المشرق الرقمية
١٦
العدد السادس عشر
حزيران ٢٠٢٠

الإيقاع والموسيقى
في شعر الشيخ خَزعَل الكَعبيّ

عليّ حيدري*
حسين مَرعشي**

صورة للشيخ خزعل الكعبيّ

الملخّص

شَهِدَت الأهوازُ مُنذُ العصورِ المختلفةِ إماراتٍ عربيّةً تُقَدِّرُ العُلماءَ والأدباءَ وتَعقدُ لهم مجالسَ أدبٍ يحضُرونها مِن مختلف الأقطار العربيّة. والشيخ خَزعَل الكَعبيّ هو آخِر أميرٍ عربيٍّ حَكَمَ الأهوازَ حتّى العام ١٩٢٥م. وقد قُتِلَ بعد سنواتٍ إثرَ مُؤامَرَةٍ خَطَّطَ لها رضا شاه البَهلَوي. كانَ خَزعَل شاعرًا وأديبًا بارِعًا يَهتَمُّ بالأدباء والشعراء، فيُقدمون على قَصرِهِ مادِحينَ ويَعودونَ مُثقَلينَ بأكياسِ المال. كان لهذا الشاعرِ مواقفُ سياسيّة جَعَلت الباحثين يَغُضُّون الطَّرفَ عن مكانته الأدبيّة، في حين كان الشيخُ مِن

* طالب ماجستير في اللغة العربيّة وآدابها في جامعة شيراز amiralhaidari1994@gmail.com
** أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة وآدابها في جامعة شيراز Hosein-marashi@shirazu.ac.ir

المُتَضَلِّعينَ من الشعر العربيّ في الأهواز في تلك الفترة. فدَفَعَنا ذلك إلى أن نجمعَ شِعرَهُ المطبوعَ وهو ٧١٣ بيتًا، وندرسَ أسلوبَهُ الموسيقيّ معتَمِدين عَلَى المنهجِ البِنيَويّ. والهدفُ مِن هذا الأمرِ تَعريفُ الشيخ خَزعَل شاعِرًا لساحةِ الأدب العربيّ، والكشفُ عَن تأثُّرِهِ بالعروضِ العربيّ والفارسيّ في مُختَلَفِ عُصُوره، وكيفيّة توظيفِهِ الموسيقَى الداخليّة في نصوصِهِ الشعريّة. فقد رَكَّزنا في هذا البحث عَلَى المستوَى الموسيقيّ مِن التحليلِ الأُسلوبِيّ. وتوصَّلنا إلى أنَّ الشَّاعِرَ قد تأثَّرَ بالبحور العروضيّة القديمة حيث إنّ الطَّويلَ كانَ أكثر البحورِ إنشادًا في نظمِهِ، ويليهِ الكاملُ، وهو مِن أكثرِ البُحورِ نَظمًا في تلك الآونة أيضًا. كما استخدَمَ القافيَةِ ذاتَها التي استخدمَها العَرَبُ بكثرة، وذلك يَدُلُّ عَلَى مَعرِفَتِهِ بالشِّعرِ العربيّ ومخزونِهِ الشِّعريّ الزَّاخِر. وقد زَخرَفَ الأبياتَ بتَكرارِ الكلِمَةِ والجُملةِ، كما جاءَ بأنواعِ الجِناسِ، لِيُعطِي الشِّعرَ نَغَمًا داخليًّا يؤثِّرُ في سَمعِ المتَلَقّي.

الكلمات الدليلة: الأهواز، الحُكم الكَعبيّ، خَزعَل الكَعبيّ، الشعر الفصيح، المستوى الموسيقي.

المقدّمة

كانت الأهوازُ مُنذ القِدَمِ عَلَمًا يأوي إليهِ العُلَماءُ والأدَباءُ، ويختارونها مَحَطَّةً تَجمَعُ الكُتّابَ والمؤلّفين. فكان أمراءُ الدَّولةِ المُشَعشَعيَّةِ (١١٤٤-٨٣٩ ق/١٧٢٩-١٤٣٦م) يُبدون للعِلمِ والأدبِ اهتمامًا قَلَّ نَظيرُهُ في تاريخِ هذا الإقليم، بحيثُ كانَ الأمراءُ أنفُسُهم شعراء، ويُقيمون مجالسَ أدبيَّةً في بلاطهم (اللامي، ١٩٨٥: ٧٣-٧١). فقد نبَعَ في هذه البيئةِ فطاحلُ الأدبِ الأهوازيّ مثل عبد علي الحُوَيزي (١٠٥٣ق/١٦٤٣م)، وأبي معتوق الحُوَيزي (١٠٨٧ق/١٦٧٦م)، والأميرِ الشاعرِ عليّ بن خلف المُشَعشَعيّ (١٠٨٨ق/١٦٧٧م). وقد ظَلَّ الإقليمُ يَشهَدُ نُبوغَ عالِمٍ أو أديبٍ تِلوَ الآخَر حتَّى نهايةِ حُكم كعب آل كاسب (١٣٤٣-١٢٥٦ق/١٩٢٥-١٨٤١م). والشيخ خَزعَل الكَعبيّ (١٣٤٣-١٣١٤ق/ ١٩٢٥-١٨٩٧م)، يُعَدُّ آخِر أميرٍ عربيٍّ للأهواز. فقد تَوَلَّى الحُكمَ بعد موتِ أخيه الشيخ مِزعِل العام ١٣١٤ق/١٨٩٧م، وبَقِي في إمارَتِهِ حتَّى العام ١٣٤٣ق/١٩٢٥م، حَيثُ خَطَفَهُ رضا شاه البَهلَويّ وحجَزَهُ في طهرانَ، إلى أن أمَرَ بِقَتلِهِ سَنَةَ ١٣٥٤ق/١٩٣٦م (قيّم، ١٣٩٧: ٤٤٥).

كانَ خَزعَل شاعرًا ضَليعًا يَهتمُّ بالأُدَباءِ والشُّعراءِ مِن الأهواز وجميع الأقطارِ العربيَّةِ. ولكن مواقفه السياسيّة جَعَلت الباحثين يُهمِلونَ مَكانَتَهُ الأدبِيَّةَ ويُرَكِّزون على تاريخِهِ السياسِيّ فحَسب. يُعَرِّفُهُ أمين الريحاني قائلًا: «ويجيءُ الأدباءُ والشُّعراءُ وفي جُيوبِهِم قصائدُ المَديحِ فَيَعودون مِن المحمّرة[1] وفي جُيُوبِهِم أكياسٌ مِن المال» (الريحاني، ١٩٥١: ١٨٧)، وقد جاء وصفه في كتاب النّجّار أنَّهُ «عالِمٌ وهو النَّصير الأكبرُ للعلماءِ والشعراء، شاعرٌ كبيرٌ له قصائد ومَقطوعاتٌ مِن الشِّعر» (النجار، ١٩٧١: ١٧١). فدَفَعَنا ذلك إلى أن نبحثَ عن شِعرِهِ المكتوبِ؛ حيثُ وَجَدنا لَهُ ٧١٣ بيتًا في كُتُبٍ سوفَ نَذكُرُها في قِسم الدّراساتِ السّابقة. وقد عَكَفنا على دِراسَةِ أسلُوبِهِ مِن جِهةِ الإيقاعِ والموسيقَى معتمدين عَلَى المنهَج البِنيَويّ.

[1] المحمّرة مدينة أهوازيَّة أوَّل مَنْ سكن أرضها هم كعب محيسن ثمّ أصبحت عاصمة الإمارة الكعبيّة حتّى العام ١٩٢٥م. (نعمة الحلو، ١٩٧٢: ١٣).

فهذه الدراسَةُ تهدِفُ إلى تعريفِ الشيخ خَزعَل شاعِرًا فصيحًا لساحة الأدب العربيّ، ومعرفةِ أسلوب موسيقى شعرِه الفصيح مقارنَةً بموسيقى الشعرِ العربيّ في مُختلفِ عُصُورِهِ، كما تساعِدُنا في تكميلِ بَحثٍ نرومُ مِن خلالِهِ مَعرِفَةَ أُسلوبِ الشِّعرِ العربيّ في الأهواز أيّامَ الحُكم الكَعبيّ. فنسعَى إلى أن نُجيبَ في هذه الدراسةِ عن الأسئلةِ التالية:

١- كيف استخدمَ الشيخ خَزعَل الكَعبيّ العروضَ العربيَّ في شِعره؟

٢- كم هي نسبة تأثُّرِ الشيخ خَزعَل بالأوزان الفارسيّة؟

٣- أيُّ الحروف اتّخَذَها الشيخ خَزعَل رويًّا في شعره؟ وما علاقة اختيارها بموروث الشِّعرِ العربي؟

٤- كيف تَجَلَّت الموسيقى الدّاخليّة في شعر الشيخ خَزعَل الكَعبيّ؟

الدراساتُ السابقة

هناك دراساتٌ تطرَّقت إلى حياة الشيخ خزعل السياسيَّة والأدبيّة، وقد سعينا في هذا القِسم إلى أن نذكر بعضَها الذي يتعلَّقُ بهذا البحث.

الأنطاكيُّ (١٩٠٧م) كتَبَ كتابًا جَمَعَ فيه رسائلَ كان يكتُبُها أيّامَ إقامَتِهِ في الكويتِ والمُحَمَّرة. وقد خَصَّصَ ١٢ رسالةً يتكلَّمُ فيها على المحمَّرَةِ وقصورِها وأبنِيَتِها وأهمِّ رجالها، ويَتَحَدَّثُ عن مَكانةِ خزعل العلميَّة ويُشيدُ باهتمامِهِ بالأُدباءِ والشُّعراءِ، كما يُصَرِّحُ بشاعِريَّتِهِ وبراعَتِهِ في القَريض.

الأنطاكيُّ (١٩٠٨م) ألَّفَ كتابًا آخَر نذَرَهُ في خِدمةِ خَزعَل وأدبِه، فقد وَصَفَ فيه الشيخَ وعَرَّفَ سجاياهُ للقارئ، وتَطَرَّقَ إلى عُمران المدينة الذي تَمَّ تحت رعاية خَزعَل. ثمَّ جعَلَ فصلًا من الكتاب إلى شعرِ الأمير الذي جَمَعَهُ من أعوانه وندمائه؛ فقد حَوَى هذا الفصلُ ٤٤٨ بيتًا للشيخ خَزعَل. وبذلك يُعَدُّ هذا الكتابُ أهَمَّ مَصدَرٍ ذُكِرَ فيه نظم الشيخ.

عامر (١٩١١م) كتب رسالةً باللغة التركيَّة يُعرِّفُ فيها الشيخ خَزعَل لولاة الدولة العثمانيَّةِ وأعوانها. وعندما يترجمها الشيخ محمّد صالح إلى العربيّة، يُذَيِّلُها بسيرة خَزعَل ذاكرًا ٣٥ بيتًا من غَزَلِهِ وحِكمَتِه ودفاعِهِ عن الدستور.

الكعبيّ (١٩٢١م) ألَّفَ كتابًا يتحدَّثُ فيه عن مختلف المواضيع الإنسانيَّةِ. وقد وقفَ فيه وقفَةَ حَكيمٍ ناصِحٍ يُذَيِّلُ بعضَ الأقوالِ بمقطوعاتٍ شعريَّةٍ، كما يُجاري بَعضَ الشُّعراءِ بِبعضِ الأبيات. ويُعَدُّ هذا الكتابُ ثاني أهَمِّ المؤلَّفات التي ذكَرت شعر خَزعَل، بحيثُ ذُكِرَ فيه ٢٦٣ بيتًا لهذا الشاعر.

الأمين (١٩٨٦م) وقد تطرَّقَ في هذا التأليف إلى حياةِ النَّبيِّ محمّد وأهل بيته أئمّة الشيعة الإماميّة، ثُمَّ ذكرَ ترجمةَ أعيانِ الشِّيعةِ مِن العُلَماءِ والأُدَباءِ والأُمَراء. وقد مَرَّ مُوجَزًا عن حياةِ الشيخ خَزعَل وذكر مواقِفَهُ السياسيَّةَ كما جاء بِبَيتَينِ لَهُ لَم يُذكَرا في أيِّ مصدَرٍ آخَر، وذلك ما يزيد على أهمّيّةِ هذا الكتاب في بحثنا.

خَلَفي (١٣٩٦ش)، تطرَّقَ فيه إلى ترجمة ٨٣ شاعرًا من الأهواز من صدر الإسلام حَتَّى العصر الحَديث. وخَصَّصَ لخَزعَل ١٢ صفحةً تكلَّمَ فيها على حياتِهِ السياسيَّةِ واهتمامه بالأدباء والشعراء، وذكر بعض شعره.

حيدري (١٣٩٧ش)، أصدر كتابًا جمع فيه قصائد غزليَّة لشعراء الأهواز من القدماء والمعاصرين. وجاء ببعض غزل الشيخ خَزعَل بعد ما ذكر موجَزًا عن سيرته.

إذا عَمَّقنا النظر في ما ذكرنا من المُؤَلَّفات، نَجِدُ أنَّها لا تتجاوَزُ ذِكرَ سيرة الشيخ خَزعَل أو الإتيان ببعض شِعرِهِ، ولم تهتمَّ أيٌّ مِنها بدراسةِ أدبه. لذلك نسعَى في هذا البحثِ إلى أن نَدرُسَ جانبًا من نَظمِهِ مُستَفيدينَ مِن المصادر التي وردَ فيها شعرُه.

وقد سعينا إلى أن نُقَسِّمَ بحثنا ثلاثة أقسام رئيسة: ندرسُ في القسم الأوَّلِ **الأنماطَ الشِّعريَّةَ** لأشعار الشيخ خَزعَل؛ وفي القسم الثاني نتناول **الموسيقى الخارجيَّةَ** لهذه الأشعار؛ إلى أن ننتقلَ إلى **الموسيقى الدَّاخلية** في القسم الثالث والأخير.

الأنماط الشعريّة

النمط هو النوع الذي يبيّن الإطار العروضيّ للشاعر، فقد يختاره أو يستلهمه ليُسكِبَ معانيه في قوالبه. والأنماط تختلف باختلاف القافية والوزن وعدد الأبيات، لأنّ كلًّا منها تجعل الشعر ينحدر في فرع يتميّز عن الآخَر اسمًا وهيأةً. فالقافية هي التي تميّز القصيدة عن الشعر المزدوج. كما أنّها تلعب الدور الأساسَ في معرفة التغييرات الحاصلة في بناء القصيدة والأعاريض والضروب وتميّز النُّتفة من الرباعيّ، وتُعَدُّ ضمنَ الركائز المهمّةِ التي تُفصل الشعر الجيّد من الرديء. أمّا الوزن فهو الذي يعتمد عليه الناقد للتفريق بين النظم والنثر. كما تتميّز من خلاله الأوزان العروضيَّة الخليليَّة عن الموشّحات والشعر الحُرّ والشعر الشعبيّ والشعر غير العربيّ. وهو العماد في النظرة النقديَّة إلى معرفة مستوى الشاعر في علم العرَوض والقافية. أمّا عدد الأبيات فهو الذي يفصل بين القصيدة والمقطوعة والنُّتفَة ويعرف من خلاله إذا كان الشاعر طويل النفَس في شعره. ومن هذا الاتّجاه سنقسّم شعر الشيخ خزعل ونبيّن كيفيَّة استخدامه الركائز المذكورة.

أوّلًا – الأنماط الشعريّة الأوسع شيوعًا

أكثر الشيخ خَزعَل في شعره من النظم على نمَطِ المقطوعة، وسنورد دراستَهُ بالتفصيل:

١ – المقطوعة

هي أبيات شعريّة قليلة (دون السبعة)، مستقلّة بمعناها. وقواعد تقفيتها تماثل القصيدة، أي تحظى ببيت مصرَّعٍ في المطلع وتلتزم بقافية المطلع في كلّ الضروب، وتحافظ على وحدة الموضوع في كلّ أبياتها. وإذا كانت المقطوعة لاتتجاوز البيتَيْن سُمّيت بالنُّتفَة (بديع يعقوب، ١٩٩١: ٤٤٥–٤٢٥)

جمَعنا في هذا القِسمِ كُلَّ المقطوعاتِ التي أنشَدَها الشَّيخ خَزعَل سِواءً نُتَفَةً كانَت أو مَقطوعَة. وقد وجدناها أكثرَ الأنماطِ نَظمًا في الديوان؛ فإنّه أنشد ١٢٦ مقطوعةً في ٣٥٦ بيتًا وهي على نسبة ٥٠,١٤% من كُلِّ شعره. وبهذا تكونُ المقطوعةُ على رأسِ جميعِ القَوالبِ والأنواعِ التي كَتَبَ عليها قَريضَه.

ثانيًا – الأنماط الشعريّة الأقلّ شيوعًا

اتَّخَذَ الشيخُ نَمَطَ القصيدةِ ثاني الأنماط في شعره، وقد سعينا لأن ندرسه في هذا القسم من البحث.

١– القصيدة

القصيدةُ تلك البِنيةُ الشِّعريّةُ التي تُبنَى على رَويٍّ واحدٍ وقافيةٍ واحدة، ومن أجل هذا يبعد عنها ما كان مُزدَوِجًا، وإن كان قد أُطلِقَ عليها أحيانًا اسمَ القصيدة. هناك عدَّةُ آراءٍ في الحدِّ الأدنَى لأبياتِ القصيدة؛ فالأخفشُ يرَى القصيدةَ تبدأُ من ثلاثةِ أبيات، وابنُ جنّي يَرى أنَّ في العادة أن يُسَمَّى ما كان على ثلاثةِ أبياتٍ أو عشرةٍ أو خمسَ عشرةَ قطعةً، فأمّا ما زاد على ذلك فإنَّما تُسَمّيهِ العربُ قصيدةً. ولكنَّ الجُمهور المعاصر ينحاز إلى رأي ابنِ رشيق حيثُ يقول: «إذا بلغت الأبياتُ سبعةً فهي قصيدةٌ» (السامرّائي، ١٤٠٧: ٣٥٢). ونحن هنا أعدَدنا القصائدَ وِفقَ هذا الرَّأي. وقد وجدنا أنَّ الشَّيخَ استخدم هذا النَّمطَ الشِّعريَ ثمانيَ عَشَرَة مرّةً في ٢٥٢ بيتًا وهي على نسبة ٣٥,٤٩% من كلِّ أشعاره.

ثالثًا – الأنماط الشعريّة النادرة

ثمّة أنماط كانت متداولةً بين شعراء هذا العصر في هذا الإقليم؛ وقد أنشد على بعضِها الشيخ خَزعَل قدرًا من شعره. وسنتطرّق في هذا القسم إلى تبيان ذلك.

١– المربّع

هو الشعر الذي يقسِّم فيه الشاعر قصيدته أقسامًا، في كلّ منها أربعة أشطُر مع مراعاة نظامٍ ما للقافية في هذه الأشطر. والشعر المربّع عدّة أنواع، منها أن تكون فيه الأشطر أربعة مقفّاةً بقافية واحدة ووزن واحد، وهو ما يُسَمَّى بـ«الدوبيت». (بديع يعقوب، ١٩٩١: ٤٠٣). غير أنّ الدوبيت يلتزم بوزن معيّن هو: فَعْلُنْ مُتَفاعِلُنْ فَعولُنْ فَعِلُنْ

لكنَّ المربّع قد يأتي على أوزان أخرى من البحور الخليليّة، كما نظم الشيخ خَزعَل شعرًا واحدًا في قالب المربّع على بحر الوافر الذي يتشكّل من (مُفاعَلتن مُفاعَلتن فَعُولن) – غير أنّه استخدم في أكثر تفاعيل الشعر زحاف العصب فتغيّرت مفاعَلَتن إلى مُفاعَلْتُنْ = مفاعِيْلُنْ (الهاشمي، ١٩٩١: ٧٧).

إذا لَمْ أخدِم الدِّينَ القَويما ولَمْ أنشُرْ بِبُلداني العُلُوما

ولَمْ أصنَعْ بِذِي الدُّنيا عَظِيما فَلستُ العادِلَ الحَكَمَ العَظيما

***

وإنْ لَمْ أورِث المُلْكَ النَّعيما ولَمْ أُسعِفْ عَلَى الدُّنيا كريما[٢]

ولَمْ أحمِلْ عَن النَّاسِ الهُمُوما فَلَستُ المَالِكَ الفَطِنَ العَزُوما

(الأنطاكي، ١٩٠٨: ٦٩)

وجدير بالذكر أنّ الشيخ قد استخدم رويًّا واحدًا لكلّ شطور هذا الشعر، في حين كان بإمكانه أن يتجنّب ذلك ويغيّر الرويّ أكثر من مرّتين في هذا النمط من الشعر، وذلك ما يدلّ على تمكّنه الشعريّ ومخزونه المعجميّ اللذَيْن جعلاه يوظّف الرويّ لكلّ الأشطر دونما يحدث بالشعر تعقيدٌ. إنّ الشيخ قد أنشد شعرًا واحدًا على هذا النمط في ٦ أبياتٍ، ولم يصُغْ نظمًا ثانيًا عليه، فيكون بذلك قد جعل ٠,٨٤% من شعر ديوانه إلى المربّع.

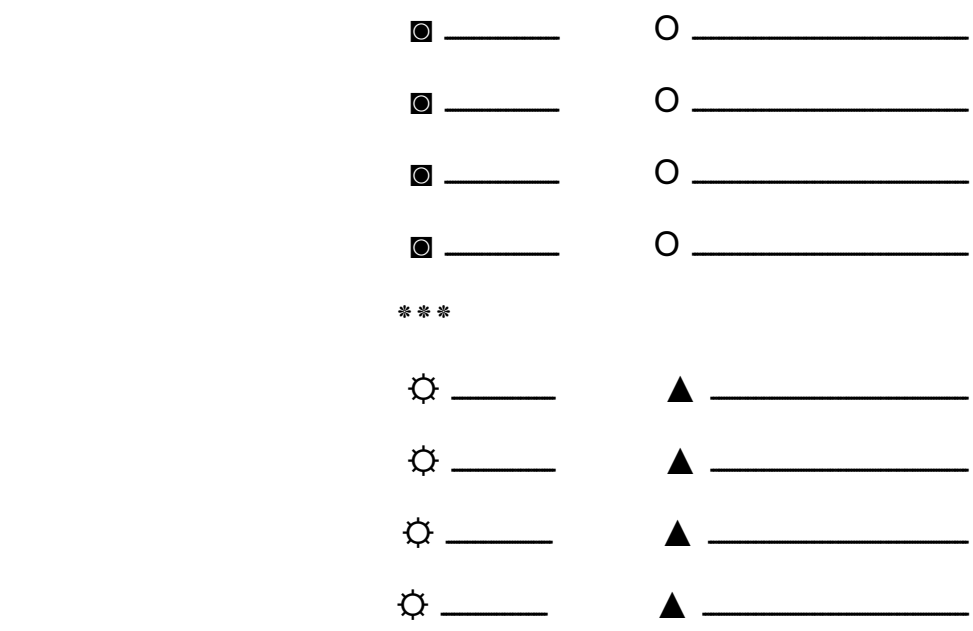
٢- المُوَشَّح

الموشّح نوعٌ من أنواع النظم شاع في الأندلس في القرن الثالث الهجريّ/التاسع الميلاديّ، وقد نشأ أوّل الأمر للغناء، فكان من الطبيعيّ أن يعالج موضوعات الغَزَل والخمر ووصف الطبيعة، ثمّ سرعان ما تطرَّق إلى المدح، وذلك لأنّ أكثر حفلات الغناء كانت تُعقَد في بلاطات الملوك والأمراء. وما لبث أن توسَّعَ في موضوعاتِهِ فأنشدَ الوشّاحونَ في الهِجاءِ، والرِّثاءِ، إلخ (بديع يعقوب، ١٩٩١: ٤٣٤). ويتميَّز الموشّحُ باختلافه عن ضروب الشعر العربيّ في أمور عدّة، وذلك بالتزامه قواعد معيّنة تختلف عمّا عهدناه في الشعر العربيّ القديم؛ فهو يستخدم اللغة الدارجة أو الخروج عن العَروض الخليليّ في بعض الأحيان، ولايزال المرابطون يتغنّون به سواء في المغرب أو المشرق (أسماء، ٢٠١٦: ٧).

للموشّح أنواعٌ وقوالب مختلفة يكتب عليها الشعراء منذ القدم. وأشهر هذه الأنواع هو أن ينظم الشاعر بيتًا واحدًا يتكوّن من شطرَيْن أو أكثر يُسمّى المطلع أو المذهب، وهو ليس ضروريًّا في القصيدة، فقد يبتدئ الموشّح بدون مطلعٍ، فيُسمَّى عندئذٍ الموشّح الأقرع. ويلي المطلع مجموعةٌ من الشطور تختلف بقافيتها معه وتسمَّى الدَّور. ويبلغ عدد الأدوار في كلّ موشح من ثلاثة إلى خمسة. وكلّ دور يُفصل عن سابقه ببيت يشبه المطلع وزنًا وقافيةً يُسمّى القِفْل.

وقد تعدَّدت أنواع الموشَّحات على مرِّ الزمان حتّى صار كلُّ نوعٍ يُنسَبُ إلى فئةٍ معيَّنة. وعندما وصلَ الموشَّحُ إلى الغربِ مع شعراء المهجر، حاولوا أن يغيّروا فيه بتأثُّرٍ من التراتيل الكاثوليكيّة التي كانت ذائعةً ومتداولةً إبّان القرن التاسع عشر في سوريا ولبنان. فمِن هذه الموشّحات، موشَّحٌ نظمَ الشيخ خزعل على وزنه أحد أشعاره. يسمَّى هذا النوعُ من الموشَّحات بـ«المُثَنَّى المُذَيَّل»، وفيه ينتظمُ الدورُ في شطرَيْن فقط، مشفوع كل منهما بذيل يتألَّف من خمسة مقاطع، ملتزمًا قافيتَين إحداهما في الأصل وثانيتهما في الذيل لا تتكرّران في سائر الأدوار (هاتف كريم، ٢٠٠٢: ٥٦). وقد رسمنا هنا شكل هذا النوع من الموشّحات، كما بيّنّا طريقة تغيير القوافي بالأشكال المختلفة (O، ◙، ▲، ☼).

[٢] أسعفَهُ على الدنيا: أعانه.



وعلى وفق ما ذُكر، يتكوّن موشَّحُ الشيخ خَزعَل من خمسة أدوار سنذكر اثنين منها:

زارَني يَختَلِسُ اللَّيلَ البَهيم مِنهُ خَوفُ رَقيب[٣]
ذو قَوامٍ هُوَ إنْ مَرَّ النَّسيم كَالغُصْنِ الرَّطيب
وغَدا يَفتَرُّ عَن دُرٍّ نَظيم بِالشَّعْر الشنيب[٤]
وتَغَنَّى لِيَ بِالصَّوتِ الرَّخيم مِثلَ العَندَليب

***

شادِنٌ رَقَّ عَلَينا بِالوِصالْ مِن بَعْدِ صُدُود[٥]
وأتَى يَسْعَى ولكنْ بِالخَيالْ مِن خَوفِ حَسُود
وعَلَينا عَينُهُ تَرمي نِبالْ شَقَّتْ لِلكُبُود
هُوَ قد قَيَّدَ قَلبي بِحِبالْ لكنْ مِن جُعُود

(الأنطاكي، ١٩٠٨: ٧٦)

لم نجد في ديوان الشيخ من الموشّحات سوى واحدٍ أنشده في عشرين بيتًا، وقد ذكرنا بنية هيكله في الأعلى. وبذلك يكون الموشّح قد أخذ نسبة ٢,٨١ % من شعر الديوان.

[٣] اختلسَ: اختلسَ الخَطوَ: مَشىَ بسرعةٍ وخفيةٍ.
[٤] يفترُّ: يُبدي أسنانه عندما يضحك.
[٥] الشادِن: ولدُ الظبية.

٣- المُزدَوِج

الشعر المُزدَوِج هو اتّحاد القافية في شطرَي البيتِ واختلافها من بيتٍ إلى آخر من دون الالتفات إلى الغَرَض أو البحر أو الوزن وتعداد الأبيات، وبذلك تتحرَّرُ المنظومة من قيد القافية الواحدة. يقال إنّه شاع بتأثّرٍ من وزن المثنويّ في العروض الفارسيّ، وبلغ أوج ازدهاره في العصر العبّاسيّ لأسباب مختلفة، منها الرغبة في التجديد وإيجاد فن يصلح للغناء. وقد غلب نظمه في الرجَز وفي الشعر التعليميّ والحكميّ لخلوّه من وحدة القافية في القصيدة الواحدة (قرباني زرّين، ٢٠١٦: ٢١٦).

كتب الشيخ خَزعَل أرجوزةً واحدةً على المُزدَوِج بـ ٧٦ بيتًا. وهي تضمّ معاني حكميّة أراد بها وعظ أكبر أبنائه الشيخ كاسب[٦]. وإنّها المُزدَوِج الوحيد الذي أنشد عليه خزعل في ديوانه. وهي تأخذ نسبة ١٠,٧٠% من كلّ أبيات الديوان.

نذكر أبياتًا منها:

عَلَيكَ بِالتَّقوى وبِالإصلاحِ تَفُزْ بِأقصَى النُّجْحِ والإفلاحِ
واعرِضْ عَن الذُّنوبِ والمَعاصي تَأمَنْ مِن المَلام والقِصاصِ
ولا تَسَلْ في حاجَةٍ بَخيلا ولا تَقِفْ في مَوقِفٍ ذَليلا

(الأنطاكي، ١٩٠٨: ٩٣)

الموسيقى الخارجيّة

تتشكَّلُ الموسيقى الخارجيّة في النصّ الشعريّ من جزأينِ مُهمَّينِ هما الوزنُ والقافية. وسنتطرّق إليهما في هذا القسم من الدراسة بالتفصيل.

أوّلًا: الوزن

إنّ الوزن وَحْدة إيقاعيّة تفصل بين النظم والنثر، وقد أعدَّهُ مخالفو قصيدةِ النَّثر ضِمنَ أهمّ ركائز النصّ الشعريّ. يتألّف الوزن من تفاعيلَ تشكّل البحر العروضيّ. والبحور الشعريّة هي التي استخرجها الخليل بن أحمد الفراهيدي من شعر العرب. فقد اكتشف خمسةَ عشَر بحرًا، ثمّ تبعه الأخفشُ ليضيف البحر المتدارك إليها. وبذلك صارت البحور الشعرية في العروض العربي ستّةَ عشر بحرًا (سليمان داود، ٢٠٠٢: ٣٧-٣٦). يتكوّن كلُّ بحرٍ شعريٍّ من تفاعيلَ تتراوح بين الأربع والثماني، وهي تكون متكرّرة التفاعيل مثل البحر المتقارب (فَعُولُن فَعولُن فَعولُن فَعولُن) أو ممزوجةً من تفعيلتَينِ مثل البحر البسيط (مُسْتفعلُن فاعِلنُ مستفعِلُن فاعِلُن). وقد تدخل زحافات على التَّفعيلةِ فتغيّرُ من شكلها ووزنها، مثل تفعيلة

[٦] وُلد كاسب العام (١٣٠٣ق/ ١٨٨٦م)، في المحمَّرة. وهو أكبر أبناء الشيخ خزعل. عَيَّنَهُ والده وليًّا للعهد العام ١٩٠٤، ولكن أُقيلَ بعد فترة وعُيّن أخوه عبدالحميد بدلًا منه (مهدي علي سلمان، د.ت: ٢٣) لقَّبهُ مظفَّر الدين الشاه القاجار (١٣٢٤ق/ ١٩٠٧م) بـ«نصرة الملك» وأرسل إليه الهدايا عند تولّيه ولاية العهد، كما عيَّنهُ والده حاكمًا على المحمّرة عقب ذلك.

«مفاعلْتن» التي يدخل عليها زحاف العصب (وهو تسكين الحرف الخامس) فتصبح عندئذ «مفاعَلْتُنْ= مفاعيلُنْ» (قهرماني مقبل، ١٣٩٠: ٥٣).

وعلى أساس ما ذُكر، وجدنا أنّ الشيخ خَزعَل قد استخدم عشرةً من البحور الشعريَّة (الكامِل، الطَّويل، الرَّمَل، الوافر، المُجتثّ، البسيط، الخفيف، السريع، المُتقارِب، الرُّجَز) وهي من أكثرها تداولًا بين العرب؛ وغَضَّ الطَّرفَ عن ستّةٍ من البحور هي (الهَزَج، المُتَدارك، المَديد، المُنسَرِح، المُضارِع، المُقتَضَب). ونسعى هنا لأن نفصِّلَ الدراسةَ عن الأوزان المُستخْدَمة ونبيّنَ كمّية استعمالها في الديوان.

١- الأوزان الأكثر شيوعًا

استخدمَ الشاعِرُ بعضَ البحورِ كثيرًا، إذ إنَّها احتلَّت نسبةً عاليةً مِن شعره؛ وقد خصَّصنا هذا القسم لدراستها بالتفصيل.

أ - الطويل: يتألّف من ثماني تفاعيل بتكرار تفعيلَتَي (فَعُولن مفاعِيلن). وقد قيل عن هذا البحر: «إنَّه كان في العصر الجاهليّ مقياسًا لشاعريَّة الشاعر» (عمران، ٢٠١٠: ١٧٣) وهو يمتاز بالرصانة والجلال في إيقاعه وموسيقاه ويستوعب البيتُ منه الكثير من المعاني والأفكار. وقد وردت أشهر القصائد العربيَّة على هذا البحر كمُعَلَّقَتَي امرئ القيس وزهير بن أبي سُلْمى (معروف، ١٣٧٨: ٩٦). وقد كتب الشيخ ١٨٩ بيتًا على البحر، أيْ بنسبة ٢٦,٥٠% من كلّ الديوان، وبذلك يكون الطويل قد احتلَّ المرتبة الأولى بين البحور المُسْتخدمة.

ب - الكامل: يتألَّفُ من تفعيلة (مُتفاعِلُن)، إذ تتكرّر ستّ مرّات لبناء البيت. وكثيرًا ما يخلط بينه وبين الرَّجَز، لأنّ زحاف الإضمار يُغيّرُ تفعيلةَ (مُتَفاعِلن) إلى (مُتْفاعِلُنْ = مُستَفعِلُنْ) فيصبح الكامل مماثلًا لبحر الرَّجَز (عباچي، ١٣٧٧: ٥٣). ومن أشهر القصائد التي وردت على هذا البحر، معلّقة عنترة بن شدّاد، وقصيدة جرير (لِمَن الدِّيارُ كأنّها لم تُحلَلِ). وقد نظم الشيخ ١٦٨ بيتًا على هذا البحر، وهي بنسبة ٢٣,٥٦، من كُلِّ الديوان. فيكون بذلك قد أخذ الكاملُ المرتبةَ الثانية بين البحور المُسْتخدمة لدى الشاعر.

٢- الأوزان المتوسِّطة الاستخدام

هناك بحورٌ استخدمها الشيخُ أقلّ مِن بَحرَي الطويل والكامل، وسنقومُ بدراستها في القسم.

أ - البسيط: يتألّف البسيط من تكرار تفعيلَتَي (مُسْتَفعِلُن فاعِلُن) أربع مرّات (عتيق، ١٩٨٧: ٤٦). وهو من البحور المُستَحْسنة عند العرب. ومن أشهر القصائد التي أنشدت عليه: (بانت سُعاد) لكعب بن زُهير و(هذا الَّذي تعرف البطحاءُ وطأته) للفرزدق، وقصيدة (وأحرّ قلباه) للمتنبّي. وقد كتب الشيخ ٨٧ بيتًا على هذا البحر ما يعادل ١٢,٢٠% من كلّ الديوان.

ب - الرَّجَز: يتألّف من تكرار تفعيلة (مُسْتَفعِلُن) ستّ مرات. وقد عدّه عمر فروّخ أقدمَ الأوزانِ العربيَّة، فهو بحرٌ كثير الزحافات والإيقاعات، لذا نجد الشعراء يكثرون عليه شعرَ المعارف والأخبار

والقصص، وقد عُرِفَ بـ«حمار الشعراء» لأنّهم يركبونه بسهولة وينشدون عليه أغراضهم. اشتهرت منه أرجوزة أبي العتاهية: ذات الأمثال، التي كانت تَعُدُّ نحو ألف بيت (رضوان الداية، ٢٠١٣: ١٣٧–١٣٨).

أنشد الشيخ خزعل ٨٢ بيتًا على هذا البحر، وقد نظم ٧٦ بيتًا منها في أرجوزة ينصح فيها نجله الأكبر الشيخ كاسب. وهكذا تكون حصّةُ الرَّجَز من كل الدّيوان ١١,٥٠%. جدير بالملاحظة أنّه بالرغم من سهولة هذا البحر وكثرة زحافاته، لم ينشد عليه خَزعل إلَّا شعرَيْن، وأفضَى مكانَه لِبَحرَي الطويل والكامل.

٣– الأوزان الأقلّ ورودًا

قد استخدم الشيخ خزعل بَعضَ البحور بشكلٍ قليلٍ جدًّا، إذ إنَّها تُشَكّلُ جزءًا صَغيرًا مِن شعره، وسنتطرَّقُ إليها بالتفصيل في هذا القسم.

أ – المُجتَثّ: يتألّف من شطرَيْن كلّ واحد منهما (مُسْتَفعِلُن فاعِلاتُن فاعِلاتُن). ولا يُستخدم إلَّا مَجزوءًا (درويش، ١٩٨٧: ٨٠). والمجزوء هو البيت الذي تُحذَفُ من شَطرَيهِ التفعيلةُ الأخيرة، فيصبح مجزوء المجتثّ (مُسْتَفعِلُن فاعِلاتُن)، وقد نظم الشيخ على مجزوء هذا البحر ٥١ بيتًا، وهي بنسبة ٧,١٥% من كُلِّ الديوان.

ب – الخفيف: يُبنى الخفيف من شطرَيْن كلّ واحد منها (فاعلاتُن مُسْتَفعِلُن فاعلاتُن) (محمود عقيل، ١٩٩٩: ٨٩). وقد كتب الشيخ على هذا البحر ٤٥ بيتًا، أي بنسبة ٦,٣١% من كُلِّ الديوان.

ج – الرَّمَل: يتكوّن الرَّمَل من تكرار تفعيلة (فاعِلاتُن) سِتّ مرّات. ويقال إنّه سُمّي بالرَّمل لسرعة النُّطق به، لأنّ كلمة الرَّمَل في اللغة تعني الهروَلة وهي فوق المشي ودون العَدْو (ابن منظور، ١٣٠٠: ١٧٣٤). وقد اشتهر الكثير من الأغاني على هذا البحر، نحو قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي التي غنّتها أمّ كلثوم العام ١٩٦٦. وقد نظم الشيخ على هذا البحر ٤١ بيتًا، وهي بنسبة ٥,٧٥% من كُلِّ الديوان.

د – السَّريع: يتشكّل السريع من تكرار (مُسْتَفعِلُن مُسْتَفعِلُن مفعولاتُ) (المطيري، ٢٠٠٤: ٦٧). ولهذا البحر أعاريضُ وأضرُبٌ تجعل نطقه أشدّ انسيابيّةً، فإن دخل زحافا الطيّ والكشف على العروض والضَّرب، يصبح البيت (مُسْتَفعِلُن مُسْتَفعِلُن فاعِلُن) وهو الأسهل نغمةً على اللسان. وقد أنشد خزعل على هذا البحر ٢٥ بيتًا، وهي بنسبة ٣,٥٠% من كُلِّ ديوانه.

هـ – الوافر: يتألّف الوافر من تكرار (مُفاعَلَتُن مُفاعَلَتُن مُفاعَلَتُن)، ولكن ضابطه المتداول على لسان العرب هو البيت المقطوف العروض والضرب، أي الذي تتغيّر فيه تفعيلة الشطر الأوَّل والثاني إلى فَعُولن، فيصير البيت عندئذٍ (مُفاعَلَتُن مُفاعَلَتُن فَعُولن) (شفيق البيطار، ٢٠١٦: ٨٣). وقد نظم الشيخ ١٩ بيتًا على هذا البحر، وهي بنسبة ٢,٦٦% من كُلِّ الديوان.

و – المُتقارِب: يتكوّن المُتقارِب من تكرار تفعيلة (فَعُولن) ثمانيَ مرّات. وهو أقلّ البحور استعمالًا لدى الشيخ خزعل، فقد كتب عليه ٦ أبياتٍ فقط، وهي بنسبة ٠,٨٤% من كُلِّ ديوانه.

إذًا يكون تقسيم أوزان شعر الشيخ خزعل على النحو التالي:

التسلسل	البحور	عدد الأبيات	النسبة المئويَّة
١	الطَّويل	١٨٩	%٢٦,٥٠
٢	الكامِل	١٦٨	%٢٣,٥٦
٣	البسيط	٨٧	%١٢,٢٠
٤	الرَّجَز	٨٢	%١١,٥٠
٥	المُجتَثّ	٥١	%٧,١٥
٦	الخفيف	٤٥	%٦,٣١
٧	الرَّمَل	٤١	%٥,٧٥
٨	السَّريع	٢٥	%٣,٥٠
٩	الوافر	١٩	%٢,٦٦
١٠	المُتقارِب	٦	%٠,٨٤

وإذا أردنا أن نوصل بين أوزان القصائد وأغراضها الرئيسة، نصل إلى النتائج الآتية:

- في الزهديّات والقصائد الصوفيَّة النّصيبُ الأكبر لِبَحرَي الكامل والمتقارِب، بحيث نظم الشيخ ٩ أبيات على الكامل و٣ أبيات على المتقارِب.
- في المراثي النَّصيب الأكبر لبَحرَي الطَّويل والكامل، بحيث ثمّة ١٨ بيتًا على الطويل و٨ أبيات على الكامل.
- في شعر الحبّ والغَزَل النَّصيب الأكبر على الترتيب: للمُجْتَثّ والكامل والطَّويل، إذ أنشد الشيخ ٥١ بيتًا على المجتَثّ، و٤١ بيتًا على الكامل، و٣٣ بيتًا على الطويل.
- في المدائح النَّصيب الأكبر على الترتيب: للرَّمل والكامل والبسيط، إذ كتب الشيخ ١٤ بيتًا على الرَّمل، و١٤ بيتًا على الكامل، و٩ أبيات على البحر البسيط.
- في الفخر النَّصيب الأكبر على الترتيب: للطويل والكامل والوافر، إذ هناك ٢٠ بيتًا على الطويل، و١٦ بيتًا على الكامل، و٦ أبياتٍ على البحر الوافر.
- في الشعر الحِكَميّ النَّصيب الأكبر على الترتيب: للطويل والرَّجَز والبسيط، إذ أنشد الشيخ ١١٥ بيتًا على الطويل، و٧٦ بيتًا على الرَّجَز، و٥٢ بيتًا على البسيط.

وإن نظرنا في النتائج المذكورة نتوصّل إلى أنّ شعره على البحر الكامل يحتلُّ أكثر الأغراض الشعرية عند الشيخ خزعل، وهو ٣٢,١١% من كُلِّ الأغراض. فالكامل بحرٌ كثيرُ التفاعيل وتدخل عليه زحافات غير قليلةٍ تجعلُ الشاعرَ أشدّ حُرّيةً في بيان معانيه، إذ استخدمه الشيخ لنظمِ خمسة من موضوعات شعره. كما يحتلُّ شعره على البحر الطويل المركز الثاني من الأغراض الشعريَّة وهو بنسبة ٢٦,٣٦% من كُلِّ الأغراض. وذلك أمر بديهيٌّ لأنَّ الطويلَ يُشكِّلُ ما يقارب ثُلث أشعار العرب، كما كانوا يقيسون شاعريّة الشاعر عليه في العصر الجاهليّ. ونظرًا إلى طول هذا البحر وحبكتِهِ المنسوجةِ من تفعيلتَين، فإنَّ شاعرهِ يمكن أن يُديمَ الوقوفَ على المعاني أكثر ويصبَّ مَعينَ معانيهِ في أكثر الأغراض. ويلي هذَيْن البحرَيْن بحورٌ كَثُرَ استخدامُها عند العرب.

ثانيًا: القافية

يُعَرِّف الخليلُ القافيةَ بأنّها «من آخر البيت إلى أوّل ساكن يليه مع حركة ما قبله؛ أي مجموع الحروف المتحرّكة التي بين الساكنين الآخرين في البيت إن وُجِدَت، مع ما قبل الساكن الأوّل ورودًا في البيت منهما». ويقول الأخفَشُ إنّها آخر كلمة في البيت (الداية، ٢٠١٧: ٢٦). وللقافية حروف أهمّها الرويّ، فهو الحرف الذي تُبنَى عليه القصيدة ويتكرّر في قوافي الأبيات وإليه تُنسَبُ القصيدة، فيقال على سبيل المثال: لاميّة الشَّنفرى وميميَّة عنترة (معروف، ١٣٧٨: ١٨١-١٧٩). في هذا القسم من الدراسة حاولنا أن نحصي القوافي التي استعملها الشيخ خَزْعل في شعره، وذلك بعد أن أتممنا العملَ المُماثِلَ له في الأوزان الشعرية المُستخدَمة في الديوان. والهدف ها هنا هو الكشف عن الحروف العربيَّة الأكثر انتشارًا في نظم الشيخ. وقد حذفنا من هذا القسم الموشَّحاتِ والمُزدَوِجات والمربَّعات، لأنّ الأبيات فيها متغيّرة القوافي فلا يمكن إحصاؤها مع القصائد والمقطوعات. فبقي ٦٠٦ أبياتٍ أحصينا الرَّوِيَّ فيها، والنتائج كالآتي:

١- **القوافي الكثيرة الاستعمال**، هي: م (١٤١ بيتًا)، ب (٧٩ بيتًا)، د (٩٦ بيتًا)، ل (٦٤ بيتًا).

٢- **القوافي المتوسِّطة الاستعمال**، هي: ن (٤٥ بيتًا)، ر (٣٩ بيتًا)، ألف (٣١ بيتًا)، ع (٢٥ بيتًا)، ي (٢٤ بيتًا).

٣- **القوافي القليلة الاستعمال**، هي: ت (١٨ بيتًا)، ء (١٧ بيتًا)، س (١٤ بيتًا)، ك (١١ بيتًا).

٤- **القوافي النادرة الاستعمال**، هي: ح (٦ أبيات)، ق (٦ أبيات)، هـ (٣ أبيات)، و (٣ أبيات)، ف (بيتان).

الموسيقى الداخليّة

تتطلَّبُ الموسيقى الداخليّة من الشاعر جهدًا بالغًا، ففي الموسيقى الخارجية يعيّنُ الشاعرُ البحرَ والقافيةَ ويُكملُ نظمَهُ، ولكن في الموسيقى الداخلية عليه أن يخلقَ نَغَمًا موسيقيًّا يجعل الشعر مُنسابًا يلعبُ في سَمعِ المستمع. فيُحاول أن يُبدعَ في إيجاد صورةٍ خلّابة من الحروف والكلمات والجمل المُنْسجمة. وتأتي الموسيقى الداخليّة على أساليب إيقاعية داخل النّص، فيدرك المتلقّي تناغمًا وسَجَعًا

صوتيًّا دونما يشعر بذلك. ونحن هنا بصدد ذكر أهمّ تلك الأساليب التي استعملها الشيخ خزعل لابتداعِ نظمٍ موزونٍ ومُنْسجم، وهي: التكرار، والجناس.

١ – التكرار

يُعَدُّ التكرار أحدَ الأساليب الإيقاعية التي يستخدمها الشاعر لتوكيد النغمة الإيقاعيَّة في النصّ الشعريّ أو إثرائها. وقد شَهدَ الأدبُ العربيُّ هذه الظاهرةَ منذ العصر الجاهليّ، فكان يرد في شعرهم بين الحين والحين، غير أنّه في الواقع لم يتّخذ شكله الواضح إلَّا في عصرنا (الملائكة، ١٩٦٧: ٢٣٠). ويأتي التكرار على عدّةِ مستوياتٍ أهمّها: تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة. وهنا سنُلقي الضوء على أساليب التكرار التي استخدمها الشيخ خَزعَل في شعره بشكلٍ يَلفت النظر.

أ – تكرار الحرف

يتعلّق تكرار الحرف بنفسيَّة الشاعر أحيانًا، إذ يُلْهم المعاني بحروف متناغمة ومتوزانة؛ وفي بعض الأحيان يلجأ إلى هذا الأسلوب تعزيزًا للإيقاع أو شدًّا للانتباه عن طريق تآلف الأصوات (الجبوري؛ سهيل، ٢٠١٧: ١٠) فتكرار الحرف بشكلٍ متتالٍ في النّص الواحد يخلقُ التفاتًا من قبل المتلَقّي وإن كان جاهلًا للمعنى. ومن أمثلة تكرار اللام في شعر الشيخ خَزعَل:

لَولا التَّعَلُّلُ بِالآمالِ لَانتَحَرَ الـ مَحرومُ مِن خَيبَةِ المَسْعَى عَلَى عَجَلِ

(الكعبي، ١٩٢١: ٨٤)

ومثله في تكرار النون:

مِسكينُ مَن رَأسَ الأنامَ فَإنَّهُ مُسْتَذنِبٌ مِن غَيرِ فِعْلِ ذُنُوبِ[٧]

(الأنطاكي، ١٩٠٨: ٧٨)

ب – تكرارُ الكلمة

يكرّر الشاعر أحيانًا بعض الكلمات تنبيهًا للمُسْتمع أو إبداعًا في النغَمِ الإيقاعيّ. ومن أمثلة تكرار الكلمة في شعر الشيخ خزعل:

ولِلْمُصطَفَى أصْفَيتَ قَلْبًا مُطَهَّرًا هُوَ في ضِياءِ الوَحْيِ يَزهُو مُشَعْشِعُ

وفي حُبِّ آلِ المُصْطَفَى كُنتَ مُغْرَمًا وكُنتَ لَهُم في ذا الهَوَى تَتَشَيَّعُ

(الأنطاكي، ١٩٠٨: ٨٣)

وقد كرّرَ الشيخُ لقبَ النَّبيّ محمَّد مرَّتين في بيتين مُتَتالِيَين، وذلك تشديدًا على صدق مَودَّته له ولآل بيته.

---

[٧] الأنام: الخَلْق.

ومن أمثلة تكرار الكلمة:

ذاكَ مَجْدُ العُرْبِ إنْ نَذكُرُهُ إنَّمَا نَذكُرُ مَجْدَ المُسلِمينْ

(الأنطاكي، ١٩٠٨: ٦٧)

لو قرأنا ديوان الشيخ كاملًا نجد كلمة المجدِ تتكرّر كثيرًا، وهي تنضح عن فكرٍ طموحٍ شَهد له التاريخ. فيكون تكرارها دالًّا على مخيّلة سامية تستلهم المعاني من ضميرها المستتر.

وتتوزَّعُ حركةُ التّكرار عند الشعراء على مُستَوَيَين: العموديّ والأفقيّ.

• **المستوى العموديّ:** ويُسَمَّى التوازي الرأسيّ، هو التطابق التامّ أو الجزئيّ بين كُلِّ عناصر البناء النحويّ للجمل المتوازية على المستوى العموديّ أو الرأسيّ، فيكون ذلك التطابق بين بيتَيْن أو مجموعةٍ من الأبيات، وهو ما يحقّق للنصّ ترابطه البنائيّ (داودي، ٢٠١٤: ٣١٤). ومن أمثلة هذا التوازي في شعر الشيخ خزعل:

ومِن جاهِلٍ ألقَى إلى الهَلْكِ نَفْسَهُ فَبَلْبَلَ أولادًا صِغارًا وأيْتَما

ومِن ثاكِلٍ تَبكي بَنيها بِحُرقَةٍ فَلا تَلتَقي إلّا ثكولًا وأيّما

ومِن خائنٍ قد بَاعَ ذِمَّةَ صَحْبِهِ وأسقاهمُ كأسًا مِن الغَدْرِ عَلْقَما

ومِن عامِلٍ قد جَدَّ في جَمْعِ مالِهِ لِيُسقِيَ كَسولًا في الأنامِ ويُطْعِما

ومِن ظالِمٍ يَسطُو بِقُوَّةِ زَنْدِهِ لِيَسلُبَ أموالَ الضَّعيفِ بِلا حِمَى[٨]

(الأنطاكي، ١٩٠٨: ٨١)

فقد جاء في عدّة أبيات بنظامٍ نحويّ واحد، كما كرَّر الكلمات الأولَى في بداية كُلّ بيت، وقسّم أشطر الصدر وحداتٍ إيقاعيّة متآلفة وغنيّة بالموسيقى الداخليّة. فأعاد البناء التالي في كلّ مجموع الأشطر:

و + من + اسم فاعل على وزن (فاعِل) = و + من + جاهِل

ومن أمثلة هذا الأسلوب:

وأسعَدُ النَّاسِ مَن تَلقاهُ مُتَّعِظًا بِغَيرِهِ في رَزاياهُ ومِحنَتِهِ[٩]

وأنحَسُ النَّاسِ مَن تَعْمَى نَواظِرُهُ فَلا يَرَى عِبْرَةً في نَفْسِ زَلَّتِهِ

(الكعبي، ١٩٢١: ٢٥٨)

---

[٨] الزند: مَوصِلُ طَرَف الذراع في الكَفّ.

[٩] رزايا: جمع رزيئة، المُصيبة العظيمة.

وقد أعاد الهيكل النحويّ في هذَيْن البيتَيْن بالتوالي، حتّى يوقع المعنَى واللفظ في قلب المتلَقّي في آنٍ واحد. فصاغ الشطرَيْن على الشكل التالي:

و + أفعلُ + النّاسِ + مَن + فعل مضارع = و + أسعدُ + النّاسِ + مَن + تلقاه

• **المستوى الأفقيّ:** الذي يتمّ من خلال التطابق التام في كلّ عناصر البناء النحويّ للجمل المتوازية على مستوى بناء البيت الواحد (داودي، ٢٠١٤: ٣١٣). ومن نماذج هذا المستوى في شعر الشيخ خزعل:

إذا شَمِتَ مَن في طَبْعِهِ الخَيرُ ساكِتًا وشَمِتَ الذي في طَبْعِهِ الشَّرُّ ساكِنا

فذاك لِضَعْفٍ أو تَخَوُّفِ مِحْنَةٍ لَقَد تَرَكا طَبْعَ الفَتَى فيهِ كامِنا

(الكعبي، ١٩٢١: ١٥٢)

في البيت الأوَّل، مزج الشاعر تكرار أولى كلمات الشطرَيْن مع تركيبهما النحويّ لابتكار نغمةٍ تزيد في الجمال الموسيقيّ للنصّ الشعريّ.

ج – تكرار الجملة

يُكَرّرُ الشاعرُ أحيانًا الجملة في بيت واحدٍ أو مجموعة من الأبيات ليؤكّد تلقّيها من قِبَل المستمع، كما يبيّن اهتمامه بمعناها الذي لم يكتفِ بذكره مرّةً واحدة. وقد جاء هذا الأسلوب كثيرًا في شعر الشيخ خزعل. ومن أمثلته:

أفتَديهِ مِن بَشيرٍ وَاعِظٍ قَائدٍ لِلخُلْدِ رَهطَ الصَّالِحينْ[١٠]

أفتَديهِ مِن نَبِيٍّ نَاشِرٍ آيَةَ التَّوحيدِ بَينَ العالَمينْ

أفتَديهِ مِن كَريمٍ باسِلٍ جَدَّدَ الإسلامَ فِينا واليَقينْ[١١]

أفتَديهِ مِن رَسولٍ صادقٍ فِي بَلاغِ الأمرِ حَفَّاظٍ أمينْ

(الأنطاكي، ١٩٠٨: ٦٧)

٢ – الجناس

الجناس من المحسّنات اللفظيّة التي يكثر استخدمها في الأدب العربيّ والشعر على الخصوص. وهو يُغري المتلقّي ويثيره في البحث عن المعاني وعلاقتها بتكرار الجَرْس الواحد بين الكلمات. وهو نوعان:

---

[١٠] رَهطُ الرَّجل: قومُه وقبيلته.

[١١] الباسل: الشجاع، الشديد.

أ – **الجناس التامّ:** وهو أن يَتَّفقَ اللفظانِ في أنواع الحروف، وفي أعدادها، وفي هَيَآتها، وفي ترتيبها، وهذا النواع هو أعلى أنواع الجناس مرتبةً (الصفدي، ١٢٩٩: ٢٠). ومن نماذج الجناس التامّ في شعر الشيخ خزعل:

مَن هانَ هانَ عَلَيهِ أنْ يَعيشَ بِلا جاهٍ و عِلمٍ و مالٍ غَيرِ مُحتَرَمِ

(الكعبي، ١٩٢١: ١٤٢)

ويعني بكلمة «هانَ» الأولى: الذلّ والحقارة. وفي «هانَ» الثانية يريد السهولة والتيسُّر.

ب – **الجناس غير التامّ:** وهو ما اختلف فيه اللفظان في أنواع الحروف، أو ترتيبها أو عددها أو هَيَآتها (الصفدي، ١٢٩٩: ٢٢). ومن أمثلة الجناس غير التامّ في شعر الشيخ خزعل، يمكن الإشارة إلى الأبيات التالية:

بِجِدّي وجَدّي قد تَسامَيتُ في الوَرَى وبِالفَضْلِ فيهم صِرتُ كَالعَلَمِ الفَرْدِ

(الأنطاكي، ١٩٠٨: ٧٤)

هنا كلمة الجدّ هي الجناس، وتختلف الأولى عن الثانية بحركة الجيم، فتعني الأولى السعي والاجتهاد، أمّا الثانية فتعني الجَدّ في النسب. وقد جاء الشاعر بهذَيْن الكلمتَيْن وجعلهما متتاليتَيْن كي يشعر المتلقّي بحسن التناغم الحاصل بينهما.

النتيجة

وبعد دراسة الموسيقى في شعر الشيخ خزعل توصّلنا إلى أنّه قد تأثَّر بالشعر العربيّ بمختلف عصوره. فقد وجدنا في شعره أنّ بحرَي الكامل والطويل كانا أكثر البحور إنشادًا، وذلك ما نراه في شعر كبار الشعراء العرب في تاريخ الأدب العربيّ. فالطويل مثلًا، كان قياسَ شاعريّة الشاعر في العصر الجاهليّ، والكامل من البحور الشائعة آنذاك، فقد نظم عنترة مُعَلَّقَتَهُ على هذا البحر. كما استخدم أنواعَ الأنماط لبيان أغراضه؛ فكانت المقطوعة والقصيدة أكثر الأنماط لديه، وذلك يدلُّ على أنّه كان قارئًا وحافظًا الشعرَ العربيَّ أيضًا.

غير أنّه قد تأثَّرَ بموجة الأنماط المتداولة بين شعراء هذا الإقليم آنذاك، فله مُوَشَّحٌ من خمسة أدوار. والموشَّحُ كان رائجًا في تلك الفترة بين الشعراء. وله مُرَبَّعٌ واحدٌ؛ يشبه المربَّعُ الدوبيتَ إلى حدٍّ كبير، غير أنّ الدوبيتَ من الأوزان الفارسيّة المشهورة. وبما أنّ الشيخَ كان يُجيدُ اللغة الفارسيّة نطقًا وكتابة، وأنَّ شعراء الإقليم كانوا يُنشدون الدوبيت كثيرًا، فيكون بذلك قد تأثّر بالعروض الفارسيّ وأنشد شعره على وزنٍ يشبه قرينَهُ الفارسيَّ قالبًا. كما نظمَ مُزدَوِجًا يتألّف من ٧٦ بيتًا نصحَ فيه ابنه الشيخ كاسب. والمُزدَوِج نمطٌ فارسيّ يسهّل زيادة الأبيات للشاعر، لأنّ الرَوِيَّ فيه يتغيّرُ من بيتٍ إلى آخَر. وقد شاعَ هذا الوزن بين العرب في العصر العباسيّ، وكثيرًا ما كانوا يُنشدون عليه الأشعار التعليميّة والحكميّة لسهولة قواعد قافيته. فالشيخُ أيضًا حَذا حَذوَ أسلافِهِ واختار هذا النمط ليقدِّم بعض تجاربه وحِكَمِهِ إلى وَلده الأكبر.

ويبيّنُ ذلك أنَّ الشاعر فضلًا عن معرفته بالأوزان الفارسيّة، كان مُطَّلِعًا على كيفيّة استخدامها عند العرب في العصور المختلفة.

ويكشف استخدامُ الشيخ خزعل رويَّ الميم، والباء، والدال، واللام، أنَّه كان يَتَحَلَّى بمخزونٍ كبير من النظم العربيّ في ذاكِرته، بحيث انعكس ذلك على اختياره الرَّوِيَّ الرائج في أشهر الشعر العربيّ.

وقد وظَّفَ خزعل بعضَ ركائز الموسيقى الداخليّة في شعره ليبدو أشدّ تأثيرًا في المتلَقِّي، فاستخدم التكرارَ في بعضِ الأبياتِ لتأكيد كلمةٍ أو جملة، كما جاء بالجناس ليخلقَ نَغَمًا داخليًّا يؤثِّرُ به في المستمع.

المصادر والمراجع

- ابن منظور (١٣٠٠)، **لسان العرب**، بيروت: دار الصادر.
- أسماء، نميش (٢٠١٦)، أطروحة دكتوراه: الموشّحات والأزجال وأثرها في الأدب الأوروبيّ القديم – شعر التروبادرو أنموذجًا، الجزائر: جامعة جيلالي ليابس.
- الأمين، محسن (١٩٨٦)، **أعيان الشيعة**، تحقيق؛ حسن الأمين، ج٦، بيروت: دار المعارف للمطبوعات.
- الأنطاكيّ، عبدالمسيح (١٩٠٧)، **الرياض المزهرة بين الكويت والمحمّرة**، مصر: مطبعة العرب.

_____ (١٩٠٨)، الدرر الحسان في منظومات ومدائح مولانا معزّ السلطنة سردار أرفع سموّ الشيخ خزعل خان، مصر: مطبعة العرب.

- البيطار، شفيق محمّد (٢٠١٦)، «جداول بحور الشعر العربيّ»، مجلَّة **التراث العربيّ**، العدد ١٤٠ و١٤١، صص ٧٥-٩٦.
- الجبّوري، محمّد فليح؛ سهيل، حسن عبدالواحد(٢٠١٧)، «توظيف الموسيقى الداخليَّة عند شعراء المثنى ما بعد ٢٠٠٣»، مجلَّة **أوروك للعلوم الإنسانيَّة**، العدد ٢، صص ٨-٢١.
- الحلو، عليّ نعمة (١٩٧٢)، **المحمّرة مدينة وإمارة عربيَّة**، بغداد: وزارة الإعلام، مديريّة الإعلام العامّة دائرة شؤون الخليج.
- حيدريّ، عليّ (١٣٩٧)، **مختارات من الغزل الأهوازيّ**، أهواز: تراوا.
- خلفي، ياسر (١٣٩٦) طبقات شعراء العربيَّة في خوزستان من صدر الإسلام إلى العصر الحديث، خرمشهر: اثر آفرين.
- داود، أماني سليمان (٢٠٠٢)، الأسلوبيَّة والصوفيَّة: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلّاج، الأردنّ: دار مجدلاوي.

- داوديّ، وهّاب (٢٠١٤)، «البنايات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري (التوازي والتكرار)»، مجلّة **المخبر**، العدد ١٠، صص ٣٠١-٣١٩.
- الداية، محمّد رضوان (٢٠١٧)، «تكرار القافية بين النقد والبلاغة والقافية»، مجلّة **مجمع اللغة العربيَّة بدمشق**، العدد ١، صص ٢٥-٥٤.
- درويش، عبدالله (١٩٨٧)، **دراسات في العروض والقافية**، ط٢، مكَّة المكرَّمة: مكتبة الطالب الجامعيّ.
- رضوان الداية، محمد (٢٠١٣)، «عصفور الشوك: إيقاعات بحر الرجز في شعر نزار قبّاني»، مجلّة **الموقف الأدبيّ**، العدد ٥٠١، صص ١٣٦-١٤٨.
- الريحاني، أمين (١٩٥١)، **ملوك العرب**، ج٢، ط٣، بيروت: مطابع صادر ريحاني.
- السامرّائيّ، يونس أحمد (١٤٠٧)، «النَفَس الشعريّ في القصيدة العربيّة»، مجلّة **آداب المستنصريَّة**، العدد ١٥، صص ٣٤٩-٣٧٠.
- السلمان، أنعام مهدي عليّ (د.ت)، **حكم الشيخ خزعل في الأهواز (١٨٩٧-١٩٢٥)**، بغداد: مكتبة دار الكندي.
- الصفديّ، صلاح الدِّين (١٢٩٩)، **جنان الجناس في علم البديع**، ط١، قسطنطينية: مطبعة الجوائب.
- عامر، محمّد عليّ (١٩١١)، **المحمَّرة والوحدة العثمانيَّة**، ترجمة؛ محمد صالح، مصر.
- عباچي، أباذر (١٣٧٧)، علوم البلاغة في البديع والعروض والقافية، طهران: سمت.
- عتيق، عبدالعزيز (١٩٨٧)، **علم العروض والقافية**، بيروت: دار النهضة العربيَّة.
- عقيل، سعيد محمود (١٩٩٩)، **الدليل في العروض**، ط١، بيروت: عالم الكتاب.
- عمران، عليّ أحمد مهدي (٢٠١٠)، شعريّة اللغة: مقاربة أسلوبيَّة في مدوَّنة الحسين بن الضحّاك الشّعريَّة، دمشق: دار نينوى.
- قرباني زرّين، باقر (٢٠١٦)، «المثنويّ موروث شعر فارسيّ أم عربيّ؟»، مجلَّة **التراث العلميّ العربيّ**، المترجم: عماد الدين عبدالرزّاق العبّاسيّ، العدد٢/٣، صص ٢١٥-٢٣٠.
- قهرماني مقبل، علي أصغر (١٣٩٠)، **عَروض وقافيه عربيّ**، طهران: سمت.
- قيّم، عبدالنبيّ (١٣٩٧)، **فراز وفرود شيخ خزعل**، ط٢، طهران: اختران.
- كريم، كوثر هاتف (٢٠٠٢)، **رسالة ماجستير: البناء الفنيّ للموشّح - النشأة والتطوير**، جامعة الكوفة: كليَّة التربية للبنات.
- الكعبيّ، خزعل (١٩٢١)، **الرياض الخزعليَّة في السياسة الإنسانيَّة**، تعليق؛ عبدالمسيح الأنطاكيّ، ج١، ط٣، مصر: مطبعة العمران.

- اللامي، عبدالرحمن كريم (١٩٨٥)، الأدب العربيّ في الأهواز من مطلع القرن الحادي عشر الهجريّ إلى منتصف القرن الرابع عشر، بغداد: دار الحرّيّة للطباعة.
- المطيري، محمَّد بن فلاح (٢٠٠٤)، **القواعد العروضيَّة وأحكام القافية العربيَّة**، ط١، الكويت: مكتبة أهل الأثر.
- معروف، يحيى (١٣٧٨)، **العروض العربيّ البسيط**، طهران: سمت.
- الملائكة، نازك (١٩٦٧)، **قضايا الشعر المعاصر**، ط٣، مصر: منشورات مكتبة النهضة.
- النجّار، مصطفى عبدالقادر (١٩٧١)، **التاريخ السياسيّ لإمارة عربستان العربيَّة ١٨٩٧-١٩٢٥**، مصر: دار المعارف.
- الهاشميّ، محمّد عليّ (١٩٩١)، **العروض الواضح وعلم القافية**، ط١، دمشق: دار القلم.
- يعقوب، إميل بديع (١٩٩١)، **المعجم المفصَّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية.