

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



الجامعة الإسلامية-غزة  
شئون البحث العلمي والدراسات العليا  
كلية الآداب  
دكتوراه اللغة العربية

## مُقَارَبَةٌ أُسْلُوبِيَّةٌ لِشِعْرِ أَبِي إِسْحَاقِ الْغَزِيِّ

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

إِعْدَاد

مَاهِرَ رَمَضَانَ مُحَمَّدَ قَنَّ

إِشْرَافَ الْأُسْتَاذِ الدُّكْتُورِ

كَمَالِ أَحْمَدِ غَنِيمِ

قُدِّمَ هَذَا الْبَحْثُ اسْتِكْمَالًا لِمُنْتَطَلَبَاتِ الْحُصُولِ عَلَى دَرَجَةِ الدُّكْتُورَاهِ

فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ كَلِّيَّةِ الْآدَابِ فِي الْجَامِعَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ بِغَزَّةِ

أغسطس/2017م - ذو القعدة/ 1438هـ

## إقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

### مُقَارِبَةٌ أُسْلُوبِيَّةٌ لِشِعْرِ أَبِي إِسْحَاقِ الْغَزِّيِّ

#### 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 to Islamic University – Gaza strip palestine

Student's name:	ماهر رمضان محمد قنن	اسم الطالب:
Signature:	ماهر رمضان محمد قنن	التوقيع:
Date:	2017/10/11	التاريخ:



هاتف داخلي 1150

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

الرقم: ج س غ/35/

التاريخ: 2017/10/03م

## 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 الغزري

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

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

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



## المُلخَص

إبراهيم الغَزِيّ ت524هـ (أبو إسحاق)، شاعر من الشعراء الذين لم تذكرهم كتب الأدب؛ لأنه 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 الغَزِيّ من أهم الشعراء في العصر العباسي الثاني، تغنّى بشعره ، وظهرت الموسيقى بنوعيتها 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 تنوّعت البنية التركيبية ، 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 الغَزِيّ التّناس توظيفاً دلاليّاً مختلفاً، واهتمّ الغَزِيّ بالتّناس الديني من القرآن والحديث ، والتّناس الأدبي، والتّناس الداخلي، والتّناس الخارجي، والتّناس مع الأشكال الأدبية الأخرى، وحاول الباحث الكشف عن هذه الدلالات من خلال بحثه.

## 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.

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ  
﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَیْرَی اللّٰهُ عَمَلَكُمْ  
وَرَسُوْلُهُ وَالْمُؤْمِنُوْنَ ﴾

[التوبة: 105]

## الإهداء

إلى الذين يحبون الله ورسوله  
إلى والديّ كما ربياني صغيراً  
إلى أساتذة الجامعة الإسلامية  
إلى زوجتي وأولادي وبناتي  
إلى أخوتي وأخواتي  
إلى الأصدقاء

## شُكْرٌ وَتَقْدِيرٌ

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

والى 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 تحملوا معي بعض الكد أثناء الدراسة وبعدها.

الباحث

ماهر رمضان محمد قنن



## المحتويات

أ.....	إقرار
ب.....	المُلخَص
ت.....	Abstract
ج.....	الإهداء
ح.....	شُكْرٌ وَتَقْدِيرٌ
ز.....	المُقَدِّمَة
2.....	المقدمة
8.....	التَّمْهِيدُ
9.....	التمهيد
9.....	حياة العَرَبِيِّ وعصره
9.....	اسمه ولقبه:
9.....	ميلاده ونشأته
10.....	عصره
11.....	وفاته
11.....	مكانته
13.....	الفَصْلُ الأوَّلُ
14.....	البنية الإفرادية
14.....	مدخل:
16.....	الحقول الدلالية:
16.....	أولاً: حقل الإنسان الدلالي
19.....	الصفات الخَلْقِيَّة:

20	الصفات الخُلُقِيَّة:
22	الأصل:
25	القوة:
26	العلم والأدب:
28	صواب الرأي وكلمة التدبير
29	القيم الدينية:
31	ثانياً: محور أَلْفَاظِ الذَّاتِ:
31	الاعتزاز بالنفس
36	2- الغربة:
39	3- الشيب والشيخوخة:
42	4- المعارك:
46	ثالثاً: حقل المرأة الدلالي
55	رابعاً : حقل الطبيعة الدلالي
56	ألفاظ مظاهر الطبيعة:
58	الإبل:
61	الخيول:
64	الصحراء:
66	الأطلال:
70	خامساً: حقل المكان الدلالي:
76	<b>الفصل الثاني</b>
76	<b>البنية التركيبية</b>
77	<b>البنية التركيبية</b>
77	مدخل:
79	أولاً : التقديم والتأخير

81	تقديم المفعول به على الفاعل:
83	تقديم شبه الجملة على الفاعل:
86	تقديم الفاعل على الفعل:
89	ثانياً: الحذف
91	حذف العناصر الأساسية:
101	حذف الحروف
105	الحذف في أسلوب الشرط:
107	ثالثاً: الأساليب الإنشائية
136	رابعاً: أسلوب الشرط:
150	<b>الفصل الثالث</b>
150	<b>التنّاص</b>
151	<b>التنّاص</b>
151	التنّاص في الأدب العربي
153	التنّاص في الأدب الغربي وأثره في الأدب العربي
156	أولاً: التنّاص مع التراث (الخارجي)
157	التنّاص الديني:
174	التنّاص الأدبي:
187	التنّاص التاريخي
193	ثانياً: أنواع التنّاص الأخرى
193	التنّاص الذاتي:
201	التنّاص الداخلي:
213	معمارية التنّاص (التنّاص مع الأشكال الفنية)
225	<b>الفصل الرابع</b>
225	<b>البنية الإيقاعية</b>

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

292.....	الْخَاتِمَةُ
293.....	الخاتمة
295.....	التَّوَصِيَّات
298.....	المصادر والمراجع

# المُقَدِّمَةُ

## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ 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 ربّه فأحسن تأديبه، خير من نطق بالعربية خطيباً، فكان أفصحهم كلاماً وبلاغاً، 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 دائماً 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 العزّي " 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 العزّي محدودة للغاية، ويزعم الباحث أنّ الكثير من الدارسين للأدب العربي وخاصة العصر العباسي لا يعرفون عن العزّي شيئاً؛ لعدم اهتمام الباحثين لشعره؛ ولأته -كما اعتقد- من الشعراء الأقل شهرة من غيره، ومن الشعراء المغمورين.

إنّ دراسة شعر العزّي 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.

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

يحاول الباحث من خلال البحث الاهتمام بشعر العزّي وبأسلوبه؛ لأنني أعتقد أن الشعر العباسي زاخرٌ بالقيم الجمالية والتي يحاول الباحث الكشف عنها بأسلوب منهجي حديث، لأنها 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 " مقارنة أسلوبية لشعر أبي إسحاق العزّي ".

### 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؛ لأنها 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 العزّي.
- 2- ندرة الدراسات حول شعر العزّي.
- 3- محاولة الكشف عن الظواهر الأسلوبية لشعر العزّي.



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

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 العزّي 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 .

### رابعاً: أهداف الدراسة:

يمكن تلخيص أهم أهداف الدراسة بما يلي:

- 1- التركيز على الظواهر بالأسلوبية في شعر العزّي .
- 2- الكشف عن طاقات الشاعر الإبداعية وأدواته .
- 3- فهم النص الشعري عند العزّي في شموليته .
- 4- بيان قدرة الشاعر الإبداعية على استخدام اللغة الشعرية في التعبير عن انفعالاته وأحاسيسه.

### خامساً: 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 العزّي.
- 2- التكلفة الباهظة للدراسات العليا وخاصة الدكتوراه، مما يؤثر سلباً على الباحث.

- 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، وغزة ينخر عزّتها الحصارُ كلّ يوم، والباحث لا يمكن أن ينفصل عن مجتمعه.

### سادساً: الدراسات السابقة:

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

- 1- التصوير البياني في شعر أبي إسحاق الغزّيّ، دراسة وتحليل، للباحث بدر بن لافي الجابري.
- 2- بنية الصورة في شعر أبي إسحاق الغزّيّ، دراسة بلاغية ونقدية، جامعة أم القرى.
- 3- ديوان إبراهيم الغزّيّ، تحقيق ودراسة في الرؤية والتشكيل الفنّي، للباحث عبد الصمد صقر.
- 4- دراسة للدكتور عبد الرزاق حسين في مقدمة ديوان الغزّيّ الذي قام بتحقيقه.

### سابعاً: خطة البحث:

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(ج1/57).

(2) ابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الأمم والملوك(ج17/257).

\* التمهيد: تناولت فيه الحديث عن العزّي 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-النهى)

رابعاً" التركيب الشرطي

الفصل الثالث: التناص

\* الفصل الرابع: البنية الإيقاعية

موسيقى الإطار الخارجي(الوزن والقافية)

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

\*الخاتمة: وفيها نتائج البحث ثم التوصيات.

يرجو الباحث من خلال هذا الجهد الكشف عن أهم أدوات الغزّي 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، فإنّ أصبت فهذا توفيق من الله وفضل، وإنّ كانت الثانية فهو تقصير من نفسي، وأرجو من الله أن يلهمني الصبر على لذة البحث ومشقته فلا معين سواه .

# التَّمْهِيدُ

## التمهيد

### حياة العزّي وعصره

اسمه ولقبه: إبراهيم بن يحيى بن عثمان بن محمد الكلبي ، أبو إسحاق العزّي<sup>(1)</sup> 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 العزّي موطنه طلباً للاستقرار، كما أن للعزّي رحلات وتنقلات متكررة ، وعُرف عنه بأنّه لا يستقرّ على حال، ومن هذه الرحلات خروجه من غزّة إلى عسقلان.

بعد مغادرة العزّي موطنه بسبب الظروف السياسية يتجه إلى بلاد الشام فيقصد دمشق وحلب، وقد قضى فيهما أياماً وليالي 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، وفي تنقلاته الكثيرة يصل إلى قسبة كورة سابور ( النوبندجان ) ومنها إلى جورجيا وكرمان شيراز ومرو، وقد ذكر السمعاني ذلك فقال " ورد علينا مرو... إلى أن اتفق له الخروج من مرو إلى بلخ"<sup>(2)</sup>، ويبدو أنّه لم يجد ضالته في مرو، فلم يكرمه فتركها لبلخ أهلها حتى وصل إلى أراّن.

---

(1) ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان أبناء أبناء الزمان(ج1/57).والصفدي، الوافي بالوفيات(ج6/35)، والأصبهاني، خريدة القصر (قسم شعراء الشام) (ج1/4-75)، وابن الأثير، الكامل في التاريخ(ج9/26)، وابن عساكر، تاريخ دمشق(ج7/51).

(2) الأصبهاني، خريدة القصر وجريدة العصر(ج1/32).

ويبدو أنّ العزّيّ 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، وفي شعره ما يؤكد ذلك<sup>(1)</sup>، كما كانت له فلسفة خاصة بالشعر انتقل من خلالها من المدح والعتاء، 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<sup>(2)</sup>.

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

وعلى كلّ، فقد كان قيام الدويلات نتيجة لضعف الخلافة، وسبباً 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 لأنّ علاقة هذه الدويلات بالدولة العباسية كانت مختلفة اختلافاً كبيراً، فقد انفصل بعضها عن الدولة انفصلاً تاماً، ونافسها بعضها على تولى الخلافة نفسها، كما ظلّ قسم آخر على علاقة اسمية بالدولة، فيكفي الخليفة أن يذكر اسمه على المنابر، ويصك اسمه على العملة، وفي 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<sup>(3)</sup>.

---

(1) ينظر: العزّي، الديوان(ص26).

(2) المرجع السابق، ص27.

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

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<sup>(1)</sup>.

ومن خلال ميلاد العزّي ووفاته (441هـ-524هـ) يتضح أنه 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 ثم المماليك وقد كانت معظم رحلات العزّي 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 العزّي موطنه .

**وفاته:** توفى العزّي 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"<sup>(2)</sup>.

**مكانته:** ذكر مؤرخو الأدب بعضاً من شعره ، وقد رفع مكانته كلُّ من ترجم له ووضعوه في مرتبة عالية، فقد وصفه ابن خلكان بقوله: "الشاعر المشهور المحسن"<sup>(3)</sup>، أما ابن عساكر فقد مدحه في قوله: "طال عمره ، وراج سعر شعره ، وماج بحر فكره ، وأتى بكل معنى مخترع ، ونظم مبتدع ، وحكمة محكمة النسخ"<sup>(4)</sup>، 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"<sup>(5)</sup>، أما

---

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

(2) ابن خلكان، وفيات الأعيان(ج1/60).

(3) المرجع السابق(ج1/57).

(4) بدران، تهذيب تاريخ ابن عساكر(ج2/232).

(5) ابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم(ج10/15).



الصفدي فيصفه بقوله: "الشاعر المشهور ، أحد فضلاء الدهر ومن ساد ذكره بالشعر الجيد"<sup>(1)</sup>، ويصفه الذهبي بقوله: "تتنقل في البلدان ، ومدح الأعيان ،... ودور في الجبال وخرسان ، وسار شعره"<sup>(2)</sup>، كما يقدمه السمعاني وابن الوردى وابن خفاجة وابن الأثير فيستشهدون بمقطعات من شعره.

وكان العزّي " ضنيناً بشعره، إلا أنه اتفق له الخروج من مَرُو إلى بلخ، فباع قريباً من عشرة أرطال من مُسَوِّدات شعره من بعض القلائسيين، ليفسدها في القلائس<sup>(3)</sup>، فاشتراها منه بعض أصدقائي، وحملها إليّ، فرأيت شعراً أدهشت من حسنه وجودة صنعته، فبيّضت منه أكثر من خمسة آلاف بيت"<sup>(4)</sup>.

وهكذا نجد أنّ أبا إسحاق العزّي 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(ج6/35).

(2) الذهبي، تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام(ج36/90).

(3) القلائس: من ملابس الرؤوس، ابن منظور، لسان العرب(ج6/181).

(4) الذهبي، تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام(ج36/91).

# الفصلُ الأوَّلُ البِنْيَةُ الإِفْرَادِيَّةُ

## 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"<sup>(1)</sup>، 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<sup>(2)</sup>، كما يعتمد المبدع على المفردات والتراكيب الأكثر شعرية في خلق الإبداع، فهي تنطلق من قاعدة تشعير الكلمات<sup>(3)</sup>، ولعاطفة الشاعر دور واضح في استخدامه مفردات بعينها من مخزونه الثقافي؛ لأنها 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 صورته، 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"<sup>(4)</sup>؛ 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 التركيبية 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 وإجراءاته (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).

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، وللخمرى 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"<sup>(1)</sup>.

إنّ الدراسات اللغوية الحديثة اهتمت بالمستويات المختلفة من تركيبية ودلالية وصوتية و صرفية عند دراستها للعمل الإبداعي؛ لأنّها تكون أساساً في المعجم الشعري، فهو "من عناصر الشعر الأولي التي تتأثر بالتطور الحضاري"<sup>(2)</sup>، باعتبار أنّ المعجم الشعري يتطور بتطور صاحبه، وبتطور العصور لا يمكن أن يبقى المعجم الشعري لعصر ما مستمراً للعصر الذي يليه، فكل 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..."<sup>(3)</sup>.

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"<sup>(4)</sup>، 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).

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 أو جلالها، وإنما في الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها عليها الشاعر"<sup>(1)</sup>؛ لذا فإن " المعجم الذي يستخدمه الكاتب أو الشاعر هو من أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه، والمبينة على سر صناعة الإنشاء وعنده"<sup>(2)</sup>.

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، والقراءة، 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 دلاليّاً معيناً.

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

## الحقول الدلالية

### أولاً: حقل الإنسان الدلالي

لعل حياة الإنسان العربي بما فيها من عادات وتقاليد متوارثة من جيل إلى جيل لها الأثر الواضح في هذه الحياة ؛ ولا شك أن المدح كان عمود القصيدة العربية، فهو "مركز قطب الدائرة الشعرية"<sup>(3)</sup>، 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).

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

يلاحظ أنّ ديوان الشاعر مقصور على ألفاظ بعينها، وهي ألفاظ المدح، ثم تأتي الألفاظ الأخرى تحت جناحه، لذا تكثر أسماء الأعلام في ديوان الغزّي وهم الممدوحون الذين قصدهم الشاعر بقصائده<sup>(1)</sup>، 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).

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 ظلها تستظل الأغراض والموضوعات التي تغني الشاعر بها.
- من الأغراض غير المدح الهجاء، والفخر، والغزل، والحكمة، والشوق والحنين، ولكل منها معجمها الشعري الخاص بها.
- تجاوز عدد الممدوحين في ديوان الغزّي 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 الغزّي في الإنسان الذي يمدحه، فتعدد معجمه الشعري في المدح، ومنها المعجم الدال على الصفات الخلقية، والصفات الخلقية، والمعجم اللغوي الخاص بالمدح بالأصل،

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

## 1- الصفات الخلقية:

إنَّ المعجم الشعري الخاص بصفات الإنسان الخلقية يهتم بها العزِّي ليجعل ممدوحه كالشمس والقمر، والنهار، والنور، والضيء، ونقيضها عندما ينفي عن ممدوحه الظلام... وكلها صفات خلقية تزيد من المدح من معجمه اللغوي. ومنه قول العزِّي:

كَأَنَّا بِضَوْءِ الْبِشْرِ فَوْقَ جَبِينِهِ نَرَى دَوْنَهُ مِنْ حَاجِبِ الشَّمْسِ حَاجِبًا<sup>(1)</sup>

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

شَمْسٌ يُعِيرُ الشَّمْسَ ضَوْءَ جَبِينِهِ وَدُوَيْنَ أَخْمَصِهِ<sup>(2)</sup> السَّمَاءِ الْأَعَزَّلِ<sup>(3)</sup>

فالممدوح شمس يعير بهاءه وجماله أنواراً للشمس، وهو في هذه المرتبة العالية والكواكب دنونه، ويتضح العدول " الانحراف ، الاستعارة أو المجاز"<sup>(4)</sup> في قوله " شمس " ، "يعير الشمس" ، ليبين الشاعر ممدوحه بأبهى صورته ، ومنه قوله:

فِي غَلَا يَسْتَمِدُّ حَاجِبُ يُوْحٍ<sup>(5)</sup> مِنْ سِنَاهَا<sup>(6)</sup> وَهَالَةُ الزَّرْقَانِ<sup>(7)</sup>

(1) العزِّي، الديوان(ص332).

(2) الأخص: ما دخل من باطن القدم فلم يصب الأرض، الجوهري، الصحاح(ج3/1083).

(3) العزِّي، الديوان(ص359)، السماك الأعزل: نجم، وهو من منازل القمر، الجوهري، الصحاح(ج4/1592).

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

(5) حاجبُ يوح: الشمس، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج1/298).

(6) سناها: السنا: ضوء البرق، والسنا من الرفعة والشرف الممدود، الجوهري، الصحاح(ج6/2384).

(7) العزِّي، الديوان(ص373)، هالة الزرقان: القمر، الجوهري، الصحاح(ج4/1489).



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:

لَوْ كَانَ رَأْدُ الضُّحَى (1) مِنْ نُورِ طَلْعِهِ لَمْ يَبْقَ فِي جُمْلَةِ الْأَيَّامِ آصَالٌ (2)

حتى يتحول ضياء وجه الممدوح إلى كحل يشفي الرمد فيقول:

مَنْ يَكْتَحِلُ بَضِيَاءِ وَجْهِكَ لَمْ يَخَفْ رَمْدًا (3) وَإِنَّ عَدِيمَ الْجَلَا (4) وَالْإِثْمَدَا (5)

## 2- الصفات الخُلقية:

من الصفات الخُلقية والمعنوية التي يحددها 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 الغزّي لا يشعر بالملل من هذه المفردات التي يتكون منها معجمه الشعري؛ لأنها المكوّن الأساسي له، وخاصة ما يتعلق بالمدح، فهو يقول:

فَقَدْ سُدَّتْ بِالْأَخْلَاقِ وَالسَّيِّدُ الَّذِي تُسَوِّدُهُ أَخْلَاقُهُ فَيَسْوَدُ (6)

يجعل الشاعر من الأخلاق التي تكررت مرتين في البيت الشعري أساساً من الأسس التي تكون سبباً في سيادة الممدوح، لذا يركز الشاعر عليها وعلى غيرها (سُدَّتْ، السَّيِّدُ، تسوِّده، يسود) ليؤكد نظريته 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 لا بد أن يوحي بشيء مما يحسه الشاعر فيعبر عن حالته الشعورية، فيؤكد على دلالة معينة أرادها الشاعر بمعنى "السيادة".

(1) رَأْدُ الضُّحَى: ارتقاعه، الجوهرى، الصحاح(ج2/471).

(2) الغزى، الديوان(ص428)، آصال: جمع الأصيل: العشي، ابن منظور، لسان العرب(ج11/16).

(3) رمد: يرمد رمدًا: هاجت عينه، الجوهرى، الصحاح(ج2/478).

(4) جلا: الجلي: نقيض الخفي...، جلا لي الخبر: أي وضع، المرجع السابق(ج6/2303).

(5) الغزى، الديوان(ص364)، الإثمدا: حجر يكتحل به، الجوهرى، الصحاح(ج2/507).

(6) الغزى، الديوان(ص367).

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

مَا زِلْتُ تَنْفُخُ فِي صُورِ النَّدَى كَرَمًا      حَتَّى تَحْرَكَ مِنْهُ الْجُودُ وَانْتَفَظَا<sup>(1)</sup>

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

ومنه يقول:

إِيَّكُمْ تُضَافُ الْمَكْرَمَاتُ ابْنَ مُكْرَمٍ      كَأَنَّكُمْ الْأَفْلَاكُ<sup>(2)</sup> وَهِيَ الْمَنَازِلُ<sup>(3)</sup>

يفيد تقديم الجار والمجرور "إليكم" على الفعل والفاعل "تضاف المكرمات" يعطي معنى التخصيص كما يفيد بال العناية والاهتمام في المتقدم "الممدوح"، ويفيد استخدام الشاعر للفعل المبني للمجهول "تُضَافُ" الاهتمام بنائبه "المكرمات" التي هي في الأصل مفعول به، ويفيد استخدام أداة التشبيه "كأن" قوة الشبه بين طرفي التشبيه "الممدوح" المشبه و"الأفلاك" المشبه به، ولم يستخدم الكاف لأن "التشبيه بكأن أبلغ من التشبيه بالكاف، لما فيه من التوكيد، لتركبها من: الكاف، وأن"<sup>(4)</sup>.

ومنه قوله:

كَرِيمٌ كَأَنَّ الْمَالَ خَالَفَ أَمْرَهُ      فَعَاقَبَهُ بِالْبَذْلِ وَالشَّهْمِ<sup>(5)</sup> يَحْقِدُ<sup>(6)</sup>

---

(1) الغزي، الديوان (ص366).

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

(3) الغزي، الديوان (ص340).

(4) المراغي، علوم البلاغة (ص232).

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

(6) الغزي، الديوان (ص352).

وكانَّ الشاعر يرى أنَّ المخالفة قد تقع مرة أو عدداً من المرات، فجعل المخالفة دائمة،  
والمال معاقب في كل يوم<sup>(1)</sup>،

ومنه قوله:

كُلَّ يَوْمٍ تُعاقِبُ الْمَالَ يُفْنَا (2) هُ بِسَوْطِ النَّدى وَلَيْسَ بِجاني (2)

وقوله:

مَا فِي كَرِيمِ الْمُلْكِ دَامَ جَمالُهُ (3) عَيْبُ سِوى كَرَمِ الطِّبَاعِ الدَّائِمِ (3)

وقوله:

يَهْتَزُّ بِالشِّعْرِ يَوْمَ الْجودِ خاطرُهُ (4) كما تَأجَّجُ نارٌ أوريَتْ بِغَضا (4)

فإنَّ تَبَسَّمَ أَعْطاكَ الْجَزِيلَ كما (5) يَهْمِي الْحيا إِذا ما بَرُقَتْ وَمَضا (5)

كُلُّ لهُ عِوضٌ إِلاَّ سَجِيَّتُهُ (6) فما وَجَدْتُ لَها مِثْلاً ولا عِوضا (6)

وقوله:

فاسلَمْ لَهِذا الْمُلْكِ فَهُوَ مَفازَةٌ (7) جَدواكَ (8) لِلصَّادِينِ (9) فِيها مَنهَلٌ (10)

### 3- الأصل:

من الصفات الخلقية المهمة الأصل والحسب والنسب؛ لذا يوظف 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 (ج6/2447).

(5) ومض: لمع، المرجع السابق (ج3/1113).

(6) الغزي، الديوان (ص664).

(7) المفازة: الغداة التي لا ماء فيها، (الصحراء) الأزهري، تهذيب اللغة (ج13/181).

(8) جدواك: عطاؤك، ينظر: المرجع السابق (ج11/109).

(9) للصادين: الصدى، العطش، الصادين جمع صاد وهو العطشان، المرجع نفسه (ج12/150).

(10) الغزي، الديوان (ص359)، منهل: المشرب، الجوهري، الصحاح (ج11/680).

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

خَيْمٌ تَرَى فِيهِ مِنْ خَيْمِ النَّبِيِّ سَنَا<sup>(1)</sup>      كَمَا يُرَى السَّيْرُ<sup>(2)</sup> مَقْدُوداً<sup>(3)</sup> مَنْ الْأُدْمِ  
وَهَمَّةٌ أَدْرَكَتْ وَالْجَوْدُ فَارِسُهَا      مَجْدًا يُصَادُ عَلَى طَوْدٍ<sup>(4)</sup> مِنْ الْهَمَمِ<sup>(5)</sup>

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 الهاشميين، ومنه قوله:

بِالْهَاشِمِيِّينَ تُوسَى كُلُّ هَاشِمَةٍ      مُلُوكِ جَمْعٍ وَيَبْتَ اللَّهُ وَالْحَرَمِ  
لَوْ كَانَ عَاماً بَنُو حَوْاءَ قَاطِبَةً      كَانُوا لَهُ بِمَحَلِّ الْأَشْهُرِ الْحُرْمِ<sup>(6)</sup>

أما مفردات العزة والمجد ونسبها للممدوح فمنها قوله:

يَا ابْنَ الْأُولَى لَمَا غَدُوا وَصِلَاتِهِمْ<sup>(7)</sup>      كَصَلَاتِهِمْ شَمَخُوا<sup>(8)</sup> عَلَى الْأَقْرَانِ<sup>(9)</sup>  
صَيْدٌ إِذَا رَكَبُوا لِيَصِيدَ<sup>(10)</sup> شَوْهَوَا<sup>(11)</sup>      بِالْأَسَدِ لَا بِنُوفْرِ الْغِزْلَانِ<sup>(12)</sup>

(1) سناً: يقال سنننه أسنؤه سناً: إذا صورته، الجوهري، الصحاح(ج5/2139).

(2) السير: ما يُقَدُّ من الجلد، المرجع السابق(ج2/692).

(3) مقدود: القد بالكسر: سير يُقَدُّ من جلد غير مدبوغ، المرجع نفسه(ج2/522).

(4) طود: الطور: الجبل العظيم، المرجع نفسه(ج2/502).

(5) الغزي، الديوان(ص816).

(6) المرجع السابق، ص817.

(7) الصلة: العطية والجمع صلوات، عطايا، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج2/181).

(8) شمخ: الجبال الشوامخ هي الشواهدق، وشمخ الرجل بأنفه: تكبر، الجوهري، الصحاح(ج1/425).

(9) القرن: مثلك في السن، المرجع السابق(ج6/2179).

(10) الصيد: الأولى جمع أصيد وهو الملك سمي بذلك لقلعة النقاته، والثانية من الصيد، ينظر: ابن منظور، لسان

العرب(ج3/260).

(11) شوهوا: اصطادوا، يقال: تشوهت شاة إذا اصطدته، المرجع السابق(ج13/508).

(12) الغزي، الديوان(ص339).

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، لَمَّا، غدوا، وصلاتهم، كصلاته، شمخوا، على، الأقران، ركبوا، شوّهوا، لا، بنوافر، الغزلان) للدلالة على علو الممدوح وشموخته، والجناس (صلاتهم، صلاتهم)، و(صيد، صيد).

ومنها قوله:

ناديت آل بُوِيهِ المتسربلي نَظْم ابن آشي والردّي مَثْبُورٌ<sup>(1)</sup>

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

فَبَابُكَ لِلْمُؤْمِلِ<sup>(2)</sup> خَيْرُ بَابٍ وَأَأْتَاكَ لِلْمَكَارِمِ خَيْرُ آلِ<sup>(3)</sup>

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

وَبَيْتٌ مَجْدٍ عِمَادُهُ كَرَمٌ مَدَّ لَهُ مُدُّ بَحْرِهِ طُنْبًا<sup>(4)</sup>

فالممدوح من بيت (مجد) أصله (الكرم) وهو (بحر) وقد شدّ البيت بالوتد المتين.

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

يُنْمَى إِلَى جِذْمٍ<sup>(5)</sup> قَوْمٍ أَطْلَقُوا وَحَمَمُوا جُوداً وَبَأْساً وَهُمْ فِي الْمَجْدِ أَطْفَالٌ<sup>(6)</sup>

إنّ اعتماد الشاعر على ألفاظ بعينها واضح في أسلوب العزّي، 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:

صَحَّحْتَ يَا دَهْرٌ مَعْنَى أَوْحِدِيَّتِهِ فَمَا سِوَاهُ بِأَهْلِ الْفَضْلِ سَأَلٌ<sup>(7)</sup>

(1) الغزي، الديوان (ص348)، وقوله مثبور: الهلاك والخسران والويل، ابن منظور، لسان العرب (ج4/99).

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

(3) الغزي، الديوان (ص383).

(4) المرجع السابق، ص407، الطنب: حبل طويل يشد به البيت، ابن منظور، لسان العرب (ج1/560).

(5) الجذم: الجذم، بالكسر: أصل الشيء، الجوهري، الصحاح (ج5/1388).

(6) الغزي، الديوان (ص428).

(7) الغزي، الديوان (ص428).

#### 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 أبقار المعاني، القسي، النبل، الهيجاء، سيفك، القناة قناته، وهو أبو الفوارس، وتحتمي الأبطال به...

ومنه قول العزّي:

طَلَعَتْ طُلُوعَ الشَّمْسِ وَالذَّهْرُ غَيْهَبٌ<sup>(1)</sup> فَجَأَيْتَ<sup>(2)</sup> بَلْ حَأَيْتَ تِلْكَ الْغِيَاهِبَا  
وَرُقَّتْ كِتَاباً يَوْمَ رُعْتِ كُتَيْبَةً فَوَاقَعْتَ مِثْلَافاً<sup>(3)</sup> وَوَقَعْتَ وَاهِبَا  
تَدُقُّ كُعُوبَ الرُّمَحِ<sup>(4)</sup> فِي كُلِّ دَارِعٍ<sup>(5)</sup> وَتَفْتَضُ أَبْقَارَ الْمَعَانِي كَوَاعِبَا  
وَكَمْ حَذَرْتُ مِنْكَ الْمَنْيَّةُ حَتْفَهَا وَقَامَ الْقَنَا لَمَّا تَنَمَّرْتَ<sup>(6)</sup> هَائِبَا<sup>(7)</sup>

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 (رقت 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 مثلاًفاً)، و(ووقعت واهبا) والجناس غير التام بين (رقت) و(رعت)، (كتاباً) و(كتيبة)، (واقعت) و(وقعت) وقد أفاضت على الأبيات جمالاً وإيقاعاً مميزاً.

(1) غيهب: الغَيْهَبُ: الظلمة، والجمع الغياهب، الجوهري، الصحاح(ج1/196).

(2) جلى الشيء، أي كشفه، المرجع السابق(ج6/2305).

(3) مثلاف: رَجُلٌ مِثْلَافٌ، أي كثير الإثلاف لماله، المرجع نفسه(ج4/1333).

(4) كعوب الرمح: النواشز في أطراف الأنايب، المرجع نفسه(ج1/213).

(5) دارع: لابس الدرع، أَدْرَعُ الرَّجُلُ: لَبَسَ الدِّرْعَ وَتَدَّرَعُ، المرجع نفسه(ج3/1206).

(6) تتمرت: أي أصبحت نمرأ، تَنَمَّرَ لَهُ، أي تَنَكَّرَ لَهُ وَتَغَيَّرَ وَأَوَعَدَهُ، لَأَنَّ النَّمِرَ لَا تَلْقَاهُ أَبَداً إِلَّا مَتَنَكِّراً غَضْبَاناً، المرجع نفسه(ج2/838).

(7) العزّي، الديوان(ص334)، هائِباً: وهي الإجلال والمخافة، الجوهري، الصحاح (ج1/239).

كما يؤكد الشاعر أن ممدوحه قوى في ألفاظه ومعانيه حين يكسر البكر من المعاني (تقتض أ بكر المعاني)، وخاصة أنه 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(تتمرت) و(هائبا)، وهي مفردات توحى على شجاعة الممدوح.

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

ومنه قول العزّي:

كم وقعة أخدمت موقع بأسها	والأرض ترتجفُ والسماءُ تمورُ <sup>(2)</sup>
والموت جارٍ والقناةُ قنأته	ولها بأسماع الكُماة <sup>(3)</sup> جريزُ
حتى إذا احتدمت لظاها بالظبا	لهباً يذوب بحرّها التامورُ <sup>(4)</sup>

## 5- العلم والأدب:

وفيه يعتمد العزّي 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 بركة 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(ج3/174).

(3) الكماة: الكمي: الشجاع المُتَكَمِّي في سلاحه، لأنه كمي نفسه، الجوهري، الصحاح(ج6/2477).

(4) العزّي، 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(ج1/26).

والأمثلة في شعر الغزّي كثيرة منها قوله:

تُصِيحُ لَه الْأَسْمَاعُ مَا دَامَ قَائِلًا      وَتَغْنُو (1) لَه الْأَبْصَارُ مَا دَامَ كَاتِبًا (2)

يلجأ الشاعر إلى الفعل المضارع (تصيح، تغنو) 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 الثاني ومنه قول الغزّي:

مَنْ لَوْ سَخَا فَأَهُ وَهُوَ فِي عَجْمٍ      بَلْفَظَةٍ لِأَصْبَحُوا لَهَا عَرِيًّا (3)

وقوله:

تِلْكَ الْفَصَاحَةُ مَيْدَانُ شَأُوتٍ (4) بِهِ      وَكُنَّا بِقُصُورٍ عَنْكَ مُعْتَرِفُ (5)

ومنه قوله:

فَلَاكَ الْكُتُبُ لَوْ صَدَقْتَ ثَبِيرًا (6)      بجزالات لفظها خرّ هداً

منطقُ رِقَّةِ الصَّبَا (7) فِي حَوَاشِي      هَ فَلَوْ كَانُ بُقَعَةً كَانِ نَجْدًا (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 ربح الصبا الرقيقة، ومنه قول الغزّي:

نَدْبًا إِذَا قَالَ بَدَّ الْخَلْقَ مَنْطِقُهُ      فَصَاحَةً غَيَّرَتْ فِي وَجْهِ سَحْبَانَا (9)

(1) تغنو: عنا يغنو: خضع وذل، الجوهري، الصحاح (ج6/2440).

(2) الغزي، الديوان (ص332).

(3) المرجع السابق (ص407).

(4) شأوت: الشأو: السبق، ابن منظور، لسان العرب (ج14/419).

(5) الغزي، الديوان (ص414).

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

(7) الصبا: ربح، 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 (ج3/75).



## 6- صواب الرأي وكلمة التدبير

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

ثَنَى نَحْوَ شَمْطَاءٍ (1) الْوَزَارَةَ طَرْفَهُ فَصَارَتْ بِأُذُنِي لِحْظَهُ مِنْهُ كَاعِبًا (2)

إن نظرته الثاقبة نحو الوزارة حولتها 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 الغزّي:

أَشْرَتْ مِنْ التَّدْبِيرِ وَالْبَحْرِ بَيْنَكُمْ  
وَمَنْ قَبْلِكَ الْفَارُوقُ جَاءَ بِمِثْلِهَا  
بَنَجْمٍ رَأَى الْجَيْشُ فِي الْبَرِّ ثاقِبًا  
وَكَانَ عَلَى عُودِ الْمَدِينَةِ خاطِبًا (3)  
فنادى ألا ميلوا عن الطُّودِ جَانِبًا (5)

يلجأ الغزّي 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(ج3/1183).

(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(ج5/313).

(5) الغزي، الديوان(ص334)

(6) ينظر: ابن الأثير، الكامل في التاريخ(ج2/422).

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 الغزّي ، وهي تمثل مخزوناً ثقافياً وفكرياً لديه يستخدمها كلما دعت الحاجة إليها.

ومنه قوله:

صَقَلْتَ الْمُلْكَ حِينَ عَلاهُ رَيْنٌ<sup>(1)</sup>      بِفَضْلِكَ فَانْتَسَى حُلَّ الْجَلالِ<sup>(2)</sup>

ومنه قوله:

لِيَهْنِ الدَّهْرُ أَنَّكَ فِيهِ فَرْدٌ      مُطَاعٌ فِي مَمَالِكِهِ أَمِينٌ  
وَأَنَّ الدَّوْلَةَ اتَّخَذْتَ كُحْلاً      فَكُنْتُ لِعَيْنِهَا كُحْلاً يَزِينُ<sup>(3)</sup>

### 7- القيم الدينية:

يدور شعر الغزّي 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، والعاذل، والذي يعزّ الشريعة....

يقول الغزّي مادحاً:

خُتِمَتْ رُتْبَةُ الْأُمَمِ مِنْ نَجْدٍ      لِ غَلِيٍّ بِسَابِقِ لَا يُجَارِي  
فَهُوَ كَالْفَارِسِ الَّذِي ضَمَّ خَلْفَ الظِّ      عَنِ<sup>(4)</sup> مِنْ جَانِبِ الطَّرِيقِ وَجَارًا<sup>(5)</sup>  
صَارِمٍ فِي يَدِ الْهَدَى هَزَّهُ اللِّ      هَ فَأُضْحَى أَمْضَى السِّيُوفِ غِرَارًا<sup>(6)</sup>

(1) الرَيْنُ: الطَّنْعُ والدنس، يقال: رَانَ على قلبه دَنْبُهُ، أي غَلَبَ، الجوهري، الصحاح(ج5/2129).

(2) الغزي، الديوان(ص382)، الجلال: العظمة، الجوهري، الصحاح (ج4/1658).

(3) الغزي، الديوان(ص388).

(4) الظعن: السير بالبادية، ابن منظور، لسان العرب (ج13/270).

(5) جارا : الجور: الميل عن القصد، الجوهري، الصحاح(ج2/618).

(6) غرارا: الغرار حد السيف ونحوه، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج2/648).

## يَا أَبَا إِسْمَاعِيلَ يَا نَاصِرَ الثَّوِّ حيد في حال فقدته الأنصاراً<sup>(1)</sup>

يخاطب الشاعر الإنسان / الممدوح (أبا إسماعيل) بعد أن يضعه في رتبة الأئمة، فهو من نجل عليّ، ويستخدم التشبيه ليبين الشاعر مكانه الممدوح وقدره، والتشبيه جاء في قوله (فهو كالفارس) ثم ينتقل إلى الاستعارة التصريحية في قوله (صارم) حيث حذف المشبه وصرح بالمشبه به، ويذكر بعدها الاستعارة المكنية في قوله (يُدُّ الهدي)، 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"<sup>(2)</sup>.

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

نُسِخَتْ بِرِفْدِكَ<sup>(3)</sup> آيَةُ الْجِرْمَانِ وَعَلَّتْ لِي وَفْدُكَ رَايَةَ الْإِحْسَانِ  
يَا نَاصِرَ الدِّينِ الَّذِي أَمَطَاهُ<sup>(4)</sup> ظُهُرَ الْمَجْدِ مَظْهَرَةً<sup>(5)</sup> عَلَى الْأَدْيَانِ<sup>(6)</sup>

يبدأ الشاعر قصيدة في مدح أبي عبد الله مكرم بن العلاء<sup>(7)</sup> 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 (ج1/240).

(3) رقد: الرقد بالكسر: العطاء والصلة، ابن منظور، لسان العرب (ج2/475).

(4) أمطاه: جعله له مطية، وسميت مطيه لأنه يركب مطاها، أي ظهرها، ينظر: الجوهري، الصحاح (ج6/2494).

(5) مظهرة: ظهور، والظهور، الغلبة، ينظر: المرجع السابق (ج2/720).

(6) الغزي، الديوان (ص335).

(7) ناصر الدين مكرم بن العلاء وزير كرمان كان من الأجواد الممدوحين عند الشعراء، ينظر: ابن خلكان، وفيات الاعيان (ج1/15).

والمضاف إليه (الإحسان)، ويلاحظ التصريح 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 الموسيقي.

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:

أَطَالَ لَكَ اللَّهُ ذَيْلَ الْبَقَاءِ      وَلَا زِلَّتْ لِلدَّهْرِ مُسْتَخْدِمًا  
وَلَا زَالَ عَذْلُكَ ظِلًّا يُمَدُّ      عَلَيَّ مَا أَضَاءَ وَمَا أَظْلَمَا  
مُعِزُّ الشَّرِيعَةِ دُمَّ سَالِمًا      فَعِزُّ الشَّرِيعَةِ أَنْ تَسْلَمَا<sup>(1)</sup>

ومنه قوله:

العلمُ جسمٌ ولكنْ مِنْكَ جَوْهَرُهُ      وللبلَاغَةِ سِرٌّ عَنْكَ مَصْدَرُهُ  
تَاجُ الْأُمَّةِ مَنْ كَافَكَ فِي شَرَفِ      وَأَنْتَ كَفَّ وَكَلَّ الْخَلْقِ خَنْصَرُهُ  
لَمْ يَبْرَحِ الْفَقْهُ رَوْضًا فَلِقُ فَيْكَ لَهُ      سَحَابَةٌ وَرْدُهُ فِيهَا وَعَنْبَرُهُ  
فَلَيْسَ لِلشَّرْعِ جَيْدٌ لَا تُقْلَدُهُ      وَلَيْسَ لِلْمَجْدِ جَيْبٌ<sup>(2)</sup> لَا تُعْطَرُهُ<sup>(3)</sup>

ثانياً: محور أَلْفَاظِ الذَّاتِ:

### 1- الاعتزاز بالذات

تدور المفردات الدالة على محور الإنسان عندما يتحدث عن ذاته مفتخراً أو شاكياً أو معاتباً... ، ومفردات الفخر في شعر الغزّي هي ما تدور عليه أَلْفَاظِ الْفَخْرِ عند أقرانه من الشعراء العرب، وإن اختلف عنهم، فهو بلا منصب، ولا مال، ولا جاه، ومع ذلك تتكرر أَلْفَاظِ الْفَخْرِ 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).

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 يفخر بالهمة العالية، العزم القوي، والصبر على تحمل الشدائد، الفخر بعبور البراري والصحاري المقفرة، الفخر بقومه وأهل بلده، الفخر بعمامته، الفخر بتحملة للنوائب والمصائب، ويفتخر الشاعر بقومه فيقول:

وَإِنِّي لَمِنْ قَوْمٍ سَمُو عَنْ تَوَسُّطٍ إِذَا عَزَّ (1) نِيلُ الْكَلِّ خَلُّوا عَنِ الْبَعْضِ (2)

يفتخر الشاعر بقومه مؤكداً قوله بـ (إِنَّ)، والألم المزحلقة (لمن) وجاءت (قوم) نكرة لفائدة التعظيم، كما استخدم أسلوب الشرط (إذا) وهي ظرف لزمان مستقبل<sup>(3)</sup>، وفعل الشرط (عَزَّ) وجواب الشرط (خَلُّوا)، 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:

كَمْ لَيْسْنَا أَضْفَى السَّوَابِغِ (4) ذَيْلاً (5) وَطَرَقْنَا (6) أَحْمَى الْقَبَائِلِ جَارَا  
فَخَلُونَا بِالْعَامِرِيَّةِ وَالْخِيَا  
وَأُنْكَفَأْنَا (7) وَالْفَجْرُ يَعْطُسُ وَالرَّ  
عُ (10) فُنُوقَ (11) الْأَفَاقِ وَالْأَمْصَارَا  
يَحُ تُعْفَى (8) بِذَيْلِهَا الْأَثَارَا

(1) عَزَّ: عَزَّ الشيء... 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) طرقتنا: ضربنا، الجوهري، الصحاح(ج4/1515).

(7) أنكفأ: رجع، مصطفي وآخرون، المعجم الوسيط(ج2/791).

(8) عفا: العفو أصله المحو والطمس، ابن منظور، لسان العرب(ج15/72).

(9) رتق: الرتق إحام 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).

وَلَقِينَا الْمُلُوكَ غُرْبًا وَعَجْمًا وَحَصَلْنَا عَلَى الْجَزِيلِ (1) مِرَارًا (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 وأشدّها 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) يوحي على أن الشاعر ومن معه لم يكونوا في حرب بل في نزهة، 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 (شب، 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، ناراً، الآثارا، الأمصارا، مرارا) والفتحة تأتي بالإطلاق، كالصياح لأن الألف ممدودة طويلة، ومخرجها من أقصى الحلق<sup>(3)</sup>، وقد يفخر الشاعر بعزة النفس.

ومنه قوله:

وَمُنْتَقِرٍ (4) أَعْرَضْتُ عَنْهُ وَلَمْ أَزَلْ أَنْزِرْ نَفْسِي عَنْ دُنْيِ الْمَآرِبِ (5)

(1) الجزيل: العظيم، الجوهري، الصحاح(ج4/1655).

(2) الغزي، الديوان(ص398).

(3) المجدوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصياغتها(ج1/70).

(4) منتقر: صاحب دعوة خاصة، وهو أن يدعو بعضاً من دون بعض، الجوهري، الصحاح(ج2/835).

(5) المآرب: المآرب: الموضع، المرجع السابق(ج1/86)، المآرب: جمع مأرب وهي الحاجة، ينظر: ابن منظور،

لسان العرب(ج1/208).

وَذِمِّرٍ<sup>(1)</sup> كَحَدِّ الْمَشْرِفِيِّ<sup>(2)</sup> مُشْتَبِعٍ  
وَبِيدٍ تَبِيدُ الصَّبْرَ أَحْسَنَتْ طَيْهَا  
لَعِبْتُ بِهِ بَيْنَ الْقَنَا وَالْقَوَاضِبِ<sup>(3)</sup>  
فَأَبْتُ<sup>(4)</sup> وَمَا كَانَتْ تَجُودُ بِأَيْبِ  
وَمَا كُلُّ مَا سَمَيْتُ مَاءً بِذَائِبِ  
مَرَادِي أَضَاةٌ<sup>(7)</sup> لَا تَسِيرُ وَخُلَّتِي  
أَضَاةٌ تَهَيَّا حَمْلُهَا فِي الْحَقَائِبِ<sup>(8)</sup>

إنَّ الفخر بالنفس عند الشاعر تجعله عزيز النفس فينتزه عن الدنيا الخبيثة، وفي القطعة السابقة نجد ذلك واضحاً (أنزه نفسي عن دنيا 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 الجنس الناقص في قوله (وبيد، تبيد) و (تمنيت، سميت) مما يزيد من توضيح المعنى وإعطاء نوعاً موسيقياً إيقاعياً ليزيد من موسيقى الأبيات، ثم إن اعتماد الشاعر على روي حرف الباء المكسور يعطي دلالة إيقاعية على المستوى الموسيقي للأبيات؛ " لأنَّ الكسرة تسعر بالرقّة واللين، ومن تأمل الشعر العربي وجد أرق قصائده مكسورات الروي في القالب"<sup>(9)</sup>.

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، الجوهرى، الصحاح(ج2/665).

(2) المشرفي : سيف يجلب من المشارف، مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط(ج1/480).

(3) القواضب : السيوف القاطعة، الجوهرى، الصحاح(ج1/203).

(4) أبت: أب أي رجع، الجوهرى، الصحاح(ج1/89).

(5) ماء السيف: رونقه وحسنه، ابن منظور، لسان العرب(ج10/128).

(6) الصدى: العطش، الجوهرى، الصحاح(ج6/2399).

(7) أضاة: غدِير، ابن سيده: الأضاة : المستقع من كل سيل، ابن منظور، لسان العرب(ج14/38).

(8) الغزي، الديوان(ص395).

(9) المجدوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصياغتها(ج1/71).

أحسنت، أبت، تجود، تمنيت، شهيا)، فهو ينفى عن نفسه الصغائر، ويثبت لها القوة وعزة النفس وكل ما يفخر 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 (نفسى، مرادى، حلتي)، مما يزيد من فخر الشاعر بذاته ونفسه وترفعه عن الصغائر. وقد يفخر الشاعر بقضايا معنوية كالهمة العالية والعزم القوي وبثبات جأشه...

ومنه قوله:

فَمَتَى أَضَامُ وَهَمَّتِي فَوْقَ السُّهَا<sup>(1)</sup>      أَوْ يَسْتَطِيعُ لِي الزَّمَانُ عِنَادَا  
وَشَوَارِدِي<sup>(2)</sup> تَسْرِي عَلَى نَبِجِ<sup>(3)</sup> الصَّبَا      فَتُطَبِّقُ الْأَغْوَارَ وَالْأَنْجَادَا<sup>(4)</sup>

يستخدم الشاعر الأسلوب الإنشائي الاستقهامي (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 ربح الصبا عندما تطبق على الأغوار والانجاد.

ويفتخر بأمثاله الرائعة، ومن ذلك قوله:

وَكَمْ أَرْسَلْتُ مِنْ مَثَلِ شَرُودٍ      سَرَى فِي ظَهْرِ قَافِيَةٍ فَجَابَا<sup>(5)</sup>

(1) السُّهَا: كوكب خفي في بنات نعش الكبرى، الجوهري، الصحاح(ج6/2386).

(2) شواردي: القوافي والأشعار عندما تكون سائرة في البلاد، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج3/236).

(3) نَبِج: الثبج ما بين الكاهل إلى الظهر، الجوهري، الصحاح(ج1/201).

(4) الغزي، الديوان(ص476)، الانجاد: ما ارتفع من الأرض، الجوهري، الصحاح(ج2/542).

(5) الغزي، الديوان(ص496).



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

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

تَحَلُّ بِبِي النَّوَائِبِ ثُمَّ تَمْضِي      وَمَا نَحْتَتْ خِلَالاً<sup>(1)</sup> مِنْ خِلَالِي  
وَأَحْمِلُهَا كَحَمْلِ بَنَانٍ كَفِّي      أُلُوفاً فِي الْحِسَابِ وَلَا أُبَالِي<sup>(2)</sup>

أكثر الشاعر من الكوارث التي تحل به فجاء بها جمعاً (النوائب)، كما أكثر من صفاته وخصاله (خلالاً) فإذا كانت نوائبه كثيرة، فإنَّ 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 تعطي معنى التراخي، وكأنَّ النوائب تحلّ بالشاعر زمناً طويلاً، ولكنها لا تؤثر فيه.

ويقرب الشاعر معنى الأبيات إلى ذهن المتلقي بصورة تشبيهية (وأحملها كحمل بنان كفي)، دلالة على كثرة هذه النوائب التي لا تتعد 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 وأران 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(ج4/1686).

(2) الغزي، الديوان(ص382).

بحنينه إلى وطنه، ومن هذه المفردات: النائبات، نار التجارب، صابر، المنى، السلو، التعسف، الوجد، الشوق، الشام، حلب، غزة، عسقلان، النوى، غريب الدار، مغترباً، 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:

وَجَدَّدَ كَرْبِي ذِكْرُ غَزَّةِ هَاشِمٍ      وَمَا جَدَّدَ بِي مِنْ شَوْقِي تِلْكَ الْمَلَاعِبِ  
مَقَامُ هَوَى قَلْبِي وَمَسْقَطُ هَامَتِي      وَمَعْنَى صَبَابَاتِي وَمَعْنَى أَقَارِبِي  
ذَكَرْتُ بِذَلِكَ الرَّبْعِ عَيْشاً طَوَيْئُهُ      عَلَى غَزَّةٍ<sup>(1)</sup> وَالْعَيْشُ كِسْوَةٌ سَالِبٍ<sup>(2)</sup>  
وَنُدْمَةٌ<sup>(3)</sup> قَوْمٍ لَا نَدَامَةَ<sup>(4)</sup> عِنْدَهُمْ      مِنْ الْعُمْرِ وَالْدُنْيَا عَلَى فَوْتٍ ذَاهِبٍ<sup>(5)</sup>

كلما أراد الشاعر نسيان غربته يتجدد ذكر غزة عليه، فيتجدد كربيه وحنينه ويشد شوقه إلى ملاعب الصبا ومعنى الأحباب، لذا يكثر الشاعر من استخدام الأفعال (جدد، 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 مصيبتيه والشدائد التي تمرّ به، كما قدم الجار والمجرور على الفاعل (من شوق) تأكيداً منه على أن هذا الشوق أصابه، وقدم الجار والمجرور (بذاك) والمضاف إليه (الربيع) على المفعول به (عيشاً) تأكيداً منه على شوقه لموطنه (ذاك الربيع).

(1) غرة: رجل غرّ بالكسر وغرير، أي غير مجرب، وعيش غرير، إذا كان لا يقزع أهله، والغرة: الغفلة، الجوهرية، الصحاح(ج2/767).

(2) سالب: السلاب: ثياب المكتم السود، المرجع السابق(ج1/148)، وكل شيء على الإنسان من اللباس فهو سلب، ابن منظور، لسان العرب(ج1/471).

(3) ندمة: النديم: الشريب الذي ينادمه، المرجع السابق(ج12/572).

(4) ندامة: ندم على فعل ندامة، وتندم: أسف، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج12/572).

(5) الغزي، الديوان(ص393).

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(معنى أقاربي) و(ندمة قوم... ) و(الدنيا على قوت ذاهب).

أفاد الجنس 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 أيّة غربة؟ إنها الغربة التي لا يجد فيها راحة، يقول:

قَدْ تَوَرَّطْتُ مِنْ تَعَسَفِ شَوْقِي      حَيْثُ لَا يَعْرِفُ السُّلُوَ مَكَانِي  
بَعْدَمَا كُنْتُ آمِنَ السِّرْبِ دَهْرًا      وَالْأَمَانِي كُأُهَا فِي أَمَانٍ (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 أوحى جملة (لا يعرف السلو مكاني) على شدة الحياة في غربته، و(البيت الثاني) حيث كان (آمن السرب)، وجميع آمنه آمنه؛ لأنه ليس بغريب، وقد أفادت هذه المفارقة عند المتلقي شدة العيش عند الشاعر، فقد يكون الإنسان غنياً أو مقرباً من الولاة والأمراء، ولكنه في غربته لا يجد الراحة، وهذا ما أكده الشاعر في قوله:

لَيْسَ التَّغْرِبُ أَنْ تَشْكُو نَوَى سَفَرٍ      وَإِنَّمَا ذَاكَ فَقْدُ الْجِنْسِ فِي الْوَطَنِ (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 (إنما) مؤكداً بذلك على رؤيته لمعناها، فقد تكون في وطنك ولكنك تشعر بها، ويؤكد هذا المعنى بقوله:

غَرِيبٌ وَإِنْ كَانَ فِي دَارِهِ      وَفَقْدُ النَّظِيرِ كِفَقْدِ الْوَطَنِ (3)

(1) الغزي، الديوان (ص370).

(2) المرجع السابق، ص535.

(3) المرجع نفسه، ص593.

إن مفردات الغربة والحنين نجدها في ديوانه، وهي مقرونة بموطنه غزة، يحمل الذاهبين إليها رسالة متيم مشتاق، يقول:

عَرَجَ عَلَى نَفَرٍ بَغَزَّةَ هَاشِمٍ      صَبِرُوا وَقِدْحُ الصَّابِرِينَ مَنِيحٌ  
وَمَتَّى سُئِلَتْ فَقُلْ رَأَيْتُ مُتِيماً      لَبَسَ الشُّحُوبَ طِرَارُهُ التَّلْوِيحُ<sup>(1)</sup>

يوحى فعل الأمر (عرج) 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:

أَيْنَ أَيَّامِنَا بَغَزَّةَ وَالْعَيْنِ      شُنْ نَضِيرٌ وَاللَّهُوُ رَحْبُ الْمَجَالِ<sup>(2)</sup>

### 3- الشيب والشيخوخة:

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

أَفْسَدَ الشَّيْبُ فِيكَ رَأْيَ الْغَوَانِي<sup>(3)</sup>      وَالصَّبَا كَانَ مِنْ عَوَارِي<sup>(4)</sup> الزَّمانِ  
يَا زَمَانَ الصَّبَا مَعَاذُكَ أَمْرٌ      ضَاقَ عَنْ مِثْلِهِ نِطَاقُ الْأَمَانِي

(1) الغزّي، الديوان (ص765).

(2) المرجع السابق، ص622.

(3) الغانية: التي غنيت بالزوج، والشابة المستخدمة، والتي غنيت بمحاسنها وجمالها عن الحلي، ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج15/128).

(4) عواري: العري: خلاف اللبس، المرجع السابق (ج15/46).

إِنَّمَا كَانَتْ الْحَيَاةُ حَيَاةً      فِي لِيَالِي وَضَلِ الْحِسَانِ الْحَسَانَ<sup>(1)</sup>

إنّ المفردات (الشيب) ونقيضها (الصبا) يجعل منها الشاعر معاني ذات دلالات مختلفة، فالشيب مفسد، والصبا لا يستطيع الشاعر رد أيامه بالأمني، 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:

عَدِمْتُ صَفَاءَ الْعَيْشِ بِالشَّيْبِ جُنَّةً      أَظُنُّ مِنَ الشَّيْبِ اقْتِضَاءَ الشَّوَابِ  
وَأَصْبَحْتُ لَا مُسْتَمْتِعاً بِخَرِيدَةٍ      وَلَا بِبَاسِطاً لِلرَّاحِ رَاحَةً شَارِبِ<sup>(2)</sup>

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:

لَيْسَ مَنْ سَادَ بِالتَّجَارِبِ كَهَلًا      مِثْلَ مَنْ فِي حَدَاثَةِ السِّنِّ سَادَا  
وَلَعْمَرِي إِنَّ المَشْيِبَ اشْتَعَالَ      غَيْرَ أَنَّ الشَّبَابَ أَوْرَى<sup>(3)</sup> زِنَادَا  
إِنَّمَا يُشْرِقُ الِيرَاعُ<sup>(4)</sup> بَوَجْهِهِ      مَاكَسَا رَأْسَهُ المِدَادُ سَوَادَا<sup>(5)</sup>

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 (ج15/388).

(4) اليراع: جمع يراعة، وهو ذباب يطير بالليل كأنه نار، الجوهري، الصحاح (ج3/1310)، واليراع: الجبان الذي لا عقل له ولا رأي، واليراع: الضعاف من الغنم، ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج8/413).

(5) الغزي، الديوان (ص575).

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

ومن قول الغزّيّ في الشيب عندما يضيف عليه جمالاً:

ما الشَّيبُ إِلَّا شَهْبَةٌ<sup>(1)</sup> فِي عَنَبِرٍ<sup>(2)</sup> مَن ذَا بُشْهَبْتَهُ يَعِيبُ الْعَنْبِرَا  
أَوْ عَثِيرٌ<sup>(3)</sup> مِّنْ رَّغْضِنَا خَيْلَ الصِّبَا إِنَّ الْفَوَارِسَ يَحْتَمِلُنَّ الْعَثِيرَا<sup>(4)</sup>

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

ومن قوله مجملاً الشيب:

قَدْ كُنْتُ مِنْ سَبَجٍ<sup>(5)</sup> الصِّبَا فِي حِلْيَةٍ لَوْ أَنَّنِي فِي الْجَوْهَرَيْنِ مَخَيَّرُ  
فَأَتَى الْمَشْيِبُ بِلَوْلُؤٍ مَكْنُونٍ مَا بَعْتُ تَافَةَ قِيمَةٍ بِثَمِينٍ<sup>(6)</sup>

وقد يعيبُ الغزّيّ الشيب، ومنه قوله:

(1) شبهة: الشبهة في الألوان: البياض الذي غلب على السواد، الجوهرى، الصحاح(ج1/159).

(2) عنبر: ضرب من الطيب، المرجع السابق(ج2/759).

(3) عثير: الغبار، الجوهرى، الصحاح(ج2/736).

(4) الغزى، الديوان(ص546).

(5) سبج: السبجة بالضم، كساء أسود، الجوهرى، الصحاح(ج1/321)، ويعنى هنا سواد الرأس.

(6) الغزى، الديوان(ص553).

وفي البياض لها بَعْدَ السَّوَادِ عَمَى  
وشاب ليلى ولما يَبْلُغُ الحُلْمَا<sup>(2)</sup>

ما خَرَّبَتْهُ يَدُ الأَيَّامِ مِنْ عُمُرِي<sup>(4)</sup>

ومنه قوله واصفاً الشيب بالقوة التي تصيب الجميع، يقول:

حَمَى العَيْشِ وانَادَ الزَّمَانُ المَثْفُفُ<sup>(5)</sup>

وما أَظْلَمَا مِنْ قَبْلُ إلا لِيُشْرِقَا<sup>(7)</sup>

عينُ الحياةِ سوادُ الرَأْسِ مُقْلَتْهَا  
كم بات يُسْكِرُنِي شَرْخُ الصِّبَا جَذَلًا<sup>(1)</sup>

وهو يخرّب كل عامر، ومنه قوله:

وقلت: تعشيش<sup>(3)</sup> بوم الشَّيْبِ دَلَّ عَلَى

أُخْيِّ اسْتَباحَ الشَّيْبِ لا دَرَّ دَرُّهُ

ومنه قوله:

لَقَدْ أَشْرَقَ الفُودانُ<sup>(6)</sup> مِنْي لِيُظْلَمَا

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 العزّي رد العجز على الصور في قوله (أشرق) و(ليشرقاً)، والجناس بين (ليظلما) وهي بمعنى الجور ومجاوزة الحد، و(أظلما) وهي بمعنى ذهاب النور.

#### 4- المعارك:

كانت علاقة العزّي بالأمرء 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: الفرخ، الجوهرى، الصحاح(ج4/1654).

(2) الغزي، الديوان(ص683).

(3) تعشيش: عش الطائر تعشيشاً: أي اتخذ عشاً، الجوهرى، الصحاح(ج2/1011).

(4) الغزي، الديوان(ص629).

(5) المرجع السابق، ص691.

(6) الفودان: وهو معظم شعر اللمة مما يلي الأذن، ابن منظور، لسان العرب(ج3/340).

(7) الغزي، الديوان(ص461).

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

تتحصّر 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، تُولوا، التراقي مخضبة، اللمات، الجماجم، الصوالج، موقعة، الأرض ترجف، السماء تمور، القناه، الكماة، الطب، احتدمت، غرُّ، الجياد، شهبان، رجم، الحمام، النصر، القلعة، شاهد، منيع، الرعد، الفتح، صخرًا، 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)، عسّال (الرمح إذ اشتد اهتزازة)، 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 العزّي:

يا مَنْ قُلُوبٌ مُخَالِفِيهِ وَإِنْ نَكَأ<sup>(1)</sup>      فِيهَا تَمَنَّى أَنْ تَكُونَ لَهُ فِدَا  
كَالسَّيْفِ مُخْتَرِطاً<sup>(2)</sup> تَحَزُّ بِهِ الطُّلَى      وَيَزِينُهُنَّ بِهِ التَّقْلُدُ مُعَمَّدا  
عَوَّلَ عَلَى اسْمِكَ فَهُوَ فَالٌ صَادِقٌ      وَاقْطَعْ بِعَزْمِكَ مَا نَبَتَ عَنْهُ أَلْمَدَى<sup>(3)</sup>

إنّ العلاقة التي جمعت الممدوح بالمفردات التي تدل على القوة (السيف)، هي علاقة متكررة في ديوان العزّي؛ 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(ج1/173).

(2) مخترطاً: اخترط سيفه أي سلّه، الجوهري، الصحاح(ج3/1122).

(3) العزّي، الديوان(ص718)، المدى: جمع مُدِيّة بالضم: الشفرة، الجوهري، الصحاح(ج6/2490).



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

يمدح الغزّي في قصيدة له أحد الأمراء بقوله:

فَتَحَّتْ اللَّهُي<sup>(1)</sup> يَا نَاصِرَ الدِّينِ بِاللَّهِي<sup>(2)</sup>  
 طَلَعَتْ طُلُوعَ الشَّمْسِ وَالذَّهْرُ غَيْهَبٌ  
 وَرُقِقَتْ كِتَاباً يَوْمَ رُغِمَتْ كُتَيْبَةً  
 تَدُقُّ كَعُوبَ الرُّمَحِ<sup>(3)</sup> فِي كُلِّ دَارِعِ  
 وَكَمْ حَذَرْتُ مِنْكَ المَنْيَّةُ حَتْفَهَا  
 وَيَوْمَ العُمَانِيِّينَ مَا جُؤَا<sup>(4)</sup> وَفَوْقَهُمْ  
 قَلُوبُهُمْ اسْوَدَّتْ وَصَارْمُكَ اشْتَكَى  
 فَأَضْحَجَ جَسْمُ الجَامِدِ القَلْبِ مِنْهُمْ  
 وَهُمْ ذَنْبٌ بَتَّ المَهْلَبُ رَأْسَهُ  
 رَأَوْكَ وَلَمْ تَحْضُرْ وَمَنْ كَانَ فَضْلُهُ  
 أَشْرَتْ مِنْ التَّذْبِيرِ وَالبَحْرِ بَيْنَكُمْ  
 شَفَى وَصَبَّ الهَيْجَاءِ<sup>(6)</sup> سَيْفُكَ فَلَيْدُمْ  
 وفَاتِحَهَا يُدْعَى الخَطِيبَ المَخَاطِبَا  
 فَجَلِيَّتَ بَلَّ حَلِيَّتَ تَلْكَ الغِيَاهِبَا  
 فَوَاقَعَتْ مِثْلَافاً وَوَقَّعَتْ وَهَبَا  
 وَتَفْتَضُ أَبْكَارَ المَعَانِي كَوَاعِبَا  
 وَقَامَ القَنَا لَمَّا تَنَمَّرَتْ هَائِبَا  
 سَمَاءُ قَسِيٍّ تَرِيسُلُ النَّبْلِ حَاصِبَا  
 مَشِيباً فَلَمْ تَعْدَمُهُ مِنْهُنَّ خَاضِبَا  
 بِقَلْبِ الحَدِيدِ الجَامِدِ الجِسْمِ ذَائِبَا  
 فَخَنَّتْ لَمَّا أَبْقَى المَهْلَبُ هَالِبَا<sup>(5)</sup>  
 مُحِيطاً فَلَا يُنْسَى وَإِنْ غَابَ غَائِبَا  
 بَنَجْمٍ رَاهُ الجَيْشُ فِي البَرِّ ثَاقِبَا  
 لَكَ العِزُّ مَا كَرَّ الجَدِيدَانِ وَاصِبَا<sup>(7)</sup>

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

- (1) اللّهي: بفتح اللام (لهاة)، اللحمة المشرفة على الحلق، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج2/843).
- (2) اللّهي: بالضم ما يلقيه الطاحن من الحب في فم الرحي بيده، واللّهوة، العطية، المرجع السابق(ج2/843).
- (3) كعوب الرمح: النواشر في أطراف الأنايب، المرجع نفسه(ج1/213).
- (4) ماجوا: المأج: الماء المالح، والمأج الأحمق المضطرب، ابن منظور، لسان العرب(ج2/361)، والمعنيان يصحان؛ لأنّ المعنى الأول يفيد أن العمانيين ركبوا البحر، فقد كانت المعركة بحرية، والثاني إذا صاروا حمقى لأنهم يحاربون الممدوح.
- (5) الهالب: الذي ينتف الشعر، والهلب ما غلظ من الشعر، ينظر: المرجع السابق(ج1/786).
- (6) الهيجاء: الحرب، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج2/1002).
- (7) الغزي، الديوان(ص334).

صورة المعركة التي خاضها الممدوح، فالشاعر لم يقل إنه حضر المعركة التي يتحدث عنها، وإنما 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، أبقي، شفى يدم، كز) 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 أبقار المعاني...)، و(كم حذرت منك المنايا...) و(قام القنا...) و(سماء قس ترسل...)، و(صارمك اشتكى...).

يقول في مدح أحد أمراء بني بويه:

يراعُ له عاري المناكب <sup>(2)</sup> صُنْدِيدُ	تروع صناديد الكتائب لبسًا <sup>(1)</sup>
ونظماً إذا التفت عليه المناجيد <sup>(3)</sup>	على أنه في الحرب أحسن كنية
وطوراً لِقْفَلِ النَّصْرِ وَالْفَتْحِ إِقْلِيدُ <sup>(5)</sup>	بخطيه العسال <sup>(4)</sup> طوراً قِلادة

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) لبسًا: من اللبوس: الثياب والسلاح (الدروع)، ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج6/202).

(2) المنكب: جمع عظم العضد والكتف، الجوهري، الصحاح (ج1/228).

(3) المناجيد: جمع مناجد، يقال رجل مناجد أي مقاتل، ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج3/418).

(4) العسال: يقال عسل الرمح عسالًا: اهترأ واضطرب، الجوهري، الصحاح (ج5/1764).

(5) الغزي، الديوان (ص673)، إقليد: مفتاح، الجوهري، الصحاح (ج3/366).

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 - صناديد) و(تروع - يراع).  
ومنه قوله:

وكم رعت من ملمومة<sup>(1)</sup> لا تبين من  
فوارسها غلا الظبا<sup>(2)</sup> والحمالق<sup>(3)</sup>  
مُغْبِرَةٌ فِي وَجْهِهِ كُلِّ مُشْبَعٍ  
عليه من النقع الأجم<sup>(4)</sup> يلامق<sup>(5)</sup>  
بخوض النجيع<sup>(6)</sup> احمرّ نيل دلاصة<sup>(7)</sup>  
كما نبتت حول الغدير الشقائق<sup>(8)</sup>  
إذا احتيج في الهيجا إلى فيلق<sup>(9)</sup> احتمى  
بك السبق واحتاجت إليك فيالق<sup>(10)</sup>

### ثالثاً: حقل المرأة الدلالي

تحتل المرأة في شعر العزّي مكانة يكاد القارئ للديوان يلمسها بوضوح، رغم أنه لم يُعرّف كشاعر عاشق، فهو لم يشبب بواحدة من النساء ليفردها في قصائده كما فعل بعض الشعراء، كما أنه لم يفعل فعل بعض الشعراء الذين يبحثون عن اللذة، وربما يعود ذلك لعدم استقراره في مكان واحد، ولكثرة تنقلاته، ولكنه 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 بالتشبيب والغزل، وهو لبنه من لبنات القصيدة التقليدية.

(1) ملمومة: يقال كتيبة ملمومة أي مجتمعة، ابن منظور، لسان العرب(ج12/550).

(2) الظبا: الظبة: حد السيف والنصل والخنجر، المرجع السابق(ج15/22).

(3) الحمالق: العيون، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج4/1465).

(4) الأجم: الكثير، المرجع السابق(ج5/1889).

(5) يلامق: مفرده يلمق: القباء، فارسي معرب، ابن منظور، لسان العرب(ج10/387).

(6) النجيع: الدم، دم الجوف، الطري منه، ما كان إلى السواد، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج8/347).

(7) دلاصة: الدرع اللين البراق، الجوهري، الصحاح(ج3/1040).

(8) الشقائق: نبات زهرة أحمر، نسب إلى النعمان، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج10/183).

(9) الفيلق: الكتيبة من الجيش العظيمة، والفيلق من الرجال، ينظر: ابن منظور؛ لسان العرب(ج10/312).

(10) الغزي، الديوان(ص700).

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

يقول الغزّي وهو يذكر بعض أسماء النساء:

- يا دارَ خَوْلَةٍ لي بِذِكْرِكَ عِبْرَةٌ  
دَعُ ما عَرى مِنْ شَوْقِ عِزَّةٍ واعتذُرْ  
وقوله:
- فَلَمَّا أَعْرَضْتَ أَطْلالُ سَعْدَى  
وقوله:
- تُجِدُّ النُّعَامَى<sup>(4)</sup> عَهْدَ نَعْمٍ وَزَيْنَبِ  
وقوله:
- لَسْتُ أَنْسى مِنْ أُنْبِيَّيْ قَوْلَها  
دارُ بِأَكْنافِ سَعْدَى رَسْمُها عافِ  
وقوله:
- قَلْبُ أَسْماءَ كانَ طَوْعِي فَلَمَّا  
وقوله:
- لَوْلَا النَّوى نَقَعَتْ رُبَاكِ الهِما<sup>(1)</sup>  
مَمَّا أَقامَكَ مُؤَلِّمًا وَمُليما<sup>(2)</sup>  
أَجَدَّ مَعَ الهوى ضُلاحًا وَمَجا<sup>(3)</sup>  
فَتُخْلِقُ<sup>(5)</sup> أَيامَ النَّوى ما تُجِدُّه<sup>(6)</sup>  
ما لَهْذا المُنْحَني الظَّهْرِ وَمالي<sup>(7)</sup>  
نَكَرْتُ مُرتَبِعي فِيها وَمُضْطافي<sup>(8)</sup>  
نُكِرَ الشَّيبُ راعِها أَسْماءُ<sup>(9)</sup>

(1) الهيم: العطش، الجوهرى، الصحاح(ج5/2063).

(2) الغزى، الديوان(ص543)، مُليم: لائم، اللؤم: العذن، تقول: لامته على كذا لؤماً ولؤمةً، فهو ملومٌ، واللؤم: جمع لائم، الجوهرى، الصحاح(ج5/2034).

(3) الغزى، الديوان(ص752).

(4) النعامى بالضم: ريح الجنوب؛ لأنها أبلُّ الرياحِ وأرطبُها، الجوهرى، الصحاح(ج5/2041).

(5) يخلق: يبلى، يقال: ملخفةٌ خلقٌ وثوبٌ خلقٌ، أي بال، المرجع السابق(ج4/1470).

(6) الغزى، الديوان(ص758).

(7) المرجع السابق، ص640.

(8) المرجع نفسه، ص642.

(9) المرجع نفسه، ص688.

لنا بك ميدانُ التفكّر في بُنْي  
وما الحُبُّ إلّا ما على فِخْرَةٍ يُبْنَى (1)  
وقوله:

لعلّ خيالاً من أميمة عائدُ  
فيظفّر بالعنقاء (2) في النوم صائدُ (3)

إنّ الدارس لشعر الغزّيّ 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، حلّي، الحلى، معاني الجمال، جماله، النسيم، الجنون، الهوى، الخمر، الفم، اللثام، المها، أنفاس الصبا، الرائحة العطرة، الربا، الرقة، النجوم، الأحاظ، العيون، الخدود، الحسن، الجفون، الأرداف، الخصر، الشعرات البيض، الكواعب، أحداق، النهد، الصدغ، ثغر...  
إنّ المرأة عند الغزّيّ تأخذ معنى جديداً فهي الجمال الذي يعجب به الشاعر، وقد يكون الجمال عنده جمال الطبيعة، وجمال الأدب، والجمال الإنساني، فكل جمال يلهب مشاعر الغزّيّ، الذي يقرنه بالمرأة ليتصرف به كما تشاء، يقول:

تَصَرَّفَ فِي مَعْنَى الْجَمَالِ وَلَفْظِهِ  
فَفِي كَفِّهِ حَلُّ الْجَمَالِ وَعَقْدُهُ (4)

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

ولا رَمَى يَوْمَ أَضْمَانِي عَلَى عَجَلٍ  
رَمَى الْمُصِيبِ وَلَكِنَّ الْجَمَالَ رَمَى (5)

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

خَلِيلِي مَاذَا يُضِيرُ النَّسِيمُ  
عَلَى سَلْمٍ (6) الْجَزَعُ (7) لَوْ سَلَّمَا  
وَزَادَ جَفَوْنَ الدُّمَى عِلَّةً  
فَأِنِّي قَتِيلُ جُفَوْنَ الدُّمَى  
طَرَفُنْ فَعَطُّنْ أَفْوَاهُهُنَّ  
أُحْفَنُ مِنَ اللَّثْمِ مَحْوُ اللَّمَى (8)

(1) الغزّيّ الديوان (ص508).

(2) العنقاء: الداهية، والعنقاء: طائر معروف الاسم مجهول الجسم، الجوهري، الصحاح (ج4/1534).

(3) الغزّيّ، الديوان (ص742).

(4) الغزّيّ، الديوان (ص466).

(5) المرجع السابق، ص684.

(6) السَلْمُ: شجرٌ من العضاة، الواحدة سلمة، الجوهري، الصحاح (ج5/1950).

(7) الجزع بالكسر: منعطفُ الوادي، المرجع السابق (ج3/1195).

(8) الغزّيّ، الديوان (ص625)، اللَّمَى: سمرة في الشفة، الجوهري، الصحاح (ج6/2485).

عن "الهوى" يقول الغزّي:

لَوْ لَمْ أُمْتُ بِهَوَاكِ قَالَ الْعُدْلُ (1) مَا قِيمَةُ السَّيْفِ الَّذِي لَا يَقْتُلُ (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 تعيد الامتناع أي "يتمتع بها الشيء لامتناع غيره" (3)، وأتبعها "لم" الذي تعيد "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:

إِنَّ الْمَهَا (6) الْمُتَبَرِّقَاتِ (7) تَعْفَأُ (8)  
لَمْ أَدْرِ مِنْ جَهْلٍ بوقتِ زيارَةِ  
شَغَفْتُ بِرِيَاهُنَّ (11) أَنْفَاسُ الصَّبَا (12)  
وَاصَلُنَّ (9) أَزْوَاجاً وَعَفْنُ (10) جُسُوما  
وَافئِنَّ صُنبِحاً أم أَرْدُنْ هُجُوما  
فسألت أَيُّهما أرق نَسِيما

(1) العذل: الملامة، الجوهري، الصحاح (ج5/1762).

(2) الغزي، الديوان (ص358).

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

(4) المرجع السابق، ص8.

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

(6) المها: البقرة الوحشية، الجوهري، الصحاح (ج6/2499)، والمقصود: النساء.

(7) المتبرقات: اللواتي يلبسن البرقع، وهو غطاء للوجه، ينظر، المرجع السابق (ج30/1184).

(8) تعفأ: العفة: الكف عما لا يحل ويحمل، ابن منظور، لسان العرب (ج9/253).

(9) الوصل: ضد الهجران... خلاف الفصل، المرجع السابق (ج11/726).

(10) عفن، عاف منها عوافة الطالب، ما أصابه من أي شيء كان، المرجع نفسه (ج9/259).

(11) برياهن: المقصود رويت من الماء أي ارتويت وترويت، الجوهري، الصحاح (ج6/2363).

(12) الصبا: ريح، المرجع السابق (ج6/2398).

أَوْ خَيْفَةً أَنْ لَوْ طَرَقَنَّ مَعَ الدُّجَى      دُونَ الضُّحَى لِحِسْبَتِهِنَّ نُجُومًا<sup>(1)</sup>

يحاول الشاعر أن يلفت انتباه المتلقي بتساؤلات متعددة بعد وصف المحبوبات بالمها وهن المتبرقات 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، المتبرقات، أرواحاً، جسوماً، برياهن، أنفاس، الصبا، صباحاً، هجوماً، أرق، نسيماً، الدجى، الضحى، نجوماً).

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

تُصْمِي<sup>(2)</sup> قُلُوبَ النَّاطِرِينَ بِنَاطِرٍ      لِحِظَاتٍ مِنْ يَرْنُو إِلَيْهِ سِهَامُهُ<sup>(3)</sup>  
وقوله:

وَصَلَّنْ بِأَسْيَافٍ لِحَاطِيَةِ الظُّبَى<sup>(4)</sup>      لَهْنٌ اهْتِزَازٌ فِي الجُفُونِ وَتَجْرِيدُ<sup>(5)</sup>  
وقوله:

أَسْتَنْتُّهَا يَحْكِينَ فِعْلَ عُيُونِهَا      وَأَرْمَاحُهَا يَسْرِقْنَ وَصَفَ قُدُودِهَا<sup>(6)</sup>

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

(1) الغزي، الديوان (ص543).

(2) تصمي: صمي الصيد يصمي، إذا مات وأنت تراه، الجوهري، الصحاح (ج6/2404).

(3) الغزي، الديوان (ص694).

(4) الظبي: ظبة السيف: طرفه، الجوهري، الصحاح (ج6/2417).

(5) تجريد: الشدة، يقال سنة جارود أي شديدة، ينظر: المرجع السابق (ج2/455).

(6) الغزي، الديوان (ص710).

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

يقول:

قَامَتْ أَسِيرَةٌ رِدْفَيْهَا<sup>(1)</sup> تَكَادُ إِذَا

وقوله:

وَتَرْفُلُ فِي وَشِي إِذَا اشْتَقَ لِمَسَّهَا

وقوله:

تَهْجِين<sup>(4)</sup> خَصْرِكَ أَنْ يَزُولَ نَحْوُهُ

يقول الغزّي في أم أوفى:

سَرَتْ أُمُّ أَوْفَى عَاطِلًا<sup>(6)</sup> مِنْ فِرْنِدِهَا<sup>(7)</sup>

فَبَاتَتْ تَحْلَى مِنْ فَرَائِدِ عِبْرَتِي

أَلَمْتُ<sup>(9)</sup> بِنَا تُزْنُو بِالْحَاطِ جُؤْدِرٍ<sup>(10)</sup>

وَتَرْفُلُ<sup>(12)</sup> فِي وَشِي إِذَا اشْتَقَ لِمَسَّهَا

فَوَزَعْتُ دَمْعِي بَيْنَ خَدَّيْ وَجِيدِهَا

وَتَحَسَبُ جِسْمِي سِلْكًا<sup>(8)</sup> بَعْضِ عُقُودِهَا

مَنَاصِلِهَا<sup>(11)</sup> فِي الْقَطْعِ دُونَ عَمُودِهَا

تَنْظَلُّمْ مِنْ أَرْدَافِهَا وَنُهُودِهَا

(1) الأرداف: مرة وعثة الأرداف : لينتها، ابن منظور، لسان العرب(ج2/202).

(2) الغزي، الديوان(ص770).

(3)المرجع السابق، ص710.

(4) التهجين: الذم، والهجنة في الكلام العيب ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج13/431).

(5) الغزي، الديوان(ص783).

(6) عاطلاً: عطل: المرأة خلت من الحلي فهي عاطل، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج2/608).

(7) الفرند: وشي السيف، السيف نفسه، والورد الأحمر، اسم ثوب، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج3/334).

(8) السلك: إدخال الشيء، ابن منظور، المرجع السابق(ج10/443).

(9) ألمت: إدامة النظر، ينظر: المرجع نفسه(ج14/340).

(10) جؤدر: ولد البقرة، المرجع نفسه(ج4/124).

(11) مناصلها: النصل نصل السهم ونصل السيف والسكين والرمح، المرجع نفسه(ج11/662).

(12) ترفل: الرقل جر الذيل، المرجع نفسه(ج11/291).



فَبَثْنَا نَشَاوَى مِنْ مُدَامَةٍ<sup>(1)</sup> وَضَلَّهَا<sup>(2)</sup> وِبات الكرى السَّاقِي برغم حسودها<sup>(3)</sup>

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

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

نَطَّقُوا بِأَعْيُنِهِمْ وَأَفْصَحُ صَامِتٍ دَمْعُ تَفْضُ خَتَامَةَ الْأَشْوَاقِ<sup>(4)</sup>

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

وَعَايَةُ الْوَجْدِ أَنْ نَشْكُو بِأَعْيُنِنَا غَمَزًا وَتَبْكِي لَنَا الْأَجْفَانُ أَجْفَانًا<sup>(5)</sup>

إنّ الأسلوب الذي يستخدمه الغَزَيّ في إيصال حبه لمحبيبته 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"<sup>(6)</sup>.

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

(1) مدامة: الخمر، الزبيدي، تاج العروس (ج22/182).

(2) وصل: الوصل ضد الهجران، الجوهري، الصحاح (ج5/1842).

(3) الغزي، الديوان (ص710).

(4) المرجع نفسه، ص402.

(5) المرجع السابق، ص438، أجفانا: جفن العين، والسحاب جفن الماء، ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج13/89).

(6) أحمد، الرمز والرمزية (ص248).

ومن المفردات التي ارتبطت بحقل المرأة ، مفردات الطبيعة؛ لأنَّ العَزِيَّ 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، نوار، أسد، صوار (قطع من البقر)، عشب، مرعى، الياقوت، الجمان، الصقر، البغات (من ضعاف الطير)، المها، الصبح، الليل، النجم، الصبا، نسيم، الدجى، الضحى، نجوم...، وهو في مزجه بين المرأة والطبيعة نراه يؤكد على الجمال "حيث تظهر المرأة وكأنها الطبيعة"<sup>(1)</sup>. وذلك حين يمزج بينهما في أسطر شعرية بقوله:

خَانَ سِرَّ السُّرَى تَبَسُّمٌ سَعْدَى	فَاسْتَحَالَ الْمِرَاحُ بِالنُّورِ مَعْدَا <sup>(2)</sup>
كَانَ بَرْقًا مَا سُحِبَهُ الْغُرُّ <sup>(3)</sup> إِلَّا	بَرْدٌ لَا يَذُوبُ جَاوَرَ شَهْدَا
شَفَّ عِنْدَهُ الثَّامُ وَالْبَرْقُ فِي	الْعَارِضِ أَوْرى <sup>(4)</sup> زَنْدًا وَأَثْقَبُ <sup>(5)</sup> وَقْدَا <sup>(6)</sup>

يرسم الشاعر من خلال مفرداته صورة تركيبية 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 لا بدّ أن يوحى بشيء مما يحسه الشاعر وبحالته الشعورية المسيطرة.

(1) الغزي، الديوان (ص146).

(2) المعد: الجذب، الجوهري، الصحاح (ج3/405).

(3) الغر: غرة كل شيء: أوله وأكرمه، الجوهري، الصحاح (ج2/768).

(4) أورى: ورى الزند إذا خرجت ناره، المرجع السابق (ج6/2522).

(5) أثقب: تثقيب النار: تذكيته، المرجع نفسه (ج1/93).

(6) الغزي، الديوان (ص441).

ومن قصائد الغزّي الذي يمزج بينها وبين المرأة والطبيعة قوله:

يا حَبِّذا الطَّيْفُ حَيَّانا فَأَحْيَانَا      أَهْدَى لَنَا قُرْبُهُ رَوْحاً وَرِيحَانَا  
طَيْفُ الَّذِي لَوْ تَجَلَّى (1) جَهْرَةً لَجَلَا      لِلصَّبِّ مِنْ حُسْنِهِ رَوْضاً وَبُسْتَانَا  
وظَالَعِ الطَّلُعُ (2) مِنْ مُفْتَرِّهِ (3) وَجَنَى      مِنْ نَهْدِهِ لِمَرِيضِ القَلْبِ رُمَّانَا  
أَفْدَى الغَزَالَ الَّذِي غَازَلْتُهُ سَحْرًا      والنُّومُ يَكْسِرُ مِنْ عَيْنَيْهِ أَجْفَانَا  
قال الرِّقِيبُ عَلَى بُعْدٍ فَقُلْتُ بَلَى      الآنَ أَمَكَنَّ وَقَفْتُ الفُرْصَةَ الآنَا  
مُتَغَفِّعِ زَيْبَقِي (4) العَهْدِ تَحْسَبُهُ      مِنْ حَمِيرِ مُقْلَتِهِ فِي الصَّخْوِ سَكْرَانَا  
إِذَا سَكَوَتْ الهَوَى قَالَتْ لَوَاحِظُهُ      لا يَعْمَلُ السِّحْرُ فِي مُوسَى بْنِ عِمْرانَا  
لَوْ لَمْ يَكُنْ ذَاكَ ما أَلْقَى ذُؤَابَةَ (5)      فَأَصْبَحَتْ فِي عَيْونِ النَّاسِ تُعْبَانَا  
تَبَارَكَ اللهُ ما أَحْلَاكَ مُبْتَسِماً      وَمَا أَمَرَ التَّجْنِي مِنْكَ غُضْبَانَا  
عَهْدِي بِهِ وَهُوَ يَوْمَ البَيْنِ مُلْتَفِتٌ      تَلَقَّتِ الرِّيمُ يَخْشَى الصَّيْدَ عَطْشَانَا (6)

يبدأ الشاعر قصيدته في مدح ابن المفرج بمقدمة غزلية كعادة الشعراء قديماً، وكعادته في قصائده، وقد استخدم أسلوب المدح (يا حبذا)، كما نوع الشاعر في مقدمته بين الأساليب الخبرية والإنشائية، وقد توالفت الأفعال التي تدل على توالي الأحداث واستمراريتها (حيانا، 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 الشيء أي كشفه، الجوهري، الصحاح (ج6/2305).

(2) الطلع: طلع النخلة، المرجع السابق (ج3/1253).

(3) مفتر: الفترة: الانكسار والضعف، المرجع نفسه (ج2/777).

(4) الزئبق: من الزنيق: دهن النياسمين، وهو فارسي معرب: الزاووق، ابن منظور، لسان العرب (ج10/137).

(5) ذؤابة: ذؤابة كل شيء أعلاه، والجلوة المعلقة على الرحل، المرجع السابق (ج1/379).

(6) الغزي، الديوان (ص437).

وخاصة الجنس ومنه (حيّانا، أحيانا) و (روحاً، ريحانا)، (الغزال، غازلته)، والمقابلة في قوله (تبارك الله ما أحلاك مبتسماً) و (وما أمر التجني منك غضباناً)، والطباق بين (الصحو، سكرانا) و (ما أحلال، ما أمر) و(مبتسماً، غضباناً) وكلها لتوضيح المعنى وتوكيده، ويظهر أسلوب التقديم والتأخير جلياً منذ البيت الأول حيث قدم الجار والمجرور على المفعول به (أهدى لنا قربه روحاً) (جلا للصب من حسنه روضاً) و (النوم يكسر من عينيه أجفانا) و (تحسبه من خمر .... سكرانا) وتقديم الجار والمجرور والمضاف إليه على خبر أصبح (أصبحت في عيون الناس تعباناً)، ويبدو الحوار واضحاً في البيت الخامس (قال...). (فقلت) لينوع الشاعر بين أسلوب السرد الذي يعتمد عليه، وكأنّ الشاعر يحكي لنا قصته مع المحبوبة يوم رحيلها، ويظهر التكرار في قوله (الطيب، طيف) و (تجلى، جلا) (الآن، الآن) (ملتقت، تلفت) وتكرار أسلوب التعجب (ما أحلاك، ما أمر)، وبذلك يبرز الشاعر قيم شعورية تدل على مدى صوابته 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 مغزاهاً"<sup>(1)</sup> وقافية القصيدة على حرف الروى النون المفتوحة المطلقة؛ لإعطاء الإيقاع الموسيقي طلاقة وحيوية، ومن مصادر الإيقاع في الابيات التصريح في البيت الأول (أحيانا، ريحانا) والجناس بين الكلمات، وتكرار بعض الحروف كما في البيت الأول وذلك في تكرر صوت الحاء خمس مرات، وتكرار صوت الألف ثماني مرات، ويظهر تكرر 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، والعزّي بطبيعته تتقلّب بين البلدان المختلفة ذات الطبيعة المختلفة، وهو شاعر يرتكز على الجمال الفني والطبيعي، محاولاً المزج بينهما.

---

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

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 الغزّي ما يلي:

### 1- ألفاظ مظاهر الطبيعة:

ومن مظاهر الطبيعة في شعر الغزّي 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:

مَعْنَى الْعَلَاكَ وَالذَّعَاوَى لِلوَرَى	سُوْرُ (1) الْهَزْبِر (2) وَوَيْمَةُ السَّرْحَانِ
وَلَقَدْ سَرِيْتُ وَلِلْكَوَاكِبِ فِي الدُّجَى	سَبْحُ الْغَرِيْقِ وَمِشْيَةُ النِّشْوَانِ (3)
فَالْبَرْقُ أَلْمَعُ مِنْ حُسَامِ هَزَّهْ	بَطْلٌ، وَأَخْفَقُ مِنْ فَوَادِ جَبَانِ
حَتَّى إِذَا نَثَرَ التَّبْلَجُ (4) وَرَدَّهُ	مَتَدَارِكًا قَطْفَا عَلَى الرِّيحَانِ
حَيَّيْتُ أَصْحَابِي وَقَلْبْتُ لِيَهْ نِكْمُ	وَصَحَّ الصَّبَاخُ لَمَنْ لَهُ عَيْنَانِ (5)

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

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

(1) سؤر: بقية الشيء، ابن منظور، لسان العرب (ج4/240).

(2) الهزير: الأسد، الجوهري، الصحاح (ج2/854).

(3) النشوان: السكران، المرجع السابق (ج6/2510).

(4) التبلاج: البلوج الإثراء، بلج الصبح يبلج بالضم أي أضاء، المرجع نفسه (ج1/300).

(5) الغزي، الديوان (ص336).

الفعلية التي تدل على الحدث والاستمرار وجميعها أفعال ماضية للدلالة على الثبات أيضاً وهي (سريت، نثر، حييت، قلت، هزه)، 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 توحى بمدى اعتزازه ونشاطه وكبريائه، وصورة البرق التي هي ألمع من صورة الحسام عندما يهزه البطل، توحى على مدى قوة البرق، وتتوالى صور الشاعر حتى يصور الصباح وهو ينثر الورد على الرياحين، ليصل إلى نتيجة منطقية وهي إلقاء التحية على أصحابه فيصل بذلك إلى الممدوح بقوله:

كَوَضُوحِ فَضْلِ الصَّاحِبِ العَمْرِ<sup>(1)</sup> الَّذِي لَا زَالَ صَاحِبِ دَوْلَةٍ وَقِرَانِ<sup>(2)</sup>

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

فَفَزَّتْ مِنْ المَهَارَى<sup>(3)</sup> وَالدَّرَارِي<sup>(4)</sup> بِضُحْبَةٍ كُنَّ مَفْقُودِ المِثَالِ  
نُجُومٌ لَا تَمِيلُ إِلَى أَفْوَالِ<sup>(5)</sup> وَعَيشٌ لَا تَحِنُّ إِلَى إِفَالِ<sup>(6)</sup>  
بَسْهَلِ خِلْتَنَا فِيهِ انْعِمَاساً<sup>(7)</sup> جَوَاباً شَكَ حَاشِيَتِي سُؤَالِ

(1) الغمر: رجل غمر الرداء وغمر الخلق أي واسع الخلق...سخي، ابن منظور، لسان العرب(ج5/29).

(2) الغزي، الديوان(ص336)، قران، الجمع بين الحج والعمرة، وان يقرن بين شيين، والمقرن: المطبق، الجوهري، الصحاح(ج6/2181).

(3) المهاري: نسب إلى الإبل المهرية، المرجع السابق(ج2/821).

(4) الداري: نقول كوكب دري : ثاقب مضيء، ابن منظور، لسان العرب(ج4/282).

(5) أقل: غاب، الجوهري، الصحاح(ج4/1623).

(6) إفال: صغار الإبل بنات المخاض ونحوها، المرجع السابق(ج4/1623).

(7) الغمس: إرساب الشيء في الشيء السيل أو الندى أو في ماء...، ابن منظور، لسان العرب(ج6/156).

فَنَمْسِي فِيهِ تَحْتَ سَمَاءِ شُهْبٍ      وَنُضْجِي مِنْهُ فَوْقَ سَمَاءِ آلٍ (1)  
وَقَدْ قَصُرَتْ خُطَى أَيْدِي الْمَطَايَا      بعقل الأئين (2) لا عقل الحبال (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 تحن إلى إفال) وانظر إلى (انغماساً) الذي توحى بمدى ذوبان الشاعر في السهل حتى تحسبهما من الاتساع كأنه السؤال الذي يحتاج إلى الجواب، ثم إن الطباق بين (نمسي) و (نضحي) يدل على دوام السير على الأرض، أو هو سير وطيران في السماء، لأن ما فوقهم سماء من نجوم، وما تحتهم سماء من سراب وآل، قد تمنع المطايا من السير.

## 2- الإبل:

تعتبر الإبل من أساسيات الرحلة التي يقطعها الشاعر للوصول إلى الممدوح، وقد وصفها الشاعر بعدة صفات، واستخدم لها عدة مفردات للدلالة على هذه الأوصاف، فهي إبل قوية، مكتملة الخلق، صبور على الصحراء وتعبيها، قادرة على تحمل المشاق، وكما يصفها وصفاً جسدياً، كما يصف سرعتها فناقتها تشق حيزوم الليل، كما يصف تعبها وما تلاقيه من مشقة الرحلة، و هي 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(ج4/1627).

(2) الأئين: الأعياء، المرجع السابق(ج5/2076).

(3) الغزي، الديوان(ص380).

بِاللّهِ يَا مُنْضِي (1) الْقِلَائِصِ (2) طُلْحًا (3) حَسْرَى (4) تُعْشِمِر (5) وَالْأَظْلُ (6) جَرِيحُ  
فِي كُلِّ تَرَوَاحٍ يَغْرِقُ خَدَّهُ بِالِدَّمِّ جَفْنٌ لِلْغَمَامِ نَزِيحٌ (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 شدة 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 سيحملها له، كما أنّ استخدام الشاعر للمفردات (طلّح، تغشمر، تراوح، يغرق، نزوح) التي توحى على زيادة في المعنى؛ لأن أي زيادة في المبني يؤدي إلى زيادة في المعنى.

ومنها قوله:

وَمَهْمَهُ (8) وَعَدْتَنِي طَيِّ شَاسَعَهُ بِوُخْدِهَا (9) فِي ذَوَاتِ الرَّحْلِ شِمْلَالٌ (10)  
عُرْقُوبُهَا قَدْ حَكَّتْ عُرْقُوبٌ (11) فِي عِدَّةٍ (12) لِلْمَشْرِفِي وَمَالِي غَيْرَهَا مَالٌ (13)

- (1) النضو: البعير المهزول، الناقة نضوة، وأنضى فلان بعيه أي هزله، الجوهري، الصحاح(ج6/2511).
- (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(ج7/81).
- (3) طلّح: التي ترعى الطلاح، وطلح البعير: أعيأ، وأطلحته: خسرتة، الجوهري، الصحاح(ج1/288).
- (4) حسرى: حسر البعير: أعيأ، المرجع السابق(ج2/629).
- (5) تغشمر: غشمر الليل: أقبل، تغشمره أي أخذه قهراً، وأريته متغشماً: أي غضباناً، المرجع نفسه (ج2/770).
- (6) الأظل: ما تحت نسيم البعير، باطن المنسم، بطن الاصبع، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج11/419).
- (7) الغزي، الديوان(ص764)، نزوح: بعيد، ونزح البئر استقيت ماءها كله، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج1/410).
- (8) مهمه: الابل، والناقة التي تهتم الأرض بفيها، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج12/621-623).
- (9) وخذ: ضرب من سير الابل، وهو أن يرمى بقوائمه كمشي النعام، الجوهري، الصحاح(ج2/548).
- (10) شملا: سريعة خفيفة، ينظر: المرجع السابق(ج5/1740).
- (11) عرقوب: اسم رجل من العمالة ضربت به العرب المثل فقالوا: "مواعيد عرقوب"، المرجع نفسه(ج1/180).
- (12) العداد: العطاء، ينظر: المرجع نفسه(ج2/507).
- (13) الغزي، الديوان(ص425).



يدور حوار بين الشاعر والإبل التي يمتطيها، ثم تعطيه الوعد الذي تقطعه الناقة على نفسها ولكنها تفي بهذا الوعد، ومن المفردات التي استخدمها الشاعر لبيان وصف ناقته "عرقوب" ثم استخدم التناص الأدبي للدلالة على المثل الشعبي "مواعيد عرقوب"<sup>(1)</sup>، 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:

تَقُولُ إِذَا حَثَّنَاهَا فَظًّا ت      تُنَاجِينَا بِأَسِنَّةِ الْكَلالِ  
إِلَى أَفْقِ الْهَلَالِ مَسِيرُ رُكْبِي      فَقَلْنَا بَلْ إِلَى أَفْقِ النَّوَالِ<sup>(2)</sup>

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 مفردة (حثناها، تناجينا، الكلال)، كما أن مجرد السؤال من الناقة يدل على مشقة الرحلة، كما تكثر الأفعال الدالة على الحدث واستمراره في البيتين السابقين (تقول، حثنا، 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"<sup>(3)</sup>

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:

إِلَى ابْنِ مُحَمَّدٍ<sup>(4)</sup> وَزَرَّ<sup>(5)</sup> الْبَرَايَا      ظَهِيرِ الدَّوَالَةِ الدَّمِثِ الْخِلَالِ<sup>(6)</sup>

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

(2) الغزي، الديوان(ص380)، النوال: العطاء، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج5/1836).

(3) الزجاجي، حروف المعاني والصفات(ج1/14).

(4) هبة الله بن محمد بن المطلب ولي الوزارة للخليفة العباسي المستضيء، ينظر: ابن كثير، البداية والنهاية، (ج12/208).

(5) وزر: ملجأ، الجوهري، الصحاح(ج2/845).

(6) الغزي، الديوان(ص380).

### 3- الخيل:

إنّ علاقة الإنسان العربي بالخيل علاقة طبيعية، فظروف الحياة الصعبة تجعله يتمسك بالخيل ليصبح مظهرًا 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 الغزّي لها علاقة بالخيل وبصفاتنا وبطريقة جريها وبما يستخدم لها من أشياء، ومن هذه المفردات: يعلي، يهتز، يطير، سابح، شادخ الغرّة، طيار، جمح، مرخ، عنانه، يهتزّ، قوائم، جلده، أيدي السلاهب، صعده، الأشقر، الجواد الأشهب، العراب (الخيل)، محجل، سابق، له غرّة (بياض في جبهة الفرس (أغرّ)، قَبّ (الخيل الدقيقة)، الصوافي (جمع صافئة من الخيل وهي التي تقف على ثلاثة أرجل، ومنه قول الغزّي:

وليلٍ كأنَّ النَجْمَ فِيهِ مُقَيَّدٌ      تَلِيلٌ<sup>(1)</sup> تَرَقَّى فِي كَثِيبٍ عَقَنَقَلٍ<sup>(2)</sup>  
وَصَلَتْهُمَا فِي قَطْعٍ بِيَدٍ كَأَنَّهَا      مَسَافَةٌ وَعَدِ الْمُسَقَمِ الْمَتَأُولِ<sup>(3)</sup>  
بِعَزْمٍ عَلَى مَثْنِ الثَّرِيَا وَصُورَةٍ      عَلَى مَثَلِهَا مِنْ مَثْنٍ وَرِدٍ مُحَجَّلِ<sup>(4)</sup>  
سَبُوحٍ<sup>(5)</sup> شَأَى<sup>(6)</sup> مَا شَاءَ مَرِخٍ عَنَانِهِ      فَفَرَّقَ شَمَلَ الطَّيْرِ فِي ظَهْرِ شَمَالِ<sup>(7)</sup>  
يُنَاسِبُ مَنْ جَابَ الْعَجَاجَةَ<sup>(8)</sup> مَعْلَمًا      بِهَادِيهِ مِنْ جَابِ الظَّلَامِ بِمَشْعَلِ  
وَتَحَسَبُهُ خَاضَ الثَّلُوجَ مُغْلَسًا<sup>(9)</sup>      فَأَصْبَحَ يَهْتَزُّ اهْتِزَّازَةً أَفْكَلِ<sup>(10)</sup>

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

(2) عقنقل: ما ارتكمت 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: سبج الفرس جريه، وفرس سبوح وسباح: يسبح بيديه في جريه، ابن منظور، لسان العرب (ج470/2).

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

(7) شمال: كل طير يتشام 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).

## قَوَائِمُهُ مُبَيَّضَةٌ وَلِغُرَّةٍ قَدِ اشْتَعَلَتْ فِي جِلْدِهِ نَارَ مُصْطَلِي (1)

يصف الشاعر فرسه بعدة 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 الغزّي بالشاعر (امرئ القيس) في وصفة لليل عندما جعل الغزّي نجمة مقيداً، فهو الذي يسبق النجوم في حركتها وكأنها لا تتحرك من سرعة فرسه.

ينوع 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 (فعلول)، كما يستخدم التضعيف في بعض المفردات (مقيد، ترقى، المتأول، محجل، فرق، مغلساً، يهتز، مبيضة، غرة) 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 تليل) و(كأنها مسافة) و (على متن الثريا) (غرة قد اشتعلت) و(أصبح يهتز اهتزاز أفل)، وهي صورة مختلفة توحي على حالة الشاعر، فهو الذي يفخر بصفات فرسه السريع الأصيل، لذا فهو يكرر صفات هذا الفرس.

من الملاحظ على المفردات التي يستخدمها الغزّي 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، العجاجة، مغلساً، أفل، غرة، مصطلي...) وهي مفردات تدل على ثقافة الشاعر الأدبية؛ لأن معظم هذه المفردات وردت في معلقة امرئ القيس وخاصة قوله:

فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ  
بِجَلِّ مَغَارِ الْقَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبِلِ

(1) الغزوي، الديوان (ص808).

كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُقِّتْ فِي مَصَابِهَا      بِأَمْرَاسٍ كَتَّانٍ إِلَى صُمَّ جَنْدَلٍ  
وَوَادٍ كَجَوْفِ الْعَيْرِ قَفَّرٍ قَطَعْتُهُ      بِهِ الذَّبُّبُ يَعْوِي كَالْخَلِيعِ الْمُعَيَّلِ (1)

إن المتأمل لأبيات العزّي يرى مدى تأثره بأبيات امرئ القيس، فقد تتكرر بعض المفردات في القصيدتين، وكذلك الصور، كما أن العزّي متأثر بوزن قصيدة امرئ القيس وإيقاعها؛ لأنهما من بحر الطويل، وكذلك على روي واحد، وهي اللام المكسورة، وحرف اللام من الحروف التي تصلح للروي؛ "فتكون جميلة الجرس لذيدة النغم سهلة المتناول، وبخاصة إذا كانت القافية مقيدة، من ذلك الهمة والباء والداد والراء والعين واللام"<sup>(2)</sup>، ولإيقاع وظيفية إيحائية عندما "يعجز الكلام العادي عن تحديد دلالاته أو بما يتعذر التعبير عنه نثراً"<sup>(3)</sup>.

ومن قول العزّي في الخيل:

وَقَدْ قَرَّبْتُ كَفِّي إِلَيْهَا مُسَوِّمًا (4)      كَأَنَّ مَكَانِي مِنْهُ فِي مِرْجَلٍ (5) يَغْلِي  
وَيَهْتَزُّ بِالزَّجْرِ (6) الْيَسِيرِ فَإِنْ طَغَى (7)      فَيُضْبِطُهُ دُونَ الْمَقَاوِدِ (8) وَالشَّكْلِ (9)  
يَطِيرُ إِذَا لَاحَ الْهَلَالُ بِأَرْبَعٍ      تَوْهَمْتُهُ مَا طَارَ عَنْهُمْ مِنْ نَعْلِ (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 الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي (ص182).

(4) مسوماً: الخيل المسومة المرعية، والمسومة المعلمة، الجوهري، الصحاح (ج5/1955).

(5) المرجل: القدر من الحجارة والنحاس...، وقيل ما طبخ فيه، ابن منظور، لسان العرب (ج11/374).

(6) زجر: زجر البعير حثه وحمله على السرعة، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط (ج1/389).

(7) طغى: جاوز الحد، ابن منظور، لسان العرب (ج15/7).

(8) المقاود: جمع مقود، القيادة، والقود من الخيل التي تقاد بمقاودها ولا تركب، المرجع السابق (ج3/370).

(9) الشكل: شكلت الفرس بالشكال، شد قوامها بالحبل، المرجع نفسه (ج11/358).

(10) الغزي، الديوان (ص487).

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

أَهْلُ الْمَمَالِكِ مِنْ عَرَبٍ وَمِنْ عَجَمٍ      لا يفخرون بغير الخيل والخول<sup>(1)</sup>  
وقد يكون الفرس أشهباً كقوله:

حَتَّى تَبَيَّنَ أَنَّ عَزِّي تَأْبَتُ      مَنْ شَكَّ فِي شَيْءِ الْجَوَادِ الْأَشْهَبِ<sup>(2)</sup>  
وقد تكون الخيل رمزاً للمجد، يقول:

أَمَا فِي الْوَرَى مِنْ يَنْصُبِ الْخَيْلَ سُلْمًا      إِلَى غَايَةِ فِيهَا الْمَنُونُ فَرَاءُدُ<sup>(3)</sup>

إن مفردات الخيل في ديوان العزّي 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 العزّي، فهي صحراء، ببداء، طامسة مطموسة، بيد، الدهناء والفجاج، وهي برمالتها 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:

بَيْنَ الْعَوَاصِمِ وَالسَّوَاكِحِ مَنْزَلٌ      حَالَتْ سُهولٌ دُونَهُ وَوَعُورٌ  
وَالْبِيدُ أَشْدَاقُ<sup>(4)</sup> الْفَجَاجِ هَرِيْتَةٌ<sup>(5)</sup>      فِيهَا وَأَحْدَاقُ الْمَوَارِدِ غُورٌ  
وَبُطُونٌ أَوْدِيَةٍ يَضِلُّ بِهَا الْقَطَا<sup>(6)</sup>      وَيُرْدُ طَرْفُ الْعَيْنِ وَهُوَ حَسِيرٌ

(1) العزّي، الديوان (ص724)، الخول: اسم يقع على العبد والأمة، الجوهرى، الصحاح (ج4/1690).

(2) العزّي، الديوان (ص737)، الاشهب: الذي يغلب فيه البياض على السواد، الجوهرى، الصحاح (ج1/159).

(3) العزّي، الديوان (ص743)، الفرائد: وهو الدر إذا نظم وفضل بغيره، ابن منظور، لسان العرب (ج2/518).

(4) أشداق: الشدق: جانب الفم، الجوهرى، الصحاح (ج4/1500).

(5) هريته: الهريت: الواسع الشدقين، المرجع السابق (ج1/270).

(6) القطا: طائر سمي بذلك لثقل مشيه، وحدثه غطاء، ابن منظور، لسان العرب (ج15/189).

وبحار آل (1) لا تجود بنبغة (2) للطيّر تغبر وأمطيّ جسور (3)

فالشاعر ينتقل بين الأماكن ويقطع الفياقي 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 الإيقاعي 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 توحى 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) تقيد التشويق.

ويقول في الصحراء:

وَطَامِسَةٌ (5) تَرَى الْخَرِيَّتَ (6) فِيهَا  
وَلَيْسَ تَجُوزُهَا النَّكْبَاءُ (7) حَتَّى  
لَيْسَتْ قَتَامَهَا (9) وَخَرَجْتُ مِنْهَا  
كَأَمِّي تَنَاوَلَهُ كِتَابَا  
تُقَبِّلُ مِنْ مَهَابَتِهَا (8) التُّرَابَا  
خُرُوجَ مَهْدٍ سُلْبِ الْقِرَابَا

(1) آل: السراب، ابن منظور، اسان العرب (ج11/36).

(2) نغبة: جرعة، الجوهري، الصحاح (ج1/226).

(3) الغزي، الديوان (ص349).

(4) ينظر: أنيس، الأصوات اللغوية (ص23).

(5) طامسة: بعيدة لا تبتين من بعد، ابن منظور، لسان العرب (ج6/126).

(6) الخريّت: الماهر الذي يهتدى لآخر المفازر، ابن منظور، المرجع السابق (ج2/30).

(7) النكباء: الريح الناكبة، الجوهري، الصحاح (ج1/228).

(8) المهابة: الاجلال والمخافة، المرجع السابق (ج1/239).

(9) قتامها: القتام، الغبار، المرجع نفسه (ج5/2005).

بَسِيرٍ يَحْرِقُ النَّارَ اشْتِعَالاً وَعَزْمٌ يَنْبِقُ الْمَاءَ انْصَاباً<sup>(1)</sup>

إنَّها الصحراء بكل ما فيها من مخاطر ومجاهل وكأنَّها الكتاب الذي تعطيه لإنسان أُمي فلا يستطيع تحديد شيء فيه، إنَّها طلاسَم 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 توحى على صعوبة الصحراء وشدتها، كما توحى 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 الأُمي الذي يُعطى الكتاب، ولا يستطيع فك رموزه وخطوطه، وهي صورة تقرب وصف الصحراء عند المتلقي.

يوحى قول الشاعر (لبست قتامها) على مدى صعوبة هذه المفازة التي يكثر بها الغبار حتى صار كأنَّه لباس يرتديه فلا يفارقه، ولكنَّه خرج منه خروج السيف من الغمد، حتى نصل إلى المفارقة (بسير يحرق النار)، لأنَّ المعلوم عندنا، أنَّ النار هي التي تَحْرِقُ لا تُحْرِقُ، 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 الغزِّي ومنها: الطلل، الاطلال، الظعن، الهودج، رسم، عاف، الطلول، الدار، الرحل، الديار، الرحيل، شاخص، الطلل، الأبل، 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 المحدودة من الرمل، الحث (المتفرق من الرمل)، الدماث (الأماكن الرملية).

---

(1) الغزوي، الديوان (ص495).

يقول الغزّي:

رَبَابُ الْمَزْنِ ذَكَرَكَ الرَّبَابَا  
أَرَاكَ جَعَلْتَ وَصَفَ الرَّسْمِ رَسْمًا  
لِفَاقَةِ (2) نَاطِقِ ثُبْكِي جَمَادًا  
كَأَنَّ كَرَاكَ (3) كَانَ سَحِيقَ مَلْحٍ  
كَأَنَّ الْبَيْنَ (4) خَصَّكَ يَوْمَ سَارُوا  
كَأَنَّ الْمُغْبَلَى بِالْحَبِّ تَهَوَّى  
وَوَعْدُ السَّرْبِ (1) أُوْرَدَكَ السَّرَابَا  
وَسَحَّ الدَّمْعِ فِي الْأَطْلَالِ دَابَا  
كَمَنْ صَابَ الْحَسَامَ فَمَا أَصَابَا  
فَلَمَّا ابْتَلَّ بِالْعِبْرَاتِ ذَابَا  
بِقَشْرِ (5) الْعَيْشِ وَأَنْتَزَعَ اللَّبَابَا  
جَوَارِحُهُ الْمَشَقَّةَ وَالْعَذَابَا (6)

يقف الغزّي على الاطلاق ورسومها كما وقف الشاعر الجاهلي في بعض قصائده، ويبدى لوعته وأساه من رحيل المحبوبة، إن 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 الغزّي.

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 الاطلاق ورحيل المحبوبة، والرحيل يحتاج إلى حركة تنقل، لذا أكثر الشاعر من الأفعال.

(1) السرب: القطيع من النساء، ابن منظور، لسان العرب، (ج1/462)، والسرب: يقال سربت المزادة إذا سالت، الجوهري، الصحاح (ج1/147).

(2) الفاقة: الحاجة والفقر، ابن منظور، لسان العرب (ج10/219).

(3) كراك: نومك، الكرى: النعاس، الجوهري، الصحاح (ج6/2472).

(4) البين: الفراق، والبعد، والوصل، وهو من الأضداد، المرجع السابق (ج5/2082).

(5) قشر: جذب، ينظر: المرجع نفسه (ج2/792).

(6) الغزي، الديوان (ص489).



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

وللون نصيب من هذه المفردات، فالسحابة بيضاء (رياب المزن)، الرياب، 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 (رياب، رباب، أراك، الاطلاق، لقافة، ناطق، جمادأ، صاب، الحسام، في، أصابا، كراك، كان، سحيق، فلما، العبرات، ذابا، ساروا، اللبابا، المبتلى، تهوى، جوارحه، العذابا)، ومن مظاهر الإيقاع التصريح في قوله (الربابا) و(السرابا)، وحسن التقسيم في البيت الأول (رياب المزن ذكرك الربابا) و(ووعد السرب أوردك السرابا)، وكذلك ومنه التكرار (رياب، 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 لجعلها مقدمة عند دخول الموضوع، ومن قوله في الطلل:

أعافية<sup>(1)</sup> والدارُ عافيةُ الرَّسْمِ      وَنُعْمَى حَيَاةٍ بَعْدَ وَشَكٍ<sup>(2)</sup> نَوَى نُعْمِ  
تعاورة<sup>(3)</sup> العَصْرانِ<sup>(4)</sup> والقطر<sup>(5)</sup> والندی      فلم يَبْقَ إِلَّا ما يَنْمُ ولا يَنْمِي<sup>(6)</sup>

(1) عافية: العفاء الدروس، الهلاك، الجوهرى، الصحاح(ج6/2433).

(2) الوشك: السرعة، ينظر: المرجع السابق(ج4/1615).

(3) تعاوره: التعاور شبه المدوالة والتداول في الشيء يكون بين اثنين، ابن منظور، لسان العرب(ج4/618).

(4) العصران: الليل والنهار، والغداة والعشي، الجوهرى، الصحاح(ج2/748).

(5) القطر: المطر، المرجع السابق(ج2/795).

(6) ينمى: يرفع، الجوهرى، الصحاح(ج6/2515).

طُلُوْلٌ سَأَلْنَ الْعَقْلَ مِنْ كُلِّ سَائِلٍ      فَمَا بَاتَ عَنْهَا وَهِيَ مَسْأُوبَةٌ الْفَهْمِ  
تَبِيْتُ مِنَ النُّكْبَاءِ مَطْمُوسَةَ الصُّوَى<sup>(1)</sup>      وَتَضْحَى مِنَ الْوَسْمِيِّ<sup>(2)</sup> بَيِّنَةَ الْوَسْمِ<sup>(3)</sup>

يتناول الغزّي 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، طول، النكباء، مطموسة، الصوى، الوسمي، الوسم...)

ومعظمها مفردات في وصف الطلل الدارس وما به من حجارة.

يبدأ الشاعر قصيدته بأسلوب إنشائي استنهامي (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، فإن الغزّي يجعل من النكبات الحاقدة سبباً في خراب الديار لتصبح طلالاً بالياً.

يقول:

بين الصريم<sup>(4)</sup> فملتقى الأحقاف<sup>(5)</sup>      ظلل تأبد<sup>(6)</sup> فيه رسم عاف<sup>(7)</sup>  
وقفته به النكبات<sup>(8)</sup> وقفه حاقد      ومشى عليه المحل<sup>(9)</sup> مشية حاف  
فاحبس بها أنضاء<sup>(10)</sup> شوقك طلعاً      واذكر هواك فما جواك بخاف<sup>(11)</sup>

- 
- (1) الصوى: الأعلام من الحجارة، الواحدة صوة، الجوهري، الصحاح(ج6/2404).
- (2) الوسمي: مطر الربيع الأول؛ لأنه يسم الأرض بالنبات، المرجع السابق (ج5/2051).
- (3) الغزي، الديوان(ص805).
- (4) الصريم: القطعة المنقطعة من معظم السروال، ابن منظور، لسان العرب(ج12/324).
- (5) الاحقاف: الحقف ما اعوج من الرمل، الجوهري، الصحاح(ج4/1345).
- (6) تأبد: التأبيد التخليد، الأبد الدائم، وتأبدت البهيمية: توحشت، المرجع السابق(ج2/439).
- (7) عاف: عفت الرياح الآثار إذا درستها ومحتها وإذا غطاها التراب، ابن منظور، لسان العرب(ج15/72).
- (8) النكبات: مفردها (نكبة) والنكبة: الدهر، الجوهري، الصحاح(ج1/770).
- (9) المحل: الجذب، وهو انقطاع المطر ويبس الأرض من الكلاء، المرجع السابق(ج5/1817).
- (10) أنضاء: جمع نضو، البعير المهزول، وقيل المهزول من جميع الدواب، وقد يستعمل في الإنسان، ابن منظور، لسان العرب(ج15/329).
- (11) الغزي، الديوان(ص433).

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 (طلل) والخبر (تأبد)، وقد أفاد التقديم والتأخير لفت الانتباه.

### خامساً: حقل المكان الدلالي:

يمثل المكان حقلاً هاماً من الحقول الدلالية في شعر العزّي، 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، غزة فارس، الكرخ، كرمان، الكوفة، اللوى، مرو، مرو الشاهجان، منى، الموصل، نجد، النجف، نهاوند، نيسابور، هرات، نيقية، هيت، الهند، واسط، وجرة، بيرين، 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:

وَكَمْ جُبْتُ مِنْ مَرَّتٍ (1) إِلَيْكَ وَمَهْمِهِ (2) تَضِلُّ النُّعَامِي (3) فِي مَلَاعِبِهِ الْبُطْحِ (4)

(1) مرّت: المرث: مفازة لا نبات فيها، الجوهري، الصحاح(ج1/266).

(2) مهمه: الهموم: الناقة التي تهتم الأرض بفيها وترتع أدنى شيء تجده، ابن منظور، لسان العرب(ج12/623).

(3) النعامي: ريح شجي بين الجنوب والصبحا، المرجع السابق(ج12/586).

(4) العزّي، الديوان(ص607)، البطح: مسيلّ واسع فيه دقاق الحصى، الجوهري، الصحاح(ج1/356).

يستثمر الشاعر الأسلوب الإنشائي (كم جبت)، ومن الواضح الغرض البلاغي منه وهو الفخر بكثرة تنقله ورحلته، كما يستثمر الشاعر دلالة بعض المفردات التي توحى على شدة الرحلة التي قام بها، وعلى صعوبة الأماكن التي قطعها (مرت، النعامي، 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.

إنَّ المنتبِع لمفردات المكان في أشعار العزِّي يلاحظ أنه يركز عليه تركيزاً كبيراً؛ لأنَّه 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:

أَيِّنْ دَعْوَاكَ وَالغَوَانِي (1) غَوَانِي  
وَنَوَاكِ الشُّطُونُ (2) إِزْمَاعِكَ (3) الرَّحْمَ  
وَالْمَعَانِي وَاللَّفْظَ حَازَ الْمَعَانِي  
لَهُ مِنْ غَزَّةٍ إِلَى عَسْقَلَانَ (4)

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

يقول في قصيدة يمدح فيها الوزير بن أبي توبة (5):

دَارٌ بِأَكْنَافِ (6) سُغْدَى رَسْمُهَا عَافِ  
أَبْلَثُ مُصَاحِبَةُ الْأَيَّامِ جَدَّتْهَا  
وَصُحْبَةُ الدَّهْرِ دَاءٌ مَالَهُ شَافِ  
\* \* \*

أَيَّامٌ كُنْتُ أَمِيرًا فِي بَرُودِ صَبَا  
يُضِيبِي الْكَعَابَ بِأَعْلَامٍ وَأَفْوَافِ (7)

(1) الغواني: الغانية: الجارية التي غنيت بزوجها، الجوهري، الصحاح (ج6/2449).

(2) الشطون: الشطن، الحبل، الحبل الطويل، المرجع السابق (ج5/2144).

(3) إزماعك: الزمع: المضاء في الأمر، والعزم عليه، ابن منظور، لسان العرب (ج8/143).

(4) العزّي، الديوان (ص370).

(5) أبو القاسم محمود بن عبد الملك بن أبي توبة المروزي الوزير من أهل مرو، ينظر: المروزي، التجبير في المعجم الكبير (ج2/288).

(6) أكفاف: جمع كنف وهو الجانب، الجوهري، الصحاح (ج4/1424).

(7) أفواف: جمع فوف وهو القطن، وبُرد أفواف، وحلة أفواف، مفردها فوف وهي ثياب رفاق من ثياب اليمن موشاه، وبرد مفوف أي رقيق، ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج9/274).

وَحَيِّ عَزَّةَ حَيِّ الْعِزِّ مُنْتَظَمٌ      كَعَقْدِهَا مِنْ خِيَامِ بَيْنِ أَحْقَافِ (1)  
تَحْوِي صَوَادِفَ مِنْ رَدِّ السَّلَامِ فَمَا      يُحْيِيْنَ إِلَّا بِطَرْفِ أَوْ بِإِطْرَافِ (2)

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

ومن أماكن اللهو التي يذكرها قوله:

كَانَ الصَّبَا حَلْبَةً (3) لِلَّهِوِ فِي حَلْبَا      مَنْ جَاءَ مِنْهَا سُكِينًا (4) أَحْرَزَ الْقَصْبَا (5)

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

أَمِنْ دِمَشِقِ الشَّامِ أَمْ حَلْبَةَ      طَرَقَتْ مَنْ كُنْتُ مُنْتَهَى أَرِيَةَ (6)

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

فَخَرَّتْ أَدْرَبِيْجَانُ (7) مِنْهُ بِمَا جِدِ      زَادَتْ مَنَاقِبُهُ عَلَى الْأَلْفِ (8)  
فَلَقَدْ نَزَلْتُ بِهَا فَكَانَتْ جَنَّةً      مَحْفُوفَةً بِحَدَائِقِ الْأَلْفِ (9)

(1) الأحقاف: مفردا الحقف: المعوج من الرمل، الجوهري، الصحاح(ج4/1345).

(2) الغزي، الديوان(ص436)، إطراف: الطرف: العين، وطرف بصره يطرف طرفاً إذا أطبق أحد جفنيه على الآخر، ابن منظور، لسان العرب(ج4/1393).

(3) حلبة : خيل تجمع للسباق من أدب لا تخرج من إصطبل واحد، المرجع السابق(ج1/114).

(4) سكيناً: كثير السكوت، ينظر: المرجع نفسه(ج1/253).

(5) الغزي، الديوان(ص616)، القصبا: أي السبق، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج1/677).

(6) الغزي، الديوان(ص455)، أرب: الحاجة، الجوهري، الصحاح(ج1/87).

(7) أذربيجان : إقليم واسع من أشهر مدنها تبريز، وسلماس وأرمية، ينظر: الحموي، معجم البلدان(ج1/128).

(8) الألف: الذين يألفون الأمصار، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج9/12).

(9) الغزي، الديوان(ص435)، الألفاف: الأشجار يلتف بعضها ببعض، ابن منظور، لسان العرب(ج9/318).

ومن مدن أذربيجان تبريز، يقول فيها:

وَعَجِبْتُ كَيْفَ تَعَلَّمْتُ تَبْرِيزَ مَنْ      تَبْرِيزُهُ فِي الْجُودِ وَالْإِسْعَافِ (1)

ومن أسماء الأماكن قسبة (كورة سابور)، يقول:

وَأَنْ لَا يَرَى النُّونِبِدْجَانَ (2) مَسَافِرٌ      وَيَدْخُلُهَا إِلَّا تَلَقَّاهُ رَفْدُهُ (3)

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

أَقَمْتُ بِشِيرَازَ (4) نَصَبَ الرِّدَى      يِرَانِي وَيُذْرِكُنِي إِنْ وَثَبَ (5)

وقوله:

لُخْلُو مَرَوْ (6) عَنِ الْمَرْوَةِ أَضْبَحَتْ      مَأْوَى اللَّئَامِ وَمَجْمَعِ اللَّوَامِ

لَا الْفَلْسُ يَخْرُجُ عَنْ يَدِ فِيهَا وَإِنْ      خَرَجَ الْعُرُوقُ بِهَا عَنِ الْأَجْسَامِ (7)

وقوله:

كُنْتُ بَأْرَانَ (8) فِي زَمَانِ خُمُو      لِ الْعِلْمِ إِبَانِ قَهْقَرِ الْأَدْبِ (9)

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

وتنقلاته قوله:

رَعَى اللَّهُ أَيَّامَ الْعَقِيقِ (10) الَّتِي خَلَّتْ      فَوْشِي الْهَوَى مِنْ صَبْغِهَا وَفِرْنَدُهُ (11)

إِذَا مَخَضَتْ كَفَّ الْهَوَى الْعَمَرَ فَاغْتَنِمِ (12)      وَخُذْ مَا صَفَى مِنْ عَيْشِهِ فَهُوَ زُبْدُهُ

(1) الغزي، الديوان (ص436).

(2) النونبديجان: قسبة كورة سابور، وهي مدينة من أرض فارس، ينظر: الحموي، معجم البلدان (ج5/307).

(3) رفته: الرشد: العطاء، الجوهري، الصحاح (ج2/475).

(4) شيراز: بلد من بلاد فارس عظيم الشأن، ينظر: الحموي، معجم البلدان (ج3/380).

(5) الغزي، الديوان (ص657).

(6) مرو: مدينة من مدن فارس العظيمة والمشهورة، ينظر: الحموي، معجم البلدان (ج5/116).

(7) الغزي، الديوان (ص526).

(8) أران: في أرمينية، وهي مدينة واسعة، ينظر: الحموي، معجم البلدان (ج1/126).

(9) الغزي، الديوان (ص416).

(10) العقيق: واد بالحجاز، الجوهري، الصحاح (ج10/255).

(11) فرنده: الفرند: وشي السيف، المرجع السابق (ج3/334).

(12) اغتنم: جعل له غنيمة أوهبه، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط (ج2/664).

وَلَا تَزُجْ مَهَا زَارِكَ الْفَقْرُ زَائِلًا  
وَأَلُو كُنْتَ مِمَّنْ يَطْلُبُ الرَّفِيقَ سَالِمًا  
لَقَدْ ضَاقَ بِي سَهْلُ الْبِلَادِ وَحَزْنُهَا (2)  
أَلَفْتُ السُّرَى (4) وَالسَّيْرَ (5) وَالصُّبْحَ وَالذُّجَى (6)  
فَيَوْمًا تَرَانِي فَوْقَ مِصْرٍ صَعِيدِهَا (7)  
لَعَلَّ هُدُوءًا فِي التَّقْلُقِ (9) كَامِنٌ  
فَإِنِ الْقَتِيرَ الْمَوْتُ وَالْبَيْتُ لَحُدُهُ  
مِنَ الْغَمْرِ بِالشَّرْبِ الَّذِي طَابَ ثَمْدُهُ (1)  
وَخَالَفَنِي حُرُّ الدَّمِيلِ (3) وَعَبْدُهُ  
كَمَا يَأْلَفُ الْقَلْبَ الْمَتِيمَ وَجُدُهُ  
وَيَوْمًا تَرَانِي فَوْقَ جِيحُونَ (8) صَعْدُهُ  
لَأَجَلِ هُدُوءِ الطِّفْلِ حُرِّكَ مَهْدُهُ (10)

يستثمر الشاعر المتضادات في القطعة السابقة استثماراً واضحاً، ومنها: (الغمر) و(تمده)، (السهل) و(الحزن)، (الحر) و(العبد)، (السرى) و(السير)، (الصبح) و(الدجل)، (الصعيد) و(جيحون)، (هدوياً) و(حزك)، 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، اغتم، 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 الحب، وكأنه لا يشعر بالراحة إلا عندما ينتقل من مكان لآخر (التقلل)، وهي لفظة فيها نوع من عدم الاستقرار، وكأنها تعيد التنقل وعدم الهدوء، والمفارقة أن الشاعر لا يشعر بهذا الهدوء إلا بعد

(1) ثمده: التمد: الماء القليل، الجوهري، الصحاح(ج2/451).

(2) حزن: الحزن: ما غلظ من الأرض، الجبال الغلاظ، المرجع السابق(ج5/2098).

(3) الدميل: ضرب من سير الإبل، وهو السير اللين، المرجع نفسه(ج4/1702).

(4) السرى: السير ليلاً، ينظر: المرجع نفسه(ج6/2376).

(5) السير: عندهم بالنهار والليل، أما السرى فلا يكون إلا ليلاً، الهروي، تهذيب اللغة(ج13/34).

(6) الدجا: الظلمة، الجوهري، الصحاح(ج6/2334).

(7) الصعيد: التراب، والأرض المستوية، والصعيد: الطريق، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج3/255).

(8) جيحون: اسم نهر (نهر بلخ)، الجوهري، الصحاح(ج5/2091).

(9) التقلل: الخفة والإسراع، تقلل في البلاد إذا تقلب فيها، ابن منظور، لسان العرب(ج11/567).

(10) الغزي، الديوان(ص466)، مهده: المهدي: مهد الصبي والمهاد الفراش، الجوهري، الصحاح(ج2/541).

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



# الفصلُ الثاني

## البنية التركيبية

## البنية التركيبية

مدخل:

إنّ الدراسة الحديثة للقصيدة تقوم على مجموعة من البنيات، وهي البنية الإيقاعية 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"<sup>(1)</sup>، ولا يمكن للمبدع إغفال البنية التركيبية سواء في العلاقة الداخلية أو العلاقة الخارجية، "فالإبداع مرهون بالتفكير العميق في الطبيعة التركيبية للغة والتشكيلات الجديدة لها"<sup>(2)</sup>.

لا يمكن للقارئ الناقد قراءة البعد الجمالي للتركيب النحوي إلا 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"<sup>(3)</sup>، فهو أي القارئ يدرك ذلك مسبقاً؛ "لأنّ دلالة السياق تجعل الجملة ذات الهيئة التركيبية الواحدة بمفرداتها نفسها تختلف باختلاف السياق الذي ترد فيه"<sup>(4)</sup>، كما أنّ "الدلالة تستخرج من طبيعة التركيب التي تتموضع فيه، وليست إلا ما توحى به جملة العلاقات اللغوية"<sup>(5)</sup>، 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 جديد لهذه التركيبات"<sup>(6)</sup>، أو كما يقول الجرجاني "والألفاظ لا تُفيد حتى تُؤلف ضرباً خاصاً من التآليف، ويُعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمّدت إلى بيت شعرٍ أو

---

(1) إسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري (ص5).

(2) عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب في النقد الأدبي (ص161).

(3) إسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري (ص65).

(4) عبد اللطيف، النحو والدلالة (ص113).

(5) رمانى، الغموض في الشعر العربي الحديث (ص219).

(6) عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب (ص161).

فَصُلِّ نَثْرٍ فَعَدَدَتْ كَلِمَاتِهِ عَدًّا كَيْفَ جَاءَ وَانْتَقَى، وَأَبْطَلَتْ نَضْدَهُ وَنِظَامَهُ الَّذِي عَلَيْهِ بَنِي، وَفِيهِ أَفْرَغَ الْمَعْنَى وَأَجْرِي، وَغَيَّرَتْ تَرْتِيبَهُ...، أَخْرَجْتَهُ مِنْ كَمَالِ الْبَيَانِ، إِلَى مَجَالِ الْهَدْيَانِ"<sup>(1)</sup>

يبقى النص الأدبي نصاً مجهولاً للناقد على أساس أنّ النص الأدبي "نص لغوي لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقة اللغوية التي ينطوي عليها"<sup>(2)</sup>، 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 يولد من خلال هذا الكسر إحياءات جديدة، "وعليه من الضروري النظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافاً عن لغة المواضعة، وباعتباره نمطاً متميزاً عنها"<sup>(3)</sup>.

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 جملة المسلوكة في وزنه وقوافيه أو موسيقاه..."<sup>(4)</sup>، لذا يلجأ الشاعر إلى البنية التركيبية مراعيّاً 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).

تحقيقه من قيم جمالية<sup>(1)</sup>، ويرى إبراهيم أنيس أن الشعر من خلال التعابير والتراكيب "يشترك مع نظام النثر حيناً، ويفرّ منه حيناً آخر، دون أن يعمد الشاعر إلى مثل هذا الخروج عمداً، أو يلتمسه قصداً بل يرد في نظمه وهو لا يكاد يشعر"<sup>(2)</sup>.

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 الجزئيات تترك هي الأخرى علاقات دلالية ذات أهمية بالغة، وهذه الأمور في مجملها تمثل البعد الأساسي لعناصر التركيب في الصياغة الأدبية<sup>(3)</sup>.

### 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 الإفصال على الناس"<sup>(4)</sup>، والتأخير نقيض ذلك وتأتي بمعنى "جاء بعده وتقهقر عنه ولم يصل إليه"<sup>(5)</sup>.

من المعلوم عند دراسي اللغة العربية، والناطقين بها أنه لا يمكن للمتحدث أن 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 أن يكون التقديم والتأخير اعتباطياً، ولكنّه يكون لغرض بلاغي قصده المبدع، وهذه الأغراض البلاغية تعارف عليها البلاغيون وحدّوها 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 يفتنّ 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(ج12/265).

(5) مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج1/8).

بديعه، ويقضي بك إلى لطيفة...<sup>(1)</sup>، 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...<sup>(2)</sup>، وإذا كان البلاغيون قد حدّدوا الأغراض البلاغية من التقديم والتأخير فإنّ "تراكيب الشعر أكثر حيوية في تأليف كلماتها من حيث التقديم والتأخير، 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 التناول"<sup>(3)</sup>؛ لذا فإنّ التقديم والتأخير يمثلّ 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"<sup>(4)</sup>.

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 الخلطة 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 إلا انزياح تركيبى وهو "يمثل تقنية أسلوبية يعتمد عليها 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"<sup>(5)</sup>.

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

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز(ص106).

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

(3) الشاب، الأسلوب(ص69).

(4) كوهن، بنية اللغة الشعرية(ص15).

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

من تحقيقها إلا من خلال الثورة على تلك القوانين التي تضبط اللغة، دون أن تخلّ بالمعنى، بل يحقق المعاني المختلفة، لذا فإنه 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 العزّي ما يلي:

### 1- تقديم المفعول به على الفاعل:

يكثُر في شعر العزّي ظاهرة تقديم المفعول به على الفاعل، ويعتبر ذلك التقاطه 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 العزّي:

أَقْفَرْتُ<sup>(1)</sup> مِنْ أَهْلِيهِنَّ الدِّيَارُ      فَاسْتَنَارَتْ غَرَامَكَ الْآثَارُ  
كَلَّمَا سَهَّدَ<sup>(2)</sup> الْعُيُونَ الْبَوَاكِي      شَوْقُهُمْ صَوَّرَتْهُمْ الْأَفْكَارُ<sup>(3)</sup>

إنّ القراءة المتأنية للنص تكشف عن انزياحات تركيبية في البيتين السابقين، وتكشف عن دلالات ضمنها العزّي 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 يمرُّ 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 العزّي موسيقى القصيدة من حيث الوزن والقافية، والتصريح، كما قدم الشاعر المفعول به (العيون) على الفاعل المؤخر (شوقهم)،

(1) أقفرت، القفر: الخلاء من الأرض، وقيل مغارة لا نبات فيها، الجوهري، الصحاح(ج5/110).

(2) سَهَّدَ: أَرَقَ، السهَاد: الأرق، المرجع السابق(ج2/492).

(3) العزّي، الديوان(ص609).

وكان الأولى أن يقول (كلما سهد شوقهم العيون)، ولكنه قدم وأخر مراعاة للحالة التي تسيطر عليه.

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

ومنه قوله:

مِسْكَاً حَشَيْتَ فُوَاداً صَارَ فِيكَ دِمَاءً      فَلَا يُغَايِرُ مَسْحُوقاً وَمَفْتُوناً<sup>(1)</sup>

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 وَصَبَّ<sup>(2)</sup> الْهَيْجَاءِ سَيْفُكَ فَلَيْدُمُ      لَكَ الْعِزُّ مَاكَرَّ الْجَدِيدَانِ<sup>(3)</sup> وَاصْبَا<sup>(4)</sup>

إنّ تقديم المفعول به (وصب) والمضاف إليه (الهيحاء) 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:

يُوجِبُ ذَكَرَ الْعَدَا فَضْلُهُ      هُوَ الرَّبْعُ يُوجِبُ وَصْفَ الدِّمَنِ<sup>(5)</sup>

(1) الغزي، الديوان (ص451).

(2) وصب: الوصب: المرض، الجوهرى، الصحاح (ج1/223).

(3) الجديدان: الليل والنهار، المرجع السابق (ج2/454).

(4) الغزي، الديوان (ص335).

(5) المرجع السابق، ص593.

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 شبه الجملة على الفاعل:

إنّ تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) على الفاعل يحقق قيمة أسلوبية يقصدها الشاعر، لذا يكثر العزّي 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<sup>(1)</sup> 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 وإن 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 العزّي:

نُسِخْتُ بِرِفْدِكَ آيَةَ الْحِزْمَانِ      وَعَلَّتْ لَوْفَدِكَ رَايَةَ الْإِحْسَانِ (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 يعطي من قيمة الممدوح عند المتلقي، حتى يرتبط بذهنه أن راية الإحسان لا تعلق إلا بواسطة الممدوح.

ومنه قوله:

وَعَلَيْكَ أَغْقُدُ خَنْصَرِي لِيَصِحَّ لِي      عَدَدِي فَأَعْرِفُ أَوْلَا مِنْ ثَانِي (3)

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

(2) العزّي، الديوان (ص335).

(3) المرجع السابق، ص339.



إنَّ الغَزِّيَّ يهتم برفع مكانة الممدوح بين الوري، 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:

إلى الله أشكو من أوامٍ أسفَّ بي      على حوضِ آمالٍ تشظى<sup>(1)</sup> نصائبه<sup>(2)</sup>

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 نفسه 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:

وَمِنْ حُسْنِ عَهْدِ اللَّيْلِ يُزَوِّرُ نَجْمَهُ      وتبييضُ من خوفِ الفراقِ ذوائبه  
وَلَوْ أَنَّ ثَارِي عِنْدَ حَيِّ بَبْلَقِع      سحيقٍ لما اغتاصت<sup>(3)</sup> على مطالبه<sup>(4)</sup>

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

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

زحامٌ على ما ليسَ ينفعُ غلّةً      وسكّرٌ وما دارتْ على القومِ قنديدُ<sup>(5)</sup>

(1) تشظى: تشظى الشيء إذا تطاير شظايا، الجوهري، الصحاح(ج6/2392).

(2) الغزي، الديوان(ص645)، نصائبه: ما نصب حول الحوض من الأحجار، ابن منظور، لسان العرب(ج1/760).

(3) اغتاصت: صعبت واشتدت، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج2/2428).

(4) الغزي، الديوان(ص645).

(5) الغزي، الديوان(ص671)، قنديد: الخمر، ابن منظور، لسان العرب(ج2/369).

وقوله:

وَعَيْزُ مُبَالٍ أَنْ يَكُونَ مِنَ الرَّدَى عَلَى قَيْدِ رُمَحٍ مَنْ تَطِيرُ بِهِ الْقَوْدُ<sup>(1)</sup>

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

رِيّ النَّوَاطِرِ مِنْ مَاءِ الْوِصَالِ صَدَى وَالْعَيْشُ فِي غَيْرِ أَفْيَاءِ الْوِصَالِ رَدَى<sup>(2)</sup>

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 المحبّ 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:

فَلَكِ الْجَلالُ وَقَدْ تَسَمَّى قَاضِيَا لِقِضَاءِ حَقِّ غَفَاتِهِ بِحَبَائِهِ  
وَمِنَ الدَّلِيلِ عَلَى الصَّبَاحِ وَقُضْلِهِ مَا يُلْبَسُ الْآفَاقَ مِنْ أَضْوَائِهِ  
لِلشَّعْرِ فِي ابْنِ الشَّارِعِيِّ طَلَاوَةٌ وَلِذَلِكَ الْأَيَّامُ مِنْ شُعْرَائِهِ<sup>(3)</sup>

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

وَفِي الْحَيِّ غَيْرَانُ عَلَى الْمَجْدِ لَيْلُهُ مِنْ الْفِكْرِ فِي شَنْنِ الْإِغَارَةِ قَشَعْمُ<sup>(4)</sup>

(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: كلّ شيء يكون ضخماً، والقشعم من أسماء الأسد، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج12/484).

وَيَغْزَى كَمَا يَغْزَى الْحَسَامُ فَيَكْتَسِي  
ومن صور تقديم الجار والمجرور تقدمه على اسم إن وأخواتها، أو كان وأخواتها ومن ذلك قوله:

وَأَنَّ لَهُ فِي مُدَّةِ الْوَصْلِ غَيْبَةً      تَدُلُّ عَلَى أَنَّ التَّوَأَصَلَ ضِدُّهُ<sup>(2)</sup>  
إنَّ النسب الذي يبدأ الشاعر به قصائده يجعله يهتم بالمحبيب أكثر من غيره، فيقدمه على غيره، لذا جاء تقديم الجار والمجرور (له) على اسم إن المؤخر (غيبته) زيادة في اهتمام الشاعر بالمحبوبة.

ومنه تقديم خبر صار عليها ، ومثاله قول الشاعر .

كَرَّةً صَارَ كُلُّ قَلْبٍ لَصْدَغٍ      صَارَ لَمَّا لَوَاهُ كَالصَّوْلَجَانِ<sup>(3)</sup>  
وقوله:

فَأَرَيْتَنِي فِي الْفَخْطِ خِضْبَ مَطَالِبِي      لَتَكُونَ لِي دُونَ الْبِلَادِ بِلَادًا<sup>(4)</sup>  
يمكن القول إن الانزياحات التركيبية الموجودة في ديوان الغزّي، تتناسب مع ما يضمّره النص من حالة نفسية عاشها الشاعر، وتأثر بها فأثرت على الطرق المعروفة في تأليف الكلام ونظمه .

### 3- تقديم الفاعل على الفعل:

ذكر النحاة العرب القدامى تعريفاً واضحاً للجملة الفعلية، ولعلمهم 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...<sup>(5)</sup>، أما النحاة العرب في العصر الحديث فإنّ بعضهم ينظر للجملة الفعلية على كون المسند فعلاً تقدم أو تأخر أو دلّ

(1) الغزّي، الديوان(ص787).

(2) المرجع السابق، ص466.

(3) المرجع نفسه، ص371.

(4) المرجع نفسه، ص477.

(5) ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل(ج1/88).

على التجدد، وهي "ما اشتملت على فعل"<sup>(1)</sup> والجملة الفعلية هي "ما كان المسند فيها فعلاً، سواء أتقدم المسند إليه أم تأخر، تغيرت صورة الفعل فيها أم لم تتغير"<sup>(2)</sup>، وقوله "الجملة التي يدل فيها المسند على التجدد، أو يتصف فيها المسند إليه بالمسند إنصافاً متجدداً"<sup>(3)</sup>، 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 الغزّيّ 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:

**قلوبُهُم أسودّت وصارمك اشتكى** مشيباً فلم تعدمه منهُنَّ خاضبا<sup>(4)</sup>

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 تجمعها بالممدوح قوية إلى أبعد حد، ليكون العطاء والجزاء على قدر تلك العلاقة.

ومن الأمثلة على تقديم الفاعل على الفعل قوله:

**أملت موعدهم فزدت مشقة** لمع السراب يزيد وازده صدا<sup>(5)</sup>

يظهر التقديم في قوله (لمع السراب يزيد)، والأصل أن يقول (يزيد لمع السراب) وهذا التقديم للسراب ولمعانه، يتناسب مع ما ذكره في الشطر الأول وهو تأمليه 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.

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:

حُذِّمَ مَا صَفَا لَكَ فَالْحَيَاةُ غُرُورٌ      وَالدَّهْرُ يَعْدِلُ تَارَةً وَيَجُورُ  
لَا تَعْتَبَنَّ عَلَى الزَّمَانِ فَإِنَّهُ      فَلَكَ عَلَى قُطْبِ (1) اللِّجَاجِ (2) يَدُورُ (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 أراداه 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:

لَا بَازَ يَسْلَمُ مِنْ حَبَائِلِهَا وَلَا      أَسَدٌ كَثِيفُ اللَّيْدَتَيْنِ هَضُورُ (4)  
ومنه قوله:

كُلُّ يُضَافُ إِلَيْهِ مَا يُغْنَى بِهِ      وَلِذَلِكَ قِيلَ شَقَائِقُ النُّعْمَانِ (5)  
وقوله:

---

(1) قطب: الحديدية القائمة التي تدور عليها الرحي، ابن منظور، لسان العرب(ج1/681).

(2) اللجاج: الجدل والحجاج، ينظر: المرجع السابق(ج2/353).

(3) الغزي، الديوان(ص346).

(4) الغزي، الديوان(ص346)، هصور: الهصر: الكسر، الجوهري، الصحاح(ج2/855).

(5) الغزي، الديوان(ص336)

وظمآن يَروِي بَعْدَ شَقِّ لِسَانِهِ      وَلَوْ صَحَّ لَمْ تَنقَعِ صَدَاهُ أَمْنَاهِلُ<sup>(1)</sup>  
وقوله:

وَخَيْلُكَ يَبْلُغُنَّ الْأَهْلَةَ فِي السُّرَى<sup>(2)</sup>      لِأَنَّ الدَّرَارِي<sup>(3)</sup> تَحْتَهُنَّ جَنَائِلُ<sup>(4)</sup>

ومما يلاحظ من خلال الأبيات السابقة والتي حصل فيها التقديم إنَّ كلَّ 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 ببعثاته وهداياه السخية لتتجدد وتستمر، كدلالة الأفعال المضارعة، إنَّها حالة نفسية واجتماعية وفكرية فرضت على الشاعر هذا التفكير والتصرف الذي ألحَّ عليه وفقاً لحاجاته الفطرية والاجتماعية.

#### ثانياً: الحذف

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

(1) الغزي، الديوان (ص343).

(2) السرى: السير ليلاً، الجوهري، الصحاح (ج6/2376).

(3) الدراري: الدراي: كوكب ثاقب مضيء، المرجع السابق (ج4/282).

(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).

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، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأثن ما تكون إذا لم يُين"<sup>(1)</sup>، 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؛ لأنه يخرج عن الرتابة التي قد تحدث من تكرار أنماط بعينها.

إنّ الحذف من وجهة نظر البلاغيين يعكس إحياءات معينة لدى المبدع، كما توحى على قدراته اللغوية التي من خلالها يستطيع الخروج عن النمط المألوف، وبذلك يمكن الحكم على المبدع أو غيره؛ لأنهم 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 وتبنيه الحس إلى البحث وراء المعنى"<sup>(2)</sup>

بين علماء البلاغة العربية أسباباً كثيرة للحذف، وقد فسر النحاة كثيراً هذه الظاهرة ومواقعها 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، التقخيم لما فيه من الإبهام، صياغة المحذوف في مقام معين تشريفاً له، وتحقير شأن المحذوف، وقصد البيان بعد الإبهام، قصد الإبهام، الجهل بالمحذوف، العلم الواضح بالمحذوف، والخوف منه أو عليه، رعاية السجع والوزن...<sup>(3)</sup>.

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..."<sup>(4)</sup>، بمعنى أن الأثر النفسي له أهمية مع الحذف، بحيث يمكن للمتلقي أن يتخيل ما يحلو له من معانٍ وصور "بحسب ما

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز (ص163).

(2) لاشين، معاني التراكيب (ص128).

(3) للاستزادة ينظر: حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي (ص27-109).

(4) الرماني: النكت في إعجاز القرآن (ص77).

يمكن أن يوحى به النص وينسجم معه فيتسع في تصور الدلالة الياحائية اتساعاً لا يمكن للشاعر أو الكاتب أن يحدثه في نفس المتلقي لو لم يعمد إلى مثل هذا الأسلوب من الكلام<sup>(1)</sup>.  
إنّ 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 غايتها في الاختصار أو التخلص من الزوائد، ولكن له معان مختلفة تجعل المتلقي يغوص في العمل الفني ليصل إلى المعنى الذي أراده المبدع.  
استخدم العزّي 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 أنّ 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، ويستتبط 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 العزّي، وكان أكثرها وضوحاً حذف المبتدأ.  
ومنه قوله:

---

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



شَمْسٌ يُعِيرُ الشَّمْسَ ضَوْءَ جَبِينِهِ      وَدُوَيْنَ أَخْمَصِهِ السَّمَاءِ الْأَعَزَلُ(1)

والتقدير (هو شمس)، لأنَّ الحديث عن الممدوح مفهوم ضمناً، وكأنَّ الشاعر لا يريد أن يقول (هو)؛ لأنَّه معروف كالشمس الذي لا ينكرها أحد، وكذلك الممدوح لا يمكن أن يجله أحد، وبذلك يُعلى الشاعر من مكانه الممدوح حتى وصلت مكانته إلى حدِّ لا يمكن جهله.

ومنه قوله:

دُرٌّ يَلْمُ بِنَظْمِهِ شَعْتَ(2) الْمُنَى      حُسْنَا وَتَلْتُمُهُ فَيَكْتَسِبُ اللَّمَّا(3)  
جَبَلٌ مِّنَ الْآدَابِ إِلَّا أَنَّهُ      يَهْتَزُّ مِنَّا بِالْحِصَاةِ وَتَكَرُّ مَا(4)

يستمر العزِّي في مدحه، فيحذف المسند إليه وهو المبتدأ وتقديره (هو)، فالممدوح غني عن التعريف، والحذف موجود؛ لأنَّ 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) توحى 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:

فَتِيَّ عَافَ أَثْوَابَ النَّطْوُلِ وَارْتَدَى      حَمِيدَ الْمَسَاعِي مِنْ ثِيَابِ النَّطْوُلِ(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:

فَتِيَّ جَاءَتْ بِهِ سَنَةٌ عَقِيمٌ      وَجَاءَ لِأَهْلِهِ زَمَنٌ ضَنِينٌ  
هُمَامٌ عَزْمُهُ سَيْفٌ جُرَّازٌ      جَاءَتْهُ الْأَلْمَعِيَّةُ لَا الْقَيْوُونَ(6)

(1) الغزي، الديوان، ص359، السماك الأعزل: كوكب نير، الجوهري، الصحاح(ج4/1592).

(2) شعت: التشعت: التفرق، المرجع السابق(ج1/285).

(3) اللما: الألمي، 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: الحداد، المرجع السابق(ج6/2185).

لَهُ شَيْمٌ تَدِرُّ بِهَا الْقَوَافِي  
خِلَالَ لَوِ حُجْبِنَ عَنِ الْعَطَايَا  
وقوله:

وَكُلُّ رَكِيَّةٍ فِيهَا لُبُونٌ  
لَطَارَ بِهَا إِلَيْهِنَّ الْحَنِينُ<sup>(1)</sup>  
كما يُرَى السَّيْرُ مَقْدُوداً<sup>(2)</sup> مِنْ الْأُدْمِ<sup>(3)</sup>

خَيْمٌ تَرَى فِيهِ مِنْ خَيْمِ النَّبِيِّ سَنًا  
ومنه قوله:

بِفَضْلِهِ وَأَوْ اسْتَحْفَظْتُهُمْ حَلَفُوا  
كَأَنَّ كُلَّ افْتِخَارٍ عِنْدَهُ وَكَفُّ<sup>(4)</sup>

مُؤَمَّلٌ شَهَدَ الْحَسَّادُ إِذْ عَجَزُوا  
مُبَرَّرٌ فِي الْمَعَالِي غَيْرُ مُفْتَخِرٍ  
ومنه قوله:

نِقَابٌ بِهِ تَخْفَى وَجُوهُ الْمَنَاقِبِ<sup>(5)</sup>

هُوَ الْفَقْرُ مِنْ كَسْرِ الْفَقَارِ اشْتِقَاقُهُ  
وقد يأتي الحذف لتحقير شأن المحذوف، ومنه قول الغزّي في الهجاء:

رَأَيْتَهُ بِالضُّدُودِ مُحْتَجَبٌ<sup>(6)</sup>

مُحْتَجَبٌ لَا يَزَالُ وَهُوَ إِذَا

والتقدير (هو)، فالشاعر لا يريد ذكر ذلك المهجو تحقيراً له وتصغيراً من شأنه، ولكنه 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 يُغَيِّبُه عن الذكر ويحذفه زيادة في تحقيره.

كما يأتي الحذف لبيان سوء حاله، وذلك عندما يقف أمام الممدوح شاكياً همومه، ومنه قوله مخاطباً الممدوح ومستعظفاً:

بُعْرَى الرَّجَاءِ تَمْسُكُ الْمُسْتَشْعِرِ  
بنوائبٍ يَأْخُذْنَ بِالنُّطْفِ<sup>(7)</sup> الْبَرِيِّ

عَرَجٌ عَلَيَّ فَإِنِّي مُتَمَسِّكٌ  
مُسْتَشْرِفٌ بِحِوَادِثٍ أَصْمَيْنِي

(1) الغزّي، الديوان (ص387).

(2) مقدوداً: الانتقاد، الانشقاق، الجوهرى، الصحاح (ج2/1755).

(3) الغزّي، الديوان (ص816)، الأدم: بالفتح: وجه الأرض، بالضم: السمرة، الجوهرى، الصحاح (ج5/1859).

(4) الغزّي، الديوان (ص413)، وكف: وكف الماء أي سال، ابن منظور، لسان العرب (ج9/62).

(5) الغزّي، الديوان (ص392).

(6) المرجع السابق، ص419.

(7) النطف: النطفة: ماء الرجل، والجمع نطفٌ، الجوهرى، الصحاح (ج4/1434).

شَيْخُوخَةٌ وَخَصَاصَةٌ<sup>(1)</sup> فِي غُرْبَةٍ  
 وقريحةٌ تبنو وَزْنُدٌ<sup>(2)</sup> لَا يَرِي<sup>(3)</sup>  
 مَتَّقَدِمُ الْأَيَّامِ عَوَّقَ مَطْلَبِي  
 ونذاك ينجزه من المتأخر<sup>(4)</sup>

يقف الغزّيّ أمام الممدوح مستعظفاً 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 ينفذه من هذه الحالة السيئة التي وصلها إليها من شيخوخة وفقر وضعف.

إنّ هذا الحذف يكثر في ديوان الغزّيّ 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"<sup>(5)</sup>، ومنه قوله:

صَيْدٌ<sup>(6)</sup> إِذَا رَكَبُوا لِصَيْدِ شَوْهُوا<sup>(7)</sup>  
 بالأُسْدِ لَا يَنْوَاغِرِ الْغِزْلَانِ<sup>(8)</sup>  
 ومنه قوله:

مُشْعَشَعَةٌ فِي كَأْسِهَا كُلُّ مَنْ رَأَى  
 حَكَى جِسْمَ نَارٍ ثَوْبٍ نَارٍ يُنَاسِبُهُ<sup>(9)</sup>  
 ومنه قوله:

مُحَنِّجٌ بِّ لَا يَزَالُ وَهُوَ إِذَا  
 رَأَيْتَهُ بِالصُّدُودِ مُحَنِّجٌ<sup>(10)</sup>

(1) خصاصة: الفقر، الجوهري، الصحاح(ج3/1037).

(2) الزند: العود الأعلى الذي يقتدح به النار، ابن منظور، لسان العرب(ج3/195).

(3) يري: بالفتح: تخرج ناره، الجوهري، الصحاح(ج6/2522).

(4) الغزي، الديوان(ص614).

(5) الجرجاني، دلائل الإعجاز(ص163).

(6) صيدٌ: الأصيد هو الذي يرفع رأسه كبيراً، الجوهري، الصحاح(ج2/499).

(7) شوهوا: اصطادوا، ينظر، المرجع السابق (ج6/1238).

(8) الغزي، الديوان(ص339).

(9) المرجع السابق، ص644.

(10) المرجع نفسه، ص419.

وقد يحذف المسند إليه (المبتدأ) بعد القول، وقد يعتمد المتحدث عند حذف المبتدأ على الدليل عليه من السياق اللفظي السابق، وهو حذف جائز<sup>(1)</sup>، ومنه قول الغزّي:

تَقُولُ إِذَا حَنَّتْهَا مَا فُظِّلَتْ      تُنَاجِينَا بِأَلْسِنَةِ الْكَلَالِ  
إِلَى أَفْقِ الْهَلَالِ مَسِيرُ رُكْبِي      فَقَلْنَا بَلْ إِلَى أَفْقِ النَّوَالِ<sup>(2)</sup>

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:

وَهُوَ عَبُوسٌ كَالْفَهْدِ مُجْتَمِعٌ      يَكَادُ مِنْ قُبْحِ خَلْقَةٍ يَثْبُ<sup>(3)</sup>

حذف الشاعر في جملة (مجتمع ..) المبتدأ (هو) المحذوف والذي دلّ عليه المبتدأ في الجملة الأولى، وذلك زيادة في تحقير المهجو، فهو لا يريد أن يذكره مرة ثانية، لأنّ الذكر فيه مدح، لذا يريد الشاعر أن يتجاهله بل يريد أن يعدد مثالبه، ومثله قوله:

لَمْ يُبْقِ لِي زَمَنِي شَيْئاً أُسْرُ بِهِ      فَالْحَمْدُ لِلَّهِ لَا فَوْزٌ وَلَا أَسْفُ<sup>(4)</sup>

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، وللتأكيد على الحالة التي آلت إليه، وخاصة أنه يريد أن يعرف الممدوح حاله (لا فوز، ولا أسف)، فهذه حالة يلخصها ببعض الكلمات دون إطالة ولا ملل، ومع ذلك فإنه يلجأ إلى أن يحمّد الله على هذه الحالة التي لا سرور بها، ولا فوز، ولا أسف عليها، ومن صور حذف المبتدأ قوله:

وَمَيْدَانُكَ الْفُضْلُ الْفَسِيحُ مَجَالُهُ      وَصَيْدُكَ آسَادُ الشَّرَى وَالْأَجَادِلُ<sup>(5)</sup>

(1) ينظر: حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي (ص202).

(2) الغزّي، الديوان (ص380).

(3) الغزّي، الديوان (ص419).

(4) الغزّي، الديوان (ص412).

(5) المرجع السابق، ص345، الاجادل: جمع أجدل وهو الصقر، ابن منظور، لسان العرب (ج10/104).

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:

وَلِمَ تَرَى نَبْتَ المَدَائِحِ نَامِيًا      وَكُفُّكَ غَيْثُ والرِّيَاضِ الأَفَاضِلِ<sup>(1)</sup>

### ب- حذف المسند:

المسند عند النحاة هو الفعل، واسم الفعل، وخبر المبتدأ، وخبر الفعل الناقص، وخبر الحرف الناسخ، وقد جاء في شعر العزّي، وأكثر ما جاء في أسلوب لولا لأنّ الشاعر وظفه كثيراً. ومنه قوله:

عَزِيْرُ النَّدَى لَوْلَا يَنَابِيْعُ سَيِّبِهِ      لِأَضْبَحَ مَاءُ الفَضْلِ فِي النَّاسِ نَاضِبًا<sup>(2)</sup>

إنّ التعبير العربي في أسلوب لولا "يجعل تعليق امتناع الجواب بعد "لولا" على مجرد المبتدأ"<sup>(3)</sup>، 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 العزّي 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) العزّي، الديوان، ص 345، الاجادل: جمع أجدل وهو الصقر، ابن منظور، لسان العرب(ج10/104).

(2) العزّي، الديوان(ص333)، ناضب: نضب الماء أي غار في الأرض، الجوهري، الصحاح(ج1/226).

(3) حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي(ص215).

لَوْلَا شُهُودُ الْجُودِ أَتَّكَّرَ سَامِعٌ      مَا قَالَهُ حَسَّانٌ فِي غَسَّانٍ (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 للأمرء والوزراء، فقد مدح حسان بن ثابت الغساسنة في الجاهلية، وذاع صيتهم وكرمهم، وقد أكرم الغساسنة شاعرهم كرمياً كبيراً، لذا أراد الشاعر من وراء استخدام الحذف لفت انتباه الممدوح وتذكيره حتى يجزل العطاء.

ومن وجوه حذف الخبر قول الغزّي:

فَسِرْتُ فِي ظَهْرٍ مَهْمَةٍ قُدْفٍ      لَا السَّرْجُ يَقْوَى بِهَا وَلَا الْقَتْبُ (2)

وتقدير المحذوف يفهم من خلال سياق الجملة السابقة للحذف، فهي تدلّ عليه، وتقدير المحذوف في قول الغزّي السابق (ولا القتب يقوى بها)، وجملة (يقوى) في محل رفع خبر المبتدأ (القتب)، وقد حذف الشاعر الخبر للتركيز على المبتدأ (القتب)، وبذلك يظهر قوه احتماله وصبره على الصحراء (مهمه) وما بها من قساوة أثناء قطعها.

ومنه قوله:

رَأَيْتُ لَوْمًا مُصَوَّرًا جَسَدًا      مُهَجَّثًا الْاِحْتِيَالُ وَالْكَذِبُ  
عَلَى سَرِيرٍ كَالنَّعْشِ لَا رَهْبٌ      يَعْلَوْهُ مِنْ هَيْبَةٍ وَلَا رَغْبٌ (3)

وتقدير المحذوف (ولا رغب يعلوه)، وقد دلّ على الخبر المحذوف، الخبر المتقدم عليه، فالشاعر يريد من المتلقي أن يثبتته إلى صفات المهجو، وخاصة بعد أن ذكر صفاته السيئة فأراد أن يعدّها دون ذكره، زيادة في تحقيره وتصغيره وزيادة في هجائه، ومنه قوله:

وجملته الحال أنّه رجلٌ      لا صعدٌ (4) عنده ولا صيبٌ (5)

(1) الغزي، الديوان (ص338).

(2) المرجع السابق، ص418، القتب: حبل صغير على قدر السنام، الجوهري، الصحاح (ج1/198).

(3) الغزي، الديوان (ص418).

(4) صعد: ارتقى مشرفاً، ويستخدمه الشعراء بمعنى الهوى، ينظر ابن منظور، لسان العرب (ج3/251).

(5) الغزي، الديوان (ص419)، صيبٌ: صببت الماء: أي سكبته، والماء يتصبب من الجبل أي يتمدد، الجوهري،

الصحاح، (ج1/160).

وتقديره (ولا صببُ عنده)، ومنه قوله:

جئْتُ بجِداءٍ<sup>(1)</sup> لا حُوارَ<sup>(2)</sup> لها      في دارِ أخلاقِهِ ولا سقْبُ<sup>(3)</sup>  
والتقدير (ولا سقْب لها).

ومن صور حذف الخبر قوله:

سُقياً لهم ما كان أحسنَ ملكهم      ولهم خيامٌ بالعراقِ ودورُ<sup>(4)</sup>  
والتقدير (ولهم دور) فقد حذف الجار والمجرور، ودلَّ عليه دليل قوله في الجملة السابقة (ولهم خيام)

وقوله:

تُمسي خزائنه من جودِ راحته      يبداء لا ذهبٌ فيها ولا ورقُ<sup>(5)</sup>  
والتقدير (ولا فيها ورق)، فقد حذف الجار والمجرور، ودلَّ 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 العزِّي:

قال: لعُمري وأيُّ فائدة      في النسلِ يا مَنْ سلاحُهُ نقيبُ<sup>(6)</sup>

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، ولكنه استخدم (لعمري)، وهي معروفة عند المتلقي أنها للقسم، لذا لا يجب أن يقول (قسمي) أو (بميني)، فهذا الأسلوب معروف ومتداول عند الجميع.

ومنه قوله:

(1) جيداء: الجيد بالتحريك: طول العنق وحسنه، (المقصود الناقة)، الجوهري، الصحاح(ج2/462).

(2) حوار: الحوار ولد الناقة من حيث يوضع إلى أن يفظم ويفصل، ابن منظور، لسان العرب(ج4/221).

(3) الغزي، الديوان(ص420)، سقْب: الذكر من ولد الناقة، الجوهري، الصحاح(ج1/148).

(4) الغزي، الديوان(ص349).

(5) الغزي، الديوان(ص355)، ورقُ: المال من دراهم وإبل، ابن منظور، لسان العرب(ج10/375).

(6) الغزي، الديوان(ص421)، نقب: النقبة: صدأ السيف والنصل، ابن منظور، لسان العرب(ج1/767).

ولعمري إن المشيب اشتغالاً  
غير أن الشباب أوري زنادا  
إنما يشرق اليراع بوجهه  
ماكسا رأسه المداد سوادا<sup>(1)</sup>

يريد الشاعر تأكيد كلامه، وخاصة عندما يضمنه بمعانٍ نستشف الحكمة من خلالها، لذا فهو يؤكد لام الابتداء (لعمري) وبالقسم وبـ (إن)، وأسلوب المدح الذي يشبه الذم، (غير أن) وبالحصـر (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:

رأيت الوري سلماً لمن كان مؤسراً  
وحزباً لمغلوبٍ وحزباً لغالب<sup>(2)</sup>

ويلاحظ المحذوف في قوله (وحزباً لمغلوب) وقوله (وحزباً لغالب)، والتقدير يفهم من خلال الجملة السابقة (رأيت الوري حزباً لمغلوب) و (رأيت الوري 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 يأت في مكانه المناسب، فالشاعر في البيت السابق يقدم الحكمة التي تعلمها من خلال تجاربه، ويريد نقلها إلى الممدوح، لذا يلجأ إلى الحذف ليبعد عن رتابة التكرار الممل، ومنه قوله:

ما دُمتُ أجنى ولا أسقى فلا ثمرٌ  
يبقى لجانيه في عودي ولا ورق<sup>(3)</sup>

وتقدير الحذف في قوله (ولا ورق) والمحذوف جملة (يبقى) لتصبح الجملة (ولا ورق يبقى)، فقد حذف الشاعر جملة يبقى، وقد دلّ 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:

بين العواصم والسواجل منزلٌ  
حالتُ سهولاً دونهُ ووعور<sup>(4)</sup>

(1) الغزي، الديوان (ص575).

(2) المرجع السابق، ص392.

(3) المرجع نفسه، ص355.

(4) المرجع نفسه، ص349.



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:

إِنَّ الْخَلَائِقَ لِلْحَوَادِثِ مَزْتَعُ      شَهَدَ الصَّبَاحُ بِذَاكَ وَالِدَيْجُورُ<sup>(1)</sup>

والتقدير (وشهد الديجور)، ومنه قوله:

وَقِفْ تَحْتَ رَأْيٍ مِنْهُ أَوْ تَحْتَ رَايَةٍ      فَلَا الْحَدُّ مَفْلُورُ<sup>(2)</sup> وَلَا الرَّأْيُ فَايِلُ<sup>(3)</sup>

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 الغزي:

صَبْرًا فَإِنْ تَسْتَطِيعَ نَصْرًا فَانْتَصِرْ      مَنْ فَرَّ مِمَّا لَا يُطَاقُ فَمَا وَنَا<sup>(4)</sup>

عندما يقف الشاعر مادحاً أمام الممدوح، ويريد أن ينصحه، نجده يقدم النصيحة مباشرة؛ لأنها 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:

تَوَقُّعًا أَنْ يَقُولَ النَّاسُ أَنْكَ مِنْ      تَنْبِيهِمْ تَعْرِفُ الْأَقْدَارَ وَالرُّتَبَا<sup>(5)</sup>

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 فإنه يقدم له النصائح التي لا خداع فيها، لذا يقول له في البيت الذي يليه:

سَلْنِي بِمُضْلِحَةِ الدُّنْيَا فَمَا خَفِيَتْ      مَوَاقِعُ النُّقْبِ عَمَّنْ جَرَّبَ الْجَرْبَا

(1) الغزي، الديوان (ص346)، الديجور: الظلام، الجوهري، الصحاح (ج2/655).

(2) مفلور: الفل: اللثم في السيف، ابن منظور، لسان العرب (ج1/530).

(3) الغزي، الديوان (ص343)، فايل: ضعيف، الجوهري، الصحاح (ج5/1794).

(4) الغزي، الديوان (ص811)، ونا: الونى الضعف والفتور والكلال والإعياء، الجوهري، الصحاح (ج6/2531).

(5) الغزي، الديوان (ص617).

ومنه قوله:

يا عاذلي صَبْرًا فَكَمْ مِنْ نَائِمٍ جَابَتْ لُبَانُثُهُ إِلَيْهِ الْفَدْفَدُ(1)

وقوله:

سُقِيًّا لِعَهْدِ الصِّبَا وَالنَّفْسُ مِنْهُجُهَا إِلَى الْخَلَاعَةِ رَحْبٌ مَا بِهِ لثَقُ(2)

وقوله:

حَذْرًا عَلَى بِيضٍ وَسُمْرٍ دُونَهَا بِيضٌ وَسُمْرُ(3)

## 2- حذف الحروف

إنَّ القارئَ لديوان الغزِّيِّ يلاحظ سمة أسلوبية صارت ملازمة لأسلوبه، حتى غدت من سماته الأسلوبية التي يتكئ عليها، وخاصة في حذف بعض الأدوات، وخاصة حذف "رب"، ففي كثير من القصائد يلجأ الشاعر إلى حذفها، ويبدأ البيت الشعري بالاسم المجرور، ويبقى عملها حتى عند حذفها.

ومنه قول الغزِّيِّ:

وَعِيسٍ(4) لَهَا بُرْهَانُ عِيسَى بْنِ مَرْيَمَ إِذَا قَتَلَ الْفَجُّ(5) الْعَمِيقُ الْمَطَالِبَا(6)

يصل الشاعر الممدوح، ويصف رحلته، والطريق التي قطعها، كما يصف كل مشاهدتها وفجاجها وجبالها ووديانها، فيقطع الفيافي وقد امتطى الإبل البيضاء الأصلية، وهي أي الإبل تحيي المطالب، كما كان عيسى ابن مريم يحي الموتى بإذن الله، فيصف هذه العيس دون أن يذكر شيئاً قبلها وهو المحذوف (رب) والتقدير (ورب عيسى)، ومن الملاحظ أن عمل رب (الجر) بقى حتى عند حذفها، ويقدره المتلقي عند سماعه، مما يجذب انتباهه وقد جاء الحذف تخفيفاً على المتلقي.

(1) الغزي، الديوان ، ص 717.

(2) المرجع السابق، ص 355.

(3) المرجع نفسه، ص 368.

(4) العيس: العيس: بالكسر الإبل البيض يخالط بياضها شيء من الشقرة، الجوهرى، الصحاح(ج3/954).

(5) الفجُّ: الطريق الواسع بين جبلين، المرجع السابق(ج1/333).

(6) الغزي، الديوان(ص331).

ومنه قوله:

وَلَيْلٍ رَجَوْنَا أَنْ يَدِبَّ عِذْرَةٌ<sup>(1)</sup>      فَمَا اخْتَطَّ حَتَّى صَارَ بِالْفَجْرِ شَائِبًا<sup>(2)</sup>  
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:

وَمُنْتَقِرٍ<sup>(3)</sup> أَعْرَضْتُ عَنْهُ وَلَمْ أزل  
وَذِمْرٍ<sup>(4)</sup> كَحَدِّ الْمَشْرِفِي مُشَيِّعٍ<sup>(5)</sup>  
وَيَوْمٍ شَدِيدِ الْاحْتِدَامِ<sup>(7)</sup> عَصَبُصٍ<sup>(8)</sup>  
وَيَبِيدٍ تَبِيدُ الصَّبْرُ أَحْسَنَتْ طَيْهَا  
أُنزَرَةُ نَفْسِي عَنْ دَنِيءِ الْمَارِبِ  
لَعِبْتُ بِهِ بَيْنَ الْقَنَا وَالْقَوَاضِبِ<sup>(6)</sup>  
رَكِبْتُ لَهُ ظَهْرَ النَّوَى غَيْرَ هَائِبِ  
فَأَبْتُ وَمَا كَانَتْ تَجُودُ بِأَيِّبِ<sup>(9)</sup>

يستخدم الشاعر في جميع الأبيات السابقة الحذف ، أي حذف (رب) في مطلع كل بيت،  
والتقدير على الترتيب، (ورب منتقر)، (ورب نمر)، و(ورب يوم...)، و (ورب بيد)، ويحاول  
الشاعر من خلال الحذف التركيز على المذكور، فالشاعر يريد إظهار نفسه، ويفتخر بها محاولاً  
ذكر الصفات التي يفخر 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: جانب اللحية... ويقال للمنهمك في الغي  
خلع عذاره، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج4/550).
- (2) الغزي، الديوان(ص331).
- (3) منتقر: صاحب الدعوة الخاصة، ينظر، الجوهرى، الصحاح(ج2/835).
- (4) ذمير: شجاع، المرجع السابق(ج2/665).
- (5) مشيع: شجاع، المرجع نفسه(ج3/1240).
- (6) القواضب: سيف قاضب أي قاطع، المرجع نفسه(ج1/203).
- (7) الاحتدام: يوم محتدم شديد الحر، ابن منظور، لسان العرب(ج12/117).
- (8) عصبص: شديد، الجوهرى، الصحاح(ج1/607).
- (9) الغزي، الديوان(ص395).

إنّ ما ذكره الشاعر هو اهتمامه الأول، لذا كان عليه أن يلجأ إلى حذف الحرف (رب) لإبراز تلك الصفات وبيانها للمتلقى دون أن ينافسها شيء في ذلك.

ومنه قوله:

وقائلةٍ فيمَ هذا الوجيفُ      وقد قَسَمَ الرزقَ من قَسَمَا<sup>(1)</sup>

وقوله:

وسابحٍ في لجة شققها      شقَّ شهابٍ جنبَ ظلماءِ<sup>(2)</sup>

وقوله:

كريمٍ لا ترى فيه ازوراراً      ولا من دون نائله رتاجا<sup>(3)</sup>

وقوله:

ومزمومة<sup>(4)</sup> تزدى بأطراف طرفها      ولحظٍ سهمٌ في كِنانتهِ يُصمي<sup>(5)</sup>

ومن أنواع الحذف في الأدوات التي يمكن تناولها في باب الحذف، ولكنها لا تشكل ظاهرة أسلوبية كغيرها، ويمكن الشاعر استخدامها في بعض المواضع، ومنها حذف أداة الاستفهام، ومنها قول الشاعر:

كَمْ لِبِسْنَا أَضْفَى السَّوَابِغِ<sup>(6)</sup> ذِيلاً<sup>(7)</sup>      وَطَرَقْنَا أَحْمَى الْقَبَائِلِ جَاراً<sup>(8)</sup>

وتقدير الجملة (وكم طرفنا ...) فالشاعر يفتخر بالأيام التي نازل فيها الأعداء، وقد استعد للحرب بلبس الدروع التي أصبحت كالملايس، لذا فأداة الاستفهام تعيد الكثرة في الشطر الأول، وقد حذفها في الشطر الثاني، وهي تعيد الكثرة، دلالةً من الشاعر على قوته وفخره. ومنه حذف أداة التوكيد (أن)، كقوله:

(1) الغزي، الديوان (ص625).

(2) المرجع السابق، ص768.

(3) المرجع نفسه، ص753، الرتاج: الباب المغلق وعليه باب صغير، الجوهري، الصحاح (ج1/317).

(4) المرامق: الذي لم يبق في قلبه من مودتك إلا القليل، ابن منظور، لسان العرب (ج10/126).

(5) الغزي، الديوان (ص805)، يصمي، أصميتُ الصيد إذا رميته فقتلته، الجوهري، الصحاح (ج6/2404).

(6) السوابغ: السابغة الدرع الواسعة، المرجع السابق (ج4/1321).

(7) ذِيلاً: الذيل القميص، المرجع نفسه (ج4/1702).

(8) الغزي، الديوان (ص398).

يُخَيَّلُ لِي أَنَّ الْجِبَالَ وَإِنْ عَلَتْ  
وَأَنَّ رُكُوبَ الْفَرَقْدِينَ (2) تَرْجُلُ  
حَصَا هَضْبَاتِي وَالْبِحَارَ مَذَانِي (1)  
وَنَيْلَ كُنُوزِ الْأَرْضِ تَقْصِيرُ كَاسِبِ (3)

وتقدير المحذوف (وَأَنَّ نَيْلَ كُنُوزِ الْأَرْضِ تَقْصِيرُ كَاسِبِ)، وقد دل على المحذوف نكر الشاعر لأداة التوكيد (أَنَّ) مرتين قبل الحذف، في قوله (أَنَّ الْجِبَالَ) و (وَأَنَّ رُكُوبَ)، لذا يحذف الشاعر في المرة الثالثة؛ لأنه أكد في المرتين السابقتين، والشاعر في هذه الأبيات يفتخر بنفسه؛ لذا احتاج إلى التأكيد، ولكنه عندما شعر بتكرار الأداة لجأ إلى الحذف خوفاً من التكرار.

ومنه حذف أداة النداء (يا)، ومثاله قوله:

مَا بَالُ حَظِّي أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ عَدَا  
فِي سَمْعِهِ عِنْدَكُمْ ضَرْبٌ مِّنَ الصَّمَمِ (4)

وتقدير المحذوف (يا أمير المؤمنين)، فالشاعر يريد النداء على أمير المؤمنين (الممدوح)، ولكنه يحذف الأداة كي لا يفصل بينه وبين المنادى الأداة، وذلك لقرب المنادى منه، وهذا إيحاء من الشاعر أن الممدوح قريب من الشاعر قلبياً ومكانياً، لذا يكرر هذا النداء مرة ثانية تأكيداً منه على قرب الممدوح منه، ومنه قوله:

خُذْهَا ابْنَ عَمِّ رَسُولِ اللَّهِ شَارِدَةً  
أُزْرَتْ بِقَوْلِ جَرِيرٍ فِي بَنِي الْحَكَمِ (5)

والتقدير (خذها يا ابن عمّ...)، ومنه قوله:

إِلَيْكَ رَشِيدَ الدَّوْلَتَيْنِ زَفَقْتُهَا  
عَرُوساً إِلَيْهَا مُدَّتِ الْعَيْنُ وَالْيَدُ (6)

ومنه قوله:

إِلَيْكَ مَجِيرَ الدَّوْلَةِ انْجَرَدَتْ (7) بِنَا  
رَوَاحِلُ مِنْ آمَالِنَا وَالرَّوَاغِلِ (8)

(1) مَذَانِي: الذنوب الدلو الملاء ماء، الجوهري، الصحاح(ج1/129).

(2) الفرقدان: نجمان في السماء لا يغربان، وقيل كوكبان، ابن منظور، لسان العرب(ج3/334).

(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(ج2/456).

(8) الغزي، الديوان(ص344).

ومنه قوله:

قَتَلَ النَّفُوسِ بَعَيْنَيْهَا تَبَاشِرُهُ      فكيف يعلّق في أطرافها العلق<sup>(1)</sup>  
جيران سقط اللوى شطت منازلكم      فليس يدركها وخذ<sup>(2)</sup> ولا عنق<sup>(3)</sup>

### 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 الخلطة في الأسلوب الشرطي الذي يستخدمه، وتظهر قدرته الإبداعية من خلال الخروج إلى صورة عديدة عن "إطار المألوف أحياناً، أو يصنع شيئاً شبيهاً بغير المألوف"<sup>(4)</sup>.

يأتي الحذف في ديوان العزّي 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 العزّي:

وفي الشهب<sup>(5)</sup> رُمح لا يرى طاعنٌ به      وقوسٌ وإن لم يدفع القوس نابل<sup>(6)</sup>

يصف الشاعر قوة الممدوح، ويصف الأسلحة التي يستخدمها من الرمح، والقوس والسهم، واستخدم بعض الكلمات الحربية مثل: الشهب، طاعن، لم يدفع، كما استخدم الشاعر أسلوب الشرط الذي يتكون من: الأداة (إن)، وفعل الشرط جملة (لم يدفع...)، أما جواب الشرط، فهو محذوف، وقد دلّ عليه الجملة السابقة له ليصبح التقدير، وإن لم يدفع القوس نابل فرؤيتك محققة

(1) العلق: الدم الغليظ، الجوهري، الصحاح(ج4/1529).

(2) وخذ: ضرب من سير الأبل... وهو أن يرمى بقوائمه كمشي النعام، المرجع السابق(ج2/548).

(3) العزّي، الديوان(ص354)، عنق: ضرب من سير الدابة والأبل، الجوهري، الصحاح(ج4/1533).

(4) عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب(ص181).

(5) الشهب: كتيبة شهباء، والنصل الأشهب: الذي بُرد فذهب سواده، الجوهري، الصحاح(ج1/159).

(6) العزّي، الديوان(ص340)، نابل: الرامي بالنبل، وهي السهام العربية، الجوهري، الصحاح(ج5/1823).

وأنت تطعن بالرمح وترمي بالقوس، إن هذه الخلطة التي حدثت عند المتلقي ناتجة عن عملية الحذف المقصودة من الشاعر وبذلك يبقى ذهن المتلقي متوقفاً 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:

تَقَدَّمَتْ فَضْلاً إِنْ تَأَخَّرَتْ مُدَّةً هَوَادِي (1) الْحَيَا (2) طَلُّ (3) وَعُقْبَاهُ وَابِلٌ (4)

ما زال الشاعر يمدح ممدوحه، فهو وإن تأخر في المدّة 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:

فَمُرٌّ مَهْمَا سَرِيَّتْ بِعَقْدِ دُرٍّ بِأَزْرَارِ الْجَنُوبِ عَرَى الشَّمَالِ (5)

والتقدير مهما سرّيت بعقد درٍّ فمر...، فجملة جواب الشطر المقدرّة (فمر) ثمّ تقديرها من الجملة السابقة لأسلوب الشرط، ومنه قوله:

وَخَيْرُ مِيَاهِ الْوَجْهِ مَا كَانَ رَاكِدًا وَإِنْ أَفْسَدَ الْأَمْوَاءَ طَوْلُ رَكْوِدِهَا (6)

(1) هوادي: أوائل كل شيء، أوائل الخيل، أوائل المطر،...، ينظر، ابن منظور، لسان العرب(ج15/357).

(2) الحيا: المطرد الخصب، الجوهري، الصحاح(ج6/2324).

(3) طل: الطل أضعف المطر، ابن منظور، لسان العرب(ج11/405).

(4) الغزي، الديوان(ص341)، وابل: الوابل المطر الشديد، الجوهري، الصحاح(ج5/1840).

(5) الغزي، الديوان(ص378).

(6) المرجع السابق، ص711.

### 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<sup>(1)</sup>، والجملة الإنشائية "هي الجملة التي لم تشتمل على خبر، وإنما أنشأ النطق بها حدثاً ما"<sup>(2)</sup> وينقسم الأسلوب الإنشائي إلى قسمين: إنشائي طلبي، وإنشائي غير طلبي، ويمكن القول إنَّ الأسلوب الإنشائي غير الطلبي هو "ما لا يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب"<sup>(3)</sup> وينقسم إلى عدة أقسام منها: صيغ التعجب، القسم، وصيغ المدح والذم، وصيغ العقود، والرجاء، أما الأسلوب الإنشائي الطلبي وهو "ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب"<sup>(4)</sup>، وينقسم إلى خمسة أقسام هي: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء.

إنَّ دلالة الخبر والإنشاء قد تختلفان؛ لأنَّ الخبر دلالاته 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.

إنَّ ما يعيننا في هذه المسألة هو الجملة الإنشائية الطلبية (الأمر، والنهي، والاستفهام، والنداء) والتي سنحاول دراستها من خلال ديوان العزّي؛ لنبين دلالاتها 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<sup>(5)</sup>، وقد برزت الأساليب الإنشائية في ديوان العزّي بشكل يلاحظه المتلقي، ولعل حياة الشاعر وتنقلاته بين الأمصار

(1) ينظر القزويني، الإيضاح في علوم (ج1/59).

(2) الميداني، البلاغة العربية (ج1/167).

(3) الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع (ص94).

(4) علوان، من بلاغة القرآن (ص29).

(5) ينظر: الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص349-350).



جعلت منه الشاعر المجرب الحكيم، الذي يمكنه من تقديم النصيحة للممدوح بعدة أساليب إنشائية كما سنرى، ومن أبرز الأساليب الإنشائية التي برزت في ديوان الغزّي ما يلي:

### 1- الاستفهام:

وهو "طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل"<sup>(1)</sup>، 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<sup>(2)</sup>، ومن أمثلة الاستفهام في ديوان الغزّي قوله:

كَيْفَ لَا يُسْكِرُ التَّأْمُلُ فِي النَّاسِ وَإِنْ كَانَ لَا يُسَمِّي عُقَارًا<sup>(3)</sup>

يأتي الاستفهام في قصيدة يمدح فيها قاضي القضاة عبد الله بن علي الخطيبي قاضي أصفهان<sup>(4)</sup>، والشاعر معجب بهذا القاضي فيمدحه ويمجّده، لذا يأتي الاستفهام مطلقاً لا يحتاج إلى جواب، وهي كثيرة في ديوان الغزّي، حيث يستخدمه الشاعر لإظهار الإعجاب بالممدوح سواء بالتقوى، أو القوة أو الحكمة، ومثاله من نفس القصيدة:

كَيْفَ أَفْتَنُ وَالْحَوَادِثُ عَجْمٌ<sup>(5)</sup> إِنَّ جُرْحَ الْعَجْمَاءِ كَانَ جُبَارًا<sup>(6)</sup>  
لَيْسَ إِلَّا الْكِبَارُ لِلْفُضْلِ أَهْلًا زَادَ مَنْ أَمَلَ الصِّفَارَ صَفَارًا  
كَمْ لَيْسْنَا أَضْفَى<sup>(7)</sup> السَّوَابِغِ<sup>(8)</sup> ذَيْلًا وَطَرَقْنَا أَحْمَى الْقَبَائِلِ جَارًا<sup>(9)</sup>

(1) الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع(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، السمعي، الأنساب (ج5/169).

(5) عَجْمٌ: العُجم بالضم: أخلاف العرب، وعُجمة الرمل: آخره، الجوهرى، الصحاح(ج5/1980).

(6) جبارا: الجبار: الهدر، وقلب جبار: لا تدخله الرحمة، ابن منظور، لسان العرب(ج4/115).

(7) أضفى: الضفو: السبوغ.... وفسر ضافي السببب: سابغه، ابن منظور، لسان العرب(ج14/485).

(8) السوابغ: جمع سابغة، والسابغة: الدرع الواسعة، الجوهرى، الصحاح(ج4/1321).

(9) الغزي، الديوان(ص398).

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 يريد بها، 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، فإنه 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 العزّي في إحدى قصائده التي يهجو فيها أحد الملوك، ويصور من خلال قوله الحوار الذي دار بين الشاعر والمهجو، يقول:

قُلْتُ: حُسَامُ الشُّجَاعِ ضَيَعْتُهُ	وَاللَّيْتُ مِنْ مُخَلَّبِيهِ يَكْتَسِبُ
قَالَ: فَمَنْ ذَاكَ أَنَّهُ سَغِبُ (1)	يَنَامُ، مَا عَزَّ مَنْ بِهِ سَغِبُ
وَالْحَزْمُ لِلنَّمْلِ فِي قِرَاهِ قِرَى	مُدَّخَرُ وَالْمَبَاحُ يُنْتَهَبُ
قُلْتُ: أَلَيْسَ الْبَخِيلُ أَبْتَرُ (2) وَالـ	أَبْتَرُ مَنْ كَانَ مَالَهُ عَقِبُ (3)
قَالَ: لَعْمَرِي وَأَيُّ فَائِدَةٍ	فِي النَّسْلِ يَا مَنْ سَلَاخُهُ نَقِبُ (4)
قُلْتُ: أَلَيْسَتْ الْحُسْنَى يُضَاعَفُهَا	اللَّهُ وَاللَّوَاهِبِينَ مَا وَهَبُوا
قَالَ: فَمَا أَشْتَرِي النَّسِيَةَ (5) بَالَتْـ	قَدْ لَدِي الْخِيَانِ وَالْعُرْبُ (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 أبتّر.."، "أليست الحسنى يضاعفها.."، وكذلك الحال

(1) سغب: سغب: جاع، الجوهرى، الصحاح(ج1/147).

(2) أبتّر: الأبتّر: مقطوع الذنب، وكل أمرٍ انقطع من الخير أثره فهو أبتّر، المرجع السابق(ج2/584).

(3) عقب: عاقبة كل شيء آخره، ليست لفلان عاقبة، أي ولد، المرجع نفسه(ج1/184).

(4) نقب: النقبة: صدأ السيف والنسل، ابن منظور، لسان العرب(ج1/765).

(5) النسبية: تصغير نسوة، المرجع السابق(ج15/321).

(6) العزّي، الديوان(ص421).

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 العزّي في الأبيات السابقة وغيرها لجأ إلى إجراء مقارنة بين الرجل الكريم الذي يتبنى رأيه الشاعر، وبين الرجل البخيل الذي يتبنى رأيه المهجو.

ومنه قول العزّي في مطلع قصيدة يمدح الأمير حسام الدولة أبا الحرّ مسعود<sup>(1)</sup>:

إِذَا فَاحَ نُؤَارُ الْعَقِيقِ <sup>(2)</sup> وَرَنَدُهُ      سَأَلْتُ الصَّبَا عَنْ نَشْرِكُمْ أَيَّنَ وَفُدُهُ  
وَكَيْفَ تُرِيحُ الرِّيحُ مِنْ كُرْبَةِ النَّوَى <sup>(3)</sup>      وَعَلَّئُهُ هَجْرُ الْحَبِيبِ وَصَدُّهُ <sup>(4)</sup>

جاء الاستفهام في موضعين مختلفين وبأداتين مختلفتين، ففي قوله (أين وفده)، جاء الشاعر موظفاً الاستفهام في البيت إنما للحديث عن المكان، حيث النوار والعقيق والصبأ 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 علته بسبب هجر الحبيب وصدّه.

ومن استخدام العزّي لأداة الاستفهام "هل" قوله:

فَسَأَلْتَهُمْ لِيُرُوا خَفَايَا جَهْلِهِمْ      هَلْ كَانَتْ السُّحْبُ الدِّلاجُ <sup>(5)</sup> دِمَاثًا <sup>(6)</sup>

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 (ج5/200).

(2) العقيق: واد بظاهر المدينة، وكل مسيل شقه ماء السيل، الجوهري، الصحاح (ج4/1527).

(3) النوى: الوجه الذي ينويه المسافر من قرب أو بعد، المرجع السابق (ج6/2516).

(4) الغزي، الديوان (ص465).

(5) الدلاج: الدليج: أدليج القوم إذا ساروا أو الليل، الجوهري، الصحاح (ج1/315).

(6) الغزي، الديوان، ص 480، دماثا: الدمث: المكان اللين ذو رمل، الجوهري، الصحاح (ج1/282).

ومنه قوله:

يَظُنُّونَ ظَلَمَ الشِّعْرَ مِمَّا يَضُرُّهُ      وهل ضرَّ إلاَّ كَفَّهُ لاطِمُ الجَمْرِ<sup>(1)</sup>

ومن حروف الاستفهام التي استخدمها العزِّي في ديوانه "الهمزة"، ومنه مادحاً:

لَوْ صَحَّ عِلْمُكَ مَا سَأَلْنَا الْمُعْلَمَا      أَثْرَاهُ يَجْمَلُ مِنْ غَرَامِكَ مَغْرَمَا<sup>(2)</sup>

فالشرط 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:

يَا رَبِّعُ فِيكَ الْمَهَا وَالْأَسْدُ أَحْبَابُ      فَقُلْ لَنَا أَكْنَاسٌ أَنْتَ أَمْ غَابُ<sup>(3)</sup>

فالشاعر يخاطب ربعة 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 إن 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 بربعة وشوقه لهم، فهو يصف مكانهم وكلامهم في البيت الثاني، يقول:

بَيْنَ الْكُتَيْبِينَ حَيٌّ لَغُوهُمُ أَدَبٌ      مَحْضٌ وَإِجَازُهُمْ فِي الْقَوْلِ إِسْهَابُ<sup>(4)</sup>

ومنه قوله:

أَرَأَيْتَ بَيْنَ صَرِيمَتِي<sup>(5)</sup> يَبْرِينَ<sup>(6)</sup>      كَمْ شَادِنٍ<sup>(7)</sup> أَوْدَى بَلِيْثِ عَرِينٍ<sup>(8)</sup>

(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 (ج5/1966).

(6) بيرين: اسم قرية كثيرة النخل والعيون العذبة بجذاء الإحساء من بني سعد بالبحرين، الحموي، معجم البلدان (ج1/71).

(7) شادن: الغزال إذا قوى وطلع قرناه واستغنى عن أمه، الجوهري، الصحاح (ج5/2143).

(8) الغزي، الديوان (ص552).

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  
 وضمن الشعر ما يُروى ويرغبُ في      فنائه ويغضُّ الطرف عن نَصْفِهِ<sup>(1)</sup>  
 أما ترى الخوصَ أعطى من مراوحه      في القبيظ ما أودعته الريح من سعفه  
 كم من القريض على العلات من حكمٍ      ما بين متفق المعنى ومختلفه<sup>(2)</sup>

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 الغزّيّ (أي)، ومن ذلك قوله:

أَيُّ شَيْءٍ يَضُرُّ مِنْ عَوَجِ الْعُودِ      إِذَا كَانَ لَا يُفِيدُ اسْتَوَاؤُهُ<sup>(3)</sup>

إنّ الاستفهام (أي شيء) يفيد الإنكار، حيث ينكر الشاعر الضرر عند اعوجاج العود؛ لأنّه في الأصل معوّج، وبذلك فالضرر فيه من الأصل، وخاصة إذا كان استواء العود لا يفيد، فما بال الاعوجاج؟ ومنه قوله:

أَيُّ سِرْبٍ تَسْبِي (4) الْقُلُوبَ ظِبَاؤُهُ      كَادَ يُخْفِي سَرَاهُ<sup>(5)</sup> لَوْلَا كِبَاؤُهُ<sup>(6)</sup>

(1) نصفه: عدله، أنصف: عدل، الجوهرى، الصحاح(ج4/1422).

(2) الغزى، الديوان(ص707).

(3) الغزى، الديوان(ص689).

(4) تسبى: تأسر، السبى، والسبأ: الأسر، الجوهرى، الصحاح(ج6/2271).

(5) سرأه: الأشراف من القوم ... ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج14/279)، ويمكن القول إن المقصود بها

السير ليلاً بمعنى أسريت، ينظر: الجوهرى، الصحاح(ج6/2376).

(6) الغزى، الديوان(ص688)، كباؤه: يقال: كبىّ توبه أي بخره، الجوهرى، الصحاح(ج6/2471).

إن استخدام أيّ للسؤال عمّا يميّز السرب، فالمحبوب يحترق المرء فيه، فهو يسبى القلوب من جماله، ولولا رائحته العطرة ما يعرفه أحد، خاصة إذا سار ليلاً، فالغزّي يتغزل بالمحبة ويعبر عن إعجابه بها عن طريق استخدام أداة الاستفهام (أي) وهي تعيد الإعجاب وإظهار الحب والشوق للمحبيب.

ومن استخدام الشاعر لأداة الاستفهام (أي) قوله:

وَأَيُّ انْتِفَاعٍ لِي بِزَفِّ شَوَارِدِي      إِلَى مَنْ يُوفِّيهِنَّ مِنْ مَوْعِدِ مَهْرَا<sup>(1)</sup>

فالشاعر في مطلع الشطر الأول يستخدم أسلوب الاستفهام (أي)، وهو يسأل عن الحالة التي سينتفع بها من وراء شعره، فالذي يقدر هذا الشعر يعطيه ويُجزل له في العطاء، وكأنّ الشاعر يطلب من الممدوح أن يكرمه بالعطاء؛ لأنّه لا يقول الشعر إلا لمن يقدره.

ومن أدوات الاستفهام التي استخدمها الشاعر "متى" ومن ذلك قوله:

مَتَى جَاءَتْ الْأَفْكَارُ فِي الْهَمَّةِ الْكُبْرَى      فَلَيْسَ لِعَيْنِ الْحَازِمِ<sup>(2)</sup> الشَّهْمِ<sup>(3)</sup> أَنْ تَكْرَى<sup>(4)</sup>

تفيد (متى) عند الاستفهام بها "تعيين الزمان ماضياً كان أو مستقبلاً"<sup>(5)</sup>، وهو بهذا يمدح شرف الدين أبا الحسن علي بن الحسن البيهقي<sup>(6)</sup>، ويشجعه على استثمار الهمة الكبرى، فهو الشهم الحازم، وما عليه أن يصيبه النعاس أو الكسل.

ومنه قوله:

مَتَى أَوْضَحَتْ فَضْلُهُمْ هَلْ أَتَى      لَنَا مَنْ أَحَبَّ وَمَنْ أَبْغَضَنَا

---

(1) الغزي، الديوان (ص689).

(2) الحازم: الحزم: ضبط الرجل أمره وأخذه بالثقة، الجوهري، الصحاح (ج2/1898).

(3) الشهم: الذكي الفؤاد، المرجع السابق (ج5/1963).

(4) الغزي، الديوان (ص697)، تكري: الكرى: النعاس، الجوهري، الصحاح (ج6/2472).

(5) المراغي، علوم البلاغة (ص67).

(6) أديب وشاعر وسياسي، استشهد مع نجله سنة 536، ويقال له الوزير أحياناً، ينظر: ابن فندمه، تاريخ بيهق (ص12).

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:

فَكَيْفَ يَشْتَدُّ ضُأْبُ قَاصِدِهَا      مَا دَامَ لِلْكَفْرِ حَوْلَهَا ضُأْبُ  
وَأَيُّ سُوقٍ تَسُوقُ فَائِدَةً      قِيَامُهَا يَوْمَ تُعْرَضُ الْخُطْبُ<sup>(1)</sup>

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 الغزّي، قوله:

وَكَمْ أَوْبَقَ<sup>(2)</sup> الظَّنُّ الفَتَى وَهُوَ حَازِمٌ      وَلَيَنْتِ السَّهْمَ الْمُنَى<sup>(3)</sup> وَهُوَ شَيْهَمٌ<sup>(4)</sup>

فالاستفهام دال على الكثرة، وهي من الأبيات التي توحى 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:

كَمْ ذَا التَّجَانُفِ وَالصُّدُودُ<sup>(5)</sup> فِرَاقُ      أَلْمُنْتِ أَنْ يَتَذَمَّمَ<sup>(6)</sup> العُشَّاقُ  
أَطْلَقْتَهُمْ بِالْيَأْسِ مِنْ صَفْدِ الْمُنَى      يَأْسُ الْمُقَيَّدِ بِالْمُنَى إِطْلَاقُ  
وَمَتَى ذَوَى عَوْدِ الْمَطَامِعِ فِي الْهَوَى      نَجَبَتِ الْقُلُوبُ وَفُكَّتِ الْأَعْنَاقُ<sup>(7)</sup>

(1) الغزّي، الديوان (ص417).

(2) أوبق: بعد: هلك، الجوهري، الصحاح (ج4/1562).

(3) المنى: القدر، المرجع السابق (ج6/2497).

(4) الغزّي، الديوان (ص560)، شهمه، أي أفزعه، الجوهري، الصحاح (ج5/1963).

(5) الصدود: صدّ عنه يصدّ صدوداً: أعرض، الجوهري، الصحاح (ج2/495).

(6) يتذمم: الذمام: الحرمة، وتذمم: أي استتكف، المرجع السابق (ج5/1926).

(7) الغزّي، الديوان (ص402).

قد يخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي والأصلي إلى معانٍ أخرى، يمكن للمتلقي أن يفهمها من خلال السياق والقرائن والأحوال، وهذه المعاني كثيرة ومتنوعة لا يمكن حصرها، وهي لا تحتاج إلى إجابة؛ لأنَّ الشاعر يريد من خلال الاستفهام إيصال هدف إلى المتلقي غير الإجابة التي قد يفهمها البعض، والأمثلة في الديوان كثيرة ومتنوعة.

ومنها قول الغزّي:

كَمْ قَالَ قَلْبِي لِعَيْنِي أَنْتِ مُوبِقْتِي<sup>(1)</sup>      فَقَالَتِ الْعَيْنُ: مِنْكَ الظُّلْمُ وَالْجَنَفُ<sup>(2)</sup>

إنَّ البيت الشعري السابق مصدر بأداة الاستفهام (كم)، والشاعر يوظف أسلوب الاستفهام بغرض إظهار الحب، وخاصة أن البيت في مطلع القصيدة التي تبدأ بالنسيب، وهي عادة الشعراء القدامى، لذا فالشاعر لا يحتاج من الاستفهام الذي ساقه القلب للعين، ولكنه أراد أن يظهر هذا الحب الذي سكن قلبه؛ لذا يلوم القلب العينَ لأنَّها عنصر الرؤية للمحبوبة.

ومنه قوله:

وَكَمْ مِنْ رَدَاحٍ<sup>(3)</sup> فِي الْمَقَامِ وَجَدْتُهَا      رَدَاحًا بَحَذْفِ الْحَاءِ يَوْمَ التَّحْمَلِ<sup>(4)</sup>

فالشاعر يفخر بالعدد الكبير من النساء اللاتي يعرفهن وهن يتصفن بصفات المرأة العجزة وثقيلة الأوراك وخاصة يوم الرحيل، ومنه قوله:

وَكَمْ قَدْ نَصَحْتُ الْجَاهِلِينَ فَمَا رَعُوا      وَلَوْ سَمِعْتَ عَادًا لِأُرْشُدِهَا هَوْدُ<sup>(1)</sup>

وقوله:

وَكَمْ رُعْتُ<sup>(5)</sup> مِنْ مَلْمُومَةٍ<sup>(6)</sup> لَا تَبِينُ مِنْ      فَوَارِسِهَا إِلَّا الطُّبَا<sup>(7)</sup> وَالْحَمَالِقُ<sup>(8)</sup>

(1) موبقتي: مهلكتي، وبق: هلك، الجوهرى، الصحاح(ج4/1562).

(2) الغزى، الديوان(ص411)، الجنف: الميل، الجوهرى، الصحاح(ج4/1329).

(3) رادح: من النساء العجزة ثقيلة الأوراك تامة الخلق، ابن منظور، لسان العرب(ج2/447).

(4) الغزى، الديوان(ص660)، التحمل: يوم الرحيل، ينظر: الجوهرى، الصحاح(ج4/1677).

(5) رعت: الروع: الفزع، الجوهرى، الصحاح(ج3/1223).

(6) ملمومة: الكتيبة مجتمعة مضموم بعضها إلى بعض، المرجع السابق(ج5/2022).

(7) الطبّا: الطيبة، حد السيف والسنان والنصل والخنجر، ابن منظور، لسان العرب(ج15/22).

(8) الغزى، الديوان(ص700)، الحماليق: العيون، ينظر: الجوهرى، الصحاح(ج4/1465).



فالاستفهام في البيتين السابقين (كم نصحت) و (كم رعت) يدلان على الفخر، ففي البيت الأول يفخر بسداد رأيه ونصيحته للجاهلين، وفي البيت الثاني يفخر بقوته.

هكذا كان أسلوب الاستفهام في ديوان العزّي، 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"<sup>(1)</sup>، أو هو "طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء"<sup>(2)</sup>، فالأمر يوحى من المخاطب على صيغة فيها نوع من الطلب الإجمالي، ولكنه لا يفيد الاستعلاء في كل الأمور؛ لأنه 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 العزّي، ويمكن اعتبارها ظاهرة أسلوبية في شعره، ونعتقد أنه لم تخلُ قصيدة من قصائد الديوان من أسلوب الأمر، وخاصة تلك القصائد التي يمدح الشاعر فيها ممدوحه، ويمكن القول إن صيغة فعل الأمر من أكثر الصيغ التي استخدمها العزّي في ديوانه.

بعد الإحصاء الذي قام به الباحث فقد وجد أن 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 العزّي:

(1) العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز (ج2/155).

(2) الهاشمي، جواهر البلاغة (ص71).

خُذْ مَا صَفَا لَكَ فَالْحَيَاةُ غُرُورٌ  
لَا تَعْتَبَنَّ عَلَى الزَّمَانِ فَإِنَّهُ  
وَالدَّهْرُ يَعْدِلُ تَارَةً وَيَجُورُ  
فَكَ عَلَى قُطْبِ اللِّجَاجِ (1) يَدُورُ (2)

يبدأ الشاعر قصيدته التي يمدح فيها أحد الوزراء بفعل الأمر (خذ) وهذا الأمر لا يمكن اعتباره أمراً حقيقياً؛ لأنه خرج من معناه الحقيقي إلى معنى آخر يفيد النصيح والإرشاد، وكان الشاعر ينصح الوزير أن يأخذ من حياته ما تصفو به؛ لأنها متقلبة، وعليه أن يستثمر هذا الصفاء فيعيشه، ففي الحياة ما سيكدر هذا الصفاء بعد ذلك.

ومنه قوله:

أَمَامَكَ الْمُصْمِيَانِ (3) النَّبْلُ وَالْحَدَقُ  
فَقَيْدِ الْقَلْبِ إِنَّ الظَّنَّ (4) مُنْطَلِقُ (5)

ومنه قوله في الهجاء:

فَمُ نَقْتَرِعُهَا كَأَنَّهَا الدَّهْبُ  
بِكُرِّ أَبْوْهَا وَأُمُّهَا الْعَنْبُ (6)

ومنه قوله:

أَمْطُ (7) عَنِ الدَّرْرِ الزُّهْرِ الْيَوَاقِيتَا  
وَاجْعَلْ لِحِجِّ تَلَاقِينَا مَوَاقِيتَا (8)

ومنه قوله:

مَعِينِ الدِّينِ عِشْ فِي ظِلِّ عِزِّ  
لِكَشْفِ مُلَمَّةٍ وَلِحِسْمِ دَاءِ (9)

وقوله:

بِمَسِيرِهِ نَقِصَ الْهَيْلَالُ وَزَادَا  
فَاجْعَلْ كَرَاكَ إِذَا اعْتَزَمْتَ سُهَادَا (10)

(1) اللجاج: الجدل والحجاج، ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج2/352).

(2) الغزي، الديوان (ص346).

(3) المصميان: أصميت الصيد إذا رميته فتقتله وأنت تراه، الجوهري، الصحاح (ج6/2404).

(4) الظن: النساء المحمولات على الهوادج، ينظر، المرجع نفسه (ج6/2159).

(5) الغزي، الديوان (ص354).

(6) الغزي، الديوان (ص415).

(7) أمط: ابعده، ابن منظور، لسان العرب (ج7/409).

(8) الغزي، الديوان (ص450).

(9) المرجع السابق، ص473.

(10) المرجع السابق، ص474.

وقوله:

يَا رَبُّعُ فَيْكِ الْمَهَا وَالْأَسْدُ أَحْبَابُ

فَقُلْنَا أَيْنَ أَنْتَ أُمَّ غَابُ (1)

وقوله:

دَعِيَ صَفْدِي وَفُكِّي مِنْ صِفَادِي

فَمَا لِفَوَادٍ مَنْ تَيَّمَّتْ فَادِي (2)

لم يقتصر مجيء أسلوب الأمر في قصائد العزّي في المطالع فقط، بل وجده الباحث في حشو البيت، واعتمد الشاعر في قصائده على صيغة فعل الأمر في معظم قصائده ، ومن ذلك قوله:

زَمَنُ إِذَا بَدَلْتُ لِيَالِيهِ الْقَرَى (3)

مَنْعَتُهُ غَيْرُ دَمِيمَةٍ أَيَّامُهُ (4)

فَاسْعُدْ بِهِ مَا عَادَ وَابْقَ مُهَنَّأً

بِتَفَاوُلِ الدَّهْرِ الْمَدِيدِ دَوَامُهُ (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:

عَوْلٌ (6) عَلَى اسْمِكَ فَهَوَ فَأَلُّ صَادِقٌ

وَأَقْطَعُ بِعِزْمِكَ مَا نَبَتْ عَنْهُ أَلْمَدَى (7)

وَاسْعُدْ بِعَشْرٍ جَاءَ يَقْدُمُ عِيدُهُ

إِنَّ الشَّرِيعَةَ سَاعَدَهَا أَنْ تَسْعَدَا

قَدْ جَمَلَ اللَّهُ الْعِلْمَ وَأَهْلَهَا

بِكَ فَانْتِضَاكَ لَهَا وَكُنْتَ مُهَنَّأً

خُذْهَا فَمَا جَاءَتْ نَسِيجَةً وَخُذْهَا

إِلَّا وَاحْمَتُهَا (8) مُنَاسِبَةُ السَّدَى (9)

(1) الغزي، الديوان (ص523).

(2) المرجع السابق، ص530.

(3) القرى: قرية الضيف قرى ... أحسنت إليه، الجوهري، الصحاح (ج6/2461).

(4) الغزي، الديوان (ص696).

(5) المرجع السابق، ص696.

(6) عَوْلٌ: عَوْلٌ عَلَى بَمَا شِئْتَ، أَي اسْتَعْنَى بِي، الجوهري، الصحاح (ج5/1776).

(7) أَلْمَدَى: جَمْعُ مَدِيَّةٍ وَهِيَ الشَّفْرَةُ، ابْنُ مَنْظُورٍ، لِسَانُ الْعَرَبِ (ج15/273).

(8) اللحمة: القرابة، ولحمة التوب، ولحمته: ما سادي بين السديين، المرجع السابق (ج12/538).

(9) الغزي، الديوان، ص 718، السدى: ما مُدُّ مِنَ الثَّوبِ، يَنْظُرُ: ابْنُ مَنْظُورٍ، لِسَانُ الْعَرَبِ (ج14/370).

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 سَلِمْتَ فَكُلْ فَضْلِي سَالِمٌ      وَلِعَلِّقِهِ (1) بَيْنَ الْأَنْامِ نَفَاقٌ (2)  
 خُذْهَا خَرِيدَةً (3) خَاطِرٍ إِنِّشَادُهَا      إِمْلَأْهَا وَلَهَا نَدَاكَ صَدَاقٌ (4)  
 وَاسْبِقْ إِلَى الْغَايَاتِ كُلِّ فَضِيلَةٍ      وَاسْعُدْ فَرَاغَةَ السُّعُودِ رِفَاقٌ (5)

ومنه قوله:

فَاسْلَمْ فَإِنَّ مَضُونَ عَرِضِكَ سَالِمٌ      وَغَلَاكَ بَاقِيَةٌ وَمَأْلُكَ فَانِي (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:

فَسِرْ بِالْمَعَانِي تَحْتَ أَلْوِيَةِ الْغَلَا      إِلَى مَفْخَرٍ يَبْنِيهِ ذِكْرٌ مُؤَبَّدٌ (7)  
 وَقَوْلُهُ:

وَرَدَ الصِّيَامَ بِيَمِينِهِ فَاسْعُدْ بِهِ      سَعْدًا يُنْبِئُهُ كُلَّ جَدٍّ (8) نَائِمٍ (9)

(1) العلق: بالكسر النفيس، الجوهري، الصحاح(ج4/1530).

(2) نفاق: نفق البيع نفاقاً: راج، ابن منظور، لسان العرب(ج10/357).

(3) خريدة: اللؤلؤة لم تنتقب، الجوهري، الصحاح(ج2/468).

(4) الغزي، الديوان(ص404)، صدق: مهر، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج10/197).

(5) الغزي، الديوان(ص404).

(6) المرجع السابق، ص339.

(7) المرجع نفسه، ص353.

(8) الجدّ: الحظ: الجوهري، الصحاح(ج2/452).

(9) الغزي، الديوان(ص363).

وقد يكون قبل نهاية القصيدة ببعض الأبيات، كما كثر ورود فعل الأمر (اسعد) في ديوان

الغزّي، ومنه قوله:

فَاسْعِدْ بِعِيدِ رَسْمُهُ      مِنْ جُودِ كَفِّكَ مُسْتَمِرٌ<sup>(1)</sup>

ومنه قوله:

فَاسْعِدْ بِهِ وَابْقَ عِزَّ الْمُلْكِ فِي نَعْمٍ      يَضْفُو عَلَيْكَ مِنَ الْعَلْيَاءِ سِرْبَالٌ<sup>(2)</sup>

يأتي أسلوب الأمر بصيغة فعل الأمر ليفصل الشاعر في قصيدته بين موضوع سابق

وانتهى من إنشاده، ليدخل في موضوع جديد، ومن ذلك قوله:

عُدُّرُ الْكَوَاعِبِ أَنْهَنَّ كَوَاكِبُ      لَا يَجْتَمِعْنَ مَعَ الصَّبَاحِ إِذَا بَدَا

دَعُ ذَا وَقُلْ فِي سَابِحِ تَقْرِيْبُهُ      سَبَقَ الْقَضَاءِ وَرَدَّ مَخْتَوْمَ الرَّدَى<sup>(3)</sup>

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 ...، إنه حسن تخلص من موضوع سابق ليدخل

في موضوع جديد، فهو في إنشائه يُحدِّث نفسه أولاً ثم يُحدِّث المتلقي ثانياً، (دع ذا ... و (قل)).

ومنه قوله:

دَعُ ذَا حَدِيثِ الْهَوَى فَقَدْ وَتَبَّ الْعَفْ      لُ عَلَى الْجَهْلِ وَتَبَّةَ السَّرْحَانِ<sup>(4)</sup>

ومن المعاني التي يخرج إليها الأمر في ديوان الغزّي (الالتماس)، ومن ذلك قوله:

أَنَا عَرَسُ هِمَّتِكَ الشَّرِيفَةَ فَاسْقِنِي      وَاجْنِ الْمَنَاقِبَ مِنْ جِنَانِ<sup>(5)</sup> جِنَانِي<sup>(6)</sup>

(1) الغزّي، الديوان(ص369).

(2) المرجع السابق،ص428، السربال: القميص والدرع، وقيل: كل ما لبس فهو سربال، ابن منظور، لسان العرب(ج11/335).

(3) الغزّي، الديوان(ص716).

(4) المرجع السابق، ص371.

(5) جنان: بالكسر جمع جنة وهي البستان، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج13/93).

(6) الغزّي، الديوان(ص338)، الجنان بالفتح: القلب، الجوهري، الصحاح(ج5/2094).

فالشاعر يلتبس من الممدوح أن يسقيه (فاسقني)، ولا يكون ذلك إلا بالعطاء، وهذا الالتباس يناسب شخصية الشاعر ونفسيته، فهو شاعر مدّاح يعيش من وراء شعره، لذا يلتبس 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 الغزّي:

فَأَعْنِي بِمَا يُتُوبُ عَنِ الْقَوِّ      لِ فَيَبْقَى تَارِيخُهُ وَهُوَ فَانٍ (1)

نرى الشاعر يخاطب الممدوح بأسلوب الأمر (أعني) 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:

فَانْظُرْ إِلَيَّ بِعَيْنِ فَضْلِكَ نَظْرَةً      تُهْدِي الْمَنَامَ فَقَدْ أَطَلَّتْ سُهَادِي (2)

وقوله:

أَجِبْ بَحْرَ الْعُفَاةِ (3) عَلَى سُؤَالٍ      وَأَنْتَ بِكُلِّ مَنْقَبَةٍ (4) قَمِينٌ (5)

وقوله:

جُدْ لِمَلَاقِيكَ بِالْقَرِيضِ وَإِنْ      كَانَ إِلَيْكَ الْقَرِيضُ مُنْتَسِباً (6)

ومن المعاني التي يخرج إليها الأمر الدوام، ومن ذلك قوله مخاطباً الطغرائي:

سِرْ فِي أَسَالِبِ التَّأْمُلِ فَارِساً      فَالرَّوْضُ حَازَ مُنُوراً وَكِبَاثاً (7)

(1) الغزّي، الديوان (ص373).

(2) المرجع السابق، ص377.

(3) العفاة: طلاب المعروف، الجوهري، الصحاح (ج6/2432).

(4) منقبة: كرم الفعل (مفخرة)، وضد المثلبة، ابن منظور، لسان العرب (ج1/768).

(5) الغزّي، الديوان (ص388)، قمين: جدير وخليق، الجوهري، الصحاح (ج6/2184).

(6) الغزّي، الديوان (ص408).

(7) المرجع السابق، ص480، كباثا: النضيج من ثمر الأراك، الجوهري، الصحاح (ج1/290).

يوجه الشاعر الخطاب إلى الطغرائي المعروف بفصاحته وبلاغته، ويطلب منه مستخدماً أسلوب الأمر (سز)، ومما يلاحظ في هذا الأسلوب أنه لا يريد معناه الحقيقي، بل معنى آخر، وعلى المتلقي أن يجده بنفسه، إنَّ الشاعر يطلب من الطغرائي أن يداوم على فصاحته ويستمر عليها ليبقى فارس التأمل، فالروض نجد فيه من كلِّ الأنواع، وكذلك الممدوح المعروف بأسلوبه وبلاغته لا تجد عنده إلا كلَّ شيءٍ مثمرٍ وطيب.

يقول العزّي في هجاء ربيب الدولة<sup>(1)</sup>:

قُلْ لِلْمُلُوكِ وَلِلْوَزَارَةِ حُرْمَةٌ      زَمَنُ الرَّيِّبِ حُتَالَةٌ<sup>(2)</sup> الْأَزْمَانِ  
رُدُّوا إِلَيْهِ الْجَاهِلِينَ فَإِنَّهُمْ      كَانُوا أَحَقَّ بِهَا مِنَ الْأَعْيَانِ  
هَبْ أَنْ الْفَضْلِ عَزَّ وَجُودُهُمْ      أَخْلَا بِسَاطِ الْأَرْضِ مِنْ إِنْسَانِ<sup>(3)</sup>

إنَّ هذا الخطاب الذي يوجه الشاعر بأسلوب الأمر مستخدماً فعل الأمر في قوله (قل) (... و (رُدُّوا إليه ...) و (هَبْ) لا يكون إلا للإهانة والتحقير والسخرية من الريب، ولعل المتلقي يربط بين السخرية والتهمك والسبب الذي جعل الشاعر يسخر منه، فزمنه حثاله، وأصحابه المقربون إليه هم الجاهلون لا أعيان البلد، كما أنه يخلو من الانسانية التي يتمتع بها كلُّ إنسان، إنَّ المهجو لم يترك للشاعر خصلة للمدح، بل ترك خصال يهجو بها.

أكثر العزّي من استخدام أسلوب الأمر بفعل الأمر، ولكنه استخدمه بصيغ أخرى، منها: استخدام الفعل المضارع المقترن بلام الأمر، ومنه قوله:

شَفَى وَصَبَ الْهَيْجَاءِ<sup>(4)</sup> سَيْفُكَ فَلَيْدُكُمْ      لَكَ الْعِزُّ مَا كَرَّرَ<sup>(5)</sup> الْجَدِيدَانَ<sup>(6)</sup> وَأَصْبَا<sup>(7)</sup>

(1) ربيب الدولة أبو منصور، عبد الله بن عبد السلام البغدادي، كان وزيراً للسلطان محمود، ينظر: ابن حجر العسقلاني، نزهة الألباب في الألقاب (ج1/324).

(2) حثالة: الرديء من كلِّ شيء، ابن منظور، لسان العرب (ج11/142).

(3) الغزي، الديوان (ص517).

(4) الهيجاء: الحرب يمد ويقصر، الجوهري، الصحاح (ج1/352).

(5) كَرَّرَ: الكَرَّرَ: الرجوع، المرجع السابق (ج2/805).

(6) الجديدان: الليل والنهار، المرجع نفسه (ج2/454).

(7) الغزي، الديوان (ص335)، صبا: وصب الشيء: دام، الجوهري، الصحاح (ج1/232).

إنَّ الشاعر لا يريد من الأمر (فاليدم) معناه الحقيقي، ولكنه يتمنى للممدوح دوام العز ما دام الليل والنهار واستمرا بالرجوع، كما أن هذا المعنى اللغوي من الأمر إلى التمني ينقل المعنى إلى معانٍ ودلالات أخرى تتصل بمشاعر الحب، كي يحرك الشاعر وجدان المتلقي فيكرمه.

ومنه قول الشاعر:

أَخَذَ الْفَوَارِسَ فَارِسٌ فَلِيَمْتَنِعْ      بِأَبِي الْفَوَارِسِ مَعْقِلِ الْأَوْلَادِ<sup>(1)</sup>

وقوله:

أَلَا فَلْيُعْضُوا بِالنَّوْاجِذِ رَغْبَةً      عَلَيْهَا فَنَائِي زَاهِدٌ فِي الرِّغَائِبِ<sup>(2)</sup>

وقوله:

لِيُفِدِكَ قَوْمٌ يَجْعَلُونَ عَلَى الَّذِي      يُرْجَى نَدَاهُمْ حَيْبَةً وَتَهْدُودًا<sup>(3)</sup>

وقوله:

لِيُقَرِّطَنَّ بَنَاتِ أَعْوَجَ بِالْقَنَا      يَوْمَ تَصِيرُ بِهِ الذُّكُورُ إِنَاثًا<sup>(4)</sup>

ومن صيغ الأمر التي استخدمها العزّي المصدر النائب على فعل الأمر، ومثاله قوله:

يَا عَاذِلِي صَبْرًا فَكَمْ مِنْ نَائِمٍ      جَابَتْ<sup>(5)</sup> لُبَانْتُهُ<sup>(6)</sup> إِلَيْهِ الْفَدْفَدَا<sup>(7)</sup>

إنَّ 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 بحب الممدوح صاحب العلم الجليل والمكانة الرفيعة، فهو من يرجى وقت الضيق لكرمه، لذا يتوجه الشاعر إليه بالمدح.

(1) العزّي، الديوان (ص376).

(2) المرجع السابق، ص392.

(3) المرجع نفسه، ص432.

(4) المرجع نفسه، ص479.

(5) جابت: قطعت، جاب يجوب جوباً، إذا خرق وقطع، الجوهرى، الصحاح (ج1/104).

(6) لبانتته: الحاجة من غير ناقة، ولكن من فهمه، يقال: ما قضيت منه لبانتتي نهمتي، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط (ج2/813).

(7) العزّي، الديوان (ص717)، الفدفا: الفلاة التي لا شيء بها، وقيل: هي الأرض الغليظة ذات الحصى، وقيل المكان الصلب... الجوهرى، الصحاح (ج3/320).



ومنه قوله:

حذراً على بيضٍ (1) وسُمرٍ (2)      دُونَهَا بِيضٌ وَسُمْرٌ (3)

ومنه قوله:

سُقِيَا لِعَهْدِ الصَّبَا وَالنَّفْسُ مَنُهِجُهَا      إِلَى الْخَلَاعَةِ رَحْبٌ مَا بِهِ لَثِقٌ (4)

فالغرض من المصدر النائب عن فعله (سقيا)، هو الدعاء، وكأنَّ الشاعر يدعو الله سبحانه وتعالى أن يسقي عهد الصبا حيث النفس تحن إليه، ويتمنى الشاعر دوام الخير له.

وهكذا وجدنا أسلوب الأمر في ديوان الغزّي، 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 كفّ، وتناهاها عن المنكر، أي نهى بعضهم بعضاً" (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(ج2/1067)، والمقصود هنا النساء؛ لأنَّ المرأة تشبه بالبيضة في لونها وحياتها، ينظر: مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج1/79).

(2) سمر: الرمح، الجوهري، الصحاح(ج2/688).

(3) الغزي، الديوان(ص368).

(4) المرجع السابق، ص355، لثق: يقالك لثقته ثلثيقاً إذا أفسدته، ابن منظور، لسان العرب(ج10/326).

(5) الجوهري، الصحاح(ج6/2517).

(6) الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع(ص76).

جاء النهي في ديوان الغزّي بصيغته الوحيدة كثيراً، وقد ورد في معظم القصائد، ويمكن القول إنه لم تخلُ قصيدةٌ من القصائد الطويلة من أسلوب النهي، كما ورد في مطلع 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 الغزّي:

لَا تَحْسَبُوا فَيَضَ عِبْرَتِي عَجَبًا      لَوْ قِيدَ الدَّمْعِ بَعْدَهُمْ وَتَبَا (1)

إن قول الشاعر (لا تحسبوا) أسلوب نهّي، ولكن الشاعر لا ينهي 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:

أَهْلَ الحَمَى لَا تَبْزُوا (2) المندل (3) الأرجا (4)      فحَدِّثُوا عَن صَبَا نَجْدٍ وَلَا حَرْجَا (5)

ومنه قوله:

عَلَيْكَ مُؤَيَّدَ الدِّينِ اعْتِمَادِي      فَلَا تَجْنَحْ إِلَى كَذِبِ الأَعَادِي (6)

ومنه قوله:

فقلت لا تنه عن عود بلا ثمر      إنَّ العقيم لتوتي وهي لا تلذ (7)

وقوله:

(1) الغزّي، الديوان (ص355)، لثق: يقال لثقته تلتقياً إذا أفسدته، ابن منظور، لسان العرب (ج10/326).

(2) البز: بزّه يبزّه بزاً: سلبه، الجوهري، الصحاح (ج3/865).

(3) المندل: العود الرطب، ابن منظور، لسان العرب (ج11/632).

(4) الأرج: توهج ريح الطيب، الجوهري، الصحاح (ج1/298).

(5) الغزّي، الديوان (ص748).

(6) الغزّي، الديوان (ص564).

(7) المرجع السابق، ص471.

بجمع جَفْنَيْكَ بَيْنَ البُرِّ والسَّقْمِ لا تسفكي من جفوني بالفراق دمي<sup>(1)</sup>  
يكثر العزّي 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 تَعْتَبَنَّ على الخُطوبِ فَرِيماً خَفِي الصَّوابِ وَأَخْطَأَ الحُذَّاقُ<sup>(2)</sup>

إنّ قول العزّي (لا تعتبن) أسلوب نهّي، والشاعر إذ يمدح القصيدة الحسن بن عبد الواحد بعد خلاصه من حبس السلطان، فإنّه ينصح في هذا النهي الممدوح بالألا 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 تَحَسَبَنَّ مَشِيبَ الرّأسِ مُبْتَدِعاً يَبْلَى القَشِيبُ وتذوي<sup>(3)</sup> الروضة الأَنْفُ<sup>(4)</sup>

أسلوب النهي في قوله (لا تحسبن)، وفيه يقصد الشاعر إظهار التحسر على زمن الشباب الذي ولّى بسحره ومباهجه، واشتعل الرأس شيباً، وليس هذا من البدعة الجديدة؛ لأنّ الحال لا تدوم على حالها، فالجديد قد يبلى، والروضة قد يذبل زرعها وخضرتها.  
ومنه قوله مادحاً:

لا تَدْعُ ما وَسَمْتُهُ بكِ عَفْلاً فثنائي جَدوى<sup>(5)</sup> يَدْنِيكَ ثناءً<sup>(6)</sup>

(1) العزّي، الديوان (ص577).

(2) المرجع السابق، ص404، الحذاق: المهارة في كل عمل، ابن منظور، لسان العرب (ج10/40).

(3) تذوي: تذبل، المرجع السابق (ج6/2347).

(4) العزّي، الديوان (ص558)، الأنف: بضم الهمزة والنون: الكلاً الذي لم يرع ولم تطأه المشية، ابن منظور، لسان العرب (ج9/14).

(5) جدوى: الجدوى العطية، ابن منظور، لسان العرب (ج14/134).

(6) العزّي، الديوان (ص690).

ومنه قوله في مدح شرف الدين البيهقي

فلا تشك ضيق البرِّ فالبرُّ واسعٌ ولا تخشَ منَع السَّيْبِ (1) والسَّيْفُ مُسْعِفٌ (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، فالعزِّي 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 تسألن برئ الدهر عن نطفه ولا تؤاخذهُ بالمعهودِ مِنْ صَلفِهِ (3)  
ولا تهزّن (4) إلا من شهدت له بجوهرٍ كان في الماضين مِنْ سَلفِهِ (5)

إن 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 العزِّي من المقربين عند الممدوح، وكأنه خبير بالناس وقد مرّ بتجارب عديدة، فيكرمه ويجزل عطاءه.

ومنه قوله:

ولا تكرها لئان (6) أنبى فإني رأيتُ اخضرارَ العيشِ بينَ وعودِها (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، الجوهرى، الصحاح(ج1/150).

(2) الغزى، الديوان(ص691).

(3) صلفه: الصلف: مجاوزه قدر الظرف الادعاء فوق ذلك تكبراً، الجوهرى، الصحاح(ج4/1388).

(4) تهزن: الهز، الحركة، واهتز العرش: فرح، وكل من خف لأمر وارتاح له فقد اهتز له، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج5/424).

(5) الغزى، الديوان(ص7079).

(6) لئان: المصدر من اللين، تقول هو لئان من العيش، أي في نعيم، الجوهرى، الصحاح(ج6/2198).

(7) الغزى، الديوان(ص711).

يراه السكاكي في قوله (وإن استعمل في حق المساوي للرتبة لا على سبيل الاستعلاء سمي التماساً)<sup>(1)</sup>.

ومنه قوله في قصيدة يمدح محي الدين البيهقي:

لا تَطْمَعَنَّ بِوَصْلِ خُودٍ<sup>(2)</sup> أَبْصَرْتَ سَيْفَ الْمَشِيبِ عَلَى الشَّبَابِ مُجَرِّدًا<sup>(3)</sup>

ومنه في نهاية قصيدة يمدح بها عماد الدين الطبري قوله:

انظر إلى حسن أسمالي<sup>(4)</sup> إذا اختلفت طُرُقُ المعالي ولا تنظر إلى سَمَلِي<sup>(5)</sup>

ومنه قوله:

لا تَطْلُبَنَّ الْأَمْرَ إِلَّا عَازِبًا<sup>(6)</sup> فَالرَّوْضُ مُبْتَدَلٌ<sup>(7)</sup> إِذَا لَمْ يَغْزُبِ<sup>(8)</sup>

يطلب الغزّي بالنهي (لا تطلبن) من المخاطب ألا يرغب إلا بالأمر العالي البعيد المنال،

وأما القريب فهو مبتدل، وفيه معنى الحث وعدم اليأس وتقديم النصح والإرشاد.

ومنه قوله:

خَلَوْ قَسِيمَ الْمُلْكِ يِقْتَسِمِ الْعَدَى فِي كَفِّهِ مِنْ حَاضِرِينَ وَغَيْبِ

لا تَتَّعَبُوا بِالرَّكْضِ فِي مِيدَانِهِ مِنْ ذَا يَشُقُّ غَبَارَ ذَاكَ الْكَوْكَبِ<sup>(9)</sup>

يقف الغزّي 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 (ج2/165).

(3) الغزي، الديوان (ص716).

(4) أسمالي: السمل: الخلق من الثياب، الجوهرى، الصحاح (ج5/1732).

(5) سملى: المقصود بها السامل: الساعي في صلاح معاشه، المرجع السابق (ج5/1732).

(6) عازبا: العازب البعيد، فلان يَعْزُبُ وَيَعْزُبُ، أي بعد وغاب، المرجع نفسه (ج1/181).

(7) مبتدل: الابتدال حسن الصيانة أي ممتهن، ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج11/50).

(8) الغزي، الديوان (ص736).

(9) المرجع السابق، ص738.

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 تكشفن بُرْدَ الثنايا      فلو قَبَّأْتُه نَفْسِي لَذابا<sup>(1)</sup>

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 تعقل من النفحات حظي      فرسمُ نَدَاكَ كالوسميِّ صابا<sup>(2)</sup>

وفيه يتمنى الغزّي من الممدوح أن يستمر في عطائه، ويتمنى منه ألا يغفل عنه وقت الكرم، ومنه قوله:

لا تعبأنَّ بحاسدٍ أَلْفَيْتَهُ      نُقِضْتُ سَخِيمَتُهُ<sup>(3)</sup> وبأخِ دُخُولُهُ<sup>(4)</sup>

لا تَأْمَلَنَّ لِذَوْلَةٍ سَبَباً      إِنَّ السَّعَادَةَ عَلَّاهُ الْعَلَلِ<sup>(5)</sup>

وقوله:

لا تحسبنَّ السَّعْدَ بَلَّغِكَ الْعِلا      كِيوانُ نَحْسٍ فِي عُلُوِّ مَكَانِ<sup>(6)</sup>

ففي قوله (لا تحسبن) أسلوب نهي، ولكن الغزّي لا يريد من المتلقي أن ياتمر بأسلوب النهي، ولكنه يريد تحقيره وذمه، فإنّه مهما بلغ من السعادة فإنّها لن تعطيه العلا؛ لأنّه نحسّ حتى وإن كانت مكانته عالية، ولعل المتلقي يدرك هذا التحقير للمخاطب من خلال بعض المفردات مثل (نحس)، ومنه قوله:

لا تَعَجَبَنَّ لِمَنْ أَغْنَاهُ عَنِّ أَدَبِ      جَهْلٌ فَإِنَّ الْعَمَى أَغْنَى عَنِ السَّرْجِ<sup>(7)</sup>

(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.

ومما يلاحظ على أسلوب النهي أنه يأتي في ديوان الغزّي بعد أسلوب الأمر في كثير من القصائد ومثاله قوله:

دَعِ الخُلُقَ فَوَضَى فِي مَوَاهِبِ كَفِّهِ      وَلَا تَعْتَرِضْ فَاللَّوْحُ يُغَيِّبُكَ سَدُّهُ  
وَلَا تَبْغِ إِحْصَاءَ النُّجُومِ فَإِنَّهَا      نَوَافِلُهُ فِي الْمُعْتَفِينَ وَرِفْدُهُ<sup>(1)</sup>  
ومنه قوله:

فَمُرْ سَجَايَاكَ بِالْإِصْلَاحِ بَيْنَهُمَا      وَوَصِّ فَضْلَكَ بِالْإِنْجَادِ وَالْعَوْنِ  
وَابْسُطْ بِإِثْبَاعِكَ الدَّلْوَ الرِّشَاءَ<sup>(2)</sup> يَدِي      وَلَا تَدْعُنِي كَمَنْتِ غَيْرَ مَدْفُونِ<sup>(3)</sup>  
ومنه قوله:

عَنُونَ كِتَابَ المَعَانِي بَانْتِصَارِكِ لِي      وَلَا تَدْعُنِي كَأَحْمِ بَيْنِ عَقْبَانِ<sup>(4)</sup>  
وَقَدْ يَسْبِقُ النِّهْيُ الأَمْرَ كَقَوْلِهِ:      لا تَنْظُرَنَّ إِلَى القَوَالِبِ وَاعْتَبِرْ  
لَا تَنْظُرَنَّ إِلَى القَوَالِبِ وَاعْتَبِرْ      بِجَواهِرِ الحَيَوانِ وَهِيَ عُقُوبُهُ  
وَانْقُدْ إِذَا صَدَقَ الكَمالُ جِداً<sup>(5)</sup> لَهُ      لَا صَغَبَ إِلَّا وَالكَمالُ جَدِيداً<sup>(6)</sup>

إن أسلوب النهي في ديوان الغزّي وفير، ويخرج من معناه الحقيقي إلى معان بلاغية يمكن للمتلقي أن يدركها من خلال نوقه وفهمه للقصيدة، ومن المعاني التي يخرج إليها: التمني، الدعاء، والحث على الكرم، والتحقير، والتئيس، 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 وإيحاءات، وفي هذا إثارة لانتباه المتلقي وتضفي هذه الإيحاءات على الأبيات الشعرية ثراءً وقوة وتأثير.

(1) الغزي، الديوان (ص759).

(2) الرشاء: الحبل، الجوهرى، الصحاح (ج6/2357).

(3) الغزي، الديوان (ص776).

(4) المرجع السابق، ص792.

(5) جدا: وبالقصر أيضاً: الجدوى، وهما العطيئة، ينظر، الجوهرى، الصحاح (ج6/2299).

(6) الغزي، الديوان (ص783)، جديله: الزمام المجدول من آدم، ابن منظور، لسان العرب (ج11/103).

#### 4- النداء :

تبرز ظاهرة النداء في ديوان الغزّي كظاهرة أسلوبية، ولكنها لم تكن حاضرة كباقي الأساليب الإنشائية السابقة الذكر، وتعكس هذه الظاهرة علاقة الغزّي بالآخر (المنادي)، وهو الذي يتوجه إليه بالخطاب، وهذه العلاقة تنعكس على شعر الغزّي، 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)"<sup>(1)</sup> وللنداء ثماني أدوات هي: الهمزة، وأي، ويا، وأي، وأي، وأي، 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"<sup>(2)</sup>، كما قد ينزل القريب منزلة البعيد فينادى بغير الهمزة وأي، إشارة إلى مرتبته، أو انحطاط منزلته، أو غفلته وشروذ 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 الغزّي في مطلع القصيدة، ومنه قوله:

يا كَعْبَةَ الْكَرَمِ التّي آمأنا  
وَصِفاثنا وَفُدُّ لها وَحَجِيحُ<sup>(3)</sup>

أداة النداء (يا) وهي للنداء القريب، ليوحي للمتلقي أن الممدوح قريب إلى قلبه، ولكن المنادي ليس الممدوح بل (الكعبة) وهي غير عاقل، وهي ذات دلالة دينية، ومكانة الكعبة عند المسلمين معروفة، وكأن الشاعر يريد أن يقول للممدوح: إن مكانتك عندي عظيمة، وعندما يلجأ المسلمون إلى الكعبة حجياً ووفوداً، فإننا نطمح بكرمك الذي هو آمأنا، وبذلك فإن مكانة الممدوح عظيمة...، ومنه قوله:

يا رَبِّعْ فيكَ المَهَّاءِ والأُسْدُ أَحبابُ  
فَقُلْ لنا أَكِناسُ أَنْتَ أَمَّ غابُ<sup>(4)</sup>

(1) الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيدع(ص89).

(2) المراغي، علوم البلاغة(ص81).

(3) الغزي، الديوان(ص667).

(4) الغزي، الديوان(ص523)، غاب: موضع الأسود، والغاب: الأجام، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج1/196).



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، ولكنها ستعلم، لذا يصف الشاعر مكانها وينادي عليه ويتساءل، هل مازالت المحبة؟ وكل ذلك ليصل إلى الممدوح، ومنه قوله:

يا لوعة<sup>(1)</sup> فَتَكَتَ<sup>(2)</sup> بِقَلْبِ قَلْبِ<sup>(3)</sup> لولاك لم تغلب جاذر<sup>(4)</sup> تغلب<sup>(5)</sup>  
ومن النداء في المطلع، قوله:  
الله جازك والنبي الهادي  
وقوله:

يا قوم هذا الشريف مشيئة<sup>(7)</sup> تسألني في اهتزازي جدي<sup>(7)</sup>  
كما يأتي النداء في القصيدة وفي مواضع مختلفة، ومنها قول الغزل:  
يا من رأي الناس أشباهاً إذا اتفقوا على سفوح الغلا فاختص بالفن<sup>(8)</sup>

إنّ استخدام الشاعر لأداة النداء (يا) وهي للقريب، تقيد قرب الممدوح من قلب الشاعر، وهو الذي يستحق هذه المكانة العالية، فهو الذي يختص بقمم الجبال بين أكابر الناس، لأنّه أعلاهم شأنًا ومكانةً، ويستمر العزّي في مدحه، ومنه قوله:

ومن يكن يا شهاب الملك والدّه مؤيد<sup>(9)</sup> لم يحمل على الفطن<sup>(10)</sup>

(1) لوعة: لاعة الحب: حرقته، المرجع السابق (ج2/1281).

(2) فتكت: القتل أو الجرح مجاهرة، ابن منظور، لسان العرب (ج10/472).

(3) قُلب: أي محتال بصير بتقليب الأمور، الجوهري، الصحاح (ج1/205).

(4) جاذر: الجؤذر ولد البقرة الوحشية، المرجع السابق (ج2/610).

(5) الغزي، الديوان (ص736).

(6) المرجع السابق، ص374.

(7) المرجع نفسه، ص525.

(8) المرجع نفسه، ص537، القُنن: القننة بالضم: أعلى الجبال، الجوهري، الصحاح (ج6/2184).

(9) تأيد الشيء: تقوى. ورجلٌ أيّد، المرجع السابق (ج2/443).

(10) الغزي، الديوان (ص537).

ومنه قوله:

يا مُغْمِلَ الحَرْفِ الأَمونِ<sup>(1)</sup> لمشرع

في مرتعٍ من مرتعٍ يَعْتامُهُ<sup>(2)</sup>

\* \* \*

\* \* \*

يا مَنْ تَحَمَّلَ مَغْرَمَ الأَدبِ الَّذي

يميل الشاعر إلى استخدام أسلوب النداء مستخدماً الأداة (يا)، لأن الممدوح قريب إلى العزّي مكانياً، وقلبياً، ومن الملاحظ كثرة استخدام الأداة (يا) عن غيرها من الأدوات، والمنادى بعدها الممدوح أو صفة من صفاته، ومنه قوله:

يا مَنْ يَرى كَرَمَ الطِّبَاعِ فَرِيضَةً

والفَضْلَ مُكْتَسَباً لَهْ وَثَراناً<sup>(4)</sup>

وقوله:

يا مَنْ مواهَبُهُ دواعي مَدْحِهِ

كالغَيْثِ تَمْدُحُ بالأضَاةِ سَهولُهُ<sup>(5)</sup>

وقوله:

يا ماجداً<sup>(6)</sup> حَسُنَ العِراقُ بِهِ

حُسْنُ القَصيرِ بِرائِقِ<sup>(7)</sup> الغَزْلِ<sup>(8)</sup>

وقوله:

يا وَاحِداً هُوَ في المكارِمِ أُمَّةٌ

وَبِقَضْلِهِ حَسَدَ الأَخيرِ الأَوَّلِ<sup>(9)</sup>

وقوله:

شَغَلَتْ مَحامِدُكَ العِداَ عَن دَمِهِ

يا كَوَكَبَ السَّارِي وَوَرَدَ الحائِمِ<sup>(10)</sup>

(1) الأمون: يقال ناقة أمون: أمينة وثيقة الخلق، قد أمنت أن تكون ضعيفة، ابن منظور، لسان العرب(ج25/13).

(2) يعتام: يختار، المرجع السابق(ج12/423).

(3) الغزي، الديوان(ص695).

(4) المرجع السابق، ص480.

(5) المرجع نفسه، ص784.

(6) المجد: الكرم، الجوهرى، الصحاح(ج2/536).

(7) رائق: يروقني أي يعجبني، المرجع السابق(ج4/1486).

(8) الغزي، الديوان(ص796).

(9) المرجع السابق، ص359.

(10) المرجع نفسه، ص362.

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 زمني لم أنت في الفضل طاعنٌ وما أنت جساسٌ ولا الفضلٌ وائلٌ<sup>(1)</sup>

كما ينادي على زمان الصبا، ومن ذلك قوله:

يا زمان الصبا معاذك أمرٌ ضاق عن مثله نطاق الأمانى<sup>(2)</sup>

وقد يستخدم الغزي أداة النداء ويكون المنادى هو الممدوح نفسه، ومنه قوله:

يا أبا جعفر أبو جعفر البجـ رُ وقد صحّ ما ادعاهُ - الكاني<sup>(3)</sup>

وقوله:

يا آل مكرمٍ والمكارم لم تزن مشتقة الأسماء منكم والكنى<sup>(4)</sup>

وقوله:

أكنكم يا بني العباس من لجج والطعن في جودها التشبيه بالديم<sup>(5)</sup>

وقوله:

يا ابن المبارك والمبارك فأله والقول ما شدخ القرائح حده<sup>(6)</sup>

كما يستخدم النداء ويكون المنادى الأصحاب والأخلاء على عادة الشعراء القدامى، ومن

ذلك قوله:

يا خيلبي لو ملكت فؤادي جاز أن يملك الصواب عاني<sup>(7)</sup>

(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.

وقوله:

- دعني فنار الهوى في القلب مضرمةً  
يا صاحبي ثم قل لي كيف أحتال<sup>(1)</sup>
- وقد يكون المنادى القلب، ومنه قوله:  
يا قلب أنت مُعَذَّلٌ وَمُعَذَّبٌ  
كَمْ لَا تَزَالُ أَخَا الْجَوَى<sup>(2)</sup> وَأَبَا الضَّنَا<sup>(3)</sup>
- وقد يستخدم النداء بغرض التمني، ومن ذلك قوله:  
يا ليت من أعدى الجوانح<sup>(4)</sup> جفئةً  
أعدى خلائقهُ الجوانحِ قَدُهُ<sup>(5)</sup>
- وعندما يريد أن يُظهر كرم الممدوح وسخاءه، يقول:  
يا سحبُ ليس على نداءً زيادةً  
كم تسلخي معنى نداءهُ وتسرقني<sup>(6)</sup>
- إن المنادى (السحب)، وهي وإن كانت كريمة في عطائها، وعطاؤها أصل الحياة، فإنها تسرق هذا الكرم من كرم الممدوح، ثم يخاطب نفسه قائلاً:  
يا همّتي كرمُ العميدِ وسيلني  
فإليه فاستسقى بهِ واستوسق<sup>(7)</sup>
- ويخاطب الممدوح بقوله:  
يا من يقلدُ كلَّ جيدِ عاطلٍ  
منناً ويضعفُ طوقَ كلِّ مطوّقٍ<sup>(8)</sup>
- 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 شَرْفَ الدِّينِ الْمُؤَمَّلُ سَيِّبُهُ  
نداءُ النَّدَى بِالْقَوْلِ وَالْفِعْلِ وَالْعَزْمِ<sup>(9)</sup>

(1) الغزي، الديوان(ص811).

(2) الجوى: الحرقه وشدة الوجد من عشق أو حزن، الجوهرى، الصحاح(ج6/2306).

(3) الغزي، الديوان(ص811)، الضنا: قد يكون من المرض، أو الحياء، ينظر، ابن منظور، لسان العرب(ج1/112).

(4) الجوانح: الأضلاع التي تحت الترائب، الجوهرى، الصحاح(ج1/360)

(5) الغزي، الديوان(ص818).

(6) المرجع السابق، ص824.

(7) المرجع نفسه، ص824.

(8) المرجع نفسه، ص824.

(9) المرجع نفسه، ص806.

والتقدير (أجب يا شرف الدين ...) والغرض البلاغي من هذا الحذف هو الإيجاز.

ومنه قوله:

خَلِيلِي مَا الْإِدْرَاكُ بِالْحَزْمِ فَاغْلَمَا وَمَا كُلُّ مَنْ أَثْرَى وَأَمْسَى يُخَوَّلُ<sup>(1)</sup>

وقوله:

نداك عميد الدولة استبرز الحيا وفاء بصوب العارض المتهلّل<sup>(2)</sup>

لقد كان أسلوب النداء من أساليب الاستهلال في شعر الغزّي، كما يتضح أنه اعتمد عليه، اعتماداً واضحاً؛ ليعزز 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 ذاكراً لقابه أو اسمه الحقيقي، واللافت في أسلوب النداء أن الشاعر اعتمد على أداء النداء الياء فقط، وتفيد معنى القرب، وإن كانت تستخدم للقريب والبعيد، وهذا الاستخدام من الشاعر لا يفيد إلا علو مرتبه الممدوح، وبذلك يساهم أسلوب النداء في إظهار الممدوح بأهبي حُلةً فيغدق العطايا على الشاعر.

#### رابعاً: أسلوب الشرط

الشرط "إلزام الشيء والتزامه في البيع ونحوه..."<sup>(3)</sup>، 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..."<sup>(4)</sup>.

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؛ لأن وجود أداة الشرط تجعل وجود جملة فعل الشرط شرطاً في حدوث جملة جواب الشرط الجملة الثانية، وبذلك تكون الثانية مترتبة على الأولى

(1) الغزّي، الديوان(ص)808.

(2) المرجع السابق، ص609.

(3) ابن منظور، لسان العرب(ج7/329).

(4) مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، (ج1/479).

وجوابها لها<sup>(1)</sup>، وعليه فإن 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 العزّي 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: (إن، مَنْ، ما، مهما، حتى، أينما، أنى) وأدوات شرط غير جازمة وهي: (لو، لولا، إذا، كلما، لوما، كيف...).

وقد وردت هذه الأدوات في شعر العزّي بكثرة، ، ومن أمثلتها قول العزّي:

إِنْ كُنْتَ أْبْرَزَ خُطَابِ الْعُلَا نَشْبَاً فَأَنْتَ أَثْبَتَهُمْ فِي سُؤْدِدِ قَدَمَا<sup>(2)</sup>

يستخدم الشاعر أسلوب الشرط في إثبات العلا والشرف لممدوحه، بل يثبت الشرف لممدوحه من خلاله، وأسلوب الشرط في البيت السابق يتكون من الأداة (إن)، ومن جملة فعل الشرط (كنت أبرز ...)، وجملة جواب الشرط (فأنت أثبتهم ...)، وبذلك يستوفي أسلوب الشرط جميع الأركان: الأداة، وفعل الشرط، وجواب الشرط، ومنه قوله:

إِنْ قَالَ فَالْعِقْدُ مِنْ حَبَّاتِ فُلُقٍ فَمِ أَوْ صَالَ فَالْصَفْحُ سَيْفٌ لَا يَرَى وَدَجَا<sup>(3)</sup>

(1) ينظر: عبد اللطيف، بناء الجملة العربية(ص169-170).

(2) العزّي، الديوان(ص686).

(3) المرجع السابق، ص751، ودج: الودج، والوداج: عرق في العنق، الجوهري، الصحاح(ج1/347).

ما زال الشاعر يستخدم أسلوب الشرط في المدح، والأداة التي استخدمها (إن)، وعندما يتحدث الممدوح فإن حديثه كالعقد الجميل المنظر، كما أنّ صولته في الحرب كالسيف القاطع، وعليه فإن 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:

إِنْ ضَعْتُ دَرَعاً بِالْحَيَاةِ وَخَانِي      أَيَدِي (1) وَصِرْتُ بِوَسْمِ (2) فُودٍ (3) مُتْهِمَا  
فَلَكُمْ نَظْمَتْ يَدَ التَّنَوُّفَةِ (4) فِي مِطَا (5)      جَرِحَ الْخُطَا فِي الشُّوْطِ رَحْبِ الْمُزْتَمَى (6)

إنّ ما تفيدته (إن) في أسلوب الشرط من وظائف نحوية وأخرى دلالية يمكن تبيينها من خلال الأبيات السابقة، فهي تربط الجملتين، فتعلق حدثاً بحدث آخر، ويكون للتركيب الشرطي معنى واحد يسكت عنه المتلقي، ويستطيع أن يفهم أن ما تفيدته (إن) أن هذا التركيب من الأداة (إن)، 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:

إِنْ أَمَلُّوا (7) فَأَكْفُهُمْ لُجَجٌ وَإِنْ      غَضِبُوا حَسِبْتُ حُلُومَهُمْ أَطْوَادًا (8)  
وقوله:

إِنْ يَكُنْ مَا فَلَقْتَ جَمْعَةَ الْكُفِّ      ر فَقَدْ صَارَ مَخُهَا مِنْكَ رَارًا (9)

- 
- (1) أيدي: اليد: القوة، وأيده أي قواه، الجوهري، الصحاح(ج6/2540).
  - (2) وسم: وسمته وسماً وسمه، إذا أثرت فيه بسمه وكي، المرجع السابق، (ج5/2051).
  - (3) فود: الفود معظم شعر اللمة مما يلي الاذن، والفود: الموت، ابن منظور، لسان العرب(ج3/340).
  - (4) التنوفة: المفازة: وقيل التي لا ماء فيها ولا أنيس، وقيل الأرض المتباعدة، المرجع السابق(ج9/18).
  - (5) مطا: المطا: الظهر، الجوهري، الصحاح(ج6/2494).
  - (6) الغزي، الديوان(ص779).
  - (7) الملق بالتحريك: الودّ واللطف الشديد، الجوهري، الصحاح(ج4/1556).
  - (8) الغزي، الديوان(ص477).
  - (9)المرجع السابق، ص400، مخ رار: ذائب فاسد من الهزال، الجوهري، الصحاح(ج2/666).

ومن أدوات الشرط التي استخدمها العزّي 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 بأنها أم باب الأدوات غير الجازمة، وتأتي إذا مع الوقت المعلوم<sup>(1)</sup>، "فإن اضطر الشاعر جازى أن يجازى بها، لمضارعتها حروف الجزاء، لأنها داخله على الفعل وجوابه، ولا بد للفعل الذي يدخل عليه من جواب" (2).

ومنه قول العزّي:

إِذَا شَكَوْتُ الْهَوَى قَالَتْ لَوَاحِظُهُ لَا يَعْمَلُ السِّحْرُ فِي مُوسَى بْنِ عِمْرَانَ<sup>(3)</sup>

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) جاء بصيغة الماضي، فالقول واقع لا محالة.

إنّ نوع الارتباط في البيت السابق ارتباط سببي، بمعنى أن لواحظه لا تقول إلا 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 تنصدها أداة الشرط غير الجازمة، وفعل 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 فِي الْقَرِيضِ عَلَى الْعَلَاتِ مِنْ حِجْمٍ إِذَا تَسَاوَى لَدَيْكَ النَّاطِقُونَ بِهِ  
مَا بَيْنَ مُتَّفِقِ الْمَعْنَى وَمُخْتَلِفِهِ  
فَمَا عَرَفْتَ صَاحِبَ الْقَوْلِ مِنْ دَنْفَةٍ<sup>(4)</sup>

(1) ينظر: سيبويه، الكتاب (ج3/60).

(2) المبرد، المقتضب (ج2/56).

(3) الغزي، الديوان (ص 437).

(4) المرجع السابق، ص 707، الدنف بالتحريك: المرض الملازم، الجوهري، الصحاح (ج4/1360).



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:

إِذَا فَاحَ (1) نُؤَاوِزُ (2) الْعَقِيقِ (3) وَرَنْدُهُ (4) سَأَلْتُ الصَّبَا عَنْ نَشْرِكُمْ أَيْنَ وَفْدُهُ (5)

وقد يأتي جواب الشرط فعل أمر، ومنه قوله:

إِذَا مَخَضَتْ كَفَّ الْهَوَى الْعَمَرَ فَاغْتَنِمَ (6) وَخَذْ مَا صَفَى مِنْ عَيْشِهِ فَهُوَ 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 (خذن بحرف العطف الواو، بمعنى أن المخاطب قد يكون الممدوح، أو أي متلقٍ يقرأ شعره، وهي من الجمل الإنشائية الطلبية لمجيء فعل الأمر (اغتم) 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 اسمية، ومنه قوله:

إِذَا كُنْتَ أَهْلًا أَنْ تَجُودَ بِدَوْلَةٍ (7) فغَيْرُ كَثِيرٍ أَنْ تَجُودَ بِمَالٍ (7)

ومنه قوله:

إِذَا جَادَ مَنْ يَهْتَزُّ لِلْقَوْلِ طَرْبَةً (8) فَأَنْتَ الَّذِي يَهْتَزُّ لِلْفِعْلِ سُؤْدَادًا (8)

(1) فاح: فاحت الرياح الطيبة: سطعت وأرجت، ابن منظور، لسان العرب(ج2/550).

(2) نُؤَاوِزُ: بالضم والتشديد: نور الشجر، الجوهري، الصحاح(ج2/839).

(3) الْعَقِيقِ: واد بالحجاز، ابن منظور، لسان العرب(ج10/225).

(4) رَنْدُ: شجر طيب الرائحة من شجر البادية، الجوهري، الصحاح(ج2/478).

(5) الْغَزِي، الديوان(ص465).

(6) المرجع السابق، (ص466).

(7) المرجع نفسه، ص827.

(8)المرجع نفسه، ص590، السؤدد، الشرف، ابن منظور، لسان العرب(ج2/228).

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 العزّيّ لمّا، وهي حينية تعيد 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<sup>(1)</sup>، 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 العزّيّ، ومنها قوله:

لَمَّا بَصُرْتُ بِفَتْحِ الْمُحْدِقِينَ بِهَا      قَلْتُ: الْمَلَائِكُ حُفَّتْ بِالشَّيَاطِينِ<sup>(2)</sup>

جاء سياق البيت الشعري خلال قصيدة يمدح بها أحد الملوك، ولكنه يبدأ بمقدمة يتذكر فيها أيام الصبا حيث كان في إحدى الأماكن من يبرين، وهي موضع في البحرين، وقد تصدر البيت الشعري (لمّا)، وهي بمعنى حين، وقد جاءت جملة فعل الشرط فعلها 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 فعلية (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 الأعراب(ص369).

(2) العزّي، الديوان(ص774).

فتح المحققين، قال: الملائكة ...، من باب المقابلة رغبة من الشاعر مقابلة (الملائكة) بـ (الشياطين).

ومنه قوله:

لَمَّا سَبَقْتَ الْعَيْدَ أَذْبَتِ الْوَرَى      إِنَّ الْمَرْجَحَ مِنْ يُبَدَّرُ سَيْلُهُ<sup>(1)</sup>

وقوله:

لَمَّا صَفَا أَدْبِي تَبَيَّنَ مَجْدُكُمْ      لَوْنُ الْمُدَامَةِ فِي الزُّجَاجِ تَبَيَّنَا<sup>(2)</sup>

ومنه قوله:

فَلَمَّا اسْتَبَانَ الْفَتْحُ وَاسْتَوْتَقَ الْهُدَى      وَفَازَ غِيَاثُ الدِّينِ بِالظَّفَرِ الْمَحْضِ<sup>(3)</sup>  
تَقَدَّمَتْ دُونَ الْكُلِّ بِالْحَزْمِ وَالنُّهَى      وَفُضِّلَتْ تَفْضِيلَ السَّمَاءِ عَلَى الْأَرْضِ<sup>(4)</sup>

ومن أدوات الشرط التي وردت بكثرة في ديوان العزّي (لو الامتناعية)، وهي حرف امتناع لامتناع و"يدل على تعليق فعل بفعل فيما مضى، فيلزم من تقدير حصل شرطها حصول جوابها ..."<sup>(5)</sup>، وحين تكون شرطية فغالبا لا يليها إلا ماضٍ في المعنى، وإن وقع بعدها المضارع فإنها تقلب معناه إلى الماضي، ولا بد لها من جواب، وجوابها إما فعل ماضٍ، أو فعل مضارع منفي بـ (لم)، وإذا كان جوابها مثبتاً فالأكثر اقترانه باللام، وإذا نفي بما فالأكثر تجرده من اللام<sup>(6)</sup>.

وردت (لو) في ديوان العزّي 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 الاعراب في مواضع متعددة، منها قوله:

وَلَوْ بَانَ فَضْلُ الْمَرْءِ مِنْ غَيْرِ وَاصِفٍ      لَبَانَ فَرِيدُ السَّيْفِ وَالسَّيْفُ مُغْمَدُ<sup>(7)</sup>

(1) العزّي، الديوان (ص786).

(2) المرجع السابق، ص813.

(3) المحض: اللين الخالص بلا رغبة، ابن منظور، لسان العرب (ج7/227).

(4) العزّي، الديوان (ص599).

(5) المرادي، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك (ج3/1297).

(6) ينظر: المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني (ص272-275)، ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية

ابن مالك (ج4/47).

(7) العزّي، الديوان (ص353).

يحاول العزّي حثّ الممدوح على العطاء والكرم، ليناله 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 ماضٍ (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 المرء 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:

تَبَّتْ يَدُ الْأَيَّامِ إِنَّ صُرُوفَهَا      سُقْمُ الْكِرَامِ وَصِحَّةُ الْأَوْغَادِ<sup>(1)</sup>  
لَوْ أَنْصَفْتَك لَكُنْتَ أَشْرَفَ رَابِحٍ      فِي تَاجِ مَمْلَكَةٍ وَأَكْرَمَ غَادِ<sup>(2)</sup>

وقد تأتي جملة جواب الشرط غير مقترنة باللام، ومنه قوله:

لَوْ كَانَ يُنْجِي الْإِعْتِزَالَ نَجَابِهِ      مِمَّا دَهَاهُ الْحَارِثُ بْنُ عُبَادِ<sup>(3)</sup>

قد يستخدم الشاعر (لو) في بيتين متتاليين، وفعل الشرط وجوابه فعل ماضٍ، مرة مقترن

باللام، ومرة بدون اللام، ومنه قوله:

لَوْ حَفِظَ الرَّعَاءُ<sup>(4)</sup> مَتِينٌ شِعْرِي      لَمَا دَنَّتِ الذَّنَابُ مِنَ السِّخَالِ

(1) الأوغاد: الوغد: الرجل الدنيء الذي يخدم بطعام بطنه، الجوهري، الصحاح(ج2/552).

(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، ولكن المهلهل قتل ابنه فثار ودخل الحرب، ينظر الزركلي، الأعلام(ج2/156).

(4) الرعاء: جمع راعٍ، الجوهري، الصحاح(ج6/2358).

وَلَوْ أَنشَدْتُ مَذْحَكًا فِي رَعِيلٍ<sup>(1)</sup> شَغَلْتُ الْخَيْلَ عَنْ طَلَبِ الْمَخَالِي<sup>(2)</sup>

ومن صور لو في ديوان العزّي أن يأتي فعل الشرط فعلاً مضارعاً منفي ب (لم)، وجملة جواب الشرط فعل مضارع منفي ب (لم)، ومنه قوله:

وَلَوْ لَمْ يَكُنْ لَيْثًا مَعَ الْجُودِ لَمْ يَكُنْ إِذَا صَالَ بِالْأَقْلَامِ صَارَتْ مَخَالِبًا<sup>(3)</sup>

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 ب (لو)، وقد جاء فعل الشرط مضارعاً منفيّاً (لم يكن)، كما جاء جواب الشرط فعلاً مضارعاً منفيّاً ب (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 لتوفيق وجود الجواب على وجود الجواب على وجود الشرط، وإنما لأن الربط بين الجملتين، يقوم على انعدام الجواب لانعدام الشرط.

ومنه قوله:

لَوْ لَمْ تَجِدْ مِنْكَ الْوِزَارَةَ كُفُّوْهَا كَانَتْ وَإِنْ كَثُرَ الْبَعُولَةُ أَيْمًا<sup>(4)</sup>

وقوله:

وَلَوْ لَمْ تَخَفْ عَيْنَ الرَّقِيبِ عِيُونُهَا لِأَغْنِيْنَا مِنْ كُلِّ مُنْفَجِرٍ يَهْمِي<sup>(5)</sup>

ومن الأدوات التي تدل على الشرط وقد وردت في ديوان العزّي بكثرة استخدامه لأداة الشرط (لولا)، ويكون تفسيرها بحسب الجمل التي تدخل عليها، فإذا جاءت الجملتان بعدها موجبتان فهي حرف امتناع لوجوب، وإن كانتا منفيّتين فهي حرف وجوب لامتناع، وإن كانتا

(1) رعييل: الرعلة: القطعة من الخيل، الجوهرى، الصحاح(ج4/1710).

(2) العزّي، الديوان(ص381).

(3) المرجع السابق، ص332.

(4) المرجع نفسه، ص781.

(5) المرجع نفسه، ص805.

موجبة ومنفية فهي حرف وجوب الوجوب، وإن كانتا منفية وموجبة فهي امتناع لامتناع، وجواب (لولا) ماضي مثبت مقرون باللام، أو منفي بـ (ما)، وقد يخلو المثبت من اللام وهو للضرورة<sup>(1)</sup>، 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<sup>(2)</sup>، وقد أكد العلماء أن وظيفة (لولا) اللفظية يتمحور حول ربط الجملة الثانية بالأولى<sup>(3)</sup>، وردت (لولا) في ديوان الغزّي كثيراً، وغالباً ما يذكر بعدها اسم الممدوح.

ومنها قوله:

لَوْلَا أَبُو طَاهِرٍ مِنْ بَيْنِهِمْ لَذَوَى<sup>(4)</sup> عَوْدُ النَّدَى وَاضْمَحَلَّ<sup>(5)</sup> الصِّدْقُ وَالْأَنْفُ<sup>(6)</sup>

ربطت (لولا) بين جملتين (أبو الطاهر ...)، وجملة (ذوى)، 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:

لَوْلَا الْأَمِيرُ بَهَاءُ الدِّينِ - زَادُ غُلًّا مَا صَافَحَ الْوَجْدُ بِي أَقْصَى خِرَاسَانَا<sup>(7)</sup>

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 علأ فيها، ومنه قوله:

لَوْلَا ابْنُ عَبْدِ الْوَاحِدِ الشَّامِلِ النَّدَى لَمَا فَاضَ مِنْ مَاءِ الْمَكَارِمِ نَاضِبَةٌ<sup>(8)</sup>

(1) ينظر: المرادي، الجني الداني في حروف المعاني (ص597-599).

(2) ينظر: المرجع السابق (ص599-603).

(3) ينظر: ابن الشجري، آمالي بن الشجري (ج2/510).

(4) ذوى: ذيل: الجوهري، الصحاح (ج6/2347).

(5) اضمحل: ذهب، ابن منظور، لسان العرب (ج11/396).

(6) الغزي، الديوان (ص559)، الأنف: العظمة والكبرياء، ينظر، ابن منظور، لسان العرب (ج9/12).

(7) الغزي، الديوان (ص638).

(8) المرجع السابق، ص646، نضب: نضب الماء، أي غار في الأرض وسفل، الجوهري، الصحاح (ج1/22).

وقد تأتي (لولا) مع فخر الشاعر بنفسه، ومنها قوله:

وَلَوْلَا تَأَخَّرُ عُضْرِي لُجْدْتُ بِزُبْدَتِهِ قَبْلَ أَنْ تُمَخَّضَا (1)

كما وردت (لولا) في المطلع أو مقدمة القصيدة، ومنه قوله:

لَوْلَا مُزَاخَمَةُ الصَّبَاحِ وَإِنْ هَذَا كَانَ الْكَرَى (2) يَا طَيْفُ (3) قَدْ أَسْدَى (4) يَدَا (5)

ومنه قوله في مطلع القصيدة:

لَوْلَا تَقَادِمُ مَا تَقَادِمَ عَهْدُهُ مَا رَاجَعَ الْقَلْبَ الْمَدْلَةَ (6) وَجُدُهُ (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 منفيًا، 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:

مُؤَيَّدَ دِينِ اللَّهِ فَضْلُكَ كَغَبْتِي وَهِيَ أَنَا عَنْ تَأْمِيلِ غَيْرِكَ مُحْرِمٌ  
وَلَوْلَاكَ مَا جَاءَتْ تُنَاجِي عَرِيَّةٌ (8) تَنَاهَى السَّرَى فِيهَا وَطَالَ التَّجَشُّمُ (9)

(1) الغزي، الديوان (ص803).

(2) الكرى: النعاس، الجوهرى، الصحاح (ج6/2472).

(3) الطيف: الخيال، المرجع السابق (ج4/1397).

(4) أسدى: أصاب، ينظر: المرجع نفسه (ج6/2347).

(5) الغزي، الديوان (ص363).

(6) المدلة: الدلة ذهاب الفؤاد من هم ونحوه كما يدلّه عقل الإنسان من عشق وغيره، ابن منظور، لسان العرب (ج13/448).

(7) الغزي، الديوان (ص818)، وجده: الوجد الحزن، الجوهرى، الصحاح (ج2/547).

(8) عريّة: ريح عرية: باردة، ابن منظور، لسان العرب (ج15/45).

(9) الغزي، الديوان (ص562)، التجشم: الثقل: الجوهرى، الصحاح (ج5/1888).

وقوله في مطلع قصيدة:

خزام اللوى عطرُ النسيم ورئدُهُ<sup>(1)</sup> ولولاهما ما راجع القلب وجُدُهُ<sup>(2)</sup>

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 الغزّي (متى) وهي أداة شرط تؤدي وظيفتها اللفظية والدلالية وموضوعه للدلالة على الزمان، وفيها معنى الشرط، وهي من الظروف التي يجازى بها<sup>(3)</sup>، ومنه قول الغزّي في مطلع قصيدة يمدح فيها شرف الدين البيهقي<sup>(4)</sup>:

متى جالت الأفكار في الهمة الكبرى فليس لعين الحازم الشهم أن تكرى<sup>(5)</sup>

يمدح الشاعر شرف الدين البيهقي من خلال استخدامه لسياق الشرط (متى)، وهو موضوعه 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 وتراجع، 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:

ومتى سئلت فقل رأيت مُتَيْمًا لبس الشحوب طرازه التلويح<sup>(6)</sup>

(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).



يطلب الشاعر من الراكب الذي أتعب الأبل من كثرة السير عندما يسأل (متى) التي تقيد الشرط، أن يجيب برؤيته العاشق الذي لبس الحزن حتى صار لباساً له كالثوب الذي يظهر من بعيد، وقد ربط الشاعر بين جملة الشرط بأداة (متى) التي أفادت الزمان المبهم، وجاء فعل الشرط (سئلت) فعلاً ماضياً مبنياً للمجهول، وجملة جواب الشرط (قل) فعل أمر مقترن بالفاء التي تقيد سرعة الإجابة عن السؤال.

ومنه قوله:

مَتَى شَقَّ جِيبُ الْجُنْحِ (1) بِالْبَارِقِ الْوَمُضِ (2) وَهَبَّتْ قَبُولٌ فَالَسَّلَامُ عَلَى الْغَمُضِ (3)

ومن أدوات الشرط في ديوان الغزّي (مَنْ)، وهي تربط ركني التركيب فيتوقف حصول الحدث في الجواب على حصوله في الشرط.

ومنه قوله:

عَزَلْتِ مُلُوكَ الْأَرْضِ ثُمَّ نَصَبْتَهُمْ  
فَصَارُوا عِبِيداً بِالشَّجَاعَةِ وَالنَّدَى  
فَلَمْ يَبْقَ مَظْلُومٌ وَلاَ يَبْقَ مَارِقُ (4)  
فَمِنْ خَانَ مِنْهُمْ بَعْدَنَا فَهُوَ آبِقُ (5)

إن 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 يختفي 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، الجوهرى، الصحاح(ج1/360).

(2) الومض: لمعان البرق، ابن منظور، لسان العرب(ج7/252).

(3) الغزى، الديوان، ص 595.

(4) مارق: الخارج من دينه، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج2/865).

(5) الغزى، الديوان(ص701)، آبق: هرب العبيد وذهبهم، وأبق وتأبق: استخفى ثم ذهب، ابن منظور، لسان

العرب(ج3/10).

وكرمه وشجاعته إلا إذا كان خائناً، بمعنى أن جملة جواب الشرط متوقفة عن الحصول حتى تحصل جملة فعل الشرط.

ومنه قوله:

وَمَنْ نَصَبَ الْفِعْلَ الْجَمِيلَ حِبَالَةً<sup>(1)</sup>      تصيّد حسن الذكر فيما تصيدا<sup>(2)</sup>

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 وشبাকে 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 شبাকে، فيصطاد حسن الذكر بين الناس.

إنّ الفعل الثاني لا يمكن أن يتحقق إلا إذا حدث الفعل الأول، وهذا ما أفادت به (من).

ومنه قوله:

مَنْ أَضَاعَ الْهَنَاءَ فَمَا سَوَى النَّـ      قُبِ وَلَمْ يَذْرِكَانَ بَيْسَ الطَّالِي<sup>(3)</sup>

لقد أكثر العزّي 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) حباله: التي يصاد بها، [شبكة الصيد]، المرجع السابق (ج10/136).

(2) العزّي، الديوان (ص591).

(3) المرجع السابق، ص623.

الفُضْلُ الثَّالِثُ

التَّنَاصُ

## التناص

### 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؛ لأنهم 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 الطَّلِّ الْمُحِيلِ لِأَتْنَا      تَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِذَام<sup>(1)</sup>

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، وكأَنَّ 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 عنتره في قوله:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتْرِدِمٍ      أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ<sup>(2)</sup>

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، والاقْتِباس، والتلميح، والإشارة، والسُرقة، والمعارضات، والمناقضات، وكانت أقوال النقاد أمثال ابن سنان الخفاجي، وابن طباطبا، وابن رشيق، والجرجاني وغيرهم واضحة في تحديد مفهوم السرقات خاصة، وفصلوا القول وخاصة عند القاضي الجرجاني الذي فصل القول في قضية السرقات، ولم يكتف بقول النقاد إنّ هذا القول مأخوذ من قول فلان، ويذكر كلا البيتين، بل كانت نظريته أكثر شمولية ووضوحاً حيث يقول: "ومتى أنصفت علمت أن

(1) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس (ص151).

(2) عنتره، ديوان (ص13).

أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة وأبعد من المذمة، لأنّ 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"<sup>(1)</sup>.

فقد يجهد المبدع نفسه بمعنى من المعاني أو صورة من الصور، ويحسب أنه سباق 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"<sup>(2)</sup>.

إنّ الدراسات التي قام بها النقاد العرب في العصور السابقة تدل على تنبهم 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، وكسمى "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).

فهو تناص يستنتج استنتاجاً ويستنبط استنباطاً من النص، وهو تناص الأفكار الرؤى أو الثقافة، تناصاً روحياً لا حرفياً فالنص يفهم من خلال تلميحاته و ترميزاته<sup>(1)</sup>.

### التناص في الأدب الغربي وأثره في الأدب العربي:

أثرت الدراسات التي قام بها (باختين) في ظهور التناص، لأنها 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<sup>(2)</sup>.

أول ما ظهر مصطلح التناص، ظهر على يد (جوليا كريستفيا) عام 1967، فقد استخلصته من آراء أستاذها (باختين)، ونشرت أبحاثها في مجلتي (تل كل، كرتك)، وفي كتابها (نص الرواية) وفي تقديمها لكتاب (دستويوفسكي) لباختين<sup>(3)</sup>.

تري (كريستفيا) أنّ التناص هو عبارة عن فيسفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى، فكلّ نص يستقطب مالا يحصى من النصوص التي يعيدها عن طريق التحويل أو النفي أو الهدم أو إعادة البناء<sup>(4)</sup>، كما ركّزت على العلاقة القائمة بين النصوص الأدبية من خلال التقائها وذكرت أن التناص هو "تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى"<sup>(5)</sup>.

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).

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<sup>(1)</sup>، كما كانت مجهودات نقدية وآراء أدبية للعديد من النقاد الغربيين، مثل: (ريفاتير)، و(دريدا)، و(جيرار جنيت) الذي يرى أن النص يكتب على قطعة جلدية كتب عليها نصاً من قبل، ثم يمحي ليكتب عليه من جديد، ومهما حاول النص الجديد إخفاء الكتابة السابقة فإنه لا يستطيع، لأنها تظل قابلة للقراءة<sup>(2)</sup>.

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 كلٌّ منهم إلى وضع مفهوم جديد لمصطلح التناص، ولكنهم 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 المغاربية، كما اهتم عدد من النقاد بجهود (باختين) و (جوليا كرستيفيا) و (جنيت) في المجالات العربية، فترجمت المقالات والكتب، وتناولها الدارسون بالدراسة والتحليل، وأصبح للتناص دارسون ومنظرون وكتّاب، وحاول الكثير من النقاد تعريف التناص كمصطلح نقدي جديد جدير بالدراسة والاهتمام، لذا قد نجد الكثير من التعريفات، فيرى أحمد الزعبي 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 الأديب"<sup>(3)</sup>، ويرى أدونيس أن التناص هو "تعلق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"<sup>(4)</sup>.

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 والبنوية 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).

بين النصين<sup>(1)</sup>، 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 الدراسة 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<sup>(2)</sup>.

إذا كان الاختلاف بين النقاد في العصر الحديث قائماً في تحديد مفهوم النص حسب ثقافة النقاد ورؤيته الأدبية والنقدية، فإنهم 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"<sup>(3)</sup>، 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<sup>(4)</sup> 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؛ لأنه 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 إلى 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 والخلص(ص226).

(4) حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث(ص35).



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<sup>(1)</sup>.

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"<sup>(2)</sup>، لذا يعتمد عليه الشعراء قديماً وحديثاً؛ لأنهم يستمدون من هذا المنبع فضاءً واسعاً ومعاني كثيرة يمكن فهمها من خلال السياق الذي استخدمه الشاعر، فقد استدعى العزّي الشخصيات والمواقف والأقوال التراثية، وقد حدّد بعض النقاد الاستدعاء إلى عدّه طرق منها: الاستدعاء بالعلم سواء عن طريق الاسم المباشر، والشاعر، والاستدعاء بالقول<sup>(3)</sup>، 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"<sup>(4)</sup>.

---

(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).

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 الغزّي 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 بعدد 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 الغزّي من ذلك وافر"<sup>(1)</sup>.

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"<sup>(2)</sup>.

### 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 لتزيين القصيدة، فالشاعر يهدف إلى استيعاب النص

(1) الغزي، الديوان، (ص39).

(2) نصر، الرمز الشعري عند الصوفية (ص35).

وتطويعه في قصيدته<sup>(1)</sup>، كما يعد القرآن الكريم مصدراً هاماً من مصادر التعبير الشعري وتكثيف الدلالة وإثرائها بالرموز الخصبية، 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 العزّي 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، فيكتف بالدلالة من خلالها .

يمكن التمثيل للتناص من القرآن الكريم في شعر العزّي بعدد من الشواهد الموجودة في ديوانه، يقول مستخدماً عبارات وآيات كاملة من القرآن الكريم:

فَمَا بَدَأْتُ يُمْنَاهُ مِثْقَالَ (2) ذَرَّةٍ (3) وَلَا كَتَبْتُ سَطراً يُؤُوبُ عَنِ الْبَدْلِ (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 يَعْرُجُ عَنْ رَبِّكَ مِنْ مِثْقَالِ ذَرَّةٍ فِي الْأَرْضِ وَلَا فِي السَّمَاءِ وَلَا أَصْغَرَ مِنْ ذَلِكَ﴾ [يونس:61] وقوله: ﴿لَا يَعْرُجُ 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 يشتكى العزّي 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 (ج11/87).

(3) ذرة: أصغر النمل، الجوهري، الصحاح (ج2/663)، قيل: الذرة ليس لها وزن، ويراد بها ما يرى في شعاع الشمس الداخل في النافذة، ابن منظور، لسان العرب (ج4/304).

(4) العزّي، الديوان، ص 487.

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 إحياءات يمكن للمتلقي إدراكها، فيعرف من خلالها مدى بخل الجاهل الذي لا يقدر الشعراء، وبذلك فقد أعطى التناص من القرآن الكريم بعداً للمعاني التي أرادها العزّي، كما تزيد من قناعة المتلقي عن مدى بخل المهجو.

ومن تناص العزّي من لفظ القرآن الكريم الذي يرد في شعره و قد وردت بالشكل نفسه في القرآن، قوله:

فأصبح في كلِّ النواظرِ (1) قُرَّةً (2) ومن كلِّ قلبٍ قابٍ قوسين أو أدنى (3)

استوحى الشاعر من القرآن الكريم قوله عز وجل: ﴿ فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى ﴾ [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) نظر: الناظر والناطور، حافظ الزرع والتمر والكرم، والناظر: الحافظ، ابن منظور، لسان العرب (ج5/215).

(2) قرة: من السكينة والقرار، ينظر: الجوهري، الصحاح (ج2/790).

(3) العزّي، الديوان (ص539).

(4) ينظر: الزمخشري، الكشاف (ج4/416).

(5) ينظر: العزّي، الديوان (ص539).

رَتَقُ<sup>(1)</sup> الْفُتُوقِ<sup>(2)</sup> بِكُلِّ حَادِثَةٍ كَانَتْ قَمِيصاً قُدًّا<sup>(3)</sup> مِنْ قُبْلِ<sup>(4)</sup>

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<sup>(5)</sup>، لأنَّ 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 بالحق، وكذلك الممدوح الذي يجمع بين الحكمة والعقل، فلا تقف مشكلة أمامه، وكأنه 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 قُدًّا مِنْ قُبْلِ...﴾ [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:

إِنِّي لِأَسْتَحْسِنُ الْأَشْعَارَ تُضَجِّكِنِي فَلَا تَخَالَنَّ صَدْرِي ضَيْقاً حَرْجاً<sup>(6)</sup>

يستوحى الشاعر قوله تعالى في ضيق الصدر عند الصعود: ﴿... وَمَنْ يُرِدْ أَنْ يُضِلَّهُ يَجْعَلْ صَدْرَهُ ضَيْقاً حَرْجاً...﴾ [الأنعام:25]، لكن السياق يختلف فالشاعر ينفي عن نفسه أن يكون صدره ضيقاً حرجاً، لأنه 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(ج4/1480).

(2) الفتوق: فتقت الشيء فتقاً: شققته، المرجع السابق(ج4/1539).

(3) قُدًّا: القُدُّ: الشق طويلاً، المرجع نفسه(ج2/522).

(4) قُبْلِ: الغزي، الديوان(ص796)، قُبْلِ: نقيض الدُبْرِ، الجوهري، الصحاح(ج5/1795).

(5) ينظر: ابن كثير، البداية والنهاية(ج12/195).

(6) الغزي، الديوان(ص749).

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 لهله شعريهم، فهو يستحق ما يأخذه من عطاء أما غيره فلا.

لم يكتب الغزّي 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 الغزّي:

ولو كُنْتُ فِي أَصْحَابِ طَالُوتَ مُبْتَلَىٰ بِمَا شَرَبُوا مِنْهُ لَمَا كُنْتُ شَارِبًا (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.

إنَّ 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:

فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ لَا تَخْفَى زِيَادَتُهُ فَهَلْ أَعَادَتْ لَنَا الْأَيَّامُ طَالُوتًا (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.

كَذَا ثَمَرَاتِ الْأَرْضِ وَالْمَاءِ وَاحِدٌ      بِهِ اخْتَلَفَتْ أَلْوَانُهَا وَالْمَائِمْلُ (1)

يكثر الشاعر من التناص من معاني القرآن الكريم، فمن باب الدعوة وترغيب العباد بها، يدعو الله سبحانه وتعالى عباده بالتفكير والتدبر في آيات الله، ومن هذه الآيات لله سبحانه أن الماء الذي يسقى النباتات واحد، ولكن الناتج عنه من الثمار مختلف في ألوانه وأشكاله ومذاقه، ويفضل بعضها على بعض في الأكل، يقول تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا...﴾ [فاطر:27]، يأخذ الغزي 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 رعيّتهم 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 بالأمرء ولا يساوونهم بغيرهم، فإن تساوا 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:

ضَاقَتْ عَلَيَّ مَوَارِدِي وَمَصَادِرِي      وَالْأَرْضُ حَوْلِي رَحْبَةٌ الْأَكْنَافِ (2)  
فَوَقَّفْتُ بَيْنَ النَّائِبَاتِ كَأَنِّي      فِي عُصْبَةٍ وَقَفُّوا عَلَى الْأَعْرَافِ (3)  
\* \* \*      \* \* \*

مَا عَامٌ جَدْبِي (4) فِي نِدَاكَ بِمُجْدِبِ      كَلًّا وَلَا بَقْرَائِهِ بِعِجَافِ (5)

(1) المرجع نفسه، ص344.

(2) الأكناف: الكنف بالتحريك: الجانب، الجوهري، الصحاح(ج4/1424).

(3) الأعراف: سورّ بين الجنة والنار، المرجع السابق(ج4/1401).

(4) الجدب: نقيض الخصب، المرجع نفسه(ج1/97).

(5) الغزي، الديوان(ص436)، عجاف: العجف بالتحريك: الهزال، الجوهري، الصحاح(ج4/1399).

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 وَلَّيْتُم مُّدْبِرِينَ﴾ [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 رَجُلًا 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 تقرب من الممدوح وبهذا القرب ما عاد عامه أجدباً، فكرم الممدوح غير حياته، وقد استلهم الشاعر من قوله تعالى: ﴿...إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ﴾ يوسف: 43، إنها 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 يضيف 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 الجذب يعرف طريقة للشاعر بفضل كرم الممدوح.

لم يكتف العزّي 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 العزّي الحدث، وقد كانت أحداث القصص القرآني معيناً



فياًضاً للغزي في سبك المعاني، وإيجاد المصوغات، وإيراد الأدلة والشواهد على القضايا والأفكار التي يعبر عنها<sup>(1)</sup>.

ومن أمثلة القصة القرآنية الواردة في شعر الغزّي قوله:

مُدْ غَالٍ (2) قَابِيلٌ أَخَاهُ لِفَضْلِهِ وَجَبَ الْجِذَارُ عَلَى ذَوِي الْحُسَادِ (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 الغزّي قوله:

وَالشَّعْرُ عِنْدَ الْمُلُوكِ نَخْلُهُ يَسْقُطُ مِنْ هَزِّ جِدْعِهَا الرُّطْبُ (4)

ينقل الشاعر النخلة الحقيقية التي هزتها مريم امتثالاً لأمر الله في قوله تعالى: ﴿ وَهَزَى إِلَيْكَ جِدْعَ النَّخْلَةِ تَسَاقِطَ عَلَيْكَ رُطْبًا 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 لیتساقط 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:

وقالوا ثمار الشعر بالهزّ تجتنى وهزّ جذوع النخل سنة مريم (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.

كما استعان الغزّيّ بشخصيات قصصية من القرآن الكريم شهرها وعرفوا بصفات معينة، حتى صاروا عند الناس نجوماً في صفاتهم، ومثال ذلك قوله في وصف ممدوحه بالحكمة التي عُرف بها لقمان:

لَوْ كَانَ شَاهِدًا فِي ذَا الْعَصْرِ حِكْمَتُهُ      لَقَمَانٌ لَقَبَهُ لِقْمَانُ لُقْمَانَا  
مَا زَالَ يُظْهِرُ مِنْ أَخْلَاقِهِ مُلْحًا<sup>(1)</sup>      حِلْمًا وَحَزْمًا وَتَحْقِيقًا وَإِحْسَانًا<sup>(2)</sup>

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 مضيئاً عليها بعض الصفات الأخرى، وكل هذه الدلالات يمكن للمتلقي تأويلها وتدوقها 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 الغزّيّ في مدحه، سيدنا الخضر عليه السلام وأعماله مع سيدنا موسى عليه السلام، ينقلها الغزّيّ في قوله:

أَقَمْتَ جِدَارَ الْفُضْلِ بَعْدَ انْقِضَاؤِهِ<sup>(3)</sup>      فَجِئْتَ بِمَا لِلْخَضِرِ مِنْهُ حِيَاءٌ  
وَمَزَّقْتَ غَيْمًا كَانَتْ الشَّمْسُ تَحْتَهُ      وَلَيْسَ لَهَا عِنْدَ الشَّرْقِ ضِيَاءٌ<sup>(4)</sup>

عُرف سيدنا الخضر عليه السلام (أو الرجل الصالح) بالأعمال الغريبة على البشر، حتى أن موسى عليه السلام كان يراجعها بها كما ورد في سورة الكهف<sup>(5)</sup>، ومن هذه الأعمال بناء سيدنا

(1) مُلْحًا: ملح بالضم يملح ملوحة وملاحة حَسَنٌ، الجوهري، الصحاح(ج1/406).

(2) الغزي، الديوان(ص440).

(3) انقضاؤه: انقضَّ الحائط، أي سقط، الجوهري، الصحاح(ج3/1102).

(4) الغزي، الديوان(ص551).

(5) الآيات(64-82).

الخضر جداراً يريد أن ينقض لأحدى القرى التي رفضت استضافتهما، فيعترض سيدنا موسى على ذلك لأنه 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، فإن الممدوح أقام جدار الفضل والجود والكرم بعدما سقط، ولم يعد قائماً، وبذلك فإن 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 الغزّي الدينية حاضرة في ديوانه، فصارت له منهلاً يعتمد عليها اعتماداً واضحاً، ولا يجد المتلقي صعوبة في ذلك؛ لأنه 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"<sup>(1)</sup>.

إن 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 فتقبله الرعية.

نهل الغزّي من حديث الرسول ﷺ كثيراً، ومنه قوله:

فَقَالَ: اْحْتُوا<sup>(2)</sup> التُّرَابَ فِي أَوْجِهِهِ الـ مُدَّاحٍ مِنْ قَوْلِهِ الَّذِي يَجِبُ<sup>(3)</sup>

(1) قنن، التناص في شعر إبراهيم الغزي(ص15).

(2) حثاً: حثاً في وجهه التراب، وحثوث له إذا اعطيته شيئاً يسيراً، الجوهرى، الصحاح(ج6/2038).

(3) الغزي، الديوان(ص420).

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 خلد 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 رأيت المدّاحين، فاحثوا في وجوههم التراب"<sup>(1)</sup>.

ومن خلال المناظرة الدائرة بين الملك والشاعر يتضح للمتلقي مدى ثقافة الغزّي، 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:

فِيأَيُّنْتَ الَّذِي أُعْطِيَ وُغُوداً حَتَّىٰ فِي وَجْهِهِ مَادِحِ التُّرَابِ<sup>(2)</sup>

يتفاعل الغزّي مع تصوير الدنيا الذي صوره النبي ﷺ في قوله "ما أنا والدنيا إنّما أنا والدنيا كراكب استظل تحت شجره، ثم راح وتركها"<sup>(3)</sup>، فيأخذ الشاعر هذا المعنى ويحوّله بكل لطف في وصف العمر، فيقول:

مَا الْعُمُرُ إِلَّا رَاجِلٌ وَأُظُنُّهُ تَخِذُ الشَّبِيبَةِ لِلْمَسَافَةِ زَاداً<sup>(4)</sup>

إنّ الحياة رحلة قصيرة يؤكد ذلك حديث النبي ﷺ السابق، لذلك يحوّل الغزّي هذا المعنى ويؤكدّه، 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 (ج29/246).

(2) الغزي، الديوان (ص491).

(3) ابن ماجه، سنن ابن ماجه (ج2/1376).

(4) الغزي، الديوان (ص474).

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 الغزّي متأثراً بالحديث الشريف نقله وصف النبي ﷺ دعوة المظلوم ليستخدمها في معاني المدح قوله:

كَأَنَّ شِعَاعَ هِمَّتِهِ سُؤْمُورًا<sup>(1)</sup> دُعَا الْمَظْلُومِ يَخْتَرِقُ<sup>(2)</sup> الْحِجَابَ<sup>(3)</sup>

لقد استوحى الشاعر من حديث الرسول ﷺ: "اتق دعوة المظلوم، فإنها ليس بينها وبين الله حجاب"<sup>(4)</sup>، 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 يردّه ربّه بأيّ أمر، لأنّ أفعاله كلّها خيره، وعندما يتقرب بأفعاله من الله، فإنّها مجابة لأنّ أفعاله ودعائه 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 الغزّي متأثراً بحديث النبي ﷺ، فيعرض بمدح النبي ﷺ بالنجاشي في قوله:

يَا ثَائِي الْمَلِكِ النَّجَاشِيِّ الَّذِي شَكَرَ النَّبِيَّ مَغِيبَهُ فِي الْمَحْضَرِ<sup>(5)</sup>

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(ج14/401).

(2) يخترق: الخرق، الشق في الثوب والحائط ونحوه، المرجع السابق(ج10/73).

(3) الغزي، الديوان، ص 491، حجاب: الحجاب: الستر، الجوهري، الصحاح(ج1/107).

(4) البخاري، صحيح البخاري(ج3/129).

(5) الغزي، الديوان(ص614).

له<sup>(1)</sup>، ومع ذلك فإنَّ أحاديث النبي ﷺ التي يشكر فيها النجاشي كثيرة ومتنوعة، منها ما رواه أبو هريرة قال: لَمَّا مات النجاشي، قال النبي ﷺ: "استغفروا له"<sup>(2)</sup>، وقوله " قد مات اليوم عبد صالح، فقوموا فصلوا على أصحابه"<sup>(3)</sup>.

إنَّ ما فعله النجاشي مع المسلمين المهاجرين إلى الحبشة هو مضرب للأمثال، فقد أكرمهم وآواهم وأمنهم على حياتهم...، وهذا هو ما يطلبه العزِّي 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 العزِّي الصحراء وصفاً دقيقاً في قوله:

وَبَكَرٍ فَلَا أُكْحِتُّهَا خُفًّا<sup>(4)</sup> بِأَزَلِ<sup>(5)</sup> فَمَا نَطَقْتُ وَالصَّمْتُ إِذْنٌ مِنَ الْبِكْرِ<sup>(6)</sup>

ينقل الشاعر في وصفه للصحراء حديث الرسول ﷺ في زواج البنت البكر قوله: "الأيام أحق بنفسها من وليها، والبكر تستأذن في نفسها، وإذنها صماتها"<sup>(7)</sup>، ويريد الشاعر من خلال التناص إعطاء معانيه وصفاً دقيقاً، فقد خدم التناص الشاعر في وصف الصحراء التي لم يخضها قبل الممدوح أحد، فهي بكر كالفاتاة 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 العزِّي في وصف ممدوحه:

لَيْتَ عَهْدَنَاهُ طَلَقَ الْوَجْهَ مَبْتَسِماً وَالْبِشْرُ<sup>(8)</sup> أَحْسَنُ مَا يُلْقَى بِهِ الْبِشْرُ<sup>(9)</sup>

(1) ينظر: الطيالسي، مسند أبي داود الطيالسي (ج1/270).

(2) الحميدي، مسند الحميدي (ج2/223).

(3) المرجع السابق (ج2/351).

(4) خَفَّ: واحد أخفاف البعير، الجوهري، الصحاح (ج4/1353).

(5) بأزل: بزل البعير: فطر نابيه، والبازل اسم للسن التي طلعت، المرجع السابق (ج4/1633).

(6) العزِّي، الديوان (ص705).

(7) النسائي، السنن الكبرى (ج5/171).

(8) البشْر: هو حسن البشر، بالكسر، أي طلق الوجه، ابن منظور، لسان العرب (ج4/62).

(9) العزِّي، الديوان (ص571).

يستحضر الغزّي عند رثائه شيخ الشافعية أبي بكر محمد بن أحمد الشاشي<sup>(1)</sup> حديث النبي ﷺ: "لا تحقرن من المعروف شيئاً، ولو أن تلقى أخاك بوجه طلق"<sup>(2)</sup>، 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 وباللبشر.

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، فالصحابية كالنجوم تهتدي بقولهم وفعلهم"<sup>(3)</sup>، وقد بين الرسول ﷺ مكانه صحابته بقوله: "أصحابي كالنجوم بأيهم اقتديتم اهتديتم"<sup>(4)</sup>، لذا فقد رضي الرسول ﷺ لأمته اتباع الصحابة والاقتران بهم وبآثارهم، وقد يكون القول المأثور من أحد الأعلام المشهورين كالخلفاء والقضاة والعلماء والتابعين...، فيوظف الغزّي أقوالهم توظيفاً دلاليّاً له أثره الواضح على المتلقي، فيمكنه تأويله ومعرفة الأبعاد الدلالية من وراء ذلك.

من ذلك قول الغزّي:

وَقَدْ تَخَذُلُ الْقُرْبَى الْقَرِيبَةَ أَهْلَهَا      وَيُنْكُحُ مِنْ خَوْفِ الضُّوَا<sup>(5)</sup> فِي الْأَجَانِبِ<sup>(6)</sup>

(1) الإمام الشاشي هو محمد بن أحمد بن الحسين أبو بكر الشاشي، رئيس الشافعية بالعراق في عصره، نُقب "فخر الإسلام"، له مصنفات عديدة، توفي سنة (507هـ)، ينظر: الزركلي، الأعلام(ج5/316).

(2) البغوي، شرح السنة(ج13/84).

(3) قنن، التناص في شعر إبراهيم الغزي(ص17).

(4) الزمخشري، الكشاف، (ج2/628).

(5) الضوى: الهزال: الجوهري، الصحاح(ج6/2410).

(6) الغزي، الديوان(ص392).

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"<sup>(1)</sup>، أي تزوجوا الغرائب لئلا تجيء أولادكم ضعافاً وهزالاً.

إنّ توظيف الشاعر لما قاله عمر، لا يمكن أن يقدم إلا من باب النصيحة، وكأنّ 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 الغزّي بأقوال الخلفاء بل قد يستفيد من علم مصطلح الحديث في الرواية والدراية، وهذا دلالة على تمكنه من الثقافة الدينية، فقد أكد بعض صورته ومعانيه ببعض المصطلحات، ومنها قوله:

عَفْتُ إِلَّا حَدِيثَ عَيْشٍ تَقْضَى      كَانْ شَرْخُ<sup>(2)</sup> الصِّبَا لَهُ إِسْنَادًا<sup>(3)</sup>

يحاول الشاعر أن ينسى الأيام القاسية التي مرّ بها، ويتمنى أن تهلك وتدرس تلك الأيام، إلا الأيام التي عاشها صبيّاً، فهو يريدّها أن تستمر معه، وكأنّ 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 (ج5/27).

(2) شرخ الصبا: أوله، الجوهري، الصحاح (ج1/404).

(3) الغزي، الديوان (ص574)، الإسناد: في الحديث رفعه إلى قائله، الجوهري، الصحاح (ج2/489).



ومنه قوله في المدح:

إِذَا زُرْتَهُ فَاسْتَعْنِ عَنْ بَابِ غَيْرِهِ      فَسَاقِطَةٌ بِالْوَاجِبَاتِ النَّوَافِلُ<sup>(1)</sup>

إنَّ معرفة الشاعر بالواجبات والفروض والنوافل، وما يقدم منها، وما يؤخر، يؤثر في شعره، فالواجبات والفروض مقدمة على النوافل، بل إنَّ النوافل قد تسقط بالفروض كما يقول العلماء، لذا فإنَّ مجرد زيارة الممدوح سيؤثر ذلك على غيره من الأمراء والملوك، بحيث يستعني المرء بزيارته عن غيره لكرمه وحُسن استقباله، وكأنَّ زيارته من الواجبات التي يجب على المسلم القيام بها، أما زيارة غيره فإنَّها من النوافل التي تسقط بمجرد زيارة الممدوح.

لقد أضافت تلك المصطلحات أبعاداً دلالية على المعاني التي قد يستنبطها المتلقي، لذا فإنَّه قد يدرك تلك الدلالات وغيرها، مما يعمق المعنى ويقرب الصورة عنده.

ومنه قوله:

وَقَدْ جَاءَ وَثُرٌ فِي الصَّلَاةِ مُؤَخَّرًا      بِهِ خُتِمَتْ تِلْكَ الشُّفُوعُ الْأَوَائِلُ<sup>(2)</sup>

يستمر الشاعر في مدح ابن المكرم ويصف مجيئه بصلاة الوتر، وهي من النوافل التي حثَّ النبي ﷺ عليها في قوله: "صلاة الليل مثني مثني، فإذا خفت الصبح فأوتر بواحدة، واجعل آخر صلاتك وتراً"<sup>(3)</sup>.

إنَّ زيارة الممدوح يجب أن تكون كصلاة الوتر، حيث إنَّ النبي ﷺ أوصى بها، وكذلك يجب أن يزور الناس الممدوح، حتى وإن تأخر صلاة الوتر، لكنَّها محببة عند النبي ﷺ، وكذلك زيارة الممدوح يجب على المرء أن يختم يومه بزيارة الممدوح لكرمه وسخائه.

ومن صور ثقافته الفقهية التي يتأثر بها الغزيّ قوله:

رَفَعَتْ مَنَاخُحُهُ كَسَادَ مَدَائِحِي      رَفَعَ الطُّهُورِ الْمُطْلَقِ الْأَخْدَاثَا<sup>(4)</sup>

(1) الغزي، الديوان (ص343).

(2) الغزي، الديوان (ص341).

(3) ابن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل (ج8/457).

(4) الغزي، الديوان (ص479).

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 عطايه الكريمة، ومقدارها الثمين، يفوق مدائح الشاعر التي تجوب البلاد، وكأنّ الشاعر يريد القول إنّ مدحي لك قليل بجانب عطايك وكرمك، فقصائدي لا تذكر بل تزول كزوال الحدث عند الطهور.

ومنه قوله:

لا تَرْمِ بي رَمِي القَلَامَةِ<sup>(1)</sup> وارم بي في مطلبٍ رَمِي الجِمارِ<sup>(2)</sup> إلى منى<sup>(3)</sup>  
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 تتفصل، ولا يمكن أن يرميها الشاعر، لذلك يطلب من الممدوح ألا تكون هذه العلاقة كعلاقة الظفر الذي يستغني عنه صاحبة في موسم الحج، فتقطع 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 تقوته هذه العبادات وهي من الواجبات، وإن تركها فعليه الدم كما يقول الفقهاء<sup>(4)</sup>.

ومنه قوله:

حَدُّ سَيْفِ المَلامِ غَيْرُ مُجِلِّ في الهوى وَهُوَ مُصَلَّتٌ<sup>(5)</sup> لا يُشامُ<sup>(6)</sup>

(1) القلام: ما سقط من تقليم الظفر، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج5/2014).

(2) الجمار: جمع جمرة وهي الحصاة التي ترمى في المناسك، المرجع السابق(ج2/616).

(3) الغزي، الديوان(ص812).

(4) ينظر: الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن(ج3/105).

(5) مصلت: أصلت سيفه أي جرده من غمده، الجوهري، الصحاح(ج1/256).

(6) يشام: شام يشيم: نظر، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج12/330).

## مَثَلُ جَرِحِ الشُّهُودِ لَا ضَرْبَ يَجْرِي فِي تَفَاصِيلِهِ وَلَا إِيْلَامًا<sup>(1)</sup>

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 فإنَّه يؤكد على فكرته التي يتناولها ويقدمها للممدوح، فيتأثر بها وخاصة من شاعر مدَّاح لا يعيش إلا من خلال مدحه، كما أنَّ 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، فإنَّ 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"<sup>(2)</sup>، هذه الطاقة الإيجابية والدلالية الجديدة تصل إلى المتلقي فيقبلها 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).

أكثر الغزّي من التناص الأدبي في شعره، لا سيما من الشعر، لذا ينوع من الشعراء الذين يتأثر بهم، والدارس لشعر الغزّي يستطيع أن يدرك ذلك من القراءة الأولى، ولعل ثقافة الشاعر الأدبية، قد ساعدته على هذه الظاهرة، فأكثر منها، كما أن خبرة الشاعر وتنقله وترحاله وكثرة سفره، قد أثرا على طبيعة شعره.

ما نريد أن نوردته تحت هذه العنوان هو تناص الغزّي 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 الغزّي:

كَأَنِّي مَا شَغَفْتُ<sup>(1)</sup> فَتَاةَ حَيٍّ      وَلَا اسْتَخْرَجْتُ حَيَّةً بَطْنِ وَاِدٍ  
عَلَى صَهَوَاتِ خَيْلٍ لَمْ تَنْهَأْ      رِمَاخُ الْخَطِّ<sup>(2)</sup> مِنْ طَوْلِ الْهُوَادِي<sup>(3)</sup>  
يَأْخُذُ الْغَزْيِيُّ قَوْلَ امْرِئِ الْقَيْسِ:  
كَأَنِّي لَمْ أُرْكَبْ جَوَاداً لِلذِّدَّةِ      وَلَمْ أَتَبْطُنْ<sup>(4)</sup> كَاعِباً ذَاعَتْ خَلْخَالُ  
وَلَمْ أُسْبَأْ<sup>(5)</sup> الزَّقِّ الرَّدِيِّ وَلَمْ أَقْلُ      لَخَيْلِي كَرِي كَرَةً بَعْدَ إِجْفَالِ<sup>(6)</sup>

إنّ امرأ القيس يفتخر بما ينجزه من أمور عظيمة، فالجواد الذي يركبه لا يكون إلا في الحرب ولم يله بالنساء كغيره من الناس، ولم يشتر الخمر ليشربها ويلهو بها، ولم يأمر خيله بالرجوع، فخياله تتقدم دوماً.

(1) الشغاف: غلاف القلب، يقال: شَغَفَهُ الحُبُّ، أي بلغ شَغَافَهُ، الجوهري، الصحاح، (ج4/1382).

(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 (ج15/357).

(4) اتبطن: بطنت بفلان: صدت من خواصه، الجوهري، الصحاح (ج5/2079) وتبطن الرجل الجارية: ذاب شرها ولمسها... إذا باشر بطنه بطنها، ابن منظور، لسان العرب (ج13/57).

(5) سبأ: سبأت الخمر...، إذا اشتريتها لتشربها، الجوهري، الصحاح (ج1/55).

(6) امرؤ القيس، ديوان (ص131).

فالشاعر أراد أن يفتخر بما افتخر به امرؤ القيس، وهو الأمير الذي جارت عليه الدنيا بعد مقتل أبيه، فيصف العزري 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 أنها تكون في مقدمة الركب.

إن امرؤ القيس يفتخر بشجاعته، والعزري يفتخر بشجاعته، فلا تلهيهم الغواني والكؤوس ولا الشراب، ويبدو مدى التناص بين النصين فنجد الألفاظ متشابهة بينهما والمعنى المقصود متشابه بين الشاعرين، وكأن العزري يمشي على خطا امرؤ القيس في شعره.

إن استحضار العزري لنص امرؤ القيس عن طريق التناص، يمكن للمتلقي فهم بعض الدلالات والإيماءات المختلفة، فإن كان امرؤ القيس قد تعرض لكثير من المصائب لمقتل أبيه، وضياح ملكه، وتآمر قومه عليه...، ومع ذلك فإن هذه المصائب لم تجعله يركن إلى الشرب وإلى النساء ويترك سهوات الخيل، لأنه عازم على استرداد ملكه بالقوة، لكنه صار طريداً في قومه، كما أن قوة امرؤ القيس التي يفتخر بها رغم ظروفه، هي الدافع للعزري ليفتخر بقوته رغم أنه غريب عن قومه، فيجعل من هذه المقدمة مدخلاً لوصف ممدوحه بالقوة والعزم والمضي في الأمر بكل شجاعة.

يستحضر العزري كثيراً من الأبيات الشعرية في ديوانه، وهو عندما يستحضرها فإنه يعجب بذلك الوصف لمن سبقه من الشعراء، ونجد ذلك في صورة المرأة ذات الخصر النحيل والأرداف الثقيلة، وفي ذلك يقول العزري:

قَامَتْ أَسِيرَةٌ رِدْفِيهَا تَكَادُ إِذَا تَمَايَلَتْ مِنْ نُحُولِ الْخَصْرِ يَنْقَطِعُ<sup>(1)</sup>

وفي ذلك يقول الأعشى:

صَفْرُ الْوِشَاحِ<sup>(2)</sup> وَمِلءُ الدَّرْعِ بَهْكَنَةً<sup>(3)</sup> إِذَا تَأْتَى يَكَادُ الْخَصْرُ يَنْخَزِلُ<sup>(4)</sup>

(1) الغزي، الديوان (ص770).

(2) صفر الوشاح: خميصة البطن، التبريزي، شرح المعلمات 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 (ج4/1684)، الخزل والتخزل:

مشية فيها تتأقل وتراجع، ابن منظور، لسان العرب (ج203/11).

يصف الأعشى المرأة بأنها خميصة البطن، دقيقة الخصر، فوشاحها يقلق عليها لذلك هي تملأ الدرع لأتھا 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 العزّي هي نفس المعنى الذي جاء به الأعشى، لذا يتفق الشاعران في الألفاظ الواردة في البيتين منها: (الخصر، ينقطع، رديها، مل الدرع، تمايلت، يتخزل)، وهي أوصاف للمرأة الجميلة التي يتغزل بها الشاعران، إن التناص السابق يمكن أن يفهم من خلاله أن الشاعر (العزّي) 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 ثانياً، ف شعر العزّي لا يقل جمالاً عن شعر الأعشى.

لم يتوقف تأثره عند كبار شعراء العصر الجاهلي، بل يستمر تأثره بفحول الشعر الإسلامي كدعلب الذي يرى دوام الشعر وبقائه، كما ورد في قوله:

يموتُ رديء الشعر من قبل أهله      وجيّدُهُ يبقى وإن مات قائله<sup>(1)</sup>

يهتم دعلب 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 العزّي هذا المعنى الجميل فيقول:

وَأَعْرَضْتُ عَنْ هَزْلِ الْكَلَامِ لِنُكْتَةٍ<sup>(2)</sup>      ظَفِرْتُ بِهَا مِمَّنْ تَعَشَّاهُ<sup>(3)</sup> لِحْدُهُ  
وما الشعر إلا جيّد مستجدّه      فيحمد فيه أو رديّ يَرُدُّهُ<sup>(4)</sup>

إنّ تضمين العزّي لببيت دعلب ما هو إلا تأثر؛ لأنّ كلا الشاعرين يتفقان أنّ الشعر الرديء يموت ويفنى، أما الجيد فإنه سيبقى، لذا تتكرر المفردات كما هي أو بمعناها، فنجد (الشعر، يموت، رديء، الجيد، يفنى...).

(1) دعلب، ديوان (ص230).

(2) نكتة: النكت: تنكت بقضيب في الأرض، فتؤثر بطرفه فيها، ابن منظور، لسان العرب (ج2/100).

(3) اللُحْدُ بالتسكين: الشقّ في جانب القبر، واللحد بالضم لغة فيه، الصحاح، الجوهري (ج2/534).

(4) الغزي، الديوان (ص469).

يهتم الغزّيّ 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 الغزّيّ 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 توحى 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 هدرًا، بل إنّ الشاعر يستحقه.

لا تزال صورة لمع السيوف في الغبار التي شهرت قائلها بشار بن برد تتخايل أمام الغزّيّ، وفيها يقول بشار:

كَأَنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا      وَأَسْيَافِنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبَهُ<sup>(1)</sup>  
ويقول الغزّيّ:

وَتُوبِ نَقْعِ رِفَاهِ<sup>(2)</sup> النَّقْعِ<sup>(3)</sup> مِنْ رَهَجِ<sup>(4)</sup>      مِنْ بَعْدِمَا حَرَقْتَهُ بِالظُّبَا لُمْعِ<sup>(5)</sup>

إنّ بيت بشار قيل في الفخر، فهو يفتخر بشجاعة قبيلته التي لا يهدأ لها غبار في المعركة، فيكون النصر حليفهم دائماً؛ لذا نجد الغزّيّ 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، الجوهرى، الصحاح (ج1/52).

(3) النقع: الغبار الساطع، ابن منظور، لسان العرب (ج8/362)، والنقع: القتل، الزبيدي، تاج العروس (ج22/271).

(4) رهج: الرهج: الغبار، الجوهرى، الصحاح (ج1/318).

(5) الغزى، الديوان (ص771).

لقد أدى التناص في قول الغزّي السابق مع بيت بشار بن برد أنّ يفهم المتلقي بعض الایماء التي يريدّها الشاعر من وراء ذلك، فالممدوح متميز بقوته وشجاعته، وله الحق أن يفخر 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 الغزّي وتناصه من الشعراء المشهورين، تناصه مع البحتري حين يقول:

**عليّ نحت القوافي من مقاطعها وما عليّ إذا لم تفهم البقر<sup>(1)</sup>**

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 الغزّي يأخذ هذا المعنى، ولكن بأسلوب أطف، يقول:

**عليّ نصب المعاني في أماكنها وإن كبت دونها الأفهام لم ألم<sup>(2)</sup>**

لم يكن الغزّي 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 لطف 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 الغزّي بالمدح واضحاً في ديوانه، وقد أكثر من تأثره بمعاني الشعراء من

قبله، ولكنه يوظفها في المدح، فيتأثر بقول ابن الرومي جمال تكرار حديث المحبوبة حيث قال:

**يُعاد حديثها فيزيدُ حسناً وقد يُستقبحُ الشيءُ المعاد<sup>(3)</sup>**

إنّ الحديث الذي يُكرر قد يستقبحه الناس؛ لأنهم عرفوه من قبل، إلا إن ابن الرومي يريد

من المحبوبة أن تعيد الحديث مرات ومرات، فهو يزداد حسناً كلما أعادته، وكأنّ ابن الرومي

(1) البحتري، ديوان (ج2/955).

(2) الغزي، الديوان (ص815).

(3) ابن الرومي، ديوان (ص697).



يشتاق إلى المحبوبة وإلى حديثها، فلا يمل منهما حتى ولو أعادت الحديث، نجد الغزّي يأخذ هذا المعنى محولاً المعنى من الغزل إلى المدح، فيقول:

فَتَرَدُّدُ الْأَشْيَاءِ يُنْقِصُ حُسْنَهَا      وَيَزِيدُ حُسْنَ الْجُودِ أَنْ يَتَرَدَّدَا<sup>(1)</sup>

يستغيث الشاعر بالمدح مما أصابه من فقر وحاجة، لذا يطلب منه أن يكرر الكرم والجد، يقول:

كَرَّرَ بِهِاءَ الدِّينِ فِي صَنِيعَةٍ      سَارَ الثَّنَاءُ بِهَا فَعَارَ<sup>(2)</sup> وَأَنْجَدَا<sup>(3)</sup>

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 ليقتنع 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، حسنًا، يزيد، ينقص، يستقبح، ...).

وهكذا يكثر الغزّي من التناص من الشعر فوجدنا المعنى والمفردات، وما يلفت الانتباه في التناص الأدبي في ديوان الغزّي 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 لتمييز، أو تعبير عن رؤية نقدية أو ثقافية"<sup>(4)</sup>.

ومن الشعراء الذين يستدعيهم الغزّي في ديوانه، امرؤ القيس، وعندما يستدعيه فإنه يعترف بتفوق الغزّي، نراه يقول:

(1) الغزي، الديوان(ص364).

(2) غار: غور كل شيء قعره، ابن منظور، لسان العرب(ج5/33).

(3) الغزي، الديوان(ص364)، أنجدا، النجد: ما ارتفع من الأرض، الجوهري، الصحاح(ج2/542).

(4) الغزي، الديوان، (ص81).

لَوِ امْتَلَأَتْ بِهَا أُذُنُ ابْنِ حُجْرٍ لَعَلَّهَا مَعَ السَّبْعِ الطَّوَالِ (1)

إنَّ استدعاء الغَزِّيِّ لشاعر جاهلي هو من باب الفخر بجودة شعره، لأنَّه سيعترف بتفوق الغَزِّيِّ، فلو أُتيح لامرئ القيس الاطلاع على شعره لعلقه مع المعلقات، وهي فكرة توحى عن مدى رؤية الشاعر لمكانة شعره، وإنَّه يساوي امرأ القيس في معلقته، فيعلق شعره مع المعلقات.

ويشير إلى النابغة الذبياني في قوله:

فرائدُ في شِوَارِدٍ لَمْ يَنْلُهَا أَبُو قَابُوسٍ (2) حَمِيْرٌ مِنْ زِيَادٍ (3)

يشير الغَزِّيُّ إلى أنَّ النابغة الذبياني وهو أشعر الشعراء الجاهليين وخاصة في المدح، وهو كبير النقاد في سوق عكاظ لا يصل إلى المكانة التي وصل إليها الغَزِّيُّ، فمدائح النابغة في أبي قاموس النعمان بن المنذر لا تكاد تصل مدائحه، رغم جودتها وحسنها، وهذا يدل على مدى تفوق الغَزِّيِّ في المدح وافتخاره بنفسه.

ومن الشعراء الذين يذكروهم في شعره، الشنفرى الصعلوك والشاعر العداء، وذلك في قوله:

بَأْبَغِ الْمَعَالِي وَالْمَكَارِمَ وَالنَّدَى سَعِي الْمَكَارِمِ فَوْقَ سَعِي الشَّنْفَرِيِّ (4)

يمتاز الصعاليك الذين عُرفوا في الجاهلية أنَّهم 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 الشنفرى الذي يضرب به المثل في الدهاء.

إنَّ هؤلاء الشعراء الذين يسعون إلى المجد لا يمكن أن يصلوا إلى ما وصل إليه ممدوح الغَزِّيِّ، لأنَّ المكارم والمعالي هي التي تسعى له؛ لأنَّه يستحقها.

(1) المرجع السابق، ص383.

(2) أبو قابوس: النعمان بن المنذر اللخمي ملك المناذرة؛ ينظر: الزركلي، الاعلام(ج8/43).

(3) الغزوي، الديوان(ص531)، زياد: زياد بن معاوية، النابغة الذبياني، ينظر: الزركلي، الاعلام(ج3/55).

(4) الغزوي، الديوان(ص564)، الشنفرى: عمرو بن مالك الأزدي، شاعر جاهلي من الصعاليك، يضرب به المثل في الحذق والذكاء، ينظر: الزركلي، الاعلام(ج5/85).

ومن الواضح أنّ الغزّيّ 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 الغزّيّ في المدح أيضاً، ومنه قوله في زهير بن أبي سلمى في مدحه.

يقول الغزّيّ:

وَزُهَيْرٌ (1) اهْتَزَّتْ قَنَاةٌ مَدِيحِهِ      وَسِنَانُهَا مِنْ نَائِلِ (2) ابْنِ سِنَانِ (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 الغزّيّ لزهير والعطاء (الكرم)، وهرم بن سنان، ما هو إلا لكي يلفت انتباه الممدوح إليهم جميعاً، وتنبهها له أنّ العطاء الذي تعطيه للشعراء يزول وينتهي، كما زال عطاء هرم لزهير، أما شعر المدح فإنّه يبقى ولا يفنى، وكل ذلك إغراءً للممدوح وتشجيعاً له لإكرام الغزّيّ، لذا يذكر غيره من الشعراء المدّاحين وممدوحهم في نفس القصيدة، يقول:

غَيْلَانُ (4) كَانَ بِلَالٍ (5) مَجْدَ بِلَالِهِ      يُلْقِي أَدَانَ الْفَضْلِ فِي الْأَذَانِ  
وَسَمَا بِمَا أَسْدَى بَنُو مَاءِ السَّمَا (6)      فِي النَّاسِ قَدْرُ فَتَى بَنِي ذُبْيَانَ  
لَوْلَا شُهُودُ الْجُودِ أَنْكَرَ سَامِعٌ      مَا قَالَهُ حَسَّانُ فِي غَسَّانِ (7)

يشكو الغزّيّ 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 (ج3/52).

(2) نائل: العطاء، ينظر: الجوهرى، الصحاح (ج5/1836).

(3) الغزي، الديوان (338)، ابن سنان: هرم بن سنان، من أجواد العرب في الجاهلية يضرب به المثل، وهو ممدوح زهير، ينظر: الزركلي، الاعلام (ج8/82).

(4) غيلان، ذو الرمة، غيلان بن عقبة، أحد فحول شعراء العصر الأموي، ينظر: الزركلي، الاعلام (ج5/124).

(5) بلال: بن أبي بردة بن أبي موسى الأشعري، أمير البصرة وقاضيها، ممدوح ذي الرمة، المرجع السابق (ج2/72).

(6) ماء السما: من ملوك العرب.

(7) الغزي، الديوان (ص338).

إِنِّي ظَلِمْتُ وَإِنْ لَمْ تَسْتَجِبْ لِي  
بُنُو اللَّقَيْطَةِ مِنْ دُهْلِ بْنِ شَيْبَانَ  
وَمَا أُغَيَّرَ عَلَى الْبَلْعَبْرِيِّ (1) بِهَا  
كَمَا أُغَيَّرَ عَلَى شِعْرِي بِجُرْجَانَا (2)

من شدة الألم الذي يشعر به الشاعر لسرقة شعره، ولم ينصره أحد، يستدعي العزّي الشاعر الجاهلي قريظ بن أنيف العنبري في أبيات قالها يقول:

لو كنت من مازنٍ لم تستجِبْ لِي  
إِذَا لِقَامَ بِنَصْرِي مَعْشَرُ حُشْنٍ  
قَوْمٌ إِذَا الشَّرُّ أَبْدَى نَاجِذِيهِ لَهُمْ  
لَكِنَّ قَوْمِي وَإِنْ كَانُوا ذَوِي عَدَدٍ  
يَجْزُونَ مَنْ ظَلَمَ أَهْلَ الظُّلْمِ مَغْفِرَةً  
بُنُو اللَّقَيْطَةِ مِنْ دُهْلِ بْنِ شَيْبَانَ  
عِنْدَ الْحَفِيظَةِ أَنْ ذُو لَوْثَةٍ لَنَا  
طَارُوا إِلَيْهِ زَرَافَاتٍ وَوَحْدَانَا  
لَيْسُوا مِنَ الشَّرِّ فِي شَيْءٍ وَإِنْ هَانَا  
وَمِنْ إِسَاءَةِ أَهْلِ السُّوءِ إِحْسَانَا (3)

إنّ استدعاء العزّي لأبيات قريظ هو استدعاء للسرقة التي تعرض لها قريظ عندما استباح بنو شيبان أرضه وأغاروا على إبله فاستنجد بقومه فلم ينجدوه، وكان فيهم ضعيفاً؛ فما كان منه إلا أن لجأ إلى بني مازن يستجدهم فنصروه وردوا له البعير التي سرقته منه، فقال الأبيات السابقة، إنّه نفس الشعور الذي يشعر به العزّي 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 العزّي 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 العزّي 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 قريظ بن أنيف العنبري، شاعر جاهلي من بني تميم، ينظر: الزركلي، الاعلام(ج5/195).

(2) العزّي، الديوان(ص439).

(3) التبريزي، شرح ديوان الحماسة(ص4).

أكثر الغزّي 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 الغزّي 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"<sup>(1)</sup>.

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 أنّ الغزّي استفاد كثيراً من تناص المثل، حيث يوظفه توظيفاً دلاليّاً تقتضيه الأحداث التي يمر بها، ومن أمثله قول الغزّي:

أَقُولُ لَهُمْ بِشُؤِ فَإِنْ لَمْ تُؤَلُّوا      فَمَا كُلُّ مِسْكٍ فَاحٍ صَادَفَ مُعْبِقًا<sup>(2)</sup>

يوظف الغزّي المثل العربي "البشاشة أول قرى الأضياف"<sup>(3)</sup>، 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 الغزّي 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.

يكثر 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 (ج1/354).

(2) الغزي، الديوان (ص462)، عبّق به الطيب، أي لزق به، الجوهري، الصحاح (ج4/1519)، وعبقت الرائحة في الشيء: بقيت، ابن منظور، لسان العرب (ج10/234).

(3) الزمخشري، ربيع الأبرار ونصوص الأخيار (ج2/428).

إِنْ كُنْتُ سِرْتُ عَنِ الْعِرَاقِ مُؤَبَّنًا      حَيًّا فَلَسْتُ بِشَاكِرٍ بَعْدَادَا  
مِضْرَانٍ لَوْ لَبِثَ ابْنُ مَامَةَ فِيهِمَا      مِقْدَارَ لَمْحَةٍ نَاطِرٍ مَا جَادَا<sup>(1)</sup>

يريد الشاعر ذكر كرم الممدوح، وأن كرمه لا يضاهيه أي شخص، حتى لو كان ابن مامة الذي يضرب به المثل في الكرم، حتى قالت العرب: "أجود من كعب بن مامة"<sup>(2)</sup>، إنه قمة في الجود والكرم، ولو عاصر ابن أمامه الممدوح لما ضُرب به المثل، لأن الأخير أكثر كرمًا منه. لقد اختار الغزّي هذا المثل ليسوقه في قصيدته التي يمدح بها الطغرائي لبيان قدره وقدر كرمه، حتى إنه يستطيع أن يضحى بنفسه لينجو الأخرى، وهذا التناص يضيف على النص وضوحاً وجمالاً، بحيث لا يستطيع المتلقي المقارنة بين الممدوح وابن مامة.

يذكر الغزّي فضل ابن مامة وكرمه والذي صار مضرباً للأمثال، منها قوله:

عَبْدُ الْعَزِيزِ بْنِ الْحُسَيْنِ بِجُودِهِ      أُرْبَى<sup>(3)</sup> عَلَى كَعْبٍ وَبَاءَ بِخَالِدِ<sup>(4)</sup>  
وقوله:

فِي الْفَضْلِ فُقَّتْ ابْنُ الْعَمِيدِ      وَفِي النَّدَى كَعْبُ بْنُ مَامَةَ<sup>(5)</sup>

ومن الأمثلة على التناص من المثل قول الغزّي في البلاغة والعي (الجهل):

يُصِيبُ فَصُوصَ الْخُطْبِ بِالْخُطْبِ الَّتِي      يُغَادِرُ قَسًّا<sup>(6)</sup> لَفْظَهَا وَهُوَ بَاقِلٌ<sup>(7)</sup>

يظهر أنّ الغزّي 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"<sup>(8)</sup>.

(1) الغزّي، الديوان (ص475).

(2) الميداني، مجمع الأمثال (ج1/183).

(3) أربى: زاد، ينظر: الجوهري، الصحاح (ج6/2349).

(4) الغزّي، الديوان (ص601).

(5) المرجع السابق، ص634.

(6) قس: ابن ساعدة الإيادي، خطيب العرب، عُرف بالحكمة والفصاحة والبلاغة، ينظر: الزركلي، الاعلام (ج5/196).

(7) الغزّي، الديوان (ص343)، باقل: رجل يضرب به المثل في العي، وقولهم في المثل: "أعيا من باقل" ينظر: الجوهري، الصحاح (ج4/1637).

(8) الميداني، مجمع الأمثال (ج1/111).

أما المثل الثاني الذي أفاد منه العزّي في قوله (باقل)، فهو قول العرب "أعيا من باقل"<sup>(1)</sup>، وهو مثل يضرب في العي أي الجهالة.

إنّ العزّي يصف القلم في القصيدة التي يذكر فيها قس وياقل، كما يمدح العزّي 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)، والحماسة والجهل والعي في قوله (باقل)، فالضد يظهر حسنه الضد، وقد أشار العزّي إلى المثل المشهور والمعنى السائر (الضدّ يظهر في حسنه الضدّ) في قوله:

خُذِ الحِذْرَ من ضِدِّ تَبَيَّنَ فضْلُهُ      يواصِلُ في أعقابِ صِدِّ يُفارقُ<sup>(2)</sup>

عندما يفتخر الشاعر بنفسه، وبقوة بصيرته وبقوة شعره، فإنه يجد في المثل، العربي حلاً ليصور نفسه مقتبساً منه، وذلك في قوله:

إنِّي لأنظُرُ في الرِّجاءِ      لِبَعَيْنِ زَرْقاءِ اليمامةِ<sup>(3)</sup>

يشير العزّي إلى المثل العربي "أبصر من زرقاء اليمامة"<sup>(4)</sup>، وهي امرأة عربية يضرب بها المثل قوة البصر والبصيرة، فقد كانت تبصر الشيء من مسيرة ثلاثة أيام، أفاد تضمين العزّي 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 العزّي:

(1) الميداني، مجمع الأمثال (ج2/43).

(2) العزّي، الديوان (ص699).

(3) المرجع السابق، ص633.

(4) الميداني، مجمع الأمثال (ج1/114).

فكأنني المقلاة<sup>(1)</sup> ليس لها إلا عناء الوضع وأحبيل<sup>(2)</sup>

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 نرور)<sup>(3)</sup>، وهذا يعني أنّ النتائج 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 وجنسياتها ومشاكلها، فهو لا يستطيع الانفصال عنها، فيحمل همومها بين ثنايا قصائده فيضيف بعض القيم التاريخية والحضارية عليها، وتصبح الأحداث التاريخية التي يعتمد الشاعر على استحضارها أكثر حضوراً عند المتلقي بما تحمله من إشارات وإيحاءات ذات قيم معرفية 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(ج15/198).

(2) الغزي، الديوان(ص794).

(3) الأصفهاني، الأغاني(ج18/212).



يوميّ الحاضر فيه الماضي، وكأن هذا الاستلهام يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف واللحظة الغائرة في سراديب الماضي<sup>(1)</sup>.

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 وتكريات 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"<sup>(2)</sup>.

يحفل ديوان الغزّيّ 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 الغزّيّ 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 الغزّيّ:

وَمَهْمَا كَفَى بَيْتُ الْخَوْرَنْقِ أَهْلَهُ      وَأَجْدَى عَلَى بَانِيهِ كَانَ الْخَوْرَنْقَا<sup>(3)</sup>

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.

إنَّ استدعاء الغزّيّ لتلك الشخصية التاريخية إنّما يكسبه معان ودلالات يريد بها 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.

فالشخصية التاريخية "محصورة في إطارها التاريخي، ينفخ فيه الشاعر روحاً جديدة، فيجتاز حدودها الضيقة وتكتسب أبعاداً معنوية جديدة"<sup>(1)</sup>.

ومن الشخصيات التاريخية التي يقابل الغزّي بين ما مدحه للحاكم، وبين ما مدح النابغة للنعمان، قوله:

فرائدُ في شِوَارِدِ (2) لَمْ يَنْأَهَا  
أَبُو قَابُوسَ (3) حَمِيرُ مِنْ زِيَادِ (4)

إن المقارنة الي يقيّمها 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 الغزّي استدعاء شخصيات تاريخية (قابوس حمير) ليقارنها بمدوحه وشخصية أدبية تاريخية (زياد) ليقارنه الغزّي بنفسه.

يتضح من خلال استدعاء الشاعر لشخصيات تاريخية، فيه تلميح ظريف من الغزّي، وهو يطلب من ممدوحه أن يكرمه ولا يجعله يحتاج غيره، كما كان النابغة مقرباً من النعمان، فيكرمه النعمان ويجزل له العطاء.

لا يغفل الغزّي 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 تغني بانفتاحها على هذه الينابيع دائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير وتكسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخي، وأخيراً تكسب شمولاً وكلية بتحريها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج في الكل وفي المطلق"<sup>(5)</sup>.

(1) البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (ص194).

(2) شواد: يقال كافية شرود: سائرة في البلاد، ابن منظور، لسان العرب (ج3/237).

(3) أبو قابوس: النعمان بن المنذر اللخمي ملك المناذرة؛ ينظر: الزركلي، الاعلام (ج8/43).

(4) الغزي، الديوان (ص531)، زياد: النابغة الذبياني.

(5) زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (ص17).

ومن الأحداث التاريخية التي وظفها الغزّي في شعره حرب البسوس، وهي تظهر لشخصياتها كليب، وجساس، والحارث بن عباد، فيقارن في المدح بين فعل الممدوح، وفعل كليب وائل، يقول:

أَسَدُ حِمَاهُ الدِّينِ وَالدُّنْيَا فَلَا يُطْرِبُكَ فِعْلُ كَلِيبٍ وَائِلَ وَالْحِمَى (1)

إن معرفة الغزّي 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 الغزّي إلى التاريخ ليجد العبر فيه، لذا نجده يضمن أبياته أبطال التاريخ ومَن يضرب بهم الأمثال، ففي الحرب التي لا ينجو منها أحد، يقول:

لَوْ كَانَ يُنْجِي الإِعْتِزَالَ نَجَابِهِ مِمَّا دَهَاهُ الحَارِثُ بَنُ عُبَادٍ (3)

قد تقع الحرب بين الجيوش، وقد يضطر البعض أن يتجنبها ولا يدخل فيها حكمة منه، إلا أن 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 تزيد 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).

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 الغزّي بين ممدوحه والقاضي المشهور ابن أبي داود وخاصة في الكرم، يقول:

معين الدين إني منك أَرْجُو  
صَنِيعَ سَمِيكَ ابْنِ أَبِي دَوَادِ  
أَلْظُ بِشُكْرِهِ الطَّائِي لَمَّا  
تَلَاقْتُهُ أَيَادِي مَنْ إِيَادِ  
جُحُودُ فَضِيلَةِ الشُّعْرَاءِ غِي  
وَتَفْخِيمُ الْمَدِيحِ مِنَ الرَّشَادِ  
مَحَتْ بَانَتْ سُعَادُ ذُنُوبِ كَعْبِ  
وَأَعْلَتْ كَعْبَهُ فِي كُلِّ نَادِ  
وَمَا افْتَقَرَ النَّبِيُّ إِلَى قَصِيدِ  
مُشَبَّهَةٍ بِبَيْنِ مَنْ سُعَادِ (1)

تزرخ الأبيات السابقة بأحداث والشخصيات كثيرة منها: الرسول ﷺ، القاضي أحمد بن أبي داود، الطائي أبو تمام، كعب بن زهير (...)، وهذه الشخصيات يوظفها الغزّي ليحتّم الممدوح (معين الدين) على الكرم والعطاء، ويسوق الغزّي 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 الغزّي ما فعله النبي ﷺ مع كعب بن زهير عندما تَوَعَّده بالقتل، ولكنه عفا عنه عندما أُنشده قصيدته المشهورة في مدح النبي ﷺ، "بانّت سعاد" التي صارت مضرِباً للأمثال في كل ناد، ولم يكتفِ النبي ﷺ بالعفو عن كعب، بل أكرمه وأهداه بردته، حتى سميت قصيدة كعب "بانّت سعاد" بالبردى.

إن استدعاء الشخصيات التاريخية السابقة وغيرها يوظفها الغزّي لإقناع الممدوح بأهمية الشعراء المادحين، وأنهم المدافعون عنه، فلا يمنعم العطايا، وهذا الكرم ليس بجديد على الممدوحين، بل هي سنة سار عليها الشعراء مع الممدوحين.

عندما يريد الغزّي الفخر فإنه ينسب نفسه إلى أبي تمام، يقول:

وهل خَلْفَ الطَّائِي غَيْرِي مِنَ الْوَرَى  
عَلَى جَهْلِ أَيَّامِي وَضِيقِ مَجَالِي (2)

(1) الغزي، الديوان (ص532).

(2) الغزي، الديوان (ص827).

إنه يفتخر بنفسه ويعد نفسه من أحفاد أبي تمام الطائي ونسله، وهو بهذا ينبه المتلقي على معاني شعره التي تشبه معاني أبي تمام.

يرمي الغزّي 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 الغزّي من التاريخ الإسلامي قصة سيدنا عمر رضي الله عنه عندما وجّه جيشاً وأمر 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 هزمتنا، فبينما نحن كذلك إذ سمعنا منادياً يا ساري الجبل ثلاثاً فأسندنا ظهورنا بالجبل فهزمهم الله... (1).

يقول الغزّي مخاطباً ممدوحه:

أَشْرَتْ مِنَ التَّدْبِيرِ وَالْبَحْرِ بَيْنَكُمْ  
وَمِنْ قَبْلِكَ الْفَارُوقُ جَاءَ بِمِثْلِهَا  
دَنْتَ يَوْمَ أَوْمَى مِنْ نَهَاؤُنْدَ يَثْرِبَ  
بَدَا بِكَ وَجْهُ الدِّينِ أَبْيَضَ مُشْرِقاً  
بَنَجْمٍ رَأَهُ الْجَيْشُ فِي الْبَرِّ ثاقِباً  
وَكَانَ عَلَى عُودِ الْمَدِينَةِ خاطِباً  
فَنَادَى أَلَا مِيلُوا عَنِ الطُّودِ جَانِباً  
وَوَجْهُ عَدُوِّ الدِّينِ أَسْوَدَ شاحِباً (2)

يعد التاريخ الإسلامي واضحاً في ديوان الغزّي، فهو يقتبس منه الصور المشرفة ليضمنها للممدوحين، فهو يقارن في الأبيات السابقة بين فعل عمر بن الخطاب يوم سارية الجبل، وفعل ممدوحه مع الجيش، وكلاهما كان النصر حليفاً للجيش الإسلامي، وكأنّ ممدوح الغزّي فيه من التقوى والعدل والإحسان ما كان في عمر رضي الله عنه، فيرى ما لا يراه الآخرون، وكأنهما وحي من الله لقادة الجيش وقت المعركة، بل في أحلك الظروف التي يمرون بها.

(1) ينظر: ابن كثير، البداية والنهاية (ج7/147).

(2) الغزّي، الديوان (ص334).

إنّ هذه المعاني التي يمكن للمتلقّي استيعابها ولا تأتي له إلا إذا أدرك معنى قصة عمر مع قائد الجيش سارية، لذا على المتلقّي أن يفهم الإشارات التي يريدها الغزّي من وراء التناص من التاريخ.

يحفل ديوان الغزّي 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 توحى على مدى ثقافة الغزّي التاريخية، كما توحى 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"<sup>(1)</sup>.

لقد تضمن ديوان الغزّي كثيراً من المعاني التي يكررها الشاعر في أكثر من قصيدة وهو بذلك يتناص مع ذاته، كما يلاحظ تكرار ألفاظ يعينها في الديوان، وقد تتكرر الأبيات كما هي في الديوان مع تغيير بسيط في بعض المفردات، أو تتكرر الأبيات دون تغيير، ويهتم الغزّي بتكرار معانيه التي يفخر بها.

بناء على ترتيب القصائد في ديوان الغزّي سيعتمد الباحث القصيدة الأسبق في الترتيب الأسبق، وما يأتي بعدها هي المتأخرة.

من الشواهد على التناص الذاتي قوله في الاهتمام بالمعاني الشعرية.

أَخْرَجْتُ حَبَّ الْمَعَانِي مِنْ سَنَابِلِهِ      وَكُنَّ بَيْنَ قِتَادِ الْعِيِّ وَالْحَصْرِ<sup>(2)</sup>  
حَتَّى اقْتَدَى بِكَلَامِي مَنْ تَقَدَّمَني      وَصَارَ مَنْ يَرْنِي يَمْشِي عَلَى أَثْرِي  
يَا لَيْتَ شِعْرِي مَتَى آتَى بِشَارِدَةٍ      لَا أَشْتَكِي عُجْرِي<sup>(3)</sup> فِيهَا وَلَا بَجْرِي<sup>(4)</sup>

(1) غنيم، تجليات التناص في شعر المقاوم الفلسطيني المعاصر (ص86).

(2) الحصر: العيُّ والعجز عن النطق، ضيق الصدر، ينظر: الجوهري، الصحاح (ج2/631).

(3) عجري: العجرة بالضم: العقدة في الخشب، المرجع السابق (ج2/737).

(4) الغزي، الديوان (ص630)، بجري: الشر والأمر العظيم، الجوهري، الصحاح (ج2/584).

حيث يلاحظ المتلقي افتخار العزّي 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 العزّي بنفس المعنى في قصائد كثيرة متنوعة، منها قوله:

غَيْرَ أَنِّي عَالِي كَعُوبِ الْمَعَانِي      مَا إِلَيَّ مِنْطَقِي لِعَيْبِ مَصِيرُ<sup>(1)</sup>  
وقوله:

غَيْرَ أَنِّي مُتَمِّمٌ بِالْمَعَانِي      وَهِيَ عِنْدَ السَّفِيهِ نَفْعٌ مُثَارُ<sup>(2)</sup>

فالعزّي يهتم بالمعاني العالية بحيث لا تصل إليها العيوب، فهو يريد لها في شعره لأنه متمم بها، ولكنها عند السفيه الذي لا يقدرها ولا يعرف مكانتها مثل الغبار الذي لا قيمة له.

إن المعنى واحد للأبيات السابقة، وكأنّ العزّي مهتم بالتناص الذاتي الذي نجده في أبيات أخرى في نفس المعنى، ومنها قوله:

كَلَامِي فِي كَلَامِ النَّاسِ طُرّاً      يَقُومُ مَقَامَ أَعْوَجَ فِي الْجِيَادِ  
تُقَرِّبُهُ إِلَيَّ الْفَهْمِ الْمَعَانِي      فَتَحْفَظُهُ الْحَوَاضِرُ وَالْبَوَادِي<sup>(3)</sup>

إذا كانت معاني الأبيات السابقة توحى على معنى واحد وهو مرتبط باهتمامه بالمعاني التي يمدح بها ممدوحه، فإنّ بعض المفردات تتكرر في قصائد العزّي، مثل ذلك "سحر حلال" عندما يصف شعره بقوة السحر، ولكنّه سحر حلال مصداقاً لقوله ﷺ "إنّ من البيان لسحراً"<sup>(4)</sup>، ومنه قول العزّي:

وَلَا أَخْلَاكَ مِنْ مُهْدِي ثَنَاءٍ      فَكَمْ فِي الشِّعْرِ مِنْ سِحْرِ حَلَالٍ<sup>(5)</sup>

(1) الغزي، الديوان (ص732).

(2) المرجع السابق، ص611.

(3) المرجع نفسه، ص531.

(4) البخاري، صحيح البخاري (ج7/19).

(5) الغزي، الديوان (ص472).

فالعزّي يثنى على الممدوح بقصائده التي يهديها له، ولكنها ليست كبقية القصائد، فهي قصائد تسحر الناس بجمالها وعذوبة ألفاظها وقوة معانيها، ولكنه في نفس الوقت سحر حلال، لا غبار عليه، ولا يخالف الشريعة.

يستطيع المتلقي أن يرصد تناسلاً ذاتياً في قصيدة أخرى لنفس المفردات ونفس المعنى، ومن ذلك قوله:

وَكَسَتْكَ الرِّيحُ مِنْ حَوْكِ الْغَوَادِي حُلَاً يَعْمَلْنَ بِالسِّحْرِ الْحَلَالِ<sup>(1)</sup>

فإذا كان الشاعر يهدي ألفاظه ومعانيه للممدوح وهي سحر حلال، فإنه يتمنى للممدوح أن تكسوه الريح حُلَاً يعملن بنفس السحر الحلال، ومنه قوله:

وَقَدْ جَاءَتْكَ مُحْكَمَةٌ شَرُودٌ ثَمْتُ بِنَفْثَةِ السِّحْرِ الْحَلَالِ<sup>(2)</sup>

حيث يظهر للمتلقي قوة شعر العزّي 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 حُلَاً يعملن بالسحر الحلال، وفي البيت الثالث يصف قوة شعره بأنها شاردة في البوادي كأنها السحر الحلال.

ومن الأمثلة التي وردت في ديوان العزّي من التناسل الذاتي قوله:

مَالِي أَرَى سَجْلَهُ<sup>(3)</sup> بِلَا شَطْنِ<sup>(4)</sup> أَلَيْسَ مَاءُ الْقُلُوبِ فِي قُلْبِهِ<sup>(5)</sup>

فالعزّي يتعجب من كرم الممدوح الذي لا يتأخر عن أحد، فهو كالبنر 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 بئر.

يكرر الشاعر في نفس القصيدة البيت مع تغيير بسيط، وذلك في قوله:

فَلَا تَدْرُ سَجْلَهُ بِلَا شَطْنِ فَإِنْ مَاءُ الْقُلُوبِ فِي قُلْبِهِ

(1) المرجع السابق، ص 640.

(2) المرجع نفسه، ص 383.

(3) سجل: السجل منكر، وهو الدلو إذا كان فيه ماء قل أو كثر الجوهري، الصحاح (ج 5/1725).

(4) شطن: الشطن الحبل، المرجع السابق (ج 5/2144).

(5) العزّي، الديوان، ص 458، قُلبه: مجمع قليب وهو بئر الماء، ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج 1/689).



إِنِّكَ يُعْزِي وَأَنْتَ ناصِرُهُ روابط الجسم كُنَّ من عَصْبَةٍ(1)

في آخر الأبيات ينصح الشاعر الممدوح بألا يتخلى عن كرمه، بل عليه أن يتفرد بهذا الكرم لأنه يمتلك ماء القلوب في بئرهِ.

إنَّ العَزِيَّ 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 العَزِيَّ في مطلع القصيدة التي يمدح فيها أحد الوزراء:

تَذَكَّرَ أَقْمَارَ الحِمَى وَمَهَا النِّقَا(2) فَبَاتَ بِأَسْبَابِ المُنَى مُتَعَلِّقَا

يُؤَمِّلُ مِنْ طَيْفِ مَزَارٍ مُزَوَّرَا وَصَالاً مُحَالاً وَاعْتِذَاراً مُنَمَّقَا(3)

يبدأ العَزِيَّ 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 زيارة المحبوبة ولكنه وصال مستحيل، فيعتذر لها اعتذاراً جميلاً، يكرر الشاعر البيتين السابقين في مدح أبي الفتح الفاطمي، يقول:

تَذَكَّرَ أَيَّامَ الحِمَى وَمَهَا النِّقَا فَبَاتَ بِأَسْبَابِ المُنَى مُتَعَلِّقَا

وَظِلٌّ يُرَجِّي مِنْ مَزَارٍ مُزَوَّرَا مَفِيدَ لِقَاءٍ يَذْفَعُ المَطَّابَ اللِّقَا(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 العَزِيَّ قوله في المدح:

ذَهَبَ الصِّبَا فَتَنَقَّبَ بِي أَوْ فَاسْفِرِي لَا حَظَّ فِيكَ لِيذِي قُدَالٍ(5) مُسْفِرٍ(6)

(1) الغزي، الديوان(ص460).

(2) النقا: كثيب من الرمل، الجوهري، الصحاح(ج6/2514).

(3) الغزي، الديوان(ص461).

(4) الغزي، الديوان(ص763).

(5) قذال: جماع مؤخر الرأس، وهو مقعد الغدار من الفرس خلف الناصية، الجوهري، الصحاح(ج5/1800).

(6) مسفر: متحسن، وأسفر وجهه حسناً أي أشرق، المرجع السابق(ج2/687).

جَأَتْ عُيُونَ النَّاسِ مِنْكَ وَلَمْ أزلْ قَمِناً<sup>(1)</sup> بِصَوْنِكَ عَنْ عُيُونِ الْعَبْهِرِ<sup>(2)</sup>

يبدأ العزّي قصيدته متغزلاً وقد أصابه الكبر، ويخاطبها بأن تنتقب 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 العزّي إلى التناص في قصيدة أخرى، وربما غير من مقدمة القصيدة نفسها؛ لأنّ الأبيات السابقة الذكر من قصيدة كاملة، أما الأبيات التالية فهي (7) أبيات فقط، يقول فيها:

نُسِخَ الصَّبَا فَتَنْقَبِي أَوْ فَاسْفِرِي وَصَفَا الْمَشْيِبُ فَوْقَرِي أَوْ فَاقْصِرِي  
مَلَأَ الْوَرَى مِنْكَ الْعَيُونَ فَشَاهَدَتْ مَا كُنْتُ أَسْتُرُّ عَنْ عُيُونِ الْعَبْهِرِ<sup>(3)</sup>

والمعنى الذي جال بخاطر العزّي 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، الصبا، الناس، الورى، عيون العبهري)، ومنه قوله:

شَجَاكَ وَمَيْضُ الْبَرْقِ وَاللَّيْلُ يَنْجَلِي كَمَا خَلَعَ الْمُضْطَّرُّ نُؤْبَ التَّجْمُلِ  
وَمَيْضُ أَضَاءِ الْجَوْ حَتَّى حَسِبْتُهُ جَلَا وَجَةَ مِرَاةٍ بِمَدَوَسِ<sup>(4)</sup> صَيْقِلِ  
فَأَلْمَحَكَ الرَّبِيعَ الَّذِي كَانَ مَنَزِلًا لِدَاتِ اللَّمَى<sup>(5)</sup> مَا كُلُّ رَبِيعٍ بِمَنْزِلِ  
إِذَا صَحَبْتَنَا نَفْحَةً<sup>(6)</sup> مِنْ نَسِيمِهِ سَقْتَنَا شَمُولًا مِنْ أَبَارِيقِ شَمَالِ<sup>(7)</sup>

يخاطب الشاعر ممدوحه متغزلاً ويقول له لقد أحزنتك 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 (ج/6/2184).

(2) العزّي، الديوان (ص/613)، عبهر: رجل عبهر أي ممتلئ الجسم، الجوهري، الصحاح (ج/2/735).

(3) العزّي، الديوان (ص/615).

(4) مدوس: داس السيف، صقله، والمدوس: خشبة يشد عليها مسن يدوس بها الصيقل السيف حتى يجلوه، ابن منظور، لسان العرب (ج/6/90).

(5) لمى: سُمرة في الشفة تستحسن، الجوهري، الصحاح (ج/6/2485).

(6) نفحه: نفح الطيب ينفح إذا فاح، وله نفحة طيبة، المرجع السابق (ج/1/412).

(7) العزّي، الديوان (ص/660).

يصقل ويصبح كالمرآة من كثرة بريقه، ولقد رآك ربعك في ديارك التي صارت محلاً للنساء التي تتمتع بجمالها وحسنها وخاصة في شفتها السمرء، وهذه المحبوبة إذا ما سارت معنا كأن طيبتها يفوح كالنسيم الذي يسقي الإنسان العطشان من أباريقها.

ويظهر التناص الذاتي مع قصيدة أخرى يمدح الغزّي فيها عميد الدولة بقوله:

أراك أراك الأجرع من سَهْبٍ (1) حَوْمِلِ      وناز اللوى (2) ومضّ يلوح فيعتلي  
أضاء الفضاء المستدير فخلتة      جلا وجة مرآة بمدوس صيقل  
ودكرك الربيع الذي كان منزلاً      لذات اللمي ما كل ربيع بمنزل  
إذا صحبتنا نفة من نسيمه      سقتنا شمولاً من أباريق شمال (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 اللمي، لذاك اللمي، ثم يتفاعل البيت الأخير من النصين السابقين بنفس الألفاظ.

وفي نفس القصيدة تناص في بيت آخر، حيث يقول الغزّي:

وكم من رداح (4) في المقام وجدتها      رداحاً بحذف الحاء يوم التحمل (5)  
حيث يتفاعل الشاعر مع النص الآخر في نفس المعنى، يقول الغزّي:

رداخ بحذف الحاء للصب وصلها      مُدام بلا ميم الملام التي تُلي (6)  
يقول الغزّي في مقدمة إحدى قصائده يمدح شرف الدين البيهقي:

أئي سرب (7) تسبي (8) القلوب ظباؤه      كاد يخفي سراه لولا كباؤه (9)

(1) سهب: السهب الغلاة، الجوهرى، الصحاح(ج1/150).

(2) اللوى: ما التوى من الرمل، ابن منظور، لسان العرب(ج15/262).

(3) الغزي، الديوان(ص807).

(4) رداح: الرداخ المرأة الثقيلة الأدراك، الجوهرى، الصحاح(ج1/365).

(5) الغزي، الديوان(ص660).

(6) الغزي، الديوان(ص807).

(7) سرب، السرب: القطيع، الجوهرى، الصحاح(ج1/146).

(8) تسبي: السبيء السباء، الأسر، المرجع السابق(ج6/2371).

(9) الغزي، الديوان(ص688)، كباؤه: الكباء: البخور، وأكبي الرجل: إذا لم تخرج نار زنده، ابن منظور، لسان

العرب(ج15/213).

فالشاعر يتحدث عن محبوبته التي مرت في السرب وكأنها الطيبة، وهي تخفى سرها عن ربعا لولا ظهور آثاره عليها، كعود البخور الذي تُعرف رائحته وآثاره دون أن تراه.

وفي قصيدة أخرى يقول الغزّي:

نَارُ الْفَرِيقِ وَلَا دُخَانُ كِبَائِهِ      وَظُبَا السُّيُوفِ وَلَا عُيُونُ ظِبَائِهِ<sup>(1)</sup>

حيث يمكن للمتلقي أن يحدد التناص في القصيدتين، حيث يتفاعل النص الثاني مع نار الفريق، والكباء، والظباء، والدخان، فالغزّي يتفاعل في مقدمة النصين من حيث الأدوات والمفردات، وفي تفاعل لنصيين آخرين يقول الغزّي:

خِزَامٌ<sup>(2)</sup> اللَّوَى عِطْرُ النَّسِيمِ وَرَنْدُهُ<sup>(3)</sup>      وَلَوْلَاهُمَا مَا رَاجَعَ الْقَلْبَ وَجْدُهُ  
وَكَيْفَ تُرِيحُ الرِّيحُ مِنْ كُرْبَةِ النَّوَى      وَغُلَّتُهُ<sup>(4)</sup> هَجْرُ الْحَبِيبِ وَصَدُّهُ<sup>(5)</sup>

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 وصدده عنه.

إن هذه الأبيات وما تحملها من معاني يتفاعل الغزّي فيها في نص آخر، يقول:

لَوْلَا تَقَادِمٌ مَا تَقَادَمَ عُهُدُهُ      مَا رَاجَعَ الْقَلْبَ الْمَدَّأَةَ وَجْدُهُ  
صَاكُ الْعَبِيرُ بِحَيْثُ مَنَعَجَ اللَّوَى      لَمَا اسْتَظَلَ بِذَيْلِ عُلُوِّ زَنْدُهُ  
وَمَتَى تُرِيحُ الرِّيحُ مِنْ كُرْبِ<sup>(6)</sup> النَّوَى      مَنَ دَاوَهُ هَجْرُ الْحَبِيبِ وَصَدُّهُ<sup>(7)</sup>

(1) الغزّي، الديوان (ص760).

(2) الخزامي: نبات طيب الريح، ابن منظور، لسان العرب (ج12/176).

(3) رنده: الرند شجر طيب الرائحة من شجر البادية، الجوهري، الصحاح (ج2/78).

(4) غلّته: الغلة: الحدث يشغل صاحبه عن حاجته، ابن منظور، لسان العرب (ج11/471).

(5) الغزّي، الديوان (ص758).

(6) الكُرْبَةُ بالضم: الغم الذي يأخذ بالنفس، الجوهري، الصحاح (ج2/211).

(7) الغزّي، الديوان (ص818).

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 وصدده.

إنّ التفاعل بين النصين واضح للمتلقي حيث يمكنه الربط بين النصين بوضوح، فالغزّيّ يربط النصين من حيث الفكرة العامة للمقدمة الغزلية، ومن حيث المفردات والصور التي استخدمها.

التناص الذاتي في ديوان الغزّيّ 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 الغزّيّ ديوانه على الناسخ، وربما يكون خطأ من المحقق، وقد تكررت بعض الأبيات كما في القصيدة التي يمدح فيها الغزّيّ الملك أبو علي في قوله:

سَفَرُ الرِّبِيْعِ نِقَابُهُ بِيَدِ الصَّبَا(1)      عَنِ مَنْظَرِ حَسَنِ كَأَيَّامِ الصَّبَا(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 الغزّيّ 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 الغزّيّ قوله في مدح الطغرائي:

مَنْ عَزَّ بَرًّا(3) وَعَزُّ الْحَرِّ فِي ظِلْفِهِ(4)      فَإِنَّمَا يَسْغَبُ(5) الْهَرْمَاسُ مِنْ أَنْفِهِ  
أَسِسَ عَلَى الْعِلْمِ مَا تَرَجُّو بِنَيْتِهِ      فَالْجَهْلُ يَنْقُضُ مَا يُبْنَى عَلَى جُرْفِهِ(6)

(1) الصَّبَا رِيح، الجوهري، الصحاح(ج6/2398).

(2) الغزي، الديوان(ص513).

(3) بَرٌّ: بَرَهٌ بَرًّا: 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).

وَصَمِنَ الشِّعْرَ مَا يُرْوَى وَيُرْعَبُ فِي قِيَامِهِ وَبَعْضُ الطَّرْفِ مِنْ نَصْفِهِ  
فَبَاسِقُ النَّخْلِ مَا جَادَتْ مَرَاوِحُهُ إِلَّا بِمَا أَوْدَعَتْهُ الرِّيحُ فِي سَعْفِهِ (1)

يتعجب العزّي في مطلع القصيدة من الممدوحين الذين يساؤون بين الشعراء في شعرهم، ويعتقد أن من سبق فقد غلب حتى وإن امتنعت نفسه عن الطلب، فالأسد قد يجوع لأنه 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 العزّي مع النص السابق، فيقول في مدح السمعاني:

أَسِسَ عَلَى الْعِلْمِ مَا تَرَجُّو بِنَيْتِهِ فَالْجَهْلُ يَنْقُضُ مَا يُبْنَى عَلَى جُرْفِهِ  
وَصَمِنَ الشِّعْرَ مَا يُرْوَى وَيُرْعَبُ فِي فَنَائِهِ وَيَغُضُّ الطَّرْفَ عَنِ نَصْفِهِ  
أَمَا تَرَى الْخُوصَ أُعْطِيَ مِنْ مَرَاوِحِهِ فِي الْقَيْظِ مَا أَوْدَعَتْهُ الرِّيحُ مِنْ سَعْفِهِ (2)

تتفاعل مقدمة النصين السابقين، ويمكن للمتلقي إدراك ذلك، فالعزّي يتعجب من الممدوحين اللذين يساؤون في العطاء بين الشعراء، ومن باب الفخر بنفسه ويشعره يرفض ذلك، لأنه يعتبر شعره أقوى من شعر غيره، لذا على الممدوح أن يفرق بين الشعراء في عطائهم على قدر شعرهم، فلا يمكن أن تتساوى جودة الشعر، وعليه ألا يتساوى كرم الممدوح.

وهكذا فقد أكثر العزّي من التناص مع الذات في العديد من القصائد التي تتفاعل النصوص فيما بينها، ويكون ذلك التفاعل في المعنى العام للأبيات، وفي المفردات التي يستخدمها العزّي، وخاصة في مقدمات قصائده.

## 2- التناص الداخلي:

يقصد الباحث بالتناص الداخلي التناص مع كل نص ينتمي إلى عصر الشاعر (3)، وحيث إنّ العصر العباسي قسمه 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).

على تقسيم مؤرخي الأدب العباسي الذين قسموه إلى عشرين، العصر العباسي الأول (132هـ - 334هـ)، والعصر العباسي الثاني "عصر الدول والإمارات" (334 - 923هـ)<sup>(1)</sup>.

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 يتخل عن جماله وذوقه، بل "عاد فاتخذ طريق العربية المثلى من الرصانة والقوة والسلاسة والوضوح على يد المتنبي ومن أحبوا فنه وطريقته"<sup>(2)</sup>.

أكثر الغزّيّ من ذكر أسماء الشعراء السابقين، فمن العصر الجاهلي يذكر امرأ القيس والنابغة الذبياني وليبد بن ربيعة العامري والشنفرى وزهير بن أبي سلمى...، ومن العصر الإسلامي يذكر دعبل الخزاعي...، ومن العصر الأموي يذكر جرير والفرزدق وكثير عزة كما نجد ذا الرمة وبشار بن برد وأبا نواس وأبا تمام والبحرتي وابن الرومي وأبا فراس الحمداني وأبا العلاء المعري...

توسعت ثقافة الغزّيّ الشعرية، واستطاع الغزّيّ أن يلمّ بمناهج الشعراء وطرائقهم، ليبدو للمتلقي مدى التأثير بشعرهم، كما ذكرهم في قصائد كثيرة، وهذا الذكر "لا يأتي جزافاً، وإنما هو ذكر مقصود: إمّا لمشابهة في أداء أو مشاكلة في أسلوب، أو سير على نهج أو طريقة، أو إظهار لتفوق، وإبداع لتمييز، أو تعبير عن رؤية نقدية أو ثقافية"<sup>(3)</sup>

كان المتنبي أكثر الشعراء ظهوراً في ديوان الغزّيّ، لذا سيقصر الباحثان التناص الداخلي عليه، فقد شغل الدنيا بشعره، وكذلك شغل الغزّيّ، "فمرّ اسمه في شعره، عرض لذكره، وغرف من معانيه، والتقى به التقاءً حميماً في جوانب عدّة..."<sup>(4)</sup>.

إنّ الشواهد على التفاعل بين النصوص الشعرية بين المتنبي والغزّيّ كثيرة ومتنوعة في الديوان، حيث تفاعل الغزّيّ في شعره مع شعر المتنبي في عدة أمور يمكن للمتلقي الوقوف عليها

---

(1) من الأدباء الذين قسموا العصر العباسي إلى عشرين 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.

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 الغزّي:

وَمَا الشِّعْرُ إِلَّا اسْمٌ تَبَايَنَ أَهْلُهُ      كَمَا يَجْمَعُ الطَّيْرُ النَّعَامَةَ وَالصَّقْرَا  
يُسَمَّى مَكَانُ البِجْرِ خِذْرًا وَهَكَذَا      يُسَمَّى مَكَانُ اللَّيْثِ مِنْ غَابِهِ خِذْرًا<sup>(1)</sup>

يقول المتنبي.

وَشَرُّ مَا قَنَصْتَهُ رَاحَتِي قَنَصٌ      شُهْبُ البُزَاة<sup>(2)</sup> سِوَاءِ فِيهِ وَالرَّخْمُ<sup>(3)</sup>  
بِأَيِّ لَفْظٍ يَقُولُ الشَّعْرَ زِعْنَفَةً<sup>(4)</sup>      تَجْوِزُ عِنْدَكَ لَا عُرْبٌ وَلَا عَجْمٌ<sup>(5)</sup>

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 أذال ليسوا عرباً فصحاء فتحمدهم، ولا عجماً فلهم العذر، ثم تساوي بيني وبينهم، فهو يرفض مساواته بالشعراء؛ لأنّه أفضل منهم بقوة شعره...

تتفاعل أبيات الغزّي 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 الغزّي الفكرة التي ذكرها المتنبي، فهو يرى أن الكثيرين

يقولون الشعر، لكنهم لا يتساوون في قوته، ويؤكد ذلك من خلال استدلاله بلفظة (الطير)، التي تجمع (النعام) 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(ج2/643).

(2) البزاة: مفرد البازي التي تصيد، ضرب من الصقور، ابن منظور، لسان العرب(ج14/72).

(3) الرخم: نوع من الطير، موصوف بالغر، وقيل بالقدر، المرجع السابق(ج12/235).

(4) زعنفة: كل شيء قصير زعنفة أو زعانف كل شيء رديئه ورذاله، المرجع نفسه(ج9/135).

(5)المتنبي، ديوان(ص334).



مع (النعامة)، مع أنهما جنس واحد، كما لا يتساوى (الأسد) مع (المرأة)، ليصل المتلقي إلى الفكرة التي ذكرها المتنبي وكررها الغزّي.

وقضية المساواة في الشعر يهتم الغزّي بها، وفيها يقول مكرراً الفكرة نفسها:

كَمْ فِي الْقَرِيضِ عَلَى الْعَلَاتِ مِنْ حِكْمٍ      مَا بَيْنَ مُتَّفِقِ الْمَعْنَى وَمُخْتَلِفِهِ  
إِذَا تَسَاوَى لَدَيْكَ النَّاطِقُونَ بِهِ      فَمَا عَرَفْتَ صَحِيحَ الْقَوْلِ مِنْ دَنْفَةٍ<sup>(1)</sup>

فالشعر يحتوي كثيراً من الحكم والقول الجيد وإن اختلف المعنى أو اتفق، وعلى المتلقي أن يفرّق بين القول الجيد والريء، فلا يمكن أن يتساوى الشعراء فيما بينهم، ويبدو أن قضية المساواة بين الشعراء تورق الشاعرين (المتنبي والغزّي)، لذا يتفاعل نص الغزّي مع معنى نص المتنبي مطالباً الممدوح بأن يفرق بين القول الجيد والريء، وهما بذلك يفتخران بقوة شعرهما، وهذه القضية تأخذ مساحة في فكر الشاعرين لذا فإنهما يرفضان المساواة.

ومن صور التناص بين الشاعرين قول الغزّي:

فَتَحَّتْ اللَّهُي<sup>(2)</sup> يَا نَاصِرَ الدِّينِ بِاللَّهِي      وَفَاتِحُهَا يُدْعَى الْخَطِيبَ الْمُخَاطِبَا<sup>(3)</sup>

ويقول المتنبي في الكرم:

يُعْطِي فُتْعَطَى مِنْ لُهِي<sup>(4)</sup> يَدِهِ اللَّهُي      وَثُرَى بِرُؤْيَا رَأْيِهِ الْآرَاءُ<sup>(5)</sup>

إن ممدوح المتنبي يُعطي عطاءً وفيراً، حتى يفيض عن حاجته فيُعطي الشاعر مما أعطاه الممدوح، وكأنّ الممدوح أغنى بعبئائه حتى أصبح وجود على غيره، وهو صاحب رأي سديد، فالجميع يتعلمون من سداد رأيه.

يلتقي النسان ويتفاعلان حيث نجد أن فكرة بيت الغزّي هي فكرة المتنبي، فالتناص واضح في البيتين حيث استخدم الغزّي المفردات نفسها (اللها، اللها، تعطي، فتحت، الآراء،

(1) الغزي، الديوان(ص707) .

(2) اللّهي: الهن المطبقة في أقصى سقف الفم، المرجع السابق(ج6/2487).

(3) الغزي، الديوان(ص333).

(4) اللّها: العطية دراهم كانت أو غيرها، الجوهري، الصحاح(ج6/2487).

(5)المتنبي، ديوان(ص127).

الخطيب)، فالعطاء عند الشاعرين واحد بحيث يُغنى الممدوح من عطائه المحتاجين، والممدوحان يتصفان بقوة الرأي والخطابة، بحيث يأخذ الجميع برأي ممدوح المتنبي، ويستمتع الجميع لممدوح العزّي. ويتضح مدى تأثر العزّي بشعر المتنبي من خلال التناص حيث الفكرة واحدة، والألفاظ يكررها العزّي كما هي، لكن جودة بيت المتنبي تبدو أكثر تأثيراً على المتلقي من حيث الفكرة، ومن حيث التلاعب بالألفاظ (اللها واللها)، ومن حيث الاشتقاق (يعطي، فتعطي)، (تري، رؤية، رأيه، الآراء)، أما العزّي فلا يحتاج المتلقي إلى كدّ الذهن لمعرفة المعاني التي يريها، لأن معانيه واضحة، وألفاظه سهلة يستطيع المتلقي أن يدركها.

عندما يفخر العزّي يقول:

وَمَالِي وَوَصْفِ الْخَيْلِ وَاللَّيْلِ وَالْقَنَا إِذَا لَمْ يَكُنْ مِنْ ضَبَّةِ السَّيْفِ مَنْهَلِي (1)

يقول المتنبي مفتخراً::

الْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي وَالسَّيْفُ وَالرُّمْحُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ (2)

يفخر 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 حتى عرفه العرب والعجم، وعندما يذكره الناس يذكرون المتنبي، حتى غدا علامة عليه عند النقاد ودارسي الأدب والبلاغة، وصار مثلاً يقتدي به الشعراء من بعده.

ينهل العزّي من شعر المتنبي متأثراً به، فيستدعي من بيته (الخيّل، 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 العزّي 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).

المتنبي فارساً لا يخشى الليل والحرب ومعروف عند العلماء، فالعزّي معروف في الحرب فهو لا يخشاها، والليل يعرفه لأنه خبير به، والقنا والسيف يدلان على قوته.

يتضح للمتلقي تفوق معنى بيت المتنبي على معنى بيت العزّي، حيث افتخار المتنبي الطامح للإمارة يظهر عندما يذكر ما يفخر به (الخيال، والليل، والبيداء، والسيف، والرمح، والقرطاس، والقلم)، لكن العزّي يكتفي في تناصه السابق بذكر (الخيال، والليل، والقنا، والسيف)، فهو لا يسعى للإمارة التي يريدها المتنبي؛ لأن العزّي يكتفي من ذكره السابق وصف الأحداث التي يشاهدها ليكون شاهداً عليها لا طامحاً فيها، وفي تناص آخر يقول العزّي:

فالتبّر<sup>(1)</sup> بين الحصى والترّب منبتهُ      والمسكُ كان نجيع<sup>(2)</sup> الريم عنصُرهُ<sup>(3)</sup>  
يقول المتنبي:

فإن تُفّق الأنام وأنت منهم      فإن المسك بغض دم الغزال<sup>(4)</sup>

أراد المتنبي أن الممدوح "فاق الأنام وفاقهم إلى حد بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة"<sup>(5)</sup>، حتى صار الممدوح جنساً برأسه وأصلاً في نفسه، وكذلك المسك لا يمكن أن يكون من جنس دم الغزال وإن كان منه، وكأن 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 يقضُّ على ما بها من دم ولحم وشحم ...

لقد استلهم العزّي من شعر المتنبي كثيراً، وفي هذا البيت يفرد العزّي الممدوح عن الناس جميعاً وهو منهم، كما أفردته من قبل المتنبي، فممدوح العزّي كالذهب الصافي الذي لا تشوبه شائبه، والذي خرج من الحصى، لكنه يفرد عنه بقيمته وصفاته مع أنهما من منبت واحد، وكذلك

(1) التبّر: الذهب غير المضروب، الجوهري، الصحاح(ج2/600).

(2) نجيع: الدم الذي يميل إلى السواد، ينظر: المرجع السابق(ج3/1288).

(3) العزّي، الديوان(ص731).

(4)المتنبي، ديوان(ص268).

(5) الجرجاني، أسرار البلاغة(ص123).

المسك الذي نأخذه من الغزال/ الريم، والصورة التي يستلهما الغزّي من المتنبّي 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 المتنبّي والغزّي في الموضوع نفسه، وفي الأداة والألفاظ والصور، وكل ذلك ليرتفع الغزّي بممدوحه عن غيره، فيجزل له العطاء، كما كان المتنبّي مكرماً عن سيف الدولة ومقرّباً عنده، وهذا ما يريده الغزّي من وراء ذلك.

فالتناص السابق يكشف مدى تأثر الغزّي بالمتنبّي، ولكنه تأثر وإعجاب بشخصية المتنبّي لا أكثر، فلا يمكن اعتبار ذلك سطواً على معاني المتنبّي؛ لأنّ ثقافة الغزّي الواسعة، وطبيعة العصر الثقافية تفرض التأثير والتأثر، وهذا طبيعي عند معظم الشعراء؛ لأنّ مسايرة الكبار ومزاحمتهم ومطاولتهم هو عادة الشعراء في كل زمان<sup>(1)</sup>.

يؤكد الغزّي معنى بيت ويكرره مرات، يقول:

فضلت الورى طراً وإن كُنت بَعْضَهُمْ      كما فَضَّلَ الأَيَّامَ في السَّنَةِ العِيدُ<sup>(2)</sup>

يلاحظ المتلقي مدى التناص الداخلي، فالغزّي يستخدم نفس الفكرة، ليلتقي مع المتنبّي في المعنى نفسه، مظهراً تقرّده ممدوحه، كما أظهر المتنبّي ممدوحه وميزه عن بقية الخلق، كما يؤكد الغزّي تقرّده ممدوحه في بيت آخر ومن نفس الفكرة التي بيّنها المتنبّي من قبله، يقول:

ولا غرّوا إن كُنت بَعْضَ الورى      أليس اليلنجوج<sup>(3)</sup> بَعْضَ الحَطَبِ<sup>(4)</sup>

ويبدو جلياً مدى التناص الداخلي، فالغزّي يعيد صياغة فكرة المتنبّي 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 جائزة من الله لعباده الذين تقربوا لربّهم بالطاعات في أيام تسبق يوم العيد، وقد تكون المشقة والتعب واضحة فيها، لتكون الجائزة بعد ذلك، وكذلك الممدوح الذي يعتبر الغزّي 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(ج2/355).

(4) الغزي، الديوان(ص650).

وفي البيت الثاني يميّز الغزّيّ ممدوحه عن بقية الخلق، مثلما يميّز عود البخور عن بقية الحطب، فالبخور يخرج رائحة عطرة طيبة يتطيّب بها الناس، فيقبلون عليها لطيبها، وكذلك ممدوحة الذي يميّز عن الناس مع إنّه منهم.

ومنه قول الغزّيّ:

إِذَا وَضَعْتَ النَّدَى فِي غَيْرِ مَوْضِعِهِ      مِنْ النَّدَى كَانَ فِي وَجْهِ الْعَلَا نُدْبًا<sup>(1)</sup>

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:

وَوَضِعُ النَّدَى<sup>(2)</sup> فِي مَوْضِعِ السَّيْفِ بِالْعَلَى      مَضْرُ كَوْضِعِ السَّيْفِ فِي مَوْضِعِ النَّدَى<sup>(3)</sup>

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 الشدة مكان اللين ولا السيف مكان الكرم وبالعكس، وكأنّ المتنبي ينصح سيف الدولة أن يضع الأمور في نصابها فيأخذ كلّ ذي حقّ حقه، وما عدا ذلك فإنّه يضر بالحكم والمُلك.

إنّ كان المتنبي ينصح سيف الدولة، فإنّ الغزّيّ يطلب من ممدوحه أن يضع كرمه في موضعه السليم، وإذا لم يضع الكريم عطاءه في مكانه المناسب يصبح ذلك خطراً عليه وليس له.

يلجأ الغزّيّ إلى استحضار معنى بيت المتنبي، وتبدو كبرياء المتنبي واضحة، فهو لا يطلب العطاء، بل يقدم النصيحة عن طريق المثل، فقد غدا بيت المتنبي مثلاً يهتدى به غيره من الشعراء، ولكن الغزّيّ يطلب من الممدوحه أن يخصه بالكرم لأنّه يستحقه.

يقول الغزّيّ:

مَا بَدَأَ بَابَهُ إِلَيْكَ نَزُولٌ      أَنْتَ بَخْرُ النَّدَى وَنَحْنُ السُّيُولُ<sup>(4)</sup>

ويقول مكرراً المعنى:

---

(1) الغزي، الديوان (ص618)، ندبا: جمع ندبة، والندبة أثر الجرح إذا لم يرتفع عن الجلد، والندب بالتحريك: الخطر، الجوهري، الصحاح (ج1/223).

(2) الندى: الجود، الجوهري، الصحاح (ج6/2506).

(3) المتنبي، ديوان (ص372)، الندى: المطر والبلل، الجوهري، الصحاح (ج6/2507).

(4) الغزي، الديوان (ص506).

فلو كان يُعطى المرء ما يستحقه

لكان الورى أرضاً وأنت سماء<sup>(1)</sup>

يقول المتنبي:

أَيَّنْ أَرْمَعْتَ<sup>(2)</sup> أَيَّهَذَا الْهَمَامُ<sup>(3)</sup> نَحْنُ نَبْتُ الرُّبَى وَأَنْتَ الْغَمَامُ<sup>(4)</sup>

يتساءل المتنبي مادحاً وموجهاً حديثه إلى الممدوح قائلاً: أيّ مكان عزمت الرحيل إليه أيها السيد العظيم الهمة؟ فنحن محتاجون إليك كما يحتاج زهر الربا إلى مطر الغمام، وإذا كان نبت الربا في أمس الحاجة إلى مطر الغمام، فنحن في أمس الحاجة إليك.

تبدو العلاقة بين الغزّي وممدوحه، كتلك العلاقة التي جعلها المتنبي مع ممدوحه، فإذا كان المتنبي نبت الربا والممدوح الغمام، فإنّ الغزّي يجعل ممدوحه بجرّاً 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، والغزّي يرفع من مكانة ممدوحه فهو بحرٌ للكرم والناس سيول، وشتان بين السيل والبحر، وفي البيت الثاني يشير الغزّي إلى الفرق بين الأرض والسماء، فالممدوح في مكانته العالية كالسماء التي تَلْفُ الأرض من كل جانب وتحتويها، وشتان بين الثرى والثريا! إنّ استحضار الغزّي للعلاقة التي وضعها المتنبي بين الشاعر والممدوح، دليل على تناص الغزّي منه في فكرة الأبيات، وهذا تأثر واضح بالمتنبي.

ومنه قول الغزّي:

وَبِحُكْمِ سُقْمِ الْفَهْمِ تَنْقُصُ النَّهْيُ<sup>(5)</sup> لَوْ صَحَّتِ الْأَفْهَامُ مَا اخْتَلَفَ الْوَرَى<sup>(6)</sup>

يقول المتنبي:

وَمَنْ يَكُ ذَا فَمِ مُرِّ مَرِيضٍ يَجِدُ مُرّاً بِهِ الْمَاءُ الزُّلَالَا<sup>(7)</sup>

(1) المرجع السابق، ص551.

(2) أزمعت على أمرٍ ... إذا ثبت عليه عزمك، المرجع السابق(ج3/1235).

(3) الهمام: العظيم الهمة إذا اهتم بأمر أمضاه والسيد الشجاع السخي، ابن منظور، لسان العرب(ج12/621).

(4) المتنبي، الديوان(ص261).

(5) النَّهْيُ: العقول لأنها تنهى عن القبيح، الجوهري، الصحاح(ج6/2517).

(6) الغزي، الديوان(ص668).

(7) المتنبي، ديوان(ص141).

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 لعة في فمه.

إنّ ما يقصده المتنبي من خلال البيت السابق أنّ الإنسان الذي لا يتمتع بملكة فهم الشعر وتذوقه وخاصة الشعر الراقي منه، فإنّه يعيب الشعر الجيد الحسن، وليس ذلك لوجود العيب في الشعر، وإنما لأنّه لا يتذوق الشعر الجيد ومعناه.

يهتم الغزّيّ 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 فإنهم متساوون.

يلتقي الغزّيّ 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 الغزّيّ في وصف شجاعة ممدوحه:

يُبْكِي دَمًا أُسْدَ الشَّرَى وَهُوَ بِاسِمٍ وَيَلْمَسُ يَافُوحَ السُّهَاءِ<sup>(1)</sup> وَهُوَ قَاعِدٌ<sup>(2)</sup>

ويصف المتنبي شجاعة سيف الدولة الحمداني بقوله:

تَمُرُّ بِكَ الأَبطَالُ كَلَمَى هَزِيمَةً وَوَجْهَكَ وَضَاحٌ وَتَغْرُكُ بِاسِمٍ<sup>(3)</sup>

إنّ سيف الدولة في عين المتنبي بطلٌ شجاع، فأبطال الأعداء يمرون به مجروحين ومهزومين ومستسلمين، ولكنّه لم يتأثر لهم، ولم تنتن 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) السُّهَاءُ: كوكب خفي في نبات نعش الكبرى، الجوهري، الصحاح(ج6/2386).

(2) الغزي، الديوان(ص744).

(3)المتنبي، ديوان(ص387).

كما وصف المتنبي أعداءه بأنهم (أبطال)، وهذا يوحي أن سيف الدولة لا ينتصر على جيش ضعيف للأعداء، بل جيش فيه الأبطال، وفيه إحياء من الشاعر على مدى قوة سيف الدولة وشجاعته.

إنَّ شجاعة ممدوح العزّي تجعل أسد الشرى باكياً، وهو مبتسم لذلك غير مهتم به، ومن عظمته فإنَّ رأسه تصل إلى السماء وهو جالس.

فالمتنبي يجعل من أعداءه أبطالاً لإظهار قوة سيف الدولة، والعزّي يجعل من أعداء ممدوحه أشدّاً لإظهار شجاعته، وممدوح المتنبي مبتسم غير مهتم بأعدائه رغم قوتهم، وممدوح العزّي مبتسم غير مهتم بأعدائه.

إنَّ المعنى واحد في كلا البيتين على الرغم من الفرق في تصوير المتنبي لممدوحه ووصفه لأعدائه بأنهم أبطال، وتصوير العزّي لممدوحه ووصفه لأعدائه بالأسد دون ذكر صفة القوة فيهم، وكلاهما (الممدوحان) مبتسمان.

ومن اللوحات الفنية التي يصف بها العزّي قوة ممدوحه قوله:

إذا احتيج في الهيجا إلى الفيلقِ احتمي بك السيفُ واحتاجت إليك الفيالقُ<sup>(1)</sup>

وهي تناص من لوحة المتنبي الفنية التي يصف بها قوة سيف الدولة قوله:

بالجيش تمنتع الساداتُ كلهم والجيش بابن أبي الهيجاء يمنتع<sup>(2)</sup>

يؤكد المتنبي أن السادة والأمراء إنما يعدون الجيش ليقوا به، وليعززوا مكانتهم، لكن سيف الدولة هو الذي يقوي جيشه ويحميه ولا يحتمي به، وكأنَّ جيش سيف الدولة بحاجة إليه أكثر من حاجة سيف الدولة لجيشه.

يكرر العزّي عن طريق الشرط (إذا) حاجة الجيش لممدوحه، فلا يستطيع الجيش الدخول

في المعركة بغيره، لأنَّ الجيش هو الذي يحتمي به وخاصة عند الضرب بالسيف في المعركة.

إنَّ التلاحم بين النصين واضح من خلال تكرار الفكرة من العزّي، فالشاعران يصوران

مدى حاجة الجيوش للقادة الأقوياء، وهذا إحياء على أهمية القائد في الجيش، فهو القوة المعنوية

في الجيش، والقوة المادية أيضاً، لذا فلا فائدة للجيش بدون قائد.

(1) العزّي، الديوان (ص700).

(2) المتنبي، ديوان (ص312).



يقول الغزّي:

مَعَانِيكَ أَرْوَا حُ تَخَيَّرَنَ مَنْطِقِي حَسُومًا لَهَا نَظْمُ الحُرُوفِ بَرُودُ<sup>(1)</sup>

و يقول المتنبي:

لَكَ الحَمْدُ فِي الدَّرِّ الذِي لِي لَفْظُهُ فَإِنَّكَ مُعْطِيهِ وَإِنَّمَا نَأْظُمُ<sup>(2)</sup>

يحمد المتنبي الله أن كرم سيف الدولة هو السبب الحقيقي ليقول الشعر فيه كالدر، وكان سيف الدولة أعطاه له ليصوغه المتنبي بألفاظه، فالمعنى لسيف الدولة واللفظ للمتنبي.

يقول الغزّي: إِنَّ جَمَالَ مَنْطِقِي وَشِعْرِي مَا هُوَ إِلَّا مِنْ مَعَانِيكَ، فَهِيَ الأَرْوَاحُ، وَشِعْرِي الجِسْمُ لَهَا، فَإِذَا نَظَمْتُهَا شِعْرًا صَارَتْ ثِيَابًا لِمَعَانِيكَ، فَالْمَعَانِي الجَمِيلَةُ مِنْكَ وَأَقُولُهَا فِيكَ.

فقد سبق المتنبي الغزّي في الصورة السابقة التي يُعَلَى مِنْ خِلَالِهَا مَكَانَةَ سَيْفِ الدَوْلَةِ، فَيَأْتِي الغَزْيِيُّ لِيُضْمِنَ مَعْنَى بَيْتِ المَتَنَبِيِّ إِعْجَابًا فِيهِ.

تتبع قيمة الصور عند المتنبي من جمالها وروعيتها، فهي صور بكر تبهر المتلقي، حتى استطاعت هذه الصور التأثير بالغزّي، وقيمة صورته "تتبع من خلال صفائها... وأناقته ووضوح خطوطها"<sup>(3)</sup>.

يقول الغزّي في الشوق للممدوح:

وَلَقَدْ عَزَمْتُ عَلَى الرَّحِيلِ فِعَاقِنِي أَنِّي خُلِقْتُ عَنِ التَّبْدُلِ مُحْجَمًا<sup>(4)</sup>

يقول المتنبي في الشوق إلى سيف الدولة:

خُلِقْتُ أَلُوفًا لَوْ رَجَعْتُ إِلَى الصَّبِيِّ لَفَارَقْتُ شَيْبِي مُوجِعُ القَلْبِ بَاكِيًا<sup>(5)</sup>

بيدي المتنبي شوقه إلى سيف الدولة فقد خُلِقَ عَلَى الإِلْفِ وَالمَحَبَّةِ، وَلشَدَّةِ الإِفْهِ يَقُولُ أَنَّنِي لَوْ رَجَعْتُ إِلَى أَيَّامِ الصَّبَا، لَبَكَيْتُ مِنْ شِدَّةِ شَوْقِي عَلَى أَيَّامِ الشَّيْبِ، رَغْمَ أَنَّ الشَّيْبَ مَكْرُوهٌ عِنْدَ

(1) الغزي، الديوان (ص366)، برود: ثياب، الجوهرى، الصحاح (ج4/447).

(2) المتنبي، ديوان (ص389).

(3) الغزي، الديوان (ص91).

(4) الغزي، الديوان (ص781)، محجماً: يقال حجته عن الشيء فأحجم، أي كففته فكف، الجوهرى، الصحاح (ج5/1894).

(5) المتنبي، ديوان (ص442).

البعض، وكأنَّ المتنبي يريد القول: إنني أشتاق إلى سيف الدول وأحن إليه، وإن كان يقصدني بالأذى، ويهددني بالعقوبة.

يريد الغزّي الرحيل إلا أن حنينه إلى الممدوح منعه من ذلك، فلا يمكن أن يبذل حبه، لذا فقد كَفَّ قلبه عن الرحيل فكفّ، فهو لا يستطيع الرحيل لحنينه إلى الممدوح.

إن استحضار الغزّي لمعنى بيت المتنبي يعمق المعنى الذي أراده الغزّي من وراء ذلك، حيث لا يمكن له أن ينسى حبه للممدوح وإن كان التبديل من خلقته إلا إنه كَفَّه، وكأن الأحوال التي مرّ بها المتنبي، هي نفس الأحوال التي يمرُّ بها الغزّي، إلا أن المتنبي شاعر معروف ومشهور، والغزّي بذلك يريد الشهرة التي حظي بها المتنبي.

وبعد يمكن القول إن التناص الذي أحدثه الغزّي مع أبي الطيب المتنبي يمكن أن ينتج للمتلقي نصاً غائباً يستطيع أن يفهمه ويستنبط دلالاته، إلا أنّ هذا التناص ناتج عن التأثير بالسابقين، وخاصة الشعراء الذين شهد لهم النقاد بالجودة كالمتنبي، وهذا لا يعني أن أسلوب الغزّي وشخصيته غائبة، بل هي حاضرة بكل قوة؛ لأنّ لكل شاعر بصمة أسلوبية تختلف عن الآخر، كما يوحي التناص على مدى ثقافة الشاعر، وتجلّى ذلك في تناص الغزّي الداخلي حيث أكثر من التأثير بشعر المتنبي، ومن باب التأثير بالجمال، والتأثر بالشعر الجيد، وقد تجلّى في الفكرة والألفاظ والمعنى والصورة... ويرى الباحثان أنّ هذا التناص لا ينقص من مكانة الغزّي 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"<sup>(1)</sup>.

تحتوي بعض القصائد في ديوان الغزّي 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).

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<sup>(1)</sup>، 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<sup>(2)</sup>.

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).

يضم ديوان العزّي بعض القصائد تحتوي على قص أحداث يسردها العزّي، وتبدو عناصر القصة السابقة بشكل واضح، فالأحداث قد صارت أمامه، أو حدثت معه، فهو من شخصياتها، ويبدو الحوار واضحاً فيها، ويكون دائراً بين العزّي 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 العزّي فلن نجد أفضل من قصيدته التي يهجو بها بعض الملوك، ويذكر مناظرته إياه، فقد ذكر العزّي في مقدمة ديوانه أنه دفع إلى شعر المدح تحت إلحاح الحاجة والاضطرار، بسبب هجرته واغترابه عن الوطن، يقول: وقد كنت في عنفوان الصبا ألمّ به إمام الصبا بخزامي الرّيا، 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 ...<sup>(1)</sup>.

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:

قُمْ نَفْتَرِغْهَا كَأَنَّهَا الذَّهَبُ      بَجُرُّ أَبُوهَا وَأُمُّهَا الْعِيبُ<sup>(2)</sup>

يحكى الشاعر ما ألمّ به من حاجة وفقر، لكنه يقدم شخصيات حكايته بتسلسل منطقي، مبتدأ الحديث مع أحد أصدقائه، ثم يقدم لنا الشخصية الثانوية الثانية في حكايته، يقول:

مِنْ كَفِّ مَنْ كَفَّ حُسْنُهُ صِفْتِي      فَمَا إِلَى وَصْفِ حُسْنِهِ سَبَبُ  
أَغْيَدُ الْعَيْنِ حِينَ تَرْمُقُهُ      سَلَامَةً فِي خِلَالِهَا عَطْبُ<sup>(3)</sup>

(1) العزّي، الديوان (ص328).

(2) العزّي، الديوان (ص415).

(3) المرجع السابق، ص416، العطب: الهلاك، الجوهرى، الصحاح (ج1/184).

ويستمر الغزّيّ بسرد حكايته للمتلقي وذلك من خلال إكمال تقديمه للشخصية الثانية في قصته، ولكنها شخصية ثانوية، يأتي بها الغزّيّ لإكمال أحداث قصته، إلى أن ينتهي من تقديمها فيخاطب المتلقي قائلاً:

وَاسْتَنْزِلِ الْقَلْبَ عَن تَلَقُّتِهِ      وَاسْمَعْ حَدِيثِي فَإِنَّهُ عَجَبٌ<sup>(1)</sup>

يحاول الغزّيّ جذب انتباه المتلقي، من خلال الأمر (اسمع)، والتوكيد (إنّ)، ثم إن حديثه (عجبٌ)، زيادة في لفت الانتباه، فإذا لم يكن المتلقي مُعجباً بما سبق من سرد، فإنّ العجب سيأتي لاحقاً، ويكمل سرد قصته، يقول:

كُنْتُ بِأَرَانَ<sup>(2)</sup> فِي زَمَانِ خُمُو      لِ الْعِلْمِ إِبَانٍ قَهَقِرَ الْأَدْبُ  
وَصَافَتِ الْحَالُ وَالْبَسِيطَةُ بِي      بِحَيْثُ لَا مَكْسَبٌ وَلَا نَشَبٌ<sup>(3)</sup>

السرد السابق يحدد الغزّيّ فيه المكان (أران)، حيث بدأت حاجته بعد ضيق الحياة، كما يمكن استنباط الزمان من خلال معرفة الفترة التي زار بها الغزّيّ أَرَانَ، 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 الغزّيّ بتقديم الشخصية الأساسية الثانية في قصته، يقول:

فَقَالَ لِي بَعْضٌ مِّنْ يُفَاوِضُنِي      وَالْحَرُّ مِثْلُ الْبَعِيرِ مُنْجَذِبٌ  
هَلَّا طَلَبْتَ الْغَيْيَ وَشِمْتَ بُرُو      قِ الرَّرْزُقِ مِّنْ حَيْثُ تَنْشَأُ السُّحْبُ<sup>(4)</sup>

من خلال السياق السابق تبدو الشخصية الأساسية الثانية التي يقدمها الغزّيّ للمتلقي، وهو أحد أصدقائه الذي يفاوضه ليحسن من حالته المادية، لكن الشاعر يرد عليه فيقول:

فَقُلْتُ: أَيَّنَ الْمَحْضِلُونَ وَمَنْ؟      يَنْشُرُ قَوْمًا طَوَّوْهُمْ الْحَقْبُ؟<sup>(5)</sup>

(1) الغزي، الديوان، ص416

(2) أَرَانَ: 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) الحقب: بالكسر السنون، الجوهرى، الصحاح(ج1/114).

قَدْ أَخْلَقَ (1) الْفَضْلُ بِالْعِرَاقِ وَفِي فَارِسٍ لَمَّا اضْمَحَلَّتِ (2) الرُّتْبُ (3)

من أدوات البناء الدرامي التي وظفها الغزّي في حكايته أسلوب الاسترجاع لأحداث سابقة: حيث يسترجع الغزّي 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 الغزّي.

يسهم الحوار السابق بين الغزّي 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 الغزّي، مما يضطره أن يخرج عن حالته الطبيعية إلى حالة أخرى، لإقناع الغزّي.

يقول:

فَارُورٌ (4) وَاسْتَجْمَشَ (5) الْفَتَى غَضَباً  
فِي الرَّزْقِ دَانَ يُنَالُ عَنْ كَثْبٍ  
وَكُلُّ مَنْ فَازَ فِي مَقَارَتِهِ  
وَقَالَ دَرَعِ الْبِرَاعَةِ الْهَرَبُ  
وَنَازِحٌ فِي طَرِيقِهِ كُتْبُ  
بِمَورِدٍ لَيْسَ دُونَهُ قَرَبُ (6)

إن السرد الذي يعتمد عليه الشاعر يجعل المتلقي يشعر بما يشعر به الغزّي فهو النازح المحتاج الذي يملك الشعر، ولا يملك غيره، كما يشعر المتلقي بمدى الغيرة التي أصابت الشخصية المحاوره، 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 خَلَقَ أي بال، المرجع السابق (ج4/ 1472).

(2) اضمحلّ: ذهب، ابن منظور، لسان العرب، (ج11/ 396).

(3) الغزي، الديوان (ص417).

(4) أزور: ازور عنه ... انعدل عنه وانحرف، الجوهري، الصحاح (ج2/ 673).

(5) استجمش: الجمش: الصوت ... الصوت الخفي، ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج6/ 275).

(6) الغزي، الديوان (ص417)، قَرَبُ: إذا سرت إلى الماء وبينتك وبينه ليلة واحدة، الجوهري،

الصحاح (ج1/ 198).

ويقدم السرد السابق من خلال الحوار الذي يجريه الغزّي للمتلقى الشخصية الأساسية في القصة التي يسردها الغزّي، وهي شخصية (الملك) الذي سيحاوره الغزّي محاولاً إقناعه يقدمها من خلال الحوار، يقول:

فَادْفَعْ بِشِرْوَانَ (1) شَرًّا مَخْمَصَةً (2)  
وَأَشْرُ بِالشَّرِّ دَفْعُهُ يَجِبُّ  
وَزُرْ أَصِيلاً مِنَ الْمُلُوكِ بِهَا  
تَزَاوَرَتْ عَنْ جَنَابِهِ النَّوْبُ (3)

تظهر الشخصية الأساسية في البيتين السابقين (أصيلاً من الملوك)، كما يظهر المكان الذي حدثت فيه الأحداث التي سيسردها الغزّي لاحقاً، يقول:

فَسِرْتُ فِي ظَهْرِ مَهْمَةٍ فُذِفِ  
لَا السَّرْجُ يَقْوَى بِهَا وَلَا الْقَتَبُ (4)  
مَشَقَّةٌ بَعْدَهَا بَصْرَتْ بِمَنْ  
يَأْنَفُ مِنْ جِلْدِ رَأْسِهِ الْجِرْبُ (5)

يستمر الغزّي بسرد قصته، والطريق التي خاضها وما فيها من كد وتعب، ثم يعتمد الشاعر على الاستباق حين يسرد للمتلقى صفات الملك الذي سيحاوره لاحقاً، ويستطيع المتلقى من خلال الاستباق معرفة نتيجة الأحداث لاحقاً، فالملك (يأنف من جلد رأسه الجرب)، وهو (عبوس، قبيح، مزعج، لا يحبه الناس فيفرون عنه، ذليل، جبان، محتجب عن الناس، يصدُّ الناس ويمنع حاجاتهم، عابس الوجه، ويصفه وصفاً جسياً فهو (كالفيل)، ويضع التاج المرصع بالياقوت على رأسه، ويجمل القول بصفاته قائلاً:

وجملته الحال أنه رَجَلٌ  
لَا صَعْدُ (6) عِنْدَهُ وَلَا صَبَبٌ (7)

- 
- (1) شروان: مدينة من مدن الفرس، وهي من نواحي أرمينية ... ينظر، الحموي، معجم البلدان (ج3/339).
  - (2) المخمصة: المجاعة، الجوهرى، الصحاح (ج3/1038).
  - (3) الغزى، الديوان (ص417).
  - (4) القتب: رحل صغير على قدر السنام، الجوهرى، الصحاح (ج1/198).
  - (5) الغزى، الديوان (ص418).
  - (6) صعد المكان: ارتقى مشرفاً واستعاره بعض الشعراء للعرض الذي هو الهوى، ابن منظور، لسان العرب (ج3/251).
  - (7) صَبَبٌ: ما صيب من طعام وغيره مجتمعاً ... وبالفتح اسم لما يصب على الإنسان من ماء وغيره، المرجع السابق (ج1/517).

لَيْسَ لَهُ فِي انْتِشَارِ مَحْمَدَةٍ      رَضِيَ وَلَا مِنْ مَدْمَةٍ غَضِبُ  
أَفْضَحُ مَا كَانَ فِيهِ مَنْظَرُهُ      يَقُولُ لِي: ضَاعَ وَيَحْكُ التَّعَبُ (1)

يسرد العزّي 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:

فَقُلْتُ: لِأَبْدٍ أَنْ أَشَافَهُ      بِحَاجَتِي وَالرَّجَاءِ مُنْقَضِيبُ  
وَجِلْتُ كَشَفَ الْقِنَاعِ يَنْفَعُنِي      وَالْكَشْفُ فِي غَيْرِ وَقْتِهِ حُجْبُ (2)

إنه القرار الأخير، وقد تأكد له أن لا بد من المصارحة والمكاشفة، على الرغم أن النهاية معروفة من قبل، وقد أتاح الحوار الداخلي استنباط المتلقي لمدى الضيق الذي يمر به العزّي، كما يمكنه استنباط مدى بخل الملك الذي لا يعطى أحداً من ماله، كما يستطيع المتلقي معرفة نهاية السرد الذي يقدمه العزّي.

وعلى الرغم من تلك المعوقات (العقدة)، إلا أن العزّي يقرر أنه لا بد من المصارحة والمكاشفة، ليدور الحوار الأساسي بين العزّي، وبين الملك، وقد بدأ الملك حديثه بعد معرفة كتابة العزّي للقصيدة التي جاء من أجلها، يقول الملك:

يَقُولُ لَا يُتَعَبَنَّ خَاطِرُهُ      فَمَا لَنَا فِي قَصِيدِهِ أَرْبُ (3)  
الْمَالِ رُوحٌ وَالشِّعْرُ رَائِحَةٌ      يَغْبَقُ بِالْعَرَضِ وَالْغَيْ حَسْبُ (4)

يعتمد العزّي في الحوار الدائر بينه وبين الملك على المفارقة<sup>(5)</sup> 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) العزّي، الديوان (ص419).

(2) المرجع السابق، ص420

(3) المرجع نفسه، ص420، أرب: الحاجة، وفيه لغات: إرب، وإرية، وأرب، الجوهري، الصحاح (ج1/87).

(4) العزّي، 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).



و(الشعر رائحة)، وتحاول كل شخصية الاستدلال على صحة رأيها، ثم يتطور الأمر بالحديث عندما يرد الغزّي على الملك مستشهداً بسنة النبي ﷺ، يقول:

**قُلْتُ: اهْتَزَّازُ النَّبِيَّ فُذَوْتِنَا لابن زُهَيْرٍ شُهُودُهُ الْكُتُبُ<sup>(1)</sup>**

يتفاعل الغزّي مع فعل النبي ﷺ عندما عفى عن كعب بن زهير بعد مدحه بقصيدته المشهورة (بانث سعاد)، وما يحمله هذا التناص من دلالات إيمانية لا يمكن للملك إنكارها، فهذه الحادثة لم تتكرها كتب السيرة، وهي إشارة من الغزّي أن للشعر كلمته عند الحاجة، وللشعراء موقفهم النبيل الذي يحتاجه الجميع، لكن الملك يرد قائلاً:

**فَقَالَ: وَاحْتُوا التُّرَابَ فِي أَوْجِهِ الـ مُدَّاحٍ مِنْ قَوْلِهِ الَّذِي يَجِبُ<sup>(2)</sup>**

ليدلل الملك على رأيه فإنه يقابل رأي الشاعر بتناص آخر، فكما لجأ الغزّي إلى حديث النبي ﷺ، يلجأ الملك له، وهو تناص من حديث النبي ﷺ: "احتوا في وجه المداحين التراب"<sup>(3)</sup>، إنها مقابلة بين ما يطلبه الغزّي (الكرم، والعطاء، ...)، وما يقرره الملك وما يراه (البخل والشح، ... خاصة للشعراء، بل يؤكد الملك على رأيه ويقول:

**إِنِّي بِمَا سَنَّ قَائِلٌ أَبَدًا إِلَّا بِمَا فِيهِ يَذْهَبُ الذَّهَبُ<sup>(4)</sup>**

ويبدو من خلال الحوار أن الملك ثابت على رأيه يقابل الحجة بالحجة، والدليل بالدليل، ويستمر الشاعر في سرد الحوار، يقول:

**قُلْتُ: حُسَامُ الشُّجَاعِ ضِيْعَةٌ<sup>(5)</sup> وَاللَّيْثُ مِنْ مِخْلَبِيهِ يَكْتَسِبُ<sup>(6)</sup>**

---

(1) الغزي، الديوان(ص420).

(2) المرجع السابق، ص420.

(3) حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل(ج29/246).

(4) الغزي، الديوان(ص420).

(5) ضيعة: العقار، الجوهرى، الصحاح(ج3/1253)، وضيعة الرجل: حرفته وصناعته ومعاشه وكسبه، ابن

منظور، لسان العرب(ج8/220).

(6) الغزي، الديوان(ص420).

يأتي الغزّيّ بشاهد آخر، ودليل ليقنع الملك ويشجعه على تغيير رأيه، ولكن شتان بين رأيين متقابلين، وكلُّ منهما يستدل على صحة رأيه، الحجة بالحجة، والدليل بالدليل، ولم يقتنع كل طرف برأي الآخر، يرد الملك مبطلاً حجة الغزّيّ، يقول:

قال: فَمِنْ ذَاكَ أَنَّهُ سَغِبٌ (1)  
وَالْحَزْمُ لِلنَّمْلِ فِي قُرَاهُ قِرَى  
يَنَامُ، مَا عَزَّ مَنْ بِهِ سَغَبٌ  
مُدَّخِرٌ وَالْمَبَاحُ يُنْتَهَبُ (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 الغزّيّ بما يفعله النمل من حفاظه على ما يملكه حتى لا ينتهب، وتستمر المقابلة بين الرأيين المتضادين، ولم ينتصر رأي على الآخر، ولتبقى (العقدة) مستمرة حتى آخر السطور، فليجأ الغزّيّ محاولاً ثني الملك عن رأيه إلى إقناعه، يقول:

قُلْتُ: أَلَيْسَ الْبَخِيلُ أَبْتَرُ - وَالـ  
قال: لَعَمْرِي وَأَيُّ فَائِدَةٍ  
قُلْتُ: السَّخَا فِي الْمُلُوكِ مُعْتَبَرُ  
قال: فَشَطْرُ يَخْتَالُهُ فَرَسُ  
قُلْتُ: أَلَيْسَتْ الْحُسْنَى يُضَاعِفُهَا  
قال: فَمَا أَشْتَرِي النَّسِيَةَ بِالنَّـ  
فَقُلْتُ: لَا فَضَّ غَيْرُ فَيْكَ لَقَدْ  
بَرَزْتَ فِي جَمْعِكَ الْفَضَائِحَ لَا  
لَا يَزَحَلُ الطَّبَعُ عَنِ مَحَلَّتِهِ

أَبْتَرُ مَنْ كَانَ مَالَهُ عِقْبُ  
فِي النَّسْلِ يَا مَنْ سَلَحَهُ نِقْبُ  
كَالسَّبِقِ فِي الْخَيْلِ حِينَ تُنْتَسَبُ  
لَا رَدْيَانَ (3) لَهَا وَلَا خَبَبُ؟  
اللَّهُ وَاللَّوَاهِبِينَ مَا وَهَبُوا  
قَدْ لَدِيَّ الْخِيَانَ وَالْعُرْبُ  
فَلَّ لِسَانِي لِسَانِكَ الذَّرْبُ (4)  
طَهَّرَ مِنْهَا جَنَابِكَ الْجُنْبُ  
كُلُّ مُقِيمٍ سِوَاهُ مُعْتَرِبُ (5)

(1) سغب: بالكسر: الجوع، الجوهرى، الصحاح(ج1/147).

(2) الغزى، الديوان(ص421).

(3) رديان: إذا رجم الفرس الأرض رجماً بين العدو والمشى الشديد، الجوهرى، الصحاح(ج6/2354).

(4) ذرب: الحاد من كل شيء، المرجع السابق(ج1/127).

(5) الغزى، الديوان(ص421)

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 الغزّي 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، فالغزّي 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 الـذي أشار إليه الغزّي سابقاً تقتضي من الملك أن يكون حريصاً على ماله فلا يعطي منه شيئاً للمداحين؛ لأنه غير مقتنع بأهميته، فالغزّي يرسم من المفارقة حالتين متباعدتين في الآراء (الكرم) و(البخل) فالكرم يمثل 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"<sup>(1)</sup>، وتسطع المفارقة حين يذكر الغزّي بعض القضايا لإثبات رأيه، في حين يقوم الطرف الآخر بإبطالها معتمداً على نفس الحجة والدليل ... كما تبدو من خلالها سخرية الغزّي بالملك وتظهر هذه السخرية منذ البداية لعدم اقتناع الغزّي بالذهاب إليه، فهو (النيم، 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 الغزّي له لإقناعه (اهتزاز النبي طرياً، الشجاعة، الليث يأكل من مخليبه، البخيل أبتّر 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 القصيدة من أولها حتى وصول الغزّي إلى نهاية السرد الذي بدأه، بل قد تصل إلى ذروة الأحداث مع كل رأي وضده، حيث (قال، قلت) 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 قائل، حسام الشجاع ضيعته، الحزم للنمل، السخا في

(1) القصيدي، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة (ص145).

الملوك معتبراً)، كما يجد الألفاظ الجزله، (يا من سلاحه نقب، لا رديان لها ولا خبب، لسانك الذرب)، وهذه اللغة تتسجم مع واقع العصر الذي يعيش فيه الغزّي، فلغة الشاعر تتسجم 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 الغزّي والملك، أما الحوار الثاني فكان بين الغزّي وأحد أصدقائه، والحوار الثالث الحوار الداخلي بين الغزّي ونفسه.

وبدت شخصيات القصة واضحة للمتلقي، فالشخصية الثانوية في القصة هي: شخصية الصديق المخاطب بداية النص، وشخصية الساقى، وشخصية الصديق الآخر الذي قدم للغزّي النصيحة، وطلب منه أن يمدح الملك، أما الشخصية الأساسية التي اعتمد عليها الغزّي، فهي شخصية الملك.

كما بدأ الزمان والمكان واضحين من خلال النص، فالمكان الذي دار فيه الحوار هو قصر الملك في مدينة أران، والزمان زمان حكم الملك وضمحلل 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 الغزّي، وقد ظهرت الحكمة 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 اضمحلل سوق الشعر.

وبعد فقد ظهر التناص مع الفنون الأدبية الأخرى (معمارية التناص) في القصيدة السابقة، وخاصة مع القصة الأدبية، فقد بدأ وضماً بعض عناصر القصة من خلال تحليل القصيدة السابقة.



الفصلُ الرَّابِعُ  
البِنْيَةُ الإِنْقَاعِيَّةُ

## 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 أنه يتفق واستعداده من ناحية وتجربته من ناحية أخرى"<sup>(1)</sup>

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"<sup>(2)</sup>، 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"<sup>(3)</sup>، لذا فقد كانت تعريفات النقاد العرب والبلاغيين قديماً للشعر وفصوله مرتبطة بالوزن لأهميته، فقد قيل " لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي: لِمَ تَوَثَّرَ السَّجْعُ عَلَى الْمُنْثُورِ، وَتَلَزَمَ نَفْسُكَ الْقَوَافِي وَإِقَامَةُ الْوِزْنِ؟ قَالَ: إِنَّ كَلَامِي لَوْ كُنْتُ لَا أَمَلُ فِيهِ إِلَّا سَمَاعَ الشَّاهِدِ لَقَلَّ خِلَافِي عَلَيْكَ، وَلَكِنِّي أُرِيدُ الْغَائِبَ وَالْحَاضِرَ، وَالرَّاهِنَ وَالْغَائِبَ، فَالْحَفِظْ إِلَيْهِ أَسْرِعَ وَالْأَذَانَ لِسَمَاعِهِ أَنْشِطْ..."<sup>(4)</sup>، 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 والتبيين (ج1/239).

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<sup>(1)</sup>.

جعل النقاد والبلاغيون للوزن صفات جيدة أو رديئة، ومن صفات الوزن الجيدة، أن يكون سهل العروض، والترصيع<sup>(2)</sup>، حتى إنهم يرون أنّ الشعر "لا يستطيع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه..."<sup>(3)</sup>.

إنّ 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 أثير عن ذلك قول الجاحظ في عبارته التي تناولها النقاد والبلاغيون قديماً وحديثاً: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإتّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج..."<sup>(4)</sup>.

تنبّه 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 تعدّ بحراً زائداً يعرف منها الشاعر المبدع ما يريد، بيني قصيدته حسب طاقاته الشعرية وإبداعاته الفنية، وقد انتقى العزّي 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 (ج1/53).

(4) المرجع السابق (ج3/67).



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

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	-90 80	-80 70	-70 60	-60 50	-50 40	-40 30	-30 20	-20 10	أقل من 10	المجموع
1. الكامل	-	-	-	-	1	5	10	10	5	5	10	51
2. البسيط	1	-	-	1	-	6	9	6	7	5	10	45
3. الطويل	-	-	-	1	3	6	13	4	5	1	8	41
4. الوافر	1	-	-	-	2	1	-	4	-	4	7	18
5. الخفيف	-	-	-	-	1	5	-	4	-	-	3	13

12	5	2	1	1	1	2	-	-	-	-	-	6. المتقارب
7	7	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	7. السريع
4	1	-	-	-	1	-	1	-	1	-	-	8. المنسرح
2	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	9. الرمل
193	59	15	17	29	35	25	8	2	1	-	2	10. المجموع

من خلال الإحصاءات الاجمالية للبحور التي وردت في ديوان العزّي، 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"<sup>(1)</sup>، 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 الشيوخ، فرتبوا البحور حسب التخمين في معرض الحديث عن خصائصها الموسيقية"<sup>(2)</sup>.

لقد أفرز الإحصاء الذي أجراه الباحث على ديوان العزّي، 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 طبيعة، 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).

(الأسباب والأوتاد)<sup>(1)</sup>، ويمكن حصر الدوائر التي تشمل البحور الشعرية التي استخدمها الغزّي 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 أنّه 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 الغزّي لقصرها وخفتها.

## 1- الكامل:

يأتي بحر الكامل في مقدمة البحور الشعرية التي وظفها الغزّي في ديوانه، فقد جعله وعاءً لتجربته الشعرية، وهو يمثل ربع ديوان الغزّي 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) ونسبة مئوية (26.42%)، وبذلك يحتل المرتبة الأولى من حيث استخدام الشاعر، إلا أن بحري البسيط والطويل تفوقاً عليه في عدد الأبيات<sup>(2)</sup>، فقد بلغت عدد أبيات الكامل (1370) بيتاً، من مجموع الأبيات والبالغ عددها (5447) بيت ونسبة مئوية (25.15%) تقريباً من نسبة أبيات الديوان كاملة، وجاء الكامل مجزئاً في (5) قصائد ومجموع الأبيات (90) بيت ونسبة مئوية (6.56%) من مجموع قصائد بحر الكامل.

(1) قاسم، المرجع في علمي العروض والقوافي(ص120).

(2) ارجع للجدول رقم (3).

يمتاز بحر الكامل بسعة مساحته الإيقاعية، وسمي كاملاً " لأنَّ أضرِبِه أكثر من أضرِب سائر البحور، فليس بين البحور بحر له أضرِب كالكامل"<sup>(1)</sup>، هو بما فيه من "لون خاص من الموسيقا يجعله - إن أريد به الجد - فخماً جليلاً ... ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجره من أبواب اللين والرقّة، حلواً عذباً..."<sup>(2)</sup>.

سُمي بحر الكامل كاملاً، لأنَّ أضرِبِه أكثر من أضرِب سائر البحور، وعددها تسعة أضرِب، ولا بحر له هذا العدد من الأضرِب سواه، وقيل لكمال أجزائه كما سُمي بالكامل لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، وليس في الشعر شيءٌ له ثلاثون حركة غيره<sup>(3)</sup>، 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"<sup>(4)</sup>، ويرى القرطاجي فيه "جزالة وحسن اطراد"<sup>(5)</sup>.

إنَّ القارئ لشعر الغَزِّي 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 أنَّ قصائد المدح طويلة، أما بقية الأغراض فهي عبارة عن مقطوعات شعرية لا تتعدى سبعة أبيات.

من الإحصاء السابق يمكن القول إنَّ الغَزِّي قصد بحر الكامل على غرض واحد تقريباً وهو المدح، أما بقية الأغراض من فخر أو هجاء أو مقاضاة، فلا يمكن اعتبارها ظاهرة عند الغَزِّي، وإنَّ بحر الكامل لا يمكن أن يقف على غرض واحد من أغراض الشعر، فإذا كتب الغَزِّي مادحاً، فإنَّه كتب هاجياً على البحر نفسه، حتى ولو اختلفت نسبة المدح عن الهجاء، ورغم اختلاف الحال الشعورية في كل مرة، كما إنَّ 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 (ج1/264).

(3) ينظر: التبريزي، الكافي في العروض والقوافي (ص58)، القيرواني، ابن رشيق، العمدة (ج2/303)، مناع، الشافي في العروض والقوافي (ص113).

(4) الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج1/264).

(5) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ص269).

يصلح لعدة أغراض شعرية، ويصلح لأكثر من تجربة، كما يمكن أن يصلح لتجارب متباينة، كما فعل الغزّي، والعرب قديماً "لم يتخذوا لكلّ موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر القديم، فكانوا يمدحون ويفخرون ويتعازلون في كل بحور الشعر"<sup>(1)</sup>.

إنّ استخدام الغزّيّ لنغمة بحر الكامل في شعره بنسبة عالية دليل على توفيق الشاعر في التعبير من خلالها عن أحاسيسه المختلفة تارة نبيرة المدح وهو الغالب، مع اختلاف الصفات التي ينسبها للممدوح، فنجدّه 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 شديداً الجلجلة..."<sup>(2)</sup>.

جاءت تفعيله الكامل "متفاعلاً" في شعر الغزّيّ كاملة ، من ذلك قوله:

نَارُ الْفَرِيقِ وَلَا دُخَانُ كِبَائِهِ <sup>(3)</sup>	وَتُظْبَا السُّيُوفِ وَلَا عُيُونُ ظُبَائِهِ
لِي مَرْتَعٌ سَامِي مَوَاقِعِ غُدْرِهِ	ظُبِيٍّ وَيَعْدُرُ فِي رَجَاءٍ وَفَائِهِ
وَأَلْوَمٌ دَمْعِي وَالْهَوَى لَوْ لَمْ يَكُنْ	لِي عَبْرَةٌ لَعَجَزْتُ عَنْ إِخْفَائِهِ
وَمُظْفَرِ اللَّحْظَاتِ سُقْمٌ جُفُونِهِ	عَدَمُ الْمَلَاخَةِ فِي وُجُودِ شِفَائِهِ <sup>(4)</sup>

استطاع الشاعر أن ينظم شعره على بحر الكامل بتفعيلته المتكررة (متفاعلاً) ثلاث مرات في كل شطر لخدمة تجربته الشعرية، حيث جاءت التفعيلة (متفاعلاً) تام صحيحة كما في البيت الرابع من الأبيات السابقة.

أدخل الشاعر على البحر زحاف الإضمار "وهو عند العروضيين زحاف حسن"<sup>(5)</sup>، وهو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة (مَتَّفَاعِلُنْ) فأصبحت (مستعلن) المكونة من سببين خفيفين

(1) هلال، الرومانيتكية(ص441).

(2) النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه(ص61).

(3) كِبَاء: ضرب من العود، الجوهرى، الصحاح(ج6/2471).

(4) الغزّي، الديوان(ص760).

(5) قاسم، المرجع في علمي العروض والقوافي(ص69).

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 يَفِيضُ تَشْبُهًا      بِنْدَى رَشِيدِ الدَّوْلَةِ العَدِيقِ (1) النَّدَى (2)

حيث جاءت العروض (متفاعلن) والضرب متفاعلن، لكن حشو الشطر الأول تحولت إلى (مستقلن) بعد تسكين الثاني المتحرك.

لقد استخدم الشاعر بحر الكامل في تجارب أخرى متنوعة، من ذلك قوله في الهجاء:

سَكِرَ الرَّيِّبُ (3) وَقَامَ فِي نُدْمَائِهِ      طَرِباً يُصَفِّقُ بِالْيَدَيْنِ وَيَرْقُصُ  
مَا نَالَ بِالْتَمْوِيهِ لَمْ يَثْرُكْ لَهُ      عَقْلاً يُبَاشِرُهُ المَدَامُ (4) فَيَنْقُصُ  
وَلِيّ الوِزَارَاتِ الثَّلَاثَ وَفَهْمُهُ      لَا يَسْتَقِلُّ بِمَا يَطَاهُ (5) الأَخْمَصُ (6)  
وَلَقَدْ بَصَّرْتُ بِهِ يُطَالِبُ بِالنَّدَى      وَكَأَنَّهُ بَغْلٌ حَمُولٌ يَقْمُصُ (7)

إنّ تفعيلة الكامل هنا (متفاعلن) بما أدخله عليها الشاعر من زحاف الإضمار بتسكينه للحرف الثاني (متفاعلن) فأصبحت (مستقلن) أشاع نوعاً من البطء في الأبيات لأنّه يريد أن يقف على صفات المهجو، فلا يحتاج إلى السرعة.

(1) الغدق: الغزير، الماء الغدق: الكثير، الجوهري، الصحاح(ج4/1536).

(2) الغزي، الديوان(ص363).

(3) الربيب: المهجو الوزير ربيب الدولة أبو المنصور عبد الله بن عبد السلام البغدادي، كان وزيراً للسلطان محمود، ينظر: العسقلاني، نزهة الألباب في الألقاب (ج1/423).

(4) الدمامة والمدام: الخمر، الجوهري، الصحاح (ج5/1923).

(5) وطأ: وطئ الشيء يطؤه وطأ: داسه، ابن منظور، لسان العرب(ج1/195).

(6) الأخصم: باطن القدم وما رق من أسفلها وتجافى عن الأرض، المرجع السابق(ج7/29).

(7) الغزي، الديوان(ص518)، قمص: قمص الفرس وغيره يَقْمُصُ وَيَقْمُصُ قَمْصاً وَقَمَاصاً، أي اسْتَنَّ، وهو أن يرفع يديه ويطحرهما معاً ويعجن برجليه، الجوهري، الصحاح (ج3/1054).

ومن أمثلة مجزوء الكامل قول العزّي:

هو كَعْبَتِي لَو عَبَّرتُ	آرأوه هَمَزَاتِ (1) كَاشِحُ (2)
لَذَبْتُ هَذِي مَطَامِعِي	وَالْحَاحُ يُخْتَمُ بِالذَّبَائِحِ
...	...
أَنَا وَإِثْقُ بِعَزَائِمِي	وَالبِيَدِ وَالْإِبِلِ الطَّلَائِحِ (3)
وَشِوَارِدِ (4) تَصِلُ الْمُنَى	وَتُعِينُ أَسْبَابَ الْمَنَائِحِ
يَا مَنْ تَعَلَّمَتِ النَّدَى	مِنْ كَفِّهِ السُّحْبُ الرِّوَائِحِ (5)

إنّ تفعيله مجزوء الكامل جاءت عروضه صحيحة (متفاعلن) أو أصابها الاضمار (متفاعلن) فأصبحت (مستقلن)، ومن الملاحظ أن ضربه صار مرفلاً ليصبح (متفاعلن) 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 تفعيله بحر الكامل وزمنيها المتساوية (متفاعلن) وما يصيبها من إضمار أو قطع أو تذييل أو ترفي قابلة للتعبير عن التجارب المختلفة التي نجدها في شعر العزّي، لأنّها تناسب إحساس الشاعر وعاطفته، ويرجع ذلك لسلامة هذا البحر الذي يتكون من تفعيله واحدة متكررة في كلّ شطر، ويعتقد الباحث أنّ بحر الكامل ينسجم مع نفسية العزّي، لأنّ الشاعر يختار "الشكل الذي يحقق الدرجة المناسبة من الوجدانية والتأكيد، الشكل الأكثر مناسبة في نبرته وإيقاعه 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 (ج3/902).

(2) الكاشح: الذي يضم لك العداوة، يقال: كَشَحَ له بالعداوة وكَاشَحَهُ، المرجع نفسه (ج1/399).

(3) الطلائح : ناقة طليخ أسفارٍ، إذا جَهَّدها السيرُ وهزَّلها، الجوهري، الصحاح(ج1/387).

(4) أي سائرة في البلاد، المرجع السابق (ج2/494).

(5) الغزي الديوان، (ص745)، الروائح : مطر العشي، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط(ج1/380).

(6) عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي دراسة أسلوبية(ص86).



## 2- البسيط:

بحر البسيط من دائرة المؤلف و"أصل البسيط مستقلان فاعلن أربع مرات، وهو يستعمل تارة مثمناً وأخرى مجزوءاً مسدساً"<sup>(1)</sup>، وقيل سمي البسيط "لأنه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فعلمن وآخره فعلمن"<sup>(2)</sup>، 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"<sup>(3)</sup>، وهو بحر مزدوج التفعيلة أي يحتاج على تجربة ودققة ذات نفس طويل، يشترك بحر البسيط مع الطويل في أنهما من البحور المركبة، لأنهما "عروضان فاذا 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"<sup>(4)</sup>.

استعمله العزّي 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 العزّي على وزنه قصيدة من قصائده التي تعدت المائة، وقد استعمله العزّي تماماً بنسبة كبيرة، واستعمله مجزوءاً في قصيدتين فقط، وبنسبة ضئيلة جداً

مما يلاحظ على قصائد العزّي 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 العزّي في مقدمة إحدى قصائده مادحاً :

مِلامَةٌ لَمْ تَجِدْ أَدْنَا عَلَى أَدْنٍ      وَمَدْمَعُ فَضٍّ<sup>(5)</sup> خِثْمُ السِّرِّ بِالْعَلَنِ

(1) السكاكي، مفتاح العلوم (ص533).

(2) القيرواني، العمدة (ج1/136).

(3) خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية (ص68).

(4) عصفور، مفهوم الشعر (ص389).

(5) الفُضُّ: الكسرُ بالترقعة، الجوهري، الصحاح (ج3/1098).

وَجَاهِلٌ بِأَسَالِبِ الْهَوَى لَعِبَتْ      بِهِ الصَّابِغَةَ لَعِبَ الرِّيحَ بِالْفَنَنِ  
ظَنَّ الْهَوَى مَلْبَساً يُبْلَى فَيَخْلَعُهُ      فَمَا فِي الْقَلْبِ مِثْلَ الْقَلْبِ فِي الْبَدَنِ (1)  
وَعَادَ يَشْكُو إِلَى الْعُودِ عِلَّتَهُ      شَكْوَى الْمَطِيِّ إِلَى الْأَنْسَاعِ (2) وَالْوَضَنِ (3)  
وَيَنْتَشِي مِنْ صَبَا نَجْدٍ فَيَسْأَلُهَا      إِنْجَادَ قَلْبٍ جَدِيرٍ بِالضَّنَى قِمَنِ (4)  
وَالشُّوقُ لَا يَجْتَنِي نُورَهُ أَحَدٌ      مِنْ رَوْضَةِ الْحَزَنِ (5) بَلْ مِنْ رَوْضَةِ الْحَزَنِ  
لَيْسَ التَّغْرُبُ أَنْ تَشْكُو نَوَى سَفَرٍ      وَإِنَّمَا ذَلِكَ فَقْدُ الْجَنَسِ فِي الْوَطَنِ (6)

فالشاعر في هذه القصيدة يمدح الملك، ولكنه بدأ قصيدته مبدياً شوقه وحبّه، ويشكو للملك غريته وفقدان الأهل والحبیب، وقد جاءت نغمة البسيط المزوجة 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 المزوجة (مستعلن/ فاعلن) ملائمة لنزعة الشاعر الخطابية للتعبير من خلاله عن حبه وشوقه لديار نجد؛ لذا فإنه 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 (فعلُن) مما أشاع نوعاً من الحركة في نهاية كل شطر، بل زاد من سرعة الإيقاع في نهاية الأبيات وذلك بتوالي ثلاث حركات (فعلُن)، حتى يعوّض البطء الإيقاعي الداخلي في الأبيات الناتج عن اختلاف عدد المقاطع كمياً مع تفعيلة أخرى، كما يلاحظ

- 
- (1) ظن أن الهوى يُبلى كالثوب، لكنه ثبت في القلب حتى كأنه قلب في البدن.  
(2) الأنساع: مفردها النِسْعَةُ: التي تُنْسَجُ عريضاً للتصدير، الجوهرى، الصحاح (ج3/1290).  
(3) الوضن: الوضين للهودج بمنزلة البطان للقتب، والتصدير للرحل، والحزام للسرّج وهما كالنِسْعِ إلا أنّهما من السُّيُور إذا نُسج نِسَاجَةً بعضه على بعض مضاعفاً، المرجع السابق (ج6/2214)، وإنما سمت العرب وضين الناقة وضينا لأنه منسوج، الأزهرى، تهذيب اللغة (ج12/49).  
(4) قمن: يقال هذا المنزل لك موطن قمن: أي جدير أن تسكنه، ابن منظور، لسان العرب (ج13/348).  
(5) الحزن: ما غلظ من الأرض، الجوهرى، الصحاح (ج5/2098)، موضع معروف كانت ترعى فيه إبل الملوك، ابن منظور، لسان العرب (ج13/111).  
(6) الغزي، الديوان (ص535).

أن الشاعر لجأ إلى حذف الثاني الساكن (الخبن) في (مستقلن)، لتصبح (متقلن) في معظم الأبيات السابقة لإعطاء قليل من السرعة في حشو البيت.

يقول الغزّي في قصيدة مادحاً:

يَا أَعْلَمَ النَّاسِ بِالْآدَابِ صُنْ أَدْباً  
إِنْ كَانَ رُذِّ إِلَى صَفِّ النَّعَالِ فَقَدْ  
فَأَنْصِفْ الشَّعْرَ مَمَّنْ ظَلَّ يَظْلُمُهُ  
يَا ابْنَ الْمُفَرِّجِ أَنْتَ الْبَحْرُ مِنْ كَرَمٍ  
وَأَنْتُمْ أَوْجُهُ الْعَالِيَا وَالسُّنُّهَا  
فَكَيْفَ لَمْ تَفْضَحُوا مَنْ يَبْتَغِي شَرْفًا  
أَمْسَى يُوزَعُ فِي تَبْرِيَزٍ (1) مَجَانَا  
نَظَّمَتْ فِيهِ عَلَى التَّيْجَانِ تِيْجَانَا  
وَلَا يُقِيمُ أَلَهُ بِالْقِسْطِ مِيزَانَا  
يَفِيضُ غَوَاضُهُ دُرّاً وَمَرْجَانَا  
عَرَفْتُمْ الْفَخْرَ بَطْنَانَا (2) وَظَهْرَانَا (3)  
وَيَجْعَلُ الْبَخْسَ لِلشَّعَارِ أَتْمَانَا (4)

ومن الأمثلة عن مixel البسيط قوله:

جَاءَتْ سَنَا خَلْعَةَ الْإِمَامِ  
أَنْتَ مَلِيكَ الْقَرِيضِ رَاعِي  
شِعْرِكَ يُرَوَى بِكُلِّ أَرْضٍ  
تَجُوبُهَا نَحْوُكَ الْمَوَامِي (5)  
سَوَامِ أَلْفَاظِهِ السَّوَامِ (6)  
حَتَّى إِلَى الْمَشْعَرِ الْحَرَامِ (7)

فمixel البسيط هو "البسيط المجزوء غير أنه لما أصاب تفعيله العروض الضرب كثير من التغيير فانتقلت من مستقلن إلى فعولن سمي مixelاً" (8).

(1) تبريز: مدينة من أهم مدن أذربيجان، ينظر: الحموي، معجم البلدان (ج1/128).

(2) بطنان: جمع بطن والبطن: خلاف الظهر، والبطن: دون القبيلة، والبطن: الجانب الطويل من الريش، الجوهرى، الصحاح (ج5/2076).

(3) ظهران: جمع ظهر، الظهر: خلاف البطن، والظهر: الجانب القصير من الريش، والجمع الظهران، والظهر: طريق البر، وأقران الظهر: اللذين يجيئون من وراء ظهرك في الحرب، وهذا كناية عن أصالة الأب والأم، المرجع السابق (ج2/730).

(4) الغزى، الديوان (ص440).

(5) الموامي: المؤماة: واحدة الموامي، وهي المفاوز، الجوهرى، الصحاح (ج6/2499).

(6) السوام: الإبل الراعية، الخيل المسومة: المرعية، المرجع السابق (ج5/1955).

(7) الغزى، الديوان (ص790).

(8) قاسم، المرجع في علمي العروض والقافية (ص58).

ويجوز في (مستعلن) الطي فتصبح (مفتعلن) وهو "عند العروضين مقبول في الصدر مستكره في العجز"<sup>(1)</sup>، ولجأ الغزّي إلى هذا الجواز في البيتين الأخيرين.

إنّ بحر البسيط وما يتكون منه من تفعيلتين (مستعلن، فاعلن) استخدمه الغزّي بكثرة على غرار الشعر الجاهلي الذي كان شائعاً به بكثرة، وعلى الرغم من البطء الإيقاعي الداخلي في بحر البسيط الناتج عن اختلاف عدد المقاطع كمياً جعله يعتمد على الزخافات 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<sup>(2)</sup>، لأنّ "أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه قد نظم بهذا البحر"<sup>(3)</sup>، وسمي طويلاً "لأنّه طال بتمام أجزائه، فلم يستعمل مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً"<sup>(4)</sup>.

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 جزءاً، مما يزيد من أثره الموسيقي على المتلقي وخاصة عند التصريح.

بحر الطويل بحر مزدوج التفعيلة، "وأصل الطويل فعولن مفاعيلن أربع مرات..."<sup>(5)</sup>، 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).

لهذا البحر إيقاع بطيء نسبياً، لأنه يعتمد على تفعيلتين إحداهما (فعولن) وهي قصيرة، والأخرى (مفاعلين) وهي طويلة في الفترة الزمنية.

ومن أمثلة ذلك في شعر العزّي قوله في شكوى الزمان وأهله وذكر أيام الصبا:

مَتَى يَنْجَلِي لَيْلُ الظُّنُونِ الْكَوَاذِبِ      وَيَبْدُو صَبَاحُ الصِّدْقِ مِنْ حَدِّ قَاضِبِ  
وتفضي بُنَيَّاتُ الطَّرِيقِ بِمَدْلَجِ<sup>(1)</sup>      إِلَى سُنَنِ مَنْ أَمَّهَا جَدُّ لَاجِبِ<sup>(2)</sup>  
يَقُولُونَ لَا تَتَعَبْ فَرَزُقُكَ قِسْمَةٌ      وَبِالتَّعَبِ اشْتَدَّتْ حِبَالُ الْمُطَالِبِ  
وَفِي الْعَجْزِ مِنْ وَجْهِ التَّرْفَةِ نِعْمَةٌ      وَلَكِنَّهَا مَعْدُودَةٌ فِي الْمَصَائِبِ  
يُخَيَّلُ لِي أَنَّ الْجِبَالَ وَإِنْ عَلَتْ      حَصَا هَضْبَاتِي وَالْبَحَارَ مَذَانِبِي<sup>(3)</sup>  
وَأَنَّ رُكُوبَ الْفَرَقْدَيْنِ تَرْجُلٌ      وَنَيْلَ كَنْوَرِ الْأَرْضِ تَقْصِيرُ كَاسِبِ<sup>(4)</sup>

يبدأ الشاعر قصيدته بتأمل واستفهام، وهذا التأمل يحتاج من الشاعر إلى هدوء وبطء، حتى يستطيع التركيز، فجاء بحر الطويل بازواج تفعيلته (مفاعلين، مفاعلين) مناسباً للعاطفة المسيطرة على الشاعر، كما أن اختلاف التفعيلتين يؤدي إلى بطء في الإيقاع، فإن 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 يضيئ نوعاً من سرعة الإيقاع التي تعمل على كسر الإحساس بالملل الناتج عن البطء الحركي في الأبيات"<sup>(5)</sup>.

يقول العزّي في مدح الأمير السيد منجد الدين:

تَذَكَّرَ أَقْمَارَ الْحِمَى وَمَهَا النَّقَا<sup>(6)</sup>      فَبَاتَ بِأَسْبَابِ الْمُنَى مُتَعَلِّقاً  
يُؤْمَلُ مِنْ طَيْفِ مَزَارٍ مُزَوَّراً      وَصَالاً مُحَالاً وَاعْتِذَاراً مُنْمَقاً  
وَلَوْ جَمَعَ التَّهْوِيمُ<sup>(7)</sup> شَمْلِيهِمَا لَمَا      تَصَافَحَتْ الْأَجْفَانُ حَتَّى تَفَرَّقَا

(1) مدلج: أدلج القوم، إذا ساروا من أول الليل، الجوهري، الصحاح (ج1/315).

(2) لاجب: اللخب: الطريق الواضح، واللاحب مثله، المرجع نفسه (ج1/218).

(3) مذاني: جمع ذنوب وهي الدلو، الدلو المأ ماء، الجوهري، الصحاح (ج1/128).

(4) الغزي، الديوان (ص390).

(5) الجيار، شعر إبراهيم ناجي (ص58).

(6) النقا: القطعة المحدودة من الأرض، الكتيب من الرمل، الجوهري، الصحاح (ج6/2514).

(7) التهويم: هدّ الرأس من النعاس، المرجع نفسه (ج5/1062).

وَمِنْ جَهْلِ أَهْلِ الْعَشْقِ تَسْمِيَةُ الَّذِي      يُرْجِي خَيْالاً لَمْ يُصَادِفْهُ مُخْفَقاً<sup>(1)</sup>  
وَحُبُّ ارْتِشَافِ الثَّغْرِ وَالْخَدُّ جَاؤُهُ      وَمَهْمَا قَرَنْتَ الْمَاءَ بِالنَّارِ أَحْرَقَا  
خَلِيلِيٍّ مِنْ بَكْرِ بْنِ وَايِلَ بَاكِرَا      أَوَائِلَ أَيَّامِ الصَّبَا فَهِيَ تُنْتَقَى<sup>(2)</sup>

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 العروضيين<sup>(3)</sup>، 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 أن يوظف بحر الطويل في شعره، مستخدماً الزحاف والعروض المناسبة فيستطيع أن يحرك من موسيقاه وأوزانه منتقلاً من الهدوء والبطء إلى السرعة والحركة.

#### 4- الخفيف:

سمّى الخليل بن أحمد بحر الخفيف بهذا الاسم "لأنه أخف السباعيات"<sup>(4)</sup>، أما التبريزي فإنه يرى أن سبب التسمية "لأنّ الوند المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت، وقيل سمى خفيفاً لخفته في الذوق والنقطيع، لأنه يتوالى في لفظه ثلاثة أسباب، والأسباب أخف من الأوتاد"<sup>(5)</sup>.

(1) مخفق: الفاشل، إخفاق الرجل، الجوهري، الصحاح(ج4/1496).

(2) الغزي، الديوان(ص464).

(3) قاسم، المرجع في علمي العروض والقافية(ص49).

(4) القيرواني، العمدة(ج1/136).

(5) التبريزي، الكافي في العروض والقوافي(ص109).

يشترك بحر الخفيف مع السريع والمنسرح والمضارع والمقتضب في تكوين دائرة عروضية تسمى (المشتبه)، وهو مبني على التفعيلات التالية: (فاعلاتن، مستعلن، فاعلاتن، ست مرات)<sup>(1)</sup>، أي أنه من التفعيلات المزدوجة.

يمتاز الخفيف بموسيقاه العذبة، لكثرة الزحافات والعلل غير اللازمة فيه، ويرد الخفيف في الشعر العربي تاماً ومجزوءاً، ولكنَّ العَزِيَّ 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 العَزِيَّ 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 (مستعلن) لتصبح (متعلن) لتصبح (مفاعلتن)، أما ضربة فيصبه التشعيث "وهو حذف أول أو ثاني الوند المجموع، أي حذف أحد متحركي وتدها، وهو أن تصير (فاعلاتن) لتصبح (فاعلتن) أو (فالاتن) فينقل على (مفعولن)" ، وسمي مشعئاً "لأنك أسقطت من وتده حركة في غير موضعها فتشعث الجزء، ويجوز التشعيث في العروض أيضاً، إذا كان البيت مصرعاً"<sup>(2)</sup>. ومثاله في مدح السالمي<sup>(3)</sup>:

أَقْفَرْتُ مِنْ أَهْلِيهِنَّ الدِّيَارُ فَاسْتَأْثَرْتُ غَرَامَكَ الْإِثَارُ  
كُلَّمَا سَهَّدَ الْعُيُونَ الْبَوَاكِي شَوْقَهُمْ صَوَّرَتْهُمُ الْأَفْكَارُ<sup>(4)</sup>

أما ما أصاب الخفيف من الخبن منه قول العَزِيَّ:

شَامٌ<sup>(5)</sup> بَرَقاً فَظَنَّ فِي الْجَوِّ نَارًا أَوْ سِنَانًا يَشُوقُ نَقْعًا مُنَارًا

(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، كانَ مناظراً فحلاً فقيهاً مدققاً نظر في علوم الأوائل (ت.530هـ)، ينظر: السبكي، طبقات الشافعية الكبرى(ج 294/7).

(4) الغزي، الديوان(ص609).

(5) شام: رأى، يقال: وشمتُ البرق، إذا نظرت إلى سحابته أين تُمطر، الجوهري، الصحاح(ج 1963/5).

كُنْتُ فِي هَذِهِ الْإِخَالَةِ<sup>(1)</sup> سَلْمَى      بَعْدَمَا أَنْجَدَ الْمَشِيْبُ وَغَارَا  
 مَسَحْتُ عَارِضِي<sup>(2)</sup> وَمَا ذَاكَ إِلَّا      أَنْهَاطَ ظَنَّتِ الْقَتِيرَ<sup>(3)</sup> غَبَارَا<sup>(4)</sup>  
 فِي الْبَيْتِ الْأَوَّلِ وَالثَّانِي تَحَوَّلَتْ (مَسْتَعْلَن) إِلَى (مَتْعَلَن) ، أَمَا عَرُوضُ الْبَيْتِ الثَّانِي  
 وَضَرِبَهُ فَقَدْ صَارَتْ (فَاعِلَاتْن) (فَعَلَاتْن).

ومنه قوله في أمرد:

يَا غَزَالًا كَأَنَّمَا دَبَّتِ النَّمْلُ إِلَى      فِيهِ حِينٍ لَأَقَاهُ شَهْدَا  
 مَا سَمِعْنَا بِالْوَرْدِ يُنْبِتُ شَوْكًا      بَلْ سَمِعْنَا بِالشَّوْكِ يُنْبِتُ وَرْدًا<sup>(5)</sup>  
 وهكذا نرى العزّي يبني قصائده على بحر الخفيف، ولم ينظم على مجزوءه، وقد لجأ  
 الشاعر إليه مستعيناً بالزحافات التي تصيب البحر في جميع الأغراض الشعرية وخاصة المدح،  
 وهو الطابع العام على ديوان العزّي.

#### 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<sup>(6)</sup>.  
 سُمي وافراً "لتوفر حركاته، لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من "مفاعلتن"، وما يفك منه  
 متفاعلتن"، وقيل سمي وافراً لوفور أجزائه"<sup>(7)</sup> ، ويتصف بحر الوافر بالمرونة، "فقل من الأغراض  
 ما لم يرد شيء على الوافر"<sup>(8)</sup>.

(1) الإخالة: تخيل وتقرّس، أخال الشيء، أي اشتبهه، المرجع السابق(ج4/1691).

(2) عارضي: صفحة حدي، والعارض: النائب والضرس الذي يليه. المرجع نفسه(ج3/1083).

(3) القتير: الغبرة، القنر: جمع القنرة، وهي الغبار، المرجع نفسه(ج2/785).

(4) العزّي، الديوان(ص397).

(5) العزّي، 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).



بلغت عدد القصائد التي نظمها العزّي على الوافر (18) قصيدة من إجمالي عدد القصائد البالغ (193) قصيدة، ونسبة مئوية (9.32%) تقريباً، ليحتل بذلك المرتبة الرابعة (راجع الجدول).

كما بلغ عدد الأبيات على بحر الوافر (464) بيتاً من مجموع عدد ونسبة 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 العزّي أنّه لم ينظم على مجزوء الوافر.

يقول العزّي:

عَلَيْكَ مُؤَيَّدَ الدِّينِ اعْتِمَادِي	فَلَا تَجْنَحْ إِلَى كَذِبِ الْأَعَادِي
تَمَادِي الْمَطْلُ <sup>(1)</sup> وَالْأَمَالُ زَرْعٌ	وَطَوَّلُ الْإِنْتِظَارِ مِنَ الْجَرَادِ
وَقَدْ أَرْفَ الرَّحِيلُ وَأَنْتَ كَهْفِي	وَمَنْ جَدَّوَاكَ رَاحِلَتِي وَزَادِي
زَفَفْتُ إِلَيْكَ أَبْكَارَ الْمُعَانِي	فَزُفْتُ إِلَيْيَ أَبْكَارَ الْأَيَادِي
مَحَلُّكَ فِي السَّمَاءِ فَأَيُّ شَيْءٍ	أُمْتُ <sup>(2)</sup> بِهِ إِلَى السَّنْبَعِ الشَّدَادِ <sup>(3)</sup>
وَجَدْتُ جَمِيعَ مَا فِي الْأَرْضِ مِنْهَا	وَلَيْسَ الْمُسْتَعَادُ بِمُسْتَفَادِ <sup>(4)</sup>

يتميز الوافر بالمرونة الكامل، 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"<sup>(5)</sup>.

(1) المطل: التسوييف، ابن منظور، لسان العرب(ج11/624).

(2) أمت: أتوسل بقراية، ابن منظور، لسان العرب(ج2/90).

(3) السَّبْعُ الشَّدَادُ يُرِيدُ: إِنَّهَا فِي الشَّدَّةِ وَالصُّعُوبَةِ مِثْلَ سَنِينَ يُوسُفَ عَلَيْهِ السَّلَامُ فِي مِصْرَ.

(4) العزّي، الديوان(ص564).

(5) الشاويش، الكافي في علم العروض والقوافي(ص99).

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<sup>(1)</sup>:

ذَكَرْتُ خَوَالِي الْمُدِدِ الْخَوَالِي      وَكَانَتْ طُرُزَ أَكْمَامِ اللَّيَالِي  
فَبِتُّ كَأَنَّ جَفَنِي جَفْنُ عَضْبٍ<sup>(2)</sup>      طَرِيرُ الْحَدِّ غُوْهِدٌ بِالصِّقَالِ  
وَلَمْ أَصِدِ الْكَرَى حَتَّى أَطَارَتْ      بُرَاةُ الرُّشْدِ أَغْرِبَةَ الضَّلَالِ  
وَطْفُلُ الْفَجْرِ فِي مَهْدِ الدِّيَاجِي      وَقَدْ نَثَرْتُ السُّبْحِ<sup>(3)</sup> اللَّالِي  
وَكُنْتُ إِذَا قَنَا التَّمِيلِ طَاشَتْ      سَوَافِلُهُ اعْتَمَدْتُ عَلَى الْعَوَالِي  
وَمَلَكْنِي زِمَامَ الصَّبْرِ عِلْمِي      بَانَ التَّرَكُّ يُرْخِصُ كُلَّ غَالِي<sup>(4)</sup>

يبدو من خلال الأبيات التي قام الباحث بتحليلها والاطلاع عليها والتي يضيق البحث بها أن بحر الوافر التام عند الغزّي هو المفضل على سواه من أنواع الوافر بسبب سعة مساحته الإيقاعية 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 وكسرهما، والفتح أفضل"<sup>(5)</sup> من دائرة "المتفق" وسمي بهذا الاسم "لتقارب أجزائه، وإثها خماسية كلها يشبه بعضها بعضاً"<sup>(6)</sup>، وقيل سُمي متقارباً "لأنه ليس في أبنية الشعر شيء تقرب أوتاده من أسيابه كقرب المتقارب، وذلك لأن كل أجزائه مبني على وتد وسبب"<sup>(7)</sup>، ويتكون بحر المتقارب من "فعلون ثمانية 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 (ج18/72).

(2) العَضْب: السيف القاطع، الصحاح، 1/183.

(3) السبج: خرز أسود، لسان العرب، 2/295.

(4) الغزي، الديوان (ص470).

(5) خلوصي، فن التقطيع الشعري، والقافية (ص185).

(6) ابن رشيق، العمدة (ج1/136).

(7) محمود، العروض والقافية في لسان العرب (ص41).

أخرى<sup>(1)</sup>، يؤدي تكرار التفعيلة ثماني مرات في البيت إلى إحداث طرق في أذن المتلقي، لأن تفعيلته مكونة من (فعو) وما بها من خفوت في الصوت، ومن (لن) وما بها من حدّه.

كتب الغزّي 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 الغزّي مادحاً:

عَلَى النَّازِلِينَ بِوَادِي الْأَضَا<sup>(2)</sup>      سَلَامٌ يُعْطَرُ جَنْبَ الْفَضَا  
هَوَى خَفَّ ظَهْرِي بِأَعْبَائِهِ      فَلَمَّا مَضَى وَانْقَضَى<sup>(3)</sup> أَنْقَضَا<sup>(4)</sup>

نجد في مطلع القصيدة أنّ الضرب والعروض قد أصابها الحذف، فأصبحت فعولن (فعو) بعد حذف (لن) أو تصبح (فَعْلُن)<sup>(5)</sup>، وقد يرجع ذلك إلى التصريح في بداية القصيدة، وفي البيت الثاني والثالث نجد أن العروض صحيحة (فعولن) والضرب محذوف (فعو) أو (فَعْلُن).

ومن أمثلة العروض الصحيح والضرب الصحيح قوله:

مَتَى جَاوَزَ الشُّوقُ حَدَّ الْيِرَاعِ<sup>(6)</sup>      وَكَانَ اللَّقَاءُ عَدِيمَ الدَّوَاعِي  
جَعَلْتُ الصِّفَاحَ<sup>(7)</sup> بِكَفِّ الضَّمِيرِ      وَشَكْوَى الْهَوَى بِلِسَانِ الْيِرَاعِ<sup>(8)</sup>

فقد جاء العروض صحيحاً (فعولن) والضرب صحيحاً (فعولن)، يقول في المدح:

- (1) السكاكي، مفتاح العلوم (ص560)
- (2) الأضا: الأضاة: الغدير، والجمع أضي، الجوهرى، الصحاح (ج 6/2270).
- (3) أنقض: أثقل، ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج7/244).
- (4) الغزى، الديوان (ص800).
- (5) ينظر: قاسم، المرجع في علمي العروض والقافية (ص107)، الشاويش، الكافي في علم العروض والقوافي (ص255)، الجوهرى، عروض الورقة (ص64).
- (6) اليراع: فراشة إذا طارت في الليل، ابن منظور، لسان العرب (ج8/413).
- (7) الصِّفَاح: جمع صفح وهو عرض الوجه، ينظر: الجوهرى، الصحاح (ج1/382).
- (8) الغزى، الديوان (ص565)، اليراع: القصب، ابن منظور، لسان العرب (ج8/413)، والمقصود القلم.

## لِفَضْلِكَ تَقْصِدُكَ النَّائِبَاتُ فَتَأْخُذُ مِنْ وَفْرِكَ الْمُقْتَضِبِ (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 (فعولن) خلافاً للمعهود، إذ لا نقف على متحرك، ولا بد من اشباع الحركة<sup>(2)</sup>، أما العروض فجاءت صحيحة (فعولن)، والضرب أصابه الحذف وهو حذف السبب الخفيف في آخر التفعيلة (فعولن) تصبح (فعو).

وهكذا نجد أن العزّي استخدم بحر المتقارب وما أصاب البحر من زحافات وعلل، ولكنه لم ينظم شعراً على مجزوء المتقارب.

### 7- المنسرح:

أصل بحر المنسرح "مستعلن مفعولات مستعلن مرتين، وهو في الاستعمال مسدس ومنهوك..."<sup>(3)</sup>.

سُمي منسرحاً "لانسراحه مما يلزم أضرابه وأجناسه، وذلك أن مستعلن متى وقعت ضرباً فلا مانع يمنع من مجيئها على أصلها، ومتى وقعت مستعلن في ضربه لم تجيء على أصلها لكنها جاءت مطوية..."<sup>(4)</sup>، كما ورد عن الخليل أن سبب التسمية يعود "لانسراحه وسهولته"<sup>(5)</sup>.

استخدم العزّي 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 أن 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).

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 الغزّي يمدح مؤيد الدين الطغرائي<sup>(1)</sup>:

لَا تَحْسَبُوا فَيْضَ عِبْرَتِي عَجَبًا      لَوْ قُتِّدَ الدَّمْعَ بَعْدَهُمْ وَتَبَا  
إِنَّ الْمَغْذِينَ<sup>(2)</sup> بِالذُّمَى تَخَذُوا      خَوَارِقَ الحُجْبِ دُونَهَا حُجْبًا<sup>(3)</sup>

جاءت العروض مطوية فصارت مستعلن "مستعلن"، وكذلك الضرب مثلها مطوي ، والطي هو "حذف الرابع الساكن من مستعلن"<sup>(4)</sup>، فصارت (مستعلن)، مما أدى إلى توالي ثلاث حركات متوالية في العروض والضرب لتكن الدفقة الشعورية طويلة، وكذلك النغمة الموسيقية خاصة في البيت الأول لوجود التصريح.

أما في الحشو فقد أصابه "الخبين" وهو "حذف الحرف الثاني الساكن فتصير "مستعلن" "متعلن" و "فعولات" "مفعولات"<sup>(5)</sup>. كما أصاب الطي "مفعولات" لتصبح "مفعلات" وتنتقل 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 الغزّي في بعض الملوك<sup>(6)</sup> :

(1) الطغرائي الحسين بن علي بن عبد الصمد أبو اسماعيل المنشي، من أهل أصبهان فاق أهل عصره بصناعة 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 صاننتني عن الخطل... وحلية الفضل زاننتني لدى العطل

ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان(ج2/185)، الحموي، معجم الأدباء(ج3/1108) .

(2) المغذيين: الإغذاذ في السير: الإسراع، الجوهرى، 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).

قُمْ نَفَرِغْهَا (1) كَأَنَّهَا الذَّهَبُ  
 بِكُرِّ أَبْوْهَا وَأُمَّهَا الْعَيْبُ  
 أَرَقُّ مِنْ عَبْرَةِ الْيَتِيمِ وَمِنْ  
 عِبَارَةِ الصَّبِّ قَلْبُهُ وَصَبُّ  
 مُدَامَةٌ (2) تَصْقُلُ (3) الْقُلُوبَ إِذَا  
 رَأَيْتَ عَلَيْهَا الْهَمُومَ وَالرَّيْبُ  
 كُؤُوسُهَا أَنْجَمٌ تَضِلُّ بِهَا  
 لَا يَهْتَدِي مِنْ تَضَلُّهُ الشُّهُبُ (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:

مُشْتَعِلٌ بِالظُّبَا (5) لَهُ شَرَرٌ يَهُوُّهُ (6) مِنْ دُخَانٍ مُلْتَهَبَةٍ (7)

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

وبعد فإنَّ الشاعر كتب على المنسرح ثلاث قصائد، اثنتان في المدح، والثالثة في الهجاء، كما لم يبين 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) افتتح: فرع كل شيء: أعلاه، والأمر ابتداءه، ينظر: الجوهري، الصحاح (ج3/1256).

(2) المدام والمدامة: الخمر، ابن منظور، لسان العرب (ج12/214).

(3) تصقل: صقل السيف وسقله أيضاً صقلًا وصقلًا، أي جلاه، الجوهري، الصحاح (ج5/1744).

(4) الغزي، الديوان (ص415)، الشهاب: شعلة نار ساطعة، ابن منظور، لسان العرب (ج1/508).

(5) الطبعة: حد السيف والسنان والنصل والخنجر وما أشبه ذلك، ابن منظور، المرجع السابق (ج15/22).

(6) يهوله: هول، الخوف والأمر الشديد، ابن منظور، المرجع نفسه (ج11/712).

(7) الغزي، الديوان (ص457).

## 8- الرمل:

الرمل من دائرة "المشتبه" وقد سماه الخليل بهذا الاسم "لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض"<sup>(1)</sup>، وقيل سُمي بهذا الاسم لدخول الأوتاد بين الأسباب، أو لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن<sup>(2)</sup>، وقيل من رمل في السير فقد أسرع، أو لسرعة النطق به، وهذه السرعة جاءت من تتابع تفعيلته"<sup>(3)</sup>، ويُبنى هذا البحر من تكرار "فاعلاتن" ست مرات، وأنه يسدس على الأصل تارة، ويربع مجزوءاً أخرى..."<sup>(4)</sup>، ولم يستخدمه العزّي إلا تاماً.

إن قصديتي العزّي 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 العزّي في مدح الوزير ابن أبي توبة<sup>(5)</sup> :

يَا مَرِيضَ الثُّرْبِ مِنْ رَثْعِ<sup>(6)</sup> الْعِزَالِ      جَادَكَ الصَّيِّبُ مُنْحَلَّ الْعِزَالِ<sup>(7)</sup>  
وَاسْتَعَارَتْ مِنْكَ أَنْفَاسَ الْخُزَامِيِّ<sup>(8)</sup>      أَرَجَاً<sup>(9)</sup> يَشْمَلُ أَجْزَاءَ الشَّمَالِ  
أَيَّنَ أَيَّامَكَ وَالذَّهْرُ رَبِيعٌ      وَالنَّوَى مَعزُولَةٌ وَالقُرْبُ وَالِ<sup>(10)</sup>  
وَالثَّرَى يَلْقَطُ مِنْ نَوْءِ الثُّرَيَّا      نَقْطاً يَنْظُمُهَا نَظْمَ لَالٍ

(1) القيرواني، العمدة (ج1/136) .

(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، كانَ مناظراً فحلاً فقيهاً مدققاً نظر في علوم الأوائل

(ت.530هـ)، ينظر: السبكي، طبقات الشافعية الكبرى (ج7/294).

(6) الرثع: الرعي في الخصب، الجوهري، الصحاح (ج3/1216).

(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 (ج11/440).

(8) الخزامي: نبت طيب الريح، وأحدته خزاماة، ابن منظور، المرجع السابق (ج12/147).

(9) أرجاً: توهج ريح الطيب، المرجع نفسه (ج2/207).

(10) وال: راجع، الجوهري، الصحاح (ج4/1628).

كَمْ عَهْدَنَا فِيكَ مِنْ جَارِيَةٍ      جَائِسَتْ بِالْحَجَلِ (1) رَبَّاتِ الْحِجَالِ  
 قَدَّهَا وَالطَّرْفُ مِنْهَا عُودَةٌ      وَزَعَتْ بَيْنَ طِرَادٍ وَنِزَالِ  
 سَمَهْرِيٍّ (2) خُلِقَتْهُ تَنْقِيَةُ      وَحُسَامٌ حَلَّ عَنْ وَصْفِ صِقَالِ (3)

يبدأ الشاعر قصيدته التي يمدح بها الوزير داعياً له بالخير والبركة من المطر المنهل عليه، ثم يبدأ بالتذكّر 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 الغزّي بحر الرمل بتفعيلته "فاعلاتن" المكررة، وقد جعلته يخرج هذه الشحنة العاطفية في مدح الوزير، ليتذكّر 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 "فَعَلًا" "فعلن"، أما الضرب فقد جاء "فاعلاتن".

جاءت عروض البيت الأخير "فاعلا" "فاعلن" وضربه جاءت "فعلاتن"، وهذا التنوع في تفعيلة العروض يضيف 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 مناسبة وفيه رنة..." (4).

يصل إلى مدح الوزير وفيه يقول:

أَيُّ فَضْلٍ لَمْ يَكُنْ أَهْلًا لَهُ      صُرِفَتْ عَنْ فَضْلِهِ عَيْنُ الْكَمَالِ  
 اللَّهُا (5) مَبْدُؤُهُ وَالْوَجْهُ طَلْقٌ      وَالسَّجَايَا جَمَّةٌ وَالرَّأْيُ عَالِ

(1) الحَجَلُ: الخلال، الصحاح، الجوهري(ج4/1666).

(2) سَمَهْرِيٌّ: القنأة الصلبة، يقال: رمحٌ سَمَهْرِيٌّ، ورماحٌ سمهريّة، المرجع نفسه(ج2/689).

(3) الغزي، الديوان(ص639-640).

(4) المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها(ص134).

(5) اللُّهُا: جمع اللُّهُوة: العطيّة، دراهم كانت أو غيرها، الجوهري، الصحاح(ج6/2487).



سَبَقَتْ مِخَاثُهُ مِدْحَاثُهُ      خَوْفٌ أَنْ يُدْرِكَهَا وَضُمُّ (1) الْمِطَالِ (2)

إنّ تقطيع الأبيات عروضياً يدلُّ على التنوع الموسيقي لهذه الأبيات، وهي بالترتيب  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا      فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن      فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن  
فعلاتن فعلاتن فعلا      فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن  
ومن الواضح أن الشاعر يلجأ إلى تغيير التفعيلة سواء في الحشو أو العروض أو  
الضرب. وكان بحر الرمل من أقل البحور الشعرية في ديوان العزّي، ولم يستخدم العزّي مجزوء  
الرمل.

### 9- السريع:

ووزنه في الأصل: مستعلن مستعلن 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: مستعلن مستعلن  
فاعلن ... مستعلن مستعلن فاعلن، يستعمل تاماً ومشطوراً ولا يستعمل مجزوءاً.

لم يكتب العزّي على بحر السريع إلا عدداً من الأبيات القليلة جداً، فهي لا تتعدى (24)  
بيتاً، وبنسبة مئوية (0.4).  
ومنه قوله:

طُولُ حَيَاةٍ مَا لَهَا طَائِلٌ      نَعَصَ عِنْدِي كُلَّ مَا يُشْتَهَى  
أَصْبَحْتُ مِثْلَ الطِّفْلِ فِي ضَعْفِهِ      تَنَاسَبَ الْمُبْدَأُ وَالْمُنْتَهَى (3)

(1) وصم: العيب والعار، الجوهر، الصحاح (ج5/2052).

(2) العزّي، الديوان (ص641)، المطال: التسوية، وطاولته في الأمر، أي ماطلته، المرجع السابق (ج5/1755).

(3) العزّي، الديوان (ص621).

## ثانياً : القافية

القافية مأخوذ من "قفا)، اسم مقصور، مؤخر العنق ... و(قفا) أثره أتبعه، و(قفي) على أثره بفلان أي اتبعه إياه"<sup>(1)</sup>، ومنه قوله تعالى ﴿ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِم بِرُسُلِنَا﴾ [الحديد:27]، ومنه الكلام المقفَى (قوافي) الشعر لأنَّ بعضها يتبع إثر بعض والقافية: القفا؛ لقوله صلى الله عليه وسلم: "يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم بالليل بحبل في ثلاث عقد..."<sup>(2)</sup>.

والقافية: "ج قافيات وقوافٍ: آخر جزء في بيت الشعر، وقد يكون كلمة أو بعض كلمة، أو كلمة وبعض أخرى، أو كلمتين..."<sup>(3)</sup>، ومنها اشتق العلماء علم القافية وهو "علم يبين ما يجب التزامه في أواخر أبيات القصيدة حتى لا تضطرب موسيقاها، ولا يختل ترتيبها"<sup>(4)</sup>.

يتفق العلماء في العصر الحاضر على أهمية القافية في الشعر بصورة عامة، وبالشعر المقفى بصورة خاصة، حتى رأى بعضهم أنَّها 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..."<sup>(5)</sup>، ولها دورٌ فعّال في الموسيقى داخل القصيدة، لأنها "عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر 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 الأذان..."<sup>(6)</sup>، وهكذا تكون القافية بمثابة اللحن والموسيقى التي يطرب من خلالها المتلقي "فوظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة أو ما يشبه الإعادة للأصوات..."<sup>(7)</sup>.

(1) الرازي، مختار الصحاح(ص258).

(2) ابن ماجه، سنن بن ماجه(ج1/421).

(3) عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة(ج3/1847).

(4) المرجع السابق(ج3/1847).

(5) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات(ص38).

(6) أنيس، موسيقى الشعر(ص46).

(7) ويليك، نظرية الأدب(ص167).

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 أول 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 المعقد 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 نظرهم 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(ج1/151).

(4) المرجع السابق(ج1/151).

(5) ينظر: يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر(ص347).

(6) عصفور، مفهوم الشعر(ص407).

(7) عياد، موسيقى الشعر العربي(ص99).

الأشطر أو الأبيات من القصيدة"<sup>(1)</sup>، وليس في وسع الباحث التطرق لجميع الآراء حول القافية سواء كانت قديمة أو حديثة، لأنه يتطلع إلى العمل التطبيقي بعيداً كل البعد عن مختلف الأوجه والنظريات والآراء، ويتبع مواطن الاتفاق والاختلاف، فإن ما يهتم به الباحث هنا هو تحديد الخطوات المنهجية التي يتمكن الباحث من خلالها اكتشاف خصائص استعمالها عند العزّي، 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، لأن 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"<sup>(2)</sup>.

### 1- أنواع القافية باعتبار الروي:

قسّم علماء اللغة العربية القافية باعتبار الروي 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"<sup>(3)</sup>، أي بعد رويها وصل بإشباع، ضمّاً وفتحاً وكسراً، و" كذلك إذا ما وصلت بهاء الوصل سواء أكانت ساكنة، أم متحركة"<sup>(4)</sup>، وبلغت القافية المطلقة نسبة عالية في شعر العزّي 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 العزّي 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).

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

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

43	21.81	1190	346	470	379	البسيط	.3
19	9.75	496	239	189	68	الوافر	.4
12	9.90	431	39	151	241	الخفيف	.5
3	2.63	134	-	46	88	المنسرح	.6
6	2.25	123	31	92	-	المتقارب	.7
1	0.75	41	41	-	-	الرمل	.8
4	0.34	19	7	12	-	السريع	.9
175	5455	50.86	1732	1674	1688	المجموع	

جدول(1:6) يبين نسبة حركات الروي في ديوان الغزّي

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)

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 الغزّي مادحاً<sup>(1)</sup>

أحد الممدوحين:

لا تسفكي من جفوني بالفرق دمي	بجمع جَفْنَيْكَ بَيْنَ البُرِّ والسَّقْمِ
رَدَّ السَّلَامُ غَدَاةَ البَيْنِ بالعَنَمِ <sup>(2)</sup>	إشارة مِنْهُنَّ تكفيني وأفصح ما
ويسمع الأسطرّ القاري بلا نَعَمِ	قَدْ يَزَكِبُ الأَمَلَ الماشي فيحمله
فليشكر القُرْطُ تعليقاً بلا أَلَمِ	تعليقُ قلبي بذات القُرْطِ يؤلمه
والجمرُ في الماءِ خابٍ <sup>(3)</sup> غيرُ مضطرمِ	تَضَرَمَتْ جَمْرَةٌ في ماءٍ وَجَنَّتْهَا
فهل سمعت بماءٍ مُخْرِقٍ شِيمِ <sup>(5)</sup>	ماءِ الأَسِيلَيْنِ <sup>(4)</sup> يَكْوِي بُرْدَ مَلَمَسِهِ
ولبسُ الجوّ غُفْلٌ غيرُ ذي عَلمِ	وما نَسِيْتُ فلا أنسى تجشمها
وانحلّ بالضمِّ سَأْكَ العِقْدِ في الظَّلمِ	حتى إذا طاحَ عنها المِرْطُ <sup>(6)</sup> مِنْ دَهْشِ
حَبَاتِ مُنْتَثِرٍ في نُورِ مُنْتَظَمِ <sup>(7)</sup>	تَبَسَّمتْ فأضاءَ الليلُ فالتَقَطَتْ

من الملاحظ على الأبيات السابقة أن القافية مشتملة على ميم مكسورة، لذا جاءت

المفردات "دمي" العنم، نغم، ألم، مضطرم، شيم، علم، ظلم، منتظم، وهي كلمات رغم اختلافها في

(1) الممدوح هو يوسف بن أحمد (أبو الطاهر) يعرف بالجزري، صاحب المخزن في أيام المستظهر، توفي في أيام المسترشد، ت 512هـ، ينظر: ابن كثير، البداية والنهاية (ج12/676).

(2) العنم: شجرٌ لثين الأغصان، يشبه به بنانُ الجواري، الجوهري، الصحاح (ج5/1993).

(3) خاب: ساكن، مطفاً، وخاب الرجل خبيئاً، إذا لم ينل ما يَطْلُبُ، المرجع السابق (ج1/123).

(4) الأسيلان: الخدان، والخد الأسيل: الطويل، المرجع نفسه (ج4/1622).

(5) شيم: بارد، المرجع نفسه (ج5/1958).

(6) المرط: المرط بالكسر: أكسية من صوف أو خَرَّ كان يؤتزر بها، المرجع نفسه (ج3/1159).

(7) الغزي، الديوان (ص577).

المعنى، فإنها متفقة في بعض أصواتها، ولا يمكن استبدالها فيما بينها، لأنها محكومة أولاً بالوزن، وبالذلالة 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 والسادس 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) تأكيد حزن الشاعر وألمه حتى إنه طلب منها ألا تكون سبباً في سفك دمه من جفونه.

لكنه في البيت الثاني بدأ الشاعر مبدئياً شجاعة، لذا فهو يكتفي بالإشارة منهن فيلقي السلام، لذا يؤمل نفسه التي تعلق بها رغم الألم، وكذلك الألم الذي أصاب المحبوبة يظهره الشاعر بنفس القافية المكسورة ليدلل على حزنها فكان احمرار الوجه في الوجه دليل على حزنها، لذا لم يكن هذا الجمر في وجهها إلا خجلاً.

إنّ الاعتماد على القافية في نهاية الأبيات والارتكاز عليها، قد ساهم في إبراز 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"<sup>(1)</sup>، يقول العزّي مقدمة مدح أبي المظفر<sup>(2)</sup>:

(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).



لَسَعَى لِي سَلاهِبٌ<sup>(1)</sup> كَالسَّعَالِي<sup>(2)</sup>      لَو تَوَسَّلْتُ بِالطُّبَى وَالْعَوَالِي  
نَضِيرٌ وَاللَّهُوُ رَحْبُ الْمَجَالِ      أَيَنْ أَيَامِنَا بَغَزَّةَ وَالْعَيْشُ  
بِهَلَالٍ فِي حُلَيْةٍ مِنْ هَلَالِ      وَمَزَايَا حُسْنِ الْبَوْدَايِ بَوَادِ  
وَالْحَاطِظُهُ نِصَالُ النَّبَالِ<sup>(3)</sup>      صُدَّعُهُ نَابِلٌ وَحَاجِبُهُ قَوْسٌ

يتذكر الشاعر في الأبيات السابقة الأيام الجميلة بموطنه، فيتحسر عليها وهو بعيد عنها، لذا جاءت ألف الرفع المتنوعة بلام مشبعة بحرف المد الياء أو الكسرة الطويلة (السعالي، المجالي، هلال، النبال)، وبذلك يكثف من الإيحاء بالثقل والقيد والحزن، وهذا يلائم معنى الأبيات، وكان الشاعر يستعطف الممدوح.

وتأتي بعض القوافي موحية بالحسرة والألم من الغربة لتعبر عن حالته النفسية ومنها:

حَسْرَى<sup>(6)</sup> تُغَشِمِر<sup>(7)</sup> وَالْأَظْلُ جَرِيحٌ      بِاللَّهِ يَا مُنْضِي<sup>(4)</sup> الْقِلَاصِ طُّحَا<sup>(5)</sup>  
بِالدَّمْعِ جَفْنٌ لِلْغَمَامِ نَزِيحٌ<sup>(8)</sup>      فِي كُلِّ تَرَوَاحٍ يَغْرِقُ خَدَّهُ  
صَبْرُوا وَقِدْحُ الصَّابِرِينَ مَنِيحٌ<sup>(9)</sup>      عَرَجَ عَلِي نَفْرٍ بَغَزَّةَ هَاشِمِ  
لَبَسَ الشُّحُوبَ طِرَارُ<sup>(10)</sup> التَّلْوِيحِ<sup>(11)</sup>      وَمَتَى سَأَلْتُ فَقُلْ رَأَيْتُ مُتَيْمًا

(1) السَّلْهَبُ من الخيل: الفرس الطويل على وجه الأرض، الجوهري، الصحاح(ج1/149).

(2) السعلاة: أخبث الغيلان، وكذلك السعلاء، يمد ويقصر، والجمع السعالي، المرجع السابق(ج5/1729).

(3) الغزي، الديوان(ص622).

(4) منضي: النضو بالكسر: البعير المهزول، الجوهري، الصحاح(ج6/2511).

(5) طح: طلح: طلح البعير: أغيأ، المرجع السابق(ج1/387).

(6) حسرى: جمع حسير وهو البعير المعيب، المرجع نفسه(ج2/629).

(7) تغشمير: العشمرة: إتيان الأمر من غير تثبت، وغشمير السيل: أقبل، وتغشمرة، أي أخذه قهراً، ورأيته متغشمراً، أي غضباناً، المرجع نفسه(ج2/770).

(8) نزيح: نرحت البئر نرحاً: استقيت ماءها كله. وبئر نروح: قليلة الماء، ونرحت الدار نروحاً: بعدت. وبلد نازح، وقوم منازيح، وقد نرح بفلان، إذا بعد عن دياره غيبة بعيدة، المرجع نفسه (ج1/410).

(9) منيح: سهم من سهام الميسر مما لا نصيب له إلا أن يُمنح صاحبه شيئاً، المرجع نفسه(ج1/408).

(10) طراز: الطراز: علم الثوب، فارسيّ معرب، والطراز: الهيئة، المرجع نفسه (ج3/883).

(11) الغزي، الديوان(ص765).

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

يتخذ الغزّي من الاشتقاق والتوليد وسيلة لتوفير المفردات الملائمة لتقفية الأبيات.

ومنه:

أَمَا لَدَيْكُمْ لِمِنْ يَهْوَى زِيَارَتِكُمْ  
سوى منازلة الأبطالِ مِنْ نُزُلِ (1)  
وقوله:

بَعْدَمَا كُنْتُ آمِنَ السِّرْبِ دَهْرًا  
وَالْأَمَانِي كُتِّهَا فِي أَمَانِ (2)  
وقوله:

وَلَوْلا الْهَوَى كَانَ الْهَوَاءُ وَلَمْ يَكُنْ  
سَلُوبًا وَلَوْ أَنَّ الشَّمَالَ (3) شَمُولِ (4)  
وقوله:

وَعِنْدِي عَهْدٌ مِنْ هَوَاكُمُ تَقَادَمَتْ  
وَمَا الْحُبُّ إِلَّا مَا تَقَادَمَ عَهْدُهُ (5)  
وقوله:

وَلَوْ مَنَعَ الْإِحْسَانَ فَقَدْ مَشَاكِلِ (6)  
لَمَّا عَمَّ ضَوْءُ الشَّمْسِ وَهِيَ بِلَا شَكْلِ (7)  
وقوله:

يُسَهِّدُ جَفْنَهِ حِفْظَ الْبَرَائِيَا  
فَنَوْمُ الْخَلْقِ مِنْ ذَلِكَ السُّهَادِ (8)

نلاحظ الاشتقاق الوارد في الأبيات السابقة وهي على التوالي: (منازلة، نزل)، و(الأمان،

أمان)، و(الهوى، الهواء)، و(تقادمت، تقادم)، و(مشاكل، شكل)، و(يسهّد، السهاد).

(1) الغزي، الديوان (ص722).

(2) المرجع السابق، ص370.

(3) الشمال شمول: شمول من أسماء الخمر، الجوهري، الصحاح (ج5/1740).

(4) الغزي، الديوان (ص445).

(5) المرجع السابق، ص465.

(6) مشاكل: مشابه، الجوهري، الصحاح (ج5/1736).

(7) الغزي، الديوان (ص486).

(8) المرجع السابق، ص532.

كما يستخدم العزّيّ التقابل الصوتي بين القوافي وما سبقها من كلمات والأمثلة على ذلك كثيرة في الديوان.

ومنها قوله:

تتَوَارَى<sup>(1)</sup> شَمْسُ الضُّحَى وَلِشَّمْسِ الدِّ  
يَنْ ضَوْءٌ لِعَيْهَبٍ مَا تَوَارَى<sup>(2)</sup>

وقوله:

وَالجُودُ شَمْسُ نَهَارِ الفُضْلِ لَا كُسِفَتْ<sup>(3)</sup>  
فَلَيْسَ يُظْلِمُ إِلَّا حِينَ تَتَكْسَفُ<sup>(4)</sup>

وقوله:

فَلَوْ خِيَرْتُ مَا كَانَ اختياري  
سِوَى أَنْ يَسْبِقَ الشَّيْبُ الشَّبَابَ<sup>(5)</sup>

وقوله:

كُلُّ لَهُ عِوَضٌ<sup>(6)</sup> إِلَّا سَجِيَّةً<sup>(7)</sup>  
فَمَا وَجَدْتُ لَهَا مِثْلًا وَلَا عِوَضًا<sup>(8)</sup>

مع أنّ الشاعر يجمع بين المتضادات في الأبيات السابقة في قوله (تتواري، ما تواري) و(تتكسف، لا كسفت) و(خيرت، ما كان اختياري) و(الشيب، الشباب)، و(عوض، لا عوضاً)، 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) وارىت الشيء، أي أخفيته ، وتواري هو، أي استتر، الجوهري، الصحاح(ج6/2523).

(2) الغزي، الديوان(ص399).

(3) كسفت الشمس كسوفاً احتجبت وذهب ضوءها، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج2/787).

(4) الغزي، الديوان(ص413).

(5) الغزي، الديوان(ص740).

(6) عوض: يقال عاضه بكذا وعنه ومنه عوضاً أعطاه إياه بدل ما ذهب منه فهو عائن، مصطفى وآخرون،

المعجم الوسيط(ج2/637).

(7) سجا : السجّية: الخلق والطبيعة، الجوهري، الصحاح(ج6/2372).

(8) الغزي، الديوان(ص664).

تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري ، وبهذا هي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين<sup>(1)</sup>.

### ب- القافية المقيدة

القافية المقيدة هي "ما كان رويها ساكناً"<sup>(2)</sup>، ويلجأ الشاعر إليها "ليتححرر من حركات الإعراب في آخر القافية"<sup>(3)</sup>، والحركات الإعرابية لم تكن عبثاً بل "ذات دلالة في موقعها من النص، فضلاً عن وظيفتها النحوية، وبالتالي فإن غيابها يخلق نوعاً من التشوش..."<sup>(4)</sup>.

الجدول (1:7) يبين القافية المقيدة في ديوان العزّي 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).

9.	الوافر	1	2	0.54%	21
	المجموع	18	369	100%	193

جاءت القافية المقيدة في ديوان العزّيّ بمجموع (18) قصيدة بنسبة مئوية (9.32%)، وعدد أبياتها 369، بنسبة مئوية لا تتعدى (6.75%) من مجموع أبيات ديوان العزّيّ، 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"<sup>(1)</sup>، ولكن لا يمكن البناء على الرأي السابق لتصبح قاعدة فنية يمكن تطبيقها لدى كل الشعراء، لأننا وجدنا عكس ذلك تماماً وأثبتنا ذلك بالدليل القاطع، كما أن "زيادة ظاهرة دون أخرى في شعر من الشعراء مسألة نسبية ولا يمكن تقنينها وتحديدها"<sup>(2)</sup>.

ومن الأمثلة على هذا النوع من القافية ذات الروي المقيد قول العزّيّ يمدح عماد الدين قاضي القضاة<sup>(3)</sup> بشيراز:

جَفَاءَ الطَّيِّبِ وَطَوَّلُ الوَصْبِ<sup>(4)</sup>  
أَذَاباً صَمِيمَ فُـوَادِ الأَدَبِ

- (1) أنيس، موسيقى الشعر (ص260).
- (2) الجيار، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص83).
- (3) طاهر بن محمد الفزازي، قاضي شيراز، كان موثلاً للرجاء، ومقصد الفضلاء، ينظر: الأصبهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء العراق (ج4/1).
- (4) الوصب: المرض، الجوهرى، الصحاح (ج1/233).

أَقَمْتُ بِشِيرَازَ نَصَبِ الرَّدَى      يِرَانِي وَيُذْرِكُنِي إِنْ وَثَبَ  
بَعِيداً مِنَ الْأَنْسِ فِي مَنْزِلِ      يُذَكِّرُنِي فَالْوَاتِ الْعَرَبِ  
فَلَوْلَا تَعَهَّدَ قَاضِي الْقَضَاةِ      وَإِنْ قَصَرَ الشَّعْرُ عَمَّا وَجَبَ<sup>(1)</sup>

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:

لَوْ جَرَى فِي الرِّيحِ وَالْوَحْلِ وَنَثَ<sup>(2)</sup>      دُونَهُ حَسْرَى<sup>(3)</sup> وَلَمَّا تَحْتَقِرْ  
ذُو قَطَاةٍ<sup>(4)</sup> كَقَطَاةٍ رُعْتَهَا      وَنَسُورٍ<sup>(5)</sup> كَنَسُورٍ فِي الْحُضْرِ  
مُوقِدٌ مَأْوِيَّتَيْنِ نَيْطَتَا<sup>(6)</sup>      بِجَجَاجِي مُحَمَّدٍ لِمَ الْعُمُرِ  
يَلْحَظَانِ وَالظَّلَامُ عَاكِفٌ      أَعْيُنَ النَّمْلِ بِأَكْنَافِ الْمَدْرِ<sup>(7)</sup>

لجأ الشاعر إلى تعويض الروي المقيد باختياره حرفاً تكرارياً مجهوراً متجلبياً 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"<sup>(8)</sup>، ومن ذلك قوله:

- 
- (1) الغزي، الديوان (ص 657).  
(2) ونت : تعبت، الجوهرى، الصحاح (ج 1/241).  
(3) حسرى: معيبة، وحسر بصره يَحْسِرُ حُسوراً، أي كَلَّ وانقطع نظره من طولِ مَدَى وما أشبه ذلك، المرجع السابق (ج 2/629).  
(4) قِطَاة : العجز، والثانية: طائر، المرجع نفسه (ج 2/2446) .  
(5) نسر: الخيل ما بين الثلاثين إلى المائتين، والقطعة من الجيش تمرُّ أمام الجيش الكبير، والنسور: طيور جارحة ، ينظر: المرجع نفسه (ج 2/826-827).  
(6) نَيْطَت: عَلَّقَت، ناط الشيء ينوطه نوطاً، أي عَلَّقَهُ، المرجع نفسه ( ج 3/1165).  
(7) الغزي، الديوان (ص 556).  
(8) الشاويش، الكافي في علم العروض والقوافي (ص 317).

وَحُبْرُ بُهْرُوزَ<sup>(1)</sup> كَالْمَعَانِي  
يَذُوقُهُ النَّاسُ بِالْخَوَاطِرِ  
فَمَنْ يَكُنْ فِي الْوَرَى شَجَاعاً  
فَأَيْكِسِرَ الْخُبْرَ وَلَيَخَاطِرُ<sup>(2)</sup>

وبعد ؛ فقد تبين 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 التضاد والاشتقاق، كما أن العزّي لم يستخدم القافية المقيدة إلا في عدد محدود من القصائد، وعدد محدود من الأبيات ، وقد عوض في كثير منها عن سكونها بحروف جهرية تمنح القافية قوة وشدة وحيوية .

## 2- أسماء القافية باعتبار الحركات:

إنّ لنوع القافية ونوع الروي تأثيراً على السمع، وللقافية باعتبار الحركات خمسة أسماء حدّدها علماء العروض والقافية وهي: المتكاسوس وهي ما كان في آخر القافية فاصلة كبرى، المترابك 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<sup>(3)</sup>، 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 (المترابك)، وقد يزيد حرف رابع (متكاسوس)، وقد يختار بعض الشعراء نوعاً معيناً من القافية سواء باعتبار الروي أو باعتبار الحركات فتصبح سمة من سمات شعره الأسلوبية فيعرف بها.

الجدول 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 (ج8/291).

(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).

	المنسرح	الرمل	السريع	المتقارب	الوافر	الخفيف	البسيط	الكامل	الطويل	نوع القافية	
2498	-	41	10	4	491	464	309	640	540	عدد الأبيات	المتواتر
93	-	1	4	2	18	13	14	24	17	عدد القصائد	
1170	-	11	13	235	-	-	-	666	856	عدد الأبيات	المتدارك
62	-	1	3	9	-	-	-	26	23	عدد القصائد	
1179	200	-	-	1	-	-	911	64	3	عدد الأبيات	المتراكب
38	4	-	-	1	-	-	31	1	1	عدد القصائد	
4447	200	52	24	240	491	464	1220	1370	1399	المجموع	
193	4	2	7	12	16	13	45	51	41	المجموع	

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



4.	المتراكب	1179	21.64%
5.	المترادف	-	-
	المجموع	5447	-

إنَّ القارئ لشعر الغزِّي يلاحظ تفضيله للقافية المتواترة ؛ لأنه يفضّل وضع متحرك بين الساكنين في نهاية البيت، ثم المتدركة أي وضع متحركين بين ساكنين، ثم المتراكب وهي التي يكون بين الساكنين ثلاث متحركات، ولم يستخدم الغزِّي القافية المتكاوس، ولا المترادف.

تحتل قافية المتواتر المركز الأول في شعر الغزِّي 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 (المتدرك) 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 ؛ لأنَّ قافية المتكاوس قد انحصر بين ساكنيها أربع متحركات وهذا أكثر ما يكون في الشعر العربي ؛ ولذلك كان هذا النوع قليلاً<sup>(1)</sup> ، ويعتقد الباحث أن الغزِّي يلتزم بما التزم به معاصروه .

(1) مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية(ص123).

كما يتضح من خلال الجداول السابقة ورود قافية المتواتر بنسبة عالية قد تصل إلى النصف (45.86%) وبعدهد القصائد البالغ 93 من العدد الإجمالي للقصائد، وهي نسبة عالية، وهذا يعني تفضيل العَزَيِّ 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 العَزَيِّ:

لُخْلُو مَرَوٌ<sup>(1)</sup> عَنِ الْمُرْوَةِ أَصْبَحَتْ  
مَأْوَى النَّامِ وَمَجْمَعُ اللَّوَامِ  
لَا الْفَلْسُ يَخْرُجُ عَنْ يَدِ فِيهَا وَإِنْ  
خَرَجَ الْعُرُوقُ بِهَا عَنِ الْأَجْسَامِ<sup>(2)</sup>

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 يشعبه بحرف مد طويل وهو الياء، وبهذا يحقق قافية المتواتر بين الساكنين بروي مشبع.

ومثال ذلك قول العَزَيِّ هاجياً السميرمي<sup>(3)</sup>:

زَمَانُ الْكَمَالِ أَتَى بِالْعَجَابِ  
وَصَبَّ عَلَى النَّاسِ سَوْطَ الْعَذَابِ  
وَقُدِّمَ فِي الدَّوْلَةِ ابْنُ الْعُقَابِ  
فَكَانَ عَلَى الْمَلِكِ سَلْحَ<sup>(4)</sup> الْعُقَابِ  
وَزِيْرٌ إِذَا مَا هَجَّوْتُ الْكَلَابَ  
وَأَفْرَطْتُ شَبَّهْتُهُ بِالْكَلابِ  
خَبِيْثٌ يَقُوْلُ مَقَالَ الْخَبِيْثِ  
وَإِنْ كَانَ يَفْعَلُ فِعْلَ الْحُبَابِ<sup>(5)</sup>

(1) مرو: مدينة مشهورة في فارس، ينظر: الحموي، معجم البلدان (ج5/112-115).

(2) العزبي، الديوان (ص526).

(3) علي بن أحمد أبو طالب السميرمي نظام الملك وزير السلطان محمود، وكان السميرمي مجاهراً بالظلم والفسق أعاد المكوس ببغداد بعد أربع عشرة سنة وقال ليلة قتل قد فرشت لي حصيراً إلى جهنم وقد استحيتت من كثرة الظلم فأصبح قتيلاً سنة ست عشرة وخمسمائة (510هـ)، ينظر: الصفدي، الوافي بالوفيات (ج20/89).

(4) السلح: رزق الطير، السلح: ولد الحجل، الجوهرى، الصحاح (ج1/376).

(5) الحباب: الذكر من الحيات، الحباب: الحية وإنما قيل الحباب اسم شيطان لأن الحية يقال لها شيطان، ومنه سمي الرجل، المرجع السابق (ج1/105).

عطاياه مسموعة لا تُرى وموعده لمعة من سراب<sup>(1)</sup>

أما قافية المتدارك فقد احتلت المرتبة الثانية، وقد تقدم فيها البحر الطويل بعدد الأبيات (856) والقوائد (23)، ثم بحر الكامل بعدد الأبيات (666) والقوائد (26)، ثم المتقارب (235) والقوائد (9)، ثم السريع (13) والقوائد (3) ثم الرمل (11) والقوائد (1).

ومن أمثلة القافية على المتدارك قول الغزّي في وصف القلم:

قُلُوبُ الْوَرَى أَشْرَاكُهُنَّ<sup>(2)</sup> الشَّمَائِلِ      وَشُهُبُ<sup>(3)</sup> الْغَلَا أَفْلَاكُهُنَّ<sup>(4)</sup> الْفَضَائِلِ  
إِلَيْكُمْ تُضَافُ الْمَكْرَمَاتُ ابْنِ مُكْرَمِ      كَأَنْتُمْ الْأَفْلَاكُ وَهِيَ الْمَنَازِلُ  
فِدَى لِيَالِيكَ الْحوَالِي<sup>(5)</sup> بَنَظْمَهَا      مَعَالِيكَ أَيَّامُ الْحَسُودِ الْعَوَاطِلِ<sup>(6)</sup>  
وَمَنْ يَتَصَدَّى لِلنَّدَى وَهُوَ عَاجِزٌ      وَيَرْجُو نَبَاهَاتِ الْغَلَا وَهُوَ خَامِلٌ<sup>(7)</sup>

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 الغزّي:

جَازَتْ<sup>(8)</sup> عُلَاكَ مَدَى لَعَلِّ وَرُبَّمَا      وَسَمَا مَحَلُّكَ عَن كَأَنَّ وَعَن كَمَا  
خُلِقَ اسْمُ جَدِّكَ نَعْتٌ فِعْلِكَ وَانْتَحَى      لِسَمِيٍّ وَالِدِكَ الْكَرِيمِ الْمُنْتَمَى  
كَتَبَتْ مَدَائِحَكَ الْقُلُوبُ قَلَائِدًا      وَالْقَلْبُ يُنْشِدُهَا وَمَا يَشْجُو<sup>(9)</sup> نَمًا<sup>(10)</sup>

(1) الغزّي، الديوان (ص728).

(2) أشراك: حبات الصيد، وما ينصب للطير، الشرك، بالتحريك: حباله الصائد، الواحدة شركّة، الجوهري، الصحاح (ج4/1593).

(3) الشهب: جمع شهاب: شُعْلَةٌ نَارٍ، وَإِنَّ فَلَانًا لَشِهَابٌ حَرِبٍ، إِذَا كَانَ مَاضِيًا، المرجع السابق (ج1/159).

(4) الأفلاك: مدارات النجوم، المرجع نفسه (ج4/1605).

(5) الحوالي: جمع حال والحلي: حلي المرأة، ينظر: المرجع نفسه (ج6/2318).

(6) العواطل: جمع عاطل والعتل: فقدان القلادة، عَطَلَتِ الْمَرْأَةُ وَتَعَطَّلَتْ، إِذَا خَلَا جِيدُهَا مِنَ الْقَلَائِدِ، المرجع نفسه (ج5/1767).

(7) الغزّي، الديوان (ص340).

(8) جاز: سار فيه وخلفه، ينظر: الجوهري، الصحاح (ج3/870).

(9) يشجو: الشجُو: الهم والحزن، المرجع نفسه (ج6/2389).

(10) الغزّي، الديوان (ص778).

وجاءت قافية المتركب 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 المتركب قول الغزّي:

مَا دَرَّ (1) ضَرَعُ (2) الْمُنَى إِلَّا لِمَنْ حَلَبَا	كَمْ رَهْنٌ حَلْبَةٌ لَهْوٌ جُزْتُ فِي حَلْبَا
وَالصَّخْرُ يُنْبِتُ فِي أَصْلَادِهِ (4) عُشْبَا	حَيْثُ الْقَتَادُ (3) عَلَى عِيدَانِهِ نَمَرٌ
وَكُلُّ شَيْءٍ بِمَغْنَاطِيْسِيهِ انْجَذَبَا	وَالسُّودُ مِنْ لَمَمِي لِلْبَيْضِ جَاذِبَةٌ
مَنْ لِلْأَسِيرِ بِأَنْ يَنْجُو وَإِنْ سُلِبَا (5)	سَلْبُ الشَّيْبَةِ فِي أَسْرِ الْهَوَى جَلٌّ

يلجأ الشاعر في هذه الأبيات إلى قافية المتركب والتي تنتهي بساكنين بينهما ثلاث متحركات (من سلبا)، ليأتي بالحرف الأخير المشعب 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 محبوبه وهذه القافية وموسيقاها تلائم نفسية الشاعر التي تميل إلى الجمال والفخر والحرية.

ولم تأت قافية (المتكاوس) وقافية (المترادف) في أي بحر من بحور شعر الغزّي، أي لم يأت هذا النوع من القافية في أية قصيدة من قصائد ديوان الغزّي، ويمكن القول إنّ حبّ الشاعر للحركات القليلة بين الساكنين في القافية كان دافعاً لاهتمام الشاعر بها في المقام الأول، لذا جاءت قافية المتواتر، وتتعدم 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، والدرّة بالكسر: كثرة اللبن وسيلانه ، الصحاح، الجوهري(ج4/279).

(2) الضرع لكل ذات ظلف أو خف، وضرع الشاة والناقة مدر لبناها، المرجع السابق(ج8/221).

(3) القتاد: شجر له شوكة، المرجع نفسه(ج2/521).

(4) الصلدا: صُلْبٌ أَمْلَسٌ، المرجع نفسه(ج2/498).

(5) الغزّي، الديوان(ص515).

## الموسيقى الداخلية

لم يعتمد الشاعر العربي قديماً في شعره على الموسيقى الموجودة في الوزن والقافية فقط، بل كان يتطلع إلى مزيد منها ، وقد تنبع الموسيقى فيه من التكرار للأصوات والألفاظ، وحسن التقسيم والتصريع والترصيع والجناس وغير ذلك، ويراها شوقي ضيف أنها "تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلائم في الحروف والحركات، وكأنّ للشاعر أذنأً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ مشكلة وكلّ حرف وحركة بوضوح تام"<sup>(1)</sup>.

إنّ الموسيقى الداخلية "تقف جنباً إلى جنب مع موسيقى الإطار، بل إنّها تمثل صورة من صور هذه الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية"<sup>(2)</sup>، والموسيقى الداخلية مع الموسيقى الخارجية هي التي تؤثر في المتلقي، فتأسر لُبّه وفكره، فيميل بها طرباً، وكلّما كانت موسيقى الشعر جذابة كلما أثرت في المتلقي.

ويتناول البحث أهم الظواهر الموسيقية الداخلية في شعر الغزّي، ومنها التصريع والجناس والتكرار وغيرها من ألوان البديع ذات الأثر الموسيقي والتي يزخر بها ديوان الغزّي.

### 1- التصريع:

وهو "ما كانت عروض البيت فيه تابعه للضرب، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"<sup>(3)</sup>، ويعرفها السكاكي بقوله "والمصرع هو ما يتعمد فيه إبتاع العروض الضرب في وزنه وروييه..."<sup>(4)</sup>، وهو "أن تكون قافية الشطر الثاني هي نفسها قافية الشطر الأول"<sup>(5)</sup>.

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(ج1/173).

(4) السكاكي، مفتاح العلوم(ص527).

(5) غنيم، علم الوصول الجميل(ص75).

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"<sup>(1)</sup>.

اهتمَّ الغزِّي بمطالع القصائد اهتماماً كبيراً، ويزخر الديوان بالقصائد التي اعتمدت على التصريح، 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 التصريح في المطالع عند الشاعر قوله مادحاً:

بِمَسِيرِهِ نَقَصَ الْهَيْلَالُ وَزَادَا فَاجْعَلْ كَرَاكَ إِذَا اعْتَزَمْتَ سُهَادَا<sup>(2)</sup>

فالتصريح في قوله في آخر الشطر الأول (زادا)، وفي آخر الشطر الثاني قوله (سهادا) والشاعر بهذا التصريح الذي يبدأ به قصيدته يعطي للمتلقي دفعة 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 الغزِّي يمدح ابن المطلب<sup>(3)</sup>:

مَتَى قَبَلْتُ خَدَّ الرِّيَاضِ قَبُولُ<sup>(4)</sup> وَلَمْ يَسِرْ مِنْ جَيْشِ الْغَرَامِ رَسُولُ<sup>(5)</sup>

وقوله:

أَجَابْنَا بِالْمَغَانِي<sup>(6)</sup> شَاخِصُ الطَّلَلِ وَالصَّنْتُ أَحْسَنُ مِنْ قَوْلِ بِلَا عَمَلِ<sup>(7)</sup>

ويلاحظ أن الغزِّي شديد الحرص على التصريح، 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 خطأ مليحاً، ينظر: البغدادي، تاريخ بغداد (ج15/463).

(4) قبول: ربح الصبا، الجوهري، الصحاح (ج5/1795).

(5) الغزي، الديوان (ص445).

(6) المغاني: المنازل وهي المواضع التي كان بها أهلها، الجوهري، الصحاح (ج6/2449).

(7) الغزي، الديوان (ص514).

بُشْرَى لِكِرْمَانَ<sup>(1)</sup> بِالْجَدِّ الَّذِي رَكَّضَا  
وقوله في آخر الأبيات من نفس القصيدة  
زَمَانِكَ الْعِيدُ لَا يَوْمَ أَتَى وَمَضَى  
ومثال التصريح وسط القصيدة قوله:  
أَقْوَى الصَّابِإَةِ مَا أَنَامَ وَأَسْهَرَا  
لَا تَجْنَحَنَّ إِلَى الشُّفُوحِ وَفِي ذُرَى<sup>(4)</sup>  
وفي آخر القصيدة قوله:  
يَا سَيِّدَ الْأَمْجَادِ أَنْتَ لِيذَا الْوَرَى  
عَوْنٌ عَلَى الْخَطْبِ<sup>(6)</sup> الْمَلَمَّ إِذَا عَرَا<sup>(7)</sup>  
فإذا كان المتلقي قد لفت انتباهه التصريح في مطلع القصيدة، فإنَّ الشاعر يريد منه أن  
يبقى هذا الاهتمام والانتباه إلى آخر القصيدة، فيأتي له بالتصريح وسطها وآخرها، ليضمن بذلك  
بقاء المتلقي معه فيشد انتباهه ولا يغادر القصيدة أبداً، ومنه قوله:  
سَرَتْ أُمُّ أَوْفَى عَاطِلًا<sup>(8)</sup> مِنْ فِرْنِدِهَا<sup>(9)</sup>  
فَبَاتَتْ تَحْلَى مِنْ فَرَائِدِ عِبْرَتِي  
مَبْرَقَعَةٌ نَمَّ الْقِيَامُ بِقَدِّهَا  
وقوله:

- (1) بلد مشهور في بلاد فارس، فتحت أيام عثمان رضي الله عنه، ينظر: الحموي، معجم البلدان (ج4/454).  
(2) الغزي، الديوان (ص664).  
(3) المرجع السابق، ص529، ومضا: وَمَضَّ الْبُرُقُ لَمَعَ لَمْعًا خَفِيْفًا، الجوهرى، الصحاح (ج3/1113).  
(4) الذرى: كلُّ ما استترت به، يُقال: أنا في ظل فلان في ذراه، أي في كنفه وسِتره ودِفْنه، وذرى الشيء بالضم:  
أعاليه، الواحدة ذرورةٌ وذرورةٌ أيضاً بالضم، المرجع نفسه (ج6/2345).  
(5) الغزي، الديوان (ص668).  
(6) الخطب: الشأن أو الأمر، صغر أو عظم، وقيل: هو سبب الأمر، ابن منظور، لسان العرب (ج1/360).  
(7) الغزي، الديوان (ص670)، عرا: أصاب، ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج4/558).  
(8) العطل: مصدر عَطَلَتِ الْمَرْأَةُ وَتَعَطَّلَتْ، إذا خلا جِدها من القلائد، الجوهرى، الصحاح (ج5/1767).  
(9) الفرند: الورد الأحمر، وفرند، دخيل معرب: اسم ثوب، ابن منظور، لسان العرب (ج3/334).  
(10) الغزي، الديوان (ص710).

جَازَتْ غُلَاكَ مَدَى لَعَلِّ وَرُبَّمَا  
 لَا يَشْتَكُونَ مِنَ الْخُمُولِ (1) وَرُبَّمَا  
 أَتْنِي عَلَيْكَ وَمَا انْفَرَدْتُ وَإِنَّمَا  
 مِّنْ (3) لَوْ اتَّسَمَتْ بِئِنَّرٍ فَيَكَمَا  
 وَسَمَا مَحَلَّكَ عَنِّ كَأَنَّ وَعَنْ كَمَا  
 كَانَ الْخُمُولُ إِلَى النَّبَاهَةِ (2) سَلَّمَا  
 وَافَقْتُ سُلْطَانَ الزَّمَانِ الْأَعْظَمَا  
 صَارَ الْكِتَابُ الْغُفْلُ (4) فِيهَا مُعْجَمَا (5)

يظهر من خلال ما سبق اهتمام الغزّي بالتصريح؛ لما يحققه من نغمة موسيقية سواء في مطلع القصيدة أو وسطها أو آخرها، وكل ذلك لجذب انتباه المتلقي وخاصة إذا كان المتلقي ممدوحاً، فيضمن العطاء الكري.

## 2- التصريح:

يعرفه 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 فيعرفه بقوله: "أن يكون حشو البيت مسجوعاً" (7)، علماً أن كثيراً من الباحثين يرون أن السجع خاص بالنثر، لا يكون التصريح جيداً إذا كان متكرراً متوالياً؛ لأنه "يدل على التكلف وشدة التصنع، وإنما يحسن إذا وقع قليلاً.." (8).

- 
- (1) الخمول: الخامل: الساقط الذي لا نباهة له، الجوهري، الصحاح (ج4/1689).
- (2) النباهة: نبة الرجل بالضم: شرف واشتهر، ينبئه نباهةً، فهو نبية ونايه، وهو خلاف الخامل، المرجع السابق (ج6/2261).
- (3) منن: المنة بالضم: القوة، وخص بعضهم به قوة القلب، لسان العرب (ج13/415).
- (4) الغفل: من لا يرجى خيره ولا يخشى شره ومن لا حسب له من الرجال وما لا علامة فيه من قدام الميسر فلا غنم له ولا غرم عليه، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط (ج2/657).
- (5) الغزي، الديوان (ص778).
- (6) ابن جعفر، نقد الشعر (ص11).
- (7) العسكري، الصناعتين (ص375).
- (8) الخفاجي، سر الفصاحة (ص190).



وقد عدّه السكاكي من جهات الحسن وعرفه بقوله "أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الاعجاز أو متقاربتها"<sup>(1)</sup> ، ويسميه البعض الازدواج .

يبدو من خلال التعريفات السابقة أنّ لترصيع 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 الغزّي مادحاً:

لِوَاظِحْتُهُمْ<sup>(2)</sup> تُصْمِي<sup>(3)</sup> وَأَلْفَاظَهُمْ تَدِي<sup>(4)</sup> وَأَعْيَنَهُمْ تَنْهِي<sup>(5)</sup> وَأَلْسِنَهُمْ تُفْرِي<sup>(5)</sup>

يتعمد الشاعر أن يساوي بين الألفاظ على سجع في حشو البيت كما هو ملاحظ في المفردات (لواظحهم، ألفاظهم) و(تصمي - تدي) و (أعينهم، ألسنهم) و (تنهي، 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:

وَرُودُ الصَّوْمِ أَوْرَدَكَ الْجَلالاً<sup>(6)</sup> وَحُبُّ الْعِلْمِ وَرَثَكَ الْجَمالاً<sup>(7)</sup>

يتضح الترصيع في البيت السابق ؛ لأنّ الفقرات متفقة في الوزن وهي "ورود الصوم، وحب العلم" و "أوردك الجلالا، ورتك الجمالا" مما يعطي البيت موسيقى ظاهرة في حشوه مع الترصيع الواضح في البيت الأول، فيؤثر على المتلقي ويشدّ انتباهه من أول القصيدة. ومنه قوله:

فِرَاعِي حُقُوقِي<sup>(8)</sup> وَرَاعِي حِقَاقِي وَبَانِي مَعَالٍ وَبَانِي مُدُنٍ<sup>(9)</sup>

(1) السكاكي، مفتاح العلوم(ص431).

(2) لواظحهم: اللّحاظ بالفتح: مؤخر العين، الجوهري، الصحاح(ج3/1178).

(3) صمّ : هلك، المرجع السابق(ج5/1968).

(4) تدي: الدية: حق القتيل، ابن منظور، لسان العرب(ج15/383).

(5) الغزي، الديوان(ص703)، تقري: فرى الشيء شقه وفتته، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط (ج2/686).

(6) الجلال: العظمة، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج4/1658).

(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(ج1/188).

(9) الغزي، الديوان(ص593).

### 3- الجناس:

عرّفه العسكري بقوله "التجنيس أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتهما في تأليف حروفها..."<sup>(1)</sup>، وسمّاه صاحب العمدة المماثلة وعرّفه بقوله "أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"<sup>(2)</sup>، ويسميه البعض التجانس أو التجنيس، وعرّفه المحدثون بقولهم: "تشابه الكلمتين في اللفظ، واختلافهما في المعنى"<sup>(3)</sup>، وهو "أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى"<sup>(4)</sup>، 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..."<sup>(5)</sup>.

تنبّه القدماء والمحدثون من النقاد والبلاغيين 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"<sup>(6)</sup>.

يعدّ الجناس ميزة من مميزات الشعر خاصة في موسيقى الحشو، إذ لا يمكن التقليل من شأنه؛ لأنّه يكمل موسيقى الشعر مع الوزن والقافية والتصريح، وبذلك تكتمل موسيقى القصيدة، فهما "مقطعان متفقان في الإيقاع مختلفان في المدلول"<sup>(7)</sup>.

إنّ القارئ لشعر الغزّيّ يتضح له هذا النوع من الموسيقى وبشكل واضح لا غموض فيه، فالشاعر يميل إلى استخدامه بكثرة، حتى استخدمه بجميع صورته التامة والناقصة.

ومن الملاحظ أن الجناس في شعر الغزّيّ 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"<sup>(8)</sup> وله صور متنوعة.

ومنه قول الغزّيّ:

- 
- (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).

اللَّهُ جَارُكَ وَالنَّبِيُّ الْهَادِي يَا مَنْ يُوَالِي فِيهِمَا وَيُعَادِي<sup>(1)</sup>

وهذا النوع كثيراً ما يكون في مطلع القصائد، لأن الشاعر ملتزم بالتصريح والجناس واضح في البيت السابق في قوله "الهادي" و"يعادي" وهذا يولد شكلاً من أشكال الموسيقى الداخلية مع التصريح في مطلع القصيدة، ولا غرابة في ذلك لأنَّ الشاعر ملتزم بالتصريح كما بينا. ومنه قوله:

يَا حَبْدَا الطَّيْفُ حَيَانَا فَأَحْيَانَا أَهْدَى لَنَا قُرْبُهُ رَوْحاً وَرِيحَانَا<sup>(2)</sup>

ومن صور الجناس في الحشو عدا التصريح قول الغزّي:

مَنْ كَفَّ مَنْ كَفَّ حُسْنُهُ صِفَتِي فَمَا إِلَى وَصْفِ حُسْنِهِ سَبَبُ<sup>(3)</sup>

وقوله:

جَنَازَةٌ بَخْرٌ وَمَأْلَةٌ وَشَلٌّ<sup>(4)</sup> مَنْ أَحْرَزَ الْمَجْدَ أَذْهَبَ<sup>(5)</sup> الذَّهَبَا<sup>(6)</sup>

يزخر ديوان الغزّي بالجناس المختلف الأشكال، فالغزّي " يذق على أوتار الجناس، ويعزف عليها عزف ماهر بإيقاعاتها، خبير بأصواتها، ولذلك فإنَّ 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 الغزّي:

لَوْ زَارَنَا طَيْفُ ذَاتِ الْخَالِ أَحْيَانَا وَنَحْنُ فِي حُفْرَةِ الْأَجْدَاثِ<sup>(8)</sup> أَحْيَانَا<sup>(9)</sup>

ومن الجناس قوله:

(1) الغزّي، الديوان(ص374).

(2) المرجع السابق، ص437.

(3)المرجع نفسه، ص415.

(4) وشل: القليل، وقيل: الوشل الماء الكثير، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج11/527).

(5) أذهب: يقال أذهب فلان تمَّ حسنه وجماله، مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط(ج1/317).

(6) الغزّي، الديوان(ص407).

(7) المرجع السابق، ص257.

(8) الجَدَثُ: القبر، والجمع أَجْدَثٌ وأجداث، الجوهري، الصحاح(ج1/277).

(9) الغزّي، الديوان(ص636).

كم رهن (1) حلبة (2) لهو جزت ، في حلبا ما درّ ضرع (3) المنى إلا لمن حلبا (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 التصريح بين العروض والضرب ، وخاصة أنّ البيت هو مطلع القصيدة.  
 وقد يتعدد المعنى في الجناس، فيزداد جمالاً.

ومنها قوله:

شمايل<sup>(5)</sup> لا جيب الشمال<sup>(6)</sup> معطراً حكاها ولا خد الشمول<sup>(7)</sup> مورداً<sup>(8)</sup>

إنّ الكلمات (الشمايل، 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، وتوريد خد  
 الشمول"<sup>(9)</sup>، 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(ج13/188).  
 (2) حلبة: ميدان سباق الخيل، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج1/191).  
 (3) الضرع: لكل ذات ظلف أو خف، وضرع الشاة، والناقاة: مدر لبنها، المرجع السابق(ج8/221).  
 (4) الغزي، الديوان(ص515).  
 (5) شمايل: الشمال: الطبع، والجمع شمايل، ابن منظور، لسان العرب(ج11/365).  
 (6) الشمال: الریح التي تُهبّ من ناحية القطب، الجوهري، الصحاح(ج5/1739).  
 (7) الشمول: الخمر، المرجع السابق(ج5/1740)، رجل كريم الشمايل أي في أخلاقه ومخالطته، ويقال: فلان  
 مشمول الخلائق أي كريم الأخلاق ، ابن منظور، لسان العرب(ج11/369) .  
 (8) الغزي، الديوان(ص587)، الموارد: المناهل، واحدها مورد، ابن منظور، لسان العرب(ج3/456).  
 (9) الغزي، الديوان(ص258).

ما مَنْ رَمَى وَهُوَ الْمَصِيبُ<sup>(1)</sup> وَلَمْ يُصِبْ      يَوْمَ النَّضَالِ<sup>(2)</sup> كَمِنْ أَصَابٍ<sup>(3)</sup> وَمَا رَمَى<sup>(4)</sup>  
فإنَّكَ ترى الجناس بين ( المصيب ، يصب) التي هي بمعنى نزول المطر ؛ لأنَّ 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<sup>(5)</sup> ، 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 النَّقْصَ<sup>(6)</sup> مِنْ فَضْلِ<sup>(7)</sup> خَلَا مِنْ تَفْضُلٍ<sup>(8)</sup>      وَسِرَّ الْعُلَى لِلْفَاضِلِ<sup>(9)</sup> الْمُتَفَضَّلِ<sup>(10)</sup>  
إنَّ الجناس واقع بين ( فضل) و(تفضّل) و(الفاضل) و(المتفضل)، وهي ذات معاني مختلفة ؛ لأنَّ مكارم الأخلاق تجعل الأنسان لا يدعي التفضل بما لا يتصف فيه، فالذي يطلب العلى لا يكون إلا فاضلاً بحيث يعطي من كرمه المحتاجين ويتفضل عليهم ،فهي سجية فيه لا كمن يدّعيها.

وهكذا نجد أن العزّي في ديوانه يستخدم الجناس بصورة واسعة، وبأشكاله المتعددة، ويأتي هذا الجناس في شعره طائعا لا مكرهاً، وليناً جميلاً، لا خشناً مكرهاً، حتى أنه لم تخلُ قصيدة

- 
- (1) الصيب: الصوبُ: نزول المطر، والصيب: السحاب دون الصوب...، الجوهرى، الصحاح(ج1/164).  
(2) ناضلة: أي راماه، يقال: ناضلتُ فلاناً فنَضَلْتُهُ، إذا غلبته، المرجع السابق(ج5/1831).  
(3) أصاب: لم يخطئ، والشئ أدركه، والخطب فلاناً نزل به، مصطفى وآخرون(ج1/527).  
(4) الغزي، الديوان(ص779).  
(5) ينظر: أنيس، موسيقى الشعر(ص34).  
(6) النَّقْصُ: نَقَصُ البناءِ والحَبْلِ والعهدِ، والنَّقَاضَةُ: ما نُقِصَ من حَبْلِ الشَّعْرِ، الجوهرى، الصحاح(ج3/1110).  
(7) الْفَضْلُ وَالْفَضِيلَةُ: خلاف النقص والنقيصة، المرجع السابق(ج5/1791).  
(8) التفضّل: الذي يدّعي الفضل على أقرانه، المرجع نفسه(ج5/1792).  
(9) الفاضل: من الرجال المتصف بالفضيلة، مصطفى وآخرون، معجم الوسيط(ج2/693).  
(10) الغزي، الديوان(ص662)، المتفضّل: الذي ثبت له الفضل في القدر والمنزلة، مصطفى وآخرون، معجم الوسيط(ج2/693).

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 يردّها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه"<sup>(1)</sup>، وهو " أن تعلق اللفظة بمعنى من المعاني ثم تردّها بعينها وتعلقها بمعنى آخر، وعند هذا يحسن وصفه ويعجب تأليفه"<sup>(2)</sup>.

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 الموسيقي والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري..."<sup>(3)</sup>.

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..."<sup>(4)</sup>، 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 الغزّيّ بصور متنوعة منها:

(1) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه(ج1/333).

(2) العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز(ج2/47).

(3) فضل، إنتاج الدلالة الأدبية(ص262).

(4) الطربلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات(ص64).

## أ- تكرر الصوت:

من الظواهر الأسلوبية التي يمكن ملاحظتها في شعر شاعر من الشعراء ظاهرة تكرر أصوات بعينها، ويطلق على الإيقاع الصوتي الإيقاع الحرفي؛ " لأنّ إيقاعه تأتي من تردد حرف أو حروف بعينها فرداً وجماعات"<sup>(1)</sup>.

ومن أمثلة تكرر الصوت في شعر العزّي قوله:

تُكْسَى لِبَاساً لَا يُوَارِي جِسْمَهَا      وَتَظَلُّ تُسَبِي وَهِيَ تُسَبِي مِنْ سَبَابِ<sup>(2)</sup>

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 الصغير، وفيه ما فيه من إحياء 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 فاختر صوت السين المهموس.

ومنه قوله:

يَا مَنْ إِذَا سَعَى سَاعٍ جَرَّ مَنفَعَةً      لِنَفْسِهِ نَفَعَتْ مَسَاعَاتُهُ الْأَمَمَا<sup>(3)</sup>

إنّ تكرر 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:

وَذَاتِ حَجْمٍ كَنَجْمِ الرَّجْمِ<sup>(4)</sup> مَدَّ لَهُ      شِعَاعُهُ الْمُتَنَظِّبِي<sup>(5)</sup> فِي الدُّجَى ذُنْبَا<sup>(6)</sup>

(1) عبد المطلب، هكذا تكلم النص(ص241).

(2) الغزي، الديوان(ص513).

(3) المرجع السابق، ص685، الأمم: القريب، ينظر: الجوهري، الصحاح(ج5/1866).

(4) الرجم: القتل، الرمي بالحجارة، والرجم: ما رجم به، والجمع رجوم، والرجم والرجوم: النجوم التي يرمى بها، ابن منظور، لسان العرب(ج12/226).

(5) اللظى: النار، وقيل: اللهب الخالص، المرجع السابق(ج15/248).

(6) الغزي، الديوان(ص515).

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 يُنتقع بها إلا إذا جُسدت في عزف على آلة ضمن معطيات معروفة"<sup>(1)</sup>.

ومنه قوله:

محمود<sup>(2)</sup> قد حُمِدَتْ أفعالهُ أبدأً      ودَامَ مِنْ مَدَدِ (3) الإقبالِ في مُدَدِ (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 إن شيوخ أصوات حروف بعينها في شعر العزّي مرتبط بالمعنى الذي يريده الشاعر أولاً، ومرتبطة بقدرة الشاعر في توظيف هذا التكرار بالصورة والإيقاع والايحاءات الصوتية ثانياً، فكانّ لكل حرف رمز مرتبط بحالة شعورية محدودة عند الشاعر، أو هي رسالة صوتية يوجهها للمتلقي، وكل هذا يؤكد على أن العزّي 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(ج3/156).

(3) مدد: الشيء بسطه وطوله، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط(ج2/858).

(4) الغزي، الديوان(ص727)، مدد: المدد ما أمددت به قومك في حرب أو غير ذلك من طعام أو أعوان، ابن منظور، لسان العرب(ج3/298).



## ب- تكرر اللفظ:

يلاحظ القارئ لشعر العزّي 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 يريدّها الشاعر من ورائه، "وللتكرار قسمان: ما تكررت فيه المادة والصيغة الأولى على حاله، وما تكررت فيه المادة واستخدمت فيه صيغة أخرى دون الصيغة الأولى"<sup>(1)</sup>.

يتضح التكرار في شعر العزّي ويتخذ أشكالاً عديدة منها: تكرر اللفظ بالمعنى نفسه، ومنه قوله:

بُشْرَى لِكِرْمَانَ (2) بِالْجَدِّ الَّذِي رَكَضًا (3) **والمورد العذب وأجدّ الذي نهضاً (4)**

إن تكرر كلمة "جدّ" يفيد التوكيد: توكيد الفعل الذي قام به الممدوح بدون استهتار، لتعكس مدى فخر الشاعر بممدوحة، ومن تكرر اللفظ قوله:

بِالْمَاءِ كَمْ يَنْقَعُ (5) الظْمَانُ غُلْتُهُ (6) **وكم إلى فيك بات الماء ظمّانا (7)**

يفيد تكرر ( الماء ) في البيت السابق على أهميته، وخاصة عند ( الظمّان ) و( غلته )، والماء يحتاجه الجسم عن طريق الفم (فيك)، وتكرر ( ظمّان ) و( ظمّانا )، وتكرر بالمعنى ( ظمّان ) و ( غلته ) ، وجميعها تفيد المعنى وتؤكد، ومنه قوله:

بَلَى زَادَنَا التَّكْبِيرَ فِي الْعِلْمِ أَنَّهُ **جَدِيدٌ كَسَاكَ الْعِزُّ وَهُوَ جَدِيدٌ**

(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص62).

(2) بلد مشهور في بلاد فارس ، فتحت أيام عثمان رضي الله عنه، ينظر: الحموي، معجم البلدان (ج4/454).

(3) الرّكُضُ: تحريك الرجل، الجوهري، الصحاح(ج3/1079).

(4)العزّي، الديوان(ص664).

(5) نقع: غبار، الجوهري، الصحاح(ج3/1292).

(6) الغل والغلة والغلل والغليل كلّ: شدة العطش وحرارته، قل أو كثر، ابن منظور، لسان العرب(ج11/499).

(7) العزّي، الديوان(ص636).

أَهْنِي بِكَ الْأَيَّامَ وَالْغَمْرُ<sup>(1)</sup> مَنْ بِهَا  
يُهَيِّبُكَ وَالرَّأْيِ السَّدِيدُ سَدِيدُ  
فَجَاءَتْ وَحَادِيهَا<sup>(2)</sup> إِلَيْكَ رَشِيدُ<sup>(3)</sup>

تبدو الألفاظ التي تكررت واضحة وهي (جديد ، جديد) ،و(السديد ، سديد) ، و(رشيد، رشيد) ، وهذه الظاهرة يستخدمها العزّي في ديوانه بصورة واضحة ،مما تلفت انتباه المتلقي من أول القصيدة ، لذا يحاول فهمها وربطها بالمعنى العام للقصيدة .

يتجلى النوع الثاني من شعر العزّي وهو الجناس الناقص في قوله:

جُبْنَا إِلَيْهِ سَجَايَاهُمْ<sup>(4)</sup> وَمَا بَرِحَتْ  
حَمَى أَبُو طَالِبٍ طُلَّابٍ نَائِلِهِ  
مُؤَمَّلٌ<sup>(7)</sup> شَهْدَ الْحَسَّادِ إِذْ عَجَزُوا  
مُبَرَّرٌ فِي الْمَعَالِي غَيْرُ مُفْتَخِرٍ  
تُجَابُ بِاللَّحْظِ نَحْوَ الْكَوْكَبِ السَّدْفُ<sup>(5)</sup>  
مَنْ بَدَلَةَ لِلْعُلَا مِنْ مِثْلِهَا أَنْفُ<sup>(6)</sup>  
بِقُضْلِهِ وَأَوْ اسْتَحْلَفْتُهُمْ حَلْفُوا  
كَأَنَّ كُلَّ افْتِخَارٍ عِنْدَهُ وَكَفُ<sup>(8)</sup>

فالتكرار يتضح في ( جبنا ) (تجاب) ، و(طالب) (طُلاب) ، و(استحلفتهم) (حلفوا) ، و(مفتخر) (افتخار) ، وهذا التكرار في الألفاظ يؤدي إلى تكرار أصوات الحروف التي تعطي إيقاعاً موسيقياً واضحاً، كما تعيد المعنى الذي يريده الشاعر سواء كان توكيد المعنى أو توضيحه أو بيان أهمية اللفظ المكرر.

وقوله:

دَعِيَ صَفْدِي<sup>(9)</sup> وَفُغِّي مِنْ صِفَادِي<sup>(10)</sup>  
فَمَا لِفُؤَادٍ مَنْ تَيَّمْتِ فَادِي

(1) الغمْرُ: الماء الكثير، قيل للرجل: غَمَرَهُ القَوْمُ، إذا علوه شرفاً...الجوهري، الصحاح(ج2/772).

(2) حدا: الحدو: سوق الإبل والغناء لها، المرجع السابق(ج6/2309).

(3) الغزي، الديوان(ص365).

(4) سجا: السَجِيَّةُ: الخُلُقُ والطبيعة، الجوهري، الصحاح(ج6/2372).

(5) السدف: الظلمة، والضوء وهو من الأصداد، ينظر: المرجع السابق(ج4/1372).

(6) أنف: كبر، ينظر: المرجع نفسه(ج4/1332).

(7) الأمل: الرجاء، يقال: أَمَلْ خَيْرَهُ يَأْمُلُهُ أَمْلاً، المرجع نفسه(ج4/1627).

(8) الغزي، الديوان(ص413)، وكف: وكف الماء وغيره سال، ينظر: ابن منظور، لسان العرب(ج9/362).

(9) الصدف: العطاء، ابن منظور، لسان العرب(ج3/256).

(10) أصفادي: الصدف: الوثاق، والاصفاد: القيود، الجوهري، الصحاح(ج2/498).

سؤال<sup>(1)</sup> زناد<sup>(2)</sup> نار هواك أغنى      وجود النار عن قذح<sup>(3)</sup> الزناد<sup>(4)</sup>

ويبدو التكرار واضحاً في القصيدة، سواء تكرر صوت الحروف وخاصة صوت الفاء الذي تكرر (6) مرات، وصوات الياء (5) مرات وصوت الصاد (3) مرات، او تكرر الألفاظ (صفدي) (صفادي)، و(زناد) (الزناد)، و(نار) (النار)، والقصيدة رسالة موسيقية تمتزج بالتركيب اللغوي في الجملة الشعرية والنص كله.

ويبدو ظاهرة تكرر 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"<sup>(5)</sup>، ويعدها السكاكي من "جهات الحسن... وهو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت والأخرى مثلها..."<sup>(6)</sup>، 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<sup>(7)</sup>، ويقوم بعملية تحسين للوزن، ودفع جديد لظاهر التناسب الموسيقي.

ظهرت هذه البنية البديعية في شعر الغزّي 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) نال خيراً ينال نَيْلاً، أي أصاب، المرجع السابق (ج5/1838).

(2) الرّند: العود الذي يُقذح به النار، المرجع نفسه (ج2/481).

(3) قذح النار من الزند: أخرجها منه، مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط (ج 2/717).

(4) الغزي، الديوان (ص530).

(5) ابن المعتز، البديع في البديع (ص140).

(6) السكاكي، مفتاح العلوم (ص430).

(7) ينظر: القرشي، نهاية الأرب في فنون الأدب (ج2/299)، القزويني، الايضاح في علوم البلاغة (ج1/123)،

السكاكي، مفتاح العلوم (ص186)، غنيم، علم الوصول الجميل (ص78)، الهاشمي، جواهر البلاغة (ص117).

ومن صورهِ قول العزِّي:

صَدْتُ الخِيَالَ بِغَفْوَةِ المَتَهَاجِدِ (1) ثم انتبهتُ فكان صيدي صائدي (2)

يقيم الشاعر من خلال رد العجز على الصدر (صدت - صائدي) إيقاعاً موسيقياً ليتكامل مع الوزن والقافية والتصريع وتكرار حرف الصاد (3) مرات، فيحقق بذلك إيقاعاً موسيقياً متكاملاً، فيشد انتباه المتلقي من مطلع القصيدة.

ومن صورهِ قوله:

وَصَلَّتْ يَوْمَ نَشْدَتُهُ وَضَلَالَةَ الـ منشودٍ أَيْسَرُ مِنْ ضَلَالِ النَّاشِدِ (3)

وقوله:

تعليق قلبي بذات القرط (4) يؤلمه فليشكر القرط تعليقاً بلا ألم (5)

والملاحظ في البيتين السابقين رد العجز على الصدر في قوله : (نشدته) و(الناشد)، (يؤلمه) و(ألم)، ومن صورهِ قوله:

فلا صحَّ مُعْتَلُّ النِّسِيمِ فَإِنَّمَا تُداوى بِهِ الأرواحُ وَهُوَ عَلِيلٌ (6)

ومنه قوله:

غَدَاً عِنْدَكُمْ مِنْ كُلِّ آتٍ عِبَارَةٌ فَأَيُّ غَدٍ يَأْتِي وَلَا يَفْتَضِي غَدَاً (7)

وقوله:

مَتَى كَانَ أَهْلُ الفَضْلِ إِبَاءً (8) عَلَى الفَضْلِ فَنَدَوْنُهُ فِي أَنْ تَكُونَ بِلا أَهْلِ

وَلَوْ مَنَعَ الإِحْسَانَ فَقَدْ مُشَاكِلٌ (9) لَمَّا عَمَّ ضَوْؤُ الشَّمْسِ وَهِيَ بِلا سَكَلٍ (10)

(1) هَجَدَ وَتَهَجَّدَ، أي نام ليلاً، وَهَجَدَ وَتَهَجَّدَ أي سهر، وهو من الأضداد، الجوهري، الصحاح(ج2/555).

(2) الغزي، الديوان(ص600).

(3) الغزي، الديوان(ص600).

(4) القرط: الذي يعلق في شحمة الأذن، الجوهري، الصحاح(ج3/1151).

(5) الغزي، الديوان(ص557).

(6) المرجع السابق، ص445.

(7) المرجع نفسه، ص429.

(8) إِبَاءً: التأليب: التحريض، الجوهري، الصحاح(ج1/88).

(9) مشاكل: مشابه، الشكّل: المثل، المرجع السابق(ج5/1736).

(10) الغزي، الديوان(ص486).

وهكذا يكثر الغزّي من استخدام رد العجز على الصدر وبصوره المختلفة ويمكننا القول: إنّه لم تخلُ قصيدة من هذا الفن البديعي؛ لما له من أثر على المتلقي ليكتمل مع العناصر الأخرى جمال شعر الغزّي.

## 6- التقسيم:

يعرّفه السكاكي بقوله: "أن تذكر شيئاً ذا جزأين أو أكثر ثم تضيف على كل واحد من أجزائه ما هو له عندك"<sup>(1)</sup>، وهو من العلوم البلاغية التي اهتم بها البلاغيون القدماء والمحدثون، ويراها الهاشمي "هو أن يذكر متعدد، ثم يضاف إلى كلّ فرد من أفرادها ما له على جهة التعيين"<sup>(2)</sup>، 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<sup>(3)</sup>.

يعطي التقسيم جمالاً شكلياً وإيقاعياً وتنغمياً، ولم يستخدمه الغزّي "من جانب الإيقاع فقط، بل من الجانب التشبيهي والتصويري، فهو يوظفه ليكون وتراً في الإيقاع..."<sup>(4)</sup>.

ويظهر التقسيم الثلاثي الجميل في قول الغزّي:

إِنْ أَحْسَنُوا كَلِمًا وَأَخْلَوْقُوا<sup>(5)</sup> زِمَمًا  
وَإخْشَوْشَنُوا شِيَمًا فَالْقَوْمُ أَعْرَابُ<sup>(6)</sup>

ونجد الإيقاع الموسيقي في البيت السابق من التقسيم الجميل الذي ينتهي بالتنقيط الداخلية بتكرار الميم المنون بالنصب (أحسنوا كلاً) و(أخشوشنوا 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 (ج1/12)، قدامة، نقد الشعر (ج1/23)، الفيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه (ج1/116)، الخفاجي، سر الفصاحة (ج1/82)، القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (ج1/114)، عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (ص205).

(4) الغزي، الديوان (ص254).

(5) خلق: الخلق: التقدير، الجوهرى، الصحاح (ج4/1470).

(6) الغزي، الديوان (ص523).

فِيحُلُّ مُشْكَلَةً وَيُؤْمِنُ خَائِفًا وَيُفِيدُ مُقْتَبِسًا وَيُغْنِي مُعْدَمًا<sup>(1)</sup>

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 نابغة من هذا التناسق والتقسيم الجميل.

ومن التقسيم الثنائي قول الغزّي:

فَالْفَخْرُ يُخْطَبُ فِي خِطَابِكَ مُجْمَلًا وَالسَّحْرُ يُعْرَفُ عَن كِتَابِكَ مُعْجَمًا<sup>(2)</sup>

من الملاحظ في البيت السابق أنّ الشطر الأول والشطر الثاني، يحتويان علي:

- حرف عطف، الفاء والواو.
- المعطوف الفخر والسحر.
- الفعل المضارع، المبني للمجهول: يُخْطَبُ، يُعْرَفُ.
- الجار والمجرور: فِي خِطَابِكَ، عَن كِتَابِكَ.
- مجملاً ، معجماً .

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 الغزّي في استخدامه نغمة موسيقية، فيكون 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"<sup>(3)</sup>، وهما في الحقيقة

(1) الغزّي، الديوان(ص484).

(2) المرجع السابق، ص485.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم(ص425).

"جمع ثم تفريق"<sup>(1)</sup>، وهو فن عرفه النقاد العرب والبلاغيون منذ القدم، ومن البلاغيين المحدثين من يعرفه بقوله: "هو ذكر متعدد، ثم اذكر ما لكل من أفرادها شائعاً من غير تعيين ما لكل واحد منهما، وردّه إلى ما هو له"<sup>(2)</sup>، ومنهم من يعرفه بقوله: "ذكر متعدد على جهة التفصيل أو الاجمال، ثم ذكر لما كل واحد من المتعدد من غير تعيين ثقة بأن السامع يرد كل واحد إلى ما يناسبه، فالأول اللف، والثاني النشر"<sup>(3)</sup>، وهو لون من ألوان البلاغة وخاصة من علوم البديع الذي يزين 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..."<sup>(4)</sup>

ويكمل اللف والنشر على التقسيم والترصيع والتصریح... والمحسنات الأخرى الموسيقى الداخلية للنص، وقد أجاد الغزّي في استخدام هذه المحسنات البديعية التي يجدها القارئ للديوان بوضوح.

من أمثلة اللف والنشر في ديوان الغزّي قوله:

لَقَدْ اِمْتَحَنْتُ لِسَانَهُ وَبَنَانَهُ      فوجدتُ ذا عَضْباً<sup>(5)</sup> وذا بحراً طمّاً<sup>(6)</sup>  
عَضْباً يَنْوِبُ فِرْزَنْدُهُ<sup>(7)</sup> عَنْ حِدِّهِ      بَحْرًا يُنَالُ الدُّرَّ مِنْهُ مُنْظَمًا<sup>(8)</sup>

اللف في البيت السابق في قوله (لسانه و بنانه) والنشر في قوله: (فوجدت ذا غضباً) وهو ما يتعلق اللسان، وفي قوله: (وذا بحراً طمّاً) 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 (ج2/212).

(2) غنيم، علم الوصول الجميل (ص100).

(3) علوان، من بلاغة القرآن (ص266).

(4) الغزي، الديوان، (ص253).

(5) عضباً: العَضْب: السيف القاطع، الجوهرى، الصحاح (ج1/183).

(6) طمّاً الماء: ارتفع وملاً النهر، ومنه طمّت المرأة بزوجه، إذا ارتفعت به، المرجع السابق (ج6/2415).

(7) فِرْزَنْدُ: السيف، المرجع نفسه (ج2/519).

(8) الغزي، الديوان (ص484).

وَضُمِّنْ خَدَّهَا جَمْرًا وَمَاءً      وَكَانَ الْجَمْعُ بَيْنَهُمَا عَجَابًا  
فَزَادَ الْمَاءَ بِالْجَمْرَاتِ بَرْدًا      وَزَادَ الْجَمْرُ بِالْمَاءِ التَّهَابًا<sup>(1)</sup>

وهذا النوع من اللف والنشر المجل الذي يكون فيه اللف مجمداً يشتمل على عدد (وضمن خدّها جمراً وماءً) ويأتي النشر مفصلاً على حسب اللف، فيأتي البيت الثاني ليفصل المجل (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 التهاباً) ويقوم المتلقي برد كل من اللف والنشر لما يتناسب، وبذلك يخلق الشاعر الموسيقى الداخلية في النص، لتكتمل مع موسيقى الوزن والقافية.

---

(1) الغزي، الديوان (ص 490).



# الخاتمة

## الخاتمة

لقد وصلت الدراسة في ديوان الغزّي إلى نهايتها، ولكنها بداية لدراسات أخرى يمكن أن يقوم به باحثون آخرون، وقد توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

1- لقد تعدد الصفات عند الغزّي في الإنسان الذي يمدحه ، فتعدد معجمه الشعري في المدح، ومنها المعجم الدال على الصفات الخلقية، والصفات الخلقية، والمعجم اللغوي الخاص بالمدح بالأصل، أو بالكرم، أو بالشجاعة، أو بالفصاحة...

2- تحتل المرأة في شعر الغزّي 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 الغزّي الطبيعة الصامتة من صحاري وأودية وجبال وبحار ونجوم وأزهار وربيع، وكواكب وليل، وشهب وسما، 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 الغزّي، 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 إحياءات دلالية متنوعة أرادها الشاعر، كما أكثر من استخدام أسلوب الشرط في ديوانه، ووظفه توظيفاً أدبياً مستخدماً معظم أدواته، ولكنه اهتم ببعضها اهتماماً واسعاً.

7- شكّلت ظاهرة التناص في شعر إبراهيم الغزّي سمة أسلوبية في شعره ، وقد اتّجه الغزّي من خلال التناص بأنواعه مشكلاً إحياءات ودلالات كثيرة متنوعة، ويعتبر التناص الديني وخاصة مع القرآن الكريم والحديث الشريف من أهم المظاهر في شعر الغزّي، ولم يكتفِ الشاعر بالقرآن والسنة؛ ولكنه تأثر بكلّ ما تعلق بالدين الإسلامي، من فقه وعبادات ومبادئ، كما أكثر من

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 توحى 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 العزّي قصائد ديوانه على تسعة بحور بمختلف أغراضها الشعرية، أهمل بعض البحور، يأتي بحر الكامل في مقدمة البحور الشعرية التي وظفها العزّي في ديوانه وهو يمثل ربع ديوان العزّي 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 العزّي لم يستخدم القافية المقيدة إلا في عدد محدود من القصائد، وقد عوض 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 العزّي في استخدامه نغمة موسيقية، فيكون بذلك نغمة داخلية للنص الشعري بكامله.

## التوصيات

يمكن للباحثين تناول العديد من الأبحاث التي تصلح كعناوين لرسائل للماجستير أو الدكتوراه، ومن ذلك:

- 1- دراسة البنية الإفرادية في ديوان العزّي، وعلى سبيل المثال: المقدمة الطللية في ديوان العزّي، أو وصف الطبيعة في ديوان العزّي...
- 2- دراسة البنية التركيبية في ديوان العزّي، ويمكن تناول أسلوب الشرط، والتقديم والتأخير، والإنشائية، والحذف.
- 3- التناسق بأنواعه المختلفة في بحث مستقل، ليشمل السرقات والتضمين والاقتناس... والتناسق بمفهومه المعاصر.
- 4- دراسة البنية الموسيقية في ديوان العزّي للوقوف على التطور الموسيقي في الأدب العربي.
- 5- دراسة التردد الصوتي واللفظي (التكرار) في ديوان العزّي.
- 6- دراسة الاشتقاق والتوليد اللفظي في ديوان العزّي.



## المَصَادِيرُ وَالْمَرَاجِعُ

## 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*، ط 1، المغرب: المؤسسة الحديثة للنشر.

أنجينو، مارك. (1988م). *التناصية، دراسة مترجمة ضمن كتاب "آفاق تناصية"*، ترجمة: محمد خيرى البقاعي، (د ت)، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

أنيس، إبراهيم. (1971م). *الأصوات اللغوية*، ط 4، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

أنيس، إبراهيم. (1985م). *من أسرار اللغة*، ط 7، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

أنيس، إبراهيم. (1990م). *موسيقى الشعر*، (د ط)، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

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 خيرى البقاعي، (د ط) ، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

البحثري. (1963م). *ديوان البحثري*، 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.



التبريزي، يحيى بن علي. (د ت). شرح القصائد العشر، عنيت بتصحيحها وضبطها والتعليق عليها : إدارة الطباعة المنيرية، (د ط).

الجاحظ. (2002م). البيان والتبيين، 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.

الجبار، 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، ط 1 ، الرياض: مكتبة الرشد.

الحسيني، محمد رشيد. (1990م). تفسير المنار، (د ط)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- الحملاني، حميد. (د ت). *التناص وإنتاجية المعاني*، مجلة علامات في النقد والأدب، الجزء 4،  
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.
- الخرزاعي، دعبل بن علي. (1983م). *شعر دعبل بن علي الخرزاعي*، صنعة: عبد الكريم الأشر،  
ط 2، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية .
- الخرزاعي، ابن سنان. (1982م). *سر الفصاحة*، ط 1، بيروت: دار الكتب العلمية.
- ابن، خلکان ، أحمد بن محمد. (د. ت). *وفيات الأعيان أبناء 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.

- رمانى، 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.
- الزغبى، أحمد. (1995م). *التناص نظرياً وتطبيقياً*، ط 1، الأردن: إربد، مكتبة الكتاني.
- الزمرخشي، محمود بن عمرو. (1987م). *الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل*، ط 3، بيروت: دار الكتاب العربي.
- الزمرخشي، 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.

- 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، ط 3، 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.
- شريح، عصام. (2000م). *ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل*، (د ط)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربي.
- الشيبياني، أبو عمرو. (2001م). *شرح المعلمات التسع*، تحقيق وشرح: عبد المجيد همو، ط 10، بيروت: مؤسسة الأعلمي.
- الصفدي، صلاح الدين. (2000م). *الوافي بالوفيات*، تحقيق: أحمد الأرنؤوط 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.

- 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، ط 10، مصر: دار هجر.
- عباس، إحسان. (1983م). *تاريخ النقد الأدبي*، ط 4، بيروت: دار الثقافة.
- عباس، محمود جابر. (2000م). *استراتيجية التناس 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*، ط 1، القاهرة: دار الشروق.
- عبد المطلب، محمد . (1997م). *هكذا تتكلم النص*، (د ط)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عبد المطلب، محمد. (1995م). *جدلية الأفراد 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 التناس في الشعر العربي*، (د ط)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

- 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 الأرنؤوط، ط 1، 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)،* العدد 24، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عيد، رجا. (د ت). لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، د ط، الإسكندرية: منشأة المعارف.

العزّي، إبراهيم. (2003م). ديوان العزّي، تحقيق: عبد الرازق حسين، ط 1، الإمارات: دبي، مركز جمعة الماجد.

غني، كمال. (2008م). علم الوصول الجميل، ط 1، فلسطين: غزة، أكاديمية الإبداع.  
غني، كمال. (2010م). تجليات التناس 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 .

القصييري، فيصل صالح. (2006م). بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، ط 1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

- 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 الغزّي*، غزة: مجلة الزيتونة للعلوم العربية وآدابها، العدد الثامن.
- القيرواني، ابن رشيقي. (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، ماجدة، محمد بن يزيد القزويني. (د ت). *سنن ابن ماجدة*، 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 عزيمة، (د ط)، بيروت: عالم الكتب .
- المنتبي. (1983م). *ديوان*، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
- مجاهد، أحمد. (1998م). *أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصية التراثية*، (د ط)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- المجنوب، الله الطيب (د ت). *المرشد لفهم أشعار العرب* ، بدون



- محمد، أحمد العروزي. (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 الحدائق.
- 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). *البدیع 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.

- مفتاح، محمد. (1986م). *تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية / لتناص، ط 2، المغرب: المركز الثقافي العربي.*
- مكي، الطاهر أحمد. (1980م). *الشعر العربي المعاصر، ط 1، القاهرة: دار المعارف.*
- مناع، هشام صالح. (1995م). *الشافعي 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.*
- النعمي، 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.*

- ابن، هشام، عبد الله بن يوسف.(1985م). *مغني اللبيب عن كتب الأعراب*، 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 المتنبّي.
- 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.