ذاك الكَوْكَـبِ[9]

يقف الغَزِّيّ أمام الممدوح فُيعلي من شأنه، فلا يشبهه أحد لا من الحاضرين ولا من الغائبين، لذا لا يستطيع أحد أن يصل إليه مهما ركض بفعله أو قوله، فهو كوكب منفرد بصفاته.

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم(ص320).

(2) خود: الخود: الفتاة الحسنة الخلق الشابة وقيل الجارية الناعمة، ابن منظور، لسان العرب(ج165/2).

(3) الغزي، الديوان(ص716).

(4) أسمالي: السمل: الخَلَقُ من الثياب، الجوهري، الصحاح(ج1732/5).

(5) سملى: المقصود بها السامل: الساعي في صلاح معاشه، المرجع السابق(ج1732/5).

(6) عازبا: العازب البعيد، فلان يَعزُب ويَعْزِبُ، أي بعد وغاب، المرجع نفسه(ج181/1).

(7) مبتذل: الابتذال حسن الصيانة أي ممتهن، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج50/11).

(8) الغزي، الديوان(ص736).

(9) المرجع السابق، ص738.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ استخدام النهي (لا تتعبوا) يحمل معنى اليأس من أن يبلغ أحد من الناس ما وصل إليه الممدوح، مهما حاولوا وركضوا فلن يصلوا إلى ما وصل إليه، ومنه قوله:

ألا لا تكشـــــفنْ بُـــــرْدَ الثنايـــــا فَلَـــــوْ قَبَّلْتُـــــهُ نَفَســـــي لـــــذابا[1]

جاء النهي في قوله (لا تكشفن)، وليس الغرض منه نهي المحبوب عن الكشف عن جماله، بل يتمنى الشاعر أن يستمر هذا المحبوب بوصاله، وقد جاء هذا الغزل في مطلع قصيدة يذكر فيها الشيب والمشيب وقت الصبا، ومنه قوله في نفس القصيدة:

ولا تعقـــل مـــن النفحـــات حظِّـــي فرســـمُ نـــداكَ كالوســـميّ صـــابا[2]

وفيه يتمنى الغَزِّيّ من الممدوح أن يستمر في عطائه، ويتمنى منه ألا يغفل عنه وقت الكرم، ومنه قوله:

لا تعبـــــأَنَّ بحاســـــدٍ ألفيتَـــــهُ نُقِضَـــتْ ســـخيمتُهُ[3] وبـــاخَ دُخُولـــهُ[4]

لا تَـــــأْمَلَنَّ لِدَوْلَـــــةٍ سَـــــبَباً إنَّ السَّـــــعادَةَ عِلَّـــــةُ العِلَـــــلِ[5]

وقوله:

لا تحســـبَنَّ السَّـــعْدَ بلَّغـــكَ العـــلا كِيـــوانُ نَحْـــسٌ فـــي عُلـــوِّ مَكـــانِ[6]

ففي قوله (لا تحسبن) أسلوب نهي، ولكن الغَزِّيّ لا يريد من المتلقي أنّ يأتمر بأسلوب النهي، ولكنّه يريد تحقيره وذمه، فإنّه مهما بلغ من السعادة فإنّها لن تعطيه العلا؛ لأنّه نحسٌ حتى وإن كانت مكانته عالية، ولعل المتلقي يدرك هذا التحقير للمخاطب من خلال بعض المفردات مثل (نحس)،ومنه قوله:

لا تَعْجَـــبنَّ لمـــنْ أَغْنـــاهُ عَـــنْ أدَبٍ جَهـــلٌ فـــإنَّ العَمـــى أَغْنَـــى عَـــنِ السُّـــرُجُ[7]

---

(1) الغزي، الديوان(ص740).

(2) المرجع السابق، ص741.

(3) السخيمة: الحقد والضغينة الموجودة في النفس، ابن منظور، لسان العرب(ج12/ 282).

(4) الغزي، الديوان(ص784)، دخول: مفرد دخل: وهو الحقد والعداوة، الجوهري، الصحاح(ج4/ 1701).

(5) الغزي، الديوان(ص796).

(6) المرجع السابق، ص518.

(7) المرجع نفسه، ص521.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومما يلاحظ على أسلوب النهي أنه يأتي في ديوان الغَزّيّ بعد أسلوب الأمر في كثير من القصائد ومثاله قوله:

دَعِ الخَلْـقَ فَوْضَـى فـي مَواهِـب كفِّـهِ ولا تعتـــرِضْ فـــاللَّوْحُ يُعْيِيـــكَ سَـــدُّهُ

ولا تَبْـــغ إحصـــاءَ النُّجـــوم فإنَّهـــا نوافِلُـــــهُ فـــــي المُعْتَفـــينَ وَرِفْـــدُهُ[1]

ومنه قوله:

فَمُـــرْ سَـــجايَاكَ بالإصـــلاح بَيْنَهُمـــا ووصِّ فضـــــلك بالإنجـــــاد والعـــــونِ

وابسـط بإتْباعـك الـدَّلْوَ الرِّشـاءَ[2] يـدي ولا تـــدَعْني كمَيْـــتٍ غيـــر مَـــذْفُونِ[3]

ومنه قوله:

عَنْـونْ كتـابَ المعـاني بانتصـارِك لـي ولا تـــدّعْني كَلَحْـــمٍ بَـــيْنَ عقبـــانِ[4]

وقد يسبق النهي الأمر كقوله:

لا تَنْظُـــرَنَّ إلـــى القَوَالِـــبِ واعْتَبِـــرْ بِجَـــواهِرِ الحَيـــوانِ وَهْـــيَ عُقولُـــهُ

وانقُـدْ إذا صَـدَقَ الكَمـالُ جِـداً[5] لَـهُ لا صَـــعْبَ إلاَّ والكمـــالُ جَدِيلُـــهُ[6]

إنّ أسلوب النهي في ديوان الغَزّيّ وفير، ويخرج من معناه الحقيقي إلى معان بلاغية يمكن للمتلقي أن يدركها من خلال ذوقه وفهمه للقصيدة، ومن المعاني التي يخرج إليها: التمني، الدعاء، والحث على الكرم، والتحقير، والتيئيس، والتمني ... وهي معاني يستطيع إدراكها ليصل إلى شعور الشاعر ونفسيته التي كان يشعر بها، وبذلك ينتقل إلى ما وراء المعنى اللغوي للنهي ليصل إلى دلالات وايحاءات، وفي هذا إثارة لانتباه المتلقي وتضفي هذه الايحاءات على الأبيات الشعرية ثراءً وقوة وتأثير.

---

(1)الغزي، الديوان(ص759).

(2) الرشاء: الحبل، الجوهري، الصحاح(ج2357/6).

(3) الغزي، الديوان(ص776).

(4)المرجع السابق، ص792.

(5) جدا: وبالقصرِ أيضاً: الجَدْوى، وهُما العَطِيَّةُ، ينظر، الجوهري، الصحاح(ج2299/6).

(6) الغزي، الديوان(ص783)، جديله: الزمام المجدول من أدم، ابن منظور، لسان العرب(ج103/11).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

4- النداء:

تبرز ظاهرة النداء في ديوان الغَزّيّ كظاهرة أسلوبية، ولكنّها لم تكن حاضرة كباقي الأساليب الإنشائية السابقة الذكر، وتعكس هذه الظاهرة علاقة الغَزّيّ بالآخر (المنادى)، وهو الذي يتوجه إليه بالخطاب، وهذه العلاقة تنعكس على شعر الغَزّيّ، فيترجمها الشاعر من خلال لغته ويعبر عنها تعبيراً صادقاً، وقد تحمل أبعاداً يمكن للمتلقي فهمها من خلال السياق.

والنداء هو "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب (أنادي)"[1] وللنداء ثماني أدوات هي: الهمزة، وأي، ويا، وآي، وأيا، وهيا، ودا، وآ، وتستعمل أدوات النداء للقريب (الهمزة، وأي)، وللبعيد وهي بقية الأدوات، "وقد يتنزل البعيد منزلة القريب فينادى بالهمزة أو أي تنبيهاً على أنه لا يغيب عن القلب، بل هو مالك الفؤاد واللب"[2]، كما قد ينزل القريب منزلة البعيد فينادى بغير الهمزة وأي، إشارة إلى مرتبته، أو انحطاط منزلته، أو غفلته وشرود ذهنه، كما قد يخرج النداء من معناه الأصلي إلى معان أخرى، ويقوم المتلقي بتفسيرها ذهنياً بناءً على القرائن التي يفهمها من خلال السياق.

يأتي النداء في ديوان الغَزّيّ في مطلع القصيدة، ومنه قوله:

يـــا كَعْبَـــةَ الكَـــرَمِ التـــي آمالُنـــا وَصِـــفاتُنا وَفْـــدٌ لَهـــا وَحَجـــيجُ[3]

أداة النداء (يا) وهي للنداء القريب، ليوحي للمتلقي أن الممدوح قريب إلى قلبه، ولكنّ المنادى ليس الممدوح بل (الكعبة) وهي غير عاقل، وهي ذات دلالة دينية، ومكانة الكعبة عند المسلمين معروفة، وكأن الشاعر يريد أن يقول للممدوح: إنَّ مكانتك عندي عظيمة، وعندما يلجأ المسلمون إلى الكعبة حجيجاً ووفوداً، فإننا نطمح بكرمك الذي هو آمالنا، وبذلك فإنَّ مكانة الممدوح عظيمة...، ومنه قوله:

يـــا رَبْـــعُ فيـــكَ المَهَـــا والأُسْـــدُ أَحْبـــابُ فَقُـــلْ لَنـــا أَكِنـــاسٌ أَنْـــتَ أَمْ غَـــابُ[4]

---

(1) الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع(ص89).

(2) المراغي، علوم البلاغة(ص81).

(3) الغزي، الديوان(ص667).

(4) الغزي، الديوان(ص523)، غاب: موضع الأسود، والغاب: الآجام، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج196/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالمنادى في البيت (الربع)، وهو ذو دلالة مكانية، لأنّ الشاعر في مطلع قصيدته يريد أن يبدأ بالنسيب، فينادي (يا) على الربع (غير عاقل)، ومن وراء هذا النداء تبرز الحالة النفسية التي تظهر على الشاعر، وقد اشتاق إلى المحبوبة، فينادي على مكانها، وإن كانت المحبوبة لا تسمع هذا النداء، ولكنّها ستعلم، لذا يصف الشاعر مكانها وينادي عليه ويتساءل، هل مازالت المحبة؟ وكل ذلك ليصل إلى الممدوح، ومنه قوله:

يـــا لوعـــةً[1] فَتَكَـــتْ[2] بِقَلْـــبٍ قُلَّـــب[3] لـــولاكِ لـــم تَغْلَـــبْ جـــآذِرُ[4] تَغْلِـــبِ[5]

ومن النداء في المطلع، قوله:

اللهُ جَـــــارُكَ والنَّبـــــيُّ الَهـــــادي يـــا مَـــنْ يُـــوالي فِيهِمـــا وَيُعَـــادي[6]

وقوله:

يـــا قَـــوْمُ هـــذا الشَّـــريفُ مِشْـــيَتُهُ تَسْـــلُبني فـــي اهتـــزازِهِ جَلَـــدِي[7]

كما يأتي النداء في القصيدة وفي مواضع مختلفة، ومنها قول الغزل:

يـا مـن رأي النـاسَ أَشْـباهاً إذا اتَّفَقُـوا علـى سُـفوحِ العُـلا فـاخْتَصَّ بـالقُنَنِ[8]

إنّ استخدام الشاعر لأداة النداء (يا) وهي للقريب، تفيد قرب الممدوح من قلب الشاعر، وهو الذي يستحق هذه المكانة العالية، فهو الذي يختص بقمم الجبال بين أكابر الناس، لأنّه أعلاهم شأناً ومكانةً، ويستمر الغَزّيّ في مدحه، ومنه قوله:

وَمَـنْ يَكُـنْ يـا شِـهابَ المُلْـكِ والـدُهُ مُؤَيـدَ[9] لـم يُحْمَـلْ علـى الفِطَـنِ[10]

---

(1) لوعة: لاعة الحبُّ: حرقته، المرجع السابق(ج1281/2).

(2) فتكت: الفتك: القتل أو الجرح مجاهرة، ابن منظور، لسان العرب(ج472/10).

(3) قُلّب: أي محتال بصير بتقليب الأمور، الجوهري، الصحاح(ج205/1).

(4) جآذر: أُلجؤذر ولد البقرة الوحشية، المرجع السابق(ج610/2).

(5) الغزي، الديوان(ص736).

(6) المرجع السابق، ص374.

(7) المرجع نفسه، ص525.

(8) المرجع نفسه، ص537، القُنن: القُنَّة بالضم: أعلى الجبال، الجوهري، الصحاح(ج2184/6).

(9) تأيّد الشيء: تقوّى. ورجلٌ أَيِّدٌ، المرجع السابق(ج443/2).

(10) الغزي، الديوان(ص537).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومنه قوله:

يـا مُعْمِـلَ الحَـزْفِ الأمـونِ[1] لمشـرع ... فـــي مرتـــعٍ مـــن مرتـــعٍ يَعْتَامُـــهُ[2]

* * * * * *

يـــا مَـــنْ تَحَمَّـــلَ مَغْـــرَم الأدبِ الـــذي ... ثَقُلَـــتْ بِخِفَّـــةِ جُرْمِـــهِ أَجْرَامُـــهُ[3]

يميل الشاعر إلى استخدام أسلوب النداء مستخدماً الأداء (يا)، لأن الممدوح قريب إلى الغَزّيّ مكانياً، وقلبياً، ومن الملاحظ كثرة استخدام الأداة (يا) عن غيرها من الأدوات، والمنادى بعدها الممدوح أو صفة من صفاته، ومنه قوله:

يـــا مَـــنْ يَـــرى كَـــرَم الطِّبـــاعِ فَرِيضَـــةً ... والفَضْـــلَ مُكْتَسَـــباً لَـــهُ وتُراثـــا[4]

وقوله:

يـــا مَـــنْ مواهِبُـــهُ دواعـــي مَدْحِـــهِ ... كالغيـــثِ تمـــدحُ بالأضـــاةِ ســـهولُهُ[5]

وقوله:

يـــا ماجـــداً[6] حَسُـــنَ العـــراق بـــهِ ... حُسْـــنُ القصـــيرِ برائـــقِ[7] الغـــزلِ[8]

وقوله:

يـــا وَاحِـــداً هُـــوَ فـــي المكـــارِمِ أُمَّـــةٌ ... وَبِفَضْـــلِهِ حَسَـــدَ الأَخيـــرَ الأَوَّلُ[9]

وقوله:

شَـــغَلَتْ مَحامِـــدُكَ العِـــدَا عَـــنْ ذَمِّـــهِ ... يـــا كَوْكَـــبَ السَّـــارِي وَوِرْدَ الحـــائمِ[10]

---

(1) الأمون: يقال ناقة أمون: أمينة وثيقة الخلق، قد أمنت أن تكون ضعيفة، ابن منظور، لسان العرب(ج25/13).

(2) يعتام: يختار، المرجع السابق(ج423/12).

(3) الغزي، الديوان(ص695).

(4) المرجع السابق، ص480.

(5) المرجع نفسه، ص784.

(6) المجد: الكرم، الجوهري، الصحاح(ج536/2).

(7) رائق: يروقني أي يعجبني، المرجع السابق(ج1486/4).

(8) الغزي، الديوان(ص796).

(9) المرجع السابق، ص359.

(10) المرجع نفسه، ص362.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ كل استخدام النداء التي استخدمها الشاعر تأتي من باب إظهار كرم الممدوح، أو إظهار الشجاعة والمناقب كلها، وقد يلجأ إلى حذف أداة النداء كما في قول السابق (وورد الحائم) والتقدير، (ويا ورد الحائم)، ويأتي الحذف لدلالة الأداة الأولى عليها (يا كوكب ...).

وعندما تشتد الحاجة بالشاعر يلجأ إلى إظهار الألم، فيستخدم النداء (يا) ويكون المنادى هو (الزمان)، ومن ذلك قوله:

ويا زَمَني لِمْ أَنْتَ في الفَضْلِ طاعِنٌ وما أنتَ جَسَّاسٌ ولا الفَضْلُ وائِلُ[1]

كما ينادي على زمان الصبا، ومن ذلك قوله:

يا زَمانَ الصِّبا مَعَادُكَ أَمْرٌ ضاقَ عَنْ مِثْلِهِ نِطاقُ الأَماني[2]

وقد يستخدم الغَزِّيّ أداة النداء ويكون المنادى هو الممدوح نفسه، ومنه قوله:

يا أَبَا جَعْفَرٍ أَبو جَعْفَر البَحْـ ـرُ وَقَدْ صَحَّ مَا ادَّعاهُ - الكاني[3]

وقوله:

يا آلَ مكرمَ والَمكارِمُ لَمْ تَزَلْ مشتقَّةَ الأَسماءِ مِنْكُمْ والكُنَى[4]

وقوله:

أكُفُّكُمْ يا بَني العبَّاس مِنْ لُجَج والطَّعْنُ في جُودِها التَّشْبيهُ بالدِّيَمِ[5]

وقوله:

يا ابن المباركِ والمباركُ فألُهُ والقولُ ما شدخ القرائحَ حدُّهُ[6]

كما يستخدم النداء ويكون المنادى الأصحاب والأخلاء على عادة الشعراء القدامى، ومن ذلك قوله:

يا خَلِيَّ لَوْ مَلَكْتُ فُؤَادِي جازَ أَنْ يَمْلِكَ الصَّوابُ عِناني[7]

---

(1) الغزي، الديوان(ص342).
(2) المرجع السابق، ص370.
(3) المرجع نفسه، ص372.
(4) المرجع نفسه، ص813.
(5) المرجع نفسه، ص817.
(6) المرجع نفسه، ص819.
(7) المرجع نفسه، ص370.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقوله:

دعني فنار الهوى في القلب مضرمةٌ يا صاحبي ثم قل لي كيف أحتالُ[1]

وقد يكون المنادى القلب، ومنه قوله:

يا قلب أَنْتَ مُعَذَّل وَمُعَذَّبٌ كَمْ لا تزالُ أَخا الجَوى[2] وأَبَا الضَّنا[3]

وقد يستخدم النداء بغرض التمني، ومن ذلك قوله:

يا ليتَ من أعدى الجوانحَ[4] جفنُهُ أعدى خلائقهُ الجوانحَ قدُّهُ[5]

وعندما يريد أن يُظهر كرم الممدوح وسخاءه، يقول:

يا سحبُ ليسَ على نداهُ زيادة كم تسلخي معنى نداهُ وتسرقي[6]

إن المنادى (السحب)، وهي وإن كانت كريمة في عطائها، وعطاؤها أصل الحياة، فإنّها تسرق هذا الكرم من كرم الممدوح، ثم يخاطب نفسه قائلاً:

يا همَّتي كرمُ العميدِ وسيلني فإليه فاستسقِ بهِ واستوسقِ[7]

ويخاطب الممدوح بقوله:

يا من يقلَّدُ كلَّ جيدِ عاطلٍ منناً ويضعفُ طوقَ كلِّ مطوَّقِ[8]

ففي البيت (يا سحب) خاطب الشاعر (السحب)، وفي الثاني خاطب الشاعر نفسه (همتي) وفي الثالث خاطب الممدوح عن طريق الالتفات، وفي كل خطاب يريد الشاعر تأكيد حقيقة واحدة وهي كرم الممدوح الذي تعدى كرم السحب، ومثال حذف الأداة قوله:

أَجِبْ شَرَفَ الدِّينِ المُؤَمَّلُ سَيْبُهُ نِداءَ النَّدى بالقَوْلِ والفِعْلِ والعَزْمِ[9]

---

(1) الغزي، الديوان(ص811).

(2) الجوى: الحرقة وشدة الوجد من عشق أو حزن، الجوهري، الصحاح(ج2306/6).

(3) الغزي، الديوان(ص811)، الضنا: قد يكون من المرض، أو الحياء، ينظر، ابن منظور، لسان العرب(ج112/1).

(4) الجوانح: الأضلاع التي تحت الترائب، الجوهري، الصحاح(ج360/1)

(5) الغزي، الديوان(ص818).

(6) المرجع السابق، ص824.

(7) المرجع نفسه، ص824.

(8) المرجع نفسه،ص 824.

(9) المرجع نفسه، ص806.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتقدير (أجب يا شرف الدين ...) والغرض البلاغي من هذا الحذف هو الايجاز.

ومنه قوله:

خَليلـــي مـــا الإدْراكُ بـــالحَزْم فاعْلَمـــا وما كُـلُّ مَـنْ أَثـرى وأمْسـى يُخَـوَّلِ[1]

وقوله:

نـــداك عميـــد الدولـــة اســـتبرز الحيـــا وفـــاءَ بصـــوب العـــارض المتهلِّـــلِّ[2]

لقد كان أسلوب النداء من أساليب الاستهلال في شعر الغَزّيّ، كما يتضح أنه اعتمد عليه، اعتماداً واضحاً؛ ليبرز كرم الممدوح، وكان المخاطب مختلفاً حسب ما يراه الشاعر، فيكون السحاب، كعبة الكرم، الأوحد في الكرم، الكوكب الساري ...، وقد يكون المخاطب الاسم الموصول (من) والمراد به الممدوح، وقد يكون المخاطب الممدوح نفسه ذاكر ألقابه أو اسمه الحقيقي، واللافت في أسلوب النداء أن الشاعر اعتمد علي أداء النداء الياء فقط، وتفيد معني القرب، وإن كانت تستخدم للقريب والبعيد، وهذا الاستخدام من الشاعر لا يفيد إلا علو مرتبه الممدوح، وبذلك يساهم أسلوب النداء في إظهار الممدوح بأهبي حُلَّة فيغدق العطايا على الشاعر.

رابعاً: أسلوب الشرط

الشرط "إلزام الشيء والتزامه في البيع ونحوه ..."[3]، وهو "ما يوضع ليلتزم في بيع أو نحوه، وفي الفقه ما لا يتم الشيء إلا به ولا يكون داخلاً في حقيقته وعند النحاة، ترتيب أمر آخر بأداة ..."[4].

أسلوب الشرط من الأساليب التي تقوم على جزأين، يتسبب الجزء الأول (فعل الشرط) في وجود الجزء الثاني (جواب الشرط)، وتسبقهما الأداة، وبهذا فإن أسلوب الشرط يتكون من ثلاثة أركان هي: أداة الشرط، جملة الشرط، جملة جواب الشرط.

يعتبر الترتيب في أسلوب مهماً؛ لأنّ وجود أداة الشرط تجعل وجود جملة فعل الشرط شرطاً في حدوث جملة جواب الشرط الجملة الثانية، وبذلك تكون الثانية مترتبة على الأولى

---

(1) الغزي، الديوان(ص)808.

(2) المرجع السابق، ص609.

(3) ابن منظور، لسان العرب(ج329/7).

(4) مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، (ج1/ 479).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجوابها لها[1]، وعليه فإنّ وقوع جملة الجواب وتحققها مشروط بوقوع جملة فعل الشرط، فإذا تحقق الشرط (جملة فعل الشرط) تحقق الجواب (جملة جواب الشرط).

كثيراً ما يستخدم المبدع إيجاد علاقة بين جملتين تقوم الثانية على قيام الأولى بوجود أداة تفيد هذه العلاقة الشرطية، وقد يستخدم هذه العلاقة بدون الأداة، وتفهم من خلال السياق، وعلى المتلقي معرفتها وتفسيرها في ذهنه.

ورد أسلوب الشرط في ديوان الغَزّيّ بكثرة، حتى غدا ظاهرة أسلوبية لا يمكن للباحث أن يتجاهلها، فقد ورد في معظم قصائد الشاعر، كما استخدم الشاعر عديد الأدوات التي تفيد الشرط، سواء كانت جازمة، أو غير جازمة، كما استخدم الشاعر أسلوب الشرط بدون الأداة، وهو في أسلوب النهي أو الأمر عندما يتعلق بهما جملة جواب الشرط، لذا سيتناول الباحث هذا الأسلوب في الأبيات التي يرد بها أسلوب الشرط .

ومن أساليبه الشرط الظاهر وهو ما كانت الأداة موجودة في أسلوب الشرط، والأدوات كثيرة ومتنوعة، وهي أدوات شرط جازمة هي: (إنْ، مَنْ، ما، مهما، حتى، أينما، أنّى) وأدوات شرط غير جازمة وهي: (لو، لولا، إذا، كلما، لوما، كيف...).

وقد وردت هذه الأدوات في شعر الغَزّيّ بكثرة، ، ومن أمثلتها قول الغَزّيّ:

إنْ كُنْتَ أَبْرَزَ خُطَّابِ العُلا نَشَباً فأنْت أَثْبَتهُمُ في سُؤْدُدٍ قَدَما[2]

يستخدم الشاعر أسلوب الشرط في إثبات العلا والشرف لممدوحه، بل يثبت الشرف لممدوحه من خلاله، وأسلوب الشرط في البيت السابق يتكون من الأداة (إنْ)، ومن جملة فعل الشرط (كنت أبرز ...)، وجملة جواب الشرط (فأنت أثبتهم ...)، وبذلك يستوفي أسلوب الشرط جميع الأركان: الأداة، وفعل الشرط، وجواب الشرط، ومنه قوله:

إنْ قال فالعِقدُ من حَبَّاتِ فَلقِ فمٍ أو صالَ فالصفحُ سيف لا يرى ودجا[3]

---

(1) ينظر: عبد اللطيف، بناء الجملة العربية(ص169-170).

(2) الغزي، الديوان(ص686).

(3) المرجع السابق، ص751، ودج: الوَدَج، والوداج: عرق في العنق، الجوهري، الصحاح(ج347/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ما زال الشاعر يستخدم أسلوب الشرط في المدح، والأداة التي استخدامها (إنْ)، وعندما يتحدث الممدوح فإنّ حديثه كالعقد الجميل المنظر، كما أنّ صولته في الحرب كالسيف القاطع، وعليه فإنّ أسلوب الشرط في الشطر الأول كامل من الأداة (إن)، وفعل الشرط (قال)، وجواب الشرط (فالعقد)، أما في الشطر الثاني، فإن الشاعر يلجأ إلى حذف أداة الشرط (إن) لدلالة الأولى عليه، والتقدير (أو إن صال)، ومنه قوله:

إنْ ضـــقْتُ ذَرعـــاً بالحيـــاة وخـــانني أيـدي[1] وصِـرْتُ بِوَسْـمِ[2] فُـودٍ[3] مُتْهِمـا

فَلَكَـمْ نَظَمْـتُ يَـدَ التَّنوفَـةِ[4] فـي مِطـا[5] جَـرحِ الخُطـا فـي الشَّـوْطِ رحـبِ المُرْتَمـى[6]

إنَّ ما تفيده (إنْ) في أسلوب الشرط من وظائف نحوية وأخرى دلالية يمكن تبينها من خلال الأبيات السابقة، فهي تربط الجملتين، فتعلق حدثاً بحدث آخر، ويكون للتركيب الشرطي معنى واحد يسكت عنه المتلقي، ويستطيع أن يفهم أن ما تفيده (إنْ) أن هذا التركيب من الأداة (إنْ)، وجملة فعل الشرط، وجملة جواب الشرط فيه الجزاء وجوابه، ومن الملاحظ في الأبيات السابقة أن جملة جواب الشرط كلها جملة أسمية (فأنت أثبتهم) و (فالعقد ...) و (فلكم نظمت ...)، وجميعها مقترنه بالفاء، وقد تكون جملة جواب الشرط فعلية، كقوله:

إنْ أَمْلَقُـــوا[7] فَـــأَكُفُّهُمْ لُجـــجٌ وإنْ غَضِـــبُوا حَسِـــبْتَ حُلـــومَهُمْ أَطْـــوادَا[8]

وقوله:

إنْ يَكُـــنْ مَـــا فَلَقـــتَ جمجمـــةَ الكُفْـــ ـــر فقـــد صـــار مخُّهـــا منـــك رارا[9]

---

(1) أيدي: اليد: القوة، وأيده أي قواه، الجوهري، الصحاح(ج2540/6).

(2) وسم: وسمته وسماً وسمة، إذا أثرت فيه بسمةٍ وكي، المرجع السابق، (ج2051/5).

(3) فود: الفود معظم شعر اللمة مما يلي الاذن، والفود: الموت، ابن منظور، لسان العرب(ج340/3).

(4) التنوفة: المفازة: وقيل التي لا ماء فيها ولا أنيس، وقيل الأرض المتباعدة، المرجع السابق(ج18/9).

(5) مطا: المطا: الظهر، الجوهري، الصحاح(ج6/ 2494).

(6) الغزي، الديوان(ص779).

(7) الَملقُ بالتحريك: الودَّ واللطف الشديد، الجوهري، الصحاح(ج1556/4).

(8) الغزي، الديوان(ص477).

(9)المرجع السابق، ص400، مخ رار: ذائب فاسد من الهزال، الجوهري، الصحاح(ج666/2).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن أدوات الشرط التي استخدمها الغَزّيّ في ديوانه بكثرة حتى غدت سمه أسلوبية واضحة في شعره (إذا)، وهي ظرف لما يستقبل من الزمان متضمن معنى الشرط، وقد تعددت دلالاتها حتى وصفها النحاة بأنّها أم باب الأدوات غير الجازمة، وتأتي إذا مع الوقت المعلوم[1]، "فإن اضطر الشاعر جازى أن يجازى بها، لمضارعتها حروف الجزاء، لأنها داخله على الفعل وجوابه، ولابد للفعل الذي يدخل عليه من جواب" [2].

ومنه قول الغَزّيّ:

إذا شَـــكَوْتُ الهَـــوَى قَالَـــتْ لَواحِظُـــهُ لا يَعْمَلُ السِّحْرُ في مُوسى بنِ عِمْرانا[3]

يبدأ الشاعر قصيدته بمقدمة غزلية، وقد استخدم أداة الشرط (إذا)، وهي أداة شرط غير جازمة تدل أن الحدث متحقق الوقوع لا محاله، خاصة أن فعل الشرط (شكوت) وجواب الشرط (قالت) جاءا بصيغة الماضي، فالقول واقع لا محالة.

إنّ نوع الارتباط في البيت السابق ارتباط سببي، بمعنى أن لواحظه لا تقول إلّا عندما يشكو الهوى فقط.

إذا←(أداة شرط غير جازمة) ←شكوت (فعل الشرط) ←قالت (جواب الشرط).

وهذا الارتباط السببي بين مدى أثر الهوى على قلبه حتى يؤثر في لواحظه لتقول (لا يعمل ...).

إنّ السياق في البيت السابق جاء بجملة شرطية تتصدرها أداة الشرط غير الجازمة، وفعلي الشرط وجوابه ماضيان، للدلالة على أثر المحبوبة عليه، وهذا الأثر واقع الحدث لا محالة، كما جاء الحدث بصيغة الماضي، بمعنى أن الحدث ثابت وواقع لا شك فيه.

ومنه قوله:

كَمْ في القَريضِ على العلاتِ من حِكَمِ مـــا بَـــيْنَ مُتَّفِـــقٍ المَعْنَـــى وَمُخْتَلِفِـــهُ

إذا تَســـاوَى لـــدَيْكَ النّـــاطِقون بـــهِ فما عَرَفْتَ صَحيحَ القَوْلِ مِنْ دَنَفِهْ[4]

---

(1) ينظر: سيبويه، الكتاب(ج60/3).

(2) المبرد، المقتضب(ج56/2).

(3) الغزي، الديوان(ص 437).

(4) المرجع السابق، ص707، الدَنَف بالتحريك: المرض الملازم، الجوهري، الصحاح(ج1360/4).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالشاعر يريد إيصال قوة شعره وصدقه إلى الممدوح، وخاصة أن الشاعر لا يمكن أن يكون شعر غيره مساوياً لشعره، لذا تصدر أسلوب الشرط (إذا) البيت الثاني، وجاء فعل الشرط (تساوى) ماضياً، وجملة جواب الشرط (فما عرفت) ماضياً، وهذا يدل على وقوع الحدث لا محالة، وكأن الشاعر يريد من الممدوح أن يفرق بين شعره، وشعر غيره، ومنه قوله:

إذا فـاحَ[1] نُـوَّارُ[2] العَقِيـق[3] وَرَنْـدُهُ[4] سَـأَلْتُ الصَّـبا عَـنْ نَشْـرِكُمْ أَيْـنَ وَفْـدُهُ[5]

وقد يأتي جواب الشطر فعل أمر، ومنه قوله:

إذا مَخضَـتْ كـفُّ الهَـوَى العمـرَ فـاغْتَنِمْ وَخُذْ مـا صَفى مِنْ عَيْشِـهِ فَهْوَ زُبْدُهُ[6]

جاء السياق الشعري السابق بجملة شرطية تتصدرها أداة شرط غير جازمة (إذا)، وجاء فعل الشرط بالصيغة الفعلية الماضية (مخضت)، وجاء جواب الشرط (فخذ) بصيغة فعل الأمر للمفرد، وعطف عليه جملة (خذ)ن بحرف العطف الواو، بمعنى أن المخاطب قد يكون الممدوح، أو أي متلقٍ يقرأ شعره، وهي من الجمل الإنشائية الطلبية لمجيء فعل الأمر (اغتنم) والمعطوف (خذ)، وهو يعد فرعاً من فروع الإنشاء الطلبي الذي يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، وقد جاء هذا البيت وكأن الشاعر يقدم نصيحة للمتلقي كي يستفيد من صفاء العيش وعليه أن يغتنم هذه الأوقات التي لا يمكن أن تتكرر لأنها زبدة العمر.

وقد تأتي جملة جواب الشرط جملة أسمية، ومنه قوله:

إذا كنـــتَ أهـــلاً أنْ تجـــودَ بدولـــةٍ فغيـــرُ كثيـــرٍ أنْ تجـــودَ بمـــالِ[7]

ومنه قوله:

إذا جَـــادَ مَـــنْ يَهْتَـــزُّ لِلْقَـــوْلِ طِرْبَـــةً فأنْـــتَ الـــذي يَهْتَـــزَّ لِلْفِعْـــلِ سُـــؤْددا[8]

---

(1) فاح: فاحت الرياح الطيبة: سطعت وأرجت، ابن منظور، لسان العرب(ج2/550).

(2) نُوّار: بالضم والتشديد: نور الشجر، الجوهري، الصحاح(ج2/839).

(3) العقيق: واد بالحجاز، ابن منظور، لسان العرب(ج10/225).

(4) رند: شجر طيب الرائحة من شجر البادية، الجوهري، الصحاح(ج2/478).

(5) الغزي، الديوان(ص465).

(6) المرجع السابق، (ص466).

(7) المرجع نفسه، ص827.

(8)المرجع نفسه، ص590، السؤدد، الشرف، ابن منظور، لسان العرب(ج2/228).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقد تصدرت أداة الشرط (إذا) في البيتين السابقين، وجاء فعل الشرط في البيتين جملة فعلية فعلها ماض (كنت) و (جاد)، أما جواب الشرط، فقد جاء جملة اسمية (فغير) و (فأنت)، وهذا تأكيد من الشاعر، لأنّ السياق الذي يستخدمه الشاعر في أسلوب الشرط (إذا) وإن كان يفيد وقوع الجواب لا محالة، إلا أنّ دلالة الجملة الأسمية التي تدل على الثبات تأكيد من الشاعر على أن ما يفعله الممدوح في البيت الأول غير كثير حتى وإن جاد بماله، فقد جاء بما هو أعظم من المال، وفي البيت الثاني تأكيد على أن الممدوح لا يهتزّ كغيره من القول، بل يهتز من الفعل الذي صار له سؤدداً وشرفاً.

ومن أدوات الشرط التي وردت في ديوان الغَزّيّ لمّا، وهي حينية تفيد معنى الظرف، ومتعلقة بجوابها، ويشترط في اسمها وجوابها أن يكونا ماضيين، فتكون أداة شرط غير جازمة، أما إذا تلاها فعل مضارع فهي أداة جزم، وقيل فيها حرف وجود لوجود، وبعضهم يقول حرف وجوب لوجوب[1]، كما أنّ الشرط يدل على المستقبل، لكن المعنى يحدد استعمال الأداة، أي إن ثبت هذا الأمر فما بعده حاصل لا محالة.

وردت لما بأنماط مختلفة في ديوان الغَزّيّ، ومنها قوله:

لمَّــا بَصُــرْتُ بِفَــتْحِ المُحْــدِقِينَ بهــا قلــتُ: الملائــكُ حُفَّــتْ بالشَّــياطينِ[2]

جاء سياق البيت الشعري خلال قصيدة يمدح بها أحد الملوك، ولكنه يبدأ بمقدمة يتذكر فيها أيام الصبا حيث كان في أحدى الأماكن من يبرين، وهي موضع في البحرين، وقد تصدر البيت الشعري (لمّا)، وهي بمعنى حين، وقد جاءت جملة فعل الشرط فعلها فعل ماضٍ (بصرت)، وجملة جواب الشرط فعلها فعل ماضٍ (قلت)، وقد جاء سياق البيت بأداة شرط غير جازمة (لمّا)، للدلالة على أنّ الأمر ثابت واقع، فصاغ جملة تتصدرها الأداة الدالة على المضي في قالب شرط دال على الاستقبال، حيث إن: (لمّا) أداة شرط غير جازمة حينية.

بصرت بفتح المحدقين: جملة فعليه (فعل الشرط) ، قلت: الملائكة حفت بالشياطين: جملة فعلية (جواب الشرط) ، إن العلاقة بين جملة (فعل الشرط) وجملة (جواب الشرط) علاقة تقابلية بحيث يكون الارتباط بين الشرط وجوابه على أساس المقابلة، بمعنى أن الشاعر لمّا أبصر

(1) ينظر، ابن هشام، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب(ص369).
(2) الغزي، الديوان(ص774).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فتح المحدقين، قال: الملائكة ...، من باب المقابلة رغبة من الشاعر مقابلة (الملائكة) بـ (الشياطين).

ومنه قوله:

لمَّـــا ســـبقت العيـــدَ أدَّبْـــتَ الـــورى إنَّ المـــرجَّح مـــن يُبَـــدَّرُ ســـيلُهُ[1]

وقوله:

لمَّـــا صَـــفَا أَدَبـــي تَبـــيَّنَ مَجْـــدُكَم لَـــوْنُ المُدامَـــةِ فـــي الزُّجـــاج تَبيَّنـــا[2]

ومنه قوله:

فلمَّـا اسـتَبان الفَـتْحُ واسْـتَوثق الهُـدى وفـاز غيـاثُ الـدِّينِ بـالظَّفَرِ المَحْـضِ[3]

تَقَـــدَّمْتَ دونَ الكُـــلِّ بـــالَحزْم والنُّهـــى وفُضِّلت تفضيلَ السَّماءِ على الأَرْضِ[4]

ومن أدوات الشرط التي وردت بكثرة في ديوان الغَزِّيّ (لو الامتناعية)، وهي حرف امتناع لامتناع و"يدل على تعليق فعل بفعل فيما مضى، فيلزم من تقدير حصل شرطها حصول جوابها ..."[5]، وحين تكون شرطية فغالباً لا يليها إلا ماضٍ في المعنى، وإن وقع بعدها المضارع فإنّها تقلب معناه إلى الماضي، ولا بد لها من جواب، وجوابها إما فعل ماض، أو فعل مضارع منفي بـ (لم)، وإذا كان جوابها مثبتاً فالأكثر اقترانه باللام، وإذا نفى بما فالأكثر تجرده من اللام[6].

وردت (لو) في ديوان الغَزِّيّ بنمط أداة شرط غير جازمة تليها جملة فعلية فعلها ماضٍ لا محل له من الاعراب، وجواب الشرط جملة فعلية فعلها ماضٍ لا محل لها من الإعراب في مواضع متعددة، منها قوله:

وَلَـوْ بـانَ فَضْـلُ المـرءِ مـن غيـرِ واصِـفٍ لبـانَ فَرِيـدُ السَّـيْفِ والسَّـيْفُ مُغْمَـدُ[7]

---

(1)الغزي، الديوان(ص786).

(2) المرجع السابق، ص813.

(3) المحض: اللبن الخالص بلا رغوة، ابن منظور، لسان العرب(ج227/7).

(4) الغزي، الديوان(ص599).

(5) المرادي، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك(ج1297/3).

(6) ينظر: المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني(ص272–275)، ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك(ج47/4).

(7) الغزي، الديوان(ص353).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يحاول الغَزّيّ حثّ الممدوح على العطاء والكرم، لينالَه نصيب منه، ويستخدم الشاعر في السياق الشعري السابق أداة الشرط (لو)، وجاء فعل الشرط جملة فعلية (بأن فضل) فعلها ماضٍ، وجملة جواب الشرط جملة فعلية فعلها ماض (لبان فريد)، بمعنى لو فضل المرء موجود من دون وصف لبان فريد السيف، فاللام واقعة في جواب الشرط، تأكيداً وتقوية المعنى في الجملة، فقد اقترن جواب لو باللام (لبان) للتأكيد أن فضل المرءُ لو بأن من غير وصف أو مدح لبان السيف الفريد من نوعه وهو في الغمد، بمعنى أن هذا الفضل لم يظهر إلا عندما يمدح، فأخذ الأعم وحدد المعنى عليه، بأنه إذا لم يوصف الفضل فلن يبين لأحد من الناس، كما أن جملة (لو بان فضل ... لبان فريد ...) من الجمل الإنشائية الطلبية التي تخرج لمعنى التمني؛ لأنّ الشاعر استخدم لو في السياق السابق للتعبير عن أمنية له في نفسه وهي أن يكرمه الممدوح؛ لأنّه يمدحه في شعره، ولولا وقوع هذا الوصف والمدح من الشاعر فلن يُعرف الممدوح، والارتباط الشرطي هنا من النوع الارتباط التلازمي، بمعنى لو بان فضل المرء ... لبان فريد السيف، فيقتصر عبارة الجواب بعبارة الشرط على التلازم، فكما أن معرفة السيف الفريد لا يمكن معرفتها والسيف في الغمد، فإنّ معرفة أهل الفضل لا يمكن أن تكون واقعة إلا بالشاعر الذي يصف هذا الفضل وأهله.

ومنه قوله:

تبَّـــت يَـــدُ الأيَّـــام إنَّ صُـــروفَها سُـــقمُ الكـــرامِ وصـــحة الأوغـــادِ[1]

لَـــوْ أَنْصَـــفَتْكَ لكُنْـــتَ أَشْـــرَفَ رابـــحٍ فـــي تـــاج مَمْلَكَـــةٍ وَأَكْـــرَمَ غَـــادِ[2]

وقد تأتي جملة جواب الشرط غير مقترنة باللام، ومنه قوله:

لَـــوْ كَـــان يُنْجـــي الاِعْتِـــزالُ نَجـــا بـــهِ مِمَّـــا دَهَـــاهُ الحَـــارِثُ بـــنُ عُبـــادِ[3]

قد يستخدم الشاعر (لو) في بيتين متتاليين، وفعل الشرط وجوابه فعل ماض، مرة مقترن باللام، ومرة بدون اللام، ومنه قوله:

ولـــو حَفِـــظ الرِّعـــاءُ[4] متـــينَ شِـــعْري لَمـــا دَنـــتَ الـــذِّئابُ مِـــنَ السِّـــخالِ

---

(1) الأوغاد: الوغد: الرجل الدنيء الذي يخدم بطعام بطنه، الجوهري، الصحاح(ج552/2).

(2) الغزي، الديوان(ص375).

(3) المرجع السابق، ص374، الحارث بن عباد البكري، حكيم جاهلي كان فارساً شجاعاً من سادات قومه، اعتزل القتال في حرب البسوس، ولكنّ المهلهل قتل ابنه فثار ودخل الحرب، ينظر الزركلي، الأعلام(ج156/2).

(4) الرعاء: جمع راعٍ، الجوهري، الصحاح(ج2358/6).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَلَــوْ أَنْشَــدْتُ مَــدْحَكَ فــي رَعيــلٍ[1] شَــغَلْتُ الخَيْـلَ عَـنْ طَلَـبِ المَخَـالي[2]

ومن صور لو في ديوان الغَزِّيّ أن يأتي فعل الشرط فعلاً مضارعاً منفي بـ (لم)، وجملة جواب الشرط فعل مضارع منفي بـ (لم)، ومنه قوله:

وَلَـوْ لَـمْ يَكُـنْ لَيْثـاً مَـعَ الجُـودِ لَـمْ يَكُـنْ إذا صــالَ بــالأَقْلامِ صــارَتْ مخالِبــا[3]

يهتم الشاعر بالمدح في جميع ديوانه، لذا فهو يوظف جميع الأساليب خدمة في غرضه الأساس وهو المدح، لذا يُظهر الممدوح بأجمل الصفات طمعاً في عطائه وكرمه.

جاء في البيت السابق استخدام الشاعر لأسلوب الشرط بـ (لو)، وقد جاء فعل الشرط مضارعاً منفياً (لم يكن)، كما جاء جواب الشرط فعلاً مضارعاً منفياً بـ (لم) (لم يكن)، والواضح أن فعل الشرط المضارع المنفي (لم يكن) قد قلب معناه من المضارع إلى الماضي، ليكون المعنى لو كان ليثاً مع الجود فهو كائن (كان)، وواضح أن الامتناع في لو يعني أن الربط بين الجملتين (جملة فعل الشرط، وجملة جواب الشرط) يكون ربطاً سلبياً؛ لأن التعليق لم يكن لتوفق وجود الجواب على وجود الجواب على وجود الشرط، وإنما لأن الربط بين الجملتين، يقوم على انعدام الجواب لانعدام الشرط.

ومنه قوله:

لَــوْ لَــمْ تجِــدْ مِنْــكَ الــوزارَةُ كُفْؤهــا كانــت وإن كَثُــرَ البعولَــةُ أَيِّمــا[4]

وقوله:

ولَـوْ لَـمْ تَخـفْ عَـيْنَ الرَقيـبِ عيونُهـا لأغنيتنــا مِــنَ كُــلِّ مُنفَجــر يَهْمــي[5]

ومن الأدوات التي تدل على الشرط وقد وردت في ديوان الغَزِّيّ بكثرة استخدامه لأداة الشرط (لولا)، ويكون تفسيرها بحسب الجمل التي تدخل عليها، فإذا جاءت الجملتان بعدها موجبتان فهي حرف امتناع لوجوب، وإن كانتا منفيتين فهي حرف وجوب لامتناع، وإن كانتا

---

(1) رعيل: الرعلة: القطعة من الخيل، الجوهري، الصحاح(ج1710/4).

(2) الغزي، الديوان(ص381).

(3) المرجع السابق، ص332.

(4) المرجع نفسه، ص781.

(5) المرجع نفسه، ص805.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

موجبة ومنفية فهي حرف وجوب الوجوب، وإن كانتا منفية وموجبة فهي امتناع لامتناع، وجواب (لولا) ماضٍ مثبت مقرون باللام، أو منفي بـ (ما)، وقد يخلو المثبت من اللام وهو للضرورة[1]، كما أن لولا الامتناعية مختصة بالأسماء وهي حرف ابتداء إذا وليها اسم ظاهر أو ضمير رفع منفصل، أو أن تكون حرف جر إذا وليها الضمير المتصل[2]، وقد أكد العلماء أن وظيفة (لولا) اللفظية يتمحور حول ربط الجملة الثانية بالأولى[3]، وردت (لولا) في ديوان الغَزِّيّ كثيراً، وغالباً ما يذكر بعدها اسم الممدوح.

ومنها قوله:

لَـوْلا أَبـو طـاهرٍ مِـنْ بَيـنـهِم لَـذَوَى[4] عـودُ النـدَّى واضـمحَلَّ[5] الصِـدْقُ والأَنـفُ[6]

ربطت (لولا) بين جملتين (أبو الطاهر ...)، وجملة (لذوى)، وهي حرف امتناع لوجوب، فقد امتنع عود الندى من أن يذل لوجود (أبو الطاهر) من بين القوم، فالشاعر يريد اثبات صفة الأصل والصدق والكبرياء والعظمة للممدوح، لذا فقد ربط وجوده بوجود هذه الصفات زيادة في المدح.

ومنه قوله:

لَـوْلا الأميـرُ بهـاءُ الـدين – زادُ عُـلاً مـا صـافحَ الوجـدُ بـي أَقصـى خراسـانا[7]

ربطت لولا بين جملتين، وجاءت الجملة الثانية منفية بـ (ما) (ما صافح)، وهي حرف وجوب لوجوب، وكأنّ الشاعر يريد أن يقول للأمير بهاء الدين أنني أشتاق لخرسان لأنك ازددت علاً فيها، ومنه قوله:

لَـوْلا ابـنُ عَبْـد الواحِـدِ الشـاملُ النـدى لمـا فـاضَ مِـن مـاءِ المكـارِمِ ناضِـبُهْ[8]

---

(1) ينظر: المرادي، الجني الداني في حروف المعاني(ص597–599).

(2) ينظر: المرجع السابق(ص599–603).

(3) ينظر: ابن الشجري، آمالي بن الشجري(ج510/2).

(4) ذوى: ذبل: الجوهري، الصحاح(ج2347/6).

(5) اضمحل: ذهب، ابن منظور، لسان العرب(ج396/11).

(6) الغزي، الديوان(ص559)، الأنف: العظمة والكبرياء، ينظر، ابن منظور، لسان العرب(ج12/9).

(7) الغزي، الديوان(ص638).

(8)المرجع السابق، ص646، نضب: نضب الماء، أي غار في الأرض وسفل، الجوهري، الصحاح(ج22/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد تأتي (لولا) مع فخر الشاعر بنفسه، ومنها قوله:

ولَـــوْلا تَـــأَخُّرُ عُصْـــرِي لُجِـــدْتُ بِزُبْدَتِـــــهِ قَبْـــــلَ أن تُمْخَضـــــا[1]

كما وردت (لولا) في المطلع أو مقدمة القصيدة، ومنه قوله:

لَـــوْلا مُزَاحَمَـــةُ الصَّـــبَاح وَإِنْ هَـــدَا كـانَ الكَـرَى[2] يـا طَيْـفُ[3] قَـدْ أَسْـدَى[4] يَـدا[5]

ومنه قوله في مطلع القصيدة:

لَـــوْلا تقـــادمُ مـــا تقـــادَمَ عهـــدُهُ مـــا راجـــعَ القلـــبَ المدَلَّـــهَ[6] وَجْـــدُهُ[7]

ومن البيتين السابقين يتضح أن (لولا) تأتي في مطلع القصيدة عند بيان حال الشاعر وما أصابه من ألم الحب أو الفراق، وقد ربطت (لولا) في البيتين السابقين بين جملتين، وجاء جواب الشرط في البيت الأول مبنياً، أما في البيت الثاني فقد جاء منفياً، وفي البيتين يتحسر الشاعر عما حدث له من ألم وحزن.

ومن الملاحظ على استعمال الشاعر لأسلوب (لولا)، أن ما جاء بعدها في جميع الأبيات السابقة كان جواب الشرط ماضياً، ولم يأت جواب الشرط مضارعاً، وقد وردت لولا بعدها ضمير متصل في بعض المواضع.

منها قوله:

مُؤَيَّـــدَ دِيـــنِ الله فَضْـــلُكَ كَعْبَتـــي وهـــا أَنـــا عَـــنْ تأميـــلِ غَيْـــرِكَ مُحْـــرِمُ

ولَـــوْلاكَ مـــا جـــاءَتْ تُنـــاجي عَرِيَّـــةٌ[8] تَنـــاهَى السُّـــرى فيهـــا وَطَـــالَ التجشُّـــمُ[9]

---

(1) الغزي، الديوان(ص803).

(2) الكرى: النعاس، الجوهري، الصحاح(ج2472/6).

(3) الطيف: الخيال، المرجع السابق(ج1397/4).

(4) أسدى: أصاب، ينظر: المرجع نفسه(ج2347/6).

(5) الغزي، الديوان(ص363).

(6) المدله: الدلة ذهاب الفؤاد من هم ونحوه كما يدله عقل الإنسان من عشق وغيره، ابن منظور، لسان العرب(ج448/13).

(7) الغزي، الديوان(ص818)، وجده: الوجد الحزن، الجوهري، الصحاح(ج547/2).

(8) عُريَّه: ريحُ عرية: باردة، ابن منظور، لسان العرب(ج45/15).

(9) الغزي، الديوان(ص562)، التجشم: الثقل: الجوهري، الصحاح(ج1888/5).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقوله في مطلع قصيدة:

خـــزام اللـــوى عِطـــرُ النســـيم ورَنْـــدُهُ[1] ولولاهمـــا مـــا راجـــع القلـــب وَجْـــدُهُ[2]

فقد استخدم الشاعر (لولا) ويعدها ضمير في مدح مؤيد الدين كما في البيت الأول، أو في مطلع القصيدة عندما يريد الغزل، وقد جاءت جملة جواب الشرط في البيتين السابقين جملة فعلية فعلها ماض منفية.

ومن أدوات الشرط في ديوان الغَزِّيّ (متى) وهي أداة شرط تؤدي وظيفتها اللفظية والدلالية وموضوعه للدلالة على الزمان، وفيها معنى الشرط، وهي من الظروف التي يجازى بها[3]، ومنه قول الغَزِّيّ في مطلع قصيدة يمدح فيها شرف الدين البيهقي[4]:

مَتَـى جَالَـتِ الأَفكـارُ فـي الهمَّـة الكُبْـرَى فلـيسَ لعـينِ الحـازمِ الشـهمِ أَنْ تكـرى[5]

يمدح الشاعر شرف الدين البيهقي من خلال استخدامه لسياق الشرط (متى)، وهو موضوعة للدلالة على الزمان المبهم، وهذا يزيد من المدح لأن الشاعر لم يحدد اللحظة التي تتولد فيها الأفكار عند الممدوح، بل تركها مبهمة، ولكنه اشترط عليها ألا تكرى وتتراجع، لأن الممدوح يتمتع بصفة الحزم والشهامة والذكاء، وقد أفادت (متى) معنى الشرط؛ لأنها ربط بين جملة فعل الشرط (جالت الأفكار)، وجملة جواب الشرط (فليس ...)، وكأن الشاعر يحث الممدوح على استغلال أفكاره العظيمة وينصحه ألا يتكاسل عنها.

ومنه قوله:

وَمَتَـــى سُـــئِلْتَ فَقُـــلْ رَأَيْـــتُ مُتَيَّمـــاً لِـــبَسَ الشُّـــحوبَ طِـــرازُهُ التَّلْـــويحُ[6]

---

(1) الرند: شجر طيب الرائحة، ابن منظور، لسان العرب(ج2/186).

(2) الغزي، الديوان(ص758).

(3) ينظر: ابن السراج، الأصول في النحو(ج2/159).

(4) شرف الدين ظهير الملك أبو الحسن علي بن الحسن البيهقي والي الري وهو أديب وشاعر، ت 536هـ، ويقال له الوزير، ينظر: ابن فندقة، تاريخ بيهق(ص12).

(5) الغزي، الديوان(ص697)، تكرى: الكرى: النعاس، الجوهري، الصحاح(ج6/2472).

(6) الغزي، الديوان(ص765).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يطلب الشاعر من الركب الذي أتعب الأبل من كثرة السير عندما يسأل (متى) التي تفيد الشرط، أن يجيب برؤيته العاشق الذي لبس الحزن حتى صار لباساً له كالثوب الذي يظهر من بعيد، وقد ربط الشاعر بين جملتي الشرط بأداة (متى) التي أفادت الزمان المبهم، وجاء فعل الشرط (سُئلت) فعلاً ماضياً مبنياً للمجهول، وجملة جواب الشرط (قل) فعل أمر مقترن بالفاء التي تفيد سرعة الإجابة عن السؤال.

ومنه قوله:

مَتَى شُقَّ جيبُ الجُنحِ[1] بالبارقِ الوَمْضِ[2] وهبَّت قَبولٌ فالسلامُ على الغمضِ[3]

ومن أدوات الشرط في ديوان الغَزّيّ (مَنْ)، وهي تربط ركني التركيب فيتوقف حصول الحدث في الجواب على حصوله في الشرط.

ومنه قوله:

عَزَلْتَ مُلوكَ الأَرْضِ ثُمَّ نَصبْتَهُمْ فلمْ يَبْقَ مَظلومٌ وَلَمْ يْبق مارِقُ[4]

فصارُوا عبيداً بالشَّجاعَةِ والندى فمن خانَ مِنْهُمْ بَعْدَنا فَهْوَ آبِقُ[5]

إنّ حديث الشاعر عن شجاعة ممدوحه الذي استطاع أن يعزل ملوك الأرض بقوته، ثم يعيد تنصيبهم على أساس من العدل، فيزول الظلم ولا يبقى مظلوم ولا خارج عن الدين، حتى صاروا عبيداً عند الممدوح بشجاعته وكرمه، والذي يخون بعد ذلك فهو الهارب الذي يختفى عن عيون الناس كالعبيد.

ربط الشاعر في الشطر الثاني من البيت الثاني بأداة الشرط (مَنْ) بين جملة الشرط (خان) وبين جملة جواب الشرط (فهو آبق)، ولا يكون الإنسان هارباً ومستخفياً من عدل الممدوح

---

(1) الجنح: جنح الليل طائفة منه، الجوهري، الصحاح(ج360/1).

(2) الومض: لمعان البرق، ابن منظور، لسان العرب(ج252/7).

(3) الغزي، الديوان، ص 595.

(4) مارق: الخارج من دينه، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج865/2).

(5) الغزي، الديوان(ص701)،آبق: هرب العبيد وذهابهم، وأبق وتأبق: استخفى ثم ذهب، ابن منظور، لسان العرب(ج3/10).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكرمه وشجاعته إلا إذا كان خائناً، بمعنى أن جملة جواب الشرط متوقفة عن الحصول حتى تحصل جملة فعل الشرط.

ومنه قوله:

وَمَـنْ نَصَـبَ الفِعْـلَ الجَميـل حبالــةً[1] تصـيَّد حســن الــذكر فيمــا تصــيدا[2]

يستثمر الشاعر أسلوب الشرط وأداته (مَنْ) للربط بين جملتين (نصب ..) وهي جملة فعل الشرط، وجملة (تصيد ...) وهي جملة جواب الشرط، ولا يمكن للصيد أن يحدث (جملة جواب الشرط) إلا إذا نصب الصياد حباله وشباكه وهي (جملة فعل الشرط)، وجاءت الجملتان جملاً فعلية للدلالة على الحدث الذي يقوم به الممدوح، وهو الأفعال الجميلة التي يقوم بها الممدوح من شجاعة وكرم وزهد، وكأنه صياد ينصب شباكه، فيصطاد حسن الذكر بين الناس.

إنّ الفعل الثاني لا يمكن أن يتحقق إلا إذا حدث الفعل الأول، وهذا ما أفادت به (من).

ومنه قوله:

مَــنْ أَضــاعَ الهَنــاءَ فِمــا ســوى النَّــ قُــبِ وَلَــمْ يَــدْرِ كــانَ بَــئِسَ الطــالي[3]

لقد أكثر الغَزّيّ من استخدام أسلوب الشرط في ديوانه، ووظفه توظيفاً أدبياً مستخدماً معظم أدواته، ولكنه اهتم ببعضها اهتماماً ملاحظاً، وهي ما تم ذكرها من خلال ما تقدم، ومنها التي لم نذكرها لأنها لم تكن ظاهرة بعينها، وإنما استخدمها الشاعر في بعض الأبيات، وكان توظيف أسلوب الشرط لتحقيق غاية مهمة لدى الشاعر وهي المدح، وهي الصفة الغالبة على الديوان.

---

(1) حبالة: التي يصاد بها، [شبكة الصيد]،المرجع السابق(ج136/10).

(2) الغزي، الديوان(ص591).

(3)المرجع السابق، ص623.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفُصْلُ الثَّالِثُ

التَّنَاص

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التناص في الأدب العربي

لم يُعرَف مصطلح التناص في الأدب العربي إلا في العصر الحديث، ولكن الدارس للنقد الأدبي القديم عندما يقف على جهود النقاد القدامى في الأدب العربي يدرك وجود إشارات عديدة تدل عليه في الشعر العربي وفي أعمال النقاد وأقوالهم؛ لأنّهم يعتبرون أنّ القول القديم يؤثر في القول الحديث، حتى اعتبر الدارسون أنّ الأحدث يقول ما قاله الأقدم ويكرره بأسلوبه الخاص، وتوجد بعض الإشارات على ذلك، منه قول امرؤ القيس في بكائه على الأطلال:

عُوجَا عَلَى الطّلَلِ المُحِيلِ لأنّنَا نَبكِي الدّيارَ كَمَا بَكَى ابنُ خِذام[1]

ولا يعرف من أمر ابن خذام المذكور في البيت السابق شيء، سوى تلك الإشارة من امرئ القيس والذي تدل على أنّه هو الأوائل الذين بكوا الديار ووقفوا على الأطلال، فجاء الشعراء بعده وقلّدوهم، وكأنّ الشعراء السابقين لم يتركوا شيئاً من المعاني والأفكار إلا وتناولوها في أشعارهم، مما كان له الأثر البالغ في تشابه النصوص بعد ذلك، وعندها قد يشعر الشعراء بنفاذ المعاني والأفكار، وهذا ما يؤكده عنترة في قوله:

هَل غادرَ الشّعراءُ مِن مُتردمِ أَم هَل عَرَفْتَ الدَّارَ بَعدَ تَوَهّمِ[2]

إنّ ظاهرة التداخل بين النصوص وتأثر اللاحق بالسابق استمرت في الأدب العربي وبرزت بوضوح في العصر الإسلامي والأموي والعباسي، وصار التأثر واضحاً بالقرآن الكريم، وقد تناول النقاد هذه الظاهرة في الأدب العربي قديماً بمسميات أخرى قريبة الصلة بالتناص، وشديدة الصلة بالنص، مثل: التضمين، والاقتباس، والتلميح، والإشارة، والسرقة، والمعارضات، والمناقضات، وكانت أقوال النقاد أمثال ابن سنان الخفاجي، وابن طباطبا، وابن رشيق، والجرجاني وغيرهم واضحة في تحديد مفهوم السرقات خاصة، وفصّلوا القول وخاصة عند القاضي الجرجاني الذي فصّل القول في قضية السرقات، ولم يكتف بقول النقاد إنّ هذا القول مأخوذ من قول فلان، ويذكر كلا البيتين، بل كانت نظرته أكثر شمولية ووضوحاً حيث يقول: "ومتى أنصفت علمت أن

---

(1) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس(ص151).

(2) عنترة، ديوان(ص13).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة وأبعد من المذمة، لأنَّ من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها ...، وحتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً منتظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه...، ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر بالسرقة"[1].

فقد يجهد المبدع نفسه بمعنى من المعاني أو صورة من الصور، ويحسب أنه سبّاق في ذلك، ثم يجد ذلك في دواوين السابقين، وهذا ما يطلق عليه توارد الخواطر واتفاقها، أو يمكن دراسة النصوص من باب التأثير والتأثر، أو من تعامل الكاتب مع النصوص السابقة له عندما يدخلها ويضمنها نصه، فقد يورد الكلام أو بعضه بتصرف من المبدع عن طريق "التغيير أو التضمين أو الإشارة أو التلميح أو إيراد المعنى في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل، إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه "[2].

إنّ الدراسات التي قام بها النقاد العرب في العصور السابقة تدل على تنبههم لجميع المسائل التي تتعلق بالنصوص الأدبية وتأثرها ببعض، ولكنها تبقى الجذور الأولى للتناص من منظور نقدي حديث عند بعض الباحثين، والبعض الآخر يرى أنّ الدراسات السابقة تختلف اختلافاً كلياً عن التناص، ويعتقد الباحث أن ما قام به النقاد في العصور الأدبية المختلفة من دراسات نقدية لها قيمتها الأدبية في العصر الحاضر، ولولا هذه الدراسات وما وصلت إليه من مميزات تكاد تصل إلى النضوج والكمال، ولما رأينا التطور في الأدب العربي الحديث، فهي الأصل والأساس للنهضة الأدبية الحديثة، وإن اختلفت آراء النقاد في ذلك، فالتناص كمفهوم نقدي حديث له جذوره الأدبية، وكمسمى "التناص" فهو حديث، كما أن إقبال المبدعين عليه في أعمالهم الأدبية أصبح ميزة تحسب للمبدع لا عليه، وعليه يرى بعض النقاد أن الاقتباس والتضمين من أشكال التناص يلجأ إليها المبدع بغرض أداء وظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي أو السياق الشعري، سواء أكان التناص تاريخياً أم دينياً أم أدبياً (التناص المباشر)، عندما يقتبس المبدع النص بلغته التي ورد فيها مثل الآيات والأحاديث والقصص، أما التناص (غير المباشر)

(1) الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومة(ص215).

(2) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء(ص12).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهو تناص يستنتج استنتاجاً ويستنبط استنباطاً من النص، وهو تناص الأفكار الرؤى أو الثقافة، تناصاً روحياً لا حرفياً فالنص يفهم من خلال تلميحاته وترميزاته[1].

التناص في الأدب الغربي وأثره في الأدب العربي:

أثرت الدراسات التي قام بها (باختين) في ظهور التناص، لأنّها مهّدت الطريق أمام المفهوم الخاص بالتناص، فكانت دراساته الارهاصات الأولى التي أظهرت بعض المفاهيم النقدية مثل الحوارية، وأول من استخدم مصطلح الحوارية للدلالة على تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد، كما ظهرت بعض المصطلحات الأخرى، مثل تعددية الأصوات، وتعددية اللغات التي تلتقى مع مفهوم الحوارية عند النظر إلى النصوص وعلاقة النص بغيره من النصوص المعاصرة والسابقة[2].

أول ما ظهر مصطلح التناص، ظهر على يد (جوليا كريستفيا) عام1967، فقد استخلصته من آراء أستاذها (باختين)، ونشرت أبحاثها في مجلتي (تل كل، كرتك)، وفي كتابها (نص الرواية) وفي تقديمها لكتاب (دستويوفسكي) لباختين[3].

ترى (كريستفيا) أنّ التناص هو عبارة عن فيسفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى، فكلّ نص يستقطب مالا يحصى من النصوص التي يعيدها عن طريق التحويل أو النفي أو الهدم أو إعادة البناء[4]، كما ركّزت على العلاقة القائمة بين النصوص الأدبية من خلال التقائها وذكرت أن التناص هو "تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى"[5].

شهد مفهوم التناص دراسات وتعريفات متنوعة بعد (كريستفيا)، فقد واصل النقاد الذين جاءوا بعدها أبحاثهم حول المفهوم الجديد للتناص، فيرى (رولان بارت) أنّ كل نص هو تناص،

---

(1) ينظر: الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً(ص16).

(2) ينظر: الحملاني، التناص وانتاجية المعاني(ص67)، النعيمي، العلامة والرواية(ص233)، واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر(ص15).

(3) ينظر: النعيمي، العلامة والرواية(ص234)، انجينو، التناصية(ص65–66).

(4) ينظر: واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر(ص15)، عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي(ص30).

(5) جهاد، أدونيس منتحلاً(ص34).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ تتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة[1]، كما كانت مجهودات نقدية وآراء أدبية للعديد من النقاد الغربيين، مثل: (ريفاتير)، و(دريدا)، و(جيرار جنيت) الذى يرى أن النص يكتب على قطعة جلدية كتب عليها نصاً من قبل، ثم يمحى ليكتب عليه من جديد، ومهما حاول النص الجديد إخفاء الكتابة السابقة فإنّه لا يستطيع، لأنّها تظل قابلة للقراءة[2].

لقد أسهمت الدراسات الغربية الحديثة لمفهوم التناص في تشكيل صدى واسعاً في مجال النقد العربي الحديث، وظهر العديد من النقاد العرب المهتمين بالدراسات الغربية الحديثة، لذا سعى كلّ منهم إلى وضع مفهوم جديد لمصطلح التناص، ولكنّهم وقعوا في إشكالية المصطلح والتعريف بناء على المصدر الرئيسي لمصدر ثقافتهم وترجمتها.

بدأ اهتمام النقاد العرب بالتناص في السبعينات من القرن العشرين، حيث بدأ اهتمام النقاد المغاربة، كما اهتم عدد من النقاد بجهود (باختين) و (جوليا كرستيفيا) و (جنيت) في المجلات العربية، فترجمت المقالات والكتب، وتناولها الدارسون بالدارسة والتحليل، وأصبح للتناص دارسون ومنظّرون وكتّاب، وحاول الكثير من النقاد تعريف التناص كمصلح نقدي جديد جدير بالدراسة والاهتمام، لذا قد نجد الكثير من التعريفات، فيرى أحمد الزغبي أن التناص يعني "أن يتضمن نص أدبي، نصوصاً وأفكاراً أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإثارة أو ما تشابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الاديب"[3]، ويرى أدونيس أن التناص هو "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[4].

يحتفظ النص القديم الذي تأثر المبدع به بميزاته ومفرداته، كما يحتفظ النص الحديث بأسلوبه الخاص به رغم التحولات التي تطرأ على النص الجديد، ويعني هذا أن "اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية، القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية أو الأجنبية، ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية

(1) بارت، نظرية النص(ص42).
(2) ينظر: البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجاً(ص22).
(3) الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً(ص9).
(4) أدونيس، زمن الشعر(ص212).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بين النصين"[1]، ما هو إلا شكل من أشكال التناص، وعليه فإن المبدع الذي يتأثر بالنص القديم "ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره ...، ولذلك فإن الدارسة العلمية تفترض تدقيقاً تاريخياً لمعرفة سابق النصوص من لاحقها، كما يقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وصيرورتها جميعاً وأن يتجنب الاكتفاء بنص واحد واعتباره كياناً منغلقاً على نفسه، كما أن من المتبذل أن يقال إن الشاعر يمتص نصوص غيره"[2].

إذا كان الاختلاف بين النقاد في العصر الحديث قائماً في تحديد مفهوم النص حسب ثقافة النقاد ورؤيته الأدبية والنقدية، فإنّهم يتفقون حول التناص فهو عبارة عن نص جديد من نصوص قديمة سابقة، بحيث تتداخل النصوص الجديدة والقديمة في علاقات أي أن "النص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب أو الفنان، بل تتم ولادته وتكونه من خلال نصوص أدبية أخرى، مما يجعل التناص يشكل من مجموع استدعاءات خارجة نصية"[3]، فالعلاقة بين النصين القديم والجديد يستطيع المتلقي فك خيوطها المتشابكة لفهم دلالاتها ورموزها التي أرادها المبدع، كما أن الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص، في استعادتها أو محاكاتها لنصوص – أو لأجزاء من نصوص سابقة عليها"[4] لا تتم إلا من خلال الفهم عن تلك التفاعلات بين النصوص.

لقد أصبح التناص في العصر الحاضر مصطلحاً نقدياً منتشراً على نطاق واسع عند الكثير من النقاد العرب؛ لأنّه مصطلح نقدي جديد يقدم تصورات جديدة في قالب جديد، يحاول فك رموز القصيدة العربية الحديثة ودلالاتها وإيحاءاتها، وعن طريقه يعبر المتلقي إلى برّ الأمان في فهم القصيدة.

يقسم الدكتور سعيد يقطين التناص إلا ثلاثة أقسام هي:

1. التناص الذاتي: ويقصد به تفاعل نصوص الكاتب الواحد مع بعضها لغوياً وأسلوبياً ونوعياً.

---

(1) عباس، استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث(ص226).

(2) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(ص124-125).

(3) نايف، الخطيئة والتفكير والخلاص(ص226).

(4) حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث(ص35).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2. التناص الداخلي: ويقصد به تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص كتاب عصره، سواء كانت أدبية أو غير أدبية.

3. التناص الخارجي: ويقصد به تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة[1].

وعليه فإن الباحث يقسم دراسته إلى قسمين:

1. التناص مع التراث "الخارجي: وسندرس فيه التناص الديني، والأدبي، والتاريخي.

2. أنواع التناص الأخرى وستكون الدراسة على محاور ثلاثة هي: (أ) التناص الذاتي. (ب) التناص الداخلي. (ج) معمارية التناص (التناص مع القوالب الفنية).

أولاً: التناص مع التراث (الخارجي)

كان التراث منبعاً لكثير من الشعراء ومرتكزاً وافراً ومنبعاً مهماً، ولا زال "مدخلاً لشحن النص بموروث عاطفي وفكري وجمالي تتخلله كثير من الجماليات، العتيقة في ثوب جديد "[2]، لذا يعتمد عليه الشعراء قديماً وحديثاً؛ لأنهّم يستمدون من هذا المنبع فضاءً واسعاً ومعاني كثيرةً يمكن فهمها من خلال السياق الذي استخدمه الشاعر، فقد استدعى الغَزِّيّ الشخصيات والمواقف والأقوال التراثية، وقد حدّد بعض النقاد الاستدعاء إلى عدِّه طرق منها: الاستدعاء بالعلم سواء عن طريق الاسم المباشر، والشاعر، والاستدعاء بالقول[3]، وعليه فإنّ المبدع والمتلقي عليهما أن يتمتعا بثقافة واسعة، ودراية واسعة بالتراث وشخصياته وأقوالها.

إنّ اعتماد الشاعر على التناص بمفهومه الواسع يمد النص آفاقاً ودلالات لا حدود لها، وبواسطته يستطيع الشاعر أن يربط الحاضر بالماضي، فالشخصية التراثية "يحب أن تكون مندمجة ومتفاعلة مع بنية النص"[4].

---

(1) ينظر: يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق(ص100).

(2) غنيم، تجليات التناص في شعر المقاومة الفلسطيني(ص79).

(3) ينظر: مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية(ص15-20).

(4) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر(ص190).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتناص الخارجي لا يتوقف على استدعاء الشخصيات فقط، سواء كانت هذه الشخصيات دينية أو أدبية أو سياسية، بل قد يتعدى إلى التأثر بالنصوص الأدبية أو الدينية أو التاريخية وعليه سيقسم الباحث التناص الخارجي إلى ثلاثة أقسام وهي: التناص الديني، التناص الأدبي، التناص التاريخي.

1- التناص الديني:

يعد التناص من الدين الإسلامي في شعر الغَزِّيّ ظاهرة أسلوبية واضحة، وخاصة التناص من القرآن الكريم، حيث يعتمد الشاعر على القرآن الكريم اعتماداً واضحاً، لتوصيل دلالاته إلى المتلقي، وخاصة إذا كان المتلقي ممدوحاً سواء أكان أميراً أو قاضياً أو عالماً، وقد اتصل الشاعر بعديد من هؤلاء الملوك والأمراء والقضاة والعلماء والفقهاء ... في عصره، ومدحهم، كما أثرت ثقافة الشاعر الدينية على شعره، وهي "ثقافة أهل عصره، فقد كان التعليم الديني أساس كل متعلم، ونصيب الغَزِّيّ من ذلك وافر"[1].

لم يعتمد الشاعر في التناص الديني على كتاب الله سبحانه وتعالى، بل اعتمد بجانب ذلك على الأحاديث النبوية الشريفة، وعلى بعض أقوال العلماء وآرائهم الفقهية، وكل ذلك يقدم دلالات للقارئ؛ لأنّ الحاجة الدينية "تشبع الإنسان وترضى رغبته في المعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة"[2].

أ- التناص من القرآن الكريم:

يعد التناص من القرآن الكريم ظاهرة أسلوبية وسيقف الباحث عندها لفهم أبعادها ودلالاتها وتكثيفها، وذلك من خلال انتقاء الآيات التي تتناسب وطبيعة القصيدة والمتوافقة مع الجو النفسي للشاعر.

إنّ الاعتماد على القرآن الكريم يفجر لدى الشاعر طاقات دلالية وإبداعية جديدة، ولا يمكن اعتبار ذلك مجرد اقتباس للنص القرآني لتزين القصيدة، فالشاعر يهدف إلى استيعاب النص

---

(1) الغزي، الديوان،(ص39).

(2) نصر، الرمز الشعري عند الصوفية(ص35).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتطويعه في قصيدته[1]، كما يعد القرآن الكريم مصدراً هاماً من مصادر التعبير الشعري وتكثيف الدلالة وإثرائها بالرموز الخصبة، فقد تأثر الشعراء قديماً به لما يحمله من قدسية ودلالات متنوعة، يمكن للشاعر الاستعانة به لتعميق أبعاده الشعرية، وعلى المتلقي البحث عن هذه الدلالات المختلفة وربطها ربطاً منطقياً بالسياق التي أوردها الشاعر به.

استثمر الغَزِّيّ ثقافته الدينية وخاصة من القرآن الكريم استثماراً جيداً، وحرص على ذلك حرصاً يمكن للمتلقي فهمه، فقد استلهم بعض المعاني القرآنية، كما اقتبس بعض النصوص من القرآن الكريم، وقد يعمد إلى اقتباس كلمة من كلام الله، فيكثّف الدلالة من خلالها .

يمكن التمثيل للتناص من القرآن الكريم في شعر الغَزِّيّ بعديد من الشواهد الموجودة في ديوانه، يقول مستخدماً عبارات وآيات كاملة من القرآن الكريم:

فَمَـــا بَـــذَلَتْ يُمْنَـــاهُ مثقـــال[2] ذَرَّةٍ[3] ولا كَتَبَـتْ سـطراً يَنُـوبُ عَـنِ البَـذْلِ[4]

يوظف الشاعر النص القرآني من سور القرآن الكريم المختلفة، وخاصة في قوله "مثقال ذرة"، فقد وردت في القرآن الكريم في أكثر من سورة، وجميعها تدل على الشيء القليل الذي لا وزن له ولا مثقال، وذلك في قوله تعالى :﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يَظْلِمُ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ﴾ [النساء:40]، وفي قوله: ﴿وَمَا يَعْزُبُ عَنْ رَبِّكَ مِنْ مِثْقَالِ ذَرَّةٍ فِي الْأَرْضِ وَلَا فِي السَّمَاءِ وَلَا أَصْغَرَ مِنْ ذَلِكَ ﴾ [يونس:61] وقوله:{لَا يَعْزُبُ عَنْهُ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ ﴾ [سبأ:24]، وقوله:﴿فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ (7) وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ (8) ﴾ [الزلزلة: 7-8].

يقف الشاعر أمام الممدوح ليعقد مقارنة بين الكريم والبخيل، فالكريم يمدحه الشاعر لكرمه، وينفر من البخيل الذي لا يعرف قيمة الشعر والشاعر، ولا يعطيهم ما يستحقونه من عطايا، لذا فهؤلاء البخلاء يشتكي الغَزِّيّ منهم وينعتهم بالجهلاء، فهم لا يعطون من أموالهم شيئاً،

---

(1) ينظر: الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر(ص83).

(2) مثقال: مقدار من الوزن أي شيء كان من قليل أو كثير، ابن منظور، لسان العرب(ج87/11).

(3) ذرة: أصغر النمل، الجوهري، الصحاح(ج663/2)، قيل: الذرة ليس لها وزن، ويراد بها ما يرى في شعاع الشمس الداخل في النافذة، ابن منظور، لسان العرب(ج304/4).

(4) الغزي، الديوان، ص 487.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حتى الأشياء التي لا قيمة لها ولا وزن لا يبذلونها للشعراء، فأيديهم لا تعرف الكرم، ولا تكتب شيئاً عنه، وكل ذلك منفي عن الممدوح الذي يتصف بصفات كالجود والكرم والبذل والعطاء.

لقد رسم الشاعر من خلال التناص مع لفظ القرآن الكريم إيحاءات يمكن للمتلقي إدراكها، فيعرف من خلالها مدى بخل الجاهل الذي لا يقدّر الشعراء، وبذلك فقد أعطى التناص من القرآن الكريم بعداً للمعاني التي أرادها الغَزّيّ، كما تزيد من قناعة المتلقي عن مدى بخل المهجو.

ومن تناص الغَزّيّ من لفظ القرآن الكريم الذي يرد في شعره و قد وردت بالشكل نفسه في القرآن، قوله:

فأصبحَ في كُلِّ النواظرِ [1] قُرَّةً[2] ومن كلِّ قلبٍ قابَ قوسينِ أَوْ أدْنى[3]

استوحى الشاعر من القرآن الكريم قوله عزَّ وجل: ﴿ فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ﴾ [النجم:9]، لكنّ المخاطب في القرآن هو سيدنا جبريل عليه السلام الذي اقترب من سيدنا محمد ﷺ مقدار قوسين أو أدنى[4]، والشاعر في البيت السابق يتحدث عن الممدوح الذي كان صغير السن اسمه محمد كما يبدو من القصيدة[5]، وقد كان أميراً وهو أحد أمراء بلاد فارس.

إنّ التناص في البيت الشعري السابق من الآية الكريمة فتح مزيداً من الدلالات والتأويلات، فإنّ كان الممدوح قد اقترب من قلوب الناس، وهذا واضح من خلال القراءة الأولى للأبيات، إلا إنّنا يمكن أن نستنبط دلالات أخرى منها أنّ الممدوح كان قوياً لا يقف أحد في وجهه، وكذلك كان سيدنا جبريل عليه السلام، كما يفهم أنّ الممدوح كان قوي الإيمان بالله يعتمد عليه في كل تصرفاته وأفعاله، وكذلك جبريل عليه السلام، وبذلك أوحى التناص على معانٍ ودلالات مختلفة يمكن للمتلقي الوقوف عليها.

ومن التناص من لفظ القرآن الكريم بنصه قوله:

---

(1) نطر: الناطر والناطور، حافظ الزرع والتمر والكرم، والناطر: الحافظ، ابن منظور، لسان العرب(ج215/5).
(2) قرة: من السكينة والقرار، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج790/2).
(3) الغزي، الديوان(ص539).
(4) ينظر: الزمخشري، الكشاف(ج416/4).
(5) ينظر: الغزي، الديوان(ص539).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رَثْــقُ[1] الفُتــوقِ[2] بكُــلِّ حادثــةٍ كانــتْ قميصــاً قُــدَّ[3] مِــنْ قُبــلِ[4]

يعقد الشاعر مقارنة بين سيدنا يوسف عليه السلام عندما سُجن زوراً وبهتاناً، وبين ممدوحه عميد الدولة بن جهير الذي سُجن ومات في السجن سنة 493هـ[5]، لأنّ الممدوح يستطيع حل المشكلات المعقدة التي قد تصل إلى حد مشكلة يوسف عليه السلام التي اتهمته بها امرأة العزيز، وهي مشكلة لا يستطيع يوسف دفعها عن نفسه لولا التدخل الإلهي الذي أنطق الشاهد بالحقّ، وكذلك الممدوح الذي يجمع بين الحكمة والعقل، فلا تقف مشكلة أمامه، وكأنّه مؤيد من الله سبحانه وتعالى في الحكم بين الناس.

يستطيع المتلقي الوصول إلى هذه الدلالات عن طريق التناص الوارد في البيت السابق مع قوله تعالى: ﴿وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ... ﴾ [يوسف:26]، وبذلك لا يمكن أن يكون التناص السابق مجرد اقتباس جزء من النص القرآني، وإنما هو فتح مزيد من التأويلات والدلالات التي يمكن للمتلقي استنباطها من خلال التناص.

ومنه قوله:

إنّــي لأَسْتَحْسِــنُ الأَشْــعارَ تُضْــحِكني فــلا تخــالَنَّ صَــدْرِي ضَــيْقاً حَرَجــا[6]

يستوحى الشاعر قوله تعالى في ضيق الصدر عند الصعود: ﴿... وَمَنْ يُرِدْ أَنْ يُضِلَّهُ يَجْعَلْ صَدْرَهُ ضَيِّقًا حَرَجًا... ﴾ ا[لأنعام:25]، لكن السياق يختلف فالشاعر ينفي عن نفسه أن يكون صدره ضيقاً حرجا، لأنّه يستحسن الأشعار ويفهمها ويستطيع تمييزها من حيث الجودة والرداءة، لذا فصدره واسع وليس بضيق، وقد أضاف التناص السابق من خلال نفي الشاعر عن نفسه وصدره الضيق والحرج دلالات يستطيع المتلقي الوصول إليها، فالشاعر خبير بالشعر، ناقد يستطيع معرفة الجيد من غيره، واسع الصدر، يسخر من الشعر الرديء، وهو شاعر فحل، فشعره

---

(1) رتق: الرتق ضد الفتق ... التأم، الجوهري، الصحاح(ج1480/4).

(2) الفتوق: فتقت الشيء فتقاً: شققته، المرجع السابق(ج1539/4).

(3) قُدَّ: القدُّ: الشق طولاً، المرجع نفسه(ج522/2).

(4) الغزي، الديوان(ص796)، قُبل: نقيض الدُبر، الجوهري، الصحاح(ج1795/5).

(5) ينظر: ابن كثير، البداية والنهاية(ج195/12).

(6) الغزي، الديوان(ص749).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا يمكن أن يكون سيئاً، لذا ينصح الممدوح أن يفرق بين الشعراء الذين يمدحونه، وعليه أن يجزل له العطاء؛ لأنَّ شعره ليس كشعر بقية الشعراء الذين يضحكونه من هلهلة شعرهم، فهو يستحق ما يأخذه من عطاء أما غيره فلا.

لم يكتفِ الغَزِّيّ بالتناص من القرآن الكريم باستخدامه العبارات والآيات من القرآن الكريم، بل نجده يضمن معاني الآيات ليستفيد من معانيها وصياغتها، فيصيغها بأسلوبه صياغة إبداعية، وهي ظاهرة أسلوبية واضحة في شعره، فينهض التناص بالنص وينقله من حالة إلى حالة أخرى فيعطيه خصوصية الآيات ودلالاتها، فقد كانت لثقافة الشاعر الدينية دور واضح في أشعاره.

من أمثلة التناص بمعاني القرآن قول الغَزِّيّ:

ولـو كُنْـتُ فـي أَصِـحابِ طـالوتَ مُبْتَلـىً بِمـا شَـرِبُوا مِنْـهُ لَمـا كُنْـتُ شـارِبا[1]

يستوحي الشاعر من القرآن الكريم معنى قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا فَصَلَ طَالُوتُ بِالْجُنُودِ قَالَ إِنَّ اللَّهَ مُبْتَلِيكُمْ بِنَهَرٍ فَمَنْ شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي وَمَنْ لَمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي... ﴾ [البقرة: 249].

يفتح التناص من معنى الآية السابقة كثيراً من التأويلات التي يريدها الشاعر، فهو يؤكد للممدوح أنه من المخلصين الأوفياء الذين لم يسقطوا في الامتحان كما سقط أصحاب طالوت وقت الشدة، فهو المخلص الذي يمكن الاعتماد عليه كلما اشتدت المحن، وهو الشجاع الذي لا يتخلى عن قائده ويأتمر بأمره، حتى وقت الاختبار والامتحان فلن تجده إلا في المقدمة.

إنّ قدسية القرآن الكريم وما يتضمنه من معان تجعل الشاعر مستلهماً لتلك المعاني وما بها من دلالات ومضامين، لذا يكثر الشاعر منها، فتظهر صورة طالوت في أبعاده الجسمية والعلمية، فينقلها الشاعر إلى المدح بقوله:

فـي العِلْـمِ والجِسْـمِ لا تخْفـى زِيادَتُـه فَهَـلْ أَعـادَتْ لَنـا الأَيّـامُ طالُوتـا[2]

وهذا المعنى تناص من قوله تعالى: ﴿...إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ ... ﴾ [البقرة:247].

ومن التناص قوله:

---

(1) الغزي، الديوان(ص333).

(2) المرجع السابق، ص454.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كـــذَا ثَمَـــراتُ الأَرْضِ والمـــاءُ واحِـــد بـــهِ اخْتَلَفَـــتْ أَلْوانُهـــا وَالمآكِـــلُ[1]

يكثر الشاعر من التناص من معاني القرآن الكريم، فمن باب الدعوة وترغيب العباد بها، يدعو الله سبحانه وتعالى عباده بالتفكر والتدبر في آيات الله، ومن هذه الآيات لله سبحانه أن الماء الذي يسقى النباتات واحد، ولكن الناتج عنه من الثمار مختلف في ألوانه وأشكاله ومذاقة، ويفضل بعضها على بعض في الأكل، يقول تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا ...﴾ [فاطر:27]، يأخذ الغَزّيّ هذا المعنى في قوله:

يقتبس الشاعر معنى الآية الكريمة في تناص يستوحي بذلك آفاق جديدة من المعاني والدلالات التي يمكن فهمها، فإذا كان الماء الذي تسقى به النباتات واحداً، وتختلف في ألوانها ومذاقها، فإنّ الحكام لا يستون عند رعيتهم في حلمهم وحكمتهم وكرمهم، حتى وإن كان الحكام متساوون في إماراتهم وقوتهم إلا إنهم مختلفون عن بعضهم البعض، كما تختلف النباتات التي تسقى من ماء واحد.

إنّها دعوة من الشاعر للناس والشعراء ليفكروا بالأمراء ولا يساوونهم بغيرهم، فإن تساووا في الظاهر فإنّهم مختلفون في الأصل، وعليه يجب على الرعية تقدير من يستحق التقدير.

يصور الشاعر حالته التي وصلت إلى حد الضيق، فيلجأ إلى التناص من القرآن مستوحياً المعاني من خلالها، يقول:

ضَـــاقَت عَلـــيَّ مـــوارِدي ومصـــادري والأَرْضُ حَـــوْلي رَحْبَـــةُ الأَكنـــافِ[2]

فَوَقَفْـــتُ بَـــيْنَ النَّائِبـــاتِ كَـــأَنَّني فـــي عُصْـــبَةٍ وَقَفُـــوا علـــى الأَعْـــرافِ[3]

* * *

مَـا عَـامُ جَـدْبي[4] فـي نِـداكَ بِمُجْـدِبٍ كَـــــلاَّ وَلا بَقَراتُـــــه بِعِجـــــافِ[5]

(1) المرجع نفسه، ص344.

(2) الأكناف: الكَنَف بالتحريك: الجانب، الجوهري، الصحاح(ج1424/4).

(3) الأعراف: سورٌ بين الجنة والنار، المرجع السابق(ج1401/4).

(4) الجدب: نقيض الخصب، المرجع نفسه(ج97/1)

(5) الغزي، الديوان(ص436)، عجاف: العَجف بالتحريك: الهزال، الجوهري، الصحاح(ج1399/4).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتزاحم التناص في قصيدة يمدح الشاعر بها أحد الملوك، محاولاً إضافة بعض القدسية على معانيه ودلالاته، ففي البيت الأول يرسم الشاعر من خلال التناص مدى الضيق الذي وصل إليه مع رحابة الأرض مستلهماً الضيق الذي مرّ به المسلمون في غزوة حنين نتيجة ما أصابهم من الاعتداد بكثرتهم، حتى ظنوا أنهم لن يهزموا اليوم من قلة، لكن المفاجأة كانت على غير ما تو قّعوا، فكادت الهزيمة لولا ثبات البعض، فضاقت عليه الأرض رغم اتساعها، يقول تعالى: ﴿...وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُمْ مُدْبِرِينَ} [التوبة:25]، إنّه الضيق النفسي الذي يشعر به الشاعر، ويعيد تصوير حالته في البيت الثاني فهو الذي يقف بين المصائب محاولاً الخروج منها، فينقل للمتلقي مشهد الوقوف بالأعراف من قوله تعالى:﴿ وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ...﴾ [الأعراف: 48]، إنها حالة من الضيق المادي والمعنوي والشخصي تمر بالشاعر، فأين المفر من هذه النائبات، ومن هذا الضيق.

يأتي الفرج على الشاعر عندما تتغير حالته، فقد تقرّب من الممدوح وبهذا القرب ما عاد عامه أجدباً، فكرم الممدوح غيرّ حياته، وقد استلهم الشاعر من قوله تعالى: ﴿ . . .إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ﴾ يوسف: 43، إنّها المفارقة التي يستخدمها الشاعر لنفي الضعف والتحول عن بقراته، فقد تغير حالة بفضل كرم الممدوح.

إنّ هذه الدلالات الكثيرة التي يمكن للمتلقي فهمها من خلال التناص لا يمكن للتصوير أن يرسمها كما رسمها الشاعر من خلال التناص، بالإضافة إلى قدسية النص القرآني الذي يضفي على بعض المعاني قدسية رمزية تنقل النص الشعري إلى قدسية خاصة به، ولكنها تختلف عن قدسية النص القرآني، فإذا كان سيدنا يوسف عليه السلام قد حل مشكلة فرعون مصر بتفسيره للبقرات العجاف، واستطاع تغيير حالها إلى الرخاء وقت الشدة، فإنّ الممدوح استطاع بكرمه تغيير حال الشاعر، فما عاد الجدب يعرف طريقة للشاعر بفضل كرم الممدوح.

لم يكتف الغَزّيّ بالتناص من المفردات والآيات القرآنية أو معانيها، بل نجده يستخدم القصة القرآنية، وفي استخدامه "يؤكد الشاعر على عدة أمور: أولها هذه الثقافة الدينية العميقة، وثانيها تلك الإشارات الرامزة التي تعطي القارئ بعداً لقصة يستطيع تخيلها وإكمالها، وثالثها هذا التصوير الجميل الذي يقدم من خلاله الغَزّيّ الحدث، وقد كانت أحداث القصص القرآني معيناً

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فيّاضاً للغزي في سبك المعاني، وإيجاد المصوغات، وإيراد الأدلة والشواهد على القضايا والأفكار التي يعبر عنها"[1].

ومن أمثلة القصة القرآنية الواردة في شعر الغَزّيّ قوله:

مُــذْ غَــالَ[2] قَابيــلٌ أَخــاهُ لِفَضْــلِهِ وَجَــبَ الحِــذارُ علــى ذَوِي الحُسَّــادِ[3]

إنّ مقتل هابيل على يد أخيه قابيل مثل صارخ على الحسد المنغمس في النفس البشرية، وهو ما حدث للممدوح عميد الدولة الفارسي، فقد سُملت عيناه بسبب الحسد، رغم أنّه من أصحاب الفضل، فالشاعر ينقل قصة مقتل هابيل ويجعلها أساساً لحدث صار في عهده فالشاعر ينقل قصة هابيل إلى سياق جديد وتجربة جديدة، حتى صار الحسد بين الناس سنة عواقبها غدر وخيانة وهلاك، فلم يجد الشاعر أقوى من قصة النص القرآني ليصوّر ما حدث لممدوحه، والقصتان سببهما واحد وهو الحسد، والنتيجة واحدة، وإن اختلفت في قصة هابيل بالقتل، ومع الممدوح بسمل عينيه.

ومن القصص القرآنية الواردة في شعر الغَزّيّ قوله:

والشِّــعْرُ عِنْــدَ المُلُــوكِ نَخْلَتُــهُ يَسْــقُطُ مِــنْ هَــزِّ جِــذْعِها الرُّطَــبُ[4]

ينقل الشاعر النخلة الحقيقية التي هزتها مريم امتثالاً لأمر الله في قوله تعالى: ﴿ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾ [مريم:25]، إلى نخلة معنوية وهي نخلة الكرم عند الملوك، وإذا كانت مريم في حالة المخاض ضعيفة تحتاج إلى قوت يقويها على ضعفها، فهزت النخلة ليتساقط عليها الرطب الطيب، وكذلك الشعراء يلجأون إلى نخلة الكرم عند الملوك، ويعتمدون في ذلك على شعرهم، وبكرم الملوك يتنقل الشعراء من حال الضعف إلى حال القوة، فيستمر عطاؤهم وشعرهم، وإن كانت نخلة الملوك عقيمة لا كرم فيها، يبقى الشعراء على حالهم ويصيبهم الفتور والضعف، فيتساقط شعرهم، ويؤكد ذلك في قوله:

وقــالوا ثمــار الشــعر بــالهزِّ تجتنــى وهــزِّ جــذوع النخــل ســنة مــريم[5]

---

(1) الغزي، الديوان(ص45).

(2) غال: اغتاله: قتله غيلة، ابن منظور، لسان العرب(ج507/11).

(3) الغزي، الديوان(ص375).

(4)المرجع السابق، ص416.

(5) المرجع نفسه، ص416.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما استعان الغَزّيّ بشخصيات قصصية من القرآن الكريم شهروا وعرفوا بصفات معينة، حتى صاروا عند الناس نجوماً في صفاتهم، ومثال ذلك قوله في وصف ممدوحه بالحكمة التي عُرف بها لقمان:

لَـوْ كَـانَ شَـاهَدَ فـي ذا العَصْـرِ حِكْمَتَـهُ لُقْمَـــانُ لَقَّبَـــهُ لقمـــانُ لُقْمَانـــا

مـــا زَالَ يُظْهِـرُ مِـنْ أَخْلاقِـه مُلحَـاً[1] حِلْمـــاً وحَزْمـــاً وتَحقِيقـــاً وَإِحْســـانا[2]

لقد تميز لقمان بالحكمة وخاصة في الآيات التي وعظ بها ابنه، وصار بين الناس علماً بها، ولا تذكر الحكمة إلا ويذكر لقمان، والشاعر يريد أن يصف ممدوحه بالحكمة، فجاء بالأبيات السابقة بالرمز المعروف بالحكمة ليشهد لممدوحه بها، وأضاف إليها صفات أخرى كالملاحة والحكمة والحزم والإحسان.

يعيد الشاعر من خلال التناص قصة لقمان وابنه الواردة في القرآن الكريم، ليذكر المتلقي بتلك الوصايا التي أوصاها لابنه، ومن خلالها يدرك المتلقي مقدار الحكمة التي عُرف بها لقمان، فيضمنها لممدوحه مضيفاً عليها بعض الصفات الأخرى، وكل هذه الدلالات يمكن للمتلقي تأويلها وتذوقها فيدرك مدى التشابه بين لقمان وما تميز به، وبين الممدوح الذي عرف بصفات أخرى غير ما عُرف بها لقمان.

ومن الشخصيات التي وردت في القرآن الكريم التي يستعين بها الغَزّيّ في مدحه، سيدنا الخضر عليه السلام وأعماله مع سيدنا موسى عليه السلام، ينقلها الغَزّيّ في قوله:

أقمـتَ جـدارَ الفَضْـلِ بَعْـدَ انقضاضِـهِ[3] فجئـــت بمـــا للخَضْـــر مِنِـــه حيـــاءُ

ومزَّقـتَ غيْمـاً كانـت الشـمسُ تَحتَـهُ ولـيسَ لهـا عنَـدَ الشـروقِ ضـياءُ[4]

عُرف سيدنا الخضر عليه السلام (أو الرجل الصالح) بالأعمال الغريبة على البشر، حتى أن موسى عليه السلام كان يراجعه بها كما ورد في سورة الكهف[5]، ومن هذه الأعمال بناء سيدنا

---

(1) مُلحاً: مُلح بالضم يملح ملوحة وملاحة حَسُنَ، الجوهري، الصحاح(ج406/1).

(2) الغزي، الديوان(ص440).

(3) انقضاضه: انقضَّ الحائط، أي سقط، الجوهري، الصحاح(ج1102/3).

(4) الغزي، الديوان(ص551).

(5) الآيات(64–82).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخضر جداراً يريد أن ينقض لأحدى القرى التي رفضت استضافتهما، فيعترض سيدنا موسى على ذلك لأنّه لا يعلم حقيقة الجدار ...

لقد استوحى الشاعر من هذه الشخصية (سيدنا الخضر)، وما قام به سمة أضافها للممدوح، فإذا كان سيدنا الخضر أقام جداراً لطفلين يتيمين خوفاً من ضياع الكنز، فإنّ الممدوح أقام جدار الفضل والجود والكرم بعدما سقط، ولم يعد قائماً، وبذلك فإنّ أفعال الممدوح قد تصل إلى أفعال سيدنا الخضر عليه السلام، وهذا الأمر مبالغ فيه، ولكنه أفاد بعض الدلالات عند المتلقي منها مقدار الصفات الحسنة التي يتصف بها هذا الممدوح من كرم وشهامة وإحياء وإحسان وتأييد من الله سبحانه وتعالى، وهذه الدلالات وغيرها لا يمكن فهمهما إلا من خلال تناص الشاعر بشخصية وردت في القرآن الكريم.

ب-التناص من الحديث الشريف:

كانت ثقافة الغَزّيّ الدينية حاضرة في ديوانه، فصارت له منهلاً يعتمد عليها اعتماداً واضحاً، ولا يجد المتلقي صعوبة في ذلك؛ لأنّه يأتي ببعض الألفاظ في شعره ليدل على أصلها ومن بينها اعتماده على الحديث الشريف "حيث يوظف أحاديث الرسول ﷺ كثيراً في شعره، وهو عندما يعمد إلى ذلك فإنه يستأنس بالحديث ليعمق من معانيه وصوره ... ولإعطاء النص جواً مشحوناً بالدلالات، لذا كانت الاستحضارات في مكانها المناسب"[1].

إنّ طبيعة العصر الذي عاش فيه الشاعر بالإضافة إلى ثقافته توجبان على الشاعر وصف الممدوح بالصفات الدينية ليقربه إلى الناس، والممدوح إما ملكاً أو وزيراً أو أميراً أو عالماً أو قاضياً ...، يحتاج إلى هذه الصفات التي تقربه إلى الله سبحانه وتعالى فتتقبله الرعية.

نهل الغَزّيّ من حديث الرسول ﷺ كثيراً، ومنه قوله:

فَقالَ: احْثُوا[2] التُّرابَ في أَوْجِهِ الـ مُدَّاح مِنْ قَوْلِهِ الذَّي يَجِبُ[3]

(1) قنن، التناص في شعر إبراهيم الغزي(ص15).

(2) حثا: حثا في وجهه التراب، وحثوث له إذا اعطيته شيئاً يسيراً، الجوهري، الصحاح(ج2038/6).

(3) الغزي، الديوان(ص420).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يدور حوار بين الشاعر وأحد الملوك الذي لم يكرم الشعراء، وكان بخيلاً لا يقتنع بهم، هذا الحوار بين الشاعر والملك يعتمد الشاعر فيه على واجب الملوك نحو الرعية، ومن الرعية الشعراء الذين يستخف بهم، فيذكره بفعل الملوك قبله وكرمهم، وكيف خلّد الشعراء أفعالهم، ويذكره بهدية النبي ﷺ بكعب بن زهير، وقد اعتمد الملك على حديث النبي ﷺ في البيت السابق ليقنع الشاعر بأن لا جدوى ولا منفعة من الشعراء، لذا يستحضر الشاعر قول الملك مضمناً حديث الرسول ﷺ: "احثوا في وجه المدّاحين التراب"، وفي رواية "إذا رأيتم المدَّاحين، فاحثوا في وجوههم التراب"[1].

ومن خلال المناظرة الدائرة بين الملك والشاعر يتضح للمتلقي مدى ثقافة الغَزّيّ، حيث يعتمد عليها اعتماداً كلياً، محاولاً في ذلك ثني الملك عن رأيه، ولم يقتصر الشاعر على ثقافته الدينية من القرآن الكريم والحديث الشريف سواء بالقول أو بالفعل، بل وظّف ثقافته الأدبية والتاريخية كما سيظهر معنا بعد ذلك، يكرر الشاعر معنى الحديث السابق في قوله:

فيالَيْـــتَ الَّـــذي أَعْطـــى وُعُـــوداً حَثَـــا فـــي وَجْـــهِ مادِحِـــهِ التُّرابـــا[2]

يتفاعل الغَزّيّ مع تصوير الدنيا الذي صوره النبي ﷺ في قوله "ما أنا والدنيا إنّما أنا والدنيا كراكب استظل تحت شجره، ثم راح وتركها"[3]، فيأخذ الشاعر هذا المعنى ويحوله بكل لطف في وصف العمر، فيقول:

مَـــا العُمْـــرُ إلاَّ رَاحِـــلٌ وأظنُّـــه تَخِـــذَ الشـــبيبةَ لِلْمَســـافَةِ زادا[4]

إنّ الحياة رحلة قصيرة يؤكد ذلك حديث النبي ﷺ السابق، لذلك يحوّل الغَزّيّ هذا المعنى ويؤكده، فالإنسان مهما طال عمره سيرحل يوماً فما هو إلا ضيف على الدنيا حتى وإن عمّر وأصبح شيخاً كبيراً، فإنّ رحلته ستنتهي يوماً وسيترك الدنيا، وهذه سنة الله في خلقه.

---

(1) حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل(ج246/29).

(2) الغزي، الديوان(ص491).

(3) ابن ماجه، سنن ابن ماجه(ج1376/2).

(4) الغزي، الديوان(ص474).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ تضمين الشاعر لمعنى حديث الرسول ﷺ ما هو إلا نوع من النصيحة يقدمها الشاعر للمخاطب، وهو الممدوح فيذكره بها من باب النصيحة، وناصحاً الممدوح على الإكثار من أفعال الخير والإنفاق على الشعراء والمحتاجين.

ومن قول الغَزّيّ متأثراً بالحديث الشريف نقله وصف النبي ﷺ دعوة المظلوم ليستخدمها في معاني المدح قوله:

كـــأنَّ شـــعاعَ هِمَّتِـــهِ سُـــمُوّاً[1] دُعـا المظلـوم يَخْتَـرِقُ[2] الحِجابـا[3]

لقد استوحى الشاعر من حديث الرسول ﷺ: "اتقِ دعوة المظلوم، فإنها ليس بينها وبين الله حجاب"[4]، ليعطي صورة عن الممدوح تليق به، فهو الذي يتصف بالهمة العالية التي لا تعرف الملل، ومعروف بفضله وأصله وكرمه، وهو الإمام المبارك من الله، فلا يرده ربّه بأيّ أمر، لأنّ أفعاله كلّها خيره، وعندما يتقرب بأفعاله من الله، فإنّها مجابة لأنّ أفعاله ودعاءه ليس بينها وبين الله حجاب، كما دعوة المظلوم الذي يستجيب الله لدعائه، فينصره الله، وكذلك الممدوح منصور من الله على أعدائه.

لا يمكن لتلك المعاني والدلالات معرفتها إلا من خلال التناص الذي أوحى بها، بل قد يفتح المزيد من التأويلات وتنوع الدلالة خاصة أن الممدوح لم يكن مظلوماً، ولكنّه كان بأفعاله الخيرة مقرب من الله وليس بينهما حجاب.

يستمر الغَزّيّ متأثر بحديث النبي ﷺ، فيعرض بمدح النبي ﷺ بالنجاشي في قوله:

يـــا ثـــانَي الملِـــكِ النَّجاشِّـــي الـــذي شَـكَرَ النبـــيُّ مَغِيبَـــهُ فـــي المَحْضَـــرِ[5]

إنّ استحضار الشاعر لمعنى حديث النبي ﷺ وشكره للنجاشي إلا ليعطي شعره دلالات ومعاني عديدة، خاصة أن النجاشي لم يكن من صحابة النبي ﷺ، ولكنّه تمنى أن يكون خادماً

---

(1) السمو: الارتفاع والعلو، ابن منظور، لسان العرب(ج401/14).
(2) يخترق: الخرق، الشق في الثوب والحائط ونحوه، المرجع السابق(ج73/10).
(3) الغزي، الديوان، ص 491، حجاب: الحجاب: الستر، الجوهري، الصحاح(ج107/1).
(4) البخاري، صحيح البخاري(ج129/3).
(5) الغزي، الديوان(ص614).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

له[1]، ومع ذلك فإنّ أحاديث النبي ﷺ التي يشكر فيها النجاشي كثيرة ومتنوعة، منها ما رواه أبو هريرة قال: لمّا مات النجاشي، قال النبي ﷺ: "استغفروا له"[2]، وقوله " قد مات اليوم عبد صالح، فقوموا فصلوا على أصحمة"[3].

إنّ ما فعله النجاشي مع المسلمين المهاجرين إلى الحبشة هو مضرب للأمثال، فقد أكرمهم وآواهم وأمّنهم على حياتهم ....، وهذا هو ما يطلبه الغَزّيّ من الممدوح، أن يكرمه؛ لذا يأتي التناص خدمة لغرض في ذهن الشاعر، وعلى المتلقي البحث عن هذه الدلالات التي يمكنه الوصول إليها ويمكن تأويلها، ويصف الغَزّيّ الصحراء وصفاً دقيقاً في قوله:

وَبكـرٍ فـلا أنكحتَهـا خُـفَّ[4] بـازل[5] فمـا نطقَـتْ والصَّـمْتُ إِذْنٌ مِـنَ البِكْـرِ(6)

ينقل الشاعر في وصفه للصحراء حديث الرسول ﷺ في زواج البنت البكر قوله: "الأيم أحق بنفسها من وليها، والبكر تستأذن في نفسها، وإذنها صماتها"[7]، ويريد الشاعر من خلال التناص إعطاء معانيه وصفاً دقيقاً، فقد خدم التناص الشاعر في وصف الصحراء التي لم يخضها قبل الممدوح أحد، فهي بكر كالفتاة التي لم تتزوج، والتي لم تظهر على رجل، وكذلك الصحراء لم تظهر على أحد قبل الممدوح، وهذا يوحي على مدى دلالة قوة الممدوح الذي خاض الصحراء البكر.

ويقول الغَزّيّ في وصف ممدوحه:

ليـثٌ عهـدناهُ طلـقَ الوجـهِ مبتسـماً والبِشْـرُ[8] أحسـنُ مـا يُلقـى بـه البشـرُ[9]

---

(1) ينظر: الطيالسي، مسند أبي داود الطيالسي(ج270/1).

(2) الحميدي، مسند الحميدي(ج223/2).

(3) المرجع السابق(ج351/2).

(4) خفّ: واحد أخفاف البعير، الجوهري، الصحاح(ج1353/4).

(5) بازل: بزل البعير: فطر نابه، والبازل اسم للسن التي طلعت، المرجع السابق(ج1633/4).

(6) الغزي، الديوان(ص705).

(7) النسائي، السنن الكبرى(ج171/5).

(8) البِشْر: هو حسن البشر، بالكسر، أي طلق الوجه، ابن منظور، لسان العرب(ج62/4).

(9) الغزي، الديوان(ص571).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستحضر الغَزّيّ عند رثائه شيخ الشافعية أبي بكر محمد بن أحمد الشاشي[1] حديث النبي ﷺ: "لا تحقرن من المعروف شيئاً، ولو أن تلقى أخاك بوجه طلق"[2]، لقد كان المتوفي كريماً وعالماً وصاحب خلق عالٍ، فهو يتعامل بحديث رسول الله ﷺ ويطبقه، وهي صفات يجب أن تكون في الإنسان العالم المتواضع، فهو بجانب شجاعته وهيبته، ولا يخشى في الله لومة لائم، فإنه يلقى الناس بالابتسامة وبالبشر.

إن استحضار الشاعر لمعنى الحديث الشريف ما هو إلا انعكاسه لثقافة الشاعر الدينية التي تظهر جلياً من خلال ديوانه، محاولاً التأكيد على تلك الصفات التي يصف بها الممدوحين، فيقنع الناس بها، ويقتنع الممدوح فيجزل له العطاء.

ج- التناص من القول المأثور:

المقصود بالقول المأثور ما "ورد عن أصحاب النبي ﷺ وتابعيهم، فالصحابة كالنجوم تهتدي بقولهم وفعلهم"[3]، وقد بين الرسول ﷺ مكانه صحابته بقوله: "أصحابي كالنجوم بأيهم اقتديتم اهتديتم"[4]، لذا فقد رضي الرسول ﷺ لأمته اتّباع الصحابة والاقتداء بهم وبآثارهم، وقد يكون القول المأثور من أحد الأعلام المشهورين كالخلفاء والقضاة والعلماء والتابعين ...، فيوظف الغَزّيّ أقوالهم توظيفاً دلالياً له أثره الواضح على المتلقي، فيمكنه تأويله ومعرفة الأبعاد الدلالية من وراء ذلك.

من ذلك قول الغَزّيّ:

وقَـدْ تخـذُل القُربـى القريبـةُ أهلهـا ويُـنْكَحُ مِـنْ خَـوْفِ الضَّـوا[5] فـي الأَجَانِـب[6]

(1) الإمام الشاشي هو محمد بن أحمد بن الحسين أبو بكر الشاشي، رئيس الشافعية بالعراق في عصره، لُقب "فخر الإسلام"، له مصنفات عديدة، توفي سنة (507هـ)، ينظر: الزركلي، الأعلام(ج316/5).

(2) البغوي، شرح السنة(ج84/13).

(3) قنن، التناص في شعر إبراهيم الغزي(ص17).

(4) الزمخشري، الكشاف، (ج2/ 628).

(5) الضوى: الهزال: الجوهري، الصحاح(ج2410/6).

(6) الغزي، الديوان(ص392).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقدم الشاعر النصيحة للممدوح ليتقرب له، فهو الناصح والمجرب، والحكيم الذي خاض الكثير من التجارب التي يمكن استنباط الحكمة منها، وليؤكد كلامه يقوم بتوظيف القول المأثور عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه "اغتربوا لا تضووا"[1]، أي تزوجوا الغرائب لئلا تجيء أولادكم ضعافاً وهزالاً.

إنّ توظيف الشاعر لما قاله عمر، لا يمكن أن يقدم إلا من باب النصيحة، وكأن الشاعر يقول للممدوح إنّ الأقارب يخدعونك، وليس كل غريب عنك هو عدو، فقد يكون الضرر من الأقارب، وقد تكون المنفعة والقوة من الأجانب، وهكذا يمكن للممدوح الاقتناع بما يقوله الشاعر ويأخذ بنصيحته فيقربه منه ويجعله من جلسائه.

إنّ المنفعة المتبادلة بين الشاعر، وبين الممدوح هي التي جعلت الشاعر تضمين أبياته الشعرية قول عمر بن الخطاب ليدلل على حجته ليؤكد قوله.

لا يكتفي الغَزِّيّ بأقوال الخلفاء بل قد يستفيد من علم مصطلح الحديث في الرواية والدراية، وهذا دلالة على تمكنه من الثقافة الدينية، فقد أكد بعض صوره ومعانيه ببعض المصطلحات، ومنها قوله:

عِفْــتُ إلاَّ حــديثَ عــيشٍ تَقَضَّــى كــانَ شَــرْخُ[2] الصِّــبا لَــهُ إسـنادا[3]

يحاول الشاعر أن ينسى الأيام القاسية التي مرَّ بها، ويتمنى أن تهلك وتدرس تلك الإيام، إلا الأيام التي عاشها صبياً، فهو يريدها أن تستمر معه، وكأنَّ تلك الأيام مسندة إلى قائلها، لا يمكن التشكيك فيها، كالقول المسند إلى صاحبه والمرفوع إلى قائله، ولا يمكن لأحد أن يشكك في مصداقيته، لأنّ المتلقي عندما يعرف أنّه مسند، يأخذه دون نظر، فدلالة حديثه مثل دلالة الحديث المسند لا شك فيه.

إنّ تناص الشاعر مع مصطلح الإسناد من علم الحديث أوصى بمصداقية شعور الشاعر، فالمتلقي يستطيع استنباط دلالات كثيرة متنوعة من خلال ذلك، فيدرك شعور الشاعر عاطفته التي يمر بها.

---

(1) الحسيني، تفسير المنار(ج27/5).

(2) شرخ الصبا: أوله، الجوهري، الصحاح(ج404/1).

(3) الغزي، الديوان(ص574)، الإسناد: في الحديث رفعه إلى قائله، الجوهري، الصحاح(ج489/2).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومنه قوله في المدح:

إذا زُرْتَــهُ فاسْــتَغْن عَــنْ بــابِ غيــرِهِ فســـــاقِطةٌ بالواجبـــــاتِ النَّوافِـــلُ[1]

إنّ معرفة الشاعر بالواجبات والفروض والنوافل، وما يقدم منها، وما يؤخر، يؤثر في شعره، فالواجبات والفروض مقدمة على النوافل، بل إنّ النوافل قد تسقط بالفروض كما يقول العلماء، لذا فإنّ مجرد زيارة الممدوح سيؤثر ذلك على غيره من الأمراء والملوك، بحيث يستغني المرء بزيارته عن غيره لكرمه وحُسن استقباله، وكأنّ زيارته من الواجبات التي يجب على المسلم القيام بها، أما زيارة غيره فإنّها من النوافل التي تسقط بمجرد زيارة الممدوح.

لقد أضافت تلك المصطلحات أبعاداً دلالية على المعاني التي قد يستنبطها المتلقي، لذا فإنّه قد يدرك تلك الدلالات وغيرها، مما يعمق المعنى ويقرّب الصورة عنده.

ومنه قوله:

وقــد جــاءَ وِتْــرٌ فــي الصــلاَةِ مــؤخراً بــه خُتِمــت تلــك الشُّــفُوعُ الأوائــلُ[2]

يستمر الشاعر في مدح ابن المكرم ويصف مجيئه بصلاة الوتر، وهي من النوافل التي حثَّ النبي ﷺ عليها في قوله: "صلاة الليل مثنى مثنى، فإذا خفت الصبح فأوتر بواحدة، واجعل آخر صلاتك وتراً"[3].

إنّ زيارة الممدوح يجب أن تكون كصلاة الوتر، حيث إنّ النبي ﷺ أوصى بها، وكذلك يجب أن يزور الناس الممدوح، حتى وإن تأخر صلاة الوتر، لكنّها محببة عند النبي ﷺ، وكذلك زيارة الممدوح يجب على المرء أن يختم يومه بزيارة الممدوح لكرمه وسخائه.

ومن صور ثقافته الفقهية التي يتأثر بها الغَزِّيّ قوله:

رَفَعَــتْ مَنائِحُــهُ كَســادَ مَــدائحي رَفْــعَ الطُّهــورِ المُطْلَــقِ الأَحْــداثا[4]

---

(1) الغزي، الديوان(ص343).

(2) الغزي، الديوان(ص341).

(3) ابن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل(ج457/8).

(4) الغزي، الديوان(ص479).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وظف الشاعر معرفته وثقافته الدينية (الطهور، الحدث) في البيت السابق، بحيث ربط بين عطايا الممدوح، ومدائح الشاعر من جهة، وبين الطهور والحدث من جهة أخرى، فإن كانت الأحداث تزال بالطهور، فإن مدائح الشاعر قد يصيبها الكساد فيزول بعطايا الممدوح.

إنّ دلالات التناص الشاعر من خلال البيت السابق توحى بمدى كرم الممدوح، فإنّ عطاياه الكريمة، ومقدارها الثمين، يفوق مدائح الشاعر التي تجوب البلاد، وكأنّ الشاعر يريد القول إنّ مدحي لك قليل بجانب عطاياك وكرمك، فقصائدي لا تذكر بل تزول كزوال الحدث عند الطهور.

ومنه قوله:

لا تَـرْمِ بــي رَمْــيَ القُلامــةِ[1] وارمِ بــي فــي مطلــبٍ رَمْـيَ الجِمـارِ[2] إلـى مِنـى[3]

ينهل الشاعر من ثقافته الدينية، وينوع فيها، فمرة من صلاة الوتر، ومرة من الفروض والنوافل، ومرة من الطهور، ومرة من واجبات مناسك الحج ...، ولكلّ تناص دلالاته التي يمكن للمتلقي فهم دلالاتها ومعانيها.

إنّ علاقة الشاعر الوطيدة بالممدوح لا يمكن أن تنفصل، ولا يمكن أن يرميها الشاعر، لذلك يطلب من الممدوح ألا تكون هذه العلاقة كعلاقة الظفر الذي يستغني عنه صاحبة في موسم الحج، فتنقطع علاقته بالأصل، بل يريد أن تكون العلاقة بينهما علاقة متينة، حتى وإن حدث بينهما حادث، كعلاقة رمي الجمرات في منى، فالحاج يرمى الجمرات ويستغني عنها، ولكنها عبادة يتقرب بها إلى الله سبحانه وتعالى، وعلى الحاج ألا تفوته هذه العبادات وهي من الواجبات، وإن تركها فعليه الدم كما يقول الفقهاء[4].

ومنه قوله:

حــدُّ سَــيْفِ المَــلام غَيْــرُ مُحِــلٍّ فــي الهَـوى وَهْـوَ مُصْـلَتٌ[5] لا يُشـامُ[6]

---

(1) القلامة: ما سقط من تقليم الظفر، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج2014/5).

(2) الجمار: جمع جمرة وهي الحصاة التي ترمى في المناسك، المرجع السابق(ج616/2).

(3) الغزي، الديوان(ص812).

(4) ينظر: الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن(ج105/3).

(5) مصلت: أصلت سيفه أي جرده من غمده، الجوهري، الصحاح(ج256/1).

(6) يشام: شام يشيم: نظر، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج330/12).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مِثْـلُ جَـرحِ الشُّـهودِ لا ضَـرْبَ يجْـري فـــــي تفاصـــــيلهِ وَلا إيـــــلامُ[1]

في مقدمة مدحه للوزير أبو المعالي يبدأ بأبيات فيها الحكمة، وتدلُّ على تجربة مرَّ بها الشاعر، ويضمن أبياته بثقافته الدينية، ويبدو ذلك في تصوير الشاعر في جرح الشهود، حيث الجروح تبدو دون ضرب أو إيلام، ولا يتدفق منها دم، ولا يبدو لها أثر.

من خلال ما سبق يبدو التناص واضحاً في كثير من الأبيات التي أوردناها، وفي غيرها، وكان التناص من القرآن الكريم ومن الحديث الشريف، ومن أقول الخلفاء والصحابة والعلماء، وقد أدى إلى دلالات يمكن للمتلقي فهمها وتأويلها تأويلاً دقيقاً، والشاعر عندما يستخدم التناص فإنّه يؤكد على فكرته التي يتناولها ويقدمها للممدوح، فيتأثر بها وخاصة من شاعر مدّاح لا يعيش إلا من خلال مدحه، كما أنّ التناص الديني الذي أوردناه فيما سبق له علاقة وطيدة بالممدوح، حيث الصفات الدينية التي يتقرب بها الممدوح عند الناس، فيخصها الشاعر بالذكر، وكلما كانت علاقة الممدوح بدينه قوية، فإنّ ذلك يؤثر على علاقته بالرعية.

2- التناص الأدبي:

أ- التناص من الشعر:

كانت ظاهرة تضمين الشعراء أشعار من سبقهم أو بعضاً منها، أو معانيهم وألفاظهم ... عادة سار عليها كثير من الشعراء منذ القدم، وهذا فيما نعتقد ليس بالأمر المستهجن ولا الغريب، لأن من الطبيعي أن يؤثر السابق باللاحق، وخاصة إذا كان السابق عملاً فنياً جميلاً لا يختلف عليه اثنان من النقاد، فالجميع يريد أن يقتبس من هذا الفن شيئاً منه؛ لعل شعره يسير في البوادي والبقاع كما سارت القصيدة المقتبس منها، وقد يعنى التناص التفاعل بين النص القديم والنص الجديد، لذا قد "يوسع من فضاء القصيدة ويرفدها بطاقة إيجابية ودلالية جديدة"[2]، هذه الطاقة الإيجابية والدلالية الجديدة تصل إلى المتلقي فيتقبلها ويتمكن من فك الشفرة التي تجمع بين النصين السابق واللاحق، مما يساعده على فهم القصيدة فهماً سليماً، وفهم معانيها كما أرادها الشاعر.

---

(1) الغزي، الديوان(ص652).

(2) شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل(ص175).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أكثر الغَزّيّ من التناص الأدبي في شعره، لا سيما من الشعر، لذا ينوّع من الشعراء الذين يتأثر بهم، والدارس لشعر الغَزّيّ يستطيع أن يدرك ذلك من القراءة الأولى، ولعل ثقافة الشاعر الأدبية، قد ساعدته على هذه الظاهرة، فأكثر منها، كما أن خبرة الشاعر وتنقله وترحاله وكثره سفره، قد أثرا على طبيعة شعره.

ما نريد أن نورده تحت هذه العنوان هو تناص الغَزّيّ من الشعراء اللذين سبقوه ولم يعيشوا في عصره، ومن المعروف أنه عاش في القرن الخامس والسادس الهجريين، وهذا يعني أنه عاش في العصر العباسي الثاني كما حدده الدكتور شوقي ضيف، لذا لن نتطرق إلى الشعراء الذين عاشوا في عصر الشاعر؛ لأننا سندرسهم تحت مسمى آخر، وهذا يعني أننا سنهتم ببعض الشعراء الذين لم يعاصرهم الشاعر ولم يكونوا من عصر واحد.

يقول الغَزّيّ:

كَـــأَنّي مـــا شَـــغَفْتُ[1] فتـــاةَ حـــيٍّ ولا اسْـــــتخْرَجْتُ حَيَّـــــةً بَطْـــــنِ وادِ

عَلَـــى صَـــهَواتِ خَيْـــل لـــمْ تَنَلْهـــاً رمـــاحُ الخَـــطِّ[2] مِـــنْ طـــولِ الهَـــوادي[3]

يأخذ الغَزّيّ قول امرئ القيس:

كـــأنّي لـــم أركـــب جـــواداً للـــذّةٍ ولـــم أتـــبطن[4] كاعبـــاً ذاعـــت خلخـــال

ولـــم أسـبأ[5] الـــزقَّ الـــرّديّ ولـــم أقـــل لخيلـــي كـــري كـــرة بعـــد إجفـــال[6]

إنّ امرأ القيس يفتخر بما ينجزه من أمور عظيمة، فالجواد الذي يركبه لا يكون إلا في الحرب ولم يلهُ بالنساء كغيره من الناس، ولم يشتر الخمر ليشربها ويلهو بها، ولم يأمر خيله بالرجوع، فخيله تتقدم دوماً.

([1]) الشغاف: غلاف القلب، يقال: شَغَفَه الحُبُّ، أي بلغ شَغافَه، الجوهري، الصحاح،(ج1382/4).

(2) رماح الخط: موضع باليمامة، وهو خط هجر، تنسب إليه الرماح الخطية لأنها تحمل من بلاد الهند، الجوهري، الصحاح(ج3/ 1123).

(3) الغزي، الديوان(ص530)، الهوادي: هوادي الخيل: أعناقها، ابن منظور، لسان العرب(ج357/15).

(4) اتبطن: بطنت بفلان: صدت من خواصه، الجوهري، الصحاح(ج2079/5) وتبطن الرجل الجارية: ذاب شرها ولمسها... إذا باشر بطنه بطنها، ابن منظور، لسان العرب(ج57/13).

(5) سبأ: سبأت الخمر...، إذا اشتريتها لتشربها، الجوهري، الصحاح(ج55/1).

(6) امرؤ القيس، ديوان(ص131).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالشاعر أراد أن يفتخر بما افتخر به امرؤ القيس، وهو الأمير الذي جارت عليه الدنيا بعد مقتل أبيه، فيصف الغَزّيّ في مقدمة إحدى قصائده شجاعته لتكون مدخلاً لوصف شجاعة الممدوح، فهو لم يلهُ بالنساء، ولم يقضِ وقته لاهياً بالوديان، كما يفتخر بقيادته في الحروب، فهو العليم بالصحراء وما بها من أماكن منخفضة، وعليم بالفرسان الشجعان، كما يفتخر بقيادته وهو على ظهر الخيل ولم تصبها الرماح الهندية القوية رغم أنّها تكون في مقدمة الركب.

إنّ امرأ القيس يفتخر بشجاعته، والغَزّيّ يفتخر بشجاعته، فلا تلهيهم الغواني والكؤوس ولا الشراب، ويبدو مدى التناص بين النصين فنجد الألفاظ متشابهة بينهما والمعنى المقصود متشابه بين الشاعرين، وكأنَّ الغَزّيّ يمشي على خطا امرئ القيس في شعره.

إن استحضار الغَزّيّ لنص امرئ القيس عن طريق التناص، يمكن للمتلقي فهم بعض الدلالات والإيماءات المختلفة، فإنْ كان امرؤ القيس قد تعّرض لكثير من المصائب لمقتل أبيه، وضياع ملكه، وتآمر قومه عليه ...، ومع ذلك فإنّ هذه المصائب لم تجعله يركن إلى الشرب وإلى النساء ويترك صهوات الخيل، لأنّه عازم على استرداد ملكه بالقوة، لكنّه صار طريداً في قومه، كما أنّ قوة امرئ القيس التي يفتخر بها رغم ظروفه، هي الدافع للغزي ليفتخر بقوته رغم أنه غريب عن قومه، فيجعل من هذه المقدمة مدخلاً لوصف ممدوحه بالقوة والعزم والمضي في الأمر بكل شجاعة.

يستحضر الغَزّيّ كثيراً من الأبيات الشعرية في ديوانه، وهو عندما يستحضرها فإنّه يعجب بذلك الوصف لمن سبقه من الشعراء، ونجد ذلك في صورة المرأة ذات الخصر النحيل والأرداف الثقيلة، وفي ذلك يقول الغَزّيّ:

قامَـــتْ أَســـيرَةُ رِدْفَيْهـــا تكـــادُ إذا ... تَمايَلَـتْ مِـنْ نُحـولِ الخَصْـرِ يَنْقَطِـعُ[1]

وفي ذلك يقول الأعشى:

صِـفْرُ الوِشَـاحِ[2]**وَمِـلءُ الـدِّرعِ بَهْكَنَـةٌ**[3] **إذَا تـأتَّى يَكَـادُ الخَصْـرُ يَنْخَـزِلُ**[4]

---

(1) الغزي، الديوان(ص770).

(2) صفر الوشاح: خميصة البطن، التبريزي، شرح المعلقات العشر(ص290).

(3)البهكنة: الجارية الخفيفة الروح الطيبة الرائحة المليحة الحلوة، ابن منظور، لسان العرب(ج60/13).

(4) التبريزي، شرح القصائد العشر(ص290)، ينخزل: ينقطع، الجوهري، الصحاح(ج1684/4)، الخزل والتخزل: مشية فيها تثاقل وتراجع، ابن منظور، لسان العرب(ج203/11).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يصف الأعشى المرأة بأنها خميصة البطن، دقيقة الخصر، فوشاحها يقلق عليها لذلك هي تملأ الدرع لأنّها ضخمة، ولكنها كبيرة بأخلاقها، فإذا قامت من مكانها يكاد خصرها ينقطع لرقته، فهي رقيقة الخصر، تامة الخلق من طول وسمنة وامتلاء صدر وعجيزة.

إن المعنى الذي جاء به الغَزّيّ هي نفس المعنى الذي جاء به الأعشى، لذا يتفق الشاعران في الألفاظ الواردة في البيتين منها: (الخصر، ينقطع، ردفيها، مل الدرع، تمايلت، يتخزل)، وهي أوصاف للمرأة الجميلة التي يتغزل بها الشاعران، إنّ التناص السابق يمكن أن يفهم من خلاله أن الشاعر (الغَزّيّ) مفتون بما فُتن به الشعراء من قبله في المرأة، وخاصة إذا كان من شاعر كالأعشى، وكأنّ الشاعر يريد أن يقول من خلال وصفه إنه لا يقل مكانة عن الأعشى في الشعر، ومحبوبة الأعشى التي يتغزل بها، لا تقل جمالاً عن محبوبتي، فالشاعران يتفقان في وصف المحبوبة أولاً، وفي المكانة ثانية، فشعر الغَزّيّ لا يقل جمالاً عن شعر الأعشى.

لم يتوقف تأثره عند كبار شعراء العصر الجاهلي، بل يستمر تأثره بفحول الشعر الإسلامي كدعبل الذي يرى دوام الشعر وبقائه، كما ورد في قوله:

يمـوتُ رديء الشـعر مـن قبـل أهلـهِ وجيّـدُهُ يبقـى وإن مـاتَ قائلُـه[1]

يهتم دعبل بالشعر وتنقيحه، لذا يذكر التفاوت ما بين المجيد والمسيء، فالمسيء يموت كموت صاحبه، فلا يذكره أحد، أما الشعر الجيد فإنه يبقى أبد الدهر حتى وإن مات قائله، فيكون سبباً في بقاء اسم صاحبه، فيسير بين البوادي والقبائل، حكمة تسير معهم أينما ساروا.

يأخذ الغَزّيّ هذا المعنى الجميل فيقول:

وَأَعْرَضْـتُ عَـنْ هَـزْلِ الكَـلامِ لِنُكْتَـةٍ[2] **ظَفِـرْتُ بهـا مِمَّـن تَغَشَّـاهُ**[3] **لحُـدُهُ**

ومـا الشـعر إلاَّ جيّـدٌ مسـتجدُّهُ فيحمـد فيـه أو رديٌّ يَـرُدُّهُ[4]

إنّ تضمين الغَزّيّ لبيت دعبل ما هو إلا تأثر؛ لأنّ كلا الشاعرين يتفقان أنّ الشعر الرديء يموت ويفنى، أما الجيد فإنّه سيبقى، لذا تتكرر المفردات كما هي أو بمعناها، فنجد (الشعر، يموت، رديء، الجيد، يفنى ...).

---

(1) دعبل، ديوان(ص230).

(2) نكتة: النكت: تنكت بقضيب في الأرض، فتؤثر بطرفه فيها، ابن منظور، لسان العرب(ج100/2).

(3) اللَحْدُ بالتسكين: الشقّ في جانب القبر، واللحد بالضم لغة فيه، الصحاح، الجوهري(ج534/2).

(4) الغزي، الديوان(ص469).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يهتم الغَزّيّ بشعره فهو أساس نجاحه، لذا ينسقه ويراجعه ليكون جيداً، وإذا كان الشعر الجيد الذي يقوله في المدح فإنّ ذلك يعنى بقاء الشعر، وبقاء الممدوح المذكور فيه، وكأنّ الشاعر يريد أن يقول للممدوح إنّ شعري الجيد الذي أمدحك منه سيبقى أبد الدهر، وسينتشر في كل مكان لجودته، وبذلك سيبقى ذكرك وسينتشر في كل مكان، فيجزل له العطاء إكراماً له.

إن تضمين الغَزّيّ وتأثره بمعنى بيت دعبل فيه نوع من الحكمة، لأنّ معنى الشعر الجيد يتأثر به المتلقي، وخاصة إذا كان من شاعر مشهور، وهو دليل على جودة الشعر، كما هو دليل على مدى ثقافة الشاعر الأدبية التي توحي أننا أمام شاعر يمدح الأمراء والملوك والعلماء من أجل العطاء، وحتى يبقى هذا العطاء مستمراً ووفيراً، يجب أن يكون شعره مقنعاً، فيستلهم الشاعر الماضي بما فيه من معان رفيعة تأكيداً منه للمتلقي لإقناعه أنّ عطاءه لن يذهب هدراً، بل إنّ الشاعر يستحقه.

لا تزال صورة لمع السيوف في الغبار التي شهرت قائلها بشار بن برد تتخايل أمام الغَزّيّ، وفيها يقول بشار:

كـــأنَّ مثـــارَ النّقـــعِ فـــوقَ رؤوسِـــنا وأســـيافنَا ليـــلٌ تهـــاوى كواكبُـــهُ[1]

ويقول الغَزّيّ:

وَثَـوْبٍ نَقْـعِ رَفَـاهُ[2] النَّقْـعُ[3] مِـنْ رَهَـجٍ[4] مِـنْ بَعْـدِما خَرَّقَتْـهُ بالظُّبـا لُمـعُ[5]

إنّ بيت بشار قيل في الفخر، فهو يفتخر بشجاعة قبيلته التي لا يهدأ لها غبار في المعركة، فيكون النصر حليفهم دائماً؛ لذا نجد الغَزّيّ يأخذ هذا المعنى الجميل ويستخدمه في وصف شجاعة الممدوح، فقد أراد منح ممدوحه صفات تؤكد على قوته وشجاعته، فما كان له إلا أنّ يتأثر بالبيت المشهور في الفخر بالشجاعة وهو تناص واضح المعنى، حتى إنّه يستخدم بعض المفردات التي وردت في بيت بشار (النقع، رهج، الظبا).

---

(1) بن برد، ديوان(ص46).

(2) رفاه: رأفتُ الثوب: أصلحته، الجوهري، الصحاح(ج52/1).

(3) النقع: الغبار الساطع، ابن منظور، لسان العرب(ج362/8)، والنقع: القتل، الزبيدي، تاج العروس(ج271/22).

(4) رهج: الرهج: الغبار، الجوهري، الصحاح(ج318/1).

(5) الغزي، الديوان(ص771).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد أدى التناص في قول الغَزّيّ السابق مع بيت بشار بن برد أنّ يفهم المتلقي بعض الايماءات التي يريدها الشاعر من وراء ذلك، فالممدوح متميز بقوته وشجاعته، وله الحق أن يفتخر بهما، كما كان لبشار الحق الافتخار بقوة قومه وشجاعتهم، وهذا التميز يجعل الممدوح أكثر عظمة، فلا منافس له في القوة والشجاعة، وإذا كان كذلك فإن كرمه يكون كذلك.

ومن تأثر الغَزّيّ وتناصه من الشعراء المشهورين، تناصه مع البحتري حين يقول:

علـيَّ نحـت القـوافي مـن مقاطعهـا ومـا علـيَّ إذا لـم تفهـم البقـرُ[1]

يُعرف عن البحتري عند النقاد جودته وجودة معانيه، وقد كان في هذا البيت حاداً حين افتخر بقوله فهو الذي ينحت الشعر من أصوله ومنابعه، ويهجو في نفس الوقت الذي لا يفهم هذه المعاني ويصفهم بأنهم كالبقر، وإنّ عدم فهمهم لمعانيه لا يؤثر عليه سلباً.

نجد أن الغَزّيّ يأخذ هذا المعنى، ولكن بأسلوب ألطف، يقول:

علـيَّ نصـبُ المعـاني فـي أماكِنهـا وإن كَبَـتْ دُونَهـا الأَفْهـامُ لَـمْ أُلَـمِ[2]

لم يكن الغَزّيّ حاداً كالبحتري، فهو يخاطب الأمراء والملوك والوزراء والعلماء، لذا فهو يعرف كيف يخاطب الممدوحين، وفي هذه القصيدة يخاطب الشاعر الإمام المستظهر الخليفة العباسي، ولا يستطيع أن يصف المتلقي في هذه الحالة بالبقر كما وصفهم البحتري، ولكنه لطّف من معناه ليقول أن لا لوم عليه إذا لم يفهم قوله المستمعون، وكأنه يريد القول للمتلقي إن مدحي لك لا يمكن أن يقوله غيري، فإذا مدحتك بقصيدتي، فلن يستطيع الآخرون أن يأتوا بمثلها، فقد يقف الأفهام أمام معانيها ليعرفها.

لازال اهتمام الغَزّيّ بالمدح واضحاً في ديوانه، وقد أكثر من تأثره بمعاني الشعراء من قبله، ولكنّه يوظفها في المدح، فيتأثر بقول ابن الرومي جمال تكرار حديث المحبوبة حيث قال:

يُعـــادُ حـــديثُها فيزيـــدُ حُســـناً وقـــد يُســـتقبحُ الشـــيءُ المعـــادُ[3]

إنّ الحديث الذي يُكرر قد يستقبحه الناس؛ لأنّهم عرفوه من قبل، إلا إن ابن الرومي يريد من المحبوبة أن تعيد الحديث مرات ومرات، فهو يزداد حُسناً كلما أعادته، وكأنَّ ابن الرومي

---

(1) البحتري، ديوان(ج2/955).

(2) الغزي، الديوان(ص815).

(3) ابن الرومي، ديوان(ص697).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يشتاق إلى المحبوبة وإلى حديثها، فلا يمل منهما حتى ولو أعادت الحديث، نجد الغَزّيّ يأخذ هذا المعنى محولاً المعنى من الغزل إلى المدح، فيقول:

فَتَــرَدُّدُ الأَشْــيَاءِ يُــنْقِصُ حُســنَها وَيَزِيــدُ حُســنَ الجُــودِ أَنْ يَتَــرَدَّدا[1]

يستغيث الشاعر بالممدوح مما أصابه من فقر وحاجة، لذا يطلب منه أن يكرر الكرم والجود، يقول:

كَــرّر بَهــاءَ الــدِّينِ فِــيَّ صَــنِيعَةً سَــارَ الثَّنَــاءُ بِهــا فَغَــارَ[2] **وَأَنْجَــدَا**[3]

ومن هذه الحالة التي يمرُّ بها الشاعر من ضيق أراد من الممدوح أن يرفعه وينجده منها، لذا أراد أن يكرر كرمه معه، فيأخذ معنى بيت ابن الرومي في الغزل، ويحوّله في المدح ليقنع الممدوح فيكرمه.

أراد الشاعر إقناع الممدوح (بهاء الدين) ليكرمه، فاستعار معنى قول ابن الرومي في الغزل وحوّله في الكرم، وهو تناص واضح، حتى ترددت بعض المفردات في البيتين منها (يعاد، يتردد، حسناً، حسنها، يزيد، ينقص، يستقبح، ...).

وهكذا يكثر الغَزّيّ من التناص من الشعر فوجدنا المعنى والمفردات، وما يلفت الانتباه في التناص الأدبي في ديوان الغَزّيّ هو استحضار شخصيات من الموروث الأدبي، سواء من العصر الجاهلي مُروراً بالإسلامي والأموي والعباسي، ويربط بين الشخصية الحاضرة والحدث الذي يمرُّ به الشاعر، والغرض من وراء ذلك تمكين المتلقي للربط بينهما والوصول إلى دلالات ذلك، فأسماء الشعراء السابقين له أو المعاصرين له في شعره، "لا يأتي جزافاً، وإنما هو ذكر مقصود: إما لمشابهة في أداء أو مشاكلة في أسلوب، أو سير على نهج أو طريقة أو إظهار لتفوق، وإبداء لتميز، أو تعبير عن رؤية نقدية أو ثقافية"[4].

ومن الشعراء الذين يستدعيهم الغَزّيّ في ديوانه، امرؤ القيس، وعندما يستدعيه فإنه يعترف بتفوق الغَزّيّ، نراه يقول:

---

(1) الغزي، الديوان(ص364).

(2) غار: غور كل شيء قعره، ابن منظور، لسان العرب(ج33/5).

(3) الغزي، الديوان(ص364)، أنجدا، النجد: ما ارتفع من الأرض، الجوهري، الصحاح(ج542/2).

(4) الغزي، الديوان، (ص81).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لَــوِ امْــتَلأَتْ بِهــا أُذُنُ ابــنِ حُجْــرٍ لَعَلَّقَهــا مَــعَ السَّــبْعِ الطِّــوالِ[1]

إنّ استدعاء الغَزّيّ لشاعر جاهلي هو من باب الفخر بجودة شعره، لأنّه سيعترف بتفوق الغَزّيّ، فلو أتيح لامرئ القيس الاطلاع على شعره لعلقه مع المعلقات، وهي فكرة توحي عن مدى رؤية الشاعر لمكانة شعره، وإنّه يساوي امرأ القيس في معلقته، فيعلق شعره مع المعلقات.

ويشير إلى النابغة الذبياني في قوله:

فرائِــدُ فــي شَــوارِدَ لَــمْ يَنَلْهــا أَبُــو قَــابوسَ[2] حِمْيَــرُ مِــنْ زِيــادِ[3]

يشير الغَزّيّ إلى أنّ النابغة الذبياني وهو أشعر الشعراء الجاهليين وخاصة في المدح، وهو كبير النقاد في سوق عكاظ لا يصل إلى المكانة التي وصل إليها الغَزّيّ، فمدائح النابغة في أبي قاموس النعمان بن المنذر لا تكاد تصل مدائحه، رغم جودتها وحسنها، وهذا يدل على مدى تفوق الغَزّيّ في المدح وافتخاره بنفسه.

ومن الشعراء الذين يذكرهم في شعره، الشنفري الصعلوك والشاعر العدّاء، وذلك في قوله:

بَلَــغَ المعــالي والمكــارمَ والنَّــدى سَـعيُ المكـارم فـوْقَ سَـعْيَ الشَّـنفري[4]

يمتاز الصعاليك الذين عُرفوا في الجاهلية أنّهم طبقة نادت بالمساواة، لذا نبذتهم القبائل حتى تجمعوا وصارت لهم قوة، ولقد سعى بعضهم إلى المجد، عندما كان يغير على الأغنياء ليعطوا الفقراء، كما فعل كبيرهم عروة بن الورد، وكذلك الشنفري الذي يضرب به المثل في الدهاء.

إنّ هؤلاء الشعراء الذين يسعون إلى المجد لا يمكن أن يصلوا إلى ما وصل إليه ممدوح الغَزّيّ، لأنَّ المكارم والمعالي هي التي تسعى له؛ لأنّه يستحقها.

---

(1) المرجع السابق، ص383.

(2) أبو قابوس: النعمان بن المنذر اللخمي ملك المناذرة؛ ينظر: الزركلي، الاعلام(ج43/8).

(3) الغزي، الديوان(ص531)، زياد: زياد بن معاوية، النابغة الذبياني، ينظر: الزركلي، الاعلام(ج55/3).

(4) الغزي، الديوان(ص564)، الشنفري: عمرو بن مالك الأزدي، شاعر جاهلي من الصعاليك، يضرب به المثل في الحذق والذكاء، ينظر: الزركلي، الاعلام(ج85/5).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن الواضح أنّ الغَزّيّ عندما يذكر هؤلاء الشعراء فإنّه يوظف أخبارهم في المدح، إما بالمقارنة بينهما، وإما بتحويل المعنى إلى المدح، وإما أن تكون القصيدة في المدح أصلاً، فيوظفها الغَزّيّ في المدح أيضاً، ومنه قوله في زهير بن أبي سلمى في مدحه.

يقول الغَزّيّ:

وَزُهَيْـــرٌ[1] اهْتَـــزَّتْ قَنـــاةُ مَدِيحِـــهِ وَسِـــنانُها مِـــنْ نائِـــل[2] ابـــنِ سِـــنانِ[3]

أكثر زهير بن أبي سلمى من مدح هرم بن سنان، حتى صار هرم مشهوراً بين العرب، لكن عطاء هرم بن سنان لزهير، كان على قدر المدح وأكثر، وصار هرم مضرباً للأمثال بكرمه خاصة عندما دخل للصلح بين عبس وذبيان.

إنّ استدعاء الغَزّيّ لزهير والعطاء (الكرم)، وهرم بن سنان، ما هو إلا لكي يلفت انتباه الممدوح إليهم جميعاً، وتنبيهاً له أنّ العطاء الذي تعطيه للشعراء يزول وينتهي، كما زال عطاء هرم لزهير، أما شعر المدح فإنّه يبقى ولا يفنى، وكل ذلك إغراءٌ للممدوح وتشجيعاً له لإكرام الغَزّيّ، لذا يذكر غيره من الشعراء المدّاحين وممدوحهم في نفس القصيدة، يقول:

غَـيلانُ[4] كـانَ بـلالُ[5] مجـد بِلالِـهِ يُلْقـــي أَذانَ الفَضْـــلِ فـــي الآذانِ
وَسَـمَا بِمَـا أَسْـدَى بَنُـو مـاءِ السَّـما[6] فـي النَّـاسِ قَـدْرُ فَتـى بَنـي ذُبْيـانِ
لَـوْلا شُـهودُ الجـودِ أَنْكَـرَ سـامِعٌ مـا قالَـهُ حَسَّـانُ فـي غسَّـانِ[7]

يشكو الغَزّيّ من ضياع شعره، لأنّ السارقين يغيرون على معانيه وعلى شعره فيسرقونها كما تسرق الإبل يقول:

---

(1) زهير بن أبي سلمى شاعر جاهلي، من شعراء المعلقات، ينظر: المرجع السابق(ج52/3).

(2) نائل: العطاء، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج1836/5).

(3) الغزي، الديوان(338)، ابن سنان: هرم بن سنان ، من أجواد العرب في الجاهلية يضرب به المثل، وهو ممدوح زهير، ينظر: الزركلي، الاعلام(ج82/8).

(4) غيلان، ذو الرمة، غيلان بن عقبة، أحد فحول شعراء العصر الأموي، ينظر: الزركلي، الأعلام(ج5/ 124).

(5) بلال: بن أبي بردة بن أبي موسى الأشعري، أمير البصرة وقاضيها، ممدوح ذي الرمة، المرجع السابق (ج72/2).

(6) ماء السما: من ملوك العرب.

(7) الغزي، الديوان(ص338).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنــيّ ظُلِمْــتُ وإنْ لَــمْ تَسْــتَبِحْ إبلــي بَنُــو اللَّقِيطَــةِ مِــنْ ذُهْــلِ بــنِ شَــيْبَانا
وَمَــا أُغِيــرَ علــى البلعنبــريّ[1] بهــا كمــا أُغيــر علــى شِــعْرِي بِجُرْجَانــا[2]

من شدة الألم الذي يشعر به الشاعر لسرقة شعره، ولم ينصره أحد، يستدعي الغَزّيّ الشاعر الجاهلي قريط بن أنيف العنبري في أبيات قالها يقول:

لــو كنــت مــن مــازنٍ لــم تستبح إبلــي بنــو اللقيطــة مــن ذُهْــل بــن شــيبانا
إذاً لقــام بنصــري معشــرٌ خُشُــنٌ عنــد الحفيظــة أَنْ ذو لوثــةٍ لانــا
قــومٌ إذا الشــرُّ أبــدى ناجذيــه لهــم طــاروا إليــه زرافــاتٍ ووحــدانا
لكــنَّ قــومي وإن كــانوا ذوي عــددٍ ليسـوا مـن الشـر فـي شـيء وإن هانـا
يجـزون مـن ظلـم أهـل الظلـم مغفـرة ومــن إســاءة أهــل الســوء إحســانا[3]

إنّ استدعاء الغَزّيّ لأبيات قريط هو استدعاء للسرقة التي تعرض لها قريط عندما استباحت بنو شيبان أرضه وأغاروا على إبله فاستنجد بقومه فلم ينجدوه، وكان فيهم ضعيفاً؛ فما كان منه إلا أن لجأ إلى بني مازن يستنجدهم فنصروه وردوا له البعير التي سرقت منه، فقال الأبيات السابقة، إنّه نفس الشعور الذي يشعر به الغَزّيّ عندما تسرق أبياته ويستباح شعره، مع الفارق عدم وجود الذي ينصره، وهو البعيد الغريب عن دياره، فيبدي هذا الضعف أمام الممدوح لينصره ويرد له اعتباره.

إن كثرة الشعراء الذين يردون في ديوان الغَزّيّ دليل على أثر شعر المدح على الممدوحين ، كما يظهر أثره على الناس الذين يستمعون لهم، ليكون العطاء على قدر المدح.

ب-التناص من الأمثال:

وظف الغَزّيّ الأمثال في شعره كثيراً؛ لأنّ المثل لا يدل إلا على خلاصة تجربة واقعية عاشها الإنسان، ويحمل المثل في محتواه معرفة للحدث وللبيئة وللآخرين وللقصة التي ورد فيها، ويعبر المثل عن تراث الأمة التي ينتمي لها.

---

(1) هو قريط بن أنيف العنبري، شاعر جاهلي من بني تميم، ينظر: الزركلي، الاعلام(ج195/5).
(2) الغزي، الديوان(ص439).
(3) التبريزي، شرح ديوان الحماسة(ص4).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أكثر الغَزّيّ من التناص مع الأمثال، وقد وظّفها إدراكاً منه لأهميتها في إقناع المتلقي، لأنّ الحجة والدليل تكون أكثر إقناعاً من غيرها، خاصة عندما يضرب المثل ويكون التشابه بين الحالتين في قصة المثل، كما أنّ للأمثال قيمة حضارية وإنسانية يدركها المتلقي، فهي تحمل رسالة أخلاقية لها دورها.

يوظف الغَزّيّ المثل كثيراً في شعره، فقد يلجأ إلى إيراد المثل حرفياً، أو بالإشارة والتلميح إليه، وقد يغير في بعض صيغة اللغوية أو مفرداته علماً أنّ الأمثال "لا يجوز تبديل ألفاظها ولا تغيير أوضاعها؛ لأنّها بذلك عُرفت واشتهرت"[1].

إنّ تضمين الشاعر للأمثال والتناص معها تجعل الشعر يحمل معاني كثيرة رغم قلة ألفاظ المثل، مما يغني الشاعر عن كثير الكلام ويزيد من الحكمة في كلامه، فالشاعر عندما يأتي بالمثل في شعره فإنّه يربط بين حالتين متشابهتين، الحالة الأولى التي ورد بها المثل، والحالة الثانية التي يمر بها الشاعر.

ويبدو أن الغَزّيّ استفاد كثيراً من تناص المثل، حيث يوظفه توظيفاً دلالياً تقتضيه الأحداث التي يمر بها، ومن أمثلته قول الغَزّيّ:

أقَــولُ لُهــمْ بشُّــوا فــإنْ لَــم تُنَوّلــوا فمـا كـلُّ مِسْـكٍ فـاحَ صَـادَفَ مُعْبِقـا[2]

يوظّف الغَزّيّ المثل العربي "البشاشة أول قرى الأضياف"[3]، وهو مثل عربي يوظفه في شعره، واختار هذا المثل طمعاً في الكرم، فإنّ لم يكن الكرم موجوداً، فلتكن البشاشة، فهي أول الطرق في إكرام الضيف، وكأنّ الغَزّيّ يقول لممدوحه إنك كريم الأصل لبشاشتك في وجه الضيوف أولاً، ولكرمك وعطائك ثانياً، وبذلك أضاف المثل على النص وضوحاً وجمالاً، ويستطيع المتلقي أن يتصور حالة الممدوح مع ضيوفه.

يكُثر الشاعر من ذكر أسماء كثير من الأعلام الذين يضرب بهم المثل في المناقب، فمنهم من يذكر في البلاغة، أو القوة، أو الكرم، أو الجهل، ومن ذلك قوله عندما يذكر الكرم.

---

(1) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا(ج354/1).

(2) الغزي، الديوان(ص462)، عَبقَ به الطيبُ، أي لزق به، الجوهري، الصحاح(ج1519/4)، وعبقت الرائحة في الشيء: بقيت، ابن منظور، لسان العرب(ج234/10).

(3) الزمخشري، ربيع الأبرار ونصوص الأخيار(ج428/2).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنْ كُنْتُ سِرْتُ عَنِ العِراقِ مُؤَبَّناً حَيّاً فَلَسْتُ بشاكرٍ بَغْدادا

مِصْرانِ لَوْ لَبِثَ ابنْ مَامَةَ فيهما مقدارَ لمحةِ ناظرٍ ما جادا[1]

يريد الشاعر ذكر كرم الممدوح، وأن كرمه لا يضاهيه أيُّ شخص، حتى لو كان ابن مامة الذي يضرب به المثل في الكرم، حتى قالت العرب: "أجود من كعب بن مامة"[2]، إنّه قمة في الجود والكرم، ولو عاصر ابن أمامه الممدوح لما ضُرب به المثل، لأنَّ الأخير أكثر كرماً منه.

لقد اختار الغَزّيّ هذا المثل ليسوقه في قصيدته التي يمدح بها الطغرائي لبيان قدره وقدر كرمه، حتى إنّه يستطيع أن يضحي بنفسه لينجو الأخرون، وهذا التناص يضفي على النص وضوحاً وجمالاً، بحيث لا يستطيع المتلقي المقارنة بين الممدوح وابن مامة.

يذكر الغَزّيّ فضل ابن مامة وكرمه والذي صار مضرباً للأمثال، منها قوله:

عبد العزيزِ بنِ الحُسينِ بجودِهِ أرْبى[3] على كَعْبٍ وباء بخالدِ[4]

وقوله:

في الفَضْلِ فُقْتَ ابنَ العميدِ وفي الندى كَعْبَ بنَ مَامَةْ[5]

ومن الأمثلة على التناص من المثل قول الغَزّيّ في البلاغة والعي (الجهل):

يُصيبُ فصوص الخَطْبِ بالخُطَبِ التي يُغادِرُ قسّاً[6] لفْظُها وَهْوَ بَاقِلُ[7]

يظهر أنّ الغَزّيّ أفاد من تناص المثل في البيت السابق، حيث أشار إلى قوة ممدوحه في الخطابة، فهو الذي يتمتع بالفصاحة والبيان والبلاغة، مشيراً بذلك إلى المثل المشهور "أبلغ من قس"[8].

---

(1) الغزي، الديوان(ص475).

(2) الميداني، مجمع الأمثال(ج183/1).

(3) أربى: زاد، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج2349/6).

(4) الغزي، الديوان(ص601).

(5) المرجع السابق، ص634.

(6) قس: ابن ساعدة الإيادي، خطيب العرب، عُرف بالحكمة والفصاحة والبلاغة، ينظر: الزركلي، الاعلام(ج196/5).

(7) الغزي، الديوان(ص343)، باقل: رجل يضرب به المثل في العيّ، وقولهم في المثل: " أعيا من باقل " ينظر: الجوهري، الصحاح(ج1637/4).

(8) الميداني، مجمع الأمثال(ج111/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما المثل الثاني الذي أفاد منه الغَزّيّ في قوله (باقل)، فهو قول العرب "أعيا من باقل"[1]، وهو مثل يضرب في العيّ أي الجهالة.

إنّ الغَزّيّ يصف القلم في القصيدة التي يذكر فيها قس وباقل، كما يمدح الغَزّيّ في نفس القصيدة ابن المكرم، ومن خلال الأمثال التي أشار لها يمكن للمتلقي معرفة مدى قوة الممدوح في الفصاحة والبيان فهو الخطيب الذي يمكنه أن يتفوق على قس بن ساعدة، ولكن القلم في الأصل جاهل بهذه الأمور، فلولا الممدوح وحكمته وبلاغته ما عُرف القلم.

كما أفاد الشاعر من خلال تناصه السابق بالأضداد، حيث البلاغة والفصاحة في قوله (قس)، والحماقة والجهل والعي في قوله (باقل)، فالضد يظهر حسنه الضد، وقد أشار الغَزّيّ إلى المثل المشهور والمعنى السائر (الضدّ يظهر في حسنه الضدّ) في قوله:

خُـذِ الحِـذْرَ مـن ضـدٍ تبـيَّن فضـلُهُ يواصـلُ فـي أعقـابِ صَـدٍّ يُفـارقُ[2]

عندما يفتخر الشاعر بنفسه، وبقوة بصيرته وبقوة شعره، فإنه يجد في المثل، العربي حلاً ليصور نفسه مقتبساً منه، وذلك في قوله:

إنّـــي لأَنْظُـــرُ فـــي الرّجـــا ل بِعَـــيْنِ زَرْقـــاءِ اليَمامَـــةْ[3]

يشير الغَزّيّ إلى المثل العربي "أبصرُ من زرقاء اليمامة"[4]، وهي امرأة عربية يضرب بها المثل قوة البصر والبصيرة، فقد كانت تبصر الشيء من مسيرة ثلاثة أيام، أفاد تضمين الغَزّيّ للمثل المتلقي بدلالات كثيرة، بحيث يدرك بيسر وسهولة المعنى الحقيقي من وراء ذلك، فيزيد المعنى جمالاً ووضوحاً، فهو الذي يستطيع رؤية ملا يراه غيره لقوة بصيرته التي لا يتحلى بها من الرجال غيره، كما زرقاء اليمامة التي نصحت قومها في كثير من القضايا التي كانت ترى أعداء القبيلة في حين كان غيرها يلهو بحياته، فهو الناصح الأمين...

ومن تناص الأمثال قول الغَزّيّ:

---

(1) الميداني، مجمع الأمثال(ج2/43).

(2) الغزي، الديوان(ص699).

(3) المرجع السابق،ص633.

(4) الميداني، مجمع الأمثال(ج1/114).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فكـــأنَّني المِقـــلاةُ[1] لـــيسَ لهـــا إلاَّ عنـــاءُ الوضـــعِ والَحبَـــلِ[2]

يشكو الشاعر حاله للممدوح، وقد أصابه الكد والتعب والفقر، وأوهنت الحاجة قواه، وهو الأحق بالعطايا من غيره، لذا يستدعي الشاعر في قوله (المقلاة) المثل العربي (أم الصقر مقلاة نزور)[3]، وهذا يعني أنّ النتاج الكريم قليل.

يريد الشاعر من خلال التناص أن يذكر الممدوح ليكرم أهل مكة من المسلمين لحاجتهم من الطعام، وقد مرّت بهم الحاجة، فهم أحق من غيرهم بعطاياه، لأنها قليلة الخيرات، ولكنها عظيمة في مكانتها، فأنثى الصقر قليلة الأفراخ، ولكن مكانتها عند العرب عظيمة، فعلى الرغم من حاجة الناس والمسلمين لمكة وما تمثله لهم، فإنّها في أمس الحاجة لأهل الكرم.

ومن خلال ما سبق يمثل المثل منبعاً وحيزاً للشاعر، حيث وظّفه كثيراً في ديوانه، يسوقه لاستنباط دلالات كثيرة على المدح والكرم والقوة والبلاغة والفصاحة، وهي سمة أسلوبية واضحة.

3- التناص التاريخي

يُعد التاريخ رافداً من الروافد التي يعتمد عليها الشعراء في إثراء قصائدهم الأدبية، لما يمثله التاريخ من مادة معرفية قيمة، ليحمل أبعاداً دلالية واضحة، فنرى الشعراء يستغلون المادة التاريخية للتعبير عن القضايا والمعاني التي تجول بخواطرهم، وخاصة تلك القضايا التي تتصل بتاريخ الأمة وبيئتها وجنسيتها ومشاكلها، فهو لا يستطيع الانفصال عنها، فيحمل همومها بين ثنايا قصائده فيضيف بعض القيم التاريخية والحضارية عليها، وتصبح الأحداث التاريخية التي يعمد الشاعر على استحضارها أكثر حضوراً عند المتلقي بما تحمله من إشارات وايحاءات ذات قيم معرفيه وجمالية.

إن الاعتماد على التاريخ – كما يفعل الشعراء – إنما "يتيح تمازجاً ويخلق تداخلاً بين الحركة الزمانية، حيث ينسكب الماضي بكل تراثه وتحفزاته وأحداثه على الحاضر بكل ما له ...

---

(1) المقلاة: قليلة الفروخ لا بحبالها ولد، والمقلاة: القليلة من الطعام، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج198/15).

(2) الغزي، الديوان(ص794).

(3) الأصفهاني، الأغاني(ج212/18).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يومئ الحاضر فيه الماضي، وكأن هذا الاستلهام يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف واللحظة الغائرة في سراديب الماضي"[1].

إنَّ التاريخ وما يحمله من مضامين قد يفتخر الشاعر بها أو مضامين لا يحمل لها الشاعر إلا الكراهية فلا يحمل منها إلا القليل، لما تمثله عنده من مضامين وذكريات مؤلمه، فيأتي التناص التاريخ الذي تتداخل به النصوص التاريخية التي يختارها الشاعر مع النص الشعري الفني، "بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله"[2].

يحفل ديوان الغَزِّيّ بالعديد من الإشارات التاريخية التي يوظفها من العصر الجاهلي عبوراً إلى العصر الإسلامي والأموي والعباسي.

وتبدو الأحداث التاريخية والشخصيات واضحة في الديوان، والقارئ يدرك أن الغَزِّيّ يستدعي تلك الأحداث والشخصيات وكأنه خبير بها، ذو معرفة جيدة بأحداثها، يعرف كيفية التناص بها، ومن الشواهد من العصر الجاهلي إشارته إلى النعمان بن المنذر وإلى قصره وما يحفل به من أندية شعرية حيث كان النابغة الذبياني يمدحه، يقول الغَزِّيّ:

وَمَهْمَــا كَفَــى بَيْــتُ الخِوَرْنَــقِ أَهْلَــهُ وَأَجْـدى عَلــى بانيــهِ كــانَ الخِوَرْنَقــا[3]

يستدعي الشاعر شخصية تاريخية من العصر الجاهلي عن طريق استدعاء اسم القصر الذي يسكنه (الخورنق)، فقد كان القصر يعجُّ بالشعراء المادحين لصاحبه النعمان في العراق، وقد كان كريماً معهم، يجود عليهم بعطاياه، كما أجاد على النابغة عندما كان يمدحه.

إنّ استدعاء الغَزِّيّ لتلك الشخصية التاريخية إنّما يكسبه معان ودلالات يريدها من وراء ذلك، وقد تكون ضمن إطارها التاريخي، ولكن بثوب جديد يجعله عليها الكاتب أو الشاعر،

---

(1) عيد، لغة الشعر (ص201).

(2) البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص295).

(3) الغزي، الديوان(ص462)، الخورنقا: اسم قصر بالعراق بناه النعمان.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالشخصية التاريخية "محصورة في إطارها التاريخي، ينفخ فيه الشاعر روحاً جديدة، فيجتاز حدودها الضيقة وتكتسب أبعاداً معنوية جديدة"[1].

ومن الشخصيات التاريخية التي يقابل الغَزّيّ بين ما مدحه للحاكم، وبين ما مدح النابغة للنعمان، قوله:

فرائِـــدُ فـــي شَـــوارِدَ[2] لَـــمْ يَنَلْهـــا أَبُـــو قَـــابوسَ[3] حِمْيَـــرُ مِـــنْ زِيـــادِ[4]

إن المقارنة الي يقيمها الشاعر بين مدحه للوزير الممدوح، وبين مدح النابغة لأبي قابوس، فيها يفخر الشاعر بقصائده التي سارت في البوادي وانتشرت في كل مكان، مما يتطلب من الغَزّيّ استدعاء شخصيات تاريخية (قابوس حمير) ليقارنها بممدوحه وشخصية أدبية تاريخية (زياد) ليقارنه الغَزّيّ بنفسه.

يتضح من خلال استدعاء الشاعر لشخصيات تاريخية، فيه تلميح ظريف من الغَزّيّ، وهو يطلب من ممدوحه أن يكرمه ولا يجعله يحتاج غيره، كما كان النابغة مقرباً من النعمان، فيكرمه النعمان ويجزل له العطاء.

لا يغفل الغَزّيّ الشخصيات التاريخية في معظم قصائده سواء كانت تاريخية كالوزراء والملوك والحكام والقادة ...، أو شخصيات مقربة من الشخصيات التاريخية، كالشعراء، والخطباء، والحكماء ...، فيكسب الشاعر تجربته "غنى وأصالة وشمولاً في الوقت ذاته، فهي تغنى بانفتاحها على هذه الينابيع دائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير وتكسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخي، وأخيراً تكسب شمولاً وكلية بتحررها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج في الكل وفي المطلق"[5].

---

(1) البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية(ص194).

(2) شوادر: يقال كافية شرود: سائرة في البلاد، ابن منظور، لسان العرب(ج237/3).

(3) أبو قابوس: النعمان بن المنذر اللخمي ملك المناذرة؛ ينظر: الزركلي، الاعلام(ج43/8).

(4) الغزي، الديوان(ص531)، زياد: النابغة الذبياني.

(5) زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر(ص17).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن الأحداث التاريخية التي وظفها الغَزّيّ في شعره حرب البسوس، وهي تظهر لشخصياتها كليب، وجساس، والحارث بن عباد، فيقارن في المدح بين فعل الممدوح، وفعل كليب وائل، يقول:

أَسَـــدٌ حِمـــاهُ الـــدِّين والـــدُّنيا فـــلا يُطْرِبْـكَ فِعْـلُ كُليـبِ وائـلَ والحِمَـى[1]

إنّ معرفة الغَزّيّ للتاريخ الجاهلي هو رافدٌ من روافد التناص عنده، لذا يقارن بين فعل الممدوح وهو أحمد أبو الفضل وزير السلطان سنجر، فهو حامي الدين والدنيا من الأعداء، وبين فعل كليب وائل بن ربيعة التغلبي وحامي حماه، وقد اشتهر كليب بذلك وخاصة بعد قتله لملك اليمن[2].

وعندما يذكر الحرب وما بها من قسوة فلا ينجو منها أحد، يلجأ الغَزّيّ إلى التاريخ ليجد العبر فيه، لذا نجده يضمن أبياته أبطال التاريخ ومَنْ يضرب بهم الأمثال، ففي الحرب التي لا ينجو منها أحد، يقول:

لَـوْ كَـان يُنْجـي الإعتِـزالُ نَجـا بـهِ مِمَّـا دَهَـاهُ الحَـارثُ بـنُ عُبـادِ[3]

قد تقع الحرب بين الجيوش، وقد يضطر البعض أن يتجنبها ولا يدخل فيها حكمة منه، إلا أنَّ الواقع قد أثبت غير ذلك، فالشاعر يريد أن يستقصي من التاريخ ما يثبت رأيه، فيستدعي شخصية الحارث بن عباد الذي تجنب حرب البسوس في بدايتها، إلا إنه اضطر للمشاركة فيها بعد أن قتل المهلهل ولداً له اسمه بجير، فثار الحارث ونادى بالحرب[4].

يريد الشاعر القول لممدوحه إنك لا تريد الحرب، وتستطيع أن تتجنبها، ليس خوفاً منها، ولكن لتحافظ على قومك، وفي ذلك حكمة لا يتمتع بها إلا القليل، لكن عندما تفرض الحرب عليك فأنت لها، كما كانت للحارث بن عباد الذي تجنبها زمناً طويلاً.

---

(1) الغزي، الديوان(ص778).

(2) ينظر: ابن الأثير، الكامل في التاريخ(ج1/470).

(3) الغزي، الديوان(ص374)، الحارث بن عباد: الحارث بن عباد بن قيس البكري، حكيم جاهلي، كان فارساً شجاعاً من سادات قومه، الزركلي، الاعلام(ج2/156).

(4) ينظر: ابن الأثير، الكامل في التاريخ(ج1/482).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنه الإيمان بقضاء الله الذي لا يفر منه أحد، فالممدوح يؤمن بالقضاء والقدر، فقد حاول اعتزال الحرب كما فعل الحارث بن عباد، لكنهما دخلا الحرب بعد ذلك على الرغم من رفضهما لها.

يوازن الغَزّيّ بين ممدوحه والقاضي المشهور ابن أبي داود وخاصة في الكرم، يقول:

معـــينَ الـــدِّينِ إنِّـــي مِنْـــكَ أَرْجُـــو صـــنيعَ سَـــمَيْك ابـــنِ أَبـــي دوادِ
ألَـــظَّ بِشْـــكْرِهِ الطَّـــائيُّ لمَّـــا تَلاقَتْـــهُ أَيـــادٍ مِـــنْ إيـــاد
جُحُـــودُ فَضِـــيلَةِ الشُّـــعراءِ غِـــيٌّ وتفخـــيمُ المَـــديحِ مِـــنَ الرَّشـــادِ
مَحَـــتْ بانَـــتْ سُـــعادُ ذنـــوبَ كَعْـــبٍ وأَعْلَـــتْ كَعْبَـــهُ فـــي كُـــلِّ نـــادِ
وَمَـــا افْتَقَـــرَ النَّبِـــيُّ إلـــى قَصـــيدٍ مُشَـــبَّبَةٍ بِبَـــيْنٍ مِـــنْ سُـــعادِ[1]

تزخر الأبيات السابقة بأحداث والشخصيات كثيرة منها: الرسول ﷺ، القاضي أحمد بن أبي داود، الطائي أبو تمام، كعب بن زهير ...)، وهذه الشخصيات يوظفها الغَزّيّ ليحثَّ الممدوح (معين الدين) على الكرم والعطاء، ويسوق الغَزّيّ الأدلة على ذلك، في فعله القاضي أحمد مع أبي تمام (الطائي) دليل على وجوب إكرام الشعراء المادحين حتى لا يصبح جحود فضلهم غي، كما يسوق الغَزّيّ ما فعله النبي ﷺ مع كعب بن زهير عندما توّعده بالقتل، ولكنه عفا عنه عندما أنشده قصيدته المشهورة في مدح النبي ﷺ، "بانت سعاد" التي صارت مضرباً للأمثال في كل ناد، ولم يكتفِ النبي ﷺ بالعفو عن كعب، بل أكرمه وأهداه بردته، حتى سميت قصيدة كعب "بانت سعاد" بالبردى.

إن استدعاء الشخصيات التاريخية السابقة وغيرها يوظفها الغَزّيّ لإقناع الممدوح بأهمية الشعراء المادحين، وأنّهم المدافعون عنه، فلا يمنعهم العطايا، وهذا الكرم ليس بجديد على الممدوحين، بل هي سنة سار عليها الشعراء مع الممدوحين.

عندما يريد الغَزّيّ الفخر فإنه ينسب نفسه إلى أبي تمام، يقول:

وهـل خلّـف الطـائي غيـري مـن الـورى علـى جهـلِ أيّـامي وضـيق مجـالي[2]

(1) الغزي، الديوان(ص532).
(2)الغزي، الديوان(ص827).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّه يفتخر بنفسه ويعد نفسه من أحفاد أبي تمام الطائي ونسله، وهو بهذا ينبه المتلقي على معاني شعره التي تشبه معاني أبي تمام.

يرمي الغَزّيّ من استدعاء الشاعر أبي تمام، هو الفخر بنفسه أولاً، فهو يعتبر نفسه الشاعر الحقيقي الذي يخلفه في الشعر، ثم الفخر بمعانيه التي تشبه إلى حد بعيد المعاني التي يأتي بها أبو تمام.

يستدعي الغَزّيّ من التاريخ الإسلامي قصة سيدنا عمر رضي الله عنه عندما وجّه جيشاً وأمّر عليهم رجلاً يقال له سارية، ويذهب الجيش لملاقاة العدو، وبينما عمر يخطب إذا به ينادي ثلاثاً: يا ساري الجبل يا ساري الجبل، وعندما رجع جيش المسلمين سأله عمر، فقال: يا أمير المؤمنين هزمنا، فبينما نحن كذلك إذ سمعنا منادياً يا ساري الجبل ثلاثاً فأسندنا ظهرونا بالجبل فهزمهم الله ...[1].

يقول الغَزّيّ مخاطباً ممدوحه:

أَشَـرْتَ مِـنَ التَّـدْبيرِ والبَحْـرُ بَيْـنَكُمْ ... بَـنجْمٍ رَاهُ الجَـيْشُ فـي البَـرِّ ثاقِبـا

وَمِـنْ قَبْلِـكَ الفَـاروقُ جـاءَ بِمِثْلِهـا ... وكـانَ علـى عُـودِ المَدينَـةِ خاطِبـا

دَنَـتْ يَـوْمَ أَوْمَـى مِـنْ نَهَاوُنْـدَ يَثْـرِبٌ ... فنـادَى ألا مِيلُـوا عَـنِ الطَّـوْدِ جَانِبـا

بَـدَا بِـكَ وَجْـهُ الـدِّينِ أَبْـيَضَ مُشْـرِقاً ... وَوَجْـهُ عَـدُوِّ الـدِّينِ أَسْـوَدَ شـاحِبا[2]

يعد التاريخ الإسلامي واضحاً في ديوان الغَزّيّ، فهو يقتبس منه الصور المشرفة ليضمنها للممدوحين، فهو يقارن في الأبيات السابقة بين فِعل عمر بن الخطاب يوم سارية الجبل، وفعل ممدوحه مع الجيش، وكلاهما كان النصر حليفاً للجيش الإسلامي، وكأنّ ممدوح الغَزّيّ فيه من التقوى والعدل والإحسان ما كان في عمر رضي الله عنه، فيرى مالا يراه الآخرون، وكأنهما وحي من الله لقادة الجيش وقت المعركة، بل في أحلك الظروف التي يمرون بها.

---

(1) ينظر: ابن كثير، البداية والنهاية(ج147/7).

(2) الغزي، الديوان(ص334).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ هذه المعاني التي يمكن للمتلقي استيعابها ولا تأتي له إلا إذا أدرك معنى قصة عمر مع قائد الجيش سارية، لذا على المتلقي أن يفهم الإشارات التي يريدها الغَزّيّ من وراء التناص من التاريخ.

يحفل ديوان الغَزّيّ بالأحداث التاريخية التي يسجلها في ديوانه، وكأنه مؤرخ لها، وبالأحداث التي يستدعيها ليقارنها بأفعال الممدوحين، سواء كانت الأحداث نفسها، أو الشخصيات التاريخية التي قامت بالأحداث، وهي على تنوعها ووفرتها توحي على مدى ثقافة الغَزّيّ التاريخية، كما توحي على مهارته في توظيف هذه الأحداث التاريخية بصورة جيدة.

ثانياً: أنواع التناص الأخرى

1- التناص الذاتي:

يعد التناص مع الذات سمة لغوية وأسلوبية وشكلية، لأن الكثير من المفردات والمعاني والصور تتردد في العديد من القصائد، وهو "نوع من أشكال التفاعل النصي ...، ويمثل من جهة أخرى نوعاً من معطيات الترديد الموحى بحضور فكرة أو معجم لغوي أو أدوات فنية ما"[1].

لقد تضمن ديوان الغَزّيّ كثيراً من المعاني التي يكررها الشاعر في أكثر من قصيدة وهو بذلك يتناص مع ذاته، كما يلاحظ تكرار ألفاظ بعينها في الديوان، وقد تتكرر الأبيات كما هي في الديوان مع تغيير بسيط في بعض المفردات، أو تتكرر الأبيات دون تغيير، ويهتم الغَزّيّ بتكرار معانيه التي يفتخر بها.

بناء على ترتيب القصائد في ديوان الغَزّيّ سيعتمد الباحث القصيدة الأسبق في الترتيب الأسبق، وما يأتي بعدها هي المتأخرة.

من الشواهد على التناص الذاتي قوله في الاهتمام بالمعاني الشعرية.

أَخْرَجْتُ حَبَّ المعاني مِنْ سنابله ... وكنَّ بين قتادِ العِيِّ والحَصَرِ[2]

حتَّى اقتدى بكلامي مَنْ تقدَّمني ... وصارَ مَنْ يرني يمْشِي على أَثَري

يا لَيْتَ شِعري متى آتي بشاردة ... لا أشتكي عُجَرِي[3] **فيها ولا بَجُرِي**[4]

---

(1) غنيم، تجليات التناص في شعر المقاوم الفلسطيني المعاصر(ص86).

(2) الحصر: العيُّ والعجز عن النطق، ضيق الصدر، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج631/2).

(3) عجري: العجرة بالضم: العقدة في الخشب، المرجع السابق(ج737/2).

(4) الغزي، الديوان(ص630)، بجري: الشر والأمر العظيم، الجوهري، الصحاح(ج584/2).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حيث يلاحظ المتلقي افتخار الغَزّيّ بشعره وقوته، حيث كانت في بداية الأمر لا بيان فيها ولا قوة، ولكنها صارت كالسنابل التي يتأثر بها الجميع، حتى من تقدمه يقتدى به، ومن يراه يمشي على أثره، وكل معانيه قوية لا عيوب فيها.

ويأتي الغَزّيّ بنفس المعنى في قصائد كثيرة متنوعة، منها قوله:

غيــرَ أنــي عَــالي كعــوب المعــاني مــا إلــى منطقــي لعيــبٍ مصــيرُ[1]

وقوله:

غيــرَ أَنــيّ مُتَــيَّمٌ بالمعــاني وهــي عِنْــدَ السَّــفيهِ نَقْــعٌ مُثــارُ[2]

فالغَزّيّ يهتم بالمعاني العالية بحيث لا تصل إليها العيوب، فهو يريدها في شعره لأنّه متيم بها، ولكنها عند السفيه الذي لا يقدرها ولا يعرف مكانتها مثل الغبار الذي لا قيمة له.

إن المعنى واحد للأبيات السابقة، وكأنّ الغَزّيّ مهتم بالتناص الذاتي الذي نجده في أبيات أخرى في نفس المعنى، ومنها قوله:

كَلامــي فــي كَــلامِ النَّــاسِ طُــرّاً يَقــومُ مَقــامَ أَعْــوَجَ فــي الجِيــادِ

تُقَرِّبُــهُ إِلــى الفَهْــمِ المَعَــاني فَتَحْفَظُــهُ الحَواضِــرُ والبَــوادِي[3]

إذا كانت معاني الأبيات السابقة توحي على معنى واحد وهو مرتبط باهتمامه بالمعاني التي يمدح بها ممدوحه، فإنّ بعض المفردات تتكرر في قصائد الغَزّيّ، مثل ذلك "سحر حلال" عندما يصف شعره بقوة السحر، ولكنّه سحر حلال مصداقاً لقوله ﷺ "إنَّ من البيان لسحرا"[4]، ومنه قول الغَزّيّ:

وَلا أَخْــلاكَ مِــنْ مُهــدي ثنــاءٍ فَكَــمْ فــي الشِّــعْرِ مِــنْ سِــحْرٍ حــلالِ[5]

---

(1) الغزي، الديوان(ص732).

(2) المرجع السابق، ص611.

(3)المرجع نفسه، ص531.

(4) البخاري، صحيح البخاري(ج19/7).

(5) الغزي، الديوان(ص472).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالغَزّيّ يثنى على الممدوح بقصائده التي يهديها له، ولكنّها ليست كبقية القصائد، فهي قصائد تسحر الناس بجمالها وعذوبة ألفاظها وقوة معانيها، ولكنّه في نفس الوقت سحر حلال، لا غبار عليه، ولا يخالف الشريعة.

يستطيع المتلقي أن يرصد تناصاً ذاتياً في قصيدة أخرى لنفس المفردات ونفس المعنى، ومن ذلك قوله:

وَكَسَتْكَ الرِّيحُ مِنْ حَوْكِ الغَوادي حُلاً يعملنَ بالَسِّحْرِ الحلالِ[1]

فإذا كان الشاعر يهدي ألفاظه ومعانيه للممدوح وهي سحر حلال، فإنّه يتمنى للممدوح أن تكسوه الريح حُللاً يعملن بنفس السحر الحلال، ومنه قوله:

وَقَدْ جَاءَتْكَ محكمةٌ شرودٌ تَمُتُ بِنَفْثَةِ السِّحْرِ الَحلالِ[2]

حيث يظهر للمتلقي قوة شعر الغَزّيّ فهي لقوتها من السحر الحلال التي لا غضاضة فيها، ولها تأثير على المتلقي كتأثير السحر عليه، فهي التي تملك عليه عقله لجمالها، ففي البيت الأول يقرر عن طريق الاستفهام أن كثيراً من الشعر فيه من السحر الحلال، وفي البيت الثاني يكسو الشاعر الممدوح حللاً يعلمن بالسحر الحلال، وفي البيت الثالث يصف قوة شعره بأنها شاردة في البوادي كأنها السحر الحلال.

ومن الأمثلة التي وردت في ديوان الغَزّيّ من التناص الذاتي قوله:

مالي أرى سَجْلَهُ[3] بلا شَطَنٍ[4] أليس ماءُ القلوبِ في قُلُبِهِ[5]

فالغَزّيّ يتعجب من كرم الممدوح الذي لا يتأخر عن أحد، فهو كالبئر الذي لا ينضب فيستفيد منه الجميع، وهذا العطاء هو سر الحياة، عند الناس، ولولاها لهلكوا، كالماء الذي تحيا به الخلائق، بل يقرر الشاعر أن الممدوح يمتلك حب الناس عامة، لأن ماء القلوب في بئره.

يكرر الشاعر في نفس القصيدة البيت مع تغيير بسيط، وذلك في قوله:

فلا تّذَرْ سَجْلَهُ بِلا شَطَنٍ فإن ماءَ القلوبِ في قُلُبِهْ

---

(1) المرجع السابق، ص640.

(2) المرجع نفسه، ص383.

(3) سجل: السَجْلُ مذكر، وهو الدلو إذا كان فيه ماء قل أو كثر الجوهري، الصحاح(ج5/1725).

(4) شطن: الشطن الحبل، المرجع السابق(ج5/2144).

(5) الغزي، الديوان، ص 458، قُلُبِهِ: مجمع قليب وهو بئر الماء، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج1/689).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إِلَيْـــكَ يُعـــزى وَأَنْـــتَ ناصِـــرُهُ روابــط الجســم كــنَّ مــن عَصَــبِهْ[1]

في آخر الأبيات ينصح الشاعر الممدوح بألا يتخلّى عن كرمه، بل عليه أن ينَفرد بهذا الكرم لأنه يمتلك ماء القلوب في بئره.

إنّ الغَزّيّ في البيتين السابقين يتناص مع قوله، ويكرر الألفاظ والمعنى مع التغيير في الأسلوب، ففي البيت الأول يتعجب الشاعر من الكرم، ويقرر أن ممدوحه يمتلك قلوب الناس بكرمه، وفي البيت الثاني ينصح الشاعر الممدوح ألا يتخلى عن كرمه لأنه يمتلك قلوب الناس.

ومثله قول الغَزّيّ في مطلع القصيدة التي يمدح فيها أحد الوزراء:

تّــذَكَّرَ أَقْمــارَ الحِمَــى وَمَهَــا النَّقــا[2] فبـــاتَ بأســـبابِ المُنـــى مُتَعَلِّقـــا

يُؤَمِّـــلُ مِـــنْ طَيْـــفٍ مَـــزاراً مُـــزوَّرا وصـــالاً مُحـــالاً واعْتِـــذاراً مُنَمَّقـــا[3]

يبدأ الغَزّيّ قصيدته بالغزل حين يتذكر المحبوب المحبوبة والأماكن التي كان يلتقي بها كما يتذكر ما بالأماكن من أبقار وحشية وهي ترعى في الكثبان الرملية، حتى صار المحبوب متعلقاً بالأمنيات التي يتأمل من خلالها بزيارة المحبوبة ولكنه وصال مستحيل، فيعتذر لها اعتذاراً جميلاً، يكرر الشاعر البيتين السابقين في مدح أبي الفتوح الفاطمي، يقول:

تّــذَكَّرَ أَيَّــامَ الحمـــى ومهـــا النَّقـــا فبـــات بأســـبابِ المُنـــى مُتَعَلِّقـــا

وظـــلَّ يُرَجِّـــي مِـــنْ مـــزارٍ مـــزوَّراً مفيـــد لقـــاءٍ يَـــدْفَعُ المَطْلَـــبَ اللِّقـــا[4]

إن المعنى في البيتين السابقين هو نفس المعنى في مدح أحد الوزراء، حتى تكرر البيت الأول كاملاً، وصار التغيير في البيت الثاني فقط، مع الحفاظ على نفس المعنى، علماً أن البيتين السابقين منفردين في الديوان برقم للقصيدة ولم يرد معها أبيات أخرى.

ومن التناص الذاتي في ديوان الغَزّيّ قوله في المدح:

ذَهَـــبَ الصِّـــبا فَتَنِقَبَّـــي أو فاسْـــفِرِي لا حَـــظَّ فيـــكِ لِـــذي قُـــذالٍ[5] مُسْـــفِرِ[6]

---

(1) الغزي، الديوان(ص460).

(2) النقا: كثيب من الرمل، الجوهري، الصحاح(ج2514/6).

(3) الغزي، الديوان(ص461).

(4)الغزي، الديوان(ص763).

(5) قذال: جماع مؤخر الرأس، وهو مقعد الغدار من الفرس خلف الناصية، الجوهري، الصحاح(ج1800/5).

(6) مسفر: متحسن، وأسفر وجهه حسناً أي أشرق، المرجع السابق(ج687/2).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جالَــتْ عُيــونُ النَّــاسِ منــكِ ولــمْ أزل قَمِنــاً[1] بِصَــوْنِكِ عَــنْ عُيــونِ العَبْهَــرِ[2]

يبدأ الغَزّيّ قصيدته متغزلاً وقد أصابه الكبر، ويخاطبها بأن تتنقب أو أن تكون سافره، لأنه فقد الحظ منها، لكنه يستطيع حمايتها من عيون الناس، فهو مازال لها جدير بها ويستطيع حمايتها من عيون الرجال العظماء.

يلجأ الغَزّيّ إلى التناص في قصيدة أخرى، وربما غيرّ من مقدمة القصيدة نفسها؛ لأنّ الأبيات السابقة الذكر من قصيدة كاملة، أما الأبيات التالية فهي (7) أبيات فقط، يقول فيها:

نُسِــخَ الصــبا فتنقبــي أو فاســفري وَصــفا المشــيبُ فَــوقِّري أَوْ فاقْصِــري
مَــلأَ الــوَرى مِنْــك العيــونَ فشــاهدَتْ مــا كُنْــتُ أَسْــتُرُ عَــنْ عُيــونِ العَبْهــرِ[3]

والمعنى الذي جال بخاطر الغَزّيّ في البيتين السابقين لا يختلف عن الأبيات السابقة الذكر، بل يكرر ألفاظها كما هي، ويمكن للمتلقي أن يدرك المعنى بين الأبيات من خلال تكرار الألفاظ (تنقبي، اسفري، الصّبا، الناس، الورى، عيون العبهر)، ومنه قوله:

شَــجاكَ وَمــيضُ البَــرْقِ واللَّيْــلُ يَنْجَلــي كمــا خَلَــعَ المُضَّــطَّرُ ثَــوْبَ التجمُّــلِ
وَمِــيضٌ أَضــاءَ الجَــوَّ حتَّــى حَسِــبْتَهُ جَــلا وَجــهَ مِــرآةٍ بمــدَوسِ[4] صــيقلِ
فأَلْمحــكَ الرَّبَــعِ الــذي كــانَ مَنْــزِلاً لــذاتِ اللمــى[5] مــا كــلُّ رَبْــعٍ بمنــزلِ
إذا صَــحبتْنا نَفحَــةٌ[6] مِــنْ نَســيمه ســقتنا شَــمولاً مِــنْ أَبــاريقِ شــمألِ[7]

يخاطب الشاعر ممدوحه متغزلاً ويقول له لقد أحزنك لمعان البرق عندما ينتهي الليل كما يخلع الإنسان المضطر ثيابه الجميلة، وهذا النور المضيء إذا رأيته تحسبه وجه السيف عندما

---

(1) قمناً: خليقاً وجديراً، المرجع نفسه(ج2184/6).
(2) الغزي، الديوان(ص613)، عبهر: رجل عبهر أي ممتلئ الجسم، الجوهري، الصحاح(ج735/2).
(3) الغزي، الديوان(ص615).
(4) مدوس: داس السيف، صقله، والمدوس: خشبة يشد عليها مسن يدوس بها الصيقل السيف حتى يجلوه، ابن منظور، لسان العرب(ج90/6).
(5) لمى: سُمرة في الشفة تستحسن، الجوهري، الصحاح(ج2485/6).
(6) نفحه: نفح الطيب ينفح إذا فاح، وله نفحةٌ طيبة، المرجع السابق(ج412/1).
(7) الغزي، الديوان(ص660).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يصقل ويصبح كالمرآة من كثره بريقه، ولقد رآك ربعك في ديارك التي صارت محلاً للنساء التي تتمتع بجمالها وحسنها وخاصة في شفتها السمراء، وهذه المحبوبة إذا ما سارت معنا كأنّ طيبها يفوح كالنسيم الذي يسقي الإنسان العطشان من أباريقها.

ويظهر التناص الذاتي مع قصيدة أخرى يمدح الغَزّيّ فيها عميد الدولة بقوله:

أراكَ أراكُ الَجـزْعَ مِـنْ سَـهْبِ[1] حَوْمِـل ... ونـــارُ اللَّـــوى[2] وَمْـــضٌ يَلـــوحُ فَيَعْتَلـــي

أضـــاءَ الفَضـــاءَ المُســـتَديرَ فَخِلْتَـــهُ ... جَـــلا وَجْـــهَ مـــرآةٍ بِمـــدْوَسِ صَـــيْقَلِ

وَذَكَّـــرَكَ الرَّبْـــعُ الـــذي كـــانَ منـــزلاً ... لـــذاتِ اللمـــى مـــا كـــلُّ رَبْـــعٍ بمنـــزلِ

إذا صَـــحبتْنا نَفَحَـــةٌ مِـــنْ نَســـيمه ... ســـقتنا شَـــمولاً مِـــنْ أَبـــاريقِ شـــمألِ[3]

حيث يتفاعل النص الثاني مع النص الأول، فالتناص حاضر في القصيدتين بوضوح حيث الجزع والشجو، وضوء الفضاء، وحسبته وخلته، مرآة مدوس صيقل، ألمحك وذكرك لذات اللمى، لذاك اللمى، ثم يتفاعل البيت الأخير من النصين السابقين بنفس الألفاظ.

وفي نفس القصيدة تناص في بيت آخر، حيث يقول الغَزّيّ:

وَكَـــمْ مِـــنْ رَداحٍ[4] فـــي المَقـــامِ وَجَـــدْتُها ... رَداحـــاً بَحَـــذفِ الحـــاءِ يَـــوْمَ التحمُّـــلِ[5]

حيث يتفاعل الشاعر مع النص الآخر في نفس المعنى، يقول الغَزّيّ:

رداحٌ بحـــذف الحـــاء للصـــبِّ وصـــلها ... مُـدامٌ بـــلا مـــيم المـــلام التـــي تُلِـــي[6]

يقول الغَزّيّ في مقدمة أحدى قصائده يمدح شرف الدين البيهقي:

أُيُّ سِـــرْبٍ[7] تَسْـــبي[8] القُلـــوبَ ظِبـــاؤُه ... كـــادَ يُخفـــي سَـــراهُ لَـــوْلا كِبـــاؤُهْ[9]

---

(1) سهب: السهب الغلاة، الجوهري، الصحاح(ج150/1).

(2) اللوى: ما التوى من الرمل، ابن منظور، لسان العرب(ج262/15).

(3) الغزي، الديوان(ص807).

(4) رداح: الرداحُ المرأة الثقيلة الأدراك، الجوهري، الصحاح(ج365/1).

(5) الغزي، الديوان(ص660).

(6) الغزي، الديوان(ص807).

(7) سرب، السرب: القطيع، الجوهري، الصحاح(ج146/1).

(8) تسبى: السبيء السباء، الأسر، المرجع السابق(ج2371/6).

(9) الغزي، الديوان(ص688)، كباؤه: الكباء: البخور، وأكبي الرجل: إذا لم تخرج نار زنده، ابن منظور، لسان العرب(ج213/15).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالشاعر يتحدث عن محبوبته التي مرت في السرب وكأنها الظبية، وهي تخفى سرها عن ربعها لولا ظهور آثاره عليها، كعود البخور الذي تُعرف رائحته وآثاره دون أن تراه.

وفي قصيدة أخرى يقول الغَزّيّ:

نـــارُ الفَرِيـــقِ وَلاَ دُخـــانُ كِبائِـــهِ وَظُبـــا السُّـــيوفِ ولا عُيـــونُ ظِبائِـــهِ[1]

حيث يمكن للمتلقي أن يحدد التناص في القصيدتين، حيث يتفاعل النص الثاني مع نار الفريق، والكباء، والظباء، والدخان، فالغَزّيّ يتفاعل في مقدمة النصين من حيث الأدوات والمفردات، وفي تفاعل لنصيين آخرين يقول الغَزّيّ:

خـــزامُ[2] اللَّـــوى عِطْـــرُ النَّســـيمِ وَرَنْـــدُهُ[3] وَلَوْلاهمـــا مـــا رَاجَـــعَ القَلْـــبَ وَجْـــدُهُ

وكيْـــفَ تُـــريحُ الـــرِّيحُ مِـــنْ كُرْبَـــةِ النـــوى وغُلَّتُـــهُ[4] هَجْـــرُ الحَبيـــبِ وَصَـــدُّهُ[5]

يبدأ الشاعر قصيدته بمقدمة غزلية يذكر فيها النبات البري في الكثبان البرية ورائحته العطرة وما به من نسيم يحمل معه رائحة الأشجار العطرة، ولولا هذه الذكريات التي يمر بها الشاعر ما رجع الحزن إلى القلب، ولكنه يتساءل هل يمكن للريح أن تريح الإنسان من ألم البعد وهو مشغول بهجر الحبيب وصده عنه.

إن هذه الأبيات وما تحمله من معاني يتفاعل الغَزّيّ فيها في نص آخر، يقول:

لـــولا تقـــادمُ مـــا تقـــادَمَ عهُـــدهُ مـــا راجـــعَ القلـــبَ المَدَلّـــهَ وَجْـــدُهُ

صـــاكَ العبيـــرُ بحيـــث منعـــرجَ اللـــوى لمـــا اســـتظلَّ بـــذيل علـــوهَ زنـــدُهُ

ومتـــى تُـــريحُ الـــرِّيحُ مِـــنْ كُـــرْبِ[6] النَّـــوى مَـــنْ داؤه هجـــرُ الحبيـــب وصـــدُّه[7]

---

(1) الغزي، الديوان(ص760).

(2) الخزامي: نبات طيب الريح، ابن منظور، لسان العرب(ج176/12).

(3) رنده: الرند شجر طيب الرائحة من شجر البادية، الجوهري، الصحاح(ج78/2).

(4) غُلّته: الغلة: الحدث يشغل صاحبه عن حاجته، ابن منظور، لسان العرب(ج471/11).

(5) الغزي، الديوان(ص758).

(6) الكُرْبَةُ بالضم: الغمّ الذي يأخذ بالنفس، الجوهري، الصحاح(211/2).

(7) الغزي، الديوان(818).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حيث يتفاعل النص هنا مع تقادم العهد ومرور الأيام وما بها من أيام جميلة كالعبير الذي ينبعث من الكثبان الرملية، ثم يتساءل كيف للإنسان أن يستريح من آلام البعد وأوجاعه، ومن هجر الحبيب وصده.

إنّ التفاعل بين النصين واضح للمتلقي حيث يمكنه الربط بين النصين بوضوح، فالغَزّيّ يربط النصين من حيث الفكرة العامة للمقدمة الغزلية، ومن حيث المفردات والصور التي استخدمها.

التناص الذاتي في ديوان الغَزّيّ واضح في معناه، ومتشابه في ألفاظ التي تكاد تتكرر، ولكن قد يبدّل الشاعر بعض المفردات ويظل المعنى واحداً، وقد يلجأ إلى التقديم والتأخير، ومن الملاحظ أيضاً تكرار بعض الأبيات في بعض القصائد، ويعتقد الباحث أن ذلك ليس من التناص بشيء، لأنه قد يكون خطأ الناسخ، أو من عدم الحفظ عندما أملى الغَزّيّ ديوانه على الناسخ، وربما يكون خطأ من المحقق، وقد تكررت بعض الأبيات كما في القصيدة التي يمدح فيها الغَزّيّ الملك أبو علي في قوله:

سَـــفَر الربيـــعُ نقابَـــهُ بيـــد الصَّـــبا[1] عـــن منظـــر حَســـنٍ كأيـــام الصِّـــبا[2]

فقد تكرر البيت السابق قبل البيت الأخير دون تغيير في الألفاظ ولا التقديم ولا تأخير، ومثاله تكرار (5) خمسة أبيات في القصيدة التي يمدح الغَزّيّ فيها الحسن بن علي، فقد تكررت الأبيات الخمسة في المقدمة، وذكرت في الأبيات نفسها في آخر القصيدة، ولا يمكن اعتبار ذلك تناصاً.

ومن التناص الذاتي في ديوان الغَزّيّ قوله في مدح الطغرائي:

مَنْ عزَّ بزَّ[3] وعزُّ الحُرِّ في ظلفِهِ[4] فإنَّمـــا يَسْـــغَبُ[5] الهِرْمـــاسُ مِـــنْ أَنَفِـــهُ

أَسِّـسْ عَلـى العِلْـمِ مـا تَرْجُـو بَنِيَّتَـهُ فالجَهْـلُ يَـنْقُضُ مـا يُبْنَـى علـى جُرُفِـهْ[6]

---

(1) الصَّبا ريح، الجوهري، الصحاح(ج6/2398).

(2) الغزي، الديوان(ص513).

(3) بزّ: بزَه بزّاً: سلبه، الجوهري، الصحاح(ج3/865).

(4) ظلفه: يقال ظلف نفسه عن الشيء ... أي منعها من أن تفعله أو تأتيه، المرجع السابق(ج4/1398).

(5) يسغب: سَغِبَ بالكسر أي جاع، المرجع نفسه(ج1/147).

(6) جرفه: ما أكل السيل من أسفل شق الوادي والنهر، ابن منظور، لسان العرب(ج9/25).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَضَـمّنِ الشِّـعْرَ مـا يُـرْوَى وَيُرْغَـبُ فـي قيامِـــهِ وَبُغَـــضُّ الطَّـــرْفُ مِـــنْ نَصَـــفِهْ

فباسِـــقُ النَّخْـــلِ مـــا جَـــادَتْ مَراوِحُـــهُ إلاَّ بِمـــا أَوْدَعَتْـــهُ الـــرِّيحُ فـــي سَـــعَفِهِ[1]

يتعجب الغَزّيّ في مطلع القصيدة من الممدوحين الذين يساوون بين الشعراء في شعرهم، ويعتقد أن من سبق فقد غلب حتى وإن امتنعت نفسه عن الطلب، فالأسد قد يجوع لأنّه يأنف فلا يأكل إلا من صيده، ويطلب منه أن يؤسس رأيه على العلم، لأنّ الجهل يهدم كل شيء، مثل السيل الذي يجرف أطراف الوادي، كما يتمنى من الممدوح أن يكون منصفاً بين الشعراء، فالنخل مهما علا لا يجود إلا بما جادت به الريح من غصونها.

وفي قصيدة أخرى يتفاعل الغَزّيّ مع النص السابق، فيقول في مدح السمعاني:

أَسِّـسْ عَلـى العِلْـمِ مـا تَرْجُـو بنيتـه فالجَهْـلُ يَـنْقُضُ مـا يُبْنَـى علـى جُرُفِـهِ

وَضَـمّنِ الشِّـعْرَ مـا يُـرْوَى وَيُرْغَـبُ فـي فنائِـــهِ ويَغُـــضُّ الطـــرْفَ عَـــنْ نَصَـــفِهِ

أمـا تَـرى الخُـوصَ أَعْطـى مِـنْ مَراوحِـه فـي القـيظ مـا أَوْدَعَتْـهُ الـرِّيُح مِـنْ سَـعَفِهْ[2]

تتفاعل مقدمة النصين السابقين، ويمكن للمتلقي إدراك ذلك، فالغَزّيّ يتعجب من الممدوحين اللذين يساوون في العطاء بين الشعراء، ومن باب الفخر بنفسه ويشعره يرفض ذلك، لأنه يعتبر شعره أقوى من شعر غيره، لذا على الممدوح أن يفرّق بين الشعراء في عطائهم على قدر شعرهم، فلا يمكن أن تتساوى جودة الشعر، وعليه ألا يتساوى كرم الممدوح.

وهكذا فقد أكثر الغَزّيّ من التناص مع الذات في العديد من القصائد التي تتفاعل النصوص فيما بينها، ويكون ذلك التفاعل في المعنى العام للأبيات، وفي المفردات التي يستخدمها الغَزّيّ، وخاصة في مقدمات قصائده.

2- التناص الداخلي:

يقصد الباحث بالتناص الداخلي التناص مع كل نص ينتمي إلى عصر الشاعر[3]، وحيث إنّ العصر العباسي قسّمه المؤرخون إلى عصور مختلفة، فإنّ الباحث سيعتمد في دراسته هذه

---

(1) الغزي، الديوان(ص500).

(2)المرجع السابق، ص707.

([3]) ينظر: يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق(ص100).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على تقسيم مؤرخي الأدب العباسي الذين قسموه إلى عصرين، العصر العباسي الأول (132هـ – 334هـ)، والعصر العباسي الثاني "عصر الدول والإمارات" (334 – 923هـ)[1].

تأثر الشعر في العصر العباسي بما تأثرت به الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، واستطاع الشعراء مسايرة الحياة، رغم وجود تيارات أدبية مختلفة، إلا أن الشعر العربي لم يتخلَ عن جماله وذوقه، بل "عاد فاتخذ طريق العربية المثلى من الرصانة والقوة والسلاسة والوضوح على يد المتنبي ومن أحبوا فنه وطريقته"[2].

أكثر الغَزّيّ من ذكر أسماء الشعراء السابقين، فمن العصر الجاهلي يذكر امرأ القيس والنابغة الذبياني ولبيد بن ربيعة العامري والشنفرى وزهير بن أبي سلمى...، ومن العصر الإسلامي يذكر دعبل الخزاعي...، ومن العصر الأموي يذكر جرير والفرزدق وكُثيِّر عزّة كما نجد ذا الرمة وبشار بن برد وأبا نواس وأبا تمام والبحتري وابن الرومي وأبا فراس الحمداني وأبا العلاء المعري...

توسعت ثقافة الغَزّيّ الشعريّة، واستطاع الغَزّيّ أن يلمَّ بمناهج الشعراء وطرائقهم ،ليبدو للمتلقي مدى التأثر بشعرهم، كما ذكرهم في قصائد كثيرة، وهذا الذكر "لا يأتي جزافاً، وإنّما هو ذكر مقصود: إمّا لمشابهة في أداء أو مشاكلة في أسلوب، أو سير على نهج أو طريقة، أو إظهار لتفوّق، وإبداء لتميّز، أو تعبير عن رؤية نقدية أو ثقافية"[3]

كان المتنبي أكثر الشعراء ظهوراً في ديوان الغَزّيّ، لذا سيقصر الباحثان التناص الداخلي عليه، فقد شغل الدنيا بشعره، وكذلك شغل الغَزّيّ، "فمرَّ اسمه في شعره، عرض لذكره، وغرف من معانيه، والتقى به التقاءً حميماً في جوانب عدّة ..."[4].

إنّ الشواهد على التفاعل بين النصوص الشعرية بين المتنبي والغَزّيّ كثيرة ومتنوعة في الديوان، حيث تفاعل الغَزّيّ في شعره مع شعر المتنبي في عدة أمور يمكن للمتلقي الوقوف عليها

---

(1) من الأدباء الذين قسموا العصر العباسي إلى عصرين شوقي ضيف في كتابه "تاريخ الأدب العربي"، محمد عاطف بركات في كتابه "أدبيات اللغة العربية"، محمد نائل المرصفي في كتابه "أدب اللغة العربية".

(2) أبو الأنوار، الشعر العربي تطوره وقيمه الفنية(ص94).

(3) الغزي، الديوان(ص81).

(4) المرجع السابق، ص90.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واستنباط الكثير من الايماءات والاشارات الفنية، فالمتنبي يحمل همّ الشعر، ويتصدى لزعانف الشعراء ولصوصهم ويحسّ بالألم والشكوى من ضياع الشعر والشعراء.

وفي هذا المعنى يقول الغَزّيّ:

وَمَـا الشِّـعْرُ إلاَّ اسْـمٌ تَبـايَنَ أَهْلُـهُ كمـا يَجْمَـعُ الطَّيْـر النَّعامَـةَ والصَّـقْرَا

يُسَـمىَّ مَكـانُ البِكْـرِ خِـدْراً وهكـذا يُسـمَّى مكـانُ اللَّيْـثِ مِـنْ غابِـهِ خِـدْرَا[1]

يقول المتنبي.

وشَـرُّ مـا قنصـتهُ راحتـي قـنصٌ شُـهبُ البُـزاة[2] سـواء فيـه والـرَّخمُ[3]

بـأيِّ لفـظ يقـول الشّـعرَ زِعنفـةٌ[4] تَجُـوزُ عِنـدكَ لا عُـرْبٌ ولا عجـمُ[5]

يتعجب المتنبي من سيف الدولة الذي يساويه بغيره في العطاء، فشعره مثل البزاة الشهب في رفعتها كيف يتساوى مع الرخم الساقطة القبيحة، وبأي لفظ تقول الشعر جماعة من الناس أرذال ليسوا عرباً فصحاء فتحمدهم، ولا عجماً فلهم العذر، ثم تساوي بيني وبينهم، فهو يرفض مساواته بالشعراء؛ لأنّه أفضل منهم بقوة شعره...

تتفاعل أبيات الغَزّيّ مع بيتي المتنبي، فالمساواة بين الشعراء في شعرهم أمرٌ لا يقبله الاثنان، فالشعر إن يتساوى اسماً فإنّه لا يتساوى قيمة، وكذلك الشعراء لا يتساوى.

يتضح للمتلقي كيف صاغ الغَزّيّ الفكرة التي ذكرها المتنبي ، فهو يرى أن الكثيرين

يقولون الشعر، لكنهم لا يتساوون في قوته، ويؤكد ذلك من خلال استدلاله بلفظة (الطير)، التي تجمع (النعامة) و(الصقر)، ولفظة (الخدر) الذي يطلق على مكانين مختلفين، فيطلق على المكان الذي تستتر فيه المرأة للاستراحة، ويطلق على مكان استراحة الأسد، فلا يتساوى (الصقر)

---

(1) الغزي، الديوان(ص698)، خدرا: الأولى بمعنى الستر، والثانية أجمة الأسد، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج643/2).

(2) البزاة: مفرد البازي التي تصيد، ضرب من الصقور، ابن منظور، لسان العرب(ج72/14).

(3) الرخم: نوع من الطير، موصوف بالغدر، وقيل بالقذر، المرجع السابق(ج235/12).

(4) زعنفة: كل شيء قصير زعنفة أو زعانف كلّ شيء رديئه ورذاله، المرجع نفسه(ج135/9).

(5)المتنبي، ديوان(ص334).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مع (النعامة)، مع أنهما جنس واحد، كما لا يتساوى (الأسد) مع (المرأة)، ليصل المتلقي إلى الفكرة التي ذكرها المتنبي وكررها الغَزّيّ.

وقضية المساواة في الشعر يهتم الغَزّيّ بها، وفيها يقول مكرراً الفكرة نفسها:

كَمْ فِي القَرِيضِ علَى العلاتِ مِن حِكَمٍ ... مَا بَيْنَ مُتَّفِقٍ المَعْنَى وَمُخْتَلِفِهْ

إذا تَسَاوَى لَدَيْكَ النَّاطِقون بِهِ ... فما عَرَفْتَ صَحيحَ القَوْلِ مِنْ دَنَفِهْ[1]

فالشعر يحتوى كثيراً من الحكم والقول الجيد وإن اختلف المعنى أو اتفق، وعلى المتلقي أن يفرّق بين القول الجيد والرديء، فلا يمكن أن يتساوى الشعراء فيما بينهم، ويبدو أنَّ قضية المساواة بين الشعراء تؤرق الشاعرين (المتنبي والغَزّيّ)، لذا يتفاعل نص الغَزّيّ مع معنى نص المتنبي مطالباً الممدوح بأنّ يفرق بين القول الجيد والرديء، وهما بذلك يفتخران بقوة شعرهما، وهذه القضية تأخذ مساحة في فكر الشاعرين لذا فإنهما يرفضان المساواة.

ومن صور التناص بين الشاعرين قول الغَزّيّ:

فَتَحْتَ اللَّهى[2] يا ناصِرَ الدِّينِ باللُّهَى ... وفاتِحُها يُدْعَى الخَطيبَ المُخَاطِبا[3]

ويقول المتنبي في الكرم:

يُعطِي فُتعطَى من لُهَى[4] يَدِهِ اللُّهَى ... وتُرَى بِرُؤَيَةِ رَأيِهِ الآرَاءُ[5]

إنّ ممدوح المتنبي يُعطي عطاءً وفيراً، حتى يفيض عن حاجته فُيعطي الشاعر مما أعطاه الممدوح، وكأنّ الممدوح أغنى بعطائه حتى أصبح يجود على غيره، وهو صاحب رأي سديد، فالجميع يتعلمون من سداد رأيه.

يلتقي النصان ويتفاعلان حيث نجد أن فكرة بيت الغَزّيّ هي فكرة المتنبي، فالتناص واضح في البيتين حيث استخدم الغَزّيّ المفردات نفسها (اللّها، اللّها، تعطى، فتحت، الآراء،

---

(1) الغزي، الديوان(ص707) .

(2) اللَّهى: الهن المطبقة في أقصى سقف الفم، المرجع السابق(ج2487/6).

(3) الغزي، الديوان(ص333).

(4) اللّها: العطية دراهم كانت أو غيرها، الجوهري، الصحاح(ج2487/6).

(5)المتنبي، ديوان(ص127).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخطيب)، فالعطاء عند الشاعرين واحد بحيث يُغنى الممدوح من عطائه المحتاجين، والممدوحان يتصفان بقوة الرأي والخطابة، بحيث يأخذ الجميع برأي ممدوح المتنبي، ويستمع الجميع لممدوح الغَزِّيّ. ويتضح مدى تأثر الغَزِّيّ بشعر المتنبي من خلال التناص حيث الفكرة واحدة، والألفاظ يكررها الغَزِّيّ كما هي، لكن جودة بيت المتنبي تبدو أكثر تأثيراً على المتلقي من حيث الفكرة، ومن حيث التلاعب بالألفاظ(اللُّها واللُّها)، ومن حيث الاشتقاق (يعطي، فتعطى)،(ترى، رؤية، رأيه، الآراء)، أما الغَزِّيّ فلا يحتاج المتلقي إلى كدّ الذهن لمعرفة المعاني التي يريها، لأن معانيه واضحة، وألفاظه سهلة يستطيع المتلقي أن يدركها.

عندما يفتخر الغَزِّيّ يقول:

وَمـالي وَوَصْـفِ الخَيْـلِ واللَّيـلِ والقنـا إذا لـم يَكُـنْ مِـنْ ضَـبَّةِ السَّـيْفِ مَنْهَلـي[1]

يقول المتنبي مفتخراً::

الخَيْـلُ والليْـلُ والبَيْـدَاءُ تَعرفُنِـي والسّـيْفُ والـرُّمْحُ والقِرطَـاسُ والقَلَـمُ[2]

يفتخر المتنبي بقوته وجرأته وقوة شعره، حتى صار مألوفاً عند الخيل في الحرب، فهو الفارس الذي تعرفه الصحاري، ويعرفه الليل والسيف والرمح والقلم، ويأخذ عنه الكتاب الشعر لقوة شعره.

سار البيت السابق في البوادي حتّى عرفه العرب والعجم، وعندما يذكره الناس يذكرون المتنبي، حتى غدا علامة عليه عند النقاد ودارسي الأدب والبلاغة، وصار مثالاً يَقتدي به الشعراء من بعده.

ينهل الغَزِّيّ من شعر المتنبي متأثراً به، فيستدعي من بيته (الخيل، والليل، والقنا، والسيف)، وهو استدعاء يوحى على فخر الشاعر بقوته، فهو الذي لا يخشى الليل والحرب ولا ضربات السيف، ولا طعنات الرماح، وبذلك يستطيع أن يحقق هدفه.

إنّ استدعاء الغَزِّيّ للخيل؛ لأنّه خبير في ركوبها فهو الفارس، واستدعاء الليل لأنّه يسري به ويرتحل، فلا يخشاه، والقنا والسيف لأنّه لا يخشى الحرب فهما يشهدان له بالفروسية، فإذا كان

(1) الغزي، الديوان(ص661).

(2)المتنبي، ديوان(ص332).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتنبي فارساً لا يخشى الليل والحرب ومعروف عند العلماء، فالغَزّيّ معروف في الحرب فهو لا يخشاها، والليل يعرفه لأنّه خبير به، والقنا والسيف يدلان على قوته.

يتضح للمتلقي تفوّق معنى بيت المتنبي على معنى بيت الغَزّيّ، حيث افتخار المتنبي الطامح للإمارة يظهر عندما يذكر ما يفتخر به(الخيل، والليل، والبيداء، والسيف، والرمح، والقرطاس، والقلم)، لكنّ الغَزّيّ يكتفي في تناصه السابق بذكر(الخيل، والليل، القنا، والسيف)، فهو لا يسعى للإمارة التي يريدها المتنبي؛ لأنّ الغَزّيّ يكتفي من ذكره السابق وصف الأحداث التي يشاهدها ليكون شاهداً عليها لا طامحاً فيها، وفي تناص آخر يقول الغَزّيّ:

فـالتِّبْرُ[1] بـين الحصـى والتـربُ منبتـهُ والمسـكُ كـان نجيـعَ[2] الـريم عنصُـرهُ[3]

يقول المتنبي:

فَـإِنْ تَفُـق الأَنَـامَ وَأَنْـتَ مِـنْهُمْ فَـإِنَّ المِسْـكَ بَعْـضُ دَمِ الغَـزَالِ[4]

أراد المتنبي أن الممدوح "فاق الأنام وفاقهم إلى حد بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة"[5]، حتى صار الممدوح جنساً برأسه وأصلاً في نفسه، وكذلك المسك لا يمكن أن يكون من جنس دمِ الغزال وإنْ كان منه، وكأنّ المتنبي يفرد ممدوحه عن الآخرين مع كونه منهم، لكنّه يفوقهم بما يمتلك من صفات لا توجد في غيره.

فالمتنبي يؤكد على علو مرتبة سيف الدولة بين الأنام، مع كونه منهم، فهو يعلوهم بصفاته من قوة وشجاعة وكرم وأصل وتقوى وعلم...، فهو كالمسك الذي يستخرج من الغزال، لكنّه يَفضُلُ على ما بها من دم ولحم وشحم ...

لقد استلهم الغَزّيّ من شعر المتنبي كثيراً، وفي هذا البيت يفرد الغَزّيّ الممدوح عن الناس جميعاً وهو منهم، كما أفرده من قبل المتنبي، فممدوح الغَزّيّ كالذهب الصافي الذي لا تشوبه شائبه، والذي خرج من الحصا، لكنه ينفرد عنه بقيمته وصفاته مع أنهما من منبت واحد، وكذلك

---

(1) التبر: الذهب غير المضروب، الجوهري، الصحاح(ج600/2).

(2) نجيع: الدم الذي يميل إلى السواد، ينظر: المرجع السابق(ج1288/3).

(3) الغزي، الديوان(ص731).

(4)المتنبي، ديوان(ص268).

(5) الجرجاني، أسرار البلاغة(ص123).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المسك الذي نأخذه من الغزال/ الريم، والصورة التي يستلهما الغَزّيّ من المتنبي هي نفسها؛ لأنّ المسك من دم الغزال؛ لكنه يتفوق عليه بما له من رائحة جميلة تجعله يختلف عن غيره، وكذلك الممدوح.

إنّ التناص السابق بين المتنبي والغَزّيّ في الموضوع نفسه، وفي الأداة والألفاظ والصور، وكل ذلك ليرتفع الغَزّيّ بممدوحه عن غيره، فيجزل له العطاء، كما كان المتنبي مُكرَّماً عن سيف الدولة ومُقرَّباً عنده، وهذا ما يريده الغَزّيّ من وراء ذلك.

فالتناص السابق يكشف مدى تأثر الغَزّيّ بالمتنبي، ولكنّه تأثر وإعجاب بشخصية المتنبي لا أكثر، فلا يمكن اعتبار ذلك سطواً على معاني المتنبي؛ لأنّ ثقافة الغَزّيّ الواسعة، وطبيعة العصر الثقافية تفرض التأثير والتأثر، وهذا طبيعي عند معظم الشعراء؛ لأنّ مسايرة الكبار ومزاحمتهم ومطاولتهم هو عادة الشعراء في كل زمان[1].

يؤكد الغَزّيّ معنى بيت ويكرره مرات، يقول:

فضلتَ الورى طراً وإنْ كُنْتَ بَعْضَهُمْ كما فَضَلَ الأَيَّامَ في السَّنَةِ العيدُ[2]

يلاحظ المتلقي مدى التناص الداخلي، فالغَزّيّ يستخدم نفس الفكرة ، ليلتقي مع المتنبي في المعنى نفسه، مظهراً تفرّد ممدوحه، كما أظهر المتنبي ممدوحه وميزه عن بقية الخلق، كما يؤكد الغَزّيّ تفرّد ممدوحه في بيت آخر ومن نفس الفكرة التي بيّنها المتنبي من قبله، يقول:

ولا غروَ إنْ كُنْتَ بَعْضَ الورى أَلَيْسَ اليلنجوجُ[3] بَعْضَ الحَطَبْ[4]

ويبدو جلياً مدى التناص الداخلي، فالغَزّيّ يعيد صياغة فكرة المتنبي في أكثر من بيت، ليظهر تميّز ممدوحه كما يتميز يوم العيد عن بقية أيام السنة كما في البيت الأول، فالعيد يُدخل الفرح والسرور على الناس، فهو جائزه من الله لعباده الذين تقرّبوا لربّهم بالطاعات في أيام تسبق يوم العيد، وقد تكون المشقة والتعب واضحة فيها، لتكون الجائزة بعد ذلك، وكذلك الممدوح الذي يعتبر الغَزّيّ مكانته مثل مكانة العيد بين الأيام.

---

(1) ينظر: المرجع نفسه(ص91).

(2) الغزي، الديوان(ص674).

(3) اليلنجوج: عود يتبخر به ... وهو عود طيب الريح، ابن منظور، لسان العرب(ج355/2).

(4) الغزي، الديوان(ص650).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي البيت الثاني يميّز الغَزّيّ ممدوحه عن بقية الخلق، مثلما يتميّز عود البخور عن بقية الحطب، فالبخور يخرج رائحة عطرة طيبة يتطيّب بها الناس، فيقبلون عليها لطيبها، وكذلك ممدوحة الذي يتميّز عن الناس مع إنّه منهم.

ومنه قول الغَزّيّ:

إذا وَضَعْتَ النَّدى في غَيْر مَوْضِعِه من النّدى كانَ في وَجْهِ العُلا نُدَبا[1]

يمتاز شعر المتنبي بما به من حكم وأمثال يستطيع المتلقي استنباطها، فهو الذي مرّ بتجارب كثيرة ومتنوعة، والذي ارتحل من مكان إلى آخر طالباً المجد، يقول:

وَوضعُ النّدى[2] **في مَوضعِ السّيف بالعلى مَضرٌ كوضعِ السّيف في مَوضعِ النّدى**[3]

يمدح المتنبي سيف الدولة الحمداني في قصيدته وينصحه عن طريق الحكم والأمثال؛ لأنّ من الجور والظلم على الحاكم أن يضع الصفح والكرم في موضع السيف، فلا توضع الشدّة مكان اللين ولا السيف مكان الكرم وبالعكس، وكأنّ المتنبي ينصح سيف الدولة أن يضع الأمور في نصابها فيأخذ كلُّ ذي حقٍّ حقّه، وماعدا ذلك فإنّه يضر بالحُكم والمُلك.

إنّ كان المتنبي ينصح سيف الدولة، فإنَّ الغَزّيّ يطلب من ممدوحه أن يضع كرمه في موضعه السليم، وإذا لم يضع الكريم عطاءه في مكانه المناسب يصبح ذلك خطراً عليه وليس له.

يلجأ الغَزّيّ إلى استحضار معنى بيت المتنبي، وتبدو كبرياء المتنبي واضحة، فهو لا يطلب العطاء، بل يقدم النصحية عن طريق المثل، فقد غدا بيت المتنبي مثلاً يهتدى به غيره من الشعراء، ولكن الغَزّيّ يطلب من الممدوحه أن يخصه بالكرم لأنّه يستحقه.

يقول الغَزّيّ:

ما بَدا بابه إليْكَ نزولٌ أنْتَ بَحْرُ النَّدى وَنحْنُ السُّيولُ[4]

ويقول مكرراً المعنى:

---

(1) الغزي، الديوان(ص618)، نُدبا: جمع ندبة، والندبة أثر الجرح إذا لم يرتفع عن الجلد، والندب بالتحريك: الخطر، الجوهري، الصحاح(ج223/1).

(2) الندى: الجود، الجوهري، الصحاح(ج2506/6).

(3)المتنبي، ديوان(ص372)، الندى: المطر والبلل، الجوهري، الصحاح(ج2507/6).

(4) الغزي، الديوان(ص506).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فلـو كـان يُعطـى المـرءُ مـا يسـتحقُّهُ لكـانَ الـورى أرضـاً وأنـت سـماءُ[1]

يقول المتنبي:

أَيْـنَ أَزْمَعْـتَ[2] **أَيّهَـذَا الهُمَـامُ**[3] **نَحَـنُ نَبْـتُ الرُّبَـى وَأَنْـتَ الغَمَـامُ**[4]

يتساءل المتنبي مادحاً وموجهاً حديثه إلى الممدوح قائلاً: أيَّ مكان عزمت الرحيل إليه أيها السيد العظيم الهمة؟ فنحن محتاجون إليك كما يحتاج زهر الرُّبا إلى مطر الغمام، وإذا كان نبت الرُّبا في أمس الحاجة إلى مطر الغمام، فنحن في أمس الحاجة إليك.

تبدو العلاقة بين الغَزّيّ وممدوحه، كتلك العلاقة التي جعلها المتنبي مع ممدوحه، فإذا كان المتنبي نبت الربا والممدوح الغمام، فإنّ الغَزّيّ يجعل ممدوحه بحراً والناس سيول، ويجعلهم أرضاً والممدوح سماء.

ويتفق الشاعران في رفع مكانة الممدوح، فقد جعل المتنبي منه مطراً وأصلاً لحياة نبات الربى، بل إنه أصل الحياة، والغَزّيّ يرفع من مكانة ممدوحه فهو بحرٌ للكرم والناس سيول، وشتان بين السيل والبحر، وفي البيت الثاني يشير الغَزّيّ إلى الفرق بين الأرض والسماء، فالممدوح في مكانته العالية كالسماء التي تلّف الأرض من كل جانب وتحتويها، وشتان بين الثرى والثريا!

إنّ استحضار الغَزّيّ للعلاقة التي وضعها المتنبي بين الشاعر والممدوح، دليل على تناص الغَزّيّ منه في فكرة الأبيات، وهذا تأثر واضح بالمتنبي.

ومنه قول الغَزّيّ:

وبِحُكْـمِ سُـقْمِ الفَهْـمِ تنـتقص النّهـى[5] **لَـوْ صَـحَّتِ الأَفْهـامُ مـا اخْتَلَـفَ الـوَرَى**[6]

يقول المتنبي:

وَمَـنْ يَـكُ ذَا فَـمٍ مُـرٍّ مَـرِيْضٍ يَجِـدْ مُـرّاً بِـهِ المَـاءَ الـزُّلالا[7]

---

(1) المرجع السابق، ص551.

(2) أزمع: أزمعت على أمرٍ ... إذا ثبت عليه عزمك، المرجع السابق(ج1235/3).

(3) الهمام: العظيم الهمة إذا اهتم بأمر أمضاه والسيد الشجاع السخي، ابن منظور، لسان العرب(ج621/12).

(4)المتنبي، الديوان(ص261).

(5) النَّهى: العقول لأنها تنهى عن القبيح، الجوهري، الصحاح(ج2517/6).

(6) الغزي، الديوان(ص668).

(7)المتنبي، ديوان(ص141).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لم يقصد المتنبي من خلال البيت السابق المعنى الأصلي للبيت وهو أنّ المريض الذي يفرز فمه إفرازات مرة بسبب المرض، فإنّه يجد الماء العذب مُرّاً في فمه، ولا تكون المرارة بسبب الماء، بل لعلة في فمه.

إنّ ما يقصده المتنبي من خلال البيت السابق أنّ الأنسان الذي لا يتمتع بملكة فهم الشعر وتذوقه وخاصة الشعر الراقي منه، فإنّه يعيب الشعر الجيد الحسن، وليس ذلك لوجود العيب في الشعر، وإنّما لأنّه لا يتذوق الشعر الجيد ومعناه.

يهتم الغَزّيّ بعرض فكرة بيت المتنبي، ويصيغها بأسلوبه، ويركز على أن الخطأ في الفهم هو المرض الحقيقي، وبذلك تنتقص عقول أصحابها؛ لأنّ الناس إذا لم يختلفوا في الفهم فإنّهم متساوون.

يلتقي الغَزّيّ مع المتنبي في معنى البيت، وإن كان المتنبي لا يقصد المعنى الأصلي الظاهر من بيته، وإنما أراد شيئاً آخر، فالشاعران يؤكدان على أن الناس تختلف بمستوياتها بسبب اختلافهم في أفهامهم وتذوقهم للأشياء.

يقول الغَزّيّ في وصف شجاعة ممدوحه:

يُبَكـيّ دَمـاً أُسْـدَ الشَّـرى وَهْـوَ باسِـمٌ ويلمـسُ يـافوخَ السُّـها[1] وَهْـوَ قاعِـدُ[2]

ويصف المتنبي شجاعة سيف الدولة الحمداني بقوله:

تَمُـرُّ بِـكَ الأبطَـالُ كَلمَـى هَزِيمَـةً وَوَجْهُـكَ وَضَّـاحٌ وَثَغـرُك بَاسِـمُ[3]

إنّ سيف الدولة في عين المتنبي بطلٌ شجاع، فأبطال الأعداء يمرون به مجروحين ومهزومين ومستسلمين، ولكنّه لم يتأثر لهم، ولم تنثنِ له عزيمة ويبقى وجهه مستبشراً بالنصر ومبتسماً له.

يوازن المتنبي بين حالتين، حالة الأبطال من الأعداء وهم مهزومون، مصابون مستسلمون، وحالة سيف الدولة الذي لم يتأثر فوجهه مستبشر بالنصر وثغره مُبتسم.

---

(1) السُّها: كوكب خفي في نبات نعش الكبرى، الجوهري، الصحاح(ج6/2386).

(2) الغزي، الديوان(ص744).

(3)المتنبي، ديوان(ص387).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما وصف المتنبي أعداءه بأنهم (أبطال)، وهذا يوحي أن سيف الدولة لا ينتصر على جيش ضعيف للأعداء، بل جيش فيه الأبطال، وفيه إيحاء من الشاعر على مدى قوة سيف الدولة وشجاعته.

إنّ شجاعة ممدوح الغَزّيّ تجعل أسد الشرى باكياً، وهو مبتسم لذلك غير مهتم به، ومن عظمته فإنّ رأسه تصل إلى السماء وهو جالس.

فالمتنبي يجعل من أعداءه أبطالاً لإظهار قوة سيف الدولة، والغَزّيّ يجعل من أعداء ممدوحه أُسْداً لإظهار شجاعته، وممدوح المتنبي مبتسم غير مهتم بأعدائه رغم قوتهم، وممدوح الغَزّيّ مبتسم غير مهتم بأعدائه.

إنّ المعنى واحد في كلا البيتين على الرغم من الفرق في تصوير المتنبي لممدوحه ووصفه لأعدائه بأنهم أبطال، وتصوير الغَزّيّ لممدوحه ووصفه لأعدائه بالأسد دون ذكر صفة القوة فيهم، وكلاهما (الممدوحان) مبتسمان.

ومن اللوحات الفنية التي يصف بها الغَزّيّ قوة ممدوحه قوله:

إذا احتـيجّ فـي الهَيْجـا إلـى الفَيْلَـقِ احتمـى بِـكَ السَّـيْفُ واحْتاجَـتْ إلَيْـكَ الفَيـالِقُ[1]

وهي تناص من لوحة المتنبي الفنية التي يصف بها قوة سيف الدولة قوله:

بِـــالجَيشِ تَمْتَنِـــعُ الســـاداتُ كُلّهُـــمُ والجـيشُ بـابن أبـي الهيجـاءِ يُمتَنَـعُ[2]

يؤكد المتنبي أنّ السادة والأمراء إنّما يعدون الجيش ليتقوا به، وليعزّزوا مكانتهم، لكن سيف الدولة هو الذي يُقوّي جيشه ويحميه ولا يحتمي به، وكأنَّ جيش سيف الدولة بحاجة إليه أكثر من حاجة سيف الدولة لجيشه.

يكرر الغَزّيّ عن طريق الشرط (إذا) حاجة الجيش لممدوحه، فلا يستطيع الجيش الدخول في المعركة بغيره، لأنّ الجيش هو الذي يحتمي به وخاصة عند الضرب بالسيف في المعركة.

إنّ التلاحم بين النصين واضح من خلال تكرار الفكرة من الغَزّيّ، فالشاعران يصوران مدى حاجة الجيوش للقادة الأقوياء، وهذا إيحاء على أهمية القائد في الجيش، فهو القوة المعنوية في الجيش، والقوة المادية أيضاً، لذا فلا فائدة للجيش بدون قائد.

---

(1) الغزي، الديوان(ص700).

(2) المتنبي، ديوان(ص312).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقول الغَزّيّ:

مَعَانِيـــكَ أَرْواحٌ تخيَّـــرْنَ منطقـــي حســوماً لهــا نظـمُ الحــروف بــرودُ[1]

و يقول المتنبي:

لَـك الحمـدُ فـي الـدَّرِ الـذي لـي لَفْظُـهُ فإنَّـــكَ معْطيـــهِ وإنّمـــا نَـــأْظِمُ[2]

يحمد المتنبي الله أن كرم سيف الدولة هو السبب الحقيقي ليقول الشعر فيه كالدّر، وكأن سيف الدولة أعطاه له ليصوغه المتنبي بألفاظه، فالمعنى لسيف الدولة واللفظ للمتنبي.

يقول الغَزّيّ: إنّ جمال منطقي وشعري ما هو إلا من معانيك، فهي الأرواح، وشعري الجسم لها، فإذا نظمتها شعراً صارت ثياباً لمعانيك، فالمعاني الجميلة منك وأقولها فيك.

فقد سبق المتنبي الغَزّيّ في الصورة السابقة التي يُعلى من خلالها مكانة سيف الدولة، فيأتي الغَزّيّ ليضمن معنى بيت المتنبي إعجاباً فيه.

تتبع قيمة الصور عند المتنبي من جمالها وروعتها ، فهي صور بكر تبهر المتلقي، حتى استطاعت هذه الصور التأثير بالغَزّيّ، وقيمة صوره "تتبع من خلال صفائها...وأناقتها ووضوح خطوطها"[3].

يقول الغَزّيّ في الشوق للممدوح:

وَلَقَـدْ عَزَمْـتُ علـى الرَّحيـلِ فعـاقَني أَنـــيّ خُلِقْـتُ عَـنِ التّبُـدُّلِ مُحْجِمـا[4]

يقول المتنبي في الشوق إلى سيف الدولة:

خُلِقَـتُ أَلُوفـاً لَـو رَجَعـتُ إِلَـى الصّـبَى لَفَارَقـتُ شَـيبِي مُوجِـعُ القَلـبِ بَاكِيَـا[5]

يبدي المتنبي شوقه إلى سيف الدولة فقد خُلقِ على الإلف والمحبة، ولشده إلفه يقول أنني لو رجعت إلى أيام الصبا، لبكيت من شدة شوقي على أيام الشيب، رغم أنّ الشيب مكروه عند

---

(1) الغزي، الديوان(ص366)، برود: ثياب، الجوهري، الصحاح(ج447/4).

(2) المتنبي، ديوان(ص389).

(3) الغزي، الديوان(ص91)

(4) الغزي، الديوان(ص781)، محجماً: يقال حجمته عن الشيء فأحجم، أي كففته فكف، الجوهري، الصحاح(ج1894/5).

(5)المتنبي، ديوان(ص442).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البعض، وكأنَّ المتنبي يريد القول: إنني أشتاق إلى سيف الدول وأحن إليه، وإنْ كان يقصدني بالأذى، ويهددني بالعقوبة.

يريد الغَزِّيّ الرحيل إلا أن حنينه إلى الممدوح منعه من ذلك، فلا يمكن أن يبدّل حبه، لذا فقد كفَّ قلبه عن الرحيل فكفّ، فهو لا يستطيع الرحيل لحنينه إلى الممدوح.

إنّ استحضار الغَزِّيّ لمعنى بيت المتنبي يعمق المعني الذي أراده الغَزِّيّ من وراء ذلك، حيث لا يمكن له أن ينسى حبّه للممدوح وإنْ كان التبدل من خلقته إلا إنه كفَّه، وكأن الأحوال التي مرّ بها المتنبي، هي نفس الأحوال التي يمرُّ بها الغَزِّيّ، إلا أن المتنبي شاعر معروف ومشهور، والغَزِّيّ بذلك يريد الشهرة التي حظي بها المتنبي.

وبعد يمكن القول إن التناص الذي أحدثه الغَزِّيّ مع أبي الطيب المتنبي يمكن أن ينتج للمتلقي نصاً غائباً يستطيع أن يفهمه ويستنبط دلالاته، إلا أنّ هذا التناص ناتج عن التأثر بالسابقين، وخاصة الشعراء الذين شهد لهم النقاد بالجودة كالمتنبي، وهذا لا يعني أن أسلوب الغَزِّيّ وشخصيته غائبة، بل هي حاضرة بكل قوة؛ لأنَّ لكل شاعر بصمة أسلوبية تختلف عن الآخر، كما يوحي التناص على مدى ثقافة الشاعر، وتجلّى ذلك في تناص الغَزِّيّ الداخلي حيث أكثر من التأثر بشعر المتنبي، ومن باب التأثر بالجمال، والتأثر بالشعر الجيد، وقد تجلّى في الفكرة والألفاظ والمعنى والصورة...، ويرى الباحثان أنّ هذا التناص لا ينقص من مكانة الغَزِّيّ ولا من قدرته الشعرية.

3- معمارية التناص (التناص مع الأشكال الفنية)

يقصد الباحث بمصطلح معمارية التناص "التفاعل النصي مع الأشكال الفنية الأخرى مثل المسرح والقصة والرسالة ... والمقامات والموشحات"[1].

تحتوي بعض القصائد في ديوان الغَزِّيّ على سرد لأحداث شاهدها بعينيه، أو حدثت معه، وعليه يمكن من خلال مصطلح معمارية التناص تطبيق التناص مع فن القصة، والتي سيكون الجهد عليه في الصفحات التالية لهذه المقدمة.

(1) غنيم، تجليات التناص في شعر المقاومة الفلسطيني المعاصر(ص88).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتكون العمل القصصي من أحداث وشخصيات وحوارات، فالشخصيات هي التي تقوم بالأحداث وبالحوارات، كما يتكون من الزمان والمكان التي تقع فيه الأحداث، والحبكة التي لها بداية ووسط وغاية تنتهي عندها، ولكل عنصر من هذه العناصر وغيرها دورٌ فعال لاستكمال البناء الفني للقصة، ويرى بعض النقاد أن العمل القصصي لا يمكن أن يستوي حتى تتوافر له عناصر بعينها، فالأحداث والأفعال تقع من أناس في القصة، فيتوفر عنصر الشخصية، والأحداث عندما تقع يجب أن يكون لها مكان وزمان، ثم إن الأسلوب الذي يستخدم القاص عند سرد الحادثة، والحوار بين الشخصيات والفكرة العامة للقصة فكل قصة تعرض فكرة محددة أو تعرض وجهة نظر معينة، وجميع هذه العناصر من أحداث والشخصيات والمكان والزمان والحبكة والأسلوب والفكرة ليست سوى أدوات تكشف لنا بها القصة عن طريقة المؤلف في النظر إلى الحياة، وفهمه لها، وموقفه العام منها[1]، وتتوافر العناصر السابقة أو غيرها في القصة بنسب مختلفة، لكن بعضها لا يمكن الاستغناء عنه في أية قصة، فالشخصية مثلاً وما تقوم به من أحداث لا يمكن للمؤلف إغفالها، وسواهما يرجع للمؤلف وطريقته في الكتابة، وبإلقاء نظره فاحصة على جوهر القصة أو بنائها الفني يختلف النقاد وتختلف آراؤهم، ولكنهم يتفقون على أن البناء الفني القصصي له عناصر أساسية لا تخلو منها القصة[2].

ويمكن الحديث عن أهم عناصر القصة فيما يلي:

1. الحدث: الفعل الذي تقوم به الشخصيات.
2. الشخصيات: الفاعل الذي يقوم بالأحداث.
3. المكان: وهو الفضاء الذي تحصل الأحداث عليه، وتعيش الشخصيات به.
4. الزمان: وهو المحيط الذي تحدث فيه الأحداث في لحظة ما.
5. الحبكة القصصية أو العقدة: أي ترابط الأحداث، والحبكة، الخيط الذي يربط الأحداث بشكل منطقي.

---

(1) ينظر: إسماعيل، الأدب وفنونه(ص103).

(2) ينظر: ذهني، تذوق الأدب(ص140-141).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يضم ديوان الغَزّيّ بعض القصائد تحتوي على قص أحداث يسردها الغَزّيّ، وتبدو عناصر القصة السابقة بشكل واضح، فالأحداث قد صارت أمامهِ، أو حدثت معه، فهو من شخصياتها، ويبدو الحوار واضحاً فيها، ويكون دائراً بين الغَزّيّ والمخاطب سواء أكان ممدوحاً أو مهجواً، كما يظهر الصراع الدائر بين الشاعر والمخاطب عن طريق الاختلاف في وجهات النظر، إذ يحاول كل طرف إقناع الآخر، ويمكن استنباط المكان وغالباً ما يكون قصر الممدوح، ليصل أخيراً إلى النهاية التي يريدها الشاعر، وقد تكون النهاية مفتوحة بحيث يمكن للمتلقي استنباطها.

إذا أردنا تطبيق ما أوردناه في الأسطر السابقة على ديوان الغَزّيّ فلن نجد أفضل من قصيدته التي يهجو بها بعض الملوك، ويذكر مناظرته إياه، فقد ذكر الغَزّيّ في مقدمة ديوانه أنه دفع إلى شعر المدح تحت إلحاح الحاجة والاضطرار، بسب هجرته واغترابه عن الوطن، يقول: وقد كنت في عنفوان الصبا ألمَّ به إلمام الصبا بخزامي الرُّبا، وأنظمه في غرض أستدعيه لأذن تعيه، فلما دفعت إلى مضائق الغربة جعلته وسيله تستجلب أخلاق الشيم ... حتى خلا الزمان من راغبٍ في منقبة تحمد، ومأثرة تقلد ..."[1].

ففي القصيدة التي يهجو بها الملك، يورد الشاعر قصته مع المدح بأسلوب قصصي وحواري جذاب، فالقصيدة لها علاقة بعناصر القصة السابقة الذكر من زمان ومكان وحدث وشخصيات ...، تبدأ القصيدة بمخاطبة الشاعر أحد أصحابه، يقول:

قُـــمْ نَفْتَرِعْهَـــا كأَنَّهـــا الـــذَّهَبُ بِكْـــرٌ أَبُوهـــا وَأُمُّهـــا العِنَـــبُ[2]

يحكى الشاعر ما ألمَّ به من حاجة وفقر، لكنه يقدم شخصيات حكايته بتسلسل منطقي، مبتدأ الحديث مع أحد أصدقائه، ثم يقدم لنا الشخصية الثانوية الثانية في حكايته، يقول:

مِـنْ كـفِّ مَـنْ كَـفَّ حُسْـنُه صِـفَتي فَمَـا إلـى وَصْـفِ حُسْـنِهِ سَـبَبُ

أَغْيَـــدُ العَـــيْنِ حِـــينَ تَرْمُقُـــهُ سَـــلامَةٌ فـــي خِلالِهـــا عَطَـــبُ[3]

---

(1) الغزي، الديوان(ص328).

(2) الغزي، الديوان(ص415).

(3) المرجع السابق، ص416، العطب: الهلاك، الجوهري، الصحاح(ج184/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويستمر الغَزّيّ بسرد حكايته للمتلقي وذلك من خلال إكمال تقديمه للشخصية الثانية في قصته، ولكنها شخصية ثانوية، يأتي بها الغَزّيّ لإكمال أحداث قصته، إلى أن ينتهي من تقديمها فيخاطب المتلقي قائلاً:

واسْـــتَنْزِلِ القَلْـــبَ عَـــنْ تَلَفُّتِـــهِ واسْـــمَعْ حَـــدِيثي فَإنَّـــهُ عَجَـــبُ[1]

يحاول الغَزّيّ جذب انتباه المتلقي، من خلال الأمر (اسمع)، والتؤكيد (إنّ)، ثم إن حديثه (عجبُ)، زيادة في لفت الانتباه، فإذا لم يكن المتلقي مُعجباً بما سبق من سرد، فإنَّ العجب سيأتي لاحقاً، ويكمل سرد قصته، يقول:

كُنْـــتُ بـــأَرّان[2] فـــي زَمـــانِ خُمُـــو ل العِلْـــــمِ إبَـــــانَ قُهْقِـــــرَ الأدبُ

وَضَـــاقَتِ الحَـــالُ والبَســـيَطَةُ بـــي بِحَيْـــثُ لا مَكْسَـــبٌ ولا نَشَـــبُ[3]

السرد السابق يحدد الغَزّيّ فيه المكان (أرّان)، حيث بدأت حاجته بعد ضيق الحياة، كما يمكن استنباط الزمان من خلال معرفة الفترة التي زار بها الغَزّيّ أرّان، ومن خلال معرفة الشخصية الأساسية.

تمثل الحوار الرئيس في بعض المحاور، منها حديثه مع صديقه في بداية النص، ثم استنباط الحوار عندما قدم الشخصية الثانية للمتلقي، والحوار مع المتلقي لاستماع حديثه، وجميع ما سبق يمكن اعتباره حوار ثانوي، يقوم الغَزّيّ بتقديم الشخصية الأساسية الثانية في قصته، يقول:

فَقَـــالَ لـــي بَعْـــضُ مِـــنْ يُفاوِضُـــني والحـــرُّ مِثْـــلُ البَعيـــرِ مُنْجَـــذِبُ

هَـــلاَّ طَلَبْـــتَ الغِنَـــي وَشِـــمْتَ بُـــرو قَ الـرَّزْقِ مِـنْ حَيْـثُ تَنْشَـأُ السُّـحبُ[4]

من خلال السياق السابق تبدو الشخصية الأساسية الثانية التي يقدمها الغَزّيّ للمتلقي، وهو أحد أصدقائه الذي يفاوضه ليحسَن من حالته المادية، لكن الشاعر يرد عليه فيقول:

فَقُلْـــتُ: أَيْـــنَ المحَصِّـــلُونَ وَمَـــنْ؟ يَنْشُـــرُ قَوْمـــاً طَـــوَتْهُمُ الحِقَـــبُ؟[5]

---

(1) الغزي، الديوان، ص416

(2) أرّان: بالفتح وتشديد الراء، من أصقاع أرمينية ...، وأران قلعة مشهورة من نواحي قزوين، الحموي، معجم البلدان، (ج1/ 136).

(3) الغزي، الديوان، ص 416.

(4) الغزي، الديوان(ص416).

(5) الحِقب: بالكسر السنون، الجوهري، الصحاح(ج1/ 114).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قَـدْ أَخْلَـقَ[1] الفَضْـلُ بـالعِراقِ وَفـي فـارسٍ لمَّـا اضْـمَحَلَّتِ[2] الرُّتَـبُ[3]

من أدوات البناء الدرامي التي وظفها الغَزّيّ في حكايته أسلوب الاسترجاع لأحداث سابقة: حيث يسترجع الغَزّيّ الأحداث السابقة، مستبعداً في نفس الوقت حدوث تغيير في المخاطب الذي يحاوره، فهو يعلم الأحوال التي تمر بها البلاد حتى (أغلق الفضل) و(اضمحلّت الرتب) وهو استرجاع لمرحلة سابقة على ما يعيشه الغَزّيّ.

يسهم الحوار السابق بين الغَزّيّ وصديقه من خلال السرد إظهار الحالة التي كانت سائدة في ذلك العصر، حيث يمكن للمتلقي معايشة الحالة التي عاشها الشاعر من فقر وحاجة حتى سأل الناس حاجته، ليبدأ سوق المدح في شعره، هذه الحالة الصعبة تدركها الشخصية التي تحاور الغَزّيّ، مما يضطره أن يخرج عن حالته الطبيعية إلى حالة أخرى، لإقناع الغَزّيّ.

يقول:

فـازْوَرَّ[4] واسْـتَجَمَشَ[5] الفَتَـى غَضَـباً وَقَـــال درع البراعَـــةِ الهَـــرَبُ
فِـي الـرَّزْقِ دَانٍ يُنَـالُ عـن كَثَـبٍ وَنَـازِحٌ فـي طَرِيقِـهِ كُثُـبُ
وكُـلُّ مَـنْ فَـازَ فـي مَفَازَتِـه بِمَـوْرِدٍ لَـيْسَ دُونَـهُ قَـرَبُ[6]

إن السرد الذي يعتمد عليه الشاعر يجعل المتلقي يشعر بما يشعر به الغَزّيّ فهو النازح المحتاج الذي يملك الشعر، ولا يملك غيره، كما يشعر المتلقي بمدى الغيرة التي أصابت الشخصية المحاورة، فهو حريص على صديقه، يحرضه تارة ويذكره تارة أخرى، يحرضه أن يطلب حاجته عن طريق المدح، وهو طلب مشروع، وألا تعوقه العوائق مهما بلغت.

---

(1) أخلق: يُقال ثوبٌ خَلَقٌ أي بالٍ، المرجع السابق(ج4/ 1472).
(2) اضمحلَّ: ذهب، ابن منظور، لسان العرب، (ج11/ 396).
(3) الغزي، الديوان(ص417).
(4) أزور: ازور عنه ... انعدل عنه وانحرف، الجوهري، الصحاح(ج673/2).
(5) استجمش: الجمش: الصوت ... الصوت الخفي، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج275/6).
(6) الغزي، الديوان(ص417)، قَرَبُ: إذا سرت إلى الماء وبينتك وبينه ليلة واحدة، الجوهري، الصحاح(ج198/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويقدم السرد السابق من خلال الحوار الذي يجريه الغَزّيّ للمتلقي الشخصية الأساسية في القصة التي يسردها الغَزّيّ، وهي شخصية (الملك) الذي سيحاوره الغَزّيّ محاولاً إقناعه يقدمها من خلال الحوار، يقول:

فـادْفَعْ بِشـروانَ[1] شَـرَّ مخمصـةٍ[2] والشَّـرُّ بالشَّـرِّ دَفْعُـهُ يَجِبـبُ

وَزُرْ أَصِـيلاً مِـنَ المُلـوكِ بهـا تَـزَاوَرَتْ عَـنْ جَنابِـهِ النُّـوَبُ[3]

تظهر الشخصية الأساسية في البيتين السابقين (أصيلاً من الملوك)، كما يظهر المكان الذي حدثت فيه الأحداث التي سيسردها الغَزّيّ لاحقاً، يقول:

فَسِـرْتُ فـي ظَهْـرِ مَهْمَـهٍ قُـذُفٍ لا السَّـرْجُ يَقْـوَى بهـا وَلاَ القَتَـبُ[4]

مَشَـقَّةٌ بَعْـدَها بَصْـرْتُ بِمَـنْ يَـأْنَفُ مِـنْ جلـد رأْسِـه الجِـرَبُ[5]

يستمر الغَزّيّ بسرد قصته، والطريق التي خاضها وما فيها من كد وتعب، ثم يعتمد الشاعر على الاستباق حين يسرد للمتلقي صفات الملك الذي سيحاوره لاحقاً، ويستطيع المتلقي من خلال الاستباق معرفة نتيجة الأحداث لاحقاً، فالملك (يأنف من جلد رأسه الجرب)، وهو (عبوسٌ، قبيح، مزعج، لا يحبه الناس فيفرقون عنه، ذليل، جبان، محتجب عن الناس، يصدُّ الناس ويمنع حاجاتهم، عابس الوجه، ويصفه وصفاً جسمياً فهو (كالفيل)، ويضع التاج المرصع بالياقوت على رأسه، ويجمل القول بصفاته قائلاً:

وجملـةُ الحـالِ أنَّـهُ رجَـلٌ لا صَـعَدٌ[6] عِنْـدَهُ ولاَ صَـبَبُ[7]

---

(1) شروان: مدينة من مدن الفرس، وهي من نواحي أرمينية ... ينظر، الحموي، معجم البلدان(ج3/339).

(2) المخمصة: المجاعة، الجوهري، الصحاح(ج3/1038).

(3) الغزي، الديوان(ص417).

(4) القتب: رحل صغير على قدر السنام، الجوهري، الصحاح(ج1/198).

(5) الغزي، الديوان(ص418).

(6) صعد المكان: ارتقى مشرفاً واستعاره بعض الشعراء للعرض الذي هو الهوى، ابن منظور، لسان العرب(ج3/251).

(7) صَبَبَ: ما صيب من طعام وغيره مجتمعاً ... وبالفتح اسم لما يصب على الإنسان من ماء وغيره، المرجع السابق(ج1/517).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لَـــيْسَ لَـــهُ فـــي انْتِشـــارِ مَحْمَـــدَةٍ رضـــىً وَلا مِـــنْ مَذَمَّـــةٍ غَضَـــبُ
أَفْضَـــحُ مـــا كَـــان فِيـــهِ مَنْظَـــرُهُ يَقُـــولُ لـــي: ضَـــاعَ وَيْحَـــكَ التَّعَـــبُ[1]

يسرد الغَزِّيّ بعض المشاهد للملك الذي زاره، وقد جعل تلك المشاهد مقدمة للحوار المحوري الذي دار بينهما، وقبل الحوار بينهما يدور حوار داخلي بينه وبين نفسه، يقول:

فَقُلْـــتُ: لابُـــدَّ أَنْ أُشَـــافِهَهُ بِحـــاجَتي والرَّجـــاءُ مُنْقَضِـــبُ
وَخِلْـــتُ كَشْـــفَ القِنـــاع يَنْفَعُنـــي والكَشْـــفُ فـــي غيـــرِ وَقْتِـــهِ حُجُـــبُ[2]

إنه القرار الأخير، وقد تأكد له أن لابد من المصارحة والمكاشفة، على الرغم أن النهاية معروفة من قبل، وقد أتاح الحوار الداخلي استنباط المتلقي لمدى الضيق الذي يمر به الغَزِّيّ، كما يمكنه استنباط مدى بخل الملك الذي لا يعطى أحداً من ماله، كما يستطيع المتلقي معرفة نهاية السرد الذي يقدمه الغَزِّيّ.

وعلى الرغم من تلك المعوّقات (العقدة)، إلا أن الغَزِّيّ يقرر أنه لابد من المصارحة والمكاشفة، ليدور الحوار الأساسي بين الغَزِّيّ، وبين الملك، وقد بدأ الملك حديثه بعد معرفة كتابة الغَزِّيّ للقصيدة التي جاء من أجلها، يقول الملك:

يَقُـــولُ لا يُتْعِـــبَنَّ خَـــاطِرَهُ فمـــا لنـــا فـــي قَصِـــيدهِ أَرَبُ[3]
المَـــالُ رُوحٌ والشِّـــعْرُ رَائِحَـــةٌ يَعْبَـــقُ بـــالعَرْضِ وَالغِنَـــى حَسَـــبُ[4]

يعتمد الغَزِّيّ في الحوار الدائر بينه وبين الملك على المفارقة[5] بما تحمله من مفهوم، ويضع المتلقي بين رأيين هما: رأيه الذي يرى أن الشعر وخاصة المدح مهم عند الناس، والآخر رأي الملك الذي لا يهتم به ويرى أن المال الذي يُعطى للشعراء هو بذخ وتبذير (المال روح)

---

(1) الغزي، الديوان(ص419).
(2) المرجع السابق، ص420
(3) المرجع نفسه، ص420، أرب: الحاجة، وفيه لغات: إربٌ، وإربة، وأرب، الجوهري، الصحاح(ج87/1).
(4) الغزي، الديوان(ص420)
(5) المفارقة: تكتيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة(ص130).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و(الشعر رائحة)، وتحاول كل شخصية الاستدلال على صحة رأيها، ثم يتطور الأمر بالحديث عندما يرد الغَزِّيّ على الملك مستشهداً بسنة النبي ﷺ، يقول:

قُلْـــتُ: اهْتِـــزازُ النَّبِـــيِّ قُـــدْوَتِنا لابـــنِ زُهَيْـــرٍ شُـــهودُهُ الكتـــبُ[1]

يتفاعل الغَزِّيّ مع فعل النبي ﷺ عندما عفى عن كعب بن زهير بعد مدحه بقصيدته المشهورة (بانت سعاد)، وما يحمله هذا التناص من دلالات إيمانية لا يمكن للملك إنكارها، فهذه الحادثة لم تتكرها كتب السيرة، وهي إشارة من الغَزِّيّ أن للشعر كلمته عند الحاجة، وللشعراء موقفهم النبيل الذي يحتاجه الجميع، لكن الملك يرد قائلاً:

فَقـالَ: واحْثُـوا التُّـرابَ فـي أَوْجِـهِ الـ مُـدَّاح مِـنْ قَولِـهِ الـذَّي يَجِـبُ[2]

ليدلل الملك على رأيه فإنه يقابل رأي الشاعر بتناص آخر، فكما لجأ الغَزِّيّ إلى حديث النبي ﷺ، يلجأ الملك له، وهو تناص من حديث النبي ﷺ: "احثوا في وجه المداحين التراب"[3]، إنّها مقابلة بين ما يطلبه الغَزِّيّ (الكرم، والعطاء، ...)، وما يقرره الملك وما يراه (البخل والشح، ...) خاصة للشعراء، بل يؤكد الملك على رأيه ويقول:

إنّـــي بِمَـــا سَـــنَّ قائـــلٌ أَبَـــداً إلاَّ بِمَـــا فيـــهِ يّـــذْهَبُ الـــذَّهَبُ[4]

ويبدو من خلال الحوار أن الملك ثابت على رأيه يقابل الحجة بالحجة، والدليل بالدليل، ويستمر الشاعر في سرد الحوار، يقول:

قُلْـــتُ: حُسَـــامُ الشُّـــجاعِ ضَـــيْعَتُهُ[5] **وَاللَّيْـــثُ مِـــنْ مِخْلَبَيْـــهِ يَكْتَسِـــبُ**[6]

---

(1) الغزي، الديوان(ص420).

(2) المرجع السابق، ص420.

(3) حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل(ج246/29).

(4) الغزي، الديوان(ص420).

(5) ضيعه: العقار، الجوهري، الصحاح(ج1253/3)، وضيعة الرجل: حرفته وصناعته ومعاشه وكسبه، ابن منظور، لسان العرب(ج220/8).

(6) الغزي، الديوان(ص420).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يأتي الغَزِّيّ بشاهد آخر، ودليل ليقنع الملك ويشجعه على تغيير رأيه، ولكن شتان بين رأيين متقابلين، وكلٌ منهما يستدل على صحة رأيه، الحجة بالحجة، والدليل بالدليل، ولم يقتنع كل طرف برأي الآخر، يرد الملك مبطلاً حجة الغَزِّيّ، يقول:

قـــال: فَمِـــنْ ذَاك أَنَّـــهُ سَـــغِبٌ[1] يَنـــامُ، مـــا عَـــزَّ مَـــنْ بِـــهِ سَـــغَبُ

والحَـــزْمُ لِلنَّمْـــلِ فـــي قُـــراهُ قِـــرى مُـــــدَّخرٌ والُمبَـــــاحُ يُنْتهَـــــبُ[2]

يسوق الملك الأمثلة ليقابل بها أمثلة الشاعر، فإذا كان الليث يأكل من صيده، لذا يجوع كثيراً، وقد يصيبه الذل إذا تخلى عن صيده، ويحاول إقناع الغَزِّيّ بما يفعله النمل من حفاظه على ما يملكه حتى لا ينتهب، وتستمر المقابلة بين الرأيين المتضاديين، ولم ينتصر رأي على الآخر، ولتبقى (العقدة) مستمرة حتى آخر السطور، فيلجأ الغَزِّيّ محاولاً ثني الملك عن رأيه إلى إقناعه، يقول:

قُلْـــتُ: أَلَـــيْسَ البَخيـــلُ أَبْتَـــرُ – والـــ أَبْتَـــرُ مَـــنْ كَـــانَ مَالَـــهُ عِقِـــبُ

قـــــالَ: لَعَمْـــــري وَأيُّ فائِـــــدَةٍ فـــي النَّسْـــلِ يـــا مَـــنْ ســـلاحُهُ نِقـــبُ

قلـــتُ: السَّـــخاَ فـــي المُلُـــوكِ مُعْتَبَـــرٌ كالسَّـــبِق فـــي الخَيْـــلِ حُـــين تُنْتَسَـــبُ

قـــال: فَشَـــطْرٌ يختالُـــهُ فَـــرَسٌ لا رَدَيَـــانَ[3] لَهـــا ولا خَبـــبُ؟

قُلْـــتُ: اَلَيْسَـــتِ الحُسْـــنَى يُضـــاعِفُها اللهُ وَلِلْـــوَاهِبينَ مـــا وَهَبُـــوا

قـــال: فمـــا أَشْـــتَري النَّسِـــيَةَ بالنَّـــ ـــقد لـــديَّ الخيـــان والعُـــرُبُ

فَقُلْـــتُ: لاَ فَـــضَّ غيـــرُ فِيـــكَ لَقَـــدْ فَـــلَّ لِســـاني لِسَـــانُكَ الـــذَّرِبُ[4]

بَـــرَّزْتَ فـــي جَمْعِـــكَ الفَضـــائِحَ لا طُهِّـــرَ مِنْهـــا جَنابُـــكَ الُجنُـــبُ

لا يَرْحَـــلُ الطَّبْـــعُ عَـــنْ مَحِلَّتِـــه كُـــلُّ مُقـــيمٍ سِـــوَاهُ مُغْتَـــرِبُ[5]

---

(1) سغِب: بالكسر: الجوع، الجوهري، الصحاح(ج147/1).

(2) الغزي، الديوان(ص421).

(3) رَدَيان: إذا رجم الفرس الأرض رجماً بين العدو والمشي الشديد، الجوهري، الصحاح(ج2354/6).

(4) ذرب: الذرب: الحاد من كل شيء، المرجع السابق(ج127/1).

(5) الغزي، الديوان(ص421)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن المتلقي أمام موقفين متضادين، وعليه أن يدرك من خلال المفارقة بين هذين الموقفين حجة كل طرف، وقد بدأ واضحاً للمتلقي محاولة كل طرف الاعتماد على الدليل، ومقارعة الطرف الثاني بنفس الحجة، فالتناص من الحديث يقابله تناص من الحديث، وأسلوب الاستفهام يقابله بأسلوب القسم، والمثال بالمثال، إلى أن يصل الغَزِّيّ بالمتلقي إلى الخاتمة التي يمكن للمتلقي معرفتها منذ بداية الحوار بين الطرفين، لكنه اعتقد أن بالإمكان تغيير وجهة نظر الملك، وهذه المفارقة تضيف إلى الحوار دلالات أخرى، فالغَزِّيّ مقتنع برأيه ويحاول إقناع الملك بالعدول عن رأيه، والملك يرد كل دليل بدليل مثله، كما أن البخل الذي يسيطر على الملك لا يمكن أن يتخلى عنه، فهو مطبوع عليه، وربما طبيعة العصر ال+ذي أشار إليه الغَزِّيّ سابقاً تقتضي من الملك أن يكوون حريصاً على ماله فلا يعطي منه شيئاً للمداحين؛ لأنه غير مقتنع بأهميته، فالغَزِّيّ يرسم من المفارقة حالتين متباعدتين في الأراء (الكرم) و(البخل) فالكرم يمثله الشاعر الذي ينادي به، والبخل والحرص يطلبه الملك، ويمكن القول إن المقابلة تقوم على "الجدل الذي يعني وجود حالة تناقض وصراع وتقابل بين أطراف ... وغالباً ما تكون الثنائيات الضدية هي العنصر الأكثر أهمية في مكونات النص الشعري"[1]، وتسطع المفارقة حين يذكر الغَزِّيّ بعض القضايا لإثبات رأيه، في حين يقوم الطرف الآخر بإبطالها معتمداً على نفس الحجة والدليل ... كما تبدو من خلالها سخرية الغَزِّيّ بالملك وتظهر هذه السخرية منذ البداية لعدم اقتناع الغَزِّيّ بالذهاب إليه، فهو (لئيم، محتال، كذاب، عبوس، قبيح، مزعج، يسبب الضجيج، محتجب عن الناس، بخيل، لا يحرص على صفات المدح، ولا يغضب من صفات الذم، ...)، يقابل تلك الصفات ما أراده الغَزِّيّ له لإقناعه (اهتزاز النبي طرباً، الشجاعة، الليث يأكل من مخلبيه، البخيل أبتر بمعنى أن الكريم لا ينقطع نسله وذكره، الكرم صفة ملازمة للملوك خاصة، الحسنى يضاعفها الله ...)، إنها مفارقة ترسم واقع الحال، حال الملك الذي يصمم على بخله، وهذه المفارقة الضدية تسيطر على القصدية من أولها حتى وصول الغَزِّيّ إلى نهاية السرد الذي بدأه، بل قد تصل إلى ذروة الأحداث مع كل رأي وضده، حيث (قال، قلتُ) حتى النهاية، وقد بدت من خلالها وجهتان للنظر تمثل كل طرف وهما متعارضتان بشكل واضح.

اتسمت لغة الشاعر بالسهولة مع الجزالة، فالمتلقي يجد الألفاظ السهلة (المال روح، الشعر رائحة، الغني حسب، إني بما سن قائلٌ، حسام الشجاع ضيعته، الحزم للنمل، السخا في

(1) القصيدي، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة(ص145).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الملوك معتبرٌ)، كما يجد الألفاظ الجزله، (يا من سلاحه نقب، لا رديان لها ولا خببُ، لسانك الذرب)، وهذه اللغة تنسجم مع واقع العصر الذي يعيش فيه الغَزِّيّ، فلغة الشاعر تنسجم مع واقع الحياة في عصره، وقصيدته تتحدث بلغة أبناء عصرها، كما استخدم الشاعر بعض المفردات الدينية، محاولاً استنهاض الكرم من خلالها (اهتزاز النبي، قدوتنا، احثوا التراب، لا فض غير فيك).

يبدو الحوار الرئيس في النص السابق في الحوار الدائر بين الغَزِّيّ والملك، أما الحوار الثاني فكان بين الغَزِّيّ وأحد أصدقائه، والحوار الثالث الحوار الداخلي بين الغَزِّيّ ونفسه.

وبدت شخصيات القصة واضحة للمتلقي، فالشخصية الثانوية في القصة هي: شخصية الصديق المخاطب بداية النص، وشخصية الساقي، وشخصية الصديق الآخر الذي قدّم للغزي النصيحة، وطلب منه أن يمدح الملك، أما الشخصية الأساسية التي اعتمد عليها الغَزِّيّ، فهي شخصية الملك.

كما بدا الزمان والمكان واضحين من خلال النص، فالمكان الذي دار فيه الحوار هو قصر الملك في مدينة أران، والزمان زمان حكم الملك واضمحلال سوق الشعر في ذلك العصر.

وظهرت الأحداث في أول القصة بكل يسر وسهولة، حتى بدأت تتصاعد تدريجياً حتى وصلت على العقدة التي تمثلت في محاولة كل طرف لإقناع الطرف الآخر، حتى الوصول إلى النهاية التي نبه إليها الغَزِّيّ، وقد ظهرت الحبكة في تسلسل الأحداث منذ البداية، والربط بينهما من خلال التسلسل المنطقي.

ظهرت الفكرة العامة للقصة التي يسردها الباحث والتي تتمحور حول الشح الذي أدى إلى اضمحلال سوق الشعر.

وبعد فقد ظهر التناص مع الفنون الأدبية الأخرى (معمارية التناص) في القصيدة السابقة، وخاصة مع القصة الأدبية، فقد بدا وضحاً بعض عناصر القصة من خلال تحليل القصيدة السابقة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

www.manaraa.com

الفَصْلُ الرَّابِعُ

البِنْيَةُ الإِيْقَاعِيَّةُ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البنية الإيقاعية

موسيقى الإطار الخارجي

أولاً : الوزن

تعدّ الموسيقى جوهر الشعر العربي وروحه ولا 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 والقافية، وقد تكون في الإطار الداخلي، سواء أكانت ظاهرة أم خفية ، و قد يختلف شاعر بها عن آخر.

اهتم الشعراء العرب منذ القدم بالوزن، لما يبعثه في نفس المتلقي من إعجاب وإثارة ، " والشاعر المجيد يستطيع أن يقدم لنا قصيدة جيدة في أي إطار يختاره، ويجد أنّه يتفق واستعداده من ناحية وتجربته من ناحية أخرى"[1]

نظراً لأهمية الوزن في الشعر، فإننا نجد النقاد قديماً ينظرون إلى الشعر مرتبطاً بالوزن من ناحية، وبالقافية من ناحية أخرى، فقد حدّد قدامة الشعر بقوله: " قول موزون مقفى يدل على معنى"[2]، فهو يعتمد على الوزن اعتماداً كبيراً في تحديد مفهوم الشعر، وهو " ليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقاً، بل إنّه ضرورة تفرضها التجربة الشعرية"[3]، لذا فقد كانت تعريفات النقاد العرب والبلاغيين قديماً 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]، فقد عرف الشعراء والنقاد والبلاغيون أهمية الوزن للشعر لما له من "إيقاع لطرب الفهم لصوابه، وما يرد

---

(1) يوسف، موسيقى الشعر المعاصر(ص87).

(2) ابن جعفر، نقد الشعر(ص3).

(3) أعراب، الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث في المغرب(ص243).

(4) الجاحظ، البيان والتبين(ج239/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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"[1].

جعل النقاد والبلاغيون للوزن صفات جيدة أو رديئة، ومن صفات الوزن الجيدة، أن يكون سهل العروض، والترصيع[2]، حتى إنّهم يرون أنّ الشعر "لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه..."[3].

إنَّ 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 قديماً وحديثاً: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج..."[4].

تنّبه النقاد والمحدثون لأهمية الوزن الشعري وإيقاعه الموسيقي، لذا يرى الباحث أنّ الإيقاع الموسيقي في القصيدة تعدّ جزءاً من مكوناتها التي تتوافق مع التعبير والألفاظ والتراكيب، لتكون بذلك وحدات موسيقية إيقاعية لها دلالاتها، فتعمل معاً على إشباع حاجات المبدع الوجدانية لينجذب المتلقي من خلالها، فيطرب لجمالها وموسيقاها.

إنّ الأوزان الشعرية وبحورها الخمسة عشر والتي اكتشفها الخليل بن أحمد الفراهيدي وزاد عليها تلميذه الأخفش واحداً تعدُّ بحراً زاخراً يعرف منها الشاعر المبدع ما يريد، يبني قصيدته حسب طاقاته الشعرية وإبداعاته الفنية، وقد انتقى الغَزِّيّ من هذه البحور الشعرية الستة عشر تسعة بحور، والجداول التالية تبين البحور ونسبتها المئوية، وعدد أبيات الديوان ونسبتها.

يقوم الباحث ببعض الإحصاءات التي يراها مهمة في دراسته، وسيعتمد عليها لتحليل نتائجها المختلفة .

---

(1) العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر (ص23).

(2) ينظر: ابن جعفر، نقد الشعر (ص10).

(3) الجاحظ، الحيوان (ج53/1).

(4) المرجع السابق (ج67/3).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول رقم (1:1) 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	

جدول رقم (1:2) يبين عد لأبيات في كل بحر ونسبتها المئوية

الرقم	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
.1	الطويل	1399	%25.68

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

.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

جدول رقم (1:3) مجموع الأبيات في كل قصيدة حسب الطول والقصر وعدد القصائد في كل بحر

	البحر	100 فما فوق	90-100	80-90	70-80	60-70	50-60	40-50	30-40	20-30	10-20	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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

.6	المتقارب	–	–	–	–	2	1	1	1	2	5	12
.7	السريع	–	–	–	–	–	–	–	–	–	7	7
.8	المنسرح	–	–	1	–	1	–	1	–	–	1	4
.9	الرمل	–	–	–	–	–	1	–	–	–	1	2
10	المجموع	2	–	1	2	8	25	35	29	17	15	59	193

من خلال الإحصاءات الاجمالية للبحور التي وردت في ديوان الغَزِّيّ، سيحاول الباحث إلقاء الضوء على البحور الأكثر تداولاً عنده، وهي: الكامل، البسيط، الطويل، الوافر، الخفيف، المتقارب، كما سيتناول البحور الأخرى بالحديث عنها في شعر الشاعر.

اعتمد الباحث في دراسته على الإحصاء؛ لأنه "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].

لقد أفرز الإحصاء الذي أجراه الباحث على ديوان الغَزِّيّ، 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 جملاً موسيقية تتدفق منها انفعالات نفسية مختلفة.

من 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

(1) بيرو جيرو، الأسلوبية(ص134).

(2) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات(ص30).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(الأسباب والأوتاد)"[1]، ويمكن حصر الدوائر التي تشمل البحور الشعرية التي استخدمها الغَزِّيّ في يلي:

1. دائرة المختلف والتي ضمت الطويل والبسيط وأهمل المديد.
2. دائرة المؤتلف وضمت، الكامل والوافر.
3. دائرة المشتبه وضمت الرمل وأهمل الهزج والرجز.
4. دائرة المجتلب وضمت السريع والمنسرح والخفيف وأهمل المضارع والمقتضب والمجتث.
5. دائرة المتفق وضمت المتقارب والمتدارك.

وبذلك يكون الشاعر قد استخدم بحوراً من جميع الدوائر العروضية التي تحدّث عنها العروضيون، إلا إنّه أهمل بعض البحور وهي (المديد، الهزج، الرجز، المضارع، المقتضب، المجتث، المتدارك)، كما أنّ المضارع والمقتضب والمجتث من البحور نادرة الاستعمال في الشعر العربي، لكن المديد والهزج والرجز والمتدارك من البحور المستعملة، وقد يكون الغَزِّيّ لقصرها وخفتها.

1- الكامل:

يأتي بحر الكامل في مقدمة البحور الشعرية التي وظفها الغَزِّيّ في ديوانه، فقد جعله وعاءً لتجربته الشعرية، وهو يمثل ربع ديوان الغَزِّيّ من حيث عدد القصائد ومن حيث عدد الأبيات تقريباً ، 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 تفوقاً عليه في عدد الأبيات[2]، فقد بلغت عدد أبيات الكامل (1370) بيتاً، من مجموع الأبيات والبالغ عددها (5447) بيت وبنسبة مئوية (25.15%) تقريباً من نسبة أبيات الديوان كاملة، وجاء الكامل مجزوءاً في (5) قصائد ومجموع الأبيات (90) بيت وبنسبة مئوية (6.56%) من مجموع قصائد بحر الكامل.

---

(1) قاسم، المرجع في علمي العروض والقوافي(ص120).

(2) ارجع للجدول رقم (3).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يمتاز بحر الكامل بسعة مساحته الإيقاعية، وسمي كاملاً " لأنّ أضربه أكثر من أضرب سائر البحور، فليس بين البحور بحر له أضرب كالكامل"[1]، هو بما فيه من "لون خاص من الموسيقا يجعله – إن أريد به الجد – فخماً جليلاً ... ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلواً عذباً..."[2].

سُمي بحر الكامل كاملاً، لأن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور، وعددها تسعة أضرب، ولا بحر له هذا العدد من الأضرب سواه، وقيل لكمال أجزائه كما سُمي بالكامل لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، وليس في الشعر شيءٌ له ثلاثون حركة غيره[3]، وتجعل هذه الحركات موسيقى البحر وما به من دندنات وتفعيلات من النوع "الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال[4]، ويرى القرطاجي فيه "جزالة وحسن اطراد"[5].

إنّ القارئ لشعر الغَزِّيّ يلاحظ أنه يستخدم بحر الكامل في تجارب عديدة ومختلفة إلا أن الغرض الأقوى في قصائده من بحر الكامل هو المدح، فقد بلغ عدد القصائد لغرض المدح (41) قصيدة من مجموع قصائد بحر الكامل في الديوان والبالغ عددها (51)، وبقية القصائد توزعت بين الهجاء والحكمة، الفخر، والمقاضاة، كما يلاحظ أنّ قصائد المدح طويلة، أما بقية الأغراض فهي عبارة عن مقطوعات شعرية لا تتعدى سبعة أبيات.

من الإحصاء السابق يمكن القول إنّ الغَزِّيّ قصد بحر الكامل على غرض واحد تقريباً وهو المدح، أما بقية الأغراض من فخر أو هجاء أو مقاضاة، فلا يمكن اعتبارها ظاهرة عند الغَزِّيّ، وإنّ بحر الكامل لا يمكن أن يقف على غرض واحد من أغراض الشعر، فإذا كتب الغَزِّيّ مادحاً، فإنّه كتب هاجياً على البحر نفسه ، حتى ولو اختلفت نسبة المدح عن الهجاء، ورغم اختلاف الحال الشعورية في كل مرة، كما إنّ البحر الواحد سواء أكان تاماً أم مجزوءاً يمكن أن

---

(1) يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض(ص106).

(2) الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها(ج264/1).

(3) ينظر: التبريزي، الكافي في العروض والقوافي(ص58)، القيرواني، ابن رشيق، العمدة(ج303/2)، مناع، الشافي في العروض والقوافي(ص113).

(4) الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها(ج264/1).

(5) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء(ص269).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يصلح لعدة أغراض شعرية، ويصلح لأكثر من تجربة، كما يمكن أن يصلح لتجارب متباينة، كما فعل الغَزِّيّ، والعرب قديماً "لم يتخذوا لكلّ موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر القديم، فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغازلون في كل بحور الشعر"[1].

إنّ استخدام الغَزِّيّ لنغمة بحر الكامل في شعره بنسبة عالية دليل على توفيق الشاعر في التعبير من خلالها عن أحاسيسه المختلفة تارة نبرة المدح وهو الغالب، مع اختلاف الصفات التي ينسبها للممدوح، فنجده يمدح بالصفات الخلقية، فالوجه يضيء مثل الشمس أو القمر، كما يمدح بالصفات الخلقية والمعنوية، مثل الكرم والجود وسداد الرأي والأخلاق، كما يمدح بالأصل والقوة والأدب والعلم والقيم الدينية...، كما نجد في قصائده المدح والغزل والوصف والفخر وغيرها؛ لأنّها لبنة من لبنات بناء القصيدة التقليدية، كما "ينسجم بحر الكامل مع العاطفة القوية النشاط والحركة سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزناً شديد الجلجلة..."[2].

جاءت تفعيله الكامل "متفاعلن" في شعر الغَزِّيّ كاملة ، من ذلك قوله:

نـــارُ الفَريـــق وَلَا دُخـــانُ كِبائِـــه[3] وَظُبـــا السُّـــيوفِ وَلَا عُيـــونُ ظِبائِـــهِ
لِـــي مرتـــعٌ ســـامى مواقـــع غُـــدره ظَبـــيٌ ويعـــذَرُ فـــي رَجـــاءِ وفائِـــهِ
وألـــومُ دَمعِـــي والهَـــوى لَـــوْ لَـــمْ يَكـــنْ لِـــي عَبْـــرَةٌ لَعَجَـــزْتُ عَـــنْ إِخْفائِـــهِ
ومظفَّـــرِّ اللحظـــاتِ سُـــقمُ جُفونِـــهِ عَـــدَمُ الملاحَـــةِ فِـــي وُجـــودِ شِـــفائِهِ[4]

استطاع الشاعر أن ينظم شعره على بحر الكامل بتفعيلته المتكررة (متفاعلن) ثلاث مرات في كل شطر لخدمة تجربته الشعرية، حيث جاءت التفعيلة (متفاعلن) تام صحيحة كما في البيت الرابع من الأبيات السابقة.

أدخل الشاعر على البحر زحاف الإضمار "وهو عند العروضين زحاف حسن"[5]، وهو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة (مَتَفَأعِلُن) فأصبحت (مستفعلن) المكونة من سببين خفيفين

---

(1) هلال، الرومانيتكية(ص441).
(2) النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه(ص61).
(3) كِباء: ضرب من العود، الجوهري، الصحاح(ج2471/6).
(4) الغزي، الديوان(ص760).
(5) قاسم، المرجع في علمي العروض والقوافي(ص69).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ووتد مجموع كما في البيت الأول والثاني والثالث، كما أنّ هذا التسكين للمتحرك الثاني من التفعيلة (متفاعلن) أشاع نوعاً من البطء في هذه الأبيات وهذا ما يناسب وقفته أمام القاضي (أبو سعيد) حتى يتذكر صفاته وأفعاله ليمدحه بها، حتى وصل إلى البيت الرابع بتفعيلته الصحيحة الكاملة المتساوية أضافت نوعاً من الهدوء جعل الشاعر يسترسل ويخرج ما بداخله من شحنة عاطفية مليئة بالفخر بهذا الممدوح.

ومن أمثلة العروض الصحيح والضرب الصحيح:

فَعَجِبْتُ مِنْ نُورٍ يَفيضُ تَشَبُّهَاً بِنَدَى رَشِيدِ الدَّولَةِ الغَدِقِ[1] النَّدى[2]

حيث جاءت العروض (متفاعلن) والضرب متفاعلن، لكن حشو الشطر الأول تحولت إلى (مستفعلن) بعد تسكين الثاني المتحرك.

لقد استخدم الشاعر بحر الكامل في تجارب أخرى متنوعة، من ذلك قوله في الهجاء:

سَكِرَ الرَّبيبُ[3] وقامَ فِي نُدمائِهِ طَرَباً يُصفِّقُ باليَدَيْنِ وَيرقُصُ
مَا نَالَ بالتمويه لَمْ يَتْرُكْ لَهُ عَقلاً يُباشِرُهُ المدام[4] فَيَنْقصُ
وَلِيَ الوزاراتِ الثلاثَ وَفَهْمُهُ لا يَسْتَقِلُّ بما يطاهُ[5] الأَخْمُصُ[6]
وَلقدْ بَصَرْتُ بِهِ يُطالب بِالنَّدَى وَكَأَنَّهُ بَغْلٌ حَمُولٌ يَقْمُصُ[7]

إنّ تفعيلة الكامل هنا (متفاعلن) بما أدخله عليها الشاعر من زحاف الإضمار بتسكينه للحرف الثاني (متفاعلن) فأصبحت (مستفعلن) أشاع نوعاً من البطء في الأبيات لأنّه يريد أن يقف على صفات المهجو، فلا يحتاج إلى السرعة.

---

(1) الغدق: الغزير، الماء الغَدَقُ: الكثير، الجوهري، الصحاح(ج1536/4).

(2) الغزي، الديوان(ص363).

(3) الربيب: المهجو الوزير ربيب الدولة أبو المنصور عبد الله بن عبد السَّلَام الْبَغْدَادِيّ، كان وزيراً للسلطان محمود، ينظر: العسقلاني، نزهة الألباب في الألقاب(ج423/1).

(4) المدامة والمُدامُ: الخمرُ، الجوهري، الصحاح(ج1923/5).

(5) وطأ: وطئ الشيء يطؤه وطأ: داسه ، ابن منظور، لسان العرب(ج195/1).

(6) الأخمص: باطن القدم وما رق من أسفلها وتجافى عن الأرض، المرجع السابق(ج29/7).

(7) الغزي، الديوان(ص518)، قمص: قَمَصَ الفرسُ وغيره يَقْمُص ويَقْمِصُ قَمْصاً وقُماصاً، أي اسْتَنَّ، وهو أن يرفع يديه ويطرحهما معاً ويعجنَ برجليه، الجوهري، الصحاح(ج1054/3).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن أمثلة مجزوء الكامل قول الغَزّيّ:

هـــو كَعَبَتِـــي لَـــو عبَّـــرتْ ... آراؤه همـــــــزاتِ[1] كاشـــــــحْ[2]

لـــــذبحتُ هَـــــدْيَ مَطـــــامِعي ... والحَـــــــجُّ يُخْـــــــتمُ بِالـــــــذَّبَائِحْ

... ...

أَنَـــــا وَاثِـــــقٌ بِعزَائِمِـــــي ... والبيـــــــدِ والإبـــــلِ الطَّلائِـــــحْ[3]

وَشِـــــوارِدٍ[4] تَصِـــــلُ المُنَـــــى ... وَتُعـــــينُ أَســـــبابَ المَنَـــــائِحْ

يَـــا مَـــنْ تَعَلَّمَـــتِ النَّـــدَى ... مِـــنْ كَفِّـــه السُّـــحُبُ الـــرّوَائِحْ[5]

إنّ تفعيلة مجزوء الكامل جاءت عروضه صحيحة (متفاعلن) أو أصابها الاضمار (مَتْفاعلن) فأصحبت (مستفعلن)، ومن الملاحظ أن ضربه صار مرّفلاً ليصبح (متفاعلان) بزيادة سبب خفيف على التفعيلة الأصلية للضرب، وهذه الزيادة تتيح للشاعر مزيداً من الحرية في التعبير عن تجربته الشعرية سواء في المدح أو الفخر.

وبعد ، إنّ تفعيلة بحر الكامل وزمنيتها المتساوية (متفاعلن) وما يصيبها من إضمار أو قطع أو تذييل أو ترفي قابلة للتعبير عن التجارب المختلفة التي نجدها في شعر الغَزّيّ، لأنّها تناسب إحساس الشاعر وعاطفته، ويرجع ذلك لسلامة هذا البحر الذي يتكون من تفعيلة واحدة متكررة في كلّ شطر، ويعتقد الباحث أنّ بحر الكامل ينسجم مع نفسية الغَزّيّ، لأنّ الشاعر يختار "الشكل الذي يحقق الدرجة المناسبة من الوحدانية والتأكيد، الشكل الأكثر مناسبة في نبرته وايقاعه وبنيته الصوتية وعرفه الأسلوبي للغرض من القول وللموقف الذي يجري فيه"[6]، إن اختلف النقاد في مسألة المعنى وارتباطه بالبحر ، وهي قضية فيها نظر .

---

(1) همزات: الهمز: الغمز والضغط، الجوهري، المرجع السابق(ج902/3).

(2) الكاشِحُ: الذي يضمر لك العداوة، يقال: كَشَحَ له بالعداوة وكاشَحَهُ، المرجع نفسه(ج399/1).

(3) الطلائح : ناقة طليحُ أسفارٍ، إذا جَهَدَها السيرُ وهَزَلها، الجوهري، الصحاح(ج387/1).

(4) أي سائرة في البلاد، المرجع السابق(ج494/2).

(5) الغزي الديوان، (ص745)، الروائح : مطر العشي، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط(ج380/1).

(6) عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي دراسة أسلوبية(ص86).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2- البسيط:

بحر البسيط من دائرة المؤتلف و"أصل البسيط مستفعلن فاعلن أربع مرات، وهو يستعمل تارة مثمناً وأخرى مجزوءاً مسدساً"[1]، وقيل سمي البسيط "لأنّه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن"[2]، وقيل "لانبساط أسبابه أو مقاطعه الطويلة، أي تواليها 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 على تجربة ودفقة ذات نفس طويل، يشترك 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 الغَزّيّ 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%)، كما نظم الغَزّيّ على وزنه قصيدة من قصائده التي تعدّت المائة، وقد استعمله الغَزّيّ تاماً بنسبة كبيرة، واستعمله مجزوءاً في قصيدتين فقط، وبنسبة ضئيلة جداً

مما يلاحظ على قصائد الغَزّيّ على بحر البسيط أنّ أغلبها في المدح ، وهي طبيعة ديوان الشاعر، وقد تحتوي هذه القصائد على أغراض عدّة كالوقوف على الطلل والنسيب ووصف الإبل والصحراء والمعارك، والمدح والفخر وغيرها.

يقول الغَزّيّ في مقدمة إحدى قصائده مادحاً :

ملامـــةٌ لـــم تَجِـــدْ أُذْنـــا عَلـــى أُذُنِ وَمَـــدْمَعٌ فَـــضَّ[5] خِـــتْمَ السِّـــرِّ بـــالعَلَنِ

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم(ص533).

(2) القيرواني، العمدة(ج136/1).

(3) خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية(ص68).

(4) عصفور، مفهوم الشعر(ص389).

(5) الفَضُّ: الكسرُ بالتفرقة، الجوهري، الصحاح(ج1098/3) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَجاهِـلٌ بأَسـاليبِ الهَـوى لَعِبَـتْ ... بـــهِ الصَّـــبابَة لعـــبَ الـــرّيح بـــالفَنَنِ

ظَـنَّ الهَـوى مَلْبَسـاً يُبْلَـى فَيَخْلَعُـهُ ... فكـانَ فـي القَلْـبِ مِثْـلَ القَلْـبِ فـي البَـدَنِ[1]

وعـادَ يشْـكُو إلـى العُـوَّادِ عِلَّتَـهُ ... شـكْوى المطـيّ إلـى الأنْسـاعِ[2] والوَضَـنِ[3]

وَينتشـي مِـنْ صَـبا نَجـدٍ فَيَسْـأَلُهَا ... إنجـادَ قَلْـبٍ جَـدِيرٍ بالضّـنى قِمَـنِ[4]

والشَّـوْقُ لا يَجْتَنِي نُـوَّارَه أَحَدٌ ... مِـنَ رَوْضَـةِ الحـزْنِ[5] بَـل مِـنْ رَوْضَـةِ الحَـزَنِ

لَيْسَ التغُرْبُ أَنْ تَشْكُو نوى سَفَرٍ ... وإنَّمَـا ذَاكَ فقْـدُ الجـنسِ فِـي الـوَطَنِ[6]

فالشاعر في هذه القصيدة يمدح الملك، ولكنه بدأ قصيدته مبديا 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) ملائمة لنزعة الشاعر الخطابية للتعبير 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 احرف الثاني الساكن من (فاعلن) فتصبح (فَعِلُن) مما أشاع نوعاً من الحركة في نهاية كلّ شطر، بل زاد من سرعة الإيقاع في نهاية الأبيات وذلك بتوالي ثلاث حركات (فعِلُن)، حتى يعوّض البطء الايقاعي الداخلي في الأبيات الناتج عن اختلاف عدد المقاطع كمياً مع تفعيلة أخرى، كما يلاحظ

---

(1) ظن أنّ الهوى يُبلى كالثوب، لكنه ثبت في القلب حتّى كأنّه قلب في البدن.

(2) الأنساع: مفردها النِسْعَةُ: التي تُنْسَجُ عريضاً للتصدير، الجوهري، الصحاح(ج1290/3).

(3) الوضن: الوَضين للهودج بمنزلة البِطان للقَتَب، والتصديرِ للرحل، والحزامِ للسرج وهما كالنِسْعِ إلا أنَّهما من السُيور إذا نُسج نِساجةً بعضه على بعض مضاعفاً، المرجع السابق(ج2214/6)، وإنّما سمت العرب وضين الناقة وضينا لأنه منسوج، الأزهري، تهذيب اللغة(ج49/12).

(4) قمن: يقال هذا المنزل لك موطن قمن: أي جدير أن تسكنه ، ابن منظور، لسان العرب(ج348/13).

(5) الحَزْنُ: ما غلُظَ من الأرض، الجوهري، الصحاح(ج2098/5)، موضع معروف كانت ترعى فيه إبل الملوك، ابن منظور، لسان العرب(ج111/13).

(6) الغزي، الديوان(ص535).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنّ الشاعر لجأ إلى حذف الثاني الساكن (الخبن) في (مستفعلن)، لتصبح (متفعلن) في معظم الأبيات السابقة لإعطاء قليل من السرعة في حشو البيت.

يقول الغَزّيّ في قصيدة مادحاً:

يَـا أَعلَـمَ النّـاَسِ بِـالآدابِ صُـنْ أَدَبـاً ... أَمْسَـــى يُـــوزَّعُ فِـــي تَبْريـــزَ[1] مَجَّانَـــا

إِنْ كَـانَ رُدَّ إِلَـى صَـفِّ النِّعـالِ فَقَـد ... نَظَمْـــتَ فيـــهِ عَلَـــى التِّيجـــانِ تِيجانَـــا

فَأَنْصِـفْ الشَّـعرَ ممَّـن ظَـلَّ يَظلُمُـهُ ... وَلَّا يُقـــيمُ لَـــهُ بِالقِسْـــطِ مِيزَانَـــا

يَـا ابْـنَ المُفَـرِّجِ أَنْـتَ البحـرُ مِـن كَـرَمٍ ... يَفـــيضُ غَوَّاصُـــهُ دُرّاً وَمَرْجَانَـــا

وَأَنْـــتُم أوجـــهُ العَليـــا وَأَلسُـــنُهَا ... عَـــرَفْتُمُ الفخـــرَ بُطْنَانَـــاً[2] وَظُهرَانَـــا[3]

فَكيـفَ لَـم تَفْضَـحُوا مـن يَبْتَغِـي شَـرَفاً ... وَيَجْعَـــلُ الـــبَخْسَ للأَشْـــعَارِ أَثْمَانَـــا[4]

ومن الأمثلة عن مخلع البسيط قوله:

جَـــاءتْ ســـنَا خلعـــةِ الإمـــامِ ... تَجوبُهـــا نَحْـــوَكَ المـــوامي[5]

أَنْـــتَ مَليـــكُ القـــريضِ رَاعِـــي ... ســـــوامَ ألفاظـــــه السّـــــوامِ[6]

شِـــعرُكَ يُـــروَى بِكـــلِّ أَرْضٍ ... حَتَّـــى إِلَـــى المَشْـــعَرِ الحَـــرَامِ[7]

فمخلع البسيط هو "البسيط المجزوء غير أنه لما أصاب تفعيلة العروض الضرب كثير من التغيير فانتقلت من مستفعلن إلى فعولن سمي مخلعاً"[8].

---

(1) تبريز: مدينة من أهم مدن أذربيجان، ينظر: الحموي، معجم البلدان(ج128/1).

(2) بطنان: جمع بطن والبَطنُ: خلاف الظهر، والبَطْنُ: دونَ القبيلة، والبَطْنُ: الجانب الطويل من الريش، الجوهري، الصحاح(ج2076/5).

(3) ظهران: جمع ظهر، الظَهْرُ: خلاف البطن، والظَهْرُ: الجانب القصير من الريش، والجمع الظُهْرانُ، والظَهْرُ: طريق البَرّ، وأقران الظهر: اللذين يجيئون من وراء ظهرك في الحرب، وهذا كناية عن أصالة الأب والأم، المرجع السابق(ج730/2) .

(4) الغزي، الديوان(ص440).

(5) الموامي: المَوْماةُ: واحدة المَوامي، وهي المفاوز، الجوهري، الصحاح(ج2499/6).

(6) السوّام: الإبل الراعية، الخيل المسومة: المَرْعِيَّةُ، المرجع السابق(ج1955/5).

(7) الغزي، الديوان(ص790).

(8) قاسم، المرجع في علمي العروض والقافية(ص58).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويجوز في (مستفعلن) الطي فتصبح (مفتعلن) وهو "عند العروضين مقبول في الصدر مستكره في العجز"[1]، ولجأ الغَزِّيّ إلى هذا الجواز في البيتين الأخيرين.

إنّ بحر البسيط وما يتكون منه من تفعيلتين (مستفعلن، فاعلن) استخدمه الغَزِّيّ بكثرة على غرار الشعر الجاهلي الذي كان شائعاً به بكثرة، وعلى الرغم من البطء الايقاعي الداخلي في بحر البسيط الناتج عن اختلاف عدد المقاطع كمياً جعله يعتمد على الزحافات والعلل، فتصبح النغمة أكثر سرعة لتوالي الحركات.

3- الطويل:

عدّ العرضيون أن نسبة شيوع بحر الطويل في الشعر العربي نسبة عالية حيث لا يضارعها نسبة من بحر آخر، فهو أكثر بحور الشعر استعمالاً في الشعر العربي[2]، لأنّ " أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه قد نظم بهذا البحر"[3]، وسمي طويلاً " لأنّه طال بتمام أجزائه، فلم يستعمل مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً"[4].

لبحر 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 جزئاً، مما يزيد من أثره الموسيقي على المتلقي وخاصة عند التصريع.

بحر الطويل بحر مزدوج التفعيلة، "وأصل الطويل فعولن مفاعيلن أربع مرات..."[5]، وعدد قصائد الشاعر في هذا البحر بلغت واحداً 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) بيتاً، من مجموع أبيات الشاعر الواردة في الديوان والبالغ عددها (5447)، وبنسبة مئوية (25.68 %) تقريباً، ويأتي بعد البسيط في عدد الأبيات.

---

(1) قاسم، المرجع في علمي العروض والقافية، (ص59).
(2) ينظر: أنيس، موسيقى الشعر(ص59).
(3) خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية(ص43).
(4) عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي(ص65).
(5) السكاكي، مفتاح العلوم(ص527).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لهذا البحر إيقاع بطيء نسبياً، لأنّه يعتمد على تفعيلتين إحداهما (فعولن) وهي قصيرة، والأخرى (مفاعلين) وهي طويلة في الفترة الزمنية.

ومن أمثلة ذلك في شعر الغَزّيّ قوله في شكوى الزمان وأهله وذكر أيام الصبا:

مَتَـى يَنْجَلِـي ليـلُ الظُّنـونِ الكَـواذِبِ ... وَيبـدُو صَـباحُ الصِّـدْقِ مِـن حَـدِّ قَاضِـبِ

وتفضـي بُنَيَّـاتُ الطريـق بِمـدْلِجٍ[1] ... إلـى سُـننٍ مَـنْ أَمَّهَـا جـدُّ لاحِـبِ[2]

يَقُولـونَ لَا تَتعـبْ فَرزقُـكَ قِسـمَةٌ ... وبالتَّعـبِ اشـتدَّتْ حبـالُ المطالِـبِ

وَفـي العجـزِ مِـن وَجْـهِ التَّرفـهِ نعمـةٌ ... ولكنّهـا مَعْـدُودةٌ فِـي المَصـائِبِ

يُخيَّـل لِـي أَنَّ الجِبـالَ وإنْ عَلـتْ ... حَصَـا هَضـبَاتِي وَالبحـارَ مَـذانبِي[3]

وَأَنَّ رُكـوبَ الفَرقَـدَينِ تَرجُّـلٌ ... وَنيـلَ كنـوزِ الأرضِ تَقصـيرُ كَاسِـبِ[4]

يبدأ الشاعر قصيدته بتأمل واستفهام، وهذا التأمل يحتاج من الشاعر إلى هدوء وبطء، حتى يستطيع التركيز، فجاء بحر الطويل بازدواج تفعيلته (فعولن، مفاعلين) مناسباً للعاطفة المسيطرة على الشاعر، كما أنّ اختلاف التفعيلتين يؤدي إلى بطء في الإيقاع، فإنّ الشاعر يحتاج إلى هذا البطء أثناء إنشاده، ولجأ الشاعر إلى استخدام زحاف القبض، وهو حذف الخامس الساكن من تفعيلتي البحر خاصة في العروض والضرب "حتى يضفى نوعاً من سرعة الإيقاع التي تعمل على كسر الإحساس بالملل الناتج عن البطء الحركي في الأبيات"[5].

يقول الغَزّيّ في مدح الأمير السيد منجد الدين:

تَـذكَّرَ أَقمـارَ الحِمَـى وَمَهَـا النَّقَـا[6] ... فبـاتَ بِأسـبابِ المُنـي مُتَعَلِّقـاً

يُؤمّـلُ مـن طَيـفٍ مَـزاراً مُـزوَّراً ... وِصَـالاً مُحَـالاً واعْتِـذاراً مُنَمَّقـاً

وَلـو جمـعَ التَّهـويمُ[7] شَـمْلَيهِما لَمـا ... تَصَـافَحَتْ الأجْفَـانُ حتَّـى تفرَّقَـا

---

(1) مدلج: أَدْلَجَ القوم، إذا ساروا من أوّل الليل، الجوهري، الصحاح(ج315/1).

(2) لاحب: اللحْبُ: الطريق الواضح، واللاحب مثله، المرجع نفسه(ج218/1).

(3) مذانبي: جمع ذنوب وهي الدلو، الدلو الملأ ماءً، الجوهري، الصحاح(ج128/1).

(4) الغزي، الديوان(ص390).

(5) الجيار، شعر إبراهيم ناجي(ص58).

(6) النقا: القطعة المحدودبة من الأرض، الكثيب من الرمل، الجوهري، الصحاح(ج2514/6).

(7) التهويم: هذّ الرأس من النعاس، المرجع نفسه(ج1062/5).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَمِن جهلِ أهلِ العشقِ تَسميةُ الذي يُرْجِّي خيالاً لمْ يُصادِفْهُ مُخْفِقَا[1]

وَحبُّ ارتشافِ الثَّغرِ والخَدُّ جَارُهُ وَمَهمَا قَرَنْتَ المَاءَ بالنّارِ أَحْرَقَا

خَليليَّ مِن بَكرِ بن وائلِ باكِرا أوائلَ أيّامِ الصّبا فَهيَ تُنْتَقَى[2]

يميل الشاعر إلى تذكر الأيام الجميلة التي قضاها في حياته، حتى أصبح متعلقاً بأمانيه، هذا التعلق أراده الشاعر أن يأتي سريعاً فلجأ إلى السرعة في بحر الطويل الذي يتميز بالهدوء، لذا كان زحاف القبض في العروض والضرب، ليتخلص من الملل والرتابة من ازدواج التفعيلة، كما لجأ الشاعر إلى استخدام جواز القبض في (فعولن)، فتصبح (فعول)، "وهذا الجواز في فعولن اختياري غير إلزامي وهو جواز مستحسن عند العروضين"[3]، 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، مستخدماً الزحاف والعروض المناسب فيستطيع أن يحرك من موسيقاه وأوزانه متنقلاً من الهدوء والبطء إلى السرعة والحركة.

4- الخفيف:

سمّى الخليل بن أحمد بحر الخفيف بهذا الاسم "لأنّه أخف السباعيات"[4]، أما التبريزي فإنّه يرى أنّ سبب التسمية "لأنّ الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت، وقيل سمى خفيفاً لخفته في الذوق والتقطيع، لأنّه يتوالى في لفظه ثلاثة أسباب، والأسباب أخف من الأوتاد"[5].

---

(1) مخفق: الفاشل، إخْفاَقَ الرجلُ، الجوهري، الصحاح(ج1496/4).

(2) الغزي، الديوان(ص464).

(3) قاسم ، المرجع في علمي العروض والقافية(ص49).

(4) القيرواني، العمدة(ج136/1).

(5) التبريزي، الكافي في العروض والقوافي(ص109).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يشترك بحر الخفيف مع السريع والمنسرح والمضارع والمقتضب في تكوين دائرة عروضية تسمى (المشتبه)، وهو مبني على التفعيلات التالية: (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن، ست مرات)[1]، أي أنّه من التفعيلات المزدوجة.

يمتاز الخفيف بموسيقاه العذبة، لكثرة الزحافات والعلل غير اللازمة فيه، ويرد الخفيف في الشعر العربي تاماً ومجزوءاً، ولكنّ الغَزّيّ لم يستخدمه إلا تاماً، وقد بلغ عدد القصائد التي كتبها الشاعر على الخفيف (13) قصيدة من مجموع القصائد البالغ عددها (193) ، وبنسبة مئوية (6.73 %) تقريباً، وقد بلغ عدد الأبيات على بحر الخفيف (491) بيتاً من مجموع الأبيات (5447)، وبنسبة مئوية (9.01 %) وأطول قصائد بحر الخفيف عند الغَزّيّ قصيدة واحدة وصلت (60) بيتاً، وأقلها (3) قصائد لم تتعد العشر أبيات.

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 ضربة فيصبه التشعيث "وهو حذف أول أو ثاني الوتد المجموع، أي حذف أحد متحركي وتدها، وهو أن تصير (فاعلاتن) لتصبح (فاعاتن) أو (فالاتن) فينقل على (مفعولن)" ، وسُمي مشعثاً "لأنّك أسقطت من وتده حركة في غير موضعها فتشعث الجزء، ويجوز التشعيث في العروض أيضاً، إذا كان البيت مصرّعاً "[2]. ومثاله في مدح السالمي[3]:

أَقفــــرتْ مِـــــن أُهَـــيْلِهِنَّ الـــــدّيارُ فاسْـــــــــتَثَارتْ غَرامَـــــــكَ الآثـــــــارُ

كُلَّمـــــا سَـــــهَّد العُيـــــونَ البَـــــواكِي شَـــــــوقُهم صَـــــــوَّرَتْهُمُ الأفكـــــــارُ[4]

أما ما أصاب الخفيف من الخبن منه قول الغَزّيّ:

شَـــامَ[5] **بَرقـــاً فَظَـــنَّ فِـــي الجَـــوِّ نَـــارَا أَو سِـــــنانَاً يَشُـــــقُّ نَقعَـــــا مُثَـــــارَا**

---

(1) ينظر: الشاويش، الكافي في علم العروض والقوافي(ص211)، قاسم، المرجع في علمي العروض والقوافي(ص193).التبريزي، الكافي في العروض والقوافي(ص109).

(1)التبريزي؛ الخطيب، الكافي في العروض والقوافي(ص113).

(3) نصير الدين محمود بن أبي توبة وزير السلطان سنجر، كَانَ مناظرا فحلا فَقِيها مدققا نظر فِي عُلُوم الْأَوَائِل (ت.530هـ)، ينظر: السبكي، طبقات الشافعية الكبرى(ج 294/7).

(4) الغزي، الديوان(ص609).

(5) شام: رأى، يقال: وشِمْتُ البرق، إذا نظرت إلى سحابته أين تُمطِر، الجوهري، الصحاح(ج 1963/5).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كُنــتُ فَــي هَــذهِ الإخالــة[1] ســلمى بعــــدمَا أَنجـــدَ المشِـــيبُ وَغَـــارَا

مَســـحتُ عَارضِـــي[2] وَمـــا ذَاكَ إِلَّا أَنَّهَـــا ظَنّـــتِ القَتيـــرَ[3] غُبَـــارَا[4]

في البيت الأول والثاني تحولت (مستفعلن) إلى (متفعلن) ، أما عروض البيت الثاني وضربه فقد صارت (فاعلاتن) (فعلاتن).

ومنه قوله في أمرد:

يَـا غـزالاً كَأنَّمـا دَبَّـت النَّمـلُ إِلَـى فِيـــــه حـــــينَ لَاقـــــاهُ شَـــــهدَا

مَـــا سَـــمعنَا بِـــالوردِ يُنْبِـــتُ شَـــوَكاً بَـــلْ سَـــمِعنَا بِالشـــوكِ يُنْبـــتُ وَردَا[5]

وهكذا نرى الغَزِّيّ يبني قصائده على بحر الخفيف، ولم ينظم على مجزوئه، وقد لجأ الشاعر إليه مستعيناً بالزحافات التي تصيب البحر في جميع الأغراض الشعرية وخاصة المدح، وهو الطابع العام على ديوان الغَزِّيّ.

5- الوافر:

بحر الوافر من دائرة المؤتلف يتكون من تفعيلة (مفاعلتن) مكررة ثلاث مرات في كل شطر، ويمكن أن يأتي مجزوءاً بتكرار التفعيلة مرتين في كل شطر[6].

سُمي وافراً "لتوفر حركاته، لأنّه ليس في الأجزاء أكثر حركات من "مفاعلتن"، وما يفك منه متفاعلن"، وقيل سمي وافراً لوفور أجزائه"[7] ، ويتصف بحر الوافر بالمرونة، "فقل من الأغراض ما لم يرد شيء على الوافر"[8].

---

(1) الإخالة: تخيّل وتفرّس، أخال الشيء، أي اشتبه، المرجع السابق(ج1691/4).

(2) عارضي: صفحة حدي، والعارِضُ: النابُ والضرسُ الذي يليه. المرجع نفسه(ج1083/3).

(3) القتير: الغبرة، القَتَرُ: جمع القَتَرَةِ، وهي الغبار، المرجع نفسه(ج785/2).

(4) الغزي، الديوان(ص397).

(5) الغزي، الديوان(ص520).

(6) ينظر: فاخوري، سفينة الشعراء(ص37)، محمد، الجامع في العروض والقوافي(ص114)، الجوهري، عروض الورقة(ص30)، عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي(ص56).

(7) التبريزي، الكافي في العروض والقوافي(ص51).

(8) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات(ص22).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بلغت عدد القصائد التي نظمها الغَزّيّ على الوافر (18) قصيدة من إجمالي عدد القصائد البالغ (193) قصيدة، وبنسبة مئوية (9.32%) تقريباً، ليحتل بذلك المرتبة الرابعة (راجع الجدول).

كما بلغ عدد الأبيات على بحر الوافر (464) بيتاً من مجموع عدد وبنسبة مئوية (8.51 %)، وليكون بذلك في المرتبة الرابعة.

من الملاحظ أنّ إحدى القصائد الطوال (فوق المائة)، نظمها الشاعر على بحر الوافر، كما يلاحظ من خلال دراسة الباحث لديوان الغَزّيّ أنّه لم ينظم على مجزوء الوافر.

يقول الغَزّيّ:

عَليــكَ مُؤيّــدَ الــدّينِ اعْتمــادِي ... فَــلا تَجــنَحْ إلَــى كَــذبِ الأعَــادِي

تَمــادَى المَطْــلُ[1] والآمــالُ زَرعٌ ... وطــولُ الانتظــارِ مِــنَ الجــرَادِ

وَقــد أَزِفَ الرَّحيــلُ وأنْــتَ كَهفِــي ... وَمــن جَــدْوَاكَ رَاحلتِــي وَزادِي

زَفَفــتُ إليــكَ أبكــارَ المعــانِي ... فَــزُفَّ إلــيَّ أبكــارَ الأيَــادِي

مَحَلُّــكَ فَــي السّــماءِ فَــأيُّ شَــيءٍ ... أَمُــتُّ[2] بــه إلــى السَّــبْعِ الشّــدادِ[3]

وَجــدتُ جميــعَ مَــا فِــي الأَرضِ مِنَهــا ... وَلــيسَ المُسْــتَعَادُ بِمُسْــتَفَادِ[4]

يتميز الوافر بالمرونة كالكامل، ولم يرد هذا البحر إلا وقد أصابه القطف في العروض والضرب لتصبح (فعولن) بدلاً 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"[5].

---

(1) المطل: التسويف، ابن منظور، لسان العرب(ج624/11).

(2) أمتّ: أتوسل بقرابة، ابن منظور، لسان العرب(ج90/2).

(3) السَّبْعَ الشِّدَادَ يُرِيدُ: إِنَّهَا فِي الشِّدَّةِ وَالصُّعُوبَة مثل سنين يوسف عليه السلام في مصر.

(4) الغزي، الديوان(ص564).

(5) الشاويش، الكافي في علم العروض والقوافي(ص99).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما يصيبه العصب وذلك بتسكين الرابع المتحرك لتصبح (مُفَاعَلْتُن) في التفعيلة الثانية من الشطر الأول والشطر الثاني من البيت الأول، يقول في مدح أحمد بن الحسن الطوسي[1]:

ذَكــــرتُ خَـــــوالي المُـــــددِ الخَـــــوالِي ... وَكانـــــتْ طُـــــرْزَ أكمـــــامِ اللَّيـــــالِي

فَبــتُّ كــأنَّ جَفنــي جَفْــنُ عَضْــبٍ[2] ... طريـــــرُ الحَـــــدِّ عُوهِـــــدَ بالصِّـــــقالِ

وَلـــم أَصِـــدِ الكَـــرى حتّـــى أَطـــارَتْ ... بُـــــزَاةُ الرُّشـــــدِ أَغرِبـــــةِ الضَّـــــلالِ

وَطفــلُ الفجــرِ فِــي مَهــدِ الــدّياجِي ... وَقَـــــدْ نُثِـــــرتْ السُّـــــبَجِ[3] اللالـــــي

وكنـــتُ إذا قَنـــا ألتأميـــلِ طَاشَـــت ... سَـــوَافِلُهُ اعْتَمـــدتُ عَلـــى العَـــوالِي

وَملَّكنِـــي زِمـــامَ الصَّـــبرِ عِلْمِـــي ... بَـــأنّ التّـــرْكَ يُـــرْخِصُ كُـــلَّ غَـــالِي[4]

يبدو من خلال الأبيات التي قام الباحث بتحليلها والاطلاع عليها والتي يضيق البحث بها أنّ بحر الوافر التام عند الغَزّيّ هو المفضل على سواه من أنواع الوافر بسبب سعة مساحته الايقاعية ومعانيه وأسلوبه في تداول القول، وهو منسجم بذلك مع عصره الذي يميل إلى البحور التامة والطويلة لا المجزوءة والقصيرة.

6- المتقارب

بحر المتقارب "بفتح الراء وكسرها، والفتح أفضل"[5]من دائرة "المتفق" وسُمي بهذا الاسم "لتقارب أجزائه، وإنّها خماسية كلّها يشبه بعضها بعضاً"[6]، وقيل سُمي متقارباً "لأنّه ليس في أبينة الشعر شيء تقرب أوتاده من أسبابه كقرب المتقارب، وذلك لأنّ كلّ أجزائه مبنى على وتد وسبب"[7]، ويتكون بحر المتقارب من "فعولن ثمانياً وهو في الأصل تارة، ويسدس مجزوءاً

---

(1) أحمد بن الحسن بن عي بن اسحاق الطوسي وزير للسلطان محمد السلجوقي(ت.544)، ينظر: ابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الأمم والملوك(ج72/18).

(2) العَضْب: السيف القاطع ، الصحاح ، 183/1.

(3) السبج : خرز أسود ، لسان العرب ، 295/2.

(4) الغزي، الديوان(ص470).

(5) خلوصي، فن التقطيع الشعري، والقافية(ص185).

(6) ابن رشيق، العمدة(ج136/1).

(7) محمود، العروض والقافية في لسان العرب(ص41).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أخرى"[1]، يؤدي 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 الغَزّيّ على المتقارب (12) قصيدة، بنسبة (6.21 %)، وقد وصل عدد أبيات بحر المتقارب (240) بيتاً، وبنسبة مئوية (4.40 %) من مجموع الأبيات.

ومن الملاحظ أن (5) قصائد لا يزيد عدد الأبيات في القصيدة الواحدة عن عشرة، بل يوجد بيت واحد، وبيتان، وثلاثة أبيات وتأخذ رقم قصيدة، كما يلاحظ أنّ الطابع العام على بحر المتقارب في المدح، عدا ثلاثة أبيات في الهجاء، ومن الأمثلة على بحر المتقارب قول الغَزّيّ مادحاً:

عَلـــى النّـــازِلينَ بِـــوادِي الأَضَـــا[2] سَـــــلامٌ يُعَطِّـــــر جَنْـــــبَ الفَضَـــــا

هَـــوىً خَـــفَّ ظَهـــرِي بِأَعْبَائِـــهِ فَلَمَّـــا مَضَـــى وانقَضَـــى[3] أَنقَضَـــا[4]

نجد في مطلع القصيدة أنّ الضرب والعروض قد أصابها الحذف، فأصبحت فعولن (فعو) بعد حذف (لن) أو تصبح (فَعَلْ)[5]، 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:

مَتَـــى جَـــاوزَ الشّـــوقُ حَـــدَّ اليـــراعِ[6] وَكـــــانَ اللِّقـــــاءُ عَـــــديمَ الـــــدَّواعِي

جَعَلـــتُ الصِّـــفاح[7] بكـــفِّ الضـــميرِ وَشـــــكوَى الهَـــــوى بلســـــانِ اليـــــراعِ[8]

فقد جاء العروض صحيحاً (فعولن) والضرب صحيحاً (فعولن)، يقول في المدح:

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم(ص560)

(2) الأضا: الأَضاةُ: الغديرُ، والجمع أَضىً، الجوهري، الصحاح(ج 2270/6).

(3) أنقض: أثقل، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج244/7).

(4) الغزي، الديوان(ص800).

(5) ينظر: قاسم ، المرجع في علمي العروض والقافية(ص107)، الشاويش، الكافي في علم العروض والقوافي (ص255)، الجوهري، عروض الورقة(ص64).

(6) اليراع: فراشة إذا طارت في الليل، ابن منظور، لسان العرب(ج413/8).

(7) الصّفاح: جمع صفح وهو عرض الوجه، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج1/ 382).

(8) الغزي، الديوان(ص565)، اليراع : القصب، ابن منظور، لسان العرب(ج413/8)، والمقصود القلم .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لِفَضلِكَ تَقْصِدُكَ النّائباتُ فَتأخذُ مِنْ وَفْرِكَ المُقْتَضَبْ[1]

نجد 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) خلافاً للمعهود، إذ لا نقف على متحرك، ولابد من اشباع الحركة[2]، أما العروض فجاءت صحيحة (فعولن)، والضرب أصابه الحذف وهو حذف السبب الخفيف في آخر التفعيلة (فعولن) تصبح (فعو).

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

7- المنسرح:

أصل بحر المنسرح "مستفعلن مفعولات مستفعلن مرتين، وهو في الاستعمال مسدس ومنهوك..."[3].

سُمى منسرحاً "لانسراحه مما يلزم أضرابه وأجناسه، وذلك أن مستفعلن متى وقعت ضرباً فلا مانع يمنع من مجيئها على أصلها، ومتى وقعت مستفعلن في ضربه لم تجيء على أصلها لكنها جاءت مطوية..."[4] ، كما ورد عن الخليل أن سبب التسمية يعود "لانسراحه وسهولته"[5].

استخدم الغَزّيّ بحر المنسرح في (4) قصائد وبنسبة مئوية (1.55 %)، على الرغم أن بحر السريع بلغت قصائده (7) قصائد إلا أن هذ القصائد السبعة لم تتجاوز (25) بيتاً فقط ، أما بحر المنسرح، وعلى الرغم من عدد قصائده القليلة إلا أنّ عدد أبياته وصلت (200) بيتاً وبنسبة (3.67 %).

إنّ توزيع قصائد المنسرح كما يشير إليها جدول (3) كانت كالتالي :

---

(1) الغزي، الديوان(ص650).

(2) ينظر: الشاويش، الكافي في علم العروض والقوافي(ص259).

(3) السكاكي، مفتاح العلوم(ص552).

(4) التبريزي، الخطيب، الكافي في العروض والقوافي(ص103).

(5) القيرواني، ابن رشيق، العمدة(ص136).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قصيدة بلغ عدد أبياتها (88) والثانية (48)، والثالثة (64) والرابعة (2) ، وهي نسبة إلى حد ما عالية مقارنة بعدد القصائد مع عدد أبياتها.

ومثاله قول الغَزّيّ يمدح مؤيد الدين الطغرائي[1]:

لَا تَحسبُوا فَيضَ عَبرتِي عَجَباً لَو قُيِّد الدَّمعَ بَعدهُمْ وَثَبَا
إنَّ المَغَذينَ[2] بالدُّمى تَخذُوا خَوارِقَ الحُجْبِ دُونَها حُجُبَا[3]

جاءت العروض مطوية فصارت مستفعلن "مستعلن"، وكذلك الضرب مثلها مطوي ، والطي هو "حذف الرابع الساكن من مستفعلن" [4]، فصارت (مستعلن)، مما أدى إلى توالي 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"[5]. كما أصاب الطي "مفعولات" لتصبح "مفعلات" وتنقل إلى "فاعلات"، يهدف الشاعر إلى تنويع في النغمة الموسيقية على الرغم أنّ القصيدة قد تكون دفقة شعورية واحدة من خلال تنويعه في التفعيلات باستخدام الزحافات والعلل سواء في الحشو أو العروض أو الضرب، ، يقول الغَزّيّ في بعض الملوك[6] :

---

(1) الطغرائي الحسين بن علي بن عبد الصمد أبو اسماعيل المنشئ، من أهل أصبهان فاق أهل عصره بصنعة النثر والشعر، كان وزيراً للسلطان مسعود السلجوقي بالموصل، له ديوان شعر جيد، ومن محاسن شعره قصيدته المعروفة بلامية العجم، وكان عملها ببغداد في سنة خمس وخمسمائة يصف حاله ويشكو زمانه، وهي التي أولها:
أصالة الرأي صانتني عن الخطل ... وحلية الفضل زانتني لدى العطل
ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان(ج2/185)، الحموي، معجم الأدباء(ج3/1108) .

(2) المغذين: الإغذاذ في السير: الإسراع، الجوهري، الصحاح(ج2/567).

(3) الغزي، الديوان(ص405).

(4) الشاويش، الكافي في علم العروض والقوافي(ص200).

(5) المرجع السابق، ص205.

(6) الوزير ابن خالد بن محمد القاشاني الفيني من قرية فين من قاشان، وزير السلطان محمد بن ملكشاه وللخليفة المسترشد (ت.532هـ)، ينظر: القرشي، البداية والنهاية(ج4/64) و(ج12/238).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قُـــمْ نَفتَرِعْهَـــا[1] كأنَّهـــا الـــذَّهبُ بِكْـــــرٌ أبُوهـــــا وأُمُّهـــــا العِنَـــــبُ
أَرَقُّ مِـــنْ عَبـــرةِ اليَتـــيمِ وَمِـــن عِبـــــارَةِ الصّـــــبِّ قَلْبُـــــهُ وَصِـــــبُ
مُدَامـــــةٌ[2] تَصْـــقُلُ[3] القُلُـــوبَ إذَا رَانَـــــتْ عَليهَـــا الهُمـــــومُ والرَّيَـــــبُ
كُؤُوسُـــــها أَنجـــمٌ تضِـــلُّ بِهَـــا لَاْ يَهتـــدِي مِـــن تُضِـــلُّهُ الشُّـــهُبُ[4]

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) بيتاً، وكذلك في حشو البيت فقد أصابها الخبن والطي.

ومن الأمثلة على حذف الرابع الساكن من الحشو "الطي" قوله:

مُشَـــتِعلٌ بالظُّبـــا[5] لَـــهُ شَـــرَرٌ يَهُولُـــهُ[6] مِـــنْ دُخـــانِ مُلْتَهِبِـــهْ[7]

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

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 قاصداً هذا التغيير؛ ليخلق بذلك نوعاً من الإيقاع الجميل ليؤثر على المتلقي.

---

(1) افترع: فرع كل شيء: أعلاه، والأمر ابتدأه، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج1256/3).
(2) المدام والمدامة: الخمر، ابن منظور، لسان العرب(ج214/12).
(3) تصقل: صَقَلَ السيفَ وسَقَلَهُ أيضاً صَقْلاً وصِقالاً، أي جَلاه، الجوهري، الصحاح(ج1744/5).
(4) الغزي، الديوان(ص415)، الشهاب: شعلة نار ساطعة، ابن منظور، لسان العرب(ج508/1).
(5) الظبة: حد السيف والسنان والنصل والخنجر وما أشبه ذلك، ابن منظور، المرجع السابق(ج22/15).
(6) يهوله: هول، الخوف والأمر الشديد، ابن منظور، المرجع نفسه(ج712/11).
(7) الغزي، الديوان(ص457).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

8- الرمل:

الرمل من دائرة "المشتبه" وقد سماه الخليل بهذا الاسم "لأنّه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض"[1]، وقيل سُمي بهذا الاسم لدخول الأوتاد بين الأسباب، أو لأنّ الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن[2]، وقيل من رمل في السير فقد أسرع، أو لسرعة النطق به، وهذه السرعة جاءت من تتابع تفعيلته"[3]، ويُبنى هذا البحر من تكرار "فاعلاتن" ست مرات، وأنه يسدس على الأصل تارة، ويربع مجزوءاً أخرى..."[4]، ولم يستخدمه الغَزّيّ إلا تاماً.

إنّ قصديتي الغَزّيّ على بحر الرمل إحداهما في المدح وقد بلغت (41) بيتاً، والأخرى في الوصف وهي (11) بيتاً، ومجموعهما (52) بنسبة مئوية(0.95%)، ونسبة الأبيات (1.03%) من مجموع القصائد (193).

يقول الغَزّيّ في مدح الوزير ابن أبي توبة[5] :

يَـا مـريضَ التُّـربِ مِـن رَثْـعِ[6] الغَـزالِ ... جَـــادكَ الصَّـــيِّبُ مُنْحَـــلَّ العَـــزالِ[7]

وَاســتعارَتْ مِنــكَ أَنفــاسَ الخُزامــى[8] ... أَرِجَـــاً[9] يَشـــملُ أَجـــزاءَ الشّـــمالِ

أيـــنَ أيّامُـــكَ والـــدّهْرُ رَبيـــعٌ ... وَالنَّـــوَى معزولـــةٌ والقُـــرْبُ والِ[10]

وَالثــرى يَلقــطُ مــن نــوءِ الثُّريَّــا ... نقطـــاً يَنظمُهـــا نَظـــمَ لآلِ

---

(1) القيرواني، العمدة(ج136/1) .

(2) ينظر، التبريزي، الكافي في العروض والقوافي،(ص83).

(3) ينظر، الشاويش، الكافي في علم العروض والقوافي(ص161).

(4) السكاكي، مفتاح العلوم(ص545).

(5) نصير الدين محمود بن أبي توبة وزير السلطان سنجر، كَانَ مناظرا فحلا فَقِيها مدققا نظر فِي عُلُوم الْأَوَائِل (ت.530هـ)، ينظر: السبكي، طبقات الشافعية الكبرى(ج294/7).

(6) الرتع: الرعي في الخصب، الجوهري، الصحاح(ج1216/3).

(7) العزال: العزائل: أصله العزالي، والعزالي جمع العزلاء، وهو فم المزادة الأسفل، فشبه اتساع المطر واندفاقه بالذي يخرج من فم المزادة، ابن منظور، لسان العرب(ج440/11).

(8) الخزامى: نبت طيب الريح، واحدته خزاماة، ابن منظور، المرجع السابق(ج147/12).

(9) أرجاً: توهّج ريح الطيب، المرجع نفسه(ج207/2).

(10) وال: راجع ، الجوهري، الصحاح(ج1628/4).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كَـــمْ عَهــدنَا فِيــكَ مِــنْ جَاريــةٍ ... جَانَســـتْ بالحَجْـــلِ[1] ربّـــاتِ الحِجـــالِ
قِـــدُّهَا والطَّـــرفُ مِنهَـــا عُـــدةٌ ... وُزِّعَـــتْ بَـــينَ طِـــرادٍ ونِـــزالِ
سَـــمْهَرِيٌّ[2] خُلْقُـــهُ تَثْقِيفُـــهُ ... وَحُســـامٌ حَـــلَّ عَـــنْ وصـــف صـــقالِ[3]

يبدأ الشاعر قصيدته التي يمدح بها الوزير داعياً له بالخير والبركة من المطر المنهل عليه، ثم يبدأ بالتذكر لتلك الأيام التي قضاها معه، وقد أصبح الدهر ربيعاً بقربه من الوزير، ثم يبدأ بما كان عند الوزير من خيرات وجوار حسناوات، فأخذ يصفهن وصفاً دقيقاً على أن يصل إلى الممدوح في بقية القصيدة فيمدحه ويمدح كرمه وشجاعته.

يوظف الغَزّيّ بحر الرمل بتفعيلته "فاعلاتن" المكررة، وقد جعلته يخرج هذه الشحنة العاطفية في مدح الوزير، ليتذكر أيام الخوالي ، وعند تحليل الأبيات عروضياً 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".

في 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".

جاءت عروض البيت الأخير "فاعلا" "فاعلن" وضربه جاءت "فعلاتن"، وهذا التنوع في تفعيلة العروض يضفي على الأبيات نوعاً من الحركة الناتجة عن موسيقى الرمل، كما أن التنوع لم يقف عند العروض والضرب فقط، فقد أصاب الحشو أيضاً، وبذلك تزداد الحركة لانتقال التفعيلة إلى أخرى، فتزداد موسيقى القصيدة وهي موسيقى "خفيفة رشيقة منسابة وفيه رنة..."[4].

يصل إلى مدح الوزير وفيه يقول:

أيُّ فَضْـــلٍ لَـــمْ يَكُـــنْ أَهـــلاً لَـــهُ ... صُـــرِفَتْ عَـــنْ فَضـــلِهِ عَـــيْنُ الكَمَـــالِ
اللُّهَـــا[5] مَبذُولَـــةٌ وَالوجـــهُ طَلْـــقٌ ... والسّـــجَايَا جَمَّـــةٌ والـــرّأيُ عـــالِ

(1) الحَجْلُ: الخلخالُ، الصحاح، الجوهري(ج4/1666).
(2) سَمْهَرِيٌّ: القناةُ الصلبةُ، يقال: رمحٌ سَمْهَرِيٌّ، ورِماحٌ سمهرية، المرجع نفسه(ج2/689).
(3) الغزي، الديوان(ص639-640).
(4) المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها(ص134).
(5) اللُّهَا: جمع اللُّهْوَةُ: العطيَّة ، دراهمَ كانت أو غيرها، الجوهر، الصحاح(ج6/2487).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سَـــــبَقَتْ مِنْحَتُـــــه مِدْحَتُـــــه خَــوفَ أَنْ يُــدْرِكَهَا وَصْــمُ[1] المِطــالِ[2]

إنّ تقطيع الأبيات عروضياً يدلُّ على التنوع الموسيقى لهذه الأبيات، وهي بالترتيب

فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فـــــاعلا فعلاتـــــن فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن

فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن

فعلاتـــــن فعلاتـــــن فعـــــلا فـــــاعلاتن فعلاتـــــن فـــــاعلاتن

ومن الواضح أن الشاعر يلجأ إلى تغيير التفعيلة سواء في الحشو أو العروض أو الضرب. وكان بحر الرمل من أقل البحور الشعرية في ديوان الغَزِّيّ، ولم يستخدم الغَزِّيّ مجزوء الرمل.

9- السريع:

ووزنه في الأصل: مستفعلن مستفعلن مفعولات، وعروضه مفعولات لا تبقى صحيحة، وإنما يدخلها نوعان من الزحاف هما الطي والكسف، الطي: وهو حذف الرابع الساكن وهو هنا الواو، فتصير مفعولات بعد الطي مفعلات. والكسف: وهو حذف السابع المتحرك وهو هنا التاء، فتصير مفعلات بعد الكسف مفعلا، وتنقل إلى فاعلن وبذلك يصير وزن هذا البحر: مستفعلن مستفعلن فاعلن ... مستفعلن مستفعلن فاعلن، يستعمل تامّاً ومشطوراً ولا يستعمل مجزوءاً.

لم يكتب الغَزِّيّ على بحر السريع إلا عدداً من الأبيات القليلة جداً ، فهي لا تتعدى (24) بيتاً ، وبنسبة مئوية (0.4).

ومنه قوله:

طُــولُ حُيَــاةٍ مَــا لَهَــا طَائِــلٌ نَغَّــصَ عِنْــدِي كُــلَّ مَــا يُشْــتَهَى

أَصْبَحْتُ مِثْلَ الطِّفْلِ فِي ضَعْفِهِ تَنَاسَبَ المُبْدَأُ وَالمُنْتَهَى[3]

(1) وصم: العيب والعار، الجوهر، الصحاح(ج2052/5).

(2) الغزي، الديوان(ص641)، المطال: التسويف، وطاوَلْتُهُ في الأمر، أي ماطَلْتُهُ، المرجع السابق(ج1755/5).

(3) الغزي، الديوان(ص621).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانياً : القافية

القافية مأخوذ من"(قفا)، اسم مقصور، مؤخر العنق ... و(قفا) أثره أتبعه، و(قفى) على أثره بفلان أي اتبعه إياه "[1]،ومنه قوله تعالى ﴿ ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا ﴾ [الحديد:27]، ومنه الكلام المقفّى (قوافي) الشعر لأنّ بعضها يتبع إثر بعض والقافية: القفا ؛ لقوله صلى الله عليه وسلم: "يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم بالليل بحبل في ثلاث عقد..."[2].

والقافية: "ج قافيات وقوافٍ: آخر جزء في بيت الشعر، وقد يكون كلمة أو بعض كلمة، أو كلمة وبعض أخرى، أو كلمتين ..."[3]، ومنها اشتق العلماء علم القافية وهو "علم يبين ما يجب التزامه في أواخر أبيات القصيدة حتى لا تضطرب موسيقاها، ولا يختل ترتيبها"[4] .

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، وأساس القافية الروي، يلحقه المجرى والوصل والخروج ويسبقه الردف والتأسيس والدخيل، تتشكل حسب تقاليد معينه محددة عادة..."[5]، ولها دورٌ فعّال في الموسيقى داخل القصيدة، لأنها "عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان..."[6]، وهكذا تكون القافية بمثابة اللحن والموسيقى التي يطرب من خلالها المتلقي "فوظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة أو ما يشبه الإعادة للأصوات..."[7].

---

(1) الرازي، مختار الصحاح(ص258).
(2) ابن ماجه، سنن بن ماجه(ج421/1).
(3) عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة(ج1847/3).
(4) المرجع السابق(ج1847/3).
(5) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات(ص38).
(6) أنيس، موسيقى الشعر(ص46).
(7) ويليك، نظرية الأدب(ص167).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حدّد الخليل بن أحمد القافية بقوله: "من آخر حرف في البيت على أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن ... ، وهي عند الأخفش "آخر كلمة في البيت ..."[1] ، وبعضهم يرى أنّ القافية هي " البيت وعند بعضهم هي القصيدة..."[2]، يرى ابن رشيق أنّ القافية " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يُسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية..."[3]، ونجد أن ابن رشيق يؤكد على رأي الخليل في تحديد القافية بقوله "القافية من آخر حرف في البيت إلى أو ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين..."[4] ، وعلى الرغم من الاختلاف بين هذه المفاهيم إلا أنّ هناك اتفاق حول القافية على أنها تقع آخر البيت سواء أكانت كلمة أو مقطعاً[5].

وإذا كان البلاغيون والنقاد قديماً اهتموا بالقافية، فإنّ المعاصرين يؤكدون عليها " خاصة أنّ القافية مركز ثقل مهم في البيت، فهي حوافر الشعر ومواقفه، إن صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته"[6].

إذا كان الاختلاف حول تحديد القافية قائماً منذ زمن الخليل وتلميذه الأخفش، فإننا نجد بعض المتخصصين يشعر بالدهشة من تحديد الخليل لها، "ولنا أن يدهش؛ لأن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقّد لم يلتفت إلى فكرة المقطع، فلو التفت إليه لأصبح تعريف القافية عنده أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت أو المقطعان الطويلان في آخره، مع ما يكون بينهما من مقاطع قصيرة"[7].

يجد الباحث أن الاهتمام بالقافية في الشعر لا يزال عند المحدثين، وإن كانت نظرتهم لها تختلف ولو قليلاً عن نظره القدماء، لذا فإنّ القافية عندهم "عدة أصوات تكررت في أواخر

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم(ص568).
(2) المرجع السابق، ص569.
(3) ابن رشيق، العمدة(ج151/1).
(4) المرجع السابق(ج151/1).
(5) ينظر: يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر(ص347).
(6) عصفور، مفهوم الشعر(ص407).
(7) عياد، موسيقى الشعر العربي(ص99).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأشطر أو الأبيات من القصيدة"[1]، وليس في وسع الباحث التطرق لجميع الآراء حول القافية سواء كانت قديمة أو حديثه، لأنّه يتطلع إلى العمل التطبيقي بعيداً كلّ البعد عن مختلف الأوجه والنظريات والآراء، ويتبع مواطن الاتفاق والاختلاف، فإنّ ما يهتم به الباحث هنا هو تحديد الخطوات المنهجية التي يتمكن الباحث من خلالها اكتشاف خصائص استعمالها عند الغَزّيّ، 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 شداً قوياً، ولولاها لكانت القصيدة مفككة"[2].

1- أنواع القافية باعتبار الروي:

قسّم علماء اللغة العربية القافية باعتبار الرّوى إلى قسمين: القافية المطلقة، والقافية المقيدة ، ويحاول الباحث الكشف عن أنواع القافية من خلال جداول قام بإعدادها، ليتم بعد ذلك دراسة القافية من خلالها إذا كانت مطلقة أو مقيدة.

أ- القافية المطلقة

هي "ما كان رويها متحركاً"[3]، أي بعد رويها وصل بإشباع، ضماً وفتحاً وكسراً، و" كذلك إذا ما وصلت بهاء الوصل سواء أكانت ساكنة، أم متحركة"[4]، وبلغت القافية المطلقة نسبة عالية في شعر الغَزّيّ إذ بلغ عدد القصائد ذات القافية المطلقة 175 من مجموع (193) وبنسبة (90.67 %) ، وهي نسبة عالية، تكاد تشمل معظم شعره، وقد جاءت على جميع البحور الشعرية التي بنى عليها الغَزّيّ قصائده.

الجدول(1:4) يبين عدد القصائد ذات القافية المطلقة موزعة على بحور الشعر في ديوان

---

(1) أنيس، موسيقى الشعر(ص246).

(2) خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية(ص221).

(3) السكاكي، مفتاح العلوم(ص572).

(4) الشاويش، الكافي في علم العروض والقوافي(ص348).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

الجدول (1:5) 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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

.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
.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

جدول(1:6) 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

من خلال الجداول السابقة (4،5،6) يتبين للباحث توزيع القافية المطلقة على البحور الخليلية كالتالي:

الطويل (39 قصيدة، الأبيات 1333) ، الكامل (48 قصيدة، الأبيات 1319)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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).

من الأمثلة على هذا النوع من القافية ذات الروي الواحد المطلق، قول الغَزِّيّ مادحاً[1] أحد الممدوحين:

بجمـــع جَفْنَيْـــكِ بَـــيْنَ البُـــرْءِ والسَّـــقَمِ ... لا تســـفكي مِـــنْ جفـــوني بـــالفراقِ دمـــي

إشـــارةٌ مِـــنْهُنَّ تكفينـــي وأفصـــح مـــا ... رُدَّ السَّـــلامُ غـــداةَ البَـــيْنِ بـــالعَنَمِ[2]

قَـــدْ يَرْكَـــبُ الأَمـــلَ الماشـــي فيحملـــه ... ويســـمعُ الأســـطرَ القـــاري بـــلا نَغَـــمِ

تعليـــقُ قلبـــي بـــذات القُـــرْط يؤلمُـــهُ ... فليشـــكُرِ القُـــرطُ تعليقـــاً بـــلا أَلَـــمِ

تَضَـــرَّمَتْ جَمْـــرَةٌ فـــي مـــاءِ وَجْنَتهـــا ... والجمـــرُ فـــي المـــاءِ خـــابٍ[3] غيـــرُ مضـــطرمِ

مـــاءُ الأَســـيلَيْنِ[4] يكـــوي بُـــردَ مَلْمَســـهِ ... فَهَـــلْ سَـــمِعْتَ بمـــاءٍ مُحْـــرِقٍ شَـــبِمِ[5]

ومـــا نَســـيتُ فـــلا أَنْســـى تجشـــمها ... وملـــبسُ الجـــوِّ غُفْـــلٌ غيـــرُ ذي عَلَـــمِ

حتـــى إذا طـــاحَ عنهـــا المِـــرْطُ[6] مِـــنْ دَهَـــشٍ ... وانحـــلَّ بالضـــمِّ سِـــلْكُ العِقْـــدِ فـــي الظُّلَـــمِ

تَبَسَّـــمتْ فأضـــاءَ الليـــلُ فالتَقَطَـــتْ ... حَبَـــاتِ مُنْتَثِـــرٍ فـــي نُـــورِ مُنْـــتَظِمِ[7]

من الملاحظ على الأبيات السابقة أن القافية مشتملة على ميم مكسورة، لذا جاءت المفردات "دمي" العنمِ، نغمِ، ألمِ، مضطرمِ، شبمِ، علمِ، ظلمِ، منتظمِ، وهي كلمات رغم اختلافها في

---

(1) الممدوح هو يوسف بن أحمد (أبو الطاهر) يعرف بالجزري، صاحب المخزن في أيام المستظهر، توفى في أيام المسترشد، ت 512هـ، ينظر: ابن كثير، البداية والنهاية(ج676/12).

(2) العنم: شجرٌ ليُّن الأغصان، يشبَّه به بنانُ الجواري، الجوهري، الصحاح(ج1993/5).

(3) خابٍ: ساكن، مطفأ، وخاب الرجل خَيبةً، إذا لم ينل ما يَطلُب، المرجع السابق(ج123/1) .

(4) الأسيلان: الخدان، والخد الأسيل: الطويل، المرجع نفسه(ج1622/4).

(5) شبم: بارد، المرجع نفسه(ج1958/5).

(6) المرط: المِرْطُ بالكسر: أكسيةٌ من صوف أو خَزٍّ كان يؤتزر بها، المرجع نفسه(ج1159/3).

(7) الغزي، الديوان(ص577).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعنى، فإنها متفقة في بعض أصواتها، ولا يمكن استبدالها فيما بينها، لأنها محكومة أولاً بالوزن، وبالدلالة ثانياً.

ويبدو من خلال الأبيات السابقة أنّ الشاعر كان يقصد هذه المفردات في موضعها المناسب، وجعلها مكسورة، ففي البيت الأول كي يصل إلى القافية المكسورة فقد أضاف (دم) إلى ياء المتكلم فصارت (دمي) وهو ما يؤكد حسرة الشاعر بسبب الفراق، وكان بمقدور الشاعر أن يقول (لا تسفكي من جفوني بالفراق دما) 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.

الوقوف على القافية في هذه الأبيات لعب دوراً في إبراز الدلالة المهيمنة على الأبيات وخاصة في مطلع القصيدة، فالشاعر يشكو فيها ألم الفراق والبين عند رحيل الأحباب، فالأبيات مكسورة ونفسية الشاعر مكسورة كذلك، ففي مطلع القصيدة يرتبط استخدام الشاعر والمتكلم وإضافتها (دمي) توكيد حزن الشاعر وألمه حتى إنه طلب منها ألا تكون سبباً في سفك دمه من جفونه.

لكنه في البيت الثاني بدأ الشاعر مبدياً شجاعة، لذا فهو يكتفي بالإشارة منهن فيلقي السلام ، لذا يؤمل نفسه التي تعلقت بها رغم الألم، وكذلك الألم الذي أصاب المحبوبة يظهره الشاعر بنفس القافية المكسورة ليدلل على حزنها فكان احمرار الوجه في الوجه دليلُ على حزنها، لذا لم يكن هذا الجمر في وجهها إلا خجلاً.

إنّ الاعتماد على القافية في نهاية الأبيات والارتكاز عليها، قد ساهم في ابراز الدلالة، كما عملت على تكثيف لغة الشعر، "وإن جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التي تعتمد أساساً على التوازي في بنيتها العميقة"[1]، يقول الغَزِّيّ مقدمة مدح أبي المظفر[2]:

---

(1) فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي(ص391).

(2) ركن الدين ابن السلطان ملكشاه السلجوقي، ولي الملك بعد أبيه، ت 498هـ، ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان(ج1/268).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لَـــوْ توسَّـــلتُ بـــالظُّبَى وَالعَـــوَالي ... لسَـــعَى لـــي سَـــلاهِبٌ[1] كالسَّـــعالي[2]

أَيْـــنَ أَيَامُنـــا بِغَـــزَّة والعَـــيْشُ ... نَضـــيرٌ واللَّهَـــوُ رَحْـــبُ المَجـــالِ

ومزايـــا حُســـنِ البَـــوداي بَـــوَادٍ ... بِهـــلالٍ فـــي حُلْيـــةٍ مِـــنْ هِـــلالِ

صُـــدْغُه نابِـــلٌ وحَاجِبُـــهُ قَـــوْسٌ ... وألحاظُـــهُ نِصَـــالُ النِّبـــالِ[3]

يتذكر الشاعر في الأبيات السابقة الأيام الجميلة بموطنه، فيتحسر عليها وهو بعيد عنها، لذا جاءت ألف الردف المتبوعة بلام مشبعة بحرف المد الياء أو الكسرة الطويلة (السعالي، المجالي، هلال، النبال)، وبذلك يكثف من الإيحاء بالثقل والقيد والحزن، وهذا يلائم معنى الأبيات، وكأن الشاعر يستعطف الممدوح.

وتأتي بعض القوافي موحية بالحسرة والألم من الغربة لتعبر عن حالته النفسية ومنها:

بـاللهِ يـا مُنْضـي[4] القِلائِـصَ طُلُّحـا[5] ... حَسُـرى[6] تُغَشْـمِر[7] والأظَـلُّ جـريحُ

فـــي كـــل تـــرواح يغـــرّق خـــدَّه ... بالـــدَّمْعِ جَفْـــنٌ لِلْغَمـــامِ نَـــزيحُ[8]

عـــرَّج علـــي نفـــر بغـــزَّةِ هاشـــم ... صَـــبَرُوا وقِـــدْحُ الصَّـــابرينَ مَنـــيحُ[9]

وَمَتـــى سُـــئِلْتَ فَقُـــلْ رَأَيْـــتُ مُتَيَّمـــاً ... لِـبَسَ الشـحُّوبَ طِـرازُهُ[10] التَّلْـويحُ[11]

---

(1) السَلْهَبُ من الخيل: الفرس الطويل على وجه الأرض، الجوهري، الصحاح(ج1/149).

(2) السعلاة: أخبث الغيلان، وكذلك السعلاء، يمد ويقصر، والجمع السَعالي، المرجع السابق(ج5/1729).

(3) الغزي، الديوان(ص622).

(4) منضي: النِضْوُ بالكسر: البعير المهزول، الجوهري، الصحاح(ج6/2511).

(5) طلّح: طَلَحَ البعير: أعْيا، المرجع السابق(ج1/387).

(6) حسرى: جمع حسير وهو البعير المعيي، المرجع نفسه(ج2/629).

(7) تغشمر: الغَشمَرَة: إتيان الأمر من غير تثبّتٍ، وغَشْمَرَ السيل: أقبل، وتَغَشْمَرَهُ، أي أخذه قَهْراً ، ورأيته متغشمراً، أي غضباناً، المرجع نفسه(ج2/770).

(8) نزيح: نَزَحْتُ البئرَ نَزْحاً: استقيت ماءها كلَّه. وبئرٌ نَزوحٌ: قليلة الماء، ونَزَحَتِ الدار نُزوحاً: بَعُدَتْ. وبلدٌ نازِحٌ، وقومٌ منازيحٌ، وقد نُزِحَ بفلان، إذا بعُد عن دياره غيبة بعيدة، المرجع نفسه(ج1/410).

(9) منيح: سهمٌ من سهام المَيْسر مما لا نَصيب له إلا أن يُمْنَحَ صاحبه شيئاً، المرجع نفسه(ج1/408).

(10) طراز: الطِرازُ: عَلَمُ الثَّوب، فارسيٌّ معرب، والطِرازُ: الهيئة، المرجع نفسه (ج3/883).

(11) الغزي، الديوان(ص765) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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، وكأنه نوع من الصياح لمكلوم وقد أصابته مصيبة.

يتخذ الغَزّيّ من الاشتقاق والتوليد وسيلة لتوفير المفردات الملائمة لتقفية الأبيات.

ومنه:

أَمَـــا لَـــدَيْكُم لمِـــنْ يَهْـــوَى زِيـــارتكم سـوى منازَلَـةِ الأَبطـالِ مِـنْ نُـزُلِ[1]

وقوله:

بَعْـدَمَا كُنْـتُ آمِـنَ السّـربِ دَهْـراً وَالأَمـــانِيُّ كُلُّهـــا فـــي أَمَـــانِ[2]

وقوله:

وَلـولا الَهـوى كـان اَلهـواءُ ولـم يَكُـنْ سَـلوباً وَلَـوْ أَنَّ الشـمالَ[3]شـمول[4]

وقوله:

وَعِنْـدي عُهـودٌ مِـنْ هَـواكمْ تَقادَمَـتْ وَمَـا الُحـبُّ إلاُّ مـا تقَـادَمَ عَهْـدُهُ[5]

وقوله:

ولـو مَنَـعَ الإحسـانَ فَقْـدُ مشـاكلِ[6] لمّـا عـمَّ ضـوءُ الشـمسِ وهـي بـلا شـكلِ[7]

وقوله:

يُسَـــهّدُ جَفْنَـــهُ حِفْـــظُ البَرَايَـــا فَنَـــومُ الخَلْـــقِ مِـــنْ ذَاكَ السُّـــهَادِ [8]

نلاحظ الاشتقاق الوارد في الأبيات السابقة وهي على التوالي:(منازلة، نزل)، و(الأماني، أمانِ)، و(الهوى، الهواء)، و(تقادمت، تقادم)، و(مشاكل، شكلِ)، و(يسهّد، السهادِ).

---

(1)الغزي، الديوان(ص722).

(2)المرجع السابق، ص370.

(3) الشمال شمول: شمول من أسماء الخمر، الجوهري، الصحاح(ج1740/5) .

(4) الغزي، الديوان(ص445).

(5) المرجع السابق، ص465.

(6) مشاكل: مشابه، الجوهري، الصحاح(ج1736/5).

(7) الغزي، الديوان(ص486).

(8) المرجع السابق، ص532.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما يستخدم الغَزّيّ التقابل الصوتي بين القوافي وما سبقها من كلمات والأمثلة على ذلك كثيرة في الديوان.

ومنها قوله:

تَتَـوارَى[1] شَـمْسُ الضُّـحَى وَلِشَـمْسِ الـدِّ ... يــنِ ضُــوْءٌ لِغَيْهَــبِ مَــا تَــوَارَى[2]

وقوله:

والجـودُ شَـمْسُ نَهـارِ الفَضْـلِ لا كُسِـفَتْ[3] ... فَلَــيْسَ يُظْلِــمُ إلاَّ حِــينَ تَنْكَسِــفُ[4]

وقوله:

فَلَــوْ خُيِّــرْتُ مــا كــانَ اختيــاري ... سِــوى أَنْ يَسْــبِقَ الشــيبُ الشــبابا[5]

وقوله:

كُــلُّ لَــهُ عِــوَضٌ[6] إلاَّ سَــجِيَّتَهُ[7] ... فمــا وَجَـدْتُ لَهــا مِــثْلاً وَلا عِوَضــا[8]

مع أنّ الشاعر يجمع بين المتضادات في الأبيات السابقة في قوله (تتوارى، ما توارى) و(تنكسف، لا كسفت) و(خيرت، ما كان اختياري) و(الشيب، الشباب)، و(عوض، لا عوضا)، فإنّه يحقق نوعاً من التناسق الموسيقي بين المفردات والقافية وما يسبقها من مفردات.

إنّ تكرار القافية المطلقة في القصيدة العربية تعطي القصيدة بعض اللذة وخاصة في الإيقاع ، ويعتقد الباحث أنها تترك أثراً إيقاعياً واضحاً عند المتلقي فيطرب من خلال الموسيقى المنبعثة من حرف الروي المتحرك ، كما أنّ حقيقة القافية تتمثل في " صبغتها الحركية ، فالقافية

---

(1) واريت الشيء، أي أخفيته ، وتوارى هو، أي استتر، الجوهري، الصحاح(ج2523/6).

(2) الغزي، الديوان(ص399).

(3) كسفت الشمس كسوفاً احتجبت وذهب ضوؤها، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج787/2).

(4) الغزي، الديوان(ص413).

(5) الغزي، الديوان(ص740).

(6) عوض: يقال عاضه بكذا وعنه ومنه عوضا أعطاه إياه بدل ما ذهب منه فهو عائض، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج637/2).

(7) سجا : السَجِيَّةُ: الخُلقُ والطبيعة، الجوهري، الصحاح(ج2372/6).

(8) الغزي، الديوان(ص664).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري ، وبهذا هي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وإنّما تمثل همزة الوصل بين البيتين "[1].

ب-القافية المقيدة

القافية المقيدة هي "ما كان رويها ساكناً"[2]، ويلجأ الشاعر إليها "ليتحرر من حركات الإعراب في آخر القافية"[3]، والحركات الإعرابية لم تكن عبثاً بل "ذات دلالة في موقعها من النص، فضلاً عن وظيفتها النحوية، وبالتالي فإن غيابها يخلق نوعاً من التشوش ..."[4].

الجدول(1:7) يبين القافية المقيدة في ديوان الغَزِّيّ حسب البحور الشعرية

م.	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية	مجموع القصائد	ملاحظات
.1	المتقارب	5	112	%30.35	11	الترتيب حسب عدد القصائد
.2	البسيط	3	51	%13.82	45	
.3	الكامل	3	47	%12.73	51	
.4	السريع	2	5	%1.35	7	
.5	المنسرح	1	64	%17.34	3	
.6	الطويل	1	44	%11.92	40	
.7	الخفيف	1	33	%8.94	13	
.8	الرمل	1	11	%0.98	2	

(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات(ص46).

(2) السكاكي، مفتاح العلوم(ص572).

(3) خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية(ص217) .

(4) السعدني، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث(ص58).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

.9	الوافر	1	2	%0.54	21	
المجموع		18	369	%100	193	

جاءت القافية المقيدة في ديوان الغَزّيّ بمجموع (18) قصيدة بنسبة مئوية (9.32 %)، وعدد أبياتها 369، بنسبة مئوية لا تتعدى (6.75 %) من مجموع أبيات ديوان الغَزّيّ، 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) بيت في حين أن قصيدة واحدة على بحر المنسرح بعدد أبيات (64)، وأقلها بحر الرمل، في حين يرى 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"[1]، ولكن لا يمكن البناء على الرأي السابق لتصبح قاعدة فنية يمكن تطبيقها لدى كلّ الشعراء، لأنّنا وجدنا عكس ذلك تماماً وأثبتنا ذلك بالدليل القاطع، كما أن "زيادة ظاهرة دون أخرى في شعر من الشعراء مسألة نسبية ولا يمكن تقنينها وتحديدها"[2].

ومن الأمثلة على هذا النوع من القافية ذات الروي المقيد قول الغَزّيّ يمدح عماد الدين قاضي القضاة [3]بشيراز:

جَفــاءُ الطَّبيــبِ وَطــولُ الوَصَــبْ[4] أذابــــا صَــــــميمَ فُــــــوادِ الأَدَب

(1) أنيس، موسيقى الشعر(ص260).

(2) الجيار، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية(ص83).

(3) طاهر بن محمد الفرازي، قاضي شيراز، كان موئل الرجا، ومقصد الفضلا، ينظر: الأصبهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء العراق(ج4/1).

(4) الوصب: المرض، الجوهري، الصحاح(ج233/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أقمـــتُ بشـــيرازَ نصـــب الـــرَّدى ... يرانـــــي وَيُـــــدْرِكُني إِنْ وَثَـــــبْ
بَعيـــداً مِـــنَ الأُنـــسِ فـــي منـــزلٍ ... يُـــــذَكِّرني فَلـــــواتِ العَـــــرَبْ
فلـــولا تَعَهَّـــد قاضـــي القضـــاةِ ... وإن قَصَّـــرَ الشَّـــعْرُ عمَّـــا وَجَـــبْ[1]

لقد عوّض الشاعر الروي المقيد باختياره مجهوراً لقوته في سمع المتلقي، ويظهر هذا واضحاً في اختيار الشاعر لصوت (الباء) المجهور تعويضاً للقافية المقيدة حتى يؤثر في آذان المتلقي، ومن ذلك قوله:

لـو جَـرَى فـي الـرِّيحِ والوَحْـلِ وَنَـتْ[2] ... دونـــه حســـرى[3] ولمـــا تحتقـــرْ
ذو قطـــــاةٍ[4] كقطـــــاةٍ رُعتهـــــا ... ونســـورٍ[5] كنســـورٍ فـــي الُحضُـــرْ
مُوقِـــــدٌ مـــــاويتَينِ نيطتـــــا[6] ... بحجـــاجي محمـــد لـــم العُمـــرْ
يَلْحَظـــــانِ والظَّـــــلامُ عـــــاكفٌ ... أَعـــيُنَ النَّمْـــلِ بأكنـــافِ المـــدرْ[7]

لجأ الشاعر إلى تعويض الروي المقيد باختياره حرفاً تكرارياً مجهوراً متجلياً في صوت (الراء)، ليحدث قوة في السمع عند النطق بها في نهاية الأبيات، مما يؤثر على المتلقي فينتبه للقصيدة.

ومن الطرق التي اتبعها الشاعر تعويضاً للروي المقيد استخدامه الحركة الطويلة تأسيساً والتأسيس هو "حرف ألف بينها وبين حرف الروي حرف واحد صحيح"[8]، ومن ذلك قوله:

---

(1) الغزي، الديوان(ص657).
(2) ونت : تعبت، الجوهري، الصحاح(ج241/1).
(3) حسرى: معيبة، وحسر بصرُه يَحْسِرُ حُسوراً، أي كَلَّ وانقطع نظَره من طولٍ مَدىً وما أشبهَ ذلك، المرجع السابق(ج629/2).
(4) قطاة : العجز، والثانية: طائر، المرجع نفسه(ج2446/2) .
(5) نسر: الخيل ما بين الثلاثين إلى المائتين، والقطعة من الجيش تمرُّ أمام الجيش الكبير، والنسور: طيور جارحة ، ينظر: المرجع نفسه(ج826/2-827).
(6) نيطت: عُلّقت، ناط الشيء ينوطه نوطا، أي علّقه، المرجع نفسه (ج1165/3).
(7) الغزي، الديوان(ص556).
(8) الشاويش، الكافي في علم العروض والقوافي(ص317).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وخُبْـــــزُ بُهـــــروزَ[1] كالمعـــــاني يَذُوقُـــــهُ النَّـــــاسُ بـــــالخواطِرْ

فَمَـــنْ يَكُـــنْ فـــي الـــورى شـــجاعاً فَلْيَكسِـــــر الْخُبـــــزَ ولْيَخـــــاطِرْ[2]

وبعد ؛ فقد تبيّن من خلال ما سبق أن الشاعر استخدم القافية المطلقة بنسبة كبيرة، وقد ساعدته على إظهار أشجانه وأفراحه والعاطفة المسيطرة عليه، وله في ذلك طرقاً كثيرة منها التضداد والاشتقاق، كما أن الغَزِّيّ 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 .

2- أسماء القافية باعتبار الحركات:

إنّ لنوع القافية ونوع الروي تأثيراً 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[3]، ومن الملاحظ أن 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 نوعاً معيناً من القافية سواء باعتبار الروي أو باعتبار الحركات فتصبح سمة من سمات شعره الأسلوبية فيعرف بها.

الجداول التالية تميز القافية باعتبار الحركات، وتبين عدد الأبيات والبحور.

جدول (1:8) أنواع القافية حسب الحركات موزعة على البحور حسب عدد القصائد

---

(1) بهروز: مجاهد الدين بهروز خادم السلطان ت 540هـ، ينظر: ابن الأثير، الكامل(ج291/8).

(2) الديوان(ص734).

(3) ينظر: الشاويش، الكافي في علم العروض والقوافي(ص283- 286)، خلوصي، فن التقطيع الشعري القافية (ص269-270)، قاسم، المرجع في علمي العروض والقافية(ص144-146)، التبريزي، الكافي في العروض والقوافي(ص147-148).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نوع القافية		الطويل	الكامل	البسيط	الخفيف	الوافر	المتقارب	السريع	الرمل	المنسرح	
االمتواتر	عد الأبيات	540	640	309	464	491	4	10	41	-	2498
	عدد القصائد	17	24	14	13	18	2	4	1	-	93
المتدارك	عد الأبيات	856	666	-	-	-	235	13	11	-	1170
	عدد القصائد	23	26	-	-	-	9	3	1	-	62
المتراكب	عد الأبيات	3	64	911	-	-	1	-	-	200	1179
	عدد القصائد	1	1	31	-	-	1	-	-	4	38
المجموع		1399	1370	1220	464	491	240	24	52	200	4447
المجموع		**41**	**51**	**45**	**13**	**16**	**12**	**7**	**2**	**4**	**193**

جدول (1:9) أنواع القوافي حسب الحركات وعدد الأبيات والنسبة المئوية لكل نوع

م.	القافية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
.1	المتكاوس	-	-
.2	المتدارك	1770	%32.49
.3	المتواتر	2498	%45.86

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

.4	المتراكب	1179	%21.64
.5	المترادف	–	–
المجموع		**5447**	–

إنّ القارئ لشعر الغَزّيّ 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 الغَزّيّ القافية المتكاوس، ولا المترادف.

تحتل قافية المتواتر المركز الأول في شعر الغَزّيّ حيث بلغ عدد أبياتها (2498) من 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).

جاءت قافية (المتدارك) في المرتبة الثاني 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 المركز الثالث 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 قليلاً "[1] ، ويعتقد الباحث أن الغَزّيّ يلتزم بما التزم به معاصروه .

(1) مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية(ص123).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما يتضح من خلال الجداول السابقة ورود قافية المتواتر بنسبة عالية قد تصل إلى النصف (45.86 %) وبعدد القصائد البالغ 93 من العدد الإجمالي للقصائد، وهي نسبة عالية، وهذا يعني تفضيل الغَزِّيّ 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 قول الغَزِّيّ:

لُخِلُـوِّ مَـرْوَ[1] عَـنِ المُـروءَةِ أَصْـبَحَتْ ... مَـــأْوَى اللِّئَـــامِ وَمَجْمَـــعَ اللُّـــوَّامِ

لاَ الفِلْــسُ يَخْــرُجُ عَــنْ يَــدٍ فِيهــا وَإِنْ ... خَــرَجَ العُــروقُ بِهــا عَــنِ الأَجْسَــامِ[2]

ومن الملاحظ أنّ الشاعر عمد في هذا النوع من القافية إلى المجيء بحرف 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.

ومثال ذلك قول الغَزِّيّ هاجياً السميرمي[3]:

زمـــانُ الكمـــالِ أَتـــى بالعجـــابِ ... وصـــبَّ علـــى النَّـــاسِ ســـوطَ العـــذابِ

وقُـــدِّم فـــي الدولـــةِ ابـــنُ العُقـــابِ ... فكـــانَ علـــى المُلـــك ســـلحَ[4] العُقـــابِ

وزيـــرٌ إذا مـــا هَجَـــوْتُ الكـــلابَ ... وأفرطـــتُ شَـــبَّهْتُه بـــالكلابِ

خبيـــثٌ يقـــولُ مقـــالَ الخبيـــثِ ... وإن كـــان يفعـــلُ فِعْـــلَ الحُبـــابِ[5]

---

(1) مرو: مدينة مشهورة في فارس، ينظر: الحموي، معجم البلدان(ج5/112-115).

(2) الغزي، الديوان(ص526).

(3) علي بن أحمد أبو طالب السميرمي نظام الملك وزير السلطان محمود، وكان السميرمي مجاهرا بالظلم والفسق أعاد المكوس ببغداد بعد أربع عشرة سنة وقال ليلة قتل قد فرشت لي حصيراً إلى جهنم وقد استحييت من كثرة الظلم فأصبح قتيلاً سنة ست عشرة وخمسمائة(510هـ)، ينظر: الصفدي، الوافي بالوفيات(ج20/89).

(4) السلح: رزق الطير، السلح: ولد الحجل، الجوهري، الصحاح(ج1/376).

(5) الحباب: الذكر من الحيات، الحُبابَ: الحَيَّةُ وإنما قيل الحُبابُ اسمُ شيطان لأنّ الحيَّة يقال لها شيطان، ومنه سُمِّيَ الرجل، المرجع السابق(ج1/105).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عطايـــــاهُ مســـــموعةٌ لا تُـــــرى وموعـــدُهُ لمعـــةٌ مـــن ســـرابِ[1]

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 قول الغَزّيّ في وصف القلم:

قُلــوبُ الــوَرَى أَشــراكُهُن[2] الشــمائل وَشُــهُبُ[3] العُـلا أفْلاكهُـنَّ[4] الفَضـائِلُ

إَلَـيْكُم تُضـافُ المكرمـاتُ ابـنَ مُكْـرَم كـــأَنَكُمُ الأفـــلاكُ وهـــي المنـــازِلُ

فِــدىً لِلياليــكَ الحــوالي[5] بنظمهــا مَعاليــكَ أيــامُ الحســودِ العَواطِــل[6]

وَمَــنْ يَتَصَــدَّى للنَّــدى وَهْــوَ عــاجِزٌ وَيَرْجُــو نبَاهــاتِ العُــلا وَهْــوَ خامِــلُ[7]

ويبدو أن الشاعر جاء بحرف المد وهو الألف وهو حرف ساكن، وبعده جاء بحرفين متحركين مع إشباع حرف اللام بحركة الضم، وبذلك يحقق قافية المتدارك، ومنها قول الغَزّيّ:

جــازت[8] عُــلاك مَــدى لَعَــلَّ وَرُبَّمــا وَسَــما مَحَلُّــك عَــنْ كَــأَنَّ وَعــنْ كَمــا

خُلِـقَ اسْـمُ جَـدِّك نَعْـتَ فِعْلِـكَ وانتحـى لِسَــمِيِّ والــدِك الكــريم المنتمــى

كَتَبــتْ مَــدائِحَكَ القُلــوبُ قلائــداً والقَلْـبُ يُنْشِـدُها وَمَـا يَشْـجُو[9] نَمَـا[10]

---

(1) الغزي، الديوان(ص728).

(2) أشراك: حبائل الصيد، وما ينصب للطير، الشَرَكُ، بالتحريك: حِبالة الصائد، الواحدة شَرَكَةٌ، الجوهري، الصحاح(ج1593/4).

(3) الشهب: جمع شهاب: شُعْلَةُ نارٍ، وإنَّ فلاناً لَشِهابُ حربٍ، إذا كان ماضياً، المرجع السابق (ج159/1).

(4) الأفلاك: مدارات النجوم، المرجع نفسه(ج1605/4).

(5) الحوالي: جمع حال والحلي: حلي المرأة، ينظر: المرجع نفسه(ج2318/6).

(6) العواطل: جمع عاطل والعطل : فقدان القلادة، عَطِلَتِ المرأةُ وتَعَطَّلَتْ، إذا خلا جيدها من القلائد، المرجع نفسه(ج1767/5).

(7) الغزي، الديوان(ص340).

(8) جاز: سار فيه وخلّفه ، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج870/3).

(9) يشجو: الشَجْوُ: الهمّ والحزن، المرجع نفسه(ج2389/6).

(10) الغزي، الديوان(ص778).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 قول الغَزّيّ:

كـم رَهْـن حَلْبَـةِ لهـو جُـزتُ فِـي حَلبـا ... مَـا دَرَّ[1] ضـرعُ[2] المُنـى إلَّا لِمَـن حلبـا

حيــثُ القَتــادُ[3] علــى عيدانِــهِ ثَمَــرٌ ... والصَّـخْرُ يُنبِـتُ فـي أَصـلاده[4] عُشُـبا

والسُّــودُ مِــنْ لممــي للبــيضِ جاذِبَــةٌ ... وكــلُّ شــيءٍ بمغناطيســيهِ انجــذبا

سَـلْبُ الشّـبيبةِ فـي أسْـر الهـوى جَلَـلٌ ... مَـنْ لِلأَسـيرِ بِـأَنْ يَنجُـو وَإِنْ سُـلبا[5]

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 عندما يستخدم هذه القافية فهي تلائم غرض القصيدة وخاصة الفخر في أولها، ثم وصف محبوبة وهذه القافية وموسيقاها تلائم نفسية الشاعر التي تميل إلى الجمال والفخر والحرية.

ولم تأتِ قافية (المتكاوس) وقافية (المترادف) في أي بحر من بحور شعر الغَزّيّ، أي لم يأتِ هذا النوع من القافية في أيّة قصيدة من قصائد ديوان الغَزّيّ، ويمكن القول إنّ حبّ الشاعر للحركات القليلة بين الساكنين في القافية كان دافعاً لاهتمام الشاعر بها في المقام الأول، لذا جاءت قافية المتواتر، وتنعدم قافية المتكاوس ذات الفواصل الأربعة بين آخر ساكنين في البيت، كذلك لا يميل إلى تسكين الحرف الأخير الذي قبله ساكن (المترادف) لذلك لم توجد في الديوان.

---

(1) درّ: درر اللبن والدمع ونحوهما يدر ويدر دراً ودروراً ، وكذلك الناقة إذا حلبت فأقبل منها على الحالب شيء كثير قيل: درت، وإذا اجتمع في الضرع من العروق وسائر الجسد قيل در اللبن، والدرة بالكسر: كثرة اللبن وسيلانه ، الصحاح، الجوهري(ج279/4).

(2) الضرع لكل ذات ظلف أو خف، وضرع الشاة والناقة مدر لبنها، المرجع السابق(ج221/8).

(3) القتاد: شجر له شوكٌ، المرجع نفسه(ج521/2).

(4) الصلد: صُلْبٌ أَمْلَسُ، المرجع نفسه(ج498/2).

(5) الغزي، الديوان(ص515).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموسيقى الداخليّة

لم يعتمد الشاعر العربي قديماً في شعره على الموسيقى الموجودة في الوزن والقافية فقط، بل كان يتطلع إلى مزيد منها ، وقد تتبع الموسيقى فيه من التكرار للأصوات والألفاظ، وحسن التقسيم والتصريع والترصيع والجناس وغير ذلك، ويراها شوقي ضيف أنّها "تتبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلائم في الحروف والحركات، وكأنّ للشاعر أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ مشكلة وكلّ حرف وحركة بوضوح تام"[1].

إنّ الموسيقى الداخلية "تقف جنباً إلى جنب مع موسيقى الإطار، بل إنّها تمثل صورة من صور هذه الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية"[2]، والموسيقى الداخلية مع الموسيقى الخارجية هي التي تؤثر في المتلقي، فتأسر لبّه وفكره، فيميل بها طرباً، وكلّما كانت موسيقى الشعر جذابة كلما أثرت في المتلقي.

ويتناول البحث أهم الظواهر الموسيقية الداخلية في شعر الغَزِّيّ، ومنها التصريع والجناس والتكرار وغيرها من ألوان البديع ذات الأثر الموسيقي والتي يزخر بها ديوان الغَزِّيّ.

1- التصريع:

وهو "ما كانت عروض البيت فيه تابعه للضرب، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[3]، ويعرفها السكاكي بقوله "والمصرع هو ما يتعمد فيه إتباع العروض الضرب في وزنه ورويه..."[4]،وهو "أن تكون قافية الشطر الثاني هي نفسها قافية الشطر الأول"[5] .

اعتمد الشعراء قديماً على التصريع اعتماداً كبيراً خاصة في مطلع القصائد، ومن النادر أن تجد قصائد تخلو منه، ويعدّ ظاهرة جمالية موسيقية ما زال شعراؤنا في العصر الحاضر

---

(1) ضيف، في النقد الأدبي(ص97).
(2) الجيار، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية(ص129).
(3) القيرواني، العمدة(ج173/1).
(4) السكاكي، مفتاح العلوم(ص527).
(5) غنيم، علم الوصول الجميل(ص75).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يميلون إليه، وهو "أسلوب من القفز إلى الأمام قد يتسع مداه، ولكنه لا يقتضي أكثر من بيت واحد؛ لأنه يتحقق في صدر البيت، ويتجسم بربط آخر الصدر بآخر العجز"[1].

اهتمّ الغَزّيّ بمطالع القصائد اهتماماً كبيراً، ويزخر الديوان بالقصائد التي اعتمدت على التصريع، فقد بلغ مجموع القصائد التي يكون مطلعها مصرعاً(139) قصيدة، بنسبة مئوية (72.02 %)، وبلغ مجموع أبيات القصائد المصرعة (5223) بيتاً بنسبة (95.89%)، وهي نسبة عالية جداً، أما القصائد غير المصرعة فالغالب عليها كونها مقطوعات صغيرة وتتكوّن أحياناً من بيت أو بيتين، وقد وصل عدد القصائد التي لا يكون مطلعها مصرعاً (54) قصيدة بنسبة مئوية (27.97%) ومجموع أبياتها (224) بيت، بنسبة مئوية (4.11%) .

ومن أمثلة التصريع في المطالع عند الشاعر قوله مادحاً:

بِمَســـــيرِهِ نَقَـــــصَ الهِـــــلالُ وزَادَا فاجْعَــلْ كَــراكَ إذا اعتزَمْــتَ سُــهادا[2]

فالتصريع في قوله في آخر الشطر الأول (زادا)، وفي آخر الشطر الثاني قوله (سهادا) والشاعر بهذا التصريع الذي يبدأ به قصيدته يعطي للمتلقي دفعه موسيقية قوية تجعله يتوقع قافية القصيدة فيما بعد، وهو ينتج عن التشابه بين العروض والضرب في الوزن والروي، فقد تشابها في حرف الروي (الدال) المشبع بحرف المد الألف.

ومثاله قول الغَزّيّ يمدح ابن المطلب[3]:

مَتَى قَبَّلَتْ خَدَّ الرَّياضِ قبولُ[4] وَلَمَ يَسِرْ مِنْ جَيْشِ الغَرامِ رَسُولُ[5]

وقوله:

أَجابَنا بالمغاني[6] شاخصُ الطَّلَلِ والصَّمْتُ أَحْسَنُ مِنْ قَوْلٍ بلا عَمَلِ[7]

ويلاحظ أن الغَزّيّ شديد الحرص على التصريع، لذا قد نجده وسط القصيدة ومثاله:

---

(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات(ص83).

(2) الغزي، الديوان(ص474).

(3) هبة الله ، كان وزيراً للمستظهر وشاعراً يكتب خطاً مليحاً، ينظر: البغدادي، تاريخ بغداد(ج463/15).

(4) قبول: ريح الصبا، الجوهري، الصحاح(ج1795/5).

(5) الغزي، الديوان(ص445).

(6) المغاني: المنازل وهي المواضع التي كان بها أهلوها، الجوهري، الصحاح(ج2449/6).

(7) الغزي، الديوان(ص514).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بُشْـرَى لِكرمـانَ[1] بالجـدَّ الـذي رَكَضَـا والمـوردِ العـذبِ والَجـدِّ الـذي نهضـا[2]

وقوله في آخر الأبيات من نفس القصيدة

زمانـك العيـد لا يـوم أتـى ومضـى وكفـك المـزن لا مـا برقُـهُ ومضـا[3]

ومثال التصريع وسط القصيدة قوله:

أَقْـوَى الصَّـبابةِ مَـا أَنـامَ وَأَسْـهَرا والـدَّمع أَفْضَـحْ مـا يكـونُ إذا جَـرَى

لا تَجْـنَحَنَّ إلـى السُّـفوحِ وَفـي ذُرى[4] قاضـي القضـاةِ أبـي مُحَمّـدٍ الـذُّرَى[5]

وفي آخر القصيدة قوله:

يـا سَـيِّدَ الأَمجـادِ أَنْـتَ لِـذَا الـوَرَى عَـوْنٌ علـى الَخطْـبِ[6] الملـمِّ إذا عَـرَا[7]

فإذا كان المتلقي قد لفت انتباهه التصريع في مطلع القصيدة، فإنّ الشاعر يريد منه أن يبقى هذا الاهتمام والانتباه إلى آخر القصيدة، فيأتي له بالتصريع وسطها وآخرها، ليضمن بذلك بقاء المتلقي معه فيشد انتباهه ولا يغادر القصيدة أبداً، ومنه قوله:

سَرَتْ أُمُّ أَوْفـى عـاطِلاً[8] مِـنْ فِرنْـدِها[9] فوزَّعْـتُ دَمْعـي بَـيْنَ خَـدّي وَجيـدِها

فباتَـتْ تَحَلَّـى مِـنْ فَرائِـدِ عَبْرَتـي وتحسَـبُ جِسْـمي سِلْكَ بَعْـضِ عُقُودِهـا

مَبَرْقَعَـةٌ نـمَّ القِيـامُ بِقَـدَّها فَلَـمْ تُخْلِـهِ مِـنْ بُرْقُـعٍ مِـنْ قُعودِهـا[10]

وقوله:

---

(1) بلد مشهور في بلاد فارس، فتحت أيام عثمان رضي الله عنه، ينظر: الحموي، معجم البلدان(ج454/4).

(2) الغزي، الديوان(ص664).

(3)المرجع السابق، ص529، ومضا: وَمَضَ البرق لمع لَمْعاً خفيفاً، الجوهري، الصحاح (ج1113/3).

(4) الذرى: كلُّ ما استترت به، يُقال: أنا في ظل فلان في ذراه، أي في كنفه وسِتره ودِفئه، وذرى الشيء بالضم: أعاليه، الواحدة ذِرْوَةٌ وذُرْوَةٌ أيضاً بالضم، المرجع نفسه(ج2345/6).

(5) الغزي، الديوان(ص668).

(6) الخطب: الشأن أو الأمر، صغر أو عظم، وقيل: هو سبب الأمر، ابن منظور، لسان العرب(ج360/1).

(7) الغزي، الديوان(ص670)، عرا : أصاب، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج558/4) .

(8) العطل: مصدر عَطِلَتِ المرأةُ وتَعَطَّلَتْ، إذا خلا جيدها من القلائد ،الجوهري، الصحاح(ج1767/5).

(9) الفرند: الورد الأحمر، وفرند ، دخيل معرب: اسم ثوب، ابن منظور، لسان العرب(ج334/3).

(10) الغزي، الديوان(ص710).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جـــازت عُـــلاك مَـــدى لَعَـــلَّ وَرُبَّمـــا ... وَسَـــما مَحَلَّـــك عَـــنْ كَـــأَنَّ وَعَـــنْ كَمـــا

لا يَشـــتَكُونَ مِـــنَ الْخمـــولِ[1] وَرُبَّمـــا ... كـــانَ الخمـــولُ إلـــى النَّباهِـــةِ[2] سُـــلَّما

أُثْنـــي عَلَيْـــكَ وَمَـــا انْفَـــرَدْتُ وإنّمـــا ... وافقْـــتُ سُـــلطانَ الزَّمـــانِ الأعْظمـــا

مِـــنَنٌ[3] لَـــو اتســـمَتْ بِنَثْـــرٍ فيكمـــا ... صـارَ الكتـابُ الغُفْـلُ[4] فيهـا مُعْجَمـا[5]

يظهر من خلال ما سبق اهتمام الغَزِّيّ بالتصريع؛ لما يحققه من نغمة موسيقية سواء في مطلع القصيدة أو وسطها أو آخرها، وكل ذلك ليجذب انتباه المتلقي وخاصة إذا كان المتلقي ممدوحاً، فيضمن العطاء الكري.

2- الترصيع:

يعّرفه قدامه بن جعفر في نقد الشعر بقوله "هو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد من التصريف"[6]، أما أبو هلال العسكري فيعرّفه بقوله: "أن يكون حشو البيت مسجوعاً"[7]، علماً أنّ كثيراً من الباحثين يرون أنّ السجع خاص بالنثر، لا يكون الترصيع جيداً إذا كان متكرراً متوالياً؛ لأنّه "يدل على التكلف وشدّة التصنع، وإنما يحسن إذا وقع قليلاً.."[8].

---

(1) الخمول: الخامل: الساقط الذى لا نباهَة له، الجوهري، الصحاح(ج1689/4).

(2) النباهة: نَبُهَ الرجلُ بالضم: شَرُفَ واشتهر، يَنْبُهُ نَباهَةً، فهو نَبيهٌ ونابِهٌ، وهو خلاف الخامل، المرجع السابق(ج2261/6).

(3) منن: المُنة بالضم: القوة، وخص بعضهم به قوة القلب، لسان العرب(ج415/13).

(4) الغفل: من لا يرجى خيره ولا يخشى شره ومن لا حسب له من الرجال وما لا علامة فيه من قداح الميسر فلا غنم له ولا غرم عليه، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج657/2).

(5) الغزي، الديوان(ص778).

(6) ابن جعفر، نقد الشعر(ص11).

(7) العسكري، الصناعتين(ص375)

(8) الخفاجي، سر الفصاحة(ص190).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد عدّه السكاكي من جهات الحسن وعرّفه بقوله "أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الاعجاز أو متقاربتها"[1] ، ويسميه البعض الازدواج .

يبدو من خلال التعريفات السابقة أنّ للترصيع أهمية موسيقية في الشعر بحيث تتساوى بعض المفردات مع بعضها البعض فيؤدي ذلك إلى السجع الذي يُعطي الموسيقى الواضحة من خلال توافق المفردات أو تقاربها، ومثاله قول الغَزّيّ مادحاً:

لـواحِظُهُمْ[2] تُصْـمي[3] وألفـاظهم تـدي[4] وأعْيــنـهُم تَنهــي وألســنهم تُفــري[5]

يتعمد الشاعر أن يساوي بين الألفاظ على سجع في حشو البيت كما هو ملاحظ في المفردات (لواحظهم، ألفاظهم) و(تصمي – تدي) و (أعينهم، ألسنهم) و (تنهى، تفري) وهذا التوافق بين المفردات أو شبه التوافق يؤدي إلى إظهار موسيقى الحشو في البيت ليكتمل مع موسيقى الوزن والقافية في القصيدة، ومنه قوله مادحاً:

وُرودُ الصَّـــــوْمِ أَوْرَدَكَ الجـــــلالا[6] وحــــبُّ العِلْــــمِ ورَّثــــكَ الجَمــــالا[7]

يتضح الترصيع في البيت السابق ؛ لأنّ الفقرات متفقة في الوزن وهي "ورود الصوم، وحب العلم" و "أوردك الجلالا، ورثك الجمالا" مما يعطي البيت موسيقى ظاهرة في حشوه مع التصريع الواضح في البيت الأول، فيؤثر على المتلقي ويشدُّ انتباهه من أول القصيدة.

ومنه قوله:

فراعــي حُقــوقٍ[8] وراعــي حِقــاقٍ وبــاني معــالٍ وبــاني مُــدُن[9]

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم(ص431).

(2) لواحظهم: اللَحاظُ بالفتح: مؤْخِر العين، الجوهري، الصحاح(ج1178/3).

(3) صمّ : هلك، المرجع السابق(ج1968/5).

(4) تدي: الدية: حق القتيل، ابن منظور، لسان العرب(ج383/15).

(5) الغزي، الديوان(ص703)، تفري: فرى الشيء شقه وفتته، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط (ج686/2).

(6) الجلال: العظمة، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج1658/4).

(7) الغزي، الديوان(ص799).

(8) حقوق: يُقال: هو حق بكذا جدير به والنصيب الواجب للفرد أو الجماعة (ج) حقوق وحقاق وحقوق الله ما يجب علينا نحوه وحقوق الدار مرافقها، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج188/1).

(9) الغزي، الديوان(ص593).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3- الجناس:

عرّفه العسكري بقوله "التجنيس أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها..."[1]، وسمّاه صاحب العمدة المماثلة وعرّفه بقوله "أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"[2]، ويسميه البعض التجانس أو التجنيس، وعرّفه المحدثون بقولهم: "تشابه الكلمتين في اللفظ، واختلافهما في المعنى"[3]، وهو" أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى"[4]، ويقسمونه إلى أقسام كثيرة، لكنّه في نفس الوقت "يتطلب المهارة والبراعة، وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية..."[5].

تنبّه القدماء والمحدثون من النقاد والبلاغين للجناس وأولوه اهتماماً واضحاً في كتب النقد والبلاغة؛ لأنّه "يعتمد على أساسين هما "اللفظ والمعنى" أو ما يعرف (بالدال والمدلول)، حيث يتفق الدالان تماماً من حيث الشكل مع الاختلاف في المضمون"[6].

يعدّ الجناس ميزة من مميزات الشعر خاصة في موسيقى الحشو، إذ لا يمكن التقليل من شأنه؛ لأنّه يكمل موسيقى الشعر مع الوزن والقافية والتصريع، وبذلك تكتمل موسيقى القصيدة، فهما "مقطعان متفقان في الإيقاع مختلفات في المدلول"[7].

إنّ القارئ لشعر الغَزِّيّ يتضح له هذا النوع من الموسيقى وبشكل واضح لا غموض فيه، فالشاعر يميل إلى استخدامه بكثرة، حتى استخدمه بجميع صوره التامة والناقصة.

ومن الملاحظ أن الجناس في شعر الغَزِّيّ يأتي في صورة عدّة منها : الجناس بمراعاة التصدير، ويكون "في إيراد اللفظ المتخير خاتمة للبيت وإطاراً لعناصر قافيته، مرة أولى في صلب البيت قبل استعماله مرة ثانية في آخره"[8] وله صور متنوعة.

ومنه قول الغَزِّيّ:

---

(1) العسكري، الصناعتين(ص321).

(2) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه(ص321).

(3) علوان، من بلاغة القرآن(ص279).

(4) غنيم، علم الوصول الجميل(ص66).

(5) أنيس، موسيقى الشعر(ص45).

(6) الجيار، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية(ص138).

(7) عبد العظيم، في ماهية النص الشعري(ص72).

(8) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات(ص65).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اللهُ جَـــــارُكَ والنَّبـــــيُّ الَهـــــادي يـــا مَـــنْ يُـــوالي فِيهِمـــا وَيُعَـــادي[1]

وهذا النوع كثيراً ما يكون في مطلع القصائد، لأن الشاعر ملتزم بالتصريع والجناس واضح في البيت السابق في قوله "الهادي" و"يعادي" وهذا يولد شكلاً من أشكال الموسيقى الداخلية مع التصريع في مطلع القصيدة، ولا غرابة في ذلك لأنّ الشاعر ملتزم بالتصريع كما بينا.

ومنه قوله:

يـا حَبَّـذا الطَّيْـفُ حَيَّانـا فَأَحْيَانـا أَهْـدَى لَنَـا قُرْبُـهُ رَوْحَـاً وَرَيْحَانـا[2]

ومن صور الجناس في الحشو عدا التصريع قول الغَزِّيّ:

مِـنْ كـفِّ مَـنْ كَـفَّ حُسْـنُه صِـفَتي فَمَـا إلـى وَصْـفِ حُسْـنِهِ سَـبَبُ[3]

وقوله:

جَـــذْواهُ بَحْـــرٌ وَمالُـــهُ وَشَـــلٌ[4] مَـنْ أَحـرَزَ الَمجْـدَ أَذْهَـبَ[5] الـذَّهَبَا[6]

يزخر ديوان الغَزِّيّ بالجناس المختلف الأشكال، فالغَزِّيّ " يدق على أوتار الجناس، ويعزف عليها عزف ماهر بإيقاعاتها، خبير بأصواتها، ولذلك فإن النظر إلى الجناس بأنواعه المختلفة، يرد في شعره ورود صور وإيقاع لا ورود حلية لفظية فقط." [7] ؛ ليكتمل جمال الإيقاع مع جمال الخيال لدى المتلقي .

ومن أمثلة الجناس بين الاسم والفعل قول الغَزِّيّ:

لَـــوْ زارَنـــا طَيْـــفُ ذاتِ الخـــالِ أَحْيانـــا ونحـنُ فـي حُفْـرةِ الأجـداثِ[8] أَحْيانـا[9]

ومن الجناس قوله:

---

(1) الغزي، الديوان(ص374).

(2) المرجع السابق، ص437.

(3)المرجع نفسه، ص415.

(4) وشل: القليل، وقيل: الوشل الماء الكثير، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج527/11).

(5) أذهب: يقال أذهب فلان تمّ حسنه وجماله، مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط(ج317/1).

(6)الغزي، الديوان(ص407).

(7) المرجع السابق، ص257.

(8) الجَدَثُ: القبر، والجمع أَجْدُثٌ وأجداث، الجوهري، الصحاح(ج277/1).

(9) الغزي، الديوان(ص636).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كـم رَهْـن[1] حَلْبَـةٍ[2] لهـو جُـزتُ ، فـي حلبـا مـا دَرَّ ضـرع[3] المنـى إلاَّ لمـن حلبـا[4]

فالجناس واقع بين (حلبة) وهي ميدان السباق، و(حلبا) وهي اسم مدينة في سوريا ، (حلبا) وهي بمعنى استخراج ما في ضرع الحيوان من لبن ،وهذا الجناس فيه أكثر من نوع ففيه التام بين اسم وفعل (حلبا ، حلبا) ، وفيه الناقص بين(حلبة ، حلبا)، كما أنّ تكرار الحروف (ح ، ل ، ب) أدى إلى مزيد من الإيقاع المتوازن بين الشطرين ، فتكتمل الموسيقى من خلالهما في البيت مع التصريع بين العروض والضرب ، وخاصة أنّ البيت هو مطلع القصيدة.

وقد يتعدد المعنى في الجناس، فيزداد جمالاً.

ومنها قوله:

شَـمايلُ[5] لا جَيْـبُ الشَّـمالِ[6] مُعَطَّـراً حَكاهـا ولا خَـدُّ الشَّـمولِ[7] مُـوَرَّدَا[8]

إنّ الكلمات (الشمائل، الشمال، الشمول) بينها جناس، لكنّها لا تلتقى فقط في حروفها، وإنّما في إيقاعها، أما ما تعبر عنه وتوضحه من معنى فذلك ما يهدف إليه الشاعر، فالصفات الحميدة "يفوح أريجها العذب، ويقومه هذا الأريج مسك ريح الشمال المعطرة، وتورد خدّ الشمول"[9]، إنّها صورة حسية يوازن فيها الشاعر بين الصفات المعطرة، والريح التي تهب من ناحية الشمال ، والشمول بخدها المورد من جهة والأخلاق المعنوية من جهة أخرى، توقع بجناسها خلف هذه الصورة لتقول: عذوبة الصورة من عذوبة الجناس.

ومن الجناس قوله:

---

(1) الرهن: ما وضع عند الإنسان مما ينوب مناب ما أخذ منه، ابن منظور، لسان العرب(ج188/13).

(2) حلبة: ميدان سباق الخيل، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج191/1).

(3) الضرع: لكل ذات ظلف أو خف، وضرع الشاة، والناقة: مدر لبنها، المرجع السابق(ج221/8).

(4) الغزي، الديوان(ص515).

(5) الشمايل: الشمال: الطبع، والجمع شمائل، ابن منظور، لسان العرب(ج365/11).

(6) الشَمالُ: الريحُ التي تهُبُّ من ناحية القطب، الجوهري، الصحاح(ج1739/5).

(7) الشَمولُ: الخمرُ، المرجع السابق(ج1740/5)، رجل كريم الشمائل أي في أخلاقه ومخالطته، ويقال: فلان مشمول الخلائق أي كريم الأخلاق ، ابن منظور، لسان العرب(ج369/11) .

(8) الغزي، الديوان(ص587)، الموارد: المناهل، واحدها مورد، ابن منظور، لسان العرب(ج456/3).

(9) الغزي، الديوان(ص258).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ما مَنْ رَمَى وَهْوَ الْمصيبُ[1] وَلَمْ يُصِبْ يـومَ النضـالِ[2] كمِـنْ أَصـابَ[3] ومـا رَمَـى[4]

فإنّك ترى الجناس بين (المصيب ، يصب) التي هي بمعنى نزول المطر ؛ لأنّ الصيب هو السحاب ، وبين (أصاب) التي هي بمعنى عدم الخطأ ، كما نلاحظ جمال الجناس السابق حيث تكرار صوت الميم (9) مرات ، وهو من الأصوات التي يسهل مجاورتها لأي صوت من أصوات الهجاء دون أن يتعسر فيها النطق فضلاً عن تشابهها بأصوات المد مما يجعلها أكثر وضوحاً والتصاقاً بالسمع التي تعطي الإيقاع مزيداً من الموسيقى الجميلة[5] ، كما تكرر صوت الصاد وهو من الأصوات المهموسة التي أدت إلى مزيد من الموسيقى في البيت.

وقوله في الفضل، حيث يجانس بين الفضل والتفضل، والفاضل والمتفضل

رَأَى الـنَّقْصَ[6]مِـنْ فَضْـلٍ[7]خَـلا مـن تَفَضُّـلٍ[8] وسِـرَّ العُلـى للفاضِـلِ[9] الُمتَفضِّـلِ[10]

إنّ الجناس واقع بين (فضل) و(تفضّل) و(الفاضل) و(المتفضل)، وهي ذات معاني مختلفة ؛ لأنّ مكارم الأخلاق تجعل الأنسان لا يدعي التفضل بما لا يتصف فيه، فالذي يطلب العُلى لا يكون إلا فاضلاً بحيث يعطي من كرمه المحتاجين ويتفضل عليهم ،فهي سجية فيه لا كمن يدّعيها.

وهكذا نجد أن الغَزّيّ في ديوانه يستخدم الجناس بصورة واسعة، وبأشكاله المتعددة، ويأتي هذا الجناس في شعره طائعاً لا مكرهاً، ولِيناً جميلاً، لا خشناً مكروهاً، حتى أنه لم تخلُ قصيدة

---

(1) الصيب: الصَوْبُ: نزول المطر، والصيب: السحاب دون الصوب...، الجوهري، الصحاح(ج164/1).

(2) ناضَلَهُ: أي راماه، يقال: ناضَلْتُ فلاناً فَنَضَلْتُهُ، إذا غلبْته، المرجع السابق(ج1831/5).

(3) أصاب: لم يخطئ، والشيء أدركه، والخطب فلانا نزل به، مصطفى وآخرون(ج527/1) .

(4) الغزي، الديوان(ص779).

(5) ينظر: أنيس، موسيقى الشعر(ص34).

(6) النَقْضُ: نَقْضُ البناءِ والحَبْلِ والعهدِ، والنُقاضَةُ: ما نُقِضَ من حبَل الشَعر، الجوهري، الصحاح(ج1110/3)

(7) الفَضْلُ والفَضيلَةُ: خلاف النقص والنقيصة، المرجع السابق(ج1791/5).

(8) التفضّل: الذي يدَّعي الفَضْلَ على أقرانه، المرجع نفسه(ج1792/5) .

(9) الفاضل: من الرجال المتصف بالفضيلة، مصطفى وآخرون، معجم الوسيط(ج693/2).

(10) الغزي، الديوان(ص662)، المتفضّل: الذي ثبت له الفضل في القدر والمنزلة، مصطفى وآخرون، معجم الوسيط(ج693/2).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من قصائده بصورة من صور الجناس المعروفة، ولن يقف دور الجناس على ما يحققه في النص من جرس موسيقى، بل قد يتعداه إلى أغراض أخرى .

4- التكرار:

عرف النقد العربي التكرار بالترديد، وقد عرّفه ابن رشيق بقوله "هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه"[1]، وهو " أن تعلق اللفظة بمعنى من المعاني ثم تردّها بعينها وتعلقها بمعنى آخر، وعند هذا يحسن وصفه ويعجب تأليفه"[2].

إنّ التكرار في الشعر العربي قديمه وحديثه تشكل ظاهرة مختلفة ومتنوعة من الحرف، والكلمة، والعبارة، والبيت، ولها آثارها الموسيقية والمعنوية ؛ لأنّه لا يقوم على مجرد تكرار الحرف أو اللفظة أو العبارة في السياق، وإنّما ما يتركه التكرار من أثر انفعالي في نفس المتلقي، لذا فقد فطن إليها النقاد المحدثون كما فطن إليها النقاد القدامى فيسميه صلاح فضل (التدويم)، "... تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقى والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري..."[3].

للتكرار دور في " لفت النظر إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي نفسه أو تخليصه مما يلبس معناه، وقد يرد التكرار استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الإيقاع..."[4]، كما قد يرد استجابة للقافية التي هي عنصر من عناصر الإيقاع الموسيقي والشاعر عندما يميل إلى استخدام التكرار سواء كلمة أو حرف، أو جملة، فإنّه يريد من وراء ذلك تحقيق هدف ما، أو التأكيد على أمر ما، فهو لا يأتي إلا بفائدة أرادها الشاعر، قد تكون لغوية أو موسيقية أو نفسية.

يأتي التكرار في شعر الغَزّيّ بصور متنوعة منها:

---

(1) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه(ج333/1).
(2) العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز(ج47/2).
(3) فضل، إنتاج الدلالة الأدبية(ص262).
(4) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات(ص64).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ- تكرار الصوت:

من الظواهر الأسلوبية التي يمكن ملاحظتها في شعر شاعر من الشعراء ظاهرة تكرار أصوات بعينها، ويطلق على الإيقاع الصوتي الإيقاع الحرفي؛ " لأنّ إيقاعاته تأتي من تردد حرف أو حروف بعينها فرداً وجماعات"[1].

ومن أمثلة تكرار الصوت في شعر الغَزّيّ قوله:

تُكسَـــى لبَاســـاً لا يُـــواري جِســـمهَا وتظـل تُسـبى وَهـي تَسـبي مـن سـبا[2]

فهذا اللباس يكسو ولا يستر، وهو يسبي أي من يظن نفسه منتصراً، ويأتي صوت السين الذي تكرر في البيت (6) مرات ليبين الصورة الهامسة وصوت السين من أصوات الصفير، وفيه ما فيه من إيحاء بالوسوسة التي تحدث للمشاهد من رؤية الكاسية العارية في جو من الاختلاس والتسلل الهادئ ، وهذا البيت من الأبيات الأولى في القصيدة التي يبدأ الغزل من أول بيت فيها، لذا فإنّه لا يحتاج الشاعر إلى خطابية عالية، بل يحتاج إلى نبرة الهدوء فاختار صوت السين المهموس.

ومنه قوله:

يـا مـن إذا سَـعْيُ سَـاعٍ جَـرَّ منفعـةً لِنَفْسِـــه نفعَـــتْ مَسْـــعَاتُه الأَمَمـــا[3]

إنّ تكرار صوت السين يأخذ معه في هذا السعي الدؤوب الذي يسع الأمم جميعاً ،والذي ينسجم مع طبيعة السعي الهادئ المغاير لطبيعة السعي لدى الناس القائم على تحقيق المصلحة الذاتية، هو بهدوء وصمت يسعى لمنفعة الأمم لا لمنفعة ذاته .

ومنه قوله:

وذاتِ حَجْـمٍ كَـنَجْمِ الـرَّجْمِ[4] مَـدَّ لَـهُ شـعاعُهُ المُتَلظِّـي[5] فـي الـدُّجَى ذنبـا[6]

---

(1) عبد المطلب، هكذا تكلم النص(ص241).

(2) الغزي، الديوان(ص513).

(3) المرجع السابق، ص685، الأمم: القريب، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج1866/5).

(4) الرجم: القتل، الرمي بالحجارة، والرجم: ما رجم به، والجمع رجوم، والرجم والرجوم: النجوم التي يرمى بها، ابن منظور، لسان العرب(ج226/12).

(5) اللظى: النار، وقيل: اللهب الخالص، المرجع السابق(ج248/15).

(6) الغزي، الديوان(ص515).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقام يتطلب من الشاعر معنى القوة والشدة للدلالة على العظمة وعلو الهمة ؛ لذا تكرر صوت الجيم في البيت السابق أربع مرات وهو من الأصوات المجهورة، فالموقف يفرض على الشاعر توظيف الأصوات بدقة وعناية حتى تؤثر في المتلقي تأثيراً بحيث يصل المعنى بشكل صحيح، فيشعر من خلال الأصوات بالمعنى الذي يريده الشاعر، كما تكررت الأصوات المجهورة في البيت السابق عدا صوت الجيم وهي (ذ ، د، م)، وهذه الأصوات المتمثلة بالحروف تعطي الدلالة ظلالاً خفية تساعد الذهن على تخيل الأشياء بما فيها من معان وأبعاد وأشكال، فقد يجتمع الحسن من خلال الصوت فيثير في نفس المتلقي ألواناً من الجمال ذات الدلالات التعبيرية المختلفة، فالصوت الخارج من خلال الحرف أهمية في الإيقاع الموسيقي؛ لأنّ" الإيقاع كالموسيقى لا يُنتفع بها إلا إذا جُسدت في عزف على آلة ضمن معطيات معروفة"[1].

ومنه قوله:

محمــودُ[2] قــد حُمِــدَتْ أفعالُــهُ أبــداً ودامَ مِــنْ مَــدَدِ[3] الإقبــالِ فــي مُــدَدِ[4]

فقد تكرر صوت حرف الدال (9) مرات، وقد أفاد هذا التكرار الإيقاع الموسيقي بالإضافة إلى ما في حرف الدال من إشارة إلى دوام الحمد لهذا الممدوح الذي يتصف بصفات يستحقها

إنّ شيوع أصوات حروف بعينها في شعر الغَزّيّ مرتبط بالمعنى الذي يريده الشاعر أولاً، ومرتبط بقدرة الشاعر في توظيف هذا التكرار بالصورة والإيقاع والايحاءات الصوتية ثانياً، فكأنَّ لكلّ حرف رمز مرتبط بحالة شعورية محدودة عند الشاعر، أو هي رسالة صوتية يوجهها للمتلقي، وكل هذا يؤكد على أن الغَزّيّ أحسن في جعل الحرف جزءاً من الإيقاع، مدركاً دوره على المتلقي.

---

(1) مرتاض، بنية الخطاب الشعري(ص201).

(2) يقال: فلان يتحمد الناس بجوده أي يريهم أنّه محمود، ابن منظور، لسان العرب(ج156/3).

(3) مدد: الشيء بسطه وطوله، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج858/2).

(4) الغزي، الديوان(ص727)، مدد: المدد ما أمددت به قومك في حرب أو غير ذلك من طعام أو أعوان، ابن منظور، لسان العرب(ج298/3).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب-تكرار اللفظ:

يلاحظ القارئ لشعر الغَزّيّ من القراءة الأولى توارد هذه الظاهرة في الديوان ويتمثل هذا النوع من التكرار في إعادة اللفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ واكسابها قوة تأثيرية، فهو ليس مجرد إعادة الألفاظ والعبارات داخل النص، ولكنه ظاهرة من ظواهر التماسك النصي.

كما يقوم التكرار على ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، كما يساعد التكرار على فهم الموقف أو الصورة التي يريدها الشاعر من ورائه، "وللتكرار قسمان: ما تكررت فيه المادة والصيغة الأولى على حاله، وما تكررت فيه المادة واستخدمت فيه صيغة أخرى دون الصيغة الأولى"[1].

يتضح التكرار في شعر الغَزّيّ ويتخذ أشكالاً عديدة منها: تكرار اللفظ بالمعنى نفسه، ومنه قوله:

بُشْرَى لِكرمانَ[2] بالجدَّ الذي رَكَضَا[3] والمـوردِ العـذبِ والَجـدِّ الـذي نهضـا[4]

إن تكرار كلمة "الجدّ" يفيد التوكيد: توكيد الفعل الذي قام به الممدوح بدون استهتار، لتعكس مدى فخر الشاعر بممدوحة، ومن تكرار اللفظ قوله:

بالمـاءِ كـم يَنقـعُ[5] الظمـآنُ غُلَّتَـهُ[6] وكـمْ إلـى فيـكَ بـاتَ المـاءُ ظمآنـا[7]

يفيد تكار (الماء) في البيت السابق على أهميته، وخاصة عند (الظمآن) و(غلته)، والماء يحتاجه الجسم عن طريق الفم (فيك)، وتكرار (ظمآن) و(ظمآنا)، وتكرار بالمعنى (ظمآن) و (غلته) ، وجميعها تفيد المعنى وتؤكده، ومنه قوله:

بَلـى زَادَنـا التَّكْبيـرَ فـي العِلْـم أنـه جَديـد كَسـاكَ العِـزَّ وهـو جديـدُ

---

(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات(ص62).

(2) بلد مشهور في بلاد فارس ، فتحت أيام عثمان رضي الله عنه، ينظر: الحموي، معجم البلدان (ج454/4).

(3) الرَكْضُ: تحريكُ الرجل، الجوهري، الصحاح(ج1079/3).

(4)الغزي، الديوان(ص664).

(5) نقع: غبار، الجوهري، الصحاح(ج1292/3).

(6) الغل والغلة والغلل والغليل كلّه: شدة العطش وحرارته، قل أو كثر، ابن منظور، لسان العرب(ج499/11).

(7) الغزي، الديوان(ص636).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أهنـيٍ بـكَ الأيـامَ والغِمْـرُ[1] مَـنْ بِهـا يُهَنِّيـــك والـــرَّأْيُ السَّـــدِيدُ سَـــدِيدُ
إِلَيْـكَ رَشِـيدَ الدَّوْلَـةِ انْسَـاقَتِ الْمنـى فجـاءَتْ وَحادِيهـا[2] إِلَيْـكَ رَشِـيدُ[3]

تبدو الألفاظ التي تكررت واضحة وهي (جديد ، جديد) ،و(السديد ، سديد) ، و(رشيد، رشيد) ، وهذه الظاهرة يستخدمها الغَزّيّ في ديوانه بصورة واضحة ،مما تلفت انتباه المتلقي من أول القصيدة ، لذا يحاول فهمها وربطها بالمعنى العام للقصيدة .

يتجلى النوع الثاني من شعر الغَزّيّ وهو الجناس الناقص في قوله:

جُبْنَـا إِلَيْـه سَـجايَاهُمْ[4] وَمَـا بَرِحَـتْ تُجَـابُ بـاللَّحْظِ نَحْـوَ الكَوْكَـبِ السَّـدَفُ[5]
حَمَـى أَبـو طَالِـبٍ طُـلاَّبَ نائِلِـهِ مَـنْ بذْلَـةٍ لِلْعُـلا مِـنْ مِثْلِهـا أَنَـفُ[6]
مُؤَمَّـلٌ[7] شَـهِدَ الْحسَّـادُ إِذْ عَجِـزُوا بِفَضْـلِهِ وَلَـوْ اسْـتَحْلَفْتُهُمْ حَلَفُـوا
مُبَـرّزٌ فـي الْمعَـالي غَيْـرُ مُفْتَخِـرٍ كـأَنَّ كُـلَّ افْتِخَـارٍ عِنْـدَهُ وَكَـفُ[8]

فالتكرار يتضح في (جبنا) (تجاب)، و(طالب) (طلّاب)، و(استحلفتهم) (حلفوا)، و(مفتخر) (افتخار)، وهذا التكرار في الألفاظ يؤدي إلى تكرار أصوات الحروف التي تعطي إيقاعاً موسيقياً واضحاً، كما تفيد المعنى الذي يريده الشاعر سواء كان توكيد المعنى أو توضيحه أو بيان أهمية اللفظ المكرر.

وقوله:

دَعِـي صَـفَدِي[9] وَفُكّـي مِـنْ صِـفَادِي[10] فَمَـا لِفُـؤادِ مَـنْ تَيَّمـتِ فَـادِي

(1) الغَمْرُ: الماء الكثير، قيل للرجل: غَمَرَهُ القومُ، إذا علوْه شرفاً...الجوهري، الصحاح(ج772/2).
(2) حدا: الحدو: سوق الإبل والغناء لها، المرجع السابق(ج2309/6).
(3) الغزي، الديوان(ص365).
(4) سجا: السَجِيَّةُ: الخُلقُ والطبيعة، الجوهري، الصحاح(ج2372/6).
(5) السدف: الظلمة، والضَوءُ وهو من الأضداد، ينظر: المرجع السابق(ج1372/4).
(6) أنف: كبر، ينظر: المرجع نفسه(ج1332/4).
(7) الأَمَلُ: الرجاءُ، يقال: أَمَلَ خَيْرَهُ يَأْمُلُه أَمْلاً، المرجع نفسه(ج1627/4).
(8) الغزي، الديوان(ص413)، وكف: وكف الماء وغيره سال، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج362/9).
(9) الصفد: العطاء، ابن منظور، لسان العرب(ج256/3).
(10) أصفادي: الصفد: الوثاق، والاصفاد: القيود، الجوهري، الصحاح(ج498/2).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نَــوالُ[1] زِنــادِ[2] نَــارِ هَــواكِ أَغْنَــى وُجــودَ النَّــارِ عَــنْ قَــدْحِ[3] الزِّنَــادِ[4]

ويبدو التكرار واضحاً في القصيدة، سواء تكرار صوت الحروف وخاصة صوت الفاء الذي تكرر (6) مرات ،وصوات الياء(5) مرات وصوت الصاد(3) مرات، او تكرار الألفاظ (صفدي) (صفادي)، و(زناد) (الزناد) ، و(نار) والنار) ، والقصيدة رسالة موسيقية تمتزج بالتركيب اللغوي في الجملة الشعرية والنص كلّه.

ويبدو ظاهرة تكرار الألفاظ واضحة في الديوان، وهي تمثل سمة أسلوبية وخاصة في القصائد التي تنتهي على روي واحد وقافية واحدة، بحيث يمكن للمتلقي إدراك ألفاظ بعينها في أكثر من قصيدة.

5- رد العجز على الصدر:

وهو "رد أعجاز الكلام على ما تقدمها"[5]، ويعدّها السكاكي من "جهات الحسن... وهو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت والأخرى مثلها..."[6]، وقد يأتي رد العجز على الصدر في النثر كما يأتي في الشعر، وقد سمّاه بعض البلاغيين بالتصدير، وجعله ابن المعتز من الجناس وله عدّه ضروب[7]، ويقوم بعملية تحسين للوزن، ودفع جديد لظاهر التناسب الموسيقي.

ظهرت هذه البنية البديعية في شعر الغَزِّيّ بصورة كبيرة، وعلى أشكال متعددة بحسب موقع الكلمة الموافقة لآخر كلمة في البيت، فقد تكون في الضرب أو يبدأ بها البيت أو تكون أي كلمة من كلمات الحشو.

---

(1) نالَ خيراً يَنالُ نَيْلاً، أي أصاب، المرجع السابق(ج1838/5).

(2) الزَنْدُ: العود الذي يُقْدَح به النارُ، المرجع نفسه(ج481/2).

(3) قدح النار من الزند: أخرجها منه، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط (ج 717/2).

(4) الغزي، الديوان(ص530).

(5) ابن المعتز، البديع في البديع(ص140).

(6) السكاكي، مفتاح العلوم(ص430).

(7) ينظر: القرشي، نهاية الأرب في فنون الأدب(ج299/2)، القزويني، الايضاح في علوم البلاغة (ج123/1)، السكاكي، مفتاح العلوم(ص186)، غنيم، علم الوصول الجميل(ص78)، الهاشمي، جواهر البلاغة (ص117).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن صوره قول الغَزّيّ:

صـــدتُ الخيـــالَ بغفـــوةِ المتهاجـــدِ[1] ثـم انتبهـتُ فكـان صـيدي صـائدي[2]

يقيم الشاعر من خلال رد العجز على الصدر (صدت – صائدي) ايقاعاً موسيقياً ليتكامل مع الوزن والقافية والتصريع وتكرار حرف الصاد (3) مرات، فيحقق بذلك إيقاعاً موسيقياً متكاملاً، فيشد انتباه المتلقي من مطلع القصيدة.

ومن صوره قوله:

وَضَـــلَلْتُ يَـــوْمَ نَشَـــدْتُهُ وضَـــلالَةَ الـــ منشـودِ أَيْسَـرُ مِـنْ ضَـلالِ النَّاشـدِ[3]

وقوله:

تعليـــق قلبـــي بـــذات القـــرط[4] يؤلمـــه فليشـــكر القـــرط تعليقـــاً بـــلا ألـــم[5]

والملاحظ في البيتين السابقين رد العجز على الصدر في قوله : (نشدته) و(الناشد)، (يؤلمه) و(ألم)، ومن صوره قوله:

فـــلا صَـــحَّ مُعْتَـــلُّ النَّســـيم فإنّمـــا تُـــداوى بـــهِ الأَرواحُ وَهْـــوَ عَليـــلُ[6]

ومنه قوله:

غَـــداً عِنْـــدَكُمْ مِـــنْ كُـــلِّ آتٍ عبـــارَةٌ فـــأيُّ غَـــدٍ يَـــأتي وَلاَ يَقْتَضِـــي غَـــدا[7]

وقوله:

مَتَـى كَـانَ أَهْلُ الفَضْلِ إِلْباً[8] عَلـى الفَضْلِ فَدَولتُـــه فـــي أن تكـــونَ بـــلا أَهْـــلِ

وَلَـــو مَنَـــعَ الإِحْسَـــانَ فَقْـــدُ مُشَـــاكِلِ[9] لَمَا عمَّ ضُوءُ الشَّمسِ وَهيَ بِلَا شَكْلِ[10]

---

(1) هَجَدَ وتَهَجَّدَ، أي نام ليلاً، وهَجَدَ وتَهَجَّدَ أي سهر، وهو من الأضداد، الجوهري، الصحاح(ج555/2).

(2) الغزي، الديوان(ص600).

(3) الغزي، الديوان(ص600).

(4) القرْطُ: الذي يعلَّق في شحمة الأذن، الجوهري، الصحاح(ج1151/3).

(5) الغزي، الديوان(ص557).

(6) المرجع السابق، ص445.

(7) المرجع نفسه، ص429.

(8) إلباً: التأليب: التحريض، الجوهري، الصحاح(ج88/1).

(9) مشاكل: مشابه، الشَكْلُ: المِثْلُ، المرجع السابق(ج1736/5).

(10) الغزي، الديوان(ص486).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهكذا يكثر الغَزِّيّ من استخدام رد العجز على الصدر وبصوره المختلفة ويمكننا القول: إنّه لم تَخلُ قصيدة من هذا الفن البديعي؛ لما له من أثر على المتلقي ليكتمل مع العناصر الأخرى جمال شعر الغَزِّيّ.

6- التقسيم:

يعرّفه السكاكي بقوله: "أن تذكر شيئاً ذا جزأين أو أكثر ثم تضيف على كل واحد من أجزائه ما هو له عندك"[1]، وهو من العلوم البلاغية التي اهتم بها البلاغيون القدماء والمحدثون، ويراه الهاشمي "هو أن يذكر متعدد، ثم يضاف إلى كلّ فرد من أفراده ما له على جهة التعيين"[2]، وذلك عندما يذكر الشاعر أمراً متعدداً، ثم يذكر ما يخص كلّ أمر على منفرداً عن غيره ، ويرى بعض النقاد صحة التقسيم سبباً من أسباب جمال الشعر[3].

يعطي التقسيم جمالاً شكلياً وايقاعياً وتنغمياً، ولم يستخدمه الغَزِّيّ "من جانب الإيقاع فقط، بل من الجانب التشبيهي والتصويري، فهو يوظفه ليكون وتراً في الإيقاع..."[4].

ويظهر التقسيم الثلاثي الجميل في قول الغَزِّيّ:

إنْ أَحْسَنوا كَلِماً واخْلَوْلَقُوا[5] ذِمَماً واخْشَوْشَنوا شِيَماً فالقَوْمُ أَعرابُ[6]

ونجد الإيقاع الموسيقى في البيت السابق من التقسيم الجميل الذي ينتهي بالتقفية الداخلية بتكرار الميم المنون بالنصب (أحسنوا كلماً) و(اخلولقوا، ذمماً) و(اخشوشنوا شيماً) وقد أضاف هذا لتقسيم بجانب الوزن والقافية نغمة موسيقية واضحة.

ويلجأ الشاعر إلى التقسيم الرباعي، كما في قوله:

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم(ص425).

(2) الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع(ص311).

(3) ينظر: منقذ، البديع في نقد الشعر(ج12/1)، قدامة، نقد الشعر(ج23/1)، القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه(ج116/1)، الخفاجي، سر الفصاحة(ج82/1)،القزويني، الايضاح في علوم البلاغة (ج114/1)، عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب(ص205).

(4) الغزي، الديوان(ص254).

(5) خلق: الخَلْقُ: التقديرُ، الجوهري، الصحاح(ج1470/4).

(6) الغزي، الديوان(ص523).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فَيَحُـــلُّ مُشْـــكِلَةً ويُـــؤْمِنُ خائفـــاً وَيُفيـــدُ مُقْتَبِســـاً ويُغنـــي مُعْـــدَما[1]

يتضح من التقسيم الرباعي في البيت السابق وكأن الجمل الأربعة متساوية النسق في الحروف والحركات، كما إنها تامة المعنى، مما يضيف على القصيدة انغاماً موسيقية داخلية نابعة من هذا التناسق والتقسيم الجميل.

ومن التقسيم الثنائي قول الغَزّيّ:

فـالفخرُ يُخْطَـبُ فـي خِطابِـكَ مُجْمَـلاً والسِّـحْرُ يُعْـرَفُ عَـنْ كِتابِـكَ مُعْجَمـا[2]

من الملاحظ في البيت السابق أنّ الشطر الأول والشطر الثاني، يحتويان علي:

- حرف عطف، الفاء والواو.
- المعطوف الفخر والسّحر.
- الفعل المضارع، المبني للمجهول: يُخطب، يُعرف.
- الجار والمجرور: في خطابك، عن كتابك.
- مجملا ، معجما .

ويتضح من التقسيم السابق النغمة الموسيقية التي تنساب كلحن جميل من حسن التقسيم الذي يكاد يكون متساوياً في كل شيء.

وهكذا يمكن أن يضيف حسن التقسيم الذي أبدع الغَزّيّ في استخدامه نغمة موسيقية، فيكوّن بذلك نغمة داخلية للنص الشعري بكامله.

7- اللف والنشر:

يعرّفه السكاكي بقوله: "أن تلف بين شيئين في الذكر ثم تتبعهما كلاماً مشتملاً على متعلق بواحد وبآخر من عثر تعيين ثقة بأن السامع يرد كلاً منهما على ما هو"[3]، وهما في الحقيقة

---

(1) الغزي، الديوان(ص484).

(2) المرجع السابق، ص485.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم(ص425).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"جمع ثم تفريق"[1]، وهو فن عرفه النقاد العرب والبلاغيون منذ القدم، ومن البلاغيين المحدثين مَن يعرّفه بقوله :" هو ذكر متعدد، ثم اذكر ما لكل من أفراده شائعاً من غير تعيين ما لكل واحد منهما ، وردّه إلى ما هو له"[2]، ومنهم مَن يعرّفه بقوله: "ذكر متعدد على جهة التفصيل أو الاجمال، ثم ذكر لما كلّ واحد من المتعدد من غير تعيين ثقة بأن السامع يرد كل واحد إلى ما يناسبه، فالأول اللف، والثاني النشر"[3]، وهو لون من ألوان البلاغة وخاصة من علوم البديع الذي يزيين الشاعر بها نظمه، "ولكن إن أجاد الشاعر في تنسيقه وتنظيمه خرج لنا في شكل أنيق، ومنظر بهيج، إلى جانب الإيقاع الذي يحدثه من هذا التقسيم..."[4]

ويكمل اللفّ والنشر على التقسيم والترصيع والتصريع... والمحسنات الأخرى الموسيقى الداخلية للنص، وقد أجاد الغَزّيّ في استخدام هذه المحسنات البديعية التي يجدها القارئ للديوان بوضوح.

من أمثلة اللف والنشر في ديوان الغَزّيّ قوله:

لَقَـــدِ امْتَحَنْـــتُ لِســـانَهُ وَبَنانَـــه فوجـدتُ ذا عَضْـباً[5] وذا بحـراً طَمَـا[6]

عَضْـــباً يَنـــوبُ فِرْنـــدُهُ[7] عَـــنْ حـــدِّهِ بَحْـــراً يُنـــالُ الـــدُّرُّ مِنْـــهُ مُنَظَّمـــا[8]

اللف في البيت السابق في قوله (لسانه و بنانه) والنشر في قوله:(فوجدت ذا غضباً) وهو ما يتعلق اللسان ، وفي قوله :(وذا بحراً طما)وهو ما يتعلق بالبنان ، ثم يفصل الشاعر النشر مرة أخرى عندما يجعله لفاً يحتاج إلى نشر يوضحه في البيت الثاني (غضباً ...) وقوله(بحراً...) .

ومنه قوله:

---

(1) العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز(ج212/2).

(2) غنيم، علم الوصول الجميل(ص100).

(3) علوان، من بلاغة القرآن(ص266).

(4) الغزي، الديوان،(ص253).

(5) عضباً: العَضْب: السيف القاطع، الجوهري، الصحاح(ج183/1).

(6) طَما الماء: ارتفع وملأ النهر، ومنه طَمَتِ المرأة بزوجها، إذا ارتفعت به، المرجع السابق(ج2415/6).

(7) فِرْنَدُ: السيف، المرجع نفسه(ج519/2).

(8) الغزي، الديوان(ص484).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَضُـــمِّن خـــدُّها جمـــراً ومـــاءً وكـــانَ الَجمْـــعُ بَيْنَهُمـــا عجابـــا

فـــزادَ المـــاءُ بـــالجمراتِ بَـــرْداً وزادَ الَجمْـــرُ بالمـــاءِ التهابـــا[1]

وهذا النوع من اللف والنشر المجمل الذي يكون فيه اللف مجمداً يشتمل على عدد (وضمن خدّها جمراً وماءً) ويأتي النشر مفصلاً على حسب اللف، فيأتي البيت الثاني ليفصل المجمل (جمراً) و(ماءً) فجاء في الشطر الأول من البيت الثاني ما يناسب (الجمر) (فزاد الماء بالجمرات برداً)، وجاء في الشطر الثاني من البيت الثاني ما يناسب (الماء) (وزاد الجمر بالماء التهابا) ويقوم المتلقي برد كلّ من اللف والنشر لما يتناسب، وبذلك يخلق الشاعر الموسيقى الداخلية في النص، لتكتمل مع موسيقى الوزن والقافية.

(1)الغزي، الديوان(ص490).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخَاتِمَةُ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاتمة

لقد وصلت الدراسة في ديوان الغَزّيّ إلى نهايتها، ولكنها بداية لدراسات أخرى يمكن أن يقوم به باحثون آخرون، وقد توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

1- لقد تعدد الصفات عند الغَزّيّ في الإنسان الذي يمدحه ، فتعدد معجمه الشعري في المدح، ومنها المعجم الدال على الصفات الخلْقية، والصفات الخُلُقية، والمعجم اللغوي الخاص بالمدح بالأصل، أو بالكرم، أو بالشجاعة، أو بالفصاحة...

2- تحتل المرأة في شعر الغَزّيّ مكانة يكاد القارئ للديوان يلمسها بوضوح، وكان من الشعراء الذين يذكرون المرأة وما يتعلق بها من أسماء أو حب أو جمال، أو سهد وأرق أو وصف في مطلع قصائده التقليدية التي تبدأ بالغزل،

3- من مظاهر الطبيعة في شعر الغَزّيّ الطبيعة الصامتة من صحاري وأودية وجبال وبحار ونجوم وأزهار وربيع، وكواكب وليل، وشهب وسماء، وما بها من ظلام ونور...، وكذلك نجد الطبيعة المتحركة من إبل وخيل وطيور جارحة ورياح وحيوانات الصحاري، كما تعددت مفردات الصحراء.

4- يمثل المكان حقلاً هاماً من الحقول الدلالية في شعر الغَزّيّ، ولم تخل قصيدة من قصائد الشاعر من اسم لمكان ما، سواء كان هذا المكان من الكون والطبيعة.

5- يكثر الشاعر من ظاهرتي التقديم والتأخير والحذف في الديوان وهي إحدى الظواهر التي تستحق الدراسة ويجب الوقوف عندها، ولهذه الظواهر الأثر الواضح في دلالاتها لدى المتلقي.

6- ظهرت التراكيب الانشائية بصورة واضحة في الديوان وقد أدت ايحاءات دلالية متنوعة أرادها الشاعر، كما أكثر من استخدام أسلوب الشرط في ديوانه، ووظفه توظيفاً أدبياً مستخدماً معظم أدواته، ولكنه اهتم ببعضها اهتماماً واسعاً.

7- شكلّت ظاهرة التناص في شعر إبراهيم الغَزّيّ سمة أسلوبية في شعره ، وقد اتّجه الغَزّيّ من خلال التناص بأنواعه مشكلاً إيحاءات ودلالات كثيرة متنوعة، ويعتبر التناص الديني وخاصة مع القرآن الكريم والحديث الشريف من أهم المظاهر في شعر الغَزّيّ، ولم يكتفِ الشاعر بالقرآن والسنة؛ ولكنه تأثّر بكلّ ما تعلق بالدين الإسلامي، من فقه وعبادات ومبادئ، كما أكثر من

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التناص الأدبي، وتأثر بشعراء كثر من العصر الجاهلي والعصر الإسلامي والأموي والعباسي، كما تأثر بالشعراء المعاصرين له، وخاصة المتنبي(التناص الداخلي)، ومن مظاهر التناص الأدبي التناص مع الأمثال العربية ، وكانت معظمها توحي بالكرم والشجاعة، وظهر التناص الذاتي بوضوح في ديوانه، ولم يشكل معمارية التناص ظاهرة يمكن للمتلقي ملاحظتها مع ذكره لكثير من المواقف التي مر بها، ويمكن اعتبارها وصفاً دقيقاً لبعضها.

8- نظم الغَزِّيّ قصائد ديوانه على تسعة بحور بمختلف أغراضها الشعرية، أهمل بعض البحور، يأتي بحر الكامل في مقدمة البحور الشعرية التي وظفها الغَزِّيّ في ديوانه وهو يمثل ربع ديوان الغَزِّيّ من حيث عدد القصائد ومن حيث عدد الأبيات تقريباً، واستطاع أن يحرك من موسيقاه وأوزانه متنقلاً من الهدوء والبطء إلى السرعة والحركة حسب طبيعة البحر

9- يلاحظ ارتفاع عدد القصائد على بحر المتقارب، وقد ساعدته على إظهار أشجانه وأفراحه والعاطفة المسيطرة عليه، وله في ذلك طرقاً كثيرة منها التضداد والاشتقاق، كما أنّ الغَزِّيّ لم يستخدم القافية المقيدة إلا في عدد محدود من القصائد، وقد عوّض في كثير منها عن سكونها بحروف جهرية تمنح القافية قوّة وشدّة وحيوية .

10- من مظاهر الموسيقى الجناس وظهر بصورة واسعة، وبأشكاله المتعددة، ولم تخلُ قصيدة من قصائده بصورة من صور الجناس المعروفة، ولم يقف دور الجناس على ما يحققه في النص من جرس موسيقى، ومنها رد العجز على الصدر، وله أثر على المتلقي ليكتمل مع العناصر الأخرى جمال شعره، كما أضاف حسن التقسيم الذي أبدع الغَزِّيّ في استخدامه نغمة موسيقية، فيكوّن بذلك نغمة داخلية للنص الشعري بكامله.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التَّوصِيَات

يمكن للباحثين تناول العديد من الأبحاث التي تصلح كعناوين لرسائل للماجستير أو الدكتوراه، ومن ذلك:

1- دراسة البنية الإفرادية في ديوان الغَزّيّ، وعلى سبيل المثال: المقدمة الطللية في ديوان الغَزّيّ، أو وصف الطبيعة في ديوان الغَزّيّ...

2- دراسة البنية التركيبة في ديوان الغَزّيّ، ويمكن تناول أسلوب الشرط، والتقديم والتأخير، والإنشائية، والحذف.

3- التناص بأنواعه المختلفة في بحث مستقل، ليشمل السرقات والتضمين والاقتباس...والتناص بمفهومه المعاصر.

4- دراسة البنية الموسيقية في ديوان الغَزّيّ للوقوف على التطور الموسيقي في الأدب العربي.

5- دراسة الترديد الصوتي واللفظي (التكرار) في ديوان الغزي.

6- دراسة الاشتقاق والتوليد اللفظي في ديوان الغزي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

www.manaraa.com

المَصَادِرُ وَالمَرَاجِعُ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

أبو الأنوار، محمد. (1987م). *الشعر العربي، تطوره وقيمه الفنية، دراسة تحليلية تاريخية*، ط 2، مصر: دار المعارف.

ابن، الأثير علي بن أبي الكرم الشيباني.(1997م). *الكامل في التاريخ*، تحقيق: عمر تدمري، ط 1، بيروت: دار الكتاب العربي.

أحمد، محمد فتوح. (1978م)، *الرمز والرمزية*، ط 2، القاهرة: دار المعارف .

أدونيس.(1983م). *زمن الشعر*، ط 3، بيروت: دار العودة.

إسماعيل، عز الدين. (1963م). *التفسير النفسي للأدب*،(د ط)، القاهرة: دار المعارف .

إسماعيل، عزالدين.(2004م). الأدب وفنونه، ط 9،القاهرة: دار الفكر العربي.

إسماعيل، يوسف.(2012م). *البنية التركيبية في الخطاب الشعري*، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين (العصر المملوكي)،(د ط)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

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

الأصفهاني، أبو الفرج.(د ت). *الأغاني* ، تحقيق: سمير جابر، ط 2، بيروت: دار الفكر.

أعراب، أحمد الطريسي.(1987م). *الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث في المغرب*، ط1، المغرب: المؤسسة الحديثة للنشر.

أنجينو، مارك. (1988م). *التناصية، دراسة مترجمة ضمن كتاب" آفاق تناصية"*، ترجمة: محمد خيري البقاعي،(د ت)،القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

أنيس، إبراهيم. (1971م). *الأصوات اللغوية*، ط 4، القاهرة: مكتبة الأنجلو مصرية.

أنيس، إبراهيم. (1985م). *من أسرار اللغة*، ط 7، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

أنيس، إبراهيم. (1990م). *موسيقى الشعر*، (د ط)، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البادي، حصة. (2009م). *التناص في الشعر العربي الحديث*، البرغوثي أنموذجاً، ط 1، الأردن: عمان، دار كنوز المعرفة.

بارت، رولان. (1988م). *نظرية النص، ضمن كتاب "آفاق تناصية"*، ترجمة: محمد خيري البقاعي،(د ط) ، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

البحتري. (1963م). *ديوان البحتري*، تحقيق حسن كامل الصيرفي، (د ط) ، القاهرة: دار المعارف.

البخاري، محمد بن إسماعيل.(2002م). *صحيح البخاري*، تحقيق: محمد زهير بن ناصر، ط 1، دار طوق النجاة.

بدران، عبد القادر. (1979م). *تهذيب تاريخ ابن عساكر*، ط 2، بيروت: دار المسيرة .

ابن، برد بشار.(1983م). *ديوان بشار بن برد*، تحقيق: السيد محمد بدر الدين العلوي، د ط ، بيروت: دار الثقافة.

البستاني، صبحي. (1986). *الصورة الشعرية في الكتابة الفنية*، ط 1، بيروت: دار الفكر اللبناني.

البغوي، الحسين بن مسعود. (1983م). *شرح السنة*، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، محمد الشاويش، ط 2، دمشق: المكتب الإسلامي.

البنداري، حسن وآخرون.(2009م). *التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر*، غزة، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الانسانية ، المجلد 11، عدد 2.

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

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

التبريزي، يحيى بن علي الشيباني.(د ت). *شرح ديوان الحماسة*، (د ط)، بيروت: دار القلم.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التبريزي، يحيى بن علي.(د ت). *شرح القصائد العشر*، عنيت بتصحيحها وضبطها والتعليق عليها : إدارة الطباعة المنيرية، (د ط).

الجاحظ .(2002م). *البيان والتبين*، د ط، بيروت: دار ومكتبة الهلال .

الجاحظ .(2003م). *الحيوان*، ط 2 ، بيروت: دار الكتب العلمية.

الجرجاني، عبد العزيز. (د ت). *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البيجاوي،(د ط)، مطبعة عيس البابي وشركاه.

الجرجاني، عبد القاهر.(د ت). *أسرار البلاغة*، تحقيق: محمود شاكر،(د ط)، القاهرة: مطبعة المدني، جدة: دار المدني.

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

جهاد، كاظم. (1993م). *أدونيس منتحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة*،(د ط)، القاهرة: مكتبة مدبولي.

ابن، الجوزي، عبد الرحمن بن علي.(1992). *المنتظم في تاريخ الملوك والأمم*، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، مصطفى عبد القادر عطا، ط 1، بيروت: دار الكتب العلمية .

الجوهري، إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي. (1987م). *الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية*، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط 4، بيروت: دار العلم للملايين.

الجوهري، إسماعيل بن حماد. (1984م). *عروض الورقة*، تحقيق: محمد العلمي، ط 1،المغرب: الدار البيضاء، دار الثقافة.

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

ابن، حجر العسقلاني، أحمد بن علي .(1989م). *نزهة الألباب في الألقاب*، تحقيق: عبد العزيز السديري، ط1 ، الرياض: مكتبة الرشد.

الحسيني، محمد رشيد. (1990م). *تفسير المنار*، (د ط)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحملاني، حميد. (د ت). *التناص وإنتاجية المعاني*، مجلة علامات في النقد والأدب، الجزء4، مجلد 10،السعودية: جدة، النادي الثقافي.

حمودة، طاهر سليمان. (1989م). *ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي* ، د ط، الدار الجامعية، الإسكندرية.

حميدة، محمد صلاح. (2006م). *دراسات في النقد الأدبي الحديث*، ط 1، بدون.

الحميدي، عبد الله بن الزبير. (1969م). *مسند الحميدي*، تحقيق، حسن سليم الداراني، ط 1، دمشق: دار السقا.

ابن، حنبل، أحمد. (2001م). *مسند الإمام أحمد بن حنبل*، تحقيق: شعيب الأرنؤوط وآخرون، ط 1، بيروت: مؤسسة الرسالة.

ابن، حيان، محمد بن يوسف.(2000م). *البحر المحيط في التفسير* ، تحقيق: صدقي محمد جميل، ط 1، بيروت: دار الفكر.

الخزاعي، دعبل بن علي. (1983م). *شعر دعبل بن علي الخزاعي*، صنعة: عبد الكريم الأشتر، ط 2، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية .

الخفاجي، ابن سنان.(1982م). *سر الفصاحة*، ط 1، بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن، خلكان ، أحمد بن محمد.(د. ت). *وفيات الأعيان أنباء أبناء الزمان*، تحقيق: إحسان عباس،(د ط)، بيروت: دار صادر.

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

الذهبي، محمد بن أحمد بن عثمان. (1987م). *تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام*، تحقيق: عمر تدمري، ط 1، بيروت: لبنان، دار الكتاب العربي.

ذهني، محمود.(د ت). *تذوق الأدب، طرقه ووسائله*، (د ط)، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

الرازي، محمد بن أبي بكر (1999م). *مختار الصحاح*، تحقيق: يوسف الشيخ أحمد، ط 5، بيروت: المكتبة العصرية، الدار النموذجية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رماني، إبراهيم. (2007م). *الغموض في الشعر العربي الحديث*،(د ط)، الجزائر: مطبوعات وزارة الثقافة.

الرماني، علي بن الحسين. (1976م). *النكت في إعجاز القرآن*، تحقيق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، ط 3، القاهرة: دار المعارف.

ابن، الرومي .(2003م) . *ديوان ابن الرومي*، تحقيق: حسين نصار، ط 3، القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القومية.

زايد، علي عشري. (2005م). *استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر*،(د ط)، القاهرة: دار غريب.

زايد، علي عشري. (2008م). *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*، ط 5، القاهرة: مكتبة الأدب.

الزبيدي، محمد بن محمد.(د ت). *تاج العروس*، تحقيق: مجموعة من المحققين، (د ط)، دار الهداية.

الزجاجي، عبد الرحمن بن اسحاق البغدادي.(1984م). *حروف المعاني والصفات*، تحقيق: علي توفيق الحمد، ط 1، بيروت: مؤسسة الرسالة.

الزركلي، خير الدين بن محمود. (2002م). *الأعلام*، ط 15 ، دار العلم للملايين.

الزغبي، أحمد. (1995م). *التناص نظرياً وتطبيقياً*، ط 1، الأردن: إربد، مكتبة الكتاني.

الزمخشري، محمود بن عمرو. (1987م). *الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل*، ط 3، بيروت: دار الكتاب العربي.

الزمخشري، محمود بن عمرو.(1992م). *ربيع الأبرار ونصوص الأخيار*، ط 1، بيروت: مؤسسة الأعلمي.

الزواهرة ظاهر محمد. (2003م). *التناص في الشعر العربي المعاصر*، ط 1، الأردن: عمان، دار الحامد.

ابن، السراج، محمد بن السري بن سهل. . (د ت). *الأصول في النحو*، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، د ط، بيروت: لبنان، مؤسسة الرسالة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السعدني، مصطفى. (1987م). *البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث*،(د ط)، الإسكندرية: منشأة المعارف.

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

ابن، سلام، الهروي البغدادي، القاسم بن سلام.(1980م). *الأمثال*، تحقيق: عبد المجيد قطاش، ط 1، دار المأمون للتراث.

سيبويه، عمر بن سليمان. (1988م). *الكتاب*، تحقيق: عبد السلام هارون، ط3، القاهرة: مكتبة الخانجي.

الشاويش، غالب بن محمد. (2002م). *الكافي في العروض والقوافي*، ط 2، الرياض: مكتبة الرشد.

الشايب، أحمد. (1973م). *أصول النقد الأدبي*، ط 8، بدون.

الشايب، أحمد. (2003م). *الأسلوب*، ط 12، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

ابن، الشجري علي بن حمزة العلوي.(1992م). *أمالي ابن الشجري*، تحقيق: محمود محمد الطناحي، ط 1، القاهرة: مكتبة الخانجي.

شرتح، عصام. (2000م). *ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل*،(د ط)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربي.

الشيباني، أبو عمرو. (2001م). *شرح المعلقات التسع*، تحقيق وشرح: عبد المجيد همو، ط 10، بيروت: مؤسسة الأعلمي.

الصفدي، صلاح الدين.(2000م). *الوافي بالوفيات*، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، (د ط)، بيروت: دار إحياء التراث.

ضيف، شوقي. (1977م). *في النقد الأدبي*، ط 5، القاهرة: دار المعارف .

ضيف، شوقي. (د ت). تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ط 12، القاهرة، دار المعارف.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الطبري، محمد بن جرير .(2000م). *جامع البيان في تأويل القرآن*، تحقيق: أحمد شاكر، ط 1، بيروت: مؤسسة الرسالة.

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

الطيالسي، سليمان بن داود. (1999م). *مسند أبي داود الطيالسي*، تحقيق: محمد عبد المحسن التركي، ط10، مصر: دار هجر.

عباس، إحسان. (1983م). *تاريخ النقد الأدبي*، ط 4،بيروت: دار الثقافة.

عباس، محمود جابر. (2000م). *استراتيجية التناص في الخطاب الشعري الحديث*،(د ط)، المملكة العربية السعودية: نادي جدة الأدبي.

عبد العظيم، محمد. (1994م). *في ماهية الشعر*، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

عبد اللطيف، محمد حماسة. (1983م). *النحو والدلالة*،(د ط)، القاهرة: مطبعة المدينة.

عبد اللطيف، محمد حماسة. (1990م). *الجملة في الشعر العربي*، ط 1، القاهرة: مكتبة الخانجي.

عبد اللطيف، محمد. (1969م). *بناء الجملة العربية*، ط1، القاهرة: دار الشروق.

عبد المطلب، محمد . (1997م). *هكذا تتكلم النص*،(د ط)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عبد المطلب، محمد. (1995م). *جدلية الإفراد والتركيب في النقد الأدبي*، ط 1، القاهرة: الشركة المصرية العالمية.

عثمان، محمد حسن. (2004م). المرشد الوافي في العروض والقوافي، ط 1، بيروت: دار الكتب العلمية.

عزام، محمد. (2001م). *النص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي*، (د ط)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العسكري، أبو هلال .(1999م). *الصناعتين*، تحقيق: علي البجاوي، محمد إبراهيم،(د ط)، بيروت: المكتبة العصرية.

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

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

ابن، عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن.(1980م). *شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك*، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط 20، القاهرة: دار التراث، دار مصر للطباعة.

العكري، عبد الحميد بن أحمد. (1986م). *شذرات الذهب في أخبار من ذهب*، تحقيق: محمود الأرناؤوط، ط1، دمشق: دار ابن الأثير.

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

العلوي، يحيى بن حمزة. (2003م). *الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز*، ط 1، بيروت: المكتبة العصرية.

علي، عكاب طرموز،.(2002م). *الاتجاهات المعاصرة في دراسة النص القرآني*، رسالة دكتوراه ، العراق: جامعة الأنبار.

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

عنترة.(1992م). *ديوان عنترة* ، شرح: يوسف عيد، ط 1، بيروت: دار الجيل.

عياد، شكري. (1973م). *موسيقى الشعر العربي*، ط 2، بيروت: دار المعرفة.

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

عياد، محمود. (1981م). *الأسلوبية الحديثة(محاولة تعريف)*، مجلة فصول، المجلد الأول(يناير)، العدد24، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عيد، رجاء.(د ت). *لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر*، د ط، الإسكندرية: منشأة المعارف.

الغَزّيّ، إبراهيم. (2003م). *ديوان الغَزّيّ*، تحقيق: عبد الرازق حسين ، ط 1، الإمارات: دبي، مركز جمعة الماجد.

غنيم، كمال. (2008م). *علم الوصول الجميل*، ط 1، فلسطين: غزة، أكاديمية الإبداع.

غنيم، كمال. (2010م). *تجليات التناص في شعر المقاومة الفلسطيني*، فلسطين: مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد 5، العدد 2.

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

فضل، صلاح. (1992م). *نظرية البنائية في النقد الأدبي*، (د ط)، القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع .

فضل، صلاح. (د ت). *علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته*،(د ط)، القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع

فضل، صلاح.1987م). *إنتاج الدلالة الأدبية*، (د ط)، القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.

ابن، فندمة، علي بن الحسين البيهقي.(2005م). *تاريخ بيهق*، ط 1، دمشق: دار اقرأ.

قاسم، عدنان حسين. (1992م). *الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر*، ط 1، بيروت: عجمان، دمشق مؤسسة علوم القرآن.

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

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

القصيري، فيصل صالح. (2006م). *بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة*، ط 1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القط، عبد القادر. (1981م). *الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر*، ط 1، القاهرة: دار النهضة العربية.

القلقشندي، أحمد علي الفزاري.(د ت). *صبح الأعشى في صناعة الإنشا*،(د ط)، بيروت: دار الكتب العلمية.

قنن، ماهر. (د ت). *التناص في شعر إبراهيم الغَزّيّ*، غزة: مجلة الزيتونة للعلوم العربية وآدابها، العدد الثامن.

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

القيس، امرؤ. (2004م). *ديوان*، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، ط 2، بيروت: دار المعرفة.

ابن، كثير، إسماعيل بن عمرو.(1988م). *البداية والنهاية*، تحقيق علي شيري، ط 1، دار إحياء التراث العربي.

كوهن، جون. (1986م). *بنية اللغة الشعرية*، ترجمة: محمد الوالي العمري، ط 1، المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال.

لاشين، عبد الفتاح. (1982م). *معاني التراكيب*،(د ط)، القاهرة: دار الكتب المصرية.

ابن، ماجة، محمد بن يزيد القزويني.(د ت). *سنن ابن ماجة*، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي،(د ط)، دار إحياء الكتب العربية، فيصل عيسى البابي الحلبي.

المبرد، محمد بن يزيد الأزدي. (د ت). *المقتضب*، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة،(د ط)، بيروت: عالم الكتب .

المتنبي.(1983م). ديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

مجاهد، أحمد. 1998م). *أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصية التراثي*،(د ط)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المجذوب، الله الطيب(د ت). *المرشد لفهم أشعار العرب* ، بدون

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

محمد، أحمد العروضي. (1996م). *الجامع في العروض والقوافي*، تحقيق: زهير زاهر، هلال ناجي، ط 1، بيروت: دار الجيل.

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

المخزومي، مهدي. (1986م). *في النحو العربي، (نقد وتوجيه)*،(د ط)، بيروت: دار الرائد العربي.

المرادي، حسن بن قاسم. (1992م). *الجنى الداني في حروف المعاني*، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط 1، بيروت: دار الكتب العلمية.

المرادي، حسن بن قاسم. (2008م). *توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك*، تحقيق: عبد الرحمن علي سليمان، ط 1، دار الفكر العربي.

مرتاض، عبد المالك. (1986م). *بنية الخطاب الشعري،(دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)*، ط 1، بيروت: دار الحداثة.

مصطفى، إبراهيم وآخرون .(د.ت). *المعجم الوسيط*، (د ط)، القاهرة: دار الدعوة.

مصطفى، محمود.(1996م)، *أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية*، شرح وتحقيق: سعيد محمد اللحام، (د ط)، بيروت: عالم الكتب.

مصلوح، سعد. (1993م). *في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية*، ط 1، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية.

ابن، مضاء القرطبي، أحمد بن عبد الرحمن. (1979م). *الرد على النحاة*، تحقيق: محمد إبراهيم البنا، ط 1، دار الاعتصام.

ابن، المعتز، عبد الله.(1990م). *البديع في البديع*، ط 1، بيروت: لبنان، دار الجيل.

المعري، أبو العلاء. (1986م). *شرح ديوان المتنبي*، تحقيق: عبد المجيد ذياب، (د ط)، القاهرة: دار المعارف.

مفتاح، محمد. (1986م). *تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)*، ط 2، المغرب: المركز الثقافي العربي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مفتاح، محمد. (1986م). *تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية ا لتناص*، ط 2،المغرب: المركز الثقافي العربي.

مكي، الطاهر أحمد. (1980م). *الشعر العربي المعاصر*، ط 1، القاهرة: دار المعارف.

مناع، هشام صالح. (1995م). *الشافي في العروض والقوافي*، ط 3، بيروت: دار الفكر العربي.

ابن، منظور، محمد بن مكرم.(1994م). *لسان العرب*، ط 3، بيروت: لبنان، دار صادر.

مؤسسة الرسالة.

الميداني، أحمد بن محمد. (د ت). مجمع *الأمثال*، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، د ط، بيروت: دار المعرفة.

الميداني، عبد الرحمن بن حسن.(1996م). *البلاغة العربية*، ط 1،دمشق: دار القلم، بيروت: الدار الشامية.

ناجي، محمد عبد الحميد.(1984م). *الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية*، ط 1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

نايف، مي. (2002م). *الخطيئة والتكفير والخلاص، الخطاب الشعري عند محمد حسيب القاضي*،(د ت)، فلسطين: اتحاد الكتاب الفلسطينيين.

النسائي، أحمد بن شعيب.(2001م). *السنن الكبرى*، تحقيق: حسن شلبي، ط 1،بيروت: مؤسسة الرسالة.

نصر، عاطف. (1987م). *الرمز الشعري عند الصوفية*، ط 1، بيروت: دار الأندلس.

النعيمي ، فيصل غازي.(2010م). *العلامة والرواية ، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف*، ط 1، عمان: دار مجدلاوي.

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

الهاشمي، أحمد بن إبراهيم. (د ت). *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع* ، ضبط: يوسف الصميلي، (د ط)، بيروت: المكتبة العصرية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ابن، هشام، عبد الله بن يوسف.(1985م). *مغني اللبيب عن كتب الأعاريب*، تحقيق: مازن المبارك، محمد علي حمد الله، ط 6، دمشق: دار الفكر .

هلال، محمد غنيمي.(1986م). *الرومانتيكية*،(د ط)، بيروت: دار العودة .

واصل، عصام. (2011م). التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ط 1، الأردن: دار غيداء.

ويليك، رينيه، راين لأوستن . (1987م). *نظرية الأدب*، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب،(د ط) ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

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

ابن يعيش، موفق الدين بن علي.(د ت). *شرح المفصل*،(د ط)، القاهرة: مكتبة المتنبي.

يقطين، سعيد، (2001م). *انفتاح النص الروائي، النص والسياق*، ط 2،المغرب: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

يوسف ،عبد الجليل.(1989م). *موسيقى الشعر المعاصر*،(د ت)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com