المجلد السابع والعشرون للعام ٢٠٢٣م
حولية كلية اللغة العربية للبنين بجرجا

تقنيات الوزن والقافية
في شعر غازي القصيبي

Weight and rhyme techniques
in Ghazi Al-Gosaibi's poetry

بقلم الدكتور

عبدالرؤوف بن محمد العبداللطيف

أستاذ مساعد الأدب والنقد والبلاغة، قسم اللغة العربية،
كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، الأحساء، المملكة العربية السعودية

الجزء الأول (إصدار يونيو ٢٠٢٣م)

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٢٠٢٣/٦٩٤٠م

بسم الله الرحمن الرحيم

تقنيات الوزن والقافية في شعر غازي القصيبي

عبدالرؤوف بن محمد العبداللطيف

قسم الأدب والنقد والبلاغة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، الأحساء، المملكة العربية السعودية.

البريد الإلكتروني : mwaffag22@yahoo.com

الملخص

يهدف هذا البحث إلى بيان تقنيات الأوزان والقوافي في شعر غازي القصيبي ودورها في دعم المعنى وتعميق الدلالة، وبخاصة شعر التفعيلة؛ حيث يتحلل الشاعر من قيود الوزن العمودي، وينوع في القوافي، موظفًا الإحصاء والوصف والتحليل لإثبات فرضيات البحث. وقد اشتمل البحث على مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة، ففي التمهيد تم الحديث عن الإيقاع وعناصره، وأهميته، وعلاقته بشعر التفعيلة، ودرس المبحث الأول تقنيات الوزن في شعر غازي القصيبي، وتناول المبحث الثاني تقنيات القافية في شعر غازي القصيبي، وتوصل البحث إلى مجموعة من النتائج، أبرزها: أن الشاعر نظم بعض قصائده وفق بحرين شعريين أو أكثر، وقد يستعمل القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة في القصيدة ذاتها، أن معظم شعر القصيبي جاء على نمط شعر التفعيلة، كما تتميز قوافيه بالتنوع الذي يثري الإيقاع سواء كان ذلك باستخدام القوافي المتتابعة أم القافية المركزية أم غير ذلك.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الوزن، القافية، شعر التفعيلة، غازي القصيبي.

Weight and rhyme techniques in Ghazi Al-Gosaibi's poetry

Abdulraouf mohammed alabdullatif

Assistant Professor of Literature, Criticism and Rhetoric, Department of Arabic Language, College of Arts, King Faisal University, Al-Ahsa, Saudi Arabia.

Email: mwaffag22@yahoo.com

Abstract

This research aims to explain the techniques of meters and rhymes and their role in supporting the meaning and deepening the significance in the Saudi romantic poetry, especially the tafilah poetry; where the poet decomposes from the constraints of the vertical weight and diversifies the rhymes. This research also studies the poetry of Dr. Ghazi Al-Qusaibi from those aspects, employing statistics, description and analysis to prove the hypotheses of the research. The research includes an introduction, two chapters, and a conclusion. In the introduction, romance was talked about as a preferred choice for Saudi romantic poets. The first topic studied rhythm in the poetry (elements - beginnings - techniques - means). The application was made in the second section on the poetry of Dr. Ghazi Al-Qusaibi, and the research reached in its conclusion a set of results, the most prominent of which is that the renewal in Saudi romantic poetry did not deviate from the conventional scope of the poem despite the diversification of rhymes and meters, and that the weight on which most of this type was built poetry is the weight of an iambic poem, and it is characterized by ease, flow, and distance from complexity. In such poetry, the rhymes are also distinguished by the diversity that enriches the rhythm, whether it is by using successive rhymes, a central rhyme, or otherwise.

Keywords: Rhythm, meter, tafilah, poetry, Ghazi Algosaibi - romance - Saudi poetry.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

يعد الإيقاع من أبرز وأهم الأسس التي يقوم عليها الشعر العربي، وقد عرفه الشعراء من قبل أن يبتكر الخليل بحوره الشعرية، وقد حافظ الشعر العربي على أوزان الخليل مدة طويلة، حتى جاء العصر الحديث فتطورت الأوزان وتعددت القوافي، وخرج الشعراء على هذه القوانين العروضية، ولا سيما في شعر التفعيلة.

إن دراسة الإيقاع في شعر التفعيلة تكتسب أهمية كبيرة من حيث إن الإيقاع ميزة من أهم مزايا هذا النوع من الشعر، فمعظمه شهد تطورا كبيرا في الأوزان والقوافي، خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي، حينما تمرد كثير من الشعراء على الوزن الخليلي، وذهبوا في شكل القصيدة مذاهب شتى؛ فمنهم من ألغى الوزن بشكل تام، ومنهم من حافظ على الوزن وأهمل القافية، ومنهم من لم يلتزم بالعروض الخليلي وابتكر إيقاعات خاصة به، لكن في النهاية لم يصمد إلا الشكل المعروف بشعر التفعيلة.

والشعراء السعوديون، المحافظون منهم والمجددون، لم يخرجوا عن الوزن خروجا تاما، فقد اتبعوا إما الطريقة القديمة التي تلتزم بها القصيدة العمودية، وإما طريقة شعر التفعيلة، وما أصبح يطلق عليه بعد ذلك الشعر الحر، ومنهم الشاعر غازي القصيبي، الذي هو موضوع هذه الدراسة.

من هنا جاء هذا البحث لدراسة تقنيات الوزن والقافية في شعر غازي القصيبي، وبيان وأثر ذلك دلاليًا في دعم المعنى.

ويهدف هذا البحث للإجابة على بعض التساؤلات المتعلقة بشعر التفعيلة خاصة، مثل:

ما هي التقنيات الغالبة في شعر غازي القصيبي، بنوعيه: العمودي والتفعيلة؟ وإلى أي مدى التزم القصيبي بالوزن الخليلي المعروف في شعر التفعيلة؟ وما موقف القصيبي من القافية؟ هل التزم بضرورة واحديتها؟ أو أنه كان ينوع فيها؟

واتبعت في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يقف عند الشاهد ويحلله ويتخذه دليلا على صحة الفروض.

وقد وقفت على دراسة لشعر غازي القصيبي تتعلق بالفرق بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة بعنوان: "التجربة بين الشعر الموزون المقفى وشعر التفعيلة – غازي القصيبي أنموذجًا – دراسة نقدية موازنة" للباحث وليد خالد الحازمي، وهي دراسة تركزت على الفرق بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة في جوانب التنوع الموضوعي والبناء الفني والمعاني والأفكار والألفاظ والأساليب، أما هذه الدراسة فتركز على عناصر الإيقاع في شعره، وكيفية توظيفها في خدمة المعنى.

كما اطلعت على دراسة أخرى بعنوان: شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، لمحمد بن سالم الصفراني، ٢٠٠٦م، وهي دراسة عامة –كما يتبين من عنوانها– وكان من ضمنها دراسة الإيقاع في شعر القصيبي، وهي دراسة موسعة، وقد استفدت منها، ولا سيما في جانب الإحصاء.

ولهذا فقد اشتملت خطة الدراسة على، مقدمة وتمهيد، ومبحثين، ثم خاتمة، ويمكن عرضها على النحو الآتي:

مقدمة: تناولت أهمية الدراسة وأسئلتها ومنهجها وخطتها.

تمهيد: تناول الإيقاع من حيث تعريفه لغة واصطلاحا، وعناصره، وصلة الوزن والقافية به، ثم عناصره المهمة، ثم علاقة الإيقاع بالشعر الحر، وتقنيته، وأهم مزاياه، وأهم الوسائل التي تثريه.

المبحث الأول: تقنيات الوزن في شعر غازي القصيبي

المبحث الثاني: تقنيات القافية في شعر غازي القصيبي

وأخيرًا ختمت البحث بخاتمة شملت أهم النتائج.

تمهيد:

من المتعارف عليه أن أهم مميزات الشعر الشكلية التي تفصل بينه وبين النثر، وتمنحه خصوصيته الشعرية هو قيامه على أسس ودعائم جوهرية تشكل ماهيته، وتحدد طبيعته، تتمثل في الإيقاع الذي ينتج عن عدة أمور، أبرزها الوزن والقافية، وهما عنصران أساسيان لا يمكن أن يستغني عنهما الشاعر، أو عن أحدهما، كما هو الحال في الشعر الحديث، ولهذا فقد اهتم بهما العروضيون والشعراء والنقاد على السواء على مر التاريخ.

يعرَّف الإيقاع لغة بأنه اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء(١)، يقول ابن منظور (ت نحو٧١١هـ): "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل –رحمه الله– كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"(٢).

ولما كان الشعر مجموعة من الألحان والأوزان فقد أُطلق لفظ الإيقاع على كل نغم صدر عن الأبيات الشعرية أيا كان مصدره ومهما كان سببه؛ ولذلك "يُساء في الكتابات النقدية العربية الحديثة استخدام مصطلح الإيقاع، فغالبًا ما يقصد به الوزن، أو ما يتعدى الوزن إلى الجانب الموسيقي أو الصوتي في الشعر، الإيقاع أعم من الوزن، والأحرى أن نقول إن الوزن هو أحد عناصر الإيقاع، أو إن الأوزان هي قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه"(٣).

إذًا فالإيقاع هو موسيقى الشعر التي تتكون من عدة عناصر داخل القصيدة، وهو "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"(٤).

والإيقاع سمة عامة لا تختص بالشعر، بل هي شاملة للشعر والنثر، وكل كلام يمكن أن يحوي إيقاعًا، ولكن القصد إليه والتمكن من إتقانه هو ما يميز كاتبًا عن آخر وشاعرًا عن آخر، وهو أمر حرص عليه العرب القدامى بدافع فطري؛ لأن النفس تميل بطبعها إلى الطرب والنغم، وربما كان حب الإيقاع هو السبب في خلق الشعر.

والسؤال هنا: هل الإيقاع مقتصر على الجمل المركبة والألفاظ المتجاورة ؟ أو أن كل كلمة تحوي بذاتها إيقاعًا ؟

إن المتأمل للأصوات الصادرة عن الكلمات يستطيع أن يفرق بين مقاطع الكلمة الواحدة، بمعنى أن تجاور الحركات والسكنات داخل اللفظ الواحد يعطي نغمًا خاصًّا لهذا اللفظ، كما أن قوة الحروف التي يتركب منها اللفظ ولينها يعطي جرسًا مميزًا يميز كل كلمة عن غيرها، وهذا ما فطن إليه العلماء حين لاحظوا أن بعض الأوزان للكلمات تجمع معاني مشتركة، يقول ابن جني (ت نحو٣٩٢هـ): "وقال سيبويه في المصادر التي جاءت على الفَعَلان: إنها تأتي للاضطراب والحركة، نحو النقزان والغليان والغثيان، فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال"(٥).

عناصر الإيقاع:

من هنا نجد المدخل لبحث العناصر المكونة للإيقاع داخل القصيدة، وهي عناصر كثر الحديث عنها، فتوسع النقاد في تقسيماتها، لكن يمكن إجمال أهمها فيما يلي:

أولا: **الوزن**:

هو أهم عنصر يكوّن الإيقاع ويلعب فيه دور المؤسس؛ ولهذا فشلت كل المحاولات التي أرادت إخراج الشعر من دائرة الوزن، وانتهت إلى الإخفاق، كقصيدة النثر أو ما يسمى بالشعر المنثور، لأن النثر العربي غير عاجز عن حمل ما يتحدثون عنه من احتواء قصيدة النثر على المشاعر والأحاسيس والأخيلة(٦).

ولكن لا بد من الإشارة إلى أن الوزن لا يقصد به فقط ما وضعه الخليل بن أحمد، بل إن كل شعر حمل وزنًا عبّر الشاعر من خلاله عن تجربته بشكل صادق هو وزن يحمل إيقاعًا وإن لم يكن من أوزان الخليل؛ وذلك لأن الخليل بن أحمد (ت نحو ١٧٥هـ) وضع قواعد العروض بناء على استقرائه للشعر الذي قيل قبله، ولم يضعها ليقف في وجه تطور الأوزان واتساعها، بدليل حصول هذا التطور في القرن الثاني على أيدي بعض الشعراء كأبي العتاهية (ت نحو ٢١١هـ) وغيره.

وقد ذهب كثير من النقاد إلى أن تنوع الأوزان يرجع لحاجة الموضوعات وتنوعها، ولهذا قال بعضهم: إن بحورًا كالطويل والبسيط تناسب الرثاء، وبحورًا أخرى كالخفيف والمتقارب والرمل والبحور المجزوءة تناسب ما يوصف به فرح النفس وطربها وما شابه ذلك من الأغراض، يقول أبو هلال العسكري (ت نحو٣٩٥هـ): "وإذا أردت أن تعمل

شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنًا يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو يكون في هذه أقرب طريقًا وأيسر كلفة منه في تلك"(٧).

والحق أن القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من الموضوعات وزنًا خاصًا أو بحرًا خاصًا من بحور الشعر، فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل البحور، وقد نظمت المعلقات رغم اتفاق معظمها في الموضوع من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل(٨).

والخلاصة أن الوزن عامل أساسي في الإيقاع، والتخلي عنه يفقد الشعر أهم صفاته.

ثانيا: **القافية**:

القافية ميزة ميزت الشعر العربي عن غيره، فقلما نجد القافية في الشعر غير العربي بهذا الشكل الذي تلتزم به القصائد العربية(٩)، وقد نبه كثير من الكتاب على أهميتها ومكانتها في القصيدة، يقول الجاحظ (ت نحو٢٥٥هـ): "وحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت"(١٠)، وتشكل القافية على الصعيد الوزني بؤرة إيقاعية يتمثل فيها التركيز النهائي للوزن، وتسهم في تدعيم حركة الإيقاع الداخلي في القصيدة(١١).

ومن هنا تبرز مقدرة الشاعر اللغوية في اختيار القافية، وتوظيفها لخدمة المعنى، فمن عيوب القوافي أن تكون القافية مستدعاة لا تفيد معنى؛ وإنما أوردت ليستوي الروي فقط (١٢)، وهذا ما دعا الشعراء المعاصرين للتخفيف من حدتها حتى لا تقف عائقا أمام المعنى كما سيأتي.

ولكنْ هناك سؤال يقول: هل هناك علاقة بين موضوع الشعر وما ينبغي أن يختاره الشاعر من حروف الروي؟

إن القطع بعموم ذلك فيه شيء من التسرع؛ "فليس من قاعدة تربط حروف القوافي بموضوع الشعر، والأمر في ذلك يشبه علاقة البحور بموضوعات القصائد، غير أنه لحظ أن القاف قد تجود في الشدة والحرب، والدال في الفخر والحماسة، والميم واللام في الوصف... وإنما هو قول إجمالي إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق؛ لأن هذه الأحرف تختلف موسيقاها تبعا لحركتها، وللحروف والحركات قبلها"(١٣).

والذي يمكن أن يصدق في هذا المجال هو ندرة مجيء بعض الحروف رويًّا؛ لأن "القافية منها الطيع والعصي، والسهل والجامح، وما تطرد معه المعاني وما تقف؛ فحروف الطاء والظاء والصاد والشين إذا جعلت رويا أجهدت الشاعر وحبست أفكاره، ونشرت في الشعر الركاكة وقلة الماء؛ ولذلك يتحاماها أكثر الشعراء"(١٤).

ولسنا بصدد البحث في أنواع هذه القافية وعيوبها، ولكن ينبغي التنبيه على أن واقع الشعر العربي أثبت عدم الاستغناء عنها مهما كان تطوره؛ ولهذا أخفق ما يسمى بالشعر المرسل وهو الشعر الموزون الذي لا يحفل بالقافية، سواء أكانت موحدة أم متنوعة، كما حاول ذلك بعض شعراء المهجر وبعض الشعراء المصريين مثل عبد الرحمن شكري، ومحمد فريد أبو حديد، وعلي باكثير، بيد أن محاولاتهم باءت بالإخفاق، لأن طبيعة الشعر العربي تأبى هذا اللون الشعري الخالي من موسيقى القافية(١٥).

ثالثا: عناصر أخرى:

ومن هذه العناصر وجود القوافي الداخلية في البيت الشعري، وهذا ما يسمى بالترصيع عند البلاغيين، كقول الخنساء(١٦):

حمّال ألويةٍ، هبّاط أوديـةٍ شهّاد أنديةٍ، للجيشِ جرّارُ

نحّار راغيةٍ، ملجاء طاغيةٍ فكّاك عانيةٍ، للعظمِ جبّارُ

وهذا النوع من الإيقاع لم يكن يُقصد إليه في الشعر القديم، حتى جاء القرن الثاني والثالث وما بعدهما، وحرص النـاس علـى تنويـع الإيقـاع، فأكثروا منه، كأبي نواس الذي نظم قصيدة كاملة في هذا الفن(١٧).

ومن ذلك إكثار الشاعر من المحسنات البديعية، من جناس وطباق ورد الأعجاز على الصدور، وذلك مثل قول أبي تمام(١٨) (ت نحو ٢٣١هـ):

دَعـني وَشُـربَ الهَـوى يـا شـارِبَ الكـاسِ فَـإِنَّني لِلَّـذي حُسِّـيتُهُ حاسـي

لا يوحِشَـنَّكَ مـا اِستَسـمَجتَ مِـن سِـقَمي فَـإِنَّ مُنزِلَـهُ بـي أَحسَـنُ النـاسِ

مِـن قَطـعِ أَلفاظِـهِ تَوصـيلُ مَهلَكَـتي وَوَصـلُ أَلحاظِـهِ تَقطيـعُ أَنفاسـي

فإنك تلحظ نغمًا خفيًّا في مجاورة بعض الكلمات مثل: شرب، شـارب، الكاس، حاسي، قطع، وصل، توصيل، تقطيع....

ومن هذه العناصر موازنة الشـاعر بـين أحـرف المـد والحـروف الصحيحة، فإن وجود أحرف المد بكثرة في الشعر يعطي الموسيقى انسـيابا وسهولة، ويجعلها أكثر صلاحية للتغني بها، وأكثر وقعا في الآذان، كقـول شوقي(١٩) (ت نحو ١٣٥١هـ):

اختلافُ النهارِ والليلِ يُنسي اذكرا لي الصِّبا وأيامَ أُنسـي

وَصِفا لي ملاوةً من شبـابٍ صوّرت من تصـوّراتٍ ومَسِّ

إلا أنه يجب على الشاعر عدم المغالاة في ذلك؛ لأنه قد يفسد التوازن الموسيقي في القصيدة(٢٠).

وقد يكون لانسجام مخارج الألفاظ والحروف التي ينتخبها الشاعر دور كبير في الارتقاء بإيقاع القصيدة، والمقصود بذلك أن يكون اللفظ موحيا من خلال أصوات حروفه، حيث إن كثيرا من الكلمات في اللغة تم ابتكارها من حروف ذات صوت يوحي بالمعنى الذي وضعت من أجله، وعلى سبيل المثال فإن أسماء الأصوات كالخرير والحفيف والفحيح والصهيل تحتوي على حروف قريبة من الأصوات التي تدل عليها، وهي ما يسمى بالكلمات ذات الجرس المعبر(٢١)، واستخدام الشاعر لها يعطي نغما إضافيا للإيقاع العام للقصيدة يشعر به السامع ويطرب له؛ ولذلك يقال إن القرآن الكريم يحتوي على إيقاع من هذا النوع كما في تكرار حرف السين بشكل متكرر في سورة الناس التي تتحدث عن وسوسة الشيطان للإنسان، مما يعطي نغمًا تصويريًا لمن يتحدثون بصوت منخفض لا تظهر فيه سوى حروف الصفير.

الإيقاع في الشعر الحر

في البداية أود الإشارة إلى أنني خصصت الشعر الحر دون غيره بالحديث هنا؛ نظرا لكثرته في شعر غازي القصيبي أولا، وللحرية الكبيرة التي تتمتع بها القصيدة الحديثة في جانبي الوزن والقافية، اللذين هما موضوع هذا البحث، وإلا فالدراسة تتناول الشعر العمودي وشعر التفعيلة معاً في شعر القصيبي.

إن السبب الرئيسي وراء ظهور الشعر الحر هو الرغبة الشديدة للشعراء في تجديد الشعر العربي وتطويره، وهذه الرغبة نشأت من زاويتين: أولاهما الإحساس بتحول الشعر إلى نظم، إذ وُجد من النقاد في عصور الانحطاط من يهتم بالوزن والقافية ونسبة هذه القصيدة أو تلك إلى بحر كذا أو كذا، دون النظر إلى ما يحمله الشعر من أحاسيس وصور وخيال، فأرادوا كسر هذا القيد اعتقادا منهم أنه السبب في نضوب المشاعر وتحجر الشعر(٢٢)، وثانيهما اعتقاد الشعراء بأن روح العصر تتنافى مع الشكل القديم، ولذلك يجب البحث عن شكل جديد يتيح للشاعر الانطلاق والاستقلالية في التعبير عن مضامينه، كما أتاحت له الحضارة الجديدة الحريات الأخرى(٢٣).

وقد وجد الشعراء في هذا الشعر ضالتهم، فلا حدود للأوزان، ولا قيود للقافية، بل تترك القصيدة لعاطفة الشاعر ومشاعره الحرية في تحديد الوزن وتغييره متى شاءت، ويمتد السطر الشعري حسب امتداد الدفقة الشعورية، فيقصر بقصرها ويطول بطولها، وتأتي القافية داعمة للصورة نابعة من المعنى، لا مجتلبة ولا متكلفة ولا مستدعاة، فتتغير حينما لا تخدم الصورة،

ثم يعود الشاعر إليها إذا وجد حاجة في المعنى، وبذلك يسير الإيقاع والمشاعر جنبا إلى جنب(٢٤).

ولو بقي الأمر على ذلك لكان تطورا إيجابيا للإيقاع في الشعر، لكن بعض الشعراء ظن أن التحرر هذا يبيح له الخروج عن الوزن والقافية تماما، دون أن يكون لهما أثر، وأن الثورة على كل ما هو قديم تقدُّم نحو الإبداع، فخرجت قصيدة النثر وخرج الشعر المرسل الخالي من القافية، لكنهما لم يصمدا طويلا بسبب رفض الأذن العربية لهما، ولأنه هدم لأركان الشعر الأساسية، ولم يثبت في هذا المجال سوى الشعر الحر أو شعر التفعيلة؛ لأنه لم يقطع علائقه بالوزن والقافية، وإنما أخذهما مع شيء من التطوير والتنويع تستسيغه الأذن ويقبله الشعر، ويرتبط بموروثاتنا الأدبية، وينأى عن التقليد الأعمى للغرب، "فحركة التجديد في الشعر يجب أن تكون قائمة على أسس وطيدة من الاعتزاز بالقومية، والمحافظة على مقومات الشخصية العربية الأصيلة، والثقافة العربية العميقة، ولها أن تحارب التقليد بالتجديد، لا أن تحارب التقليد بتقليد هو شر منه، فهذا لأن حركة الشكل الجديد تحاول أن تهدم القديم؛ مدعية أن السير على نمطه تقليد لشيء محاه البلى، كما تحاول أن تقيم مكانه جديدا ليس في الواقع إلا التقليد لصورة واردة من الغرب"(٢٥).

تقنية الشعر الحر

إن التقنية التي يتبعها الشاعر المعاصر في نظمه لقصيدته، تعد من أكثر قضايا الشعر المعاصر تباينًا واختلافًا؛ لعدم وضوح المصطلح، وكثرة ما قيل حوله، وتعدد آراء الدارسين له، ونزاعهم حول ما يصح من قواعده وما لا يصح، ولربما كان السبب في ذلك أن الشعر الحر ظاهرة ذوقية تقبَّلها

البعض ورفضها آخرون، والذين قبلوها تحفَّظ بعضهم تجاهها، ولأنها جديدة وليس لها قواعد مسبقة راح كل أديب أو شاعر يضع لها القواعد التي ترضي ذوقه، ويدافع عنها بحجة أو بغير حجة.

لكنني سأعرض لأهم المعالم الشكلية لإيقاع الشعر، والتي اتفق عليها معظمهم، وذلك من جهتي الوزن والقافية كما يلي:

أولا: الوزن:

إذا أخرجنا من حديثنا عن الشعر الحر ما يسمى بالشعر المنثور الذي لا يمت بصلة إلى الفن الشعري، فإننا نجد أن أبرز المعالم الإيقاعية الخاصة بوزن الشعر الحر هي:

١- أنه شعر يقوم على التفعيلة المكررة، كوحدة أساسية، وهي غالبا تفعيلة من التفاعيل المعروفة في علم العروض(٢٦).

٢- قد يترخص الشاعر في هذه التفعيلة فيغير في بنائها بعض التغييرات التي تدخل في باب الزحافات والعلل، ولكن بلا تمييز بين تام البحر ومجزوئه ومشطوره، ولا بين حشوه وعروضه وضربه، ومن هنا تختلط تلك التغييرات في تفعيلة القصيدة الحديثة بلا نظام ثابت(٢٧).

٣- ليس للقصيدة أبيات، وإنما أسطر؛ لأنها ليست مشطرة(٢٨)

٤- ليس للسطر طول محدد، فيمكن أن يكون تفعيلة واحدة، وقد يصل إلى عشر تفعيلات في السطر الواحد، وذلك حسب ما يحتاجه الشاعر، ولا يتجاوز ذلك غالبا(٢٩).

٥- دخلت تفعيلات جديدة في الشعر الحر لم ترد في الشعر العربي القديم مثل (فاعلُ، فَعَلَتُ)(٣٠).

٦- الأصل في تفعيلة القصيدة الحرة أن تكون ذات أصل واحد، كما في البحور الصافية في شعرنا العربي كالكامل والرجز والوافر والهزج والرمل، لكن يجوز ورود تفعيلتين مختلفتين في القصيدة الواحدة، إلا أن ذلك قليل، وهو يشكل مزلقا لكثير من الشعراء فيتخبطون في ترتيبها(٣١).

٧- لا يتحد الضرب في جميع أسطر القصيدة الحرة، بل يمكن أن ينوع الشاعر فيه بكل ماورد أو لم يرد في الشعر القديم(٣٢)، خلافا لما ذهبت إليه نازك الملائكة(٣٣).

٨- تجيز القصيدة الحديثة اجتماع بعض التفاعيل على غير ما كان معهودا في القصيدة الموروثة، فمثلا تجيز اجتماع (فاعلن) مع (فعولن) في بحر المتدارك، أما الزحافات والعلل فقد زاد ورودها بكثرة في القصيدة الحديثة بما لم يكن معهودا في السابق(٣٤).

٩- تجيز قصيدة التفعيلة المزج بين البحور المختلفة في قصيدة واحدة، وهذا بخلاف القصيدة التقليدية، التي لا يجوز فيها إلا بحر واحد([٣٥]).

ثانيا: **القافية**:

يرى بعض الكتاب والشعراء أن القافية كانت قيدًا حول عنق الشاعر القديم باحتوائها على روي معين، والتزامها في جميع الأبيات، وأن التجديد الذي جاء في قافية الشعر الحر جعلها أكثر تلوينًا وتموجًا، فجعل حرف الروي صوتًا متنقلا يختلف حسب حاجة الإطار الموسيقي للسطر، وأصبحت القافية أنسب صوت ينتهي به السطر الشعري دون الالتزام بحرف معين، وليس ذلك تسهيلا على الشاعر، بل جعل ذلك القافية الجديدة أصعب مراسًا

من القديمة؛ لأن السياق الموسيقي هو الذي يوجبها، مما يجعل البحث عنها أشق(٣٦).

المهم أن الشعر الحر استقر أو كاد يستقر على التنويع في القافية حسب تقنية معينة ومعايير خاصة (وإن كانت غير مطردة) تتلخص في السمات التالية:

١- حرية الشاعر في تنويع القوافي حسب ما يحتاجه إطار التجربة الشعورية، دون التقيد بنظام ثابت، وهذا ما يجعل أضرب القصيدة الجديدة تتنوع دون نظام يحكم هذا التنوع(٣٧).

٢- يلاحظ على الشعراء المعاصرين أنهم يتخلون غالبا عن حرف الروي فقط، ويحافظون على بقية مكونات القافية كالوصل والتأسيس والردف والخروج، وهي أجزاء من القافية، ووجودها مع ضياع الروي يثبت أن القافية في شعرنا المعاصر لم تفقد كل أساسياتها(٣٨).

٣- على الرغم من عدم وجود نظام ثابت للقوافي فإن معظم الشعراء المعاصرين يتبعون نظام التقفية المتتابعة، وهي أن يكون كل سطرين في القصيدة من قافية واحدة. وقد يفصل الشاعر بين هاتين الكلمتين المتشابهتين بفاصل قصير لا يمنع من ملاحظة التشابه(٣٩).

٤- يكثر التدوير في شعر التفعيلة، رغم أنه العدو الأول للقافية؛ لأن الجرس الذي تعطيه القافية لا بد أن يواكبه لحظة صمت، وبإهمال هذه اللحظة من أجل إتمام المعنى تفقد القافية دورها في الإيقاع. ولكنه في الشعر الحر يربط الأسطر الشعرية بعضها ببعض، وهذا بحد ذاته يكسر ثنائية الجمل، وفيه تمديد لزمن الجملة؛ ليشمل أكثر من سطر شعري([٤٠]).

٥- من أبرز سمات التقفية في الشعر الحر طغيان القوافي المقيدة على القوافي المطلقة، وهذا عكس ما كان في القصيدة القديمة؛ ولعل السبب في ذلك هو وجود عوامل نفسية غلبت على شعرائنا المعاصرين أدت إلى ذلك([٤١]).

٦- ومما يغلب على قصائد الشعر الحر أن تكون ذات قافية مركزية يعود إليها الشاعر كلما نوع في القوافي، فتكون في بداية القصيدة ونهايتها ومواضع متعددة في الوسط([٤٢]).

المبحث الأول

تقنيات الوزن في شعر غازي القصيبي:

يمثل الدكتور غازي القصيبي علامة بارزة في الشعر السعودي المعاصر، فهو يقف في طليعة جيل من الشعراء الذين يتميزون بملامحهم الخاصة، من أبرزها المزاوجة بين الرومانسية والواقعية والاتجاه إلى شعر التفعيلة، بجانب استخدامهم للشعر العمودي، وبذلك مهدوا لمن بعدهم استخدام الأشكال والقوالب الشعرية الجديدة(٤٣).

حرص غازي القصيبي في قصائده على توظيف الإيقاع بشكل يخدم الصورة والمعنى، وذلك دون تكلف أو تعمُّل، بل تأتي الألفاظ والإيقاعات التابعة لها في خدمة المعنى وجلاء الصورة وتكثيف الدلالة.

وليس أدل على ذلك من كثرة استخدامه لشعر التفعيلة في قصائده، إذ يكشف الإحصاء لهذا النوع من القصائد في مجموعته الكاملة عن غزارة هذا التوجه، فمن بين ٢٢٩ قصيدة وهي مجموع القصائد في شعره، تأتي ٩١ قصيدة مبنية على شعر التفعيلة، أي بنسبة ٤٠% من المجموع العام، كما تأتي ٢٦ قصيدة من بحور مجزوءة وتمثل نسبة ١١.٥%، ولا يخفى ما للأوزان المجزوءة من دور في الرقي بإيقاع القصيدة، والأخذ بها نحو التطريب، وإثراء الإيقاع.

والباقي من قصائد المجموعة الشعرية الكاملة ١١٢ قصيدة تامة، منها ٢٦ قصيدة من البسيط، و٥ قصائد من الطويل، أي ما مجموعه ٣١ قصيدة طويلة الوزن بنسبة ١٣.٥% فقط، والباقي من بحور متوسطة أو قصيرة الوزن.

كما تكشف الإحصاءات عن أن القصائد ذات الأوزان الخفيفة أو المبنية على شعر التفعيلة هي القصائد الموغلة في الرومانسية الغنائية عند الشاعر، بينما تستخدم البحور الطويلة في الرثاء والمديح وقصائد المناسبات، أي التي ينزع فيها الشاعر إلى محاكاة القديم غالبا.

ففي المقام الأول تأتي قصائد التفعيلة ممثلة للقصائد الرومانسية الغنائية، ثم القصائد ذات الأوزان القصيرة والمجزوءة، ثم القصائد متوسطة الوزن.

وملحوظة أخرى يكشف عنها الإحصاء، وهي أن معظم قصائد الشاعر قصيرة، لا تتجاوز أبياتها العشرة أبيات في الغالب، إلا ما كان منها بعيدًا عن الرومانسية الغنائية ومتجهًا إلى التقليدية، وهذا يبين أن الشاعر حريص على تكثيف المعنى والبعد عن الحشو الذي لا فائدة منه، وعلى إيصال الصورة إلى المتلقي بأقصر عبارة.

وبناء على ذلك يمكننا تلخيص تقنيات الوزن في شعر غازي القصيبي في النقاط التالية:

١- الحرص على استخدام الأوزان السهلة والبعد عن الأوزان المعقدة، يتضح ذلك من كثرة استخدامه لشعر التفعيلة الذي يمنح القصيدة مجالات متعددة من الحرية، كما أنه يعتمد على تفعيلة واحدة مكررة، وهذا ينزع به نحو السهولة، فهو يشبه البحور الصافية في شعرنا العربي التي لا تتعدد فيها التفاعيل، وحتى في غير قصائد التفعيلة، فهي غالبا مما يعتمد على تفعيلة واحدة؛ بدليل أنه استخدم ١٦ قصيدة من بحر المتقارب، وهو بحر خفيف مليء بالتطريب، سهل النظم، يسير مع إيقاع الشعر الغنائي جنبًا إلى جنب، كقوله(٤٤):

سأحلمُ يومـــاً إلى أن أحـــــسَّ
بأني تجـــاوزتُ دنيا البشَـــرْ

وأني استحلْتُ خيوطَ ضـــياءٍ
وأني غفوتُ بحضـــنِ القمَرْ

سأحلمُ حتى أحسَّ الوجـــودَ
جنانًا تموج بأحلى الصُّـــوَرْ

وحتى أرى الدربَ حولي يطولُ
يطولُ إلى حيثُ يعيا البصَـــرْ

فوزن هذه القصيدة به من الهدوء والخفة ما يخدم الصورة والشـــعور الرومانسي الذي يشع من خلالها.

٢- يستخدم الشاعر كل صور التفعيلة في نهاية الأسطر الشعرية؛ مما يمنحها مساحة من الحرية تنسجم والمعاني الذاتيـــة التـــي يتحـــدث عنهـــا الشاعر، ففي مثل قوله(٤٥):

تعذرني يا سيدي (الضرب مستفعلن)
أنا الذي لم أحملِ السلاحْ (الضرب فعولْ)
ولا اكتويتُ بالجراحْ (الضرب متفعلانْ)
ولا دخلتُ خندقًا (الضرب متفعلن)

نجد أنه استخدم جميع صور التفعيلة المتاحة؛ وهو اســـتخدام يمـــنح الشاعر مساحة واسعة من الحرية في نقل ما يريده إلـــى الســـامع دون أن يؤثر عليه الالتزام الصارم بأوزان التفعيلات، أو تشوش عليه، ومـــن هنـــا تكون الأوزان في خدمة المعاني، وليس العكس.

٣- حاول غازي القصيبي التجديد في تفاعيل القصائد، فاستخدم تفعيلات محل تفعيلات أخرى، في نفس البحر، كما نلاحظ ذلك في قصيدة بعنوان (وداع) حيث يقول(٤٦):

قلت والسكوتْ ... بيننا بكاءْ
ليتنا نموتْ ... ليتنا هباءْ

ما لذا الهوى ... في قلوبنا
أيقظ النوى ... في دروبنا

ليت أننا ... نجهل الحنين
ليت كوننا ... دون عاشقين

نشوة الرحيق ... فرحة الدنى
آن أن نفيق ... من طلا المنى

فهذه القصيدة من بحر المتدارك وهي مبنية على (فاعلن فعولْ)، فـ(فعولن) تأتي في هذا البحر بالتبادل مع (فاعلن)، كما تأتي (فاعل) بالتبادل مع (فعلن)، ولعل ما سهل تبادل (فعولن) مع (فاعلن)، و(فاعل) مع (فاعلن) هو تساوي كل من التفعيلتين، من حيث اشتمال كل منهما على سبب خفيف ووتد مجموع، فهما متحدتان في عدد الحركات والسكنات، وإن اختلفتا في ترتيبها([٤٧])، وهو ما يعكس حسه الموسيقي المرهف، ويدل على قدرته على استعمال البحور النادرة الاستعمال، أو التي اختلف فيها العروضيون.

٤- يأتي التدوير في شعر غازي القصيبي، رغم أنه العدو الأول للقافية؛ لأن الجرس الذي تعطيه القافية لا بد أن يواكبه لحظة صمت، وبإهمال هذه اللحظة من أجل إتمام المعنى تفقد القافية دورها في الإيقاع، وذلك نحو قوله في قصيدة (حين تغيبين)([٤٨]):

إذا غبتِ لا شيءَ .. لا شيءَ .. لا شيءَ ..
هذي الحياهْ
بكلِّ شذاها وألحانِها
بكلِّ صباها وألوانِها
وأقزامِها .. والكبارِ الطُّغاهْ

إذ جاءت التفعيلة الأخيرة من السطر الأول منقسمة بينه وبين السطر الثاني على النحو التالي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فـــعولن

٥- يعمد الشاعر إلى التنويع في القصيدة الواحدة من حيث البحر المستخدم فيها، فقد يجمع بين بحرين شعريين أو أكثر، فتأتي القصيدة مزيجا من القصيدة العمودية وقصيدة الشعر الحر([٤٩])، كما في قصيدة (السيمفونية الصامتة)([٥٠]):

هل تعرفين عذاب العـــود تخنقـــهُ
أنّاتُهُ .. وهـــو إن داعبته ضحـــكا؟
غنّى لعينيكِ .. حتى غبتِ فارتعشتْ
أوتـــارُه .. وارتمـــى في صَمتِه .. وبكى

•

وألقيتِ رأسكِ بين يديَّ

وقلتِ "رأيتُ فلانْ
مضينا سويًّا إلى دارهِ
قضينا المساءْ
أُغنِّي على رَجْع قيثارهِ
وحين رجعنا
تمنّيتُ لو أنه ضمّني
أتحسبُ أني أُحبُّ فلانْ؟"

•

...

ألـــــفُ سيمفـــــــونيّةٍ صامـــــــــــــــتةٍ
عربـــدتْ في شفـــــــتي تبـــــغي انفـــلاتا
فاهمـــسي إنك ملـــــكي .. وارقـــــــبي
كيف أغزو باسمك الحـــــلو الحياتا

فقد جاءت الأربعة الأسطر الأولى من بحر البسيط، وهي منسوجة على منوال القصيدة العمودية التقليدية، وإن كُتب كل شطر منها على هيئة سطر شعري، في حين أن بقية الأبيات جاءت على وزن بحر المتقارب، ثم يعـود في الأربعة الأسطر الأخيرة ليختتم القصيدة بأبيات عمودية نُظمت على وزن بحر الرمل، وهذه الطريقة سمة بارزة اتسمت بها القصيدة الحديثة([٥١]).

وهذا التنويع في البحر ينقل المتلقي من الإيقاع البطـيء (مسـتفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) إلى الإيقاع السريع المتمثل في توالي تفعيلة واحـدة هي (فعولن فعولن فعولن فعولن)، ثم يزداد إيقاع القصيدة حين ينتقل به إلى بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة (فاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتن)؛ ممـا يشـد انتباهه، ويجعله متحفزا لسماع النص كاملا.

المبحث الثاني

تقنيات القافية في شعر غازي القصيبي:

١- يكثر التنويع في القوافي بشكل كبير في قصائد غـــازي القصـــيبي عامة؛ حيث لم يكن في قصائد التفعيلة فقط، بل في العمودية أحيانًا، كما في قصيدة (رباعيات من ديوان الغرام)(٥٢)، وقصيدة (في وداعها) التي يقـــول فيها(٥٣):

خلعتُ دنياي من دنياكِ .. فانطلقي
بلا قيـــــودٍ .. وَجُوبي عـالمَ المـرَحِ

يا قطعةً من جنوني كنت أحســـــبُها
عمري .. شبعتُ من التحديقِ في شبحِ

...

غفرتُ ما فعلت عيناكِ بي .. ونسى
جرحـــي اليمينَ التي وضّأتُها بدمي

وقلتُ "إنّي فتحتُ القلبَ .. فاغترفي
ما شئتِ من نبعِه المعطاءِ .. وابتسمي"

...

تركتِ من ظلمات الليل أوديةً
تضمُّ روحي وذئبًا يرتدي جسدي

تركتِ أشواكَكِ الحمراءَ في شفتي
تركتِ أطواقَكِ السوداءَ حول يدي

وقد لا يكتفي بتنويع القافية فقط، ولكنه قد ينوع في العروض والضرب معا، فيكون التنويع مزدوجا، ويكون للبيت الواحد قافيتان، على نحو ما نجده في قوله في قصيدة (بسمة من سهيل)([٥٤]):

وعدتُ يا سلمى
ممزقًا بعد العناءِ الشديدْ
لن أدركَ الحُلما
ففيمَ أمضي في صراعي العنيدْ؟

•

هتفتِ بي "أهلا !"
وضوَّأتْ لي بسمةٌ كالقمرْ
وقلتِ لي "كلا !
لن ينحني الشِّعرُ لزيف البشرْ"

•

وقلتِ لي "حاذرْ
أن تتركَ السَّاحَ لمكرِ الكبارْ
فنحن يا شاعرْ
نفعل ما نفعله للصِّغار"

•

وهذا الأمر يمنح الإيقاع حرية تتلاءم وتوجه الشاعر، إذ إن استخدام الشاعر للقافية بهذه الطريقة يتيح له نظم القصائد الطوال، دون أن يكون في القصيدة رتابة القافية القديمة التي تسلم القارئ إلى الملل والسأم، كما أنه يتيح له مساحة واسعة في التعبير عن المعاني المرادة بشكل أفضل دون

الوقوع تحت ضغط القافية الواحدة. إضافة إلى إن هذا التنويع في القافية يساعد الشاعر على التنفيس عن طاقاته الشعرية، والتعبير بأريحية عما يعتلج في نفسه من معانٍ مختلفة، ودلالات متنوعة([٥٥]).

٢- يزاوج الشاعر في القافية في كثير من قصائده، فيأتي كل سطرين على قافية واحدة كما في قوله(٥٦):

مرَّ بنا الخريف والشتاءْ..
لم نحسّ بالخريفِ والشتاءْ
كنا نعيش للربيعْ
وعندما جاء الربيعْ
مرَّ علينا مسرعًا ولم يقفْ
لم يبق إلا الصيفْ
فهل يضيع الصيفْ؟

في هذه القصيدة يوظف الشاعر تنويع القافية لخدمة معانيه، دون أن يلتزم بروي واحد يفرضه على المعاني ويقيد حريته؛ إذ إن المزاوجة بين القوافي تمنح الشاعر والمتلقي معاً استراحة لحظية تتمثل في تناوب الإيقاع بين قافيتين، قد تكون إحداهما أكثر إيقاعا من الأخرى؛ فيُحدث ذلك تأثيرا على المتلقي، وتخفيفا على الشاعر في توزيع القوافي على المعاني المناسبة لها.

وقد يفصل الشاعر بين هاتين الكلمتين المتشابهتين بفاصل قصير لا يمنع من ملاحظة التشابه، كما في قوله في قصيدة (الهنود الحمر)([٥٧]):

...
والليلُ يزأر بالطبولْ

الليلُ .. ما أحلى الكحولْ
والتبغُ يلعبُ بالرؤوسْ
والحقدُ يجتاحُ النفوسْ

حتى إذا جاء الصباحْ
حملوا الفئوسْ
ومضوا إلى البيض اللئامْ
لكن سيلاً من رصاصْ
سدَّ الدروبَ فلا خلاصْ

إن المتأمل في القوافي المتعاقبة يجد أنها قد تكون قريبة بعضها من بعض، كما هو بين قافيتي السين والصاد، وقد تكون متباعدة كما هو بين قافيتي اللام والسين، ولكنها في نهاية المطاف تؤدي دورها في إبراز موسيقى القصيدة.

٣- معظم قصائد التفعيلة لدى الشاعر تعتمد على القافية المركزية التي يعود إليها الشاعر كلما ابتعد، من ذلك قصيدة بعنوان (أغنية) يقول فيها(٥٨):

أريد أن أُغنِّي
أغنيةً حزينهْ
كمشية الغروب في
شوارع المدينهْ
كنظرةٍ
في مُقلةِ الحبِّ الذي

تهزمه الضغينهْ
أحسُّ حزنًا في دمي
ينبع من نافورةٍ دفينهْ
نموت نحن يا رفاقْ !
نموت دون لحظتين ..
للوداعِ والعناقْ
نضرب في ليل الفراقْ
وتنتهي أحلامنا
أشواقنا
أسرارنا الثمينهْ
كخطوةٍ على الرمالْ
تمضغها الصحراءُ في السكينهْ

•

وفيها يتضح اعتماده على قافية النون كقافية مركزية، ومثلها قصائد أخرى مثل (يا وطني) و(أخو العرب) و(دعاء) و(عودة رمضان) و (وتبسم يارا)(٥٩)، وغيرها كثير.

٤- تطغى القوافي المقيدة على شعر غازي القصيبي لتعكس صورة من الحزن الرومانسي على شعره، يتضح ذلك في قصائد كثيرة، منها (نفر فديتك) وقصيدة (أغلى الناس) وقصيدة (لا تعتذري)(٦٠)، حيث يقول في الأخيرة:

لا تعتذري
هذا قدري

أن أضربَ في البحر الأزرقْ
أنا والزورقْ
والقلب الطفلي الأخرقْ
حتى نغرقْ
ويقول في قصيدة أخرى(٦١):
وتبسمُ يارا
فيرقص قوسا قزحْ
على مقلتيها
وينفلتُ الفجرُ من شفتيها
ويبسمُ حتى الجدارْ
وتضحكُ يارا
فيعلو هديلُ الحمامْ
وتصدحُ فيروزُ للمستهامْ
ويكملُ عرسُ النهارْ
وتعبسُ يارا
فقفْ يا نسيمْ ..
وَغِبْ يا ربيعْ ..
وَضِعْ يا فرحْ

لقد طغت القوافي المقيدة على القوافي المطلقة في شعر غازي القصيبي، ولا سيما في شعر التفعيلة، إذ يعد تقييد القوافي سمة بارزة من سمات هذا النوع من الشعر، وقد يكون ذلك ناتجا عن عوامل نفسية غلبت على شعرائنا المعاصرين أدت إلى ذلك، وتتمثل هذه العوامل في ظروف

العصر الذي يعيشون فيه، فنجدهم شاكين متبرمين من الواقـــع الشخصـــي، والاجتماعي، والاقتصادي الذي يعصف بالعالم كله.

وهكذا تتجلى تقنية موسيقى الشعر في شعر غازي القصيبي، فهو شعر يوظف الإيقاع بشتى صوره وإمكاناته لخدمة المعنى وإبراز العاطفـــة، دون تكلف أو تعسف، بل بشكل يعضد فيه الإيقـــاع المعنـــى ويقويـــه ويســـايره ويحاكيه.

الخاتمة:

يمكن تلخيص نتائج هذا البحث فيما يلي:

١- جمع غازي القصيبي بين الطريقة التقليدية والطريقة الحديثة في كتابة نصوصه الشعرية، ولكنه يوظف الإيقاع بشتى صوره لخدمة المعنى، وإبراز العاطفة، دون تكلف أو تعسف.

٢- قد يحدث أن يكتب الشاعر بعض القصائد وفق بحرين شعريين أو أكثر، وقد يستعمل القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة في القصيدة ذاتها.

٣- أن معظم قصائد غازي القصيبي التي تتناول موضوعات رومانسية هي من القصائد التي تنتمي لشعر التفعيلة.

٤- أن الوزن في هذا النوع من الشعر يتميز بالسهولة والانسيابية والبعد عن التعقيد، كما تتميز قوافيه بالتنوع الذي يثري الإيقاع سواء كان ذلك باستخدام القوافي المتتابعة أم القافية المركزية أم غيرها.

٥- رغم التزام الشاعر في بعض قصائده بالوزن الخليلي المعروف، فإنه لم يلتزم بالقافية الواحدة، فقد نوّع القوافي في كثير منها، وتحرر من سلطة القافية الواحدة، وبسبب هذا التنوع فقد كانت القافية خادمة للمعنى، لا العكس.

٦- يعتمد الشاعر في كثير من قصائد التفعيلة على القافية المركزية أو الأساسية، ليعود إليها مرة ثانية بعد أن يستعمل قوافي أخرى متعددة، ولعل هذا يدلل على محورية الفكرة التي يريد التعبير عنها، وأهميتها عنده.

٧- هيمنة القوافي المقيدة على القوافي المطلقة في شعر غازي القصيبي، ولا سيما في شعر التفعيلة؛ لتعكس صورة من الحزن الرومانسي على شعره، إذ يعد تقييد القوافي سمة بارزة من سمات هذا النوع من الشعر، وقد يكون ذلك ناتجا عن عوامل نفسية واجتماعية وغيرها.

الهوامش:

(١) المعجم الوسيط، ج ٢، ص ١٠٥٠

(٢) لسان العرب، ج ٨، ص ٤٠٨، مادة (وقع)

(٣) الإيقاع والزمان، ص ٢٩

(٤) النقد الأدبي الحديث، ص ٤٣٥

(٥) الخصائص، ج ٢، ص ١٤٥

(٦) انظر في هذا الموضوع لنازك الملائكة في قضايا الشعر المعاصر، ص ٢١٣

(٧) الصناعتين، ص ١٣٩

(٨) انظر النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص ٤٤١

(٩) انظر السابق، ص ٤٤٢

(١٠) البيان والتبيين، ج ١، ص ١١٢

(١١) انظر: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٢٢

(١٢) انظر: الصناعتين، ص ٤٧١

(١٣) النقد الأدبي الحديث، ص ٤٤٣

(١٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ١٤١

(١٥) انظر، عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج ٢، ص ٢٢٥

(١٦) الديوان، ص ٤٩

(١٧) انظر، فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص ٢١٥

(١٨) الديوان، ص ٤٤٧

(١٩) الشوقيات، المجموعة الكاملة، ج ٢، ص ٤٥

(٢٠) انظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٣٤٦ – ٣٤٧

(٢١) انظر ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص ٢٢

(٢٢) انظر عبده بدوي، قراءات ونصوص في الأدب العربي، ص ٥٣٩ – ٥٤٠

(٢٣) انظر نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص ٥٠ – ٦٢

(٢٤) انظر د. رجا عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص ٢٤٩

(٢٥) القصيدة العربية بين التطور والتجديد، ص ٢٧٨

(٢٦) انظر، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص ٧٧

(٢٧) انظر، محمود فاخوري، سفينة الشعراء، ص ٢١١

(٢٨) انظر، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ١٠٣

(٢٩) انظر، السابق، ص ١٠٣، وانظر سفينة الشعراء، ص ٢١٦

(٣٠) انظر، إسماعيل جبرائيل العيسى، نقض أصول الشعر الحر، ص ٨١

(٣١) انظر، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص ٨٣ – ٨٦

(٣٢) انظر سفينة الشعراء، ص ٢١٣

(٣٣) انظر، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص ١٧٨

(٣٤) انظر، ة: عزة محمد جدوع، موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد، ص ٤٨٣

(٣٥) ينظر: العروض الجديد: أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص ١٥٦.

(٣٦) انظر، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ١١٣ – ١٢٣

(٣٧) انظر، علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص ١٤٠، وانظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٣٥٣

(٣٨) انظر أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ١٢٥

(٣٩) انظر، علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص ١٦٣

(٤٠) ينظر: الخطيئة والتكفير، ص ٣١٨.

(٤١) ينظر: معراج الشاعر، ص ٣٦.

(٤٢) ينظر: شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص ٣٠٦.

(٤٣) انظر: المدرستان الإحيائية والتجديدية في الشعر السعودي أعلام – موضوعات – خصائص، ص ١١٦، وانظر: في الشعر السعودي المعاصر، ص ٥١، ٥٩.

(٤٤) المجموعة الكاملة، ص ١٨٩– ١٩٠.

(٤٥) السابق، ص ٣٩٢– ٣٩٣.

(٤٦) السابق، ص ٧٥٤– ٧٥٥.

(٤٧) ينظر: العروض الجديد: أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص ٦٩.

(٤٨) المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٥٧٧.

(٤٩) ينظر: شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص ٢٨٥.

(٥٠) المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٣٨٦- ٣٩١.

(٥١) ينظر: العروض الجديد، ص ١٥٦.

(٥٢) انظر: السابق، ص ٧٢٩.

(٥٣) السابق، ص ٣٠٩- ٣١١.

٥٤) المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٥٧٩- ٥٨٠.(

(٥٥) ينظر: شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص ٣٠٣.

(٥٦) السابق، ص ٤٢٧.

(٥٧) المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٢٨٣- ٢٨٥.

(٥٨) السابق، ص ٣٤٨- ٣٥٠.

(٥٩) انظر السابق، ص ٦٩٧، ٣٩٢، ٤٦١، ٥٤٧، ٤٦٧.

(٦٠) انظر السابق، ص ٧٠٥، ٤٦٥، ٤٦٦.

(٦١) السابق، ص ٤٦٧.

المصادر والمراجع:

١- الأدب الحديث تاريخ ودراسات، د. محمد بن سعد بن حسين، دار عبد العزيز آل حسين، الرياض، ط: السادسة.

٢- الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٨م.

٣- الإيقاع والزمان (كتابات في نقد الشعر)، جودت فخر الدين، ط: الأولى، دار الحرف العربي، بيروت، ١٤١٥ هـ

٤- البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥ م

٥- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم ط: بدون، دار الكتب العلمية، بيروت، د – ت

٦- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، رجا عيد، ط: بدون، منشأة المعارف، الإسكندرية، د – ت

٧- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، س. موريه، ترجمة: سعد مصلوح، ط: الأولى، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩ م

٨- الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب، القاهرة.

٩- الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذامي، ط: الرابعة، الهيئة المصرية العامية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٠- ديوان أبي تمام، ضبط وشرح: شاهين عطية، ط: الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م

١١- ديوان (الحب ذو العصف)، دكتور: أسامة عبد الرحمن، ط: الأولى، دار الشباب، قبرص، ١٩٨٩ م

١٢- ديوان الخنساء، ط: بدون، دار بيروت، بيروت، ١٩٨٦ م.
١٣- ديوان الشعر العربي في القرن العشرين، راضي صدوق، ط: الأولى، دار كرمة، روما، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤ م.
١٤- سفينة الشعراء، محمود فاخوري، ط: الرابعة، مكتبة دار الفلاح، ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م.
١٥- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ط: الثالثة، دار الفكر العربي، د - ت.
١٦- شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، محمد الصفراني، ط: الأولى، دون دار نشر، ٢٠٠٦م.
١٧- الشوقيات، أحمد شوقي، ط: العاشرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٤ م.
١٨- الصناعتين، أبوهلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، ط: الثانية، دار الفكر العربي، د- ت.
١٩- العروض الجديد: أوزان الشعر الحر وقوافيه، د. محمود السمان، ط: بدون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.
٢٠- العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دكتور: فوزي سعد عيسى، ط: بدون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩١ م.
٢١- في الأدب الحديث، عمر الدسوقي، ط: السابعة، دار الفكر العربي، القاهرة، د - ت.
٢٢- في الأدب العربي السعودي فنونه واتجاهاته ونماذج منه، د. محمد صالح الشنطي، دار الأندلس، حائل، ١٩٩٧ م، ط: الثانية.

٢٣- في الشعر السعودي المعاصر، د. فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية، ١٩٩٠م.
٢٤- في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، د. عبد الله الحامد، دار حنيفة، الرياض، ١٤٠٢هـ، ط: الأولى.
٢٥- القافية تاج الإيقاع الشعري، دكتور: أحمد كشك، ط: بدون، القاهرة ١٩٨٣ م.
٢٦- قراءات ونصوص في الأدب العربي، دراسة واختيار د: عبده بدوي، د: محمد النجار، د: عبد الكريم حسين، د: أحمد علي محمد، أ: محمد قناوي، ط: بدون، دار السلاسل، الكويت، ١٩٩٥ م.
٢٧- القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دكتور: محمد عبد المنعم خفاجي ط: الأولى، دار الجيل، بيروت، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣ م.
٢٨- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط: الثامنة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢ م.
٢٩- لسان العرب، ابن منظور، ط: الثانية، دار صادر، بيروت، ١٤١٢ هـ.
٣٠- المؤثرات الإيقاعية، دكتور: ممدوح عبد الرحمن، ط: بدون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤ م.
٣١- المجموعة الشعرية الكاملة، للدكتور غازي القصيبي، دار تهامة، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٧م، ط: الثانية.
٣٢- المدرستان الإحيائية والتجديدية في الشعر السعودي، أعلام - موضوعات - خصائص، د. ظافر الشهري، د. خليل موسى، دمشق، ط: الأولى، ١٩٩٨م.

٣٣- معراج الشاعر: مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، رحاب الخطيب، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥م.
٣٤- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط: الثانية، القاهرة، د – ت.
٣٥- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ط: السادسة، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٨٨ م.
٣٦- موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد، دكتورة: عزة محمد جدوع ط: الثانية، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢ م.
٣٧- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ط: بدون، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦ م.
٣٨- النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، ط: بدون، الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٥م.
٣٩- نقض أصول الشعر الحر، دراسة نقدية في العروض العربي وأوزان الشعر الحر، إسماعيل جبرائيل العيسى، ط: الأولى، دار الفرقان، عمان ١٩٨٦ م.

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١-	ملخص	٧١٣
٢-	Abstract	٧١٤
٣-	مقدمة:	٧١٥
٤-	تمهيد:	٧١٨
٥-	عناصر الإيقاع:	٧٢٠
٦-	الإيقاع في الشعر الحر	٧٢٥
٧-	المبحث الأول: تقنيات الوزن في شعر غازي القصيبي	٧٣١
٨-	المبحث الثاني: تقنيات القافية في شعر غازي القصيبي	٧٣٧
٩-	الخاتمة:	٧٤٤
١٠-	الهوامش:	٧٤٥
١١-	المصادر والمراجع	٧٤٨
١٢-	فهرس الموضوعات	٧٥٢

بحمد الله تعالى