



جامعة الكوفة . كلية الآداب

قسم اللغة العربية

# البنية الإيقاعية في شعر الجواهري

رسالة قدمها إلى

مجلس كلية الآداب في جامعة الكوفة

الطالب

عبد نور داود عمران

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه/فلسفة في

اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ. د . حاكم حبيب الكريطي

## إقرار المشرف العلمي

اشهد أنّ إعداد هذه الرسالة (البنية الايقاعية في شعر الجواهري) قد جرت تحت إشرافي في كلية الآداب/ جامعة الكوفة، بمراحلها كافة وأرشحها للمناقشة. وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها.

الإمضاء:

الاسم: أ. د. حاكم حبيب عزز الكريطي

التاريخ: / / ٢٠٠٨

بناءً على ترشيح السيد المشرف العلمي وتقرير الخبير العلمي أرشح الرسالة للمناقشة.

الإمضاء:

رئيس قسم اللغة العربية

أ. د. حاكم حبيب عزز الكريطي

التاريخ: / / ٢٠٠٨

## الإهداء

إلى أبي وأمي والراحلة إليهما: أُخَيَّتِي الكبرى  
فاتحةً وثواباً.

## المحتوى

المقدمة..... ٥-١

التمهيد : ..... (١٨-٦) ←

١. ولادته..... ٨-٧

٢. ثقافته ..... ١٠-٨

٣. سيرته الأدبية..... ١١-١٠

٤. مراحل الابداعية: ..... (١٨-١٢) ←

١. مرحلة الظهور..... ١٧-١٣

٢. مرحلة العلو ..... ١٨-١٧

٣. مرحلة الغربية ..... ١٨

الفصل الأول: الإيقاع وعلاقات الإيقاع ومآخذه عند الجواهري: ← (٦٢-١٩)

١. الإيقاع تعريفاً ومفهوماً..... ٢٣- ٢٠

٢. الإيقاع والدلالة (نظرة تاريخية)..... ٢٨-٢٤

٣. الإيقاع والدلالة في الدراسات الحديثة..... ٣١-٢٩

٤. بيئة الجواهري والوزن..... ٣٧-٣٢

٥. الجواهري والانشاد..... ٤٦-٣٨

٦. الجواهري والشعر الحديث..... ٥١-٤٧

٧. مآخذ عروضية..... ٦٢-٥٢

الفصل الثاني: التشكيل البنائي للبحور الشعرية في شعر الجواهري: ← (١٥٥-٦٣)

بنية التشكيل الإيقاعي للكامل في الشعر العربي..... ٦٥-٦٤

بنية التشكيل الإيقاعي للكامل في شعر الجواهري : ← (٧٥-٦٦)

١. الكامل التام : ..... (٧١-٦٦) ←

أ. الكامل التام الصحيح ..... ٦٧-٦٧

ب. الكامل التام المقطوع..... ٦٩-٦٧

ج . الكامل التام الأخذ.....٧٠-٦٩

د . الكامل التام الأخذ المضمّر.....٧١-٧٠

٢. مجزوء الكامل : ← (٧٥-٧١)

أ. مجزوء الكامل الصحيح.....٧٢-٧١

ب. مجزوء الكامل المنذيل.....٧٤-٧٢

ج. مجزوء الكامل المرفل.....٧٥ — ٧٤

الكامل في ديوان الجواهري.....٧٥

بنية التشكيل الايقاعي للطويل في الشعر العربي.....٧٧-٧٦

بنية التشكيل الايقاعي للطويل في شعر الجواهري: ← (٧٨ — ٨٤)

١. الطويل التام: ← (٨٤-٧٨)

أ. الطويل التام الصحيح.....٨١-٧٨

ب. الطويل التام المقبوض.....٨٢-٨١

ج. الطويل التام المحذوف.....٨٤-٨٢

الطويل في ديوان الجواهري ..... ٨٤

بنية التشكيل الايقاعي للبسيط في الشعر العربي..... ٨٥

بنية التشكيل الايقاعي للبسيط في شعر الجواهري: ← (٩٢-٨٦)

١. البسيط التام : ← (٩١ — ٨٦)

أ. البسيط التام المخبون.....٨٩ — ٨٦

ب. البسيط التام المقطوع.....٩١-٨٩

٢. مخلع البسيط.....٩٢ — ٩١

البسيط في ديوان الجواهري ..... ٩٢

بنية التشكيل الايقاعي للوافر في الشعر العربي.....٩٣

بنية التشكيل الايقاعي للوافر في شعر الجواهري : ← (٩٩-٩٤)

١. الوافر التام : ← (٩٥-٩٤)

أ. الوافر التام الصحيح.....٩٥-٩٤

٢. مجزوء الوافر : ← (٩٨-٩٥)

أ. مجزوء الوافر الصحيح.....٩٧-٩٥

ب. مجزوء الوافر الهزجي.....٩٨-٩٧

لا هزج عند الجواهري بل وافر ..... ٩٨ - ٩٩

الوافر في ديوان الجواهري ..... ٩٩

بنية التشكيل الايقاعي للخفيف في الشعر العربي ..... ١٠٠

بنية التشكيل الايقاعي للخفيف في شعر الجواهري : ← (١٠٧-١٠١)

١. الخفيف التام : ← (١٠٥-١٠٢)

أ. الخفيف التام الصحيح ..... ١٠٣-١٠٢

ب. الخفيف التام المهذب ..... ١٠٥-١٠٤

٢. مجزوء الخفيف : ← (١٠٧-١٠٥)

أ. مجزوء الخفيف التام ..... ١٠٥

ب. مجزوء الخفيف المقصور ..... ١٠٧-١٠٥

الخفيف في ديوان الجواهري ..... ١٠٧

بنية التشكيل الايقاعي للرمل في الشعر العربي ..... ١٠٨-١٠٩

بنية التشكيل الايقاعي للرمل في شعر الجواهري : ← (١١٧-١١٠)

١. الرمل التام : ← (١١٥-١١٢)

أ. الرمل التام الصحيح ..... ١١٣-١١٢

ب . الرمل التام المقصور ..... ١١٤-١١٣

ج . الرمل التام المحذوف ..... ١١٥-١١٤

٢. مجزوء الرمل ..... ١١٥

أ. مجزوء الرمل الصحيح ..... ١١٦-١١٥

الرمل في ديوان الجواهري ..... ١١٧

بنية التشكيل الايقاعي للمتقارب في الشعر العربي ..... ١١٨

بنية التشكيل الايقاعي للمتقارب في شعر الجواهري : ← (١٢٣-١١٩)

١. المتقارب التام : (١٢٢-١٢٠)

أ. المتقارب التام الصحيح ..... ١٢٠-١١٩

ب. المتقارب التام المحذوف ..... ١٢٢-١٢١

المتقارب في ديوان الجواهري ..... ١٢٣

بنية التشكيل الايقاعي للسريع في الشعر العربي ..... ١٢٤

بنية التشكيل الايقاعي للسريع في شعر الجواهري : ← (١٢٩-١٢٤)

١. السريع التام.....١٢٥-١٢٩
- أ. السريع التام الصحيح.....١٢٥-١٢٦
- ب. السريع التام المقطوع.....١٢٦-١٢٧
- ج. السريع التام المذيل.....١٢٧-١٢٩
- السريع في ديوان الجواهري..... ١٣٠
- بنية التشكيل الايقاعي للرجز في الشعر العربي..... ١٣١
- بنية التشكيل الايقاعي للرجز في شعر الجواهري : ← (١٣٢-١٣٤)
١. الرجز التام : ← (١٣٢-١٣٣)
- أ. الرجز التام الصحيح..... ١٣٢-١٣٣
٢. مجزوء الرجز : ← (١٣٣)
- أ. مجزوء الرجز الصحيح..... ١٣٣-١٣٤
- الرجز في ديوان الجواهري ..... ١٣٤
- بنية التشكيل الايقاعي للمديد في الشعر العربي..... ١٣٥-١٣٦
- بنية التشكيل الايقاعي للمديد في شعر الجواهري : ← (١٣٧-١٣٩)
- أ. المديد التام المحذوف..... ١٣٧-١٣٨
- ب. المديد التام المقطوع..... ١٣٨-١٣٩
- المديد في ديوان الجواهري..... ١٣٩
- بنية التشكيل الايقاعي للمجتث في الشعر العربي..... ١٤٠
- بنية التشكيل الايقاعي للمجتث في شعر الجواهري : ← (١٤١-١٤٢)
- أ. المجتث التام الصحيح : ..... ١٤١-١٤٢
- المجتث في ديوان الجواهري..... ١٤٢
- جدول في المنجز الشعري لديوان الجواهري..... ١٤٣-١٤٤
- الموشح والتوشيح..... ١٤٥-١٥٥
- الفصل الثالث: القافية في شعر الجواهري : ← (١٥٦-١٩٤)**
١. تعريف القافية..... ١٥٧-١٥٨
٢. تحديد القافية..... ١٥٩-١٦١

٣. الوظيفة الإيقاعية للقافية في الشعر العربي.....١٦٢-١٦٥

٤. الجواهري والقافية.....١٦٦-١٧٢

٥. سمات الروي عند الجواهري.....١٧٣-١٨٣

٦. عيوب القافية : ← (١٨٤-١٩٤)

١. عيوب الروي وحركته(المجرى) : ← (١٨٤-١٩١)

أ. عيوب الروي : ← (١٨٤-١٨٧)

١. الاكفاء.....١٨٤

٢.الاجازة.....١٨٤-١٨٧

ب. عيوب حركة الروي ( المجرى ) ..... (١٨٧)

١. الاقواء.....١٨٧

٢. الاصراف.....١٨٧

ج. العيبان الملحقان : ← (١٨٧-١٩١)

١. الايطاء.....١٨٧-١٨٩

٢. التضمين.....١٨٩-١٩١

٢. عيوب ما قبل الروي : ← (١٩١-١٩٤)

أ. سناد الحرف : ← (١٩١-١٩٢)

١. سناد الردف.....١٩١-١٩٢

٢. سناد التأسيس.....١٩٢

ب. سناد الحركة : ← (١٩٢-١٩٤)

١. سناد الاشباع.....١٩٢-١٩٣

٢. سناد الحذو.....١٩٣

٣. سناد التوجيه.....١٩٣-١٩٤

**الفصل الرابع: الايقاع الداخلي في شعر الجواهري : ← (١٩٥-٢٤٩)**

١. تداول المفردة الجواهرية : ← (١٩٦-١٩٩)

أ. مرحلة محاكاة التراث.....١٩٦-١٩٧

ب. مرحلة محاكاة اللهجة المحلية.....١٩٧-١٩٨

ج. مرحلة المفردة الجواهرية.....١٩٨-١٩٩

٢. الإيقاع عند الجواهري الداخلي : ← (٢٠٠-٢٠٢)



أ . الإيقاع الداخلي في المفردة.....	٢٠٣ - ٢٠٥
ب . الإيقاع الداخلي في البيت.....	٢٠٦
١ . التجنيس.....	٢٠٦-٢٠٩
٢ . تكرار الحروف او ما يسمى (إبتلاف اللفظ مع اللفظ).....	٢٠٩-٢١٢
٣ . تضعيف الحروف.....	٢١٢-٢١٣
٤ . المد الصوتي.....	٢١٣-٢١٨
٥ . التدوير.....	٢١٨-٢٢١
٦ . التصريع والتقفية.....	٢٢١-٢٢٥
٧ . تجزئة الوزن.....	٢٢٥-٢٢٩
٨ . التساوق.....	٢٢٩-٢٣٠
٩ . التصدير.....	٢٣٠-٢٣٤
ج . الإيقاع الداخلي في القصيدة.....	٢٣٤ - ٢٤٠
١ . التكرار.....	٢٣٤-٢٣٨
٢ . التضمين.....	٢٣٩-٢٤٠
المعارضة الشعرية.....	٢٤١-٢٤٩
الخاتمة.....	٢٥٠-٢٥٣
المصادر والمراجع.....	٢٥٤-٢٧٢
الملخص باللغة الانكليزية.....	١-٤

## المقدمة

ليس من اليسر دراسة البنية الإيقاعية لشعر شاعر وُلِدَ على أعتاب القرن العشرين ورحل قبل رحيله بثلاثة أعوام ، صعوبات تعترض الباحث ترجع لأسباب شتى ، منها؛ أن تجربة الشاعر التي تمتد الى ما يقرب القرن لم تكتشفها دراسة أو نقدٌ مكتفية بنفسها ولم تحتج إلى ما يعرف بها أو يشير إليها ، ومنها أننا في شاعر كتب أكثر من خمسة وعشرين ألف بيت من الشعر العربي الفصيح ، مبتدئاً (قرزمته) وهو في الرابعة عشرة ، وكانت المدة الفاصلة بين القرزمة والشعر الحق عنده قصيرة جداً قياساً بالآخرين ، بعدها صحب الشعر أنفاسه التي ترفدهُ الحياة حتى خرج معها في آخر قولٍ شعريٍّ له : ((الموت معجزة)) ، وما أن أنهال التراب على جثمانه حتى انهال الدرسُ عليه بحوثاً وكتباً تعظمهُ لا تدرسهُ وتذرف عليه الدموع حبراً على ورق من دون مجازاة لشعر الشاعر ثم الوصول إلى مكامن الإبداع فيه وإضاءة ما قالت نصوصهُ الشعرية لإنارة الغدبها، بل جاءت أغلب الدراسات عنه شاملة لاهته تجهد في أن تلمهُ قرناً كاملاً بين دفتي كتاب!! فجاء فيها الإخبار عنه أكثر من البحث في إبداعه وجاءت مباحث بعضها رؤوسَ أقلامٍ لدراساتٍ قادمةٍ ، والغريب أن تجربة شعريّة عمرها ناهز قرناً لا تعدُّ أصابعك العشرة كتباً تناولتها ولا يُعدّ إصبعٌ واحدٌ كتاباً درسَ الإيقاعَ أو الوزنَ الشعري فيها ، ولأنها تجربة لا تُلمّ مجملّة فقد جزءها الباحثون إلى مراحلٍ إبداعية شملت أغراضاً عدّة لم يقصد البحث العلمي الاكاديمي مرحلة منها تحديداً ، وأهم هذه الدراسات أربع ؛ أولها جاء بها الباحث عبد الكريم الدجيلي مواكبة للجواهري تشي به مفصحة عنه ، فصلحت أن ترفد بتاريخ الجواهري الشعري أيّ باحثٍ سائرة به خطوة خطوة ، فهي دراسة يستفيد منها باحثٌ قادمٌ بعد طول عهدٍ به لمعرفة سيرته الشعرية والسلوكية وأسباب كتابته قصائده ، ترفد بالتاريخ النقد وتمنحه شواهدَ مخبرةً بصراحة أغضبت الجواهري عليها وعلى صاحبها ، لكنها قصرت في أن تواكب تطوره وأن تلاحق إبداعه ؛ فقد مات المواكبُ وعاش المواكبُ بعده عمراً طويلاً حافلاً بالشعر . الدراسة الثانية قام بها الشاعر فوزي كريم درس فيها شعر الجواهري على مراحل فصلّها على سنيّ عمره ؛ سمّى المرحلة الأولى منها (العموم الضيق)، وسمّى المرحلة الثانية (الخصوص الضيق) ، أما المرحلة

الثالثة فسمّاهما (علامات الضوء). أما الدراسة الثالثة فأنجزها الدكتور علي عباس علوان وقد مرّحتُ تجربة الجواهري إلى ثلاثٍ أيضا هي: مرحلة التقليد ومرحلة الاضطراب ومرحلة النضج ، ثم قام الدكتور محمد حسين الاعرجي بدراسةٍ شاملةٍ قسّمتُ تجربة الجواهري على ست مراحل هي: رياضة القول والخروج من الشرنقة وبذرة التمرد وطلاق غاضب والملك غير المتوج ومناجاة النفس . لقد سبق لنا القول في الدراسة الأولى فبقي لنا ثلاث ؛ الثانية والثالثة والرابعة وبدأت جميعها قاصرة في أمورٍ منها ؛ أن الدراسة الثانية والثالثة كالدراسة الأولى لم تستوعبا مراحل الجواهري كلها لأنهما أنجزتا في زمنٍ بعيدٍ عن وفاته وأنهما موجزتان جاءتا في كتابين لم يقتصر على الجواهري فجاءتا مبتسرتين غير مغلّتين في البحث والاستقصاء تريدان أن تتناولوا الجواهري كله دون أن تُقصر البحث عليه أو في تحديد غرض أو قصدٍ أو موضوعٍ أو مرحلةٍ له ، كلّ منهما تدرس الجواهري في بث لا يخصّه وحده ولا يتناوله تحديداً. أما الدراسة الرابعة فقد جاءت بعد وفاته ولم تكن دراسة أكاديمية بل اعتمد صاحبها في

مراحله تقسيماً عاطفياً مجازياً لا يعتمد البحث العلمي ؛ اكتنفتها ملاحظات قيمة وأخبارٌ لا يصل إليها إلا من كان على مقربةٍ من الشاعر أو من خاصّته . أراد صاحبها أن يفرغ كل ما عرفه وعاشه مع الشاعر في كتابٍ وملحقٍ يفيد بالمعلومة من جاء بعده باحثاً ناقداً فلا يُؤخذ عليه السردُ دون التمهيص واعتماده الذكريات لا مُذاكرة الشعر. لقد استرقدنا الدراسات هذه في اطروحتنا على نُزُر كونها لم تقتصر على الإيقاع وان الاستقراء المتأني والموضوعي لكل ما كتب عن الجواهري من دراسات متخصصة فيه أو حوله لم تجعل من الإيقاع موضوعاً لها ما حدا بنا لطرق هذه الباب الموصدة جائسين خلال أرضها بدراستنا هذه بعد أن رأينا الدارسين يتحاشون دراسة الإيقاع في شعر شاعرٍ ما ولهم العذر في ظروفهم ؛ فلا مصادر يُعوّل عليها ولا حياة في اطمئنانها مُتسعٌ للتفكير والتفكر وطلب رفوف المكتبات في العاصمة خاصة ؛ وما يتطلبه البحث في الإيقاع من رهافة حسٍّ وتدقيقٍ واستنطاقٍ يقوم بها باعٍ في الشعر وتمرّسٍ في ضروبه وأظني راكباً الأصعب في هذا ؛ فقد تناولتُ الإيقاع عند شاعرٍ ذي عمرٍ مديد ضج بالشعر ولم أقصرُ رسالتي على فترةٍ أو غرضٍ محددٍ ، عذيري رغبتني في أن يكون جهدي مقصدَ طالب الجواهري والإيقاع معاً، ولقد عوّلتُ على عمرٍ قطع الشعرُ فيه كثيرٌ سنينٍ مرّسنتني به

وعلمتني كيف أصلُ إلى القصيدة وأجالسُها على ورقةٍ وكيف أحاورها ليتبوحَ بالشاعر ورضه فيها ، أزرتني في ذلك موهبةً على قول الشعر، ولقد عانيتُ الأمرين طالباً ديوان الجواهري في طبعته الأخيرة التي تمت بعد وفاته فما حصلتُ إلا على استتساخ كامل لأجزائها الخمسة عن أصل في المكتبة الأدبية المختصة في النجف وهو الطبعة التي عولتُ عليها هذه الرسالة وأما ماسواها من الطبعات فستكون الإشارة إليها واجبة في حال الاستشهاد بها تمييزاً وتفريقاً واعترافاً.

لقد قامت رسالتي هذه على تمهيدٍ وأربعة فصولٍ؛ عرّفتُ في التمهيد بالجواهري مشيراً إلى روايات ولادته مظهراً تعددها وتناولت ثقافته الأولى ومراحلها ، بعدها عكفت على سيرته الأدبية منقطاً إياها في سنوات إبداعها وما تميز فيها ثم تناولت مراحل الأدبية مقسماً إياها إلى ثلاث مراحل: مرحلة الظهور ومرحلة العلو ومرحلة الغربة ، أما الفصول فقد قسمتها إلى أربعة درستُ في الفصل الأول (الإيقاع والإيقاع ومآخذه عند الجواهري) بسبعة مباحث ؛ ثلاثة منها أقصرتها على الإيقاع فتناولته في مبحثٍ تعريفياً ومفهوماً وفي مبحثٍ ثانٍ تناولتُ علاقته بالدلالة في نظرة تاريخية وفي مبحثٍ ثالثٍ تناولتُ هذه العلاقة في الدراسات الحديثة ثم أقصرتُ أربعة مباحثٍ على علاقات الإيقاع ومآخذه عند الجواهري ؛ في المبحث الأول تناولت فيه بيئة الجواهري وعلاقتها بتوطيد الوزن في شعره ، وفي المبحث الثاني تناولت الجواهري وأثر إنشاده في كتابة القصيدة وفي توصيلها ، أما في المبحث الثالث فتناولت علاقة الجواهري بالشعر الحديث وأسباب عدم إيداعه إياه رغم أنه قد سبق رواده في كتابته ، ثم درست في مبحثٍ رابعٍ المآخذ العروضية في شعره مبيناً أسبابها في نماذج توضح هذه المآخذ وتداولها بالمبحث والنقد.

الفصل الثاني \_ وهو الأهم \_ عنوانه (التشكيل البنائي للبحور الشعرية في شعر الجواهري) ، درست فيه البحور التي جاء عليها شعر الجواهري مفصلاً القول في كل بحر مجزئاً البحر الواحد إلى أنواعه المتداولة في شعره ، ثم درست الموشح الذي صار إلى توشيح عنده موضحاً القول في ذلك ، وقد ظهر لبحثي أن الموشح لا ينهض بأغراض

شعر الجواهري لأسباب بينتها لذا عمد الى مزاجته بنظام المقطوعات المتداول في الشعر العربي مبدعاً لنا التوشيح الذي جاءت على مبناه ملحقاته الخالدات التي لم يكن لها الإيقاع التناظري مبنى.

أقمتُ الفصل الثالث للقافية في شعره فكان عنوانه (القافية في شعر الجواهري) وقد قسّمته إلى ثمانية مباحث ؛ عرّفتُ في المبحث الأول القافية لغةً واصطلاحاً مبيناً تعدد الآراء في الاثنين ، وفي المبحث الثاني تناولت تحديد القافية على وفق ما رآه النقاد العرب القدماء مستعرضاً آراءهم في ذلك ، وفي المبحث الثالث تناولت الوظيفة الإيقاعية للقافية في الشعر العربي وماهية فعلها في القصيدة وما يؤول عدم حضورها فيها ، بعدها درست في مبحثٍ رابعٍ علاقة الجواهري بالقافية وأسباب حضورها في شعره . أما في المبحث الخامس فتناولت سمات الروي في شعره مبيناً أنواعه من نحو ما جاء عن العرب وما كان عليه في شعر الجواهري وأسباب إكثاره من القوافي المطلقة وإقلاله من القوافي المقيدة مبيناً أثر المرحلة الشعرية في تمكين القافية عنده ، وتناولتُ في المبحث السادس عيوب قافية الجواهري مقسماً إياها إلى قسمين رئيسين: عيوب الروي وعيوب ما قبل الروي، أما عيوب الروي فقسمتها إلى عيوب الروي وعيوب المجرى مقسماً كل منهما إلى أقسام ملحقة بها عيب الايطاء والتضمين ، وأما عيوب ما قبل الروي فقسمتها إلى سناد الحرف وسناد الحركة متناولاً أنواع كلٍ منهما في شعره بالتفصيل.

الفصل الرابع والأخير اختص بالإيقاع الداخلي ، قسّمته إلى ثلاثة عنوانات ؛ كان العنوان الأول لـ (تداول المفردة عند الجواهري) مقسماً هذا التداول إلى ثلاث مراحل هي: مرحلة محاكاة التراث ومرحلة محاكاة اللهجة المحكية ومرحلة المفردة الجواهرية، العنوان الثاني (الإيقاع الداخلي عند الجواهري) ، درسته في ثلاثة مباحث: الإيقاع الداخلي في مفردته ، والإيقاع الداخلي في بيته الشعري ، والإيقاع الداخلي في قصيدته . العنوان الثالث (المعارضة الشعرية) أبحثه بالإيقاع الداخلي لما رأيتُ الجواهري يريد به في مرحلة ظهوره إظهار الإيقاع الداخلي للشاعر المعارض والظهور به أما في مرحلة علوه وغربته فرأيتُ يريد به إظهار إيقاعه الداخلي على الإيقاع الداخلي للشاعر المعارض والظهور عليه في الذاكرة الجمعية.

ختاماً لايسعُ شكري وامتناني كلاهما سعة صدر استاذي المشرف الأستاذ الدكتور حاكم  
حبيب الكريطي الذي أجمها عن شطحاتٍ أقحمتني فيها موهبة الشعر؛ فصوبني وإياها الى  
جادة النقد والبحث العلمي .

أمل أن أكون في هذا كله قد نلت من التوفيق ما يؤهلني للحضور في  
دارسي الجواهري والإيقاع معاً . ومن الله جلّ وعلا التوفيق.

# التمهيد

ولادته.

ثقافته.

سيرته الأدبية.

مراحله الإبداعية.

## ولادته:

هو محمد مهدي بن الشيخ عبد الحسين بن الشيخ عبد علي، وجد الشيخ عبد الحسين لأمه الشيخ جعفر صاحب كاشف الغطاء، كما أن السيد مهدي بحر العلوم جده لأم أبيه ، أما أمه فهي فاطمة بنت الشيخ شريف الجواهري ، قيل ولد في ٢٦/٧/١٨٩٩م ، فيكون قد وُلِدَ ومات في شهر واحدٍ وبفارق يوم واحد ؛ فقد توفي في فجر يوم ٢٧/تموز/١٩٩٧م<sup>(١)</sup>، وقيل بل وُلِدَ في ٢٦/تموز/١٩٠٠م<sup>(٢)</sup> ، وقيل ولد في ١٨ ربيع الثاني من عام ١٣١٨هـ/١٩٠٠م ، لكنه يحلو له أن يؤرخه بعام ١٩٠٣م<sup>(٣)</sup>.

ويشير الشاعر بلند الحيدري إلى أن ميلاده عام ١٨٩٦م ، مثيراً استغراب الجواهري<sup>(٤)</sup> ، وجعل علي الخاقاني ولادته عام ١٣٢٠هـ/١٩٠١م<sup>(٥)</sup>، أما الشيخ جعفر محبوباً فقد جعل ولادته في ليلة السابع عشر من ربيع الأول عام ١٣١٧هـ<sup>(٦)</sup>، (ونرجع إلى قواعد تحويل الهجري إلى الميلادي وإلى الجداول العلمية المعترف بها ؛ فيظهر أنه ولد يوم الأربعاء السادس والعشرين من تموز سنة ١٨٩٩م)<sup>(٧)</sup>.

استجابة لطلب مجلة (مجلتي) يكتب الجواهري عام ١٩٧٢م : ((أنا محمد مهدي الجواهري في الثانية والسبعين من عمري ، ففي بيتٍ صغير من بيوت النجف الأشرف ولدت عام ١٩٠٠م))<sup>(٨)</sup>، والجواهري يعترف أنه اصغر من أخيه الأكبر عبد العزيز بأثنتي عشرة سنة

---

(١) حَرَفَ الجواهري - في مذكراته - اسمَ جَدِّه عبدعلي إلى عبد العلي ، أما اسم أبيه عبد الحسين فلا يذكره. ينظر: مذكراتي: ٤٤/١ ، الجواهري شاعر العربية : ٧٥.

(٢) ينظر: الجواهري دراسة ووثائق: ١٧٠، ينظر: الموقع الإلكتروني [www.khayma.co](http://www.khayma.co) ؛ ينظر: الموقع الإلكتروني [www.poemeveriom.com](http://www.poemeveriom.com) ..

(٣) ينظر: الجواهري شاعر العربية: ١٩، ينظر: الموقع الإلكتروني [www.poemeveriom.com](http://www.poemeveriom.com) .

(٤) ينظر: أ. مقال (الجواهري الكبير وحديث الذكريات) ، بلند الحيدري ، مجلة المجلة اللندنية ، العدد (٧٥١) ، ٩ تموز/١٩٩٤م .

ب. الجواهري في أعوامه الأخيرة، الحلقة (٢٦) جريدة الصباح ، العدد (١٠٤٩)، ٢٤ شباط ٢٠٠٧م .

(٥) ينظر: شعراء الغري: ١٠٣/١٤٣.

(٦) ينظر: ماضي النجف وحاضرها: ١٣٦/٢.

(٧) الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد ، د. علي جواد الطاهر، ديوان الجواهري : ١/١٣، دار العودة .

(٨) ينظر: م.ن.: ١٣٠.



وميلاد أخيه معروف أرَّخَهُ شعراً السيد جعفر الحلي ومسطورٌ في ديوانه:

**سمعاً أباهُ إنَّ تاريخَهُ      أعقبتَ يا بشراكَ عبد العزيز**

بحساب العارفين يظهر ميلاد أخيه عام ١٣٠٨هـ ، فإن أضفت له الـ (١٢) سنة المدعاة كانت ولادة الجواهري عام ١٣٢٠هـ وهو المفضل لديه لأنه يقربه بالتقويم الميلادي من عام ١٩٠٣م<sup>(٩)</sup> . نبّه الاستاذ رشيد بكتاش على بيت شعري للجواهري يعين في معرفة عمره إن لم يدّع أن القافية فرضت (خمساً) ولم تسمح بمجئ (اربع) وأن ترادفهما الزمني يسمح بالمبادلة لحاجة عروضية<sup>(١٠)</sup>، يقول من سنيته<sup>(١١)</sup>:

**طبقتُ شهرتي البلادَ وما جا      وز عمري عشراً وسبعاً وخمسا**

فإذا علمنا أن القصيدة قالها عام ١٩٢٤م علمنا أنه من مواليد ١٩٠٢م.

إذا أمعنا في ما سبق كله تبيّن لنا أن الخلاف كان في سنين معدودات أقصاها عن أدناها سنوات أربعة ، لكننا نعول على رأي السيد جعفر محبوبه (( لما هو معروف من صدق محبوبه وتثبته وصلته بال الجواهري ولصيغة تاريخ الولادة حتى لكأنه استقاها من أوثق المصادر، وكان من دأبه أن يتحرى ويرجع إلى الأصول فلم لا يكون قد أخذه عن والد الشاعر نفسه ))<sup>(١٢)</sup>.

### **ثقافته:**

تقول ملفته الشخصية المحفوظة في وزارة المعارف وفي استمارة (ترجمة الحال) التي ملأها الجواهري في أربع صحائف مجيباً عن أسئلة مطبوعة أنه درس في المدرسة العلوية الايرانية في النجف في سن السابعة أو الثامنة متخرجاً في الصف الخامس من دون أن يتم الصف الرشدي<sup>(١٣)</sup> ، أما في مذكراته فيكتب أنه تعلم قبل الخامسة القراءة والكتابة علمه إياهما شقيقه عبد العزيز وابن عمته المقيم عندهم علي الشرقي، ثم تعلم أوائل السور عند الملة ( أم جاسم) وعليها أتم مع أقرانه ( جزء عمّ ).

(٩) ينظر: الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد: د. علي جواد الطاهر، ديوان الجواهري :١/١٤، دار العودة.

(١٠) ينظر: م.ن:١٥ (الهامش).

(١١) ديوان الجواهري ، دار بيلسان ، قصيدة (عدّ عنك الكؤوس):١/١٨٣.

(١٢) ديوان الجواهري، دار العودة:١/١٥.

(١٣) ينظر: الجواهري شاعر العربية: ٢٠.

قدّر والده سوءَ خطه وحاجته للمزيد فأخذه وهو ما بين السادسة والسابعة من عمره الى سيد مشهور في النجف لقبّ نفسه (جناب عالي) ، كتّابه في الطابق الثاني من أحد لـواوين الصحن الحيدري، ولم يتعلم من هذا الجناب العالي إلا التخويف والقلق وعلم (الاشباح)!!<sup>(١٤)</sup>.

لم يكن الجواهري طالباً مجداً ؛ فقد كان خياله يشرد دائماً فهو غير رتيب حتى في دراسته صغيراً ، يعتمد على ذكائه وفطنته أكثر من اعتماده على كتابه وأساتذته<sup>(١٥)</sup>.

بعد هذه المرحلة جاءت على الجواهري المرحلة الأصعب والأنفع ؛ مرحلة دخوله المدرسة العلوية الايرانية<sup>(١٦)</sup>، التي لم يشأ أن يسمّيها في مذكراته عامداً إلى ابهامها لئلا يُشار بها إلى فارسيّة غمز بها تاركة في روحه أعمق الأثر. كان عليه في هذه المدرسة أن يحفظ كل يوم من نهج البلاغة أو قطعة من أمالي أبي علي القالي وقصيدة أو قطعة من ديوان المنتبي ومادة من الجغرافيا وفي صباح اليوم التالي كان ينبغي عليه أن يدرس النحو والصرف على يد الأديب محمد علي المظفر وعلم البلاغة والبيان على يد شيخين هما علي ثامر ومهدي الظالمي ، كان والده أشد الممتحنين له ، فهو الوحيد من بين أخوانه المطالب بأن لا يقصر أبداً في الحفظ والتحضير وهو رفيقه في تنقلاته داخل مدينته زائراً أو حاضراً في حلقة دينية أو أدبية<sup>(١٧)</sup>.

إن ثقافة الجواهري قد ربتها مدينته التي كانت (( قيمة المرء فيها تحدد بمعارفه وبغير هذه لا يحسب حسابيه) وما شهرت الأسر فيها إلا بالعلم فهذه أسرة بحر العلوم وتلك أسرة الجواهري وهذه أسرة الحكيم ... كما أن وجود الزعامة الدينية فيها وتوافد طالبي العلم عليها جعلها مدينة علم لا تخضع إلا له ، فهي رابضة على متن الصحراء بعيدة عن تداولات السياسة التي تتحاشى التحرش بها لخضوع جلّ العراق إلى قرارها الديني ، ما جعلها تعيش نهاراتها طالبة للعلم جاعلة منه همها الأول ، فإن حلّ ليها قطعة أهلها في ترفيه لا يخرج عن دائرة العلم والأدب ، فتكتظ الأمسيات الأدبية بروادها وتعمر جلسات الشعر والتفقيه. إن الشعر صنو الدين في هذه المدينة بل هو لسان محافلها كلها على تناقضها فهو يحضر في نوادي الاعراس مثل حضوره في

(١٤) ينظر: مذكراتي: ١/٤٩-٥٥

(١٥) ينظر: الجواهري شاعر العربية: ٢٠

(١٦) المدرسة العلوية: قام بإنشائها تجار ايرانيون في النجف الاشراف عام ١٩١٠م، وهم الذين ينفقون عليها(م.ن: ٢٠) (الهامش).

(١٧) ينظر: مذكراتي: ١/٥٢

ماتم عزاء الأسر المنكولة بفقيد زد عليها مجالس العزاء الحسينية التي تقام على طول السنة وعرضها ، فهو الباعث على الشجن المثير للعواطف المستدر للدموع والدافع الأول إلى التفاعل مع المناسبة والبكاء على من حَلَّ في مصابها، فإن كان الدين وعلومه وفتاواه وفقاً على دراسيه فإن الشعر للجميع في هذه المدينة فلا عجب من قول الجواهري بعد حين ((في مدينتي النجف يرى المرء العجب العجائب فحتى القصاب أو البقال إذا أراد الاستراحة من عناء العمل قرأ شيئاً مما يُلقى على المنابر الحسينية أو على الأقل فمن أبلغ ما كان يتغنى به الشعراء الشعبيون الاوائل))<sup>(١٨)</sup>.

كان والده الذي بدأ شاعراً وانتهى فقيهاً يريد لولده مهدي أن يبدأ من حيث انتهى ولكن هيهات فالجواهري المسكون بالشعر أعجز الأب في تحقيق مراده فيه منزلاً إياه لحكمه في أعوامه الأخيرة ، وما إن توفي عام ١٩١٧م حتى انفرد الجواهري بشخصه وتفردت شخصيته بعد سنين كان فيها ظلاً لأبيه تابعاً مطيعاً لما يريده فيه<sup>(١٩)</sup>.

### سيرته الأدبية<sup>(٢٠)</sup>:

- ❖ نظم الشعر قبل بلوغه العشرين عاماً.
- ❖ في كانون الثاني عام ١٩٢١م نشر قصيدته الأولى (الشاعر المقبور).
- ❖ في عام ١٩٢٣م طبع كتاباً صغيراً الحجم أسماه (حلية الأدب)، وهو مجموعة شعرية في عشر قصائد معارضة لشعراء قدامى ومحدثين.
- ❖ في عام ١٩٢٨م أصدر ديوانه (بين الشعور والعاطفة).
- ❖ في عام ١٩٣٥م أصدر ديوانه الثاني (ديوان الجواهري).
- ❖ في عام ١٩٤٩م أصدر الجزء الأول من ديوانه.
- ❖ في عام ١٩٥٠م أصدر الجز الثاني منه.

---

(١٨) مذكراتي: ١/٦٥.

(١٩) ينظر: م.ن: ٨٥.

(٢٠) اعتمدنا في السيرة الأدبية على المصادر التالية :

أ. ديوان الجواهري ، دار بيلسان، ٥ مجلدات: ٢٩/١-٣٦.

ب. ديوان الجواهري ، دار العودة، ٤ مجلدات: ٧/١-٤٥.

ت. الجواهري شاعر العربية: ١٢٨-١٦٥.

ث. الموقع الإلكتروني: [www.khayma.com](http://www.khayma.com).

- ❖ في عام ١٩٥٣ م أصدر الجزء الثالث من ديوانه في طبعته الثالثة.
- ❖ في عام ١٩٥٦م أصدر الجزء الأول من ديوانه في طبعته الرابعة.
- ❖ في عام ١٩٦١م صدر له جزءان من مشروع أربعة أجزاء (ديوان الجواهري).
- ❖ في عام ١٩٦٥م أصدر في براغ ديوانه (بريد الغربية).
- ❖ في عام ١٩٦٦م أصدرت المكتبة العصرية طبعة مسروقة من ديوانه بجزأين في مجلد واحد.
- ❖ في عام ١٩٦٨م أصدرت دار العودة الجزء الأول من مشروع مجموعة الشاعر الكاملة.
- ❖ في عام ١٩٦٩م صدر الجزء الثاني من المشروع ذاته.
- ❖ في شهر آذار عام ١٩٧٠م أصدر كراساً في قصيدة واحدة تحت عنوان (طيف تحدر) بمناسبة بيان آذار.
- ❖ في عام ١٩٧١م أصدرت وزارة الاعلام العراقية رائعته: (أيها الأرق) و(خلجات).
- ❖ في عام ١٩٧٣م صدر عن وزارة الاعلام العراقية الجزء الأول من ديوان الجواهري ثم توالى الأجزاء حتى صدر العدد الأخير منه (الجزء السابع) عام ١٩٨٠م.
- ❖ في عام ١٩٧٥م مُنح جائزة الأديباء والكتاب الآسيويين الأفريقيين (اللوتس).
- ❖ في ١٥/٣/١٩٨٢م أصدرت دار العودة بيروت (ديوان الجواهري) في أربعة مجلدات.
- ❖ في عام ١٩٩١م مُنح جائزة (سلطان عويس) للإنجاز العلمي والثقافي المستحدثة في العام نفسه.
- ❖ في عام ١٩٩٢م، منح وسام الاستحقاق الأردني من الدرجة الأولى.
- ❖ في عام ١٩٩٥م، منح وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة.
- ❖ فجر يوم ٢٧/٧/١٩٩٧م ، ٢٣/ربيع الاول/١٤١٧هـ ، رحل إلى مثواه الأخير.

## مراحله الإبداعية:

لم ينجم الجواهري في سماء الشعر فجأة ، بل ((تغلغل شعره في النفس العربية في العراق بيسر على مهل...حتى غدا جزءاً من التجربة العاطفية والذهنية والسياسية للأمة كلها مهما تتباين مواقف الأفراد من الشاعر نفسه))<sup>(٢١)</sup>، زاحراً — كما يقول هو — بما تأثر به من ((تجارب الحياة البيئية والاجتماعية والسياسية ، الضيق والواسع منها ؛ الضيق البيت والواسع العالم ، وتلك العوالم كلها أثرت بي إلى جانب الكتب إلى جانب العباقرة الذين استفدت منهم بالواقع هذا بالإضافة إلى ما في دمي وكياني أي الفطرة))<sup>(٢٢)</sup>، من دون تقليل لأثر البيئة وساكنيها فـ((أنا لا أزال أتحدث عن الناحية الأدبية والشعرية عندي وليست من السهولة بمكان انفكاك هذه الناحية عن الناحية البيئية والمجتمع وحتى عن ناحية حياتي الشخصية حياة كل شاعر يعيش مشاعره))<sup>(٢٣)</sup>.

إنّ ارتباط الشاعر بذاته يشكل مصدراً مهماً في تكوين لغته شرط أن لا يكون ذلك واقعاً في دائرة التقليد الساذج ، بل عاملاً مهماً في دفع العمل الشعري وإثرائه ، وذلك يأتي به تمثل الموروث في عملية خلق تتواءم مع التجربة الشعرية<sup>(٢٤)</sup> ما يصنع شاعراً كبيراً كالجواهري أكنز تجربته عمراً مديداً ساعده في النضج المترئث الذي استوعب تفاصيل كل مرحلة عاشها

(٢١) النار والجوهر: ٨.

(٢٢) الدكتور خيال الجواهري تحاور محمد مهدي الجواهري ، جريدة البيئة ، العدد (١٨٢) ، الصفحة الثقافية ،

الخميس ٢٠٠٦/٨/١٧

(٢٢) مذكراتي: ١/١٢١.

(٢٣) ينظر: رماد الشعر: ٧٩.

بمخاضاتها السياسية والاجتماعية والذاتية حتى صار شعره مرآتها الفنية.

لقد عاش الجواهري ما ناهز قرناً كاملاً جاشت به أحداث جمة ؛ وعى سقوط الدولة العثمانية وكان يعيش وقعه في العراق احتلالاً جديداً، ثم توالى عليه الحكومات ؛ عاش الملكية فكان موظفاً في قصرها ، ثم تداولته الجمهورية وتداولها لئسكنهُ منفيين طويلين في براغ ودمشق ، طيب ثرى ثانيهما ((ولو استطعنا أن نتصور قارئ الجواهري اليوم جاهلاً لتاريخ العراق في هذه الفترة فإنه ولا ريب سيرى هذا التاريخ من خلال شعره فيما يشبه المأساة الاغريقية يكون فيها الشاعر في كثير من الأحيان هو الكورس ؛ يعلق على الأحداث الجسام ويدفع بها إن استطاع منذراً ساخطاً داعياً إلى التمرد ، إنه أشبه بصوت الضمير من الأمة: يقرع ويأسى ويغضب))<sup>(٢٥)</sup>، يكتب الجواهري: ((عشت حياة عاصفة اختلطت فيها عوالم بعالم، الفقه بالشعر، والشعر بالسياسة والسياسة بالصحافة، والصحافة بالحب، والحب بالصدقات، والبؤس بالنعيم، والتوطن بالترحل، والطفولة بالرجولة))<sup>(٢٦)</sup>، فما اضناها محاولة تقسم شعره إلى مراحل تفصل هذا الحشد التاريخي لتصل إلى ما يريده بحثنا في الوصول إلى كنه الايقاعات التي روت هذا التاريخ شعراً ، ثم الالمام باوزانها وصولاً الى كنه اختيارها للمعاني أو اختيار المعاني لها ومدى التفوق والإخفاق في هذا.

عمدنا قاصدين غرضنا أو ما توسّع عنه إلى سواه مما هو أس في بحثنا أن قسّمنا مراحل

الجواهري الابداعية الى:

١. مرحلة الظهور.

٢. مرحلة العلو.

٣. مرحلة الغربة.

١- مرحلة الظهور:

اختزلت ثقافة الشاعر وموهبته الفذة مرحلة مهمة هي مرحلة الحضور التي يجهد شعراء كثر في قطعها وصولاً إلى مرحلة الظهور لكن الجواهري ظهر في قصائده الأولى مثلما ظهر في تميزه مستظهاً قصائد سواه الطويلة عن ظهر قلب وفي براعته في التقفية.

لقد ظهر شاعراً في قصائده الأولى التي تناسى كثيرها ولم يضعها بين دفتي دواوينه وجلها معارضات هي تمرينات لموهبته وقصائده وسمتها مدينته فجاءت موضوعاتها تهنئة ورتاءً

---

(٢٥) النار والجوهر: ٩.

(٢٦) مذكراتي: ١٤.

ومدحاً تنتسب إلى التراث في بنائها أكثر من انتسابها إلى عصر قائلها.

لقد وسم مرحلة الظهور عنده ميسمان؛ الميسم الأول: التراث الذي يعيش حضوره في مدينته فيصدر شعره تفرغاً عنه من دون تجربة تكتبه أو تستثمره لأغراضها، فكان يعيش مع الشعراء القدامى في أساليبهم وأخيلتهم<sup>(٢٧)</sup> مثاباً من جمهوره النجفي الذي يعيش التراث الشعري شواهد تيقن مسلماته ، لقد ((بدا وكأنه شاعر من غير موضوع))<sup>(٢٨)</sup> سوى الموضوعات العامة الجاهزة من رثاء أو تهنئة وما إليها ، فلم يجد إلا المعارضة والتقليد مستعيراً تجارب المعارض ، فإن نهض بجناحين فلا يجد لهما ريش تجارب (إلا الليل وإلا ذاته)<sup>(٢٩)</sup> فتنبجس الشكوى معولة على ما قرأه من الشعر من دون عمر ينهض بتجربة وقد أحاقت به المحرمات والمحظورات والتقاليد فالمرأة النجفية مثلاً ((لم تكن تتلذذ يومئذ بعباءة سوداء محكمة النسج واحدة ، وإنما بعباءتين من صوف خيفة أن تشفَّ العباءة الواحدة عن تقاطيع جسدها))<sup>(٣٠)</sup> ، لقد كانت سمة مطلع مرحلته هذه ((احتذاء النماذج المشهورة في الشعر القديم والاهتمام بالجانب العقلي مما يفسر لنا ظاهرة الحكمة والالاحاح في التفاصيل العامة))<sup>(٣١)</sup> ، كان يريد أن ينسجم مع بيئته فعمد إلى العقل رزانة وقيماً ومثلاً علياً لم يجدها في ثيابه التي زُرَّت على طيش شباب وعنفوان رجولة مقبلة على الحياة فركن إلى بيئته مسترفداً ثقافتها آخذاً عنها العقل كله فبدا شعره كأنه لسوى شاعره ليس عليه امضاء شبابه وانفعالاته، لقد عاش في ((علاقة منسجمة مع الخارج انسجاماً ظاهراً والتي تقتل على أثرها كل تناقضات الداخل التي تشكل وحدها التجربة الفنية الكبيرة))<sup>(٣٢)</sup> ، فـ((يتناول المواضيع باكتراثٍ فنيٍّ هائلٍ من دون أن يحاول إخضاع تجاربه الحقيقية لهذا الاكتراث))<sup>(٣٣)</sup>.

لقد عدم التجارب التي تشور به على تلقيناته فصبّ تلك التلقينات على شعره ((ديباجة وفصاحة مبنى ومعنى))<sup>(٣٤)</sup> ، على أننا ((يمكننا أن نقول أخيراً أنّ الشاعر قد كسب لحرارة الفن

(٢٧) ينظر: الجواهري شاعر العربية: ٣٤.

(٢٨) الجواهري دراسة ووثائق: ٢١/١.

(٢٩) ينظر: م.ن: ٢١.

(٣٠) الجواهري دراسة ووثائق: ١٩/١.

(٣١) الجواهري دراسة ووثائق: ٢١/١.

(٣٢) من الغربية حتى وعي الغربية: ٦٧.

(٣٣) م.ن: ٦٨.

(٣٤) نقد الشعر الحديث في العراق: ٨٤.

طرائق النغم الكلاسي وموسيقاه الشعرية))<sup>(٣٥)</sup>، على الرغم من أنك ((تكاد تستغني في قراءتك لقصائده عن أبيات كثيرة))<sup>(٣٦)</sup>.

الميسم الثاني:

أخذته بغداد فرأى في مراتها جبة وعمامة<sup>(٣٧)</sup> على يافع غدا بها شيخاً يلتزم بما التزم به الشيوخ من وقار وتعقل ورزانة لا يجدها بين جنبي شبابه فرماهما في الكناسة<sup>(٣٨)</sup> متجهاً اتجاهاً لاهياً يتنافى وتقاليد مدينته ، لقد بدأ التمرد على محظوراته الدينية من دون أن يباشر مسّها، فبالها توظف ببغداد في ديوان التشريعات الملكية التي ما ان شبّ التمرد فيه حتى استقال منها عام ١٩٣٠م لينضم تمردده السياسي إلى تمردده الاجتماعي. ((إن الاضطراب واهتزاز الرؤية السياسية والاجتماعية والذاتية قد تركت كلها أثراً على نسجه))<sup>(٣٩)</sup> ليقول بعد حين من العمر ((أنا محمد مهدي الجواهري الجالس أمامك ماذا فعلت بنفسك كان يملكني هوس صحفي، ماذا أريد؟ الصحافة وتنسيت أنني عند الملك فيصل الأول وأنه لا يخرج من باب التشريعات إلا إلى رتبة نائب أو وزير أو وكيل وزارة، وكلمة الملك فيصل الأول مازلت ترن في أذني حتى الآن ؛ فيوم تعييني عام ١٩٢٧م قال لي: ابني محمد هذه الوظيفة هي جسر تعبر عليه إلى أعلى المراكز، حتى الحمار يفهم معنى ذلك؟))<sup>(٤٠)</sup>.

رأى الجواهري بعد عمرٍ - استقالته من تشريفات القصر الملكي خطأ فادحاً من أخطائه الجمة بعد معترك مع الشعر والحياة ماأناله إلا المنافي والتشرد (( وعلى أي حال وللمرة العاشرة اعترف أنني كنت الشريك الأول في تحملي التبعات التي كتبت علي))<sup>(٤١)</sup>.

لم نجد من يعلل استقالة الجواهري من وظيفته المرموقة تلك، وأرى أن الجواهري في شبابه خاصة يصدر عن مدينته التي ربته وسلك أخلاقها شاء أم أبى ، وقد شهر عن رجال دينها - وهو ابن أحدهم - وقوفهم نقيضاً للسلطة صادرين عن تاريخ لطخ أيدي ملوك السلطة وخلفائها بدمائهم، فأبي مرجع ديني شيعي سيفقد حضوره حال النقائه بالسلطة بطرف ما،

(٣٥) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٣٧١.

(٣٦) من الغربية حتى وعي الغربية: ٨٤.

(٣٧) ينظر: ثمانون أبي فرات/مجلة المجلة/العدد ١٢٨/السبت ٢٤ - ٣٠ تموز ١٩٨٢م /ص: ٥٩.

(٣٨) قال الشاعر بهذا الشأن: أين غادرت (عمة) واحتفاظاً؟ قلت: إني رميتها في الكناسة!!

(٣٩) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٢٨٣.

(٤٠) ينظر: ثمانون أبي فرات ، مجلة المجلة ، العدد (١٣١) ، السبت ٣٠ / آب / ١٩٨٢م / ص : ٦٣-٦٧.

(٤١) مذكراتي: ٢/٢٤٣.



فالمعادلة هكذا على طول التاريخ الاسلامي:



فلا غرابة أن يقف الجواهري موقف آل مذهبه من السلطة خاصة وهم يمثلون جمهور شعره الأغلب الذي قد يتعاطف مع الشاعر في السخرية ((من الأفكار الوعظية التي استخدمت للتمويه على الفقراء))<sup>(٤٢)</sup> ، لكنه لا يرحم من يضبطه ملتبساً بمولاة السلطة التي اعتاد ظلمها ، لا صدوراً عن الفكر الماركسي كما يرى العلوي<sup>(٤٣)</sup> ، بل هو صدور عن تربية إمامهم القرآن الناطق علي بن أبي طالب (عليه السلام) ، لهذا السبب قدم الجواهري استقالته وآب إلى الجماهير ، متخذاً الصحافة لساناً اليهم ، لذا كانت (( الجرائد التي أصدرها الشاعر أقرب ما تكون إلى صحافة الرأي منها إلى صحافة الخبر ))<sup>(٤٤)</sup> ، وغالباً ما يؤول خبراً ما إلى قصيدة فقد كان شعره ((أداة تسجيل يلتقط كل صغيرة وكبيرة))<sup>(٤٥)</sup> ، حتى عيبت عليه صياغات صحفية حوتها قصيدة قرأها في بيروت فقيل له: ((جئتنا صُحُفياً يتنكر بثوب شاعر))<sup>(٤٦)</sup>.

لقد خاض أول عهده شاعراً حرباً ضروساً مع نفسه الطامحة إلى رفاهية عيش وحياة كريمة لن تجدها موهبته إلا في كنف الدولة ورعايتها ، والتي هي عند آل مذهبه عبر عصور اضطهادها لهم الشرُّ كُلهُ ، لكنها عنده أم النقيضين ، فـ ((كل شيء يرجع في وعي الجواهري إلى المحرك الأول للحياة العامة : الدولة))<sup>(٤٧)</sup>.

عندما عاش وظيفياً في كنف ملكها لم يجد ما يثورّه عليها أو يقطع بشرّها لكن ثقافته الدينية النجفية كانت تهاجمه أحاسيس وشعوراً بإثم الانتماء إلى الدولة أو الركون إليها خاصة وأنه آنذاك لا يملك تجارباً أو فكراً مستقلاً يصلح أن يركن اليه في أمور كهذه ، ولكن ما إن انخرط في الصحافة حتى أمسى مطلعاً على أرياب السياسة العراقية وخفاياها مدركاً طالحها قبل صالحها ليكون ذلك عوناً لانحيازه إلى وجهة نظر آل مذهبه ضدها مطمئناً متيقناً؛ فدخل مع الجماهير حربته الضروس وقادهم بشعره عليها ، وما الجدال الداخلي الذي نجده في شعره إلا ولادة عن مخاض التضاد بين الجماهير/ الدولة ، وما مباشرة الأحداث في خطابه السياسي إلا

(٤٢) الجواهري وآخرون: ٢٧.

(٤٣) ينظر: الجواهري وآخرون: ٢٧.

(٤٤) الجواهري دراسة ووثائق: ٩.

(٤٥) الجواهري شاعر العربية: ٥٢.

(٤٦) دمسق وارجوان: ٧١.

(٤٧) محمد مهدي الجواهري / دراسات نقدية: ٣٧.

قيادة للجماهير ضدها. ومن التآزم بينهما (الجماهير/السلطة) ولد التآزم في شعره سلاحاً شعرياً قاده إلى التمرد الجديد ، وهو التمرد السياسي ؛ تمرد لا يعني ذاته بل يقود به المضطهدين غضباً يسقطه على ساليبيهما حقوقهم<sup>(٤٨)</sup> ، ((لقد كانت تلك الكراهية وذلك الحقد تنتظران أية مناسبة ليتفجرا غضباً))<sup>(٤٩)</sup> من دون أن ((ينحدر... إلى النثرية لكونه مشبوب العاطفة وصاحب انفعال حاد))<sup>(٥٠)</sup>.

جل اهتمام الجواهري في شعره جماهيره فهو يخشاهم خشيةً أبعدته عن أي تجديدٍ شكلي لا يوصله إليهم ، لذا فالتقاءه بهم في تضادهم للسلطة كان طبيعياً ؛ فهم ثروته التي اكتنزاها من الشعر.

إن الجواهري يتفق مع معشوقه الشعري البحري في أنهما لم يُخلقا لسوى الشعر ويفترقان في هذه أيضاً فالبحري لا تنهض نفسه إلا إلى الدينار والدرهم اللذين تجود بهما الدولة عليه ، أما الجواهري فيرى أنه بالشعر وحده هو سيد القوم يتفق مع المتنبي ويختلف في هذا ؛ فالمتنبي يريد بالشعر الوصول إلى أغراضه في الملك ، أما الجواهري فيرى أنه بالشعر وحده ما يغنيه ، فبه هو ملك على الساسة قبل المسوس.

إجمال القول أن المرحلة الأولى عنده تتماز في أولها بالتبعية إلى الموروث وتقليده لا أدباً نظرياً بل أدباً معيشياً في مدينته الدينية الأدبية، ثم كان تمرده الاجتماعي ، أردفه بتمرد سياسي أخذ عليه شعره حتى صار ((التفلسف والمداورة من صفات شعره...كلما توخى موضوعاً غير سياسي))<sup>(٥١)</sup> وقد ساعده على تصاعد وعيه تغييرُ البيئةِ وقربُهُ من أصحاب القرار ثم احترافه الصحافة ليكون بها هو صاحب القرار شعرياً ومقالياً.

## ٢- مرحلة العلو:

لقد خرج الجواهري من مرحلته الأولى ثائراً متمرداً سياسياً متجاوزاً التمرد الاجتماعي الفردي الذي بدأ به التمرد ، لقد امتلك الجماهير ثروة بعد أن التقت ثقافته الدينية بخصميتها للسلطة حتى غدا ((يعجب من الرصافي كيف يهادن السلطة في بعض الاحيان مع أنه خلو من الأولاد))<sup>(٥٢)</sup>.

(٤٨) ينظر: النار والجوهر: ١٣.

(٤٩) مذكراتي: ١١١/٢.

(٥٠) لغة الشعر عند الجواهري: ١٥.

(٥١) النار والجوهر: ١٤.

(٥٢) الجواهري شاعر العربية: ٣٧.

ظهر في المرحلة الاولى أثر الصحافة في تراكيبه الشعرية فأخذ ينقل عن الحياة جملاً ومفرداتٍ شعبيةً يمجّها الشعرُ كونها لا تصدر عن إبداع شعري بل ردة فعلٍ وانقلاب على التراكيب والجمال التراثية وصدور عن انغماس في ملذات بغداد التي سكنها.

أما في مرحلة العلو فقد انصهر التراث والواقع في موهبة جادت بالقصائد الخالدات ، لقد اكتملت تجربته فتصالح التراث مع الواقع في شعره وأمدّ أحدهما الآخر فلم تعد للقصيدة فجاجة تملؤها تجارب من قرأ لهم وتأثر بهم ، كل أولئك ذابوا في ثقافته وشاركوا في تكوين شاعرٍ آخرٍ يختلف عنهم ، بل يتجاوزهم ، لم تعد في شعره مفردات وتراكيب تراثية مفروضة بحكم التأثر والتقليد ولا مفردات أو تراكيب دارجة فرضتها مباشرة الواقع ، لقد عاد كلا النمطين لا يدخلان شعره إلا بعد أن ينفذا من مصفاة موهبةٍ شديتها التجاربُ وإيمان ممارسة الشعر والحياة ، (( إن القصائد في هذه المرحلة لحن واحد لا تخلق الفوارق الزمنية بينها فوارق في وعيها الشعري وإنما تمتد على طول الأربعينات والخمسينات كما أننا نجد (المطالع المتميزة) صارت توجد بكثرة ملفتة))<sup>(٥٣)</sup>.

لقد صار في نضج شعري بعد رحلة (( في طريق الوعي قد طالت فأكلت منه قرابة الاربعين عاماً))<sup>(٥٤)</sup>، سايرت الأحداث وشبّت معها ثم نضجت حدّاً أنّ الجواهري في هذه المرحلة قد تجاوز الهمّ العراقي ليعاني في شعره الهمّ القومي ، ثم الهمّ الانساني ، ولم يعد اضطرابه ومزاجه الحاد موظفين في سلك نفسه ، بل هما جنديان يقاتلان ويضحيان به في سبيل جماهيرٍ مُضاميةٍ وإنسانيةٍ مضطهدةٍ ولقد ((استقل بنفسه بعد أن امتلك تراثه ولغته امتلاكاً حقيقياً))<sup>(٥٥)</sup> زد أن قصيدته طالت بفعل طول نفسه الشعري<sup>(٥٦)</sup>.

### ٣- مرحلة الغربية:

عانى الجواهري من غربتين اثنتين امتدتا لتعيشا في شعره ؛ الغربية الأولى بدأت عام ١٩٦١م لتنتهي به في بغداد نهاية عام ١٩٦٨ قاطعةً من عمره سبع سنوات عجاف . أما الغربية الثانية فقد بدأت عام ١٩٨٠م، وليس عام ١٩٧٩م ، كما هو مشهور لتنتهي به في تراها ((ففي اوائل العام ١٩٨٠م وقبل غربة الجواهري الجديدة والأخيرة أقامت له جامعة الموصل حفلاً تاريخياً وقلّ توديعياً ، وفي الحفل التكريمي جاءت مساهمة قيمة للعلامة اللغوي الأبرز مهدي

(٥٣) الجواهري صناجة الشعر العربي في القرن العشرين: ١٥٩.

(٥٤) الجواهري وآخرون: ٢٣.

(٥٥) تطور الشعر العربي في العراق: ٢٩.

(٥٦) ينظر: الجواهري يكشف وثائقه كاملة ، مقابلة / مجلة الكلمة، آذار ١٩٧٢ ، العدد (٢) : ٥٧-٥٨.

المخزومي في بحث عنوانه ((في لغة الجواهري))<sup>(٥٧)</sup>.

السمة البارزة في شعر الغربة عنده هي الركون إلى الذات واستغراقه في ملذاتها بعيدا عن الهم الجمعي مخافة على مَنْ تركهم من أهله في وطنه بين مخالبا نافية فنراه يحرص الحرص كله أن لا يدنو من السياسة في شعره فإن دنا فعلى حذر وتقية — شعر الغربة عنده شعر ملذاته فإن التفت عنها التفت إلى غربته وهمه وحزنه فيتعاطى السياسة تلميحاً وغبناً لا ينقد أو يهجو... غضب يفور به يحرص أن لا يكون مشيراً معيماً، يدري صاحبه أن هنالك بعيدا عنه في وطنه ذريته وآله وأنهم كلهم تحت طي لسانه!!.

# الفصل الأول

## الإيقاع وعلاقات الإيقاع ومآخذه

### عند الجواهري

الإيقاع تعريفاً ومفهوماً.

الإيقاع والدلالة (نظرة تاريخية).

الإيقاع والدلالة في الدراسات الحديثة.

بيئة الجواهري والوزن.

الجواهري والإنشاد.

الجواهري والشعر الحديث.

مآخذ عروضية.

## الإيقاعُ تعريفًا ومفهومًا:

الإيقاع (من إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الالحان ويبينها تبييناً وهكذا هو في اللسان والعباب)<sup>(٥٨)</sup> و(يُرَجَّحُ أن (الإيقاع) لفظاً مشتقاً من (التوقع) وهو نوع من المشي السريع فيقال (وقع الرجل أي مشى سريعاً مع رفع يديه ، فإذا علمنا أن مشية الإنسان مرجع يرجع إليه أصول الإيقاع أدركنا أن فكرة الحركة بوجهٍ عام هي الأهم)<sup>(٥٩)</sup>.

وتشتق كلمة الإيقاع rhythm في اللغات الأوروبية من لفظ rhythmos اليوناني وهو بدوره مشتق من الفعل rheein بمعنى ينساب أو يتدفق (حركة) ، ويعرفه معجم إكسفورد الانكليزي بأنه نظام الحركات الحسية والصوتية بما تشتمل عليه من أزمنة تتخلل النغم<sup>(٦٠)</sup>.

الإيقاع مصطلح عرفه كثير من علماء الموسيقى منذ العصر العباسي ، فهذا الكندي يبتكر مصطلح (النسبة الزمانية) عوضاً عما اعتاد الناس تسميته إيقاعاً<sup>(٦١)</sup> وعليه بنى من تلاه من الفلاسفة ، فهذا الفارابي (٧٨٠-٩٥٠م) يرى أن الإيقاع ((هو النقلة على النغم في أزمنة محددة في المقادير والنسب))<sup>(٦٢)</sup> ، وهذا ابن سينا(١٠٣٧م) يفرق بين إيقاع اللحن وإيقاع الشعر((فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منعمّة كان الإيقاع لحنياً وإذا كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً))<sup>(٦٣)</sup>.

عموماً الإيقاع يعني توالي النقرات في أزمان محددة، فحدّاهما النقرات والزمن، ويعتمد الإيقاع كما الوزن الذي هو صورته الخاصة<sup>(٦٤)</sup> على التكرار والتوقع سواء ما تُوَقَّع يحدث فعلاً أو لا يحدث فالتوقع منوط بالاشعور<sup>(٦٥)</sup>.

والإيقاع صفة تشترك بها كل الفنون تتجلى بوضوح في الموسيقى والشعر والنثر الفني

---

(١) الموسوعة الشعرية (قرص ليزري/الاصدار ٣): بحث كلمة إيقاع.

(٥٩) ينظر: الموسيقى ذكريات ودراسات: ٥٧.

(٦٠) ينظر: النقد الأدبي الحديث: هامش ٥١.

(٦١) ينظر: موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي: ٤٩.

(٦٢) كتاب الموسيقى الكبير: ٤٣٦.

(٦٣) ينظر: الشفاء: ٢١-٨٤.

(٦٤) الوزن ما حدّ من الإيقاع وظهر جلياً بقواعد متفق عليها بين المبدع ومتلقيه في مُسمّياتٍ دالةٍ كالبحور الشعرية مثلاً.(الباحث).

(٦٥) ينظر: مبادئ النقد الأدبي: ١٨٨.

والرقص فهو القاعدة التي يقوم عليها أي عمل فني يصل إليه مبدعه باتباع طرائق متعددة<sup>(٦٦)</sup>.

يستند علم الإيقاع في الموسيقى العربية الى علم العروض الذي استنبطه من بحور الشعر العربي الخليل بن أحمد الفراهيدي (٧١٨-٧٩١م)<sup>(٦٧)</sup>.

إن مبدأ التناسب مشترك بين الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري فهو مبدأ أساسي في كل أشكال الفن وأنواعه ، ولكن باختلاف صورته تختلف أدواته<sup>(٦٨)</sup>. وقد يفتت أرسطو إلى الإيقاع في النثر ولم يلتفت له في الشعر إذ ألفت الشعر ثابتاً بأوزانه المعهودة عند اليونانيين لذا لم يعتمد الوزن للتفريق بين الشعر والنثر بل كانت المحاكاة هي أداة تفريقه ؛ فكان هوميروس لدى أرسطو شاعراً فحلاً لا لبراعته في الديباجة الشعرية فحسب بل لأنه جعل محاكاته في شعره ذات طابع درامي ، فهو يقصد إلى تقديم الأفعال تقديماً مسرحياً تبدو فيه الوقائع حية معرّفاً بحقيقة الأشخاص والأحداث تعريفاً منتظماً منسق الأجزاء<sup>(٦٩)</sup>.

يتعرض أرسطو للإيقاع في حديثه عن النثر إذ يرى أن تركيب الأسلوب يجب أن لا يكون موزوناً ولا خالياً من الإيقاع بالمرّة ؛ فإذا كان موزوناً أعوزته قوة الإقناع بسبب مظهره الاصطناعي صارفاً أذهان الجمهور المستمتع عن الموضوع بتركيز انتباهه على تكرار (الهبوط الصوتي) (cadence) المتماثل، مشغولاً بتوقع عودته ، وعلى العكس من ذلك إذا كان الانشاد خالياً من الإيقاع تماماً؛ فإنه يفقد التجديد الذي ينبغي أن يكون له<sup>(٧٠)</sup>.

صدر نقادنا القدامى المتأثرون بالفلسفة اليونانية عن أرسطو جادّين في تطبيق آرائه على الشعر العربي متتاسين أن ((الإيقاع. يتبع خصائص اللغة التي يُقال فيها الشعر))<sup>(٧١)</sup>، فالشعر العربي شعر غنائي وأرسطو يرى الشعر الغنائي صادراً عن وعي فردي خالٍ من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية ، لذا لم يُدخله في اهتماماته الأدبية حتى أن أناشيد الجوقة (الكورس) وهي تمثل جانباً غنائياً في المسرحية لم يجعل لها أرسطو المنزلة الأولى في أجزاء المسرحية ، بل لم يذكرها إلا لأثرها في الفعل أي في مجرى أحداث المسرحية كما لا نرى عند أرسطو

(٦٦) ينظر: مفهوم الشعر: ٢٤١.

(٦٧) ينظر: موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي: ٥٨.

(٦٨) ينظر: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: ١٤٢.

(٦٩) ينظر: النقد الأدبي الحديث: ٥٢.

(٧٠) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٣٨٥.

(٧١) موسيقى الشعر: ٥٨.

ذكرنا لكبار الشعراء الغنائيين مثل: سافو (Sapho)، و سيمونيه (Semonides)، وبنداروس (Pindaros)<sup>(٧٢)</sup>، فهو لا يرى في الشعر الغنائي إلا مرحلة مهدت للشعر الموضوعي فلا يتحدث عن الشعر الغنائي إلا بمناسبة نشأة الشعر، على خلاف أرسطو رحب افلاطون قبله بالشعراء الغنائيين الذين يمجدون الأبطال والقذوات الصالحة فيعد أن طرد الشعراء من (يونيبيا) عاد ليُدخل الغنائيين منهم بحجة التغني بالفضائل وأصحابها. إن أفلاطون يصدر عن السماء شأنه شأن المحاكين والإسميين لذا قدم الشعر الغنائي الممجّد للقيم والأخلاق التي لها في السماء أصلٌ ولها في الأرض ظل، أما أرسطو فيصدر عن الأرض حاضاً من عليها إلى الالتزام بالأخلاق لذا نجده يستبعد الشعر الغنائي مقدماً عليه الشعر الملحمي.

إن التمدّن العربي تأثر بالحضارة اليونانية وأعدت حضارة العرب كتابة تلك الحضارة نافذة إلى مستوياتها جادة في شرحها وتحليلها ثم محاولة اخضاعها لثقافتها، وكانت لأرسطو اليد الطولى من التأثير، لكن الذوق العربي ظل راغباً عن الشعر اليوناني لأسباب منها: تقليد أرسطو لشأن الشعر الغنائي الذي هو كل الشعر العربي وتقديمه الشعر الملحمي غير المؤلف في شعرهم فاقنصر تأثير الشعر اليوناني على فكر الفلاسفة ولم يتعدهم إلى الشعر وقائله ومدوّقيه، فبقي الفكر الأرسطي عندهم تنظيراً استحضره الفلاسفة أو قلّ استحضره المتفلسفون العرب ومن تأثر بهم من النقاد لا يجد له تطبيقاً في الشعر ولا في الأذان المتلقية له، بل عدّ تنظيرهم تنظيراً غير شعري جدّ في حصر الشعر العربي بقواعد ليست له وفرض عليه العقل والمنطق اللذين يتنافيان مع غنائيه.

إن هدفيّ التمجيد والتغني اللذين يراهما افلاطون بالشعر الغنائي يُعطي من قيمة الإيقاع فلا أفضل من تطوير الإيقاع والاهتمام به سبيلاً لإعلاء التغني، ولو التزم فلاسفتنا المتأثرون بالفلسفة اليونانية برأي أفلاطون لانتقوا بالشعر الغنائي عندنا ولكن تأثرهم بأرسطو واعتقادهم بأرائه حال دون تواصل الشعر اليوناني بالشعر العربي فنفضيل أرسطو للشعر الملحمي المفتقد له في الشعر العربي هو السبب الرئيس في هذه الحيلولة، زدّ عليه أسباباً ليس أهمها تعدد الآلهة عند اليونان — كما ظنّ —؛ فالعرب المسلمون تقبلوا الشعر الجاهلي على ما فيه من طقوس وثنية وأخلاق وتقاليد تنافي الإسلام، بل أن هذا الشعر قد دعا إلى الجاهلية في أغراضه بعد موت محمد (ص)، وما بقي ليعود جاهلياً محضاً إلا ذكّر اللات والعزة ذكراً لفظياً ليس غير، ولو بقي الإسلام الحق في الشعر لانتفت الغنائية الجاهلية عنه بانتفاء أغراضها وكان للشعر



العربي شأن آخر يكون فيه الإيقاع ما كان عند ارسطو المهتم بالمعنى مع مراعاة الفارق بين الفكرين الاسلامي واليوناني ، ولكان للمعاني الاسلامية سبل ايقاعية ترفدها الايقاعات الجاهلية من دون أن تكون معينها الوحيد.

إن الردة عن تعاليم الاسلام التي كرسها العهد الأموي ، ثم العباسي أعادت الشعر العربي إلى جاهليته أغراضاً محاها الاسلام لفظاً وأبقاها واقع الاسلام الجاهلي ليتناولها الشعر معبراً عنه ، وما زال الشعر العربي يعيش غربة الفرد العربي الذي ما برح في تناقضاته.

لم نجد الشعر متأثراً بالإيقاع القرآني ، والحجة المشهورة أن القرآن ليس شعراً وهي حجة عليها أكثر مما لها ، صحيح أن الإيقاع القرآني لا يطابق الأوزان الجاهلية وإن التزم إيقاعات لها وجود في الشعر الجاهلي سعياً للتأثير بالمتلقي العربي المأخوذ بالإيقاع وتداول إلفته ، ولكن لنا أن نتصور أن الاسلام بعد نبيه امتدّ إلى أئمة الاثني عشر، ولنا أن نتخيل أن الثقافة الجاهلية قد دُحضت مهزومة وأن الفكر الإسلامي تجسّد شعراً سويّاً عند العرب فماذا سنرى؟ سنرى الشعر وقد تأثر بالإيقاع القرآني مثلما تأثر بالمعنى وسعى إلى أن يأخذ من الجاهلية ما يرفد به الاسلام لا ما يهزمه ، وعليه سنتداعى الأغراض السائدة في الشعر من مدح وهجاء وتشبيب فاتحة الأبواب أمام أغراض جديدة تتطلب إيقاعاتها التي قد تتداول من صالح الجاهلية بعضها ومن القرآن كثيرها ومن الموالفة بينهما والابتكار جلها ولاحتجنا إلى فراهيدي آخر يأتي بعد أن تتضح الرؤية والرؤيا ليصنع لنا أوزاناً وقرتها له الحياة الجديدة بإيقاعاتها التي تعيش وتتفاعل مع الواقع.

## الإيقاع والدلالة (نظرة تاريخية):

اختلف علماء العربية في قضية المبنى والمعنى صادرين عن اثنين: ثقافة متباينة وتنظير لم يعان. مخاض القصيدة، أما ثقافتهم فقد تنازعتها ثقافتان هما: الثقافة العربية الموروثة والثقافة اليونانية المترجمة، فمال بعضهم الميل كله إلى الثقافة اليونانية وترمّت الآخر للموروث متناسين واضع العروض العربي الذي استرشد ثقافات مدينته البصرة المتباينة لينهض الى البحث مستتيراً بها لا متعكراً على أي منها.

وليس من الصحة بمكان القول أنّ ((النقاد (القدماء) ... لم يتناولوا الأوزان والمعاني بأكثر من إشارات مبهمة))<sup>(٧٣)</sup>، بل تناولوها منقسمين الى أقسام ثلاثة: القسم الأول جانب المعنى إلى المبنى، والقسم الثاني جانب المبنى إلى المعنى، أما القسم الثالث فتوسطهما شاملاً الاثنين باهتمامه مشيراً إلى أثرهما في تكوين القصيدة، ونجد في القسم الأول علماء ((أعطوا الأوزان الشعرية ... وجوداً سابقاً للقصيدة شبيهاً بوجود اللغة، أي أنهم منحوا هذا الوجود شرعية التمتع بخصائص منفصلة عن الشاعر والنص الذي يكتبه أو سيكتبه))<sup>(٧٤)</sup>، ومن النقاد العرب من صدر عن الثقافة اليونانية ليرى أن الوزن تابع للمعنى أو الغرض ((نظرية المبنى والمعنى فكرة أرسطية من الأساس استقرت في نفوس النقاد العرب))<sup>(٧٥)</sup>، فأخضعوا الشعر العربي لها وبنى عليها — المتفلسفون خاصة — آراءهم فيه بحسابات عقلية يرتاب منها الشعر. قال ابن سينا ((واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حده وكانوا يسمون كل وزن باسمه على حدة))<sup>(٧٦)</sup>، ((وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزناً يليق به ولا تتعداه إلى غيره)).<sup>(٧٧)</sup>

أخذ بعض علماء العربية هذا الرأي وأخضعوا القصيدة العربية له، ولا نوافق رأي صاحب موسيقى الشعر في أن ((سائر النقاد العرب القدماء — غير حازم القرطاجني لا تكاد تجد لهم كلاماً عن العلاقة بين الأوزان والمعاني))<sup>(٧٨)</sup>، والصحيح ان القرطاجني قد أسهب القول

(٧٣) موسيقى الشعر: ١٣٣.

(٧٤) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: ١٤٤.

(٧٥) أسئلة الشعر: ٤٥.

(٧٦) فائدة الشعر وفائدة النثر: ١٦٥.

(٧٧) مفهوم الشعر: ٢٦٦.

(٧٨) موسيقى الشعر: ٣٥.

وأطال وأفرغ فيه ، لكننا نجد لهذه الفكرة كما قلنا أساسها عند الفراهيدي وبنى عليها نقاد عرب قديماً سبقوا حازم ، فالوزن في تقدير بن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ) مجرد قالب خارجي والشاعر بحسب مفهوم الصناعة عنده يفكر نثراً بأبين معانيه من النثر ليصوغها أو لينظم شعراً<sup>(٧٩)</sup> ، وعلى خطا العلوي سار الحاتمي (ت ٣٨٨هـ) فيرى الغرض (المعنى) هو الاول في بناء القصيدة بعدها على الشاعر تعقب الأوزان ليرى أي الأوزان له ((أحسن استمراراً ومع أي القوافي يكون اشد اطراداً فيكسوه أشرف معارضة ويبرزه في أسلم عباراته ويعتمد إقرار المعاني مقارناتها وإيقاعها مواقعهما))<sup>(٨٠)</sup>. ويوافقهم الرأي أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) قائلاً ((وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك واطرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها))<sup>(٨١)</sup> ، ويصدر الشهرستاني عن الثقافة اليونانية وحكمائها ليسحب آراءهم على الشعر العربي فيرى أن ((الركن عندهم إيراد المقدمات المخيلة فحسب))<sup>(٨٢)</sup>، فالشعر عنده ما تمثل بالحكم والاستدلال وهذا لا يأتي به الا المعنى ، أما الوزن والقافية فلا يستعملهما حكماؤه اليونانيون ، وليس هما من الشعر عندهم ثم عنده ، فاذا استعمل العرب الوزن والقافية كانا عنده معنيين في التخيل ليس غير<sup>(٨٣)</sup> وهذا رأي ليس بالغريب عن عني بالعقائد والفلسفات متأثراً بثقافة اليونان ، ولكن الغريب أن يصدر مثل هذا الرأي عن أبي القاسم الكلاعي الاندلسي (ت ٥٤٣هـ) ذلك المسلم المتزمت الذي لا يرى في الوزن والقافية الا حلة يترزين بها القريض جالبة للمطالع البهية والمقاطع المصنوعة والأمثال الشوارد ، فالوزن والقافية عنده عاملان مساعدان في العملية الشعرية وليس من صميمها<sup>(٨٤)</sup>، ثم يأتي ابن رشد (ت ٥٩٥هـ) ، ليدلو بدلو دلاه غيرهُ صادراً عن روح فلسفي فيقول ((ومن التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة ومنها ما يناسب القصيرة))<sup>(٨٥)</sup>.

وصل رأي تقديم المعنى على المبنى بثقله التاريخي الى حازم القرطاجني فبنى عليه وأطال في محكمات عقليه أخذها عن ثقافته الفلسفية زاعماً أنه يريد تفصيل وصية ابي تمام

(٧٩) ينظر: عيار الشعر: ٥.

(٨٠) الرسالة الحاتمية: ٤٢.

(٨١) كتاب الصناعتين: ١٢٩.

(٨٢) الملل والنحل: ٩٥.

(٨٣) م.ن: ٩٥.

(٨٤) ينظر: أحكام صناعة الكلام: ٣٦.

(٨٥) فن الشعر: ٢٣٢.

المشهوره...وقد فعل ؛ فقد فصلها على قياس آرائه هو!!! وهاهو يكرر فكرة بن طباطبا في مراحل عمل القصيدة جاعلاً الأوزان في القصائد تتجلى (( تبعا للإغراض والمواقف الانفعالية ، وهو بذلك قد أبقى على مفهوم هذه الأوزان كقوالب وأبقى على البنية الإيقاعية للقصيدة منفصلة عن بنيتها اللغوية والدلالية إذ أعطى للوزن خصوصية سابقة للتأليف الشعري مما سمح له أيضاً بالمفاضلة بين الأوزان ))<sup>(٨٦)</sup>.

وهذا ما يفرقه عن الكبير الفراهيدي الذي صدر عن الشعر العربي فرأى فيه أوزاناً صلحت لأغراض دون سواها أقرها العربي وفقاً لبيئته وأسلوب حياته ومعتقداته وأعرافه ولم يفرضها الفراهيدي قيوداً على الشعر .

إن قيام تجربة القرطاجني الشعرية على المنطق وسطوة العقل الفلسفي عليه حمله على قولية الشعر العربي وتجميده متناسياً أنه شعرٌ غنائي له قياساته الخاصة التي منحته إياه بيئته ومن حلها وأنه شعر قد قال كلُّ بحرٍ منه أغراضاً عدة ، معولاً على الزخافات والعلل وعلى الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي الذي ترفل به الجملة بالكلمة فالحرف في لغتنا متأصر جميعها في اظهار الحال النفسية للشاعر والحالة الشعورية للغرض المقصود ((ولما كان الإيقاع الشعري معبراً عن حركة النفس الشعورية وشحنها الوجدانية وانفعالاتها النفسية وجب أن يكون لكل تجربة شعرية إيقاع خاص يتماشى معها ويكون أكثر انسجاماً معها من غيرها))<sup>(٨٧)</sup> تتفق مع المتواضع من الأوزان وتختلف في التفاصيل من زخافات وعلل واختيار مفردات وبناء جمل فالشعر ((ممارسة باللسان في حقل لسانی اجتماعي ثقافي متناقض معقد متنوع))<sup>(٨٨)</sup> لا يخضع لحسابات منطقية فلسفية يعدّها العقل الى اصابع صاحبه . إن التجربة الشعرية مخاض لا يدرك كنهه حتى معانيه ، يتحول الشاعر أنها إلى حاسوب سماوي مزدحم برؤياته ورؤاه كلها يُزاد عليها ما لا يدركه من مشاعر وأحاسيس تأتي من كل حذبٍ وصوب لتصنع إنجازاً يحمل جينات شعرية لا تحصى أصولها ، أما ذلك الذي يضع المعنى مدركاً واعياً ثم يبني له شكلاً فهو الناظم لا الشاعر ... من يلد الشعر ولادة قيصرية ، أما الشعر فلم ولن يلدّه !! لا تفكير عند الشاعر الحق \_ وقت كتابة القصيدة \_ بالمعنى ولا بالمبنى . نعم ربما قصد بوعيه معنىً عاماً أو غرضاً بعينه يُعرفُ من تفاصيل العملية الإبداعية متأصراً مع المبنى بل ينصهران ليصنعا

(٨٦) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: ١٤٣.

(٨٧) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٥٨.

(٨٨) سياسة الشعر: ٢٧.

القصيدة . إنّ مخاض الشعر هو الذي يأتي بالقصيدة وتفصيلها فإنّ حدّ الشاعر عمومياتها فإن روحها لا يدركه وعيٌّ لمّ الحاضر والماضي معارفَ وعلومًا وتراثًا وميثولوجيا ليسلمهما الى لا وعي تتداوله موهبة لتتنجز ابداعاً قد يشير الى مرجعياتها ولكن لا يقلدها .

إن (( الشعراء يعنون باستغلال الايقاع المناسب للحظة الشعرية المناسبة بغض النظر عن المسميات ))<sup>(٨٩)</sup> ، والشاعر (( يجاور بين موسيقى الكلام وبين المعاني التي يعرض لها ... وحتى اذا تعرض هو لأي موضوع من الموضوعات أو المشكلات الاجتماعية فإنه يكتب مستهدياً بموسيقى الكلام ))<sup>(٩٠)</sup> ، التي تملكها لغته وتكون لها دون سواها لهذا نجد جلّ انصار المبنى من النقاد القدماء هم الذين تتلمذوا على تراثهم وعلى لغتهم تحديداً وصدروا عنها من دون أن يقفوا تحت طائل التنظيرات اليونانية التي طرأت على لغتنا .

يرى ابو حيان التوحيدي(ت٤٢١هـ) أن الوزن وحده هو الحد الفاصل بين النثر والشعر<sup>(٩١)</sup> . ويقدم ابن رشيق (ت٤٠٦هـ) المبنى على المعنى في تمييز الشعر فيقول إن ((الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية)) ، ولكنه لا يعدّه كالتوحيدي وحده فاصلاً بين الشعر والنثر<sup>(٩٢)</sup> ، لكننا نجد ناقداً أقام الشعر على أركان ثلاثة ؛ إثنين منهما للمبنى وواحد للمعنى ؛ هو قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) ، الذي رأى أن الشعر ((قول موزون مقفى يدل على معنى))<sup>(٩٣)</sup> ، فهو يقدم المبنى (وزن + قافية) من دون أن يتناسى المعنى .

أرى أن المبنى والمعنى يجب أن لا يُدرسا قبل أن تُحدّد اللغة التي هما فيها ؛ فاذا اتفقتا على أن لغتنا هي العربية مال بنا الرأي إلى ترجيح المبنى لأنه السبب الوحيد في إعجازها، فمن صياغتها (بنائها) كما رأى الجرجاني كان الإعجاز القرآني وبسبب هذا الإعجاز بقيت اللغة الوحيدة الخالدة التي لم يتناول عليها الزمن ، فمارلنا نقرأ القصائد الجاهلية ونحسّ معانيها بل نعيشها بفضل المبنى الذي حافظ عليه قرأنا الكريم في لغتنا. إن المعاني تبلى ويطرأ عليها ما يفندها أو يسخر منها لكن المباني في العربية باقية تتحمل ما سلف وما قدم من المعاني. فمبنى اللغة أساس المبنى الشكلي للقصيدة وهو الذي يضع المفردات ثم يؤصّر بينها وبين اخواتها ليضع مبنى جديداً في جملة تكوّن مع أختها مبنى آخر ثم يشكلهم جميعاً أطاراً (بحر) يجمع

(٨٩) رماد الشعر: ٣٤٣

(٩٠) سيكولوجية الابداع في الفن والادب: ٧٩

(٩١) ينظر: الهوامل والشوامل: ٣٠٩

(٩٢) العمدة: ١٣٤/١-١٣٥

(٩٣) نقد الشعر: ١٥

السّمات المشتركة المتأصرة فيما بينها ليصنع قصيدة تشير إلى مبنى أيضا.

إن ولادة القصيدة العربية جاءت مسجلة لمآثر العرب ، فالقصيدة يسهل حفظها ومن ثم تداولها بين الناس ، لذا جاءت القصيدة اولا لتحمل المعنى فولادة مبنائها جاءت خادمة لمعناها توصله وتيسر له الحفظ والتداول ، ولكن بعد حين خرجت القصيدة العربية من تاريخيتها وتدوينها للمآثر وآلت إلى عاطفة تفرض المعنى في مبنائها الى ما تريد وأصبح للتاريخ والإحداث لسان غير لسان الشعر ومبنى يقوله فخرجت القصيدة العربية من قيد المعنى الى المبنى الذي يختار ما شاء من معان خدمة للشعر فقط.

## الإيقاع والدلالة في الدراسات الحديثة:

إن ((دراسة الارتباط بين الوزن الشعري وبين المعنى لا يمكن إن تضبط كما تضبط مباحث الفيزياء))<sup>(٩٤)</sup>، فالشعر كما يرى اليوت ((يبدأ بضربات همجية على طبل في غابة ويستمر في الإبقاء على هذا العنصر المهم))<sup>(٩٥)</sup>، وإذا وافقنا ريتشارد على إن ((الوزن يحدث تغييراً في نظام الشعور))<sup>(٩٦)</sup>، أقررنا أن ((الإيقاع بجميع صورته وثيق الصلة بالجانب الانفعالي للإنسان))<sup>(٩٧)</sup> وأنه ((ليس هناك خصائص سابقة للوزن ، بل يكتسب كل وزن خصائص داخل التجربة))<sup>(٩٨)</sup> ، فـ((الوزن الواحد يشكل أساساً عاماً... يتشكل داخل كل تجربة تشكيلاً منفرداً يميز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها))<sup>(٩٩)</sup>، وإذا كان بعض النقاد قد قال من قبل إن الأسلوب هو الرجل فبوسعنا أن نقول نحن أيضاً بأن الإيقاع هو الرجل ، أو على أقل تقدير ما يقوله الرومانتيكيون من أن ((الوزن قد يعبر عن شخصية المتكلم أحياناً))<sup>(١٠٠)</sup>، يقول أوزا باوند ((اعتقد أن كل انفعال وكل طور انفعالي له عبارة لا لون لها عبارة إيقاعية تعبر عنه))<sup>(١٠١)</sup> وان الإيقاع ((إيقاعٌ للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك أصوات الكلمات، بل ما فيها من معنى وشعور))<sup>(١٠٢)</sup>، إنَّ ((الخصائص الوزنية تتبع من التجربة الشعرية وهذا هو واقع الشاعر حين يتعامل مع الانفعال))<sup>(١٠٣)</sup>، لقد صرفت الدراسات العروضية الحديثة المشكلة القديمة مشكلة المبنى والمعنى عن ظاهرها الى معالجة نفسية اذ جعلت من نفس الشاعر وتجربته رحماً لها، لكن محدثينا يعودون مرة اخرى الى ظاهرة المبنى والمعنى والى اختلاف القدماء ذاته، فهذا ريتشارد الذي يرى أن من المستحيل فصل الإيقاع أو الوزن ((عن المدلول وعن التأثيرات

(٩٤) موسيقى الشعر: ١٤٦.

(٩٥) فائدة الشعر وفائدة النقد: ١٤٧.

(٩٦) ميادئ النقد الأدبي: ١٩٩.

(٩٧) موسيقى الشعر: ١٠٤.

(٩٨) مفهوم الشعر: ٤١٢.

(٩٩) الإيقاع والشعر مقال لعبد المعطي حجازي (انترنت): (عبد المعطي حجازي)

(١٠٠) النظرية الرومانتيكية في الشعر: ٩٨.

(١٠١) موسيقى الشعر: ١٤٥.

(١٠٢) م.ن. ١٣٩٠.

(١٠٣) رماد الشعر: ٣٣٣.

العاطفية التي تنشأ عن طريق المدلول))<sup>(١٠٤)</sup>، يعود لـ ((يرى... أن الإيقاع تابع للمعنى وصادر عنه ومن ثم ينتهي إلى أن الإيقاع لا ينبغي أن يدرس لذاته وينزل بالدراسة العروضية ادنى حد ممكن))<sup>(١٠٥)</sup>.

ولا غرابة بين رأييه فـ ((يبدو أن من كتبوا عن خصائص البحور والأغراض التي تناسبها قد اختلفوا كثيراً حتى بلغ الخلاف أحياناً حد التناقض بين كاتب وآخر، بل كان الكاتب الواحد يناقض نفسه أحياناً))<sup>(١٠٦)</sup>، ويرى أنيس أن ((على كل ناقد أن يبحث ... في كل قصيدة ليرى من معانيها وموضوعها ما إذا كان الشاعر قد وُفق في تخيّر الوزن أو لم يحسن الاختيار))<sup>(١٠٧)</sup>، وكأنّ الشاعر واع ومدرك للوزن الذي سارت عليه قصيدته اختاره عن تفحص وتدقيق فما علينا إلا أن نحاسبه على هذا الاختيار... نريد أن نخضع (لا وعيه) المبدع إلى وعي يمسكه زمام العقل . إنّ اختيار البحر لغرض ما عند الشاعر تدخل فيه عوامل متلاحمة لا يُدركونها بهذا الجزم ، بل هي عوامل يشترك فيها الشاعر ذاتاً وبيئةً وسلوكاً وثقافةً مع الغرض بأبعاده منصهرة في اللحظة الشعرية التي تلد القصيدة .

أما الإيقاعيون الطبيعيون فـ ((يزعمون أن النغم يمكن أن يُقدّم بمعزلٍ عن المعنى))<sup>(١٠٨)</sup>، على حين يصدر المظفر عن إسلافه فيرى ((أنّ لكل وزن شأنًا في التعبير عن حال من أحوال النفس ومحاكاته له ، ولهذا السبب وجب انفعالا في النفس فمثلا بعض الأوزان يوجب الطيش والخفة وبعضها يقتضي الوقار ....))<sup>(١٠٩)</sup> ، ولا غرابة في رأيه إذا علمنا اختصاصه الذي قاله عنوان كتابه وربطه بقدمائنا الصادرين عن الثقافة ذاتها ، أما البيوت فهو يزواج بين المبنى والمعنى في عملية الخلق الشعري فيقول: ((أود أن أذكركم أولاً بان موسيقى الشعر ليست شيئاً يوجد منفصلاً عن المعنى))<sup>(١١٠)</sup>، وأن ((بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيويًا وكلنا يعرف أن معنى القصيدة قد يضيع تماماً إذا ترجمت))<sup>(١١١)</sup> .

(١٠٤) مبادئ النقد الأدبي: ٧١

(١٠٥) موسيقى الشعر: ١٣٨

(١٠٦) نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي: ٤١١

(١٠٧) موسيقى الشعر: ١٥٦

(١٠٨) موسيقى الشعر: ١٣٦

(١٠٩) المنطق: ٤٦٥

(١١٠) قضية الشعر الجديد: ١٩

(١١١) م.ن. ٢٠٠٠، وينظر في المعنى ذاته، ص: ٤٣



هذا رأي يصدر عن شاعر عاش مخاض القصيدة و صدر عن تجربة وممارسة بعيدة عن التنظير أو الأخذ عن الآخرين وان أقره فولتير قبله بإيجاز في قوله (( إن الشعر موسيقى النفس ولذلك تصعب ترجمته ، فالترجمة تضيع موسيقاه وهي جزء لا يتجزأ منه))<sup>(١١٢)</sup> ، ويصدر قباني عن تجربته فيرى أن((الشكل ضرب من الموسيقى))<sup>(١١٣)</sup> ، وان ((بعض بحور الشعر العربي...تخلق حولها جواً ومناخاً نفسياً خاصاً بها ، فالبحر الطويل يخلق مناخاً ملحمياً، والبحر البسيط يحمل في موسيقاه الحزن ... وفي هذا دلالة على أن إيقاع القصيدة ليس برزخاً ينفصل عنها ، ولكنه المفتاح الرئيس إلى تقسيماتها الداخلية والحجر الأساس في هندستها))<sup>(١١٤)</sup>

إن البحور متواضع عليها بين الشاعر وجمهوره مسلم بأنها تحمل أبعاداً مشتركاتٍ تجمعهما وهي الشفرة التي توصل بينهما وتوطئ إصغاء الجمهور للقصيدة . إن التسليم بالجينات الوراثية للبحر الواحد يخدم الشاعر في إيصال قصيدته بعد أن يسالمة جمهوره على ما أوتر عن الأجداد لينتهز الشاعر الحق بعدها مساحة البحر الواحد وإمكاناته وتقلباته في أنواعه والمسموح فيه من زحافات وعلله في سبيل إظهار تجربته وبصمته الخاصة التي تشير إلى هوية قصيدته على هذا البحر . ((إن الوزن يكتسب خصائصه من التجربة الشعرية...يحوله الشاعر إلى قيمة تعبيرية تعيش ضمن علاقات عضوية متواشجة بين المرئيات ومستوى المسموعات))<sup>(١١٥)</sup> ، ((وما الشعر إلا ضرب من الموسيقى إلا انه تزودج أنغامه بالدلالة اللغوية))<sup>(١١٦)</sup> .

إن القوائد ذات الوزن الواحد لها سمة مشتركة في وقع الوزن على المستمع في صورته المجزوءة ولكنها تتفارق بعد ذلك في التفاصيل ؛ تفاصيل الشاعر وتفاصيل البحر وتفاصيل المعنى. إن حال تجربتين على بحر واحد ((يخضع الى مستويات التجربة الانفعالية))<sup>(١١٧)</sup> وامكانية البحر التي تتيح المفارقة بين التجربتين وحمل المعاني المتباينة بينهما.

---

(١١٢) تاريخ النقد العربي: ٥٨/١ .

(١١٣) أسئلة الشعر: ٣٧ .

(١١٤) م.ن: ١٩٠٠ .

(١١٥) رماد الشعر : ٣٣٨ .

(١١٦) النقد الأدبي الحديث : ٤٦٢ .

(١١٧) رماد الشعر : ٣٣٣ .

## بيئة الجواهري والوزن:

البيئة تسم مكيها بسماتها وتمنحه هويتها النفسية ، وهي بوصفها (( المحيط الذي يتألف جغرافياً من الأرض والماء والسماء ويتألف اجتماعياً من السكان ومما يتصفون به من الأخلاق والعادات والمعتقدات وطرق المعيشة))<sup>(١١٨)</sup>، تكون تجربة وليدها وتتصاعد مع عمره إلى الاكتمال لتمنحه شخصية تُعرِّفه ولربما تُعرِّف به ، أي يعرفها الإفضاء بها على لسان موهبة أو انجاز لا يقوم إلا على خزينها.

إن ((الشاعر الحق هو الذي تتضج في نفسه تجربته))<sup>(١١٩)</sup>، التي تراكت عن بيئته وما التجربة الشعرية لإفضاء بذات الشاعر التي صنعتها البيئة بعواملها رفق عوامل وراثية، والجواهري شاعر على طينته البكر أصابع مدينته التي وهبته ملامحها الشعرية خاصة، نتقرسها بإرجاع عقارب الأعوام إلى أوائلها في مطلع القرن العشرين أو نحت عن القرن هذا عاماً وصولاً إلى ولادته قاطعين سنين عجافاً لندخل مدينة ((تقوم على بقعة صحراوية منقطعة تحف بها الأخطار من كل جهة))<sup>(١٢٠)</sup> في واد غير ذي زرع لا يوجد حوله ما تقوم به الحياة فلا شجرة ولا ساقية ماء ولا عشب ولا زرع<sup>(١٢١)</sup>، و((النجف – بالتحريك مكان لا يعلوه الماء...[ف] هي كالمسناة لمنع ماء السيل أن يعلو منازل الكوفة))<sup>(١٢٢)</sup>، وإن هذا الارتفاع الذي شكل هضبة هو ما أعطى للنجف اسمها<sup>(١٢٣)</sup>.

لقد جعل منها ارتفاع أرضها وجفاف مناخها وقربها من البادية وبعدها عن المدن الحديثة وضوضائها مدينة اشبه شيء بمدرسة واحدة<sup>(١٢٤)</sup>، وما كانت لتكون هذه المدينة القاحلة مقصداً لرواد العلم وطلابه لولا مشهد أمير المؤمنين علي (عليه السلام) فيها ولكانت من دونه امتداداً للصحراء صعوداً إلى مدينة الكوفة<sup>(١٢٥)</sup>.

(١١٨) العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية: ٧

(١١٩) النقد الأدبي الحديث: ٣٨٣

(١٢٠) العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية: ٢٠

(١٢١) ينظر: م.ن: ٦

(١٢٢) الجامعة العلمية في النجف عبر أيامها الطويلة، د. محمد بحر العلوم، مجلة آفاق نجفية، العدد (٢): ٨١

(١٢٣) ينظر: م.ن: ٨١

(١٢٤) ينظر: الدراسة في النجف، محمد علي البلاغي، مجلة آفاق نجفية، العدد (٢): ١١٧

(١٢٥) ينظر: رسالة النجف الأشرف، محمد جمال الهاشمي، مجلة آفاق نجفية، العدد (٤): ١١٠

نمذُ أبصارنا خلف أسور أمس فنجد صحراء تتيه فيها الاحداق ، رتيبة موسومة بمياسم الجفاف ومسلماته ، سكنها أعراب ضربوا خيامهم في متاهاتها ، ينتقلون ويتنازعون على عيون نبعت في متفرقاتها. يغزو بعضهم بعضاً ويفاخر بعضهم بعضاً بشعرٍ أخذ عن هذه البيئة قوانينه، تواضعوه في مُعلّمات لا يتعداها وإلا تاه ومات مثل من تاهوا فماتوا في صحرائهم، إنهم يتبعون النجم الهادي في ترحالهم عبرها ليلا ويحدون إبلهم وراء قافيتها نهارا ، هم دائما يتوخون ما يترسمونه في كل شيء ، لقد اخافتهم الصحراء فأحوجتهم إلى الثوابت والشواخص والعلامات، فوسم ذلك شعرهم بل وسم حياتهم كلها ، ومدينة النجف خوفا منهم((محاظة بسور علوه من ثمانية إلى عشرة أمتار مبني بالطابوق والجص من جميع الأطراف إلا البحر))<sup>(١٢٦)</sup>، تغلق ابوابه عند غروب الشمس أو بعدها بقليل ومَن يتخلف في الطريق يقع السلب أو القتل عليه)) وليست حادثة سلب الشاعر مهدي الجواهري لتغيب عن ذهني والوقت كان لا يزال في أول الليل والجواهري على بعد خمسمائة متر أو أقل من ذلك عن المدينة))<sup>(١٢٧)</sup>.

مدينة حريصة على وزن الوقت ووصد الأبواب قبل ليلا وإلا تتعرض إلى الصحراء وأهلها، لا تسامح ولا إيقاع زمني جديد يتجاوز ما وزنته واطمأنت إليه، مدينة ختت في بيئة صارمة تحكها موازينها وعلى رمال تذروها الرياح في صحراء لا يحدها بصر تتناول جوار سورها قبورها))تشغل أضعاف مساحة المدينة إذ إنها محاظة بالمدافن تقريبا من جميع الجهات إلا الجنوب الغربي حيث يقع منها البحر وهذه المدافن تُرى للزائر كأنها مدينة قائمة في تلك الأرض))<sup>(١٢٨)</sup>، رُصّت بتوقيع عمراني بسيط منظم متوارث يوحي بالرهبة وبساطة المنقلب في شكل أبعاده محسوبة تشترك به القبور جميعا يتباين عنها ماندر في حجوم شدّت لتدل على مكانة من سكنها ، على وجه كل قبر خطت شاهدة سمّت ساكنه وضمت أبياتا من الشعر تؤرخ لوفاته، إذا نحن قرأنا واحدة على قبر أدركناها على كل قبر وعلما تناسخها القصد والفكرة))وفي مقابر النجف العامة والخاصة خارج الصحن الشريف ما يؤلف دواوين كاملة من الشعر الرائق))<sup>(١٢٩)</sup>.

وقد قام ((أول سور عليها على بعد خطوات من مرقد الامام(عليه السلام) واتخذت المقبرة خلف السور مباشرة ثم بدأ الاحياء بغزو الأموات كلما ضاقت المدينة بالنفوس فيزول السور

---

(١٢٦) يومان في النجف، يوسف هرمز، مجلة آفاق نجفية، العدد(٢):٢٣٣

(١٢٧) العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية:٢١

(١٢٨) يومان في النجف:٢٢٦

(١٢٩) العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية:١

وتزول معه المقابر ليقوم سور آخر على مسافة أبعد منه))<sup>(١٣٠)</sup> ، ((كل هذا الضيق آل إلى أن تضيق الشوارع وآل أن تسمى مساحة لا تزيد على خمسين أو ستين متراً بـ(الفضوة) وصغرت البيوت وتحاشكت الدور حتى لم يعد يفصل بيتا عن بيت إلا جدار لا يزيد سمكه على سمك الأجرة المربعة الخفيفة من آجر النجف القديم ، وقد أدى هذا الحشك إلى أن تصبح النجف على كثرة نفوسها كأسرة واحدة تسكن بيتا واحدا))<sup>(١٣١)</sup>، لها تقاليد مشتركة يكاد أن يدورها رقاصُ سلوكٍ واحد يشير إلى اعمار أجيال متعاقبة ، فإذا ولجنا بيتاً منها وجدناه مكتظاً بعوائل تفرعت عن أب وأم وراجحٌ أن تزيدهم جد وجدة ولربما زادهم أقارب وقريبات ، يقول الجواهري: ((مع مشهد الحياة المتحركة المتقاطعة هذه عرفت مشاهد الصراع بين الموت والحياة))<sup>(١٣٢)</sup>.

ندع السور خلفنا لنجد مدينة أوصدت عن العالم سورها وتوقف إيقاع معمارها على شواخص أربعة وزنت معمار المدينة كلها هي: المشراق والعمارة والحويش والبراق ؛ دارت محلات كحلقة محكمة على مركز روعي شمخن به ، ذاك هو ضريح الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) ، فسكن من سكنها إلى وزن يقيني مفاده أنهم قد حازوا الدنيا والآخرة.

الطرق الرئيسية للمحلات الأربعة هذه تصب كلها بوزن هندسي في الصحن الحيدري الشريف وعليها يقطع ساكنوها أعمارهم اليه ((فكان يعجّ بحلقات الدرس))<sup>(١٣٣)</sup> التي اطمأنت إلى كتب وكشاكيل أمست أوزاناً ثابتة يتدرج عليها طالب العلم من مرحلة السطوح إلى مرحلة البحث الخارجي . ندخل الحرم العلوي لنجده محاطاً بآيات من الشعر البليغ ((وإن الضريح محزم من أعلى جبهته بالشعر المصوغ بالذهب والفضة وعلى جميع أبواب الحرم من الداخل والخارج وعلى جميع أبواب الصحن قد نقشت قصائد ومقاطع يرجع بعضها الى عهود تاريخية بعيدة وفي غرف الصحن وفوق مدافن العلماء والأكابر قصائد محفورة على المرمر وعلى جبهات أغلب المساجد مقاطع من الشعر))<sup>(١٣٤)</sup>، نستخلص الوزن من اثنين : من الشعر ومن الخط كل منهما بُني على إيقاعات متواضع عليها لا يتعدها.

هي مدينة لا تتعدى سورها فمن خلف سورها لا يعد عليها بل من حواهم السور وامتهنوا سوى طلب العلم عدّوا عواماً دون ذوي العمائم السوداء والبيضاء مرتبة ، وما الرغبة في

(١٣٠) العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية: ٢٢

(١٣١) م.ن: ٢٣

(١٣٢) مذكراتي: ٣٥/١

(١٣٣) العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية: ٣٠

(١٣٤) م.ن: ٤٧

وجودهم إلا لسد احتياجات طالبي العلم من مشرب ومأكل وملبس.

النجف الاشرف تعني الحوزة التي تخضع لفتاواها دولٌ سكنتها غالبية شيعية ، فالمتبع لها مبرئ ذمته أمام ربه حائز على رضاه !!!، لذا وجب عليها أن تعتمد إلى الوزن والثبات لإظهار يقينها الذي يرومه مقلدو مراجعها الذين يرون في هذه المدينة يقينهم الديني ، وثباتها على الوزن يعيدهم إلى أمس دينهم بمثالية بنتها الأوهام في رؤوسهم ، فهم يرون كل شيء فيها لا يعيدهم إلى القدسية ، إلى الثبات ، إلى الوزن الديني الذي كاله الأمس المقدس خروجاً عن الدين وسبباً على مذهبه قبل أن يكون عليها، فمنذ أن حلها الشيخ الطوسي وقيل قبله ((والنجف ذاتها مركز شيعي كبير))<sup>(١٣٥)</sup>، يقصدها طلاب العلم من الأقطار الإسلامية كالهند وإيران وأفغانستان وغيرها<sup>(١٣٦)</sup>، لكنهم وغيرهم ممن وفد إليها خاضعون لأخلاقها كمدينة إسلامية مقدسة تشي مظاهرها بذلك ، وقورة رزية لا تقترب من جلبه المدن العصرية فهي مركز للثقافة الدينية الشيعية يقصدها طلاب العلم من العالم الإسلامي بأسره حتى عدت سدة لتراثنا الإسلامي<sup>(١٣٧)</sup>، وأمست ((تدعى... عاصمة العراق العلمية))<sup>(١٣٨)</sup>.

مدينة تستيقظ كل يوم على وزن زمكاني ثابت ، ضريح سماوي تدور حوله أنشطة ثابتة ، دروس يدور ثباتها في حلقاتها وأوقاتها ، أذان يُصدح به ثلاث مرات في اليوم ، أفرح وأتراح لها إيقاعات ثابتة ، مدينة تصدر العمائم وتستقبل الموتى ، إيقاعاتها ثبتت أوزاناً زمكانية لا يهددها أي إيقاع جديد فإن طراً على رتيب أوزانها إيقاعٌ وافدٌ عدّ بدعةً عليها أن تصمد أمام الثوابت الشواخص في حروب وحروب لتعدّ بعدها وزناً شاخصاً ثابتاً لا يجوز المساس به ، وإلا ففي مقابرها سعة!!.

أمام الناحية الأدبية فيها فـ((إنّ الظاهرتين الدينية والأدبية كانتا تلتفتان وتصب كل منهما في مجرى الأخرى ، وذلك بحكم فصاحة القرآن الكريم وبلاغته دينياً ، أما أدبياً فمن منطلق الكتب الأدبية مثل نهج البلاغة وأمالي القالي والمرتضى والأغاني للأصفهاني وما ترك الجاحظ من معاجز وما خلف الشعراء من تحفٍ ونوادر))<sup>(١٣٩)</sup>، فـ ((أيما اتجهت وجدت للدرس صرحاً

(١٣٥) جامعة النجف الدينية، د. فاضل الجمالي، مجلة آفاق نجفية، العدد(٢):٦٨

(١٣٦) ينظر: يومان في النجف، مجلة آفاق نجفية ، العدد(٢):٢٣٣

(١٣٧) ينظر: جامعة النجف الدينية، مجلة آفاق نجفية، العدد(٢):٨١-٨٢، وينظر في المجلة ذاتها(نظرة إلى

النجف الاشرف ودورها في مقاومة بريطانيا في العراق: ١٣٥

(١٣٨) يومان في النجف: ٢٣٣

(١٣٩) مذكراتي: ٦٥/١

كان الشعر من أركانها<sup>(١٤٠)</sup>، حال ملازم لحياة النجف ومن حلّها<sup>(١٤١)</sup> (وقلما ضمت دعوة خصوصية في مجلس من المجالس جمعاً من الأدياء ولم تُؤدم هذه الدعوة بالشعر<sup>(١٤١)</sup>)، فهو متعة لمجالسهم حيث المطارقات الشعرية تقطع من الليل ساعاته ، وحيث مسابقات التقفية الصعبة ؛ يُقرأ هذا البيت أو ذلك تاركين للأخرين التسابق في استنباط القافية<sup>(١٤٢)</sup>، (وقد رأيت مهدي الجواهري الشاعر في شبابه يراهن على أن يقفي من كل عشرة أبيات ثمانية ، ولكنه كثيراً ما كان يقفي العشرة بكاملها من دون أن يخطئ القافية<sup>(١٤٣)</sup>).

كل شيء متقن الوزن له قواعده وقوانينه حتى المتعة في الشعر يجب أن تخضع في أماسيهم إلى قوانين لا يشط عنها ؛ تنتظم الآخرين وتسير بهم على وزنها ، وها هو الجواهري يخضع لها ويتدرب على الانصياع إليها ، هي مدينة سكنت إلى التراث واسلمت له زمامها وعليه يفتات أهلها وبه تصدر بضاعتها وما تأويل دينها وتفسيره إلا به ؛ فلو أعوز النص الشرعي سند لغوي هرع فقيهم إلى التراث قاصداً الشعر منه<sup>(١٤٤)</sup> (مروياً كشواهد وأدلة للكثير مما يدرس من المواضيع<sup>(١٤٤)</sup>)، فالتراث — وبعضه الشعر — كفة الأجداد التي لن يصل إلى عدلها حفيد ، بل عليه أن يترسمه عليه يحظى ببعض ما حظوا<sup>(١٤٥)</sup> (ولا أحسب أن تعلم الكتابة قد جرى عن غير طريق الشعر في جميع القرون السالفة<sup>(١٤٥)</sup>)، فكان (( لا بد للشعر الذي تعج به المدينة صباحاً ومساءً أن يفعل فعله في النفوس وأن يبني له صروحاً لم تبنيه مدينة من قبل<sup>(١٤٦)</sup>).

موجز القول: إنها مدينة بُنيت على وزن المُسلمات الثوابت الشواخص ، تدور عليها لتكسب دنياها مثلما تدور حول ضريح إمامها (عليه السلام) لتكسب آخرتها ، مبادؤها مثل منائرها ؛ شاخصة مدورة تكرر نفسها . تعد بيوتات نسبها على اصابعها وتقسم ماءها على اثنين : ماء للشرب يأتي به السقاة وآخر تأخذه من آبارها لمستلزمات الأخرى ، جوها سكنه الصيف فصلاً طويلاً كاد يخفي الفصول الأخرى وشن مع الصحراء على المدينة حراً شرساً لاهباً لاذ أهله منه في سراديبها ، مدينة قسّمت سكانها نصفين : نصف عصمهم سورها ونصف موتى

---

(١٤٠) العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية: ٣٠

(١٤١) م.ن: ٤١

(١٤٢) ينظر: م.ن: ٤٢

(١٤٣) م.ن: ٤٣

(١٤٤) م.ن: ٣٠

(١٤٥) م.ن: ٢٥

(١٤٦) م.ن: ٢٠

تركوا خلف السور لا خوف عليهم من السلب والنهب ، زيارتها موزونات تعد على اصابع التقويم الهجري ، منها يدر أهلها بعض رزقهم ، أما جلّه فيأتي به الخمس والزكاة. مدينة تركت تجديد ايقاعاتها في الحياة بتركها كل جديد واستسلمت إلى ايقاعات اختبرتها هي أو خبرتها عن الأجداد في كل شيء من مآكل ومسكن وملبس وسلوك ومن شعر هو لسان لغتها((فعلاقة الشعر باللغة هنا يغلب عليها عنصر الثبات مع الواقع والانسجام مع التراث))<sup>(١٤٧)</sup>.

زوّارها يدورون حول مرقدّها الشريف ثم يهرب من على عنقه رأسٌ مخافة أن يدور في ناعور أيامها ، اذانها يكرر نفسه ثلاث مرات في اليوم في أوقات محسوبة معلومة موزونة فإن صدح أذانٌ في غيرها ليصبح ايقاعاً جديداً (لا سامح الله !!!) كان ايداناً بوقوع حدثٍ كالخسوف أو الخسوف ، فيطمئن سكانها على أن ذاك الأذان كان وزناً لا إيقاعاً جديداً وإلّا فهو بدعة ينهض للرد عليها العوام قبل العلماء.

لقد ألزم الوضع الديني المدينة على أن تلتزم أوزانها وتجلها ، فالدين يقين يفرض شكله العامة على كل شيء في المدينة مرصاة لربهم وما لم يجتهد به العلماء يتخرّج تزمّهم اجتهاداً له يفرضونه حتى على مقلديهم ، هبت معهم أرضهم القاسية وسماؤهم التي تأولوها مؤيدةً وناصرهً ومثييةً.

## الجواهري والإنشاد:

انا في ركاب الشعر ما لم احدهُ فإذا حدوثُ فإِنَّهُ بِرِكايبِ (١٤٨)

والذي ينددن كثيرا!!

فلاح الجواهري (١٤٩).

كان الكلام العربي كله منثوراً لكن أهله احتاج تغنيهم بمكارم أخلاقهم وطيب أعرافهم وذكر أيامهم وأوطانهم التي يستبدلها طلب الكلاً والماء إلى اعاريض جعلوها موازين لكلامهم لتهتز أنفاسهم إلى الكرم وتعلم أبناءهم حسن شيمهم فلما تمّ لهم وزن كلامهم سمّوه شعراً لشعورهم به (١٥٠)، وقيل إن العرب رأت أن منثور الكلام يفد عليهم وينفالت عنهم من دون أن يجد التدوين لافتقادهم إلى مستقرات فتدبّروا الأوزان مخرجين الكلام أحسن مخرج مغنى رأوه باقياً على مر أيامهم، فألفوا ذلك مسمّينه شعراً أي فطنة ، من هنا يأتينا تعليلٌ لولادة الشعر عند العرب ولادة غنائية أو ما يسمى بالشعر الغنائي الذي ما برح غنائياً لبقاء أغراضه متداولة ومقاصده تستنسخ مقاصد أمسه البعيد.

كان الشعر من قبلُ تتداوله المهرجانات والأسواق الجاهلية وكان له فيها طقوس إلقاء واستماع (١٥١)، وجاء الاسلام فأنشد في حضرة النبي (ص) والخلفاء من بعده فاستسيغ، أما كيفية إنشاده فلا ندريةا (١٥٢) واضنه كأنشادنا ؛ فالعرب لم تنقطع قط عن انشاد الشعر لتتسى أمس انشادها له.

((وتركيز النقاد على المستوى الصوتي من الشعر عند العرب واضح جلي في كل ما خلفوه من كتابات وهو تركيز وصل بهم إلى حد اعتباره الخاصية النوعية الوحيدة التي تميز الشعر، كما لخصها الدكتور صمود بالآتي (١٥٣):

لغة

الشعر: كلام + موسيقى

نثر

(١٤٨) يوم الشمال/يوم السلام: ديوان الجواهري: ٢٨/٥

(١٤٩) الجواهري .. وعي على نكريات: جـ٥ / موقع ايلاف الالكتروني.

(١٥٠) ينظر: العمدة: ٢٠/١

(١٥١) ينظر: قضايا حول الشعر: ١٣١

(١٥٢) ينظر: موسيقى الشعر: ١٦٢

(١٥٣) ينظر: في ماهية النص الشعري: ٤٥، و(مفهوم الشعر: ٢٢١)



فالشعر عندنا جسد صوتي للكلمات منسق الأعضاء بل هو هيكل نغمي يتأرجح بين الحركة والسكون ، والكلمة فيه جسد صوتي يستغل الشعر كل حركة فيها ولا يطيل السكوت إلا إذا كان السكوت قراراً لهدوء الحركة لحظات خاطفة ثم التواصل<sup>(١٥٤)</sup>.

إن اكتشاف منابع التجربة الأدبية تعويلاً على علاقاتها بظواهر الحياة والانسان يعد مظهراً بارزاً من مظاهر النقد الأدبي<sup>(١٥٥)</sup> والنظرية المجالية الحديثة ترى سلوكنا محصلة التفاعل بيننا وبين المجال الذي نسكنه<sup>(١٥٦)</sup> باعتبار ((أن المكان لا يكتمل ويظل حالة ظاهرة حتى يجعل الناس له تاريخاً حقيقياً وجدانياً شعبياً))<sup>(١٥٧)</sup>، وما النمو النفسي إلا حاصل تفاعل مستمر بين الطفل والمحيط بما به من عناصر تحفيز واحباط<sup>(١٥٨)</sup> . يعود الجواهري إلى طفولته كاتباً : ((كان الفتيان من عمال البناء في دارنا... يتلقونني وأنا بين الثالثة والرابعة بأغنية مشفوعة بالتصفيق، أول ما فيها(مهدي عنيبي)، مبدلين الظاء بالنون لبقايا خنة في لساني))<sup>(١٥٩)</sup>.

سكنت طفولة محمد مهدي الجواهري مدينة صدح بطقوسها الانشاد فأخذه عنها وبقي على لسان شعره ما بقي فعن(مقصورته) يقول: ((كنت أترنم الأبيات على الطريقة الحسينية وتتوالى الأبيات الأخرى))<sup>(١٦٠)</sup>.

أخذ عن عاشوراء مدينته ترنم النائحين على شهداء الطف فأمسى الترنم عنده سبيلاً إلى تثوير القصيدة بعد احضارها مثلما رأت طفولته ترنم المجالس الحسينية بالشعر وسيلة لإثارة عواطف الناس واستدرار دموعهم ، فأمسى يترنم فتضج القصيدة في داخله وتسيل أبياتها مداراً!!.

ظلت ((علاقته بالمكان الأول علاقة فلكلورية حنينية))<sup>(١٦١)</sup> تداولت موهبته وأفادت شعره انتشاداً وروحاً تسربلت بالحزن المبدع ، و((كلما كان الشاعر عارفاً بتفاصيل المكان الأول ازداد

(١٥٤) ينظر : في البنية الإيقاعية للشعر العربي: ٥٢

(١٥٥) ينظر: التحليل النقدي والجمالي للأدب: ٣٥

(١٥٦) ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني: ١٢٥

(١٥٧) جمهرة النص الشعري: ٢٨٠

(١٥٨) ينظر: النمو النفسي للطفل: ٨٠

(١٥٩) مذكراتي: ٤٠/١ ، وفي الجملة خطأ صحيحه(مبدلين النون بالضاد...) وهذا الخطأ يتكرر في شعره ونثره ، كما أن الخنة ليست من عيوب اللسان.

(١٦٠) الجواهري في أعوامه الأخيرة، جريدة الصباح، العدد(١٠٣٧)، شباط، السبت ٢٠٠٧م.

(١٦١) النمو النفسي للطفل: ٨٠

شقاؤه ومعاناته))<sup>(١٦٢)</sup> فما بالناسك النجف وسكنته نوائجها حتى قال بعد حين ((إنني...أحسد كل ضعيف ذاكرة لا يتمثل معها ما أتمثله حتى ساعتي هذه من أطراف واشباح وكوابيس))<sup>(١٦٣)</sup>.

مدينة تعدّ مناسباتها على أصابع السنة كلها وأهلها يحتفلون ببيكائياتها اضعاف احتفالهم بأفراحها، أما اليوم الذي يشذ خالياً من مناسبة فله في آذانهم الأذان ومجالس العزاء وقاسمهما المشترك القرآن الكريم ؛ فلأذان تمجيد يسبقه ويهيئ له تتلى فيه آي من الذكر الحكيم، ولمجالس العزاء قرآء محترفون للقرآن الذي يقول الجواهري عنه: ((أنا مدين له باقتناص اللغة والحرف وحتى الشعر والصور واللقطات....خصوصاً عند ترتيله فهو يسحرني عند سماعه))<sup>(١٦٤)</sup>، (( ولن أنسى في الجملة من ذلك ما يتعالى على مقربة من سطح الدار من غناء المغنين بأذان الفجر خاصة))<sup>(١٦٥)</sup> ، وما يشهده البيت في كل يوم من ((آية تتلى وسورة من سور القرآن تعاد))<sup>(١٦٦)</sup>.

تصاح منائر الصحن الحيدري بالأذان فتجاريها مساجد الأطراف الاربع كل يوم ثلاثة أوقات ، فإن أدبرت الظهرية أقامت تلك المساجد مجالسها على موتى المدينة ، كل مسجد يصطف على ضفتي بابه أفراذ لعشيرة أو بيت من البيوتات التي عرفتها النجف ، يمدّ المسجدُ لسانَ منارته ويختار قارئ القرآن التجويد ممعناً في فنه لشغل حيز الوقت الذي يطول فيه الوقوف استقبالاً للمعزين في ثلاثة أيام متواليات، ولربما شغل المسجد الواحد مجلساً عزاء؛ واحداً قبل صلاة المغرب وواحد بعد إقامتها وصلاة العشاء بقليل ، وفي فواصلٍ يستريح فيها قارئ القرآن الكريم ينهض الشعراء والخطباء مؤبنين ومشيدين بخصال من أقيم على روحه العزاء، وقد تقام احتفالات مخصوصة يقف فيها الشعراء مؤبنين الميت مظهرين خصاله وثقل فقده عليهم ، هذا كله في أذني الطفل محمد مهدي الجواهري ، ولنا أن نأخذ مجلس عزاء جدته (صيتة) مثالا، يقول الجواهري: ((وفيه سمعت لأول مرة كيف يتغنى بالشعر فيزيد ذلك من رونقه وحلاوته وحلاوة الشاعرية على شفاه القارئ الشهير الشيخ محمد شريف الملقب بـ(بلبل

(١٦٢) جمرة النص الشعري: ١٧٩

(١٦٣) مذكراتي: ١٥

(١٦٤) الدكتور خيال الجواهري تحاور محمد مهدي الجواهري ، جريدة البينة ، العدد (١٨٢) الصفحة الثقافية ، الخميس ٢٠٠٦/٨/١٧ .

(١٦٥) مذكراتي: ٣٥/١

(١٦٦) م.ن: ٥١/١

الفرات) وهو ينشد أكثر من قصيدة واحدة في رثاء جدتي ..... وسمعت قصيدة الشيخ جواد الشيببي وقصيدة عبد المطلب الحلبي... ولئن استعصت عليّ المعاني الصعبة للقصائد فقد أخذني ايقاع الشعر المتين الساحر الصاعد النازل الموسوس هامساً أو الصارخ منذراً ورأيت أكبر أهل البلد يهتزون على هذا الايقاع وتنتفح عيونهم على قدر ما شغفت به آذانهم وهم يستعيدون القارئ لحظة وصوله إلى ما يسمى (بيت القصيدة) ((<sup>(١٦٧)</sup>.

تقتضي المناسبات العامة المختلفة على الشاعر أن ينشد قصيدته على الجمهور<sup>(١٦٨)</sup>)) (ويعد هذه المجالس تعود تلك القصائد وأصحابها حديث الناس من جديد يقيم كل ذلك ويجادل فيه))<sup>(١٦٩)</sup>، إن الإنشاد هنا هو سبيل توصيل القصيدة على لسان شاعرها إلى سامعيه ثم على ألسنتهم تداول توصيل وجدال، فالشفاهية تُبعث مجدداً في هذه المدينة لكأننا نعيش ما قبل الإسلام في مداولة الشعر، أما في ليلها فلا يجد ساكنوها سمرأ إلا المجالس التي يتربع الشعر في صدورها، يقول الجواهري: ((ولقد بدأت هذه المجالس مستمعاً صغيراً مسحوراً بإيقاع الشعر وصوره))<sup>(١٧٠)</sup>، ((حيث المطاردات الشعرية التي تمتد ليالي وأياماً))<sup>(١٧١)</sup>.

أما مكتبات بيوتاتها فقد رُصَّ فوقها التراثُ كتباً ومجلدات، يقول: ((بدأت القراءة وأنا في سن الثامنة وبتوجيه من والدي وأخي عبد العزيز، كنت أقرأ النماذج العليا في نهج البلاغة، في هذه السن كانت القراءة بصورة قسرية وموجهة))<sup>(١٧٢)</sup>، ونهج البلاغة — كما هو معلوم — جُلهُ خطبٍ والخطب يوصلها الإنشاد ويبني بسماته مفاصلها، أما الشعر فقد نضدته تلك المكتبات دواوين على رفوفها، ومعلوم أن شعراء تلك الدواوين هم شعراء إنشاد بحسب الشعر الغنائي الذي اختص به العرب من دون سواه من الشعر وأبقوا عليه وعدوه هو الشعر حتى بعد أن تعرفوا على الأمم الأخرى وأخذوا عنها علوماً كثيرة وزادوا عليها إلا الشعر فقد جثموا على شعرهم جازمين أن شعرهم فوق سواه، ولقد كان الجواهري في مدينته يعيش في حاضرها

---

(١٦٧) مذكراتي: ١/٦٦

(١٦٨) ينظر: حركة الشعر في النجف الاشرف وأطواره خلال القرن الرابع عشر الهجري /دراسة نقدية: ٦٣٥

(١٦٩) مذكراتي: ١/٧٠

(١٧٠) م.ن: ١/٧٠

(١٧١) م.ن: ١/٧٠

(١٧٢) الدكتور خيال الجواهري تحاور محمد مهدي الجواهري، جريدة البينة، العدد (١٨٢) الصفحة الثقافية،

الخميس ١٧/٨/٢٠٠٦

الأمس تمجيداً وفخراً وعنه أخذت الشعر، كان يخطف في خلسة من والده عيون الشعر<sup>(١٧٣)</sup> التي اكتظت بها المكتبات النجفية دواوين مؤسساً له ثقافة صنعت شعره وجعلته ((لا يخضع للحداثة\_ كمصطلح شعري – ولا ينتمي إلى المدينة الحديثة من حيث القابلية أولاً على تبني الموقف من الحاضر واستيعابه فكرياً ، والثانية أنه لا يخوض عباب الشعر من حيث هو رؤياً))<sup>(١٧٤)</sup>، أن تربيته الشعرية الأولى كانت على شعراء الإنشاد من تراث ومن واقع شعراء الرؤية لا الرؤيا ، وهم المعترف بهم من دون سواهم والى يومنا هذا في هذه المدينة!!.

إن الشعر العربي نهض به شعراء الإنشاد وخضعت مدينته لسلالتهم وما زالت ، لقد رأته الشعر كله فإذا أتت ريح تجديد تحاول أن تعصف بالمسلمات عدت في مدينته مروفاً أو بدعة وكل بدعة في النار!! يقول: ((كنت محاطاً بالشعر والشعراء أينما ذهبت وفي أي بيت دخلته وعرفته كنت أجدهم أمامي: من عهد امرئ القيس في الجاهلية، والكميت ودعبيل في العهد الأموي ، وكل عباقر الشعر في العهد العباسي والعهد الاندلسي وعهد شعراء المماليك...حتى عهد المرحلة التي أعيشها))<sup>(١٧٥)</sup>.

مدينة تقيم الإنشاد وترفع من امتلاك ذاكرة قوية يستظهر محتواها الإنشاد فينال صاحبها المكافأة، ولقد كانت للجواهري ذاكرة قلّ مثليها سارت به إلى الإنشاد على هدى مدينته ، يقول: ((تقدم صديق عزيز عليّ... ووضع أمام عيني ليرة رشادية ذهبية كنت أحلم بأمثالها وقال إنها لك إذا حفظت كل هذه الأبيات في يوم واحد...وعدت إلى المجلس في اليوم التالي وبدأت أتلوها على ظهر قلب))<sup>(١٧٦)</sup> ، و((كان أترابي وحتى من درست عليهم يتسلون باختبار حافظتي الشعرية وكان يتلون عليّ أربعة أو خمسة بل حتى سبعة أبيات وعليّ أن أعيدها على الفور فأعيدها فعلاً ولمرة واحدة ويصل الرهان بينهم بهذا الصدد حداً بعيداً))<sup>(١٧٧)</sup>. إن الله سبحانه حياة موهبة حاكتها مدينته على منوال الانشاد فكان لها ما أرادت في أن تصنع منه شاعراً منشداً.

كانت محفوظاته الشعرية لا تتعدى الشعراء المنشدين وهم شعراء العرب كلهم في الجاهلية والإسلام ؛ يكتب: ((عندما تهرب عائلتنا من حر الظهيرة الكافر كنت أصعد إلى الغرف العلوية المدفأة هرباً من النوم تحت السن الرملي ذلك لأختلي بأحبائي الشعراء ودواوينهم ولا اكتفي

(١٧٣) ينظر: مذكراتي: ٦٨/١

(١٧٤) من الغربية حتى وعي الغربية.

(١٧٥) مذكراتي: ٦٩/١

(١٧٦) م.ن: ٧٠/١

(١٧٧) م.ن: ٧٠/١

بحفظ ما يعجبني ، بل وأعيد كتابته))<sup>(١٧٨)</sup>.

كان الشاعر في مدينته لا يُحسب شاعراً إلا إذا أعلن شعره منشداً إياه ، وكانت مدينته تعدّ الشعر كمال الناقص ومنقصة الكامل ، فالمرض النجفي الادبي يتمثل في أنفة ممتهني الفقه من الشعر<sup>(١٧٩)</sup>، كتب الجواهري : ((لقد بدأ والذي حياته شاعراً... ثم انتهى فقيهاً، وأرادني أن ابدأ من حيث ما انتهى إليه))<sup>(١٨٠)</sup> ، كان أبوه شاعراً ثم صمت مخافة أن يعدّ الشعر مثلته فقيهاً ((إنه كان يغني ثم خاف فتترك الميدان))<sup>(١٨١)</sup>.

مدينة الجواهري أنها كانت مرجع آل مذهبها إلى اسلامهم ومرجع الشعر إلى جاهليته وحقّ لها ذلك ، ((فإذا تتبعنا قضية السمع عند الجاهلي وجدنا هذه الحاسة مرهفة عنده لأكثر من سبب تجيء في مقدمتها الحياة في الصحراء ، ووجدناه محكوماً بدورات صوتية لا تنتهي فهناك البيئة المتشابهة وصوت الشعر في الأسواق الأدبية وصوت الدين))<sup>(١٨٢)</sup> ، وقضية السمع (الامتلاء) ثم التفرغ (الإنشاد) نجدها عند النجفي آنذاك كما نجدها عند الجاهلي في جاهليته ، فإن وفيّنا القول في صوت الدين فإن ظاهرة الإنشاد والسمع في الأسواق الأدبية نجدها في أسواق النجف — ((في مدينتي يرى المرء العجب العجائب فحتى القصاب أو البقال إذا أراد الاستراحة من عناء العمل قرأ شيئاً مما يُلقى على المنابر الحسينية أو على الأقل فمن أبلغ ما كان يتغنى به الشعراء الشعبيون الأوائل وبلدتي من هذا المنطلق الادبي تتميز عن كل مدن العراق بل عن كل البلاد العربية))<sup>(١٨٣)</sup>.

من الصحراء الممتدة منها إلى نجد والحجاز حتى الربع الخالي (( كان البدو يحطون الرحال ليتقاضوا من أسواق النجف ويعودوا ثانية إلى ديارهم ، ولكن قبل ذلك سيتركون في المدينة ذخيرة من طباعهم وحكاياتهم وأشعارهم ويندر أن تجد بين شيوخ النجف من لا يجيد

(١٧٨) م.ن: ٦٩/١

(١٧٩) ينظر: تقرير عن الحركة الأدبية المعاصرة في النجف ، م الرابطة الأدبية/س ١/ ١٤/ سنة

١٩٧٣م: ٧٥-٧٩

(١٨٠) مذكراتي: ٦٨/١

(١٨١) على قارعة الطريق، ديوان الجواهري : ٤٦/١، ومذكراتي: ٢٠/١

(١٨٢) قضايا حول الشعر: ١١٠

(١٨٣) مذكراتي: ٦٥/١، وورد المعنى نفسه ويكاد النص ذاته في مجلة المجلة اللندنية، العدد (١٣٦)، السبت،

٦/١٠ تموز ١٩٨٢م، (ثمانون أبي فرات): ٦٣

حذاء البدو وأشعارهم وقصائدهم وباللهجة البدوية نفسها أحياناً<sup>(١٨٤)</sup>.

انصهرت العوامل السالفة كلها في روح الجواهري لتصنع منه شاعر رؤية يعتمد الإنشاد سبيل توصيل وتمادت حتى غدت القصيدة لا تأتيه إلا حين يحفز فاتحتها بالإنشاد أو بالحدو أو بالانين على الطريقة الحسينية—((هو في أثناء نظمه يترنم بصوت عال ويتكلم مع نفسه))<sup>(١٨٥)</sup>—((طريقته في قول القصيدة أن يقول البيت الأول فيها ثم يظل يترنم به بصوت عال حتى يأتيه البيت الثاني فيترنم بهما معاً))<sup>(١٨٦)</sup> ، يقول: ((إلقائي كان يُضرب به المثل وبانسجامه مع إشارات اصابعي التي تكاد تكون صوراً توضيحية لمن تعثر عليه الفهم حتى لمن لا يُتقن اللغة العربية وهو ما يسمونه (فن الاصابع))<sup>(١٨٧)</sup> إنه الإيغال في الرؤية والانغماس في تفاصيلها حتى غدا شكّ التوصيل يعتمد الاصابع لساناً آخر .

بذرت طفولته وساكنوها أشخاصاً وأمكنةً عادةً الإنشاد فيه، يقول: ((كان الأب يطيل الغياب في زيارة الاصدقاء والمعارف فأنتهز فرصة هذا الغياب السانحة لافر إلى لعبة الشعر والأغنى به غناء...بمثل ما يتغنى به حداة البدو وشداتهم...كان للمنابر الحسينية ثم منابر التهاني والتعازي وما شابهها من مناسبات أخرى شعرية كثيرة تأثيرها عليّ لكانّ الترتيل الساحر للشعر كان رداً مباشراً وبريئاً على ما كان لوالدي من كبت له، وعندما يعود إلى البيت أتوارى عنه وانزل إلى السرداب الأعمق في بيتنا ونسميه (سرداب السن)...لأواصل ترديد الشعر لوحدي وبذلك الحذاء الذي كان يطرب أمي ويؤثر فيها إلى ما يشبه حد البكاء))<sup>(١٨٨)</sup> ، لكانّ الإنشاد انين ونواح سببه تأنيب الأب على سماع صوت الشعر منه ، ولكانّ تأثر الأم به حد البكاء إثابة استدرها بالحذاء على الطريقة الحسينية أو لكانّ الإنشاد شكوى يبثها إلى أمه بالطريقة التي تؤثر

(١٨٤) مذكراتي: ٣٣/١

(١٨٥) الجواهري شاعر العربية: ٤٦

(١٨٦) الجواهري دراسة ووثائق: ٢٠٩-٢١٠

(١) مذكراتي: ١٢٤/٢

(٢) م.ن: ٦٨/١-٦٩

(٣) محمد مهدي الجواهري، دراسات نقدية: ١٩

(٤) ثمانون أبي فرات، مجلة "المجلة" اللندنية، العدد ١٣٦: ٦٤

(٥) زهير الجبوري، بريد الغربية لمحمد مهدي الجواهري ، قصائد تستوعب الكثافة والتنويع في المشهد

الشعري، جريدة الزمان، العدد (٢٥٤٢) السبت، ١١ تشرين الثاني، ٢٠٠٦م: ٩

بها باستحضار عاشوراء إلى قلبها وعلى خديها وَقَلْ إنه التمرد يجهد أن يخرج من قمقمه بالطرق كلها، عويل روح مختنقة بلجام الأب ولجام الفقر الذي عاشه ((وهو بما يدل عليه من تكوين نفسي وبما يستخلص من مجمل سلوكه الخاص أقرب نسبيًا إلى ضحايا الفقر والاستغلال))<sup>(١٨٩)</sup> ، وظل حداثه وسيلة تحضير وتوطئة النفس لقول الشعر، إنه يذئبها بحر أنفاس الأنين الذي يحضر به أمس الشعراء البعيد وأمسه القريب المسكون بالعويل الشيعي، يقول: ((إني أغني وألحن القصيدة وكنت قد اعتدت على ذلك في النجف منذ البدايات فحين تداهمني القصيدة أنزل إلى السرداب(القبو) أحذو ثم اطرب وادخل بعدها في ملكوت الشعر في عالمي الشعري))<sup>(١٩٠)</sup>.

لقد غدا الشعر(تطهيرا) له يعيدك إلى ارسطو في تنظيره للمسرح التراجيدي، يقول: ((وعندما يكتمل البناء متجملاً بالشكل ؛ أعود إلى نفسي وأضحك معها أحياناً))<sup>(١٩١)</sup> ، ثم صار الحداء عنده جمل الصحراء الذي يصل به إلى عذوبة روحه وإلى مدارجها الأولى وسبيله إلى التوحد بالشعراء الميتين الساكنين ذاكرته المكتظة بمحفوظاتهم، فتأتي تفاصيل القصيدة بدفق إيقاعي يقوي الوزن((وتستمر الصورة الشعرية وهي تحمل ترانيم الإيقاع بموسيقى دقيقة وحية))<sup>(٢)</sup>، ((إن مستوى الإيقاع تناظر مع مستوى التعبير لتكون هناك لغة متداخلة في وسط مملوء بالضروب والموازنة على مستوى اللقاء))<sup>(٣)</sup>، وتمضي السنون حادية عمره وهو على حاله تلك يتوسل السبل التي تحضر الحداء في نفسه وتحكمه على لسان روحه قبل لسانه((كنت على سطح الدار في تلك الليلة نفسها وأنا على حصيرة و فراشي بسيط ممدود عليها وبجانبي زوجتي ويحيط بنا أطفالنا... ونحن على تلك الحال وإذا بصوتي المألوف في التغني وبالنغم

(١) ثمانون أبي فرات، مجلة "المجلة" اللندنية، العدد ١٣٦: ٦٤ (٥)

مذكراتي: ٥٨/٢ ، ديوان الجواهري : ٢٤٥/٣

(٢) ، (٣) زهير الجبوري، بريد الغربية لمحمد مهدي الجواهري ، قصائد تستوعب الكثافة والتنوع في المشهد

الشعري، جريدة الزمان، العدد(٢٥٤٢) السبت، ١١ تشرين الثاني، ٢٠٠٦م: ٩

(٤) مذكراتي: ٥٨/٢، ديوان الجواهري: ٢٤٥/٣

(٥) م.ن: ٥٨/٢

(٦) م.ن: ٢٧/٢

البدوي الشجي (أيهِ عميد الدار))<sup>(٤)</sup>.

لا فرق بين حزنه وفرحه المهم أن يقتنص منهما حيزاً يصلح أن يمد عليه حذاءه ليغيب عن أي منهما ومحيطهما إلى عالمه الشعري ((حيث وجدنتي...وبين دمدمات الناس والنغم أدمدم وعلى طريقي البدوية بوحدة من قصائدي التي اعتر بها كثيراً))<sup>(٥)</sup>، هذا وهو منشرح منبسط الاسارير، أما وقد احكم الموت عليه في أخيه جعفر فإنه ((وفي اليوم الثالث من هذه الفواتح وفي صباحه تحديداً تركت مجلس الفاتحة على خلاف ما ينبغي ودخلت البيت الأسود الكئيب في (الحيدرخانة) الواقع على بعد أمتار من جامع (الحيدرخانة) المقامة فيه الفواتح واقتحمت أصغر الغرف وأشدها فتامة وأغلقت عليّ الباب وبدأت الحذاء بصراخ لم أمارسه من قبل صراخ الشاعر الذي لا يستطيع أن يتناسى طيف شهيدته ولم يودع أعز منه لأخط ما تنزل عليّ من إلهام شعري))<sup>(٦)</sup>.

إن هذا الإمعان في الحذاء أو الإنشاد أو الغناء أو الترجم على الطريقة الحسينية — سمّه ما شئت — كان السبب الأهم في حلاوة إيقاعه وجعله صنّاعة تبادرك أنغامه محتشدة بالمعاني وهو السبب الذي صار به على دراية بانتقاء الحرف ثم انتقاء الكلمة ثم انتقاء الجملة الشعرية حتى أمسى النبوء بعيداً عن حرفه ومفردته الشعرية وبعيداً عن الجمل التي تحتشد مع أضرابها في ضروب الأبيات وأعاريضها حتى أمسى ((من أمهر شعراء العربية في انتقاء واختيار اللفظ...وان لمفرداته رنيناً كرنين العود ونغم الوتر وان لها في السمع جرساً وفي النفس حلاوة))<sup>(٧)</sup>.



## الجواهري والشعر الحديث:

الشعر كلام من أقوال موزونة تتساوى في زمن النطق<sup>(١٩٢)</sup>، ولم يميز قداماً بين الشعر والنثر إلا بالوزن والقافية<sup>(١٩٣)</sup>، فهذا ابن منظور يعرفه بأنه ((منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية))<sup>(١٩٤)</sup>، جاعلاً منه نظير اللؤلؤ في النظم<sup>(١٩٥)</sup>. عموماً ((الشعر عندهم...كلام موزون مقفى، وهو تعريف حاز إجماعهم في احتوائه على الوزن مكوناً للشعر لا يختلف عليه اثنان))<sup>(١٩٦)</sup>، فالوزن هو أعظم أركان الشعر والأولى به خصوصية<sup>(١٩٧)</sup>، فهو وسيلة مرهفة تمتلكها اللغة لاستخراج ما عجزت دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجها من النفس البشرية<sup>(١٩٨)</sup>، فالشكل الفني ما هو إلا اشتباك منظم لعناصر أداء عامة لها وظائف حقيقية متأخرة في سبيل الإحاطة بالتجربة لإنتاج دلالة ما، أو صورة لموقف<sup>(١٩٩)</sup>، وقد أحس قداماً بتداعي الكلام الموزون وحضوره من دون إرهاق للذاكرة<sup>(٢٠٠)</sup>. يرى جويو ومعه سبنسر أن هذا النظام (الوزن) يوفر للشعر موسيقى تدفع به إلى القلب جاعلة من معانيه أسرع لصقاً مفتحة لها طاقات الذهن<sup>(٢٠١)</sup>، فالكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجبياً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع تنسجم مع ما نسمع في سلسلة متصلة من دون نبو تنتهي على وفق عدد معين بأصوات معينة عند مانسميه القافية زد على هذا كله أن الوزن في موسيقاه يضيف على الكلمات حياة فوق حياتها مجسداً لنا المعاني لكأنها تمثل أمام أعيننا إضافة إلى أنه يهب الكلام مظهراً من مظاهر العظمة والجلال صاقلاً مهذباً إياه موصلاً المعنى إلى القلب حال سماعه مثيراً فينا الرغبة في القراءة والإنشاد، وترديد هذا الإنشاد مراراً وتكراراً<sup>(٢٠٢)</sup>، فالوزن بمفرده مثير لانتباهنا<sup>(٢٠٣)</sup>

(١٩٢) ينظر: مفهوم الشعر: ٣٦٧

(١٩٣) ينظر: قضايا حول الشعر: ١١٦

(١٩٤) لسان العرب، مادة (شعر).

(١٩٥) ينظر: لسان العرب، مادة (نظم) (الموسوعة الشعرية / الإصدار ٣).

(١٩٦) نقد الشعر: ١٦٠، و(في ماهية النص الشعري: ٤٥)

(١٩٧) العمدة: ١/١٣٤

(١٩٨) ينظر: مفهوم الشعر: ٧٧

(١٩٩) ينظر: دراسات نصية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد: ٧

(٢٠٠) ينظر: موسيقى الشعر: ١٢

(٢٠١) ينظر: تاريخ النقد العربي: ١/٣٨

(٢٠٢) ينظر: م.ن: ١٦

(٢٠٣) ينظر: في ماهية النص الشعري: ١٧٣

وللتنبه به وهو وسيلة لإعلام الأشخاص الغائبين كيفية قراءة أبيات معينة وللوزن الأثر كله في التخيل وإثارة انفعالات النفس لما فيه من النغم والموسيقى ما يلهب الشعور ويحفز صاحبه ، ولا قيمة للموسيقى إلا بالتوقيع على وزن مخصوص منظم<sup>(٢٠٤)</sup>. ((ولعل أهمية الوزن عندهم(العرب) يؤكد اعتقادهم أنه أساس الطرب عند سماع الشعر وأنه يكون خاصية إيقاعية تركيبية))<sup>(٢٠٥)</sup>.

فهناك شعر وضع للتغني ، شعرٌ يطلب تناسق النغم<sup>(٢٠٦)</sup>، وهو شعرنا العربي الذي يوسم بأنه شعرٌ غنائي ، إن ((موسيقى بحور الشعر العربي ملمح وراثي تعرف به صراحة أصله ونقاء محتده كما تعرف أمة من الأمم ملامحها الموروثة))<sup>(٢٠٧)</sup>.

وقد برهنت تجارب النصف الأول من القرن العشرين على أن الشكل الشعري الموزون شديد الرسوخ في الوجدان الفني العربي<sup>(٢٠٨)</sup>، ثم تجسد حضور الشعر الحر في نهاية هذا النصف معاصراً مرحلة علوِّ الجواهري في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات من دون أن يترك له شاعرنا متسعاً للمنافسة<sup>(٢٠٩)</sup>.

لم يكن همُّ الجواهري من الشعر شكله وإلا لادعى أنه سابق السياب ونازك في كتابة الشعر الحر وقد كتبه عام ١٩٣٢م<sup>(٢١٠)</sup> ، فـ((التجديد عنده يجب أن يكون مقيداً بكل قيود الفن من وزن وقافية وأسلوب وموسيقى وجمال في الأعداد فالمشي أسهل من الرقص ولكن الرقص هو فن مع أنه مشي))<sup>(٢١١)</sup>، وعنده القافية والوزن مقياسان مهمان للقصيدة من دونهما لا يكون الشعر إلا كلاماً قد يحمل فكرة جميلة دون أن يكون لها إطار جميل ، يقول: ((أنا من الذين يؤمنون بقول الشاعر: (الشعر صعب وبعيد سلمه...))، ومن هذا المنطلق فإني أعارض ما يسمى بالشعر الحديث أو الحر فهو ليس حديثاً بل هو ركيك ، والحادثة لا يمكن أن تعني الركافة، بل هي تجديد لروح الشعر العربي وتطوره نحو الأفضل ، والشعراء الذين يدعون

(٢٠٤) ينظر: المنطق: ٦: ٤

(٢٠٥) قضايا الشعر المعاصر: ٢٣٠

(٢٠٦) ينظر: قضية الشعر الجديد: ٢٢

(٢٠٧) حركة الشعر في النجف الاشراف وأطواره خلال القرن الرابع عشر الهجري: ٦٢٩

(٢٠٨) ينظر: في ماهية النص الشعري: ٣٥

(٢٠٩) ينظر: النار والجوهر: ٣٤

(٢١٠) ينظر: قصيدة(أفردويت): ١٥٩/٢

(٢١١) الجواهري شاعر العربية: ٤٩

الحدثا إنما يفعلون ذلك عجزا منهم ؛ يستسهلون الصعب ويغلفون كلامهم بالغموض ليوحي للقراء بشيء من الرهبة وإني أقول لهذا الجيل من ناظمي الكلام: إنكم استرحتم من حيث تعب الكرام))<sup>(٢١٢)</sup>.

والجواهري لا يصدر حكمه هذا عن تنظير وإنما هي تجربة شعرية طال له الأمد في مصاحبتها ، تربت ذائقتها في مجالس النجف على بحور الشعر العربي ، بدأ تربيتها مستمعا صغيراً مسحوراً بإيقاع الشعر العربي<sup>(٢١٣)</sup>. وشبّ بها شاعراً كبيراً مقتدياً بكبار شعراء هذا الإيقاع سابقاً ما ساروا عليه وما وطّووه له وصولاً إلى المتلقي. يقول: ((تهيبت التجديد لأنني لم أحب أن أرى الجواهري يخسر حب الجماهير التي تبج صوتها بالهتاف له والله إني لأعجب كيف يجرؤ الشعراء المجددون على ما يعملون — أنها لشجاعة عظيمة — فمن هناك ليهدف لهم))<sup>(٢١٤)</sup>، كان الجواهري يخاف ردة فعل الناس مدركا ((ان استساغة الاوزان الشعرية مسألة عادة تكونت بكثرة ترددها على الاسماع ترتاح اليها الأذان وتطمئن اليها النفوس))<sup>(٢١٥)</sup>، لقد كان همه من الشكل التوصيل ليس غير ولا يحسبه إلا سبيلاً ومدخلاً إلى الجماهير يوصل عليه الكلمة الجريئة معبراً بها عن نفسه وخوالجها<sup>(٢١٦)</sup>، فإذا تغرب الشكل عن الجماهير تغرب التوصيل اليهم، فالجواهري في شعره يتهياً لقياسات أوهاها الوزن والقافية<sup>(٢١٧)</sup> إذا ما خاطب جمهوره مادام هذان القياسان قد تكفل التراث الشعري العربي بهما وأوجدتهما في المتلقي في مديات ادراكية رائعة، لذا نراه في خطابه الشعري العراقي والعربي يلتزم كل الالتزام الشكل الخلي، لكننا نجده يخفف من هذا الالتزام مائلاً إلى التوشيح حين يعيش تجربة خاصة كما في (إيها الأرق) و(يا نديمي) و(أنيثا) بتوشيحاتها الأربعة ، أو حين يعيش تجربة ينتقل بها إلى أجواء ليس فيها جمهوره العربي، كما في قصيدته (أفروديت) وتوشيحاته: (باريس)، و(عالم الغد) و(فرصوفيا) وغيرها من التوشيح التي خاطب بها سوى جمهوره العربي وتناول غير قضاياه وإن كان تجديده هذا في الشكل لا يتجاوز موروته فهو يجدد فيه ولا يأتي بجديد عليه تعبيراً عن أصالة مبدع كبير يرى في قديمه جديداً متجدداً.

(٢١٢) الجواهري على مشارف الثمانين، مجلة "الدوحة" القطرية، العدد ٥٢، أبريل، ١٩٨٠م: ٨٣

(٢١٣) ينظر: مذكراتي: ٧٠/١

(٢١٤) مجمع الاضداد: ١٥٧

(٢١٥) الجواهري دراسة ووثائق: ٨/١

(٢١٦) ينظر: مذكراتي: ٤٢٢/١

(٢١٧) ينظر: من الغربية حتى وعي الغربية: ٦٦

لم يكن رأي الجواهري هذا بالشعر الحر جديداً عليه أو رأياً ناسخاً لرأي سالفٍ له أو ردة فعل ضده ، فقد كان هذا رأيه قبل ولادة هذا الشعر يوم ذرّ الشعر المنثور قرنهُ في الأدب العربي من رأس أمين الريحاني<sup>(٢١٨)</sup> ، فرد الجواهري عليه عام ١٩٢٤م في رسالة يقول فيها ((إن أخواني الشرقيين عامة يدينون اليوم بدين التقليد وأنا معهم...ولكنني مع هذا كله فأنا غيرهم...لقد ضاقت خطة الأدب العربي الطوعية بكثير من أخواني أصحاب الأذواق في الأدب الشرقي كما يظنون وعضاً عن أن يستخرجوا من أوزانه وأعاريضه أوزاناً وأعاريض أخرى لتكون لهم أيادي خالدة عليه فقد نزلوا كلا على الأدب الافرنجي وآخر ما أتحفونا به من ذلك الشعر المنثور))<sup>(٢١٩)</sup>.

لكن تقليد الجواهري لم يكن خضوعاً ، فالخضوع يتنافى مع جبلته إنما هو مجازاة وارتداء سمته لمنافسته ثم تجاوزه<sup>(٢٢٠)</sup>، ولم يكن الجواهري يهاب التجديد بل كان يهاب جمهوره فيه وقد كان التجديد يهابه ويقرّ له ؛ يقول: ((إن السياب أو علي الحلي أو آخرون كانوا يعطونني دواوينهم لغرض كتابة المقدمة لهم كنت أعذر وأعيدها اليهم))<sup>(٢٢١)</sup> ، وقد أخذوا عنه فهذا كبيرهم السياب أخذ عن الجواهري بواكير معانٍ معيداً سببها على تفعيلات الشعر الحر ؛ منها قول الجواهري في قصيدته (إلى الشعب المصري) :

لله جوك أي مبعث فتنة حتى الطبيعة عنده تتمصر<sup>(٢٢٢)</sup>

أخذه قائلاً ( حتى الظلام — هناك أجمل فهو يحتضن العراق)<sup>(٢٢٣)</sup>، ويقول الجواهري في قصيدته (الشاعر):

رنة المعول في الحفرة صوت للمنايا<sup>(٢٢٤)</sup>

((الذي لا بد كان يرن في ذهن بدر شاكر السياب حين كتب قصيدته الأخيرة (المعول الحجري) التي يستهلها بقوله:

(٢١٨) ينظر: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث: ٣١

(٢١٩) ديوان الجواهري، مقدمة موشحة (وشاح الورد): ٢٢٢/٢

(٢٢٠) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية: ٢٣٦

(٢٢١) الجواهري في أعوامه الأخيرة، صباح المندلوي، جريدة الصباح، العدد (١٠٤٩)، ٢٤ شباط، ٢٠٠٧م،

ج ٢٦

(٢٢٢) ديوان الجواهري: ٢٨٧/٣

(٢٢٣) ديوان السياب: ٣٢٠/١

(٢٢٤) ديوان الجواهري: ١/١٨٩/ البيت رقم ١٢

رنين المعول الحجري في المرتج من نبضي

يدمر في خيالي صورة الأرض)) (٢٢٥)

هذان مثالان لما أخذه السياب رائد الشعر الحر عندنا من معاني الجواهري جاعلاً أياها  
في صياغات ايقاعية جديدة محاولاً التجديد ، معولاً على حضور معاني الجواهري في الملتقى  
ليحضر هو في تجديده الايقاعي.

## مأخذ عروضية:

لا يمكن أن يتهم الجواهري بقلّة بضاعته في علم العروض أو في قواعد القافية ، والشاعر الحق – ناهيك عن الجواهري – لا يضع العروض على أصابعه أثناء كتابة القصيدة مثلما لا يضع الصرف والنحو والبلاغة ، إنما تنزل القصيدة على ورقة ولادتها بغرابة صاهرة علوم العربية بل كل العلوم التي يدركها شاعرها ، إنّ أي شاعر – استثنى الناظم – حين تأتي قصيدته يأتي معها المأخذ العروضي أو النحوي أو الصرفي أو ..... وما أن تهدأ فورة القول ويسكن جيشانها حتى يلتفت عقل الشاعر إلى علوم هذه الأخطاء ليتجاوزها واعياً مدركاً .

أما الباحث فعليه أن يقاضي النص الذي بين يديه وأن يتناول مساقطه متهماً ما فيه، مظهراً مأخذه من دون أن يضع على أصابع بحثه عصمة ما ؛ فالعصمة تعني التسليم والتسليم يعني الجمود والركون إلى المسلمات ، ولو شاءت رسالتي أن تتناول الجواهري كله لأحصت مأخذ على شعره لا تتال من مكانة الجواهري الكبير؛ بل تدفع الباحثين إلى طرد التوخي في البحث ثم كسر الإيقونات التي تعوّدنا أن نقف أمامها خالعين عقولنا مكذّبين تصحيحنا لأخطائها. هذا خطأ نحوي لم يُلتفت إليه برغم وجوده في قصيدة شائعة هي قصيدة (أمنت بالحسين)<sup>(٢٢٦)</sup> ، يقول الجواهري في البيت الثامن عشر منها :

لِثَبِيلٍ مِنْهُمْ جَدِيبَ الضَّمِيرِ      بِأَخْرِ مَعشُوشِبِ مُمْرِعِ

والصحيح أن الباء تتقدم المبدل لا البديل ، لكن الجواهري نهج سبيل العامة في بيته مؤكداً هذا النهج بكلمة (آخر) التي أوجها الوزن فهبطت بالبيت كله بعد أن خادع إيقاع عاميتها الشاعر موقعةً في مأخذ المعنى ، قال تعالى: ﴿وَمَنْ يَبْدَلِ الْكُفْرَ بِالْإِيمَانِ فَقَدْ ضَلَّ سَوَاءَ السَّبِيلِ﴾<sup>(٢٢٧)</sup> ، وقال

سبحانه: ﴿قَالَ اسْتَبْدَلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَى بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ﴾<sup>(٢٢٨)</sup> ، وقال عز من قائل: ﴿وَأَتُوا الْيَتَامَىٰ أَمْوَالَهُمْ وَلَا

تَبَدَّلُوا الْخَيْثَ بِالطَّيِّبِ﴾<sup>(٢٢٩)</sup> ، ونجد هذا المأخذ في البيت الخامس عشر من قصيدة (لبنان يا خمري وطيب)<sup>(٢٣٠)</sup>:

(٢٢٦) ديوان الجواهري: ١٢٩/٣

(٢٢٧) البقرة: ١٠٨

(٢٢٨) البقرة: ٦١

(٢٢٩) النساء: ٢

(٢٣٠) ديوان الجواهري: ١٧١/٤

شيطان غوتة يا ريب ————— ب الغدر والدم والحروب  
ومقايض السبعين بال ————— عشرين عن ثمن رهيب

فالتداول الإيقاعي المفجوع في القصيدة الأولى يأخذك عن الخطأ مشفوعاً كما في القصيدة الثانية بمسالمة الجماهير لهذا الخطأ وتداول عاميتها له ، كما أن وصلهم الذي يفرضه الجواهري على إبداعه أوقعه في هذا ، وسنحاول تناول ما يهم بحثنا من هذه المآخذ صادرين عن ديوانه ذي المجلدات الخمسة في أحدث طبعاته<sup>(٢٣١)</sup>، يقول الجواهري على مجزوء الرجز بيتاً مدوراً من قصيدته (ثورة العراق) :

مواطني	شقت وابي	نساء السقو	ط س	عدوا <sup>(٢٣٢)</sup>
مُتَفَعِّلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ	مُسْتَفَعِّلُنْ	متعا	ن

(ويندر فيه جداً)الرجز) اجتماع الخبن والطي في زحاف مزدوج يسمى (الخبيل) فتصير التفعيلة (متعلن )<sup>(٣)</sup> ولا يستقيم البيت الا بإشباع كسرة الطاء من كلمة (السقوط) ليصير حرفاً ، ويقول في بيت جاء تدويره خطأ من قصيدته (الاحاديث شجون) كما نراه في أصله مقطعاً تقطيعاً عروضياً:

شرع في الـ	ناس والديـ	ن وعود	عمّ فيها الـ	خلف والوعـ	د ديون <sup>(٤)</sup>
فعلاتن	فَاعَلَاتِنْ	فَعَلَاتِنْ/ فَاعَلَاتِنْ	فَاعَلَاتِنْ	فَاعَلَاتِنْ	فَعَلَاتِنْ

يظهر التقطيع أن البيت غير مدّور وأن عروضه جاءت (فاعلاتن) مخبونة (فعلاتن) ، ولا يجوز هذا فعروض الرمل غير المجزوء يجب استعمالها محذوفة(فاعلن)<sup>(٥)</sup> الا للتصريح ولا تصريح في البيت<sup>(٦)</sup> ، ((ولا تجدها تامة الا شذوذاً أو في حالة التقفية والتصريح))<sup>(٧)</sup>، ويقع في الخطأ ذاته في بيت آخر من القصيدة ذاتها :

(١) ديوان الجواهري، طبعة كاملة منقحة في خمس مجلدات /الناشر: بيلسان للنشر والتوزيع

والاعلام، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.

(٢٣٢) ديوان الجواهري :١/ ٦٠، البيت (٦) .

(٣) الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة: ٥٥

(٤) ديوان الجواهري: ١/٢١٣، البيت (١٥)، وكلمة (شرع) عامية فرضها الوزن.

(٥) وقد يدخل زحاف (الخبن) على العروض فتصبح (فاعلن) — (فعلن)، ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من

البيت الى التفعيلة

(٦) ينظر: ميزان الذهب: ٦٩ (الهامش)

(٧) فن التقطيع الشعري والقافية : ١٣٥

ضحكت في—ها من الروض وجوهٌ وجرت بال—سلسل العذب عيون<sup>(٢٣٣)</sup>

فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

ولو أبدل (جفون)ب—(وجوه)لصحّ له ذلك على وجه التصريح ، وقد يُغفر له لو جرى

مجرى المتنبي في قصيدته البائية التي يمدح فيها بدر من عمار قائلًا:

إنما بدر بن عمار سحاب هطل فيه ثواب وعقاب

إنما بدر رزايا وعطايا ومنايا وطعان وضراب<sup>(٢٣٤)</sup>

أخرج عروض مطلع قصيدته على (فاعلاتن) وأجراها على ذلك رجوعاً إلى الأصل في الدائرة ، ولكنّ الجواهري تراوحت عروض قصيدته بين (فاعلاتن) و(فاعلن) و(فعلن) ، فصحت منه العروض على (فاعلن) و(فعلن) ، وردت عليه (فاعلاتن) أو(فاعلاتن) ، ولقد عيب على المتنبي هذا واتخذ ارتجاله في قول القصيدة ذريعة للرد على ناقديه<sup>(٢٣٥)</sup>، وكانت ذريعتيه في أن((الوزن لا يليق به لأنه على زعمه موضوع للعمامة فأراد أن يخالف ما تواضع عليه العمامة ولو بعض الشيء))<sup>(٢٣٦)</sup> ، فإذا خالف المتنبي الوزن فلم لا يخالفه الجواهري وهو القائل ((إن عطائي أكثر من المتنبي فالمتنبي ليس لديه ربع ديوان))<sup>(٢٣٧)</sup>.

في قصيدة على بحر الرجز<sup>(٢٣٨)</sup> يستفتحها قائلاً :

يا هائجين/ن خريف/ف فارس ما تصنعون/ لو أتى/ ربيعته

مستفعلن / /مستفعلن مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

تتوالى في حشو صدر البيت حركات أربعة تبتدئ التفعيلة الثانية منه وهذا لا يجوز؛ ولا يُتلافى هذا الخطأ العروضي إلا بمدّ الفتحة على كلمة (هائجين) ليختلّ المعنى تماماً!!!.ويردّف المطلع بيت تقع التفعيلة الثانية من صدره في الخطأ ذاته :

ورافعي—/ن طنباً/تدعمه قدودكم/ دام لكم/ ربيعته

مستفعلن / /مستفعلن مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

ويمدح الباجه جي في قصيدته (الباجه جي في نظر الخصوم) بسداجة يغفرها وعي

(١)ديوان الجواهري:١/٢١٤

(٢٣٤) العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب:١٤٤.

(٢٣٥) ينظر: الثعالبي ،يتيمته:١/١٣٣، والعرف الطيب:١٤٤(هامش).

(٢٣٦) فن التقطيع الشعري: ١٣٨(الهامش)

(٢٣٧) الجواهري في أعوامه الأخيرة ،صباح المندلوي ،جريدة الصباح ،العدد(١٠٨٣)،الحلقة :٣٠.

(٢٣٨) الخريف في فارس:١/٢٩٨.



عصره لرجاله فيأتي بموسولني قدوة لممدوحه!!:

فيك - لولا امة جاهلة - شبة يدنيك من (موسولني) (٢٣٩)

يضطره الوزن إلى تحريف الاسم وإلا فأين (موسولني) من (موسولني) ، وهذا التحريف نجده كثيراً في مرحلة ظهوره مثل قوله:

يا سواسبول سلام لا ينل مجددك ذام (٢٤٠)

والأصل ( سواستبول ) القاعدة البحرية السوفيتية الشهيرة خلال الحرب العالمية الثانية، كما أن الألف في (سواسبول) لا يجوز بقاؤه لأنه حرف ساكن والسين بعده ساكن ، وخضوعاً للوزن يتحول عنده (ستالين) الى (ستالين).

ستالين يا لحن التخيل والمني تغنيه أجيال وترويه أعصر (٢٤١)

إن التربية الاسبارطية السائدة في العالم زمن القصيدة جعلت الشاعر يمجّد القتلة بأعلى نموذجين لهم وهما موسوليني وستالين ، ثم ها هو يصرف الاسم الأعجمي بعد أن يلحق به تحريفاً!!!.

ولو غير روميل لقلنا كغيرها سقاه الردى عاطت بأكؤسها

ثم يلتفت إلى حمورابي فيحذف ياؤه قرباناً للوزن: ش \_\_\_\_\_ (٢٤٢)

هنا حموراب سنّ العدل معتمداً به على حفظ أفراد وعمران (٢٤٣)

ولو أعمل الشاعر قريحته قليلاً لتلافى كل هذا ولأتى بالأسماء الأعجمية من دون تحريف وعلى وزن مستقيم (٢٤٤) ، ويقع الجواهري في مأخذ عروضية جاءت بها قصيدته (افروديت) وهي من الشعر الحر:

ثم قالت / غني فغند / نت

فاعلاتن مستفعلن فا

وهل اب / ددع من وص / ف افروديت غناءه (٢٤٥)

علاتن / فعلاتن /

(٢٣٩) ديوان الجواهري: ٢/٩٥، البيت (١٧)

(٢٤٠) م.ن: ٢/٣٥٤، البيت (١).

(٢٤١) م.ن: ٢/٣٦٩، البيت (٦).

(٢٤٢) م.ن: ٢/٣٩٩، البيت (١٤).

(٢٤٣) م.ن: ٢/٢٣٣، البيت (٨).

(٢٤٤) لنا في الفصل الثاني تفسير ذلك.

(٢٤٥) ديوان الجواهري: ٢/١٦٣

ويقول على مخلع البسيط في قصيدته (عدنا وقوداً):

قد كان يشـ / جي اهل الـ / تصابي انا على / هامهم / قعود<sup>(٢٤٦)</sup>  
مستعلن / / فعولن مستعلن / فاعلن / فعولن

ولو أبدل الجواهري (بني) بـ(أهل) لاستقام له الوزن.

ويقول في القصيدة ذاتها وقد اصاب زحاف الطي التفعيلة الأولى من صدر هذا البيت :

نقتع من / لذة / ولهو انا على عرشهم شهود<sup>(٢٤٧)</sup>  
مستعلن فاعلن فعولن

ومخلع البسيط لا يجوز في تفاعيله الطي (مستعلن) إلا على شذوذ<sup>(٢٤٨)</sup> ، وقد جاء به عبيد

بن الأبرص في معلقته ذات المآخذ العروضية الكثيرة حتى قال فيه المعري:

وقد يخطئ الرأي امرؤ وهو حازمٌ كما اختلّ في وزن القريض عبيد<sup>(٢٤٩)</sup>

جاءت قصيدته (النباشون)<sup>(٢٥٠)</sup> على البحر الكامل وقد وقع خطأ  
عروضي في هذا البيت منها:

وإذا روفائيل يزاحمه من لا يجيد لصورة نقشا<sup>(٢٥١)</sup>

ولا يستقيم الوزن إلا بحذف (واو) (روفائيل) مع صرف الاسم الأعجمي هذا بتتوين الضم

أو أن يجيء بـ(روفائيل) مجروراً بالباء وجعل الفعل (يزاحمه) مكان الفعل (يزاحمه) ، ويقع خطأ

عروضي في قصيدته (في ذكرى غاندي) التي جاءت على الخفيف :

صان غاندي دم الجموع وصان الهند أن تستبيحها شعواء<sup>(٢٥٢)</sup>

فالصدر لا يستقيم إلا بحذف الألف من الاسم الأعجمي غاندي ليكون (غاندي)؛ كما ان كتابة

التدوير خاطئة صحيحها هو :

صان غندي / دم المجموع وصان الـ هند أن تسـ / تبيحها / شعواء

فاعلاتن مستعلن فعلاتن فالاتن مستعلن فالاتن

نعجب لأمر الجواهري في تحريفه أسماء أعجمية يمكن تلافي تحريفها بإخضاع الوزن لها

(٢٤٦) ديوان الجواهري: ٣ / ١٠٦ ، البيت (٣)

(٢٤٧) م.ن: ٣ / ١٠٦ ، البيت (٨)

(٢٤٨) فن التقطيع الشعري والقافية: ٧٤

(٢٤٩) لزوم ما لا يلزم: ٣١٧ ، دار صادر

(٢٥٠) ديوان الجواهري: ٤ / ٢٧

(٢٥١) م.ن: ٤ / ٢٩ ، البيت (١٣)

(٢٥٢) م.ن: ٤ / ١٥٠ ، البيت (٣)

ولا يحرف أسماء أعجمية مثل غاندي الذي يوجب التقاء ساكنين فيه تحريفه ، ويقول على مجزوء الكامل من قصيدته(براها):

براها سلام كلما خفق الصباح على جناح<sup>(٢٥٣)</sup>

الخطأ العروضي يقع في كلمة(براها) ، ولو آب إلى تحريفه المعهود لقال(برها) ولاستقام الوزن ، ويقول من قصيدته(يا عادة الجيك ويا سحرهم):

حشد من الخلق بهذا المجاز يمر كالأطياف سرعى عجال<sup>(٢٥٤)</sup>

أولى أن يكون مكان كلمة (المجاز ) كلمة (المجال) ، فيأتي تسكين اللام متذرعاً بالتصريح وإلا وقع الشاعر في مكروه التسكين، وجاءت عروض كل بيت من قصيدته(أخي أبا اسعد)حذاء على بحر الكامل باستثناء عروض بيت منها خالف ذلك هو:

ما أنفك يو/مك مثل يو/م عن غد كلفاً بحب الخير منغمسا<sup>(٢٥٥)</sup>  
مستقلن متفاعلن مستقلن

فجاءت عروض البيت صحيحة وهذا غير جائز، أما في قصيدته (يا أبا باسل)<sup>(٢٥٦)</sup> التي جاءت على البحر الخفيف فيقول في البيت الثالث منها :

يا أبا باسل وان صفو الليالي يتسلى حتى بفجر كذوب

ولا يستقيم صدر البيت إلا بحذف (أن) من(وأن) ، ويقول في البيت السادس من القصيدة ذاتها مُدَوِّراً :

لا ولا الوجه ضاحكاً/ وعلى سفح ثنايا /منه فجر/ ينوب  
فاعلاتن متفاعلن/ فعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن

نجد في حشو عجزه مأخذاً عروضياً جلياً ، أما في موشحاته فنجد في(أيها الأرق)<sup>(٢٥٧)</sup> شكلاً أقرب ما يكون إلى التوشيح الاقارع ، ليسمح له بالقول لكنه اكتفى بتسعة اغصان ، ثم انتقل إلى موشح آخر هو (يا نديمي) ، ونجد في التوشيحيين اضطراب الوزن وتنوعه في الغصن الواحد، وقد لا يلتزم الشاعر بحراً واحداً في بيت واحد ، وقد نبّهت اللجنة المشرفة على طبع

(٢٥٣) ديوان الجواهري :١٧٩/٤، تكرر كلمة (براها) ثماني مرات.

(٢٥٤) م.ن :٣٨ /٥، البيت(١٤)

(٢٥٥) م.ن :٣٢٣/٥، البيت(٦) . والقصيدة مطلعها:

أخي (ابا سعد) ، ومن قبل أهدى سنقبس جمرتي قبسا

(٢٥٦) م.ن :٣٤٦ /٥

(٢٥٧) م.ن :٢٤١:/٤

ديوانه الصادر عن وزارة الاعلام العراقية إلى ذلك ، من دون أن تجرؤ على أن تراه عيباً((ننظر إلى وزن أيها الأرق نجد انه الا في غصن واحد من المديد ، على حين اننا نجد أن (يا نديمي) من الخفيف إلا في غصن واحد...جاءت أيها الأرق كما قلت على المديد إلا في قوله:

انا عندي من الأسي جبل يتمشى معي وينتقل

والأبيات التي بعده إذ هي من الخفيف المحذوف الضرب ، الصحيح العروض ، أما ما عدا ذلك فهو من المديد))<sup>(٢٥٨)</sup>، وكذلك نجده يخلط بين المديد والخفيف في قوله:

انت في عيني سنى ألق اجتليته بمسمعي نغما

جاء صدر البيت من المديد:(فاعلاتن فاعلن فعلن) ، وجاء عجزه من الخفيف:(فاعلاتن مستفعلن فعلا)...والملاحظة نفسها تنطبق على قوله:

خلّ حراسا لمن رقدوا فلنفسى من نفسها رصد

فعجز البيت من الخفيف وليس من المديد، أما القفل فأوله من المديد وثانيه من الخفيف<sup>(٢٥٩)</sup>، ويقول:

يا نديمي وأنت لي وطر وانأ في الحياة لي أوطر  
ضلّ من ظن أنني حجر يُبتنى للجموع منه جدار  
وبأني دم لهم هدر من ثرى سال فيه تشوى جرار  
أنالي من طبيعتي قيثار بالذي شئت تنطق الاوتار

جاءت صدور أبيات الغصن على (فاعلاتن متفعلن فعلن) ، على حين جاءت اعجازها تامة ، وهذا مما لا يجوز في علم العروض))<sup>(٢٦٠)</sup>، أرى أن الجواهري كان واعياً فعله هذا فقلب هذا النوع من الخفيف الذي قاعدته تقول إن عروضه يجب أن تكون صحيحة وضربه صحيح ، تجديدا وانسجاماً مع ذاته المتمردة ومكانته الشعرية التي تؤهله للتجديد والابتكار، ونجده خارجاً عن الخفيف الى المديد في قوله:

خشخشات العقود في الجيد وهفا من بعد تصعيد

فحق (العقود)عروضياً أن تكون(العقد) ،وقد جمع بين الخفيف والمديد في بيت واحد في قوله :

قذفته إليّ من أمم غابغة مكظمة الأجهم

(٢٥٨)الجواهري دراسة ووثائق: ٢٠٥

(٢٥٩)م.ن:٢٠٥-٢٠٦

(٢٦٠) ينظر:الجواهري دراسة ووثائق:١/١٠٤-٢٠٧(بتصرف)

فكأن الصدر من الخفيف والعجز من المديد<sup>(٢٦١)</sup>. لقد التقت الدكتور الاعرجي الى الاضطراب العروضي في (أيها الأرق) و (يا نديمي)، ولم يلتفت إلى الجو النفسي المضطرب الذي يتقاذف صاحب التوشيحيتين. أرى أن الجواهري مدرك – هو في أوج عطائه أنها – الاضطراب العروضي وما جاء به إلا ليوافق الاضطراب النفسي الذي يعانیه ، لقد جعل من الاضطراب العروضي وسيلة من وسائل اجتمعت لظهور الاضطراب النفسي عنده أصرها جميعاً لتُفرغ عنه حالة نفسية خانقة يدركها القاري في الشكل قبل المضمون . إن التآزم والخيبة واليأس والحكمة المسقطة في التثاؤم – وهي جلية في (يا نديمي) كلها حالات ناقصة لا تلتفت الى الكمال الشكلي قدر التفاتها الى نقصانه.

أما ما يقوله الدكتور الاعرجي من أن ((المديد والخفيف ..أمرهما آخر فهما كالزئبق الذي لا تعرف كيف يتسرب من بين يديك ولعل في هذا ما يفسر انه لم يكن للمتنبى في طول ديوانه وعرضه ما يبلغ العشر من قصائد ومقطعات على البحر الخفيف))<sup>(٢٦٢)</sup> فهذا كلام لا يدفع عن الجواهري ولا هو جدير به ، فمثله لا يعسر عليه التمييز بين البحرين واللعب الشعري بأنواعهما. ويسوغ الدكتور محمد حسين الاعرجي ظاهرة الاضطراب العروضي في شعر الجواهري كاتباً: (((يخيل إلي انه قد خلا المسرح في براغ...إلا منه فقد انقطع مع هذا الخلو عن عادة الترجم التي اعتادها أثناء نظم قصائده))<sup>(٢٦٣)</sup> وبها ((يضمن له ان يروز موسيقى الأبيات في قصيدته فلا يشذ بيت منها في موسيقاه))<sup>(٢٦٤)</sup> ويرى ان الشاعر ما ينظمه الآن لنفسه لا لجمهوره ولا لشعبه ولا لناقده ، وانه ينظمه – كما يغلب الظن على فترات متباعدة قصد ان يتسلى في وحدته فيعرضه ذلك إلى نسيان المواعمة بين ما قال وما سيقول جاعلاً سلسلة الانسجام الموسيقي معرضة للانقطاع<sup>(٢٦٥)</sup> ، ويسوغ الاعرجي للجواهري أخطاءه العروضية وغير العروضية في مرحلته الأولى على انه ((مازال يروّض القول))<sup>(٢٦٦)</sup> ومنها قوله:

**أخشى يطول على الصر      اط عذابُ وجهك الحسنُ**

((فالببيت من مجزوء الكامل ، ولكن في عجزه زحافاً كاد يذهب بموسيقاه إن لم يكن قد

(٢٦١) ينظر: الجواهري دراسة ووثائق: ١/ ٢٠٨

(٢٦٢) الجواهري دراسة ووثائق: ١/ ٢١٠

(٢٦٣) م.ن: ١/ ٢٠٩

(٢٦٤) م.ن: ١/ ٢١٠

(٢٦٥) ينظر: م.ن: ١/ ٢١١

(٢٦٦) م.ن: ١/ ٢٢

فعل))<sup>(٢٦٧)</sup>، اقول: بل ذهب بموسيقاه وأسقطه في خطأ عروضي كما يبين ذلك تقطيعه:

أخشى يطوول على الصر ا/ط عذاب وج/هك الحسن  
مستفعلن/ متفاعلن /متفعلن/

وقع الخطأ العروضي في ضرب البيت.

ومثله قوله في القصيدة نفسها:

لا أمل العيش ما شئتم فكونوا لسوى حبكم يخلو الملال

عروض هذا البيت صحيحة على خلاف قواعد اهل العروض<sup>(٢٦٨)</sup> ف(الرملة اذا استعمل غير مجزوء يجب استعماله عروضه على وزن فاعلن، الا للتصريح)<sup>(٢٦٩)</sup>.

رداً في مجمل ما تقدم نقول: أن الجواهري لم يترك عادة الترجم في شعره حتى في أيامه الاخيرة<sup>(٢٧٠)</sup>، وكان ذلك دينه في نظم القصيدة أو استنكار قصائده أو مسامرة وحشته، أما ما جاء عنه من مآخذ عروضية في مرحلته الاولى في ديوانه فهي مآخذ على شعره لسببين: الأول: إنها مرحلة الظهور لا كما يسميها الدكتور الاعرجي مرحلة (رياضة القول)، فهي لم تكن مرحلة (رياضة القول) بل هي مرحلة ظهوره لأنها مسبوقة بمرحلة تمارينه الأولى وهي مرحلة (رياضة القول)، وكان اكثرها معارضات لشعراء قدامى ومحدثين، كما إن شعره في المناسبات التي شهرت بها بيئته (النجف) يعد من شعر رياضة القول عنده، لكنه حجب جلها عن ديوانه واعتمد شعر الظهور جاعلاً إياه بدايته في قول الشعر متأثراً بالمتنبي الذي أورد في ديوانه شعر صباه. لكن الفرق بينهما ان المتنبي التفت الى شعر صباه فأثقتة بينما ترك الجواهري شعره الأول على علاته وأخطائه ولم يحاسب قصائده إلا بإغراضها فكان يحذف منها ما اختلف مع غرضه لاحقاً<sup>(٢٧١)</sup>، والسبب الثاني: كان حري بالجواهري وقد تقدمت به التجربة أن ينبري لأخطاء ظهوره ويعيد نظره فيها، لكن تمرده ينسحب على شعره بل يضده احياناً، فهو حين يصرفه فوران الشعر عن أخطائه وقت ولادة القصيدة أحياناً يجد من يلتفت إليه ما لم يلتفت إليه وهو في خضم الإبداع فانه يفاجأ ثم يُقر ثم يصبر على بقائها ويتناسى تصحيحها، يقول الدكتور الأعرجي: ((وتبلغ هذه الظاهرة من الغرابة ان كنا نسمر ذات ليلة عام ١٩٧٤ فذكرت له وقد جرنا الحديث إلى هذا اضطراب القافية في:

(٢٦٧) الجواهري دراسة ووثائق: ٣٦/١

(٢٦٨) ينظر: م.ن: ٣٧/١

(٢٦٩) ينظر: ميزان الذهب: ٦٩ (الهامش)

(٢٧٠) ينظر: الجواهري في أيامه الاخيرة، ملفات متسلسلة في جريدة الصباح.

(٢٧١) مثال ذلك حذفه قصيدة (التتويج) من دواوينه كلها.

وجنته اليدان سقط متاع  
وهو سمّ مروق في العراق  
عن سفاح وفاسق النظم  
من فم يبصقونه لقم  
لصعاليك في حمى النعم

فقال: مستحيل، ثم لما رآه شاخصاً أمامه حاول اصلاحه ، ثم أضرب عن الاصلاح))<sup>(٢٧٢)</sup> ، إن  
لعادة الترجم والحداء أثناء كتابة القصيدة ايجابيتها ، ومن سلبياتها أنها توقع الملحن من الايقاع وتظهره  
سليماً خاصة والشاعر في فورة ابداعه لا يلفته العقل إلى خلل ما، كما أن عدم تداول ثقافة العصر  
واقفاره لوسائل الاطلاع عليها آنذاك وتفشي ظاهرة تحريف الاسماء في ميدنته مدحا ونما أغرى به إلى  
تحريف الأسماء الأعجمية تطويها للوزن، كما أن لهذا التحريف مسوغات تراثية من ترخيم وتصغير  
وحذف وما إلى ذلك.

ما ان باشر ثقافة عصره في بغداد ثم تداولت أعوامه الحياة في المناقي الأعجمية حتى تاب عن  
ذلك ورأينا للأسماء الأعجمية في قصائده حضورها عن لغتها من دون زيادة أو نقصان ، بل هو يطوع  
لها الوزن وان شاء التجاوز كان ذلك على وفق قواعد الترخيم والتصغير وغيرهما مما يسوغ ذلك  
التجاوز ويجد له مرجعيته. وما عاد يعنيه من الاسماء إلا ما يريد به احضار غرض ما أو استفتاحاً  
يشخص به مكانية ما أو يأتي بها رمزاً لحضورها في المستقبل ، يقول مكرراً (باريس) ترنماً يقصد به  
المدح والفخر:

تعاليت باريس أم النضال وأم الجمال وأم النغم<sup>(٢٧٣)</sup>  
ثم يكرر (باريس) في مفاصل القصيدة مراراً، لهذا الغرض ، ويذكر (أنيتا) كثيراً في في  
ترخيم يفيض شوقاً ، ساعد ايقاع الاسم ووقعه في قلب الشاعر على ذلك:

لا تمري (أنيت) طيفاً بيالي ما لطف يسم لحمي ومالي<sup>(٢٧٤)</sup>  
ويقول:

رفّ جنح الدجى (أنيت) عليا رفة خلت وقعها في عظامي<sup>(٢٧٥)</sup>  
ويقول:

(أنيت) نزلنا بوادي السباع بواد يذيب حديد الصراع<sup>(٢٧٦)</sup>

(٢٧٢) الجواهري دراسة ووثائق: ١/٢٠٨-٢٠٩.

(٢٧٣) باريس: ٢٠٨/٣

(٢٧٤) ذكريات: ٢٣٠/٣

(٢٧٥) فراق: ٢٣٥/٣

(٢٧٦) وداع: ٢٤٠ /٣

ويقول ناقلاً الاسم عن اعجميته كاتباً قصيدة ارى في الاسم وإيقاعه الاعجمي والغرض التي تناولته ما جعله ينأى بمبناها عن الشكل التناظري لتأخذ مبنى الشعر الحر وان بدا روح الايقاع الخليلي فيها:

كاليجولا

حيث السماء نجوم

لازوردية

حيارى تحوم

في تخوم الدجى

وحيث الليالي

حالمات

ينفتن سحر الخيال<sup>(٢٧٧)</sup>

إن تكرار منادى (كاليجولا) في القصيدة يؤكد لنا شكل كتابتها لتوصل لنا روح الغرض الأعجمي ، لقد اراد الشاعر من الشكل الايقاعي أن يجسد الغرض ويحمل روحه الاعجمي إلى المتلقي العربي.

إنّ للغة قوتها حتى على عروض شعره ، فبها انقطع عن تواصله مع الجمهور والنقاد. إن براغ المنفى كانت لها ايقاعاتها الحيوية التي بهرته وعليها وقّع ايامه فيها نائياً عن فمه وأذنيه اللواتي يُسمع و يستمع منها ايقاعاته القديمة ولا سبيل إلا الذاكرة التي اختزنت تراثه الايقاعي وقد خانها تقدم العمر وزاحم فيها الإيقاع القديم إيقاع غريباً مفروضاً عليه بالمعيشة . لقد تعرض الجواهري لغربتين عن وطنه؛ غربة عربية وغربة أجنبية، كانت الغربية الاجنبية أشدهما على نفسه وشعره ، وأما الغربية العربية فكان فيها قريباً من وطنه والأهم قريب من ايقاعاته بل هو يكاد أن يكون في الإيقاع ذاته فالوجه واليد واللسان عربية تحتفظ له بموروثه وتصر عليه . لكن المنفى الأعجمي كاد يفقده إيقاعه لخلافه أو اختلافه معه لولا ما لديه من خزين تراثي لا ينضب . ختاماً أقول : إننا لا نجد شاعراً مسهباً في الشعر والحياة كالجواهري (المسهب كحاطب ليل)<sup>(٢٧٨)</sup> كما يقول المعري.

---

(٢٧٧) كاليجولا: ٤/١٩٥ .

(٢٧٨) رسالة الغفران: ٧٧ - ٧٨



## **الفصل الثاني**

**التشكيل البنائي للبحور الشعرية في شعر  
الجواهري**

## بنية التشكيل الإيقاعي للكامل في الشعر العربي

مدخل:

يؤلف البحر الكامل مع الوافر (دائرة المؤلف) ((مبني على متفاعلن: ست مرات))<sup>(٢٧٩)</sup>، وقد اختلف في تسميته فقيل سُمِّيَ كاملاً لكثرة الحركات في تفعيلات بيته التام وتبلغ ثلاثين حركة ، وقيل لأنه أطول البحور الشعرية فعدد حروفه تبلغ ثمانية وأربعون حرفاً ، وقيل سمي كاملاً لأنه كمل عن الوافر الشريك في دائرته ، وقيل سمي كاملاً لأن اضربه أكثر من اضرب سائر البحور فلا بحر له تسعة اضرب سواه وقيل لكامل أجزائه<sup>(٢٨٠)</sup> ، لذا يكون مجال الشاعر في كثرة حركاته واضربه ((أفسح منه في غيره))<sup>(٢٨١)</sup> وقيل ((سمي كاملاً لمطابقة تفعيلاته كما هي في الاصول مع استعمال الشعراء))<sup>(٤)</sup> . واختلف في صلاحيته للمعنى؛ فهذا يراه من (أكثر البحور جلجلة... كأنما خلق للتغني ، ولذا لا يصلح للحكمة والتفلسف وفيه مذهبان: مذهب الفخامة والجزالة والرفقة والعطف ولا يصلح للعواطف البسيطة))<sup>(٥)</sup> ، وآخر يرى فيه ((جزالة وحسن اطراد))<sup>(٦)</sup> ، وكثرة مقاطع يكبرها بها حظه من الاستخدام لكل غرض من أغراض الشعر<sup>(٧)</sup> ، و ((من عجيب امر الكامل أن الرثاء قلّ عن يصلح فيه إن لم يكن نوحاً وتفجعاً))<sup>(٨)</sup> .

ويُرى أن هذا البحر قد تصدّر البحور في الشعر الحر ، وذلك لاعتماد هذا الشعر الأبحر ذات التفعيلة الواحدة ، ويكاد يكون الكامل من أهمها لامتداد (متفاعلن) في تكرار مانحاً الشاعر قدراً لا يجده في غيرها انسيابية وتدفعاً لا يشعرا بحدّ عنده عروض أو ضرب.

ويحتل الكامل مكان الصدر في شعر الجواهري، عليه نظم ثلاثين ومائة نص شعري

(٢٧٩) العقد الفريد: ٤٢٩٧، ينظر: تحفة الادب في ميزان أشعار العرب: ٤٩ .

(٢٨٠) ينظر: الكافي في العروض والقوافي للتبريزي: ٥٨، العمدة: ١٣٦، نور القبس: ١٤٩ (الموسوعة الشعرية /قرص)، البنية الإيقاعية لشعر المتنبي: ١٠١، البناء العروضي للقصيد العربية: ٤٢ ، الشافي في العروض والقوافي: ١١٣ .

(٢٨١) منهاج البلغاء وسراج الإدياء: ٢٦٨ .

(٤) العروض وإيقاع الشعر العربي: ٧٨ .

(٥) المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها: ١/٢٠٤ .

(٦) منهاج البلغاء وسراج الإدياء: ٢٦٩ .

(٧) ينظر: البيان والتبيين: ١/١١٥، الخصائص: ١/١١٢، زهر الآداب: ١/١١٣، منهاج البلغاء وسراج الإدياء: ٦٩ .

(٨) المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها: ١/٢٠٧ .

مكوّنًا في شعره أكثر من ضعف البحر الطويل الذي نال المرتبة الثانية من حيث العدد، ومرد ذلك أن هذه البحر يتفق وسجيته التي ربّتها مدينة تعيش عامها نوحاً وتفجعاً محضرة في أيامه كلها عاشوراء.

ويتفق والأحداث التي عاشها الجواهري ومر بها بلده واتخذها شعره مواضيع وأغراضاً لها، إن هذا البحر وتعدد اضربه منح الجواهري سبلاً إيقاعية تتفق ومطولاته التي ولع بها وتفرد، فجاءت رتبة التفعيلة الواحدة ميسرة للقول متفقة وحضور هذا البحر في المتلقي وألفته له ، وهذا ما يسّر حضور الشاعرية وإيصال الغرض عليه.

إن السهولة والرتابة اللتين توفرهما التفعيلة الواحدة المتكررة وقلة حضور الزحافات والعلل في هذا البحر يسر حضوره في المتلقي في إلفة ويتفق إيقاعه الممتد المترخي والسردي ليحمل سعة الغرض والإفاضة فيه فيلقت له المتلقي ويرغبه فيه.

## بنية التشكيل الإيقاعي للكامل في شعر الجواهري:

### ١. الكامل التام:

أ - الكامل التام الصحيح:

يؤتى بعروضه صحيحة وضربه صحيحاً ليخدم تراث القول وسعة الفكرة سامحاً بالسرد وطرق الاغراض التي يتطلب ايصالها مساحة عروضية كبيرة:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

لكننا نجد أن رتبة التفعيلة الواحدة التي تتكرر ست مرات في البيت تسبغ التعقل على القصيدة وتمنحها من الثرية كثيرها حادة من شاعرية الجواهري معيقة الانفلات من عقل العقل إلى رحاب الالهام. تطول على هذا النوع من الكامل القصيدة عنده ويطول القول فيها معاني وأفكاراً تمنحك السردية وتفقدك من الشعر كثيره، كتب الجواهري على هذا النوع خمسة وعشرين نصاً شعرياً، يقول منقجاً في قصيدته (بم استهل)<sup>(٢٨٦)</sup>:

١. بِمَ اسْتَهْلُمُ/ل؟ بِمَوْتِه/ وَرثَائِه  
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ  
٢. عِيَّ اللِّسَانِ/فإن سَمَعْتُ/بمَقُولِ  
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ  
٣. هُوَ مَوْقِفٌ/مَا بَيْنَ قَلْبِي/وَالْأَسَى  
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ  
٤. سَكَنَ الثَّرَى/مَنْ كَانَ لَا/يَطْأُ الثَّرَى  
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ  
٥. وَوَلَقَدْ خَشِيْتُ/عَلَيْهِ مِنْ/نَفْسِ الصَّبَا  
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ  
أَمْ قَبْلَ ذَا/كَ بِعَرْسِه/ وَهَنَائِه  
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ  
فَاعْلَمُ بِأَنْ/نِي لَسْتُ مِنْ/ أَكْفَائِه  
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ  
جَلَى فَكَا/نِ الصَّبْرِ مِنْ/ شَهْدَائِه  
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ  
وَهْوَى إِلَيْه/ وَكَانَ فِي/ جُوزَائِه  
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ  
أَسْفَاً لَوَا/هَ الْمَوْتِ فِي/ نَكْبَائِه  
مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

نجد الشاعر على وفق مبناه الإيقاعي هذا يحمل عواطفه على تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) المتكررة الوحيدة فلا يجد التنويع الإيقاعي إلا في زحاف (الاضمار)<sup>(٢٨٧)</sup> (مُتَفَاعِلُنْ ← مُتَفَاعِلُنْ

<sup>(٢٨٦)</sup> ديوان الجواهري: ١/١٩٥

<sup>(٢٨٧)</sup> الاضمار: هو تسكين الثاني المتحرك في مُتَفَاعِلُنْ فتصير (مُتَفَاعِلُنْ) التي تساوي تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ).

= مُسْتَفْعِلُنْ) فعمد إلى مراوحة (الاضمار) بين مفاصل البيت الواحد قاصدا نفي نمطية الايقاع من دون الوقوع في نمطية أخرى يفرضها الزحاف الواحد (الاضمار) فإن كان العروضيون يرون زحاف (الوقص)<sup>(٢٨٨)</sup> صالحا في الكامل فإن الجواهري لا يستسيغه ولا يراه موصلا ايقاعيا ، وذلك لكسره انسيابية الكامل ثم تغرّبَه عن المتلقي.

### ب - الكامل التام المقطوع:

عروضه صحيحة (مُتَفَاعِلُنْ) وضربه مقطوع<sup>(٢٨٩)</sup> (مُتَفَاعِلُنْ)، لأن القطع قد جيء به لتجنب الاستغراق في رتبة التفعيلة الواحدة التي تنقل الكامل مؤدية به إلى سردية وافاضة في القول ولأن الكامل يجدد به نفسه ملقيا عنه بعض رتابته التي تريك إياها التفعيلة الواحدة المستنسخة لتصبح تفعيلاته وهو مقطوع الضرب هكذا:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وقد يلحق زحاف (الاضمار) في ابیات فيكون الضرب (مُسْتَفْعِلُنْ). إنَّ هذا النوع من الكامل هو الأقرب إلى روح الجواهري لتنوعه الايقاعي ولقطعه الاسترخاء في (الضرب) ما ينتاسب وروحه الثائرة الهائجة المتفجرة غضبا وتمردا، يقول من قصيدته (عبد الحميد كرامي)<sup>(٢٩٠)</sup>:

١. باق وأعـ/ مار الطغاة/ قصارُ	من سفر مجـ/ دك عاطرُ/ موارُ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
٢. متجاذب الـ/ أصداء نفـ/ ح عبيره	نطف ونفـ/ ح شذاته/ إعصار
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
٣. رفّ الضمير/ عليه فهـ/ و منورُ	طهراً كما / يتفتح الـ/ نوارُ
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
٤. ونكا بهـ/ وهج الإباء/ فرده	وقدأ يشبـ/بُ كما تشبـ/بُ النارُ
مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
٥. العمر عمـ/ر الخالدين/ يمدّه	فلك بطيـ/ب نثاهم/ دوار
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

<sup>(٢٨٨)</sup> الوقص: هو حذف الثاني المتحرك في (مُتَفَاعِلُنْ) فتصير (مُفَاعِلُنْ).

<sup>(٢٨٩)</sup> القطع: هو حذف ساكن الوند المجموع واسكان ما قبله، فتحذف النون من الوند المجموع (علن)

في (مُتَفَاعِلُنْ)، ويُسكن حرف اللام (مُتَفَاعِلُنْ)

<sup>(٢٩٠)</sup> ديوان الجواهري: ٣/ ٢٧٧

إن رتبة الصدر المتمثلة بتكرار التفعيلة الواحدة (مُتَفَاعِلُنْ) هيأت القول للجواهري وهيأت الاستماع للمتلقي، ثم يأتي العجز بتخلخل ايقاعي متمثل في القطع هياً له وأزره (الاضمار) في تفعيلات الحشو وفي تفعيلات اضرب الأبيات الخمسة كلها من دون إلزام على هذا، لكنه يستثمر لغضبه هذا الزحاف أحسن استثمار. لقد أفشى توتر القصيدة في عرضها هذا؛ فأقلق ايقاعها بالاضمار في مفاصلها كلها ثم أردفه بالقطع في أضربها.

ولو استعرضنا قصائده على هذا النوع من الكامل لوجدناها الأقرب إليه فهو يتفق مع رعاية الجواهري لقافيته ولتداول الفكرة في بيته الشعري، فطول الصدر يريحه في عرض المعنى بتزيث يسمح به البحر ليرتب عليه عجزاً أهم ما فيه عنده القافية التي يربعاها كثيراً، والتي فيها يقع (القطع)، وبهذا الالتقاء يسمو إبداعه، كما أن هذا الزحاف يحدث صدمة ايقاعية ترجّ انسيابية البيت في انني المستمع وتزه من الجواهري أريحته الشعرية متوافقة ومزاجه المستوفز المتناقض، لاسيما إذا سبق القطع ما يناقضه من مدّ أو حرف تأسيس أو حرف ردف، كما في قصيدة (الرصافي)، التي جعل رويها ياء مكسوراً مسبقاً بالالف ردفًا؛ يقول منها<sup>(٢٩١)</sup>:

١. لغز الحياة/ وحيرة الـ/ألباب	إن يستحيل/ الفكر محـ/ض تراب
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلْ
٢. إن يصبح الـ/قلب الذكي/ي مفـ/ازة	جرداء حتـ/تى من خفـ/وق سراب
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلْ
٣. فيم التحـ/يل بالخلـ/ود وملهم	لحفـ/يرة/ ومفـ/ر/ لتبـ/اب
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلْ

أو قصيدته (ذكرى الهاشمي)<sup>(٢٩٢)</sup>، التي جعل ردفها حرف المد الياء الممدود أو الواو الممدود، ومنها يقول:

١. وفـ/اك ما/ يقضي به الـ/تكريم	بلد يوفـ/في حقّ كلـ/ل زعيم
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ	مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلْ
٢. البصرة الـ/فيحاء ضـ/اق خـ/افها	ومشت بقـ/ب/مقـ/رح/مكلوم
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ

<sup>(٢٩١)</sup> ديوان الجواهري: ٤/١٣٢

<sup>(٢٩٢)</sup> م. ن: ٢/٣٠١

٣ عطفت على الـ /ذكرى الاليـ/مة عطفة      نمت على / شجن هنا/ك اليم  
مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ      مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وحسبه أن كتب اثنتين وثلاثين قصيدة مؤسسة أو مردوفة من مجموع خمس وأربعين قصيدة هي كل قصائده في الكامل المقطوع، وقد أفاده التأسيس والرديف خاصة الممدود منه في امرين؛ الأول: اظهر تناقض بين المد و علة القطع، وهذا ما يطرب له الجواهري ويتفق ومزاجه، والسبب الثاني: أن هذا المد يعوض ما أخذه القطع من اذني المتلقي ويخفي عنهما وقع هذه العلة.

### ج - الكامل التام الأحذ:

عروضه حذاء وضربه أحذ، وهذا النوع من الكامل يتنافى مع الكامل البحر الرزين المتهادي الايقاع الذي لا يطراً إلا زحاف واحد على تفعيلته الوحيدة المتكررة وإذا به في هذا النوع منه محذوذ العروض والضرب في علة لازمة غير لائقة بالقصائد الطوال، بل تليق بالخصوصيات ذات الاريحية في الطرح، لذا قل عند الجواهري الذي يقصد في شعره العموم بقصائد طويلة لا يليق أن تأتي لهذين السببين على الكامل الأحذ فسبغ قصائده عليه القصر في عدد ابائتها والخصوص في الغرض من دون العموم، يقول من قصيدته(رجل)<sup>(٢٩٣)</sup>:

١. وتساعت / عرسي وفي / دمها      قلق وفي / قسماتها / وجل  
مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلُنْ      مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ  
٢. أمس استمع / تك تطري / رجلاً      من زائري /ك بأنه / رجل  
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ      مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ  
٣. أوضح سلم / فأت من / غنيت      ألفردات / لديه / جمل  
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ      مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ  
٤. رجل... وما / إن كان بي / نهمو      أنثى ولا / طير ولا / جمل  
مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلُنْ      مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلُنْ  
٥. هل قالت (الـ / أبقار) ذا / بقر      فينا أم (الـ / حملان) ذا / حمل  
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلُنْ      مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلُنْ

نجد في القصيدة من التطريب الشيء الكثير، وقد أفاد الاضمار في تهيئتها لعله (الحذ) التي ضربت العروض والضرب فجاء (الحذ) مخففاً من تراخي التفعيلة ليهيئ الموسيقى إلى هذه العلة، لكان الاضمار يهيئ لحضور العلة ويوطئ الايقاع لقدمها.

إن للكامل الأحذ حدة استثمرها الجواهري مبتعداً عن تقريرية الكامل الصحيح متجنباً السرد الموغل في التفاصيل معتمداً التلميح فتراه يجهد الفكرة في محاولته إيصالها على مبنى لا يستساغ التريث فيه.

إن (الحذذ) في ضرب القصيدة يمنحها مداً في الحركات قاصراً السكون على سكون الوقف مما يزيد من موسيقى القصيدة ويخفض عنها مداولة التكرار وترهله.

#### د - الكامل التام الأحذ المضمّر:

لم يكتفِ الحذذ من الاستخفاف بوقار الكامل، بل استقدم (الاضمار) من حشوه وعروضه إلى ضربه وفرضه عليه لازماً فجاءت عروضه حذاء وضربه احذ مضمراً.

#### مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ

إن ما يقلل تغرب الضرب الأحذ المضمّر عن الكامل هو وجود العروض الحذاء التي تمهد مع الاضمار المنقشي في البيت لحضور هذا الضرب الذي يخرج الكامل عن رزائنه وتهادي تفعيلته الواحدة فيصلح للقوائد التي تعتمد الاثارة لاسيما الحسية منها محمولة على الخفة والحدة التي يظهرها ورود (مُتَفَاعِلُنْ) المتهادية على (فَعَلُنْ) الحادة، يقول الجواهري من قصيدة (بديعة) (٢٩٤):

- |  |  |
|--|--|
| ١. هزّي بنص/فكٍ وأتركي/ نصفا           | لا تحذري/ لقوامك الـ/قصفاً             |
| مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ  |
| ٢. فبحسب قد/دك أن تسن/نده              | هذي القلوب وإن تكن/ضعفاً               |
| مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ   | مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ  |
| ٣. أعجبت منك بكل جارحة                 | وخصصت منك جفونك الـ/وظفاً              |
| مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ  | مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ   |
| ٤. عشرون طر/فاً لو تجم/معها            | ما قسمت/ تقسيمك الـ/طرفاً              |
| مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلُنْ |
| ٥. ترضين مق/ترباً ومب/تعداً            | وتخادعين/ن الصفاً فالـ/صفاً            |
| مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ  | مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلُنْ  |

إن التصريح في بدء القصيدة منحها هويتها الايقاعية وأحضر لها مستمعها أخذة سمعه



بموسيقاها مشفوعة بالمعنى الذي يواكبها تحمله موقفة حدثها، وان الاضمار المنتشر في أبيات القصيدة كلها و(الحذذ) الذي تمكن من اعاريضها قد لَوّن الايقاع فيها ومنحه تدفقاً ونضارة حملتا المعنى وعبرتاه عنه، وان التدوير لا يجد سبيلا إلى هذه القصيدة لأنها تعتمد التلميح المفروض عليها بفعل هذا النوع من الكامل، والتدوير استرخاء لا يتفق والكامل الاحذ المضمّر.

## ٢ - مجزوء الكامل:

للکامل المجزوء أنواع اربعة: صحيح في عروضه وضربه، ومرفل في ضربه صحيح في عروضه، ومذيل في ضربه صحيح في عروضه، ومقطوع في ضربه مقطوع في عروضه، فأما صحيحه ومذيله ومرفله فقد كتب عليها الجواهري، وأما مقطوعه فلم يكتب عليه ذلك إن المجزوء أصلا يفقد من الكامل كثيره ولا يتفق هذا الفقد وروح الكامل وأغراضه فكيف به وقد قطع المجزوء. أما الترفيل والتذليل فهي زيادة يقبلها الكامل سعيا إلى تمامه الذي فقده بالمجزوءية.

أ - مجزوء الكامل الصحيح: قلت قصائد الجواهري على هذا النوع من الكامل فكانت سبع قصائد ليس غير، لضيق مساحته الايقاعية التي اوجدتها قلة تفعيلاته:

مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ      مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ

موسيقى الكامل الصحيح المجزوء متهادية متواترة من دون سعة تامة رتيبة لا تملك سوى الاضمار يكسر هذه الرتابة وينفي طغيانها ويرفد الانفعال الشعري بالايقاع، لذا فقد صلح عند الجواهري كما هو صحيحه في العرض، ولكن من دون السرد مكتفيا بالتلميح ملتزما ببعض وقار تامه الصحيح، حسناته في اجتنابه ترهل صحيحه ووضعها عن الشاعر يقينية العرض والحسم فيه، فيفيض حيوية تفتقد من الموسيقى كثيرها ومن الفكرة استرسالها. وهذا ما يتنافى ومطولات الجواهري التي يريد لها مساحة ايقاعية تسمح له بتداول المعنى وتحري جوانبه، يقول الجواهري من قصيدة (أمم تجد وتلعب)<sup>(٢٩٥)</sup>:

أممٌ تجدُ وتلعبُ      ويعذبون ونطربُ  
مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ      مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ

المشرق الـ/واعي يخطُ	ط مـ صيره/ والمغـربُ
مُستَقْعِلُنْ مُستَقْعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
فهنـا دمـ /يتعَهَّدُ الـ	جـيـلَ الجـديـدِ /دَ فيـ سـكـبِ
مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ	مُستَقْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
وهنـا كفـا/حـ - في سبـيـ	لـ تحـررـ /وتوتـبـ
مُتَقَاعِلُنْ مُستَقْعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
وهنـا جمـا/هـيرُ يـخـبـ	بُ بهـا زـعيـمـ /مـ أغـلـبـ
مُتَقَاعِلُنْ مُستَقْعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ مُستَقْعِلُنْ

ابتدأ الشاعر قصيدته بالتقفية لأمرين؛ الأول: شدّ المتلقي وشدّ انفعاله هو للقول، والثاني: ليشير إلى مجزئية البحر، فلولا حضور (التصريح) لأوحى العجز بالتبعية إلى الصدر مكوناً صدرًا للكامل الصحيح التام. وهذا ما حاول الجواهري أن يؤهم نفسه فيه فيما بعد ليتسع له القول معتمداً التدوير في الابيات السابقات كلها ، فبدأ البيت الواحد منها صدرًا مقفى من الكامل التام الصحيح يلحقه عجز هو في الاصل صدر وعجز لمجزوء الكامل الصحيح التام، فسمح هذا بالاسترسال من دون ترهل معولاً كل التعويل على غياب التدوير في ابياتٍ تشير إلى هوية القصيدة في نوعها.

### ب - مجزوء الكامل المذيل:

يمنح ترادف ساكنين في آخر تفعيلات الكامل المذيل مدا صوتيا يصلح لظهار الندب والتحسر أو اظهار السخرية والتساذج :

مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ      مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ

الصدر يمتد بتفعليته(مُتَقَاعِلُنْ) التي تأخذ الحشو والعروض مناسبة إلى العجز في حشوه، قادمة على ضربه المذيل(مُتَقَاعِلُنْ).

إن الندب والسخرية يتطلبان الاستفزاز الذي لا يخدمه الترهل وتمادي الطرح، وهذا ما يوفره مجزوء الكامل المذيل، كما يوفر توالي ساكنيه في تفعلية الضرب(مُتَقَاعِلُنْ) اجهارا يحد من تماديه قلة التفعيلات التي توطئ لهذا الاجهار، الذي يتطلبه الجواهري الخطابي في قصائده،لذا قلّ هذا النوع من مجزوء الكامل عنده.

ولو استثمر الجواهري طبعه في سخريةٍ وما ورثته إياه مدينته في ندبٍ لجاء بالابداع كله

على هذا النوع من الكامل، ولكن طبع الاسترسال ومد المعنى أخذاه فتجنب مجزوء الكامل إلا في خمسة نصوص شعرية من شعره كله. يقول في رباعية (بكف طيار يطير) (٢٩٦):

١. رأيت وقـ/قـاد الحـرو	ب وكيف يذ/كون السعير
مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
٢. رأيت عقـ/ب الكائنا	ت بكف طيـ/يار يطير
مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
٣. طفلي وطفـ/لك والفتا	ة الرود والـ/شيخ الكبير
مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
٤. والكون طرـ/را رهن جا	سوس على/بلد يغير
مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

بدأ البيت الأخير مجزوءا مرفلا للسرير لولا تفعيلة ضربه (متفاعلان) التي اعادته إلى الكامل. نجد أن الشاعر اراد بالتدوير أن يمنح كل بيت مساحة يصنعها الايحاء بأن البيت صدرا أو عجزا لتام الكامل وليرفد الندب بالروي الذي يوحي بتصريح البيت في التام لكن الشاعر يعلم أن التصريح إذا عمّ القصيدة سجّعها وأفقدتها ثلونها الموسيقي، وأن مجزوء الكامل المذيل لا يسمح — في ضوء هذا — بالاسترسال، لذا قلت ابياته التي جاء بها على مجزوء الكامل المذيل، واليك مثلا آخر يظهر سخرية سواد حملها على هذا النوع من الكامل باكية توحى بالندب يقول فيها (٢٩٧):

١. من مبلغ الـ/أجبال ان	ن شـ/بيبة/ يتحكاون
مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
٢. يتخطـ/ون فإن عجبـ	ت فـ/إنهم/ يتحمـرون
مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
٣. أم هم إذا/ لبسوا الجديـ	د غرانـ/ق/يتـأنقون
مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

(٢٩٦) ديوان الجواهري : رباعيات: ٤/١٥٧

(٢٩٧) م.ن: الشباب المستخنت: ٣/٣٧٨

٤. المائعون/ من الدلا ل المنعمون/ المترفون  
مُسْتَقْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَقْعِلُنْ مُسْتَقْعِلَانْ

الابيات مدورة وقد حدّ زحاف الاضمار من مدّ التدوير وشد فواصل البيت في القصيدة مانحاً السرعة والتلون في الايقاع، ثم أن فقدان الاضمار في تفعيلات آخر رقد التذييل وهياً له.

### ج - مجزوء الكامل المرفل:

لو أمعنا النظر في قصائد الجواهري التي جاءت على مجزوء الكامل الصحيح لرأينا أن المعنى يراد له أن يتم بايجاز حاملاً شحنة نفسية لا مجال لاطالتها يراد بها تسليم المعنى كاملاً إلى الأذن متنافياً مع الاسترسال وسعة الطرح اللذين يسما البحر الكامل وقد حاول التذييل بعض المدقي التفعيلة الأخيرة من دون جدوى فما أتى إلا بزيادة ساكن ليس غير، أفاد الغرض ولم يقد الاسترسال إلا بمؤازرة اساليب منها التدوير، لكن الترفيل يمنح مجزوء الكامل غنائية تحاول الوصول إلى التام الصحيح منه محملة إياه من المعنى ما لا يحمله مجزوء آخر، وهو ما يفيدنا في التفخيم:

مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلَاتُنْ

يقترّب من الكامل المقطوع في أن يصل إلى المعنى من دون ترهل، وهو يجهد في أن يصل إلى صحيح الكامل بزيادة الترفيل من دون ترهل قاصداً كسر رتابته مقترباً منه في عدد السكّنات والحركات.

فلا غرابة في أن تكون قصائد الجواهري على الكامل التام الصحيح قريبة العدد من قصائده على مجزوء الكامل المرفل؛ لأن الترفيل يمنح مجزوء الكامل فضاء له اغراض عديدة منها كسر رتابة الايقاع في الكامل كسراً لا استثناء فيه كما في التذييل محاولاً بالزيادة (مُتَقَاعِلَاتُنْ) أن يعيد ما فقده البحر بالمجزوءية من دون أن يُصطدم بسكونين يقع فيهما التذييل، ممتداً بحركة وساكن يتحرك بحركة الروي إلى ما يشاء مانحاً إياه شجناً عراقياً يطرب له الجميع، ويوحّد الشاعر اولاً بمشاعره، وثانياً، بجمهوره محضراً أنين المجالس الحسينية في آخر كل بيت، يقول الجواهري من قصيدة (في السجن) (٢٩٨):

١. ماذا تری—د من الزمان	ومن الرغبا / ئب والأمانی
مُستَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلَاتُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَاتُنْ
٢. أو كلما / شارفت من	أمالك الـ / غرّ الحسان
مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلَاتُنْ
٣. ورعتك ألـ / طاف العنا	یة بالررفا /ه وبالأمان
مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَاتُنْ
٤. أغرمت بالـ / آهات إغـ	رام الحنیـ / فة بالأذان
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلَاتُنْ
٥. إن كنت تحـ / سد من یحو	ط الباب منـ /ه حارسان
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلَانْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلَاتُنْ
٦. فلديك حرـ / راس كأنـ	نك منهمـو / في معمعان
مُتَفَاعِلَانْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلَاتُنْ

نجد الشاعر ينوع موسيقى كل بيت معتمدا على الاضمار في تفعيلة وتركه في أخرى ثم الترفيل في الضرب لكنه يأخذه الايقاع الممتد فيعمد إلى تحميلة ما لا يسعه من المعنى، يستعين بالتدوير فلا يجد به ضالته ما يضطره إلى التضمين بالفكرة الأولى احتاج تمامها إلى البيت الثاني والثالث والرابع، والفكرة الثانية احتاج تمامها إلى البيت الخامس والسادس

المرتبة	النوع	المجلد الاول	المجلد الثاني	المجلد الثالث	المجلد الرابع	المجلد الخامس	المجموع الكلي
١	الكامل التام المقطوع	١٣	٩	١١	٥	٧	٤٥
٢	مجزوء الكامل المرفل	٥	٢	٩	١٠	٥	٣١
٣	الكامل التام الصحيح	١١	٤	٧	٣	—	٢٥
٤	الكامل التام الأحذ	—	٣	١	٢	٥	١١
٥	مجزوء الكامل الصحيح	٣	٢	١	—	١	٧
٦	الكامل التام المضمر	—	٢	١	٢	١	٦
٧	مجزوء التام المدیل			١	٤		٥

## بنية التشكيل الإيقاعي للطويل في الشعر العربي:

مدخل:

يعد البحر الطويل أكبر البحور استعمالاً في الشعر العربي فـ((أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه قد نظم بهذا البحر))<sup>(٢٩٩)</sup>، ناهيك عن أن معلقتنا الأولى قد اتخذت الطويل مبنى لها، يشارك المديد والبسيط في دائرة المختلف وهو ((مبنى على (فعولن مفاعيلن) ثماني مرات))<sup>(٣٠٠)</sup>، وقد سمي طويلاً ((لأنه طال بتمام أجزائه فلم يستعمل مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً))<sup>(٣٠١)</sup>، لذا فإن كثرة استعماله تعود إلى تكامله، و((ما كان متشافع الشطر من غير أن يكون متماثلاً جميعاً فهو أكمل الأوزان))<sup>(٣٠٢)</sup>، يخليه هذا من الرتابة ويعطيه التلون في الاستعمال، وإن البهاء والقوة اللتين يمنحها تعاقب تفعيلتي (فعولن مفاعيلن ...) — على سعة — يمنح التطريب ويسمح بالافاضة في المعنى. إن هذه الغنائية التي يأتي بها هذا التعاقب تأخذ بأذني سامعها وتهز بالعربي اعطاف فخره وشجاعته وكرمه وتبعد عن البحر الرتابة والسكونية، فلا عجب أن تكون معلقة الحكمة والعقل ومعلقة الشباب والرعونة قد كتبتنا على هذا البحر<sup>(٣٠٣)</sup>، كل منهما محمول على سعة الطويل ((لأن عدد حروفه يبلغ الثمانية والأربعين في حالة التصريح ..... وليس من بحور العربية بحر على هذا الطراز))<sup>(٣٠٤)</sup>،

لم يستعمل الطويل مجزوءاً على قاعدة عروضية تقول بعدم جواز ذلك إذا كانت التفعيلة المحذوفة من البحر أكثر حروفاً من التفعيلة السابقة لها.

إن الغنائية التي يأتي بها هذا البحر تمنح التشويق وتشد المستمع إلى الشعر، صانعة إلفاً إيقاعية بين الشاعر والمتلقي تمنحها بساطة البحر وابتعاده عن غريب التنوع.

لضرب الطويل ثلاث حالات صنعت له ثلاثة أنواع، فإما أن يكون الضرب صحيحاً وإما

---

<sup>(٢٩٩)</sup> فن التقطيع الشعري والقافية: ٤٣. وقيل ربع الشعر العربي مكتوب على الطويل؛ ينظر: أوزان الشعر: ٥٩.

<sup>(٣٠٠)</sup> العقد الفريد: ٤٢٩٦.

<sup>(٣٠١)</sup> المرشد الوافي في العروض والقوافي: وينظر: ٤٣: العمدة: ١/١٣٦، نور القبس: ٧١.

<sup>(٣٠٢)</sup> منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٦٧، و ٢٦٩.

<sup>(٣٠٣)</sup> معلقة زهير بن أبي سلمى، ومعلقة طرفة بن العبد.

<sup>(٣٠٤)</sup> فن التقطيع الشعري والقافية: ٤٣، وينظر: الشافي في العروض والقوافي: ٥٩، عروض الشعر العربي

بين التقليد والتجديد: ٩٦.

أن يكون مقبوضاً، وإما أن يكون محذوفاً على أن عروضه في الحالات الثلاثة مقبوضة وجوباً.  
إن البحر الطويل يمنح الشاعر غنائية وتمائسا في تفعيلتي (فعولن مفاعيلن) اللتين تتكرر  
بالتعاقب في الصدر وفي العجز من كل بيت فيساعدان الشاعر مع الزحافات التي تعتريهما على  
الانتشاء ثم الانشاد.

## بنية التشكيل الإيقاعي للطويل في شعر الجواهري:

كتب الجواهري على البحر الطويل ثلاثة وستين نصاً شعرياً جاءت على الأنواع الثلاثة كما يأتي:

### ١- الطويل التام:

أ - الطويل التام الصحيح:

وهو ما كان عروضه مقبوضة (مفاعِلُنْ) وضربها صحيحاً (مفاعيلنْ)

فُعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فُعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

فُعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فُعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

إن ضرب الطويل التام (مَفَاعِيلُنْ) يحدّ من غنائية الطويل وأنسيابيته التي يمنحها صدر البيت متمثلاً في انطلاقه بـ (فُعُولُنْ) ثم ثقله في (مَفَاعِيلُنْ) ثم خروجه من هذا الثقل في قبض هذه التفعيلة لتكون في العروض (مَفَاعِلُنْ)، فالساكنان في ضربه (مَفَاعِيلُنْ) يفرضان عليه حدة في النبر، وأن رتابة تكرار (مَفَاعِيلُنْ) في العجز يفقده بعض موسيقاه مضيافاً حديةً تليق بنفس الشباب، لذا كثر هذا النوع من الطويل في مرحلة ظهور الجواهري .

إن الطويل الصحيح أكثر موسيقى في صدره لما فيه من تباين في تفعيلاته الأربعة، فـ(فُعُولُنْ) ينادى (القبض) بها عن استنساخ التكرار (فُعُولُنْ) ← (فُعُولُنْ)، كما أن زحاف (القبض) قد تكفل بالعروض وجرى مجرى العلة فيها (مَفَاعِلُنْ) نائياً عن استنساخ التفعيلة الصحيحة (مفاعيلنْ)، فكان الصدر أكثر موسيقى بفعل توافر الحركات وتدفقها أما العجز فقد ارتكز على سواكن وان حاول بقبض (فُعُولُنْ) ← (فُعُولُنْ) احياء موسيقاه، ولكن الضرب يضرب بهذه الموسيقى معيدا البحر إلى اصله، يقول الجواهري في مرحلة ظهوره من قصيدة (سلام على ارض الرصافة) (٣٠٥):

١. صبوت/إلى ارض العراق/ وبردها إذا ما/ تصابى ذو الـ/هوى لـ/ربا نجد  
فُعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فُعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فُعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِلُنْ  
٢. بلاد/ بها استعذب/ت ماء /شبيبيتي هوى و/لبست العز/ز بردا/ على برد



فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ      فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ  
 ٣. وصلت/ بها عمر الد/شباب وشرخه      بذكر/ على قرب/ وشوق/ على بعد  
 فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ      فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ  
 ٤. بذلت/ لها حق الد/وداد/ رعاية      وما ح/فظ الود الد/مقيم/ سوى الود  
 فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ      فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ  
 ٥. سلام/ على أرض الد/رصافة/ إنها      مراح/ذوي الشكوى/ ونجوى/ ذوي الوجد  
 فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ      فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ

يعمد الشاعر إلى الموسيقى مستثمرا زحاف القبض زحافا غير لازم يدخل على حشو الصدر والعجز أو زحافا جاريا مجرى العلة في العروض، لكنها موسيقى تفتقد من التجربة كثيرها وعليها من نزع الشباب أثر يبين فنراه يأتي بـ ( فَعُولُنْ ) مقبوضة (فَعُولُ) في التفعيلة التي تسبق الضرب (مَفَاعِيلُنْ) التامة الصحيحة وذلك في البيت الأول والبيت الرابع من دون توخي مفارقة الانحدار من (فَعُولُ) إلى (مَفَاعِيلُنْ) :

١. إذا ما تصابي ذو الهوى لربي نجد.

٤. وما حفظ الود المقيم سوى الود.

نرى سدّ النقص الموسيقي بمد أتى به حرف المد(الألف) في(الهوى) ، وذلك في البيت الأول؛ فاستساغته الأذن، لكن البيت الرابع يبدو ثقله جليا بعد أن ابتلع التقاء الساكنين مد الألف في(سوى). وقد بدا البيت كله في قلق موسيقي لا يليق بالمعنى المحملة عليه، زاد من ارتبائه الموسيقي ابتداء صدره وعجزه بـ(فَعُولُنْ) مقبوضة(فَعُولُ)، لكننا نجد أن الشاعر لا يدخل زحاف(الكف) في حشو البيت داريا بقبحه في الإيقاع كما نجده بالساكن الثالث للضرب(مَفَاعِيلُنْ) وهو لازم قد احدث قرعا في القصيدة، ثم جاء بالمجرى مكسورا، والكسرة أقوى الحركات فحدثت مع ساكن الحرف السابق للروي نبرا قويا انحرف بمعنى القصيدة فاستيقظت من رومانسية جميلة كانت ستكون عليها لو جاء ببياء(مَفَاعِيلُنْ) الساكن حرف مد واتخذ الواو أو الألف مجرى. ولا مأخذ على الشاعر في ذلك فهو يصدر عن قلة تجربة وعن بيئة صحراوية لا تعرف من الرقة كثيرها وما زال هو يصدر عنها في مرحلة ظهوره التي كتبت هذه القصيدة. ولو قرأنا القصيدة كلها لوجدناها دون شفافية العنوان، ولأن الشاعر شاعر حماسي نجده لا يكتب قصيدة واحدة على تام الطويل تكون(بياء) الضرب(مَفَاعِيلُنْ) حرف مد ياءً أو واوا، وكتب قصيدتين فقط كانت(بياء)

الضرب(مَفَاعَيْلُنْ) الفا هما (على اطلال الحيرة)<sup>(٣٠٦)</sup>،و(بين القطرين)<sup>(٣٠٧)</sup>، كل منهما حذت  
حذو قصيدة لامرئ القيس وسارت على بنائها<sup>(٣٠٨)</sup>،يقول الجواهري من القصيدة الاولى<sup>(٣٠٩)</sup>:

أساء/له عن سيرة العاصر الخالي	وقفت /عليه وهـ/و رم/مة أطلال
فَعُولُ مَفَاعَيْلُنْ فَعُولُ مَفَاعَيْلُنْ	فَعُولُ مَفَاعَيْلُنْ فَعُولُ مَفَاعَيْلُنْ
معاصر/ اجيال/ مترجـ/م احوال	مضى اهـ/له عنه/ وخُذْ/نف موحشا
فَعُولُ مَفَاعَيْلُنْ فَعُولُ مَفَاعَيْلُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعَيْلُنْ فَعُولُ مَفَاعَيْلُنْ
بأفصـ/ح منه وهـ/و مند/رس بالي	خليبي/ي ما لوح الـ/كتاب/ مخلدا
فَعُولُ مَفَاعَيْلُنْ فَعُولُ مَفَاعَيْلُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعَيْلُنْ فَعُولُ مَفَاعَيْلُنْ

إن الألف الرفع التي استقر ياء(مَفَاعَيْلُنْ) قام باحضار الدهشة وبمد يرفده المجرى  
،وأن التصريح الذي ابتدأ القصيدة هيأ لحضور موضوعها في إحضار هذا الألف في العروض  
قبل الضرب بمدٍ عوّض عن قبض تفعيله(فَعُولُنْ) قبله، بل جاء القبض موطنًا للمد عبر  
الحركات الثلاثة التي أخذتها(فَعُولُ مَفَاعَيْلُنْ) لتقف هذه الحركات على مد الألف فتحدث  
الدهشة الإيقاعية التي تواكب المعنى. لكننا نجد الجواهري – وقد تمرس – قد اعمل النبر خادما  
للمعنى في قصيدته(أحبيك طه)<sup>(٣١٠)</sup>التي كتبها في مرحلة علوه، ومنها هذه الأبيات:

كفىالسـ/جع فخرأحد/ض اسم/ك إذ تدعى	١.أحبيـ/ك طه لا/ أطيل/ بك السجعا
فَعُولُنْ مَفَاعَيْلُنْ فَعُولُ مَفَاعَيْلُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعَيْلُنْ فَعُولُ مَفَاعَيْلُنْ
ببغدا/د قد حبيـ/ت أفذا/نكم جمعا	٢.أحبيـ/ك فذا في/(دمشق)/وقبلها

(٣٠٦) ديوان الجواهري ١/١٥٩

(٣٠٧) ديوان الجواهري: ١/٢٠٧

(٣٠٨) قال امرؤ القيس مفتتحاً قصيدته:

ألا عمّ صباحاً أيها الظل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي

ديوان امرئ القيس: ١٣٩

فقال الجواهري مفتتحاً قصيدته(على اطلال الحيرة):

وقفت عليها وهو رمّة أطلال اسألها عن سيرة العصر الخالي

وقال الجواهري مفتتحاً قصيدته(بين قطرين):

سقى تربها من ريق المزن هطال ديارا بعثن الشوق والشوق قتال

ديوان الجواهري: ١/٢٠٧

(٣٠٩)ديوان الجواهري: ١/١٥٩

(٣١٠) ديوان الجواهري: ٣/١٥

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ      فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ  
شكرنا/ك:إنافي/ ضيافة/ نابغ      تَمَتُّعٌ مِنْهُ الْعَيْنُ وَالْقَلْبُ وَالسَّمْعُ  
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ      فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ

لقد أيقظ النبر الذي جاءت به ياء (مَفَاعِيلُنْ) القصيدة كلها مواكبا حرف الروي العين المطلقة، وكان الجواهري يريد إيصال القصيدة كلها بالسمع إلى طه حسين البصير، فما أجمل مواكبة القبض للمعنى في قوله:

أطيلُ بِكَ السَّجْعَا  
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ

موقعا القبض على الفعل (أطيل)!! المنفي بـ(لا) فيكون بمعنى (أوجز) موافقا القبض الواقع عليه. كتب الجواهري هذه القصيدة في مرحلة علوه مدركا ما للبنية الإيقاعية من اثر في المعنى لذا نراه يتلاعب في زحاف القبض ملونا به القصيدة محملا تفعيلاتها معاني متباينة.

#### ب - الطويل التام المقبوض:

أكثر قصائد الجواهري جاءت على ضرب مقبوض:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

إن هذا النوع من الطويل يألفه الشاعر فالجواهري يميل إلى البحور التي تستقر صدورها على اعجاز تشابها توصله الإلفة بينهما إلى رضا متلقيه لينفرد بالإيقاع الداخلي للبحر من خلال الزحافات والعلل مبدعا في موسيقى القصيدة من دون خروج عن الإطار الذي يجمعه بالمتلقي، لذا نجد أن مطولاته التي جاءت على الطويل جاءت على المقبوض منه:

يقول من قصيدته (المستنصرية) التي جاءت على هذا النوع من الطويل وهو حري بها وأولى بموضوعها الذي يتغنى بالماضي بتمايس إيقاعي مألوف باسطا حضوره حضور الماضي البهي في هذه القصيدة<sup>(٣١١)</sup>:

<sup>(٣١١)</sup> ديوان الجواهري : ٤/ ١٦٣

أعد مجد/د بغداد/ ومجد/ك اغلبُ  
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ  
واطلع/على المستنـ/صريّة/كوكبا  
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ  
كان/على بغداد/د مما/ افضته  
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ  
محاف/لها ملقى/، وغرّ/ قبايها  
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ  
أقمت /بها عزاً/ عريقاً/ مكعباً  
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ  
وجدد/ لها عهدا/ وعهد/ك أطيّبُ  
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ  
واطلع/ته حقاً/ فإن/ك كوكبُ  
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ  
من المجد/د انيالاً/ من التيه/ه تسحبُ  
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ  
نشاوى/، ومثوى سف/حها مـ/توتّبُ  
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ  
وكان/ بها نلّ/ عريقٌ/ مكعبُ  
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

تفشى زحاف القبض في تفعيلة(فَعُولُنْ)، لكننا نراه في البيت الأول قد صرف(بغداد) لئلا يقع الكف في تفعيلة(مَفَاعِيلُنْ) فهو جائز ولكنه قبيح . لكن الجواهري لا يأنف منه لقبح عروضي، بل لأن فطرته الإيقاعية لا تألفه، ثم انه يراه عيباً تستوقفه أننا متلقيه اللتان تألفان هذا البحر وتستسيغانه،ولهذا ركبه الجواهري وصولاً للمتلقي،وقد كفاه حضوره في الجماهير مشقة احضاره وتدجينه لذوقها ليتفرغ عليه لاغراضه وتقن القول فيها.وفي البيت الثالث تجد الجواهري قد منع فيه(بغداد) من الصرف مادام المنع لا يأتي بزحاف ترفضه السليقة.

إن التنوع الموسيقي بسيط لا يتعدى القبض في تفعيلة(فَعُولُنْ) لكن المبدع الكبير قد استثمره خير استثمار فلم يبتعد به عن متلقيه، بل اتخذه وسيلة لتنوع يحمل عليه المعاني ويمسق به رتابة الإيقاع من دون خروج عن مألوفه.

### ج – الطويل التام المحذوف:عروضه مقبوضة وضربه محذوف:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

إن الحذف يفقد في العجز التوازن الإيقاعي بين تفعيلتي(فَعُولُنْ)و(مَفَاعِيلُنْ) المتشافتين بتكرارهما قالباً(مَفَاعِلُنْ) التي في الضرب إلى(فَعُولُنْ) ثالثة فيختل إيقاع العجز ويتجلى هذا الاختلال بنفوره عن الصدر المموسق بتناسقه المتحقق من تشافع تفعيلتي(فَعُولُنْ) و(مَفَاعِيلُنْ) فيه ضاربا الرتابة بالقبض اللازم في العروض والجائز في الحشو .

إن الرغد الموسيقي في الصدر وتناسق الايقاع فيه يفضح الاضطراب الايقاعي في العجز مظهرا لهاثا يغربه عن الطويل المسترسل المتدفق مقتربا به من نثرية لا تقوم عليها موسيقى الشعر ناهيك عن القطع الموسيقي الذي يأتي به الحذف في القافية التي هي همّ الجواهري الأول من البيت؛ فعمد إلى معالجة هذا القطع كاتباً كل قصائده على الطويل المحذوف مردوفه بالألف محاولاً بالمد هذا سد النقص الايقاعي الذي أحدثه الحذف معتمداً المعالجة الصوتية بوصفه شاعراً خطابياً، يقول من قصيدته (كفاره وندم)<sup>(٣١٢)</sup>، التي كتبها متربعا على مرحلة علوه عام ١٩٥٤م.

سـتـفـنـى / وبيـقى نيـ / زكـ و / شـهـابـ	عـرـوقـ / أـبـيـات الـ / دـمـاء / غـضـابـ
فـعـولـنـ مـفـاعـيـلـنـ فـعـولـ فـعـولـنـ	فـعـولـنـ مـفـاعـيـلـنـ فـعـولـ فـعـولـنـ
لـطـافـ / كـأنـفـاس الـ / نـسـيـم مـنـورـ	كـريـاً / هـ، صـمـ كـالـ / صـخـور / صـلابـ
فـعـولـنـ مـفـاعـيـلـنـ فـعـولـ مـفـاعـلـنـ	فـعـولـنـ مـفـاعـيـلـنـ فـعـولـ فـعـولـنـ
هـوت عـ / ذـبات العـمـ / رـ إلا / صـوامـدا	عـلى لـفـ / حـ اعـصـار / فـهـنـ / رـطـابـ
فـعـولـ مـفـاعـيـلـنـ فـعـولـنـ مـفـاعـلـنـ	فـعـولـنـ مـفـاعـيـلـنـ فـعـولـ فـعـولـنـ
وجـف / وريـق مـنـ / هـ إلا / نـديـة	تـعـاصـت / عـلى الأيـام / فـهـي / شـبابـ
فـعـولـ مـفـاعـيـلـنـ فـعـولـنـ مـفـاعـلـنـ	فـعـولـنـ مـفـاعـيـلـنـ فـعـولـ فـعـولـنـ
عـيـت / بـطـب الاحـ / مـقـين / وجـهـلـهم	بـأن الـ / نفـوس الخـيـ / يرـات / عـجـابـ
فـعـولـ مـفـاعـيـلـنـ فـعـولـ مـفـاعـلـنـ	فـعـولـنـ مـفـاعـيـلـنـ فـعـولـ فـعـولـنـ

نجد التفعيلة التي سبقت الضرب في الابيات كلها مقبوضة (فَعُولُ) في جمود ايقاعي يؤكد تكرار (فَعُولُنْ) تكرارا مترادفا يفضح عن رتابة الايقاع التي قضت على شاعريتها ونأت بالابداع عنها في معانيها فجاء النظم عوض الشعر معولا على التشبيه بالكاف حرف خطاب ا تارة وبالاخبار تارة أخرى.

٢ . كريّاهُ صمّ كالصخور صلاب .

٣ ..... فهنّ رطابُ

٤ ... فهى شبابُ .

٥ . بأنّ النفوس الخيرات عجابُ .

أما المطلع فقد أنقذه التصريع فدفع عنه بموسيقاه وبألغة المتلقي له ، مالا يألفه من هذا



## بنية التشكيل الإيقاعي للبسيط في الشعر العربي:

بحر((مبني على (مستعلن فاعلن) ثماني مرات))<sup>(٣١٣)</sup>، فهو((من الابحر الممزوجة التفاعل))<sup>(٣١٤)</sup>، يشارك الطويل والمديد في(دائرة المختلف))((قريب من الطويل ولكنه لا يتسع لاغراض كثيرة مثله ولو أنه يفضل عليه من حيث الرقة))<sup>(٣١٥)</sup>، وقيل عن الخليل إنه سُمِّيَ بسيطا((لأنه أنبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن))<sup>(٣١٦)</sup>، وقيل((لأنبساط اسبابه أو مقاطعه الطويلة؛ أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية ، وقيل لأنبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبئها إذ تتوالى فيها ثلاث حركات))<sup>(٣١٧)</sup>. ولهذا البحر((سبابة وطلاوة))<sup>(٣١٨)</sup>، ((وهو أكثر رقة من البحر الطويل ولذلك كثر في شعر من حيث لم يلتفت إليه كثيرًا شعراء العصر الجاهلي))<sup>(٣١٩)</sup>. ((بحرٌ راقص يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعاً وانخفاضاً))<sup>(٣٢٠)</sup> وقد ذكر له العروضيون مجزوءات ومشطورات استغنى الجواهري عما لا يواصله إلى متلقيه منها وان في شعره ((كمية القول في البحور التامة أكثر من البحور المجزوءة))<sup>(٣٢١)</sup>، فهو((مولع بالأوزان التامة على غرار شعراء العربية الكبار))<sup>(٣٢٢)</sup> تبعاً للاغراض التي تداولها شعره ولغة الخطاب عنده.

<sup>(٣١٣)</sup> العقد الفريد: ٢٩٦: ٤ (م.ش).

<sup>(٣١٤)</sup> الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ١٠١

<sup>(٣١٥)</sup> فن التقطيع الشعري والقافية: ٦٨

<sup>(٣١٦)</sup> العمدة: ١٣٦

<sup>(٣١٧)</sup> فن التقطيع الشعري والقافية: ٦٨

<sup>(٣١٨)</sup> منهج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٦٩

<sup>(٧)</sup> علم العروض التطبيقي: ٧٦

<sup>(٨)</sup> موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: ١٢١

<sup>(٣٢١)</sup> لغة الشعر عند الجواهري: ٢٣

<sup>(٣٢٢)</sup> الجواهري شاعر العربية: ٦٨

## بنية التشكيل إيقاعي للبيسط في شعر الجواهري :

لم يستعمل الجواهري إلا ثلاثة أنواع من البسيط في سبعة وخمسين منجزا شعريا هو كل ما قدمه على هذا البحر، هاملا ما لا يستساغ منه. إن الجواهري لا يرى في البحر إلا سبلا عبدها من سبقه وإفها الناس فاتخذ الأيسر منها ، وما أكثر عليه الشعراء وسارت عليه أذواق الناس جادات توصلهم إلى الشعر والشعراء ، ولم يهتم بغريب الأنواع وشواذها، ولم يتقصدها مادام هو شاعر حماسي همّه الوصول إلى الناس على ما ارتضته أذواقهم لا يقصد تجديدا في الإيقاع أو تغريبا يأتي بجديد عليه يحتاج إلى أجيال ليتمكن من أذواقهم ويستقر في مألوفهم الجمعي.

### ١- البسيط التام:

#### أ – البسيط التام المخبون:

وهو ما دخله الخبن في عروضه وضربه زحافا لازما جاريا مجرى العلة. وقد كتب الجواهري على هذا الضرب اثنين وثلاثين نصا شعريا بين قصيدة ومقطوعة، وجاءت عليه ثلاث من مطولاته<sup>(٣٢٣)</sup>.

إن تكرار تفعيلتي (مستفعلن فعْلن) في العجز مستنسخة عن الصدر يمنح بيت هذا النوع سهولة السرد والمباشرة في الطرح معتمدا على كثرة الحركات فيه (٧ حركات ← ٤ سواكن) فاقتدا من الغنائية كثيرا بفعل توالي الرتابة في الصدر والعجز، فتكاد أن تكون نصف تفعيلته الأولى (مستفعلن) هي تفعيلته الثاني في أصلها (فاعلن) داخلا عليها القطع، أما الجزء الثاني فكأنه (فاعلن) من دون فائها مخبونة:

مُسْتَفْعَلُنْ / عِدُنْ

فَعْدُنْ / عِدُنْ

صلح هذا النوع من البسيط بموسقاه هذه إلى المباشرة والسرد فلا يقربه من لديه من عنفوان الشباب هائج، بل تميل إليه التجربة والشيخوخة؛ تمليه بتجاربها فتبث به روح الشعر،

(٣٢٣) هي: أ. اللاجئة في العيد: ٣/٣٤٥.

ب. الفداء والدم: ٤/٣٧٥.

ج. يا بن الفراتين: ٤/٣٨٧.



ما يؤكد ذلك أن مجلد الجواهري الأول الذي يجسد مرحلة ظهوره لا يضم إلا ثلاث قصائد<sup>(٣٢٤)</sup>، بدت فوق عمره في طرحها، مثال على هذه القصائد الثلاثة نأخذه من قصيدته (ليت الذي بك في وقع النوائب بي) نجده فيها راثياً بواحد وأربعين بيتاً هي القصيدة كلها من دون أن تجد الشاعر فيها. لاشك في انها محكمة البناء ، ولكنها لا تشير إلا إلى فنية مستعارة، وهذا ما لا بد منه، فالبحر الذي نظم عليه المرثية يتطلب حكمة وتجارب ومواعظ لا تجدها عند شاب هو الجواهري آنذاك. فنجد هذا النوع من البسيط فيها يكرر تفعيلاته برتابة محسوبة تتناول فيما بينها بين انخفاض وارتفاع تشي بالجمود لمن لا يجيد التعامل معها أو لا يجد الخبرة على ذلك ولا الوقار الذي يعول عليه الشعر فيها، يقول:

١. ليت الذي بك من/ وقع النوائب بي	ولا أشأ/هد ثكـ/ل الفضل والـ/أدب
مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ
٢. صابت حشاك/ واخـ/طنتي نوا/فذهما	ليت النوائب/لم/تخطئ ولم/تصب
مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ
٣. هلا تعددي الردي/ منه ببط/شسته	لغيره /أو تعددي النبع للـ/غرب
مُسْتَفْعَلُنْ فاعلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ فاعلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ
٤. هيهات كف/ف الردي /نقاذا/ ابدأ	للأكرمين/ن تفدي الرأس للـ/ذنب
مُسْتَفْعَلُنْ فاعلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ

نجد القصيدة متفقة المبني والمعنى ،ولكن كلاهما مغترب عن الشاعر لا نجده فيهما، عمد الجواهري فيها إلى الخبن في(فاعلُنْ) ← (فاعلُنْ) مرة وإلى ابقاء التفعيلة على أصلها مرة أخرى وفي(مُسْتَفْعَلُنْ ← متفعلن)، أما الطي فلم يدخله في(مُسْتَفْعَلُنْ ← مستعلن) في الصدر لنبوّه في أذني مستمعه،وهو إن حضر لا يزيد الصدر إلا حركات تمطّ الايقاع وتخرج به عن رتابة إلى كسر تدركه الأذن.

ونجد قصيدته(فلسطين الدامية) مثل سابقتها ،فالبحر لا يساعد الجواهري الغاضب المتمرد ليتخذ من فلسطين بركاناً شعرياً مستمداً ذلك من أحداثها آنذاك فيضطره البحر إلى اصطناع الحكمة واسداء النصح في عمر هو أحوج فيه إليهما، ثم يعمد إلى أنين وبكاء على ضياع

(٣٢٤) هي: أ. ليت الذي بك في وقع النوائب بي: ٢٤٦/١

ب. تحية الوزير: ٣١٥/١

ج. فلسطين الدامية: ٣٩٥/١

فلسطين.

إن هذا البحر ينهض مستقزاً في ثاني ورابع حرف من تفعيلته الأولى (مُستَقَفٌ) معتمداً  
النبر محدثاً جلبة تطلب رعداً، لكن باقي التفعيلية (علن) تسترخي على حركتين يليها نبر وحيد  
تأكله حركات ثلاثة من تفعيلة البحر الثانية (فعلن)، فإن حضر الطي في صدر البيت (مستعلن  
مستعلن) فقد قضي على نبره الثاني واسترسل في حركات تسلمه إلى حركات، لذا نجد الجواهري  
ينفر عن هذا الزحاف نفور نفسه عن الرتابة والانقياد، بعد كل هذا لنا أن نقرأ قصيدته (فلسطين  
الدامية)<sup>(٣٢٥)</sup> ومنها:

لو آستطعت/ نشر/ت الحزن وال/ألما	على فلس/طين مس/وداً لها/ علما
مُتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ	مُتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ
ساعت نهاري يق/ظانا فجا/نعها	وشون لي/لي إذ/ صورن لي/ حلما
مُتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ	مُتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ
رمت السكون/ حدا/دا يوم مصر/رعها	فلو ترك/ت لشأ/ني ما فتحت/ت فما
مُتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ	مُتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ

نجد الجواهري جاهداً في استعمال زحافي الخبن (فاعلن - فعلن) (مستعلن - متفعلن)  
ساعياً إلى خلخلة الرتابة في هذا الضرب من دون جدوى فسلم زمام غرضه إلى ايقاع هذا النوع  
من البسيط خارجاً من عنفوانه وثورته إلى تسليم وبكاء تتبيننا عنهما الجميلتان (صورن لي  
حلما)، و (ما فتحت فما) مظهرة أثر الايقاع في المهادنة، ولكنه بعد حين وقد تربع على مرحلة علوه  
ضاجاً بالتجارب التي منحها له عمرٌ عاش خضم الأحداث، نجده مختاراً البسيط المخبون بحرراً  
لقصيدته الخالدة (أبو العلاء المعري)<sup>(٣٢٦)</sup> صلح له فيها تداول الفيلسوف الشاعر ، لقد فلسف  
الجواهري المعاني ليصل إلى المعري فاحتاج إلى السرد واجداً في هذا البحر غايته ، لا عن قصد ،  
بل هي الموهبة الفذة تختار سبلها الايقاعية مثل اختيارها السبل الأخرى في النص الشعري بتألف  
وتنسيق يعجز عن اتيانه وعي واختيار وحضور عقلي، يقول من قصديته هذه :

قف بالمعرة/ وام/سح خدّها ال/تربا	وآستوح/ من/ طوق ال/دنيا بما/ وهبا
مُتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ	مُتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَقَعِلُنْ فَعَلُنْ
واستوح/ من/ طيب ال/دنيا بحك/مته	ومن/ على/ جرحها/ من روجه/ سكبا

<sup>(٣٢٥)</sup> ديوان الجواهري : ١٩٥/١

<sup>(٣٢٦)</sup> م.ن : ٩/٣

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ  
وسائل الـ/حفرة الـ/مرموق جا/نبها  
هل تبتغي /مطمعا /أو ترتجي/ بدلا  
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ  
فعلن

نجد الجواهري في هذه القصيدة يصدر عن خبرة وتجربة تعرفان مواضع الإيقاع من المعنى، جادتان في الاستفادة من زحاف الخبن في حشو الأبيات فهو بدءا يقفي المطلع عامدا إلى خبن في حشو الصدر فقط (فاعلن - فعلن) تاركا ما تبقى على أصل الإيقاع في سبيل وصول مباشر إلى المتلقي جاعلا همه المعنى متخذا المبنى الإيقاعي وسيلة إلى هذا الهم الشعري، ولا نجد خبنا لـ(مستفعلن) إلا في حشو عجز البيت الثالث (مستفعلن ← متفعلن).

لقد اعتمد الجواهري في هذه القصيدة البسيط المخبون على بساطة مبتعداً ما أمكنه ذلك عن خبن يخالف المعنى الذي تحمله تفعيلته قاصداً احضاره في المعاني والافكار التي يرفدها هذا الزحاف فجاءت ايقاعات القصيدة تشير إلى معانيها وتبسط القول عن فيلسوف زاهد فلسفه الشاعر لنا على مبنى احضر معاني هذا التناول بنجاح، فلا طي في صدر القصائد (مستفعلن ← مستفعلن) لغرابة ذلك على المعاني المطروحة و غرابته على المتلقي وإن أجاز استعماله العروضيون في الصدر من مخبون البسيط.

### ب – البسيط التام المقطوع:

وهو ما كانت عروضه مخبونة (فاعلن ← فعلن) وضربه مقطوع (فاعلن ← فعْلُنْ) فيكون:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

يدخل (الردف) في عروضه لتلافي الصدمة التي يحدثها القطع بعد كم كبير من الحركات يحفل بها الصدر والعجز، وقد كتب الجواهري على هذا النوع من البسيط اثنين وعشرين نصا شعريا معتمدا الألف ردفاً في أغلبها لما يمنحه هذا الحرف من مد يتفق وسجيته، كما نجد أنه لم يعتمد حرف لين ردفاً في قصائده كلها على هذا الضرب لقصر هذا الحرف عن سد ما خلفه القطع من مساحة ايقاعية فارغة. والملاحظ أن الجواهري يعمد إلى الواو أو الباء الممدودة في الأبيات التي يمد بها حنينه ويفرق في حدائية باكية. أما إذا كان الردف ألفاً ممدودة فنجد الجواهري آنذاك عامدا الى التحامل وارتقاء مواجهه والتصادم وإن سال من هذا المد أنين لا يرتقي إلى شفافيته وحزنه في الأول خاصة إذا كان المد بالياء أنها يأتي الشجن مفتوحا، أما بالواو فيميل بالمعنى إلى

حزن مغلِق وشفافية سواداوية، يقول على البسيط التام من قصيدته الخالدة(يا دجلة الخير)<sup>(٣٢٧)</sup>:

حييتُ سف/حكِ عن/ بعد فحي/يني	يا دجلة الد/خير يا/ أم البسا/تين
مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ
حييتُ سف/حكِ ظم-/أنا ألوذُ به	لوذ الحمائم/بين الماء وال/طين
مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ
يا دجلة الد/خير يا/ نبعا أفا/رقه	على الكراهة/بين الحين وال/حين
مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ

نجد الردف قد أخفى القطع وتمادى في مدّ ايقاعي تكفل بإيصال حزن الجواهري وألم التغرب، وقد نهض لهذا الايقاع كله في القصيدة؛ وما جاء صدرها وحشو عجزها إلا خدمة وتوطئة لهذا المد وما يحمله من معنى، لذا جاءت على رتابة وانسياب ايقاع لا يعتمد القطع بخبن إلا مراعاة في احضار معنى كما في حشو العجز من البيت الثالث فبدت(على الكراهة) عبارة اعتراضية يراد لها أن تكون مستعجلة متروكة فأتى بالخبن في التفعيلة التي تحمل أغلب حروف شبه الجملة(على الكرا....)(مُتَعَلِنْ).

مثملا في(يا دجلة الخير) يستعمل الجواهري الياء ردفا في قصيدته الرائعة(يا أم عوف)<sup>(٣٢٨)</sup>، باثنا حزنه وشجنه ولوعته على هذا المدّ الأخاذ، على خلاف ذلك نجد قصيدتيه(ذكرى المالكي)<sup>(٣٢٩)</sup> و(يا بن الجنابي)<sup>(٣٣٠)</sup> تبتئان خفيّ غضبه وحزنه بترفع وضدية وعناد، لذا جاء الردف في كل منهما ألفا، يقول من(يا بن الجنابي) :

يا بن الجنا/بي لا /جافتك غا/دية	نظير صن-/عك مع-/صار ومعطارُ
مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ
تصوب رب-/عك ند/ياتا ترا/وحد	بالمكرما/ت عش/يات وإب-/كار
مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ
طابت تحي-/يتك الد-/سمحاء مع-/ربة	إذ التحي-/يات اغ-/ماض وإض-/مار
مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعَلُنْ

نجد الجواهري في هذه القصيدة لا يقوله شجن مفتوح ، بل أنطوى على شجن خلف

<sup>(٣٢٧)</sup> ديوان الجواهري : ٢٠٣/٤

<sup>(٣٢٨)</sup> م.ن : ١١/٤

<sup>(٣٢٩)</sup> م.ن : ٦٣/٥

<sup>(٣٣٠)</sup> م.ن : ٣٠٣/٥

شجن لا يبوحه إلا في ثنايا القصيدة ، وفي هذا الردف (الألف) الذي جاء مدّه لا أنينا خالصا، بل يحمل معه عنفواناً وسطوة وترفعاً، لذا يتلاعب انفعاله بالخبن في حشو الصدر والعجز جوازا وقد حضر وجوبا في العروض وكأن الألف جاءت لسانا يجيب (القطع) الذي تعرضت له حياة الجواهري فانتنفص لها بغضب حزين لا يجرؤ على مدّه واطهاره كله وبفعل هذا (التكميم) جاء الإبداع كله في القصيدة من دون مباشرة وتنوع ايقاعي لا يجد إلا الخبن أمامه زحافا مستساغا.

## ٢ - مخرج البسيط:

وهو من مجزوءات البسيط الشائعة ، ولم يكتب الجواهري إلا عليه من مجزوءات البسيط، وتفعيلاته:

مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ فَعُولُنْ      مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ فَعُولُنْ

وهو قليل في شعر الجواهري ، اقتصر على أربع قصائد<sup>(٣٣١)</sup>، على الرغم من أنه مفعم بالموسيقى مطرب مرقص لكنه لا يألفه الجمهور ولا تستساغ عليه موهبة الجواهري الحماسية المسهبة إن قصدت الجماهير في شعرها، لذا خص ذاته بهذا النوع من مجزوء البسيط، وكأنه حين يكتب عليه يكتب لنفسه ويتداول حاله لحاله فجاءت عليه ذاتيات أربعة ليس غير، قصيرة الأبيات قياسا إلى مطولاته، يقول من قصيدة (عدنا وقودا):

ولاح شيبا/ب فمأ/ يريد	ولسى الشبا/ب فهل/ يعود
مُتَفَعِّلُنْ فاعِلُنْ فَعُولُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ فَعُولُنْ
مئى ظلما/مأ بما/ يريد	يريد أن/ ينقص الـ/ ليالي
مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ فَعُولُنْ	مُتَفَعِّلُنْ فاعِلُنْ فَعُولُنْ
غدفان ريش/ش الجناح/ سود	يا أبيض الـ/ ريش طرن/ منه
مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ فَعُولُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ فَعُولُنْ
منه ويسد/ تصرخ الـ/ وليد	يا هولاء/ تفرع الـ/ مرايا
مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ فَعُولُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ فَعُولُنْ

<sup>(٣٣١)</sup> هي: أ- الشاعر والعود: ١/٢٧٣ (٣٠) بيتا.

ب - عدنا وقودا: ٣/١٠٣ (٢٥) بيتا.

ج - بعد العرس: ٥/٢٠١ (٣٧) بيتا.

د - أه على تلكم السنين: ٥/١٩٥ (٦١) بيتا.



## بيئة التشكيل الإيقاعي للوافر في الشعر العربي :

مدخل:

ينتمي البحر الوافر إلى الدائرة الثانية (دائرة المؤلف) مناصفاً فيها الكامل، وهو ((مبني على مفاعلتين ست مرات))<sup>(٣٣٢)</sup>، وهذه تشكيلة لم ينظم عليها احد من العرب مما دفع العروضيين إلى أن يستعملوا علة جديدة سموها (القطف) مؤلفة من علة الحذف — اسقاط السبب الخفيف — وزحاف العصب — اسكان اللام — فصارت تفعيلته الثالثة (مفاعل) وهي تقابل (فعولن) ولذلك قالوا إن هذا النوع التام من الوافر مقطوف العروض والضرب<sup>(٣٣٣)</sup>.

أما عن تسميته بالوافر فقل أن الخليل سماه وافراً ((الوفور أجزاءه وتبدأ بوتد))<sup>(٣٣٤)</sup> وقيل ((سمي وافراً لتوافر حركاته))<sup>(٣٣٥)</sup>، ((ويميل إلى الرقة وتعداد الصفات وتكرار الأجزاء ومواصلة الحوار وحك القصة))<sup>(٣٣٦)</sup> ويمتاز هذا البحر بأنه يشتد إذا أريد له الشدة ويرق إذا أريد له الرقة))<sup>(٣٣٧)</sup> منوطاً بالعرض الذي يحمله وسبب هذا التناقض يعود إلى زحافين يعتريانه:  
العصب (مف) —————

— مفاعيلن ) ، وزحاف الكف (مفاعيلن) ، فالاول يكثر سواكنه مكثرأ بها النبر ، فتأتي شدته فيها ، والثاني يكثر متحركاته بتقليل سواكنه فيأخذ من الاسترخاء والتدفق ما يمنحه رقة على رفته، هي في اصل تفعيلاته. فصلح لغرض الفخر الذي يظهر شدته للخارج ورقته وتطريبه ، وعلى هذا الغرض جاءت معلقة عمرو بن كلثوم وهي من أشهر قصائد الفخر .

ومردّ هذا كله إلى التنويع الإيقاعي بين الكف وعدمه، والعصب وعدمه في القصيدة، ويتفق هذا البحر وسجيته في حمل غرض الرثاء مؤتزراً بزحاف الكف ليرفده بمد من الحركات تزداد به رقة هذا البحر، بل تجد في الغرض الواحد تلاعب هذين الزحافين تبعاً للمعنى الذي تحمله تفعيلة طراً عليها.

(٣٣٢) العقد الفريد: ٢٩٧: ٤ (م.ش)

(٣٣٣) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ٧٧ (هامش).

(٣٣٤) العمدة: ١/١٣٦، نور القبس: ٧١

(٤) الكافي في العروض والقوافي للتبريزي: ٥١.

(٥) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: ١١٤.

(٣٣٧) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٦٩، مفهوم الشعر: ٤٠٤

## بيئة التشكيل الإيقاعي للوافر في شعر الجواهري :

كتب عليه الجواهري تسعة وأربعين نصا شعريا ضمت اربع مقطوعات ودوبيتا واحداً  
واربع وأربعين قصيدة، جاءت كلها على أنواعه هذه:

### ١- الوافر التام:

أ - الوافر التام الصحيح: عروضه وضربه صحيحان:

#### مفاعلتُنْ مفاعلتنْ فعولنْ مفاعلتنْ مفاعلتنْ فعولنْ

كتب عليه ثلاث مقطوعات وسبعا وثلاثين قصيدة، يكاد جلها أن يتنازعها غرضان هما  
الفخر والرثاء، وقد نجد الفخر والرثاء يجتمعان في قصيدة واحدة، وهذا ما يمتاز به الوافر، فالرثاء  
عليه لا يصح أن يكون نواحا، بل تطلعا إلى فخر في اعلاء مناقب المرثي والتسامي بها، أو رثاء  
للميت ثم الفخر بالمعزى، لهذا صلح في رثاء ذوي الشأن بمصابهم كما في قصيدة(محمد  
البكر)<sup>(٣٣٨)</sup>، وقصيدة(وكيف يصبر الليث الصبور)<sup>(٣٣٩)</sup>، جاء بالأولى راثيا محمد بن الرئيس أحمد  
حسن البكر، وجاء بالثانية راثيا والدة الرئيس حافظ الأسد:

إن الوافر التام مفضل عند الجواهري على سواه من انواع الوافر بسبب سعة مساحته  
الإيقاعية التي تتفق ومعانيه وأسلوبه في تداول القول.يجود خطابه فيه جاعلا من التشخيص سبيلا  
إلى الفخر بنفسه كما في قصيدته(قفص العظام)<sup>(٣٤٠)</sup>، شخّص فيها أمه ليفخر فخرا مشوبا بحزن  
شفيف رائع على ايقاعات وسعة الوافر التام آخذا من صلاحيته للرثاء هذا الطرب الحزين ومن  
زحاف(العصب) ما يشد به من ازر الايقاع لينتفض مفتخرا:

تعالى المجـ/د يا قفص الـ/عظام	وبورك في/ رحيلك والـ/مقام
مفاعيلنْ مفاعِلنْ فعولنْ	مفاعِلنْ مفاعِلنْ فعولنْ
وبورك ذا/لك العش الـ/مضوي	بوحشته/ وبالغصص الـ/دوامي
مفاعِلنْ مفاعيلنْ فعولنْ	مفاعِلنْ مفاعِلنْ فعولنْ

<sup>(٣٣٨)</sup> ديوان الجواهري ٢٢٧/٥

<sup>(٣٣٩)</sup> م.ن: ٣٥١/٥

<sup>(٣٤٠)</sup> م.ن: ٣١٩/٣



وصابتك الـ/تحايا عا/طرات  
مَفاعيلُنْ مَفاعيلُنْ فَعولُنْ  
تعالى المجـ/د لا مال/ فيجزى  
مَفاعيلُنْ مَفاعيلُنْ فَعولُنْ  
ولا نشب/ تهان الروح/ فيه  
مَفاعيلُنْ مَفاعيلُنْ فَعولُنْ  
بما لم يحـ/تمل صوب الـ/غمام  
مَفاعيلُنْ مَفاعيلُنْ فَعولُنْ  
ولا ملـك/ يحلل بالـ/حرام  
مَفاعيلُنْ مَفاعيلُنْ فَعولُنْ  
فتخضع للـ/طغاة وللـ/طغام  
مَفاعيلُنْ مَفاعيلُنْ فَعولُنْ

نجد في الأبيات المختارات نقشي زحاف العصب(مَفاعِلُنْ ← مَفاعيلُنْ) ليحمل مناجاة رائعة شخصتها امه واعادته بها إلى امسه في امسها ولم يحضر زحاف الكف لأسباب ثلاثة اولها: أنه لا يحضر إلا مع العصب لأن حضوره من دونه يؤدي إلى توالي خمس حركات ثقلها غير مستساغ، وثانيهما: أن القصيدة ليست محصورة على رثاء يطلب ترادف المتحركات من دون ثقل، وثالثهما: أن هذا الزحاف خلاف زحاف العصب يترك كسرا ايقاعيا في أذني المتلقي فلا يقصده الجواهري الكبير إلا مغرضا له ليكون في تعمده حضوره ما يظهر حسنة ايقاعية وتلاحما بين مبنى ومعنى مثلما تجنب أن يجمع بين(الكف) و(العصب) ( مفاعلتن ← مَفاعيلُنْ)لأسباب ذاتها، كما تجنب الزحافات القبيحة مثل: الخرم وذلك لتعارضه مع ما يتوخاه هذا البحر من تدفق وما يظهره الخرم(مفاعلتن ← فاعلتن) من قطع موسيقى يمجه المتلقي، وهذا ما يخشاه الجواهري ، فهو دائما يقصد إلفة الإيقاع لتوصيل الغرض.

## ٢- مجزوء الوافر:

أ – مجزوء الوافر الصحيح: يكون ضربه صحيح(مفاعلتن) دائما:

مَفاعِلُنْ مَفاعِلُنْ مَفاعِلُنْ مَفاعِلُنْ

يضرب تفعيلاته زحاف(العصب) باستثناء الضرب فلا يدخله هذا الزحاف، كتب عليه الجواهري اربع قصائد كلها جاءت في مرحلة الغربية باستثناء واحدة عنوانها(بريد الغربية)، خاطب في واحدة<sup>(٣٤١)</sup> نفسه راثيا وتناول في اخرى<sup>(٣٤٢)</sup>، مفتخرا بها يائسا من آل أمسها، أما في

<sup>(٣٤١)</sup> بريد الغربية: ٤/ ٣١٥

<sup>(٣٤٢)</sup> أزح عن صدرك الزبدا: ٥/ ١٧١

الاثنين الآخرين فقد انثنى عن نفسه إلى غيرها مهناً مفتخراً في الأولى<sup>(٣٤٣)</sup>، قالبا الفخر إلى سخرية لاذعة في الثانية<sup>(٣٤٤)</sup> التي يقول منها:

أ(عبدة) يا اب/نة الطرب	ويا معسولة النشب
مفاعلاتن مفاعلاتن	مفاعلاتن مفاعلاتن
ويا معزولة النصف	بن مبتعد/ ومقترب
مفاعلاتن مفاعلاتن	مفاعلاتن مفاعلاتن
كرجع الحائلك النول	بنسج المطرف القشب
مفاعلاتن مفاعلاتن	مفاعلاتن مفاعلاتن
ويا مهزوزة الخطوا	ت لم تخطئ/، ولم تصب
مفاعلاتن مفاعلاتن	مفاعلاتن مفاعلاتن
لأنت أجل/ل مدخر	لأنت أعز/ز مطلب
مفاعلاتن مفاعلاتن	مفاعلاتن مفاعلاتن

كان الجواهري في منفاه فألف عبد الله الجبوري بايعاز نظامه كتابا عن الجواهري عنوانه (الجواهري ونقد جوهرته) ملاءة سباً وشتماً ، فردّ عليه بهذه القصيدة.

ساعد ضيق مساحة المجزوء على التلميح لا التصريح، وهذا ما يتطلبه الجواهري هنا وقد استثمر شهرة الوافر وشدة الفته في غرض الفخر ليقبله سخرية لاذعة، وقد تداول القصيدة زحاف العصب (مفاعلتن ← مفاعلتن) فلون موسيقاها خارجاً بها من الرتبة وقد دخل مع الكف على عروض البيت الثالث (مفاعلتن ← مفاعلتن) ان اصغينا لوقع هذا البيت وجدنا فيه كسرا ايقاعيا على الرغم من أنه (الكف) قد وقع على العروض، وهي نهاية جملة موسيقية. من هنا ندرك سر عدم اقبال الجواهري على هذا الزحاف واقباله على العصب الذي لا نجد له أي كسر او وقف ايقاعي في الأذن، كما أننا نجد التدوير قد وقع في البيتين الثاني والرابع وكأنه يعبر به عن المعنى فوزع (النصفين) بين العروض وحشو العجز في البيت الثاني مثلما وزع (الخطوات) في البيت الرابع مضيفا استرخاءً موسيقيا يضيف سخرية على سخرية مفرغاً

<sup>(٣٤٣)</sup> سلاماً أيها الأسد: ٢٧٥/٥

<sup>(٣٤٤)</sup> عبدة الجبورية: ٣٠٩/٥

المعنى الواحد في شطري البيت الواحد، ومن التضاد بين استرخاء المبنى وزخ المعنى الواحد محمولا عليه، يأتي التناقض الذي يتفق مع السخرية؛ غرض القصيدة هذه، ونجد أن الشاعر قد صرّح المطلع مضيفا غنائية محببة تستفتح موسيقى القصيدة جالبة انتباه المستمع، وهذا ما يفعله الجواهري في ثنايا قصائده ومنها هذه القصيدة طالبا بها حضور انتباه مستمعه.

ب – مجزوء الوافر الهزجي<sup>(٣٤٥)</sup>: يكون ضربه معصوبا دائما:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

كتب عليه الجواهري دوبيتا واحدا ومقطوعة واحدة وثلاث قصائد<sup>(٣٤٦)</sup>، جاءت قصيدتان في مرحلة الغربية وما تبقى كتبها في مرحلة علوه، وهذا ما يدلنا على صعوبة تداول هذا النوع عند المبتدئين من الشعراء بابداع وتجديد.

ان النبر الذي احدثه زحاف(العصب) في العروض قد ابعده الوافر عن مد موسيقاه إلا إذا جاء بالردف حرف مد كما فعل في قصيدته(خبت للشعر انفاص) فأدب فيها رثاء الذات ومدّها بتطريب حزين أخاذ، أما في سواها مما جاء على مجزوء الوافر الهزجي من شعره فلا نجد في قوافيها ردفا أو تأسيسا، لذا لا نجد الرثاء فيها ولا الحزن الذي يبثه المد الايقاعي حاملا ما يعبر عنه من معنى؛ فكانت المحصلة أن لا نجد منها نصا مشهورا أو مشارا إليه، بل تحيات وشكر ليس غير، صلح النبر الايقاعي في العروض على حمل الغرض المقصود في كل منها يقول من قصيدة(ابا زيدون):

أبا زيدون/ ما ألقى	مغانيك /وما أطفى
مَقَّاعِيْلُنْ مَقَّاعِيْلُنْ	مَقَّاعِيْلُنْ مَقَّاعِيْلُنْ
لَقَدْ اَوْحَا/شَنَا بَعْد	ك لَوْلَا نَعْمَ/مَةَ الذِّكْرَى
مَقَّاعِيْلُنْ مَقَّاعِيْلُنْ	مَقَّاعِيْلُنْ مَقَّاعِيْلُنْ
أبا زيدون/ والدينا	يمازج حلـ/وها المرا

<sup>(٣٤٥)</sup> هذه التسمية عن د. مصطفى جمال الدين في كتابه الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ٧٩

<sup>(٣٤٦)</sup> هي: أ – شكر واعتذار: ١٦٩/٥ (دوبيتا).

ب – غزل في الجو: ١٧٩/٥ (٧) ابيات.

ج – خبت للشعر انفاص: ٣/٣٩١ (٦١) بيتا.

د – أبا زيدون: ٤/٢٢٥ (٢٤) بيتا.

هـ – براغ أو حوار: ٤/٣٥٩ (٤٤) بيتا.

مَفَاعِلُنْ مَقَّاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ مَقَّاعِلُنْ
جَفَافٌ تَسْ/تَقِي شَهْرَا	سَنَبْقَى طُـو/لِ اعـوَام
مَقَّاعِلُنْ مَقَّاعِلُنْ	مَقَّاعِلُنْ مَقَّاعِلُنْ
صَبَا المَشْبُوب/ب لا تَعْرَى	أَلَا يَا لِيـ/ت أَفْرَاس الـ
مَقَّاعِلُنْ مَقَّاعِلُنْ	مَقَّاعِلُنْ مَقَّاعِلُنْ

حاول الجواهري أن يوهم بتقنية المطع لشد متلقيه في هذه القصيدة، ثم حاول أن يجعل الوصل إلفا ليمد بالموسيقى، ولكن حرف الروي (الراء) جاء بشدته نبرا يملأ السمع ثم أن تفعيلات القصيدة تكاد تكون كلها معصوبة باستثناء التفعيلة الأولى من حشو عجز البيت الثالث فقط جاءت مسالمة (مفاعلتن) فكان لتفشي النبر الأثر كله في سلب رقتها ومدّها بصلاية حاول (الكف): (مفاعلتن ← مفاعيل) تخفيفها واسباغ رقة بدخوله على التفعيلة الأولى من البيت الأول فأفصح ولكنه اخفق في التفعيلة الأولى من عجز البيت الثالث، وذلك لحمله الفعل (يمازج) على إيقاعها وهو فعل مترادف حرفان في آخره فمنحاه شدة وهما حرفا الزاي والجيم. أرى أن وقع زحاف العصب (مفاعيلن) المتفشي في تفعيلات القصيدة له كل الأثر في اختيار هذا الفعل (يمازج) واضرابه. نافلة القول أن القصيدة لا تنهض إلى مستوى الجواهري الشعري ولا تقوم ممثلة عنه.

### لا هرج عند الجواهري، بل وانفر:

نسب عبد الحميد الرشودي إلى بحر الهزج قصيدتين ودوبيت من شعر الجواهري (٣٤٧)، وإذا أخذنا ((بما قاله القدماء من أن القصيدة تعد من الوافر إذا وجد فيها بيت تفعيلته (مفاعلتن) وإن كانت كل التفعيلات الأخرى (مفاعلين)) (٣٤٨) كان لنا حديث آخر في قصيدتي الجواهري ودوبيته؛ يقول من قصيدة (خبت للشعر انفاس) (٣٤٩):

(٣٤٧) ينظر: تحليلات عروضية لشعر الجواهري :

أ - قصيدة (خبت للشعر انفاس): ٦٧

ب - قصيدة (براغ): ٨١.

ج - دوبيت (شكر وعذر): ٨٧.

(٣٤٨) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ٨٣

(٣٤٩) ديوان الجواهري: ٣/٣٩١.

وتوهمهم /وعيش القو م أوهمهم /وأحداس  
مفاعلتُن مفاعلتُن مفاعلتُن  
عبرت كما /مشت في الفخ ر للنسمات أنفاس  
مفاعلتُن مفاعلتُن مفاعلتُن  
تنصب صدرك العريبا ن إذ لم يب /ق برجاس  
مفاعلتُن مفاعلتُن مفاعلتُن

وهناك أبيات كثيرة نجد فيها تفعيلة (مفاعلتن) مظهرة أن القصيدة على مجزوء الوافر ليس غير، أما القصيدة الثانية (براغ او حوار)<sup>(٣٥٠)</sup>، فقد نقشت تفعيلة (مفاعلتن) في اجزاء ابياتها كلها، يقول:

وإنك تن /شد الدنيا منزلة /على فكري  
مفاعلتُن مفاعلتُن مفاعلتُن  
وأطباع الـ /ورى حلا موشاة /على قدرك  
مفاعلتُن مفاعلتُن مفاعلتُن

أما في الدوبيت (شكر و عذر)<sup>(٣٥١)</sup> فيقول في بيته الثاني:

سيصلح مـ /نكم العذر إذا لم يصـ /لح الشعر  
مفاعلتُن مفاعلتُن مفاعلتُن

على وفق هذا كله يظهر أن لا وجود لبحر الهزج في شعر الجواهري وأن القصيدتين والدوبيت جاءت على مجزوء الوافر.

المرتبة	أنواع الوافر	المجلد الاول	المجلد الثاني	المجلد الثالث	المجلد الرابع	المجلد الخامس	المجموع الكلي
١	الوافر التام الصحيح	١٠	٣	١١	٤	١٢	٤٠
٢	الوافر الهزجي	—	—	١	٢	٢	٥
٣	مجزوء الوافر التام	—	—	—	١	٣	٤
							٤٩

<sup>(٣٥٠)</sup> ديوان الجواهري ٣٥٩/٤

<sup>(٣٥١)</sup> م.ن: ١٦٩/٥

## بنية التشكيل الإيقاعي للخفيف في الشعر العربي:

مدخل:

قيل عن الخليل في أصل تسميته أنه سمي خفيفاً ((لأنه أخف السباعيات))<sup>(٣٥٢)</sup> وقيل (( سمي خفيفاً لأن الوجد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الاسباب فخفت ))<sup>(٣٥٣)</sup> ، وقيل لخفته في الذوق والتقطيع؛ ففيه تتوالى ثلاثة أسباب والأسباب أخف من الأوتاد<sup>(٣٥٤)</sup> ، ويشترك مع السريع والمنسرح والمضارع والمقتضب في تكوين دائرة المشتبه وهو ((مبنى على فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، ست مرات))<sup>(٣٥٥)</sup>.

يمتاز الخفيف بموسيقاه العذبة ، وذلك لكثرة الزحافات غير اللازمة فيه ، فيضرب زحاف الخين تفعيلته الأولى والثالثة (فاعلاتن ← فعلاتن) ، ويضرب تفعيلته الثانية (مستفعلن ← متفعلن) (مفاعلة) ، ويدخل على ضربه التشعيب علة غير لازمة (فاعلاتن ← فالاتن) (فاعاتن) ، وكذلك يضرب زحاف الكف تفعيلته (مستفعلن ← مستفعل) و (فاعلاتن ← فاعلاتن) ولا يجوز دخول الخين معه كما تلزم علة الحذف وزحاف الخين في عروض وضرب الخفيف المهذب ، كما سـنـرى

---

(٣٥٢) العمدة: ٤٥٦/١ ، نور القبس: ٧١ (م . ش)

(٢) الكافي في العروض والقوافي للتبريزي : ١٠٩ .

(٣) ينظر: موسيقى الشعر وعلم العروض : ١٠٥ ، الشافي في علم العروض والقوافي : ١٨٩ ، الميزان: ٨٤ .

(٣٥٥) العقد الفريد: ٤٣٠٠ (الموسوعة الشعرية) .

## بيئة التشكيل الإيقاعي للخفيف في شعر الجواهري :

كتب الجواهري على الخفيف ثمانية واربعين نصا شعريا، جاءت على ثلاثة انواع منه تاركا ما ليس له حضور في جمهوره ، ولم تألفه ذاتقته، فكتب على العروض الصحيحة والضرب الصحيح احدى وثلاثين قصيدة وسبع مقطعات وثلاث رباعيات ودوبيتين اثنتين ليصبح المجموع ثلاثة واربعين نصا شعريا ، أما مجزوء الخفيف ذو العروض الصحيح والضرب الصحيح فقد كتب عليه ثلاث قصائد ومقطوعة واحدة مكونة اربعة نصوص شعرية. ولم يحظ الخفيف المهذب إلا بقصيدة واحدة، فكان المجموع الاجمالي لما كتبه على هذا البحر ثمانية واربعين نصا شعريا.

إن هذا التفوت العددي بين أنواع الخفيف الثلاثة التي كتب عليها الجواهري مرده إلى أن المجزوء منه لا يتسع لما يريده في اغراضه زد عليه ما لهذا البحر من تطريب وموسيقى طاغية لا تقترب من هذه الاغراض ولا تستساغ أن تكون تفعيلات لشاعر خطابي مثل الجواهري ،لذا نجده في أنواع الخفيف الثلاثة التي تداولها شعره لا يتخذه لأغراض خطابية إلا اذا قصد ايصال فكرة على تطريب وتمايس كما في قصيدة(علموها)<sup>(٣٥٦)</sup> التي أراد بها الدعوة إلى تعليم المرأة لا بجدال يتخذ بحرا خطابيا جادا ، بل أراد التطريب والرقعة انسجاما مع المرأة ومع المجتمع الذي لا يجد للخطاب الجاد في هذا الموضوع مكانا آنذاك عنده. فعمد إلى رقة وليونة وموسيقى تدب إلى قلب المخاطب لتسيطر على عقله معولا على ما في الخفيف من ((جزالة ورشاقة))<sup>(٣٥٧)</sup> كما يرى القرطاجني.

أما الخفيف التام المهذب فهو يزيد الخفيف طربا على طرب، وهذا ما لا يتفق واغراض الجواهري ولا مع ما يريده من الشعر، فهو شاعر الايقاع المدوي الصاخب القلق المقلق، فلا يصلح هذا(المهذب) لأغراضه الشعرية ولا لطبعه، وسنرى أن قصيدته الوحيدة التي على هذا النوع من الخفيف كتبها لنفسه متغنيا منتشيا بها ولم يكتبها لغرض يلامس الناس ومعاناتهم.

إن ديدن الجواهري في كل بحر هو أن يكتب على أنواعه الحية التي يعيش ايقاعاتها الناس فتوصله إليهم متجنباً ما لا يستسيغونه وما لا يجد هو فيه ابداعا او موصلا جيدا إلى غرضه، واليك الأنواع الثلاثة التي كتب عليها الجواهري من الخفيف:

<sup>(٣٥٦)</sup> ديوان الجواهري: ٣٨٧/١

<sup>(٣٥٧)</sup> منهاج البلغاء وسراج الادباء: ٢٦٩

## ١- الخفيف التام:

أ- الخفيف التام الصحيح: تفعيلاته هي:

فاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلَاتُنْ      فاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلَاتُنْ

إن الخفيف الصحيح فيه مساحة ايقاعية جيدة لحمل المعنى ولكن ليس أي معنى، فهذا النوع من الخفيف يصلح للتطريب حزنا وفرحا، كما يصلح عليه بسط الأفكار التي يرفضها المنطق، انه موصل ايقاعي رائع للأفكار التي لا يقرّها العقل!! بحر ايقاعاته توصل الفكرة إلى القلب ليتكفل هو باخضاع العقل، فيه خمر الشعر، وعلى موسيقاه تستطيع تحميل ما تشاء من افكار متناقضة واغراض متعارضة يسعها ويوصلها بعذوبة قل نظيرها، لذا نجد اجراً قصائد الجواهري في وقتها قد كتبها على هذا النوع وهي (النزغة)<sup>(٣٥٨)</sup>، و(جربيني)<sup>(٣٥٩)</sup>، (عريانة)<sup>(٣٦٠)</sup>، ناهيك عن قصيدة(عدّ عنك الكؤوس)<sup>(٣٦١)</sup>، وقصيدة(سلمى وردة بين أشواك)<sup>(٣٦٢)</sup>.

إن الخفيف يكتبه الجواهري حين يكون منتشياً في حزن أو فرح متمرداً لا يقصد بتمرده المتلقين قدر ما يريد الانتشاء وكأنه يتخذة خمرا يعربد على تفعيلاتها من دون قيد وحدّ متطاولا على ما يشاء له التطاول ،يقول من قصيدة (النزغة) :

قال لي صا/حبي الظريف/ وفي الكفِّ      ف ارتعاشٌ/ وفي اللسان/ انحباسة  
فاعِلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فَعِلَاتُنْ      فاعِلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فاعِلَاتُنْ  
أين غادر/ت عمّة/ واحتفاظاً      قلت:إني/ طرحتها/ في الكناسة  
فاعِلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فاعِلَاتُنْ      فاعِلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فاعِلَاتُنْ

نجد زحاف(الخبن): (فاعلاتن فَعِلَاتُنْ)، (مستفعلن مُتَّفَعِلُنْ ← مفاعلن)،  
قد ضرب البيت الأول، والثاني ، كما نرى التدوير في البيت الأول من دون أن يتم  
المعنى فأتمّه التضمين في البيت الثاني، ولم يدور في البيت الثاني لكراهة حضور  
التدوير في المضمن، غير أنه يقع في ذلك في البيت الرابع من هذه القصيدة جامعاً

<sup>(٣٥٨)</sup> ديوان الجواهري : ٣٩٩/١

<sup>(٣٥٩)</sup> م.ن: ٤٠٩/١

<sup>(٣٦٠)</sup> م.ن: ١٢٣/٢

<sup>(٣٦١)</sup> م.ن: ١٨٣/١

<sup>(٣٦٢)</sup> م.ن: ١١٥/٢



سحقوهنَّ/نَ عن طريق/ق الخساسة	كم نفوس/ شريفة/ حساسة
فَعَلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعَلَاتُنْ	فَعَلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعَلَاتُنْ
سَنَ الليلي/ بغظة/ وشراسة	وطباع/ رقيقة/ قابلتهم
فَعَلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعَلَاتُنْ	فَعَلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعَلَاتُنْ
كر بأسِي/ وإن تحا/ميت باسه	ما لضعف/ شكواي ده/ري فما أنـ
فَعَلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعَلَاتُنْ	فَعَلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلَاتُنْ
سأ صحيحاً/ فلم أجد/ مقياسه	غير أني/ اردت للـ/نجح مقيا
فَعَلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعَلَاتُنْ	فَعَلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعَلَاتُنْ
وأطّلت/ من نابيه/ وسواسه	وقديماً/ مسّت شكوك/عقولا
فَعَلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلَاتُنْ	فَعَلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلَاتُنْ

نرى في ضربى البيت الأول والثاني علة غير لازمة وهي التشعيب قد حذف الحرف

الأول من الوند المجموع كما نرى أن الشاعر يكثر من زحاف الخبن فلا نجد(مفاعلهن ← مُسْتَفْعِلُنْ) سالمة منه إلا في حشو صدر البيت الثالث. ونلاحظ التعارض بين طبع الشاعر في الاسترسال والتفصيل وبين الموسيقى الراقصة هذه، لذا يضطر كثيرا إلى التدوير والى التضمين طلبا لتمام المعنى، ويكون الخفيف التام الصحيح ملاذ الجواهري حين يضطر للقول عليه في غرض لا تستجيب له سليقته كما في قصيدته (مدينة ٧ نيسان)<sup>(٣٦٣)</sup> او حين يريد أن يرسم في الشعر ويتفنن في الوصف خاصة في وصف الطبيعة والتعبير عن حال من أحوالها كما في قصيدته (لبنان)<sup>(٣٦٤)</sup>، وقصيدته (إيه بيروت)<sup>(٣٦٥)</sup>، وقصيدة(يومان على فارنا)<sup>(٣٦٦)</sup>.

هو يكتب عليه ليرسم في غرضه ويتغنى منتشيا حاملا معانيه على هذا العزف الأخاذ، هذا ما نجده حتى في قصائده السياسية التي تهز اعطاف من تقصدهم<sup>(٣٦٧)</sup>، أو تهز أعطاف الناس

<sup>(٣٦٣)</sup> (مدينة ٧ نيسان): ٥٧/٥

<sup>(٣٦٤)</sup> (لبنان): ٣٣٣/٢

<sup>(٣٦٥)</sup> (إيه بيروت): ٣٤١/٤

<sup>(٣٦٦)</sup> (يومان على فارنا): ١٠٥/٥

<sup>(٣٦٧)</sup> كما في قصيدة(إلى القوتلي): ٨٨/٤

كلهم (٣٦٨).

---

(٣٦٨) كما في قصيدته (في نكري غاندي): ١٥٧/٤

## ب - الخفيف التام المهذب:

هو خفيف تام غير أن عروضه وضربه قد دخلهما الحذف (فاعلاتن\_ فاعلا(فاعلن)، ثم الخبن(فاعلا\_ فَعِلُنْ)، وهما لازمان فتكون تفعيلاته:

### فاعلاتنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ فاعلاتنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

هذه الموسيقى الرائعة تأتي بها تفعيلات مختلفة ثلاث في الصدر ومثلها في العجز مع دخول زحاف الخبن عليها(فاعلاتن/ مُسْتَفْعِلُنْ\_ فاعلاتن مفاعلن) لتهب هذا النوع من الخفيف عذوبة وتطريبا لا حد له، إلا أن هذا لا يتفق وطبع الجواهري ولا مع ما يريده من الشعر، فهو لسان حال مجتمع يعيش خشونة الحياة وشطف العيش ويكابد أيامهم فكيف بالخفيف المهذب أن ينهض وسيلة ايقاعية للتعبير عن هذا كله وكيف بموسيقاه الترفة المخملية أن تتحمل أفكار ومعاني شاعر يصدر عن الجماهير واليها ويعيش صميمها ومعاناتها. لهذا كله لا نجد له على هذا النوع إلا قصيدة واحدة تنساب عذوبة ورقة شخّص لها ذاته وخاطبها بشجن مطرب تأخذك إلى الجواهري الانسان معبرة بنعومة وذوق عن خوالجه، يقول منها<sup>(٣٦٩)</sup>:

اشكاة/ وليس من/ سمعا	ومتى كنت/ لا نذا/ فزعا
فَعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ	فَعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ
ولمن تش/ تكي؟ وأن/ تفتي	مشتكى كل/ ل خائف/ هلعيا
فَعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ	فَعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ
صاح قلها/، ولا تخف/ حرجا	شريعة الغاب/ نوقت/ سبعا
فَعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ	فَعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ
صاح واصدح/ وأنت لا/ عنها	هو ممن/ تستامه ضرعا
فَعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ	فَعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ
صاح والمرء لا مرد/ د له	من قضاء/ إلا إذا/ خضعا
فَعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ	فَعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ

نجد أن زحاف الخبن قد عم الابيات كلها متفشيا فيها فلا نجد(مُسْتَفْعِلُنْ) سالمة إلا في التفعيلة الثانية من حشو عجز البيت الرابع والخامس لكأن الشاعر به يريد أن يواكب انسياب

الخفيف المهذب ويمنحه تدفقا على تدفقه او لكان ذوب الشاعر في رفته يميل به إلى توالي المتحركات واجتناب النبر فيعمد إلى الخبن. أن اختلاف التفعيلات في صدر كل بيت منحه موسيقى لا نجدها في البحور ذات التفعيلة الواحدة المكررة او ذات التفعيلتين المتشافتين، وان استنساخ هذه الموسيقى في العجز مدعاة إلى حضور المتلقي فيها ومشاركة شاعرها أحاسيسه ومدعاة إلى تماسك ايقاعي متجدد بزحاف الخبن غير اللازم.

## ٢ - مجزوء الخفيف:

أ - مجزوء الخفيف الصحيح: وهو مثل مجزوءات البحور الأخرى حذف منه العروض والضرب فصار :

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ      فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ولم يجد العروضيون لهذا النوع أمثلة تجعله مقبولا، بل هو مثال واحد تتداوله كتب العروض هو :

ليت شعري / ماذا ترى      أم عمرو / من أمرنا<sup>(٣٧٠)</sup>  
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ      فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وفي هذا ثقل تمجه الأذن فكل من الصدر والعجز ينهض بتفعليلتين؛ الأولى تكاد تخمد لتقوم الثانية لا تمازج او تموسق او توافق بينها، فكل منهما تنهض مستقلة وتتطفئ مستقلة بحركاتها وسواكها، وقد أحسن صنعا المتأخرون اذ ادخلوا الخبن لازما في عروضه وضربه فكان:

فَاعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ      فَاعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ

ب - مجزوء الخفيف المقصور: هو ما كانت عروضه صحيحة (مُسْتَفْعِلُنْ) وضربه مقصور مخبون (مُسْتَفْعِلُنْ) متفعلن (فعولن)، فكان:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ      فَاعِلَاتُنْ فَعُولُنْ

وهو أثقل من تمام الأول وفيه من الكسر الموسيقي كثيره خاصة في ضربه ومن التنافر بين صدر وعجز ما تدركه الأذن وتمجه، لذا لم يكتب الجواهري عليه نصا شعريا، بل كتب على ما ألفه الناس وكثر في شعرهم وهو المعدل من النوع الأول، ثلاث قصائد ومقطوعة

<sup>(٣٧٠)</sup> ينظر: الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ١١٤ (الهامش).

واحدة<sup>(٣٧١)</sup>، مداعبا بقصيدتين من الثلاثة المرأة مستعينا بخفة ايقاع وايجاز ما يوفره المجزوء فما  
بالنا بمجزوء الخفيف، يقول من قصيدة(سلمى على المسرح):

العبي فالى/هوى لعب	وابعثى هـ ز/زة الطرب
فاعلاتنْ مُتَفَعِلَانْ	فاعلاتنْ مُتَفَعِلَانْ
مثلي دورك الجمي	ل على شر/عة الأدب
فاعلاتنْ مُتَفَعِلَانْ	فاعلاتنْ مُتَفَعِلَانْ
احسني نق/للة وإن	تعبت هـ /ذه الركب
فاعلاتنْ مُتَفَعِلَانْ	فاعلاتنْ مُتَفَعِلَانْ

نجد الشاعر يلتزم بالخبن زحافا لازما في العروض والضرب لكنه(الخبن) يكون زحافا غير  
لازم في حشو الصدر والعجز كما نجده يعتمد التدوير لا تمام المعنى حين لا يسعه الاتمام في صدر  
وعجز، ونرى أن الشاعر أحسن اختيار حرف الروي(الباء الساكنة) وكأنه يصدم به ويحرك دليلنا  
على هذا القول تكرار فعل الأمر في بداية كل صدر من الأبيات الثلاثة وفي بداية عجز البيت الأول  
المصرع(العبي، وابعثي، مثلي، احسني)، ونجده ايضا في ابيات كثيرة من القصيدة:

(فعل أمر)..... (ب)(روي)

لكننا نجد أن الشاعر قد كتب قصيدة على هذا النوع من الخفيف لا علاقة لها بالمرأة، بل  
استثمر سخريته السوداء مستفيدا من تراقص الايقاع موظفا المساحة الإيقاعية مجيدا البتر والتلميح  
مبتعدا عن الابهام، تلك هي قصيدة(ما تشاؤون) التي كتبها في مرحلة علوه مفجرا بها غضبه  
مستقرا ميزات مجزوء الخفيف، يقول منها:

ما تشاؤون/فاصنعوا	فرصة لا/تضيعوا
فاعلاتنْ مُتَفَعِلَانْ	فاعلاتنْ مُتَفَعِلَانْ
فرصة أن/تحكموا	وتحطوا/وترفعوا
فاعلاتنْ مُتَفَعِلَانْ	فاعلاتنْ مُتَفَعِلَانْ
وثلوا/على الرقا	ب وتعطوا/ وتمنعوا
فاعلاتنْ مُتَفَعِلَانْ	فاعلاتنْ مُتَفَعِلَانْ

<sup>(٣٧١)</sup> سلمى على المسرح: ٤٥/٢، ما تشاؤون: ٣/٣٥٥، مناجاة: ٥/٢٦٧، فرقة الدفاع عن  
السلام: ٥/٢٦٧ (مقطوعة)



## بنية الشكيل الإيقاعي للرمل في الشعر العربي:

مدخل:

بحر ييني مع الهزج والرجز (دائرة المجتلب) ويكون فيها على ((فاعلاتن ست مرات))<sup>(٣٧٢)</sup>، قيل أسماء الخليل رملاً ((لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض))<sup>(٣٧٣)</sup> أي ((الدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج ، يقال رمل الحصير إذا نسجه))<sup>(٣٧٤)</sup> ، وقيل سُمِّيَ رملاً لأن الرمل نوع من الغناء<sup>(٣٧٥)</sup>، والرمل في اللغة الإسراع في المشي فقل سمي رملاً لسرعة نطقنا به والرمل في اللغة الهرولة<sup>(٣٧٦)</sup> ، وهو لا يأتي في الشعر على وفق دائرته فإذا جاء تاماً كانت عروضه معلولة بالحذف (فاعلن)، أما ضربه فيختلف باختلاف أنواعه وإذا جاء مجزوءاً اختلف الضرب والعروض باختلاف الأنواع. إن كثرة دخول الخبن في حشو وعروض وضرب تفعيلته الوحيدة (فاعلاتن) ساعده على أن يكون من بحور الطرب الغنائية المثيرة للنشوة لانسيابها على اللسان<sup>(٣٧٧)</sup> وهو ((يجود في الفرح والحزن والزهد))<sup>(٣٧٨)</sup> وله لين وسهولة<sup>(٣٧٩)</sup> بسببها زعم المتنبّي أنه وضع للعمامة فخالف ما تواضع عليه العامة بمقطوعته البائية<sup>(٣٨٠)</sup> جاعلاً أعاريض أبياتها على أصلها في الدائرة (فاعلاتن)<sup>(٣٨١)</sup>:

إنما بدرُ بن عمار سحابُ      هطل فيه ثواب وعقابُ  
إنما بدرُ رزايَا وعطايَا      ومنايَا وطعان وضرابُ  
وتقطيع البيتين منها:

(٣٧٢) العقد الفريد: ٤٢٩٨ (الموسوعة الشعرية).

(٣٧٣) العمدة: ١٣٦، وينظر: شذرات الذهب في أخبار من ذهب: ٢٧٧/١، نور القبس: ٧١ (الموسوعة الشعرية).

(٣) الكافي في العروض والقوافي للتبريزي: ٨٣.

(٤) ينظر: م. ن. ، البناء العروضي للقصيد العربية: ٧٣، موسيقى الشعر وعلم العروض: ٧٥. (٣٧٦) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ١٣٣، علم العروض التطبيقي: ١١٧، المرشد الوافي في العروض

والقوافي: ٨٤.

(٦) ينظر: المرشد الى فهم أشعار العرب: ١٢٦-١٣١، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: ٩١.

(٧) علم العروض التطبيقي: ١١٧.

(٣٧٩) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الادباء: ٢٦٩.

(٣٨٠) ينظر: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: ١٤٤.

(٣٨١) ينظر: (١)، ٣: ١٣٨ (هامش).

إنما بدر/بن عمّار/سحابُ  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ  
هطل في—ه/ثواب/وعقابُ  
فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ  
إنما بدر/رزايما/وعطايما  
فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ  
ومنايما/وطعان/وضرابُ  
فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ

فإن شفع التصريح لعروض البيت الأول فما الذي يشفع لأعاريض الأبيات الثمانية الأخر؟!؟



## بيئة التشكيل الإيقاعي للرمل في شعر الجواهري :

تجاوز الجواهري المتنبّي جاعلاً بخدعة التدوير بيت الرمل في رباعيته (بغداد في الصباح)<sup>(٣٨٢)</sup> بخمس تفعيلات فلا هو مجزوء ولا هو تام:

صقّ الديـكُ/وقد زعـ/زعـه الفجـ/وألوى/ بالصباح  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
ومشى النور/على الحقـل/وفوق الـ/درب يزهى/ والبطاح  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
آه ما أروغ بغداد/وأحلا/ها على ضوء الصباح  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
غسلت كفـ/ف السنا كلـ/ل الجراحات/بها حتـ/تى جراحي  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

بل خلط بين أربع وخمس تفعيلات في رباعية واحدة<sup>(٣٨٣)</sup>:

قلت للشـيـخ/خ آرتضى العمـ/مة رزقاً/ والقميصا  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
غطيا منـ/ه صغار الـ/فكر والنخـ/وة والرأ/ي المحيصا  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

وإذا كان المتنبّي قد استعمل الرمل على وفق وجوده في دائرته (فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ) فإن الجواهري قد استعمله في ابیات متفرقة من قصيدته الرائعة (أزف الموعد)<sup>(٣٨٤)</sup>، وقد أعذر التصريح فعله في مطلع القصيدة:

أزف الموعد/والوعـ/د يعنُّ والغد الحـ/و لأهليـ/ه يحنّ  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
وجاء على سرّه في العذر بيت آخر:

(٣٨٢) ديوان الجواهري ، الرباعيات: ١٥٧/٤ .

(٣٨٣) رباعية (قلت وقال) : ١٥٩/٤ .

(٣٨٤) ديوان الجواهري : ١١٩/٤ ، ومعلوم أن عروض بحر الرمل التام تأتي محذوفة وجوباً ولا تأتي تامة إلا شذوذاً أو للتصريح أو للتقفية.

وهو حتى/ إن تجافى/ عنك خذنُ  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
لكن ابياتا سقطت في الخطأ من دون أن يتلقاها تصريح فلا يعلها إلا الشذوذ منها:

والغد الحلو/و بكم يش/رق وجة  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
من لدنه/ وبكم يض/حك سنُ  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
ومنها:

يصفع الطا/غوت جبا/را فيهفو  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
وبدك الـ/وغد سفا/حا فيهنو  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
ومنها:

ينعق الشاكون إن يخضرّ طفل  
أفلا كان لهم في امس عود  
اجمعوا أمركم فالدهر جمر  
يطرد البؤس به رفق وعدل  
بالشباب الغضّ أو يورق غصنُ  
في التوابيت وفي الاكفان ردنُ  
ودم لا خمرة تجنى ودنُ  
والحزازات مـصافاةً وأمـنُ

يبدو أن الجواهري استساغ عامية الايقاع في هذا البحر فأوغل فيه شذوذا وصولا إلى روجه ليستحوذ على اعجاب الحد الاعلى من متلقي الشعر فنرى خطابه عليه أكثر حميمية متوسلا الايغال في هذه الحميمية حتى ولو كان ذلك على حساب حدود البحر مادام فيه شذوذ يسمح بذلك. والجواهري عموما لا يبتكر في الايقاع، بل يوغل فيما أتى به السابقون له ، هذا ما نراه هنا ونراه في التوشيح الذي اعتمده شعراء المهجر في شعرهم موسوعينه عن الموشح متخذين محاكاتهم الغربية ذريعة تجمعهم بعرب الاندلس ،فأخذ الجواهري هذا ليبدع توشيحاته. ومثل قصيدته(أزف الموعد) نجد الجواهري يأتي بأعاريض بعض ابيات قصيدته(يا هلال الفكر)<sup>(٣٨٥)</sup>على ما جاءت في دائرة هذا البحر تامة من دون مسوِّغ إلا الشذوذ حتى طال ذلك أكثر من عشرين بيتا هذه صدور بعضها:

هكذا ظل/ل كما كنـ/ت حفيّا  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

يا هلال الـ /فكر، كم طو/ورت جيلاً  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن  
وانبرى يجـ /ري دماً منـ /ه عبوس  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن  
وتعالـت /تزدهـي فيـ /جـروت  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن  
أبد الدهـ /ر تـشيدـ /ن هبات  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لقد كتب الجواهري قصيدته هذه بعد أن تجاوز التسعين بسنتين فله العذر.. أراد الاسهاب والاستطراد من دون أن تعينه شيخوخة طعنته ومن دون أن يعينه البحر الذي اختاره في الاسهاب والاستطراد، لذا مال في أحايين كثيرة إلى أصله في دائرته قاصداً افساح البحر لعواطفه وقد أنساه(النظم) وهو في هذا العمر أن هذا البحر لا يصلح للاستطراد والافاضة وتداول الغرض بوجوه عدة، فهو بحر يوجد في الحزن والفرح والزهد وضروب الموشحات ، اذا استثنينا(رباعيات) الجواهري التي ضمت تسع رباعيات تلاعب في تفعيلات بعضها كما رأينا في رباعيتي(بغداد في الصباح)و(قلت وقال) ، خلاهما جاءت السبعة على مجزوء الرمل الصحيح، فإن التفتنا إلى غير هذه الرباعيات نجد أن الجواهري قد كتب على الانواع الآتية من الرمل وهي:

## ١- الرمل التام:

### أ – الرمل التام الصحيح:

وتكون عروضه محذوفة(فاعلاتن فاعلن) وضربها صحيحا(فاعلاتن)، وقد كتب الجواهري على هذا النوع مقطوعة واحدة وسبع قصائد<sup>(٣٨٦)</sup> ، قاصداً المد في القول وتبسيط الفكرة وصولاً إلى روح هذا النوع ، يوصله إلى متلقيه ببساطة ويسر فلا غرابة إذن من المباشرة ولا أولى بها من أنواع الرمل نوع غير صحيحه.يقول من قصيدته(الاحاديث شجون) :

---

(٣٨٦) المقطوعة هي(مستهام): ١/١٦٥، أما القصائد فهي: (الأحاديث شجون): ١/٢١١ ، (الريف الضاحك): ١/٢٠٣ ، (ستالينغراد): ٢/٣٦١ ، (قف بأجداث الضحايا): ٣/١٤٧ ، (أزف الموعد): ٤/١١٩ ، (يا هلال الفكر) ٥/٣٥٧ ، (خطر أن يصبح المرء خطير): ٥/٣٦٧.

جددي ريـح الصبا عهـد الصبا  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ  
إن اباحت/ لك أرباب الهوى  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ  
جددي عهـد أمانيهـه التي  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ  
يوم كنا/ والهوى غض/ض وما  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ  
ما علمنا/ كيف كنا/ وكذا  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ  
وأعيدي/ فالأحاديث شجون  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
سره فالـ/حكم عندي/ أن يصونوا  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
قرن العيـش بها نعـم/م القرين  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
فتحت إلـ/لا على الطهر/ العيون  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
دين أهل الـ/حب والحب/ب جنون  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

من اسباب عامية هذا البحر والفته أنه لا يداخله إلا زحاف (الخبث) في صحيحه هذا فلا تنويع  
إيقاعي يدخل عليه بل أن تفعيلته (فَاعِلَاتُنْ) تكاد تكون حتى في عروضه (فاعلن) هي ذاتها قد  
أصابها الحذف (فاعلاتن فاعلن)، لكن هذه التفعيلة من البساطة الإيقاعية ما يجعلها مألوفاً  
عند العامة وبها يقترب هذا البحر منهم فإن التفت إلى الأبيات الخمسة السابقة وجدت الشاعر قد أفاد  
من هذا البحر الذي لا يحتاج راكمه إلى باع تجربة بل يساعد حضوره في الروح الجمعي من  
الكتابة عليه، لننظر إلى قوله (الأحاديث شجون) وقوله (نعم القرين) وقوله (فالحكم عندي) وقوله (م  
دين أهل الحب والحب جنون) كلها صيغ متداولة حاضرة في ذاكرة الجماعة تتقبلها محمولة على  
إيقاعات الفتحة هذه الذاكرة فلا (خبث) منقش في هذه القصيدة، فإن طراً فلا يلون أو ينحرف بالإيقاع،  
بل يحاول تسريعه من دون تأثير يذكر، إذ لا يكثر منه لأن الأصل في هذا البحر البساطة.

#### ب - الرمل التام المقصور:

عروضه محذوفة (فاعلاتن فاعلن)، وضربه مقصور (فاعلاتن ← فاعلان)، لم يكتب  
الجواهري على هذا النوع من الرمل إلا قصيدة واحدة فهو قريب من صحيحه، بل هو صحيحه في  
ضربه فأقدا حرفه المتحرك بفقده ساكنة الأخير وتسكين المتحرك السابق له فيبدو المد في ألف  
تفعيلته (فاعلاتن) قد أمسك بها سكون النون وحدها ما نعا من امتداد هذا البحر إلى مباسطته ويسره  
والفته الموسوم بها حتى ليبدو إيقاع الضرب في هذا النوع منتظرا على عجل وكأن بصدمة اسكات

الألف بالسكون يمنح هذا البحر عجلة لا يريدها، يقول الجواهري في قصيدته الوحيدة<sup>(٣٨٧)</sup> على الرمل المقصور كتبها في مرحلة ظهوره حيث لم تكتمل بعده درايته بالبحور<sup>(٣٨٨)</sup>:

كل ما في الـ/كون حب /وجمال	بتجليـ/ك وإن عز/ز المنال
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
بسط النور/ فكم ثائر بحر	هادئاً بات/ وكم ما/جت جبال
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
ورياض/ ضاحك الزهـ/ر بها	ثغرك الصا/في ونجا/ك الخيال
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
وسهول/ كاد يعرفو/ هضبتها	نزق من/ صبوة لـ/ولا الجلال
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
ما لمن يهـ/وى جمالا/ زائلا	وعلى البد/ر جمال/ لا يزال
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

القصيدة يشير ضعفها إلى بدايات الشاعر ، فتجده يستعمل فيها(العروض) مرتين من دون قصر(فاعلاتن)، صح منه ذلك في البيت الأول لوقوع التصريع ،وشذ في عروض البيت الثاني كما نجد خطأ نحويا في البيت الخامس وصحيحه(ما لمن يهوى جمال زائل)، استثنى الخبن في عروض وحشو القصيدة من دون أن يمس ضربها لأن الخبن يسترسل بالتفعيلة مفقدا مد الألف حضور سكونه محدثا صدمة بسكون الروي، وما جاء الردف(الألف) إلا في سبيل احضار هذا المد الايقاعي ثم احداث رجة موسيقية له بسكون الروي.

### ج – الرمل التام المحذوف:

عروضه محذوفة(فاعلن) وضربه كذلك(فاعلن) فيحدث هذا مجانسة مألوفة بين شطري البيت الواحد يسبغ على البحر تسريعا ايقاعيا مألوفاً سببه هذه الموافقة بين العروض والضرب ما يدفع بالشاعر إلى الاكثار من الكتابة على هذا النوع من الرمل<sup>(٣٨٩)</sup>، يقول من قصيدة (آهات):

(٣٨٧) (استعطاف الاحبة): ١١١/١

(٣٨٨) كتبها عام ١٩٢٢ م.

(٣٨٩) كتب الجواهري على الرمل المحذوف مقطوعة واحدة هي(عاطفات الحب): ١٧٨/١، وسبع قصائد هي:(جنابة الآمال): ٨٦/١،(البادية في ايران): ٢٨٨/١،(الباجه جي في نظر الخصوم): ٩٣/٢،(يوم فلسطين): ٣١١/٢،(يراع المجد): ٣٤٨/٢،(بكرت جلق): ٩١/٤، (آهات): ١٢١/٥.

لا تلم امـ/سك فيما/ صنعا  
فاعلاتن فَعَلَاتُنْ فَعَلُنْ  
امس قد ما/ت، ولن يبـ/عشه  
فاعلاتن فَعَلَاتُنْ فَعَلُنْ  
هدرا ضيـ/يعته مثـ/ل دم الـ  
فاعلاتن فَعَلَاتُنْ فَعَلُنْ  
لم تمطره/ فلا تسـ/أل به  
فاعلاتن فَعَلَاتُنْ فَعَلُنْ  
واطرحه/ واسترح من/ ثقله  
فاعلاتن فَعَلَاتُنْ فَعَلُنْ  
أمس قد فا/ت، ولن يسـ/ترجعا  
فاعلاتن فَعَلَاتُنْ فَعَلُنْ  
حملك الهمـ/م له والـ/هلعا  
فاعلاتن فَعَلَاتُنْ فَعَلُنْ  
ملك(الابـ/رش) لـ/ما ضيـ/عا  
فاعلاتن فَعَلَاتُنْ فَعَلُنْ  
اشـ/باباً/ أم سـ/حباباً/ أقلعا  
فاعلاتن فَعَلَاتُنْ فَعَلُنْ  
لا تُضع أمـ/سك واليو/م معا  
فاعلاتن فَعَلَاتُنْ فَعَلُنْ

إن المعاني لها مرجعياتها في القاموس الشعبي، لذا نجد الشاعر لا يمعن في المعنى ولا يداور القول فيه، بل هو يثير ما ألفه المتلقي وتربى عليه عجا مانحا رشاقة يريد بها زحاف الخبن جمالا في تجسيد المعنى، وقد جاء التصريح فاتحة تلفت المتلقي إلى القصيدة بعد تسلمه للمعنى المتداول الذي حملته البيت الأول.

لا نجد في القصيدة إلا زحاف الخبن دخل جوازا كل مفاصلها عروضاً وضرباً وحشواً مانحاً القصيدة تموجاً ليقاعياً أزرتة علة الحذف التي نالت من العروض والضرب وآتت في تآزرها معه تنوعاً موسيقياً أبعد البحر عن مدّه المألوف وقرب معانيه إلى اللحن من دون البسط.

## ٢- مجزوء الرمل: كتب الجواهري على نوعين من مجزوء الرمل هما:

### أ - مجزوء الرمل الصحيح: عروضه صحيحة كضربه:

#### فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

كتب عليه الجواهري مقطوعة وخمس قصائد، واحدة منها كادت تكون مقطوعة<sup>(٣٩٠)</sup>.

قلنا إن بحر الرمل يجود في الحزن والفرح والزهد وضروب الموشحات من دون تفصيل ولا يصلح للاستطراد والافاضة وتداول المعنى بوجوه عدة، بل يحلو عليه التداول

(٣٩٠) هي (مبادلة العواطف): ٨٠/١ (١١) بيتا، و (يا يراع الحر): ٨٤/١ (١٢) بيتا، و(الشاعر)

: ١٨٩/١ (٢٣) بيتا، و(درب الشباب): ٢٥٦/١ (٥٤) بيتا، و(سواستبول): ٣٥١/٢ (٧٤) بيتا، و(يا غريب

الدار): ٢١٧/٤ (١٢١) بيتا.

على سعي حثيث، فحسن مجزوؤه لاعتماده التلميح الذي يقوّل الذاكرة الجماعية معتمدا  
الروح الشعبي المشترك بين ايقاع البحر والمعاني التي يحملها، يقول الجواهري في قصيدة  
(يا غريب الدار):

مـن لهُمَّ / لا يـجـارى	ولأهـمَّ / حيـارى
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
ولمطـويـي / على الجمـ	ر سـررأ / وجهـارا
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
طالبا ثأرا / من الدهـ	ر الذي يطـ / لب ثارا
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
مـن نـاءٍ / عاف أهـلا	وصـحـاباً / وديـارا
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
تخـذ الغـر / بـة دارا	إذ رأى الذئـ / ل إسـارا
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

نجد القصيدة مصرّعة طلبا لتفعيل انفعالات الشاعر وطلبا لحضور انتباه المتلقي وشد  
مفاصل القصيدة واحضار الملح من دون بسط قد تتطلب زوائد القول، ونجد أن الشاعر  
اعتمد التدوير وهذا ما يشير إلى انثيال المعاني عليه وتدفق شعره من دون أن يجد مساحة  
ايقاعية فعمد إلى التدوير حين لم يكفه التلميح اتمام المعنى وقد جاءت القصيدة ذات طرب  
حزين وشجن محبب تأخذ بالشاعر إلى الابداع، اعان في ذلك تساوي شطري البيت الواحد  
فيها واختزالهما بالمجزؤية، و تدفق زحاف الخبن فيهما من دون اسهاب يدعو إلى حضور  
طاغ للروح الشعبي الذي بالإفراط في حضوره تقترب القصيدة من محكي القول فاقدة  
شاعريتها، فضيق مساحة المجزوء حدا بالشاعر إلى سلوك التلميح مبتعدا عن الايغال في  
الروح الشعبي، وهذا ما أوصله إلى الشعر الحق في هذه القصيدة.

الرمل في ديوان الجواهري

المرتبة	أنواع الرمل	المجلد الاول	المجلد الثاني	المجلد الثالث	المجلد الرابع	المجلد الخامس	المجموع الكلي
١	مجزوء الرمل التام الصحيح	٤	١	—	٩	—	١٤
٢	الرمل التام الصحيح	٣	١	١	—	٢	٧
٣	الرمل التام المحذوف	٣	٣	—	١	—	٨
٤	الرمل التام المقصور	١	—	—	—	—	١
	١ رباعية (٥ تفعيلات) + ١ رباعية (٤ و٥ تفعيلات) = ٢ ←+						٣٢ = ٣٠



## بنية التشكيل الإيقاعي للمقارب في الشعر العربي:

ينتمي مع المتدارك إلى الدائرة الخامسة (دائرة المتفق) ، والمقارب (بفتح الراء وكسرها، والفتح أولى) ، سمّاه الخليل مقارباً ((لتقارب أجزائه، ولأنها خماسية يشبه بعضها بعضاً))<sup>(٣٩١)</sup> ، وقيل سمّي مقارباً ((لقرب أوتاده من أسبابه وأسبابه من أوتاده اذ نجد بين كل وتدين سبباً خفيفاً واحداً وقيل بل لتقارب أجزائه أي لتمائلها وعدم الطول والبعد فيها))<sup>(٣٩٢)</sup> وقيل لتقرب أوتاده بعضها من بعض<sup>(٣٩٣)</sup>. وهو إلى السجع اقرب منه إلى الشعر لاعتماده تفعيلية واحدة ، لذا أجازوا في عروضه القبض والحذف جريا مجرى الزحاف غير اللازم، كما أجازوا في حشوه زحاف القبض محاولة للخروج عن رتبة إيقاعه .

إن تكرار تفعيلته الواحدة ثماني مرات في البيت الواحد أحدثت طرقة في أذني مستمعه مشعراً إياه وكأنه في موكب حثيث الخطى، وأن تفعيلته التي تبدأ بخفوت (فعو) ثم بحدة باقيها (لن) أفادت في أن يصلح — على سعة — للتعبير عن الحزن والاسى والجزع بصخب وعناد وقوة خلاف المديد.

إيقاعاته لا تسمح بالهزيمة أمام حزن المعاني التي ركبته، ولا بالخذلان فإن أتى الحزن والخذلان في قصيدة ما، تجدهما يربآن أن يسلما صاحبهما، بل هو يتناول بهما، بحر جنائزته مهيبة تمتد المعاني في سعة من دون أن تلتفت أو تقف عند التواء إيقاعي، ويكتب عليه الشاعر بإفاضة يسعها تكرار تفعيلته الواحدة، و((الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخذ عادة وزنا طويلاً))<sup>(٣٩٤)</sup>، يألفه أي ناظم متعلم لما فيه من تدفق ورتابة ولكن لا يجيد فيه إلا الحاذق ، يتحاشاه الكبار فلا يكثر منه كي لا تسقط تجاربهم في رتابته فلم يقربه قديماً إلا من كان قادراً على ترويضه<sup>(٣٩٥)</sup>

(١) شذرات الذهب في أخبار من ذهب : ٢٧٧/١ .

(٣٩٢) فن التقطيع الشعري والقافية: ١٨٥، وينظر: العمدة: ١٣٦/١، نور القيس: ٧١ (الموسوعة الشعرية) ،

عقري من البصرة: ٩٧

(٣) ينظر: الكافي في العروض والقوافي للتبريزي: ١٢٩ .

(٣٩٤) موسيقى الشعر: ١٧٧ .

(٥) ينظر: المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٣٣٤-٣٣٥، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة: ١٠٢ .

## بنية التشكيل الإيقاعي للمقارب في شعر الجواهري :

لم يكتب الجواهري على (المقارب المقصور)، وأرى مرد ذلك أن ضرب هذا النوع من المقارب لا يتناسب مع إيقاع تفعيلاته الأخر، فهو ينهي حثيث تفعيلته (فعولن) بمدّ أو بسكونية تتنافى والروح الخطابية عند الجواهري، ثم أنها تبهت المتلقي، بل تكاد تفقده، فبعد سبع مشدودة الإيقاع من تفعيلة (فعولن) تأتيه الضرب بها باردة تقف على ساكنين:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

العروض يضربها (القبض فعولن)، أو (الحذف فعولن) فيشتد الإيقاع ويتوتر، ويأتي الضرب على برودة يأتي بها ساكنان فيتغرب الإيقاع عن المعنى، بل يخذله مثلما يخذل المتلقي واضعاً من خطاب الشاعر الذي حملته التفعيلات السبع من البيت الواحد لتقف على صمت أو يكاد وتراخ يهدم ما بنته تلك التفعيلات.

مسلم أن القافية تقف في ضرب البيت وهي همّ الجواهري الأول في حضورها الطبيعي وتقعدها، فما بالك بها وقد جاءت مخذولة في هذا الضرب لا تتفق مع ما بناه في البيت كله لأجل حضورها. كتب الجواهري على ضربين من هذا البحر هما:

### ١- المقارب التام:

أ – المقارب التام الصحيح: تفعيلاته هي:

فُعُولُنْ فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

إن هذا النوع مترادف التفعيلة يأتي ضربها خاذلاً عروضها المتحررة في ثلاثة اختيارات (قبض، وحذف، وصحيح)، فالضرب ملزوم بصحيح تفعيلة يثبت البحر على سكونية تجهد الزحافات والعلل في كل البحر على إخراجها منها مجددة دماء إيقاعاته مانحة كل شاعر بصمته الخاصة وأسلوبه المنفرد، لذلك أرى أنه لا إكثار للشعراء عموماً على ما اسميه فطرة البيت إلا في بداياتهم ويكثر عند النظامين إلا إذا كان فيه من جواز الزحافات والعلل ما يجدده ويرفع عنه رتابة فطرته، فلم يكتب الجواهري على المقارب الصحيح إلا ثلاث قصائد ومقطوعة واحدة جاءت ثلاث منها في مرحلة ظهوره<sup>(٣٩٦)</sup>، يقول من (على كوند):

(٣٩٦) هي: أ- (في تقرّظ ديوان الخياط): ١٥٣/١ (٦ أبيات).

خليلي/ي أحسن/ ما شا/قني      بفار/سَ هذا/الجمال/الطبيعي  
 فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ      فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ  
 إلى الآن تجري/ متون ال/جبال      علينا/ بمثل/ مذاب ال/دموع  
 فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ      فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ  
 هلمّا/ معي نحّ/و هذي ال/رياض      نجدّد/ عهداً/ بفصل ال/ربيع  
 فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ      فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

نلمح وراء السطور حرارة وعاطفة ومشاعر لا يريتها قصر قامة تجربته الشعرية آنذاك، نراه معولا على تراثه في خطاب المثني ونجد سذاجة التجربة في قوله (أحسن ما شاقني)، (الجمال الطبيعي)...

استثمر الشاعر الزحافات الجاهزة في هذا النوع فمال الى القطع في عروض البيت الاول (فعو) والى القبض (فعول) في التفعيلة الثانية في حشو صدره والتفعيلة الاولى في حشو عجزه وعجز البيت الثالث والتفعيلة الثانية في حشو البيت الثاني في عروض البيت الثاني والثالث من دون ان ينهض ذلك كله بالقصيدة وذلك لأن الزحاف لم يأت عن نضج شعري واكتمال تجربة يعرف بهما استثمار كل زحاف او علة لخدمة القصيدة في المبنى والمعنى. لقد استعمل بحرا طال بيته بتفعيلته المترادفة ثماني مرات من دون ان تكون لديه خبرة تنهض بغرض يملؤها، لذا نراه يميل في قصائد هذا النوع إما الى الاسترسال والسرد المبالغ بهما او الى التعجيل بإنهاء القصيدة من دون ان تجد تدويرا او تضمينا واحدا كما في الابيات المثال وقد حاول بالنداء المتكرر خمس مرات فيها دفع نفسه الى الشعر ، ولكن من دون جدوى، اما قصيدته (في عيد العمال) ،التي كتبها في مرحلة علوه فحسبك ان تقرأها لتجد أن المناسبة قد كتبها ليس غير، كثر فيها اسداء النصح كما تجد أن الشاعر يجاهد القول في سبيل ان تطول وما اوصلها إلا إلى سبعة وخمسين بيتا، لن تجد منهم بيتا مدورا، لعدم ازدحام القول وانثيال المعاني على الجواهر في فيها، بل جاءت نحنا يكذ طالبا معنى لمبنى ايقاعي بدا مفسرا للقصيدة في أنها واجب شعري مفروض على الشاعر.

ب. (النجوى): ١٧٤/١ (٧١) بيتا.

ج. (على كرنند): ٢٠٢/١ (١٣) بيتا.

د. (في عيد العمال): ١٥١/٤ (٥٧) بيتا.

## ب – المتقارب التام المحذوف:

### فعولن فعولن فعولن ← (فعول/ فعو) فعولن فعولن فعولن فعو

كتب الجواهري على هذا النوع من المتقارب قصائد هي إنسان عين شعره<sup>(٣٩٧)</sup>، فقد كتب عليها (المقصورة) التي تعد أكبر قصائده ابياتا، ثم تلاها في العام ذاته عام ١٩٤٧م، فكتب رائعته (أمنت بالحسين) ثم تلا عامه هذا فاجعته بأخيه جعفر فكتب عام ١٩٤٨م قصيدته الخالدة (أخي جعفر)، كتب بعدها بثلاث سنين تقريبا رائعته (سلام على حاقد تائر).

هذه القصائد كتبها الجواهري في مرحلة العلو وجاءت كلها على ضرب محذوف (فعو) إيغالا بالصدمة وإعلاء لنبرة الخطاب، وذلك بإزالة نصف تفعيلة الضرب تقريبا (فعو) ما يمنح الشاعر الموافقة أو المخالفة مع العروض ليختار ما يناسب انفعاله ويجسد معانيه جاعلا من عروض ابياتها مسرحا له يوقع عليها ايقاعات نفسه ومشاعره، فمرة يأتي بها محذوفة وطورا مقبوضة مبتعدة عن صحيحها ابتعاد الجواهري عن الرتابة والتسليم الذي تولدهما خاتمة الصدر ذي العروض الصحيحة، أما في الحشو فكان زحاف القبض متفشيا يرفده احيانا زحاف الخرم (عولن) معتمدا التقفية والتدوير، هذا كله يمنح القصيدة حيوية ولحمة بين ابياتها، فالتدوير والتضمين عند الجواهري لا يأتي ضعفا في القصيدة، بل انثيالا تستقدمه سعة البيت او معنى يطلب سعة لا يجدها فيفيض الى البيت الذي يليه. إن تدفق هذا النوع وتوالي ضربات تفعيلته الواحدة يأخذان به ليكتب أجمل ما كتب تجريدا، مرة جرّد نفسه فكتب (حاجك في الحب لا يجمل)<sup>(٣٩٨)</sup>، ومرة جرّد بائعة السمك ليكتب (بائعة السمك)<sup>(٣٩٩)</sup>، أخذنا منحى السرد الذي يغريك بالمرأة بطلة يشدك بالحديث عنها ليوطن فكرة القصيدة في ذاكرتك، ويكتب تائرا قصيدته (الجزائر)<sup>(٤٠٠)</sup> فيسعه هذا الضرب في الابداع متلافيا هو في تمرده وثورته وهذا النوع من المتقارب في تدفقه وتوالي الضربة فيه وتلونه بتتوع زحافات، ثم يلتقي الشاعر والمعنى الايقاعي مع الغرض الذي تناول الجزائر تائرا فإن التفت الى الغزل تدفق المتقارب المحذوف بين يديه تدفق حسيته في جسده ليكتب قصيدة (إيها)<sup>(٤٠١)</sup>، وقصيدة (ذات الحجاب)<sup>(٤٠٢)</sup>، أخذنا من الجوازات

(٣٩٧) كتب على المتقارب المحذوف ثلاث وعشرين قصيدة وخمس مقطوعات.

(٣٩٨) ديوان الجواهري: ٣٣/٥

(٣٩٩) م.ن: ٣٢٣/٤

(٤٠٠) م.ن: ٣٩/٤

(٤٠١) م.ن: ٢٥٣/٣

العروضية ما يسبغ على المعنى كنهه متباينا بين ثورة في قصيدة وغزل في اخرى وتجريدا لغرض في  
ثالثة، نجد في كل نوع منها تلون ايقاع يختلف بين قصيدة وأخرى حتى في الغرض الواحد وهذه ابیات من  
قصيدته الخالدة (أمنت بالحسين) (٤٠٣) تجسيدا لزحافات هذا البحر في ضربه المحذوف وتلويها للايقاع  
مسايرة للمعنى وحمل له:

تتوّر بالأبـ/لـج الأروـع	فداء/ لمتواك من مض/ جمع
فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو
روحاً / ومن مسـ/كها اضـ/وع	بأعبـ/ق من نـ/فحات الـ/جنان (٤٠٤)
عولن فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو	فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ
وسقياً/ لأرضك/ من مصـ/رع	ورعياً/ ليومـ/ك يوم الـ/طفوف
فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو	فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ
على نهـ/جك النيـ/ير المهـ/يع	وحزنا/ عليك/ بحبس الـ/نفوس
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو	فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ
بما أنـ/ت تأبـ/ه من مبـ/دع	وصوناً/ لمجدـ/ك من أن/ يذال
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو	فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ

لونت زحافات القبض والحذف والخرم غير اللازمة وزحاف الحذف اللازم القصيدة كلها بدأ  
الشاعر قصيدته بالتقفية ولا نقول بالتصريع وثنى بالتدوير في البيت الثاني ليظهر لنا تدفق القول  
وانثياله عنده بفعل الالهام الشعري الذي حضره. نجد الحذف (فعو) في عروض البيت الاول  
والخامس ونجد القبض (فعول) لا ينجو منه بيت من الابيات الخمس، كما نجد الخرم (عولن) في اول  
تفعيلات عجز البيت الثاني لا أقول ان الجواهري الكبير يقصد الى هذا كله، بل إنه شاعر فذ تأخذ  
انفعالاته مسارات الزحافات والعلل مسترفة ذلك لاطهار المعنى وتوالي بناء القصيدة من دون  
رصد سابق وتنظير معد.

لم يكتب الجواهري بيتا واحدا على مجزوء المتقارب لادراكه فقدان سعة هذا البحر في  
مجزوءه فلا يقوى آنذاك على اغراضه الشعرية وما هو بالشاعر الذي له من الاغراض  
والمعاني البسيطة التي يصلح لها المجزوء من هذا البحر لهذا كله تجنبته موهبته للتباين بين

(٤٠٢) م.ن: ٨٣

(٤٠٣) ديوان الجواهري: ٢٩/٣

(٤٠٤) اذا دُورَ البيت تغدو العروض (فعو) وصدر العجز (فعولن) من دون خرم.

جبلتها و جبلته.



## بنية التشكيل الإيقاعي للسريع في الشعر العربي:

مدخل:

اطال العروضيون الكلام في أصل السريع فأدخلوه في ((دائرة المشتبه))<sup>(٤٠٥)</sup>، بعد أن أرجعوه الى أصل وهمي: ((مستفعلن ، مستفعلن مفعولات))، ثم أدخلوا عليه زحافات وعللاً ليستقيم على ما وجدوه من شعر كتب عليه ، اسماه الخليل سريعاً ((لأنه يسرع على اللسان))<sup>(٤٠٦)</sup> لكثرة أسبابه في شطر واحد منه سبعة أسباب لفظاً<sup>(٤٠٧)</sup> وقيل ((سمي سريعاً لسرعه على الذوق والتقطيع))<sup>(٤٠٨)</sup>، ومرد ذلك ((أن في كل ثلاث تفاعيل منه سبعة أسباب بموجب الدائرة، والأسباب كما هو معلوم أسرع من الأوتاد في النطق بها وفي تقطيعها، ويجود السريع في الوصف وتصوير الانفعالات))<sup>(٤٠٩)</sup>.

## بنية التشكيل الإيقاعي للسريع في شعر الجاهلي :

قلّ في الشعر الجاهلي وذلك لضيق سخته على تداول الأغراض المتعددة التي تتناولها القصيدة الجاهلية. فهو بحر بسيط الإيقاع يقترب من النثر صلحت عليه التقريرية والمباشرة، لذا كثر مذيله عند الجاهلي دون باقي أضربه محاولة في توسيعه ليخدم اغراض شعره القليلة المحمولة عليه. فالجاهلي لم يكثر على هذا البحر وذلك لتنافره مع طبعه المستنفر المستنفر ولابتعاد إيقاعات هذا البحر عن حماسة جماهيره التي تهم الجاهلي كثيراً طرق إيصال قصائده اليها وإذكاء مشاعرها .إنه بحر يكرر تفعيلة واحدة تكررارا بليدا وكأنه مكلف بها مجبر على استنساخها مرتين، أما تفعيلته الثالثة (فاعلن) فهي التفعيلة المكررة (مستفعلن) سقط عن اولها سبب خفيف (مستفعلن فاعلن) من دون ان تنفع علة او زحاف في اخراجها عن رتابتها فإن اردنا ان نرى الجاهلي ناظما لا شاعرا نقصد قصائده على هذا البحر التي يبلغ أطولها تسعة وستين بيتاً<sup>(٤١٠)</sup>، أما عددها فثمانى قصائد ومقطوعة واحدة ودوبيت واحد.

إن قصائده على السريع لا تتعبه، بل تأتي سريعة توصل المعنى، وقد يكفي الدوبيت او

(٤٠٥) ينظر: العقد الفريد: ٣٠٠ (الموسوعة الشعرية/٣، قرص ليزري) ،الميزان: ٧٣.

(٤٠٦) العمدة: ١٣٦، ينظر: نور القبس: ٧١ (الموسوعة الشعرية (قرص ليزري) ).

(٣) عروض الشعر العربي بين التقفية والتجديد : ١٠٤ .

(٤) موسيقا الشعر وعلم العروض : ١٢٢ .

(٤٠٩) فن التقطيع الشعري والقافية: ١٤٤

(٤١٠) هي قصيدة (يا غادة الجيك ويا سحرهم) ٣٥/٥



المقطوعة لحمل غرض ما من دون افاضة لا داعي لها.

إن السريع بحر لا تدخله زحافات كثيرة، بل لا تجد في حشوه إلا الخبن (مستفعلن ← متفعلن: مفاعلن)، والطبي (مُسْتَفْعِلِينَ مستعلن) مستنفداً بذلك امكانيته مقيداً بثلاث تفعيلات لكل من صدره وعجزه. كتب الجواهري على ثلاثة انواع لهذا البحر هي:

### ١- السريع التام:

أ - السريع التام الصحيح: وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلن) وضربه مثلها:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن      مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن

لم يكتب الجواهري على السريع الصحيح سوى قصيدة قصيرة واحدة ودويت واحد<sup>(٤١١)</sup>، يقول من قصيدته (علي الخالصي):

صدقت يا/ برق بهـ/ ذا النبأ	ومن لي الـ/ يوم بأن/ تكذبا
مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن	مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن
من هزة الـ/ حزن غدا/ خافقا	سلكك أم/ من هزة الـ/ كهربا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن
طارت بيوم/ النحس بر/ قية	آه على الـ/ آمال طارت هبا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن
شقت على الـ/ أسماع اصـ/ داؤها	وهزّ فيـ/ ها المشرق الـ/ مغربا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن
موجزة الـ/ لفظ ودا/ عي الأسى	بالحزن في/ أثنائها/ أطببا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن

هذه القصيدة كتبها الجواهري عام ١٩٢٥م أي أنها في مرحلة ظهوره لذا نجدها تصدر عن اتكاء على التراث في بنائها ولها مرجعياته. إن عواطفه لم تجد بعد أسلوبها الخاص لتظهر واسمة الشاعر على قصيدته فراها في معان لأكها التراث وأشبعها تكراراً، ومثل قولنا في المعنى يكون قولنا في المبني، فالجواهري لم تتضح تجربته بعد ليستثمر الزحاف أو العلة في القصيدة ومافيهما من سمات تضع للشاعر بصمته

(٤١١) هي قصيدة (علي الخالصي): ١/٢٢٥ (٤٣) بيتاً. والدوبيت (الثائر والغد): ٣/٣٢٤

عليها حاملة أحاسيس تعجز عنها فطرة البحر، والادراك لا يأتي عن وعي فقط، بل هو نتاج تجربة تأتي من تمثل التراث في بوتقة موهبة شعرية كبيرة، هنا نجد التجربة تسعى الى نضجها والموهبة الشعرية حين لا يسعفها النضج الشعري تتكئ على مصادرها. استخدم الشاعر جوازات السريع الصحيح فكان للخبن (مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ) حضور في الابيات (١، ٣، ٤)، وأن زحاف الطي قد حضر في الابيات (١، ٢، ٥) من دون أن يمنح هذان الزحافان هوية خاصة او بصمة تظهر الجواهري الذي عرفناه بعد حين.

ب - السريع التام المقطوع: عروضه صحيحة وضربه مقطوع:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ      مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

يوافق ضرب السريع هذا زحافي الخبن والقطع في احداث عجلة في القصيدة واربك ايقاعي لا يبدو نشازا وذلك لتقدم الخبن او الطي على القطع وجميعها حذف في أصل تفعيلية (مُسْتَفْعِلُنْ)

كتب الجواهري قصيدة واحدة على السريع المقطوع<sup>(٤١٢)</sup>، عام ١٩٧٣م وجميعها في مرحلة الغربة. نجد فيها الشاعر كبيرا تكتبه على السريع المقطوع موهبة فذة وتجربة تضج باكتنازاتها.

القصيدة تقرأ حدثا تختصره مقدمة سبقت القصيدة تقول (كان أول وجه التقى به الشاعر وهو يصل الى الرصيف ناجيا من الموت بأعجوبة متخطيا الضوء الأحمر)<sup>(٤١٣)</sup>. إن السريع المقطوع جاء باربائه الايقاعي وعجلته خير معبر عن ارباكين وقع فيها الشاعر، ارباك الحادث الذي كاد يفقدنا الجواهري الكبير واربك وجه الطفل الذي صادفه يمشي برعاية أمه فاستحضرت هذه الرعاية نقيضها في أطفال يعيشون الحرمان والتشرد في الحياة من دون رعاية تحميهم من دهر الحياة، يقول من القصيدة هذه:

لم يعد عا/مين وكا/نت له      من ثقاة/ بالناس اغـ/وام  
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ      مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ  
يمشي الهويـ/نى يستشفـ/ف الروى      كما أتى الـ/مرسم رسـ/سام

(٤١٢) (على الرصيف): ١١١/٥

(٤١٣) ديوان الجواهري: ١١٢/٥

مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن	مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن
خلفاً ولم/ يزحمه قد/دام	على(الرصيـ/ف) لم يعق/ سيره
مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن	مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن
وهو غدا/ راع وقو/وام	وأمه/ ترعاه قو/واممة
مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن	مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن
من عقرر/ يأتيه إلى/هام	بيننا ابن ست/تين وفي/ زعمه
مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن	مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن
تنهال للـ/أخطار أكـ/وام	يختبط الـ/شارع من/ حوله
مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن	مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن

الإيقاع يرتفع في صدر البيت وينخفض في العجز ويرتفع في الضرب وهذا ما يناسب الجواهري الذي يبني البيت كله للقافية التي تأتي في الضرب طبعاً، وقد استثمر الجواهري الـرديف(حرف الألف) ليسد النقص الإيقاعي في الضرب فبدأ به مكتمل التفعيلة في سمع المتلقي فاقتداً بذلك التخلخل الإيقاعي فيما لو استعمل القصيدة من دون رديف أو تأسيس، لكنه شاعر خطابي يحمل المعنى على إيقاع يتكفله ويصل به إلى مستمعه من دون أن يعيقه البعد النفسي بين الإيقاع والمعنى على الرغم من أنه يدركه جيداً ويعمل به في قصائده إذا لم يتناف ذلك مع جمهوره فإن حصلت مساوئة بين الإيقاع والمعنى من جهة والإيقاع والجمهور انتحى إلى جمهوره محاولاً إيصال المعنى بعبقريّة فذة، وهذا ما نجده في هذه القصيدة. لقد تلاعب زحافاً الخين والطي في القصيدة حاملين المعنى معبرين عنه، ثم امتد الضرب بالردف ليتسع البيت الواحد إلى المعنى وليمنع وقوع الكسر الإيقاعي في أذني متلقيه، ونلاحظ أن الجواهري لم يوقع الخين أو الطي في التفعيلة الواقعة قبل الضرب إلا في البيت الثاني وسبب ذلك هو أعداد هذه التفعيلة لموازرة الـرديف في سد النقص الإيقاعي الذي أحدثه القطع. أما في البيت الثاني فقد جاء الطي(مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ) مغفوراً له، وذلك بتكرار الراء مرتين والسين والميم ثلاث مرات لكل منها سادا النقص الإيقاعي الذي أحدثه الطي، كل هذا مسنود بالردف.(المرسم رسّام).

**ج - السريع التام المذيل:** تكون عروضه صحيحة(فاعلن) وضربه مذيل(فاعلن):

## مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلان

## مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلان

كتب الجواهري على هذا الضرب مقطوعة واحدة وست قصائد، واحدة منها تقترب من المقطوعة أو تكاد<sup>(٤١٤)</sup>. والملاحظ في هذه جميعا ان اللف هو الردف في قوافيها إلا في واحدة<sup>(٤١٥)</sup>، كانت الياء الممدودة ردها، المهم أنها جميعا مردوفة، ثم أن القصائد منها علت قليلا أو تدنت قليلا عن العشرين بيتا باستثناء قصيدة واحدة زد على ذلك أنها جميعا مقطوعة وقصائد ساكنة الروي لقصد التفصيل ومد المعنى فتناقل الايقاع في الضرب تناقلا أتى به الردف وسكون الروي مخالفا ومناقضاً روح البحر هذا، لذا لم يكتب الجواهري عليه قصيدة ذات شأن، وقد أدرك شاعرنا ضعف ايقاع هذا النوع فلم يكتب عليه في مرحلة علوه، بل جاءت عليه قصيدتان في مرحلة غربته وأربع قصائد ومقطوعة<sup>(٤١٦)</sup> في مرحلة ظهوره هي بدايات تحمل من التقليد والمرجعيات الشيء الكثير الا في قصيدة واحدة كانت لها تجربة خاصة نقلها الشاعر على هذا الضرب من السريع حملت مشاعر تجد فيها الجواهري صحفيا لا شاعرا اعان ايقاعها فبدت تقريرية فيها من التفصيل ما يُعجز الموسيقى من النهوض بها الى مصاف الشعر، يقول الجواهري من هذه القصيدة<sup>(٤١٧)</sup>:

سلوا الجما/هير التي/ تبصرون	ماذا أتاحت لكم الـ/أربعون؟
مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلان	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلان
تخبركم/ حرقاة أنـ/ فاسهم	— كيف تقصـ/صت — وانتفاخ العيون
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلان	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلان
سلوهم/ ما بالكم/ كلما	عنت لكم/ خاطر/ة/ تنحبون
مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلان	مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلان
أكل شيء/ءٍ موجبٌ/ للبكا	أكل شيء/ءٍ باعثٌ/ للشجون
مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلان	مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلان

(٤١٤) (فطار الحمام): ٢٠٠/١: (١٦ بيتا).

(٤١٥) (يا داره المجد): ٣٠٧/٤: (١٣ بيتا).

(٤١٦) في مرحلة الظهور (فطار الحمام) (١٩٢١م): ٨٣/١: (مقطوعة)، (على حدود فارس) (١٩٢٤م): ٢٠٠/١: (بعد المطر) (١٩٢٥م): ٢٥٣/١: (النفثة) (١٩٢٧م): ٣٣٣/١: (في أربعين السعدون) (١٩٢٩م): ٣٥/٢: (في مرحلة الغربية)، (يا داره المجد) (١٩٦٣م): ٣٠٧/٤: (يا غادة الجيك ويا سحرهم) (١٩٧٠م): ٣٥/٥:

(٤١٧) في أربعين السعدون: ٣٥/٢:

لم يسعف التصريح ولا الخبن ولا الطي في احياء القصيدة ، وأن التذييل لم يصف إليها الا  
 أنينا أحدثه المدُّ بساكنين في نهاية كل ضرب وكأنه ما جاء الا لإحداث هذا النواح. أما قصيدتا<sup>(٤١٨)</sup>  
 مرحلة الغربة فأرى أن الاسترخاء الذي دبّ في حياة الجواهري في المنفى وعدم حضوره في  
 مكان اضطرّام الأحداث في بلده دبّ فيهما فاسترخى الإيقاع وجاء على كلٍ منهما الغرض مباشرة  
 يطيل التفاصيل في المعنى الواحد فارغا من انثيالات المعاني التي نجدها في القصائد التي تكتب  
 الجواهري وتوسم شعره الحق، يقول من قصيدة(يا غادة الجيك ويا سحرهم):

يا غادة الـ/جيك ويا/ سحرهم	اين اقتنصت/ كل هـ/ذا الجمال؟
مُستَفْعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ فاعلن	مُستَفْعِلُنْ مُتَفَعِّلُنْ فاعلن
من خضرة الـ/مروج من/ حمرة الـ	ورود من/ نبع بسفـ/ح الجبال
مُستَفْعِلُنْ مُتَفَعِّلُنْ فاعلن	مُتَفَعِّلُنْ مُستَفْعِلُنْ فاعلن
يا غادة الـ/جيك ويا/ سحرهم	ويا مهارة/ في كناس الغزال
مُستَفْعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ فاعلن	مُتَفَعِّلُنْ مُستَفْعِلُنْ فاعلن
شاء نداءك/السمح أن/ يلتقي	ضربان شت/تي من ضرؤب/المحال
مُستَفْعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ فاعلن	مُستَفْعِلُنْ مُتَفَعِّلُنْ فاعلن
رفيف صد/غيك المنى/ يافعا	باليأس من/ رفيف شيب/ب القذال
مُتَفَعِّلُنْ مُستَفْعِلُنْ فاعلن	مُستَفْعِلُنْ مُتَفَعِّلُنْ فاعلن

يعيدنا المطلع الى بدايات الجواهري التي يتحاشى فيها التصريح فإن قصده لا يجده  
 مواتيا للابداع وذلك لقلّة تجربته وعدم اكتمال نضجه الشعري، لكننا هنا نجد الجواهري  
 يتعمد ترك التصريح وأرى مرد ذلك هو في الغرض ذاته فهو يتنافى مع التأزم طالبا  
 استرخاء الشاعر في القول، بعيدا عن شد الاحداث باسترخاء ايقاعي يوائم هذا البحر  
 بضربه هذا مقتربا من التفصيل بتكرار النداء(يا غادة الجيك ويا سحرهم)، محاولا به كذلك  
 شد المتلقي مخاطبا حواسه بخطابه هذه الغادة ثم الميل الى الوصف الذي يخدمه البحر  
 ويوغل في تفاصيله، أفاد الخبن والطي المتفشي في كل الابيات المثال في تلوين الوصف  
 ومسايرته، والتعبير عنه بأيقاع صادر عن تجربة كبيرة وموهبة فدّة أحيانا مفاصل القصيدة  
 وأدبتا الروح فيها.



## بنية التشكيل الإيقاعي للرجز في الشعر العربي:

مدخل:

يراه المعري من سفاسف القريض<sup>(٤١٩)</sup>، من الاضطراب جاء اسمه، فقد اسماه الخليل رجزاً ((لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقاة التامة عند القيام))<sup>(٤٢٠)</sup> وسبب اضطرابه أنه يجوز حذف حرفين من كل جزء منه كما تكثر فيه العلل والزحافات والشطر والنهك والجزء فهو أكثر البحور تغيراً<sup>(٤٢١)</sup>، وقيل ((سمي رجزاً لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء))<sup>(٤٢٢)</sup>، وقيل إنه ((مأخوذ من الناقاة التي يرتعت فحذاها))<sup>(٤٢٣)</sup>، وهو أكثر البحور اصابة بالزحافات والعلل حتى قرب من النثر لذلك اسموه حمار الشعراء أو حمار الشعر يقدر عليه من لا يجيد الشعر ((وقيل بل سمي كذلك لأن العرب لا تستعمل منه على الأكثر الا المشطور ذا الثلاثة الأجزاء وهو بهذا شبيه بالراجز من الأبل وهو ما شد إحدى يديه وبقي قائماً على ثلاث قوائم))<sup>(٤٢٤)</sup>، لذا أخرجه الأخفش من الشعر باخراجه المشطور والمنهوك منه وعده سجعاً، سبقه الخليل الى ذلك وتبعه معظم العروضيين الذين يرون معه أن ما كان على تفعيلية واحدة لا يعد شعراً. وخالفهم الزجاج في ذلك<sup>(٤٢٥)</sup>. ((وأكثر ما يستعمل العرب من هذا البحر المشطور، ولهم تصرف فيه واتساع لكثرتة في كلامهم في مواطن الحروب والفخر))<sup>(٤٢٦)</sup>

كثر نظمه في عهد بني أمية وأوائل العصر العباسي لتداعي الحال الى جاهلية متعصبة تتطلب هذا البحر للتعبير عنها حادثة عليه سلطة تغذيها وتسعى لترويج الحروب وتحبيبتها، ضاقت النفوس فضاق الشعر حتى صار رجزاً تتداوله العصبية والتفاخر لخفته ويسره وسهولة النظم عليه ليكثر عند غير الشعراء، فهو على لسان المحارب يحث به نفسه الى القتال في ساحة الوغى لا يعاب منه ولا يرتج القول عليه فيه؛ ف((أكثر بحور الشعر زحافاً واختصاراً))<sup>(٩)</sup>.

(٤١٩) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ١٢٤

(٤٢٠) العمدة: ١/١٣٦، نور القيس: ٧١ (الموسوعة الشعرية (قرص ليزري)).

(٤٢١) علم العروض والقافية: ١٢٩.

(٤٢٢) الكافي في العروض والقوافي: ٧٧.

(٤٢٣) فن التقطيع الشعري والقافية: ١٢٢-١٢٣

(٤٢٤) فن التقطيع الشعري والقافية: ١٢٣، ينظر: البناء العروضي للقصيد العربية: ٥٩.

(٤٢٥) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ١٢٣.

(٤٢٦) تحفة الادب في معرفة أشعار العرب: ٦٣.

(٩) عروض الشعر العربي بين التقفية والتجديد: ٧١.

## بنية التشكيل الإيقاعي للرجز في شعر الجواهري :

بنى الجواهري من شعره على هذا البحر ثمانية نصوص شعرية، جاءت عليه قصيدتان<sup>(٤٢٧)</sup> تناولت الحرب، وكان الجواهري في معركة لكنه يفصح بالرجز عن حالها لا عن حاله مثلما يفصح المقاتلون في معاركهم معبرين به عن حالهم قاصدينها القول أو لا.

لم يكتب الجواهري إلا على نوعين من الرجز هما: الرجز التام الصحيح، والرجز المجزوء تاركا الرجز المقطوع الذي يظهر النشاز لاختلاف بين عروضه الصحيحة وضربه المقطوع، كذلك لم يكتب على الرجز المشطور الذي قامت عليه أكثر أراجيز العرب، وذلك لمخالفة أغراض شعر الجواهري؛ فهو يصلح في الحروب والمنازلات وكان قافيته تشد المقاتل وتدفع به الى المناجزة بعد صعود الهمة فلا تصلح لأغراض الجواهري ولا هي تتوافق مع نفسه في القول، بل إن الرجز المشطور لا يصلح لعصره لانتفاء مناسبة قوله، كما أنه لا يسمح بالاسهاب وتداول الفكرة وهما ابعد ما يكونان عن المقاتل وهو يرجز في أرض المعركة منتظرا، إما النصر أو الهزيمة.

### ١- الرجز التام:

أ - الرجز التام الصحيح: وتفعيلاته:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

يدخله زحاف الخبن (مُسْتَفْعِلُنْ) متفعلن = مفاعلن، وزحاف ← الطي (مُسْتَفْعِلُنْ) مُسْتَعِلُنْ = مُفْتَعِلُنْ). وهذان الزحافان يدخلان في عروضه وضربه وحشوه غير لازمين.

كتب الجواهري عليه قصيدتين ومقطوعتين<sup>(٤٢٨)</sup>، يقول في قصيدته بور سعيد:

(٤٢٧) هما: (ثورة العراق): ٥٥/١، و(بور سعيد): ٥٣/٤

(٤٢٨) المقطوعتان هما: أ. (الخريف في فارس): ٢٥٨/١

ب. (أم سعد): ٣٢٧/٤

أما القصيدتان فهما: أ. (بور سعيد): ٣٢٧/٤

ب. (حبيبيتي نبيهة): ٥/٥



يا معدن الـ/خسة من/ تقاتلُ  
مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ  
أأصيداً/ يذود عن/ أوطانه  
مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ  
أم هم عجو/ز ترتمي/ وصبية  
مُسْتَفَعِّلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ  
وفيم أنـ/ت والغراب صاعد  
مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ  
يا معدن الـ/خسة ثم معبد  
مُسْتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ

وفوق من/ تساقط الـ/قنابل  
مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ  
أم حرة/ عن عرضها/ تناضل  
مُسْتَفَعِّلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ  
ومقعد/ ومرضع/ وحامل؟  
مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ  
ومم أنـ/ت والوباء نازل  
مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ  
فيه إلاة تدعيه/ه مائل  
مُسْتَفَعِّلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ

نجد زحاف الخبن والطي قد غزوا القصيدة كلها شادين من مفاصلها في سبيل مواكبة المعنى وليواكب ايقاعها ايقاع الحرب السريع المتدفق.

## ٢- الرجز المجزوء:

أ - مجزوء الرجز الصحيح: له عروض واحدة صحيحة (مُسْتَفَعِّلُنْ) وضرب مثلها (مُسْتَفَعِّلُنْ):

مُسْتَفَعِّلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ

كتب الجواهري على هذا البحر قصائد أربعة<sup>(٤٢٩)</sup>، أهمها على الاطلاق قصيدة (طرطرا) وإن حاول تثنيتهما في (يا ثمر العار)، (أي جربا تجريبي)، فأخفق ولم ترتق اليها، يقول من قصيدة (طرطرا):

أي طرطـرا/ تطرطـري      تقـدمي/ تـأخري

(٤٢٩) هي: أ. ثورة العراق: ٥٥/١

ب. طرطرا: ٣٩/٣

ج. يا ثمر العار: ٣/١٩١

د. يا نادية: ٥/٣٤١

مُتَفَعِّلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ
تَهَوَّدي/ تَهَوَّصري	تَهَوَّدي/ تَهَوَّصري	تَشِيَّعي، / تَشِيَّسني	تَشِيَّعي، / تَشِيَّسني
مُتَفَعِّلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ
تَهَوَّاتري/ تَهَوَّالعنصر	تَهَوَّاتري/ تَهَوَّالعنصر	تَكْرَدِي، تَعَرَّبِي	تَكْرَدِي، تَعَرَّبِي
مُتَفَعِّلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ
تَعَقَّلي، / تَعَقَّسدي	تَعَقَّلي، / تَعَقَّسدي	تَعَمَّمِي، / تَبَرَّنِي	تَعَمَّمِي، / تَبَرَّنِي
مُتَفَعِّلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ

لقد استثمرت هذا البحر في الذاكرة الجمعية وقلبه سخرية عن حماسة نهضت بها بساطة الايقاع ومنحها الشاعرية الغرض لتجد كثرة زحاف الخبن في القصيدة يشد مفاصلها ليشد اليها المتلقي معتمدا على التلميح من دون الاسهاب فإن أراد توضيح فكرة عمد إلى التدوير أو التضمين كما تجده في غير مثالنا من أبيات القصيدة هذه.

يدرك الجواهري أنه على بحر الرجز هنا فيستمد روح هذا البحر في المعارك مستفتحا القصيدة بالنداء، ثم بفعلي أمر المعارك (تقدمي، تأخري) ، جاء إسقاطهما على التأنيث سخريته، والجواهري يعمد في رجزه الصحيح والمجزوء إلى تقفية المطلع، لذا نجد سبعا من نصوصه الشعرية الثمانية بمطلع مقفى فلا تستثنى إلا مقطوعته (الخريف في فارس) من هذا الأمر، وتقفية المطلع يعيدك إلى مشطور الرجز الذي أريد به شد القائل والمستمع في روي سريع التكرار، وقد كان هذا مبتغى الجواهري وهو شد المستمع واسباغ مرجعية على مرجعيته توصله بالمتلقي وتسوِّغ استعماله لهذا البحر الذي لا يعيش أحداث عصره ولا تتحمل ايقاعاته الاغراض التي يتداولها شعر الجواهري معبرا بها عن ايقاعات حياة مجتمعه.

### الرجز في ديوان الجواهري

المرتبـة	الأنواع	المجلد الأول	المجلد الثاني	المجلد الثالث	المجلد الرابع	المجلد الخامس	المجموع الكلي
١	الرجز التام الصحيح	١	—	—	٢	١	٤
٢	مجزوء الرجز الصحيح	١	—	٢	—	١	٤

^		
---	--	--

## بنية التشكيل الإيقاعي للمديد في الشعر العربي:

مدخل:

يشارك الطويل والبسيط في الدائرة الأولى ((دائرة المختلف))<sup>(٤٣٠)</sup>، اسماه الخليل مديدا ((لتمدد سباعيه حول خماسيه))<sup>(٤٣١)</sup>، وقيل سمي مديدا ((لامتداد الوند المجموع في وسط اجزائه السباعية))<sup>(٤٣٢)</sup>، وأصله في دائرته:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

وليس هذا من الشعر في شيء لوجود السكنات البينة بين تفعيلاته وسقوط هذه التفعيلات في التعاقب الموحى بنثرية مسجوعة مملّة، أما أصله في الشعر العربي فهو:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

((ولكنه بهذه التشكيلة صعب المراس لذلك تحاماه أكثر شعرائنا القدماء والمحدثين))<sup>(٤٣٣)</sup>، فتداول الشعراء منه:

فاعلاتن فاعلن فعلن فاعلاتن فاعلن فعلن

جاء المديد على هذا الإيقاع المتدرج في سعة تفعيلاته التي أكبرها (فاعلاتن) فالصغير (فاعلن) فالأصغر (فعلن) مانحا إياه رقة ولينا مع رشاقة جعلته أليق بالثناء<sup>(٤٣٤)</sup> من غيره. تأتي تفعيلته الأولى في مطلع صدره أو عجزه مندفعة نشطة مرتفعة النبرة (فاعلاتن) ثم يتناوله الانخفاض في التفعيلة الثانية، ثم يخفت في تفعيلة ضربه أو عروضه (فعلن) فصلح لأن تشب العاطفة في أوله وأن تتساب في حشوه رقة أو حسرة فانكسارا أو هزيمة أو يأسا في عروضه وضربه. يأتي عليه الغضب الداخلي فينفجر في همس لا صراخ فيه. همس يلعن ويؤاخذ ويشير غير منتصر، بل يفرغ عن هزيمة أو انكسار أو خذلان ولرب ما صلح لتفلسف مهزوم. لم يكتب المتنبي عليه شعرا وذمه المعري وصدقا فهو لا يصلح لحكيمين مثلهما. أو قل إن هذا البحر لا يتفق مع روح أحمد بن الحسين وإنه في رفته ولبنه لا يستساغ من روح متفلسفة في جسد أحمد بن عبد

(٤٣٠) ينظر: العقد الفريد: ٢٩٦ (م.ش).

(٤٣١) العمدة: ١/١٣٦، نور القبس: ٧١ (م.ش)، ينظر: عروض الشعر العربي بين التفقية والتجديد: ١١٨.

(٤٣٢) فن التقطيع الشعري والقافية: ٥٦، ينظر: المرشد الوافي في العروض والقوافي: ٥٢.

(٤٣٣) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ١٢٦.

(٤٣٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٦٩.

الله.

ويسمى هذا النوع من المديد بالمديد المحذوف المخبون لأن علة الحذف قد دخلت على

عروضه وضربه (فاعلاتن = فاعلا = فاعلن)، ثم دخلها زحف الخبن اللزوم (فاعلا

فجلا = فَعْلُنْ)، أما النوع الثاني المشهور من المديد فهو المحذوف المقطوع: وتكون عروضه ←

محذوفة مخبونة (فاعلن = فَعْلُنْ) وضربه محذوفا مقطوعا (فاعلن = فاعل =

فَعْلُنْ) وتكون تفعيلاته هي:

فاعلاتن فاعلن فَعْلُنْ      فاعلاتن فاعلن فَعْلُنْ

والنوعان لا يدخل حشوهما سوى زحاف الخبن يدخل على تفعيلتيه مثلما دخل على ضربه

وعروضه الا أنه في الحشو يكون زحافا غير ملزم .

## بنية التشكيل الإيقاعي للمديد في شعر الجواهري:

كتب الجواهري قصائد خمسة<sup>(٤٣٥)</sup> على المديد أربع منها على المديد المحذوف وواحدة على المديد المقطوع<sup>(٤٣٦)</sup> من دون أن يبتني وذلك لأن القطع في ضربه ينبر القافية ويمنع عنها انسيابيتها، وهذا ما يتعارض وموسيقى هذا البحر إلا اذا عمد - كما في قصيدته الوحيدة - الى الازداف، كما سنرى.

إن زحاف الخبن الذي يعتري حشو البيت في النوعين يمنحه انسيابية وتدفق يستمر في المديد المحذوف المخبون ويصدم في المديد المحذوف المقطوع، إن المديد المحذوف المصاب بزحاف الخبن لازما وغير لازم يمنح هذا البحر موسيقى مطربة تزيد منها تنوع تفعيلاته وتدرجها في ناحية الكم، لذا صلح رفع الصوت في بداية صدره او عجزه، ثم الميل الى الخفوت في قافيته، وهذا ما يمنحه بوحا جميلا أخذ به الجواهري في قصائده على هذا النوع، يقول من قصيدته الرائعة (سائلي عما يؤرقني)<sup>(٤٣٧)</sup>:

لا تسلْ عني ولا / تلم	سائلي عما يؤرِّقني
فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ	فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ
وتمشى الـ / تلج في الـ / ضرم	حال ريعان الشبا ب ضحي
فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ	فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ
وتقضى الـ / عمر كالمـ / حلم	وانطوت دنـ / ياي في / كفني
فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ	فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ
من دم يمـ / تص وهـ / ظمي	وتمطى (الـ / غول) محـ / تقنا
فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ	فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ
ألف نابـ / بين ألفـ / فم	ألف أظفوـ / ر بألفـ / يد
فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ	فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ

٣٠/٤: (أرميت لعود): ٤٣٥ هي: ١.

ب. (وحي الموقد): ٥٩/٤.

ج. (رسل الشر): ١١٧/٤.

د. (سائلي عما يؤرقني): ٩٩/٥.

٩٥/٤: (بيغداد أعاجيب): ٤٣٦ هي:

٩٩/٥: (ديوان الجواهري): ٤٣٧ هي:

نجد زحاف الخبن يدخل في حشو الصدر والعجز على تفعيلة(فاعلائن) فعاتن)، لكن الجواهري لا يدخله على تفعيلة(فاعلن) لئلا يكرر تفعيلة العروض والضرب(فعلُن) فتفقد موسيقى البحر كثيرها.

سوى القصائد نجد موشحا<sup>(٤٣٨)</sup> كتبه الجواهري على هذا النوع من المديد خالطا بينه وبين الخفيف المذهب في مقاطع كثيرة<sup>(٤٣٩)</sup>، واليك مقطعا في تقطيعه يتوضح هذا الخط:

مرحبا يا / ايها الـ / أرق	كم يد اسـ / ديت لي / كرما
فاعلائن فاعلُن فاعلُن	فاعلائن فاعلُن فاعلُن
أنت في عيـ / ني سني / ألق	اجتليه / بمسمعي / نغما
فاعلائن فاعلُن فاعلُن	فاعلائن مفاعلن فاعلُن

ويبدو ان الفرق ضئيل جدا بين الخفيف المهذب والمديد المحذوف وفق تفاعيلتهما هذين:

المديد المحذوف المخبون	فاعلائن فاعلُن فاعلُن
الخفيف المهذب	فاعلائن مفاعلن فاعلُن

لا نجد فرقا الا في حرف واحد ، وليس على الجواهري الكبير هناة في هذا؛ فالموشح قد كتبه في غربته ومنفاه الاعجمي وقد نأى عنه لسانه العربي واهلُ هذا اللسان وتداولت لسانه لغة اعجمية فرضها حضوره بين اهاليها ففرضت عليه ايقاعاتها وموسيقاها.

### اما النوع الثاني من المديد فهو التام المقطوع ووزنه هو:

فاعلائن فاعلُن فعلُن      فاعلائن فاعلُن فعلُن

عروضه مخبونة وضربه محذوف مقطوع.

لم يكتب عليه الجواهري كما قلت إلا قصيدته (كم ببغداد اعاجيب)..يقول منها:

كم ببغداد / د / الا / عيب	واساطيـ / ر / اعـ / جيب
فاعلائن فاعلُن فعلُن	فاعلائن فاعلُن فعلُن

(٤٣٨) أيها الأرق: ٤/٢٤١.

(٤٣٩) م.ن: ٤/٢٤١، الخلط في المقطع السادس والثامن والتاسع.





## بنية التشكيل الإيقاعي للمجتث في الشعر العربي:

ألزم العروضيون هذا البحر(دائرة المشتبه) مشاركاً السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب فيها<sup>(٤٤٠)</sup>، وأصل((المجتث عند العروضيين هو(مستعلن فاعلاتن فاعلاتن) في كل شطر، ولكنه مجزوء وجوبا وهو كما نرى افتراض أوجبه التزامهم بالدائرة))<sup>(٤٤١)</sup>. إن ميل علماء العرب إلى(التعديد) في علومهم حدا بعلماء العروض إلى هذا كله، نافلة القول إنه لم يأت في الشعر العربي إلا على وزن:

### مستعلن فاعلاتن      مستعلن فاعلاتن

يدخله الخبن في جميع أجزاءه كما يدخله التشعيث<sup>(٤٤٢)</sup>. كتب المتنبّي آخر قصيدة عليه فاجتثته من الدنيا<sup>(٤٤٣)</sup>، أما في عصرنا فأكثر الشعراء ولعا به هما حافظ إبراهيم وجميل صدقي الزهاوي<sup>(٤٤٤)</sup>.

قيل سمي مجتثاً ((لأنه اجتث (اقتطع) من البحر الخفيف بتقديم (مستعلن) على (فاعلاتن))<sup>(٤٤٥)</sup>، وهو والمقتضب((الحلاوة فيهما قليلة))<sup>(٤٤٦)</sup>، وقد تفاوت الشعراء في اظهار ايقاعه، وكان التشعيث(علة لازمة) والخبن(زحافاً غير لازم) سبيلين لهم لإسباغ الرقة واللين عليه.

(٤٤٠) ينظر: العقد الفريد: ٤٣٠٠.

(٤٤١) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ١٣٠.

(٤٤٢) ينظر: م.ن: ١٣٠.

(٤٤٣) القصيدة مطلعها:

ما انصف القوم ضبةً وأمّه الطرطبة

ينظر: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: ٦٣٢.

(٤٤٤) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ١٧٦(الهامش).

(٤٤٥) عروض الشعر العربي بين التقفية والتجديد: ١٣٩.

(٤٤٦) منهاج البلغاء وسراج الادباء: ٦٧.

## بنية التشكيل الإيقاعي للمجتث في شعر الجواهري :

لم يكتب الجواهري على هذا البحر سوى قصيدة واحدة ومقطوعة<sup>(٤٤٧)</sup> في مرحلة الظهور، ويبدو أن هذا البحر يتنافى وطبعه الهائج المائج. وإيقاعه ليس على صلة قوية مع الجماهير الذين هم غرض الجواهري وغايته، ولا أحسب أن المتنبّي كان مهتما بالشعر في هجائه ضبة على هذا البحر، ولا يغرض إلى أن تحسب عليه قصيدة لذاك اشبعها وقاحة وابتذالا فبدت حديثا مسترسلا تقريريا لا يهدف إلى الشعر بل إلى اظهار معاني تشين المهجو وتصل اليه بسهولة محملا ذلك على إيقاعات تفنقد إلى كثير من الموسيقى.

وهذه هي مقطوعة الجواهري التي هي أقرب إلى إيقاعات النثر منها إلى الشعر:

أعارة الـ / كتب رسمٌ	بين الصحاب ورمزٌ
مُتَفَعِّلُنْ فاعلاتن	مُسْتَفَعِّلُنْ فعلاتن
وقد أخذت كتابي	أظنّه / سببٌ
مُتَفَعِّلُنْ فعلاتن	مُتَفَعِّلُنْ فعلاتن
المستعار عزيز	والمستعير / أعز
مُسْتَفَعِّلُنْ فعلاتن	مُسْتَفَعِّلُنْ فعلاتن
قرناك تغـ / دو طحينـا	والصوف منـ / كـ يُجـز (٤٤٨)
مُسْتَفَعِّلُنْ فاعلاتن	مُسْتَفَعِّلُنْ فعلاتن

لم تنهض تجربة الجواهري – آنذاك – إلى أن تقول الشعر على هذا البحر فجاء كلاما مباشرا بدت الطرافة في آخره مجة سمجة.

إن البحور كالمفردات تحتاج إلى الشاعر الذي يستخرج منها الشعر مبتعدا عن رتابتها يستثمر ذلك شاعر ذو تجربة ترفدها موهبة كبيرة تجد في زحافات البحر وعلله منافذ ابداع في القصيدة، لكننا إزاء بحر ليس فيه من التفعيلات إلا اثنتين ولا من الزحافات إلا زحاف واحد هو الخبن (مستفعل) مفاعلن/فاعلاتن (فعالتن) لا يجدي نفعا في احداث توقيع موسيقي مميز ، فلا سبيل إلا الى المعنى يعول على تجربة تصوغ من هذا البحر الشعر وتلفت المتلقي

(٤٤٧) القصيدة(نزوات):١/٣٢٣، والمقطوعة(في سبيل كتاب):١/١٢٨

(٤٤٨) في سبيل كتاب:١/١٢٨ (كتبها عام ١٩٢٢) في مرحلة الظهور.

اليها .

أما قصيدته (نزوات)<sup>(٤٤٩)</sup> فحالها حال مقطوعته، لا تجربة ترفد ولا بحر يساعد فجاءت كلاما مباشرا لها من النثر أكثر مما لها من الشعر يقول منها:

حقيقة الـ /أمر عندي	الشك والـ /إرتيابُ
مُتَفَعِّلُنْ فاعلاتن	مُسْتَفَعِّلُنْ فاعلاتن
جنى عليّ /ي شعوري	إن الشعور /عذابُ
مُتَفَعِّلُنْ فعلاتن	مُسْتَفَعِّلُنْ فعلاتن
أما القوا /في فجمراً	طورا وشهرا /ذ مذابُ
مُسْتَفَعِّلُنْ فاعلاتن	مُسْتَفَعِّلُنْ فاعلاتن
ترضى وتغـ /ضب لکن	أرقهنـ /ن الغضابُ
مُسْتَفَعِّلُنْ فعلاتن	مُتَفَعِّلُنْ فاعلاتن
لا يحسن الـ /شعر حتى	تراض منـ /ه الصعاب
مُسْتَفَعِّلُنْ فاعلاتن	مُتَفَعِّلُنْ فاعلاتن

يبدو كلاما مباشرا اعتياديا لا يرقى إلى الشعر في شيء لا بحر ينهض بالكلام ولا تجربة تنهض بهذا البحر الميت لتحبيه بخبرتها وسعة افقها مادام لا سعة أفق فيه. فلم يفد تلاعب زحاف الخبن ومراوحته في التفعيلات في إخراج القصيدة من رتابتها الايقاعية أو النهوض بها إلى مصاف الشعر.

### المجتث في ديوان الجواهري

المرتبة	الأصواع	المجلد الاول	المجلد الثاني	المجلد الثالث	المجلد الرابع	المجلد الخامس	المجموع الكلي
١	المجتث التام الصحيح	٢	—	—	—	—	٢
							٢

جدول في المنجز الشعري لديوان الجواهري

المرتبة	البحر	المجلد الاول	المجلد الثاني	المجلد الثالث	المجلد الرابع	المجلد الخامس	المجموع الكلي
١	الكامل	٣٢	٢١	٣٢	٢٦	١٩	١٣٠
٢	الطويل	٢٨	٢٧	٣	١	٤	٦٣
٣	البسيط	١٠	١٣	٧	١٠	١٧	٥٧
٤	الوافر	١٠	٣	١٢	٧	١٧	٤٩
٥	الخفيف	١٠	١٢	٤	١٢	١٠	٤٨
٦	الرمل	١١	٥	١	١٣	٣	٣٢
٧	المتقارب	٩	٤	١١	٦	٢	٣٢
٨	السريع	٥	١	١	١	٢	١٠
٩	الرجز	٢	—	٢	٢	٢	٨
١٠	المديد	—	—	—	٤	١	٥
١١	المجنث	٢	—	—	—	—	٢
١٢	التوشيح	٤	١	٧	٦	٢	٢٠
١٣	الشعر الحر	—	١	—	٣	١	٥
١٤	الترجمة	٣٧	—	—	١	—	٣٨

جانب الجواهري خمسة بحور فلم يجعل أيًا منها مبنى لشعره وهي : المنسرح والمتدارك والمقتضب والمضارع والهزج . ولم يكن تجنبه لضعف بنائي يعانیه فيها ، ولكن لسببين مهمين، الأول : عدم حضور هذه البحور في متلقي شعره، والثاني : عدم مناسبتها لتكون مبنى لأغراضه وخطابيته . فغاية الجواهري من البحور — كما ذكرت ذلك مراراً — أن تكون مألوفة مأنوسة من متلقيه تساعده على توصيل أغراضه اليهم ، لذا فهو يعمد دائماً إلى مباني يألفها جمهوره تعمل في تفاعل ذلك الجمهور مع قصيدته ومشاركته انفعاله



## الموشح والتوشيح:

يبدأ الموشح عند الجواهري من ((وشاح من الورد))<sup>(٤٥٠)</sup> خارجا إلى التوشيح الذي أطلقه الدكتور محمد حسين الاعرجي<sup>(٤٥١)</sup>، أخذين به من دون أن نعني مصطلحه العروضي ، بل كل ما توسع عن الموشح من شعر الجواهري خارجا منه لا خارجا عليه مسترفدا نظام المقطوعات الذي شهر به شعراء المهجر وبعض من شعراء مصر ومنهم علي محمود المهندس، مازجا بينهما في توليفةٍ تساعده على الإطالة من دون قيود لا يطبقها الجواهري في الوشح، فإن هو احتمل قيود بحور الشعر فلسببين الأول: قيام موهبته الشعرية عليها فقد تربي على أحكامها منذ نعومة أظفاره الشعرية، والثاني: حضورها في المتلقي، وهذا ما يريده الجواهري طريقا معبدا يوصل عليه أغراضه، فأما الموشح فهو وإن تعرف عليه في مدينته وأدرك أحكام بنائه لكنه يراه بعيدا عن الجماهير ولا يصلح أن يحمل همها الذي حملته أغراض الجواهري ، وإن الموشح لا يألف الإطالة كما يخبرنا بذلك تاريخه، والجواهري ذو نفس طويل في الشعر وأغراضه تتطلب الإطالة من هنا تعارض الجواهري مع الموشح فارتأى أن يخرج منه لا عليه.

ومثلما ابتكرت الغربية الموشح فإن تغرب الجواهري وحضوره في ايقاعات مجتمع جديد ولغة مختلفة ومعايشته لتقاليد مختلفة قد عمق لحضور التوشيح في شعره وأضاف إليه الكثير ، فهو به قد خرج من تراثه ( لا عن ولا على تراثه ) إلى ما يقترب من جديده محاولا إيجاد منطقة ايقاعية توصل بين تراثه الذي يسكنه والغربة التي سكنها ودبت ايقاعاتها إلى حياته ثم شعره.

الجواهري وليد بيئة نمت فيها موهبته الشعرية وتأصلت وقد فتح عينيه على شاعرها الأول آنذاك السيد محمد سعيد الحبوبي الذي شهر بالموشحات<sup>(٤٥٢)</sup>، وشهرت به في عصره، وكان الجواهري الصغير متأثرا به حالما أن ينال بعض شهرته ومكانته الأدبية لذا فمن المؤلف أن يقلده في الموشح شكلا شعريا مقبولا في الربع الأول من هذا القرن متهافتا عليه له مريدوه وله آذان تطرب لسماعه. ضم ديوان الجواهري عشرين موشحا وتوشيجا، ضم المجلد الأول اربعة، والمجلد الثاني واحدا، والمجلد الثالث سبعة، والمجلد الرابع ستة، والمجلد الخامس اثنين، وأول ما

(٤٥٠) وشاح من الورد ١٩٢٤م: ٢٢١/١

(٤٥١) ينظر: الجواهري /دراسة ووثائق: ٢٠٤/١

(٤٥٢) ينظر: ديوان السيد محمد سعيد الحبوبي، إعداد عبد الغفار الحبوبي (جزءان بمجلد واحد)، الجمهورية

العراقية/وزارة الاعلام، ١٩٨٣.

يطالعنا هو جزء من موشح عنوانه (يا خمرتي)<sup>(٤٥٣)</sup> يبدو أنه من محاولات الأولى في هذا الفن اقتطع الصالح منه فكان هذا الجزء، وقد جاء على بحر الرمل، ثم جاء موشح (يا أحبائي)<sup>(٤٥٤)</sup>، وهو موشح حقا التزم الشاعر له أجزاء الموشح كلها فجاء بالمطلع ثم باسماط بعدها القفل وكما جاء مطلعته على بيتين جاء كل قفل من أقفاله على بيتين أيضا، كما أن الاسماط جاءت على ثلاثة ليتكرر الدور في كل بيت ثم حضر القفل على غرارها.

بعد هذا الموشح يطالعنا موشح (وخزات)<sup>(٤٥٥)</sup> الذي لا ينقصه إلا المطلع الذي اقتطعه الشاعر عامدا ليباشر الغرض ولو أبقاه لأصاب الموشح برود تحاشاه الشاعر، وجاء هذا الموشح على البحر المجتث:

طال السكوت/ لأمر	خير عسى/ أن يكونا
مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلَاتُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلَاتُنْ
قالوا لي/ و/ وشهر	فكيف عاد/ سنينا
مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلَاتُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلَاتُنْ
ما بين (أمر/ و) (أمر)	ظنّ (العراق) الظنوننا
مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلَاتُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلَاتُنْ
لا تفهموا/ من كلامي	يا ناس أي/ اعترض
مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلَاتُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلَاتُنْ
أساخط/ لبيت شعري	(مولاي) أم/ هو راضي
مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلَاتُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَعَلَاتُنْ

نلاحظ أن الجواهري في محاولاته الأولى ومنها هذا الموشح يجهد في أن يتحرر من قيود ايقاعته معولا على زحاف الخين في ذلك من دون أن يتمكن من الانفلات من مواضعه الايقاعية، لذا نراه في (وشاح من الورد) لم يلتزم بالبناء التقليدي للموشح متخذا من ملابسات كتابته سبيلا للخروج على بنائه الايقاعي منتصرا له وكأنه أراد القول إن التجديد يأتي من تجديد قديمنا بمحاكاته لا بتقليده الذي تجسد قبل ذلك بموشح (يا أحبائي) فقد جاء به مقلدا لسان الدين بن الخطيب (ت ٧٧٦هـ) في موشحه الشهير (جادك الغيث) خارجا عن موضوعية لسان الدين

(٤٥٣) يا خمرتي ١٩٢٠م: ١/ ٥٢

(٤٥٤) يا أحبائي ١٩٢٢م: ١/ ١٢٩

(٤٥٥) وخزات، ١٩٢٣م: ١/ ١٦١

الرائعة إلى ذاتية ضيقة يقول الجواهري في مطلعها على الرمل التام المحذوف:

يا ليالي الـ/سـفـح من جنـب الحمى      قابلي حرّـر الجوى من/نفسـي  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ      فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ  
إن رعينـا/ في هـواك الـ/ذمـما      فلكم عنـدك عهدٌ/ قد نسي  
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ      فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

عموما نجد في مرحلة ظهوره التي جسدها المجلد الأول من ديوانه أن الجواهري تقليدي في بناء الموشح باستثناء (وشاح من الورد) التي فرضت المناسبة التجديد فيه، وكأنه نواة التوشيح الذي كتبه بعد حين:

يغزل للـ/فجر      بيض الخيوط  
مستعلن فعـلن      مستفعلاتن  
والصبح إذ/ يسري      مطالع الـ/بشر      على النواحي  
مستفعلن فعـلن      متفعلن فعـلن      متفعلاتن

جاء به على منهوك البسيط المقطوع + تفعيلة اولى مرفلة محملا عليه غرضا ليس من أغراض الجواهري ، بل هو من أغراض الموشح في مرحلته الأولى، أراد بذلك القول بالتجديد الايقاعي حتى وإن التزمنا التراث غرضا، لا نجد في المجلد الثاني إلا توشيحاً واحداً<sup>(٥٦)</sup> كتبه في مرحلة علوه ونضجه خلط فيه بين الأغصان وجاء باسماط مختلفة فهو يبدها موشحاً لكنه يخرج عن الالتزام بقوانين الموشح فيميل إلى التوشيح، ولربما الاسهاب والاطالة أخرجاه إلى هذا ساعدهما البحر الخفيف المتموج بموسيقاه التي تكاد تنفلت عن أصل البحر بفعل زحافات الخفيف الكثيرة حتى أنه جاء بالكف في أول تفعيلة من هذا التوشيح ثم بالخبن في الثانية والثالثة:

عالم الغـد /د يا رهيـن/ن ضباب

فاعلاتُ / متفعلن / فعلاتن

نجد الجواهري يخرج عن الموشح لا إلى تغريب عن تراثه ، بل يخرج من نظام الموشح إلى نظام المقطوعات في توليفة جعلته موصولاً بالمتلقي.

بدا الجواهري في المجلد الثالث من ديوانه بعد طول تجربة وممارسة للشعر واعيا لما



وعاه الأندلسيون من أثر البيئة في تغيير المبنى فجاء بـ(باريس)<sup>(٤٥٧)</sup> توشيحاً على المتقارب بادئاً على نظم مبنى الموشح ثم فارقها كما في التوشيح السالف الذكر إلى نظام المقطوعات كتب توشيح(باريس) بعد زيارته لفرنسا فتداول به تلك البيئة الاعجمية شعراً مدركاً أن الشعر التناظري لا يقولها بايقاعاته فعمد إلى ايقاعات نلّم بها من دون أن تخرجه عن التزامه التراث ومألوف الايقاع في بيئته فعمد إلى التوشيح الذي يألف المتلقي العربي مبنييه: نظام الموشح ونظام المقطوعات، يُخدع من يقرأه ظاناً أنه موشح ولكن بعد هنيهة يقطع بعدم التزام شاعره بنظام الموشح فلا قفل ولا خرجة فيه، بل هي أبيات تنتظمها قافية ثم أخرى تنتظمها قافية أخرى.

يَرى من يقرأ(باريس) و(شهرزاد)<sup>(٤٥٨)</sup>، ثم ثلاثيته الشهيرة في أنيتا: (ذكريات)<sup>(٤٥٩)</sup>، و(فراق)<sup>(٤٦٠)</sup>، و(وداع)<sup>(٤٦١)</sup>، أن الجواهري تتدرج به عواطفه فيختار المتقارب الذي يسرد به على تفعلية واحدة تتكرر بنبات ووعي لا ينال منها إلا زحاف واحد لا يفقد من موسيقى البحر ما يذكر، ذلك ما نجده في توشيح(باريس) وكأنه يواطىء القول عن وعي للآتي من التوشيدات، ثم تبدأ عواطفه بالسيطرة على مساحة الشعر خارجة من ربة العقل الواعي تدريجياً فيختار الخفيف بحراً مشبعاً بالموسيقى مبنى لتوشيح(شهرزاد):

إن وجه الـ/دجى(انيـ/تا) تجلى  
فاعلاتنْ مُتَفَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ  
عن صباح/ من مقلتيـ/ك أطلا  
فاعلاتنْ مُسْتَفَعِلُنْ فَعِلَاتُنْ  
وكأن الـ/نجوم أـ/قين ظلا  
فَعِلَاتُنْ مُتَفَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

في غدير/ مرقرق/ ضحاضح  
فاعلاتنْ مُتَفَعِلُنْ فَاَلَاتُنْ

(٤٥٧) باريس ١٩٤٨م: ٢٠٧/٣

(٤٥٨) شهرزاد ١٩٤٨م: ٢١٩/٣

(٤٥٩) ذكريات، ١٩٤٨م: ٢٢٩/٣

(٤٦٠) فراق، ١٩٤٩م: ٢٣٥/٣

(٤٦١) وداع، ١٩٤٩م: ٢٣٩/٣

## بين عيني—ك/ نهبة/ للرياح فاعلاتنْ مُتَفَعِلُنْ فاعلاتنْ

وكذلك يختاره لتوشيح (فراق)<sup>(٤٦٢)</sup>، لكنه يعود إلى المتقارب إلى مبنى يشير إلى استيقاظ من سحر الموسيقى التي يأتي بها الخفيف إلى وعي القول الذي يتداوله مبنى المتقارب نجده في توشيح(وداع)<sup>(٤٦٣)</sup> وكان صدمة الفراق قد ايقظت الشاعر فانتبه على وقع المتقارب:

(أنيـت) / نزلنا/ بوادي الـ /سـباع  
فـعـول فـعـولن فـعـولن فـعـول  
بـوادٍ / يـذـيب/ حـديـد الـ /صـراع  
فـعـولن فـعـول فـعـولن فـعـول  
يـعـيـر / فيـه الـ /جـبان الـ /شـجاع  
فـعـول فـعـولن فـعـولن فـعـول  
(أنيـت) / لـقـد حـان /يـوم الـ /وداع  
فـعـول فـعـولن فـعـولن فـعـول

إن هذا التقسيم الايقاعي يجعلنا أمام ملحمة شعرية لا نجد لها نظيراً في أدبنا العربي قديمه وحديثه، نقل لنا الجواهري حبه الباريسي بمعنى يحضره في ذهن المتلقي، فألبس ألفاظه من الأناقة ما جسد بها بيئة الحديث باريس مدينة الأناقة والجمال، لقد عاش تجربة مع امرأة في بيئة بعيدة عن الايقاع التناظري فأوصل تلك التجربة متأصرة المبنى والمعنى إلى ذوي الايقاع التناظري من دون غرابة أو تعريب.

إن التوشيح عند الجواهري يبدأ بالموشح أو الايهام به ثم الايغال في نظام توالي المقطوعات، وذلك لعجز الموشح عن الاسهاب والاطالة اللتين تتطلبهما أغراض الجواهري وقدرة المقطوعات على توصيلها بفعل التأصر بينها في غرض واحد وبتماسك بنائي ينأى بها عن مألوفها في الشعر العربي بوصفها أجزاء ينطفي كل منها في غرض تحت عنوان واحد هو (المقطوعة)، ولقد مرّ أن تواسيحه في مرحلة العلو جاءت على المتقارب في سعة طرح، وتمكن وعي ثم نفرت عنه عواطفه إلى الخفيف لتوقع عليه توشيدات تفيض عاطفة وأحاسيس

(٤٦٢) ديوان الجواهري: ٢٥٩/٣

(٤٦٣) م.ن: ٢٣٩/٣

وما إن يصدّم بوداع (أنيتا) حتى يفيق على المتقارب ذي الإيقاع المتهادي الذي يقوم بالمعاني أكثر من قيامه بالأحاسيس ما نراه في توشيحة(ظلام)<sup>(٤٦٤)</sup>، الذي كتبه عن معتقل أبي غريب أثر انتفاضة تشرين عام ١٩٥٢م، على المتقارب فالغرض يتطلب سعة قول وتفكر ومعاني تصل إلى المتلقي من دون الحاجة إلى خدعة أو إغراء إيقاعي يقوم به بحر موسق التفعيلات كالخفيف، بل إن استعمال الخفيف مبنى لغرض كهذا لا يقوم به إن لم يعارضه.إننا في غرض يتطلب إيقاعا مترنا يوصل المعاناة ويرسخها في المتلقين فكان المتقارب المقصور مناسباً لهذا التوشيح الذي بدأ مطلعاً ببيتين مصرعين أو أربعة أضرب من دون اعاريض:

ظلام/ يفـور/..ونجم/ يغـور  
 فعـولن فعـول/فعـولن فعـول  
 وزنـجـي/ي لـيل/ يخيف الـ/دهـور  
 فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـول  
 حمـول/ انثقل الـ/ديـاجي/ صبـور  
 فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـول  
 كـأن/ ثنايا/ه عش الـ/نـسور  
 فعـول فعـولن فعـولن فعـولن فعـول

ثم يأتي بثلاثة أبيات تامات، اسماط أدوارها تتباين بالعدد أما الأفعال فتتدرج اغصانها من ثلاثة أغصان ثم إلى غصنين ثم إلى غصن واحد.بعدها يترك الموشح موغلاً بالمقطوعات مكوناً توشيحاً طويلاً.

لقد عاد المتقارب ليحمل بيئة الشاعر موصولاً بـ(باريس) من حيث موضوعية السرد والفخر، فإن فخر بباريس مدينة في توشيح(باريس) فإنه يفخر بأهل سجن أبي غريب في توشيح منتقلاً من الفخر بالمكان إلى الفخر بالمكين.

أما توشيح (أيها الوحش أيها الاستعمار)<sup>(٤٦٥)</sup>، فقد ((شرح الشاعر بنظمه والحرب الكورية على أشدها أثر التدخل الأمريكي الاستعماري فيها))<sup>(٤٦٦)</sup>، وهذا ما يفسر لنا اختلاف بحره عن التوشحات الأخرى، فقد جاء على الرمل الراكض الإيقاع الممتلئ نشاطاً وحيوية معبراً خير تعبير

(٤٦٤) ظلام، ١٩٥٢م: ٣/٣٦٧

(٤٦٥) أيها الوحش أيها الاستعمار: ٣/٢٩٧

(٤٦٦) مقدمة للموشح: ٣/٢٩٨

عن الحرب وعن مدى إصرار المقاومة:

خـلّ شـدقـيـهـ /كـ يـمـصـانـ دـمـي  
فـاعـلـاتـن فـعـلـاتـن فـعـلـان فـعـلـان  
وـيـمـجـان دـمـا كـالـهـ /عـلـق  
فـعـلـاتـن فـعـلـاتـن فـعـلـان فـعـلـان  
خـلّ عـيـشـيـه /مـضـغـة مـن /عـلـق مـ  
فـاعـلـاتـن فـاعـلـاتـن فـاعـلـان فـاعـلـان  
خـلّ هـ نـهـه /بـ الطـوى والـهـ /قـلـق  
فـاعـلـاتـن فـاعـلـاتـن فـاعـلـان فـاعـلـان

اعتمد الضرب المخبون من دون عروض أو استعمل الرمل المحذوف في بيتين مقفين مطلقا للتوشيح متداولاً زحاف الخبن في تفعيلاته.

لقد قام التوشيح في منفى الجواهري مبيناً للأغراض التي تحتاجها الاطالة والاسهاب، فهو يعتمد اليه موافقا بين امسه التراثي الذي سكن ذاكرته وأعجمية المكان الذي يسكنه يومه ، وأن الأغراض أو الموضوعات التي يتناولها ليس لها تماس مباشر بجماهيره في العراق التي يعتمد الشعر التناظري الساكن فيها سبيلا لتحريضها واستنهاضها أو التأثير فيها، فالجواهري حين لا يباشر جماهيره يعتمد إما إلى التوشيح أو إلى البحور التي تسع الفكرة لا التي تمتلئ بايقاعات لها دورها الكبير في جيشان العواطف وتفعيل المواقف في حدث ما بالتأصر مع المعنى الذي تحمله والغرض الذي تقوله.

إن الجواهري المغترب يجهد ليوافق بين ايقاعات الشعر العربي التي تمثل بيئة أمسه وتراثه وبين ايقاعات البيئة الأوربية التي سكنها، يجهد للتوفيق بين ما سكنه وما يسكنه فيقع في مأخذ عروضية سببها البيئة الجديدة التي تختلف ايقاعات حياتها ولغتها التي تعبر بها عن هذه الحياة اختلافا جذريا عن الوطن بيئة ولغة، فالموافقة بينهما تميل به إلى ما يعيشه يومه المنهمك في تفاصيله وملذاتها لا إلى ما سكنه أمسه مأسوفا عليه، لكنه يكتب بلغة أمسه لآل أمسه. هنا تحدثت المفارقة التي أنت بمأخذ عروضية في توشيح(ايها الأرق)<sup>(٤٦٧)</sup>، الذي جاء على المديد، وتوشيح(يا نديمي)<sup>(٤٦٨)</sup>، الذي جاء على الخفيف((ويلاحظ في التوشحين اضطراب الوزن فيهما

(٤٦٧) ايها الأرق: ٤/٢٤١

(٤٦٨) يا نديمي: ٤/٢٤٩

مرة وتنوعه مرة أخرى في الغصن الواحد))<sup>(٤٦٩)</sup>، يقول على الخفيف التام المحذوف أبياتا يبدأها بهذا البيت:

أنا عندي / من الأسى / جبل      يتمشي / معي وينا / تقل  
فعلاتن مفاعلن فعلان      فعلاتن مفاعلن فعلان

ومن الاضطراب في التوشيح الثاني(يا نديمي) قوله:

يا نديمي / وأنت لي / وطر      وأنا في الـ / حياة لي / أوطار  
ففاعلاتن مفاعلن فعلان      فعلاتن مفاعلن فاعلاتن

(فصدر الغصن جاء على (فاعلاتن متفاعلن فعلان) على حين جاء عجزه تاما، وهذا ما لا يجوز في علم العروض))<sup>(٤٧٠)</sup>.

اختار الجواهري بحر الرجز المشطور في توشيحين هما (أطفالي وأطفال العالم)<sup>(٤٧١)</sup>، و(فرصويا)<sup>(٤٧٢)</sup>، يقول من الأول:

لي طفاتن / ان اقص نص الـ / خيال  
مستعلن مفاعلن فعلان      مستعلن مفاعلن فعلان  
عبرهمسا / والعطر والـ / ظللالا  
مستعلن مفاعلن فعلان      مستعلن مفاعلن فعلان

ويقول في فرصويا:

فرصويا / يا نجمة / تلالا  
مستعلن مفاعلن مستعلن مفاعلن فعلان      مستعلن مفاعلن مستعلن مفاعلن فعلان  
تغازل الـ / س هوب والـ / تلالا  
مفاعلن مفاعلن مستعلن مفاعلن فعلان      مستعلن مفاعلن مستعلن مفاعلن فعلان  
وتسكب الـ / رقة والـ / دلالات  
مفاعلن مفاعلن مستعلن مفاعلن فعلان      مستعلن مفاعلن مستعلن مفاعلن فعلان

(٤٦٩) الجواهري، دراسة ووثائق: ٢٠٤/١

(٤٧٠) الجواهري دراسة ووثائق: ٢٠٧

(٤٧١) أطفالي وأطفال العالم: ٢٣٣/٤

(٤٧٢) فرصويا: ٢٩٧/٤

لقد جاء الرجز موافقا للغرضين، فهو يراقص الطفلتين في التوشيح الأول ويراقص المدينة في الثاني، بحر على اسمه لا يوغل في المعنى يطرحه خافا إلى غيره، وجاء توشيح (سلاما... إلى أطيايف الشهداء الخالدين)<sup>(٤٧٣)</sup>، على مشطور المتقارب المقصور موحيا بتمام المتقارب المقصور في بيتين أصاب عروضهما التصريح:

سلاما/ وفي يقـ/ظتي والـ/منام	وفي كلـ/ل ساع/ وفي كلـ/ل عام
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
تهادى/ طيوف الـ/هداة الـ/ضخام	تطايـ/ح هامـ/ا على أثـ/ر هام
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

أخذ الجواهري من المجتث تأزم ايقاعه وشدته ليكتب في براغ موشحا<sup>(٤٧٤)</sup> لا توشيجا جاعلا من هذا البحر لسانا ايقاعيا لحسية ما برحت تأكل روحه وإن تهدم عنها الجسد:

لمي لها/تـك لـمـا	وقربي الـ/شـفتين
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَاتُنْ	مُتَفَعِّلُنْ فَعِلَاتُنْ

لنا أن ننظر إلى اللام والميم في (لمي) وشدتها والى ما فيها من أمر متفجر شهوة زاد المفعول المطلق (لما) في التعبير عنها شهوة اشتعلت بصاحبها فتأزمت فأمرت متجاوزة الأمر إلى إطلاق، ولنا أن ننظر إلى (لهاتك) التي تعيدنا إلى إحساس شائع تقوله لهجتنا الدارجة: (أحس نار ابلهاتي)؛ حين تسجر الشهوة الجسد بنارها، وأردف بـ(وقربي الشفتين) عاطفاً بالواو منعا للاسترخاء وعاطفاً(قربي الشفتين) بالواو للغرض نفسه. إن (القاف) في (قربي) و(الشين) التي اسقطت شمسيتهام لام التعريف لتشد بالتضعيف متأصرة مع معنى فعل الأمر والقاف والراء تصويتا تجتمع مفصحة عن التأزم الحسي معبرة عنه أفضل تعبير إن صيغة(مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَاتُنْ) المختصرة المشددة والتباين بين تفعيلتيها تباينا متنافرا قد خدم المعنى وقام معه مترجما فحيح شهوة الشاعر.

لقد أراد الجواهري من هذا الموشح التفرغ فقط تفرغ حسية تشرب بها الروح ولا يقوم لها الجسد فجاء على مبنى الموشح قصيرا يفصح عن الشهوة السريرية التي تصل ذروتها

(٤٧٣) سلاما... إلى أطيايف الشهداء الخالدين: ٤/٢٧٩

(٤٧٤) لمي لهاتك لـمـا: ٥/٩٣

وتتطفئ في وقت قصير .

عدل الجواهري عن التوشيح الى الموشح في آخر ما كتبه فيهما فبعد موشح(لمي لهائك  
لما) كتب موشحا هو الأخير عنوانه(يا فتى المغرب الجميل)<sup>(٤٧٥)</sup>، التزم فيه مثل سابقه بقوانين  
الموشح مخالفا له في الغرض فهو بعيد عن الذاتية موضوعي التداول رسمي المقال نظمه من  
دون هم، بل لتأدية الشكر على كرم دعوة وضيافة حظي بهما في المغرب فالتزم فيه التقليد  
لانثناء ما يدعوه إلى الخروج عن المؤلف بابداع مادام الغرض توصيل الشكر ليس غير :

يا فتى المغرب / رب الجميل      هو في سي / ره مثل  
فاعلاتن متفعلان      فعاتن متفعلان

خائضاً غم / رة الكفاح

فاعلاتن متفعلان

ناشراً طي / ية الجناح

فاعلاتن متفعلان

في عصف / من الرياح

فاعلاتن متفعلان

كاشفا غب / رة السبل      يتحدى / فلا يمل

فاعلاتن متفعلان      فعاتن متفعلان

جاء هذا الموشح على الخفيف المجزوء، و الخفيف المجزوء المذيل دله عليهما اريحية  
الفخر ليس غير وجاء بالروي ساكنا امعانا بالتفخيم .

نافلة القول على ما سبق كله أن الجواهري يعتمد الموشح أو يوهم به ليحضر هو في  
متلقيه بحضور الموشح خارجا بعدها عنه موهما به في بعض مفاصل التوشيح، أما أسباب  
خروجه عن الموشح إلى نظام المقطوعات مكوناً التوشيح فهي: إن نظام المقطوعات ليس غريبا  
عن المتلقي العربي، بل هو من صميم تراثه الشعري، لكنه عرفه أبيتاً معدودات تنطفئ عاطفة  
الشاعر في آخرها ، وهذا ما لا يريده الجواهري العائد إلى الاطالة في لحمة وتأصر، لهذا قصد  
الايهام بالموشح الذي يبني على ذلك فأطال موهما بالموشح بانبا اطالته على نظام المقطوعات.

لقد اتجه الجواهرى في غربته إلى التوشيح لكتابة  
مطولاته على إيقاعات تتوسط  
إيقاعات تراثية وإيقاعات بيئته الأعجمية مثلما فعل  
الشعراء العرب في  
الأندلس من دون أن ننسى أن التوشيح يقترب به من  
عصره الذي مال إلى الشعراء الحر وكثير  
مريديه وأنصاره ، فكأن  
التوشيح عنده تجديد يقف ضد الجديد قائلاً له: إن في تراثنا  
سعة عنك.



# الفصل الثالث

## القافية في شعر الجواهري

١. تعريف القافية
٢. تحديد القافية
٣. الوظيفة الايقاعية للقافية في الشعر العربي
٤. الجواهري والقافية
٥. سمات الروي عند الجواهري
٦. عيوب القافية

## ١- تعريف القافية:

القافية من الاسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص ، فإذا أريد بها الشعر وجب القرين ، أما إذا قصد بها الاشتقاق فيتسع القول فيها كالصيام مثلاً فهو في الشرع محصور ، وفي اللغة يُعبر به عن الامساك والوقوف ، يقال (صام النهار) إذا دوّمت الشمس في السماء ، ومثل الحج هو في الشرع محصور، وفي اللغة يعبر به عن القصد الى كل شيء<sup>(٤٧٦)</sup>.

والقافية لغة تفيد المتابعة أو التتابع مأخوذة من ( قفوت فلاناً ) اذا تتبعته ، وقفا الرجل أثر الرجل اذا قصه<sup>(٤٧٧)</sup> ، وعلى هذا قام عند العرب علم القافية على ضربين : قيافة الأثر وقيافة البشر. أما قيافة الأثر فالاستدلال بالأقدام ، وقد اختص به قوم من العرب وأما قيافة البشر فالاستدلال بصفات أعضاء الانسان واختص به بنو مدلج يُعرض على أحدهم مولود في عشرين نفراً فيلحقه بأحدهم<sup>(٤٧٨)</sup>. والقفا مؤخر العنق والعرب تؤنثها والتذكير أعم ، والقافية من الرأس مؤخرته ، جاء في الحديث الشريف : (يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم..... ثلاث عقد إذا قام من الليل فتوضأ انحلت عقده.....) ، ومن المعنى هذا كان المجاز في قولك : لا أفعله قفا الدهر أي آخر الدهر وقولك: كنت قفا الجبل أي خلفه<sup>(٤٧٩)</sup>.

فإذا أردنا بالقافية دلالتها في القصيدة فنعود إلى مصطلحات الشعر لنجد أن مصطلح القافية قد جاءنا من الفعل (قفو) في ثلاثة آراء متفقة في الاشتقاق مفترقة في السبب، الرأي الأول: يرى أنها سميت قافية؛ لأنها تتبع البيت ، والرأي الثاني: يرى أنها سميت قافية لأنها تتبع أخواتها من القوافي، والرأي الثالث: يرى سبب التسمية في أن الشاعر يقفوها ، أي يتبعها<sup>(٤٨٠)</sup> على حين يرى ابن رشيق أنها بمعنى مقفوة<sup>(٤٨١)</sup> ، خارجاً بها إلى المجاز المرسل على ضرب ذكر اسم الفاعل وإرادة اسم

(٤٧٦) ينظر: أ . القافية والاصوات اللغوية: ١

ب. تعريف القافية الشعرية وكيفية الكتابة بها: [www.arabsink.net](http://www.arabsink.net)

(٤٧٧) ينظر: لسان العرب ، العين ، المحيط في اللغة ، المحكم المحيط والمحيط الأعظم ، اساس البلاغة :

مادة (قفو) (الموسوعة الشعرية ( قرص ليزري ) ) .

(٤٧٨) ينظر: المستطرف في كل فن مستظرف: ٣٢٧

(٤٧٩) ينظر: الموسوعة الشعرية/الاصدار/ ٣ (قرص) ، وأساس البلاغة: ٣٧٤.

(٤٨٠) ينظر: أ. في ماهية النص الشعري: ١١٤

ب. فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٤

(٤٨١) ينظر: العمدة: ١/١٥٤

المفعول ، يؤيد هذا الرأي أن القافية في اللغة هي مؤخرة العنق<sup>(٤٨٢)</sup> ، أو مؤخرة الرأس أي أعلى ما يراه المقتفي من المقتفى ، وعلى هذا كله عرفوا القوافي ((بأنها الكلام الذي يقفو بعضه بعضا على مثال واحد))<sup>(٤٨٣)</sup>، مختلفين في تحديد (المثال الواحد) كما سنرى.

---

(٤٨٢) ينظر: ميزان الذهب: ١١٢ (الهامش) ، القافية والاصوات اللغوية ، محمد عوني عبد

الرؤوف: ١٩، تعريف القافية الشعرية وكيفية الكتابة بها: [www.arabsink.net](http://www.arabsink.net)

(٤٨٣) الزينة: ١/٨٤

## ٢. تحديد القافية:

اهتم العرب بالاطار الخارجي للقصيد (الوزن والقافية) اهتماما كبيرا ، وقد جاء حديثهم عن القافية مُدلاً على سعة اطلاع ومعرفة في مفاصلها جاعلينها من مسلمات هذا الاطار، فهذا اقدم تعريف للشعر يراه قولاً موزوناً مقفياً<sup>(٤٨٤)</sup>.

كان الوزن عند عمومهم ((مشتماً على القافية وجالاً لها بالضرورة))<sup>(٤٨٥)</sup>، يقول ابن سينا في تعريفه للشعر إنه أقوال ((متشابهة حروف الخواتم وقولنا متشابهة حروف الخواتم ليكون فرقاً بين المقفئ وغير المقفئ فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفئ))<sup>(٤٨٦)</sup>. لكنهم اختلفوا في حد القافية اختلافاً لا يخلو من الصنعة والتكلف ، فنجد للخليل بن أحمد الفراهيدي قولين؛ الأول: يرى فيه أن القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن سبقه مع المتحرك الذي قبله<sup>(٤٨٧)</sup> ، وهذا القول فيه زعمان ؛ الأول : زعم أنه (أي الخليل) أراد الحرف وحركته<sup>(٤٨٨)</sup>، والثاني : زعم أنه أراد حركة الحرف السابق للساكن الأول. إن الزعم الأول هو ما أخذ به أبو يعلى التنوخي في كتابه (القوافي) ، و ابو فتح عثمان بن جني في كتابه (مختصر القوافي) ويراه صفاء خلوصي هو الرأي الصائب السائد<sup>(٤٨٩)</sup>. أما القول الثاني الذي وضعه الفراهيدي للقافية فهو أنها ما بين الساكن الأخير والساكن الذي قبله<sup>(٤٩٠)</sup>. يرى الدكتور رشيد عبد الرحمن العبيدي أن هذا القول ((يصنع تحديداً أكثر دقة للقافية))<sup>(٤٩١)</sup> وأراه القول السديد وما جاء القول الأول — بزعميه — عن الخليل إلا كراهة أن تبدأ القافية بساكن ، والعرب كما هو معلوم لا تبدأ الكلام بساكن ، فالقافية إذا أخرجناها من البيت أمست كلمة مستقلة النطق لا يجوز أن تبدأ بساكن ، ومن هنا جاء اختلافهم في القول الأول في عدّ الحرف السابق للساكن الأول وحركته جزءاً من القافية أو عدّت حركته فقط جزءاً منها ، ليكون نطق القافية بعد إخراجها من البيت عن متحرك لا ساكن.

أما أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش فرأى أن القافية آخر كلمة في البيت ورأى في تأنيثها

(٤٨٤) ينظر: نقد الشعر: ١٣

(٤٨٥) العمدة: ١/١٣٤

(٤٨٦) جوامع علم الموسيقى: ١٢٢-١٢٣

(٤٨٧) ينظر: العمدة: ١/١٥١-١٥٢

(٤٨٨) ينظر: الوافي: ٤٧

(٤٨٩) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٣

(٤٩٠) ينظر: القافية والاصوات اللغوية: ٣

(٤٩١) معجم المصطلحات العروضية والقافية: ٢٠٨

دليلاً على أن المقصود هو الكلمة لا الحرف لأن الحرف مذكر<sup>(٤٩٢)</sup> ، لكنه يعترف أن العرب ((قد يؤنثون المذكر))<sup>(٤٩٣)</sup>، ولا أعلم من أين جاء بزعمه أن العرب لا تعرف الحرف<sup>(٤٩٤)</sup>. إن رأي الأخص يفنده القول في أن القافية قد تتناول إلى كلمتين آخر البيت مثل:

يقدم لى ↔ العمل  
دنى لك ↔ فضلك  
يقطع بي ↔ الأدب

رأى الفراء وقطرب أن القافية هي (حرف الروي) وعلى هذا معظم الكوفيين ، ومنهم ابن كيسان وغيره<sup>(٤٩٥)</sup>، لكننا نجد في اللسان أن ابن كيسان يرى مع أبي موسى الحامض أن القافية هي ما تكرر آخر كل بيت من الحروف والحركات<sup>(٤٩٦)</sup>، ولا ندري حد (آخر بيت) عندهما مثلما لا نعلم حد (خواتم) في قول الجاحظ: ((القوافي خواتم أبيات الشعر))<sup>(٤٩٧)</sup>.

وتمادت التعريفات ليرى بعضها أن البيت كله هو القافية<sup>(٤٩٨)</sup> وانحسر بعضها فجعلها العجز كله وامتدّ آخر ليجعلها القصيدة كلها.<sup>(٤٩٩)</sup> نقول لو كانت القافية القصيدة كلها أو البيت كله أو العجز كله فأين هي القصيدة وأين هو البيت وأين هو العجز !!؟ ثم ما الجدوى من الترادف هذا؟! ولو كانت القافية هي حرف الروي كما زعم معظم الكوفيين ؛ فكيف يجوز لنا الجمع بين (بعل) و(قاتل) قافيتين في قصيدة واحدة .

ارى قول الخليل في أن القافية ما بين آخر ساكن من البيت والساكن الذي قبله مع الحرف السابق له وحركته تعريفاً جامعاً مانعاً يرينا القافية بحروفها وحركاتها التي تبنى عليها شروط مبينة في كتب العروض تضمن للشاعر سلامتها في شعره ، أما ما خلا من الأقوال فتذهب بنا إلى اغلاط

---

(٤٩٢) ينظر: كتاب القوافي: ١

(٤٩٣) م.ن: ١

(٤٩٤) ينظر: م.ن: ١

(٤٩٥) ينظر: المحكم والمحيط الأعظم (الموسوعة الشعرية)، والتعريفات: ١٤٩، معجم المصطلحات العروضية

والقوافي: ٢٧٠

(٤٩٦) ينظر: اللسان: ١٥/١٩٥

(٤٩٧) البيان والتبيين: ١/١٧٩

(٤٩٨) ينظر: كتاب القوافي للتوحي: ٣٢-٣٣ و ٣٨

(٤٩٩) ينظر: معجم المصطلحات العروضية والقوافي ٢٠٩-٢١٠

في تبيان أحكام القافية وأصولها موقعة الشاعر في عيوب القافية التي لا يجد لها داحض إلا برجوعه إلى قول الخليل في زعمه الأول.

لكننا نجدنا حتى يومنا هذا نسأل عن قافية بيت فنجيب بواحد من جوابين؛ فأما أن تذكر الكلمة الأخيرة من البيت ، واما أن تذكر حرف الروي ، وأرى في الجوابين صحة لو أخذناهما على محمل المجاز المرسل في واحد من ضربين: إما على ضرب ذكر الكل وإرادة الجزء أو على ضرب ذكر الجزء وإرادة الكل ، أما أن نفهم الحاليين على أن كل منهما هو حقيقة القافية كما فهمت قديماً ، فهذا ما لا يستجيب له علم القافية ويسقطنا في أغلاط دراسة مفاصلها، وما ذكر أحد الجوابين إلا لغرض المعرفة العامة بها وتيسيرها لغير المختص، ثم أنهما جوابان صحيحان إذا اردنا بهما المجاز لا الحقيقة العلمية بذاتها، وقد يكون الجوابان من لدن العامة ذاتها قصدت فيه حدّ القافية بمعرفتها هي لا معرفة العالم الدارس أو المزاول لها في شعره.

### ٣- الوظيفة الإيقاعية للقافية في الشعر العربي:

لم يكن للأعراب مستقرات ثابتة تقف عليها حضارة ، كانت الخيام ملاذهم في صحراء يردونها طلباً للماء والكلأ فتعارض التدوين ومتطلباته مع ترحالهم الدائم ، فعمدوا إلى الموزون من الشعر يسجلون به أيامهم تيسيراً للحفظ ثم الاستذكار . فكانت أولى وظائف القافية جعلها وسيلة حفظ واستذكار لقوم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة بل أهل سماع وإنشاد يؤثرون موسيقى اللغة معتمدين على مسامعهم<sup>(٥٠٠)</sup> ، كما أن حياة الترحال هذه أبعدتهم عن الترف محيلة دون تنوع أدوات العزف والطرب عندهم ، ولربما وسّلوا لذلك حوافر خيلهم وأظلاف إبلهم الساعات بهم في صحراء تمتد وتمتد فجاءت القافية توقيحاً لهذا الدين من التنقل<sup>(٥٠١)</sup> ، أو لربما كانت القافية بمثابة نهاية المقطع الموسيقي عندما تكون النقرة أو يكون التصفيق معوضاً عن الموسيقى التي تفتقد جاهليتهم لجل آلتها<sup>(٥٠٢)</sup> ، ثم جاء الإسلام فبنى لهم حضارة استقروا فيها فتماحكوا مع أمم لها حضارات سبقتهم ، علموا عن اليونان الشعر المرسل لكنهم قد ثبت عندهم أن القافية أسّ في شعرهم<sup>(٥٠٣)</sup> ؛ لكونه شعراً غنائياً والوزن والقافية أداتا غناء مباركتان إسلامياً داخل الغرض الشعري ، بل بقيت القافية كما كانت في عرف أهل الجاهلية أهم عناصر الشعر على الإطلاق<sup>(٥٠٤)</sup> ، فكان اضطراب الوزن في الشعر الجاهلي أكثر من اضطراب القافية ، لقد ظلت القافية محافظة على سطوتها وعمد الشعراء إلى توكيدها في التصريح والتفخيم حتى غدت (( للكلمة الأخيرة في البيت الشعري سيطرة على هيكله التركيبي ))<sup>(٥٠٥)</sup> كله .

إن خلو البيت من القافية يفقد القصيدة يقظة ونباهة مستمعها خافضاً درجة التوقع عنده إلى الأدنى ؛ فالقافية أصرة تبقي المستمع على تماس مع القصيدة زاخه به تطريباً يميّز الشعر عن النظم كما أن فقدانها ((يقطع الاتساق الإيقاعي ويحطم التوازي والتوازن بين الأبيات ، كما يقود إلى

(٥٠٠) ينظر: دلالة الألفاظ: ١٩١-١٩٣

(٥٠١) ينظر: الإيقاع في الشعر (كتاب المرشد): ١٦٥-١٦٨

(٥٠٢) ينظر: الشعر والإيقاع: ٣

(٥٠٣) تعريف الشعر الجامع المانع عندهم: هو الكلام الموزون المقفى، ورأى الفارابي أن العرب أكثر الأمم عناية بالقافية ، ومنع ابن سينا النظم العربي غير المقفى من أن يسمى شعراً. ينظر: حركات التجديد: ٣-٩ .

(٥٠٤) ينظر: نظريات الشعر: ١٦

(٥٠٥) التحليل الهيكلي للقصيدة العربية، الأعلام (مجلة): العدد (١٠٣)

الاطناب))<sup>(٥٠٦)</sup>.

إن القافية تمفصل القصيدة إلى أبيات متأصرة مكونة سلسلة متناسقة تكون القصيدة شرط أن تكون كل قافية ((مستقلة منفصلة غير مفتقرة إلى ما بعدها ولا مفتقر ما بعدها إليها))<sup>(٥٠٧)</sup> اجتناباً لعيوب منها التضمين ، والعرب يرون في البيت الواحد كياناً شعرياً قائماً بذاته ، فالشعر العربي شعراً غنائي لا يحتاج إلى سردٍ يحتاج التضمين لإتمام حدث ما ، إن العربي يهدف إلى كمال البيت الواحد ليسهل تناقله على الألسن وروايته ثم انتشاره.

يُسوِّغ حازم القرطاجني للقافية فيرى وجودها في سببين ؛ أولهما: حرص العرب على التمييز بين حروف المعاني ، وثانيهما: اللذة التي يحدثها التكرار المنتظم هذا<sup>(٥٠٨)</sup>. فهي تؤدي دور مولدٍ صوتي معنوي مقيدٍ بالمعجم من جهة ومقيدٍ بالنحو من جهة أخرى<sup>(٥٠٩)</sup>. ويصدر القرطاجني عن ناظم<sup>(٥١٠)</sup> لم يعانِ مخاضَ القصيدة فيقول: إنَّ الشاعر((بيني أول البيت على القافية أو القافية على أول البيت))<sup>(٥١١)</sup> صادراً عن معرفةٍ يريد بها التأسيس للصنعة الشعرية التي يجتنبها الشاعر الحق ويأنف منها إلهاماً.

إن القافية تنتظرها الأذن العربية نهاية كل بيت وبها يستحضر البيت السابق لبيتها، يرى(لانس) أن الوظيفة الإيقاعية للقافية هي في أنها تعد خطواتنا في القراءة<sup>(٥١٢)</sup>، وهناك مَنْ شبهها بمطرقة الآلة التي تصك النقود ترتفع وتهبط في أوقات متساوية<sup>(٥١٣)</sup>. وللقافية إضافة للوظيفة الإيقاعية معنى يتشابه مع معاني البيت كله ليظهر العمل الشعري ويمنحه سماته ويشير إلى تمييزه عمّن سواه .

شعرنا الحديث أو ما يسمى بالشعر الحر منه تحديداً هاجم القافية على لسان داعيته نازك الملائكة التي عدتها حجر عثرة في كل بيت وسمتها(الآلهة المغرورة) ، بل رأتها

---

(٥٠٦) حركة التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث :٥٢

(٥٠٧) منهاج البلغاء وسراج الأدباء:٢٧٦

(٥٠٨) ينظر: م.ن:١٢٣

(٥٠٩) ينظر: اثر اللسانيات.....:٦٦

(٥١٠) للقرطاجني ديوان شعر حققه: عثمان الكعاك ، نشر ببيروت عام ١٩٦٥م بعنوان(ديوان حازم القرطاجني).

(٥١١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء:١٧٨

(٥١٢) ينظر: موسيقى الشعر:٩٧-٩٨

(٥١٣) ينظر: رسائل فلسفة الفن المعاصر:١٤٦-١٤٧



سبباً من أسبابِ حالتِ دون وجود الملحمة في الأدب العربي فأنزلت بالشعر العربي خسائر فادحة طوال عصوره ورأت فيها رتبة يملّ منها وهي تحمل الشاعر على التكلف خانقة أحاسيسه ومعانيه<sup>(٥١٤)</sup> ، لكننا نجدها منقلبة على رأيها هذا بعد ثلاثة عشر عاما عاشتها مع الشعر والنقد خرجت منها إلى القول: ((ومما أحب أن أعلن له أنني في شعري لم أعنّ عناية كبيرة بالقافية))<sup>(٥١٥)</sup>، ورأت أن تغيير القافية يضعف قصيدة الشعر الحر لأنها تقوم على أبيات أشطرها تتفاوت في الطول<sup>(٥١٦)</sup>، ثم قالت مفندة اعتقاد أمسها: ((أما اعتقاد الشاعر أن القافية تكبح من جماح الطاقة المبدعة عنده خلال نظم القصيدة ؛ فقد ثبت لي وأنا أراقب نفسي خلال بزوغ القصيدة في هذه السنوات الأخيرة أن ذلك اعتقاد غلط ولا اساس له ذلك أن القافية على عكس ما يتوهمون تفتح للشاعر أبواب معان مبتكرة لم يكن تخطر على باله مطلقاً ومن الوهم كذلك ما يظنونه من أن القافية تجعل الشاعر يقع في معان متكلفة منظومة نظماً مصطنعاً فالتقفية – على العكس – مفتاح سحري يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر))<sup>(٥١٧)</sup>.

لقد اثبتت تجاربهم أن القافية تسهم أسهاماً فاعلاً في تكوين البنية الإيقاعية للشعر الحديث وتبعده عن النثرية التي تهدده<sup>(٥١٨)</sup>، فهي نوع من الموالفة وتناسب الأصوات ونبذها يعني نبذاً لهما<sup>(٥١٩)</sup>، وهي ((مطلب سيكولوجي فني ملح بحيث تكون الأسطر السائبة نقصاً في الشعرية وإخفاقاً لنضجها الجميل))<sup>(٥٢٠)</sup>.

إن القوافي خلا جمالها الفني ذات تأثير عجيب في الموسيقى وإذا تشوشت ظل الإيقاع طريقه<sup>(٥٢١)</sup>، بل ((هي زوايا القصيدة وزينة البناء زواياه))<sup>(٥٢٢)</sup>، وعلى الرغم من هذه

(٥١٤) ينظر: (شظايا ورماد): ١٧-١٩

(٥١٥) مقدمة شظايا ورماد: ١٨/٢-١٤٩

(٥١٦) ينظر: م.ن.

(٥١٧) سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى: ٦١

(٥١٨) ينظر: في الإيقاع التشكيلي للشعر الحديث ، سماح الرواشده مجلة الكاتب العربي، العدد(٤٤) : ١٦-٢٥

(٥١٩) ينظر: موسيقى الشعر: ١٢٣-١٢٤

(٥٢٠) سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى: ٦١

(٥٢١) ينظر: دمشق وارجوان: ٨٧

(٥٢٢) ينظر: م.ن: ٨٧

الأهمية للقافية لم تنل الاهتمام الذي نالته الأوزان<sup>(٥٢٣)</sup> لذا ينبغي أن ندرسها من جانبين: جانب دورها في الإيقاع الشامل للقصيدة وجانب إيقاعها الخاص بها<sup>(٥٢٤)</sup>، وأرى دراساتها قصداً إظهار موسيقاها وسمياتها سيصل بنا إلى إظهار دورها في مجمل موسيقى القصيدة لما لموسيقاها من تواصل مع موسيقى القصيدة خارجياً وداخلياً.

---

(٥٢٣) ينظر: موسيقى الشعر: ٩٤

(٥٢٤) ينظر: موسيقى الشعر: ٩٤

## ٤- الجواهري والقافية:

وعى الجواهري بيئة أدبية تهتم بالقافية وتعقد أوقات تسليتها عليها ((والعادة أن ينبري من عرف برخامة الصوت وإجادة الإنشاد فيختار من دواوين الشعراء أصعب القصائد تقفية وعلى من كان مسبقاً بهذه القصيدة أن ينسحب من تقفيته))<sup>(٥٢٥)</sup>، يقول الجواهري: ((كان الشعر متعة المجالس الأثيرة حيث المطارقات الشعرية التي تمتد ليالي وأياماً وفي المقدمة منها مسابقات التقفية))<sup>(٥٢٦)</sup>، فكان يراهن على أن يقفي من كل عشرة أبيات ثمانية ولكنه في الغالب يقفي العشرة كلها<sup>(٥٢٧)</sup>، فلا غرابة أن يقول بعد سنين أن لسانه قد اكلته القافية<sup>(٥٢٨)</sup>، حتى غدت رعايته لها في شعره تفوق رعاية أغلب شعراء العربية، يقول: ((نعم للقافية كل همي وتركيزي وذلك متأصل بي منذ الصغر))<sup>(٥٢٩)</sup>، كان حين يستحسن قصيدة يقم نفسه في نظم على رويها ووزنها<sup>(٥٣٠)</sup>، فهو لا يرى الشعر شامخاً إلا في أسلوبه العربي الأصيل وفي قوافيه المنتقاة التي يصعب تبديلها<sup>(٥٣١)</sup>. وقد كان يتناول في شبابه مع أترابه، محاولين استبدال قوافي المتنبي، لكنه يعترف أنهم يعجزون عن ذلك، انه حيث يتطلع إلى قصيدة ما يركز على قافيتها فإذا اكتشف أن بالامكان تبديلها بغيرها أدرك هزلها تركيبياً ومضموناً<sup>(٥٣٢)</sup>.

والشاعر عند الجواهري من يُركب البيت على القافية، أما الناظم فهو من يُركب القافية على البيت. لقد أدرك سر صناعتها بعد أن تربي على أصولها واستظهار المكين والقلق منها، فهو قد انقنها حافظاً ومنشداً قبل أن يتقنها مبدعاً، لذا فنحن لا نشعر في شعره أننا ننتظر قافية لأنه قد بلغ من أسرارها مبلغاً ناله كبار الشعراء من دون سواهم<sup>(٥٣٣)</sup>، كما أن سعة حافظته أفادته في احضار قافيته ومعرفة امكاناتها في البيت، فالجواهري بمحفوظاته التي أخذها عن طفولته وصباه قد اكتنز من ذخائر العربية واستظهرها في شعره ومنه القافية؛ فمهارته ((في انتقاء قوافيه... امتداد

(٥٢٥) العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية: ٣؛

(٥٢٦) مذكراتي: ١/٧٠

(٥٢٧) ينظر: العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية: ٣؛

(٥٢٨) ينظر: الجواهري شاعر الشعراء، د. نجاح العطار: مجلة القصب: ١١٤؛

(٥٢٩) لقاء مع الجواهري، الدوحة (مجلة قطرية)، العدد (٥٢): ٨٣؛

(٥٣٠) ينظر: الجواهري شاعر العربية: ٣٠؛

(٥٣١) ينظر: م.ن: ٢٣٤؛

(٥٣٢) ينظر: لقاء مع الجواهري، الدوحة (مجلة قطرية)، العدد (٥٢): ٨٣؛

(٥٣٣) م.ن: ٢٥٦؛

لمهارته في انتقاء مفرداته<sup>(٥٣٤)</sup>، هو حريص على الافادة من امكانات اللغة إلى أقصى حد ممكن يستثمر علومها في خدمة القصيدة ومنها القافية ، فالجواهري ((موهوب في وضع القافية بحدود مكانها بالضبط..... وهذا دليل اختزانه للغة ومعرفته التامة بقوالب المعاني))<sup>(٥٣٥)</sup>، والقصيدة عنده إما أن يكتبها وإما أن (تكتبه) فإن كتبته جاءت كما يقول (بزرها)<sup>(٥٣٦)</sup> لا يجرؤ أن يمسه التبديل. هذا ما نجده في قصائده التي تتدفق دون احضار، فيستعين لتدوينها بأي شيء يحضره ، ورقة ، علبة سجاثر،.....، تذكرة سفر، إلى غير ذلك.

وإن كتبها جاءت بإدراكه عن حال من حالين هما : التأزم النفسي الشديد والاسترخاء ؛ التأزم يسد عليه منافذ القول ، فإن ألح الشاعر وهو فيه طالباً القصيدة جاءت مبتورةً موجزة تعتمد الرؤية دون الرؤيا ، أما الاسترخاء فلا شعر يذكر فيه إنما يأتي الشعر في منزلة بينهما ساعة يكون الشاعر متبصراً لألمه يراه ويستشعره ويحتويه في قصيده غلياناً من دون أبرة تسدُّ الرؤيا الشعرية عنه ، بل هي نار باصرة مبصرة ، التمس هذا الشعر عند الجواهري في قصائد أهمها (أخي جعفر)، و(هاشم الوتري) ، و(أي طرطرا) ، و(فداء لمثواك) وفي أضرابها التي يغدو الجواهري فيها بكيانه كله من دون وعي منه قاموساً تتوافد من القوافي إلى أواخر أبياتها تطلب مستقراتها من دون جهد أو هندسة أو تحايل بلاغي أو لغوي.

إذا قصد الجواهري القصيدة ليكتبها فإنه يعمد إلى (رَوَز القوافي) وإحضارها مقدماً كما في قصيدتي (الفداء والدم) و(حبيبتني)<sup>(٥٣٧)</sup>، وهنا يأتي دور موهبته لتريك شعراً رائعاً فيه الإبداع لكنه يفتقر إلى خفي الالهام الذي يتجلى في النمط الأول علماً أن كلا النمطين فيه أسلوب الجواهري في بناء البيت على القافية وما يتطلبه ذلك من سُبُل يتوخاها ويدرك كنهها جيداً.

ولرَوَز القوافي عند الجواهري أسباب ثلاثة؛ أولها : ليرى ما يمكن أن تهيب له من قول ، وثانيهما: حين يشك في قدرة القافية على تدفق القول ، وثالثهما: حين لا يجد لديه الباعث النفسي الدافع إلى القول<sup>(٥٣٨)</sup>، ففي قصيدته (الفداء والدم) عمد إلى تهيبته القوافي لأن القافية مشهورة ، وكتب عليها خوالد شعرية ضمها التراث لسهولة رويها(الباء) وكثرته على ألسن الشعراء ، فلا عيب في أن يستعرضهم في هذه القافية ليرى إبداعهم طلباً لتجاوزهم وعدم التناص معهم ، ثم أن

(٥٣٤) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٣٠٥-٣٠٦

(٥٣٥) الجواهري شاعر العربية: ٣٢٣

(٥٣٦) ينظر: الجواهري ،دراسة ووثائق: ٢٨٨/١

(٥٣٧) ينظر: م.ن: ٢٥٦

(٥٣٨) ينظر: م.ن: ٢٥٦

طول القصيدة هذه (١٣١ بيتاً) يتطلب منه القوافي الكثيرة التي يطلبها من ذاكرته ومن المعاجم ومن الشعراء السابقين له ، لكننا نجد في قصيدته (أبا شعراء تغنّ بتموز) من دون باعث نفسي ، متخذاً من عنوانها مندوحة للسخرية يؤكد ذلك فعل الأمر الذي يسوط به ذاته بنداؤه تعظيمي يُزري بفعل الأمر هذا ، فتأتي الأبيات الأولى محمّلة على سخرية باكية يبدو على ظاهرها البرود فإن توغلت في مدلولها لمستها جمرة في لهة الشاعر لا يجرؤ أن يقذف بها بوجه الحاكمين كما كان في أمسه وساكنيه. انظر إلى البيت الأول تجده مخاطباً نفسه منبهاً ومحذراً بسخرية مبطنة باكية من الرئيس ونائبه :

أبا الشعر، قل ما يُعجبُ الإبنَ والأبَا      وهل لك إلا أن تقولَ فتعجبَا؟  
 وهل لك والدنيا تغني بمولدٍ      لتموز إلا أن تغنّ فتطربَا  
 وهل لك عذرٌ والقوافي تميلها      متى شئت قيثاراً ونايأ مُشيبَا (٥٣٩)

لنا أن نرى الرعب الذي استكتب الجواهري هذه القصيدة في تقديمه الابن على الأب في الخطاب ، بانياً إياها على الاطلاق كما بنى خطابه على اثنين.

مالت مقدمة القصيدة التي خص بها ذاته إلى النثرية لأنها تبتعد أو هي مبعدة قسراً عن روح الجواهري المتوثبة النائرة الهائجة المائجة ، وإن فلتت شاعريته من زمام رعبه في أبيات معدودات ، جاءت بالشعر كله:

أبا الشعر، يا من عانق الأرض زهرة      وشوكاً فردته أديماً مخضبَا  
 ويا من تبناه (التمرد) يافعاً      وكهلاً ، ومن ناغى التمردَ أشيبَا  
 تغنّ بـ (تموز) فتموزُ مارداً      تخطى عقيمات الليالي وأتعبَا

لكن الخوف من هذا (المارد) الذي كل جرأته أمامه مناغاة التمرد ليس غير يعيده للمناسبة صانعاً ماهراً للقوافي يتقن تأنيث الأبيات لها من دون أن نجد لروح إلهامه ظلاً خاصةً في الأبيات التي يمتدح فيها:

نعمتم صباحاً قادة البعث أصيداً      يسدّدُ خطوَ الصيدِ منكم وأغلبَا  
 وذوبٌ من الحرفِ المضيءِ يصوبكم      بأعيقٍ من صوبِ الغمامِ وأطيبَا  
 وأنداء ريحان تضيوع روحه      وطاب به روضُ القصيدِ فأعشبا

تحية من أوحى بصدق ضميره وألزمه صدق الوفاء وأوجبا

نجد التتميق اللفظي الذي هو ليس أسلوباً للجواهري ، به يهيئ للقافية معولاً على المرادفات<sup>(٥٤٠)</sup> في احضارها :

أصيда ↔ أغلبا

أعبق ↔ أطيّب

أنداء ريحان ↔ تزوع روحه ↔ طاب به روح الصيد

ألزّمه ↔ أوجبا

نلمس برود القافية في حروف العطف (وأغلبا ، وأطيبا، وأوجبا) وكذلك الفاء في (فأعشبا).

إنّ الجواهري يقيم البيت كله ليستقبل القافية وكأنه يهيئ له ولملتقيه الوصول لقافية لا تتوب عنها أخرى ، وله في ذلك سبل منها المعرفي متمثلاً في العلوم التي ألفها المتلقي من بلاغة ونحو ولغة ، ومنها المتوارث المألوف ، ومنها المعايش المتداول ، شرطه في جميعها أن لا يغترب ذلك عن ذهن المتلقي ، ويسهل عليه الوصول لها وإسباغها أثراً موسيقياً يؤأصر الموسيقى التقليدية في البيت<sup>(٥٤١)</sup> ، كما سنرى في هذه الأبيات المتفرقة من قصيدة (ألقت مراسيها الخطوب)<sup>(٥٤٢)</sup> التي اعتمد فيها السبيل المعرفي البلاغي:

١. ألقت مراسيها الخطوبُ      وتبسّمَ الزمنُ القطوبُ  
٢. وأنجابَ عن صبحِ رَضِيهِ      يّ ذاك الليل الغضوبُ  
٣. ومشي ربيعاً للسللا      م به تفتحت القلوبُ  
٤. وتطمأن الأُم الحبيبُ      س وأفرخ الأملُ الرحيبُ

(٥٤٠) يرى الدكتور ابراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر): ١٣٣-١١٤: أن (( النظام الهرموني للشعر العربي تغلب عليه البساطة ويعتمد إما على التكرار أو على التقابل الحاد، ولعل هذه الصنعة تفسر لنا جانباً من تأثيره الذي يشبه تأثير المنوم المغناطيسي وكانما تعمد الشاعر العربي أن يدفع هذه الصفة إلى أقصى مداها متأثراً بعامل (النقاء) في الفن ومستفيداً من سعة الاشتقاق في اللغة العربية)) متناسياً ثقافة الشاعر العربي الذي تحده لغة هي إعجاز قومه على مر العصور، عليه استثمار خصائصها في شعره وبرزها البلاغية من تكرر وتقابل.... الخ.

(٥٤١) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر: ٢٩

(٥٤٢) ألقت مراسيها الخطوب: ٣/٣١

٥. فـجـرٌ صـدوقٌ ربَّ حـر  
٦. مـشـت القـصـيدَةُ لـلقـصـيـد  
٧. جـيـلٌ تـعـاـورُهُ الطـلـو  
٨. يـطـفـو و يـحـجـبُـهُ إلـى  
٩. قـالـوا السـلام فـرا ح يـسـ  
١٠. و دـعـوا فـخـفَ مـجـابـوبٌ
- بِ ربحها فجر كذوبُ  
سـدةِ يـصرع الكسـلِ الدؤوبُ  
عُ بما يُبشّر والغروبُ  
أمدٍ من البغي الرسوبُ  
تتبق البعيدَ به القريبُ  
وثوى صريع لا يجيبُ

نلمس في هذه الأبيات ديدن الجواهري ؛ فهو يمهّد في طول البيت وعرضه لقافيته مركباً البيت كله عليها معتمداً المقابلات في ذلك:

١	الخطوب	↔	القطوب	جناس
٢	تبسم	×	القطوب	طباق
٣	صبح	×	ليل	طباق
٤	الألم	↔	الأمل	جناس
	الحبيس	×	الرحيب	طباق
٥	فجر صدوق	×	فجر كذوب	طباق
٦	الكسل	×	الدؤوب	طباق
٧	الطلوع	×	الغروب	طباق
٨	يطفو	×	الرسوب	طباق
٩	البعيد	×	القريب	طباق
١٠	خفّ	×	ثوى	طباق

كما نجد في الأبيات اعتماده على المتوارث المألوف الذي تداولته اللغة جملاً (الفت مراسيها)، (وانجاب عن صبح)، (ودعوا فخف محارب). ونجد المعاش المتداول في قوله (تفتحت القلوب)، و (يستبق البعيد به القريب).

إنّ متلقي قصائد الجواهري الذي ألف شعره يستطيع أن يقفّي أبياته على وفق معطيات كل بيت، فالجواهري يبني قافيته من إحدى لبنات بيته، ولو جبت شعره لوجدت في كل بيت إما المعرفي أو المتوارث المألوف أو السائد المتداول سبيلاً يصل به إلى

استقرار القافية وتمكينها في متلقيه وهذه السبل تتجلى في القصائد التي يقصدها وتتماهى في القصائد التي (تكتبه) وهو يدرك ذلك جيدا، ففي قصيدته (أخي جعفر) تأخذ الصنعة في الأبيات الأولى من القصيدة فيعمد إلى انهاء المقطع الذي لم يتجاوز اربعة أبيات:

أتعلم أم أنت لا تعلمُ      بأن جراح الضحايا فمُ  
فمُ ليس كالمدعي قولة      وليس كآخر يسترحمُ  
يصيح على المدقعين الجياع      أريقوا دماءكم تطعموا  
ويهتف بالنفر المهطعين      أهينوا لئامكم تكرموا(٥٤٣)

تبدأ القصيدة بعيدة عن الصنعة يكتب الالهام البيت الأول والثاني منها لكنها تدخل صنعة المقابلات في البيت الثالث والرابع:

الجياع × تطعموا

النفر المهطعين  
× تكرموا  
أهينوا

ينتبه الشاعر فيقفل المقطع على أبيات أربعة فقط لسببين: أن الجواهري أحس أن إلهامه الشعري كفاه الحاجة إلى الصنعة وإن موضوع القصيدة يصب عنه غضبا وتمردا وثورة هنّ سجية نفسه فما بالك وقد فجعت هذه النفس بأخيها، فإن فتر الإلهام وحضرت الصنعة فارق المقطع قافلا عنه، وهكذا تجد الجواهري يبدأ كل مقطع من هذه القصيدة ملهما يصنع الالهام ابياته على سبل ثلاثة ذكرناها وما إن يحس بدبيب الصنعة وفتور الالهام حتى ينهي المقطع ليبدأ بمقطع جديد مستلهم، فكانت القصيدة هذه بعشرة مقاطع.

تجليات هذه السبل الثلاثة المظهرة الصنعة في شعره كثيرة ، هذه أمثلة من قصائده عليها:



١	ر عيت به الأمال والنسر طائر إلى أن تبدى الفجر والنسر واقع (٥٤٤)	طباق
٢	اعاتب فيك الدهر لو كان يسمع وأشكو الليالي، لو لشكواي تسمع (٥٤٥)	متداول تراثي
٣	الله يجزيك الجميل فكل ما خلفته في المسلمين جميل (٥٤٦)	متداول اجتماعي
٤	أنت قبل الجميع تعرف أنني في شعوري أجري على المكشوف (٥٤٧)	متداول اجتماعي
٥	كيفما صورتها فالنتكن أنا عن تصويره الناس غني	متداول اجتماعي
٦	ديدني تصوير ما في خاطري وأنا مغرى بهذا الدين (٥٤٨)	معرفي (تكرار لفظي "تصدير")
٧	بك يبعث (الجيل) المحتم بعثه وبك (القيامة) للطغاة تقام (٥٤٩)	معرفي (متداول تراثي)

هذه نماذج أما الاحصاء فيطول لكثرتة في ديوانه.

(٥٤٤) الليل والشاعر: ٦٧/١

(٥٤٥) أشكوى وآمال: ٦٩/١

(٥٤٦) في ذكرى الخالصي: ٢٧٥/١

(٥٤٧) بشرى جنيف: ٩٠/٢

(٥٤٨) الباجه جي في نظر الخصوم: ٩٥/٢

(٥٤٩) يوم الشهيد: ١٦٣/٣

## هـ- سمات الروي عند الجواهري :

يذهب ابو العلاء المعري في تقسيم القوافي – معولاً على رويها – الى ثلاثة اقسام<sup>(٥٥٠)</sup> :

أ- الدُّل: وهي ما كثر على الالسن وبُني عليه في القديم والحديث.

ب- والنفر: وهي الأقل استعمالاً من غيرها ،كالجيم والزاي ونحو ذلك.

ت- الحوش: وهي اللواتي تُهجر فلا تستعمل، ويرى صاحب موسيقى الشعر أن الشعر العربي قديمه وحديثه يستخدم معظم حروف المباني رويًا ولكن بنسب مختلفة، فالراء روي شائع في الشعر العربي في حين أن الطاء قليلة الشيوع وهو يزيد على المعري فيقسم حروف المباني التي تقع رويًا على اقسام اربعة بحسب نسبة وقوعها في الشعر العربي:

أ- حروف يكثر ان تجيء رويًا وبنسب متفاوتة، وهي الراء واللام والميم والنون والباء والذال والسين والعين.

ب- حروف متوسطة الشيوع وهي الفاء والكاف والهمزة والحاء.

ت- حروف قليلة الشيوع وهي الضاء والطاء والهاء والتاء والصاد والتاء.

ث- حروف نادرة في وقوعها رويًا وهي:الذال والغين والخاء والشين والزاي والطاء.والواو<sup>(٥٥١)</sup>، وإذا أخذنا القولين على شعر الجواهري نرى صدقهما فهو شاعر مطولات يعتمد الى الحروف الذلل، التي تغريه بالاطالة وتعينه على رصيد المعاني فنراه((يستوعب جميع مادة القاموس في باب تلك القافية.... بحيث لا يجد كلمة في المادة اللغوية الا يجعلها قافية مع ان بعض القوافي قليلة الاستعمال غير مفهومة بمجرد قراءتها إلا ان الجواهري يضعها في اطارها الأدبي وفي محلها فتصبح مفهومة واضحة من سياق الكلام وغير قلقة وغير نابية ولو لم يكن للجواهري الا هذه الناحية من فنه لكان من ابرز شعراء العربية))<sup>(٥٥٢)</sup>؛لذا فالقوافي النفر والحوش لا تسعفه ((الا في القصائد ذات القوافي المتنوعة او في قصائده القصيرة ))<sup>(٥٥٣)</sup>.

---

(٥٥٠) ينظر: اللزوميات: ٣٧/١

(٥٥١) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٤٧-٢٤٨

(٥٥٢) الجواهري شاعر العربية: ٣٢٤

(٥٥٣) لغة الشعر عند الجواهري: ٢٥

والجواهري شاعر يتوخى التواصل مع جمهوره لذا ((يتخير لقفائته في الاغلب رويًا سهلاً مقبولاً على الاسماع))<sup>(٥٥٤)</sup>، وقد بنى رويه على اثنين وعشرين حرفاً وهي:

(التاء والخاء والذال والصاد والظاء والغين والواو هاملاً سبعة فأهمل من الحروف اللثوية الظاء والذال والثاء، وأهمل من الحروف الحلقية (الغين والخاء)، وأهمل من الحروف الاسلية (الصاد)، وأهمل من الحروف الهوائية (الواو) فقط. فأما التاء والخاء والغين فهذا ((أبو عبادة وله شعر جم، ولا أعلم فيما روي له شيئاً على الخاء ولا الغين ولا التاء))<sup>(٥٥٥)</sup>، والبحتري امام الجواهري في الشعر وديوانه رفيقه في حله ومرتحله. وأهمل الجواهري الهاء فلم يجعل من هاء أصلية أو هاء غير أصلية مسبوقة بساكن رويًا مكتفياً في جعلها وصلاً كما في قوله في مرحلة ظهوره :

دعا الموت فاستحلت لديه سرائره

اخو مورد ضاقت عليه مصادره

عراه سكون فاسترايت عاداته

وما هو إلا شاعر كل خاطره<sup>(٥٥٦)</sup>

نستثني من ذلك قصيدتين أخطأ جامعو ديوانه بطبعته الأخيرة في جعل روي الأولى منهما ياءً ساكناً ، والصحيح ان يكون هاءً مكسوراً، جاء حرف اللين (الياء) ردفاً ليخدع التزامه في القافية جامعي الديوان متناسين أن الروي الساكن لا وصل له:<sup>(٥٥٧)</sup>

مشى وخط الشباب بمفرقيه      وطار غرابٌ سعدٍ من يديه  
وراحت من زهاها أمس صباً      تقول اليوم وا أسفي عليه  
تبدل غير رونقه ولاحت      تضاريس السنين بأخدعيه  
رماداً خلثه لولا بقايا      توقد جمرتين بمقاتيه<sup>(٥٥٨)</sup>

وأخطأ جامعو ديوانه في جعل الألف رويًا في قصيدة (حافظ ابراهيم)؛<sup>(٥٥٩)</sup> حيث عدوا الهاء

(٥٥٤) مجمع الاضداد: ١٦٥

(٥٥٥) اللزوميات : ٣٠

(٥٥٦) (قصيدة الشاعر المقبور): ٦٨/١

(٥٥٧) ينظر: ديوان الجواهري: ٤٠٩/٥

(٥٥٨) وخط المشيب: ٧٣/٤

(٥٥٩) ديوان الجواهري : ١٢٧/٢

وصلا:

نعوا إلى الشعر حراً كان يرعاهُ      ومن يشق على الأحرار منعاهُ  
أخنى الزمان على ناد (زها) زمناً      بحافظ واكتسى بالحزن مغناهُ  
واستدرج الكوكب الوضاء عن أفق      عالي السنا يحسر الإبصار مرقاهُ  
اعززُ بأننا افتقدناه فأعوزنا      وجهٌ طليقٌ وطبعٌ شفَّ مجراهُ

والصحيح أن الهاء هو حرف الروي ولا يجوز أن يكون الألف رويًا والهاء وصلًا له؛ لأن الوصل لا يكون إلا بعد الروي المتحرك والألف حرف ساكن جاء ردفًا في القافية.

وأما الذال والصاد والضاء ، فهي حروف ندر وقوعها في أواخر الكلمات ولا ينجد المعجم طالبها في أواخر كلماته كثيراً وأغلب ما يوجد به غير مستساغ لا تتقبله أذني الشعر، لذا ندر وجود هذه الحروف رويًا في الشعر العربي ، ومثلها حرف الواو المسبوق بساكن ، فإن سبقه متحرك عدّ حرف الواو وصلًا لا رويًا ، وإذا كان المتنبّي لم يأت بكاف الخطاب رويًا لأكثر من ثلاثة أبيات متعاقبة<sup>(٥٦٠)</sup> فإنّ الجواهري قد تعاقب حرف الكاف عنده كثيراً ؛ ففي قصيدته (على سعد)<sup>(٥٦١)</sup> مثلاً جاء بكاف المخاطبة رويًا خمس مرات في المقطع الأول وفي المقطع الثاني كله ، وفي عشرة أبيات متعاقبة من المقطع الثالث المتكون من سبعة عشر بيتًا هي:

(٥٦٠) تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٢٢

(٥٦١) ديوان الجواهري : ٣٤٣/١

مصر يداك على العراق عزيزة  
يسراك من طول الملائمة انبرت  
عاشت بلحمتك السنين ولم تطق  
هزوا لتجربة قواك وساءهم  
روح المفاداة الكريمة علمت  
شيع تموج تزاخماً حتى إذا  
وهبي بنوك قضاوا لأجلك كلهم  
يا موجة النيل أحملني تياره  
ماشي العراق بيومه فطالما  
وطن مريض زاد في آلامه

أبمنظر منه تشلُّ يداك  
وبموت سعد تنبري يميناك  
- لله درك - عيشة بسداك  
بعد العنا ألا تخور قواك  
أبناءك الأغيار صوت حماك  
نزل البلاء تضامنت لبقاك  
عاشت بناتك حاملات لواءك  
علّ(العراق) تهزه عدواك  
تاريخه بسنينه ماشاك  
الا يكون على يديه شفاك

وللجواهري ست قصائد رويّ كل واحدة منها كاف ؛ واحدة منها جعل رويها كافاً مفتوحاً  
أطلقه الفأ(٥٦٢):

نوري ولم ينعم علي سواكا احدٌ ونعمةٍ واحدٍ سواكا

وقد استعمل كاف الخطاب في ثمانية أبيات من هذه القصيدة البالغة عشرة أبيات ؛ مرة  
في التقفية وسبعاً في رويها ، لذلك عول على الردف(الألف) والاطلاق في ايجاد موسيقى تسد  
ضعف استعمال كاف الخطاب رويًا.

وجعل روي اربع قصائد كافاً موصولة ببياء معتمداً الزخ الموسيقي لملء الخلل الذي  
أوجده استخدام كاف المخاطبة بكثرة في هذه القصائد فعمد الى التأسيس والى لزوم مالا يلزم في  
قصيدة (منى شاعر)(٥٦٣)

حمامة أيك الروض مالي ومالكِ ذعرت فهل ظلم البرية هالكِ  
نفرت وقد حق النفور لأنني مجسم أحزان وقفت حياكِ  
ولولا جناح طار عن موقع الاسى لكان قريبا من منالي منالكِ

وعمد الى الازداف في ثلاث قصائد، بالألف في اثنتين منها هما( على  
سعد)(٥٦٤)، و(سلمى وردة بين أشواك)(٥٦٥)، يقول في ابيات من قصيدة(على سعد) تتعاقب فيها

(٥٦٢) تطويق: ٣٤٧/٢

(٥٦٣) ديوان الجواهري: ٧٥/١

(٥٦٤) م.ن: ٣٤٣/١

كاف المخاطبة رويًا:

قم والتمس أثر الضريح الزاكي      وسل الكنانة كيف مات فتاك  
وسل الكنانة من أصابك غرة      واستل سهمك غيلة فرماك  
أهرام مصر وقد بناك لغاية      (فرعون) ذو الاوتاد حين بناك  
علموا بأن ستداس مصر وما بها      حتى قبور المالكين سواك  
فاستوطنوك وحسب أرضك ميزة      إن لم يروا ثقة بغير ثراك  
وعمد الى المد واوا او ياء فكان كل منهما ردفا في قصيدة(اندونيسيا المجاهدة)<sup>(٥٦٦)</sup>:

(يا اندنوس) إن استمات بنوك      فالحرب امك والكفاح بنوك  
ولديك تاريخ على صفحاته      أرج يצוע من الدم المسفوك  
وكان من ألق الضحى ورفيقه      نورا يشع عليه من واديك

لقد استفاد الجواهري خير استفادة من الحروف الصائتة مبعدا عن الشعر ضعف استعمال  
كاف الخطاب رويًا، خالقا من هذه الحروف موسيقى عمّت القافية وتداركت رويها.

لقد منح ذلك القافية تأثيرا إيقاعا يُغفل الأذن الموسيقية عن ضعف استعمال كاف الخطاب  
رويًا:

أطلت الشوط من عمري      أطل الله من عمرك  
ولا بلغت بالششر      ولا بالسوء من خبرك  
حسوت الخمر من نهرك      وذقت الحلو من ثمرك  
و غنتني صوادحك      النشاوى من ندى سحرك  
ولم يبرح ملي الظل      ل بعد الظل من شجرك  
كلا الحالين عشتهما      قريير العين في سررك<sup>(٥٦٧)</sup>

ومثل كاف الخطاب، أدرك الجواهري ضعف مجيء الياء رويًا في ست قصائد فعمد إلى  
التأسيس وإطلاق حركة الروي المنسوب الفأ في قصيدتين هما: قصيدة (الشاعر)<sup>(٥٦٨)</sup> وقصيدة

(٥٦٥) م.ن: ١١٥/٢

(٥٦٦) م.ن: ٤٨/٣

(٥٦٧) براغ او حوار: ٣٥٩/٤

(٥٦٨) ديوان الجواهري: ١٨٩/١

(حياة الشعراء)<sup>(٥٦٩)</sup> التي يقول فيها:

ربأت بنفسي ان تظل كما هيا      ترجّي سرايا او تخاف دواهيا  
وعلى التقفية مأخذ في كلمة (كما هيا) إذ جعل ألف التأسيس في كلمة ،وباقى القافية في  
كلمه ثانية ،وهذا لا يجوز عروضيا إلا شذوذا .  
وعمد في القصائد الأربع الباقية لمنح الياء قوة تصلح بها أن تكون رويًا مرّة إلى تشديد  
الياء وإطلاق المجرى ألفا:

أول العهد بآلتي حملتني      شططاً في الهوى وأمرا فريا  
وضع كفي في كفها تتلظى      من غرام كمن يناول شيّا  
رجفت رجفة قرأتُ التشهي      فوقها واضحاً بليغاً قويّا  
ثم قالت بطرفها بعد لأي      عن طريق سهل وصلت أليّا<sup>(٥٧٠)</sup>

ومرة إلى تشديد الياء وجعل الوصل هاءً ساكناً ليعلو بالإيقاع الذي يزري به جعل حرف  
اللين (الياء) حرف روي للقصيدة :

يا خليليَّ والبلاء كثير      في بلادي ولا كهذي البليه  
أزمن الداء في العراق ولن يشـ      فيه إلا الجراح والعمليه  
أفتي عراقيّ؟ فلمأذا      خدعوه؟ وذاك شأن الفتية  
سخرتنا ظواهر الأمر      أو هممتنا ان البلاد قويه

أما في الياء المكسورة فعمد إلى تضعيف الياء ثم جاء بالمجرى ليضيف ياءً ثالثاً قوّى ذلك  
كله الروي في القصيدة وسد خلته<sup>(٥٧١)</sup> :

(٥٦٩) م.ن: ٢٨١/٢

(٥٧٠) اول العهد: ٢٥٦/٢

(٥٧١) شدة لندن: ٣١٠/١

أيّ عيش مضى عليك بهيّ      وشعاع من شطك الذهبيّ  
والتفاف النخيل حولك حتى      لو تقصّيت لم تجد غير فيّ  
وانبساط السفح الذي زاحمته      دفعات من موجك الثوريّ  
وسنا الشمس حين مجت لعاباً      أرسلته من نورها الكسرويّ<sup>(٥٧٢)</sup>

إن أكبر قصائد الجواهري أبياتا جاءت بالأف رويًا لها، فامتدت إلى سبعة وثلاثين ومئتي بيت، والأصل أنها مشتملة على ما يقارب اربعمائة بيت من الشعر<sup>(٥٧٣)</sup>.

والألف روي مألوف مستساغ عرفه الشعر العربي في الاطلاق وألفته أذنا مستمعه فاستطرد به الشعراء رويًا<sup>(٥٧٤)</sup>، مستفيدين من استفاضة المعجم به في إطالة القصيدة، واسعف هذا كله الجواهري في كتابة مقصورته الشهيرة. يدرك الجواهري أن الالف اصلها وصلا لا رويًا، لذا لم يكتب على الألف إلا مقصورته ومقطوعة واحده<sup>(٥٧٥)</sup> كتبها في مرحلة ظهوره بعنوان (بعد الفراق)<sup>(٥٧٦)</sup> ضمت خمسة أبيات :

خليلي سل القلب عن هذه النجوى      وناج فإنّ الهمّ تدفعه النجوى  
الا لوجودنا عن أذانا محاميا      أقمنا على الدهر الذي ضامنا الدعوى  
سل الفلك الدوار يرفق بسيره      فاتّا بلغنا للأذى الغاية القصوى  
نأت دجلة عني وبانت ضفافها      وابتعد ذاك الروض ذو المنبت الاحوى  
فو الله لا أقوى على ما تهيجه      لقبني من الذكرى ويا ليتني أقوى

اما في مقصورته فقد تهادى الجواهري في استخدامه الألف رويًا فاقصر الممدود ليجعل من ألفه رويًا، كما في هذه الأبيات المنفرقة أمثلة لا حصرًا:

(٥٧٢) يا فراتي: ١/١٧١

(٥٧٣) قصيدة (المقصورة) وينظر مقدمتها: ٣/١٠٨

(٥٧٤) على أن لا يكون زائدا أو متولدا عن إشباع حركة الروي، فيعدّ وصلا. ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ص: ٢٥٧-٢٥٨

ينظر: مختصر القوافي: ص: ٢١.

(٥٧٥) نجد في فهرس القوافي صفحة (٤٠٩) في المجلد الخامس من ديوان اربع قصائد على روي الالف أثبتنا ان الهاء رويًا لوحدة منها ووجدنا واحده هي ابيات من مقصورته ذاتها فما بقي على روي الالف الا قصيدتان.

(٥٧٦) ديوان الجواهري: ١/٢٣١



١. ادر عليه ثدي الخمول وهزته في المهد كف الغبا
٢. فيا طالما كان حد البغي يخفف من فحش اهل البغا
٣. وما بالنفوس اللواتي ملكن باطماحن عنان السما
٤. عجبت وقد اسلمت نفسها لعرك الخطوب وعصر الشقا
٥. تعيش على الأرض أم الكفاح وتربط احلامها بالسما
٦. وتصنع بالورد آمالها كما طرز الحائكون الردا
٧. وهم يعشقون هتاف الجموع ويخشون ما بعده من عنا

كما خفف الهمزة ليجعل منها الفأ:

١. برغم الإباء ورغم العلى ورغم انوف كرام الملا
٢. ويرعون في هذر يابس من القول رعي الجمال الكلا
٣. ولما يزل مثل سائر على الناس يجري: بأيدي سبا

إن المتنبى تماشى مع ديدنه في قلة أبيات قصيدته، وهذا ما ساعده على ان يلتزم بالشروط التي تفرض على الالف روياء فجاءت قصيدته في ثلاثة وثلاثين بيتاً<sup>(٥٧٧)</sup> ملتزمة أن يكون الألف فيها حرفاً أصلياً ليس بعده همزة ولا مخففاً عنها، وعلى خلاف المتنبى ديدن الجواهري في إطالة القصيدة فكان لا بد أن يتجاوز - مبدعاً - بعض الشروط لتسعف القوافي اطالته.

تقل القوافي النفر والحوش في شعر الجواهري، ولا نجدها إلا في مقطعات وقصائد قصيرة تقصد الى غرض خاص، محدود فتجزه بأبيات كما في مقطوعة (في سبيل كتاب)<sup>(٥٧٨)</sup> المتكونة من اربعة ابيات متخذة الزاي روياء:

- |                  |                 |
|------------------|-----------------|
| اعارة الكتب رسم  | بين الصحاب ورمز |
| وقد اخذت كتابي   | أظنه سه سبيل    |
| المستعار عزيز    | والمستعير أعز   |
| قرنك تغدو طحيناً | والصوف منك يجز  |

استخدم فيها حرف الزاي قافية مدركا انها مقطوعة يسعف هذا الحرف لا تمامها عامدا

(٥٧٧) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: ٥٥١-٥٥٥

(٥٧٨) ديوان الجواهري ١: ١٢٨

الى عامية تداول حضور القافية في كلمات أخيرة مألوفة: (رمز، سبب، أعز، يجز) فجاءت ثقيلة في خفتها عامية في مشاعرها، وقد يقوم من هذه الحروف روي لقصيدة لا تخاطب جمهوره، بل تأتي لخطاب متفلسف لا تألفه العامة كما في قصيدته (النباشون)<sup>(٥٧٩)</sup> التي اكتفت بعشرين بيتاً متخذة السين حرف روي لها:

أبصرت حفاًرا بمقبرة  
نكراء يوسع أهلها نبشا  
قد كنت أعرف أن ساكنها  
ممن أشاع الكيد والبطشا  
ومن الذين يرون موهبة  
للمرء أن يرشو وأن يرشى  
قد كنت أعرف ها هنا جسدا  
ضم الغباء وعانق الفحشا

أو قد يختار الغرض رويّه فيقتصر على خطاب خاص غالباً ما تأتي به حالة شعورية نفسية خاصة كما في قصيدته (النقمة)<sup>(٥٨٠)</sup> ذات الاربعة عشر بيتاً:

قد كنت أقرب للرجا  
ء فصرت أقرب للقتو  
كل البلاد الى صعو  
د والعراق الى هبوط  
في كل يوم مبدأ  
أواه من هذا السقوط

أو قد يأتي احتياجه إلى فرض كلمة قافية تفرضها مناسبة ما وغالباً ما يكون الشعر هنا دوبيتاً أو مقطوعة تغلب عليهما الصنعة كما في مقطوعة (رابطة الأدب)<sup>(٥٨١)</sup>، التي حي بها الرابطة الأدبية في النجف:

نهضتم بها جمعية يرتجى بها  
هدى كتلة فيما تحاول خابطة  
عسى أن تثيروا للشباب طريقهم  
وإن تجمعوا روحاً إلى اليأس قانطة  
إذا فشلت كل الروابط بيننا  
فرابطة الآداب أمتن رابطة

أما في جل شعره فهو يعتمد رويّاً الحروف التي يألّفها جمهوره ويسعف بكثرتها المعجم، وهذا جدول يوضح ذلك.

حرف الروي	مكسور	مضموم	مفتوح	ساكن	المجموع	المرتبة
ء	٥	٥	٢	—	١٢	١٠

(٥٧٩) م.ن: ٢٧/٤

(٥٨٠) م.ن: ١٤٣/١

(٥٨١) رابطة الأدب: ١٨٧/٢

ب	٢٨	٢٠	١٣	٢	٦٣	١
ث	٢	٢	١	١	٦	١٢
ج	—	٢	—	—	٢	١٤
ح	٧	٧	٢	١	١٧	٨
د	٢٠	٢١	١٠	١	٥٢	٢
ر	٢٠	٢٣	١٤	٦	٦٣	١٤ مكرر
ز	—	١	—	—	١	١٥
س	٤	—	٧	١	١٢	١٠ مكرر
ش	—	—	١	—	١	١٥
ض	—	١	١	—	٢	١٤ مكرر
ط	١	—	١	—	٢	١٤ مكرر
ع	١٠	٩	١٢	١	٣٢	٦
فا	٤	٧	٤	١	١٦	٩
قا	١١	٩	٥	٢	٢٧	٧
كا	٤	—	١	١	٦	١٢ مكرر

حرف الروي	مكسور	مضموم	مفتوح	ساكن	المجموع	المرتبة
ل	١٠	١٣	١٣	١	٣٧	٤
م	١٠	١٦	٤	٤	٣٤	٥
ن	٢٠	٦	١٤	٥	٤٥	٣
ها	—	١	—	—	١	١٥ مكرر
يا	١	—	٤	١	٦	١٢ مكرر

الألف	—	—	—	١	١	١٥ مكرر
-------	---	---	---	---	---	---------

يغلب على قوافي الجواهري اطلاق الروي فلا نجد من قصائده التي رويها همزة قصيدة مقيدة أما على الباء فهناك قصيدتان فقط، وعلى التاء قصيدة مقيدة واحدة، وعلى الدال قصيدة واحدة، وعلى الراء نجد ست قصائد مقيدة، وعلى السين قصيدة واحدة ومثلها على العين والفاء والكاف واللام، ونجد قصيدتين مقيدتين على القاف وأربع على الميم وعلى النون خمسا وعلى الياء واحدة<sup>(٥٨٢)</sup>.

إن أكثر من تسعة أعشار الشعر العربي رويُّه مطلق فالشعر لا يحبذ الوقوف على سكون كما هو الحال في النثر، وهذه الظاهرة من أهم ما يميز الشعر عن لغة النثر<sup>(٥٨٣)</sup> ((لكننا نجد في الشعر الحر أن الشاعر يلجأ إلى القوافي المقيدة ليزيد من تأثيرها الإيقاعي، في حين يتجه إلى الإطلاق حين يتطلب التأثير الهرموني))<sup>(٥٨٤)</sup>.

إن قافية الجواهري لا تنفك عن بيتها معنى أو مبنى لذا فهو يقصد إلى الإطلاق سعياً إلى تلاحم إيقاعي جاعلاً به القافية جزءاً لا يتجزأ من البيت مدوراً به الموسيقى صانعة في لحمه أبيات القصيدة بناءً هرمونيا يتصاعد بها راصاً أبياتها من دون صنعة مستخفاً بالشاعر طرب إيقاعها شاحداً به إلهامه، فلو أدت النظر إلى قصائد الجواهري المقيدة لوجدتها تقصد التمثيل وكأن كل بيت يقوم به مبناه منفصلاً مقيماً له معنى ثم يقوم مبنى بمعنى آخر في البيت الذي يليه، فيفتن إلهامه ولا يجد تطريباً يدفع به إلى القول، لذا قصرت قصائده المقيدة القليلة. إن إطلاق الروي في القصيدة يبني تلاحماً ينتقل إلى الجمهور حين لا يجد فتوراً بين الأبيات بل يجد البيت أخذاً بتلابيب عقبه مفعماً بتوالي أحاسيس الشاعر وتدفعها، لذا فالقصائد المقيدة أخف وطأة على أحاسيس المتلقي وشدّ انتباهه فكل بيت يقوم بنفس موسيقي مفرد يستريح منه المتلقي حال انتهاء البيت ثم يعود إلى إيقاع البيت الثاني وهكذا دوليك مجزئاً القصيدة فاقدًا حضورها المتأصر، من بعد هذا نستطيع القول أن لا قياس بين قصائد الجواهري المطلقة وقصائده المقيدة طولاً وابداعاً واغراضاً، كما إننا لا نجد بين المقيد من قصائده قصيدة نالت حظاً من التداول أو الشهرة أو التأثير في جمهوره.

(٥٨٢) ينظر: فهرس القوافي، ديوان الجواهري ٥/٣٨٥-٤٠٩

(٥٨٣) ينظر: موسيقى الشعر: ٩٤

(٥٨٤) م.ن: ١١٨

إن الموسيقى الداخلية في القصيدة المقيدة تبقى رهينة البيت، بل هي تتكسر في نهاية كل بيت، أما في القصيدة المطلقة فتأخذ دورتها في الأبيات ينقلها الاطلاق من نهاية البيت إلى بداية البيت الذي يليه، فلو استشهدت ببيت مطلق فإن مدّ رويّه يدفعك لطلب البيت الذي يليه، أما إذا استشهدت ببيت مقيد فإنك إلى نهايته المقيدة تسكن حين لا تجد نازعا يطلب منك البيت الذي يليه.

## ■ عيوب القافية:

عيوب القافية قسمان: قسم يقع فيه الروي، وقسم يقع فيه ما قبل الروي، فأما عيوب الروي فعلى نوعين فمنها ما يقع على الروي(الحرف) وهما الاكفاء والاجازة، ومنها ما يقع على المجرى(الحركة) وهما الاقواء والاصراف، أما الايطاء والتضمين فهما عيبان ملحقان بهذه العيوب. وأما القسم الذي يقع فيه ما قبل الروي فيسمى السناد، وهو على خمسة أنواع: اثنان متعلقان بالحروف وهما: سناد الردف وسناد التأسيس وثلاثة بالحركات وهي: سناد الاشباع وسناد الحذو وسناد التوجيه(٥٨٥).

في بحثنا هذا سنحاول تتبع هذه العيوب في شعر الجواهري لا قصد الاحصاء، بل لمعرفة كنه استعمالها وفيما إذا كانت مغرّضة من لدن الشاعر أم أنه سقط فيها سهواً، تاركين الحكم لما بعد مداولتها في شعره.

## ١ - عيوب الروي وحركته (المجري):

أ - عيوب الروي:

---

(٥٨٥) مختصر القوافي: ٣٠-٣٥، العمدة: باب القوافي: ١٥١-١٧٣، ميزان الذهب: ١٢٣-١٢٥، فن التقطيع

١- **الاكفاء:** هو في اللغة بمعنى القلب أو المخالفة، أما اصطلاحاً فقد اختلف عليه العلماء على أن المأثور المتداول هو اختلاف الروي كأن يُؤتى في بيتين من القصيدة بروي متجانس في المخرج لا في اللفظ نحو قولنا: (شارح، وشارخ، أو فارس، وقارص)<sup>(٥٨٦)</sup>. ولا نجد لهذا العيب أثراً في شعر الجواهري .

٢- **الإجازة:** هو الاكفاء من دون أن يكون تجانس بين الرويين في المخرج، أي هو الجمع بين رويين مختلفين في المخرج نحو: (عبيد، وعريق)، أو (شارب، وجاهل) وقد تتبعنا شعر الجواهري فلم نجد في شعره التناظري أثراً لهذا العيب لكن الدكتور محمد حسين الاعرجي يلفتنا إلى وجوده في توشيح كتبه في رحلة غربته<sup>(٥٨٧)</sup>، فقد رأى أن القافية قد اضطربت عند الجواهري في جمعه بين العين والقاف على أنهما روي واحد في قوله:

(وجنته اليدان!!) سقط متاع      عن سفاح وفاسق النظم

وهو سم مروّق في العراق      من فم يبصقونه لقم

وهو حلو المساغ عذب المذاق      لصعاليك في حمى النعم

يستحلونه مع الحُرْم

لازدرء الوفاء في الأزم

يعلل الاعرجي للجواهري من دون أبياته في أنه ذكر للشاعر هذا الاضطراب ذات ليلة فنفاه أولاً ثم لما رآه أمام عينيه حاول إصلاحه، ثم اضرب عن الإصلاح<sup>(٥٨٨)</sup>.

أرى أن الجواهري ما كان ليستعصي عليه الإصلاح ولو بعد حين إن أخذته انثيالات الابداع عنه في خضم كتابته، ولكن لنقرأ أولاً بعضاً من المقطع السابق لهذا المقطع:

فإذا بـ(المجن!) يضحى مسنا      ومقصا لأكل لحم(فلان)

عائداً من خرافة... (المتفاني!!)

بحديث عما(جنته اليدان!!)

(٥٨٦) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: ٢٢١

(٥٨٧) يا نديمي: ٤/٢٤٩

(٥٨٨) ينظر: الجواهري دراسة ووثائق: ٢٠٩/١.

إن الاقواس التي أحاطت ببعض الكلمات كان المراد منها تخريجها من عموميتها قاصدة التعيين أو الإشارة، مزيحة إياها عن معناها القاموسي الوصفي، فـ(جنته اليدان) جملة فعلية خرجت عن تداولها المؤلف لتشير إلى مسمى مثلما أشارت قديما الجملة الفعلية (تأبط شرا) إلى مسمى، ومثل هذه الجملة الفعلية حال المفردات: المجن، فلان، والمتفاني، ثم قووس (العراق) لتجتمع عنده المقوسات كلها، وقد أدت إشارة التعجب أحسن الدور في توضيح المقصود وفي إيصال السخرية الباكية التي أرادها الجواهري هنا. لننثر ما نظمه وحسب كل سطر:

**فإذا بالمدعو المجن يضحى مسنا ومقصا لأكل لحم المدعو فلان**

**عائدا من خرافة أنا المتفاني**

**بحديث عن حال الذي جنته يداه**

فـ(المجن) صار مسنا ومقصا لأكل لحم فلان، وذريعة المجن أنه(المتفاني) في سبيل الوطن، وهذا المدعو (جنته اليدان) هو سقط متاع عن عملية زنا وعن نظام فاسق:

**وهذا المدعو(جنته اليدان) هو سم مروق في العراق من فم يبصقونه لقم(السلطة)**

**وهو(جنته اليدان)حلو المساغ عذب المذاق لصعاليك في حمى النعم(الشعب)**

إن(فلان) و(جنته اليدان) هو الجواهري نفسه وهو(سقط المتاع) لكن عن ماذا؟ عن(سفاح وفاسق النظم)...فهل هو إلا نفيس المتاع ثمينه، وهو(سم مروق) للسلطة،و(حلو المساغ) للمحرومين من أبناء الشعب(الصعاليك) فكان للجواهري في العراق حضوران، حضور يقابل السلطة متضادا معها وحضور يقابل المحرومين معبرا عنهم.

$$\text{السلطة} = \left\{ \begin{array}{l} \text{فاسق النظم} \\ \text{سفاح} \end{array} \right\} \times \text{سم مروق(في العراق)} = \left\{ \begin{array}{l} \text{سقط المتاع} \\ \text{جنته اليدان} \end{array} \right\} = \text{الجواهري}$$

$$\text{الجواهري} = \left\{ \begin{array}{l} \text{سقط المتاع} \\ \text{جنته اليدان} \end{array} \right\} = \text{حلو المساغ/عذب المذاق (في حمى النعم"العراق")} \leftarrow \text{الصعاليك(الجماهير)}$$

فما أراد الجواهري إلا إظهار هذه المفارقة بتغييره الروي، يؤكد هذا صحيح رويه في

شطين:

....سم مراق = هو في العراق (السلطة)

....عذب المذاق = هو في العراق (الشعب)

كتب الجواهري (يا نديمي) في مرحلة الغربة عام ١٩٦٣م متجنباً المباشرة لأسباب غير فنية أدت إلى ابداع فني وقد أحدث هذه المفارقة في الروي ليلفت المتلقي مستوقفا تساؤلاته لا لتشير إلى خطأ عروضي ما كان اسهل تداركه عند الجواهري، بل لتشير إلى خلل يعيشه العراق تظهره رؤيتان إلى الشاعر نفسه: رؤية السلطة ورؤية الشعب، ثم أن مد المعنى الى عجزه في البيت الأول من المقطع:

### و(جنته اليدان) سقط متاع عن سفاح وفاسق النظم

يدفع بالمتلقي إلى تساؤلات يترادف بالاجابة عليها ترادف القوافي: العراق / المذاق.

لنم/ النعم/ الحرم/ الأزم.

فلو سائر الجواهري بـ(سقط المتاع) روي: العراق / المذاق لقطع على متلقيه الدهشة التي أتت بها المخالفة العروضية، ولقطع كذلك مد المعنى الذي أراد أن لا تحده التقفية التي لو التزمها لقولبت المقطع كله مظهرة استسلامه لقوانين عروضية لا يريد الجواهري لها أن تحمل تمرده فتمرد على المبني العروضي ليكون جديرا بحمل تمرد المعنى عنده هنا.

ب – عيوب المجرى: وهما الإقواء والاصراف:

١. الإقواء: ويعني اختلاف المجرى بضم وكسر<sup>(٥٨٩)</sup>، أو هو ضم قافية وجر أخرى

كـ(مزودٌ – الأسود).

٢. الاصراف: هو اختلاف المجرى أيضا ولكن بفتح وكسر أو بفتح وضم كـ(البكاء –

الرجاء.)، و(البكاء – السماء).

ولا نجد لهذين العيبين وجودا في شعر الجواهري كله، وليس بتعمد ارتكابهما ما يمكن

استثماره مغرضا في القصيدة فليس هما إلا عيبين يمجها ذوق المتلقي وتأنفهما سليقته.

ج – العيبان الملحقان، وهما:

١ – الايطاء: وهو (( أن تجمع في شعر واحد بين كلمتين بلفظ واحد ومعنى واحد...فإن اتفق



اللفظان واختلف معناهما لم يكن ايطاء، كقولك في قافية(ذهب) وأنت تريد الفعل وفي أخرى(ذهب) وأنت تريد الاسم<sup>(٥٩٠)</sup>، ولا يعد ايطاء إذا جاءت العلة ذاتها بعد سبعة أبيات لأنها تعدّ حينها كما لو كانت مفتتح قصيدة جديدة<sup>(٥٩١)</sup>.

الجواهري حذر من الايطاء لذا يعمد الى مجانبته مستعينا بإفراغ كلمات القاموس التي تخدم القافية لكننا نراه يوهم به في ابداع المخالفة قاصدا الجناس فيقول<sup>(٥٩٢)</sup>:

أبا الفرسان إنك في ضميري      وذلك أعز دار للحيب

ثم يأتي بلفظ(الحيب) قاصدا أبي تمام:

فلا عجب فقبلي ضقنّ ذرعا      بخير الناس أحمد والحيب

يحلوه أن يوهم من دون الوقوع به، ومثل ذلك قوله<sup>(٥٩٣)</sup>:

ماذا تريد من الزمان      ومن الرغائب والأمان

أو كلما شارفت من      أمالك الغر الحسان

ورعتك أطراف العنا      ية بالرفاه وبالأمان

ومثله قوله<sup>(٥٩٤)</sup>:

أديرت كؤوس من دماء بريئة      عليها من الدمع المذال فواقع

وبعد بيتين يقول:

وما دهاني والقلوب ذواهل      هناك وطير الموت جاث وواقع

فجانس بيت فواقع من الفقاعة و(واقع) الواو حرف عطف و(واقع) بمعنى ساقط.

لقد استفاد الجواهري من عيب الايطاء في أن يتجنبه أو لا ثم يرتكب توهمه قاصدا الجناس كزخرفة لفظية يرى فيها ابداعاً، نجد ذلك في مرحلة ظهوره يقلد به صناع الشعر ومن قصده من دون هم ظاناً أنه بهذا وباضرابه يرفد شكل القصيدة ، أما في مرحلتي علوه وغربته فقد جاء الجناس في القافية من دون قصد أو بقصد التعريض الذي يرفد القصيدة بالابداع فمثلاً يأخذ قافية نهاية

(٥٩٠) مختصر القوافي: ٣٢-٣٣

(٥٩١) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٧٨

(٥٩٢) رسالة: ٤/٣٣٩

(٥٩٣) في السجن: ٢/٢٩٥

(٥٩٤) الثورة العراقية: ١/٦٤

المقطع بادئاً بها مقطعا جديدا كما في قوله<sup>(٥٩٥)</sup>:

دين لزام ومحسود بنعمته      من راح منهم خليصا غير مديون  
يا دجلة الخير: ما أبقيت جازية      لم أقض عندي منها دين مديون

نجد الجواهري لا يهتم بالايطاء ولا يعبا له، إذا ما أدى ارتكابه غرضا في قصيدته كما أن حضور الالهام يؤدي إلى تدفق الشعر على لسانه من دون مراعاة لحضور الايطاء مادام من دون صنعة أو تعمد نجد مثل هذا في (دجلة الخير) فقد جاء بلفظ (الهون) في قوله:

وما البطولات اعجاز وإن قنعت      نفس الجبان عن العلياء بالهون  
ثم بعد ثلاثة أبيات يأتي قوله:

أفيته فرط ما ألوى اللواه به      يشكو الأمرين من عسف ومن هون

نافلة القول إن حضور الايطاء عند شاعر كبير كالجواهري في مرحلتي ظهوره وغربته غالبا ما يكون غير متكلف من الشاعر ومن متلقيه فقد يكون مغرّضا نبحت عن سبب حضوره ومسوّغه أو يكون حضوره نتيجة انثيال المعنى وحضور الإلهام فلا يبدو مستهجنا، بل هو لحمه في نسيج القصيدة يوشحها من دون صنعة أو تظاهر.

## ٢ - التضمين:

وهو اعتماد آخر البيت على مستهل البيت التالي له في إتمام المعنى، عدّ العرب ذلك عيبا لايمانهم بـ(وحدة البيت) قبل وحدة القصيدة لذلك فهم يتقصّدون بيت القصيد لتداوله مثلا أو استشهادا أو ترنيما لذلك نجد عندهم اختبارات لأفضل بيت قالوه في كل غرض.

يبدو أن افتقارهم إلى التدوير في جاهليتهم حدا به إلى تصيد البيت الذي يذكرهم بالقصيدة أو الذي يرونه خلاصتها ثم سرى هذا الحكم على القصيدة العربية الإسلامية لاتخاذ علمائها القصيدة الجاهلية مثلا وخذوا غير أنهم قبلوا بالتضمين إذا جاء موضحا ومفسرا<sup>(٥٩٦)</sup>.

نجد من التضمين أقله في مرحلة الظهور عند الجواهري مرد ذلك أنه يعتمد على نقص تجربة فيفيض المعنى الذي يمكن للبيت الواحد احتواؤه وإلا فهو يبتعد عن التضمين لاهتمامه بوحدة البيت مقلدا بذلك ما آثره العرب من الاهتمام باستقلاله، كما أن تجربته الشعرية تدرك خذلانها أمام استثمار التضمين حسنة في القصيدة فهي بعد لا تجرؤ على سعة القول الذي يتطلبه التضمين من

(٥٩٥) يا دجلة الخير: ٢٠٧/٤

(٥٩٦) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٨١

دون أن يفرض نفسه على فائضه، انظر إلى قوله (٥٩٧):

وأجل ما خلق الإله لخلقه      وحساب فضل الله غير مطاق  
الشعر في تأثيره والغيث في      آثاره والشمس في الاشراق

إن التضمين لا يأتي بدهشة أو بتوظيف يبدعه ، بل إن الانتظار والتشوق اللذين يبعثهما البيت الأول يزري بهما التضمين في البيت الثاني ؛ فإن تركنا (الشعر في تأثيره) لا نجد إلا ما ألفه الناس وادمته الأرض معايشة (الغيث في آثاره والشمس في الاشراق).

ومثل رأيه في الشعر تجيئ برأيه في الشاعر تقريرية باهتة و يقينية ليس لديها من الابداع ما يقرّها في المتلقي، يقول (٥٩٨):

وإذا ما عاودوا      أهل نبوغ واكتساب  
لم يكن عندي سوى الـ      شاعر من خلق عجاب

تعمد التضمين ليوسع مساحة اللفظة والتشوق عند المتلقي ظاناً عن قلة تجربة وعدم نضج آنذاك أنه أتى بالعجب العجاب، ويكثر التضمين عند الجواهري في مرحلتي العلو والغربة آتيا عن اكتناز موهبته بتجارب الحياة ومدولة الشعر فيأتي موظفا ما يطلبه المتلقي لاتمام البيت السابق له بتشوق مثلما يقوم عليه بناء القصيدة بعد أن ترك الجواهري اهتمامه بالبيت ليهتم بها معولا في إطالتها على أساليب فنية منها التضمين قاصدا بناءها الدرامي. يقول (٥٩٩) في مرحلة علوه:

فقل للمقيم على ذلة      هجينا يسخر أو يلجم  
تقّم لغنت ازيز الرصاص      وجرب من الحظ ما يقسم

لقد جاء التضمين على شوق يواكب المعنى ويقول على ايقاعاته المترادفة من دون قطع يأتي بين صدر وعجز.

إن التضمين في هذين المرحتين يأتي من تدفق إلهامه الشعري وانثيال المعنى على لحظاته يعرف الشاعر كيف يأخذ به انتباه المتلقي ليتدفق بعده القول طارحا ما يريد في أبيات عدة، يقول:

(٥٩٧) شوقي وحافظ: ٢٥٢/١، ١٩٢٥م.

(٥٩٨) درس الشباب، أو بلدي والانقلاب: ٢٥٨/١، النجف، ١٩٢٦م.

(٥٩٩) أخي جعفر: ١٥٥/٣

ناشدتكم بعيون الشعر لا رمدا  
هل عندكم خبر عن قرب ملتحم  
شكت ولم تكتحل يوماً على الحور  
أو وشك معترك أو قرب مشتجر  
ويقول:

حتى إذا زوت المطامع وجهها  
ألقى بقارعة الطريق رداءه  
عنه وقطبت اللبانة حاجبا  
يهدي المظلمين الطريق اللاحبا

ويكثر من التضمين في توشيحاته لنفسها الملحمة الذي يميل إلى السرد فيتطلب التضمين الذي قد يتخلل أبياتاً متتالية في بناء متأصر يطلب بعضه بعضاً كما في قوله (٦٠٠):

الطيوف المعرسات حيالي

كذئاب مسعورة وسعالي

بل تعالي إلى يدي تعالي

فهما الآن يحضنان الفراشا

خاليا منك يستفيض ارتعاشا

ناقلة القول، إن التضمين عند الجواهري يأخذ في مرحلة الظهور بعده التقليدي لغرض اتمام المعنى من دون توظيف ابداعى له ، تفرض قلة التجربة عدم إتمام البيت لمعناه فيفيض مترهلاً عنه إلى البيت الثاني، أما في مرحلتي العلو والغربة فإن التضمين عند الجواهري يعمل عليه ابداعه الشعري ممتداً في رفق القصيدة بإلهام ينثال منه وابل المعنى فيطلب سعة في البيت التالي عن ابداع وتوظيف يسهم في بناء القصيدة التي غدت هم الجواهري من دون البيت الواحد. وقد يمتد التضمين ليرفق القصيدة بتلاحمية تفيد السرد ، وهذا ما نجده في توشيحاته قاصداً به البناء الملحمة مشيراً إلى أن التضمين خصلة في هذا البناء.

## ٢- عيوب ما قبل الروي

العرب يدعون كل عيب يقع قبل الروي سناداً ((وأصله الاختلاف ،يقال خرج القوم متساندين أي لم يتبعوا رئيساً واحداً))<sup>(١)</sup> وأنواعه خمسة ؛ اثنان يتعلقان بالحروف وثلاثة بالحركات .

أ - سناد الحرف :

١- **سناد الردف** : وهو أن يكون بيت مردفاً وآخر من دون ردف<sup>(٢)</sup>، تستوقفنا قصيدة للجواهري ترينا قصده في هذا السناد وتوظيفه له، فقد بدأ قصيدته (بومان في فارتا)<sup>(٣)</sup>، ملتزماً سناد الردف في مطلعها:

ما لهذي الطبيعة البكر غضبي      ألهأ أن تثور دين فيؤوفى

ثم يكتب القصيدة كلها من دون ردف، أكان واوا ممدودة أو ياء ممدودة، يقول في البيت الثاني والثالث:

أبرقت ثم ارعدت ثم أقلت      حملها توسع البسيطة قصفا  
رحمت كل ثغرة واستباححت      سرقات البيوت صفا صفا

لكنه يختم القصيدة بردف هو الواو اللينة في قوله:

ولكم صانت الهوى ذكريات      هنّ أبقى ذكرا وأغنى وأوفى

إن قصيدة طويلة تبدأ بردف ممدود وتنتهي بردف لين من دون أن يكون هناك أي بيت آخر فيه ردف لمقصود أمرها من الشاعر. أرى أن الجواهري أراد أن يساير الطبيعة في غضبها وأن يبدأ بقيد عروضي ثم يكسره تماشياً مع الطبيعة الغضبي، يدرك هذا العيب فيرتكب قاصدا عيبا آخر في أن يأتي بردف لين في آخر القصيدة خلا الردف الممدود في بدايتها وكأنه يعبر بمد اللين عن إفراغ الطبيعة لغضبها.

٢- **سناد التأسيس**: وهو أن يكون بيت مؤسسا وآخر غير مؤسس في قصيدة واحدة، مثل: (عامل/ يجهل)، ولا نجد لهذا العيب مكانا في شعر الجواهري، وذلك لأسباب عدة منها: شهرته كعيب أخذ عليه العروضيون ولم يجرؤ من سبق شاعرنا من شعراء العربية على ارتكابه، وثانيهما أن لارتكابه ظهور بين في موسيقى القافية يشير إلى خلل يدركه المتلقي، والسبب الثالث أن هذا العيب الظاهر في موسيقى القافية يحط من مكانتها في البيت والجواهري يولي اهتمامه جله بالقافية، بل يعد البيت كله لحضورها، فيكف يسمح بعيب يحط من قدرها الإيحائي والموسيقي مادام العيب مشخصا مرفوضا عند سابقه من الشعراء وعند العروضيين وعند أذني

(١) كتاب القوافي للتتويجي: ١٤٥، وينظر: كتاب القوافي

للأخفش: ٥٩-٦١ ومختصر القوافي: ٣٣ والموشح: ٣ والعمدة: ١/١٦١

(٢) ينظر: مختصر القوافي: ٣٣، فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٨٠، معجم المصطلحات العروضية والقافية: ١٣٤، ميزان الذهب: ١٣٤.

(٣) ديوان الجواهري: ١٠٥/٥.

متلقيه.

ب – سناد الحركة:

١ – سناد الاشباع:

ويسمى سناد الدخيل<sup>(٦٠٣)</sup>، وهو اختلاف حركة الدخيل ،وقد أجازوا الجمع بين الكسرة والضمة، لكننا نجد الجواهري يجمع بين الكسرة والفتحة في قوله<sup>(٦٠٤)</sup>:

فابعث لها الأشباح يشهد عندها ما يستفز مطالعا ومشاهدا  
يشهد خيالاً عارياً ومجوعاً من ألهم ومضايقا ومطاردا  
مثلما جمع بين الكسرة والضمة في قوله<sup>(٦٠٥)</sup>:

أنا إذا أمامك ماثلاً متجبراً أطأ الطغاة بشسع نعلي عازباً  
وأط من شفتي هزءاً أن أرى عفر الجباه على الحياة تكالباً

إن طول القصيدة عنده على إيقاع تناظري يوقعه بهذا العيب الذي لا يعده عيباً مادام لا يُظهر نشوزاً في أذني متلقيه ولا يحدث كسراً في موسيقى القصيدة يُظهره إنشاده لها.

٢ – سناد الحذو:

معلوم أن الحذو هو حركة ما قبل الرفع، فسناد الحذو يعني اختلاف الحركة التي على الحرف السابق للرفع فيظهر مرة حرف لين ومرة حرف مدّ، ولا نجد هذا العيب في شعر الجواهري ، بل هو يعمد إلى المخالفة الصرفية في سبيل تلافيه كما في قوله من قصيدة(يا دجلة الخير) التي اعتمد الواو أو الياء الممدودة ردفاً لها:

أم خولطت فيه أوهام وإخيلة كما تخالطت الألوان في الجون<sup>(٦٠٦)</sup>  
فالصحيح هو (الجون) بفتح الجيم وهو مصدر الأبيض والأسود والأحمر الخالص<sup>(٦٠٧)</sup>.

٣ – سناد التوجيه: وهو اختلاف حركة التوجيه أي اختلاف حركة الحرف الذي يسبق

(٦٠٣) ينظر: العمدة: ١/١٦١

(٦٠٤) يا بنت ارسطاليس: ٣/١٠٠

(٦٠٥) هاشم الوتري: ٣/٢٥١

(٦٠٦) يا دجلة الخير: ٤/٢١٢

(٦٠٧) ينظر: لسان العرب(جون)، معجم الطلاب: ١٠١

الروي المقيد ولا يعد هذا عيبا مشارا اليه، بل ارتكبه متعمدين شعراء كبار فهذا أمير الشعراء أحمد شوقي يوقعه في هذا السناد طول قصيدته(ابا الهول)<sup>(٦٠٨)</sup>، وهذا الجواهري الكبير يقع فيه حين عارض هذه القصيدة راثيا أحمد شوقي<sup>(٦٠٩)</sup> ، وهذه أبيات متفرقات منها تدلّ على قولنا:

طوى الموت ربّ القوافي الغررُ      واصبح (شوقي) رهين الحقرُ  
زمان وفِيّ بميعاده      فظلما يقولون ليل عُدرُ  
تمشى لمصطلحات البديع      مع مندسة في اليباب النحرُ

تجد حرف التوجيه في القافية مفتوحا ثم مضموما ثم مكسورا. ولا يقف هذا العيب على هذه القصيدة مادام الجواهري مطيلا في قصائده ومادام هذا العيب لا يعيبه سامعه ومادام له سابقون بارتكابه من الشعراء قديما وحديثا، لذا نرى سناد التوجيه متفشيا في عدة قصائد عند الجواهري منها قصيدته(إلى البعثة المصرية)<sup>(٦١٠)</sup>، يقول منها في أبيات تدلنا على هذا العيب:

رسل الثقافة من مضر      وجه العراق بكم سقرُ  
لكنهم لـم يملكووا      حق الجاوس على السررُ  
غطى علينا ساداتي      وعلـيكم جلد النمرُ

إن حركة التوجيه هي الفتحة في جلّ أبيات القصيدة ،ولكننا نجد هذه الحركة تتبدل ضمة كما في البيت الثاني و كسرة كما في البيت الثالث.إن للجواهري سمتين تمنعانه من ارتكاب العيوب التي تدركها الأذن فيعيبها صاحبها؛ السمة الأولى: أنه لا يكتب شعره إلا ترثما أو حداء، وهذه الطريقة تلفته إلى العيوب الإيقاعية البارزة في أجزاء القصيدة وبالأخص القافية لأنها الأهم عند الجواهري في بيته الشعري، أما السمة الثانية فإن الجواهري شاعر يعتمد لسانه موصلا إلى جماهيره وإن لم يوصل قصيدته إليهم به ، ولكن الخطابة فيه تفرض عليه تلافيا العيوب التي يظهرها اللسان في القصيدة ،وهذه سمة يتدارك بها ما فوتته لحظات الإبداع على السمة الأولى،فإن جاز منها فلن يفلت من السمة الثانية التي يكون الشاعر فيها في وعيه التام ويقظته المعرفية كلها.لقد أخذ الجواهري عن مدينته حكما شرعيا طبقه على شعره يحض على التوسع في الحلال فكان يتوسع فيما يجوز ولا يضيق عليه حلالا شعريا مستثمرا ذلك في شعره كله، ومنه القافية مادام هناك من سبقه إليه من الشعراء ومادام ذلك ما لا تعيبه آذان متلقيه ولا تجده ناشزا. لقد كان في مرحلة ظهوره يتحاشى أن يخالف العروضيين وذلك لقلّة متلقي شعره، ثم انه مازال غضا لا تأتي مخالفته

(٦٠٨) الشوقيات:١/١٣٢

(٦٠٩) قصيدة احمد شوقي:٢/١٤٣

(٦١٠) ديوان الجواهري :٢/٦٣

بالإبداع، بل يُشار على أنها عيب ليس غير، أما في مرحلة علوه ومرحلة غربته فإنه أمسى  
فيهما شاعر الشعب به يقيس نجاحه كما أن ما يأتي به الشاعر الكبير المخضرم له من يؤوله ولا  
يذهب القارئ إلى تخطئته مادام يضع ثقته في قدرة الشاعر الإبداعية ثم أنه هنا يخالف ليبدع عن  
وعي بهذه المخالفة، وقد تجاوزتها خبرته وطول معاملته للشعر، فلا يتقصدها من دون تغريض  
يدركه جيدا.



# الفصل الرابع

## الإيقاع الداخلي

- ١- تداول المفردة الجواهرية.
  - أ - مرحلة محاكاة التراث.
  - ب - مرحلة محاكاة اللهجة المحكية.
  - ج - مرحلة المفردة الجواهرية.
- ٢- الإيقاع الداخلي عند الجواهري.
  - أ - الإيقاع الداخلي في المفردة.
  - ب - الإيقاع الداخلي في البيت.
  - ج - الإيقاع الداخلي في القصيدة.
- ٣- المعارضة الشعرية.

## ١- تداول المفردة الجواهرية:

حضور المفردة يكون بأقطابٍ جذبٍ ثلاثة: الشاعر وماهيّة المفردة والمتلقي في بوتقة زمكانية معلومة ، ففي الشاعر تتحكم ثقافته وبيئته ، وفي ماهيّة المفردة تتحكم مرجعيّتها القاموسية ودلالاتها في تداولها عبر موروث وحاضر المجموعة ثم الغرض الذي حضرت فيه ، وفي المتلقي يتحكم وعيه بالمفردة وحضورها الدلالي والقاموسي وما يواكب هذا الحضور من مشاعر وأحاسيس يتوخاها الشاعر بقصده إياها حصراً من دون مرادفاتهما.

فإنّ قصدنا محمد مهدي الجواهري (الشاعر) وجدنا مفرداته قد مرت بثلاث مراحل:

أ - مرحلة محاكاة التراث.

ب - مرحلة محاكاة اللغة المحكية.

ج - مرحلة المفردة الجواهرية.

### أ - مرحلة محاكاة التراث:

لو أمعنا النظر في قصائده التي مثلت مرحلة ظهوره لوجدنا مفرداتها تحاكي مفردات الشعراء القدماء ، بل هي تقليد من لم يجد من تجربته وموهبته ما يقوم به شاعراً مستقلاً ، فالتفت مقلداً ما تجلّه مدينته من الشعر ، فكان الشعر العربي القديم قدوة اقتداها شعره آنذاك لتصدر عن محاكاته قصائدٌ له لا تظهر الجواهري بل هي في مفرداتها صدى لموسيقى الأسلاف تشخّص فيها تراثٌ يدخل موشور موهبة لم تكتمل بعد لتسقط على المتلقي مريّة مرجعيّاتها من دون أن نرى ملامح لشعريّة الجواهري وأسلوبه يُظهر لنا هوية إبداعه. إن المفردات التراثية لا يقصدها الجواهري مستقلة بل هي تأتي في بناء جملٍ تشي بتراثها ومرجعياتها خلاف ما سنراه في مرحلتي ظهوره وغربته يوم اكتملت تجربته وظهرت المفردة الجواهرية التي لا تقف في التعبير عند مرجعيّتها، بل تصهر هذه المرجعيّات في جملٍ تبنيها لتريك هوية إبداع الجواهري مزيجة عن المفردة أي مرجعية عدا مرجعية تشير إلى الشاعر على خلاف هذه الابيات المتفرقات التي حاكت التراث في مفردات جملها مشيرة إلى من فيه من دون أن تشي بالشاعر أو تعرّف به:

وليل به نمّ السنا عن سدوفه فتمت بما تطوى عليه الاضالع<sup>(٦١١)</sup>

وليل دجوجي الحواشي سعرتة بنار الأسي بين الجوانح فاستعر<sup>(٦١٢)</sup>

(٦١١) الليل والشاعر: ٦٧/١

(٦١٢) في الليل: ٧٩/٢

قلّى لك يا عهد الشبيبة والصبأ  
تلبدٌ ولكن ما حكاه غمام  
فإنك مغدى للأسى ومراح<sup>(٦١٣)</sup>  
وناح ولكن أين منه حمام<sup>(٦١٤)</sup>  
بمثل الذي جرّع من مضى  
فذلك دأب الدهر جرّع من مضى

## ب - مرحلة محاكاة اللهجة المحكية:

تغلّغت لغة الصحافة في شعر الجواهري حال دخوله عالمها فدخلت قصائده مفردات تذكر  
بالمفردات المحكية إن لم تكن هي نفسها ، توخى بها الوصول إلى الجمهور .

إن انتقال الشاعر من بيئته التي يعيش يومها التراث إلى بغداد التي تتداول بحواسها الحياة كلها  
ثم انغماس الجواهري في مبادئها واطلاعه على خفاياها في حرفة الصحافة التي امتهنت شعره !!  
وعدم اكتمال نضجه الانساني والابداعي هي التي قلبت مفردته عن تراثها إلى ما يحاكي اللغة العامية  
في دلالاتها قاصداً بها حضور المحكي بل إحضاره ، واليك أمثلة على قولنا:

١. الله يجزيك الجميل فكل ما خلّفته في المسلمين جميل<sup>(٦١٦)</sup>
٢. أنت الطبيب لشعبي والدواء له وأنت شخّصت منه موضع الداء<sup>(٦١٧)</sup>
٣. قم ماش هذا الشعب في خطواته لا تتركنْ وطني بغير سناد<sup>(٦١٨)</sup>
٤. سلوا الجماهير التي تبصرون ماذا أتاحت لكم الأربعون<sup>(٦١٩)</sup>
٥. رسائل لي مع الآهات ابعتها إذ لا اللسان يؤدّيها ولا القلم<sup>(٦٢٠)</sup>
٦. أحسن من كل اقتراحاتكم مما تشيدون وما تتحتون<sup>(٦٢١)</sup>

وحسبنا أمثلة من قصيدة واحدة هذه الابيات<sup>(٦٢٢)</sup>:

<sup>(٦١٣)</sup> ما هذه النفوس قداح: ٩٧/١

<sup>(٦١٤)</sup> بلية القلب الحساس: ٩٠/١

<sup>(٦١٥)</sup> صوت من اليمن: ١٥٨/١

<sup>(٦١٦)</sup> نكرى الخالصي: ٢٧٥/١

<sup>(٦١٧)</sup> من لندن إلى بغداد: ٢٥٣/١

<sup>(٦١٨)</sup> تحية الملك المنتدب: ١٠١/١

<sup>(٦١٩)</sup> في اربعين السعدون: ٣٧/٢

<sup>(٦٢٠)</sup> في الأربعين: ٣٣/٢

<sup>(٦٢١)</sup> في اربعين السعدون: ٣٧/٢

<sup>(٦٢٢)</sup> إلى البعثة المصرية: ٦٣/٢

١. رشّ السماء طريقتكم
  ٢. يا ساداتي أن العرا
  ٣. كل المسائل مُرة
  ٤. ولكي أريحكم أجيب
  ٥. وإذا أمرتم أن أسا
  ٦. لولاكم ما كان لل
  ٧. الله يجزي من اعا
  ٨. إنني أسائلكم وأع
  ٩. وتحوط إبراهيم عا
  ١٠. والى اللقاء وهمنا
- أحسبكم حتى المطر؟  
 قَ جميعه بكم ازدهر  
 وسكوتكم عنها أمر  
 لي لكم بشيء مختصر  
 مكرم فقد لذّ السمر  
 شعراء فينا من أثر  
 ن ومن أفاد ومن نشر  
 لم بالجواب المنتظر  
 طفلة الأمير من الصغر  
 أن الضيوف على السفر

إن هذه القصيدة يصلح لها أن تترك الوزن لتكون كلمة ترحيب من الجواهري بالوفد المصري، ولم يزدنها الإيقاع الخارجي المفروض عليها إلا خروجاً عن الشعر!! بل زادها تقييد الروي نثراً.

### جـ - مرحلة المفردة الجواهرية:

إن اكتمال الجواهري في نضجه الإبداعي والإنساني أبعد مفردته عن التعويل على رفق خارجي (تراث/بيئة) فظهرت مفردته التي تحمل موسيقاها في سياق أسلوبه دائباً عليها في مرحلتي علوه وغربته ناهيك عن أن الأديب ((كلما نضح فإن كلفه بالإغراب فيما يستخدمه من موسيقى كلامية يقل ويخفت))<sup>(٦٢٣)</sup>، ليكون الإيقاع رافداً من روافد إبداعه الأخرى من دون أن يُعدّ ولعاً بتقصي ما يرفده ، لقد صار الجواهري ذا تجربة واكتمال موهبة لا يعولان على رفق إيقاعي يسد نقصهما وما عاد الإيقاع إلا حاملاً معبراً مفصلاً عن المعنى في الغرض المقصود، فإن وفدت على إيقاعاته إيقاعات جديدة فإنها تقدر لتدخل في لحمتها التي صارت تشير مع مفاصل القصيدة المعنوية والإيقاعية إلى هوية الشاعر.

فما اخترنه الشاعر من تراثه وما عاشه في بيئاته المختلفة المتعارضة تمثل كله ليصنع لنا المفردة الجواهرية ذات الإيقاع الخاص فهو يأخذ من تراثه ما يُحبيه فيغدو به متداولاً محكياً وهو يأخذ المحكي فيعلو به إلى مصاف إبداعه مبعده عن مبادئ تداوله، أما في المفردة القاموسية فإنه يبيت فيها روح عصره باستخدامه إياها مثلما فعل بما تجمّد من مفردات التراث فيزيحها إلى مدلولات تتنفس في حياتنا المعاصرة:

<sup>(٦٢٣)</sup> سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب: ٦٩

١. وتكاد تنطف من رباط حروفه
  ٢. أنا في ركاب الشعر ما لم أحده
  ٣. لفق لها من كذوب القول أعذبه
  ٤. أزح عن صدرك الزبدا
  ٥. واخلّ حطام موجدة
  ٦. وأنت إذا الخطب ألقى الجران
- بقيا جراح ينتزفن رغب (٦٢٤)
- فإذا حدوت فإنه بركابي (٦٢٥)
- تجد له في قلوب الغانيات صدى (٦٢٦)
- ودعه يبيث ما وجد (٦٢٧)
- تتأثر بيننا قـ صـدا
- وحط بكأله فارتـمى (٦٢٨)

إنها أمثلة من أبيات متفرقات ليس غير، كثيرها نجده في شعر مرحلتي علوه وغربته.

(٦٢٤) يوم الشمال يوم السلام: ٢٧/٥

(٦٢٥) م. ن: ٢٩

(٦٢٦) هلم أصلح: ٥٥/٥

(٦٢٧) أزح عن صدرك الزبدا: ١٧١/٥

(٦٢٨) المقصورة: ١٠٩/٣

## ٢- الإيقاع الداخلي عند الجواهري:

كانت التقاليد اليونانية توحد بين الشعر والموسيقى ولا تجد فاصلاً بين الشاعر والموسيقار<sup>(٦٢٩)</sup>، ولا ريب أن الأديب له أذنه الموسيقية في تذوق الجميل من إيقاع الكلام لا تختلف كثيراً عما يتمتع به الموسيقار من تذوقٍ موسيقيٍّ<sup>(٦٣٠)</sup>، سوى أن موسيقى الشعر يدعمها حلُّ شفرة الإيقاع باللغة المشتركة التي نؤولها إلى معاني تحمل أبعاد تراثها وما على الشاعر إلا تقصّي الطرق الإيحائية وصولاً إلى ابعدها ما تقصده مانحاً بالموسيقى لها الحضور، مائلاً إياها بشحنة إنفعالية لغرض التوصيل، معولاً على تداولها في ماضي وحاضر أهل تلك اللغة، بينما الموسيقى المحضة تصويت لا يجد له مرجعية سوى تأويلات تتداولها المشاعر اعتماداً على مرجعيات موسيقى كل لغة على حدة. من هذا صح القول في أن الموسيقى لغة الشعوب، يأخذ فيها التأويل الأبعاد كلها مقولاً موسيقى الكلام في المتلقي حسب لغته وحسب سعته منها، بل يتجاوز ذلك إلى ما تعجز اللغة في التعبير عنه من مشاعر وأحاسيس، في حين تحدّ موسيقى الشعر في كل لغة خصائصها ومنها لغتنا العربية التي حُدّت لها بحورٌ اتفق الشعراء ومنتلقوهم عليها حتى صارت صلة وصل إيقاعية للشعر تصل الشاعر بالجمهور، ثم تطاول شعراء فجأؤوا من جلباب البحور بشعر هو الشعر الحر زاعمين جواز عدم الالتزام بعدد التفعيلات، بل والخط بين بحورها، أما ذوو الشعر المنثور فقد زعموا أن الإيقاع في الشعر داخلي لا خارج له، وأن القصيدة القديمة قائمة على الوزن الخارجي وأن القصيدة الحديثة قائمة على الإيقاع الداخلي<sup>(٦٣١)</sup>.

ولا أرى صحة في ذلك فأصل الإيقاع في قصيدته الأولى هو الإيقاع الداخلي عبّر به الشاعر عن مشاعره التي يشترك بها معه أهل بيئته واجداً بهذا الاشتراك سبلاً تعريفية لإيقاعه عندهم ثم بالتداول الإيقاعي المختلف باختلاف مشاعر الشاعر يتباين الإيقاع ويتعدد واجداً له مرجعيته في الحياة المشتركة التي تضم الشاعر ومنتلقيه مما يأتي بالإيقاع إلا مخاض اللغة المشتركة في الحياة المشتركة مظهراً سماته من سمات اللغة وسمات حياة أهلها واجداً إلفة توسع للمعاني سبل الإيصال وتلون لها الوقع في المتلقي، فما تواضع عليه الشعراء فيما بينهم من جهة، وبينهم وبين جماهيرهم من جهة أخرى لم يأت قصراً أو فرضاً بل لابد من أساسين يقومان به هما: اللغة ومشاركات المكان.

<sup>(٦٢٩)</sup> بنظر: مفهوم الشعر: ٤٠٥

<sup>(٦٣٠)</sup> بنظر: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب: ٧٦

<sup>(٦٣١)</sup> بنظر: مع الشعراء: ٨٥

وقد جهد الخليل بن احمد الفراهيدي في حصر ما وصل إليه من الشعر العربي، ملتصقاً بوضع قواعد لايقاعاته التي كانت قبل ذلك مواضعات بين الشعراء أنفسهم وبين جماهيرهم دلّتهم عليها سمات اللغة المشتركة في البيئة المشتركة، فظهرت له بحور الشعر على وفق قواعدها المعروفة. أما ما استعصى عليه فقد عدّ ايقاعاً داخلياً يحمل من سمات اللغة والبيئة مثلما يحمل الإيقاع الخارجي. وأرى أن أول من طلب الإيقاع الداخلي بالبحث هو الخليل في بنائه معجمه (العين) على مخارج الحروف قاصداً إظهار ايقاع المفردة العربية حسب مخارجها الصوتية على حين تداولت علوم العربية الأخرى من بلاغة ولغة وتجويد ما استعصى على العروضيين دراسته ايقاعياً وقد أثبت العصر الحديث عجزسبره إلا بمختبرات صوتية، فما أحرانا اليوم ونحن نعيش عصر المختبر أن نحاول في مختبرات الصوت دراسة الإيقاع الداخلي قاصدين إلى إتمام ما توصل اليه علماءنا في الإيقاع وحدّه ، ليكون ايقاعاً خارجياً من دون أن نُسلم بأن ما أتى به الأجداد لا يمكن تجاوزه فنركن إلى أن الإيقاع الخارجي هو ما أتى به الخليل وما استدركه تلميذه الأخفش وكفى.

إن الإيقاع الداخلي من خامة الإيقاع الخارجي وليس صحيحاً القول — ((أن الإيقاع الداخلي احساسات الشاعر بالحروف والكلمات والعبارة احساساً خاصاً بحيث تجيء في النص أو أجزاء منه متسقة ومتجاوبة))<sup>(٦٣٢)</sup>، فهل الإيقاع الخارجي دون (احساسات الشاعر....) ومتى كانت حروفه وكلماته وعبارته غير متسقة ومتجاوبة فيه؟! هذا تعريف لا يحدّ الإيقاع الداخلي، بل يحدّ ايقاع الشعر عموماً ولا أرى فرقا بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي إلا في التقعيد كما ذكرت ، وإلا فالمواضعة بين الشعراء ومتلقيهم حاصلة في الإيقاع من قبل أن يحدّ التقعيد ما رضخ له منه فكان ايقاعاً خارجياً وبقي ما لم تُمسك به قاعدة ايقاعية ايقاعاً داخلياً كل منهما تواضع عليه الشاعر والمتلقي وصولاً إلى حضور الأول في الثاني في لحمه واحدة فرّق بينهما تمنطق العقل الذي أراد إخضاعهما لحساباته، فإن زعم المحدثون أن لا شأن لهم بالإيقاع الخارجي رافضين دخول قصائدهم في قواعده، فهم قد تجنبوا (المقعد) من الإيقاع الى ما لم ينله التقعيد واصلين إلى المتلقي برجل واحدة ، فإن جاء من يحد ايقاعهم الداخلي فإنه سيلحق بالايقاعي الخارجي، وهكذا دواليك إلى أن يعود الإيقاع كله ايقاعاً خارجياً إن أمكن حدّ المفردة في البيت والبيت في القصيدة والقصيدة في شعر الشاعر ومشاركات الإيقاع بين شعره وشعر سواه.

إنّ المتلقي يريد طرقاتاً مشتركة معلومة مُعبّدة توصله إلى الشاعر فإن أحضروا من

إيقاعاتهم الداخلية ما يؤسس الاشتراك والمواصلة بالمتلقي عدّ ذلك إطاراً خارجياً ، وإن لم يحضروا رُدّت بضاعةٌ واحدٍم عليه ، تطرب لها أوهاّمه ولن يجد إلا نفسه مستهلكة لها هالكة بها!! نخرج في بحثنا هذا عن الإيقاع الخارجي أو ما حدّه العروضيون وشُهر بين متلقي الشعر متداولين ما استعصى على العروضيين حده، لكنه حضر في المتلقي بفعل مرجعيّاته الحاضرة بينهم مقصرين بحثنا على شعر الجواهري مقسمينهُ إلى:

أ – الإيقاع الداخلي في المفردة.

ب – الإيقاع الداخلي في البيت.

ج – الإيقاع الداخلي في القصيدة.

إن أي شاعر في بداياته يقصد لغته مكتشفاً سماتها مبهوراً بما فيها من خصائص جاداً شغوفاً في إحضارها في شعره جاعلاً ذلك مقصده ومنتهى همه الشعري، ظاناً أنه يبدع ويجيد ، فإذا ما اكتملت أدواته ونضجت موهبته وقطع عمره من الحياة تجاربَ صارت اللغة عنده بكل سماتها وخصائصها مُغرّضة لا يتوخاها طلباً لذاتها بل تأتي في طيّات نصّه إبداعاً من دون قصد ذاتها لذاتها بل يريد منها أن تستثمر سماتها وخصائصها لفائدة النص.

إن تجربة الجواهري لا تختلف عن سواها في ذلك ؛ فالشاعر في مرحلة ظهوره كان يترسم الشعراء التقليديين ، من تحولت عندهم ((مقاييس الشعر الفنية... إلى مجرد مقاييس لغوية جافة همّها الأول والأخير إظهار تمرس الشاعر على إتقانها واستخدامها))<sup>(٦٣٣)</sup> ساكنين تكرار ترتيب إيمائها بسكونيّة أهلها قابع ((في زاوية من الحياة الراكدة يُزجي وقته لاعباً بالألفاظ والتراكيب الجاهزة))<sup>(٦٣٤)</sup>. إن افتقاد التجربة عند الجواهري وعدم اكتمال موهبته عوّله عليهم وأنسجته على منوالهم، لكن بعد أن اكتملت موهبته وَاكْتَنَزَتْ من التجارب كثيرها عادت خصائص لغته فاعلة في أغراضه منسجمة مع عناصر القصيدة الآخر في الوصول بها إلى مؤدّاه من دون أن تجد خاصية من خصائص اللغة أوسمة من سماتها مقصوداً إظهارها لإظهارها أو مبالغاً في حضورها. فكلُّ مُستثمرٍ استثماراً يُخرج من البحور أنغاماً مختلفة ((بل تستطيع أن تذهب إلى القول بأن موسيقى هذا البحر أو ذلك في القصيدة الواحدة يختلف من بيت إلى بيت أو على الأقل من موقف نفسي إلى موقف نفسي آخر))<sup>(٦٣٥)</sup> توّازر خصائص اللغة في البحر الواحد علل وزحافات تُخرجه عن مألوفه مجددة دماءً في تنوّع حضورها فيه.

<sup>(٦٣٣)</sup> حركة الشعر في النجف الاشرف وأطواره خلال القرن الرابع عشر الهجري: ٥٩٩

<sup>(٦٣٤)</sup> م.ن: ٦٠٣

<sup>(٦٣٥)</sup> قضايا الشعر في النقد الأدبي: ٣٦



## أ - الإيقاع الداخلي في المفردة:

شملت دراسة الإيقاع الخارجي دراسة المفردة في تأصرها مع أقرانها لتكوين التفعيلة الشعرية مزيجة جمود التفعيلات بالمتاح من الزحافات والعلل في كل بحر وبقي لنا أن ندرس مكونات المفردة من حروفٍ يحدث تصويتها إيقاعات داخلية فـ((الشعر وسيلته اللفظة واللفظة من الحروف والحروف من الأصوات والأصوات جوهر كل شيء يبقى))<sup>(٦٣٦)</sup>. إن تلاقي الحروف في المفردة الواحدة يحدث تصويتاً لا يدركه الحرف الواحد فرداً كما أنها تتنازع الظهور وقد يمنح حرف ما قوتَهُ إلى حرفٍ آخر في المفردة فـ((ربط حرفين معاً يعني تغير في ماهية الحرفين وبلوغ فكرة معينة أو صيغة معينة))<sup>(٦٣٧)</sup>، آخذين بالاعتبار اختلاف الكلمة طبقاً للظروف التي توجد فيها<sup>(٦٣٨)</sup> والسياق الذي رصفها في جملة أو نص ، يقول اليوت: إن ((اللفظ القبيح هو اللفظ الذي لا يلائم السياق الذي جاء فيه حقاً))<sup>(٦٣٩)</sup>، وهذا هو رأي عبد القاهر الجرجاني في نظريته نظرية النظم. سندرس المفردة عند الجواهري على وفق مخارجها إلى أصوات متعددة من دون قصدٍ من الشاعر سوى أن موهبته تنتقي من قاموس ثقافته المفردة التي بتصويت حروفها تحدث إيقاعاً يجسد فعله في المفردة. إن ((تكرار الحروف المتشابهة أو المتقاربة... يخلق نمطاً من الجمال تألفه العين وتأنسه الأذن))<sup>(٦٤٠)</sup>، وهذا لا يتأتى قسراً من الشاعر في نصّه بل تتفاعل عوامل عديدة في تكوين نص إبداعي تمثل سمات المفردة الواحدة فيه بعض سماته فـ((الطبيعة التي يحيا بها الشاعر والطبع الذي يحيا في أعماق الشاعر يؤثران))<sup>(٦٤١)</sup> ويفعلان فعلهما، يقول الجواهري:

بيكي على أمس له (أخطل) لم يستثره غدُهُ القادمُ  
إن غدا يعرفه ثائرٌ لا المستكين السادرُ الناعمُ<sup>(٦٤٢)</sup>

<sup>(٦٣٦)</sup> المتنبى شاعر تتوهج ألفاظه وتأسر الزمان: ١٤٥

<sup>(٦٣٧)</sup> بين الأدب والموسيقى: ١١

<sup>(٦٣٨)</sup> ينظر: مبادئ النقد الأدبي: ١٩٠

<sup>(٦٣٩)</sup> قضية الشعر الجديد: ٢٢

<sup>(٦٤٠)</sup> تداعي الحروف في النص العربي: ٧٠

<sup>(٦٤١)</sup> م.ن: ٧٨

<sup>(٦٤٢)</sup> الثائر والغد: ٣/٣٢٤

فالجواهري يترفع عن نعومة الأخطل وتتمقه في شعره الصادر عن نمط حياته صادراً هو عن بيئة صحراوية ترى في ترف العيش ونعومة القول مأخذين على الرجولة ، لقد ربّاه شظفُ العيش في مدينة تناوشتها تلك الصحراءُ وأسقطت عليها طباعها. كما أن الإنشاد الذي عمّ أجواء تلك البيئة دينياً وأدبياً واعتماده أداة توصيل في مراسيمها أعمّ الحروف القوية الجهورة على سواها ساحباً ذلك على مدلولات يومها كلها، وقد بقي الإنشاد طريقته الوحيدة في كتابة القصيدة وما لذلك من أثر في اختيار حروف الكلمات البانية لجمل شعره. وبعد خروجه من بيئته تلك إلى بغدادَ عن عمرٍ تدنّى عن ثلاثينه تلاقفت شعره أحداثٌ بلده فكانت اغراضاً له ومن يقرأ شعر الجواهري يجد العراق قرناً كاملاً في أحداثٍ قاسية تداولتها أغراضُ شعره وجاءت صورة عن شدتها وأهوالها ومصائبها، فلا عجب أن تأنف حروف تلك القصائد الرقة والنعومة مادام ما تعبر عنه من الأحداث صاخباً مدوياً؛ فالجواهري لسان حال شعبه ووطنه ، وحروفه لسان حاله في الاغراض التي تداولتها. لقد علمته مدينته الأولى الإنشاد وأبقته عادة توصيل أوصلته إلى الخطابية في شعره وألفتته هذه الخطابية إلى الجماهير فـ((معظم هذا الشعر... يعده الجواهري ليلقيه في المحافل العامة))<sup>(٦٤٣)</sup>، متخذاً سماتٍ أعملت فيها جهورية صوته دورها في اعتماد الحروف التي توصل هذا الصوت هادراً حافلاً في أغراض لا تقلّ عنه هديراً فجدت الحروف مستعينة أحياناً بأصابع يدي صاحبها الطوال لغرض تجسيد المعاني وكأني بالجواهري صادراً عن نظرية محاكاة الطبيعة في أصل اللغة؛ يحاول أن يوصل معنى مفردته مستعينة بإيقاع كل حرف من حروفها مخدوماً بالخطابية التي هي سبيله في مخاطبة الجماهير مباشرة وبالإنشاد الذي هو سبيله الإيقاعي في كتابة القصيدة. وهذا نموذج من قصيدة ليست من أصل خطاياته الشعرية نرى فيه مدى صحة قولنا ناهيك عن خطاياته الشعرية التي تبرهن على ما قلناه ، يقول من قصيدته(الشاعر الجبار) <sup>(٦٤٤)</sup>:

وَأِدِّ الْأَمْعَى فَاالنْجَمِ وَأَجْمُ	بَاهَتْ مِنْ سَطْوَعِ هَذَا الْمَزَاحِمِ
أُتْرَى عَالَمِ السَّمَوَاتِ يَنْحَطُ	طُ جَلَالاً عَنِ وَاطْنَاتِ الْعَوَالِمِ
أَمْ تَظُنُّ السَّمَاءَ فِي مَهْرَجَانِ	لِقَرِيبٍ مِنَ الْمَلَائِكِ قَادِمِ
أَمْ تَرَى جَاءَتِ الشَّيَاطِينَ تَخْتَصِمُ	ص بَرُوحِ مَشْكِكِ مَتَشَائِمِ
كَيْفَمَا شَاءَ فَالْيَكُنْ أَنْ فَكْرًا	عَبْقَرِيًّا عَلَى الْمَجْرَةِ حَائِمِ

<sup>(٦٤٣)</sup> تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٣٠١

<sup>(٦٤٤)</sup> الشاعر الجبار: ٢٥٩/٢

بدأ القصيدة بجملة فعلية توأصر فعل الولادة وبحرف جهر (الواو) يليه حرف جهر آخر (اللام) ثم حرف شدة (الدال) ، أما المفردة الثانية فكانت كل حروفها حروف جهر (الألمعي) وكأنه أراد بها أن يواكب الولادة في إجهار حضور الطفل، ثم جاء بمفردة (فالنجم) مبتدئاً إياها بحرف رخو (الفاء) وكأنني به قد حط من منزلة النجم أمام ولادة الألمعي قاصداً تعظيمه، ولم يأت بالضد ضعيفاً فلا يُحسبُ ظهورُ المزاحم عليه ، بل أحضر النجم قوياً بقوة الحروف المكونة له، فـ(النجم) تكوّن من حروف الجهر ( أ ل ن م ) وحرف الشدة (ج) ، وكلمة (باهت) ابتدأها حرف شدة (الباء) بعده حرف جهر (الألف) بعده حرف همس (هـ) بعده حرف همس (ت) ؛ ليظهر ببنائها الاضطراب في معناها الساقط على النجم ، وعلى هذا يُقاس. نجد أنّ الشاعر قد جعل حرف الروي ميماً ساكناً يوحي بضربات الطبل ليعيدنا إلى زمن كان فيه الطبل والمنادي أداتي توصيل خبر ما إلى عامة الناس لذا نجد حرف الميم متفشيلاً في المقطع هذا يدخل في بناء جل مفرداته وحرف الألف الذي هَمَزَهُ في مفرداتٍ ليكون حرف جهر وشدة وجرده في أخرى ليكون حرف جهر فقط ، واستعان بحروف الصفير (س ، ز ، ص) {سطوع (ص) ، المـزاحم (ز) ، السموات (س) ، السمـاء (س) ، تختـص (ص) } لتكون كل مفردة منها مُبرّزة في حضورها لحرف مقصود من دون سواه ، فإن تناولنا كل مفردة رأينا أن الجواهري يقصد إظهار حرف أو أكثر فيها وصولاً إلى توصيل المعنى الذي ألف الوصول إليه بالإنشاد وتوصيله بالخطابية ، ولا غرابة في ذلك فالمتنبي كان يتفقد إنسجام الألفاظ بغناء شعره (( فقد ذكر أن متشرّفاً أطلع عليه وهو يصنع قصيدته التي أولها : (جلا كما بي فليك التبريح.....) وهو يتعنى ويضع فإذا توقف بعض التوقف رجع بالإنشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها))<sup>(٦٤٥)</sup>. ولو صحبنا الجواهري في مقطع آخر من القصيدة لوجدناه يقيم ألفاظها على حروف أخرى مشخّصة قاصداً بها تجسيد المعنى ثم الحصول على إلفة المتلقي في حضور القصيدة فيه وقبله حضور الشاعر في القول ، وتقوم حروف المباني بالمفردة في إظهار حرف أو أكثر منها يؤدي تصويته إلى تجسيد ما في القصيدة، وغالباً ما يكون هذا الحرف جهوراً أو شديداً في لحمه مع غرض الشاعر وثقافته وطريقة كتابته للقصيدة وطريقة توصيلها مدركاً اشد الإدراك ((أن لكل كلمة لغوية وزناً عروضياً ولها وزناً صرفياً كما أن لها نظاماً مقطعيّاً وفيها نظاماً نبرياً))<sup>(٦٤٦)</sup> تتحكم فيها خصائص تلك اللغة ومدى إدراك الشاعر لتلك الخصائص وقدرة موهبته على تمثيلها وصولاً إلى قصيدة خالدةٍ تصل إلى متلقي الحاضر

(٦٤٥) العمدة: ٢١١/١-٢١٢

(٦٤٦) الخطبية والتكفير: ٣١١

## ب - الإيقاع الداخلي في البيت:

يقصد كل شاعر في بداياته سمات لغته قاصداً اظهارها في شعره بفعل فرح اكتشافاته الأولى لها وانبهاره الأول بها ناسجاً إياها على منوال من سبقوه من الشعراء وفرضتهم عليه تأثراً بيئته وثقافته الأولى، ولكن ما إن تتضح تجربته وتكتمل أدواته حتى نجد خصائص اللغة مغرّضة في شعره تأتي في طيات نصه الابداعي من دون تشاؤف أو استعراض. وتجربة الجواهري لا تختلف عن سواها فقد حدّت بثقافة عربية تقليدية في الشعر تمجّد ما مجّد الاجداد وتولي البيت من القصيدة أهمية قصوى مما حداه في مرحلة ظهوره إلى تقليدها ولكن ما إن تعرفت تلك الموهبة على الثقافة المغايرة وسكنت بيئة أخرى حتى بدأت تبتعد عن قصر اهتمامها على البيت إلى الاهتمام ببناء القصيدة عموماً مبتعدة عن تكريس خصائص اللغة في خدمة البيت إلى تكريس تلك الخصائص في خدمة بناء القصيدة كلها.

من هنا نجد أنّ خصائص اللغة واساليبها البلاغية والعروضية تبدو ظاهرة في مرحلة الظهور مقصودة في طيات بناء القصيدة موظفة في سياقها في مرحلة العلو والغربة. لكن الجواهري بقي مهووساً في مراحلها كلها بالتمكين والانتلاف ((وهو أن يجهد الشاعر لقافيته في البيت بكلمة تدل عليها تكون بها متمكنة في مكانها مستقرة في قرارها مطمئنة في موضعها غير نافرة ولا قلقة متعلقاً معناها بمعنى البيت كله))<sup>(٦٤٧)</sup>، فإن جاء ما يدل على القافية في أول الصدر عدّ ذلك توشيحاً<sup>(٦٤٨)</sup> لا تمكيناً، وقد وظّف الجواهري كل ما يوصله إلى تمكين أو توشيح القافية من خصائص ومحسنات لفظية ومعنوية لا قصد احياء فكرة (بيت القصيد) ولكن لتأتي القافية في بيتها من دون افتعال وأن يكون قبلها في البيت ما يحضرها في المتلقي أو يهيئ لحضورها فيه أو يجعلها مؤنسة الحضور غير مستوحشة أو مرفوضة. والتمكين أو التوشيح من الخصائص والسمات التي يتحایل الجواهري لأجل حضورها في بيته مانحاً إياها به جمالية وموسيقى تروّض له طبع المتلقي وتحصل على الفته تحضيراً لحضور القافية ، واصلاً الى ذلك بأساليب أهمها :

## ١- التجنيس:

وهو ((أن تكرر اللفظة باختلاف المعنى))<sup>(٦٤٩)</sup>، أو هو ((تشابه اللفظين في النطق

<sup>(٦٤٧)</sup> البنية الإيقاعية لشعر المتنبي: ١٢٣

<sup>(٦٤٨)</sup> ينظر: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ٣٦٨

<sup>(٦٤٩)</sup> كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب: ١٣١، ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدع: ٣٩٦.

واختلافهما في المعنى))<sup>(٦٥٠)</sup>. إن مساحة التشابه هي التي تعين نوع الجناس. لاحظ الدكتور زاهر \_\_\_\_\_<sup>(٦٥١)</sup>

ظهر نزعة الجناس اللفظي في مطلع القصيدة الجواهرية أواخر مرحلة الظهور عندنا، أما في بداياتها فهو لم يلاحظ سوى حالة واحدة فقط جاءت في قصيدة (شهيد العرب)<sup>(٦٥٢)</sup>.

وطنني الغمض إهابُهُ      أحنو لهُ وأهابُهُ

في حين لاحظ أربع حالات من الجناس في أواخر مرحلة الظهور عنده وهي كما أوردتها؛ قوله في المطلع الثالث من قصيدة (عقابيل داء)<sup>(٦٥٣)</sup>:

تحفت أباهُ حين لم يُلفِ مركبُ      نزيه إلى قصد من العيش يُركبُ

وقوله في قصيدة (أنغام الخطوب)<sup>(٦٥٤)</sup>:

ما أحوج الرجل الشاكي لمغضبةٍ      وميزة الشاعر الحساس في الغضبِ

وقوله في مطلع قصيدته (معرض العواطف)<sup>(٦٥٥)</sup>:

أبرزت قلبي للرماة مُعرضاً      وجلوت شعري للعواطف مَعرضاً

وقوله في قصيدته (تطويق)<sup>(٦٥٦)</sup>:

نوري ولم ينعم علي سواكا      أحدٌ ونعمة خالق سَواكا

ولم يذكر أن الجناس قد تفشى في شعر مرحلة الظهور باستثناء الجناس التام الذي أدرك الجواهري عدم قدرته آنذاك من الإبهار به وليس من الحقيقة قوله في عدم ظهور الجناس بدايات مرحلة الظهور وهناك امثلة على ذلك هي مطلعُ لقصائد تمثل بدايات مرحلة الظهور عنده :

<sup>(٦٥٠)</sup> جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيدع: ٣٢٩.

<sup>(٦٥١)</sup> ينظر: الجواهري صناعة الشعر العربي في القرن العشرين: ١٦٣-١٦٤.

<sup>(٦٥٢)</sup> ديوان الجواهري: ١/٣٣٩.

<sup>(٦٥٣)</sup> م. ن: ٢/٢٠٣.

<sup>(٦٥٤)</sup> ن: ٢/١٩٤.

<sup>(٦٥٥)</sup> م. ن: ٢/٢٣٥.

<sup>(٦٥٦)</sup> م. ن: ٢/٣٤٧.

جلبت لي الهم والهم عنا      آه ما أروحي لولا المنى<sup>(٦٥٧)</sup>  
حمامة أيك الروض ما لي وما لك      ذعرت فهل ظلم البرية هالك<sup>(٦٥٨)</sup>  
تلبد لكن ما حكاه غمام      وناح ولكن اين منه حمام<sup>(٦٥٩)</sup>  
حتى م هذا الوعد والايعاد      والى كم الابراق والإرعاد<sup>(٦٦٠)</sup>  
كل اقطارك يا(فارس) ريف      طاب فصلاك:ربيع وخريف<sup>(٦٦١)</sup>

أما في ثنايا القصيدة فقد ظهر التجنيس بكثرة في أبيات متفرقة يقصد به زخرف القول من دون أن يدرك أثر ذلك في موسيقاها، مثلما يقصد به تمكين القافية واجدا به سبيلاً من سبل تحقيق ذلك ، ويبدو أن أسلوب الترتم الذي يعتمد في كتابة القصيدة يميل به إلى موالفة الحروف وقد يأتي التجنيس في شعر مراحل من هذا الباب من دون قصد وطلب خاصة في مرحلتي العلو والغربة.

هاك أمثلة للتجنيس مقصود بها زخرف القول و تمكين القافية في مرحلة ظهوره ، وحسبنا أن تكون الأمثلة من مقطوعة واحدة لقصيدة<sup>(٦٦٢)</sup>:

قلّي لك يا ظبي الصريم وللهوى      فذاك زمان كان ثمّ تصرّما  
بمثل الذي راشّت لحاضك للحشا      رمانى زمانى لا عفا الله عنكما  
سِلْمَتٍ وقد اسلّمتني بيد الأسى      كأتى إلى الموت اتخذتك سلما

أما في مرحلتي علوه وغربته فلم يعد التجنيس مقصوداً وأصبح الجواهري الكبير في شغل شاغل عن ألعيب اللغة فإن أتت ومنها التجنيس كانت عفواً تعرّضها موهبة الشاعر في إبداع.

الملاحظ أن القصيدة إذا جاء بها مضطراً أو كاتباً لها من دون أن تكتبه هي فإنها تميل به إلى ألعيب اللغة لحتّ الرغبة كي تفعل فعلها في بناء القصيدة وخداع التفات المتلقي لعدم حضور الالهام كما في قوله<sup>(٦٦٣)</sup>:

<sup>(٦٥٧)</sup> جناية الآمال: ٨٧/٢

<sup>(٦٥٨)</sup> منى الشاعر: ٧٧/١

<sup>(٦٥٩)</sup> بلية القلب الحساس: ٩٠/١

<sup>(٦٦٠)</sup> الوحدة العربية الممزقة: ١٢١/١

<sup>(٦٦١)</sup> الريف الضاحك: ٢٠٥/١

<sup>(٦٦٢)</sup> صحو بعد سكر: ٧٣/١

<sup>(٦٦٣)</sup> يوم الشمال يوم السلام: ٢١/٥

كنت المهيب بان تقرب ساعة ما أسطعت من يوم أغر مهاب

كما يقصده للتوشيح في القصيدة ذاتها في صناعة أتى بها إكراه الموهبة :

الحاسبين الشعب خير قضاته والخائفين لديه يوم حساب

وهذا مثال في توظيف التجنيس مرحلة علوه يرينا كيف أن الجواهري استثمره في تأصير المعنى وشدّ لحمة البيت وبث موسيقى تعبر عن فعلي اللفظين<sup>(٦٦٤)</sup>:

بكر الخريف فراح يوعدُهُ أن سوف يزبده ويرعده

فـ(يوعد) من الوعيد: الوعد بالشر، و(يرعده) أي يجعل صوته كالرعد، فشرح وهَوّل للأمر بالجناس الذي ما بات لعبة لغة تحضر في البيت لتزخرفه بل يجيء مغرضاً مانحاً بالموسيقى ما يجسد المعنى بالمبادلة: يواعد ← يرعد جاء بالرعد ليجسد الوعيد.

الوعيد(هنا): تهديد غاضب يرافق عنفه الزبد من فم مطلقه بسبب شدة غضبه.

الرعد(هنا): تصويت عال تسببه أمواج(دجلة) في الفيضان ، يظهر به الزبد على المياه ، وكلاهما إنذار بخطر قادم.

الفيضان

## ٢- تكرار الحروف أو ما يسمى(إنتلاف اللفظ مع اللفظ):

ونعني به((كون ألفاظ العبارة من واد واحد))<sup>(٦٦٥)</sup>، وهو من المحسنات اللفظية وقد توخّاه الجواهري في شعره وأنت به عادة الترتم التي اعتادها طريقة في كتابة قصائده ، فيشف القول من خلال انتقاء الحروف الموسقة وصولاً إلى أعذبها ، والتي تُيسرّ للشاعر مخاض الإلهام لتحدث بعد ذلك إفة البيت عند المتلقي. والأهم في هذا عنده هو تمكين القافية. إن تكرار الحروف في البيت سمة غالبية في مرحلتي علوه وغربته يطرب لها الشاعر مجافياً المحسنات اللفظية وغالباً ما يكون معها في علاقة عكسية.

يعوّل التكرار عند الجواهري في صدر البيت على حرف أو أكثر يقصد إحضاره في العجز أو في الصدر ذاته ثم يحضر مثله معولاً في ذلك على أكثر من حرف قصد تطريب نفسه على القول أولاً ثم ترويض البيت في أذني المتلقي بموسيقاه وصولاً إلى تمكين القافية ، فتكرار الحروف يهيئ إلى تكرار الروي، وهذا مثال يصدق تطبيقه على قصائد الجواهري كلها في هذه

<sup>(٦٦٤)</sup> دجلة في الخريف: ٦١/٣

<sup>(٦٦٥)</sup> جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: ٤٠٩

الأبيات من قصيدة واحدة:

١. خلقتُ غاشيةَ الخنوعِ ورائي
  ٢. ودرجت في دربِ علي عنت السرى
  ٣. خلقتها وأتيت يعتمر الأسى
  ٤. وحمدت نفساً حرة لم تنقص
  ٥. صبغان يأتلفان ما عصف الدجى
- وأتيتُ أقبس جمرة الشهداء  
ألق بنور خطابهم وضاء  
قلبي وينتصب الكفاح ورائي  
شهد الوفاء بعلقم الاغراء  
بالناس لون سنا ولون دماء<sup>(٦٦٦)</sup>

في البيت الأول ساند الشاعر تكرارَ الحروفِ بما يوحي بالطباق في تمكين القافية (خلفتُ ▶ أتيت) والجواهري قد يؤازر المحسنات المعنوية بالحروف والحروف بالمحسنات المعنوية. إن قصائده عموماً إذا لم تستند على ما تجلى من المحسنات اللفظية أو المعنوية فإنها تميل إلى الحروف وقد غلب التمكين بالحروف في مرحلتي علوه وغربته مانحاً لقصائده موسيقى رائعة لحمتها الانسجام والتواءم، لقد وصل به إبداعه إلى تمثل اللغة التي شبَّ على روائعها، فحفظه للمنتقى من الشعر والأدب صنع له ذوقاً مشدباً جعل من مفرداته متناسقة في حروفها، كما أن عادة الترجم التي تلازم كتابة قصيدته وتوصلها جعلته على اطلاع كبير بسمات حروف المباني وكيفية انتقائها في بناء الكلمة، ثم في بناء الجملة الشعرية، إلا أننا نجده في مرحلة ظهوره يبني جملة على ما ورثه من بناء وما تسرَّب إلى ذوقه واستقر فيه، قال عام ١٩٢٦م<sup>(٦٦٧)</sup>:

إنزعي يا بلدي ما رثت من هذي الثياب

لقد تكررت الحروف (الياء، الثاء، الباء، الميم، الألف) عدة مرات في صدر البيت وعجزه مجانسة حضور كل حرف فيهما سعياً لاحداث الألف وتوطئة لحضور القافية التي هي هم الجواهري وشغله الشاغل.

ليس من هم الجواهري تكرار الحروف التي في الصدر كلها أو جلها في العجز ولكن همه في أن يجعل من الحروف التي يشترك بها الصدر والعجز حروفاً يطمئن إليها ويجد فيها قدرة على إحضار الإلفة ومجانسة الشطرين وصولاً إلى القافية. لم يكن هذا في وعيه أو تحضراً منه في مرحلة ظهوره، لكنه جاء نتيجة لكثرة محفوظاته وما قام من هذا الحفظ في بناء ذوقه، قال عام ١٩٢٧م<sup>(٦٦٨)</sup>:

<sup>(٦٦٦)</sup> خلقت غاشية الخنوع ورائي: ٣١/٤

<sup>(٦٦٧)</sup> درس الشباب أو بلدي والانتقال: ٢٥٥/١

<sup>(٦٦٨)</sup> تحية الوزير: ٣١٥/١



يا صاحب الهمة الشماء حسبكُ يوماً رعيت به الاجداد والنسبا

جاءت(الياء، والألف، والميم، والباء، والهاء) محدثة الإلفة في تكرارها في العجز عن الصدر وصولاً إلى بناء إيقاع داخلي يصنع الاطمئنان عند الشاعر في الحضور بالمتلقي وفي تمكين القافية ، كل ذلك قامت به ثقافة تراثية سكنت الجواهري وصدر عنها من دون أن ترينا الشاعر في إيقاعه الداخلي ، يقول(٦٦٩):

سكت حتى شكنتي غر أشعاري      واليوم أنطق حراً غير مهذار  
سلطت عقلي على ميلي وعاطفتي      صبرا كما سلطوا ماء على نار  
ثرّ يا شعور على ضيم تكابده      أو لا فليس على شيء بثوار  
وقعت انشودتي والحزن يملؤها      مهابةً ونياط القلب أو تاري

إن تكرار حروف ما في العجز عن الصدر من كل بيت يبدو على أتم استقرار وتجانس يوصل إلى القافية التي يشملها ليدخلها في لحمه البناء الإيقاعي للقصيدة مشيراً إلى تراثيتها وبنائها المقلد أو المحاكي.

أما في مرحلة علوه وغربته فقد أدرك الجواهري أسرار الحروف وخبائها وما يتجانس منها تصويماً عن غرض أو قصدٍ ما نتيجة نضج تجربته واكتنازها بالتجارب وكثرة ممارسته الشعر حتى صار البيت الشعري يشير إليها ويريها لذوي المعرفة في الشعر وتدوقه. لقد انخرطت الحروف في صدر بيته الشعري عن وعي يؤسس لتكرارها في عجزه طلباً لإحداث الإلفة وتمكين القافية والإطمئنان إلى استقرار البيت، ولا أقصد بالوعي وعي الناظم بل أن إلهامه الشعري صار يتناولها مسلماتٍ على لسان الترجم في كتابة القصيدة وعلى لسان الإنشاد في توصيلها ، قال الجواهري عام ١٩٥٠م في مرحلة علوه(٦٧٠):

باقٍ واعمارُ الطغاة قصارُ      من سفر مجدك عاطرُ موارُ  
متجاوب الإصداء نفع عبيره      لطفٌ ونفحٌ شذاته إعصارُ  
رفاً الضميرُ عليه فهو منورُ      طهرأ كما يتفتح النوارُ  
ونكابه وهجُ الإباء فردهُ      وقدأ يشبّ كما تشبّ النارُ

لقد صار تكرار الحروف مفصلاً عن الجواهري ، ترى فيه بصمته وهويته ، صار صانعاً من صنّاع إيقاعه الداخلي الذي يُعرّف بالشاعر من دون التراث برغم حضوره في البيت

(٦٦٩) ثورة الوجدان: ٣٥٧/١

(٦٧٠) عبد الحميد كرامي: ٢٧٩/٣

كلماتٍ وجملاً. إننا نلمس تأصر بناء البيت الشعري بفعل تكرار الحروف الذي يزخّه بموسيقى مستساغة مألوفة يطرب لها المتلقي فتأخذ به إلى القافية، وعلى مثل هذا ما نجده في مرحلة غربته ، قال الجواهري عام ١٩٦٥م في براغ<sup>(٦٧١)</sup>:

لقد أسرى بي الأجلُ      وطول مسيرة ما لُ  
وطول مسيرة من دو      ن غايٍ مطمَعٌ خجلُ  
على أني لأن يُنهى      غدُّ طول السرى وجلُ  
تماهل خشية وونى      وعقبى مهله عجلُ

يزاد الإحساس بتكرار الحروف والحاجة إليها في البيت الجواهري كلما كان الشاعر متحدًا مع قصيدته يكتبها إلهامه فتفصح عن كوامنه وتتعرف به، حتى أنه يميل إلى التكرار في الصدر الواحد أو العجز الواحد كما نجد في الباء المتداول بصدر البيت الثالث (اني – ينهي) ، وفي (العين) المتداولة في عجز البيت الأخير (عقبى – عجل) مثالين ليس غير على قولنا. وقد يأتي تكرار الحروف عنده في الكلمة الواحدة تكراراً به تتجسد الرقة وتنساب العذوبة وتُشخّصُ لك المدينة راقصة تريكها اللآلئ المتكررة في قوله عام ١٩٦٣م في وارسو<sup>(٦٧٢)</sup>:

فرصاً وفيها نجمة تلالا  
تغازل السهوب والتلالا  
وتسكب الرقعة والتلالا

### ٣- تضعيف الحروف:

نجده يزن عدد الحروف المضعفة في الصدر بزنتها في العجز وذلك في مرحلة ظهوره تجسيدا لعواطف لم يعشها تقليداً ومحاكاة لما وعاه عن التراث والواقع لغرض تمكين القافية وإفحة البيت من دون قصد منه في ذلك فهو يفصح به سبيلاً من سبل كثيرة عن مشاعر سكنته نقلاً لا تجربة ، قال مُفرغاً عن الواقع عام ١٩٢١م<sup>(٦٧٣)</sup>:

تحدّث أوضاع العراق بنهضةٍ      ترددها أسواقه والشوارعُ

وجاء بالتضعيف مفرغاً عن التراث المتداول عام ١٩٢١م في قوله<sup>(٦٧٤)</sup>:

<sup>(٦٧١)</sup> بريد الغربية: ٣١٥/٤.

<sup>(٦٧٢)</sup> فرصوفيا: ٢٩٩/٤.

<sup>(٦٧٣)</sup> الثورة العراقية: ٦٣/١.

<sup>(٦٧٤)</sup> بين الاحبة والبدر: ٨٩/١.

خَلِيلِيَّ مَا آخَرْتِ الدَّرَارِي لَوْ أَنِّي وَجَدْتِ بَكْمَ مِنْ يَحْفَظُ الْعَهْدَ وَالسَّرَّ

جاءت زنة التضعيف في (خَلِيلِيَّ) و(السَّرَّ)، أما في مرحلتي علوه وغربته فالتضعيف يعبر ويفصح عن المعنى لاتوخي الزنة بل يحضره إذا ما تأزمت عواطفه وثار غاضباً هادراً مستثمراً إيّاه في تمكين القافية وضخ موسيقى يعتمد عليها في الإفصاح عن ذلك التأزم والغضب وقد يخرج عن قوالبه المعجمية الى الزيادة الصرفية ، قال في مرحلة علوه عام ١٩٤٨م<sup>(٦٧٥)</sup>:

أَنْبِيَّكَ أَنْ الْحَمَى مُلْهَبٌ      وَوَادِيَهُ مِنْ أَلَمٍ مَفْعَمٌ  
وَيَا وَيْحَ خَانِقَةٍ مِنْ غَدٍ      إِذَا نَفَسَ الْغَدَ مَا يَكْظَمُ  
وَأَنْ الدِّمَاءَ التِّي ظَلَّهَا      مَدَلَّ بِشَرْطَتِهِ مَعْرَمٌ  
تَنْضَحَ مِنْ صَدْرِكَ الْمَسْتَطَابِ      نَزِيفاً إِلَى اللَّهِ يَسْتَنْظَمُ  
سَتَبْقَى طَوِيلًا تَجِرُّ الدِّمَاءَ      وَلَنْ يَبْرُدَ الدَّمُ إِلَّا الدَّمُ

إن التضعيف يأتي به الغضب قاصداً يقينية الطرح، فيه نجد عاطفة الجواهري مشبوبة ومشاعره متدفقة عارمة صائلة، قال في مثلها عام ١٩٨٠م في براغ<sup>(٦٧٦)</sup>:

لَا دَرَّ دَرَكٍ مِنْ رِبْوَعٍ دِيَارٍ      لَمْ تَشْفَ مِنْ كَلْبٍ بِهَا وَسَعَارٍ  
لَمْ تَعْتَرَفْ بِوَرِّ الْبَسِيطَةِ مِثْلَهَا      فِي الْغَدْرِ فِي النُّعْرَاتِ فِي الْآغَارِ  
عِيَّ الْحَوَارِ بِـ (أَبْجِدِيَّاتِ) اللَّغَى      وَمَسَتْ شَفَارَ خَنَاجِرٍ بِحَوَارٍ  
حَقَبَ عَلَى حَقَبٍ تَنْفُضُ فَوْقَهَا      أَثْقَالَ مَا حَمَلَتْ مِنَ الْأَوْزَارِ

هي أبيات من قصيدة تقذف حمم الغضب متخذة التضعيف أسلوبها الأول (درّ، درّك، الآغار، أبجديات، تنفض)، بل يتقدم التضعيف في البيت الثاني تكراراً يمهد لشدة وقعته (في الغدر، في النعرات، في الآغار) فإن عزّ التضعيف مال إلى التتوين مفصلاً به عن غضبه (كَلْبٍ ، خَنَاجِرٍ ، حَقَبٌ، حَقَبٌ).

إن الفعل الصرفي للتضعيف وما يغير من مديات المعنى ليس هو همنا في بحثنا، فذاك له درس يخص المعنى وما يعيننا إلا الأثر الإيقاعي من التضعيف.

#### ٤- المد الصوتي:

يميل الجواهري إلى المد الصوتي كثيراً، يحكمه في ذلك أمران: الترتم الذي هو سبيله لكتابة القصيدة والإلقاء الذي هو سبيله للتوصيل، وإن اعتمد الجريدة أو ديوانه المقروءين ظاهراً

<sup>(٦٧٥)</sup> أخي جعفر: ١٥٧/٣

<sup>(٦٧٦)</sup> بغداد: ٢٨٩/٥

فإنه يعتمد روح الإلقاء سبيلاً إلى تجسيد المعنى، لذا تبدو القصيدة الجواهرية قصيدة إنشادية يأخذ المد الصوتي الفعل كله في حضورها وإيصال أبعادها ومدّها بانفعالات متباينة متناقضة يطمئن الشاعر في توصيلها على الإلقاء مفصلاً عما أتى به الترجم أو أن كتابة القصيدة. و بانتقاء المد الصوتي ينتفي الترجم عند الكتابة لينتفي الإلقاء عند التوصيل.

إن ظاهرة المدّ الصوتي أكثر ما تبدو في قصائده الخطابية التي تقصد وصل الجمهور والتأثير فيه وكأنها تُقرغ عنه أنفعالاته مظهرة إياها في قصر ومد الصوت تجسيدا لها. إن الجواهري واقعي في إيقاعه يعمد الى مألّفه الشعب من بحور تراثه الشعري إيقاعاً خارجياً ويتوسّل الإيقاع الداخلي الذي يعبر به عن نفسه التي هي من صميم هذا الشعب وتزفر بالشعر انفاسه قبل انفاس الشاعر.

إن حضور المد الصوتي يوجب حضور القصر وبهما يتكون الترجم والانشاد ويعتمد المد الصوتي في الشعر لتجسيده على حروف المد وتضعيفها وعلى اشباع الهاء والميم وتوالي الهمزة المفتوحة وعلى المجرى وعلى أن يكون آخر العروض مطلقاً ما يتوخّاه الجواهري من وسائل حضور وتجسيد وتمكين، حضور الشاعر في المتلقي وتجسيد إنفعالاته وتمكين القافية.

إن المد الصوتي ينثال في القصيدة حين يأخذ التطريب بالجواهري فيتفنن في التغمي وتقوم القصيدة كلها مجسدة لهذا الغناء الذي لا يظهره إلا المد الصوتي لسان حال انتشاء الشاعر بخمر الإيقاع مصوحاً مطرباً يفيض أحاسيسَ تقوله والغرض.

هو يدرك أهمية حضور المد الصوتي في نهاية العروض والضرب فيستثمره أشد استثمار في تمكين القافية التي يكون المجرى حركة من حركات حروفها قال<sup>(٦٧٧)</sup>:

**وجرهم على حسك الخطايا وردوا كيدهم بالصاع صاعا**

اشبع حركة الميم في (وجرهم) لتصير حرفاً عروضياً (وجرهمو) وزاد أن جاء بحرف المد الألف في حرف الجر (على) وجاءت (الخطايا) في العروض حاملة حرف المد الألف مرتين، أما في العجز فجاء بحرف المد (الواو) في فعل الأمر (ردوا) وبحرف المد الألف مرة في (الصاع) ومرتين في (صاعا) فجاء البيت متوازناً بحروف المد في الصدر اربعة وفي العجز اربعة، وقال<sup>(٦٧٨)</sup>:

**وكل مسعر الجمرات يكسى من الغبرات ثوباً من رماذ**

<sup>(٦٧٧)</sup> دم الشهيد: ١٧١/٣

<sup>(٦٧٨)</sup> فلسطين: ١٩٥/٣

فجاء بالمد في الصدر في ألف كل من (الجمرات، يكسى) موازناً العجز الذي جاء مده الصوتي في كلمة (الغبرات ، رماد) وجاء بالمجرى ليتجانس في هذا الحضور .  
إن توازن الصدر والعجز في المد الصوتي يفصح عن مديات انفعال الشاعر فهو يميل اليه ليقرّ اليقين الذي يراه فتبدو مشاعره متوازنة تصدر عن ثقة يفصح عنها الايقاع في المد الصوتي، لذا نجده غالباً متساوي الوجود أو يكاد في الصدر والعجز فالجواهري غالباً ما يصدر عن يقين تتوخاه الحماسة في شعره ويدرك كيفية توزيع المد في البيت الواحد ليعبر عن المعنى؛ أفادته في ذلك عادة الترجم في كتابة القصيدة والإلقاء في توصيلها، يقول<sup>(٦٧٩)</sup>:

لئن ندمت على ما فات من زمن      فلست آيس أن يمتد بي زمني  
كيما أروح أوصالي كذي دخل      من أمرهم، وأعري كل ذي دخن  
مكّن الشاعر المد الصوتي من الصدر في البيت الأول في (على ، ما فات) ووازنه بالعجز في (آيس، بي، زمني) ، وكذلك في البيت الثاني جاء المد الصوتي في (كيما ، أوصالي ، كذي) موزوناً بالعجز في (أعري ، ذي ، دخن).  
وقد أتى الجواهري بالمد في مطلع هذا البيت مكرساً إياه في التدوير الايقاعي عوداً على مطلع الصدر، وقال<sup>(٦٨٠)</sup>:

يا عاكفين على الدروس كأنهم      غلب الصقور عن الظماء تلوب  
والعازفين عن اللذائذ همهم      جرسٌ يدق ومنبرٌ وخطيبٌ  
إن عروضي البيتين يفتقران إلى المد فعوض عن ذلك وجوده في بداياتهما لذا نجد الجواهري يكرره أربع مرات في البيت الأول: (يا عاكفين على الدروس) ، أما عجزه فقد نفى عن بدايته المد الصوتي ثم جعله يتوالى بعد ذلك: (الصقور عن الظماء تلوب) فوازن وأجاد، كذلك فعل في البيت الثاني فقد بدأه بالمد في الصدر (والعازفين عن اللذائذ ) مخلياً صدر العجز منه في (جرس يدق ومنبر ) ، ليعود اليه في كلمة ( وخطيب ) قصد الموازنة والتدوير الايقاعي الذي وصل القافية بمطلع البيت بعد أن مكن لاستقرارها بالمد كله وكأن ما قبلها من مد في الصدر جاء لحضور المد فيها.

وقد يأخذ المد الصوتي بالقصيدة كلها طلباً لغرض ما أو فرضاً غير واع للتعبير عن غرض ما كالنواح والتفجع أو غير ذلك ؛ يزداد كلما أخذ التطريب بالشاعر وجرى به في

<sup>(٦٧٩)</sup> ماذا أغنى: ٢٨٤/٥

<sup>(٦٨٠)</sup> أرج الشباب: ٦٣/٣

القول (٦٨١):

خَلِي الدَّمُ الغَالِي يَسِيلُ      إِن المَسِيلُ هُوَ القَتِيلُ  
هَذَا الدَّمُ المَطْلُوعُ يَخُـ      تَصِرُ الطَّرِيقُ بِهِ الطَّوِيلُ  
هَذَا الدَّمُ المَطْلُوعُ إِن      عَزَّ الكَفِيلُ هُوَ الكَفِيلُ

ويكاد في هذه القصيدة أن يوسّع للمد في كل مطلع من مطالعها ثم يبني عليه مداً لكانه يريد أن يطرب به نفسه حائثاً إياها على القول ولأنه يريد به بث الطرب في المتلقي ليتواصل معه.

والمد الصوتي من وسائل الجواهري للتفخيم والتهويل:

هِيَ الدُّنْيَا اسطَائِرُ تَدُولُ      وَأَفْرَاسٌ مَغْفَلَةٌ تَجُولُ  
وَدَارٌ يَسْتَدِيرُ بِهَا عَذَابٌ      عَلَيْهِ يَصْلُبُ (الْحَي) النَّزِيلُ<sup>(٦٨٢)</sup>

والمد الصوتي بما يمنحه من وقار وتمكين وسيلة الجواهري لقلب الجد سخرية سوداء لاذعة تنفق مع روحه المتمرد.

أَيُّ طَرَاظٍ رَا تَطْرَطُ رِي      تَقْدَمِي تَأْخَرِي  
تَشِيعِي تَسْنِي      تَهْودِي تَنْصَرِي  
تَكَرْدِي تَعْرَبِي      تَهَاتَرِي بِالْعَنْصَرِ  
تَعْمَمِي، تِيرَنْطِي      تَعْقَلِي، تَسْدَرِي<sup>(٦٨٣)</sup>

يقول المد الصوتي في البيت الجواهري إذا قصد التفصيل على عجلة مزدحماً بقول نرى فيه الشاعر غاضباً متمرداً لا يتريث في حديثه ، لكنه لا يعدمه لأنه يراه سبيلاً مهماً من سبل الافصاح عن غرضه وتمكين القافية يهئ حضوره استقرار المد في المجرى، أما إذا جاءت القافية مقيدة فإن الشاعر يعمد إلى تفعيل المد في مفاصل الصدر والعجز معوضاً عن عدم حضوره في المجرى بأقرب الحروف إن أمكن ذلك:

يَا غَادَةَ الجِيكَ وَيَا سَحْرَهُم      أَيَّنَ اقْتَنَصْتَ كُلَّ هَذَا الجِمَالِ  
مِنَ خَضْرَاءِ المَرُوجِ؟ مَنَ حَمْرَةَ الـ      وَرُودِ مَنَ نَبَعِ بَسْفَحِ الجِبَالِ

(٦٨١) الدم الغالي: ٣/٣٣٥

(٦٨٢) محمد البكر: ٥/٢٣١

(٦٨٣) طرطرا: ٣/٤١

يا غادة الجيل ويا سحرهم      ويا مهاة في كناس الغزال  
شاء نذاك السمع أن يلتقي      ضربان شتى من ضروب المحال<sup>(٦٨٤)</sup>

نجد أن الشاعر جاء بالألف ردفًا ليعوض فقدان المد في روي القصيدة المقيدة ، يقول من  
قصيدة مطلقه<sup>(٦٨٥)</sup>:

أنا ضيف مصر وضيف طه ضيفها      ما بعد ذلك للمفاخر مفخرُ  
أنا ضيف مصر فلن أثقل فوقها      ظلي بمألكة ثعاب وتكرُ  
وإذا عبت فمثلما مس الثرى      غيث تخلله سحاب أكرُ

إنّ عجلة القول لم تنسه أن يأتي بالمد تفخيماً في(طه) مرتين ، ثم أحضره في الأبيات  
الأخر وقد ساعد افتقار الكلمة في آخر كل بيت له(باستثناء مد المجرى) إلى تفشيه في غير  
القافية تمكيناً لها، كما أن تريت القول والتفصيل والطرح اليقيني التوضيحي أدى الى حضور  
التضعيف ظاهرة تتأزر مع ظاهرة المد الصوتي وصولاً إلى تجسيد ذلك التفصيل والطرح  
وتريت القول(أقل، ظلي، تخلله) ، ليتجانس مع المد الصوتي في(طه) ، ضيفها ، ما ، ذلك،  
للمفاخر ، مفخرُ ، فوقها ، ظلي ، تعاب ، وتكر) ، نجد في البيت الأول والثاني عجلة قول  
أبعدت عن مطلع كل صدر وعجز منها المد الصوتي فإن جاءت(أنا) بالمد شكلاً فإنها من دون  
ذلك عروضا ولفظاً ثم جاء بحرف لين مكرر في صدر البيت الأول(ضيف، ضيفها) ومكرر في  
صدر البيت الثاني(ضيف، فوقها) ليمنحها عجلة وحدة وبعداً عن المد، ولكن في البيت الثالث  
يحتاج تريت القول لتمكين المعنى وتوصيله على مستقرات المد فجاء به في الصدر ثلاث  
مرات(وإذا، مثلما، الثرى) و في العجز ثلاث مرات (تخلله، سحاب، اكر).

إن المد الصوتي ظاهرة لفظية تصبح فعلاً ايقاعياً مغرضاً في القصيدة بعد طول تجربة  
لذلك لا نجدها في مرحلة ظهور الجواهري معبرة عن مشاعره إلا في سبيل الحضور في  
الأخرين قاصداً تغريضاً في الإفصاح عما سكن المتلقي وصولاً اليه لا تعبيراً عن مشاعره  
والإفصاح عنها ، حاله حال الإيقاع الداخلي كله فالشاعر لا يزال دون تجربة تضع له بصمة  
تمثله لذلك نجده يعول على المفردات محملاً إياها حضوراً مدّها في المتلقي لثحضر شاعرها فيه،  
فالمد في مرحلة ظهوره لا يبني جملة ايقاعية توصل مشاعر الشاعر، بل تكتفي بالمفردات

<sup>(٦٨٤)</sup> يا غادة الجيك ويا سحرهم: ٣٧/٥

<sup>(٦٨٥)</sup> إلى الشعب المصري: ٢٩١/٣

معولة على ما لها من تراث وأنية ، قال (٦٨٦):

مولاي كم لك في العدى      يوم سبقت به أغر  
ومكارم ففت الكرا      م بها ففات العد حصر  
لم يعدني تقبيل كفك      غير جودك فهو بحر

نجد الجواهري في مرحلة ظهوره من دون باع يأخذ بالمد الصوتي وسواه ليصنع للقصيدة إيقاعاً داخلياً يتشابه متظافراً مع ما يصنع الإيقاع الخارجي وصولاً إلى (هورمونية) القصيدة، فالتجربة مازالت غير مكتملة والنضج في نموه ولما يصل بالشاعر بعدُ ليكون معبراً عن نفسه مفصلاً بإيقاعه الداخلي عن بصمته.

### ٥- التدوير:

وهو ((إشراك الشطر الأول مع الشطر الثاني أي(الصدر والعجز) بكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني ويعني ذلك أن تمام وزن الشطر الأول يكون بجزء من الكلمة)) (٦٨٧)، وهو نمط من أنماط اظهار الإيقاع الداخلي للقصيدة يتقصد الشاعر للافصاح عن أسلوبه فيبدو للقصيدة التماثلية إيقاعان: إيقاع خليلي يظهره تقطيع البيت وإيقاع داخلي يظهره الإلقاء أو الانشاد الذي هو سبيل الجواهري في توصيل قصائده.

يقال التدوير عند الجواهري في مرحلة ظهوره لعدم اكتمال تجربته فهو مايزال يعتمد البحور الخليلية سبيلاً لا يظهره ولم يصل بعد إلى طلب ذلك فمزال الإيقاع الداخلي عنده يصدر عن تقليد أو محاكاة لا تقوله، فالإيقاع الداخلي لا يفرض نفسه على الإيقاع الخارجي الموزون والمتمكن من النفوس إلا باكتمال نضج الشاعر الموهوب الذي به يصنع بصمته على القصيدة بأساليب مختلفة.

إن التدوير في قصائد مرحلة ظهور الجواهري لا تفصح عنه بل نجد فيها قفزات إيقاعية ترتفع وتنخفض مظهرة نثرية تعدم الإيقاع الداخلي وتظهر أن الشاعر مزال من دون نضج يقوم مكوناً إيقاعاً داخلياً خاصاً في القصيدة ، يقول الجواهري مدوراً في مرحلة ظهوره عام ١٩٢١م (٦٨٨):

قد أكلت نتاج أقوامي أناس جددُ

(٦٨٦) أمنن علي: ٥١/١

(٦٨٧) معجم المصطلحات العروضية والقوافي: ٩١

(٦٨٨) ثورة العراق: ٦٠/١



## أخو الشعور في العراق ضائع مضطهد

لم يأت التدوير إلا بنثرية معدومة الإيقاع أو تكاد في قفزات نبرية تعول على الإيقاع الخارجي فظهر نشازاً ينم عن عدم اكتمال تجربة الشاعر لتقول إيقاعها في قصيده.  
إن قصيدة مرحلة الظهور تفتقر إلى التدوير المُغرَّض فإن أتى على شحته أتى وبالاً على الإيقاع الخارجي يحد منه ولا يضيف إليه شيئاً.  
إن أي موهبة تحتاج التدوير كغيره من اساليب تكوين الإيقاع الداخلي متى ما اكتملت وامت نضجها لتتناول الفكرة الواحدة على أكثر من وجه ، لذلك يكثر التدوير في مرحلتي علو الجواهري وغربته، وقد تم فيهما نضج الشعري واتسعت مديات قصيدته وفاض المعنى الواحد وتعددت الرؤية والرؤيا اليه من قبل الشاعر.

كما إن الاهتمام بوحدة القصيدة وحضور البعد الدرامي فيها حمل الجواهري على اعتماد التدوير أسلوباً لتجسيد كل هذا مظهراً بصمته الشعرية على القصيدة من خلال هذه التجسيد ماداً من خلاله شحنته النفسية التي يحدّها الوزن الخارجي فيعمد إلى التدوير لتوصيل هذه الشحنة النفسية من دون توقف أو تمفصل للبيت إلى صدر وعجز مظهراً لهذه الشحنة إيقاعها الذي يشير إلى الشاعر في غرض القصيدة . إن ازدحام القول ساعة الإلهام وتفرّع المعنى الواحد وتشظيّه يضع شاعراً كالجواهري في سعة اعتماداً على التدوير ليريح المعنى عليه.

يطغى التدوير في القصيدة الجواهريّة متى ما طوّح التطريب بالجواهري ومال إلى الشعر الحق من دون النظم شرط أن يكون هذا الشعر بعيداً عن وعي الخطابية ومباشرتها موغلاً في تداول المعنى الواحد والاهتمام بتفاصيله وأبعاده، قال الجواهري وقد طوّح به التطريب<sup>(٦٨٩)</sup>:

فداء لعينيك كل العيون	أخالط جفنيهما قرقفاً؟!
كأنني أرى القبل العابثا	ت من بين موقيهما تنطفأ
ورعشة أهدابك المثقلا	ت على فرط ما حملت تحلفأ
كما الليل صب السواد المخيـ	ف صب الهوى شعرك الأغدفا
تلبد مثل ظليل الغمما	م وراحت به غم تكشفأ

تبلغ هذه القصيدة اثنين وثلاثين بيتاً جاءت ثمانية أبيات منها من دون تدوير، لقد أخذ الطرب بالشاعر فترك الإيقاع الخارجي لينطق منشداً على إيقاع مشاعره وقد لعب غرض

القصيدة دوره الكبير في التداعي لهذا الطرب .

ويأخذ الجواهري بالتدوير حين تكون قصيدته على مجزوء بحر خليلي لا يجد في مساحته متسعاً للقول فيخادع نفسه جاعلاً من المجزوء تاماً معولاً على التدوير الذي يخدم حضور التصريح أو التقفية التي يوهم نفسه بها مفسحاً لانفعالاته لتأخذ مدياتها على ايقاعات داخلية تضع بصمته وتشير إليه ، فهذا مجزوء الكامل المرفل يُوسعه بالتدوير ليطرد فيه القول فيبدو كل بيت فيه يزيد على تامه ، زاده الترفيل زيادة على سعة الكامل:

ر ويوم يؤذن بالقيام	نامي إلى/ يوم النشو
متفـاعـلن متفـاعـلاتن	متفـاعـلن متفـاعـلن
ت تموج بالـ/لجج الظوامي	نامي على الـ/مستقعا
متفـاعـلن متفـاعـلاتن	متفـاعـلن متفـاعـلن
ح يمهده /نفخ الخزام	زخارة /بشدا الاقفا
متفـاعـلن متفـاعـلن	متفـاعـلن متفـاعـلن
ض كأثمه /سجع الحمام	نامي على/ نغم البعو
متفـاعـلن متفـاعـلاتن	متفـاعـلن متفـاعـلن
سعة لم تحلـ/ل بها(ميامي)	نامي على /هذه الطيبـ
متفـاعـلن متفـاعـلاتن	متفـاعـلن متفـاعـلن
ء عليك أثـ/واب الغرام(٦٩٠)	نامي فقد /اضفى العرا
متفـاعـلن متفـاعـلاتن	متفـاعـلن متفـاعـلن

لقد أخذ التدوير في القصيدة بيد التضمين وصولاً إلى البناء الدرامي لها، وكان انشغال القول وتدفعه وانتشاء الشاعر وطربه لم يكفه التدوير سعة قولٍ فاستعان بالتضمين ليصنع ايقاعاً داخلياً خرج بالقصيدة إلى ايقاعين: ايقاع تجده في تقطيع التفعيلات وايقاع تجده في تقطيع الصوت أو الترجم أو الإنشاد . احتوت هذه القصيدة على مئة بيت كان منها سبعة وثلاثون بيتاً من دون تدوير!!.

إن التدوير أكثر ما تجده في مرحلة العلو عند الجواهري ويقل في مرحلة غربته التي عاد فيها محاولاً الامام بالإيقاع الخارجي للقصيدة بعدما طرأت عليه ايقاعات غريبة أنت بها إلى أذنيه بينئذ الأجمية. أما في مرحلة الظهور كما رأينا فلا تجربة يدعو اكتمالها إلى فرض

ايقاع داخلي يفصح عن الشاعر ويكون له بصمة ايقاعية ولا الأغراض التي تداولها شعره تتطلب السعة وتداول الفكرة الواحدة لتطلب التدوير، فعولت تلك المرحلة على وحدة البيت من دون وحدة القصيدة ولم تهتم بالبناء الدرامي لها لذا قلّ التدوير فيها وما جاء منه جاء تقليدياً للتراث مفصلاً عن مألوف لفظي نقله عن تداول مكرر.

إنّ التدويرَ في البحور المجزوءة يمنحها أفقاً أوسع من تامّها عند الجواهري ويدفعه إلى تمكين القافية بالتصريح أو التقفية شاداً القارئ اليه فرضاً عليه ايقاعه الداخلي خارجاً عن قيود الايقاع الخارجي مانحاً للنص الشعري قراءات ايقاعية متعددة مظهراً بالانشاد الايقاع الداخلي كايقاع خارجي.

## ٦- التصريح والتقفية:

الروي هو الخيط الايقاعي الناظم للأبيات في القصيدة الواحدة فيأتي التصريح أو التقفية مختصراً حضوره الزمكاني إلى النصف مكرراً ذلك الحضور مرتين في البيت الواحد، خالقاً لفة ايقاعية يأتي بها توافق روي العروض والضرب فإن جاء أحدهما في أول القصيدة كان مدعاة إلى حضور ذهن المتلقي وإن حضر في وسطهما كان مدعاة إلى شد ترهل القصيدة واعادت شرود المتلقي عنها وإن تكرر في نهاية القصيدة كان توظيفاً لأغراض كثيرة منها تدوير القصيدة ومنها شد انتباه القارئ إلى شيء ما أو للتذكير بالمطلع المصرع أو المقفى أو تعويضاً عن فقدانها في القصيدة أو قطعاً للقصيدة والعودة إلى بدئها قصد تدوير الايقاع. ويقصد الجواهري التصريح أو التقفية لأسباب ثلاثة: اولها: شد القارئ اليه وأخذ انتباهه ، وثانيها منع ترهل القصيدة ، وثالثها اغواء إلهامه أثناء كتابة القصيدة خاصة وأن الترجم هو ديدنه في النظم ، فالتصريح أو التقفية يقوم غاويّاً للإلهام في ترجم كتابة القصيدة ويقوم غاويّاً للمتلقي في ترجم الإلقاء، أما الفرق بين التصريح والتقفية فالتصريح: هو أن يوافق روي العروض روي الضرب بزيادة أو نقصان في تفعيلة العروض، وأما التقفية فهي أن يكون للعروض روي يوافق روي الضرب من دون زيادة أو نقصان في تفعيلة العروض<sup>(٦٩١)</sup>، يقول الجواهري على السريع المنيل مصرعاً بزيادة<sup>(٦٩٢)</sup>:

<sup>(٦٩١)</sup> ينظر: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر: ٢٩٩، ميزان الذهب: ٢١.

<sup>(٦٩٢)</sup> على حدود فارس: ٢٠٠/١.

أحبابنا/ بين محاني العراق      كلفتم/ قلبي ما/ لا يطاق  
 مستفعلن مستفعلن فاعلان      مستفعلن مستفعلن فاعلان  
 العيش مرر/ طعمه بعدكم      وكيف لا/ والبعد مرر/ المذاق  
 مستفعلن مستفعلن فاعلان      مستفعلن مستفعلن فاعلان

تجد أن عروض البيت الثاني مثلها مثل عروض الأبيات التي تليها تختلف عن عروض البيت الأول الذي جاء بزيادة ليوافق الضرب في سبيل إحداث التصريح، يقول الجواهري مصرعاً بنقصان على الكامل المقطوع الضرب<sup>(٦٩٣)</sup>.

لمن المحـ/افل جمـة ال/وفاد      جل المقام/م بها عن ال/انشاد  
 متفاععلن متفاععلن مستفعل      مستفعلن متفاععلن مستفعل  
 من زان صدر/ المجلس ال/أعلى وقد      طفع الجلال/ بحيث فاض النادي  
 مستفعلن مستفعلن مستفعلن      متفاععلن متفاععلن مستفعل

لقد أصابت علة القطع عروض البيت الأول<sup>(٦٩٤)</sup>، ليوافق بتفعيلته ضرب البيت الأول طلباً للتصريح وجاءت تامة في اعاريض القصيدة كلها.

أما التقفية في القصيدة فهي \_كما تقدم\_ أن يأتي الضرب في كل بيت موافقاً للعروض في كل بيت كقول الجواهري على الكامل التام الصحيح<sup>(٦٩٥)</sup>:

قلبي لكر/ستان يهـ/دي والفم      ولقد يجود/ بأصغري/هـ المعدم  
 مستفعلن مستفعلن مستفعلن      متفاععلن متفاععلن مستفعلن  
 ودمي وإن/ لم يبقَ في/جسمي دم      غرثي جراح من دما/ني تطعم  
 متفاععلن مستفعلن مستفعلن      مستفعلن مستفعلن مستفعلن

قصد الجواهري التصريح أو التقفية في قصائد مرحلة ظهوره دربةً معولاً على التقليد أو المحاكاة مكتفياً به في استفتاح القصيدة وذلك لقصر تجربةٍ عدمت تمكنه من البناء الدرامي الذي يكون التصريح أو التقفية مُغرضاً في أوصاله، لذا فهو يقلد موروثه في الاستفتاح بأحدهما مادامت قصيدته تهتم ببناء الإيقاعي الخارجي ولما تألف بعدُ جدوى حضور الإيقاع الداخلي بسبب قلة تجربة الشاعر وعدم نضج موهبته، يقول الجواهري عام ١٩٢١م مقفياً على الطويل

<sup>(٦٩٣)</sup> أمين الريحاني: ٢٣/١

<sup>(٦٩٤)</sup> مع اضمار غير لازم.

<sup>(٦٩٥)</sup> كردستان(مواطن الابطال):، ٢٨٩/٤

التام (٦٩٦):

لعل الـ/ذي ولي/ من الدهـ/ر راجعُ  
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن  
فلا عيـ/ش إن لم تبـ/قَ إلا الـ/مطامعُ  
فعولن مفاعلتن فعولن مفاعلن  
سرربـ/وجنات الـ/أماني/بلاقعُ  
فعولن مفاعلتن فعولن مفاعلن  
غرور/ يمنيـنا الـ/حياة /وصفوها  
فعولن مفاعلتن فعول مفاعلن

والملاحظ أنه يكثر في بداياته على هذا الضرب من الطويل محضراً التقفية في مطالع أغلب قصائدها.

ويقول على الكامل التام المقطوع مصرعاً في نقص (٦٩٧):

لمن الصفوف تحف بالـ/أمجادِ  
متفاعلن متفاعلن مستفعلُ  
وعلى من الـ/تاج الملمـ/مع بادِ  
متفاعلن مستفعلن مستفعلُ  
ومن المحلـ/لى بالجلال يزينه  
متفاعلن مستفعلن مستفعلُ  
وقر الملوك وسحنة الـ/عبادِ  
متفاعلن مستفعلن مستفعلُ

أما في مرحلة علوه وقد جانب اهتمامه وحده البيت إلى وحدة القصيدة فقد أمسى التصريح أو التقفية لازمة في قصيدته إن لم تحضر في المطلع حضرت في مفاصل القصيدة أو في مطالع مقاطعها داخلية في بنائها جزءاً من لحمتها الإيقاعية بعد أن طالت في هذه المرحلة وأوجت إلى التصريح أو التقفية لمنع ترهلها وتسربها من انتباه المتلقي خاصة والجواهري يضع على أصابع إبداعه كيفية التمكن من ذهنه والاستحواذ على انتباهه.

في قصيدته (سلام على حاقـد ثائر) الذي كتبها عام ١٩٥١م، وهو في قمة مرحلة علوه نجده يصرع ويقفي على المتدارك التام المحذوف ثمانية أبيات ويوهم بأخر، أما التي صرعا فهي الأبيات المتفرقة الآتية (٦٩٨):

(٦٩٦) الثورة العراقية: ٦٣/١

(٦٩٧) تحية الملك والانتداب: ٩٩/١

(٦٩٨) سلام على حاقـد ثائر: ٣٢٥/٣

سلام على حاقـد ثائر  
عفا الصبر من ظلـل دائر  
سلام على مدقع غامر  
تعاليت من عاجز قادر  
تذوب من جسمك الضامر  
سلمت فإتـك في ناظري  
على لاحب من دم سائر  
ومن متجر كاسد بائر  
خصيب بإيمانـه عامر  
وبوركت من دارع حاسر  
فتضفي على عرضها الوافر  
فإن غبت عنه ففي خاطري

تـرف كـنـفـح الشـذا العـاطـر  
تـنـصـب من صـدرها الفـاجـر  
وتهمي كوصب الحيا الماطر  
كأن لم يعد ثمّ من ذاكر

لكأن جواز حذف السبب(فعولن ← فعو) في العروض أغراه بالتصريح أو التقفية.  
أما ما يوهم به بالتصريح والتقفية بلا ألف تأسيس تجعله تصريحا أو تقفية فقوله في آخر  
بيت من القصيدة مثالا:

عـجـولا تـربـى لـمـسـتـعـر  
ويلعن في عجله(السامري)

أما في مرحلة غربته فنجد حضور التصريح أو التقفية أقل من مرحلة العلو من حيث  
العدد وذلك لحضور التصريح في الخطاب الشعري والجواهري في غربته بعيداً عن متلقيه بعيداً  
عن خطابيته التي نال منها إيقاع المنافي الأعجمية، لكننا نجد التصريح في قصائد غربته التي  
تعتمد الخطاب وتنقصده كما في قصيدة (عبد الجبورية)<sup>(٦٩٩)</sup> التي كتبها على مجزوء الوافر وقد  
جاءت التقفية في أحد عشر بيتاً هي:

أعبدة يا ابنة الطرب	ويا معسولة الشنب
ألا يا عبدة العرب	فإلا كنتها فهبني
ألا يا عبدة الطرب	غلتوت بجفوة فتبني
دست السم في الرطب	ومر الصاب في الضرب
أساريرا من الرغب	وإعصار من الرهب
بقدره قادر عجب	ارتنا الجد باللعب
وسال لعاب مرتعب	وجف غليل مرتعب
ألا يا عبدة الطرب	ويا سلوان مكتعب
فعودي يا ابنة العرب	نعد لسبائك الذهب
ألا يا عبدة الطرب	ويا معسولة الشنب
دست السم في الرطب	ومر الصاب في الضرب

إن حضور التصريح أو التقفية في شعر الجواهري ملازم لحضور الخطاب لذا نجده دون ابداع قاصداً التقليد والمحاكاة في مرحلة ظهوره لعدم تمكنه من ناصية الخطاب وعدم نضج الموهبة واكتناز التجربة اللتين تُحضرانه في المتلقي فيقصد الشاعر الخطاب بإدراك وجود المخاطب، أما في مرحلة علوه فقد تمكن من القول بعد نضج الموهبة واكتناز التجربة ليصبح لسان الشعب الملقى وبازدياد عدد المتلقين لشعره فرض على الشاعر حضور التصريح غرضاً من أغراض إحضار المتلقي في القصيدة وشده إليها. أما في مرحلة غربته فقد نأى الشاعر عن مخاطبهم وابتعد عن تلمس معاناتهم كما حضره ايقاع أعجمي بفعل ممارسة الحياة في بلادهم والاسترخاء فيها بعيداً عن الشد النفسي وتوالي الأزمات في بلده ، كل هذا جعل التصريح يقل في شعر غربته إلا ما جاء فيه الخطاب مقصوداً ومغرضاً.

إن فعل الخطاب يحمل الشاعر على مواصلة المخاطب فيقصد كل ما يمكن أن يصنع ايقاعه الداخلي ليوصل عليه مشاعره على أتمها ومنها التصريح والتقفية فهما أسلوبان يتقنعان الايقاع الخارجي وإفتهما فيه تراثياً ليعبرا عن الايقاع الداخلي للشاعر والغرض أحسن تعبير.

## ٧- تجزئة الوزن:

إذا كان التدوير يمنح للكلمة الأخيرة من العروض ايقاعاً جديداً يتكوّن من تدوير كلمة واحدة بين تفعيلتين فإن تجزئة الوزن اعتماداً على الجملة الواحدة أو الكلمة الواحدة يمنح البيت ايقاعاً جديداً يظهر بجلاء عند الجواهري في كتابة قصائده على طريق الترنم وفي توصيلها على

طريق الإنشاد مظهراً لنفسه ولملتقيه إيقاعاً داخلياً يتأثى ((من خلال تجزئة الوزن العروضي إلى وقفات يكون طولها متوقفاً على التقطيع اللغوي أو الصوتي))<sup>(٧٠٠)</sup>، مبرزة وحدات صوتية ذات موسيقى لا تحكمها تفعيلات البحر، بل تكون تفعيلاته إيقاعاً آخر ثابتاً حاضراً بحضور إيقاعه، يصل الشاعر بالجمهور. إن (تجزئة الوزن) تكون إيقاعاً داخلياً يوصل عليه الشاعر ما يعجز عن توصيله بإيقاع التفعيلات. إن (تجزئة الوزن) ديدن الجواهري في كتابة القصيدة والترنم في توصيلها وحضور الخطابية في هذا التوصيل يوجب حضور الإيقاع الداخلي الذي يطلب (تجزئة الوزن) سبيلاً من سبل تحقيقه، يقول:

سِراة الحمى / نفثة حرة / إليها / على مضض / أهرع<sup>(٧٠١)</sup>  
 تقم، / لعنت، / فما ترتجي / من العيش / عن ورده تحرم<sup>(٧٠٢)</sup>  
 باق / وأعمار الطغاة قصار / من سفر مجدك / عاطر موار<sup>(٤)</sup>  
 أعلمت هاشم / أيّ وقد جامح / هذا الأديم / تراه نضوا شاحباً<sup>(٥)</sup>

الجواهري يأتي بالتجزئة في حالتين، حالة يثور غضباً فتمتزج السخرية بالجد والشجاعة بالتهور والجنون بالعقل لتظهر عنه إيقاعات رائعة وتجزئة تشخص كل هذا، كما يميل إلى تجزئة الوزن حالة يحاول الإقناع والإفصاح عن رأيه قاصداً الجمل الطوال غالباً، أما في حالته الأولى فيميل إلى تناقض الجمع بين الجمل القصار والجمل الطوال وغالباً ما يبدأ بالجمل القصار. يقول غضباً متمرداً:

أنا حتفهم / ألج البيوت عليهم / أغري الوليد بسبهم والحاجبا

أما تجزئة الوزن طلباً للإقناع والإفصاح فلا يأتي بالابداع، بل يحاول أن يخرج من رتابة الإيقاع الخليلي إلى رتابة إيقاع التداول الذي توصله مقنعاً ومفصلاً إلى أكبر عدد من المتلقين، لذا فهو يعول على إيقاع عبارات يتبادلونها تجسد ما تسالموا عليه من معانٍ في سبيل الوصول إليهم والتوصيل لهم، فإيقاعه هنا لا جديد فيه ويقولهم أكثر مما يقوله، بل إن الشاعر يذيب إيقاعاته الخاصة في إيقاعات تداولهم للمعاني ليجد ما هو متعارف عليه عندهم. نجد للجواهري هذا النوع من التجزئة منتصف مرحلة ظهوره متأثراً بعمله الصحفي

<sup>(٧٠٠)</sup> رماد الشعر: ٣٢٤.

<sup>(٧٠١)</sup> إلى المجد إلى القمة: ٢٤٣/٥.

(٣) أخي جعفر: ١٥٣/٣.

(٤) عبد الحميد كرامي: ٢٧٧/٣.

(٥) هاشم الوتري: ٢٥١/٣.



ومقالاته التي تقصد التوصيل والإقناع ، ولكن شعرياً مازال إيقاعه الداخلي تحت طائلة الإيقاع الخارجي الخليبي فنجد أن إيقاعه الداخلي يحاول التعبير أما بالإيقاع الخارجي الخليبي أو بإيقاع الإقناع والإفصاح الذي قلنا لا يعبر عن إيقاعه ، ولكنه يعبر عن إيقاع العبارات المتداولة وقد يتوافق مع الخارجي الخليبي<sup>(٧٠٣)</sup>:

سلو الجماهير التي تبصرون ماذا أتاحت لكم الأربعةون

ونرى إيقاع العبارات المتداولة في عجز البيت الثاني:

تخبركم حرقاة أنفاسكم / كيف تقضت / وانتفاخ العيون

ليعم في كل البيت الثالث:

سلوهم ما بالكم كلما عنت لكم خاطرة تحبون

ثم يعود في نهاية المقطع الأول معبراً بالإيقاع الخليبي عن إيقاع العبارات المتداولة:

أكل شيء موجب للبكا / أكل شيء موجب للشجون  
تجزئة الوزن على وفق تراثية العبارات رفق الإيقاع الخليبي جاءت به بدايات مرحلة

ظهوره متأثرة بأدب مدينته آنذاك المفرغ عن التراث في نماذجه ، قال الجواهري<sup>(٢)</sup> :

حمامة أيك الروض / ما لي وما لك / ذعرت / فهل ظلم البرية هالك!

نفرت / وقد حق النفور / لأنني / مجسم أحزان وفتت حياييك

ولولا جناح طار عن موقع الأسى / كان قريباً من منالي منالك

اعندك علم أنني من معاشر / أبوهم جتى واختار أدنى المسالك

رماهم إلى شر المهالك آدم / فهم أبرياء / حملوا وزر هالك

هلمي هلمي / أن هاتيك نسبة / تقرب ما بيني وبين الملائك

إن إفراغ إيقاع العبارة التراثية وإيقاع العبارة المتداولة في القصيدة لا يفصح عن الشاعر ولا يحضره فيها ، لا يعاب الجواهري على ذلك فهو مازال في مرحلة الظهور يجرب ويبحث ولم يتمكن بعد ليظهر إيقاعه ولقد كان له ذلك بعد أن اكتملت ادواته الشعرية وتم نضجه واكتنزت تجربته ما نجده في مرحلة علوه ظاهراً جلياً صار فيه الإيقاع الخليبي وإيقاع تداول العبارة في تصرف الإيقاع الداخلي للشاعر يُخدمهما إياه وصولاً إلى اغراض يتقصدها منوطاً ذلك بمستوى الإلهام في القصيدة ، فمتى ما كانت القصيدة كاتبة للشاعر خارجة على مدركات تسييرها كان الإيقاع الداخلي أكثر حضوراً، فإن كتب الشاعر القصيدة ولم تكتبه كان ظهور إيقاعه

<sup>(٧٠٣)</sup> في اربعين السعدون: ٣٥/١. (٢) منى شاعر: ٧٥/١.

الداخلي في تلك القصيدة أقل ، لكننا لا بد من أن نجد للإيقاع الداخلي حضوراً في مرحلة العلو بفعل اكتمال تجربة الشاعر بانية له شخصيته الإبداعية المتميزة ، قال الجواهري في قصيدة كتبتة<sup>(٧٠٤)</sup>:

أي طرطـــــــرا،/ لا تنكـــــــري      ذنبـــــــا ولا تـــــــستغفري  
ولا تغطـــــــي ســـــــووة      بانـــــــت،/ ولا تتـــــــزري  
ولا تغطـــــــي الطـــــــرف عـــــــن      فـــــــرط الحـــــــيا والخفـــــــر  
كـــــــوني عـــــــلى شـــــــاكلة/      مـــــــن أمـــــــرهم/ تـــــــؤمري

إن مجزوء الرجز لا يسع إيقاع الجواهري الداخلي فهو أهون من أن يحتوي تدفق شاعريته لفقره البادي في تكرار تفعيلته الواحدة وقلة الزخافات التي تعتريه ، لذا فالجواهري يضيق به فيكسره بإيقاعه الداخلي واضعاً بصمته على القصيدة ، لكننا نجد في قصيدة ثانية كتبت الجواهري أنه وجد في إيقاعات بحرهما ما يعبر به عن إيقاعه الداخلي فأبرز على الإيقاع الخليلي إيقاعه الداخلي في غرض القصيدة مرة ومال إلى إيقاعه الداخلي خارجاً به عن الإيقاع الخارجي مرة أخرى ، انه في حرية إيقاعية فإن قام الإيقاع الخليلي بالتعبير عن إيقاعه الداخلي وظفهُ ، وإن لم يقم عمد إلى فرض إيقاعه الداخلي وأظهره عليه، قال في قصيدة كتبتة<sup>(٧٠٥)</sup>:

يا مطعم الدنيا/ — وقد هزلت—/      لهما بشحم منه مقطوب  
ومزيرهما/ يقظي وغافية/      أطياف بادي البطش/ مرهوب  
يا حالباً من ضرعها عسلاً/      عن غير سم غير محلوب  
ومرقصاً منها/ كما انتفضت/      نطف الحباب بكأس شريب  
وكما تراقصت الدمى عبثاً/      ما بين تصعيد وتصويب  
يا طاعناً اعجاز صفوته/      بخطي شديد الصلب/ إلهوب  
شسع لنعلك كل موهبة      وفداء(زندك) كل موهوب  
وصدى لهائك كل مبتكر      من كل مسموع ومكتوب

لقد عملت تجزئة الوزن على مشاركة المتلقي كتابة قافية القصيدة بعد أن مهد التنبؤ بها في صدر البيت أو عجزه ، ونرى الإيقاع الخارجي طوع بنان إيقاعه الداخلي بفعل المقدرة التي وصل إليها مبدعاً. إن مكاتبة الشاعر ومديات ابداعه تقاس دائماً بما يفرضه من إيقاعه الداخلي على إيقاع القصيدة الخارجي ، به يحضر في القصيدة وبه يضع بصمته ويمنح القصيدة نسبها الإيقاعي.

نجد في قصائده التي كتبتة في مرحلة علوه وغربته أن الإيقاع الداخلي طاغياً ظاهراً على الإيقاع الخارجي وما الإيقاع الخارجي إلا مطمئناً مشتركاً بين الشاعر والمتلقي يتجاوزه الجواهري وينسأه المتلقي طاغياً عليه إيقاع الشاعر الداخلي وإن تداخلا فلا يجد فيهما إلا ما يشير إلى الشاعر ويحمل أنفاسه ، قال الجواهري عام

(٧٠٤) طرطرا: ٣/٣٩

(٧٠٥) شسع لنعلك كل موهبة: ٥/١٨٩

١٩٨٨<sup>(٧٠٦)</sup>، متخذاً من البسيط التام الصحيح إيقاعاً خارجياً يطمئن المتلقي ليتناساه مع الشاعر في إيقاعاته الداخلية الطاغية، فالقصيدة تكتب الشاعر متدفقة الإلهام مناسبة اللغة مشحونة المشاعر ضاجة بها:

يا بن الثمانيين ، كم عولجت عن غصص  
كم هز دوحك من قزم يطاوله  
وكم سعت إمعات أن يكون لها  
ثبت جناتك للبلوى ، فقد نصبت  
ودع ضميرك يحذر من براءته  
ففي البراءات مدعاة إلى الزلل  
بالمغريات فلم تشرق ولم تمل  
فلم يناله ولم تقصر ولم يطل  
ما ثار حولك من لغو ومن جدل  
لك الكمان، من غدر ومن ختل

يجب التنويه أن قراءة الإيقاع الداخلي للشاعر في قصيدة له على ورق تكون متعددة يحكمها ثقافة القارئ ومديات تفكيره واقتراجه أو بعده عن قراءة الشاعر قبل القصيدة كما أن تجزئة الوزن لا تقوم لذاتها بل تشاركها الأساليب الأخرى من مد صوتي وتدوير وسواهما وصولاً إلى الإيقاع الداخلي للشاعر.

## ٨ التساوق:

هو من تجزئة الوزن غير أن الشاعر فيه يأتي ((بجملتين متساويتين في الطول والمبنى النحوي بحيث ينشأ تماثل إيقاعي متميز بين شطري البيت يعزز إيقاع البحر الأصلي إلى أبعد الحدود))<sup>(٧٠٧)</sup>، يغرّض الجواهري هذا طلباً لإلفة المتلقي وتجنباً للتغريب الذي قد تأتي به أبيات من القصيدة كما أن التساوق يخلق مرتكزات إيقاعية مكررة تهيبّ لحضور القافية وتمنح تعويلاً على الإيقاع الخارجي ليخرج عنه إلى إيقاعه الداخلي المقبول من قبل المتلقي، يحمل الجواهري إلى التساوق يقينية المعنى ليخرج عنه إلى حضور الآخرين في القصيدة، لذا قد يعول التساوق على الإيقاع الخارجي ويأخذ به ليخرج عن المتلقي إلى إيقاع داخلي يظهر الشاعر وعرضه، لذا فهو مألوف من قبل المتلقي الذي اطمأن إلى الإيقاع الخارجي وصار من مسلماته، فلا غرابة من أن تأخذ جملة التساوق الصدر والعجز معولتين على التكرار في العروض والضرب كما في قوله<sup>(٧٠٨)</sup>:

وليشهد الناس طراً أنني خجلُ      وليشهد الناس طراً أنني برمُ

وكما في قوله<sup>(٧٠٩)</sup>:

إنني أظللّ مع الرعيّة مرهقاً      إنني أظللّ مع الرعيّة لاغباً

وقد يأتي التساوق من دون تكرار شاغلاً كل الصدر وكل العجز<sup>(٧١٠)</sup>:

<sup>(٧٠٦)</sup> يا بن الثمانيين: ٢٩١/٥

<sup>(٧٠٧)</sup> مجمع الاضداد: ١٦٦

<sup>(٧٠٨)</sup> في الاربعين: ٣٣/٢

<sup>(٧٠٩)</sup> هاشم الوتري: ٢٧٣/٣

<sup>(٧١٠)</sup> سر في جهادك: ٣٧٣/٣

أصفي فلا عوداً ولا إبداعاً وخوى فلا دلج ولا اسراءُ

وكما في قوله آخذاً بالقلب مع التساوق<sup>(٧١١)</sup>:

وهددتني ان أصطفي(بعيدُ) قبلا ونهتني أن ارتضي(قبلُ) بعدا

وقد يأتي التساوق في بعض الصدر والعجز كما في قوله<sup>(٧١٢)</sup>:

تشممها في الركوب النصور وتستأفها سحبا تقشع

وقد يأخذ بمطلع القصيدة كما في قوله<sup>(٧١٣)</sup>:

الى المجد مستقبل يصنع ببغداد ممن حسنها أروع

يأتي التساوق في مرحلتي العلو والغربة ليكون في لحمة القصيدة آخذاً بالمتلقي عن شروده أو لينهض إلى حديث أو تفصيل حدث ما أو ما إلى ذلك من الاغراض التي يقصدها إبداع الشاعر ، أما في مرحلة ظهوره فنجد التساوق تقليداً مألوفاً عند الشاعر لا إبداع فيه، فالتساوق يطلب خبرة ونضجاً لا نجدهما عند الشاعر في مرحلة ظهوره التي يقول في مطلع إحدى قصائدها<sup>(٧١٤)</sup>:

تلبد لكن ما كاه غمام وناح ولكن أين منه حمام

ويقول في القصيدة ذاتها بالتساوق في بعض الصدر وبعض العجز:

أكل نسيم للأسى هب زعزع وكل ضباب اللهم قتام

وفي مثلها يقول<sup>(٧١٥)</sup>:

وكم مقلعة فيك سهرانة وكم غلعة فيك لم تبلل

إن التساوق أقل إبداعاً من تجزئة الوزن وذلك بحكم رتابته وظهور الوعي فيه وتجليه أما تجزئة الوزن فقد يأخذ الإلهام فيه مداه فيريك الشعر الحق ويريك الشاعر بايقاع داخلي يشير إليه معرفاً به ، وأما في التساوق فنرى من الإيقاع الخارجي بعضاً أو كلا حسب امكانية الشاعر وقدراته ومرحلة قوله. إن الترجم الذي هو طريقة الجواهري في كتابة القصيدة وفي توصيلها له كل الأثر في حضور تجزئة الوزن من قبل، ولكنه ترجم يقل فيه الإلهام وتكثر فيه الصنعة وكأنه محاولات واعية لاستحضار الإلهام ليقوم بالتجزئة منجزاً إيقاعاً يرفد البيت ثم القصيدة بالإبداع.

<sup>(٧١١)</sup> إيه بيروت: ٤/٣٤٥

<sup>(٧١٢)</sup> إلى المجد الى القمة: ٥/٢٤٣

<sup>(٧١٣)</sup> إلى المجد الى القمة: ٥/٢٤٣

<sup>(٧١٤)</sup> ذكريات الوئام: ١/٩٥

<sup>(٧١٥)</sup> بلية القلب الحساس: ١/٩٠

## ٩- التصدير:

أسماء الاوائل ((رد العجز على الصدر))<sup>(٧١٦)</sup>، وهو ((كلام منثور أو منظوم يلاقي آخره أوله بوجه من الوجوه))<sup>(٧١٧)</sup>، ويكون على أنواع ثلاثة:

**الأول:** موافقة أول كلمة من البيت آخره.

**الثاني:** موافقة آخر مصراعيه.

**الثالث:** موافقة آخره بعض ما فيه<sup>(٧١٨)</sup>.

نجده موظفاً كل التوظيف في شعر الجواهري لغرض تمكين القافية وتوفير إلفة إيقاعية يأتي بها التكرار الذي يبدو زخرفاً لفظياً وما هو إلا إيقاع من إيقاعات داخلية تضع على القصيدة بصمة الشاعر وتستثمر لحضور القافية وتمكينها في البيت الجواهري.

إن حضور الإلفة في المتلقي تأتي من إحساسه بالمشاركة في حضور القافية لتصير انفعالاته ومشاعره في رصيد وصول الشاعر إليه. إن التصدير يكون منظومة إيقاعية دائرية مغلقة في البيت الواحد مأنوسة مألوفة بين الشاعر ومتلقيه وهو لعبة من لعب الاستحواذ على انفعال المتلقي وتصعيده إلى مستويات القصيدة.

بعد الإلفة التي يحدثها التوقع من قبل المتلقي للقافية تأتي بالمرحلة الثانية إلفة أخرى عليها يظهر الشاعر بصمته وإيقاع نفسه في غرض القصيدة ألا وهي اللفة التكرار الذي يأتي في مفاصل البيت من تكرار الحروف في كلمات في العجز مشابهة لكلمات في الصدر يظهر وكأنها زخرف لفظي تطمئن لحضور القافية ، لكن تجربة الجواهري التي طالت وتمكنت في مرحلة العلو تأخذ بها إيقاعات داخلية تريك الجواهري وتجسد بأسلوبه الغرض.

في مرحلة الظهور يعمد الجواهري إلى مجازة التراث في هذا الجنس المعنوي صادراً عن الانبهار به إلى الإبهار به ، يقصده أسلوباً من أساليب بناء وحدة البيت التي ورثها عن أسلافه ، زاد في تكريسها تراثياً تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة. وبنائها على أساس وحدة البيت ، دعا إلى ذلك فقدانهم الاستقرار الذي يطلب التدوين فدفعهم إلى الحفظ متوخين بيتاً أو أبياتاً متميزة تحضر في أذهانهم القصيدة أو تقوم إيجازاً لحضورها بفحواها أو ما يراد منها أو ما يستحق الخلود من أبياتها.

<sup>(٧١٦)</sup> ينظر: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: ٣٩٨ (الموسوعة الشعرية/ الإصدار الثالث) (قرص ليزري)

، وينظر: كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب: ١٤١

<sup>(٧١٧)</sup> نهاية الأرب في فنون الأدب: ١٤٤٨٦ (الموسوعة الشعرية/ ٣)

<sup>(٧١٨)</sup> ينظر: جواهر البلاغة: ٤٠٧

إن التصدير في مرحلة ظهور الجواهري صادر عن تراثه معبر به عن الغرض من دون أن ينتسب إلى الشاعر كإيقاع داخلي، وذلك لقلة تجربة الشاعر وعدم نضجها بعد، يقول عام ١٩٢٦م على النوع الثالث والأصعب والأكثر تمكناً وحضوراً إيقاعياً في المتلقي وتجسيدا للإيقاع الداخلي في القصيدة.

كتبُ الإلهِ تشرّفت في ذكره وبذكركم تتشرف الأوراق<sup>(٧١٩)</sup>

ويقول في العام ذاته:

فلو أن ميتاً يكتفى عن نشوره إن لاكتفى ميتُ النبات من النشر<sup>(٧٢٠)</sup>

نجد التصدير في هذه المرحلة مسترفداً التراث قاصداً به الوصول إلى المتلقي في بناء القصيد من دون أن تظهر للشاعر بصمات يقولها الإيقاع الداخلي الذي تأتي به عملية التصدير. لكننا نجده موفقاً في رصد ظاهرة تداولها بالتصدير معبراً عنها خير تعبير صادراً عن نظرة عينها في وجه العامة من الشعب تريكمهم قبل أن تريك بايقاعها الجواهري قال عام ١٩٢١م:

وما لي صدرٌ ينفث همّ زفرة ولكنه هم الذي ينفث الصدر<sup>(٧٢١)</sup>

لقد رقد التصدير بالقلب الذي تستسيغه العامة في شعرها الشعبي لغرض التفخيم والتهويل صادرة عن مرجعية شعرية تاريخية في ذلك أحسن الشاعر موافقتها ليعول على التراث والمتلقي معا في الخروج بالمعنى إلى ما يتفق مع روحه الشابّة المتمردة، فظهرت لنا من البيت مرجعيته من دون أن يظهر الشاعر.

ونجده في مثلها من دون قلب على النوع الثالث من التصدير ولكن عن نضج شبّه به عن سابقها، يقول عام ١٩٣٥م<sup>(٧٢٢)</sup>:

وكانت طباعٌ في العشائر ترتجى فقد لوثت حتى طباعُ العشائر

فما فعل الشاعر إلا أن صاغ متداول القول ولكي يراه شعراً عمد إلى التصدير الذي رآه عصره وطبيعة تجربة الشاعر زخرفاً شعرياً يأتي بالابداع كله في البيت كباقي المحسنات التي تداولها عصر الجواهري أدبياً وسعى إلى تكريسها خواء التجربة الشعرية عند شعرائه وركونهم

<sup>(٧١٩)</sup> بريد الغربية: ٢٩٥

<sup>(٧٢٠)</sup> الربيع: ٢٩٩/١

<sup>(٧٢١)</sup> بين الأحبة والبدن: ٨٩/١

<sup>(٧٢٢)</sup> حالنا في الحكم: ٢٤٨/٢

إلى سلامة القول صادريين عن بطالة حياة تظن في هذه السفايف الابداع كله لاقتصار نظرها على البيت من دون القصيدة ، ولو كان التصدير وغيره نسجاً واحداً يدخل في خميلة القصيدة لأتى لنا فيها من الابداع بطرف ، نجد النوعين الأول والثاني مبنوثين في شعر الجواهري وإن كانا من دون النوع الأول في تأسيس وحدة البيت.

نجدهما ينتشران أكثر في مرحلة العلو والغربة لكونهما جاءا في قصائد مرحلتين صار هم الجواهري فيهما وحدة القصيدة وبنائها الدرامي تاركاً التعويل على بناء البيت الفرد مسترفداً التصدير وغيره من المحسنات لتمكين القافية وتهئية حضورها ، قال في أواخر أعوام مرحلة الظهور مستشفراً مرحلة العلو قاصداً البناء الدرامي في القصيدة دون البيت:

شاغور حمّانا ولم ير جنة من لم يشاهد مرة حمّانا  
يصدر عن البيت هذا متناولاً (شاغور حمّانا) (٧٢٣):

مرجّ أرادته الطبيعة صورة منها على إبداعها عنوانا  
فحبته بالمنع الدوافع كلّها ورمّت عليه جمالها ألوانا  
المنتقاة من الحياة طبيعة والمصطفاة من البلاد مكاتنا

نجد التضمين يعم هذه الأبيات متفرعاً عن التصدير الذي جاء حضوره المتمكن تمهيداً لها ، إن طغيان الايقاع الداخلي في التصدير أخذ بالشاعر إلى وصف مطرب أكد التضمين فيه غلبة الايقاع الداخلي وتطويعه للايقاع الخارجي.

ويقول على النوع الأول من التصدير أيضاً في مرحلة غربته التي فرضها على نفسه عام ١٩٧١ في براغ (٧٢٤):

تحصى عليه العاثرات وحسبه ما فات من وثباته الاحصاء

يرد المعنى من دون قصد التصدير كزخرف لفظي يخدم البيت فهو هنا جاد في بناء القصيدة لا يلتفت إلى البيت فيها قدر جعله في نسيجها، يقول في مرحلة علوه عام ١٩٧٠ على النوع الثاني من التصدير (٧٢٥):

حلمت به سود الليالي حقبه هي شر ما زرعت يد الاحقاب

ليصدر عن هذا البيت في بناء درامي معتمداً التضمين خارجاً به عن الاهتمام بالتصدير

(٧٢٣) شاغور حمّانا: ٣١٧/٢

(٧٢٤) في ذكرى عبد الناصر: ٤٥/١

(٧٢٥) يوم الشمال يوم السلام: ٢٣/٥

كزخرف لفظي قاصداً جعله من الايقاعات الداخلية التي تفصح عن الشاعر وعن غرضه فيقول بعد هذا البيت مباشرة:

**ثقل الرصاص ونيدها ووجيفها بشواظ نار أو بسوط عذاب**

لقد جاء الشاعر بالتصدير ليكون مفصلاً يجمع ما سبقه وما لحقه من الابيات قاصداً إلى وحدة القصيدة من دون سواها ، لذا نجده لا يهتم به في البيت الواحد كي لا يشغل المتلقي عن توالي أبيات القصيدة ، فالأهم وحدة القصيدة لا وحدة البيت.

يقول في مثله على النوع الثاني من التصدير عام ١٩٧١م في مرحلة الغربية<sup>(٧٢٦)</sup>:

**فكست وانتكست وكنت لواءها يهوي فما رضيت سواك لواءاً**

نافلة القول لقد كان التصدير يقوم في مرحلة الظهور لذاته يقصده الجواهري للابهار مسترفداً لذلك من التراث كزخرف لفظي ومن العامة كمتداول لفظي اجتماعي، أما في مرحلة العلو والغربة فقد انصرف الجواهري عن وحدة البيت إلى وحدة القصيدة فانصرف عن التصدير باعتباره زخرفاً لفظياً قاصداً أن يجعله من لحمة القصيدة أسلوباً من الأساليب التي تبنى بها ويدخل في نسيجها الواحد.

### **ج . الإيقاع الداخلي في القصيدة:**

يعول الترجم والذي هو طريقة كتابة القصيدة عند الجواهري على الإيقاع الداخلي مثلما تعول عليه خطابية التوصيل وله في ذلك أساليب:

#### **١. التكرار:**

التكرار ركن من القصيدة العربية تنبيك بهذا قافيتها. وقد كان الشاعر العربي يحقق التكرار الصوتي في طريقتين الأولى نمطي يتصل بنظام القصيدة القديم كما استقرت عليه في قافيتها ، يقره الإيقاع الخارجي لها ، والثاني يسهم في بناء الإيقاع الداخلي للقصيدة<sup>(٧٢٧)</sup>. وقد كان الشاعر الجاهلي يعتمد على اختيار الحروف والكلمات اعتماداً كبيراً في تشكيل البناء الموسيقي لقصائده.

إنّ ((الغرض الرئيس من التكرار هو الخطابة))<sup>(٧٢٨)</sup> ، بل إنّ ((التكرار العربي تكرر

<sup>(٧٢٦)</sup> في ذكرى عبد الناصر: ٤٧/٥

<sup>(٧٢٧)</sup> ينظر : قضايا الشعر في النقد العربي: ٤٢ .

<sup>(٧٢٨)</sup> المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها: ١/٩٥



خطابي غايته توليد إيقاع حماسي رنان))<sup>(٧٢٩)</sup>، وللتكرار غايات أظهرها عبد الله الطيب المجذوب<sup>(٧٣٠)</sup> في ثلاث هي: تقوية النغم ، وتقوية المعاني الصوتية، وتقوية المعاني التفصيلية من دون الالتفات الى غايات غير ظاهرة تتصل بطريقة نظم الشاعر وطريقة الايصال وخصوصية التكرار في كل منها .

إنّ الترنم وهي طريقة الجواهري في نظم القصيدة يجعل من التكرار تكراراً ترنمياً في بادئ أمره يحدث به نفسه على قول الشعر، ثم تستقطب خطابيته به المتلقي لينحرف الى ما يريده من الغايات الظاهرة التي ذكرها الطيب.

نجد التكرار في مرحلة ظهوره لا يتعدى الكلمة غالباً كما في قصيدته (عدّ عنك الكؤوس)<sup>(٧٣١)</sup> التي نظمها عام ١٩٢٤م نجد أن (كؤوس الشاعر تتوسد الكثير من ابيات قصيدته)<sup>(٧٣٢)</sup> جاء التكرار خائفاً يعيدك الى مرجعيات شعرية تراثية كأنه يصدر عنها لحماية:

عدّ عنك الكؤوس قد طببت نفسا	واسقيناها مرشفا لك لغسا
حين أيامنا من الدهر يوم	فيه تستفرغ الكؤوس وتحسا
ما شر بنا الكؤوس إلا لانا	قد رأينا فيها لخديك عكسا
ان عمرا مستلطفا باعه المرء	بغير الكؤوس قد يبيع بخسا
ان احلى مما يسبح هذا الحب	ر قرع النديم بالكأس جرسا
ان نيل الحرام اشهى من الحل	واحلى نيلا واعذب كأسا
وهجرنا الكؤوس لكن لغرس	هو أصفى كاساً وأطيب أنسا

أما تكرار (ان) فيؤكد لنا أن غرض الشاعر من التكرار هو تقوية المعنى من دون النغم وذلك لعدم القصد في ان يكون مجيئه في تفعيلة معلومة معينة تقع في كل بيت او تقترب منها، فلم يأت التكرار هنا مشيراً الى الجواهري الذي يتخذ التكرار وسيلة ترنيمية يخرج منها الى غرض ما كما في تكرار فعل الأمر (أطبق) ثلاثين مرة في قصيدته (أطبق دجى)<sup>(٧٣٣)</sup>، جاءت ست وعشرين مرة في التفعيلة الأولى من صدر البيت ومرة واحدة في التفعيلة الاولى من عجز البيت الاول وثلاث مرات جاءت في الكلمة قبل الأخيرة من البيت .

<sup>(٧٢٩)</sup> الشعر العربي الحديث: ٣٤١.

<sup>(٧٣٠)</sup> ينظر : المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها: ١/ ٤٩٥-٥١٨.

<sup>(٧٣١)</sup> ديوان الجواهري: ١/ ١٨٣.

<sup>(٧٣٢)</sup> ينظر: المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها: ١/ ١٥٩.

<sup>(٧٣٣)</sup> ديوان الجواهري: ٣/ ٣٥٧.

إن تكرار (أطبق) بدأ تكراراً ترنيمياً ليخرج الى تكرار غرضه إعلاء النغم وتقوية المعنى، لقد استطاع الجواهري في مرحلة علوه أن يتقن في استخدام التكرار خادماً به غرضه منه متبايناً في استخدامه ، وعلى غير ما نجده في (أطبق) من تكرار مكشوف للفظ نجده في قصيدة (أخي جعفر)<sup>(٧٣٤)</sup> يعمد الى تكرار اللفظ (فم) في البيت الثاني ثم يعول على الصنعة في إحضار التكرار في البيت الثالث والرابع:

أتعلم ام أنت لا تعلمُ	بان جراح الضحايا فمُ
فمُ ليس كالمدعي قولة	وليس كآخر يسترحمُ
يصيح على المدقعين الجياع	أريقوا دمءكم تُطعموا
ويهتف بالانفر المهطعين	أهينوا لئامكم تُكرموا

كرر كلمة (فم) في البيت الثاني أخذ إياها من قافية البيت الأول إلى أول تفعيلة في البيت الثاني ثم أظهر فعلاً يدل عليها في البيت الثالث (يصيح) وفي البيت الرابع (يهتف) يريد من الفعل (يصيح /يهتف) بدل (فم) حركية الفعل في المكان والزمان، على حين نجده في القصيدة (يوم الشهيد)<sup>(٧٣٥)</sup> يكرر الجار والمجرور (بك) مترنماً يريد به تأكيد المقصود مفتخراً به :

يومَ الشهيد تحيةً وسلامُ	بك والنضال تؤرح الاعوامُ
بك والضحايا الغر يزهو شامخاً	علم الحساب وتفخرُ الارقامُ
بك والذي ضمّ الثرى من طيبهم	تتعطر الارضون والايامُ
بك يبعث (الجيل) المحتم بعثه	وبك (القيامه) للطغاة تُقامُ
وبك العتاة سيحشرون وجوههم	سود وحشو انوفهم إرغامُ

على أن أجمل التكرار ما تقوم به سخرية الجواهري مظهرة تمرده كله في بكائية ساخرة ، كما في قصيدته الخالدة (تنويمه الجياع) فقد كرر فعل الأمر (نامي) مطلع سبعة وخمسين بيتاً ومرة واحدة مطلع عجز بيت<sup>(٧٣٦)</sup>:

نامي على حملة القنا	نامي على حد الحسام
---------------------	--------------------

وجاء بلفظ (النوم) مطلع عجزين في بيتين:

<sup>(٧٣٤)</sup> ديوان الجواهري: ١٥٣/٣.

<sup>(٧٣٥)</sup> يوم الشهيد: ١٦٣/٣.

<sup>(٧٣٦)</sup> تنويمه الجياع: ٣١١/٣.

نامي جيع الشعب نامي      النوم من نعم السلام  
نامي جيع الشعب نامي      النوم أرعى للذمام

لا نجد الشاعر في هذه القصيدة مكتفياً بتكرار اللفظ الواحد، بل يتعداه الى تكرار الجملة الواحدة بل الصدر كله. فقد كرر الصدر (نامي جيع الشعب نامي) في بدايات ثلاثة مقاطع كما كرره في خاتمة القصيدة ليجعل من الصدر لازمة تعيد القارئ إلى أصل حضور فعل الأمر (نامي) في القصيدة ثم يميل المقطع إلى تكرر الفعل فقط ، فان شك القارئ بتداعي مرجعيته أعاد الصدر بالتكرار شاحداً به إبداعه معيداً المتلقي إلى أول القصيدة وتدايعاتها آخذاً به الى جديدها ثم يختم القصيدة بإعادة المطلع كله:

نامي جيع الشعب نامي      حرساتك أهلة الطعام

لأنه يشير بسخرية الى يأسه منهم ، أو لكانه يعيدك الى قراءة القصيدة مرة أخرى. إن ((من السمات الواضحة في بناء القصيدة عند الجواهري أنه يعتمد إلى تكرار بعض المفردات أو التراكيب لتكون مفتاحاً إلى المقطع الجديد))<sup>(٧٣٧)</sup>. والجواهري مولع بتقسيم القصيدة الى مقاطع من دون أن يهتم في طول كل مقطع.

ولقد أشار في حوار معه من أن الجزء السابع من ديوانه ضم عشرين قطعة كان من الممكن أن تكون كل قطعة قصيدة طويلة<sup>(٧٣٨)</sup> ، إن طول القصيدة وتعدد المعاني فيها حداه الى تقسيمها إلى مقاطع ضم الواحد منها ما يتوالد من معنى واحد أو معانٍ متشابهة ولكي يعيد نفسه أولاً والمتلقي ثانياً يعتمد إلى تكرار الجملة أو المطلع أو الكلمة كما ذكرنا. والملاحظ ان الجواهري في القصيدة التي تكتبه ولا تزيغ عنها لحظات إبداعه ويكون فيها على يقين من حضور المتلقي وانشداده إليها في كل أبياتها لا يكرر فيها لا كلمة ولا جملة ولا مطلع كما في قصيدة (أمنت بالحسين)<sup>(٧٣٩)</sup> ، فقد تدافع عليه القول فيها وانشد إلى أبياتها التي تزامت على لحظات الإبداع من دون فتور يطلب التكرار او سواه، إذ كان في حضور الحسين (ع) في المتلقي ما يكفي.

والجواهري مولع بتكرار النداء، جاء ببناء (أخي جعفر) في قصيدة (أخي جعفر)<sup>(٧٤٠)</sup> أربع مرات كل مرة في مطلع مقطع ، وجاء ببناء (يا دجلة الخير) في بدايات مقاطع منها أو في

<sup>(٧٣٧)</sup> لغة الشعر عند الجواهري: ٢٠

<sup>(٧٣٨)</sup> ينظر: م. ن: ١٣

<sup>(٧٣٩)</sup> ديوان الجواهري: ١٢٩/٣

<sup>(٧٤٠)</sup> ديوان الجواهري: ١٢٣/٣

أبياته، ومن هذا كثير عنده ، وقد يكتفي أحياناً بتكرار جملة من الصدر يسد حضورها في المقاطع حضوره كما في قصيدته (سجا البحر)<sup>(٧٤١)</sup> ، فقد كرر الجملة الفعلية(سجا البحر) في بدايات اربعة مطالع.

لكننا نجد الجواهري في مرحلة ظهوره يخونه قصر القصيدة عن التكرار مثلما يخونه عدم اكتمال نضج تجربته وادواتها عن الإطالة ، لذا يعتمد إلى تكرار من نوع آخر وهو تكرر الحروف ففي مقطوعته (الليل والشاعر)<sup>(٧٤٢)</sup> التي وقفت على ثمانية أبيات هي:

١. وليل به نمّ السنا عن سدوفه
  ٢. تلامع في عرض الأثير نجومه
  ٣. رعيت به الآمال والنسر طائر
  ٤. خليلان مذهولان في هيبه الدجى
  ٥. سجية مطويّ الضلوع على الاسى
  ٦. صريع أمان لم يقربه جاذب
  ٧. عمى لعيون الهاجعين واسلموا
  ٨. أفي العدل صدر لم تضق عنه اضلع
- فنمّت بما تطوى عليه الاضالع  
 كأن الدجى صدر وهن مطامع  
 إلى أن تبدى الفجر والنسر واقع  
 تطالعي من افقها وأطالع  
 متى يرم السلوى تعقه المدامع  
 لما يرتجي لا وأقصاه دافع  
 لحر الأسى جنباً قلته المضاجع  
 تضيق به ست الجهات الشواسع

نجد فيها أن الحرف الجهور (الألف) والحرف الجهور الشديد (الهمزة) قد عمّا القصيدة كلها وكما في إحصائنا هذا الذي اعتمد على القراءة العروضية:

البيت	الألف	الهمزة
١	٣	١
٢	٣	٢
٣	٤	٣
٤	٥	٢
٥	٥	١
٦	٦	٣
٧	٣	٢
٨	٢	٢

<sup>(٧٤١)</sup> سجا البحر: ٥/٢١٣

<sup>(٧٤٢)</sup> الليل والشاعر: ١/٦٧

١٦	٣١	المجموع
----	----	---------

لقد أخفض موضوع القصيدة التي يظهره عنوانها قبل أبياتها رقم الحرف الجهور الشديد (الهمزة) ورفعت سجيته الشعرية التي كونتها عوامل اشرنا اليها سابقا رقم الحرف الجهور(الالف).

## ٢. التضمين:

المقصود به هنا هو تعلق معنى بيت بالبيت الذي يليه وقد عدوه قديماً من عيوب القافية وذلك لاهتمامهم بوحدة البيت ، أما في عصرنا فقد عدّ التضمين من أساليب تدوير المعنى ومكوّن مهم من مكونات دراما القصيدة، وهو أسلوب شدّ للمتلقى وذلك في تتبع البيت الثاني طلباً لإتمام المعنى ، كما أن تنازع المعنى بين بيتين يخلق لحمة إيقاعية معنوية بينهما تشكل بمثيلاتها في القصيدة الواحدة سمه دالة.

نجد التضمين في قصائد الجواهري التي كتبها في مرحلة علوّه وغربته ، أما في مرحلة ظهوره فإن التضمين ما زال عنده على رأي القدماء مأخذاً على القصيدة يجب تجنبه، ومع هذا نجده في قصائده التي يتوخى فيها السرد وإفاضة القول كما في قصيدته (علي الخالصي)<sup>(٧٤٣)</sup>:

إن الذي كان سراج الحمى      يشع في غيبه كوكبا  
بات على نهضة أوطانه      ملتهب الجمره حتى خبا

وقد يعمد الى فصل البيتين بأبيات قاصداً شدّ القارئ، كما في قصيدته (ثورة العراق)<sup>(٧٤٤)</sup>... فقد جاء بهذا البيت غير التام في معناه.

حتى اذا ما (يلسن)      ضاقت بها منه اليدُ

ثم جاء بخمسة أبيات فواصل بينه وبين تتمته لغرض شدّ القارئ متناسياً ان هذه المساحة الإيقاعية الطويلة التي تفصل بين البيتين تفقداهما التأصر الإيقاعي وتشوش على المتلقي تمام المعنى إن لم تستقدم جزعه ، ثم بعد الأبيات الخمسة الفاصلة يعود ليتم المعنى إتماماً بارداً ليس عند شاعره التجربة ، والنضج لينهض به فنياً أو ليتدارك من أمره شيئاً :

مال إلى الحق ولم      يكن لحق يرشُدُ

وقد يتحاشى الجواهري التضمين كما في قوله في القصيدة نفسها:

وللفرات نهضة      مشهودة لا تجحُدُ  
هاجوا بها لا لعبٌ      فيمّا أتوا ولا دُدُ  
غطارفٌ من الظببا      صرح لهم ممردُ

فجعل فاعل (هاج) واو الجماعة المبهمة النسب ، ومثله الفعل (اتى) ليتجنب التضمين ، فهو لا يأخذ بالتضمين تأثراً بنظرة القدماء ، يسوقه عدم نضج الموهبة التي تقدم التضمين

<sup>(٧٤٣)</sup> ديوان الجواهري : ١/ ٢٢٩ .

<sup>(٧٤٤)</sup> م. ن. ١/ ٥٩ .

من دون غرض فاعل سوى السرد البارد ، كما في قوله<sup>(٧٤٥)</sup>:

أقول للقوم الغياري وقد  
أحسن من كل اقتراحاتكم  
قارورة يحفظ فيها دم  
يعرفه الخائن والمخلصون  
أما في مرحلة علوه فنجد التضمين يأتي مدروساً مبتعداً عن الشد العاطفي والانفعال  
الجارف ثائباً إلى العقل يقصد من ورائه السرد ووحدة القصيدة لالبيت:

(أصلاح) إني والذي قدرت  
يدُهُ النفوسُ وقدرَ النفسا  
لأ كَفُ نفسي وهي جامحة  
عن أن تروح لغيظها فرسا<sup>(٧٤٦)</sup>

أما مرحلة غربته فيكثر التضمين في شعرها وذلك لاسترخاء نفسه وابتعادها عن مباشرة  
الإحداث منصرفة إلى لهوها ثم سكونها في مجتمع يعمه الهدوء والاستقرار، وأكثر ما نجد  
التضمين في توشيحاته لأسباب أعلاه ولنفسها الدرامي الذي يحتاج التضمين في السرد والتداول  
الدرامي:

إلـيَّ بـصـدرك ذاك الخـضم  
مـن العاطفـات العجـاب الـشـيم  
مـن العاصـفات بلحـم و(دم)<sup>(٧٤٧)</sup>

نرى تكرار تنمة البيت الأول تكرارا آتيا بالتضمين إبداعاً أزرى به حضور حرف  
الجر(من) بدل(الباء) للوزن ، ولك أن ترى التضمين وقد تلاعب التضاد به بإبداع :

إلـيَّ بـتلـك البقايا  
إلـيَّ بـصـفو النعيم المشوب  
مـن المسـارات بـتلـك الجيوب  
بـلفـح أوار الجحيم المشوب<sup>(٧٤٨)</sup>

نرى التضمين قد ضافر التكرار بالكلمة(إليّ) وبالحرف(الباء) ليصنع الايقاع الداخلي،  
إن حضور التكرار أبعد الاسترخاء الذي أتى به التضمين وأظهر الحضور الايقاعي في  
القصيدة.

<sup>(٧٤٥)</sup> في اربعين السعدون: ٣٧/٢.

<sup>(٧٤٦)</sup> أخي أبا سعد: ٣٢٣.

<sup>(٧٤٧)</sup> وداع: ٢٤٢/٣.

<sup>(٧٤٨)</sup> م.ن: ٢٤٣.

### ٣. المعارضة الشعرية:

المعارضات الشعرية كانت تمرينات الجواهري التي ورثها عصره عن حقبة سبقته فتنت بالتراث وسعت إلى مجاراته معتبرة إياه إمامها الشعري ، به تهتدي قصائدها إلى الشعر الحق وحسبك في شوقي ومعارضاته الكثيرة نموذجا .

أما مدينة الجواهري فالتراث بشموليته كان حاضرها؛ تعيشه وتعتاش به فما من قصيدة قديمة مشهورة إلا وتجد لها أكثر من معارضة وتشطير وتشريع يظهر فيها الشعراء قدراتهم في مجارة المشهور من الشعر وكان الجواهري شأن أقرانه من الشعراء الشباب ((حين يستحسن قصيدة لشاعر قديم أو حديث يظل يلاحق تلك القصيدة إلى أن ينظم هو ما يساوقها))<sup>(٧٤٩)</sup>، نجده يقصد ذلك ((وبطريقة الاتكاء والتقليد والاحتذاء حتى في أجواء الشعراء النفسية وما يستتبع ذلك))<sup>(٧٥٠)</sup>.

إن المعارضة المقننية نوع من أنواع التناص، فالتناص ((هو اعتماد نص على آخر أو أكثر اعتمادا إما أن يكون اعتباطيا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي وإما أن يكون واجبا يوجه المتلقي إلى مظانه كما أنه قد يكون معارضة مقننية أو ساخرة أو مزيجا بينهما))<sup>(٧٥١)</sup> فالتناص قد نجده معارضة مقصودة من شاعر جاءت بها تجربة أو حالة نفسية أحضرت قصيدة لشاعر تقدّمه بالتجربة أو الحالة النفسية، وقد تكون المعارضة توخياً إلى غرض ما.

إنّ المعارضة من التناص وأنها تعتمد المبنى على خلاف التناص في عمومه الذي قد يقصد المعنى وأن التناص قد نجده في جزء من نص شعري أما المعارضة منه تحديدا فتقصد النص كله والمعارضة يقصدها الشاعر قصدا أما التناص فيقع فيه شعراء كبار من دون قصد.

إن أي نص أدبي هو ((فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة))<sup>(٧٥٢)</sup>، لكنه ((ممتص لها يجعلها من عندياته ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده))<sup>(٧٥٣)</sup>.

فالتناص إذن قد يعتمد على أكثر من نص، في حين تكفي المعارضة بنص واحد تقصده مبناه أولا، وهذا ما يهمننا ونقصده في بحثنا عن تناصات الجواهري فنجد معارضا في ثلاث: إما مقتديا وإما مشتركا في تجربة أو حالة نفسية وإما مغرّضا؛ نجده مقتديا خاصة في مرحلة

<sup>(٧٤٩)</sup> الجواهري شاعر العربية: ٥٤

<sup>(٧٥٠)</sup> تطور الشعر العربي في العراق: ٢٨٤

<sup>(٧٥١)</sup> في البحث عن لؤلؤة المستحيل: ١٤٠

<sup>(٧٥٢)</sup> تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص): ١٣١

<sup>(٧٥٣)</sup> م.ن: ١٣١



ظهوره يجدّ في أن يبني على قصائد مشهورة محاولاً بها إحضار قصائده في ذهن المتلقي قاصداً مجاراتها فيخفق طموحه ويحول قصر تجربته في الشعر أنها من الوصول إلى ما وصلت إليه تلك القصائد من حضور؛فها هو يعارض(ابن زيدون) في شهيرته(أضحى التناهي) بقصيدة كتبها عام ١٩٢٥ يقول فيها:

مرّ النسيم برياًكم فأحياناً	فهل كذكراكم في القلب ذكرانا
من مبلغ الجاعلين الهم مركبهم	إننا ركبنا بحار الهم طوفانا
إننا سرينا على الأمواج تحملنا	وباسمكم بعد اسم الله مسرانا
ما للذجي هادئاً تزري كواكبه	بنا وقد هاجت الأمواج شكوانا
لا تسألوا عن جمال البدر يبعثه	فذاك إلا من الأحباب ألهاناً <sup>(٧٥٤)</sup>

شتان ما بين القصيدتين فالجواهري كتبها عن سن لا يملك تجربة ابن زيدون في قصيدته ولا عاش تجربته،بل تكلفها ليحضر أمامنا بها، لذا بدت القصيدة ساذجة لا تمدّها تجربة صادقة، بل هي معارضة لم تستوعب تجربة ومعاناة ابن زيدون مكثفة بالمبنى الذي أزرى به المعنى، لكننا نجد الجواهري بعد حين يعارض القصيدة عينها(أضحى التناهي) بقصيدة (يا أم عوف) التي لا تقلّ عنها روعة وإبداعاً خارجاً من معاناة الحب إلى معاناة إنسانية كأنها تقول ما لم يلقه ابن زيدون في سجنه خارجاً بها عن معارضة الاقتداء إلى معارضة التغريض موصلاً حالته بالحالة النفسية التي أولدت ابن زيدون قصيدته مستوعباً لها بعد أن عركت السنون تجربته الشعرية فتوعى تجربة ابن زيدون وزاد عليها فقد كتب الجواهري قصيدة(يا أم عوف) في أوج مرحلة علوه الشعري عام ١٩٥٥م:

يا أم عوف عجيبات ليالينا	يدنين أهواءنا القصوى ويقصينا
في كل يوم بلا وعي ولا سبب	ينزلن ناساً على حكم ويعطينا
يدفن شهد ابتسام من مرأشفا	عذبا بعلقم دمع من مآقينا
ويقترحن علينا إن نجرعه	كما تجرعه سقراط توطينا <sup>(٧٥٥)</sup>

((ولم نجد في قصيدة الجواهري البالغة مائة وتسعة أبيات تشابهاً أو اتكاء على صور ابن زيدون وإن جمع اللحن والوزن والقافية بين القصيدتين))<sup>(٧٥٦)</sup>، لكن تجربة الجواهري الشاب

<sup>(٧٥٤)</sup> (تحت ظل النخيل): ٢٣٧/١

<sup>(٧٥٥)</sup> يا أم عوف: ١١/٤

<sup>(٧٥٦)</sup> تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٢٩٨

أخفت عام ١٩٢٢م في معارضة موشح(جادك الغيث) للسان الدين بن الخطيب بموشح(يا أحبائي) يقول الجواهري منه:

يا ليالي السفح من جنب الحمى      قابلي حر الجوى من نفسي  
إن رعيناً في هواك الذمما      فلكم عندك عهد قد نسي

نجد الجواهري مقصراً معارضته على ذاتية جانبها موشح لسان الدين إلى موضعية تنعى  
زمناً وحضارة ضاعت في الأندلس يقول ابن الخطيب:

جادك الغيث إذا الغيث همى      يا زمان الوصل في الأندلس  
لم يكن وصالك إلا حلماً      في الكرى أو خلسة المختلس<sup>(٧٥٧)</sup>

يفاجئنا الجواهري في مرحلة ظهوره وتحديدًا عام ١٩٢٣م بقصيدة(على أطلال  
الحيرة)<sup>(٧٥٨)</sup> يعارض بها قصيدة امرئ القيس(ألا عم صباحاً) ، معارضة بعيدة عن الاقتداء جاءت  
به تجربة الوقوف على الاطلال مغرضة هذه المعارضة قال امرئ القيس:

ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي      وهل يعمن من كان في العصر الخالي  
وهل يعمن إلا سعيد مخلد      قليل الهموم ما يببت بأوجال  
وهل يعمن من كان أحدث عهده      ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال<sup>(٧٥٩)</sup>

يخرج الجواهري عن ذاتية القصيدة وبناء اغراضها الجاهلية فيباشر القول معارضا:

وقفت عليه وهو رمة أطلال      أسأله عن سيرة العصر الخالي  
مضوا أهله عنه وخلف موحشاً      معاصر أجيال مترجم أحوال  
خليلي ما لوح الكتاب مخلداً      بأفصح منه وهو مندرس بالي

ثم يغرض قصيدته تغريضا مألوفاً؛ فهو يستحضر عصر النعمان ويقارنه منتصراً بحاضر  
مهزوم فيقول:

بلادك(يا نعمان) سلّ كيف اصبحت      فغيرك ليس اليوم عنها بسأل  
فلا تحسبن أن العروبة معقل      منيع: فقد أضحت نهاباً لدخال<sup>(٧٦٠)</sup>

وعى الجواهري تغريض هذه المعارضة عن جيل سبقه تعهد أحياء التراث وبعثه من

<sup>(٧٥٧)</sup> نفح الطيب: ٢٢٥/٩

<sup>(٧٥٨)</sup> ديوان الجواهري: ١٥٩/١

<sup>(٧٥٩)</sup> ديوان امرئ القيس: ١٣٩

<sup>(٧٦٠)</sup> على اطلال الحيرة: ١٥٩/١

جديد. ومن دعوات الاقتداء بالماضي السعيد يتناص الجواهري مع الشبيبي في اربع قصائد

فكتب قصيدة(الشباب المر)معارضاً للشبيبي في قصيدته(في سبيل الشرق) التي قال فيها:

لم يبقَ لي إلا الشباب وإنه  
نزلت بجيرتي الهموم فلم تطق  
وكرهتها ومن العجائب أنني  
اشتاق اطرح الهموم ويقتضي  
فعارضها الجواهري قائلاً:

طوت الخطوب من الشباب صحيفة  
ومسهد راع الظلام بخاطر  
ترنوله زهر النجوم وأنها

وقال الشبيبي:

أشرق النير يعلوه الجلال  
إنما ذكرنيها - لودرت -  
كل شيء أيها البدر له  
الروح لم تزل تبعثها  
فيعارضها الجواهري قائلاً:

كل ما في الكون حب وجمال  
بسط النور فكم ثائر بحر  
ورياض ضاحك الزهر بها  
وسهول كاد يعرفوها  
وقال الشبيبي في وجدانياته:

تفاهمتا عيني وعينك لحظة  
مشت نظرة بيني وبينك وانبرى  
وأدركتنا أن القلوب شواهد  
إلى القلب مدلول من القلب رائد

(٧٦١) في سبيل الشرق، ديوان الشبيبي: ٣

(٧٦٢) الشباب المر: ١/١٣٥

(٧٦٣) (الشعر والخيال)، ديوان الشبيبي: ٩٢

(٧٦٤) (استعطاف الأحبة): ١/١١

من الحب معنى بيننا متواردُ  
عليه ضميري لا الفصاح الشواردُ<sup>(٧٦٥)</sup>

قلوب عليهن العيون شواهدُ  
دليل الهوى والكل منهن شاردُ  
يطاردها عن قصدها وتطاردُ  
ولانت قلوب منك وهي جلامدُ<sup>(٧٦٦)</sup>

فخف إلى قصدها محملي  
وججع بي هزج البلبيل  
وماء اللذّ من السلسل<sup>(٧٦٧)</sup>

فعدت إلى الزمن الأول  
وبت من الغير في معزل  
وحادقن شزرا ولم تحفل  
فتبسم عن عصري المقبل<sup>(٧٦٨)</sup>

قصائد الجواهري الأربع هذه تشير إلى مرحلة ظهوره فهي كلها في المجلد الأول من ديوانه معتمدة في معارضتها الاقتداء في المبنى والمعنى فهو معارض يتوخى الدقة في المعارضة فيجانب التصريح كما جانبه الشببي ويقصد البيت المفرد في بنائه ومعناه محاولا مجاراته ولو قرأنا كل قصيدة من القصائد الأربع قراءة دقيقة لرأينا تركيب البيت عند الجواهري يشبه تركيب البيت عند الشببي خاصة الأبيات المتشابهة القافية ولنا مستغربين ذلك فالجواهري يعترف قائلًا: ((كانت أول مطامحي أن أكون مثل الشببي))<sup>(٧٦٩)</sup>، فنراه يترسم هنا خطأ الشببي

كأن الذي حاولت ثم وحاولت  
شواهد حالي منصحات بما انطوى  
فعارضها الجواهري قائلًا:

تزاحمت الآمال حولك وانبرت  
مشت مهجتي في إثر طرفك واقتفت  
حشاشة نفس اجهدت فيك والهوى  
أجابت نفوس فيك وهي عصية  
وقال الشببي:

وناضرة خف فيها النيسم  
حدا بي لها لغط العندليب  
هواء أرق من العاطفات  
فعارضها الجواهري قائلًا:

وليل ذكرت به صبوتي  
تجردت من تبعات الجدود  
قست شبهه عن شكاة الهوى  
أبت لها هم عصر مضى

<sup>(٧٦٥)</sup> (لغة الحب)، ديوان الشببي: ١٣٣

<sup>(٧٦٦)</sup> النشيد الخالد: ١/١٤٩

<sup>(٧٦٧)</sup> (في وصف حديقة)، ديوان الشببي: ١٧٢

<sup>(٧٦٨)</sup> ذكريات الوئام: ١/٩٣

<sup>(٧٦٩)</sup> الجواهري يكشف وثائقه كاملة: مجلة الكلمة، العدد (٢)، آذار ١٩٧٢م، ص: ٥٧-٥٨.

مدركا قصر تجربته آنذاك أمامه، لذا جاءت قصائده الأربعة واعية صاحبة ملجومة بزمام العقل سائرة على نهج مدينتهما في سلوكها وأخلاقها فنرى الجواهري في نسيبه المعارض يجعل له عنوان (النشيد الخالد)، فإن تفحصنا ألفاظ الجواهري وبناء الجمل الشعرية في هذا النسيب نجد عنفوان شبابه ظاهرا في شدة بناء حروفها ، يقول الشيببي بنبر هادئ: تفاهمتا عيني...، و يقول الجواهري: تزاممت الآمال...، فأين (تفاهمتا) الخافطة من (تزاممت) الشديدة النبر، ويقول الشيببي: (مشت عيني)، فيقول الجواهري: (مشت مهجتي)، إن الشيببي وصل إلى مرحلة النظر دون سواه أما الجواهري فمزال في أوج شبابه تنفصد عروقه شهوة.

إن الشاعرين يصدران عن بيئة واحدة حدّت الشيببي وقصائده فجاءت قصائد الجواهري المعارضة على منوالها خاصة أن أخلاق مدينته مازلت تعيشه ولم يتصل بعدُ منها، لذا لا نجد للإيقاع خروجاً يفصح عن ذات الجواهري، بل نجده خارجيا وداخليا إيقاعا مقيدا بما فرّض عليه من التقاليد يحاول أن يأتي بالابداع من دون جدوى بفعل الوعي المسيطر على القصائد فالإبداع آتته التفرد لا النسيج على أخلاق لا تسكن الناسج ومفروضة على سنه ومثل هذا القول ينساق على قصيدته (الروضة الغناء) التي عارض بها ابن عمته علي الشرقي في قصيدته ((على ضفاف الغراف قبل احيائه أو ذكرى كور واسط))<sup>(٧٧٠)</sup> التي يقول فيها الشرقي:

زهو القصور ونزهة الأرياف	غرف مطلات على الغراف
تلقي الحضارة والبدواة عندها	بإزاء فرع إذ بجانب طراف
أنفت على الأحقاف فهي مدلة	لكنها ببساطة الأحقاف

فيقول الجواهري معارضا:

نسج الربيع لها الرداء الضافي	دهمت بها كف الحيا الوكاف
فضت بها عذراء كل سحابة	خطرت فنبهت الهزار الغافي
قضى الربيع بها ديون مصيفها	من سحّ كل مدرة الاخلاف <sup>(٧٧١)</sup>

جانب الجواهري التصريح في معارضته للشيببي موافقة لقصائده الأربعة وللموافقة ذاتها قصد إلى التصريح في معارضته للشرقي فهو يترسم أثر ابن عمته في معارضته عامدا إلى إظهار روح الشرقي، فجاء بـ(الهزار) الذي ولع به الشرقي وبنى له رباعيات مكررا الخطاب له بـ(أيها البلبل)، من هنا يظهر الاختلاف بين معارضته للشيببي ومعارضته للشرقي، ففي

<sup>(٧٧٠)</sup> ديوان الشرقي: ١٤٠

<sup>(٧٧١)</sup> الروضة الغناء: ١٣٩/١

معارضته للأول كان الجواهري يقصد إلى المباشرة، أما في معارضته للثاني فيحاول أن يرسم بالكلمات مستعينا بعلم البديع في سبيل الوصول إلى روح علي الشرقي، انظر الى قوله في البيت الثالث: (فضت بها عذراء...)، وإلى قوله في البيت الرابع: (قضى الربيع بها ديوان مصيفها)، كما نجد أن مفرداته هنا تعمد إلى بناء جمل شبيهة بجمل الشرقي التراثية البعيدة عن أسلوب الجواهري الذي عُرف به بعد حين شاعرا ومبدعا ولا مأخذ على ذلك فإنه هنا في تكوين ذلك الأسلوب منتقلا بين أساليب من يعارضهم من الشعراء.

نجد في المجلد الأول من ديوان الجواهري قصيدة يعارض فيها إيليا أبا ماضي تخرج عن الاقتداء إلى إظهار الحالة النفسية الحسية التي دعت الجواهري إلى المعارضة، وشتان ما بين الحالة النفسية لإيليا والحالة النفسية للجواهري، فالتوق الحسي عنده أضرم نار هذه القصيدة فيه، أما إيليا فيصدر عن اشباع حسي ليقول عن رومانسية:

أحب معانقة النرجس	لعينيك يا ابنة كولمبس
وأهوى الشقيق ولثم العقيق	لخديك والثغر الأعمس
أعندك إن غبت عن ناضري	مشيت من الصبح في حنيس
وإن الظلام على هولاه	إذا جئت حال إلى مشمس <sup>(٧٧٢)</sup>

يعارضها الجواهري عام ١٩٢١م قائلا:

أمريك يا ابنت (كولمبس)	لحبك وقع على الأنفس
صبوت إليك وأين الفرات	وأهلوه عن بحرك الأطلس
حنينا ولو كان في وسعنا	سعيينا إليك على الأروس
إذا آتس الصب ذكر الحبيب	ففي غير ذكرك لم آتس

قرأ قصيدة ( إيليا ) عنفوانُ شبابه وحرمانه في مدينةٍ تلتحف المرأة فيها آنذاك عند خروجها من دارها عباءتين فجاءت قصيدته غير مقتدية بل معبرة خير تعبير عن ذاته هو، نجدها متأزمة إختارت لها كلمات حروفها ظاهرة الشد بدأها بالنداء القريب لامريكا البعيدة(أمريك) ، وقد وافقت همزة أمريك همزة النداء في اظهار الشد النفسي، وجاءت الأفعال الماضية(صبوت، سعيينا) لإيصال حسية لا تقي الأفعال المضارعة في اظهارها إلا في فعل جاءت به القافية(آتس) يفتقر إلى حسية الجواهري المتأججة، ولو استعرضت القصيدة لوجدت أن كلماتها مبنية بحروف ذات رنين وحدة(أمريك، كولمبس، وقع، أنفس، صبوت، بحرك، الأطلس،

وسعنا، سعينا، الأروس... ) إن توالي الأفعال وتآزم الكلمات تشير إلى حين الشاعر لا إلى امريكا، بل إلى اشباع غرائزه.

ونجد للجواهري معارضات في مرحلة ظهوره منها قصيدته في رثاء أحمد شوقي التي جاء بها التخرىض ليس غير، فالجواهري يقصد الرثاء ولا أجود من أن يرثي شوقي بقصيدة تحضر في ذهن المتلقي شوقي في أشهر قصائده يقول شوقي:

أبا الهول، طال عليك العصرُ      وبلغت في الأرض أقصى العمرُ  
فيالدة الدهر، لا الدهر شب      ولا أنت جاوزت حد الصغرُ  
إلام ركوبك متن الرما      ل لطي الأصيل وجوب السحرُ  
تسافر منتقلا في القرو      فأيان تلقى غبار السفر؟<sup>(٧٧٣)</sup>

فيقول الجواهري راثيا صاحبها معارضا له:

طوى الموت رب القوافي الغررُ      وأصبح شوقي رهين الحفرُ  
وألقى ذاك الدماغ العظيم      لثقل التراب وضغط الحجرُ  
وجئنا نعزي به الحاضرين      كأن لم يكن أمس فيمن حضرُ

إن الجواهري الشاب أخفق في إحضار شوقي بقصيدته (أبو الهول) الشهيرة، فجاء رثاؤه باردا مأخوذاً عن الكلام العادي المتداول بعد فقد الميت، وجاءت مفردة (الدماغ) لتسف بالقصيدة إلى عامية شدة من نبوها عجز البيت ذاته (لثقل التراب وضغط الحجر) المأخوذ عن بيئة نجفية يعيش يومها الموتى تشييعا ودفنا.

يجد الجواهري في الإيقاع المحرك الأول للمعارضة وكأنه يجد في إيقاع القصيدة المعارضة ضالته التي تطلبها معاني وأحاسيس تجيش في نفسه خاصة في مرحلة ظهوره التي كثرت المعارضة فيها، يعلل ذلك أن تجربة الشاعر لم تكتمل بعد لتحمل أحاسيسه على إيقاعات تختارها فكانت تنفجر فيما تجده مناسبا لها من إيقاعات تلم بما عن الآخرين، ولكن ما إن نضجت تجربته حتى رأينا عواطفه وأحاسيسه تتلمس طرق إيقاعات جاءت بها المعاني والأغراض من دون فرض أو تأثر. إن الشاعر الشاب عموماً يزدحم فيه القول من دون أن يجد مسارب تخرجه، فالمعنى عنده دائما أكبر من المبنى الذي لم تؤسسه تجربة بعد.

إن المعارضة الشعرية بدأت عنده في مرحلة ظهوره تقليدا يحاول به إعادة كتابة القصيدة المعارضة جادا في نفي بصمته عن قصيدته قاصدا إحضار الشاعر المعارض مشاعر

<sup>(٧٧٣)</sup> (أبا الهول)، الشوقيات: ١/١١٢

وعواطف، لذا نراه يقصر إيقاعاته الداخلية عن أن تحمل هذا الجهد، فالإيقاع الداخلي هنا بفعل الجواهري يحاول أن يبتعد عنه حضوره في القصيدة لتحضر بصمة الشاعر الآخر (المعارض). أما في قصائده المعارضة في مرحلة العلو فقد جاءت المعارضة في إيقاعها الخارجي أما الإيقاع الداخلي فيفصح عن الجواهري محاولاً به تجاوز القصيدة المعارضة واقصاءها، فالجواهري نراه جلياً في إيقاعات قصيدته المعارضة، وما شاكل بالإيقاع الخارجي إلا مغرضاً عن وعي مدركاً أبعاد هذه المشاكلة خارجاً عنها إلى الإبداع، لذا نحن نلتمس الجواهري كله في الإيقاع الداخلي هنا، في حين نلتمس الشاعر المعارض الذي احضره الجواهري في قصائده المعارضة التي جاءت بها مرحلة ظهوره، ومردُّ ذلك قصر التجربة فتأتي محاولة الظهور على حساب المشاهير من الشعراء بالغاء ذاته الشعرية واحضار ذواتهم، أما في مرحلة العلو وقد نضجت وتمكنت موهبته نراه في معارضاته يحاول إحضار ذاته مكان حضورهم في الذاكرة الجمعية لتغدو قصيدته مدعاة لحضور قصائدهم في تلك الذاكرة، وهذه جراءة لا تنهض بها إلا موهبة كبيرة لها من الإمكانيات الإبداعية ما يؤهلها لمواجهة نصوص إبداعية لها حضورها في التراث، استقرت به على سنين تداولها فيها القبول والرضا.

إن الجواهري في مرحلة علوه قد أجاد معارضاً فارضاً قصائده على الذاكرة الجمعية مزيجاً بها ما عارضت من القصائد خارجاً إلى مديات إنسانية قصرت عنها ما عارضها من القصائد، فالجواهري في هذه المرحلة يعارض متمثلاً القصيدة المعارضة مستوعباً أبعادها قاصداً تجاوزها خارجاً عن إيقاعاتها الداخلية التي تشير إلى شاعرها فارضاً إيقاعاته الداخلية التي تشير إليه وتضع على القصيدة بصمته، أما في مرحلة غربته فتجاقت المعارضة عنه لتغربه عن البيئة التي تفرض عليه تراثه في مفرداتها ولحضور إيقاعات غريبة فرضتها عليه البيئات الأعجمية، وقد خمدت لديه روح المعارضة في منفاه العربي بعد أن أخذ منه العمر مأخذه، فلم يستثمر من التراث معارضة يغررضها ضد النظام المعارض له، وأرى أن تخوفه على من أبقاهم من آله في بغداد سبباً يُعوّل عليه في عدم تغرييض معارضة ما ضد النظام في العراق. ولو توخى الجواهري ذلك لجاء بالإبداع كله.



## الخاتمة

ليس من السهولة أن أورد في صفحات معدودات نتائج أنت بها رسالة تشعبت فصولها الاربعة الى مباحث؛لكنني \_راضخاً للغرض الأكاديمي \_ سأجهد أن اعرض أهم النتائج فأقول:

ظهر لبحثي في التمهيد الذي لا يختص بالايقاع، بل يعرف بالجواهري،ويوطئ لدراسته العامة أن الجواهري يعتمد عدم ذكر اسم أبيه(عبد الحسين)،وانه يعتمد الى تحريف اسم جده(عبد علي)إلى (عبد العلي) حفاظاً على جمهوره المتنافر المذاهب،مثلما لا يذكر المدرسة العلوية الإيرانية التي تعلم فيها كي لا يؤكد ما غمَزَ به من أعجمية، أما بشأن الخلاف الذي أثاره تاريخ ولادته فقد ثبت بالبحث ترجيح رأي السيد جعفر محبوبية على غيره لأسباب بينها، كما ظهر لبحثي ان ثقافته الأولى كانت تقليدية وسمتها مدينته التي تعول على التراث في مدارسها الدينية وخارجها، وظهر لبحثي أن إبداعه الشعري مرّ بثلاث مراحل هي:مرحلة الظهور ومرحلة العلو ومرحلة الغربية؛ وسم مرحلة الظهور ميسمان هما:إيقاع التراث الذي تداول شعره في مدينته النجف وإيقاع اللهجة المحكية الذي دب إلى شعره نتيجة امتهانه الصحافة في بغداد التي فيها أعلن تمرده الاجتماعي ثم ما برحت اخلاق مدينته النجف تنازعه حتى اخذت به الى التمرد السياسي.

وأما في مرحلة العلو فقد استوى الجواهري فيها شاعراً له مريدوه وصار لشعره إيقاع داخلي يشير إليه ويضع بصمته على قصائده.

ظهر لبحثي في الفصل الأول أن لأرسطو أثره في نظرية المبنى والمعنى عند نقادنا العرب وانهم ساروا على رأيه متجنبين رأي أفلاطون في الشعر الغنائي الذي يلامس شعرنا العربي ، وما الحقه ذلك من اثر على شعرنا كما بينت الاسباب التي دعت الى عدم تأثر شعرنا الإسلامي بالايقاع القرآني والتطور به الى إيقاعات جديدة.ثم بينت أسباب اختلاف علماء العربية في قضية المبنى والمعنى داخضاً الفكرة القائلة بعدم تناولهم للأوزان والمعاني بأكثر من إشارات

مبهماً مبيناً أنهم انقسموا في ذلك الى ثلاثة اقسام ثم تناولت بعدها قضية (المبنى والمعنى) في الدراسات الحديثة معوّلاً على رأي الذين لا يرون بينهما فصلاً في بناء القصيدة صادرياً في ذلك عن تجربة باعتبارهم شعراء نقاد ،ثم درستُ بيئة الجواهري وعلاقتها بالوزن الخليلي فظهر لي أنها تقوم عموماً على كل ما هو موزون ثابت تظمنُّ له ليظمنُّ مقلدوها الى ثباتها وسكونيتها ، فهي تلتزم الشواخص في كل شيء تأثراً بزعاماتها الدينية وبالصحراء التي تحيطها وتسكنها أعرافاً وتقاليد ، بعدها تناولت في مبحث الجواهري والانشاد مبيّناً ما للإنشاد أو الترتُّم من أثر في ايقاع قصيدة الجواهري دارساً تعويله على الإنشاد في كتابة القصيدة وتوصيلها وانه جاء به عن بيئته التي تعولّ عليه في مناسباتها الدينية والاجتماعية وكأنها تصدر عن أمس الصحراء وشعرائه وذلك نتيجة لتكفلها بالتراث وإحاطتها بالصحراء التي فرضت عليها سماتها ،ودرستُ في مبحثِ علاقة الجواهري بالشعر الحديث موضعاً الاسباب التي دعت الجواهري الى عدم اهتمامه بالشكل الايقاعي الجديد وعدم ادعائه اياه رغم انه كتبه قبل من ادعوه بسنين طوال ؛فظهر لي ان الجواهري يريد من الايقاع ان يكون موصلاً ليس غير باعتباره شاعراً همّه الوصول الى الجمهور ولا أيسر من الوزن الخليلي سبيلاً ايقاعياً ألفه العربي واستكان إليه، ثم بيّنت أن شعراء الشعر الحر اعتمدوا في حضور ايقاعهم الجديد على معاني الجواهري المألوفة عند الجمهور في سبيل حضورهم فيه والحدّ من تغرب ايقاعهم عنه ثم تناولت اخيراً مأخذه العروضية مبنياً ظاهرة تحريف الأسماء الأعجمية التي شاعت في ايقاع مرحلة الظهور تأثراً بمدينته ثم اختفت بعد خروجه منها متناً ولا المآخذ العروضية التي نالت من شعر هذه المرحلة معللاً ظهورها في قصائده ، أما في مرحلة الغربة فظهر لبحثي ان سبب المآخذ العروضية فيها يعود إلى وجوده في بيئة أعجمية فرضت عليه ايقاعاتها بفعل تداوله اليومي لمفرداتها بعيداً عن لسانه العربي وآله، كما أن هرمة في أواخر مرحلة الغربة يُعدّ سبباً في ذلك.

درستُ في الفصل الثاني التشكيل البنائي للبحور في شعر الجواهري فظهر لي ان الكامل هو البحر المقدمّ عنده من حيث العدد ،وان سبب ذلك يعود الى سمات مشتركة بين ايقاع هذا البحر ومدينته في طقوسها واحتفالاتها ،كما أن سعته توسع للشاعر مساحة قول يحتاجها باعتباره شاعراً خطابياً، وظهر لبحثي أن الجواهري قصد في مرحلة ظهوره البحور المتداولة في موروثه ناسجاً عليها معاني تحاكي ذلك الموروث ،أما في مرحلة العلو ومرحلة الغربة فقد ظهر لبحثي أن الجواهري لا يطلب من الإيقاع إلا أن يكون موصلاً لغرضه ، يألفه المتلقي ويأنسُ به، لذا اعتمد الأوزان التقليدية مبنياً لقصائده ولم يقصد إلى التجريب أو التغريب في الإيقاع ، ولأنه شاعر خطابي فقد قصد البحور التي تخدم خطابيته ، ولأنه شاعر مطيل تقصد خطابيته توصيل

الغرض مال إلى البحور التامة في اغلب شعره فإن اتخذ المجزوء من بحر ما مبنى لقصيدة اعتمد التدوير أو التضمين سبيلين لاتمام المعنى.

• وظهر لبحثي أن الجواهري لم يكتب على الهزج مطلقاً خلافاً لما نُسِبَ إليه ، بعد هذا كله بحثتُ في الموشح في شعره ، فظهر لبحثي ان الشاعر قد ضاق ذرعاً بقيود الموشح التي لا تخدم سعة القول عنده فزواج بين المقطوعات والموشح خارجاً منهما بالتوشيح جاعلاً إياه مبنى لملمحاته الشعرية غير الخطابية.

لقد تناولتُ في هذا الفصل كلَّ بحرٍ قصده الجواهري مبنى لشعره موسعاً القول فيه باسطاً الرأي معللاً مقطعاً لأبيات الاستشهاد وخارجاً بنتائج في ذلك.

تناول الفصل الثالث (القافية في شعر الجواهري) فبحثت في تعريف القافية لغة واصطلاحاً مظهراً أصلها اللغوي في ثلاثة آراء متفقة في الاشتقاق مختلفة في التعليل. وظهر لبحثي في مبحث تحديد القافية ان تحديد الخليل لها هو الرأي الراجح بعد ان عرضت لآراء الآخرين مناقشاً داحضاً. وظهر لبحثي في مبحث الوظيفة الايقاعية للقافية أن العرب تلتزم القافية مثلما تلتزم الوزن قصداً الحفظ بسبب انعدام التدوين كما أن انعدام آلات الطرب بسبب ترحالهم وافتقادهم إلى الاستقرار جعل من القافية وكأنها نهاية مقطع أو نقرة أو تصفيق تعويضاً عن الموسيقى ثم بنيت أسباب تمسكهم بالقافية بعد استقرارهم واطلاعهم على أممٍ أخرى لا تُولي القافية أهمية كبيرة مُعزياً ذلك إلى المحضور الديني على آلات الطرب التي ترافق شعر الأمم الأخرى ، ثم أظهرتُ ما قاله رواد الشعر الحديث في القافية مظهراً انقلاب بعضهم على آرائه ضدها بعد حين.

بعدها درستُ اثر البيئة في شدة اهتمام الجواهري بالقافية مظهراً أثرَ مجالسها ومسابقات التقفية في بذر هذا الولع حتى صارت القافية همّة الأول في القصيدة وصارت له طريقتان في وجودها : طريقة إعداد مسبق وطريقة تدفق إلهام تؤسس البيت كله لاستقبالها،بعدها تناولتُ في مبحث سمات الروي عندهُ فرأيتُ أنه يقصد الحروف الذلل في ذلك وصولاً الى جمهوره وتمكيناً لأكبر عدد من الأبيات، وأنه لا يميل إلى النفرّ أو الحوشي من الحروف رويّاً إلا في قصائد قصيرة أو مقطوعاتٍ لا تخاطبُ جمهوره مباشرة ، بعدها درست عيوب القافية فظهر لبحثي أن لا إكفاء ولا إجازة في شعره التناظري ثم درست عيوب الروي وعيوب ما قبل الروي في شعره مقسماً كلا منهما الى أقسام ، ولم أجد للايقاء والإصراف وجوداً في شعره ، أما الايطاء والتضمين فظهر لي أن الجواهري يوظف الإيطاء ويُغرضه ، أما التضمين فكان يراه سبباً على

شعره في مرحلته الأولى ؛ بفعل اهتمامه بوحدة البيت ، ثم صار يوظفه في القصيدة في مرحلة علوه وغربته بعد أن صار همّة وحدة القصيدة والبناء الدرامي فيها خارجاً من الاهتمام بوحدة البيت الى الاهتمام بوحدة القصيدة.

الفصل الرابع تناولت فيه الإيقاع الداخلي في شعر الجواهري وقد ظهر لبحثي ان المفردة الجواهريية مرت بثلاث مراحل هي: مرحلة التأثر بالتراث ومرحلة التأثر باللهجة المحكية صعوداً الى ظهور مرحلة المفردة الجواهريية ، فكان لمدينة النجف الاشرف الأثر كله في تكوين المرحلة الاولى ، وكان لامتهانه الصحافة الأثر البالغ في ظهور المرحلة الثانية بعدها استوى شاعراً له أسلوبه في المرحلة الثالثة ، وتناولت في مبحث الإيقاع الداخلي في مفردته فظهر لبحثي أن للحروف أثرها في بناء المفردة الجواهريية يعول على تكرارها في سبيل تمكين القافية والحصول على ألفة المتلقي ؛ ففي مرحلة الظهور كانت لمحفوظاته وبيئته اثرهما في رصف المفردة بالحروف وبنائها في جملة دون وعي منه ، أما في مرحلة العلو والغربة فقد ظهر لبحثي أن الجواهري يقصد من تكرار الحروف طلب الألفة واستقرار البيت ثم تمكين القافية وهو الأهم عنده ، وفي مبحث الإيقاع الداخلي في البيت ظهر لبحثي ان الجواهري يعمد إلى أساليب عديدة في سبيل تمكين القافية ، ذكرتها مفصلاً مبيّناً اثر كل منها ومدى استعملها عنده وما لها وما عليها في قصيدته مؤكداً على أنها صارت في مرحلة العلو ومرحلة الغربة من وسائله لإظهار إيقاعه الداخلي في القصيدة ووضع بصمته عليها ، زد على ذلك دورها في نيل ألفة المتلقي ومشاركته في القصيدة حضوراً وانفعالاً.

وتناولت في مبحث الإيقاع الداخلي في القصيدة فظهر لي أن خطابية الجواهري تعتمد الى التكرار قصد الإقناع وإحضار المتلقي من شروده وتوكيد المعنى وحث موهبة الشاعر على القول أو لتغريض يريده في القصيدة ، أما التضمين فكان يعدّه سبباً على شعره في مرحلة ظهوره تأثراً بالاهتمام بوحدة البيت ، لذا لا يأتي التضمين مغرضاً في شعر هذه المرحلة ، أما في مرحلتي العلو والغربة فقد صار التضمين مغرضاً في القصيدة يخدم بناءها الدرامي بعد ان صار هم الشاعر وحده القصيدة لا وحدة البيت، وارتأيت أن يكون مبحث المعارض الشعرية في هذا الفصل فقد قصدها الجواهري في مرحلة ظهوره ليظهر من خلالها الإيقاع الداخلي للشاعر المعارض وصولاً به الى الجمهور ، وقصدها في مرحلة علوه لاطهار إيقاعه الداخلي على الإيقاع الداخلي للشاعر المعارض في سبيل إقصاء قصيدته عن الذاكرة الجمعية ولتكون قصيدته هو المصدر في تلك الذاكرة.

## المصادر والمراجع

### ❖ القرآن الكريم.

١. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. احسان عباس، عالم المعرفة الكويتية، شباط ١٩٧٨م.
٢. أحكام صناعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦ م .
٣. الادب الاندلسي من الفتح الى سقوط الخلافة ، د. احمد هيكل ، دار المعارف ، مصر، ١٩٧٩م ، ط٧.
٤. أسئلة الشعر ، منير العكش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٧٩م ، ط١.
٥. اساس البلاغة ، جار الله ابو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، تحقيق عبد الرحمن محمود ، دار المعرفة ، ١٩٨٢م ، بيروت.
٦. اسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق هـ. ريتير، مطبعة وزارة المعارف، استانبول ، ١٩٥٤م.
٧. الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ، مصطفى سوييف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٩م .
٨. الاصول الفنية لأوزان الشعر العربية ، د. محمد عبدالنعم خفاجي و د. عبدالعزيز شرف ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٢م ، ط١.
٩. الاقناع في العروض وتخريج القوافي ، صاحب بن عباد ، تحقيق الشيخ محمد سحن آل ياسين، بغداد ، ١٩٦٠م.
١٠. امرؤ القيس(ديوان)، دار صادر ،بيروت.

١١. أوزان الشعر ، مصطفى حركات ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ط١.
١٢. إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف ، د. أحمد فوزي الطيب ، دار الرفاعي – دار القلم العربي ، سوريا ، ٢٠٠٤م ، ط١.
١٣. الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، مصطفى جمال الدين ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ١٩٧٠م ، ط١.
١٤. البحتري(ديوان) ، البحتري ، مطبعة هندية بالموسكي بمصر ، ١٩١١م ، ط١.
١٥. بحوث لسانية، نعيم علوية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، ١٩٨٤م ، ط١.
١٦. بدر شاكر السياب ، ديوان (مجلدان) مج ١ ١٩٧١م \_ مج ٢ ١٩٧٤م ، دار العودة ، بيروت.
١٧. البناء العروضي للقصيدة العربية ، د.محمد حماسة عبد اللطيف ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ط١ .
١٨. بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، د.يوسف إسماعيل ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٤م.
١٩. البنية الموسيقية لشعر المتنبي ، محمد حسين محمد كاظم الطريحي ، رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية الأولى ، جامعة بغداد ، ١٩٩٠م.
٢٠. البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ، القاهرة ، ١٩٦٨م.
٢١. بين الادب والموسيقى ، أسعد محمد علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٢٠٠٥م .
٢٢. تاريخ النقد العربي، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر.
٢٣. تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع

- المصري، تحقيق د. حنفي محمد شرف، دار إحياء التراث الإسلامي،  
القاهرة، ١٩٦٢م.
٢٤. تحفة الادب في ميزان أشعار العرب ، الشيخ محمدابن أبي شنب ،دار الغرب  
الاسلامي ، ١٩٩٥م ، ط٤.
٢٥. تحليل الخطاب الشعري / إستراتيجية التناس ، محمدمفتاح ، دار التنوير  
للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥م ، ط١.
٢٦. التحليل النفسي والجمالي للادب ، د عناد غزوان ، سلسلة كتب شهرية ، آفاق  
عربية ، بغداد ، ١٩٨٥م .
٢٧. تحليلات عروضية لشعر الجواهري ، عبد الحميد الرشودي ، المؤسسة العربية  
للدراسات والنشر، ٢٠٠٢م، ط١.
٢٨. تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، علي عباس علوان ، وزارة الثقافة  
والاعلام العراقية، بغداد ، ١٩٧٥م، ط١.
٢٩. التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني/ المعروف بالسيد الشريف ، دار  
الشؤون الثقافية العامة ، بغداد.
٣٠. التفسير النفسي للادب ، د. عز الدين اسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١  
ط٤.
٣١. جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر  
مهدي هلال، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات(١٩٥) ،  
بغداد ، ١٩٨٠م.
٣٢. جمهرة النص الشعري عز الدين المناصرة/ مقدمات نظرية في الفاعلية والحدائفة  
، منشورات الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب ، عمان ، ١٩٩٥م ، ط١.
٣٣. جوامع الشعر مع تلخيص كتاب ارسطوطاليس في الشعر، تحقيق محمد سليم  
سالم، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، القاهرة، ١٩٧١م.
٣٤. جوامع علم الموسيقى من قسم الرياضيات من الشفاء ، ابن سينا ، تحقيق

زكريا يوسف ، الادارة العامة للثقافة.

٣٥ . جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، السيد احمد الهاشمي ، دار احياء التراث العربي ، بيروت.

٣٦ . الجواهري ، ديوان (١-٥) ، محمد مهدي الجواهري ، دار بيسان للنشر والتوزيع والاعلام،بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠م.

٣٧ . الجواهري ، ديوان ، مطبعة النجاح، بغداد، ١٩٢٨م.

٣٨ . جواهري العراق/ عراق الجواهري ، محمد جواد رضا ، دار كنوز، بيروت.

٣٩ . الجواهري جدل الشعر والحياة ، عبد الحسين شعبان ، دار الكنوز الأدبية العربية ، ١٩٩٧م ، ط١ .

٤٠ . الجواهري دراسة ووثائق وملحق ، ذكريات عن الجواهري ، د. محمد حسين الاعرجي، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا ، دمشق، ط١ .

٤١ . الجواهري ديوان (١-٤) ، محمد مهدي الجواهري ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٢م، ط٣ .

٤٢ . الجواهري شاعر العربية، عبد الكريم الدجيلي، مطبعة الآداب، النجف الاشرف، ١٩٧٢م.

٤٣ . الجواهري صناعة الشعر العربي في القرن العشرين ، د. زاهد محمد زهدي ، دار القلم، بيروت ، ١٩٩٩م ، ط١ .

٤٤ . الجواهري وآخرون ، دراسات نقدية ، فريق من الكتاب العراقيين، بغداد ١٩٦٨م.

٤٥ . الجواهري(ديوان)(١-٧) ، محمد مهدي الجواهري ، وزارة الاعلام، بغداد.

٤٦ . الجوهرة في العروض والقافية ، ياسين بن حمزة الشهباني البصري ، تحقيق د. عبد الحسين علك المبارك ، مركز دراسات الخليج العربي ، ١٩٨٧م.

٤٧ . حركة التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، سي موريه ، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩م ، ط١ .



- ٤٨ . حركة الشعر في النجف الاشرف وأطواره خلال القرن الرابع عشر الهجري ،  
دراسة نقدية ، د. عبد الصاحب الموسوي، دار الزهراء ، بيروت ، لبنان ،  
١٩٨٨م، ط١.
- ٤٩ . حلبة الادب محمدمهدي الجواهري ، طبع وشرح ضياء سعيد ، المطبعة  
الحيدرية ، النجف ، ١٩٦٥م ، ط٢.
- ٥٠ . حول النظائر الايقاعية للشعر العربي، محمد أحمد درويش ، المنشأة الهامة  
للنشر والتوزيع والاعلان ، طرابلس ، ليبيا.
- ٥١ . خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة  
التونسية، ١٩٨١م.
- ٥٢ . الخطيئة والتكفير ، د عبد الله الغدامي ، دار الحقائق ، جدة ، ١٩٨٥م .
- ٥٣ . الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني ، د. حسام سعيد النعيمي ، وزارة  
الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية،سلسلة دراسات(٢٣٤)،١٩٨٠م.
- ٥٤ . دراسات نصية في شعر عبدالرزاق عبدالواحد ، د.علي كاظم أسد ود، نصيرة  
أحمد الشمري ، الضياء للكمبيوتر ، النجف الاشرف ، ٢٠٠٠م ، ط١.
- ٥٥ . دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا،  
مكتبة القاهرة، القاهرة، ١٩٦١م.
- ٥٦ . دلالة الألفاظ ، ابراهيم انيس ، القاهرة ، ١٩٥٨م.
- ٥٧ . دمسق وارجوان ، مارون عبود ، دار الثقافة — دار مارون عبود، بيروت،  
١٩٧٩م، ط٤.
- ٥٨ . دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د.  
محسن اطيماش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات(٣٠١)،١٩٨٢م.
- ٥٩ . الرؤية الداخلية للنص الشعري ، محاولات في تأصيل منهج ، د. أنس داود ،  
مكتبة عين شمس ، مصر.
- ٦٠ . رسائل فلسفة الفن المعاصر، جويو، جان ماري ، ترجمة سامي الدروبي ، دار

الفكر العربي ، مطبعة الاعتماد بمصر .

٦١ . الرسالة الحاتمية ، أبو علي الحاتمي ، تحقيق فؤاد إفرام البستاني، مطبوعة على  
الستانسل .

٦٢ . رسالة القيان ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي،  
القاهرة، ١٩٦٥م .

٦٣ . رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في  
العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١،  
١٩٩٨م .

٦٤ . الزحافات والعلل ، د.احمد كشك ، دار غريب ، القاهرة .

٦٥ . الزينة في المصطلحات الاسلامية العربية ، أبوحاتم أحمد حمدان الرازي ،  
تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، ١٩٥٦م .

٦٦ . سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب ، بيروت، ١٩٨٥م، ط١ .

٦٧ . السيد محمد سعيد الحبوبي ، ديوان ، أعده عبد الغفار الحبوبي (جزءان بمجلد  
واحد) ، الجمهورية العراقية ، وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٨٣م .

٦٨ . سيكولوجية الابداع في الفن والأدب ، ميخائيل اسعد ، مشروع النشر المشترك  
، دار الشؤون الثقافية ، بغداد .

٦٩ . سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ن دار الشؤون الثقافية  
العامة ، بغداد ، ١٩٩٣م .

٧٠ . الشافي في العروض والقوافي ، د.هاشم صالح مناع ، دار الفكر العربي ،  
بيروت ، ١٩٩٥م ، ط٣ .

٧١ . الشببيي ، ديوان ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ١٩٤٠م .

٧٢ . شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ابن العماد الحنبلي ، (ج١) ، بيروت  
المكتب التجاري .

٧٣ . شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، عبد الحميد الراضي ، مؤسسة

الرسالة، ١٩٧٥م، ط٢.

٧٤. الشعر الاندلسي، غارسيا غومس، ترجمة حسين مؤنس، الألف كتاب،  
باشراف ادارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم بمصر، القاهرة، ١٩٦٩م،  
ط٣.

٧٥. الشعر العربي، بحوث حلقة دراسية لمريد ١٩٩٩م، دار الشؤون الثقافية  
العامة، ١٩٩٦م.

٧٦. الشعر العربي الحديث، سي.موريه، ترجمة سعد مصلوح، دار الفكر العربي،  
القاهرة، ١٩٨٦م، ط٢.

٧٧. الشعر العربي الحديث، مرحلة وتطور، د. جلال الخياط، بيروت، ١٩٧٠م.

٧٨. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة محمد ابراهيم الشوش،  
منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦٤م.

٧٩. الشعر واللغة، د. لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٩، ط١.

٨٠. الشعر والمجتمع، علي الحلبي، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية  
العراقية، سلسلة كتاب الجماهير (٢١).

٨١. الشعر والنغم، دراسة في موسيقى الشعر، رجاء محمد عبد، دار الثقافة  
والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥م.

٨٢. شعراء الغري، علي الخاقاني، المطبعة الحيدرية، النجف الاشرف،  
(١٢ج)، ج١ ١٩٥٤م.....ج١٢ ١٩٥٦م.

٨٣. شعرنا الحديث إلى أين، د.غالي شكري، دار الآفاق الجديدة، بيروت،  
١٩٧٨م، ط٢.

٨٤. الشفاء، ابن سينا، القسم الخاص بالخطابة، تحقيق د. محمد سليم سالم،  
تصدير ومراجعة د. ابراهيم مذكور، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، ١٩٥٤م.

٨٥. شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، د. جودة

فخر الدين، دار الآداب ، بيروت .

- ٨٦ . الشوقيات (٤-١)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
- ٨٧ . صناعة الشعر، تلهيوز، ترجمة مي مظفر، وزارة الثقافة والاعلام، دار ثقافة الطفل، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
- ٨٨ . العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، الشيخ نصيف اليازجي ، دار القلم، بيروت.
- ٨٩ . العروض ، أبو الفتح عثمان بن جني ، تحقيق د. حسن فرهود، جامعة الرياض، ١٩٧٢م.
- ٩٠ . عروض الشعر العربي بين التقليد والتجديد، د. أمين عبد الله سالم، نبها، مصر، ١٩٨٨م ، ط١.
- ٩١ . العروض وإيقاع الشعر العربي، د. محمد علي سلطاني، دار العصماء ، دمشق، ٢٠٠٣، ط٢م.
- ٩٢ . العقد الفريد ، ابن عبد ربه ، تحقيق احمد امين وآخرين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ١٩٧٣م.
- ٩٣ . علم العروض التطبيقي ، د. نايف معروق و د. عمر الاسعد ، دار الفائس ، ١٩٨٧م ، ط١.
- ٩٤ . علم العروض والقافية ، إعداد راجي الاسمر ، دار الجيل ، بيروت ، ٢٠٠٥م .
- ٩٥ . علم العروض والقافية ، د. عبدالعزيز عتيق ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٧م .
- ٩٦ . علم القافية عند القدهاء والمحدثين، د. حسين عبد الجليل يوسف، المختار، القاهرة، ٢٠٠٥، ط١.
- ٩٧ . علي الشرقي ، ديوان ، تحقيق إبراهيم الوائلي وموسى الكرباسي، الجمهورية

العراقية، وزارة الثقافة والفنون ، ديوان الشعر العربي الحديث(١١٤).

٩٨ . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبو علي الحسن بن رشيق

القيرواني(١-٢)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية الكبرى

، مصر، ط٣، ١٩٦٤م.

٩٩ . العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية، جعفر الخليلي، مهرجان النجف

الشعري الأول، جمعية الرابطة الأدبية، ١٩٧٠م.

١٠٠ . عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغول سلام ،

المكتبة التجارية ، القاهرة ، ١٩٦٥ م .

١٠١ . العين ، الخليل بن احمد الفراهيدي، تحقيق د. عبد الله درويش، ج١،

بغداد، ١٩٦٧م.

١٠٢ . الغري ، نصوص ودراسات أدبية وثقافية عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب

فرع النجف ، ٢٠٠١م.

١٠٣ . فائدة الشعر وفائدة النقد ، ت.س.أليوت ، ترجمة يوسف نور عوض ، دار القلم

، بيروت، ١٩٨٢م ، ط١.

١٠٤ . الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ ، بتصريف وتلخيص وتحقيق محمد

زناني ، مطبعة حجازي ، ١٩٣٨م.

١٠٥ . فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة ،

بغداد، ١٩٨٧م، ط٦.

١٠٦ . فن الشعر ، ابن سينا ، من قسم المنطق من الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوي

، النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٣م .

١٠٧ . فن الشعر لارسطو، ترجمة وتحقيق د.عبد الرحمن بدوي ، مصر ، ١٩٥٣م.

١٠٨ . فن الشعر، هوراس ، ترجمة لويس عوض ، مصر ، ١٩٤٧م.

١٠٩ . فن الموسيقى في الشعر العربي ، د. محمود علي السلطان ، كلية التربية ، دار

أبو العينين، طنطا.

١١٠. في البحث عن لؤلؤة المستقبل، سيد البحراوي ، دار الفكر العربي ،بيروت،  
١٩٨٨م ، ط١.

١١١. في البنية الايقاعية للشعر العربي ، د. كمال أبو ديب ، دار الشؤون الثقافية ،  
بغداد، ١٩٨٧م ، ط٣.

١١٢. في العروض والقافية ، د.يوسف بكار ، دار المناهل ، إربدالاردن ، ١٩٩٠م ،  
ط٢.

١١٣. في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، نبراس للنشر،  
تونس، ١٩٨٥م.

١١٤. في علمي لعروض والقافية ، د.أمين علي السيد ، دارالمعارف بمصرم ،  
١٩٧٤م .

١١٥. في فلسفة النقد ، د. زكي نجيب محمود ، دار الشروق ، بيروت ، ١٩٧٩م ،  
ط١.

١١٦. في ماهية النص الشعري ، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، محمد عبد  
العظيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت ، ١٩٩٤م ، ط١.

١١٧. القافية في العروض والأدب ، د. حسين نصار، مكنة الثقافة ، مصر، ٢٠٠٢م  
، ط١.

١١٨. القافية والاصوات اللغوية ، محمد عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي بمصر  
، ١٩٧٧م .

١١٩. قراءة عروضية في المعلقات العشر، د. عبد المنعم احمد صالح التكريتي ،  
مطبعة الارشاد ، بغداد، ١٩٨٦م.

١٢٠. قضايا الشعر المعاصر، د. احمد زكي أبو شاوي، الشركة العربي  
للطباعة، ١٩٥٩م، ط١.

١٢١. قضايا حول الشعر، د. عبده بدوي ، دار الآداب ، بيروت، ١٩٨٧م.

١٢٢. قضية الشعر الجديد ، د. محمد النويهي ، دار الفكر ، بيروت ، ط١.

١٢٣. قواعد الشعر، ثعلب، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مصطفى البابي الحلي، القاهرة، ١٩٤٨م.
١٢٤. كافوريات المتنبي، علي كاظم اسد، رسالة ماجستير على الآلة الطباعة، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٩م.
١٢٥. الكافي في العروض والقوافي، التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، عالم المعرفة، لبنان.
١٢٦. كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، عيسى الحلي، القاهرة، ١٩٥٢م، ط١.
١٢٧. كتاب القوافي، أبو سعيد بن مسعدة الأخفش، تحقيق عزة حسن، مطبوعات احياء التراث، دمشق، ١٩٧٠م.
١٢٨. كتاب القوافي، أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن التنوخي، تحقيق عوني عبد الرؤوف الأسعد، مكتبة الخانجي بالقاهرة. ١٩٧٠م.
١٢٩. كتاب الموسيقى الكبير، الفارابي، تحقيق غطاس عبد الملك، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.
١٣٠. الكتاب والمصنفون ونقد الشعر، د. هند حسين طه، مطبعة الجامعة المستنصرية، ١٩٨٦م.
١٣١. كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق د. نوري حمودي القيسي، ود. حاتم صالح الضامن والاستاذ هلال ناجي، منشورات جامعة الموصل، ١٩٨٢م.
١٣٢. كفاية المستفيد في فن التجويد، الحاج محيي عبد القادر الخطيب، مكتبة النهضة، بغداد، ط٦.
١٣٣. لزوم ما لا يلزم (اللزوميات) (١-٢)، أبو العلاء المعري، دار صادر بيروت.
١٣٤. لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. عدنان العوادي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة

دراسات(٣٧٥).

١٣٥. لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران الكبيسي، وكالة المطبوعات الكويتية،  
١٩٨٢م.

١٣٦. لغة الشعر بين جيلين، د. ابراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات  
والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

١٣٧. اللغة والدلالة في الشعر، دراسة نقدية في شعر السيّاب وعبد الصبور، د. علي  
عزت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، ٣٢٠.

١٣٨. اللغة والمعنى والسياق، جون لاينز، ترجمة د. عباس صادق الوهاب، دار  
الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

١٣٩. لماذا هجوت الجواهري ورثيته، خلدون جاويد، دار الاضواء، بيروت،  
٢٠٠٣م، ط١.

١٤٠. ما الادب، جان بول سارتر، ترجمة د. محمدغني هلال، القاهرة، مكتبة الانجلو  
١٩٧١م.

١٤١. ماضي النجف وحاضرها، السيد جعفر محبوبة، مطبعة الاداب، النجف  
الاشرف، ١٩٥٨م، ط٢.

١٤٢. مبادئ النقد الادبي، ا.ا. رتشاردز، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي،  
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣م.

١٤٣. المنتبي شاعر تتوهج ألفاظه فرسانا وتأسر الزمان، د. علي شلق، دار الرشيد  
للنشر، بغداد، ١٩٧٧م.

١٤٤. المنل السائر، ابن الأثير، تحقيق احمد الحرفي وبدوي طبانة، نهضة مصر،  
القاهرة، ١٩٥٩م.

١٤٥. مجمع الاضداد، دراسة في سيرة الجواهري وشعره، د. سليمان جبران،  
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م، ط١.

١٤٦. محمد مهدي الجواهري، دراسات نقدية، باشراف هادي العلوي، مطبعة



- الاداب ، النجف الاشرف ، ١٩٦٩م .
- ١٤٧ . مختصر القوافي، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق د. حسن شانلي مزهود، دار التراث، القاهرة، ط١، ٢٩٧٥م.
- ١٤٨ . مدار الكلمة، أمين ألبرت الريحاني، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب العربي، ١٩٨٠م، ط١.
- ١٤٩ . المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، د. رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ١٩٨٥م، ط٢.
- ١٥٠ . مذكراتي (٢-١) محمد مهدي الجواهري ، دار المنتظر، بيروت ، ط١، ١٩٩٩م.
- ١٥١ . المرید مواسم ومعطيات، عبد الحميد العلوجي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٦م ، ط١.
- ١٥٢ . المرشد الوافي في العروض والقوافي ، د.محمد بن حسن بن عثمان ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠٤م
- ١٥٣ . المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها ، (١-٣) ، عبد الله الطيب ، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م ، ط١.
- ١٥٤ . المستطرف في كل فن مستظرف ، الابشيهي ، تحقيق وتقديم د. عبد الله أنيس الطباع ، دار القلم ، بيروت.
- ١٥٥ . مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د. عناد غزوان ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٤م، ط١.
- ١٥٦ . مع الشعراء ، د. زكي نجيب محمود ، دار الشروق ، بيروت ، ١٩٨٠م ، ط٢.
- ١٥٧ . مع الموسيقى ، ذكريات ودراسات ، د. فؤاد زكريا ، كتاب جيب ، منشورات النشر المشترك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الهيئة المصرية للكتاب.
- ١٥٨ . مع الموسيقى العالمية /عرض موجز لبعض مراحل التطور والازدهار ، د.

- طارق حسون فريد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩م ، ط١ .
- ١٥٩ . معجم المصطلحات العروضية والقوافي ، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي ،  
جامعة بغداد ، كلية التربية ، ط١٩٨٦م ، ١م .
- ١٦٠ . المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، محمد فؤاد بد الباقي ، دار احياء  
التراث، بيروت .
- ١٦١ . المعيار في أوزان الاشعار لأبي بكر الشنتريني ، تحقيق الدكتور محمد  
رضوان ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ١٩٨٢م .
- ١٦٢ . مفاتيح العلوم ، الخوارزمي ، الإدارة الطباعة المنيرية ، القاهرة ، ١٣٤٢هـ .
- ١٦٣ . مفاهيم نقدية ، رينيه وينيك ، ترجمة د. محمد عصفور ، عالم المعرفة (١١٠) ،  
الكويت، ١٩٨٧م .
- ١٦٤ . مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، د. جابر أحمد عصفور ، المركز  
العربي للثقافة والفنون ، ١٩٨٢م .
- ١٦٥ . مقالات عن الجواهري وآخرين ، د. داود سلوم ، مطبعة النعمان ، النجف ،  
١٩٧١م .
- ١٦٦ . المكتبة ، تعريف بالمصادر الرئيسية والمساعدة في دراسة اللغة والأدب ، د.  
سامي مكي الصافي وعبد الوهاب محمد علي العدوان ، وزارة التعليم العالي  
والبحث العلمي، مطابع جامعة الموصل ، ١٩٧٩م .
- ١٦٧ . الملل والنحل الشهرستاني ، تحقيق محمد سيد كيلاني ، بيروت ، ١٩٧٥م ،  
ط٢ .
- ١٦٨ . من الغربية حتى وعي الغربية، فوزي كريم ، مديرية الثقافة العامة ، كتاب  
الجماهير (١٣) ، ١٩٧٢م .
- ١٦٩ . المنطق ، محمد رضا المظفر ، مؤسسة النشر الاسلامي ، قم ، ط٣ .
- ١٧٠ . مهرجان المرشد الشعري الثاني، مديرية الثقافة ، العامة وزارة الاعلام ، بغداد  
، ١٩٧٢م .

١٧١. مواقف في الادب والنقد ، د. عبد الجبار المطلبي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، دار الرشيد للنشر ، سلسلة دراسات (٢٣٣) ١٩٨٠م .
١٧٢. موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي، د. صبحي أنور رشيد ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م، ط١.
١٧٣. موسيقى الشعر العربي ، محمد شكري عياد ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٨ م ، ط١.
١٧٤. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، د. عبد الرضا علي ، الشروق ، عمان ، الاردن ، ١٩٩٧م ، ط١.
١٧٥. موسيقى الشعر وعلم العروض ، يوسف أبو العدوس ، الاهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ١٩٩٩م ، ط١.
١٧٦. موسيقى الشعر، د. إبراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٢م، ط٤.
١٧٧. الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، القاهرة، ١٩٦٥م.
١٧٨. الموشحات الاندلسية، د. محمد زكريا عناني، عالم المعرفة (٣١) الكويت، ١٩٨٠م.
١٧٩. الميزان ، محجوب موسى ، مكتبة مدبولي/القاهرة ، ١٩٩٧م ، ط١.
١٨٠. ميزان الذهب، السيد احمد الهاشمي، مكتبة النقاء ، بغداد.
١٨١. النار والجوهر ، دراسات في الشعر، جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٨٢م، ط٣.
١٨٢. نازك الملائكة ، دراسات ومختارات ، د. عبد الرضا علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٧م، ط١.
١٨٣. نظريات الشعر عند العرب، د. مصطفى الجوزو، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٨م، ط١.

١٨٤. النظرية الرومانتيكية في الشعر ، عبد الحكيم حسان ، دار القلم ،بيروت ،  
١٩٧١م.
١٨٥. نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصف، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥م.
١٨٦. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غيمي هلال، دار الثقافة – دار العودة،  
بيروت، ١٩٧٣م.
١٨٧. نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية ، د.عناد غزوان ، دار الشؤون  
الثقافية العامة بغداد ، ١٩٩٩م ، ط١ .
١٨٨. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي،  
القاهرة، ١٩٦٣م، ط١.
١٨٩. النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد  
الكتاب العرب، ١٩٨٩م، ط١.
١٩٠. النمو النفسي للطفل ، دابراهيم كاظم العظماوي ، الموسوعة الصغيرة (١٥) ،  
١٩٨٤م.
١٩١. هذا الشعر الحديث ، عمر فروخ، دار لبنان للطباعة والنشر، ط١.
١٩٢. الهومل والشوامل ، أبو حيان التوحيدي ، تحقيق أحمد أمين والسيد صقر ،  
لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥١م .
١٩٣. يتيمة الدهر، أبو منصور الثعالبي ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،  
القاهرة ، ١٩٥٦م ط٢.

## المجلات والجرائد

١. أفاق نجفية (مجلة)، العدد (٢)، ٢٠٠٦م.
٢. الأقلام (مجلة)، العدد (١٠)، تشرين الأول، ١٩٨٦م، العدد (٢/١) السنة ١٩٩٣م، العدد (٥)، ايار ١٩٨٩م.
٣. بانيقيا، العددان (١) و(٢) السنة الثالثة ٢٠٠٧
٤. البينة(جريدة)، العدد(١٨٤)، الخميس ١٧/٨/٢٠٠٦م.
٥. ثقافات(مجلة)، صيف ٢٠٠٢م، كلية الآداب، البحرين.
٦. الثقافة الأجنبية(مجلة)، العدد(٢)، ١٩٩٨م.
٧. الدوحة(مجلة قطرية)، العدد(٥٢)، السنة الثامنة، ابريل، ١٩٨٠م.
٨. الذكوات العدد الثالث والرابع (٢)، الاتحاد العام للادباء والكتاب / فرع النجف ١٩٩٩م.
٩. الرابطة الأدبية(مجلة)، العدد(٢) تشرين الثاني، ١٩٧٣م، السنة الاولى، العدد (٣) ١٩٧٤م، السنة الثانية.
١٠. الزمان(جريدة)، العدد(٢٥٤٢)، السبت ١١ تشرين الثاني، ٢٠٠٦م.
١١. الشرق القطرية(جريدة)، الاربعاء، ٢٢ سبتمبر، ٢٠٠٤م.
١٢. شعر(مجلة)، العدد(١-٢)، ١٩٥٩م.
١٣. شعر(مجلة)، العدد(٣٨)، بيروت، ١٩٦٨م.
١٤. الصباح (جريدة)، العدد(١٠٢٨)، السبت ٢٧ ك٢، ٢٠٠٧م، الصباح(جريدة) والعدد ١٠٣٧ والعدد(١٠٤٩)، ٢٤ شباط، ٢٠٠٧م.
١٥. الفكر المعاصر(مجلة)، العدد(٤)، السنة الثالثة، ١٩٧٨م.
١٦. القادسية(مجلة)، العدد(٣-٤)، ٢٠٠٥م.
١٧. القصب(مجلة)، العدد(١١)، ١٩٩٧م.

- ١٨ . القصب (مجلة)، العدد (١١)، ١٩٩٧م.
- ١٩ . الكاتب العربي (مجلة) ، العدد (٤٤) ، ١٩٩٩م.
- ٢٠ . الكلمة (مجلة)، العدد (٢)، آذار، ١٩٧٢م.
- ٢١ . المجلة (مجلة اسبوعية عربية تصدر في لندن) ، من العدد (١٢٦) ، السبت ١١-١٦ تموز ١٩٨٢م ، إلى العدد ١٣٧، ٢٥ ايلول - ١ تشرين الأول ١٩٨٢م.
- ٢٢ . مجلة الثقافة الأجنبية (مجلة) ، العدد (٢) ، ١٩٩١م.
- ٢٣ . المجلة (مجلة) ، من العدد (١٢٦) ١٠-١٦ تموز الى العدد ١٣٧ ، ٢٥ ايلول- ١ تشرين الاول من عام ١٩٨٢م-١٤٠٢هـ والعدد (٧٥١) ، ٩ تموز من عام ١٩٩٤م.
- ٢٤ . مسارات ، العدد الثالث ، السنة الثانية ، خريف وشتاء ، ٢٠٠٦م.
- ٢٥ . المشهد الثقافي الجديد (مجلة) ، اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين، فرع النجف، ٢٠٠٠م.
- ٢٦ . الموقف الثقافي (مجلة) ، العدد (٢٨) ، تموز - آب ٢٠٠٠م .

## المواقع الإلكترونية

1. ar.wikipedia-org/wiki موقع ويكيبييا، الموسوعة الحرة،
2. [www.adhamiyah.com](http://www.adhamiyah.com).
3. [www.alimbaratur.com](http://www.alimbaratur.com).
4. [www.aliraqi.com](http://www.aliraqi.com)
5. [www.almadaper.com](http://www.almadaper.com).
6. [www.almawasem.net](http://www.almawasem.net).
7. [www.almawsem.net](http://www.almawsem.net).
8. [www.almotanabbi.com](http://www.almotanabbi.com).
9. [www.almotyaf.com](http://www.almotyaf.com).
10. [www.alNeeran.net](http://www.alNeeran.net).
11. [www.chinatodag.com](http://www.chinatodag.com).
12. [www.iraqgreen.net](http://www.iraqgreen.net).
13. [www.khyma.com](http://www.khyma.com).
14. [www.ma.poemeverion.com](http://www.ma.poemeverion.com)

## أقراص الحاسوب

- ١ . عالم المعرفة، سلسلة عالم المعرفة الكويتية.
- ٢ . مكتبة الأدب العربي.
- ٣ . المكتبة الشاملة.
- ٤ . مكتبة أهل البيت.
- ٥ . مكتبة طالب العلم.
- ٦ . الموسوعة الشعرية.



**University of Kufa  
College of Arts  
Department of Arabic Language**

# **The Rhythmic Structure in Al-Jawahirt's Poetry**

**A thesis Submitted to  
The Council of the College of Arts University of Kufa**

**by**

**Abud Noor Dawood  
In Partial fulfillment for the requirements of  
Ph.D. Degree in Arabic Language and its Literatures**

**Supervised by**

**Assist. Prof. Hakem Habeeb Al-Krhady (Ph.D)**

**2008 A.D.**

**1429 A.H.**



## Summery

It appears in the first chapter of this study that Aristotle has great influence over the Arabic theory of structure and meaning, and that most critics tend to accept his views, in this respect rather than Plato's which correspond to or lyrical poetry.

Simultaneously, the scholar tries to explain why the Arabic poetry remains unaffected by the Kuranic rhythm .

In another topic of this chapter, the scholar proceeds to identify the environment of Al-Jawahiry and the role plays in embodying the Khaleelic meter in his poetry. He also tackles the importance of changing for Al-Jawahiry's poetry and how it affects the audience( or readers).pointing out at the same time the impact of the city(in which the poet spent his early life)on this habit(of poetic chanting).

Viewed differently , the scholar approaches Al-Jawahiry's poetry in relation to the modern poetry. There appears that the aim of Al-Jawahiry of using rhythm has always been to pleasantly convey his poetry to readers; he dose not pay attention to any innovations in this point . He's concerned with the safest method to adopt in order to ensure his aime to the audience; being a chanting poet. Finally in this chapter, the scholar surveys the prosodic mistakes in Al-Jawahiry's poetry the reasons behind these mistakes in accordance with each of the various stages.

In chapter two, entitled the structural formation of Meter in the Pre-Islamic Poetry, it seems that the 'Kamil' (i.e. complete) meter is the predominant one in Al-Jawahiry's poetry. This can be ascribed to the seemingly accord between the features of this meter and the rituals of the poet's of origin. Furthermore, this meter is so comprehensive that the poet can express all his aims and purposes.

The scholar also finds out that the poet does not use the Hazaj meter, as some others have claimed, because he prefers complete meters for their comprehensiveness, and avoid ones which may enforce him to resort to implication or running – on lines in order to ensure the meaning of the poem.

Chapter three deal with rhythm in Al-Jawahiry's poetry. After surveying three opinions in this regard. It seems that the term 'rhythm' is derived from the verb, 'to rhythm'.

Although these three opinions differ in identifying the reason behind such a derivation, it appears that Al-Kaleel's opinion is the most acceptable.

In this respect, it is argued that the lack of musical instruments for the Arabs because of their nomadic life led to the increasing interest in rhyme . Furthermore, after the advent of Islam, musical instruments were regarded as forbidden, and thus, rhyme maintained the same high status in Arabic poetry, even after had acquainted themselves with other civilizations.

At the same time, the scholar refers to the influence of Al-Jawahiry's early environment on the abundant use of rhyme in his poetry, and how he prefers to use mitigated sounds, homogeneous with the whole poem, as letters of rhyme, rather than repulsive ones, particularly in his long poems that are addressed to the audience. In this course, it appears that Al-Jawahiry never resorts to poetic license in rhyming.

Chapter four is dedicated to the internal; rhythm and equilibrium in Al-Jawahiry's poetry. Here the poet's dictation has passed through three stages; one that is influenced by Arabic heritage, then which come under the influence of current speech, and finally the Al-Jawahiric diction that distinguishes him distinctly among other poets.

In the study of the internal rhythm of a word, it is concluded that letters (or single, distinct sounds) have great significance in the construction of the Al-Jawahiric word that enables the poet to select rhyme with facility. This can be referred to the poet's large poetic memory in his early literary career, where by a word is subconsciously summoned at the moment of enunciation. At a later period, when he became fairly known but alienated, away from his country, the creative use of words has become the distinctive feature of his poetry.

As far as the internal rhythm of a poetic line is concerned Al-Jawahiry is at involving the reader in it. To achieve this goal. He follows various ways, detailed out in the chapter.

Finally , in the study of the internal rhythm of a poem, it appears that Al-Jawahiry employs recurrence of rhyme as a way of drawing the attention of the receiver and make him/her present during the recited the poem in addition to the confirmation of meaning. With regard to implication he, first, considers it to be a weak point in his early poetry . But later on, during period of alienation, he uses implication as a way of enriching the dramatic structure in poem, where he has begun to stress the unity of the poem rather than the poetic line.