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

١٤٢٩هـ ٢٠٠٨م

المحتوى

المقدمة..... **١ــ٥**

التمهيد : ← **(٦ــ١٨)**

١. ولادته.....٧ــ٨

٢. ثقافته ٨ــ١٠

٣. سيرته الأدبية.....١٠ــ١١

٤. مراحله الابداعية: ← (١٢- ١٨)

١. مرحلة الظهور..... ١٣ــ١٧

٢. مرحلة العلو ١٧ــ ١٨

٣. مرحلة الغربة ١٨

الفصل الأول:الإيقاع وعلاقات الإيقاع ومآخذه عند الجواهري: ← **(١٩ــ٦٢)**

١. الايقاع تعريفاً ومفهوماً.....٢٠ ــ٢٣

٢. الايقاع والدلالة (نظرة تاريخية).....٢٤ــ٢٨

٣. الايقاع والدلالة في الدراسات الحديثة.....٢٩ــ٣١

٤. بيئة الجواهري والوزن.....٣٢ــ٣٧

٥. الجواهري والانشاد.....٣٨ــ٤٦

٦. الجواهري والشعر الحديث.....٤٧ــ٥١

٧. مآخذ عروضية.....٥٢ــ٦٢

الفصل الثاني:التشكيل البنائي للبحورالشعرية في شعرالجواهري: ←**(٦٣-١٥٥)**

بنية التشكيل الايقاعي للكامل في الشعر العربي.....٦٤ــ٦٥

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

١. الكامل التام : ← (٦٦-٧١)

أ. الكامل التام الصحيح ٦٧ــ٦٧

ب. الكامل التام المقطوع..... ٦٧ــ٦٩

جـ . الكامل التام الأحذ.....٦٩ــ٧٠
د . الكامل التام الأحذ المضمر..... ٧٠ــ٧١
٢. مجزوء الكامل : ←———————— (٧١-٧٥)
أ. مجزوء الكامل الصحيح.....٧١-٧٢
ب. مجزوء الكامل المذيل.....٧٢ــ٧٤
جـ. مجزوء الكامل المرفـل.....٧٤ـــ ٧٥
الكامل في ديوان الجواهري.....٧٥
بنية التشكيل الايقاعي للطويل في الشعر العربي.....٧٦ــ٧٧
بنية التشكيل الايقاعي للطويل في شعر الجواهري: ←———— (٧٨ ــ٨٤)
١. الطويل التام: ←———————— (٧٨ــ٨٤)
أ.الطويل التام الصحيح.....٧٨ــ٨١
ب .الطويل التام المقبوض.....٨١ــ٨٢
جـ.الطويل التـــام المحـــذوف.....٨٢-٨٤
الطويل في ديوان الجواهري ٨٤
بنية التشكيل الايقاعي للبسيط في الشعر العربي..... ٨٥
بنية التشكيل الايقاعي للبسيط في شعر الجواهري: ←———— (٨٦ــ٩٢)
١. البسيط التام : ←———————— (٨٦ ــ٩١)
أ.البسيط التام المخبون.....٨٦ ــ٨٩
ب. البسيط التام المقطوع.....٨٩ــ٩١
٢. مخلع البسيط.....٩١ــ ٩٢
البسيط في ديوان الجواهري ٩٢
بنية التشكيل الايقاعي للوافر في الشعر العربي.....٩٣
بنية التشكيل الايقاعي للوافر في شعر الجواهري : ←———— (٩٤ــ٩٩)
١. الوافر التام : ←———————— (٩٤-٩٥)
أ.الوافر التام الصحيح..... ٩٤ــ٩٥
٢. مجزوء الوافر : ←———————— (٩٥ــ٩٨)
أ.مجزوء الوافر الصحيح.....٩٥ــ٩٧
ب. مجزوء الوافر الهزجي.....٩٧ــ٩٨

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 : ← (١٠١ــ١٠٧)
١. الخفيف التام : ← (١٠٢ــ١٠٥)
أ. الخفيف التام الصحيح.....١٠٢ــ١٠٣
ب.الخفيف التام المهذب..... ١٠٤ــ١٠٥
٢.مجزوء الخفيف : ← (١٠٥-١٠٧)
أ. مجزوء الخفيف التام.....١٠٥
ب. مجزوء الخفيف المقصور.....١٠٥ــ١٠٧
الخفيف في ديوان الجواهري.....١٠٧
بنية التشكيل الايقاعي للرمل في الشعر العربي..... ١٠٨-١٠٩
بنية التشكيل الايقاعي للرمل في شعر الجواهري: ← (١١٠ــ١١٧)
١.الرمل التام: ← (١١٢-١١٥)
أ.الرمل التام الصحيح.....١١٢ــ١١٣
ب . الرمل التام المقصور.....١١٣ــ١١٤
جـ . الرمل التام المحذوف.....١١٤ــ١١٥
٢ .مجزوء الرمل..... ١١٥ــ
أ .مجزوء الرمل الصحيح.....١١٥ــ١١٦
الرمل في ديوان الجواهري.....١١٧
بنية التشكيل الايقاعي للمتقارب في الشعر العربي..... ١١٨
بنية التشكيل الايقاعي للمتقارب في شعر الجواهري : ← (١١٩ــ١٢٣)
١ .المتقارب التام :(١٢٠-١٢٢)
أ .المتقارب التام الصحيح.....١١٩ــ١٢٠
ب .المتقارب التام المحذوف.....١٢١ــ١٢٢
المتقارب في ديوان الجواهري.....١٢٣
بنية التشكيل الايقاعي للسريع في الشعر العربي.....١٢٤
بنية التشكيل الايقاعي للسريع في شعر الجواهري : ← (١٢٤ــ١٢٩)

١ .السريع التام.....١٢٥-١٢٩
أ .السريع التام الصحيح.....١٢٥ــ١٢٦
ب .السريع التام المقطوع.....١٢٦ــ١٢٧
جـــ.الـــسريع التـــام المـــذيل.....١٢٧ـــ١٢٩
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..... ١٣٢ــ١٣٣
٢.مجزوء الرجز : ←——— (١٣٣)
أ .مجزوء الرجز الصحيح.....١٣٣ــ١٣٤
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 شعرالجواهري : ←——— (١٤١-١٤٢)
أ.المجتث التـــام الـــصحيح : ١٤١-١٤٢
المجتث في ديوان الجواهري.....١٤٢
جدول في المنجز الشعري لديوان الجواهري.....١٤٣-١٤٤
الموشح والتو شيح.....١٤٥ــ١٥٥
الفصل الثالث: القافية في شعر الجواهري : ←——— **(١٥٦-١٩٤)**
١. تعريف القافية.....١٥٧ــ١٥٨
٢. تحديد القافية.....١٥٩ــ١٦١

٣. الوظيفة الإيقاعية للقافية في الشعر العربي.....١٦٢ــ١٦٥
٤. الجواهري والقافية.....١٦٦ــ١٧٢
٥. سمات الروي عند الجواهري.....١٧٣ــ١٨٣
٦. عيوب القافية : ← (١٨٤-١٩٤)
١. عيوب الروي وحركته(المجرى) : ← (١٨٤-١٩١)
أ . عيوب الروي : ← (١٨٤-١٨٧)
١. الاكفاء.....١٨٤
٢.الاجازة.....١٨٤ــ١٨٧
ب .عيوب حركة الروي (المجرى) ..... (١٨٧)
١. الاقواء.....١٨٧
٢. الاصراف.....١٨٧
جـ . العيبان الملحقان: ← (١٨٧-١٩١)
١. الايطاء.....١٨٧ــ١٨٩
٢. التضمين.....١٨٩ــ١٩١
٢.عيوب ما قبل الروي : ← (١٩١-١٩٤)
أ. سناد الحرف : ← (١٩١-١٩٢)
١. سناد الردف.....١٩١ــ١٩٢
٢. سناد التأسيس.....١٩٢
ب. سناد الحركة : ← (١٩٢-١٩٤)
١. سناد الاشباع.....١٩٢ــ١٩٣
٢. سناد الحذو.....١٩٣
٣. سناد التوجيه.....١٩٣ــ١٩٤
الفصل الرابع: الايقاع الداخلي في شعر الجواهري : ← (١٩٥-٢٤٩)
١. تداول المفردة الجواهرية : ← (١٩٦ــ١٩٩)
أ . مرحلة محاكاة التراث.....١٩٦ــ١٩٧
ب . مرحلة محاكاة اللهجة المحلية.....١٩٧ــ١٩٨
جـ . مرحلة المفردة الجواهرية.....١٩٨ــ١٩٩
٢ . الإيقاع عند الجواهري الداخلي : ← (٢٠٠-٢٠٢)

أ .الإيقاع الداخلي في المفردة.....٢٠٣ ــ ٢٠٥
ب . الإيقاع الداخلي في البيت.....٢٠٦
١.التجنيس.....٢٠٦ــ٢٠٩
٢ . تكرار الحروف او ما يسمى(إئتلاف اللفظ مع اللفظ)..... ٢٠٩ــ٢١٢
٣ . تضعيف الحروف.....٢١٢ــ٢١٣
٤ . المد الصوتي.....٢١٣ــ٢١٨
٥. التدوير.....٢١٨ــ٢٢١
٦. التصريع والتقفية.....٢٢١ــ٢٢٥
٧. تجزئة الوزن.....٢٢٥ــ٢٢٩
٨. التساوق.....٢٢٩ــ٢٣٠
٩. التصدير.....٢٣٠ــ٢٣٤
جـــ . الإيقاع الداخلي في القصيدة.....٢٣٤ــ٢٤٠
١. التكرار.....٢٣٤ــ٢٣٨
٢. التضمين.....٢٣٩ــ٢٤٠
المعارضة الشعرية.....٢٤١ــ٢٤٩
الخاتمة.....٢٥٠ــ٢٥٣
المصادر والمراجع ٢٥٤ــ٢٧٢
الملخص باللغة الانكليزية.....١ــ٤

المقدمة

ليس من اليسر دراسة البنية الايقاعية لشعرِ شاعرٍ وُلِدَ على أعتاب القرن العشرين ورحل قبل رحيلهِ 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 يعرّف 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 ترفدُهُ الحياة حتى خرج معها في آخر قولٍ شعريٍّ لهُ : ((الموت معجزة)) ، وما أن أنهال التراب على جثمانه حتى انهال الدرسُ عليه بحوثاً وكتباً تعظّمهُ لا تدرسهُ وتذرف عليه الدموع حبراً على ورقٍ من دون مجاراة لشعر الشاعر ثم الوصول إلى مكامن الابداع فيه واضاءة ما قالت نصوصُهُ الشعرية لإنارةِ الغدِ بها، بل جاءت أغلب الدراسات عنه شاملة لاهثة تجهد في أن تلمّهُ قرناً كاملاً بين دفتَيْ كتاب!! فجاء فيها الإخبار عنهُ أكثر من البحث في إبداعه وجاءت مباحث بعضها رؤوسَ أقلام لِدراساتٍ قادمةٍ ، والغريب أن تجربة شعريّة عمرها ناهز قرناً لا تَعدُّ أصابعَك العشرةَ كتباً تناولتها ولا يُعَدّ إصبعٌ واحدٌ كتاباً درسَ الإيقاعَ أو الوزنَ الشعري فيها ، ولأنها تجربة لا تُلمّ مجملة فقد جزءها الباحثون إلى مراحلَ إبداعية شملت أغراضاً عِدّةً 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 أوأنْ تلاحق إبداعه ؛ فقد مات المواكِبُ وعاش المواكَبُ بعدَه عمراً طويلاً حافلاً بالشعر. الدراسة الثانية قام بها الشاعر فوزي كريم درس فيها شعر الجواهري على مراحل فصّلها على سنيّ عمره ؛ سمّى المرحلة الأولى منها (العموم الضيق)، وسمّى المرحلة الثانية (الخصوص الضيق) ، أما المرحلة

الثالثة فسمّاها (علامات الضوء).أما الدراسة الثالثة فأنجزها الدكتور علي عباس علوان وقد مَرْحَلتْ تجربة الجواهري إلى ثلاثٍ أيضا هي: مرحلة التقليد ومرحلة الاضطراب ومرحلة النضج ، ثم قام الدكتور محمد حسين الاعرجي بدراسةٍ شاملةٍ قسّمتْ 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 وبدت جميعها قاصرة في أمور منها ؛ أن الدراسة الثانية والثالثة كالدراسةالأولى لم تستوعبا مراحل الجواهري كلها لأنهما أنجزتا في زمنٍ بعيدٍ عن وفاته وأنهما موجزتان جاءتا في كتابين لم يقتصرا على الجواهري فجاءتا مبتسرتين غير موغلتين في البحث والاستقصاء تريدان أن تتناولا الجواهري كله دون أنْ تُقصرا البحث عليه أو في تحديد غرضٍ أو قصدٍ أو موضوعٍ أوْ مرحلةٍ له ، كلّ منهما تدرس الجواهري في بث لا يخصّهُ وحده ولا يتناوله تحديداً. أماالدراسة الرابعة فقد جاءت بعد وفاته ولم تكن دراسة أكاديمية بل اعتمد صاحبها في مراحلِهِ تقسيماً عاطفياً مجازياً لا يعتمدهُ البحث العلمي ؛ اكتنفتها ملاحظات قيمةٌ وأخبارٌ لا يصل اليها إلا مَن كان على مقربةٍ من الشاعر أومن خاصّتهِ . أراد صاحبها أن يفرغ كل ما عرفه وعاشه مع الشاعر في كتابٍ وملحقٍ يفيد بالمعلومة من جاء بعده باحثاً ناقداً فلا يُؤاخذ عليه السردُ دون التمحيص واعتمادَهُ الذكريات لا مُذاكرةَ الشعر. لقد استرفدنا الدراسات هذه في اطروحتنا على نُزرٍ كونها لم تقتصر على الايقاع وان الاستقراء المتأني والموضوعي لكل ما كتب عن الجواهري من دراسات متخصصة فيه أوحوله لم تجعل من الايقاع موضوعاً لها ما حدا بنا لطرق هذه الباب الموصدة جائسين خلال أرضها بدراستنا هذه بعد أن رأينا الدارسين يتحاشون دراسة الايقاع في شعر شاعرٍما ولهم العذر في ظروفهم ؛ فلا مصادرَ يُعوّلُ عليها ولا حياةَ في اطمئنانها مُتسعٌ للتفكيرِ والتفكّرِ وطلب رفوف المكتبات في العاصمة خاصة ؛ وما يتطلبه البحث في الإيقاع من رهافة حسٍّ وتذوقٍ واستنطاقٍ يقوم بها باعٌ في الشعر وتمرّسٌ في ضروبه وأظنني راكباً الأصعبَ في هذا ؛ فقد تناولتُ الإيقاع عند شاعرٍ ذي عمر مديد ضج بالشعر ولم أُقصِرْ رسالتي على فترةٍ أوْ غرضٍ محددٍ ، عذيري رغبتي في أن يكون جهدي مقصدَ طالبِ الجواهري والإيقاعِ مَعاً، ولقد عَوّلتُ على عمرٍ قطعَ الشعرُ فيه كثيرَ سنينٍ مَرّستني به

وعلّمتني كيف أصلُ إلى القصيدة وأجالسُها على ورقةٍ وكيف أحاورها لِتبــوحَ بالــشاعر وغرضه فيها ، آزرتني في ذلك موهبةٌ على قول الشعر، ولقد عانيتُ الأمَرّين طالباً ديوان الجواهري في طبعتهِ الأخيرة التي تمّتْ بعد وفاتِهِ فما حصلتُ إلا على استنــساخٍ كامــلٍ لأجزائِها الخمسةِ عن أصلٍ في المكتبة الأدبية المختصة في النجف وهو الطبعــة التــي عَوّلتْ عليها هذه الرسالة ُوأمّا ماسواها من الطبعات فستكون الإشارة إليها واجبة في حال الاستشهاد بها تمييزاً وتفريقاً واعترافاً.

لقد قامت رسالتي هذه على تمهيدٍ وأربعةِ فصولٍ؛ عَرّفتُ في التمهيــد بــالجواهري مشيراً إلى روايات ولادته مظهراً تعددها وتناولت ثقافته الأولى ومراحلها ، بعدها عكفت على سيرته الأدبية مُنقطاً إيّاها في سنوات إبداعها وما تميز فيها ثم تناولت مراحله الأدبية مقسماً إياها إلى ثلاث مراحل: مرحلة الظهور ومرحلة العلــو ومرحلــة الغربــة ، أمــا الفصول فقد قسّمتها إلى أربعةٍ درستُ في الفصل الأول(الإيقاع والإيقــاع ومآخــذه عنــد الجواهري) بسبعة مباحث ؛ ثلاثة منها أقصرتها على الإيقاع فتناولته في مبحثٍ تعريفــاً ومفهوماً وفي مبحث ثانٍ تناولتُ علاقته بالدلالة في نظرة تاريخية وفــي مبحــثٍ ثالــثٍ تناولتُ هذه العلاقة في الدراسات الحديثة ثم أقصرتُ اربعة َمَباحثَ على علاقات الإيقــاع ومآخذهُ عند الجواهري ؛ في المبحث الأول تناولت فيه بيئة الجواهري وعلاقتها بتوطيــد الوزن في شعره ، وفي المبحث الثاني تناولت الجواهري وأثرإنشاده في كتابة القــصيدة وفي توصيلها ، أما في المبحث الثالث فتناولت علاقة الجواهري بالشعر الحديث وأسباب عدم إدعائه إياه رغم أنه قد سبق روّاده في كتابته ، ثم درست في مبحث رابــع المآخــذ العروضية في شعره مبيناً أسبابها في نماذجَ توضح هذه المآخذ وتتداولها بالبحث والنقد.

الفصل الثاني _ وهو الأهم _عنوانه (التشكيل البنائي للبحور الشعرية فــي شــعر الجواهري) ، درست فيه البحور التي جاء عليها شعر الجواهري مفصّلاً القولَ في كــلِّ بحرٍ مجزئاً البحر الواحد إلى أنواعه المتداولة في شعره ، ثم درست الموشح الذي صــار إلى توشيحٍ عندهُ موضحاً القول في ذلك ، وقد ظهر لبحثي أن الموشح لاينهض بأغراض

شعرالجواهري لأسباب بَينتُها لذا عمد الى مزاوجته بنظام المقطوعات المتداول في الشعر العربي مبدعاً لنا التوشيح الذي جاءت على مبناه ملحماته الخالدات التي لم يكن لها الإيقاع التناظري مبنى.

أقمتُ الفصل الثالث للقافية في شعره فكان عنوانه(القافية في شعر الجواهري) وقد قسّمتهُ إلى ثمانية مباحث ؛ عَرّفتُ في المبحث الأول القافية لغةً واصطلاحاً مبيناً تعددَ الآراءِ في الاثنين ، وفي المبحث الثاني تناولت تحديد القافية على وفق ما رآهُ النقاد العرب القدماء مستعرضاً آراءَهم في ذلك ، وفي المبحث الثالث تناولت الوظيفة الإيقاعية للقافية في الشعر العربي وماهيّة 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 شعرالجواهري وأسباب إكثاره من القوافي المطلقة وإقلاله من القوافي المقيدة مبيناً أثر المرحلة الشعرية في تمكين القافية عنده ، وتناولتُ في المبحث السادس عيوب قافية الجواهري مقسَّماً إيّاها إلى قسمين رئيسين: عيوب الروي وعيوب ما قبل الروي، أما عيوب الروي فقسمتها إلى عيوب الروي وعيوب المجرى مقسمًا كل منهما إلى أقسامٍ ملحقاً بها عيب الايطاء والتضمين ، وأما عيوب ما قبل الروي فقسمتها إلى سناد الحرف وسناد الحركة متناولاً أنواعَ كلّ ٍمِنْهما في شعرهِ بالتفصيل.

الفصل الرابع والأخير اختص بالإيقاع الداخلي ، قسمتُهُ إلى ثلاثة عنوانات ؛ كان العنوان الأول لـ(تداول المفردة عند الجواهري) مقسمًا 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: الايقاع الداخلي في مفردته ، والايقاع الداخلي في بيته الشعري ، والإيقاع الداخلي في قصيدته .

العنوان الثالث(المعارضة الشعرية) ألحقتهُ بالإيقاع الداخلي لمّا رأيتُ الجواهري يريد به في مرحلة ظهوره إظهار الإيقاع الداخلي للشاعر المعارَض والظهور به أما في مرحلة علوّه وغربته فرأيتهُ يريد به إظهار إيقاعه الداخلي على الإيقاع الداخلي للشاعر المعارَض والظهور عليه في الذاكرة الجمعية.

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

آمل أن أكون في هذا كله قد نلت من التوفيق ما يؤهّلني للحـــضور فـــي دارسي الجواهري والإيقاع معاً . ومن الله جلَّ وعلا التوفيق.

التمهيد

ولادتــهُ.

ثقــافتــهُ.

ســيرتُــهُ الأدبيــة.

مراحلــهُ الإبــداعيّــة.

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 ١٨٩٩/٧/٢٦م ، فيكون قد وُلِدَ ومات في شهر واحدٍ وبفارق يوم واحد ؛ فقد توفي في فجر يوم ٢٧/تموز/١٩٩٧م[١]، وقيل بل وُلد في ٢٦/ تموز/١٩٠٠م[٢] ، وقيل ولد في ١٨ ربيع الثاني من عام ١٣١٨هـ/١٩٠٠م ، لكنه يحلو له أن يؤرخه بعام ١٩٠٣م[٣].

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

إستجابة لطلب مجلة (مجلتي) يكتب الجواهري عام ١٩٧٢م : ((أنا محمد مهدي الجواهري في الثانية والسبعين من عمري ، ففي بيتٍ صغيرٍ من بيوت النجف الاشرف ولدت عام ١٩٠٠م))[٨]، والجواهري يعترف أنه اصغر من أخيه الأكبر عبد العزيز باثنتي عشرة سنة

---

(١) حَرّف الجواهري ــ في مذكراتِهِ ــ اسمَ جدّهِ عبدعلي إلى عبد العلي ، أما اسم أبيه عبد الحسين فلا يذكره. ينظر: مذكراتي:١/٤٤ ، الجواهري شاعر العربية :٧٥.

(٢) ينظر: الجواهري دراسة ووثائق:١٧٠، ينظر:الموقع الالكتروني www.khayma.co.؛ ، ينظر:الموقع الالكتروني. www.poemeversiom.com ..

(٣) ينظر: الجواهري شاعر العربية:١٩، ينظر: الموقع الالكتروني www.poemeveriom.com .

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

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

(٥) ينظر: شعراء الغري:١٠/١٤٣.

(٦) ينظر: ماضي النجف وحاضرها:٢/١٣٦.

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

(٨) ينظر: م.ن:.١٣.

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

سمعاً أباهُ إنَّ تاريخـــــَهُ 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[٩] . نبّه الاستاذ رشيد بكتاش على بيت شعري للجواهري يعين في معرفة عمره إن لم يدّع ِأن القافية فرضت(خمسًا) ولم تسمح بمجيئ(اربع) وأن ترادفهما الزمني يسمح بالمبادلة لحاجة عروضية[١٠]، يقول من سنيتهِ[١١]:

طبقتْ شهرتي البلادَ ومـــــا جا وز عمري عشراً وسبعاً وخمسا

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

إذا أمعنا في ما سبق كله تبين لنا أن الخلاف كان في سنين معدودات أقصاها عن أدناها سنوات أربعة ، لكننا نعوّل على رأي السيد جعفرمحبوبة ((لما هو معروف من صدق محبوبه وتثبّته وصلته بآل 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))[١٢].

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[١٣] ، أما في مذكراته فيكتب أنه تعلم قبل الخامسة القراءة والكتابة علّمه 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 :١٤/١، دار العودة.

(١٠) ينظر: م.ن:١٥(الهامش).

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

(١٢) ديوان الجواهري، دار العودة:١٥/١.

(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 لقـّبَ نفسَهُ(جناب عالي) ، كتـّابه في الطابق الثاني من أحد لواوين الصحن الحيدري، ولم يتعلم من هذا الجناب العالي إلا التخويف والقلق وعلم(الاشباح)!![١٤].

لم يكن الجواهري طالباً مجداً ؛ فقد كان خياله يشرد دائما فهو غير رتيب حتى في دراسته صغيراً ، يعتمد على ذكائه وفطنته أكثر من اعتماده على كتابه وأساتذته[١٥].

بعد هذه المرحلة جاءت على الجواهري المرحلة الأصعب والأنفع ؛ مرحلة دخوله المدرسة العلوية الايرانية[١٦]، التي لم يشأ أن يسمّيها في مذكراته عامداً إلى ابهامها لئلا يُشار بها إلى فارسيّةٍ 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 المتنبي ومادة من الجفرافيا 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[١٧].

إن ثقافة الجواهري قد ربتها مدينتُهُ التي كانت ((قيمة المرء فيها تحدد بمعارفه وبغير هذه لا يحسب حسابه) وما شهرت الأسر فيها إلا بالعلم فهذه أسرة بحر العلوم وتلك أسرة الجواهري وهذه أسرة الحكيم و... 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 حلَ ليلُها قطعَهُ أهلُها في ترفيهِ لا يخرج عن دائرة العلم والأدب ، فتكتظ الأمسيات الأدبية بروادها وتعمر جلسات الشعر والتقفية. 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:١/٤٩ــ٥٥

(١٥) ينظر: الجواهري شاعر العربية:٢٠

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

(١٧) ينظر: مذكراتي:١/٥٢

مآتم عزاء الأسر المثكولة بفقيد زدْ 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 وقفاً على دراسيه فإن الشعر للجميع في هذه المدينة فلا عجب من قول الجواهري بعد حين((في مدينتي النجف يرى المرء العجب العجاب فحتى القصاب أو البقال إذا أراد الاستراحة من عناء العمل قرأ شيئا مما يُلقى على المنابر الحسينية أو على الأقل فمن أبلغ ما كان يتغنى به الشعراء الشعبيون الاوائل))[١٨].

كان والده الذي بدأ شاعراً وانتهى فقيهاً يريد لولده مهدي أن يبدأ من حيث انتهى ولكن هيهات فالجواهري المسكون بالشعر أعجزالأب في تحقيق مراده فيه منزلاً إياهُ 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[١٩].

سيرته الأدبية[٢٠]:

- نظم الشعر قبل بلوغه العشرين عاماً.
- في كانون الثاني عام ١٩٢١م نشر قصيدته الأولى (الشاعر المقبور).
- في عام ١٩٢٣م طبع كتاباً صغيرَ الحجم أسماهُ (حلية الأدب)، وهو مجموعة شعرية في عشر قصائد معارضة لشعراء قدامى ومحدثين.
- في عام ١٩٢٨ م 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:١/٢٩ــ٣٦.

ب. ديوان الجواهري ، دار العودة، ٤ مجلدات:١/٧ــ٤٥.

ت. الجواهري شاعر العربية:١٢٨ــ١٦٥.

ث. الموقع الالكتروني: 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 صدرله جزءان من مشروع أربعة أجزاءلـ (ديوان الجواهري).
- في عام ١٩٦٥م أصدر في براغ ديوانه (بريد الغربة).
- 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 تحدّر) بمناسبة بيان آذار.
- في عام ١٩٧١م أصدرت وزارة الاعلام العراقية رائعتيه:(أيها الأرق) و(خلجات).
- في عام ١٩٧٣م صدر عن وزارة الاعلام العراقية الجزء الأول من ديوان الجواهري ثم توالت الأجزاء حتى صدر العدد الأخير منه (الجزء السابع) عام ١٩٨٠م.
- في عام ١٩٧٥م مُنح جائزة الأدباء والكتاب الآسيويين الافريقيين(اللوتس).
- في ١٩٨٢/٣/١٥م أصدرت دار العودة بيروت(ديوان الجواهري) في اربعة 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 ١٩٩٧/٧/٢٧م ، 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))[٢١]، زاخراً ــ كما يقول هو ــ 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))[٢٢]، 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))[٢٣].

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[٢٤] ما يصنع شاعراً كبيراً كالجواهري أكنز تجربتَهُ عمرٌ مديدٌ ساعده في النضج المتريث الذي استوعب تفاصيل كل مرحلة عاشها

---

(٢١) النار والجوهر:٨.

(٢٢)الدكتورة خيال الجواهري تحاورمحمدمهدي الجواهري ، جريدة البينة ، 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 ؛ وعـــى ســـقوط الدولـــة العثمانية وكان يعيش وقعه في العراق احتلالاً جديداً، ثم توالت عليه الحكومات ؛ عاش الملكيـــة فكان موظفاً في قصرها ، ثم تداولته الجمهورية وتداولها لتُسكنَهُ 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 يكـــون فيها الشاعر في كثير من الأحيان هو الكورس ؛ يعلق على الأحداث الجـــسام ويـــدفع بهـــا إن استطاع منذراً ساخطاً داعياً إلى التمرد ، إنه أشبه بصوت الضمير من الأمة: يقـــرع ويأســـى ويغضب))[٢٥]، يكتب الجواهري:((عشت حياة عاصـــفة اختلطـــت فيهـــا عـــوالم بعالم،الفقـــه بالشعر،والشعر بالسياسة والسياسة بالصحافة،والصحافة بالحب،والحب بالـــصداقات، والبـــؤس بالنعيم،والتوطن بالترحل، والطفولة بالرجولة))[٢٦]،فما اضناها محاولة تقسم شعره إلى مراحـــل تمفصل هذا الحشد التاريخي لتصل إلى ما يريده بحثنا في الوصول إلى كنه الايقاعـــات التـــي روت هذا التاريخ شعرا ، ثم الالمام باوزانها وصولاً الى كنه اختيارهـــا للمعـــاني أو اختيـــار المعاني لها ومدى التفوق والإخفاق في هذا.

عمدنا قاصدين غرضنا أو ما توسّع عنه إلى سواه مما هو أسٌ في بحثنا أنْ قسّمنا مراحل الجواهري الابداعية الى:

١. مرحلة الظهور.
٢. مرحلة العلو.
٣. مرحلة الغربة.

١ــ مرحلة الظهور:

اختزلت ثقافة ُالشاعر وموهبتـــُهُ الفذة مرحلة مهمة هي مرحلة الحـــضور التـــي يجهـــد شعراء كثر في قطعها وصولاً إلى مرحلة الظهور لكن الجواهري ظهر في قصائده الأولى مثلما ظهر في تميزه مستظهراً قصائد سواه الطويلة عن ظهر قلب وفي براعته في التقفية.

لقد ظهر شاعراً في قصائده الأولى التي تناسى كثيرَها ولم يضعها بين دفتـــي دواوينـــه وجلها معارضات هي تمرينات لموهبته وقصائد وسمتها مدينته فجاءت موضوعاتها تهنئةً ورثاءً

---

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

لقد عدم التجارب التي تثور به على تلقيناته فصبّ تلك التلقينات على شعره ((ديباجة وفصاحة مبنى ومعنى))[٣٤]، على أننا((يمكننا أن نقول أخيراً أنَّ الشاعر قد كسب لحرفةِ 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 الغربة حتى وعي الغربة:٦٧.

(٣٣) م.ن:٦٨.

(٣٤) نقد الشعر الحديث في العراق:٨٤.

طرائقَ النغم الكلاسي وموسيقاه الشعرية))[٣٥]، على الرغم من أنك((تكاد تستغني في قراءتك لقصائدهِ عن أبيات كثيرة))[٣٦].

الميسم الثاني:

أخذته بغداد فرأى في مرآتها جبّة وعمامة[٣٧]على يافع غدا بها شيخاً يلتزم بما التزم به الشيوخ من وقارٍ وتعقلٍ ورزانةٍ لا يجدها بين جنبي شبابه فرماهما في الكناسة[٣٨]متجهاً اتجاهاً لاهيا يتنافى وتقاليد مدينته ، لقد بدأ التمرد على محظوراته الدينية من دون أن يباشر مسّها، فبآلها توظّف ببغدادَ في ديوان التشريفات الملكية التي ماان شبَّ التمرد فيه حتى استقال منها عام ١٩٣٠م لينضم تمرده السياسي إلى تمرده الاجتماعي. ((إن الاضطراب واهتزاز الرؤية السياسية والاجتماعية والذاتية قد تركت كلها آثاراً على نسجه))[٣٩] ليقول بعد حينٍ من العمر((أنا محمد مهدي الجواهري الجالس أمامك ماذا فعلت بنفسي كان يتملكني هوس صحفي، ماذا أريد؟ الصحافة وتنسيت أنني عند الملك فيصل الأول وأنه لا يخرج من باب التشريفات إلا إلى رتبة نائب أو وزير أو وكيل وزارة، وكلمة الملك فيصل الأول مازلت ترنّ 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؟))[٤٠].

رأى الجواهري بعد عمرٍ ــ استقالته من تشريفات القصر الملكي خطأً فادحاً من أخطائه الجمّة بعد معترك مع الشعر والحياة ماأناله إلا المنافي والتشرد ((وعلى أي حال وللمرة العاشرة اعترف أنني كنت الشريك الأول في تحمّلي التبعات التي ُكتبت عليّ))[٤١].

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 ــ وهو ابن أحدهم ــ وقوفهم نقيضاً للسلطة صادرين عن تاريخ لطّخ أيدي ملوك السلطة وخلفائها بدمائهم، فأيُّ مرجع ديني شيعي سيفقد حضوره حالَ التقائه بالسلطة بطرف ما،

---

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

(٣٦) من الغربة حتى وعي الغربة:٨٤.

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

(٣٨) قال الشاعر بهذا الشأن: أين غادرت(عمة) واحتفاظاً؟ قلتُ: إني رميتُها في الكناسةْ!!

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

(٤٠) ينظر: ثمانون أبي فرات ، مجلة المجلة ، العدد(١٣١) ، السبت ٣٠/ آب/١٩٨٢م/ ص : ٦٣ــ٦٧.

(٤١) مذكراتي:٢/٢٤٣.

فالمعادلة هكذا على طول التاريخ الاسلامي:

السلطة ← → الشيعة ←

فلا غرابة َأنْ 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)) [٤٢] ، لكنه لا يرحم من يضبطه ملتبساً بمولاة السلطة التي اعتاد ظلمها ،لا صدوراً عن الفكر الماركسي كما يرى العلوي[٤٣]، 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))[٤٤]، وغالباً ما يؤول خبرٌ ما إلى قصيدة فقد كان شعره((أداةَ تسجيلٍ يلتقط كل صغيرة وكبيرة))[٤٥]، حتى عِيبَت عليه صياغات صحفية حوتها قصيدة قرأها في بيروت فقيل له:((جئتنا صُحُفياً يتنكر بثوب شاعر))[٤٦].

لقد خاض أول عهده شاعراً حرباً ضروساً مع نفسه الطامحة إلى رفاهيةِ عيشٍ وحياةٍ كريمةٍ لن تجدها موهبتُهُ إلا في كنف الدولة ورعايتها ، والتي هي عند آل مذهبه عبر عصور اضطهادها لهم الشرُّ كلُّهُ ، لكنها عنده أم النقيضين، فـ((كل شيء يرجع في وعي الجواهري إلى المحرك الأول للحياة العامة :الدولة))[٤٧].

عندما عاش وظيفياً في كنف ملكها لم يجد ما يثوّره عليها أو يقطع بشرِّها لكن ثقافته الدينية النجفية كانت تهاجمه أحاسيسَ وشعوراً بإثم الانتماءِ إلى الدولة أو الركون إليها خاصة وأنه آنذاك لا يملك تجاربَ أو فكراً مستقلاً يصلح أن يركن اليه في أمورٍ كهذه ، ولكن ما إن انخرط في الصحافة حتى أمسى مطلعاً على أرباب السياسة العراقية وخفاياها مدركاً طالحَها قبل صالحِها ليكون ذلك عوناً لانحيازه إلى وجهة نظر آل مذهبه ضدها مطمئناً متيقناً؛ فدخل مع الجماهير حربه 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 التأزم بينهما(الجماهير/السلطة) ولد التأزم في شعره سلاحاً شعرياً قاده إلى التمرد الجديد ، وهو التمرد السياسي ؛ تمرد لا يعني ذاته بل يقود به المضطهدين غضباً يسقطه على سالبيهما حقوقهم[٤٨] ، ((لقد كانت تلك الكراهية وذلك الحقد تنتظران أية مناسبة ليتفجرا غضبا))[٤٩] من دون أن((ينحدر...الى النثرية لكونه مشبوب العاطفة وصاحب انفعال حاد))[٥٠].

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

إن الجواهري يتفق مع معشوقه الشعري البحتري في أنهما لم يُخلقا لسوى الشعر ويفترقان في هذه أيضا فالبحتري لا تنهض نفسُه إلا إلى الدينار والدرهم اللذين تجود بهما الدولة عليه ، أما الجواهري فيرى أنهُ 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 معيشاً 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))[٥١] وقد ساعده على تصاعد وعيهِ تغيرُ البيئةِ وقربُه من أصحاب القرار ثم احترافه الصحافة ليكون بها هو صاحب القرار شعرياً ومقالياً.

٢ــ 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 بضديّتِها للسلطة حتى غدا ((يعجب من الرصافي كيف يهادن السلطة في بعض الاحيان مع أنه خِلْوٌ من الأولاد))[٥٢].

---

(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 والجمل 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 مَن قرأ لهم وتأثر بهم ، كل اولئك ذابوا في ثقافته وشاركوا في تكوين شاعرٍ آخرَ 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 مصفاةِ موهبةٍ شذّبتها التجاربُ وإدمان ممارسة الشعر والحياة ، ((إن القصائد في هذه المرحلة لحن واحد لا تخلق الفوارق الزمنية بينها فوارق في وعيها الشعري وإنما تمتد على طول الاربعينات والخمسينات كما أننا نجد(المطالع المتميزة) صارت توجد بكثرة ملفتة))[٥٣].

لقد صار في نضج شعري بعد رحلة ((في طريق الوعي قد طالت فأكلت منه قرابة الاربعين عاما))[٥٤]، سايرت الأحداث وشبّت معها ثم نضجت حدَّ أنَّ الجواهري في هذه المرحلة قد تجاوز الهمَّ 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 جماهيرَ مُضامةٍ وإنسانيةٍ مضطهدةٍ ولقد((استقل بنفسه بعد أن امتلك تراثه ولغته امتلاكا حقيقيا))[٥٥] زد أن قصيدته طالت بفعل طول نفسه الشعري[٥٦].

٣ــ مرحلة الغربة:

عانى الجواهري من غربتين اثنتين امتدتا لتعيشا في شعره ؛ الغربة الأولى بدأته عام ١٩٦١م لتنتهي به في بغداد نهاية عام ١٩٦٨ قاطعة من عمره سبع سنوات عجاف . أما الغربة الثانية فقد بدأته عام١٩٨٠م، وليس عام١٩٧٩م ، كما هو مشهور لتنتهي به في ثراها((ففي اوائل العام ١٩٨٠م وقبل غربة الجواهري الجديدة والأخيرة أقامت له جامعة الموصل حفلاً تاريخياً وقلْ 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، آذار١٩٧٢ ، العدد(٢) :٥٧-٥٨.

المخزومي في بحث عنوانه((في لغة الجواهري))[٥٧].

السمة البارزة في شعر الغربة عنده هي الركون إلى الذات واستغراقه في ملذاتها بعيدا عن الهم الجمعي مخافة على مَن تركهم من أهله في وطنه بين مخالب نافيه فنراه يحرص الحـــرص كله أن لا يدنو من السياسة في شعره فإن دنا فعلى حذر وتقية ــ شعر الغربة عنده شعر ملذاته فإن التفت عنها التفت إلى غربته وهمه وحزنه فيتعاطى السياسة تلميحـــاً وغـــضباً لا ينقـــد أو يهجو...غضب يفور به يحرص أن لا يكون مشيراً معيناً، يدري صاحبه أن هنالك بعيدا عنه في وطنه ذريته وآله وأنهم كلهم تحت طي لسانه!!.

(٥٧) الجواهري وقائع واصداء بقلم: رواء الجصاني، براغ. www.alneeran.net ..

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 تعريفاً ومفهوماً:

الايقاع (من ايقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الالحان ويبينها تبييناً وهكذا هو في اللسان والعباب)[٥٨] و(يُرجّح أن (الايقاع) لفظاً مشتقٌ من (التوقع) وهو نوع من المشي السريع فيقال (وقع الرجل أي مشى سريعاً مع رفع يديه ، فإذا علمنا أن مشية الإنسان مَرجع يرجع إليه أصول الإيقاع أدركنا أن فكرة الحركة بوجهٍ عام هي الاهم[٥٩].

وتشتق كلمة الايقاع rhytm في اللغات الأوربية من لفظ rhuthmos اليوناني وهو بدوره مشتق من الفعل rheein بمعنى ينساب او يتدفق (حركة) ، ويعرّفه معجم إكسفورد الانكليزي بأنه نظام الحركات الحسية والصوتية بما تشتمل عليه من أزمنة تتخلل النغم [٦٠].

الايقاع مصطلح عرفه كثير من علماء الموسيقى منذ العصر العباسي ، فهذا الكندي يبتكر مصطلح (النسبة الزمانية) عِوضاً عمّا اعتاد الناس تسميته ايقاعاً [٦١] وعليه بنى من تلاهُ من الفلاسفة ، فهذا الفارابي (٧٨٠ــ٩٥٠م) يرى أن الايقاع ((هو النقلة على النغم في أزمنة محددة في المقادير والنسب))[٦٢] ، وهذا ابن سينا(ت١٠٣٧م) يفرّق بين ايقاع اللحن وايقاع الشعر((فالايقاع من حيث هو ايقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أنْ كانت النقرات منغّمة كان الايقاع لحنياً وإذا كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الايقاع شعرياً))[٦٣].

عموماً الايقاع يعني توالي النقرات في أزمان محددة، فحدّاهُ هما النقرات والزمن، ويعتمد الايقاع كما الوزن الذي هو صورته الخاصة[٦٤]على التكرار والتوقع سواء ما تُوقِّع يحدث فعلاً أو لا يحدث فالتوقع منوط باللاشعور[٦٥].

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

---

(١) الموسوعة الشعرية (قرص ليزري/الاصدار٣): بحث كلمة ايقاع.
(٥٩) ينظر: الموسيقى ذكريات ودراسات :٥٧.
(٦٠) ينظر : النقد الادبي الحديث :هامش ٥١.
(٦١) ينظر : موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي:٤٩.
(٦٢) كتاب الموسيقى الكبير:٤٣٦.
(٦٣) ينظر: الشفاء:٢١ــ٨٤.
(٦٤) الوزن ما حُدّ من الايقاع وظهر جلياً بقواعد متفق عليها بين المبدع ومتلقيه في مُسمّياتٍ دالةٍ كالبحور الشعرية مثلا.(الباحث).
(٦٥) ينظر: مبادئ النقد الأدبي:١٨٨.

والرقص فهو القاعدة التي يقوم عليها أي عمل فني يصل اليه مبدعهُ باتباع طرائق متعددة[٦٦].

يستند علم الإيقاع في الموسيقى العربية الى علم العروض الذي استنبطهُ من بحور الشعر العربي الخليل بن أحمد الفراهيدي(٧١٨ــ٧٩١م)[٦٧].

إن مبدأ التناسب مشترك بين الايقاع الموسيقي والوزن الشعري فهو مبدأ أساسي في كل أشكال الفن وأنواعه ، ولكن باختلاف صوره تختلف أدواته[٦٨].وقديماً التفتَ أرسطو إلى الإيقاع في النثر ولم يلتفتْ له في الشعر إذْ أَلِفَ الشعر ثابتاً بأوزانهِ المعهودة عند اليونانيين لذا لم يعتمد الوزن للتفريق بين الشعر والنثر بل كانت المحاكاة هي أداةُ تفريقهِ ؛ فكان هوميروس لدى ارسطو شاعرا 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[٦٩].

يتعرض ارسطو للايقاع في حديثه عن النثر إذن فيرى أن تركيب الأسلوب يجب أن لا يكون موزوناً ولا خالياً من الايقاع بالمرة ؛ فإذا كان موزوناً أعوزتهُ 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 خاليا من الإيقاع تماما؛ فإنه يفتقد التجديد الذي ينبغي أن يكون له[٧٠].

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

---

(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.

ذكـــراً لكبـــار الـــشعراء الغنـــائيين مثـــل: ســـافو(Sapho)،و ســـيمونيه(Semonides)، وبنداروس(Pindaros)[٧٢] ، فهو لا يرى في الـــشعر الغنـــائي إلا مرحلـــة مهـــدت للـــشعر الموضوعي فلا يتحدث عن الشعر الغنائي إلا بمناسبة نشأة الشعر، على خلاف أرسطو رحّـــب افلاطون قبله بالشعراء الغنائيين الذين يمجدون الأبطال والقدوات الصالحة فبعد أن طرد الشعراء من(يوتيبا) 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 حاضّاً مـــن عليهـــا إلـــى الالتزام بالأخلاق لذا نجده يستبعد الشعر الغنائي مقدماً عليه الشعر الملحمي.

إن التمدّن العربي تأثر بالحضارة اليونانية وأعادت حضارة العرب كتابة تلك الحـــضارة نافذةً إلى مستوياتها جادةً في شرحها وتحليلها ثم محاولة اخضاعها لثقافتها ، وكانت لأرسطو اليد الطولى من التأثير ، لكن الذوق العربي ظل راغباً عن الشعر اليوناني لأســـباب منهـــا: تقليـــل أرسطو لشأن الشعر الغنائي الذي هو كل الشعر العربي وتقديمه الشعر الملحمي غير المـــألوف في شعرهم فاقتصر تأثير الشعر اليوناني على فكر الفلاسفة ولم يتعدهم إلـــى الـــشعر وقائليـــهِ ومتذوقيهِ ، فبقيَ الفكرالارسطي عندهم تنظيراً استحضرهُ الفلاسفة أو ُقلْ استحضرهُ المتفلسفون العرب ومَن تأثر بهم من النقاد لا يجد له تطبيقا في الشعر ولا في الآذان المتلقية له ، بل عـــدّ تنظيرهم تنظيراً غير شعري جَدّ في حصر الشعر العربي بقواعد ليست له وفرض عليه العقـــل والمنطق اللذين يتنافيان مع غنائيتهِ.

إن هدَفيْ التمجيد والتغنّي اللذين يراهما افلاطون بالشعر الغنائي يُعلي من قيمة الإيقاع فلا أفضل من تطوير الإيقاع والاهتمام به سبيلا لإعلاء التغنّي ، ولو التـــزم فلاســـفتنا المتـــأثرون بالفلسفة اليونانية برأي أفلاطون لالتقوا بالشعر الغنائي عندنا ولكن تأثرهم بأرسطو واعتقـــادهم بآرائه حال دون تواصل الشعر اليوناني بالشعر العربي فتفضيل أرسطو للشعر الملحمي المفتقد له في الشعر العربي هو السبب الرئيس في هذه الحيلولة ، زدْ عليه أسباباً ليس أهمها تعدد الآلهة عند اليونان ــ كما ُظنّ ــ ؛ فالعرب المسلمون تقبّلوا الشعر الجاهلي على ما فيه مـــن طقـــوس وثنية وأخلاق وتقاليد تنافي الإسلام ، بل أن هذا الشعر قد دعا إلى الجاهلية في أغراضـــه بعـــد موت محمد (ص) ، وما بقي ليعود جاهلياً محضاً إلا ذِكْر اللات والعزة ذكراً لفظياً ليس غير ، ولو بقي الاسلام الحق في الشعر لانتفـــت الغنائية الجاهلية عنه بانتفاء أغراضـــها ولكان للشعر

---

(٧٢) ينظر: النقد الادبي الحديث:٥٣.

العربي شأن أخر يكون فيه الايقاع 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 كرّسها العهد الأموي ، ثم العباسي أعادت الشعر العربي إلى جاهليتهِ أغراضاً محاها الاسلام لفظاً وأبقاها واقع الاسلام الجاهلي ليتداولها الشعر معبراً عنه ، ومازال الشعر العربي يعيش غربة الفرد العربي الذي ما برح في تناقضاته.

لم نجد الشعر متأثراً بالإيقاع القرآني ، والحجة المشهورة أن القرآن ليس شعرا وهي حجة عليها أكثر مما لها ، صحيح أن الايقاع القرآني لا يطابق الأوزان الجاهلية وإن التزم إيقاعات لها وجود في الشعر الجاهلي سعياً للتأثير بالمتلقي العربي المأخوذ بالإيقاع وتداول إلفتهُ ، ولكن لنا أن تتصور أن الاسلام بعد نبيه امتدّ إلى أئمتهِ الاثني عشر، ولنا أن تتخيل 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 ستتداعى الأغراض السائدة في الشعر مِن مدحٍ وهجاءٍ وتشبيبٍ فاتحةً الأبوابَ أمام أغراضٍ جديدة تتطلب إيقاعاتها التي قد تتداول من صالح الجاهلية بعضَها ومن القرآن كثيرها ومن الموالفة بينهما والابتكار جلها ولاحتجنا إلى فراهيدي آخر يأتي بعد أن تتضح الرؤية والرؤيا ليصنع لنا أوزانا 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 يعانِ مخاض القصيدة ،أما ثقافتهم فقد تنازعتها ثقافتان هما : الثقافة العربية الموروثة والثقافة اليونانية المترجمة ، فمال بعضهم الميل كله إلى الثقافة اليونانية وتزمّت الآخرُ للموروث متناسين واضع العروض العربي الذي استرفد ثقافات مدينته البصرة المتباينة لينهض الى البحث مستنيراً بها لا متعكزاً على أي منها.

وليس من الصحة بمكان القول أنّ ((النقاد (القدماء) ... لم يتناولوا الأوزان والمعاني بأكثر من إشارات مبهمة))[٧٣] ، 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 سابقا للقصيدة شبيها بوجود اللغة ، أي أنهم منحوا هذا الوجود شرعية التمتع بخصائص منفصلة عن الشاعر والنص الذي يكتبه أو سيكتبه))[٧٤] ،ومن النقاد العرب من صدر عن الثقافة اليونانية ليرى أن الوزن تابع للمعنى أو الغرض فـ((نظرية المبنى والمعنى فكرة أرسطية من الأساس استقرت في نفوس النقاد العرب))[٧٥] ، فأخضعوا الشعر العربي لها وبنى عليها ــ المتفلسفون خاصة ــ 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 يسمّون كل وزن باسمه على حدة))[٧٦] ، ((وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزناً يليق به ولا تتعداه إلى غيره)) .[٧٧]

أخذ بعض علماء العربية هذا الرأي وأخضعوا القصيدة العربية له ، ولا نوافق رأي صاحب موسيقى الشعر في أن((سائر النقاد العرب القدماء ــ غير حازم القرطاجني لا تكاد تجد لهم كلاما عن العلاقة بين الأوزان والمعاني))[٧٨]، 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 قدماء سبقوا حازم ، فالوزن في تقدير بن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ) مجرد قالب خارجي والشاعر بحسب مفهوم الصنعة عنده يفكر نثراً بأبين معانيه من النثر ليصوغها أو لينظم شعراً[٧٩] ، وعلى خطا العلوي سار الحاتمي (ت٣٨٨هـ) 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 فيكسوهُ أشرف معارضة ويبرزهُ في أسلم عباراته ويعتمد إقرار المعاني مقارّها وإيقاعها مواقعهما))[٨٠]. ويوافقهم الرأي أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) قائلا ((وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك واخطرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتى فيه ايرادها))[٨١] ، ويصدرالشهرستاني عن الثقافة اليونانية وحكمائها ليسحب آراءهم على الشعر العربي فيرى أن ((الركن عندهم إيراد المقدمات المخيلة فحسب))[٨٢]، 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 معينين في التخييل ليس غير[٨٣] وهذا رأي ليس بالغريب عمن عُني بالعقائد والفلسفات متأثرا بثقافة اليونان ، ولكن الغريب أن يصدر مثل هذا الرأي عن أبي القاسم الكلاعي الاندلسي(ت٥٤٣هـ) ذلك المسلم المتزمت الذي لا يرى في الوزن والقافية الا حلة يتزين بها القريض جالبة للمطالع البهية والمقاطع المصنوعة والأمثال الشوارد ، فالوزن والقافية عنده عاملان مساعدان في العملية الشعرية وليس من صميمها[٨٤]، ثم يأتي ابن رشد (ت٥٩٥هـ) ، ليدلو بدلوٍ دلاهُ غيرُهُ صادراً عن روح فلسفي فيقول ((ومن التخيلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة ومنها ما يناسب القصيرة))[٨٥].

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.

المشهورة...وقد فعل ؛ فقد فصّلها 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 الايقاعية للقصيدة منفصلة عن بنيتها اللغوية والدلالية إذ أعطى للوزن خصوصية سابقة للتأليف الشعري مما سمح له ايضاً بالمفاضلة بين الأوزان))[٨٦].

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

إن قيام تجربة القرطاجني الشعرية على المنطق وسطوة العقل الفلسفي عليه حمله على قَولَبَة الشعر العربي وتجميده متناسياً أنهُ شعرٌ غنائي له قياساته الخاصة التي منحته إياه بيئته ومن حلّها وأنه شعر قد قال كلٌّ بحرٍ منهُ أغراضاً عدة ، معولا على الزحافات والعلل وعلى الموسيقى الداخلية أو الايقاع الداخلي الذي ترفل به الجملة فالكلمة فالحرف في لغتنا متآصر جميعها في اظهار الحال النفسية للشاعر والحالة الشعورية للغرض المقصود ((ولما كان الايقاع الشعري معبراً عن حركة النفس الشعورية وشحنتها الوجدانية وانفعالاتها النفسية وجب أن يكون لكل تجربة شعرية إيقاع خاص يتماشى معها ويكون أكثر انسجاماً معها من غيرها))[٨٧] تتفق مع المتواضع من الأوزان وتختلف في التفاصيل من زحافات وعلل واختيار مفردات وبناء جمل فالشعر ((ممارسة باللسان في حقل لساني اجتماعي ثقافي متناقض معقد متنوع))[٨٨] لا يخضع لحسابات منطقية فلسفية يعدّها العقل الى اصابع صاحبه . إن التجربة الشعرية مخاض لا يدرك كنهه حتى معانيه ، يتحول الشاعر آنها إلى حاسوب سماوي مزدحم برؤياته ورؤاه كلها يُزاد عليها ما لا يدركه من مشاعر وأحاسيس تأتي من كل حدبٍ وصوب لتصنع إنجازاً يحمل جينات شعرية لا تحصى أصولها ، أما ذلك الذي يضع المعنى مدركاً واعياً ثم يبني له شكلاً فهو الناظم لا الشاعر ... مَن يلد الشعر ولادة قيصرية ، أما الشعر فلم ولن يلدهُ !!.لا تفكير عند الشاعر الحق _ وقت كتابة القصيدة ــ بالمعنى ولا بالمبنى . نعم ربما قصد بوعيه معنىً عاماً أو غرضاً بعينه يُعرَفُ من تفاصيل العملية الابداعية متآصراً مع المبنى بل ينصهران ليصنعا

---

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

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

(٨٨) **سياسة الشعر** :٢٧.

القصيدة . إنّ مخاض الشعر هو الذي يأتي بالقصيدة وتفاصيلها فإنْ حدَّ الشاعر عمومياتها فإن روحها لا يدركه وعيٌّ لمَّ الحاضر والماضي معارفَ وعلوماً وتراثاً وميثولوجيا ليسلمهما *الى لا وعي تتداوله موهبة لتنجز إبداعاً قد يشير الى مرجعياتها ولكن لا يقلدها* .

إن ((الشعراء يعنون باستغلال الايقاع المناسب للحظة الشعرية المناسبة بغض النظر عن المسمّيات))[٨٩] ، 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))[٩٠] ، 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 يقعوا تحت طائل التنظيرات اليونانية التي طرأت على لغتنا .

يرى ابو حيان التوحيدي(ت٤٢١هـ) أن الوزن وحدهُ هو الحد الفاصل بين النثر والشعر[٩١] . ويقدّم ابن رشيق (ت٤٠٦هـ) المبنى على المعنى في تمييز الشعر فيقول إن ((الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية)) ، ولكنه لا يعدّهُ كالتوحيدي وحدهُ فاصلاً بين الشعر والنثر[٩٢] ، 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))[٩٣] ، فهو يقدّم المبنى(وزن + قافية) من دون أن يتناسى المعنى .

أرى أن المبنى والمعنى يجب أنْ لا يُدْرَسا قبل أن ُتحدّد اللغة التي هما فيها ؛ فاذا اتفقنا 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 يتطاول عليها الزمن ، فمازلنا نقرأ القصائد الجاهلية ونحسّ معانيها بل نعيشها بفضل المبنى الذي حافظ عليه قرآننا 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 تكوّنُ مع أختها مبنى آخر ثم يشكّلهم جميعاً أطارٌ (بحر) يجمع

---

(٨٩) رماد الشعر:٣٤٣

(٩٠) سيكولوجية الابداع في الفن والادب:٧٩

(٩١) ينظر: الهوامل والشوامل:٣٠٩

(٩٢) العمدة :١/١٣٤-١٣٥

(٩٣) نقد الشعر :١٥

السمات المشتركة المتآصرة فيما بينها ليصنع قصيدة تشير إلى مبنى أيضا.

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

الإيقاع والدلالة في الدراسات الحديثة:

إن ((دراسة الارتباط بين الوزن الشعري وبين المعنى لا يمكن إن تضبط كما تضبط مباحث الفيزياء))[٩٤]، فالشعر كما يرى اليوت ((يبدأ بضربات همجية على طبل في غابة ويستمر في الإبقاء على هذا العنصر المهم))[٩٥]، وإذا وافقنا ريتشارد على إن((الوزن يحدث تغيراً في نظام الشعور))[٩٦]،أقررنا أن ((الإيقاع بجميع صوره وثيق الصلة بالجانب الانفعالي للإنسان))[٩٧] وانه ((ليس هناك خصائص سابقة للوزن ، بل يكتسب كل وزن خصائص داخل التجربة))[٩٨] ، فـ((الوزن الواحد يشكل أساسا عاماً ...يتشكل داخل كل تجربة تشكيلا منفرداً يميز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها))[٩٩]،وإذا كان بعض النقاد قد قال من قبل إن الأسلوب هو الرجل فبوسعنا أن نقول نحن أيضا بأنّ الإيقاع هو الرجل ، أو على اقل تقدير ما يقوله الرومانتيكيون من أن ((الوزن قد يعبر عن شخصية المتكلم أحيانا))[١٠٠]، يقول أزرا باوند ((اعتقد أن كل انفعال وكل طور انفعالي له عبارة لا لون لها عبارة ايقاعية تعبر عنه))[١٠١] وان الايقاع ((إيقاعٌ للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك أصوات الكلمات،بل ما فيها من معنى وشعور))[١٠٢]،إنّ ((الخصائص الوزنية تنبع من التجربة الشعرية وهذا هو واقع الشاعر حين يتعامل مع الانفعال))[١٠٣]، 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 ريتشادز الذي يرى أن من المستحيل فصل الإيقاع أوالوزن ((عن المدلول وعن التأثيرات

---

(٩٤) موسيقى الشعر:١٤٦.

(٩٥) فائدة الشعر وفائدة النقد:١٤٧.

(٩٦) مبادئ النقد الأدبي :١٩٩.

(٩٧) موسيقى الشعر :١٠٤.

(٩٨) مفهوم السعر :٤١٢.

(٩٩) الإيقاع والشعر مقال لسعبد المعطي حجازي (انترنيت) :(عبدالمعطي حجازي)

(١٠٠) النظرية الرومانتيكية في الشعر:٩٨.

(١٠١) موسيقى الشعر:١٤٥.

(١٠٢) م.ن.:١٣٩.

(١٠٣) رماد الشعر:٣٣٣.

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

ولا غرابة بين رأييه فـ((يبدو أن من كتبوا عن خصائص البحور والأغراض التي تناسبها قد اختلفوا كثيراً حتى بلغ الخلاف أحيانا حد التناقض بين كاتب وآخر، بل كان الكاتب الواحد يناقض نفسه أحيانا))[١٠٦]، 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))[١٠٧]، وكأنّ الشاعر واعٍ 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 يُدرك كنهها بهذا الجزم ، بل هي عوامل يشترك فيها الشاعر ذاتاً وبيئةً وسلوكاً وثقافةً مع الغرض بأبعاده منصهرةً في اللحظة الشعرية التي تلد القصيدة .

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

---

(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.:٢٠، وينظر في المعنى ذاته،ص:٤٣

هذا رأي يصدر عن شاعر عاش مخاض القصيدة وصدر 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))[١١٢] ، ويصدر قباني عن تجربته فيرى أن((الشكل ضرب من الموسيقى))[١١٣] ، وان ((بعض بحور الشعر العربي ...تخلق حولها جواً ومناخاً نفسياً خاصا بها ، فالبحر الطويل يخلق مناخا ملحميا، 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))[١١٤] .

إن البحور مُتواضع عليها بين الشاعر وجمهوره مسلّم بأنها تحمل أبعادَ مشتركاتٍ تجمعهما وهي الشفرة التي توصل بينهما وتوطئ إصغاء الجمهور للقصيدة . إن التسليم بالجينات الوراثية للبحر الواحد يخدم الشاعر في إيصال قصيدته بعد أن يسالمه جمهوره على ما أوثر عن الأجداد لينتهز الشاعر الحق بعدها مساحة البحر الواحد وإمكاناته وتقلباته في أنواعه والمسموح فيه من زحافاته 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))[١١٥]، ((وما الشعر إلا ضرب من الموسيقى إلا انه تزدوج أنغامه بالدلالة اللغوية))[١١٦] .

إن القصائد 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))[١١٧] وامكانية البحر التي تتيح المفارقة بين التجربتين وحمل المعاني المتباينة بينهما.

---

(١١٢) تاريخ النقد العربي:١/٥٨.

(١١٣) أسئلة الشعر:٣٧.

(١١٤) م.ن:١٩٠ .

(١١٥) رماد الشعر :٣٣٨.

(١١٦) النقد الأدبي الحديث :٤٦٢.

(١١٧) رماد الشعر :٣٣٣.

بيئة الجواهري والوزن:

البيئة تسم مكينها 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))[١١٨]، تكوّن تجربة وليدها وتتصاعد مع عمره إلى الاكتمال لتمنحه شخصية تُعرِّفه ولربما تُعَرَّف به ، أي يعرّفها الإفضاء بها على لسان موهبة أو انجاز لا يقوم إلا على خزينها.

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

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

---

(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 الاشرف، محمد جمال الهاشمي، مجلة آفاق نجفية، العدد(٤):١١٠

نمُدّ أبصارنا خلف أسور أمس فنجد صحراء تتيه فيها الاحداق ، رتيبة موسومة بمياسم الجفاف ومسلماته ، سكنها أعراب ضربوا خيامهم في متاهاتها ، يتنقلون ويتنازعون على عيون نبعت في متفرقاتها. يغزو بعضهم بعضاً ويفاخر بعضهم بعضاً بشعرٍ أخذ عن هذه البيئة قوانينه، تواضعوه في مُعلـّمات لا يتعداها وإلا تاه ومات مثل من تاهوا فماتوا في صحرائهم، إنهم يتبعون النجم الهادي في ترحالهم عبرها ليلا ويحدون إبلهم وراء قافيها 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((محاطة بسور علوه من ثمانية إلى عشرة أمتار مبني بالطابوق والجص من جميع الأطراف إلا البحر))[١٢٦]، 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))[١٢٧].

مدينة حريصة على وزن الوقت ووصد الأبواب قبل ليلها وإلا تتعرض إلى الصحراء وآهليها، لا تسامح ولا إيقاع زمني جديد يتجاوز ما وزنته واطمأنت إليه، مدينة خطت في بيئة صارمة تحكمها موازينها وعلى رمال تذروها الرياح في صحراء لا يحدها بصر تتطاول جوار سورها قبورُها((تشغل أضعاف مساحة المدينة إذ إنها محاطة بالمدافن تقريباً من جميع الجهات إلا الجنوب الغربي حيث يقع منها البحر وهذه المدافن تُرى للزائر كأنها مدينة قائمة في تلك الأرض))[١٢٨]، رُصّت بتوقيع عمراني بسيط منظم متوارث يوحي بالرهبة وبساطة المنقلب في شكل أبعاده محسوبة تشترك به القبورجميعا 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 وعلمنا تناسخها القصد والفكرة((وفي مقابر النجف العامة والخاصة خارج الصحن الشريف ما يؤلف دواوين كاملة من الشعر الرائق))[١٢٩].

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))[١٣٠] ، ((كل هذا الضيق آل إلى أن تضيق الشوارع وآل أن تسمى مساحة لا تزيد على خمسين أو ستين مترا بـ(الفضوة) وصغرت البيوت وتحاشكت الدور حتى لم يعد يفصل بيتا عن بيت إلا جدار لا يزيد سمكه على سمك الآجرة المربعة الخفيفة من آجر النجف القديم ، وقد أدى هذا الحشك إلى أن تصبح النجف على كثرة نفوسها كأسرة واحدة تسكن بيتا واحدا))[١٣١]، لها تقاليد مشتركة يكاد أن يدوّرها 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))[١٣٢].

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

الطرق الرئيسة للمحلات الأربعة هذه تصب كلها بوزن هندسي في الصحن الحيدري الشريف وعليها يقطع ساكنوها أعمارهم اليه((فكان يعجّ بحلقات الدرس))[١٣٣]التي اطمأنت إلى كتبٍ وكشاكيلَ 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))[١٣٤]، نستخلص الوزن من اثنين : من الشعر ومن الخط كل منهما بُني على إيقاعات متواضع عليها لايتعداها.

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:١/٣٥

(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 تعمد 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 الأمسُ المقدس خروجا عن الدين وسبّة على مذهبهم قبل أن يكون عليها، فمنذ أن حلّها الشيخ الطوسي وقيل قبله((والنجف ذاتها مركز شيعي كبير))[١٣٥]، يقصدها طلاب العلم من الأقطار الإسلامية كالهند وإيران وافغانستان وغيرها[١٣٦]، لكنهم وغيرهم ممن وفد إليها خاضعون لأخلاقياتها كمدينة إسلامية مقدسة تشي مظاهرها بذلك ، وقورة رزينة لا تقترب من جلبة المدن العصرية فهي مركز للثقافة الدينية الشيعية يقصدها طلاب العلم من العالم الإسلامي بأسره حتى عُدّت سدنة لتراثنا الإسلامي[١٣٧]، وأمست((تدعى... عاصمة العراق العلمية))[١٣٨].

مدينة تستيقظ كل يوم على وزن زمكاني ثابت ، ضريح سماوي تدور حوله أنشطة ثابتة ، دروس يدور ثباتها في حلقاتها وأوقاتها ، أذان يُصدَح به ثلاث مرات في اليوم ، أفراح وأتراح لها إيقاعات ثابتة ، مدينة تصدر العمائم وتستقبل الموتى ، إيقاعاتها ثبتت أوزاناً زمكانية لا يهددها أيُّ إيقاع جديد فإن طرأ على رتيب أوزانها إيقاعٌ وافدٌ عُدّ 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 تلقتيان 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 ونوادرَ))[١٣٩]، فـ ((أينما اتجهت وجدت للدرس صرحا

---

(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):٨١ــ٨٢، وينظر في المجلة ذاتها(نظرة إلى النجف الاشرف ودورها في مقاومة بريطانيا في العراق:١٣٥

(١٣٨) يومان في النجف:٢٣٣

(١٣٩) مذكراتي:١/٦٥

كان الشعر من أركانه))[١٤٠]، حال ملازم لحياة النجف ومن حلـــّها((وقلمـــا ضـــمت دعـــوة خصوصية في مجلس من المجالس جمعاً من الأدباء ولمْ تُؤدم هذه الدعوة بالشعر))[١٤١]، فهـــو متعة لمجالسهم حيث المطاردات الشعرية تقطع من الليل ساعاته ، وحيـــث مـــسابقات التقفيـــة الصعبة ؛ يُقرأ هذا البيت أو ذاك تاركين للآخرين التسابق في استنباط القافية[١٤٢]،((وقد رأيـــت مهدي الجواهري الشاعر في شبابه يراهن على أن يقفي من كل عشرة أبيات ثمانيـــة ، ولكنـــه كثيراً ما كان يقفي العشرة بكاملها من دون أن يخطئ القافية))[١٤٣].

كل شيء متقن الوزن له قواعده وقوانينه حتى المتعة في الشعر يجـــب أن تخـــضع فـــي أماسيهم إلى قوانين لا يشط عنها ؛ تنظّم الآخرين وتسير بهم على وزنها ، وها هو الجـــواهري يخضع لها ويتدرب على الانصياع اليها ، هي مدينة سكنت إلى التراث واسلمت لـــه زمامهـــا وعليه يقتات أهلها وبه تصدر بضاعتها وما تأويل دينها وتفسيره إلا به ؛ فلـــو أعـــوز الـــنص الشرعي سند لغوي هرع فقيههم إلى التراث قاصداً الشعر منه((مروياً كشواهدَ وأدلة للكثير مما يدرس من المواضيع))[١٤٤]، فالتراث ــ وبعضه الشعر ــ كفة الأجداد التي لن يصل إلى عِدْلها حفيد ، بل عليه أن يترسمه عله يحظى ببعض ما حظوا((ولا أحسب أن تعلم الكتابة قد جرى عن غير طريق الشعر في جميع القرون السالفة))[١٤٥]، فكان((لا بد للشعر الذي تعج بـــه المدينـــة صباحا ومساء أن يفعل فعله في النفوس وأن يبني له صروحا لم تبنه مدينة من قبل))[١٤٦].

موجز القول: إنها مدينة بُنيت على وزن المُسلمات الثوابت الـــشواخص ، تـــدور عليهـــا لتكسب دنياها مثلما تدور حول ضريح إمامها(عليه السلام) لتكسب آخرتهـــا ، مبادؤهـــا مثـــل منائرها ؛ شاخصة مدورة تكرر نفسها . تعد بيوتات نسبها على اصابعها وتقسم ماءها على اثنين :ماء للشرب يأتي به السقاة وآخر تأخذه من آبارها لمستلزماتها الأخرى ، جوها سكنه الـــصيف فصلاً طويلاً كاد يخفي الفصول الأخرى وشن مع الصحراء على المدينة حراً شرساً لاهبـــاً لاذ أهله منه في سراديبها ، مدينة قسّمت سكانها نصفين :نصف عصمهم سورها ونـــصف مـــوتى

---

(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 ، زياراتها موزونات تعد علـــى اصـــابع التقويم الهجري ، منها يدر أهلها بعض رزقهم ، أما جله 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 مأكل ومسكن وملبس وسلوك ومن شعر هو لسان لغتها((فعلاقة الشعر باللغة هنا يغلب عليها عنصر الثبات مع الواقع والانسجام مع التراث))[١٤٧].

زوّارها يدورون حول مرقدها 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 ايذاناً بوقوع حدثٍ كالكسوف أو الخسوف ، فيطمئن سكانَها على أن ذاك الأذان كان وزناً لا إيقاعاً جديداً وإلّـــا فهـــو بدعـــة ينهض للرد عليها العوام قبل العلماء.

لقد ألزم الوضع الديني المدينة على أن تلتزم أوزانها وتجلها ، فالدين يقين يفرض شـــكله العامة على كل شيء في المدينة مرضاة لربهم وما لم يجتهد به العلماء يتخرّج تزمتُهم اجتهاداً له يفرضونه حتى على مقلديهم ، هبت معهم أرضهم القاسية وسماؤهم التي تأوّلوها مؤيدةً وناصرةً ومثيبة.

---

(١٤٧) قضايا حول الشعر:١١٠

الجواهري والإنشاد:

انا في ركاب الشعر ما لـم احـدهُ فإذا حدوتُ فإنـهُ بركـابي[١٤٨]

والدي يدندن كثيرا!!

فلاح الجواهري[١٤٩].

كان الكلام العربي كله منثوراً لكن أهله احتاج تغنيهم بمكارم أخلاقهم وطيـب أعـراقهم وذكر أيامهم وأوطانهم التي يستبدلها طلب الكلأ والماء إلى اعاريض جعلوها موازين لكلامهـم لتهتز أنفاسهم إلى الكرم وتعلّم أبناءهم حسن شيمهم فلّما تمّ لهـم وزن كلامهـم سـمّوه شـعراً لشعورهم به[١٥٠]، وقيل إن العرب رأت أن منثور الكلام يفد عليهم وينفلت عـنهم مـن دون أن يجد التدوين لافتقادهم إلى مستقرات فتدبّروا الأوزان مخرجين الكلام أحسن مخرج مغنـى 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 أغراضـه متداولـة ومقاصده تستنسخ مقاصد أمسه البعيد.

كان الشعر من قبلُ تتداوله المهرجانات والأسواق الجاهلية وكان له فيها طقـوس إلقـاء واستماع[١٥١]، وجاء الاسلام فأنشد في حضرة النبي(ص)والخلفاء من بعده فاستسيغ ،أما كيفيـة إنشاده فلا ندريها[١٥٢]واظنه كأنشادنا ؛ فالعرب لم تنقطع قط عن انشادالشعرلتنسى أمس انشادها له.

((وتركيز النقاد على المستوى الصوتي من الشعر عند العرب واضح جلي في كـل مـا خلفوه من كتابات وهو تركيز وصل بهم إلى حد اعتباره الخاصية النوعية الوحيدة التـي تميـز الشعر، كما لخصها الدكتور صمود بالآتي[١٥٣]:

لغة

الشعر: كلام + موسيقى

نثر

---

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

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

(١٥٠) ينظر: العمدة:١/٢٠

(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[١٥٤].

إنّ اكتشاف منابع التجربة الأدبية تعويلا على علاقاتها بظواهر الحياة والانسان يعد مظهرا بارزا من مظاهر النقد الأدبي[١٥٥] والنظرية المجالية الحديثة ترى سلوكنا محصلة التفاعل بيننا وبين المجال الذي نسكنه[١٥٦]باعتبار((أن المكان لا يكتمل ويظل حالة ظاهرة حتى يجعل الناس له تاريخاً حقيقياً وجدانياً شعبياً))[١٥٧]، وما النمو النفسي إلا حاصل تفاعل مستمر بين الطفل والمحيط بما به من عناصر تحفيز واحباط[١٥٨] . يعود الجواهري إلى طفولته كاتبا : ((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))[١٥٩].

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 ألأخرى))[١٦٠].

أخذ عن عاشوراء مدينته ترنم النائحين على شهداء الطف فأمسى الترنم عنده سبيلا 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 مدرارا!!.

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

---

(١٥٤) ينظر : في البنية الايقاعية 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:١/٤٠ ، 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))[١٦٢] فما بالنا بمن سكن النجف وسكنته نوائحها حتى قال بعد حين((إنني...أحسد كل ضعيف ذاكرة لا يتمثل معها ما أتمثله حتى ساعتي هذه من أطياف واشباح وكوابيس))[١٦٣].

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

تصدح منائر الصحن الحيدري بالأذان فتجاريها مساجد الأطراف الاربع كل يوم ثلاثة أوقات ، فإن أدبرت الظهيرة أقامت تلك المساجد مجالسها على موتى المدينة ، كل مسجد يصطف على ضفتي بابه أفرادٌ لعشيرةٍ أو بيتٍ من البيوتات التي عرفتها النجف ، يمدّ المسجدُ لسانَ منارته ويختار قارئُ القرآن التجويد ممعناً في فنه لشغل حيز الوقت الذي يطول فيه الوقوف استقبالاً للمعزين في ثلاثة ايام متواليات، ولربما شغل المسجدَ الواحد مجلسا عزاء؛ واحدٌ قبل صلاة المغرب وواحدٌ بعد إقامتها وصلاة العشاء بقليل ، وفي فواصلَ يستريح فيها قارئ القرآن الكريم ينهض الشعراء والخطباء مؤبنين ومشيدين بخصال من اقيم على روحه العزاء، وقد تقام احتفالات مخصوصة يقف فيها الشعراء مؤبنين الميت مظهرين خصاله وثقل فقده عليهم ، هذا كله في أذنَي 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)الدكتورة خيال الجواهري تحاورمحمدمهدي الجواهري ، جريدة البينة ، العدد(١٨٢)الصفحة الثقافية ،الخميس ٢٠٠٦/٨/١٧.

(١٦٥) مذكراتي:١/٣٥

(١٦٦) م.ن:١/٥١

الفرات) وهو ينشد أكثر من قصيدة واحدة في رثاء جدتي ..... وسمعت قصيدة الشيخ جواد الشبيبي وقصيدة عبد المطلب الحلي...ولئن استعصت عليَّ المعاني الصعبة للقصائد فقد أخذني ايقاع الشعر المتين الساحر الصاعد النازل الموسوس هامساً أو الصارخ منذراً ورأيت أكابر أهل البلد يهتزون على هذا الايقاع وتتفتح عيونهم على قدر ما شنفت به آذانهم وهم يستعيدون القارئ لحظة وصوله إلى ما يسمى (بيت القصيدة)))[١٦٧].

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

أما مكتبات بيوتاتها فقد رُصَّ فوقها التراثُ كتباً ومجلدات ، يقول:((بدأت القراءة وأنا في سن الثامنة وبتوجيه من والدي وأخي عبد العزيز، كنت اقرأ النماذج العليا في نهج البلاغة ، في هذه السن كانت القراءة بصورة قسرية وموجهة))[١٧٢]، ونهج البلاغة ــ كما هو معلوم ــ جلُّهُ خطبٌ والخطب يوصلها الإنشاد ويبني بسماته مفاصلها ، أما الشعر فقد نضدته تلك المكتبات دواوينَ 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 تعرّفوا 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)الدكتورة خيال الجواهري تحاورمحمدمهدي الجواهري، جريدة البينة،العدد(١٨٢)الصفحة الثقافية ، الخميس ٢٠٠٦/٨/١٧

الأمس تمجيداً وفخراً وعنه أخذت الشعر، كان يخطف في خلسة من والده عيون الشعر[١٧٣]التي اكتظت بها المكتبات النجفية دواوينَ مؤسساً له ثقافة صنعتْ شعره وجعلته((لا يخضع للحداثة_ كمصطلح شعري ــ ولا ينتمي إلى المدينة الحديثة من حيث القابلية أولاً على تبنّي الموقف من الحاضر واستيعابه فكرياً ، والثانية أنه لا يخوض عباب الشعر من حيث هو رؤيــا))[١٧٤]، 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 عدّت في مدينته مروقاً أو بدعــة وكل بدعة في النار!!.يقول:((كنت محاطاً بالشعر والشعراء أينما ذهبت وفي أي بيــت دخلتــه وعرفته كنت أجدهم أمامي: من عهد امرئ القيس في الجاهلية، والكميت ودعبــل فــي العهــد الأموي ، وكل عباقرة الشعر في العهد العباسي والعهد الاندلسي وعهد شعراء المماليك...حتــى عهد المرحلة التي أعيشها))[١٧٥].

مدينة تقيم الإنشاد وترفع مَن امتلك ذاكرة قوية يستظهر محتواها الإنشادُ فينال صــاحبها المكافأة،ولقد كانت للجواهري ذاكرة قلّ مثليها سارت به إلى الإنــشاد علــى هــدى مدينتــه ، يقول:((تقدّم صديق عزيز عليّ...ووضع أمام عيني ليرة رشادية ذهبية كنت أحلم بأمثالها وقال إنها لك إذا حفظت كل هذه الأبيات في يوم واحد...وَعدت إلى المجلس في اليوم التالي وبــدأت أتلوها على ظهر قلب))[١٧٦] ، و((كان أترابي وحتى من درست عليهم يتسلون باختبار حافظتي الشعرية وكان يتلون عليّ أربعة أو خمسة بل حتى سبعة أبيات وعليّ أن أعيدها علــى الفــور فأعيدها فعلاً ولمرة واحدة ويصل الرهان بينهم بهذا الصدد حداً بعيداً))[١٧٧].إن الله سبحانه حباهُ 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 العلويــة المدفــّأة هرباً من النوم تحت السن الرملي ذك لأختلي بأحبائي الشعراء ودواوينهم ولا اكتفــي

---

(١٧٣) ينظر: مذكراتي:١/٦٨

(١٧٤) من الغربة حتى وعي الغربة.

(١٧٥) مذكراتي:١/٦٩

(١٧٦) م.ن:١/٧٠

(١٧٧) م.ن:١/٧٠

بحفظ ما يعجبني ، بل وأعيد كتابته))[١٧٨].

كان الشاعر في مدينته لا يُحسب شاعراً إلا إذا أعلن شعرَهُ منشداً إياه ، وكانت مدينته تعدّ الشعر كمال الناقص ومنقصة الكامل ، فالمرض النجفي الادبي يتمثل في أنفة ممتهني الفقه من الشعر[١٧٩]،كتب الجواهري :((لقد بدأ والدي حياته شاعراً...ثم انتهى فقيهاً، وأرادني أن ابدأ من حيث ما انتهى إليه))[١٨٠] ، كان أبوه شاعراً ثم صمت مخافة أن يعدّ الشعر مثلبته فقيهاً((إنه كان يغنّي ثم خاف فترك الميدان))[١٨١].

مدينة الجواهري آنها كانت مرجع آل مذهبها إلى اسلامهم ومرجع الشعر إلى جاهليته وحُقّ 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))[١٨٢]، وقضية السمع(الامتلاء) ثم التفريغ(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 فـ((في مدينتي يرى المرء العجب العجاب فحتى القصاب أو البقال إذا أراد الاستراحة من عناء العمل قرأ شيئا مما يُلقى على المنابر الحسينية أوعلى 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))[١٨٣].

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/س١/ ع١/ سنة ١٩٧٣م:٧٥ــ٧٩

(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

حداء البدو واشعارهم وقصائدهم وباللهجة البدوية نفسها أحيانا))[١٨٤].

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 فـ((هو في أثناء نظمه يترنم بصوت عال ويتكلم مع نفسه))[١٨٥] فـ((طريقته في قول القصيدة أن يقول البيت الاول فيها ثم يظل يترنم به بصوت عال حتى يأتيه البيت الثاني فيترنم بهما معا))[١٨٦] ، يقول:((إلقائي كان يُضرب به المثل وبانسجامه مع إشارات اصابعي التي تكاد تكون صوراً توضيحية لمن تعثر عليه الفهم حتى لِمن لا يُتقن اللغة العربية وهو ما يسمونهُ (فن الاصابع)))[١٨٧]إنه الايغال في الرؤية والانغماس في تفاصيلها حتى غدا شكّ التوصيل يعتمد الاصابع لساناً آخر.

بذرت طفولته وساكنوها أشخاصاً وأمكنةً عادةَ الانشاد فيه، يقول:((كان الأب يطيل الغياب في زيارة الاصدقاء والمعارف فأنتهز فرصة هذا الغياب السانحة لافر إلى لعبة الشعر والأتغنى به غناء...بمثل ما يتغنى به حداة البدو وشداتهم...كان للمنابر الحسينية ثم منابر التهاني والتعازي وما شابهها من مناسبات أخرى شعرية كثيرة تأثيرها علي لكأنّ 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 الحداء الذي كان يطرب أمي ويؤثر فيها إلى ما يشبه حد البكاء))[١٨٨]، لكأنّ الانشاد انين ونواح سببه تأنيب الأب على سماع صوت الشعر منه ، ولكأنّ تأثر الأم به حد البكاء إثابة استدرها بالحداء على الطريقة الحسينية أو لكأنّ الإنشاد شكوى يبثها إلى أمه بالطريقة التي تؤثر

---

(١٨٤) مذكراتي:١/٣٣

(١٨٥) الجواهري شاعر العربية:٤٦

(١٨٦) الجواهري دراسة ووثائق:٢٠٩_٢١٠

(١) مذكراتي:٢/١٢٤

(٢)م.ن:١/٦٨ــ٦٩

(٣) محمد مهدي الجواهري ،دراسات نقدية :١٩

(٤) ثمانون أبي فرات،مجلة"المجلة" اللندنية، العدد١٣٦ :٦٤

(٥) زهير الجبوري، بريد الغربة 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 وَقُلْ 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 نسبيا إلى ضحايا الفقر والاستغلال))[١٨٩] ، وظل حداؤه وسيلة تحضير وتوطئة النفس لقول الشعر، إنه يذيبها بحر أنفاس الأنين الذي يحضر به أمس الشعراء البعيد وأمسه القريب المسكون بالعويل الشيعي،يقول:((إنني أغني وألحن القصيدة وكنت قد اعتدت على ذلك في النجف منذ البدايات فحين تداهمني القصيدة أنزل إلى السرداب(القبو) أحدو ثم اطرب وادخل بعدها في ملكوت الشعر في عالمي الشعري))[١٩٠].

لقد غدا الشعر(تطهيرا) له يعيدك إلى ارسطو في تنظيره للمسرح التراجيدي، يقول:((وعندما يكتمل البناء متجملاً بالشكل ؛ أعود إلى نفسي وأضحك معها أحيانا))[١٩١] ، ثم صار الحداء عنده جمل الصحراء الذي يصل به إلى عذوبة روحه والى 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))[٢]،((إن مستوى الايقاع تناظر مع مستوى التعبير لتكون هناك لغة متداخلة في وسط مملوء بالضروب والموازنة على مستوى الالقاء))[٣]، 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 وفراشي 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، العدد١٣٦ :٦٤ (٥) مذكراتي:٥٨/٢ ، ديوان الجواهري :٢٤٥/٣

(٢) ،(٣) زهير الجبوري، بريد الغربة لمحمد مهدي الجواهري ، قصائد تستوعب الكثافة والتنويع 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(آيهٍ عميد الدار))[٤].

لا فرق بين حزنه وفرحه المهم أن يقتنص منهما حيزا يصلح أن يمد عليه حداءه ليغيب عن أي منهما ومحيطهما إلى عالمه الشعري((حيث وجدتني...وبين دمدمات الناس والنغم أدمدم وعلى طريقتي البدوية بواحدة من قصائدي التي اعتز بها كثيرا))[٥]، هذا وهو منشرح منبط الاسارير ،أما وقد احكم الموت عليه في أخيه جعفر فإنه((وفي اليوم الثالث من هذه الفواتح وفي صباحه تحديدا 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 قتامة وأغلقت عليّ الباب وبدأت الحداء بصراخ لم أمارسه من قبل صراخ الشاعر الذي لا يستطيع أن يتناسى طيف شهيده ولم يودع أعز منه لأخط ما تنزل عليّ من إلهام شعري)).[٦]

إن هذا الإمعان في الحداء أو الإنشاد أو الغناء أو الترنم على الطريقة الحسينية ــ سمِّهِ ما شئت ــ كان السبب الأهم في حلاوة إيقاعه وجعله صنّاجة تبادرك أنغامُهُ محتشدة بالمعاني وهو السبب الذي صار به على درايةٍ بانتقاء الحرف ثم انتقاء الكلمة ثم انتقاء الجملة الشعرية حتى أمسى النبوّ 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 رنينا كرنين العود ونغم الوتر وان لها في السمع جرسا وفي النفس حلاوة))[١].

الجواهري والشعر الحديث:

الشعر كلام من أقوال موزونة تتساوى في زمن النطق[١٩٢]، ولم يميز قدماؤنا بين الشعر والنثر إلا بالوزن والقافية[١٩٣]، فهذا ابن منظور يعرّفه بأنه((منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية))[١٩٤]، جاعلا منه نظير اللؤلؤ في النظم[١٩٥]. عموما((الشعر عندهم...كلام موزون مقفى ، وهو تعريف حاز إجماعهم في احتوائه على الوزن مكوناً للشعر لا يختلف عليه اثنان))[١٩٦]، فالوزن هو أعظم أركان الشعر والأولى به خصوصية[١٩٧]، فهو وسيلة مرهفة تمتلكها اللغة لاستخراج ما عجزت دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية[١٩٨]، فالشكل الفني ما هو إلا اشتباك منظم لعناصر أداء عامة لها وظائف حقيقية متآزرة في سبيل الإحاطة بالتجربة لإنتاج دلالة ما، أو صورة لموقف[١٩٩]، وقد أحس قدماؤنا بتداعي الكلام الموزون وحضوره من دون إرهاق للذاكرة[٢٠٠]. يرى جويو ومعه سبنسر أن هذا النظام(الوزن) يوفر للشعر موسيقى تدفع به إلى القلب جاعلة من معانيه أسرع لصقاً مفتحة لها طاقات الذهن[٢٠١]، فالكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجيباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع تنسجم مع ما نسمع في سلسة متصلة من دون نبو تنتهي على وفق عدد معين بآصرات معينة عند مانسميه القافية زد على هذا كله أن الوزن في موسيقاهُ يضفي 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[٢٠٢]، فالوزن بمفرده مثير لانتباهنا[٢٠٣]

---

(١٩٢) ينظر: مفهوم الشعر:٣٦٧

(١٩٣) ينظر: قضايا حول الشعر:١١٦

(١٩٤) لسان العرب، مادة(شعر).

(١٩٥) ينظر: لسان العرب، مادة(نظم) (الموسوعة الشعرية / الاصدار 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

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

فهناك شعر وضع للتغني ، شعرٌ يطلب تناسق النغم[٢٠٦]،وهوشعرنا العربي الذي يوسم بأنه شعرٌ غنائي ، إن((موسيقى بحور الشعر العربي ملمح وراثي تعرف به صراحة أصله ونقاء محتدهِ كما تعرف أمة من الأمم ملامحها الموروثة))[٢٠٧].

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

لم يكن همُّ الجواهري من الشعر شكله وإلا لادعى أنه سابق السياب ونازك في كتابة الشعر الحر وقد كتبه عام ١٩٣٢م[٢١٠] ، فـ((التجديد عنده يجب أن يكون مقيداً بكل قيود الفن من وزن وقافية وأسلوب وموسيقى وجمال في الاعداد فالمشي أسهل من الرقص ولكن الرقص هو فن مع أنه مشي))[٢١١]، 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 حديثا بل هو ركيك ، والحداثة لا يمكن أن تعني الركاكة، بل هي تجديد لروح الشعر العربي وتطوره نحو الأفضل ، والشعراء الذين يدعون

---

(٢٠٤) ينظر: المنطق:٤٦

(٢٠٥) قضايا الشعر المعاصر:٢٣٠

(٢٠٦) ينظر: قضية الشعر الجديد:٢٢

(٢٠٧) حركة الشعر في النجف الاشرف 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

الحداثة إنما يفعلون ذلك عجزا منهم ؛ يستسهلون الصعب ويغلفون كلامهم بـــالغموض ليـــوحي للقراء بشيء من الرهبة وإني أقول لهذا الجيل من ناظمي الكلام: إنكم استرحتم من حيث تعـــب الكرام))[٢١٢].

والجواهري لا يصدر حكمه هذا عن تنظير وإنما هي تجربة شعرية طال له الأمـــد فـــي مصاحبتها ، تربت ذائقتها في مجالس النجف على بحور الشعر العربي ، بدأ تربيتهـــا مـــستمعاً صغيراً مسحوراً بإيقاع الشعر العربي[٢١٣]. وشبّ بها شاعراً كبيراً مقتدياً بكبار شـــعراء هـــذا الايقاع سابلاً ما ساروا عليه وما وطّؤوهُ له وصولاً إلى المتلقي. يقول:((تهيّبت التجديد لأنني لم احب أن أرى الجواهري يخسر حب الجماهير التي تبح صوتها بالهتاف له والله إنـــي لأعجـــب كيف يجرؤ الشعراء المجددون على ما يعملون ــ أنها لشجاعة عظيمة ــ فمن هنـــاك ليهتـــف لهم))[٢١٤]، كان الجواهري يخاف ردّة فعل الناس مدركاً((ان استساغة الاوزان الشعرية مـــسألة عادة تكونت بكثرة ترددها على الاسماع ترتاح اليها الآذان وتطمئن اليها النفوس))[٢١٥]، لقد كان همه من الشكل التوصيل ليس غير ولا يحسبه إلا سبيلاً ومدخلاً إلى الجماهير يوصـــل عليـــه الكلمة الجريئة معبراً بها عن نفسه وخوالجها[٢١٦]، فإذا تغرب الشكل عـــن الجمـــاهير تغـــرب التوصيل اليهم، فالجواهري في شعره يتهيّأ لقياسات أوْهاها الوزن والقافية[٢١٧]إذا مـــا خاطـــب جمهوره مادام هذان القياسان قد تكفـّل التراث الشعري العربي بهما وأوجدهما في المتلقي فـــي مديات ادراكية رائعة،لذا نراه في خطابه الشعري العراقي والعربي يلتزم كل الالتـــزام الـــشكل الخليلي، لكننا نجده يخفف من هذا الالتزام مائلاً إلى التوشيح حين يعيش تجربة خاصـــة كمـــا في(ايها الأرق)و(يا نديمي)و(أنيتا) بتوشيحاتها الاربعة ، أو حين يعيش تجربة ينتقل بهـــا إلـــى أجواء ليس فيها جمهوره العربي، كما في قصيدته(أفروديت) وتوشـــيحات:(بـــاريس)، و(عـــالم الغد)و(فرصوفيا) وغيرها من التوشيحات التي خاطب بها سوى جمهوره العربي وتناول غيـــر قضاياه وإن كان تجديده هذا في الشكل لا يتجاوز موروثه فهو يجدد فيه ولا يأتي بجديد عليـــه تعبيراً عن أصالة مبدع كبير يرى في قديمه جديداً متجدداً.

---

(٢١٢) الجواهري على مشارف الثمانين، مجلة"الدوحة" القطرية،العدد٥٢،أبريل،١٩٨٠م:٨٣

(٢١٣) ينظر: مذكراتي:١/٧٠

(٢١٤) مجمع الاضداد:١٥٧

(٢١٥) الجواهري دراسة ووثائق:١/٨

(٢١٦) ينظر: مذكراتي:١/٤٢٢

(٢١٧) ينظر: من الغربة حتى وعي الغربة: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 قرنَهُ في الأدب العربي من رأس أمين الريحاني[٢١٨] ، 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 وعوضاً 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))[٢١٩].

لكن تقليد الجواهري لم يكن خضوعاً ، فالخضوع يتنافى مع جبلّته إنما هو مجاراة وارتداء سمتِهِ لمنافسته ثم تجاوزه [٢٢٠]، 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 أعتذر وأعيدها اليهم))[٢٢١] ، وقد أخذوا عنه فهذا كبيرهم السياب أخذ عن الجواهري بواكير معانٍ معيداً سبكها على تفعيلات الشعر الحر ؛ منها قول الجواهري في قصيدته(إلى الشعب المصري) :

لله جوك أي مبعث فتنة حتى الطبيعة عنده تتمصر[٢٢٢]

أخذه قائلاً (حتى الظلام ــ هناك أجمل فهو يحتضن العراق) [٢٢٣]، ويقول الجواهري في قصيدته(الشاعر):

رنة المعول في الحفرة صوت للمنايا[٢٢٤]

((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):٢/٢٢٢

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

(٢٢١) الجواهري في أعوامه الأخيرة، صباح المندلاوي،جريدة الصباح،العدد(١٠٤٩)،٢٤ شباط،٢٠٠٧م، ج٢٦

(٢٢٢) ديوان الجواهري :٣/٢٨٧

(٢٢٣) ديوان السياب:١/٣٢٠

(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 ، معوّلاً على حضور معاني الجواهري في الملتقى ليحضر هو في تجديده الايقاعي.

(٢٢٥) ديوان السياب:١/٧٠١، النار والجوهر:١٤

مآخذ عروضية:

لا يمكن أن يتهم الجواهري بقلة بضاعته في علم العروض أو في قواعد القافية ، والشاعر الحق ــ ناهيك عن الجواهري ــ لا يضع العروض على أصابعه آناء 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 ــ استثني الناظم ــ حين تأتي قصيدته يأتي معها المأخذ العروضي أو النحوي أو الصرفي أو..... وما أن تهدأ فورة القول ويسكن جيشانها حتى يلتفت عقل الشاعرإلى علوم هذه الأخطاء ليتجاوزها واعياً مدركاً .

أما الباحث فعليه أن يقاضي النص الذي بين يديه وأن يتناول مساقطه متهماً ما فيه، مظهراً مآخذه 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 مآخذ على شعره لا تنال من مكانة الجواهري الكبير؛ بل تدفع الباحثين الى طرد التوخّي في البحث ثم كسر الإيقونات التي تعوّدنا أن نقف أمامها خالعين عقولنا مكذبين تصحيحنا لأخطائها.

هذا خطأ نحوي لم يُلْتَفَتْ اليه برغم وجوده في قصيدة شائعة هي قصيدة (آمنت بالحسين)[٢٢٦] ، يقول الجواهري في البيت الثامن عشر منها :

لِتُبدِلَ منهم جديبَ الضمير بآخر معشوشبٍ مُمرع

والصحيح أن الباء تتقدم المبدل لا البدل ، لكن الجواهري نهج سبيل العامة في بيته مؤكداً هذا النهج بكلمة (آخر)التي أحوجها الوزن فهبطت بالبيت كله بعد أن خادع إيقاعُ عاميّتها الشاعرَ مُوقعَهُ في مأخذ المعنى ، قال تعالى:﴿وَمَنْ يَتَبَدَّلِ الْكُفْرَ بِالإِيمَانِ فَقَدْ ضَلَّ سَوَاءَ السَّبِيلِ﴾[٢٢٧]، وقال سبحانه: ﴿قال اتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير﴾[٢٢٨]، وقال عز من قائل :﴿وَآتُوا الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ وَلاَ تَتَبَدَّلُوا الْخَبِيثَ بِالطَّيِّبِ﴾[٢٢٩]، ونجد هذا المأخذ في البيت الخامس عشر من قصيدة (لبنان يا خمري وطيبي)[٢٣٠].

---

(٢٢٦) ديوان الجواهري:١٢٩/٣

(٢٢٧) البقرة :١٠٨

(٢٢٨) البقرة:٦١

(٢٢٩) النساء :٢

(٢٣٠) ديوان الجواهري :١٧١/٤

شـــــيطان غوتـــــة يـــــا ربيـــــــ ب الغـــــدر والـــــدم والحـــــروبِ
ومقـــــــايض الـــــــسبعين بالـــــــ عـــــشرين عـــــن ثمـــــن رهيـــــبِ

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 ديوانـــه ذي المجلدات الخمسة في احدث طبعاته [٢٣١]، يقول الجواهري على مجزوء الرجز بيتاً مـــدوراً من قصيدته (ثورة العراق) :

مـــــــواطني	**شـــقت وابـــــ**	**نـــاء الـــسقو**	**ط ســـــــــــــــــــــعدوا**[٢٣٢]
مُتـَـفـْـعِلـــــُنْ	مُتـَـفـْـعِلـــــُنْ	مُـــسْتـَـفـْـعِلُنْ	متعلـــــــــــــــــــــــــن

(ويندر فيه جداً(الرجز) اجتماع الخبن والطي في زحاف مـــزدوج يـــسمى (الخبـــل) فتصير التفعيلة (متعلن))[٣]ولا يستقيم البيت الا بإشباع كسرة الطاء من كلمة (الـــسقوط) ليصير حرفاً ، ويقول في بيت جاء تدويره خطأً من قصيدته(الاحاديث شجون) كما نـــراه في أصله مقطعاً تقطيعاً عروضياً:

شرع في الـــ	**ـــناس والديـــ**	**ـــن وعود عمَّ فيها الـــ**	**ـــخلف والوعـــ**	**ـــد ديون**[٤]
فعلاتـــــــن	فـــــــاعلاتن	فَعِلاتـــــن/ فـــــاعلاتن	فـــــــاعلاتن	فَعِلاتُـــــن

يظهر التقطيع أن البيت غير مدّور وأن عروضه جاءت (فاعلاتن) مخبونة (فعلاتن) ، ولا يجوز هذا فعروض الرمل غير المجزوء يجب استعمالها محذوفة(فـــاعلن)[٥] الا للتـــصريع ولا تصريع في البيت[٦] ، ((ولا تجدها تامة الا شذوذاً أو في حالة التقفية والتصريع))[٧]، ويقع فـــي الخطأ ذاته في بيت آخر من القصيدة ذاتها :

---

(١) ديوان الجواهري،طبعة كاملة منقحة في خمس مجلدات /الناشر:بيلسان للنشر والتوزيع والاعلام ،بيروت ،لبنلن ، ٢٠٠٠م.

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

(٣)الايقاع 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) ـــ (فعلن)،ينظر: الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة

(٦) ينظر: ميزان الذهب: ٦٩(الهامش)

(٧) فن التقطيع الشعري والقافية : ١٣٥

ضحكت فيـــ/ـــها من الرو/ض وجوهٌ وجرت بالـــ/سلسل العذ/ب عيون[٢٣٣]

فعـــلاتن فاعـــلاتن فعـــلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

ولو أبدل (جفون)بـــ(وجوه)لصحّ له ذلك على وجه التصريع ، وقد يُغفر له لـــو جـــرى مجرى المتنبي في قصيدته البائية التي يمدح فيها بدر من عمار قائلا:

إنمـــا بـــدر بـــن عمـــار ســـحاب هطـــل فيـــه ثـــواب وعقـــاب

إنمـــا بـــدر رزايـــا وعطايـــا ومنايـــا وطعـــان وضـــراب[٢٣٤]

اخرج عروض مطلع قصيدته على (فاعلاتن) وأجراها على ذلك رجوعاً إلى الأصل فـــي الدائرة ، ولكنّ الجواهري تراوحت عروض قصيدته بين (فعلاتن) و(فاعلن) و(فعلن) ، فصحّت منه العروض على (فاعلن) و(فعلن) ، وردّت عليه (فعلاتن) أو(فاعلاتن) ، ولقد عيـــب علـــى المتنبي هذا واتُّخذ ارتجاله في قول القصيدة ذريعة للرد على ناقديه[٢٣٥]، وكانت ذريعتـــه فـــي أن((الوزن لا يليق به لأنه على زعمه موضوع للعامة فأراد أن يخالف ما تواضع عليه العامـــة ولو بعض الشيء))[٢٣٦] ، فإذا خالف المتنبي الوزن فلمَ لا يخالفه الجواهري وهو القائـــل ((إن عطائي أكثر من المتنبي فالمتنبي ليس لديه ربع ديوان))[٢٣٧].

في قصيدة على بحر الرجز[٢٣٨] يستفتحها قائلاً :

يـــا هائجيـــ/ن لخريـــ/ف فـــارس مـــا تـــصنعو/ن لـــو أتـــى/ ربيعـــه

مـــــستفعلن/ /مـــــتفعلن مـــــستفعلن/ مـــــتفعلن/ مـــــتفعلن

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

ورافعيـــــ/ـــــن طنبـــاً /تدعمـــه قـــــدودكم/ دام لكـــــم/ رفيعـــــه

مـــــتفعلن / /مـــــستعلن مـــــتفعلن مـــــستعلن مـــــتفعلن

ويمدح الباجه جي في قصيدته (الباجه جي في نظر الخصوم) بـــسذاجة يغفرهـــا وعـــي

---

(١)ديوان الجواهري:٢١٤/١

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

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

(٢٣٦) فن التقطيع الشعري: ١٣٨(الهامش)

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

(٢٣٨) الخريف في فارس:٢٩٨/١.

عصره لرجاله فيأتي بموسولني قدوة لممدوحه!!:

فيـــك ـ لـــولا امـــة جاهلـــةـ   شبةٌ يـــدنيك مـــن (مُوْسُولـــَني)[٢٣٩]

يضطرهُ الوزن إلى تحريف الاسم وإلا فأين (موســولني) مــن (مُوسُولـــَني) ، وهــذا التحريف نجده كثيراً في مرحلة ظهوره مثل قوله:

يـــــا سواســــــبولُ ســـــــلامْ   لا ينـــــــل مجـــــــدك ذامْ[٢٤٠]

والأصل (سواستبول) القاعدة البحرية السوفييتية الــشهيرة خــلال الحــرب العالميــة الثانية،كما أن الألف في (سواسبول)لا يجوز بقاؤه لأنه حرف ساكن والــسين بعــده ســاكن ، وخضوعاً للوزن يتحول عنده (سْتالين) الى (سَتالين).

سَتالين يا لحن التخيل والمنى   تغنيه أجيال وترويه أعصرُ[٢٤١]

إن التربية الاسبارطية السائدة في العالم زمن القصيدة جعلت الشاعر يمجد القتلة بــأعلى نموذجين لهم وهما موسوليني وستالين ، ثم ها هو يصرف الاسم الأعجمي بعد أن يلحــق بــه تحريفا!!!.

ولـــو غيـــر روميـــلٍ لقلنـــا كغيرهـــا   ســـقاه الـــردى عاطـــت بأكؤســـها شــ ـا[٢٤٢]

ثم يلتفت إلى حمورابي فيحذف ياؤه قرباناً للوزن:

هنا حموراب سنّ العدل معتمداً   به على حفظ أفراد وعمران[٢٤٣]

ولو أعمل الشاعر قريحته قليلا لتلافى كل هذا ولأتى بالأسماء الأعجمية من دون تحريف وعلى وزن مستقيم[٢٤٤] ، ويقع الجــواهري فــي مآخــذ عروضــية جــاءت بهــا قــصيدته (افروديت)وهي من الشعر الحر:

ثم قالت/   غني فغنـــ/نـــت
فاعلاتن   مستـــفعـــــلن فا
وهل ابـــ / ـــدع من وصـــ / ـــف افروديت غناءه[٢٤٥]
عـــلاتـــن / فعـــــــــلاتن /

---

(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 يشـــ / ـــجي اهل الـــ/ـــتصابي انـــا علـــى/ هـــامهم/ قـــعودُ[٢٤٦]

مستفعـــــلن / / فعـــولن مـــستفعلن / فـــاعلن / فـــعولن

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

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

نـــقنـــع من /لـــذة / ولهـــوٍ إنا على عرشهم شهودُ[٢٤٧]

مستـــعلن فـــاعلن فـــعولن

ومخلع البسيط لا يجوز في تفاعيله الطي (مستعلن) إلا على شذوذ[٢٤٨] ، وقد جاء به عبيد بن الأبرص في معلقته ذات المآخذ العروضية الكثيرة حتى قال فيه المعري:

وقد يخطئ الرأيَ امرؤٌ وهو حازمٌ كما اختلّ في وزن القريض عبيدُ[٢٤٩]

جـــاءت قـــصيدته (النباشـــون)[٢٥٠] علـــى البحـــر الكامـــل وقـــد وقـــع خطـــأ عروضي في هذا البيت منها:

واذا روفـــــائيلٌ يزاحمـــهُ مـــَن لا يـــجيد لصورة نقشا[٢٥١]

ولا يستقيم الوزن الا بحذف(واو) (روفائيل) مع صرف الاسم الأعجمي هذا بتنوين الضم أو أن يجيء بـــ(روفائيل)مجروراً بالباء وجعل الفعل (يزحمه)مكان الفعل (يزاحمه) ، ويقع خطأ عروضي في قصيدته (في ذكرى غاندي)التي جاءت على الخفيف :

صان غاندي دم الجموع وصـــان الهنـــد أن تستبيحـــها شعواء[٢٥٢]

فالصدر لا يستقيم إلا بحذف الألف من الاسم الأعجمي غاندي ليكون(غندي)؛كما ان كتابة التدوير خاطئة صحيحها هو:

صان غندي/ دم المجمو/ع وصان الـــ هنـــد أن تـــســـ/تبيحهـــا /شـــعواء

فـــــاعلاتن مـــــتفعلن فعلاتـــــن فـــــالاتن مـــــتفعلن فـــــالاتن

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

براهـــــا ســـــلام كلمـــــا خفــق الــصباح علــى جنــاحِ[٢٥٣]

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

حــشد مــن الخلــق بهــذا المجــاز يمــر كالأطيــاف ســرعى عجــال[٢٥٤]

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

ما أنفك يو/مك مثــل يــو/م عــن غــد كلفاً بحــب الخـــير منغــمــسا [٢٥٥]

مـــــستفعلن متفـــــاعلن مـــــستفعلن

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

يــا أبــا باســلِ وانّ صــفوَ الليــالي يتــسلّى حتـــى بفـــجرِ كـــذوبِ

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

لا ولا الوجـــه ضاحـــكاً/ وعلى سفـــ ـــح ثنـــايا /منـــه فجـــ/ر ينــوبُ

فـــــاعلاتن مـــــتفعلن/ فعلاتـــــن فعلاتـــــن فـــــاعلن فـــــاعلاتن

نجد في حشو عجزه مأخذاً عروضياً جلياً ، أما في موشحاته فنجد في(أيهـا الأرق)[٢٥٧] شكلا أقرب ما يكون إلى التوشيح الاقرع ، ليسمح له بالقول لكنه اكتفى بتسعة اغصان ، ثم انتقل إلى موشح آخر هو (يا نديمي) ، ونجد في التوشيحين 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 :٥/ ٣٨،البيت(١٤)

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

أأخي (ابا سعد) ، ومن قبل أهدى ستقبس جمرتي قبسا

(٢٥٦) م.ن :٥/ ٣٤٦

(٢٥٧) م.ن:٤/:٢٤١

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 الأسى جبل يتمشى معي وينتقل

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

انت في عيني سنى ألق اجتليه 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 فلنفسي من نفسها رصدُ

فعجزالبيت من الخفيف وليس من المديد، أما القفل فأوله من المديد وثانيه من الخفيف[٢٥٩]، ويقول:

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

جاءت صدور أبيات الغصن على (فاعلات متفعلن فعلن) ، على حين جاءت اعجازها تامة ، وهذا مما لا يجوز في علم العروض))[٢٦٠]، 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 إليَّ من أمم غابةٌ مكتظةُ الاجمِ

---

(٢٥٨)الجواهري دراسة ووثائق: ٢٠٥

(٢٥٩)م.ن:٢٠٥ــ٢٠٦

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

فكأن الصدر من الخفيف والعجز من المديد[٢٦١].لقد التفت الدكتور الاعرجي الى الاضطراب العروضي في (أيها الأرق) و(يا نديمي)،ولم يلتفت إلى الجو النفسي المضطرب الذي يتقاذف صاحب التوشيحتين. أرى أن الجواهري مدرك ــ هو في أوج عطائه آنها ــ الاضطراب العروضي وما جاء به إلا ليوافق الاضطراب النفسي الذي يعانيه ، لقد جعل من الاضطراب العروضي وسيلة من وسائل اجتمعت لاظهار الاضطراب النفسي عنده آصرها جميعاً لتُفرغ عنه حالة نفسية خانقة يدركها القاري في الشكل قبل المضمون . إن التأزم والخيبة واليأس والحكمة المسقطة في التشاؤم ــ وهي جلية في (يا نديمي) ــكلها 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 للمتنبي في طول ديوانه وعرضه ما يبلغ العشر من قصائد ومقطعات على البحر الخفيف))[٢٦٢] 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 الترنم التي اعتادها أثناء نظم قصائده))[٢٦٣] وبها ((يضمن له ان يروز موسيقى الأبيات في قصيدته فلا يشذ بيت منها في موسيقاه))[٢٦٤] ويرى ان الشاعر ما ينظمه الآن لنفسه لا لجمهوره ولا لشعبه ولا لناقده ، وانه ينظمه ــ كما يغلب الظن على فترات متباعدة قصد ان يتسلى في وحدته فيعرضه ذلك إلى نسيان المواءمة بين ما قال وما سيقول جاعلاً سلسلة الانسجام الموسيقي معرضة للانقطاع[٢٦٥] ، ويسوغ الاعرجي للجواهري أخطاءه العروضية وغير العروضية في مرحلته الأولى على انه ((مازال يروّض القول))[٢٦٦] ومنها قوله:

أخشى يطول على الصبر اط عذابُ وجهك الحسنْ

((فالبيت 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))[٢٦٧]، اقول: بل ذهب بموسيقاه وأسقطه في خطأ عروضي كما يبين ذلك تقطيعه:

أخـــشى يطـــو/ل علـــى الـــصر ا/ط عـــذاب وج/هـــك الحـــسن

مســـتفـعـــلـن/ مـتـفاعلـــن /مـتفـــاعـــلن/

وقع الخطأ العروضي في ضرب البيت.

ومثله قوله في القصيدة نفسها:

لا أمـــلّ العـــيش مـــا شـــئتم فكونـــوا لـــسوى حـــبكم يحلـــو المـــلالْ

عروض هذا البيت صحيحة على خلاف قواعد اهل العروض[٢٦٨] فـ(الرمل اذا استعمل غير مجزوء يجب استعماله عروضه على وزن فاعلن ،الا للتصريع))[٢٦٩].

ردّاً في مجمل ما تقدم نقول : أن الجواهري لم يترك عادة الترنم في شعره حتى في ايامه الاخيرة[٢٧٠] ، وكان ذاك ديدنه في نظم القصيدة أو استذكار 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 لـ(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 متأثرا بالمتنبي الذي أورد في ديوانه شعر صباه. لكن الفرق بينهما ان المتنبي التفت الى شعر صباه فأتقنه بينما ترك الجواهري شعره الأول على علاته وأخطائه ولم يحاسب قصائده إلا بإغراضها فكان يحذف منها ما اختلف مع غرضه لاحقا[٢٧١] ، والسبب الثاني:كان حري بالجواهري وقد تقدمت به التجربة أن ينبري لأخطاء ظهوره ويعيد نظره فيها ، لكن تمرده ينسحب على شعره بل يضده احيانا ، فهو حين يصرفه فوران الشعر عن أخطائه وقت ولادة القصيدة أوحين يجد من يلفته إلى ما لم يلتفت إليه وهو في خضم الإبداع فانه يفاجأ ثم يُقر ثم يصر على بقائها ويتناسى تصحيحها ، يقول الدكتور الأعرجي:((وتبلغ هذه الظاهرة من الغرابة ان كنا نسمر ذات ليله 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 ايامه الاخيرة ، ملفات متسلسلة في جريدة الصباح.

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

وجنتـــه اليـــدان ســـقط متـــاع عـــن ســـفاح وفاســـق الـــنظم

وهـــو ســـمّ مـــروق فـــي العـــراق مـــن فـــم يبـــصقونه لفـــم

وهـــو حلـــو المـــساغ عـــذب المـــذاق لـــصعاليك فـــي حمـــى الـــنعم

فقال: مستحيل، ثم لما رأه شاخصا أمامه حاول اصلاحه ، ثم أضرب عن الاصلاح))[٢٧٢] ، إن لعادة الترنم والحداء آناء كتابة القصيدة ايجابيتها ، ومن سلبياتها أنها توقع الملحون من الايقاع وتظهره سليماً خاصة والشاعر في فورة ابداعه لا يلفته العقل إلى خلل ما، كما أن عدم تداول ثقافة العصر وافتقاره لوسائل الاطلاع عليها آنذاك وتفشي ظاهرة تحريف الاسماء في ميدنته مدحا وذما أغرى به إلى تحريف الأسماء الأعجمية تطويعا 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 المنافي الأعجمية حتى ثاب 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 رمزا لحضورها في المستقبل ، يقول مكررًا (باريس) ترنماً يقصد به المدح والفخر:

تعاليـــت بـــاريس أم النـــضال وأم الجمـــال وأم الـــنغم[٢٧٣]

ثم يكرر(باريس) في مفاصل القصيدة مرارا، لهذا الغرض ، ويذكر(أنيتا) كثيراً في ترخيم يفيض شوقاً ، ساعد ايقاع الاسم ووقعه في قلب الشاعر على ذلك:

لا تمـــري(أنيـــت) طيفـــاً ببـــالي ما لطـــفٍ يَـــسمٌ لحمـــي ومـــالي[٢٧٤]

ويقول:

رفّ جـــنح الـــدجى(أنيـــت) عليـــا رفة خلـــت وقعهـــا فـــي عظـــامي[٢٧٥]

ويقول:

(أنيـــت) نزلنـــا بـــوادي الـــسباع بـــواد يـــذيب حديـــد الـــصراع[٢٧٦]

---

(٢٧٢) الجواهري دراسة ووثائق:١/٢٠٨ــ٢٠٩.

(٢٧٣) باريس:٣/٢٠٨

(٢٧٤) ذكريات:٣/٢٣٠

(٢٧٥) فراق:٣/٢٣٥

(٢٧٦) وداع:٣/ ٢٤٠

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

كاليجولا

حيث السماء نجوم

لازوردية

حيارى تحوم

في تخوم الدجى

وحيث الليالي

حالمات

ينفثن سحر الخيال[٢٧٧]

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

إنّ للغربة قوتها حتى على عروض شعره ، فبها انقطع عـن تواصـله مـع الجمهـور والنقاد.إن براغ المنفى كانت لها ايقاعاتها الحيوية التي بهرته وعليها وقـّع ايامه فيها نائيا عن فمه وأذنيه اللواتي يُسمع و يَستمع منها ايقاعاته القديمة ولا سبيل إلا الذاكرة التي اختزنت تراثه الايقاعي وقد خانها تقدم العمر وزاحم فيها الإيقاعَ القديمَ إيقاعٌ غريبٌ مفروضٌ عليه بالمعيشة .

لقد تعرض الجواهري لغربتين عن وطنه؛غربة عربية وغربـة أجنبيـة،كانت الغربـة الاجنبية أشدهما على نفسه وشعره ، وأما الغربة العربية فكان فيها قريباً من وطنه والأهم قريب من إيقاعاته 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 لديـه مـن خزين تراثي لا ينضب . ختاماً أقول : إننا لا نجد شاعراً مسهباً في الشعر والحياة كالجواهري و(المسهب كحاطب ليل)[٢٧٨] كما يقول المعري.

---

(٢٧٧) كاليجولا: ٤/١٩٥.

(٢٧٨) رسالة الغفران :٧٧ ــ ٧٨

الفصل الثانـي

التشكيل البنائي للبحور الشعرية في شعر الجواهري

بنية التشكيل الإيقاعي للكامل في الشعر العربي

مدخل:

يؤلف البحر الكامل مع الوافر(دائرة المؤتلف)((مبني على متفاعلن: ست مرات))[٢٧٩]، وقد اختلف في تسميته فقيل سُمّيَ 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 بحرَ له تسعة اضرب سواه وقيل لكمال أجزائه[٢٨٠] ، لذا يكون مجال الشاعر في كثرة حركاته واضربه((أفسح منه في غيره))[٢٨١] وقيل((سمي كاملاً لمطابقة تفعيلاته كما هي في الاصول مع استعمال الشعراء))[٤]. واختلف في صلاحيته للمعنى؛ فهذا يراه من(أكثر البحور جلجلة...كأنما خلق للتغني ،ولذا لا يصلح للحكمة والتفلسف وفيه مذهبان:مذهب الفخامة والجزالة والرقة والعطف ولا يصلح للعواطف البسيطة))[٥]،وآخر يرى فيه((جزالة وحسن اطراد))[٦]،وكثرة مقاطع يكبرها بها حظه من الاستخدام لكل غرض من أغراض الشعر[٧]،و((من عجيب امر الكامل أن الرثاء قلّ عن يصلح فيه إن لم يكن نوحا وتفجعا))[٨].

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 تكرارٍ مانحاً الشاعر قدراً لا يجده في غيرها انسيابية وتدفقاً 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 الايقاعية لشعرالمتنبي:١٠١،البناء العروضي للقصيدة العربية: ٤٢ ، الشافي في العروض والقوافي:١١٣.

(٢٨١) منهاج البلغاء وسراج الإدباء: ٢٦٨.

(٤) العروض وإيقاع الشعر العربي:٧٨.

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

(٦) منهاج البلغاء وسراج الادباء:٢٦٩.

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

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

مكوّناً في شعره اكثر من ضعف البحر الطويل الذي نال المرتبة الثانية من حيث العدد، ومـــرد ذلك أن هذه البحر يتفق وسجيته التي ربتها مدينة تعيش عامها نوحاً وتفجعاً محضرة في أيامـــه كلها عاشوراء.

ويتفق والأحداث التي عاشها الجواهري ومر بها بلده واتخذها شعره مواضيع وأغراضـــاً لها، إن هذا البحر وتعدد اضربه منح الجواهري سبلا إيقاعية تتفق ومطولاته التـــي ولـــع بهـــا وتفرد، فجاءت رتابة التفعيلة الواحدة ميسرة للقول متفقة وحضور هذا البحر في المتلقي وألفتـــه له ، وهذا ما يسّر حضور الشاعرية وايصال الغرض عليه.

إن السهولة والرتابة اللتين توفرها التفعيلة الواحدة المتكررة وقلة حضور الزحافات والعلل في هذا البحر يسر حضوره في المتلقي في إلفة ويتفق ايقاعه الممتـــد المتراخـــي والسرد ليتحمل سعة الغرض والافاضة فيه فيلفت له المتلقي ويرغبه فيه.

بنية التشكيل الإيقاعي للكامل في شعر الجواهري:

١ـ الكامل التام:

أ ــ الكامل التام الصحيح:

يُؤتى بعروضه صحيحة وضربه صحيحاً ليخدم تريث القول وسعة الفكرة سامحا بالسرد وطرق الاغراض التي يتطلب ايصالها مساحة عروضية كبيرة:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

لكننا نجد أن رتابة التفعيلة الواحدة التي تتكرر ست مرات في البيت تسبغ التعقل على القصيدة وتمنحها من النثرية كثيرها حادةً من شاعرية الجواهري معيقة الانفلات من عقال العقل إلى رحاب الالهام. تطول على هذا النوع من الكامل القصيدة عنده ويطول القول فيها معاني وأفكارا تمنحك السردية وتفقدك من الشعر كثيره، كتب الجواهري على هذا النوع خمسة وعشرين نصا شعريا، يقول متفجعا في قصيدته(بم استهل)[٢٨٦]:

١.بمَ استهلـ/ل؟ بموته/ ورثائهِ	**أم قبل ذا/ك بعرسه/ وهنائهِ**
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
٢.عيّ اللسا/ن فإن سمعـ/ت بمقول	**فاعلم بأنْـ/ني لستُ من/ أكفائهِ**
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
٣. هو موقفٌ /ما بين قلـ/بي والأسى	**جلى فكـا/ن الصبر من /شهدائهِ**
مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
٤.سكن الثرى/ من كان لا/ يطأ الثرى	**وهوى إليـ/هِ وكان في /جوزائهِ**
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
٥.ولقد خشيـ/تُ عليه من/ نفَس الصبا	**اسفاً لـوا/ه الموت فـي/ نكبائهِ**
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

نجد الشاعرعلى وفق مبناه الايقاعي هذا يحمّل عواطفه على تفعيلة(مُتَفَاعِلُنْ) المتكررة الوحيدة فلا يجد التنويع الايقاعي إلا في زحاف(الاضمار)[٢٨٧](مُتَفَاعِلُنْ ← متْفَاعِلُنْ

---

[٢٨٦] **ديوان الجواهري:١/١٩٥**

[٢٨٧] **الاضمار: هو تسكين الثاني المتحرك في مُتَفَاعِلُنْ فتصير(مُتْفَاعِلُنْ) 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)[٢٨٨] صالحا في الكامل فإن الجواهري لا يستسيغه ولا يراه موصلا ايقاعيا ، وذلك لكسره انسيابية الكامل ثم تغربّه عن المتلقي.

ب ــ الكامل التام المقطوع:

عروضه صحيحة(مُتَفَاعِلُنْ) وضربه مقطوع[٢٨٩](مُتَفَاعِلْ)، لكأن القطع قد جيء به لتجنب الاستغراق في رتابة التفعيلة الواحدة التي تثقل الكامل مؤدية به إلى سردية وافاضة في القول ولكأن 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 مُتَفَاعِلْ

وقد يلحق زحاف(الاضمار) في ابيات فيكون الضرب(مُسْتَفعِلْ). إنَّ هذا النوع من الكامل هو الأقرب إلى روح الجواهري لتنوعه الايقاعي ولقطعه الاسترخاء في(الضرب) ما يتناسب وروحه الثائرة الهائجة المتفجرة غضبا وتمردا،يقول من قصيدته(عبد الحميد كرامي)[٢٩٠]:

١. باق وأعـ/ـمار الطغا/ة قصارُ	**من سفر مجـ/ـدك عاطرٌ/ موارُ**
مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ
٢. متجاذب الـ/أصداء نفـ/ح عبيره	**لطف ونفـ/ح شذاته/ إعصار**
مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ
٣. رفّ الضميـ/ر عليه فهـ/و منوّرٌ	**طهرًا كما / يتفتح الـ/نوّار**
مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ
٤. وذكا بـه/ وهج الإبا/ء فرده	**وقداً يشبْ/بُ كما تشبْ/بُ النارُ**
مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ
٥.العمر عمـ/ر الخالديـ/ن يمده	**فلك بطيـ/ب نثاهم/ دوّار**
مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ

---

[٢٨٨] **الوقص: هو حذف الثاني المتحرك في(مُتَفَاعِلُنْ) فتصير(مُفَاعِلُنْ).**

[٢٨٩] **القطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قلبه، فتحذف النون من الوتد المجموع(علن) في(مُتَفَاعِلُنْ)،ويُسكن حرف اللام(مُتَفَاعِلْ)**

[٢٩٠] **ديوان الجواهري:٣/٢٧٧**

إن رتابة الصدر المتمثلة بتكرار التفعيلة الواحدة(مُتَـفَاعِلُـنْ) هيأت القـول للجـواهري وهيأت الاستماع للمتلقي، ثم يأتي العجـز بتخلخـل ايقـاعي متمثـل فـي القطـع هيـأ لـه وآزره(الاضمار) في تفعيلات الحشو وفي تفعيلات اضرب الأبيات الخمسة كلها من دون إلـزام على هذا ، لكنه يستثمر لغضبه هذا الزحاف أحسن استثمار.لقد أفشى توتر القصيدة في غرضها 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 مـع رعايـة الجواهري لقافيته ولتداول الفكرة في بيته الشعري ، فطول الصدر يريحه في عرض المعنـى بتريـث يسمح به البحر ليرتب عليه عجزا أهم ما فيه عنده القافية التي يرعاها كثيرا ، والتي فيها يقع(القطـع)، وبهذا الالتقاء يسمو ابداعه ، كما أن هذا الزحاف يحدث صدمة ايقاعية ترجّ انسيابية البيت فـي اذنـي المستمع وتهز من الجواهري أريحيته الشعرية متوافقة ومزاجه المستوفز المتناقض ،لاسيما إذا سـبق القطع ما يناقضه من مدّ أو حرف تأسيس أوحرف ردف ، كما في قصيدة(الرصـافي)، التـي جعـل رويها ياء مكسورا مسبوقا بالالف ردفاً؛ يقول منها[٢٩١]:

١.لغز الحيـا/ة وحيـرة الـ/ألبـاب	**إن يستحيـ/ل الفكر محـ/ض تـرابِ**
مُـسْتَفْعِلُـن مُتَـفَاعِلُـنْ مُـسْتَفْـعِلْ	مُـسْتَفْعِلُـن مُـسْتَفْعِلُـن مُتَفاعِـلْ
٢.إن يصبح الـ/قلب الذكيـْ/ي مَفِـازةً	**جرداء حتـْ/تى مـن خفـو/ق سـرابِ**
مُـسْتَفْعِلُـن مُـسْتَفْعِلُـن مُتَـفَاعِلُـنْ	مُـسْتَفْعِلُـن مُـسْتَفْعِلُـن مُتَفاعِـلْ
٣.فـيمَ التحـا/يـل بـالخلو/د وملهـمٌ	**لحفيـرةٍ/ ومفكـرٌ/ لتبـابِ**
مُسْتَفْعِلُـن مُتَـفَاعِلُـنْ مُتَـفَاعِلُـنْ	مُتَـفَاعِلُـنْ مُتَـفَاعِلُـنْ مُتَفاعِـلْ

أو قصيدته(ذكرى الهاشمي)[٢٩٢]،التي جعل ردفها حرف المد اليـاء الممـدود أو الـواو الممدود، ومنها يقول:

١.وفـّاكَ ما/ يقضي بـه الـ/تكـريمُ	**بلدٌ يـوفـّ/فـي حـقَّ كلـ/لِّ زعـيمِ**
مُـسْتَفْعِلُـن مُـسْتَفْعِلُـن مُـسْتَفْـعِلْ	مُتَـفَاعِلُـنْ مُـسْتَفْعِلُـن مُتَفاعِـلْ
٢.البصرةُ الـ/فيحاءُ ضـا/قَ خناقُهـا	**ومـشتْ بقلـ/بٍ مُقـرَحٍ /مَكلـومِ**
مُـسْتَفْعِلُـن مُـسْتَفْعِلُـن مُتَـفَاعِلُـنْ	مُتَـفَاعِلُـنْ مُـسْتَفْعِلُـن مُـسْتَفْـعِلْ

---

[٢٩١] **ديوان الجواهري:٤/١٣٢**

[٢٩٢] **م.ن :٢/٣٠١**

٣عطفت علىالـ/ذكرى الاليـ/مة عطفة نمّـت علـى/ شـجن هنـا/ك أليم

مُتـَفَاعِلُنْ مُـسْتَفْعِلُن مُتـَفَاعِلُنْ مُـسْتَفْعِلُن مُتـَفَاعِلُنْ مُتَفاعِلْ

وحسبه أن كتب اثنتين وثلاثين قصيدة مؤسسة أو مردوفة من مجموع خمس واربعين قصيدة هي كل قصائده في الكامل المقطوع، وقد أفاده التأسيس والردف خاصة الممدود منه في امرين؛ الأول:اظهار تناقض بين المد وعلة 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.

جـ ـ الكامل التام الأحذ:

عروضه حذاء وضربه أحذ، وهذا النوع من الكامل يتنافى مع الكامل البحر الرزين المتهادي الايقاع الذي لا يطرأ 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 ابياتها والخصوص في الغرض من دون العموم، يقول من قصيدته(رجل)[٢٩٣]:

١.وتساءلت /عرسي وفي/ دمها قلقٌ وفي/ قسماتها/ وجلُ

مُتـَفَاعِلُنْ مُـسْتَفْعِلُن فـَعِلُنْ مُتـَفَاعِلُنْ مُتـَفَاعِلُنْ فـَعِلُنْ

٢.أمس ِاستمع/تك تطّري/ رجلاً من زائري/ك بأنهُ /رجلُ

مُـسْتَفْعِلُن مُتـَفَاعِلُنْ فـَعَلَنْ مُـسْتَفْعِلُن مُتـَفَاعِلُنْ فـَعِلُنْ

٣.أوضحْ سلم/تَ فأنت من /غنيتْ ألمفردا/ت لديهِ والـ/جملُ

مُـسْتَفْعِلُن مُتـَفَاعِلُنْ فـَعَلَنْ مُـسْتَفْعِلُن مُتـَفَاعِلُنْ فـَعِلُنْ

٤.رجلٌ... وما /إن كان بَيـ/نهمو أنثى ولا/ طيرٌ ولا/ جملُ

مُتـَفَاعِلُنْ مُـسْتَفْعِلُن فـَعَلَنْ مُـسْتَفْعِلُن مُـسْتَفْعِلُن فـَعِلُنْ

٥.هل قالتْ(الـ/أبقارُ)ذا /بقرٍ فينا أم(الـ/حملان) ذا /حملُ

مُـسْتَفْعِلُن مُـسْتَفْعِلُن فـَعِلُنْ مُـسْتَفْعِلُن مُـسْتَفْعِلُن فـَعِلُنْ

نجد في القصيدة من التطريب الشيء الكثير، وقد أفاد الاضمار في تهيئتها لعلة(الحذذ) التي ضربت العروض والضرب فجاء(الحذذ) مخففا من تراخي التفعيلة ليهيئ الموسيقى إلى هذه العلة ،لكأن الاضمار يهيئ لحضور العلة ويوطئ الايقاع لقدومها.

---

[٢٩٣] **ديوان الجواهري :٤/٤٧**

إن للكامل الأحذ حدّة استثمرها الجواهري مبتعدا عن تقريرية الكامل الصحيح متجنبا السرد الموغل في التفاصيل معتمدا التلميح فتراه يجهد الفكرة في محاولته ايصالها على مبنى لا يستساغ التريث فيه.

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

د ــ الكامل التام الأحذ المضمر:

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

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعْلُنْ

إن ما يقلل تغرب الضرب الأحذ المضمر عن الكامل هو وجود العروض الحذاء التي تمهد مع الاضمار المتفشي في البيت لحضور هذا الضرب الذي يخرج الكامل عن رزانته وتهادي تفعليته الواحدة فيصلح للقصائد التي تعتمد الاثارة لاسيما الحسية منها محمولة على الخفة والحدة التي يظهر ها ورود(مُتَفَاعِلُنْ) المتهادية على(فَعْلُنْ)الحادة، يقول الجواهري من قصيدة(بديعة)[٢٩٤]:

١.هزّي بنصـ/ـفكِ وآتركي/ نصفا لا تحذري/ لقوامِكِ الـ/ـقصْفا
مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ فَعْلُنْ

٢.فبحسبِ قدْ/دكِ أنْ تسنـ/ـندهُ هذي القلو/بُ وإنْ تكنْ/ ضعْفا
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ فَعْلُنْ

٣.أعْجِبْتُ منـ/ـكِ بكلّ جا/رحةٍ وخصصتُ منـ/ـكِ جفونك الـ/ـوطْفا
مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعْلُنْ

٤.عشرون طر/فاً لو تجمـ/ـعها ما قسمتْ/ تقسيمك الـ/ـطرفا
مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن فَعَلُنْ مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن فَعْلُنْ

٥.ترضين مقـ/ـتربـاً ومبـ/ـتعداً وتخادعيـ/ـن الصفَّ فالـ/ـصقْا
مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ فَعَلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُن فَعْلُنْ

إن التصريع في بدء القصيدة منحها هويتها الايقاعية وأحضر لها مستمعها آخذة سمعه

---

[٢٩٤] **ديوان الجواهري :١٧٧/٢**

بموسيقاها مشفوعة بالمعنى الذي يواكبها تحمله موقفة حدتها، وان الاضمار المنتشر في أبيات القصيدة كلها و(الحذذ) الذي تمكن من اعاريضها قد لوّن الايقاع فيها ومنحه تدفقاً ونضارة حملتا المعنى وعبرتا 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 المضمر.

٢ ـ مجزوء الكامل:

للكامل 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 قُطع المجزوء. أما الترفيل والتذييل فهي زيادة يقبلها الكامل سعيا إلى تمامه الذي فقده بالمجزوئية.

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

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

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 ووضعه عن الشاعر يقينية العرض والحسم فيه، يفيض 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)[٢٩٥]:

أممٌ تجدْ/دُ ونلعبُ ويعذبو/ن ونطربُ

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

---

[٢٩٥] **ديوان الجواهري :٢/٤٠١**

المـــشرق الـــ/واعـــي يخـــطـْ	**طُ مـــــــــصيره/ والمغـــــــــربُ**
مُـــــــــسْتَفْعِلُـن مُـــــــــسْتَفْعِلُـن	مُتـــفَاعِلـــــــــنْ مُـــــــــسْتَفْعِلُـن
فهنـــــــا دمٌ /يتعهّـــــدُ الـــــــــ	**جيـــــلَ الجديـــــــ/دَ فيُـــــسكبُ**
مُتـــفَاعِلـــــــــنْ مُتـــفَاعِلـــــــــنْ	مُـــــــــسْتَفْعِلُـن مُتـــفَاعِلـــــــــنْ
وهنـــــا كفـــا/حٌ ــ فـــي سبيـــــ	**ـــــل تحـــــرر ٍ/ـــــ وتوثّـــبُ**
مُتـــفَاعِلـــــــــنْ مُـــــــــسْتَفْعِلُـن	مُتـــفَاعِلـــــــــنْ مُتـــفَاعِلـــــــــنْ
وهنـــــا جمـــــا/هيـــــرٌ يخـــــبـْ	**بُ بهـــــا زعيـــــــ/مٌ أغلـــــبُ**
مُتـــفَاعِلـــــــــنْ مُـــــــــسْتَفْعِلُـن	مُتـــفَاعِلـــــــــنْ مُـــــــــسْتَفْعِلُـن

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

ب ــ مجزوء الكامل المذيل:

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

مُتـــفَاعِلـــُنْ مُتـــفَاعِلـــُنْ مُتـــفَاعِلـــُنْ مُتـــفَاعِلان

الصدر يمتد بتفعليته(مُتـــفَاعِلـــُنْ) التي تأخذ الحشو والعروض منسابة إلى العجز في حشوه، قادمة على ضربه المذيل(مُتـــفَاعِلان).

إن الندب والسخرية يتطلبان الاستفزاز الذي لا يخدمه الترهل وتمادي الطرح، وهذا ما يوفره مجزوء الكامل المذيل،كما يوفر توالي ساكنيه في تفعلية الضرب(مُتـــفَاعِلان) 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 ورّثته 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.أرأيت وقـ/ـاد الحرو	**ب وكيف يذ/كون السعيرْ**
مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُن	مُتَفَاعِلُنْ مُستَفعِلان
٢.أرايت عقْ/ب الكائنا	**ت بكف طير/يار يطيرْ**
مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُن	مُتَفَاعِلُنْ مُستَفَاعِلان
٣.طفلي وطفـ/ـلك والفتا	**ة الرَود والـ/ـشيخ الكبيرْ**
مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُن مُستَفعِلان
٤.والكون طـ/ـرًا رهن جا	**سوس على /بلد يغيرْ**
مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن	مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلان

بدأ البيت الأخير مجزوءا مرفلا للسريع 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 بتصريع البيت في التام لكن الشاعر يعلم أن التصريع إذا عمّ القصيدة سجّعها وأفقدها تلونها الموسيقي، وأن مجزوء الكامل المذيل لا يسمح ــ في ضوء هذا ــ بالاسترسال ،لذا قلت ابياته التي جاء بها على مجزوء الكامل المذيل، واليك مثالا آخر يظهر سخرية سوداء حمّلها على هذا النوع من الكامل باكية توحي بالندب يقول فيها[٢٩٧]:

١.من مبلغ الـ/ـأجيال انْ	**نَ شبيبة/ يتحكلونْ**
مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلان
٢.يتخططو/ن فإن عجبـ	**ـت فإنهم/ يتحمّرونْ**
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلان
٣.أم هم إذا/ لبسوا الجديـ	**ـد غرانق/يتأنقونْ**
مُسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلان

---

[٢٩٦] **ديوان الجواهري : رباعيات:١٥٧/٤**

[٢٩٧] **م.ن :الشباب المستخنث :٣٧٨/٣**

٤.المـــــــائعو/ن مـــــن الـــــدلا ل المنعمـــــــــو/ن المترفـــــــونْ

مُـــــــــسْتَفْعِلُـن مُتَـفَاعِلِـــــــــنْ مُـــــــــسْتَفْعِلُـن مُـــــــــستَـفعِلاتن

الابيات مدوّرة وقد حدّ زحاف الاضمار من مدّ التدوير وشد فواصل البيت في القصيدة مانحاً السرعة والتلون في الايقاع، ثم أن فقدان الاضمار في تفعيلات أخر رفد التذييل وهيّأ له.

جـ ــ مجزوء الكامل المرفل:

لو أمعنا النظر في قصائد الجواهري التي جاءت على مجزوء الكامل الصحيح لرأينا أن المعنى يراد له أن يتم بإيجاز حاملا شحنة نفسية لا مجال لاطالتها يراد بها تسليم المعنى كاملا إلى الاذن متنافيا مع الاسترسال وسعة الطرح اللذين يسما البحر الكامل وقد حاول التذييل بعض المد قي التفعيلة الأخيرة من دون جدوى فما أتى إلا بزيادة ساكن ليس غير،أفاد الغرض ولم يفد 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:

مُتَـفَاعِلُـنْ مُتَـفَاعِلُـنْ مُتَـفَاعِلُـنْ مُتَـفَاعِلاتُـنْ

يقترب من الكامل المقطوع في أن يصل إلى المعنى من دون ترهل،وهو يجهد في أن يصل إلى صحيح الكامل بزيادة الترفيل من دون ترهل قاصدا كسر رتابته مقتربا منه في عدد السكنات والحركات.

فلا غرابة في أن تكون قصائد الجواهري على الكامل التام الصحيح قريبة العدد من قصادئه على مجزوء الكامل المرفل؛لأن الترفيل يمنح مجزوء الكامل فضاء له اغراض عديدة منها كسر رتابة الايقاع في الكامل كسرا لا استياء فيه كما في التذييل محاولا بالزيادة(مُتَـفَاعِلاتُـنْ) أن يعيد ما فقده البحر بالمجزوئية من دون أن ُيصطدم بسكونين يقع فيهما التذييل، ممتدا بحركة وساكن يتحرك بحركة الروي إلى ما يشاء مانحا إياه شجنا عراقيا يطرب له الجميع، ويوحد الشاعر اولا بمشاعره ،وثانيا، بجمهوره محضرا أنين المجالس الحسينية في آخر كل بيت ،يقول الجواهري من قصيدة(في السجن)[٢٩٨]:

---

[٢٩٨] **ديوان الجواهري :٢/٢٩٣**

١.مـــاذا تريـــــ/د مـــن الزمـــان	**ومـــن الرغـــا / ئـــب والأمـــاني**
مُـــــسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلاتُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلاتُنْ
٢.أو كلمـــا/ شـــارفت مـــن	**آمالـــك الـــ/غـــرّ الحـــسان**
مُتفاعِلُن مُـــــسْتَفْعِلُن	مُـــسْتَفْعِلُن مُـــستفعِلاتُنْ
٣.ورعتـــك ألـــ/طـــاف العنـــا	**يـــة بالرفـــا/ه وبالأمـــان**
مُتَفَاعِلُنْ مُـــسْتَفْعِلُن	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلاتُنْ
٤.أغرمـــت بالـــ/آهـــات إغـــ	**ـــرام الحنيـــ/فـــة بـــالأذان**
مُـــسْتَفْعِلُن مُـــسْتَفْعِلُن	مُـــسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلاتُنْ
٥.إن كنـــت تحـــ/ســـد مـــن يحـــو	**ط البـــاب منـــ/ه حارســـان**
مُـــسْتَفْعِلُن مُتَفَاعِلن	مُـــسْتَفْعِلُن مُـــستَفعِلاتُن
٦.فلـــديك حـــرٌ/راس كـــأنْ	**نـــك منهمـــو/ فـــي معمعـــان**
مُتَفَاعِلن مُـــسْتَفْعِلُن	مُتَفَاعِلُنْ مُـــستَفعِلاتُن

نجد الشاعر ينوع موسيقى كل بيت معتمدا على الاضمار في تفعيلة وتركه في أخرى ثم الترفيل في الضرب لكنه يأخذه الايقاع الممتد فيعمد إلى تحميله ما لا يسعه من المعنى، يستعين بالتدويرفلا يجد به ضالته ما يضطره إلى التضمين فالفكرة 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	ـــ	٢٥
٤	الكامل التام الأحذ	ـــ	٣	١	٢	٥	١١
٥	مجزوء الكامل الصحيح	٣	٢	١	ـــ	١	٧
٦	الكامل التام المضمر	ـــ	٢	١	٢	١	٦
٧	مجزوء التام المديل			١	٤		٥

بنية التشكيل الإيقاعي للطويل في الشعر العربي:

مدخل:

يعد البحر الطويل أكبر البحور استعمالا في الشعر العربي فـ((أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه قد نظم بهذا البحر))[٢٩٩]،ناهيك عن أن معلقتنا الأولى قد اتخذت الطويل مبنى لها، يشارك المديد والبسيط في دائرة المختلف وهو((مبني على (فعولن مفاعيلن) ثماني مرات))[٣٠٠]، وقد سمي طويلا((لأنه طال بتمام أجزائه فلم يستعمل مجزوءاً ولامشطوراً ولامنهوكاً))[٣٠١] ، لذا فإن كثرة استعماله تعود الى تكامله، و((ما كان متشافع الشطر من غير أن يكون متماثلا جميعا فهو أكمل الأوزان))[٣٠٢]، يخليه هذا من الرتابة ويعطيه التلون في الاستعمال ، وان البهاء والقوة اللتين يمنحها تعاقب تفعيلتي(فعولن مفاعيلن ...) ــ على سعة ــ 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 كتبتا على هذا البحر[٣٠٣] ،كل منهما محمول على سعة الطويل((لأن عدد حروفه يبلغ الثمانية والأربعين في حالة التصريع .....، وليس من بحور العربية بحر على هذا الطراز))[٣٠٤]،

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

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

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

---

[٢٩٩] فن التقطيع الشعري والقافية:٤٣ . وقيل ربع الشعر العربي مكتوب على الطويل ؛ ينظر:أوزان الشعر:٥٩.

[٣٠٠] العقد الفريد:٤٢٩٦.

[٣٠١] المرشد الوافي في العروض والقوافي :،وينظر:٤٣العمدة:١/١٣٦، نور القبس:٧١.

[٣٠٢] منهاج البلغاء وسراج الادباء :٢٦٧، و ٢٦٩.

[٣٠٣] معلقة زهير بن ابي سلمى ، ومعلقة طرفة بن العبد.

[٣٠٤] 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 أنّ عروضه في الحالات الثلاثة مقبوضة وجوباً.

إن البحر الطويل يمنح الشاعر غنائية وتمايسا في تفعيلتي(فعولن مفاعيلن) اللتين تتكرران 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 نصا شعرياً جاءت على الأنواع الثلاثة كما يأتي:

١ـ الطويل التام:

أ ــ الطويل التام الصحيح:

وهو ما كان عروضه مقبوضة(مفاعلن) وضربها صحيحاً(مفاعيلن)

فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ

إن ضرب الطويل التام (مَفَاعِيْلُنْ) يحدّ من غنائية الطويل وآنسيابيته التي يمنحها صدر البيت متمثلاً في آنطلاقه بـ (فَعُولُنْ) ثم ثقله في (مَفَاعِيْلُنْ) ثم خروجه من هذا الثقل في قبض هذه التفعيلة لتكون في العروض (مَفَاعِلُنْ)، فالساكنان في ضربه (مَفَاعِيْلُنْ) يفرضان عليه حدة في النبر، وأن رتابة تكرار (مَفَاعِيْلُنْ) في العجز يفقده بعض موسيقاه مضيفاً حَدّيّة 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 الاربعة، فـ(فعولن) ينأى(القبض) بها عن استنساخ التكرار(فعولن ← فعولُ) ، كما أن زحاف (القبض) قد تكفل بالعروض وجرى مجرى العلة فيها(مَفَاعِلُنْ) نائيا عن استنساخ التفعيلة الصحيحة (مفاعيلن)، فكان الصدر أكثر موسيقى بفعل توافر الحركات وتدفقها أما العجز فقد ارتكز على سواكن وان حاول بقبض(فعولن ← فعولُ) 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 الـ/عراق/ وبردها	**إذا ما/ تصابى ذو الـ/هوى لـ/ربا نجدِ**
فَعُولُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ	فَعُولُن مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ
٢.بلاد/ بها استعذب/ت ماء /شبيبتي	**هوى و/لبست العزّ/ز بردا/ على بردِ**

---

[٣٠٥] **ديوان الجواهري :١/١٥٠**

فَعُولنُ مَفــَاعِيْلــُنْ فَعُــولُ مَفــَاعِلـــُنْ فَعُولُ مَفــَاعِيْلــُنْ فَعُولــُنْ مَفــَاعِيْلـــُنْ

٣.وصلت/ بها عمر الـــ/شباب وشرخه بذكر ٍ/على قربٍ/ وشــوق ٍ/ علــى بعــدِ

فَعُولُ مَفــَاعِيْلــُنْ فَعُــولُ مَفــَاعِلـــُنْ فَعُولــُنْ مَفــَاعِيْلــُنْ فَعُولــُنْ مَفــَاعِيْلــُنْ

٤.بذلتُ /لها حــق الـــ/وداد/ رعايــة وما حـــ/فظ الود الـــ/مقيم /سوى الــود

فَعُولُ مَفــَاعِيْلــُنْ فَعُــولُ مَفــَاعِلـــُنْ فَعُولُ مَفــَاعِيْلــُنْ فَعُــولُ مَفــَاعِيْلـــُنْ

٥.سلام /على أرض الـــ/رصاف/ة إنها مراح/ذوي الشكوى/ ونجوى/ ذوي الوجد

فَعُولُن مَفــَاعِيْلــُنْ فَعُـــولُ مَفــَاعِلــُنْ فَعُــولُ مَفــَاعِيْلــُنْ فَعُولــُنْ مَفــَاعِيْلــُنْ

يعمد الشاعر إلى الموسيقى مستثمرا زحاف القبض زحافا غير لازم يدخل علــى حــشو الصدر والعجز أو زحافا جاريا مجرى العلة في العروض، لكنها موسيقى تفتقد مــن التجربــة كثيرها وعليها من نزق الشباب أثر بيّن فنراه يأتي بـــ (فَعُولــُنْ) مقبوضة (فَعُولُ) في التفعيلة التي تسبق الضرب (مَفــَاعِيْلــُنْ) التامة الصحيحة وذلك في البيت الأول والبيت الرابع من دون توخي مفارقة الانحدار من (فَعُولُ) إلى (مَفــَاعِيْلــُنْ) :

١.إذا ما تصابى ذو <u>الهوى</u> لربى نجد.

٤. وما حفظ الود <u>المقيم</u> سوى الود.

نرى سدّ النقص الموسيقي بمد أتى به حرف المد(الألف) في(الهوى) ، وذلك فــي البيــت الأول؛ فاستساغته الاذن، 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 ارتباكــه الموسيقي ابتداء صدره وعجزه بـــ(فَعُولــُنْ) مقبوضة(فَعُولُ)، لكننا نجد أن الــشاعر لا يــدخل زحاف(الكف) في حشو البيــت داريــا بقبحــه فــي الايقــاع كمــا نجــده بالــساكن الثالــث للضرب(مَفــَاعِيْلــُنْ) وهو لازم قد احدث قرعا في القصيدة، ثــم جــاء بــالمجرى مكــسورا ،والكسرة أقوى الحركات فاحدثت مع ساكن الحرف السابق للروي نبرا قويا انحــرف بمعنــى القصيدة فاستيقظت من رومانسية جميلة كانت ستكون عليها لو جاء بياء(مَفــَاعِيْلــُنْ) الــساكن حرف مد واتخذ الواو أو الألف مجرى. ولا مأخذ على الشاعر في ذلك فهو يصدر عــن قلــة تجربة وعن بيئة صحراوية لا تعرف من الرقة كثيرها وما زال هو يصدر عنها فــي مرحلــة ظهوره التي كتبت هذه القصيدة. ولو قرأنا القصيدة كلها لوجدناها دون شــفافية العنــوان، ولأن الشاعر شاعر حماسي نجــده لا يكتــب قــصيدة واحــدة علــى تــام الطويــل تكــون(يــاء) الضرب(مَفــَاعِيْلـــُنْ) حــرف مــد يــاءً أو واوا ،وكتــب قــصيدتين فقــط كانــت(يــاء)

الضرب(مَفــاعِيْلــُنْ) الفا هما (على اطلال الحيرة)[٣٠٦]،و(بين القطرين)[٣٠٧]، كل منهما حــذت حذو قصيدة لامرئ القيس وسارت على بنائها[٣٠٨]،يقول الجواهري من القصيدة الاولى[٣٠٩]:

وقفت /عليه وهــ/و رم/مــة أطــلالِ	**أسائــ/له عن سيــ/رة العــ/صر الخالي**
فَعُولُ مَفــاعِيْلــُنْ فَعُــولُ مَفــاعِيْلــُنْ	فَعُولُ مَفــاعِيْلــُنْ فَعُــولُ مَفــاعِيْلــُنْ
مضى اهــ/له عنه/ وخُلْــ/لِف موحــشا	**معاصــ/ر اجيــال/ مترجــ/م احــوالِ**
فَعُولُنْ مَفــاعِيْلــُنْ فَعُــولُ مَفــاعِلــُنْ	فَعُولُ مَفــاعِيْلــُنْ فَعُــولُ مَفــاعِيْلــُنْ
خليليــ/ي ما لوح الــ/كتــاب/ مخلــدا	**بأفصــ/ح منه وهْــ/و مند/رس بــالي**
فَعُولــُنْ مَفــاعِلــُنْ فَعُــولُ مَفــاعِلــُنْ	فَعُــولُ مَفــاعِيْلــُنْ فَعُولُ مَفــاعِيْلــُنْ

إن الألف الردف التي استقر ياء(مَفــاعِيْلــُنْ) قام باحضار الدهشة وبمد يرفده المجــرى ،وأن التصريع الذي ابتدأ القصيدة هيّأ لحضور موضوعها في إحضار هذا الألف في العــروض قبل الضرب بمدٍ عوّض عن قبض تفعيلة(فَعُولــُنْ) قبله، بل جاء القبض موطّئــا للمــد عبــر الحركات الثلاثة التي أخذتها(فَعُولُ مَفــاعِيْلــُنْ) لتقف هذه الحركات على مد الألــف فتحــدث الدهشة الايقاعية التي تواكب المعنى.لكننا نجد الجواهري ــ وقد تمرس ــ قد اعمل النبر خادما للمعنى في قصيدته(أحييك طه)[٣١٠]التي كتبها في مرحلة علوه، ومنها هذه الأبيات:

١.أحييــ/ك طــه لا/ أطيــل/ بــك الــسجعا	**كفىالســ/جع فخراًمحــ/ض اسم/ك إذ تــدعى**
فَعُولــُنْ مَفــاعِيْلــُنْ فَعُــولُ مَفــاعِيْلــُنْ	فَعُولــُنْ مَفــاعِيْلــُنْ فَعُــولُ مَفــاعِيْلــُنْ
٢.أحييــ/ك فــذا فــي/(دمــشق)/ وقبلهــا	**ببغــدا/د قــد حييــ/ت أفــذا/ذكــم جمعــا**

---

(٣٠٦) ديوان الجواهري ١٥٩/١

(٣٠٧) ديوان الجواهري:٢٠٧/١

(٣٠٨) قال امرؤ القيس مفتتحاً قصيدته:

ألا عِمْ صباحاً أيها الطلل البــالي وهل يَعمنْ مَن كان في العصر الخالي

ديوان امرئ القيس:١٣٩

فقال الجواهري مفتتحا قصيدته(على أطلال الحيرة):

وقفت عليها وهو رمّــة أطلالِ اسائلها عن ســيرة العصــر الخــالي

وقال الجواهري مفتتحا قصيدته(بين قطرين):

سقى تربها من ريّق المزن هطالُ ديــارا بعثن الشوق والشوق قتــّا ل

ديوان الجواهري :٢٠٧/١

(٣٠٩)ديوان الجواهري :١٥٩/١

(٣١٠) ديوان الجواهري :١٥/٣

فَعُولـــُنْ مَفـَاعِيْلـــُنْ فَعُـــولُ مَفـَاعِلـــُنْ فَعُولـــُنْ مَفـَاعِيْلـــُنْ فَعُولـــُنْ مَفـَاعِيْلـــُنْ

٣.شـــكرنا/ك:إنـــا فـــي/ ضيافـــ/ة نـــابغ تَمتّـــ/عُ منـــه العيـــ/ن والقلـــ/ب والـــسمعا

فَعُولـــُنْ مَفـَاعِيْلـــُنْ فَعُـــولُ مَفـَاعِلـــُنْ فَعُـــولُ مَفـَاعِيْلـــُنْ فَعُولـــُنْ مَفـَاعِيْلـــُنْ

لقد أيقظ النبر الذي جاءت به ياء(مَفـَاعِيْلـــُنْ) القصيدة كلها مواكبا حرف الروي العـــين المطلقة ،وكأن الجواهري يريد ايصال القصيدة كلها بالسمع إلى طه حسين البصير، فما أجمـــل مواكبة القبض للمعنى في قوله:

أطيـــــــــلُ بـــــــك الـــــــــسجعا

فَعُـــــــــــولُ مَفـَاعِيْلـــــــــــــُنْ

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

ب ــ الطويل التام المقبوض:

أكثر قصائد الجواهري جاءت على ضرب مقبوض:

فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِيْلـــُنْ فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِلـــُنْ

فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِيْلـــُنْ فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِلـــُنْ

إن هذا النوع من الطويل يألفه الشاعر فالجواهري يميل إلى البحور التي تستقر صدورها على اعجاز تشابهها توصله الإلفة بينهما إلى رضا متلقيه لينفرد بالايقاع الداخلي للبحر من خلال الزحافات والعلل مبدعا في موسيقى القصيدة من دون خروج عن الاطار 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 حـــري بهـــا وأولى بموضوعها الذي يتغنى بالماضي بتمايس ايقاعي مألوف باسطا حضوره حضور الماضي البهي في هذه القصيدة[٣١١]:

---

[٣١١] **ديوان الجواهري :١٦٣/٤**

أعد مجـــ/د بغـــداد/ ومجـــد/ك اغلـــبُ	**وجـــدد/ لهـــا عهـــدا/ وعهـــد/ك أطيـــبُ**
فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِيْلـــُنْ فَعُولُ مَفـــَاعِلـــُنْ	فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِيْلـــُنْ فَعُـــولُ مَفـــَاعِلـــُنْ
واطلعْ /على المستنـــ/صريّـــ/ة كوكبـــا	**واطلعـــــ/تـــه حقـــاً /فإنـــــ/ك كوكـــبُ**
فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِيْلـــُنْ فَعُولُ مَفـــَاعِلـــُنْ	فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِيْلـــُنْ فَعُـــولُ مَفـــَاعِلـــُنْ
كـــأنّ/ علـــى بغـــدا/د ممـــا/ افـــضته	**من المجـــ/د اذيالا/ من التيـــ/ه تـــسحبُ**
فَعُولُ مَفـــَاعِيْلـــُنْ فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِلـــُنْ	فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِيْلـــُنْ فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِلـــُنْ
محافـــ/لهـــا ملقـــى/، وغـــرّ/ قبابهـــا	**نشاوى/، ومثوى سفـــ/حها مـــــ/توثّـــبُ**
فَعُولُ مَفـــَاعِيْلـــُنْ فَعُـــولُ مَفـــَاعِلـــُنْ	فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِيْلـــُنْ فَعُـــولُ مَفـــَاعِلـــُنْ
أقمـــت /بهـــا عـــزاً /عريقـــاً/ مكعّبـــا	**وكـــــان/ بهـــا ذلّ/ عريـــــقٌ /مكعّـــبُ**
فَعُولُ مَفـــَاعِيْلـــُنْ فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِلـــُنْ	فَعُولُ مَفـــَاعِيْلـــُنْ فَعُولـــــُنْ مَفـــَاعِلـــُنْ

تفشى زحاف القبض في تفعيلة(فَعُولـــُنْ)، لكننا نراه في البيت الأول قد صرف(بغدادٍ) لئلا يقع الكف في تفعيلة(مَفـــَاعِيْلـــُنْ) فهو جائز ولكنه قبيح . لكن الجواهري لا يأنف منـــه لقـــبح عروضي، بل لأن فطرته الايقاعية لا تألفه، ثم انه يراه عيباً تستوقفه أذنا متلقيه اللتان تألفان هذا البحر وتستسيغانه،ولهذا ركبه الجواهري وصولا للمتلقي،وقد كفاه حضوره في الجماهير مـــشقة احضاره وتدجينه لذوقها ليتفرغ عليه لاغراضه وتفنن القول فيها.وفـــي البيـــت الثالـــث تجـــد الجواهري قد منع فيه(بغداد) من الصرف مادام المنع لا يأتي بزحاف ترفضه السليقة.

إن التنوع الموسيقي بسيط لا يتعدى القبض في تفعيلة(فَعُولـــُنْ) لكن المبدع الكبيـــر قـــد استثمره خير استثمار فلم يبتعد به عن متلقيه، بل اتخذه وسيلة لتنـــوع يحمـــل عليـــه المعـــاني ويموسق به رتابة الايقاع من دون خروج عن مألوفه.

جـــ ــ الطويل التام المحذوف:عروضه مقبوضة وضربه محذوف:

فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِيْلـــُنْ فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِلـــُنْ

فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِيْلـــُنْ فَعُولـــُنْ مَفـــَاعِلْ

إن الحذف يفقد في العجز التوازن الايقاعي بـــين تفعيلتـــي(فَعُولـــــُنْ)و(مَفـــَاعِيْلـــــُنْ) المتشافعتين بتكرارهما قالبا(مَفـــَاعَلـــُنْ) التي في الضرب إلى(فَعُولـــُنْ) ثالثة فيختل ايقاع العجز ويتجلى هذا الاختلال بنفوره عن الصدر الممسوق بتناسقه المتحقق من تشافع تفعيلتي(فَعُولـــُنْ) و(مَفـــَاعِيْلـــُنْ) فيه ضاربا الرتابة بالقبض اللازم في العروض والجائز في الحشو.

إن الرفد 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 كاتبا كل قصائده على الطويل المحذوف مردوفه بالألف محاولا بالمد هذا سد النقص الايقاعي الذي احدثه الحذف معتمدا المعالجة الصوتية بوصفه شاعرا خطابيا، يقول من قصيدته(كفاره وندم)[٣١٢]،التي كتبها متربعا على مرحلة علوه عام ١٩٥٤م.

ستفنى /ويبقى نيـ/زك و/شهابُ	**عروقٌ /أبيات الـ/دماء /غضابُ**
فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ
لطافٌ /كأنفاس الـ/نسيم منوّرٌ	**كريّاه، صمٌّ كالـ/صخور /صلابُ**
فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ
هوت عـ/ذبات العمـ/ر إلا/ صوامدا	**على لفـ/ح اعصار /فهنّ /رطابُ**
فَعُولُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ
وجف /وريق منـ/ه إلا /ندية	**تعاصت /على الأيّا/م فهْيَ /شبابُ**
فَعُولُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ
عييت /بطب الاحـ/مقين /وجهلهم	**بأن الـ/نفوس الخيـ/يرات /عجابُ**
فَعُولُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ

نجد التفعيلة التي سبقت الضرب في الابيات كلها مقبوضة(فَعُولُ) في جمود ايقاعي يؤكده تكرار(فَعُولُنْ) تكرارا مترادفا يفصح 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 صمٌّ كالصخور صلاب.

٣..... فهنّ رطابُ

٤. ...فهي شبابُ.

٥. بأنّ النفوس الخيرات عجابُ.

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

---

[٣١٢] **ديوان الجواهري :٣٩٧/٣**

النوع من الكامل ، وقد باءت محاولات الشاعر لترتيق عيوب الايقاع بزحاف(القبض) بالاخفاق لا لضعف منه ، بل كان مبدعاً في ما لا ابداع فيه.

الطويل في ديوان الجواهري

المرتبة	نوع الطويل	المجلد الاول	المجلد الثاني	المجلد الثالث	المجلد الرابع	المجلد الخامس	المجموع الكلي
١	الطويل التام المقبوض	١٦	٢٣	١	١	٢	٤٣
٢	الطويل التام الصحيح	٨	٢	١	ـــــ	٢	١٣
٣	الطويل التام المحذوف	١٤	٢	١	ـــــ	ـــــ	٧
							٦٣

بنية التشكيل الإيقاعي للبسيط في الشعر العربي:

بحر((مبني على (مستفعلن فاعلن) ثماني مرات))[٣١٣]، فهو((من الابحر الممزوجة التفاعل))[٣١٤]،يشارك الطويل والمديد في(دائرة المختلف)((قريب من الطويل ولكنه لا يتسع لاغراض كثيرة مثله ولو أنه يفضل عليه من حيث الرقة))[٣١٥]، وقيل عن الخليل إنه سُمّيَ بسيطا((لأنه أنبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن))[٣١٦]، وقيل((لانبساط اسبابه أو مقاطعه الطويلة؛أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية ، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنها إذ تتوالى فيها ثلاث حركات))[٣١٧]. ولهذا البحر((سباطة وطلاوة))[٣١٨]،((وهوأكثر رقة من البحر الطويل ولذلك كثر في شعر من حيث لم يلتفت إليه_كثيراً_شعراء العصر الجاهلي))[٣١٩]. ((بحرٌ راقص يتصف بنغماته العالية وبتغيرحركي موجي ارتفاعاً وانخفاضاً))[٣٢٠] 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))[٣٢١]، فهو((مولع بالأوزان التامة على غرار شعراء العربية الكبار))[٣٢٢] تبعاً للاغراض التي تداولها شعره ولغة الخطاب عنده.

---

[٣١٣] **العقد الفريد:٤٢٩٦(م.ش).**

[٣١٤] **الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة:١٠١**

[٣١٥] **فن التقطيع الشعري والقافية:٦٨**

[٣١٦] **العمدة:١٣٦**

[٣١٧] **فن التقطيع الشعري والقافية:٦٨**

[٣١٨] **منهاج البلغاء وسراج الادباء:٢٦٩**

[٧] علم العروض التطبيقي ٧٦.

[٨] موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه:١٢١

[٣٢١] **لغة الشعر عند الجواهري:٢٣**

[٣٢٢] **الجواهري شاعر العربية:٦٨**

بنية التشكيل إيقاعي للبسيط 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 البحور إلا سبلاً عبّدها من سبقه وإلفها الناس فاتخذ الايسر منها ، وما أكثر عليه الشعراء وسارت عليه أذواق الناس جادات تواصلهم إلى الشعر والشعراء ،ولم يهتم بغريب الانواع وشواذها، ولم يتقصدها مادام هو شاعر حماسي همّه الوصول إلى الناس على ما ارتضته أذواقهم لا يقصد تجديدا في الايقاع أو تغريبا يأتي بجديد عليه يحتاج إلى أجيال ليتمكن من اذواقهم ويستقر في مألوفهم الجمعي.

١ـ البسيط التام:

أ ــ 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[٣٢٣].

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

مُــ سْــ تَــ فْــ /عِــ لُــ نْ

فَــ عِــ لُــ نْ/ عِــ لُــ نْ

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

---

[٣٢٣] هي: أ. اللاجئة في العيد:٣/٣٤٥.

ب. الفداء والدم:٤/٣٧٥.

جـ . يا بن الفراتين:٤/٣٨٧.

ما يؤكد ذلك أن مجلد الجواهري الأول الذي يجسد مرحلة ظهوره لا يضم إلا ثلاث قصائد[٣٢٤]، 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 بيتا 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 تتطاول 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 النوا/ئب بي	**ولا أشا/هد ثكـ/ـل الفضل والـ/ـأدبِ**
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
٢.صابت حشا/ك واخـ/ـطتني نوا/فذها	**ليت النوا/ئب لم/تخطئ ولم/تصبِ**
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
٣.هلا تعدْ/دى الردى/ منه ببط/شتهِ	**لغيره /أو تعدْ/دى النبع للـ/ـغربِ**
مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
٤.هيهات كفـ/ف الردى /نقّاذة /ابداً	**للأكرميـ/ـن تفدْ/دي الرأس للـ/ـذنبِ**
مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

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

ونجد قصديته(فلسطين الدامية) مثل سابقتها ،فالبحر لا يساعد الجواهري الغاضب المتمرد ليتخذ من فلسطين بركانا شعريا مستمدا 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:١/٢٤٦**

ب. تحية الوزير:١/٣١٥

جـ. فلسطين الدامية:١/٣٩٥

فلسطين.

إن هذا البحر ينهض مستفزا في ثاني ورابع حرف من تفعيلته الأولى(مُسْتَفْ) معتمدا النبر محدثا جلبة تطلب رفدا، لكن باقي التفعلية(علن) تسترخي على حركتين يليها نبر وحيد تأكله حركات ثلاثة من تفعيلة البحر الثانية(فعلن)،فإن حضر الطي في صدرالبيت (مستفعلن 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)[٣٢٥] ومنها:

لو آستطعـ/ت نشر/ت الحزن والـ/ألمـا	**على فلسـ/طـين مـسـ/ودّا لهـا/ علمـا**
مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
ساءت نها/ريَ يقـ/ظانـا فجـا/ئعهـا	**وشؤن ليـ/لِـيَ إذ/ صُـوّرنَ لـي/ حلمـا**
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
رمت السكو/ن حدا/دا يوم مـصـ/رعهـا	**فلو تركـ/ت لشأ/ني مـا فتحـ/ت فمـا**
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

نجد الجواهري جاهدا في استعمال زحافي الخبن(فاعلن - فعلن)(مستفعلن – متفعلن) ساعيا إلى خلخلة الرتابة في هذا الضرب من دون جدوى فسلّم زمام غرضه إلى ايقاع هذا النوع من البسيط خارجا من عنفوانه وثورته إلى تسليم وبكاء تنبينا عنهما الجملتان(صورن لي حلما)،و(ما فتحت فما) مظهرة أثر الايقاع في المهادنة، ولكنه بعد حين وقد تربع على مرحلة علّوه ضاجّاً بالتجارب التي منحها له عمرٌ عاش خضم الأحداث، نجده مختاراً البسيط المخبون بحراً لقصيدته الخالدة(أبو العلاء المعري)[٣٢٦] صلح له فيها تداول الفيلسوف الشاعر ، لقد فلسف الجواهري المعاني ليصل إلى المعري فاحتاج إلى السرد واجدا في هذا البحر غايته ، لا عن قصد ، بل هي الموهبة الفذة تختار سبلها الايقاعية مثل اختيارها السبل الأخرى في النص الشعري بتآلف وتنسيق يعجز عن اتيانه وعي واختيار وحضور عقلي، يقول من قصديته هذهُ:

قف بالمعر/ة وامـ/سح خدّها الـ/تربـا	**وآستوحِ من/ طوّق الـ/دنيا بما/ وهبـا**
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
واستوحِ مَن/ طبب الـ/دنيا بحكـ/متـه	**ومَن على/ جرحها/ من روجـه/ سكبا**

---

[٣٢٥] **ديوان الجواهري :١/١٩٥**

[٣٢٦] **م.ن :٣/٩**

مُسْتَـفْـعِلُـنْ فَـاعِلُـنْ مُسْتَـفْـعِلُـنْ فَـعِلُـنْ مُسْتَـفْـعِلُـنْ فَـاعِلُـنْ مُسْتَـفْـعِلُـنْ فَـعِلُـنْ

وسائل الـ/حفرة الـ/مرموق جـا/نبهـا هل تبتغي /مطمعـا /أو ترتجـي/ بـدلا

مُستَـفْـعِلُـنْ فَـاعِلُـنْ مُسْتَـفْـعِلُـنْ فَـعِلُـنْ مُسْتَـفْـعِلُـنْ فَـاعِلُـنْ مُسْتَـفْـعِلُـنْ 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 فلسفهُ الشاعر لنا على مبنىً احضر معاني هذا التناول بنجاح، فلا طي في صدر القصائد(مستفعلن ← مستعلن) لغرابة ذلك على المعاني المطروحة وغرابته على المتلقي وإن أجاز استعماله العروضيون في الصدر من مخبون البسيط.

ب ــ البسيط التام المقطوع:

وهو ما كانت عروضه مخبونة(فاعلن ← فَعِلن) وضربه مقطوع(فاعلن ← فَعْلُنْ) فيكون:

مُسْتَـفْـعِلُـنْ فَـعِلُـنْ مُسْتَـفْـعِلُـنْ فَـعِلُـنْ

مُسْتَـفْـعِلُـنْ فَـعِلُـنْ مُسْتَـفْـعِلُـنْ فَـعْلُـنْ

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 ردفا 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 الياء الممدودة في الأبيات التي يمد بها حنينه ويغرق في حدائية باكية. أما إذا كان الردف ألفاً ممدودة فنجد الجواهري آنذاك عامدا الى التحامل وارتقاء مواجعه والتصادم وإن سال من هذا المد أنين لا يرتقي إلى شفافيته وحزنه في الأول خاصة إذا كان المد بالياء آنها يأتي الشجن مفتوحا، أما بالواو فيميل بالمعنى إلى

حزن مغلق وشفافية سواداوية، يقول على البسيط التام من قصيدته الخالدة(يا دجلة الخير)[٣٢٧]:

حييتُ سفـ/حَكِ عنْ/ بعـد ٍفحـيـْ/ينـي	**يا دجلة الـ/خيـر يـا/ أمَّ البـسا/تـين**
مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعِلُـنْ مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعِلُـنْ	مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَاعِلُـنْ مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعْلُـنْ
حييتُ سفـ/حَكِ ظمـ/آنـاً ألـو/ذُ بـه	**لوذ الحما/ئم بيـ/ن المـاء والـ/طـين**
مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعِلُـنْ مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعِلُـنْ	مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعِلُـنْ مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعْلُـنْ
يا دجلة الـ/خيـر يـا/ نبعـاً أفـا/رقـهُ	**على الكرا/هةِ بيـ/ن الحين والـ/حـين**
مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَاعِلُـنْ مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعِلُـنْ	مُتَـفـْعِلُـنْ فـَعِلُـنْ مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعْلُـنْ

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....)(مُتَفْعِلُنْ).

مثلما في(يا دجلة الخير) يستعمل الجواهري الياء ردفا في قصيدته الرائعة(يا أم عوف)[٣٢٨]،باثاً حزنه وشجنه ولوعته على هذا المدّ الأخّاذ، على خلاف ذلك نجد قصيدتيه(ذكرى المالكي)[٣٢٩] و(يا بن الجنابي)[٣٣٠] تبثان خَفِيَّ غضبـهِ وحزنه بترفع وضدية وعناد، لذا جاء الردف في كل منهما ألفا، يقول من(يا بن الجنابي) :

يا بن الجنـا/بـيّ لا /جافتـك غـا/ديـة	**نظير صنـ/عك معـ/صارٌ ومعطـارُ**
مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَاعِلُـنْ مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعِلُـنْ	مُتَـفـْعِلُـنْ فـَعِلُـنْ مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعْلُـنْ
تصوب ربـ/عـك نـد/يانـاً تـرا/وحـهُ	**بالمكرما/ت عـشيـ/ياتٍ وابْـ/كـار**
مُتَـفـْعِلُـنْ فـَعِلُـنْ مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعِلُـنْ	مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعِلُـنْ مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعْلُـنْ
طابت تحيـ/يتك الـ/سمحاء معـ/ربـة	**إذ التحيْـ/يات اغـ/ماض وإضـ/مـار**
مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعِلُـنْ مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعِلُـنْ	مُتَـفـْعِلُـنْ فـَاعِلُـنْ مُسْتَـفـْعِلُـنْ فـَعْلُـنْ

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

---

[٣٢٧] **ديوان الجواهري :٢٠٣/٤**

[٣٢٨] **م.ن :١١/٤**

[٣٢٩] **م.ن :٦٣/٥**

[٣٣٠] **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 وترفعا، 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 فانتفض لها بغضب حزين لا يجرؤ على مدّه واظهاره كله وبفعل هذا(التكميم) جاء الابداع كله في القصيدة من دون مباشرة وتنوع ايقاعي لا يجد إلا الخبن أمامه زحافا مستساغا.

٢ ــ مخلع 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[٣٣١]، 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):

ولـــــّى الـــشبا/ب فهـــل/ يعـــودُ	**ولاح شيـــــــ/بٌ فمـــــا/ يريـــــدُ**
مُـــسْتَـــفْعِلُـــنْ فعِلـــــُنْ فَـعُولـــــُنْ	مُتَـــفْعِلـــــُنْ فاعِلـــــُنْ فَـعُولـــــُنْ
يريـــــد أن/ يـــنقص الـــــْ/ليـــالي	**منّـــيَ ظلـــــ/ـــماً بمـــا/ يريـــدُ**
مُتَـــفْعِلـــــُنْ فاعِلـــــُنْ فَـعُولـــــُنْ	مُـــستَعِلُـــنْ فاعِلـــــُنْ فَـعُولـــــُنْ
يا أبـــيض الـــــ/ريـــش طـــر/نَ منـــه	**غـــدفان ر يـــــ/ش الجنـــا/ح ســـودُ**
مُـــسْتَـــفْعِلُـــنْ فاعِلـــــُنْ فَـعُولـــــُنْ	مُـــسْتَـــفْعِلُـــنْ فاعِلـــــُنْ فَـعُولـــــُنْ
يـــا هولـــةُ/ تفـــزع الـــــ/مرايـــا	**منـــه ويـــســ/ـتـــصرخ الـــــ/وليـــدُ**
مُـــسْتَـــفْعِلُـــنْ فاعِلـــــُنْ فَـعُولـــــُنْ	مُـــسْتَـــفْعِلُـــنْ فاعِلـــــُنْ فَـعُولـــــُنْ

---

[٣٣١] هي: أــ الشاعر والعود:١/٢٧٣(٣٠) بيتا.

ب ــ عدنا وقوداً:٣/١٠٣(٢٥) بيتا.

جـــ ــ بعد العرس:٥/٢٠١(٣٧) بيتا.

د ــ آه على تلكم السنين:٥/١٩٥(٦١) بيتا.

يـــا حـــاملاً/ شـــارة الـــــ/رزايـــا يـــا ســـاعي الـــــ/مـــوت يـــا/ بريـــدُ

مُـــسْتَـــفْـــعِلُـــنْ فاعِلـــــُنْ فـــَعُولـــــُنْ مُـــسْتَـــفْـــعِلُـــنْ فاعِلـــــُنْ فـــَعُولـــــُنْ

نجد على أول تفعيلة من حشو البيت الثاني قد طرأ زحاف الطي(مستفعلن- مستعلن"متفعلن") اول مرة في البسيط وذلك لأن هذا الزحاف لا يطرأ إلا على مجزوءات البسيط ومنها مخلعه، كمـــا نجد زحاف الخبن في اول تفعيلة من البيت ذاته(مستفعلن- متفعلن).

نافلة القول إن الجواهري كتب على البسيط سبعة وخمسين منجزا شعريا؛ دوبيتاً واحداً وست مقطوعات وخمسين قصيدة ؛جاء على مخلعه اربع قصائد ليس غير، وذلك لعدم حـــضوره فـــي متلقي شعره وفقدانه سعة حمل معانيه وأغراضه، وكتب على البسيط التام المقطوع واحد وعشرين منجزا شعريا،وعلى البسيط التام المخبون اثنين وثلاثين منجزا شعريا، وهو أكثرها. ولم يدخل على تامه إلا زحاف الخبن زحافا جائزا، وقد أتى زحافا لازما لزام العلة في عروض وضرب البـــسيط المخبون مثلما أتى في عروض البسيط المقطوع، وجاء القطع لازما في البسيط المقطوع، أما الطي فلم يأتِ إلا في مخلع البسيط باعتباره مجزوءا.

البسيط في ديوان الجواهري

المرتبة	أنواع البسيط	المجلد الاول	المجلد الثاني	المجلد الثالث	المجلد الرابع	المجلد الخامس	المجموع الكلي
١	البسيط التام المخبون	٣	٧	٤	٥	١٣	٣٢
٢	البسيط التام المقطوع	٦	٦	٢	٥	٢	٢١
٣	مخلع البسيط	١	ـــ	١	ـــ	٢	٤
							٥٧

بينة التشكيل الإيقاعي للوافر في الشعر العربي:

مدخل:

ينتمي البحر الوافر إلى الدائرة الثانية (دائرة المؤتلف) مناصفاً فيها الكامل، وهو ((مبني على مفاعلتن ست مرات))[٣٣٢]، و هذه تشكيلة لم ينظم عليها احد من العرب مما دفع العروضيين إلى أن يستعملوا علة جديدة سموها (القطف) مؤلفة من علة الحذف ــ اسقاط السبب الخفيف ــ وزحاف العصب ــ اسكان اللام ــ فصارت تفعيلته الثالثة(مفاعلْ) وهي تقابل (فعولن) ولذلك قالوا إن هذا النوع التام من الوافر مقطوف العروض والضرب[٣٣٣].

أما عن تسميته بالوافر فقيل أن الخليل سماه وافرا((لوفور أجزائه وتداً بوتد))[٣٣٤] وقيل((سمي وافراً لتوافر حركاته))[٣٣٥] ، ((ويميل إلى الرقة وتعداد الصفات وتكرار الأجزاء ومواصلة الحوار وحبك القصة))[٣٣٦] ويمتاز هذا البحر بأنه يشتد إذا اريد له الشدة ويرق إذا اريد له الرقة))[٣٣٧] منوطاً بالغرض الذي يحمله وسبب هذا التناقض يعود إلى زحافين يعتريانه العصب(مفاعلتن :

- مفاعيلن) ، وزحاف الكف(مفاعيلُ)، فالاول يكثر سواكنه مكثرا بها النبر، فتأتي شدته فيها ،والثاني يكثر متحركاته بتقليل سواكنه فيأخذ من الاسترخاء والتدفق ما يمنحه رقة على رقته، 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 الايقاعي بين الكف وعدمه، والعصب وعدمه في القصيدة، ويتفق هذا البحر وسجيته في حمل غرض الرثاء مؤتزرا بزحاف الكف ليرفده بمد من الحركات تزداد به رقة هذا البحر، بل تجد في الغرض الواحد تلاعب هذين الزحافين تبعا للمعنى الذي تحمله تفعيلة طرآ عليها.

---

[٣٣٢] **العقد الفريد:٤٢٩٧ (م.ش)**

[٣٣٣] **ينظر: الايقاع 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 الادباء:٢٦٩، مفهوم الشعر:٤٠٤**

بينة التشكيل الإيقاعي للوافر في شعر الجواهري :

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

١ـ الوافر التام:

أ ــ الوافر التام الصحيح: عروضه وضربه صحيحان:

مَفاعَلَتُنْ مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

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 يصحّ أن يكون نواحا، بل تطلعا إلى فخر في اعلاء مناقب المرثي والتسامي بها، أو رثاء للميت ثم الفخر بالمعزّى، لهذا صلح في رثاء ذوي الشأن بمصابهم كما في قصيدة(محمد البكر)[٣٣٨]،وقصيدة(وكيف يصبر الليث الصبور)[٣٣٩]، 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 الايقاعية التي تتفق ومعانيه وأسلوبه في تداول القول.يجود خطابه فيه جاعلا من التشخيص سبيلا إلى الفخر بنفسه كما في قصيدته(قفص العظام)[٣٤٠]، 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 قفـص الـ/عظـام وبـورك فـي/ رحيلـك والـ/مقـام

مَفَـاعِيلُنْ مَفاعَلَـتُنْ فَعُولُـنْ مَفاعَلَـتُنْ مَفاعَلَـتُنْ فَعُولُـنْ

وبورك ذا/لـك العـش الـ/مـضوي بوحـشته/ وبالغـصص الـ/دوامـي

مَفاعَلَـتُنْ مَفَـاعِيلُنْ فَعُولُـنْ مَفاعَلَـتُنْ مَفاعَلَـتُنْ فَعُولُـنْ

---

[٣٣٨] **ديوان الجواهري :٥/٢٢٧**

[٣٣٩] **م.ن :٥/٣٥١**

[٣٤٠] **م.ن :٣/٣١٩**

وصـــابتك الـــ/تحايـــا عـــا/طـــرات	**بما لم يحـــ/تمل صـــوب الـــ/غمـــام**
مَفَـــــاعِيلُنْ مَفَـــــاعِيلُنْ فَعُولـــــــُن	مَفَـــــاعِيلُنْ مَفَـــــاعِيلُنْ فَعُولـــــــُن
تعـــالى المجـــ/د لا مـــال/ فيجـــزى	**ولا ملْـــك/ يحلـــل بالـــ/حـــرام**
مَفَـــــاعِيلُنْ مَفَـــــاعِيلُنْ فَعُولـــــــُن	مَفَـــــاعِيلُنْ مَفاعَلَـــــتُنْ فَعُولـــــــُن
ولا نـــشب/ تهـــان الـــرو/ح فيـــه	**فتخـــضع للـــ/طغـــاة وللـــ/طغـــام**
مَفَـــــاعلتُنْ مَفَـــــاعِيلُنْ فَعُولـــــــُن	مَفَـــــاعلتُنْ مَفاعَلَـــــتُنْ فَعُولـــــــُن

نجد في الأبيات المختارات تفشي زحاف العصب(مَفاعَلَـتُنْ ← مَفَاعِيلُنْ) 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 ← مَفَاعِيلُ)للأسباب 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.

٢ـ مجزوء الوافر:

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

مَفاعَلَـتُنْ مَفاعَلَـتُنْ مَفاعَلَـتُنْ مَفاعَلَـتُنْ

يضرب تفعيلاته زحاف(العصب) باستثناء الضرب فلا يدخله هذا الزحاف، كتب عليه الجواهري اربع قصائد كلها جاءت في مرحلة الغربة باستثناء واحدة عنوانها(بريد الغربة)، خاطب في واحدة[٣٤١] نفسه راثيا وتطاول في اخرى[٣٤٢]، مفتخرا بها يائسا من آل أمسها، أما في

---

[٣٤١] **بريد الغربة:٤/٣١٥**

[٣٤٢] **أزح عن صدرك الزبدا:٥/١٧١**

الاثنتين الأخريين فقد انثنى عن نفسه إلى غيرها مهنئا مفتخرا في الاولى[٣٤٣]، قالبا الفخر إلى سخرية لاذعة في الثانية[٣٤٤]التي يقول منها:

أ(عبدة) يا اب/نة الطرب	**ويا معسو/لة النشب**
مَفاعَلَتُنْ مَفاعَلَتُنْ	مَفاعِيلُنْ مَفاعَلَتُنْ
ويا معزو/لة النصفيـ	**ـن مبتعد/ ومقترب**
مَفاعِيلُنْ مَفاعِيلُنْ	مَفاعَلَتُنْ مَفاعَلَتُنْ
كرجع الحا/ئك النولـ	**ـنسج المط/رف القشب**
مَفاعِيلُنْ مَفاعِيلُ	مَفاعَلَتُنْ مَفاعَلَتُنْ
ويا مهزو/زة الخطوا	**ت لم تخطئ/، ولم تصبِ**
مَفاعِيلُنْ مَفاعَلَتُنْ	مَفاعِيلُنْ مَفاعَلَتُنْ
لأنت أجل/ل مدخر	**لأنت أعزْ/زُ مطلب**
مَفاعَلَتُنْ مَفاعَلَتُنْ	مَفاعَلَتُنْ مَفاعَلَتُنْ

كان الجواهري في منفاه فألف عبد الله الجبوري بايعاز نظامه كتابا عن الجواهري عنوانه(الجواهري ونقد جوهرته)ملأهُ 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 ليقلبه سخرية لاذعة، وقد تداول القصيدة زحاف العصب(مفاعلتن ← مفاعيلن) فلوّن موسيقاها خارجاً بها من الرتابة وقد دخل مع الكف على عروض البيت الثالث(مفاعلتن ← مفاعيلُ) 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 يضفي سخرية على سخرية مفرغاً

---

[٣٤٣] **سلاماً أيها الأسد:٥/٢٧٥**

[٣٤٤] **عبدة الجبورية:٥/٣٠٩**

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 صرّع 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 ــ مجزوء الوافر الهزجي[٣٤٥]: يكون ضربه معصوبا دائما:

مفاعَلَتُن مفاعَلَتُن مفاعَلَتُن مفاعلين

كتب عليه الجواهري دوبيتا واحدا ومقطوعة واحدة وثلاث قصائد[٣٤٦]، جاءت قصيدتان في مرحلة الغربة 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 ابعد الوافر عن مد موسيقاه إلا إذا جاء بالردف حرف مد كما فعل في قصيدته(خبت للشعر انفاس) فأدبَّ فيها رثاء الذات ومدها 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 قصدية(ابا زيدون):

أبا زيدو/ن ما أحلى مغانيك /وما أطرى
مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُ مَفَاعِيلُنْ
لقد اوحى/شنا بعد ك لولا نعم/مة الذكرى
مَفَاعِيلُ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ
أبا زيدو/ن والدنيا يمازج حلى/وها المرا

---

[٣٤٥] **هذه التسمية عن د. مصطفى جمال الدين في كتابه الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة:٧٩**

[٣٤٦] **هي: أ ــ شكر واعتذار:١٦٩/٥(دوبيت).**

ب ــ غزل في الجو:١٧٩/٥(٧) ابيات.

جـ ــ خبت للشعر انفاس :٣٩١/٣(٦١) بيتا.

د ــ أبا زيدون:٢٢٥/٤(٢٤) بيتا.

هـ ــ براغ أو حوار:٣٥٩/٤(٤٤) بيتا.

مَفَـــــــــاعِيلُنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ	مَفاعَلَـــــــــتُنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ
ســـــــنبقى طـــــــو/ل اعـــــــوام	**جفـــــافٌ تـــــسـ/تقـــــي شـــــهرا**
مَفَـــــــــاعِيلُنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ	مَفَـــــــــاعِيلُنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ
ألا يـــــا ليـــــ/ت أفـــــراس الـــــ	**صـــــبا المـــــشبو/ب لا تعـــــرى**
مَفَـــــــــاعِيلُنْ مَفَـــــــــاعَيلنْ	مَفَـــــــــاعِيلُنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ

حاول الجواهري أن يوهم بتقفية المطلع 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 ومدها بصلابة حاول(الكف):(مفاعلتن← مفاعيلُ) تخفيفها واسباغ رقة بدخوله على التفعيلة الاولى من البيت الأول فأفلح ولكنه اخفق في التفعيلة الاولى من عجز البيت الثالث، وذلك لحميله الفعل (يمازج) على ايقاعها وهو فعل ترادف 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 هزج عند الجواهري، بل وافر:

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

---

[٣٤٧] **ينظر: تحليلات عروضية لشعر الجواهري :**

أ ــ قصيدة(خبت للشعرانفاس):٦٧

ب ــ قصيدة(براغ):٨١.

جـــ ــ دوبيت ٠شكر وعذر):٨٧.

[٣٤٨] **الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة:٨٣**

[٣٤٩] **ديوان الجواهري :٣/٣٩١.**

وتـــــوهمهم /وعـــــيش القـــــو م أوهـــــــــام/ وأحـــــــــداسُ

مَفاعَلَـــــــــــتُنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ مَفَـــــــــــاعِيلُنْ مَفَـــــــــــاعِيلُنْ

عبقـــت كمـــا/ مـــشت فـــي الفخـــــ ـــــــــر للنـــــــسما/ت أنفـــــاسُ

مَفاعَلَـــــــــــتُنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ مَفاعَلَـــتَـــــــــــنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ

تنـــــصّب صـــــــد/رك العريـــــا ن إذ لـــــم يبـــــــ/قَ برجـــــاسُ

مَفاعَلَـــــــــــتُنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ مَفاعَيلـــــــــــنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ

وهناك أبيات كثيرة نجد فيها تفعيلة(مفاعلتن) مظهرة أن القصيدة على مجزوء الوافر ليس غير، أما القصيدة الثانية (براغ او حوار)[٣٥٠]، فقد تفشت تفعيلة(مفاعلتن) في اجزاء ابياتها كلهـــا، يقول:

وإنّـــــك تنـــــــ/شـــــد الـــــدنيا منزلّـــــــة /علـــــــى فكـــــركْ

مَفاعَلَـــتَـــــــــــنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ مَفاعَلَـــتَـــــــــــنْ مَفاعَلَـــتَـــــــــــنْ

وأطبـــــــاع الـــــــ/ورى حلـــــــلا موشّـــــــاةٌ/ علـــــــى قـــــــدركْ

مَفَـــــــــاعِيلُنْ مَفاعَلَـــتَـــــــــــنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ مَفاعَلَـــتَـــــــــــنْ

أما في الدوبيت(شكر وعذر)[٣٥١] فيقول في بيته الثاني:

سيـــــصلح مـــــــ/نكـــــم العـــــذرُ إذا لـــــم يـــــصـ/لـــــح الـــــشعرُ

مَفاعَلَـــــــــــتُنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ مَفَـــــــــاعِيلُنْ

على وفق هذا كله يظهر أنْ لا وجودَ لبحر الهزج في شـــعر الجـــواهري وأنَّ القـــصيدتين 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	ـــ	ـــ	١	٢	٢	٥
٣	مجزوء الوافر التام	ـــ	ـــ	ـــ	١	٣	٤
							٤٩

[٣٥٠] ديوان الجواهري ٣٥٩/٤

[٣٥١] م.ن :١٦٩/٥

بنية التشكيل الإيقاعي للخفيف في الشعر العربي:

مدخل:

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

يمتاز الخفيف بموسيقاه العذبة ،وذلك لكثرة الزحافات غير اللازمة فيه، فيضرب زحاف الخبن تفعيلته الاولى والثالثة(فاعلاتن ← فعلاتن)، ويضرب تفعيلته الثانية(مستفعلن ← متفعلن(مفاعلن) ،ويدخل على ضربه التشعيث علة غير لازمة(فاعلاتن ← فالاتن (فاعاتن)، وكذلك يضرب زحاف الكف تفعيلتي(مستفعلن ← مستفعلْ) و(فاعلاتن ← فاعلاتُ) ولا يجوز دخول الخبن معه كما تلزم علة الحذف وزحاف الخبن في عروض وضرب الخفيف المهذب ، كما سنرى

---

(٣٥٢) العمدة:١/٤٥٦ ، 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).

بينة 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 ذائقته، فكتب على العروض الصحيحة والضرب الصحيح احدى وثلاثين قصيدة وسبع مقطعات وثلاث رباعيات ودوبيتين اثنين 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) [٣٥٦] التي أراد بها الدعوة إلى تعليم المرأة لا بجدال يتخذ بحرا خطابيا جادا ، بل أراد التطريب والرقة 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))[٣٥٧]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 متجنبا ما لا يستسيغونه وما لا يجد هو فيه ابداعا او موصلا جيدا إلى غرضه، واليك الأنواع الثلاثة التي كتب عليها الجواهري من الخفيف:

---

[٣٥٦] **ديوان الجواهري:١/٣٨٧**

[٣٥٧] **منهاج البلغاء وسراج الادباء:٢٦٩**

١ـ الخفيف التام:

أ ــ الخفيف التام الصحيح: تفعيلاته هي:

فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلاتُنْ

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 اجرأ قصائد الجواهري في وقتها قد كتبها على هذا النوع وهي(النزغة)[٣٥٨]،و(جربيني)[٣٥٩]،(عريانة)[٣٦٠]، ناهيك عن قصيدة(عدّ عنك الكؤوس)[٣٦١]، وقصيدة(سلمى وردة بين أشواك)[٣٦٢].

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

قال لي صا/حبي الظريــ/ـف وفي الكفْـ فِ ارتعاشٌ/ وفي اللســا/ن انحباسـهْ
فاعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فاعِلاتُنْ
أيــن غــادر/ت عمَّــة/ واحتفاظــاً قلت:إنّــي/ طرحتهــا/ فــي الكناســهْ
فاعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فاعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فاعِلاتُنْ

نجد زحاف(الخبن):(فاعلاتن ← فعلاتن)،(مستفعلن ← مُتَفعلن ← 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 جامعا

---

[٣٥٨] **ديوان الجواهري :٣٩٩/١**
[٣٥٩] **م.ن :٤٠٩/١**
[٣٦٠] **م.ن :١٢٣/٢**
[٣٦١] **م.ن :١٨٣/١**
[٣٦٢] **م.ن :١١٥/٢**

التدوير والتضمين:

كـــم نفـــوسٍ/ شـــريفةٍ/ حـــساسهْ	**سحقوهنْ/نَ عن طريـ/ق الخـساسهْ**
فَاعِلاتـــــُنْ مَفاعِلـــــُنْ فَالاتـــــُنْ	فَعِلاتـــــُنْ مَفاعِلـــــُنْ فَاعِلاتـــــُنْ
وطبـــــاع/ رقيقـــــةٍ/ قـــــابلتهنْ	**ـــــنَ الليـــالي/ بغلظـــةٍ/ وشراســـهْ**
فَعِلاتـــــُنْ مَفاعِلـــــُنْ فَاعِلاتـــــُنْ	فَاعلاتـــــُنْ مَفاعِلـــــُنْ فَعِلاتـــــُنْ
ما لضعفٍ/ شكواي دهـ/ري فما أنـــ	**ـكر بأسـي/ وإن تحـا/ميـت باسـهْ**
فَاعِلاتـُنْ مُـسْتَـفْعِلـُنْ فَاعِلاتـــُنْ	فَعِلاتـــــُنْ مُفاعِلـــــُنْ فَاعِلاتـــــُنْ
غيـــر أنـــي/ اردت للـــ/نجـح مقيـا	**ســاً صـحيحاً/ فلـم أجـد/ مقياسـهْ**
فَاعِلاتـــــُنْ مَفاعِلـــــُنْ فَاعِلاتـــــُنْ	فَاعِلاتـــــُنْ مَفاعِلـــــُنْ فَاعِلاتـــــُنْ
وقـــديماً/ مـــسّت شـــكو/ك عقـــولا	**وأطلّـــت/ مـــن نابـــه/ وسواســـهْ**
فَعِلاتـــــُنْ مُـــسْتَـفْعِلـُنْ فعِلاتـــن	فَعِلاتـــــُنْ مُـــسْتَـفْعِلـُنْ فـــالاتن

نرى في ضربي البيت الأول والثاني علة غير لازمة وهي التشعيث قد حذفت الحرف الأول من الوتد المجموع كما نرى أن الشاعر يكثر من زحاف الخبن فلا نجد(مفاعلن ← مُسْتَـفْعِلـُنْ) 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 يضطرللقول عليه في غرض لا تستجيب له سليقته كما في قصيدته(مدينة ٧ نيسان)[٣٦٣] او حين يريد أن يرسم في الشعر ويتفنن في الوصف خاصة في وصف الطبيعة والتعبير عن حال من أحوالها كما في قصيدته (لبنان)[٣٦٤]،وقصيدته(إيهِ بيروت)[٣٦٥]،وقصيدة(يومان على فارنا)[٣٦٦].

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[٣٦٧]، أو تهز أعطاف الناس

---

[٣٦٣] **(مدينة ٧ نيسان):٥/٥٧**

[٣٦٤] **(لبنان):٢/٣٣٣**

[٣٦٥] **(إيهِ بيروت):٤/٣٤١**

[٣٦٦] **(يومان على فارنا):٥/١٠٥**

[٣٦٧] **كما في قصيدة(إلى القوتلي):٤/٨٨**

كلهم[٣٦٨].

[٣٦٨] **كما في قصيدته(في ذكرى غاندي): ١٥٧/٤**

ب ــ الخفيف التام المهذب:

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

فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

هذه الموسيقى الرائعة تأتي بها تفعيلات مختلفة ثلاث في الصدر ومثلها في العجز مع دخول زحاف الخبن عليها(فاعلاتن/ مُسْتَفْعِلُنْ_ فعلاتن 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 وشظف 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[٣٦٩]:

اشكاةَ/ وليس من/ سمعا	**ومتى كنـ/ـت لاذاً/ فزعا**
فَعِلاتُنْ مَفاعِلُنْ فَعِلُنْ	فَعِلاتُنْ مَفاعِلُنْ فَعِلُنْ
ولمن تشـ/ـتكي؟ وأنـ/ـت فتى	**مشتكى كلـ/ـلِ خائفٍ/ هلعا**
فَعِلاتُنْ مَفاعِلُنْ فَعِلُنْ	فاعِلاتُنْ مَفاعِلُنْ فَعِلُنْ
صاح قلها/، ولا تخفْ/ حرجا	**شرعة الغا/ب نوّقتْ/ سبعا**
فاعِلاتُنْ مَفاعِلُنْ فَعِلُنْ	فاعلاتُنْ مَفاعِلُنْ فَعِلُنْ
صاح واصدح/ وأنت لا/عنها	**هو ممن/ تستامه ضرعا**
فاعِلاتُنْ مَفاعِلُنْ فَعِلُنْ	فَعِلاتُنْ مَستفعلُنْ فَعِلُنْ
صاح والمر/ء لا مردْ/دَ له	**من قضاء/ إلا إذا/ خضعا**
فاعِلاتُنْ مَفاعِلُنْ فَعِلُنْ	فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ 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

---

[٣٦٩] **صاح قلها ولا تخف:٥/٣٣٥**

الخفيف المهذب ويمنحه تدفقا على تدفقه او لكأن ذوب الشاعر في رقته 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 المتشافعتين، وان استنساخ هذه الموسيقى في العجز مدعاة إلى حضور المتلقي فيها ومشاركة شاعرها أحاسيسه ومدعاة إلى تماسك ايقاعي متجدد بزحاف الخبن غير اللازم.

٢ ـ مجزوء الخفيف:

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

فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلاتُنْ 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[٣٧٠]

فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

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

فاعِلاتُنْ مَفاعِلُنْ فاعِلاتُنْ مَفاعِلُنْ

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

فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلاتُنْ 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

---

(٣٧٠) **ينظر: الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ١١٤ (الهامش).**

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

العبـــي فالـــ/ـهـــوى لعـــبْ	**وابعثـــي هـــزْ/زة الطـــربْ**
فاعِلاتـــُنْ مُتـَفـْعِلـــُنْ	فاعِلاتـــُنْ مُتـَفـْعِلـــُنْ
مثلـــي دو/رك الجميـــ	**ـــل علـــى شـــر/عـــة الأدبْ**
فاعِلاتـــُنْ مَفاعِلـــُنْ	فَعِلاتـــُنْ مَفاعِلـــُنْ
احـــسني نقـــ/لـــةً وإن	**تعبـــت هـــ/ذه الركـــبْ**
فاعِلاتـــُنْ مَفاعِلـــُنْ	فَعلاتـــُنْ **مفـــاعِلـــُنْ**

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، مثلّـي، احسني) ،ونجده ايضا في ابيات كثيرة من القصيدة:

(فعل أمر)..... .....(بْ)(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 مستفرغا ميزات مجزوء الخفيف، يقول منها:

مـــا تـــشاؤو/ن فاصـــنعوا	**فرصـــــة لا/ تـــــضيعوا**
فاعِلاتـــُنْ مَفاعِلـــُنْ	فاعِلاتـــُنْ مَفاعِلـــُنْ
فرصـــــةٌ أنْ/ تحكّمـــوا	**وتحطّـــوا/ وترفعـــوا**
فاعِلاتـــُنْ مَفاعِلـــُنْ	فَعِلاتـــُنْ مَفاعِلـــُنْ
وثُـــدلوا/ علـــى الرقـــا	**ب وتعطـــوا/ وتمنعـــوا**
فَعِلاتـــُنْ مَفاعِلـــُنْ	فَعِلاتـــُنْ مَفاعِلـــُنْ

---

[٣٧١] **سلمى على المسرح:٢/٤٥،ما تشاؤون:٣/٣٥٥، مناجاة:٥/٢٦٧، فرقة الدفاع عن السلام:٥/٢٦٧(مقدطوعة)**

مـــــا تـــــشاؤو/ن فاصـــــنعوا	**لكـــــــــم الار/ض اجمـــــــــع**
فَاعِلاتـــــــــــُنْ مَفاعِلـــــــــــُنْ	فَعِلاتـــــــــــُنْ مَفاعِلـــــــــــُنْ
لكـــــــم النـــــــا/س اكتـــــــع	**مـــــــن ذويهـــــــم/ وابـــــــصع**
فَعِلاتـــــــــــُنْ مَفاعِلـــــــــــُنْ	فَاعِلاتـــــــــــُنْ مَفاعِلـــــــــــُنْ

أحسن الشاعر تقفية البيت الأول لافتا به المتلقي إلى روح شعبية ملؤها السخرية كما استفاد من التدوير لإتمام المعنى ،وحمل المتلقي بعيدا عن الموسيقى الأخاذة ملفتا إياه إلى معاني يتـــداولها مجتمعة، حركها الشاعر بالبتر والتلميح معولا على ثرثرة الذاكرة الجمعية فبدت كأنها على لسانها لا يغربها إيقاع راقص، بل قصدها الشاعر وسيلة رائعة لإظهار سخريته فـــشتان بـــين المعنـــى والمبنى.ومن هذا التنافر اظهر الشاعر السخرية ببراعة وإبداع شهر بها.كما أجاد استخدام الخـــبن الجائز في حشو كل بيت معليا به الموسيقى لتواكب المعنى في إضاءة المفارقة.

الخفيف في ديوان الجواهري

المرتبة	أنواع الخفيف	المجلد الأول	المجلد الثاني	المجلد الثالث	المجلد الرابع	المجلد الخامس	المجموع الكلي
١	الخفيف التام	١٠	١١	٣	١٢	٢	٤٣
٢	مجزوء الخفيف التام	ـــــ	١	١	ـــــ	٢	٤
٣	الخفيف المهذب	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	١	١
							٤٨

بنية الشتكيل الإيقاعي للرمل في الشعر العربي:

مدخل:

بحر يبني مع الهزج والرجز(دائرة المجتلب) ويكون فيها على ((فاعلاتن ست مرات))[٣٧٢]، قيل أسماه الخليل رملاً((لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض))[٣٧٣]أي ((لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج ، يقال رمل الحصير إذا نسجه))[٣٧٤] ، وقيل سُمّيَ رملاً لأن الرمل نوع من الغناء[٣٧٥]، والرمل في اللغة الإسراع في المشي فقيل سمي رملاً لسرعة نطقنا به والرمل في اللغة الهرولة[٣٧٦] ، 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[٣٧٧] وهو ((يجود في الفرح والحزن والزهد))[٣٧٨] وله لين وسهولة[٣٧٩] بسببها زعم المتنبي أنه وضع للعامة فخالف ما تواضع عليه العامة بمقطوعته البائية[٣٨٠] جاعلاً أعاريض أبياتها على أصلها في الدائرة (فاعلاتن)[٣٨١]:

إنما بدرُ بن عمار سحابُ هطل فيه ثواب وعقابُ

إنما بدرٌ رزايا وعطايا ومنايا 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 للقصيدة 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).

إنمـــا بـــد/ر بـــن عمّـــا/رِ ســـحابُ هطـــل فيـــــ/ه ثـــوابٌ/ وعقـــابُ

فـَاعِلاتـُن فـَاعِلاتـــُن فـَعِلاتـــُن فـَعِلاتـــُن فـَعِلاتـــُن فـَعِلاتـــُن

إنّمـــا بـــد/رٌ رزايـــا/ وعطايـــا ومنايـــا/ وطِعـــانٌ/ وضِـــرابُ

فـَاعِلاتـُن فـَاعِلاتـــُن فـَعِلاتـــُن فـَعِلاتـــُن فـَعِلاتـــُن فـَعِلاتـــُن

فإنْ شفعَ التصريع لعروض ِالبيت الأول فماالذي يشفع لأعاريض الأبيات الثمانية الأخر!؟

بينة التشكيل الإيقاعي للرمل في شعر الجواهري :

تجاوز الجواهري المتنبي جاعلاً بخدعة التدوير بيت الرمل في رباعيته(بغداد في الصباح)[٣٨٢]بخمس تفعيلات فلا هو مجزوء ولا هو تام:

صفّق الديـ/كُ وقدْ زعـ/زعهُ الفجـ/رُ وألوى/ بالصياح
فَاعِلاتُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَاعِلاتُن
ومشى النو/ر على الحقـ/ل وفوق الـ/درب يزهى/ والبطاح
فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَاعِلاتُن فَاعِلاتُن
آه ما أر/وع بغدا/د وأحلا/ها على ضو/ء الصباح
فَاعِلاتُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَاعِلاتُن فَاعِلاتُن
غسلت كفـ/ف السنا كلـْ/ل الجراحا/ت بها حتـ/تى جراحي
فَعِلاتُن فَاعِلاتُن فَاعِلاتُن فَعِلاتُن فَاعلاتُن

بل خلط بين اربع وخمس تفعيلات في رباعية واحدة[٣٨٣]:

قلت للشيـ/خ آرتضى العمـ/مة رزقاً/ والقميصا
فَاعِلاتُن فَاعِلاتُن فَعِلاتُن فَاعِلاتُن
غطيا منـ/ه صغار الـ/فكر والنخـ/وة والرأ/ي المحيصا
فَاعِلاتُن فَعلاتُن فَاعِلاتُن فَعِلاتُن فَاعِلاتُن

وإذا كان المتنبي قد استعمل الرمل على وفق وجوده في دائرته(فَاعِلاتُن فَاعِلاتُن) فإن الجواهري قد استعمله في ابيات متفرقة من قصيدته الرائعة(أزف الموعد)[٣٨٤]،وقدأعذر التصريع فعله في مطلع القصيدة:

أزف المو/عد والوعـ/د يعنّ والغد الحلـ/و لأهليـ/ه يحنّ
فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَاعِلاتُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن

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 للتصريع أو للتقفية.

وهْو حتـــى/ إن تجـــافى/ عنـــك خـــذنُ وهْو حتى/ إن تخلـــى/ عنـــك حـــصنُ

فـــَاعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــُن

لكن ابياتا سقطت في الخطأ من دون أن يتلقاها تصريع فلا يعللها إلا الشذوذ منها:

والغد الحلـــ/و بكـــم يـــشـــ/رق وجـــهٌ من لدنـــه/ وبكـــم يـــضـــ/حـــك ســـنٌّ

فـــَاعِلاتـــُن فـــَعِلاتـــُن فـــعلاتـــُن فـــَاعِلاتـــُن فـــَعِلاتـــُن فـــَعِلاتـــُن

ومنها:

يـــصفع الطـــا/غـــوت جبـــا/را فيهفـــو ويدك الـــ/وغـــد ســـفا/حـــا فيهنـــو

فـــَاعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــُن فـــَعَلاتـــُن فـــَعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــُن

ومنها:

ينعـــق الـــشاكون إن يخـــضرّ طفـــل بالـــشباب الغـــضّ أو يـــورق غـــصنُ

أفـــلا كـــان لهـــم فـــي امـــس عـــود فـــي التوابيـــت وفـــي الاكفـــان ردنُ

اجمعـــوا أمـــركم فالـــدهر جمـــر ودم لا خمـــــرة تجنـــــى ودنٌّ

يطـــرد البـــؤس بـــه رفـــق وعـــدل والحـــــزازات مـــــصافاةٌ وأمـــــنُ

يبدو أن الجواهري استساغ عامية الايقاع في هذا البحر فأوغل فيه شذوذا وصولا إلى روحه ليستحوذ على اعجاب الحد الاعلى من متلقي الشعر فنرى خطابه عليـــه 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 الغربة ذريعة تجمعهم بعرب الاندلس ،فأخذ الجواهري هذا ليبدع توشيحاته. ومثل قصيدته(أزف الموعد) نجد الجواهري يأتي بأعاريض بعض ابيات قصيدته(يا هلال الفكر)[٣٨٥]على ما جاءت في دائرة هذا البحر تامة من دون مسوّغ إلا الشذوذ حتى طال ذلك أكثر من عشرين بيتا هذه صدور بعضها:

هكـــــذا ظـــــلْ/ل كمـــــا كنـــــــ/ت حفيّـــــا

فـــَاعِلاتـــــــــُن فـــَعِلاتـــــــــُن فـــَعِلاتـــــــــُن

---

(٣٨٥) ديوان الجواهري :٣٥٧/٥

يـــا هـــلال الـــــ/فكـــر، كـــم طـــوْ/ورت جـــيلاً

فـَاعِلاتـــــــــُن فـَاعِلاتـــــــــُن فـَاعِلاتـــــــــُن

وانبـــــرى يجـــــ/ري دمـــــاً منـــــ/ه عبـــوس

فـَاعِلاتـــــــــُن فـَاعِلاتـــــــــُن فـَاعِلاتـــــــــُن

وتعالـــــــت/ تزدهـــــــي فـــــــي/ جبـــــــروتٍ

فـَعِلاتـــــــــُن فـَاعِلاتـــــــــُن فـَعِلاتـــــــــُن

أبـــــــد الدهـــــــ/ر تـــــــشيديـــ/ن هبـــــــاتٍ

فـَعِلاتـــــــــُن فـَعلاتـــــــــُن فـَعِلاتـــــــــُن

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 قاصدا افساح البحر لعواطفه وقد أنساه(النظم) وهو في هذا العمر أن هذا البحر لا يصلح للاستطراد والافاضة وتداول الغرض بوجوه عدة، فهو بحر يجود 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:

١ـ الرمل التام:

أ ــ الرمل التام الصحيح:

وتكون عروضه محذوفة(فـَاعِلاتِـــنْ فاعلن) وضربها صحيحا(فـَاعِلاتـُن)، وقد كتب الجواهري على هذا النوع مقطوعة واحدة وسبع قصائد[٣٨٦] ، قاصدا المد في القول وتبسيط الفكرة وصولا إلى روح هذا النوع ، يوصله إلى متلقيه ببساطة ويسر فـلا غرابـة إذن مـن المباسطة ولا أولى بها من أنواع الرمل نوع غير صحيحه.يقول من قصيدته(الاحاديث شجون) :

---

(٣٨٦) المقطوعة هي(مستهام): ١٦٥/١، أمـا القـصائد فهـي: (الأحاديـث شـجون):٢١١/١ ، (الريـف الضاحك):٢٠٣/١، (ستالينغراد):٣٦١/٢ ، (قف بأجداث الضحايا):١٤٧/٣، (أزف الموعد)١١٩/٤، (يا هلال الفكر) ٣٥٧/٥، (خطر أن يصبح المرء خطير):٣٦٧/٥.

جدّدي ريـــ/ح الـــصبا عهـــــ/د الـــصبا	**وأعيـــــدي/ فالأحاديـــــــ/ث شـــــجونُ**
فـــَاعِلاتـــــُن فـــَاعِلاتـــــُن فَاعِلـــــُنْ	فـــَعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــــُن فـــَعِلاتـــــُنُ
إن اباحـــــت/ لـــــك أربـــــا/ب الهـــــوى	**سره فالـــ/حكـــم عنـــدي/ أن يـــصونوا**
فـــَاعِلاتـــــُن فـــَعِلاتـــــُن فَاعِلـــــُنْ	فـــَاعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــــُن
جـــــددي عهـــــــ/د أمانيـــــــ/ه التـــــي	**قرن العيـــــ/ش بهـــا نعـــــ/م القـــرينُ**
فـــَاعِلاتـــــُن فـــَعِلاتـــــُن فَاعِلـــــُنْ	فـــَعِلاتـــُن فـــَعِلاتـــــُن فـــَاعِلاتـــــُن
يوم كنـــا/ والهـــوى غـــضْ/ضٌ ومـــا	**فتحت إلْـــ/لا على الطهـــــ/ر العيـــونُ**
فـــَاعِلاتـــــُن فـــَاعِلاتـــــُن فَاعِلـــــُنْ	فـــَعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــــُن فـــَاعِلاتـــــُن
مـــــا علمنـــــا/ كيـــــف كنـــــا/ وكـــــذا	**دين أهل الـــ/حب والحـــبْ/ب جنـــونُ**
فـــَاعِلاتـــــُن فـــَاعِلاتـــــُن فَعِلـــــُنْ	فـــَاعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــــُن فـــَعِلاتـــــُن

من اسباب عامية هذا البحر وإلفته أنه لا يداخله إلا زحاف(الخبن) في صحيحه هذا فلا تنويع ايقاعي يدخل عليه بل أن تفعيلته(فـــَاعِلاتـــُن) تكاد تكون حتى في عروضه(فاعلن) هي ذاتها قد اصابها الحذف(فاعلاتن ← فاعلن)، لكن هذه التفعيلة من البساطة الايقاعية ما يجعلها مألوفة عند العامة وبها يقترب هذا البحر منهم فإن التفت إلى الأبيات الخمسة السابقة وجدت الشاعر قد أفاد من هذا البحر الذي لا يحتاج راكبه إلى باع تجربة بل يساعد حضوره في الروح الجمعي من الكتابة عليه، لننظر إلى قوله (الأحاديث شجون) وقوله(نعم القرين) وقوله(فالحكم عندي) وقوله(دين اهل الحب والحب جنون) كلها صيغ متداولة حاضرة في ذاكرة الجماعة تتقبلها محمولة على ايقاعات الفتها هذه الذاكرة فلا(خبن) متفش في هذه القصيدة، فإن طرأ فلا يلون او ينحرف بالايقاع، بل يحاول تسريعه من دون تأثير يذكر، اذ لا يكثر منه لأن الأصل في هذا البحر البساطة.

ب ــ 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 فاقدا حرفه المتحرك بفقده ساكنة الاخير 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 وإلفته 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[٣٨٧]على الرمل المقصور كتبها في مرحلة ظهوره حيث لم تكتمل بعده درايته بالبحور[٣٨٨]:

كل ما في الـــ/كـون حـب /وجمـالْ	**بتجليـــــ/ك وإن عـــزْ/ز المنـــالْ**
فـَاعِلاتـــُن فـَاعِلاتـــُن فـــَعِلاْن	فـــَعِلاتـــُن فـــَعِلاتـــُن فـــَاعِلان
بـسط النـــو/ر فكـم ثـا/ئـر بحـر	**هادئـاً بـا/ت وكـم مـا/جـت جبـالْ**
فـــَعِلاتـــُن فـــَعِلاتـــُن فـــَعِلاتـــُن	فـــَاعِلاتـــُن فـــَعِلاتـــُن فـــَاعِلان
وريـــاض/ ضـــاحك الزهـــــ/ر بهـــا	**ثغـرك الـصا/فـي وناجـا/ك الخيـالْ**
فـــَعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــُن فَعِلـــُنْ	فـــَاعِلاتـُن/ فـــَاعِلاتـــُن فـــَاعِلان
وســـهول/ كـــاد يعـــرو/ هـــضبها	**نـــزق مـــن/ صـــبوةٍ لـــو/لا الجـــلالْ**
فـــَعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــُن فَاعِلـــُنْ	فـــَعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــُن فـــَاعِلان
مـــا لمـــن يهـــــ/وى جمـــالا/ زائـــلا	**وعلـــى البـــد/ر جمـــال/ لا يـــزالْ**
فـــَاعِلاتـــُن فـــَاعِلاتـــُن فَاعِلـــُنْ	فـــَعِلاتـــُن فـــَعِلاتـــُن فـــَاعِلان

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)، استشرى 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.

جـــ ــ 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[٣٨٩]، يقول من قصيدة (آهات):

---

(٣٨٧) (استعطاف الاحبة):١١١/١

(٣٨٨) كتبها عام ١٩٢٢م.

(٣٨٩) كتب الجواهري على الرمل المحذوف مقطوعة واحدة هي(عاطفات الحـب):١٧٨/١، وسـبع قـصائد هي:(جناية الآمال):٨٦/١،(البادية في ايران):٢٨٨/١،(الباجـه جـي فـي نظـر الخـصوم):٩٣/٢،(يـوم فلسطين):٣١١/٢،(يراع المجد):٣٤٨/٢،(بكرت جلق):٩١/٤، (آهات):١٢١/٥.

لا تلـــم امـــــ/ســـك فيمـــا/ صـــنعا	**أمس قد فـــا/ت، ولـــن يـــســـ/ترجعـــا**
فـــَاعِلاتـــــُن فـــَعِلاتـــــُن فَعِلـــــُن	فـــَاعِلاتـــــُن فـــَعِلاتـــــُن فَاعِلـــــُنْ
امس قـــد مـــا/ت، ولـــن يبـــــ/عثـــه	**حملـــك الهمـــــْ/م لـــه والـــــ/هلعـــا**
فـــَاعِلاتـــــُن فـــَعِلاتـــــُن فَعِلـــــُن	فـــَاعِلاتـــــُن فـــَعِلاتـــــُن فَعِلـــــُن
هدرا ضيـــــ/يعتـــه مثـــــ/ل دم الـــــ	**ملـــــك(الابـــــــ/رش) لمـــــا/ ضُـــيّعا**
فـــَعِلاتـــــُن فـــَاعِلاتـــــُن فَعِلـــــُن	فـــَعِلاتـــــُن فـــَعِلاتـــــُن فَاعِلـــــُنْ
لـــم تمطـــــر/ه فـــلا تـــســـ/أل بـــــه	**اشـــــــباباً/ أم ســـــــحاباً/ أقلعـــــا**
فـــَاعِلاتـــــُن فـــَعِلاتـــــُن فَاعِلـــــُنْ	فـــَعِلاتـــــُن فـــَاعِلاتـــــُن فَاعِلـــــُنْ
واطّرحـــــه/ واســـترح مـــــن/ ثقلـــــه	**لا تُـــضع أمـــــــ/ســـك واليـــو/م معـــا**
فـــَاعِلاتـــــُن فـــَاعِلاتـــــُن فَاعِلـــــُنْ	فـــَاعِلاتـــــُن فـــَعِلاتـــــُن فَعِلـــــُن

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 عجلا مانحا رشاقة يريدها زحاف الخبن جمالا في تجسيد المعنى، وقد جاء التصريع فاتحة تلفت المتلقي إلى القصيدة بعد تسلمه للمعنى المتداول الذي حمله البيت الأول.

لا نجد في القصيدة إلا زحاف الخبن دخل جوازاً كل مفاصلها عروضا وضرباً وحشواً مانحاً القصيدة تموجاً ايقاعياً آزرته علة الحذف التي نالت من العروض والضرب وآتت في تآزرها معه تنوعا موسيقيا أبعد البحر عن مدّه المألوف وقرّب معانيه إلى اللمح من دون البسط.

٢ـ مجزوء الرمل:كتب الجواهري على نوعين من مجزوء الرمل هما:

أ ــ مجزوء الرمل الصحيح: عروضه صحيحة كضربه:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

كتب عليه الجواهري مقطوعة وخمس قصائد، واحدة منها كادت تكون مقطوعة[٣٩٠].

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 العواطـف):١/٨٠(١١) بيتـا، و (يـا يـراع الحـر) :١/٨٤(١٢) بيتـا، و(الـشاعر) :١/١٨٩(٢٣) بيتاً ، و(درب الشباب) :١/٢٥٦(٥٤) بيتا ، و(سواستبول):٢/٣٥١(٧٤) بيتا ، و(يـا غريـب الدار) :٤/٢١٧(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):

مـــــن لهـــــمٍّ/ لا يجـــــارى	**ولآهـــــــــا/تٍ حيـــــــــارى**
فـَاعِلاتـــــــُن فـَاعِلاتـــــــُن	فـَعِلاتـــــــُن فـَاعِلاتـــــــُن
ولمطـــــويـْ/ي علـــى الجمـــــــ	**ـــــــر ســـــــراراً/ وجهـــــارا**
فـَعِلاتـــــــُن فـَاعِلاتـــــــُن	فـَعِلاتـــــــُن فـَعِلاتـــــــُن
طالبـــــا ثـــــأ/را مـــــن الدهـــــ	**ـــــر الـــذي يطـــــ/ـــب ثـــارا**
فـَاعِلاتـــــــُن فـَاعِلاتـــــــُن	فـَاعِلاتـــــــُن فـَعِلاتـــــــُن
مـــــن لنـــــاءٍ/ عـــــاف أهـــــلاً	**وصـــــــــحاباً/ وديـــــــــارا**
فـَاعِلاتـــــــُن فـَاعِلاتـــــــُن	فـَعِلاتـــــــُن فـَعِلاتـــــــُن
تخـــــذ الغـــــر/يـــــة دارا	**إذ رأى الذئـــــــــ/ـــلَ إســـــــارا**
فـَعِلاتـــــــُن فـَعِلاتـــــــُن	فـَاعِلاتـــــــُن فـَعِلاتـــــــُن

نجد القصيدة مصرّعة طلبا لتفعيل انفعالات الشاعر وطلبا لحضور انتباه المتلقي وشد مفاصل القصيدة واحضار اللمح 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 بالمجزوئية ، 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	١	٨
٤	الرمل التام المقصور	١	—	—	—	—	١
	١ رباعية(٥ تفعيلات) + ١ رباعية (٤و٥ تفعيـــــــــــــلات)= ٢					+←	٣٠=٣٢

بنية التشكيل الإيقاعي للمتقارب في الشعر العربي:

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

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

ايقاعاته لا تسمح بالهزيمة أمام حزن المعاني التي ركّبتها، ولا بالخذلان فإن أتى الحزن والخذلان في قصيدة ما، تجدهما يربآن أن يسلما صاحبهما، بل هو يتطاول بهما، بحر جنائزيته مهيبة تمتد المعاني في سعة من دون أن تلتفت أو تقف عند التواء إيقاعي، ويكتب عليه الشاعر بافاضة يسعها تكرار تفعيلته الواحدة،و((الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخذ عادة وزنا طويلا))[٣٩٤]، يألفه أي ناظم متعلم لما فيه من تدفق ورتابة ولكن لايجيد فيه إلا الحاذق ، يتحاشاه الكبار فلا يكثرون منه كي لا تسقط تجاربهم في رتابته فلم يقربه قديماً إلا من كان قادراً على ترويضه[٣٩٥]

---

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

(٣٩٢) فن التقطيع الشعري والقافية:١٨٥،وينظر: العمدة:١٣٦/١، نور القبس: ٧١(الموسوعة الشعرية) ، عبقري من البصرة:٩٧

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

(٣٩٤) موسيقى الشعر:١٧٧.

(٥) ينظر :المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها :٣٣٤/١-٣٣٥، موسيقى الشعر العربي قديمهُ وحديثهُ :١٠٢.

بنية التشكيل الإيقاعي للمتقارب في شعر الجواهري :

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولْ

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

مسلّم أن القافية تقع في ضرب البيت وهي همّ الجواهري الأول في حضورها الطبيعي وتقعيدها، 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:

١ـ المتقارب التام:

أ ــ المتقارب التام الصحيح: تفعيلاته هي:

فعُولُنْ فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

إن هذا النوع مترادف التفعيلة يأتي ضربها خاذلا عروضها المتحررة في ثلاثة اختيارات(قبض، وحذف، وصحيح)، فالضرب ملزوم بصحيح تفعيلة يثبت البحر على سكونية تجهد الزحافات والعلل في كل البحر على اخراجها منها مجددة دماء ايقاعاته مانحة كل شاعر بصمته الخاصة وأسلوبه المنفرد،لذلك أرى أنه لا إكثار للشعراء عموما على ما اسمّيه فطرة البيت الا في بداياتهم ويكثر عند النظامين إلا إذا كان فيه من جواز الزحافات والعلل ما يجدده ويرفع عنه رتابة فطرته، فلم يكتب الجواهري على المتقارب الصحيح إلا ثلاث قصائد ومقطوعة واحدة جاءت ثلاث منها في مرحلة ظهوره[٣٩٦] ،يقول من(على كرند):

---

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

خليليْ/يَ أحسن/ن ما شا/قني	**بفار/سَ هذا ال/جمال ال/طبيعي**
فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو	فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
إلى الآ/ن تجري/ متون ال/جبال	**علينا/ بمثل/ مذاب ال/دموع**
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ	فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
هلمّا/ معي نحْ/و هذي ال/رياض	**نجدٍّ/د عهداً/ بفصل ال/ربيع**
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ	فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

نلمح وراء السطور حرارة وعاطفة ومشاعر لا يريكها قصر قامة تجربته الشعرية آنذاك، نراه معولا على تراثه في خطاب المثنى 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(فعولُ) 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 يأتِ 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 تضميناً واحداً 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 كتبتها 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 منهن بيتا مدورا، لعدم ازدحام القول وانثيال المعاني على الجواهري فيها، بل جاءت نحتا يكدّ طالبا معنى لمبنى ايقاعي بدا مفسرا للقصيدة في أنها واجب شعري مفروض على الشاعر.

ب.(النجوى):١/١٧٤(٧١)بيتا.

جـ .(على كرند):١/٢٠٢(١٣) بيتا.

د .(في عيد العمال):٤/١٥١(٥٧)بيتا.

ب ــ المتقارب التام المحذوف:

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

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

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(لجاجك في الحب لا يجمل)[٣٩٨]،ومرة جرّد بائعة السمك ليكتب(بائعة السمك)[٣٩٩]،آخذا منحى السرد الذي يغريك بالمرأة بطلة يشدك بالحديث عنها ليوطن فكرة القصيدة في ذاكرتك، ويكتب ثائرا قصيدته(الجزائر)[٤٠٠]فيسعفه هذا الضرب في الابداع متلافيا هو في تمرده وثورته وهذا النوع من المتقارب في تدفقه وتوالي الضربة فيه وتلونه بتنوع زحافاته، ثم يلتقي الشاعر والمعنى الايقاعي مع الغرض الذي تناول الجزائر ثائرة فإن التفت الى الغزل تدفق المتقارب المحذوف بين يديه تدفق حسيته في جسده ليكتب قصيدة(إليها)[٤٠١]،وقصيدة(ذات الحجاب)[٤٠٢]،آخذا من الجوازات

---

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

(٣٩٨) ديوان الجواهري:٥/٣٣

(٣٩٩) م.ن:٤/٣٢٣

(٤٠٠) م.ن:٤/٣٩

(٤٠١) م.ن:٣/٢٥٣

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 ابيات من قصيدته الخالدة(آمنت بالحسين) [٤٠٣] تجسيدا لزحافات هذا البحر في ضربه المحذوف وتلوينا للايقاع مسايرة للمعنى وحملا له:

فــداء/ لمثــوا/ك مــن مــضــ/جــع	**تنـــوّ/ر بالأبـــــ/لـــج الأر/وع**
فَعُولـــُنْ فَعُولـــُنْ فَعُولـــُنْ فَعُـــو	فَعُـــولُ فَعُولـــُنْ فَعُولـــُنْ فَعُـــو
بأعبــ/ق من نــ/فحات الــ/جنــان[٤٠٤]	**روحاً / ومن مــســ/كهــا اضـــ/وع**
فَعُـــولُ فَعُـــولُ فَعُولـــُنْ فَعُـــولُ	عـــولن فَعُولـــُنْ فَعُولـــُنْ فَعُـــو
ورعياً/ ليومــ/ك يــوم الـــ/طفــوف	**وســقياً/ لأرضــك/ مــن مــصــ/رع**
فَعُولـــُنْ فَعُـــولُ فَعُولـــُنْ فَعُـــولُ	فَعُولـــُنْ فَعُـــولُ فَعُولـــُنْ فَعُـــو
وحزنا/ عليــك/ بحــبس الـــ/نفــوس	**على نهــ/جك النيــ/ير المهـــ/يــع**
فَعُولـــُنْ فَعُـــولُ فَعُولـــُنْ فَعُـــولُ	فَعُولـــُنْ فَعُولـــُنْ فعـــولن فَعُـــو
وصـــوناً/ لمجــد/ك مـــن أن/ يــذال	**بمـــا أنـــ/ت تأبـــا/ه مـــن مبـــ/دع**
فَعُولـــُنْ فَعُـــولُ فَعُولـــُنْ فَعُـــولُ	فَعُولـــُنْ فَعُولـــُنْ فَعُولـــُنْ فَعُـــو

لوّنت 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(فعولُ) 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 مسترفدة ذلك لاظهار المعنى وتوالي بناء القصيدة من دون رصد سابق وتنظير معد.

لم يكتب الجواهري بيتا واحدا على مجزوء المتقارب لادراكه فقدان سعة هذا البحر في مجزوئه 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:٣/٢٩

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

جبلتها وجبلته.

المتقارب في ديوان الجواهري

المرتبة	أنواع المتقارب	المجلد الاول	المجلد الثاني	المجلد الثالث	المجلد الرابع	المجلد الخامس	المجمـــوع الكلي
١	المتقارب التام المحذوف	٦	٤	١١	٥	٢	٢٨
٢	المتقارب التام الصحيح	٣	ـــــ	ـــــ	١	ـــــ	٤
							٣٢

بنية التشكيل الإيقاعي للسريع في الشعر العربي:

مدخل:

اطال العروضيون الكلام في أصل السريع فأدخلوه في((دائرة المشتبه))[٤٠٥]، بعد أن أرجعوه الى أصل وهمي:((مستفعلن ، مستفعلن مفعولات)، ثم أدخلوا عليه زحافات وعللاً ليستقيم على ما وجدوه من شعر كتب عليه ، اسماه الخليل سريعا((لأنه يسرع على اللسان))[٤٠٦] لكثرة أسبابه ففي شطر واحد منه سبعة أسباب لفظاً [٤٠٧] وقيل((سمي سريعاً لسرعته على الذوق والتقطيع))[٤٠٨]، 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))[٤٠٩].

بنية التشكيل الايقاعي للسريع في شعر الجواهري :

قلّ في الشعر الجاهلي وذلك لضيق سعته على تداول الأغراض المتعددة التي تتناولها القصيدة الجاهلية. فهو بحر بسيط الايقاع يقترب من النثر صلحت عليه التقريرية والمباشرة، لذا كثر مذيله عند الجواهري دون باقي أضربه محاولة في توسيعه ليخدم اغراض شعره القليلة المحمولة عليه. فالجواهري لم يكثر على هذا البحر وذلك لتنافره مع طبعه المستفز المستنفر ولابتعاد ايقاعات هذا البحر عن حماسة جماهيره التي تهم الجواهري كثيرا طرق ايصال قصائده اليها وإذكاء مشاعرها .إنه بحر يكرر تفعيلة واحدة تكرارا 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 الجواهري ناظما لا شاعرا نقصد قصائده على هذا البحر التي يبلغ أطولها تسعة وستين بيتا[٤١٠]، أما عددها فثماني قصائد ومقطوعة واحدة ودوبيت واحد.

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

---

(٤٠٥) ينظر: العقد الفريد:٤٣٠٠(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)،والطي(مُسْتَفْعِلُنْ مستعلن) مستفداً بذلك امكانيته مقيدا بثلاث تفعيلات لكل من صدره وعجزه. كتب الجواهري على ثلاثة انواع لهذا البحر هي:

١ـ السريع التام:

أ ــ 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 ودوبيت واحد[٤١١]،يقول من قصيدته(علي الخالصي):

صدقت يا/ برق بهذا/ النبأ	**ومن لي اليوم بأن/ تكذبا**
مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فاعلن	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فاعلن
من هزة الحزن غدا/ خافقا	**سلكك أمْ/من هزة الكهربا**
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فاعلن	مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن
طارت بيو/م النحس بر/قية	**آه على الآمال طا/رت هبا**
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن
شقّت على الأسماع اصـ/داؤها	**وهزّ فيـ/ها المشرق الـ/مغربا**
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن
موجزة الـ/لفظ ودا/عي الأسى	**بالحزن فـي/ أثنائها/ أطنبا**
مُسْتَعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ 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 فنراها في معانٍ لاكها التراث وأشبعها تكرارا، ومثل قولنا في المعنى يكون قولنا في المبنى، فالجواهري لم تنضج تجربته بعد ليستثمر الزحاف أو العلة في القصيدة ومافيهما من سمات تضع للشاعر بصمته

---

(٤١١) هي قصيدة (علي الخالصي):١/٢٢٥(٤٣) بيتا. 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_متفعلن)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 ــ السريع التام المقطوع: عروضه صحيحة وضربه مقطوع:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

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

كتب الجواهري قصيدة واحدة على السريع المقطوع[٤١٢]،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)[٤١٣]. إن السريع المقطوع جاء بارباكه الايقاعي وعجلته خير معبر عن ارباكين وقع فيها الشاعر، إرباك الحادث الذي كاد يفقدنا الجواهري الكبير وارباك وجه الطفل الذي صادفه يمشي برعاية أمه فاستحضرت هذه الرعاية نقيضها في أطفال يعيشون الحرمان والتشرد في الحياة من دون رعاية تحميهم من دهس الحياة، يقول من القصيدة هذه:

لم يعد عا/مين وكا/نت له من ثقةٍ/ بالناس اعْ/وامُ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْفاعلن مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
يمشي الهويْ/نى يستشف/ف الرؤى كما أتى الـ/مرسم رسْ/سامُ

---

(٤١٢) (على الرصيف):١١١/٥

(٤١٣) ديوان الجواهري:١١٢/٥

مُسْتَـفْـعِلُـنْ مُسْتَـفْعِلُـنْ فـاعلن مُتفعِلُـنْ مُـسْتَـعِلُـنْ فَعْلُـنْ

على(الرصيـــ/ف) لـم يعـقْ/ سـيره خلـــفٌ ولـــم/ يزحمـــه قـــدْ/دامُ

مُتَـفْـعِلُـنْ مُتَـفْـعِلُـنْ فـاعلن مُسْتَـفْـعِلُـنْ مُسْتَـفْـعِلُـنْ فَعْلُـنْ

وأمـــه/ ترعـــاه قـــوْ/وامـــة وهْـــو غـــدا/ راعٍ وقـــوْ/وامُ

مُتَـفْـعِلُـنْ مُسْتَـفْـعِلُـنْ فـاعلن مُسْتَـعِلُـنْ مُـسْتَـفْـعِلُـنْ فَعْلُـنْ

بينا ابـن سـتْ/تـين وفـي/ زعمـه مـــن عبقـــرٍ/ يأتيـــه إلـــ/هـــامُ

مُسْتَـفْـعِلُـنْ مُسْتَـعِلُـنْ فـاعلن مُسْتَـفْـعِلُـنْ مُسْتَـفْـعِلُـنْ فَعْلُـنْ

يختـبط الـــ/شـارع مـــن/ حولـه تنهـــال للـــ/أخطـــار أكـــ/وامُ

مُـسْتَـعِلُـنْ مُـسْتَـعِلُـنْ فـاعلن مُسْتَـفْـعِلُـنْ مُسْتَـفْـعِلُـنْ فَعْلُـنْ

الإيقاع يرتفع في صدر البيت وينخفض في العجز ايرتفـع فـي الـضرب وهـذا مـا يناسب الجواهري الذي يبني البيت كلـه للقافيـة التـي تـأتي فـي الـضرب طبعـا، وقـد استثمر الجواهري الردف(حرف الألف) ليسد الـنقص الايقـاعي فـي الـضرب فبـدأ بـه مكتمل التفعيلة في سمع المتلقي فاقدا بذلك التخلخـل الايقـاعي فيمـا لـو اسـتعمل القـصيدة من دون ردف او تأسيس، لكنه شاعر خطابي يحمل المعنـى علـى ايقـاع يتكفلـه ويـصل به الى مستمعه من دون ان يعيقه البعد النفسي بين الايقاع والمعنـى علـى الـرغم مـن انـه يدركه جيدا ويعمل به في قصائده اذا لم يتنافَ ذلك مـع جمهـوره فـإن حـصلت مـساومة بين الايقاع والمعنى من جهة والايقاع والجمهـور انتحـى الـى جمهـوره محـاولا ايـصال المعنى بعبقرية فذة، وهذا ما نجده في هذه القصيدة.لقد تلاعـب زحافـا الخـبن والطـي فـي القصيدة حاملين المعنى معبرين عنه، ثم امتد الضرب بالردف ليتـسع البيـت الواحـد الـى المعنى وليمنع وقوع الكسر الايقاعي في أذني متلقيـه ،ونلاحـظ ان الجـواهري لـم يوقـع الخبن او الطي في التفعيلة الواقعة قبل الضرب الا فـي البيـت الثـاني وسـبب ذلـك هـو اعداد هذه التفعيلة لمؤازرة الردف في سد النقص الايقـاعي الـذي احدثـه القطـع.أمـا فـي البيت الثاني فقد جاء الطي(مُـسْتَـفْـعِلُـنْ مـستعلن) مغفـورا لـه ،وذلـك بتكـرار الراء مرتين والسين والميم ثلاث مرات لكل منهـا سـادا الـنقص الايقـاعي الـذي احدثـه الطي، كل هذا مسنود بالردف.(المرسم رسّام).

جـــ ــ السريع التام المذيل: تكون عروضه صحيحة(فاعلن) وضربه مذيل(فاعلان):

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلان

كتب الجواهري على هذا الضرب مقطوعة واحدة وست قصائد، واحدة منها تقترب من المقطوعة او تكاد[٤١٤]. والملاحظ في هذه جميعا ان اللف هو الردف في قوافيها إلا في واحدة[٤١٥]، كانت الياء الممدودة ردفها ، المهم أنها جميعا مردوفة، ثم أن القصائد منها علت قليلا او تدنت قليلا عن العشرين بيتا باستثناء قصيدة واحدة زد على ذلك أنها جميعا مقطوعة وقصائد ساكنة الروي لقصد التفصيل ومد المعنى فتثاقل الايقاع في الضرب تثاقلا أتى به الردف وسكون الروي مخالفا ومناقضا 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[٤١٦]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 [٤١٧]:

سلوا الجما/هير التي/ تبصرونْ	**ماذا أتا/حت لكم الـ/أربعونْ؟**
مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلان	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فاعلان
تخبركم/ حرقة أنـ/فاسهم	**ـ كيف تقصْ/صت ـ وانتفا/خ العيونْ**
مُسْتَعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فاعلن	مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلان
سلوهم/ ما بالكم/ كلما	**عنت لكم /خاطرة/ تنحبونْ**
مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فاعلان
أكل شيْ/ءٍ موجبٌ/ للبكا	**أكل شيْ/ءٍ باعثٌ/ للشجونْ**
مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلان

---

(٤١٤) (فطار الحمام):١/٢٠٠(١٦ بيتا).

(٤١٥) (يا دارة المجد):٤/٣٠٧(١٣ بيتا).

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

(٤١٧) في اربعين السعدون:٢/٣٥

لم يسعف التصريع ولا الخبن ولا الطي في احياء القصيدة ، وأن التذييل لم يضف إليها الا أنيناً أحدثه المدُّ بساكنين في نهاية كل ضرب وكأنه ما جاء الا لإحداث هذا النواح. أما قصيدتا[٤١٨] مرحلة الغربة فأرى أن الاسترخاء الذي دبّ في حياة الجواهري في المنفى وعدم حضوره في مكان اضطرام الأحداث في بلده دبّ فيهما فاسترخى الإيقاع وجاء على كلٍ منهما الغرض مباشرا 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 غـادة الـــ/جيـك ويـا/ سـحرهم	**اين اقتنصـ/ت كـل هـــ/ذا الجمـالْ؟**
مُسْتَـفعِلُنْ مُـسْتَـعِلُنْ فـاعلن	مُسْتَـفْعِلُنْ مُتَـفْعِلُنْ فـاعلان
من خضرة الـ/مروج من/ حمرة الـــ	**ورود مـــن/ نبـع بـسفـ/ح الجبـالْ**
مُسْتَـفْعِلُنْ مُتَـفْعِلُنْ فـاعلن	مُتَـفْعِلُنْ مُسْتَـفْعِلُنْ فـاعلان
يا غـادة الـــ/جيـك ويـا/ سـحرهم	**ويـا مهـا/ة فـي كنـا/س الغـزالْ**
مُسْتَـفْعِلُنْ مُسْتَـعِلُنْ فـاعلن	مُتَـفْعِلُنْ مستَـفْعِلُنْ فـاعلان
شـاء نـدا/ك الـسمح أن/ يلتقـي	**ضربان شتـْ/تى من ضـرو/ب المحـالْ**
مُسْتَـعِلُنْ مُسْتَـفْعِلُنْ فـاعلن	مُسْتَـفْعِلُنْ مُسْتَـفْعِلُنْ فاعلان
رفيـف صـد/غيـك المنـى/ يافعـا	**باليأس مـن/ رفيـف شيـ/ب القـذالْ**
مُتَـفْعِلُنْ مُسْتَـفْعِلُنْ فـاعلن	مُسْتَـفْعِلُنْ مُتَـفْعِلُنْ فـاعلان

يعيدنا المطلع الى بدايات الجواهري التي يتحاشى فيها التصريع فإن قصده لا يجده مواتيا للابداع وذلك لقلة تجربته وعدم اكتمال نضجه الشعري، لكننا هنا نجد الجواهري يتعمد ترك التصريع 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 صادرٍ عن تجربة كبيرة وموهبة فذّة أحيتا مفاصل القصيدة وأدبّتا الروح فيها.

---

(٤١٨) هما:(يا دارة المجد):٤/٣٠٧،(يا غادة الجيك ويا سحرهم):٥/٣٥

السريع في ديوان الجواهري

المرتبة	الأنواع	المجلد الاول	المجلد الثاني	المجلد الثالث	المجلد الرابع	المجلد الخامس	المجمـــوع الكلي
١	السريع التام المذيل	٤	١	ـــــ	١	١	٧
٢	السريع التام الصحيح	١	ـــــ	١	ـــــ	ـــــ	٢
٣	السريع التام المقطوع	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	١	١
							١٠

بنية التشكيل الإيقاعي للرجز في الشعر العربي:

مدخل:

يراه المعري من سفاسف القريض[٤١٩]،من الاضطراب جاء اسمه، فقد اسماه الخليل رجزاً((لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة التامة عند القيام))[٤٢٠] وسبب اضطرابه أنه يجوزحذف حرفين من كل جزء منه كما تكثر فيه العلل والزحافات والشطر والنهك والجزء فهو أكثر البحور تغيراً[٤٢١] ، وقيل ((سمي رجزاً لأنه يقع فيه مايكون على ثلاثة أجزاء))[٤٢٢]،وقيل إنه((مأخوذ من الناقة التي يرتعث فخذاها))[٤٢٣]، 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 الابل وهو ما شد إحدى يديه وبقي قائماً على ثلاث قوائم))[٤٢٤]، لذا أخرجه الأخفش من الشعر باخراجه المشطور والمنهوك منه وعده سجعاً، سبقه الخليل الى ذلك وتبعهُ معظم العروضيين الذين يرون معه أن ما كان على تفعيلة واحدة لا يعد شعراً. وخالفهم الزجاج في ذلك([٤٢٥]).((وأكثر مايستعمل العرب من هذا البحر المشطور، ولهم تصرف فيه واتساع لكثرته في كلامهم في مواطن الحروب والفخر))[٤٢٦]

كثر نظمه في عهد بني أمية وأوائل العصر العباسي لتداعي الحال الى جاهلية متعصبة تتطلب هذا البحر للتعبير عنها حاثة عليه سلطة تغذيها وتسعى لترويج الحروب وتحبيبها، ضاقت النفوس فضاق الشعر حتى صار رجزا 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))[٩].

---

(٤١٩) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية:١٢٤

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

(٤٢١) علم العروض والقافية:١٢٩.
(٤٢٢) الكافي في العروض والقوافي :٧٧.
(٤٢٣) فن التقطيع الشعري والقافية:١٢٢ــ١٢٣

(٤٢٤) فن التقطيع الشعري والقافية:١٢٣ ، ينظر : البناء العروضي للقصيدة 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 الايقاعي للرجز في شعر الجواهري :

بنى الجواهري من شعره على هذا البحر ثمانية نصوص شعرية، جاءت عليه قصيدتان[٤٢٧]تناولت الحرب، وكأن الجواهري في معركة لكنه يفصح بالرجز عن حالها لا عن حاله مثلما يفصح المقاتلون في معاركهم معبرين به عن حالهم قاصدينها القول اولا.

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 اراجيز العرب، وذلك لمخالفة اغراضه أغراض شعر الجواهري ؛ فهو يصلح في الحروب والمنازلات وكأن 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 او الهزيمة.

١ـ الرجز التام:

أ ــ الرجز التام الصحيح: وتفعيلاته:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

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

كتب الجواهري عليه قصيدتين ومقطوعتين[٤٢٨]،يقول في قصيدته بور سعيد:

---

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

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

ب.(أم سعد):٤/٣٢٧

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

ب.(حبيبتي نبيهة):٥/

يـــا معـــدن الـــــ/خـــسة مَـــن/ تقاتـــلُ	**وفـــوق مَـــن/ تـــساقط الـــــ/قنابـــلُ**
مُسْتَـــفَـــعْلِـــنْ مُسْتَـــعِلُـــنْ مُتَـــفَـــعْلِـــنْ	مُتَـــفَـــعْلِـــنْ مُتَـــفَـــعْلِـــنْ مُتَـــفَـــعْلِـــنْ
أأصـــــيداً/ يـــــذود عـــــن/ أوطانـــــه	**أمْ حـــرةٌ/ عـــن عرضـــها/ تناضـــلُ**
مُتَـــفَـــعْلِـــنْ مُتَـــفَـــعْلِـــنْ مُـــسْتَـــفَـــعْلِـــنْ	مُسْتَـــفَـــعْلِـــنْ مُسْتَـــفَـــعْلِـــنْ مُتَفَـــعْلِـــنْ
أمْ هـــمْ عجـــو/زٌ ترتمـــي/ وصـــبيةٌ	**ومقعـــــدٌ/ ومرضـــــعٌ/ وحامـــــلُ؟**
مُسْتَـــفَـــعْلِـــنْ مُسْتَـــفَـــعْلِـــنْ مُتَـــفَـــعْلِـــنْ	مُتَـــفَـــعْلِـــنْ مُتَـــفَـــعْلِـــنْ مُتَـــفَـــعْلِـــنْ
وفـــيم أنـــــ/ت والغـــرا/ب صـــاعدٌ	**ومـــمَّ أنـــــ/ت والوبـــا/ء نـــازلُ**
مُتَـــفَـــعْلِـــنْ مُتَـــفَـــعْلِـــنْ مُتَـــفَـــعْلِـــنْ	مُتَـــفَـــعْلِـــنْ مُتَـــفَـــعْلِـــنْ مُتَـــفَـــعْلِـــنْ
يـــا معـــدن الـــــ/خـــسة ثـــمَّ معبـــدٌ	**فيـــــه إلا/هٌ تدّعيـــــ/هِ ماثـــــلُ**
مُسْتَـــفَـــعْلِـــنْ مُتَـــفَـــعْلِـــنْ مُتَـــفَـــعْلِـــنْ	مُستـــفعلن مُستَـــفَـــعْلِـــنْ مُتَـــفَـــعْلِـــنْ

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

٢ـ الرجز المجزوء:

أ ــ **مجزوء الرجز** الصحيح: له عروض واحدة صحيحة(مُسْتَفْعِلُنْ) وضرب مثلها(مُسْتَفْعِلُنْ):

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

كتب الجواهري على هذا البحر قصائد أربعة[٤٢٩]، أهمها على الاطلاق قصيدة(طرطرا) وإن حاول تثنيتها في(يا ثمر العار)،(أي جربا تجربي)، فأخفق ولم ترتقِ اليها، يقول من قصيدة(طرطرا):

أي طرطـــــــرا/ تطرطـــــــري تقـــــــدّمي/ تـــــــأخّري

---

(٤٢٩) هي: أ .ثورة العراق:١/٥٥

ب . طرطرا:٣/٣٩

جـ . يا ثمر العار:٣/١٩١

د ــ يا نادية:٥/٣٤١

مُـــسْتَـفْـعِلُـنْ مُتَـفْـعِلُـــنْ مُتَـفْـعِلُـــنْ مُتَـفْـعِلُـــنْ

تـــــــشيّعي، / تـــــــسنّني تهـــــــوّدي/ تنـــــــصّري

مُتَـفْـعِلُـــنْ مُتَـفْـعِلُـــنْ مُتَـفْـعِلُـــنْ مُتَـفْـعِلُـــنْ

تكـــــــرّدي/، تعرّبـــــــي تهـــــــاتري /بالعنـــــــصر

مُتَـفْـعِلُـــنْ مُتَـفْـعِلُـــنْ مُتَـفْـعِلُـــنْ مُتَـفْـعِلُـــنْ

تعمّمـــــــي/، تبرنطـــــــي تعقّلـــــــي،/ تـــــــسّدري

مُتَـفْـعِلُـــنْ مُتَـفْـعِلُـــنْ مُتَـفْـعِلُـــنْ مُتَـفْـعِلُـــنْ

لقد استثمرتراث 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 رويٍّ سريع ِالتكرار،وقد كان هذا مبتغى الجواهري وهو شد المستمع واسباغ مرجعية على مرجعيته توصله بالمتلقي وتسوّغ استعماله لهذا البحر الذي لا يعيش احداث عصره ولا تتحمل ايقاعاته الاغراض التي يتداولها شعر الجواهري معبراً بها عن ايقاعات حياة مجتمعه.

الرجز في ديوان الجواهري

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

٨		

بنية التشكيل الايقاعي للمديد في الشعر العربي:

مدخل:

يشارك الطويل والبسيط في الدائرة الأولى((دائرة المختلف))[٤٣٠]، اسماه الخليل مديدا((لتمدد سباعيه حول خماسيه))[٤٣١]،وقيل سمي مديدا((لامتداد الوتد المجموع في وسط اجزائه السباعية))[٤٣٢]،وأصله في دائرته:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

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

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

((ولكنه بهذه التشكيلة صعب المراس لذلك تحاماه أكثر شعرائنا القدماء والمحدثين))[٤٣٣]،فتداول الشعراء منه:

فاعلاتن فاعلن فعلن فاعلاتن فاعلن فعلن

جاء المديد على هذا الايقاع المتدرج في سعة تفعيلاته التي اكبرها(فاعلاتن) فالصغير(فاعلن) فالأصغر(فعلن) مانحا إياه رقة ولينا مع رشاقة جعلته أليق بالرثاء[٤٣٤] 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 تنساب 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.او قل إن هذا البحر لا يتفق مع روح أحمد بن الحسين وإنه في رقته ولبنه لا يستساغ من روح متفلسفة في جسد أحمد بن عبد

---

(٤٣٠) ينظر: العقد الفريد:٤٢٩٦(م.ش).

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

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

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

(٤٣٤) منهاج البلغاء وسراج الادباء:٢٦٩

الله.

ويسمى هذا النوع من المديد بالمديد المحذوف المخبون لأن علة الحذف قد دخلت على عروضه وضربه(فاعلاتن فاعلا = فاعلن)، ثم دخلها زحاف الخبن اللازم(فاعلا فَعِلا = فَعِلــُنْ)،أما النوع الثاني المشهور من المديد فهو المحذوف المقطوع: وتكون عروضه محذوفة مخبونة(فاعلن فَعِلــُن) وضربه محذوفا مقطوعا(فاعلن فاعلْ= فعْلــُن) وتكون تفعيلاته هي:

فاعلاتن فاعلن فَعِلــُنْ فاعلاتن فاعلن فَعِلــُنْ

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[٤٣٥]على المديد أربع منها على المديد المحذوف وواحدة على المديد المقطوع[٤٣٦]من دون أن يثنّي وذلك لأن القطع في ضربه ينبّر القافية ويمنع عنها انسيابيتها، وهذا ما يتعارض وموسيقى هذا البحر إلا اذا عمد ــ كما في قصيدته الوحيدة ــ الى الارداف، 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)[٤٣٧]:

سائلي عمْ/ما يؤرْ/رقني	**لا تسلْ عنْ/ني ولا / تلم**
فَاعِلاتُن فِاعِلُن فَعِلُن	فَاعِلاتُن فِاعِلُن فَعِلُن
حال ريعا/ن الشبا/ب ضحى	**وتمشى الـ/ثلج في ا/ضرم**
فَاعِلاتُن فِاعِلُن فَعِلُن	فَعِلاتُن فِاعِلُن فَعِلُن
وانطوت دنـ/ياي في/ كفني	**وتقضى الـ/عمر كالـ/حلم**
فَاعِلاتُن فِاعِلُن فَعِلُن	فَعِلاتُن فِاعِلُن فَعِلُن
وتمطى(الـ/غول) محـ/تقنا	**من دمٍ يمـ/تص وهْـ/و ظمي**
فَعِلاتُن فِاعِلُن فَعِلُن	فَاعِلاتُن فِاعِلُن فَعِلُن
ألف أظفو/ر بألـ/ف يدٍ	**ألف ناب/ بين ألـ/ف فم**
فَاعِلاتُن فِاعِلُن فَعِلُن	فَاعِلاتُن فِاعِلُن فَعِلُن

---

(٤٣٥) هي: ا.(أرميت لاعود):٤/٣٠

ب.(وحي الموقد):٤/٥٩.

جـ .(رسل الشر):٤/١١٧.

د .(سائلي عما يؤرقني):٥/٩٩.

(٤٣٦) هي:(ببغداد أعاجيب):٤/٩٥

(٤٣٧) ديوان الجواهري :٥/٩٩

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

سوى القصائد نجد موشحا[٤٣٨] كتبه الجواهري على هذا النوع من المديد خالطا بينه وبين الخفيف المذهب في مقاطع كثيرة[٤٣٩]،واليك مقطعا في تقطيعه يتوضح هذا الخلط:

مرحبا يا/ ايها الـ/أرق	**كم يدٍ اسـ/ديت لي/ كرما**
فَاعِلاتُن فِاعِلُن فَعِلُن	فَاعِلاتُن فِاعِلُن فَعِلُن
أنت في عيـ/ني سنى/ ألقِ	**اجتليه/ بمسمعي/ نغما**
فَاعِلاتُن فِاعِلُن فَعِلُن	فَاعِلاتُن مفاعلن فَعِلُن

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

المديد المحذوف المخبون	فَاعِلاتُن فِاعِلُن فَعِلُن
الخفيف المهذب	فَاعِلاتُن مفاعلن فَعِلُن

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 لسانَه لغةٌ اعجمية فرضها حضوره بين اهاليها ففرضت عليه ايقاعاتها وموسيقاها.

اما النوع الثاني من المديد فهو التام المقطوع ووزنه هو:

فَاعِلاتُن فِاعِلُن فعِلُن فَاعِلاتُن فِاعِلُن فعْلُن

عروضه مخبونة وضربه محذوف مقطوع.

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

كم ببغدا/دِ الا/عيب	**واساطيـ/رٌ اعا/جيبُ**
فَاعِلاتُن فِاعِلُن فَعْلُن	**فعلاتن** فِاعِلُن فَعْلُن

---

(٤٣٨) أيها الأرق:٤/٢٤١.

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

واساطيـــــــ/نٌ إذا امـــــــ/تحنـــــوا	**فمهازيـــــــ/لٌ منـــــــا/خيـــــبُ**
فعلاتـــــــن فِاعِلـــــــنُ فَعِلـــــــنُ	**فعلاتـــــــن** فِاعِلـــــــنُ فَعْلـــــــنُ
و(تهاويـــــــ/لٌ)يـــــــدا/ن لهـــــــا	**طَـــوْع مـــا تـــو/مـــي حـــوا/جيـــبُ**
فعلاتـــــــن فِاعِلـــــــنُ فَعِلـــــــن	فَـــــاعِلاتُن فِاعِلـــــــنُ فَعْلـــــــنُ
وعلـــــوجٌ/ فـــــي بلهـــــ/نيـــــةٍ	**مـــن خناهـــا/ يعبـــق الـــ/طيـــبُ**
فعلاتـــــــن فِاعِلـــــــنُ فَعِلـــــــن	فَـــــاعِلاتُن فِاعِلـــــــنُ فَعْلـــــــنُ
ســـــررٌ مـــــن/ فوقهـــــا/ بقـــــرُ	**بعـــصيب الـــــ/تبـــر معـــــ/صـــوبُ**
فعلاتـــــــن فِاعِلـــــــنُ فَعِلـــــــن	فعلاتـــــــن فِاعِلـــــــنُ فَعْلـــــــن

لقد سخر الجواهري (القطع) في الضرب، فجعل(عينه)(فعلن) الساكنة ردفا ، فمرة هـــي ياء ممدودة وأخرى هي واو ممدودة جاعلا المجرى ضمة قالباً القطع الموسيقي إلى مدّ موسيقي بعث الشجن والتطريب الحزين في القصيدة مطلعا سخرية باكية مبكية من موسيقاها التي واكبت المعنى مستثمرة الخبن الذي عمّ القصيدة(فاعلاتن فعلاتن) ،والذي استشرى في(فـــاعلاتن) ولم يقترب من(فاعلن) التي في الحشو لكي لا تتكرر(فعلن) مـــرتين فـــي الـــصدر او يحـــدث بحضورها قبل الضرب(فعلن) كسر ايقاعي واضح ، وكما كانت العروض المخبونـــة (فعلـــن) مانحة انسيابية متدفقة في هذا البيت فإن القطع هذا ما عاد قطعا، بل أمسى مدا باعثاً ايحـــاءات قصد الجواهري توظيفها في سخريةٍ سوداء لاذعة.

المديد في ديوان الجواهري

المرتبة	الأنواع	المجلد الأول	المجلد الثاني	المجلد الثالث	المجلد الرابع	المجلد الخامس	المجمـــوع الكلي
١	المديد التام الصحيح	ـــــ	ـــــ	ـــــ	٢	١	٣
٢	المديد التام المخبون	ـــــ	ـــــ	ـــــ	١	ـــــ	١
٣	المديد التام المخبون المقطوع	ـــــ	ـــــ	ـــــ	١	ـــــ	١
							٥

بنية التشكيل الإيقاعي للمجتث في الشعر العربي:

ألزم العروضيون هذا البحر(دائرة المشتبه) مشاركاً السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب فيها[٤٤٠]،وأصل((المجتث عند العروضيين هو(مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن) في كل شطر، ولكنه مجزوء وجوبا وهو كما نرى افتراض أوجبه التزامهم بالدائرة))[٤٤١].

إنّ ميل علماء العرب إلى(التقعيد) في علومهم حدا بعلماء العروض إلى هذا كله، نافلة القول إنه لم يأتِ في الشعر العربي إلا على وزن:

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

يدخله الخبن في جميع أجزائه كما يدخله التشعيث[٤٤٢].كتب المتنبي آخر قصيدة عليه فاجتثته من الدنيا[٤٤٣]، أما في عصرنا فأكثر الشعراء ولعا به هما حافظ ابراهيم وجميل صدقي الزهاوي[٤٤٤].

قيل سمي مجتثاً ((لأنه اجتث (اقتطع) من البحر الخفيف بتقديم (مستفع لن)على (فاعلاتن)))[٤٤٥]، ،وهو والمقتضب((الحلاوة فيهما قليلة))[٤٤٦]،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) الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة:١٣٠

(٤٤٢) ينظر:م.ن:١٣٠

(٤٤٣) القصيدة مطلعها:

ما انصف القوم ضبّة 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[٤٤٧] في مرحلة الظهور، ويبدو أن هذا البحر يتنافى وطبعه الهائج المائج.وايقاعه ليس على صلة قوية مع الجماهير الذين هم غرض الجواهري وغايته، ولا أحسب أن المتنبي 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 ايقاعات تفتقد إلى كثير من الموسيقى.

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

أعـــارة الـــــ/كتـــب رســـمٌ	**بـــــين الـــــصحا/ب ورمـــــزُ**
مُتـَفـْعِلـــــــنْ فـــــاعلاتن	مُـــــــسْتـَفـْعِلـُنْ فعلاتـــــن
وقـــــد أخـــــذ/ت كتـــــابي	**أظنّـــــــــهُ/ ســـــــــيبزُّ**
مُتـَفـْعِلـــــــنْ فعلاتـــــن	مُتـَفـْعِلـــــــنْ فعلاتـــــن
المـــــــستعا/ر عزيـــــــز	**والمـــــــستعيـــ/ر أعـــــــزّ**
مُـــــــسْتـَفـْعِلـُنْ فعلاتـــــن	مُـــــــسْتـَفـْعِلـُنْ فعلاتـــــن
قرنـــــاك تغـــــ/دو طحينـــــا	**والـــصوف منـــــ/ك يُجَـــزّ[٤٤٨]**
مُـــــــسْتـَفـْعِلـُنْ فـــــاعلاتن	مُـــــــسْتـَفـْعِلـُنْ فعلاتـــــن

لم تنهض تجربة الجواهري ــ آنذاك ــ 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(مستفعلن مفاعلن/فاعلاتن فعلاتن) لا يجدي نفعا في احداث توقيع موسيقي مميز ، فلا سبيل إلا الى المعنى يعوّل 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)[٤٤٩]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 الـشك والـ/إرتيابُ

مُتَفْعِلُنْ فاعلاتن مُسْتَفْعِلُنْ فاعلاتن

جنى علـيْ/ي شعوري إن الـشعو/ر عذابُ

مُتَفْعِلُنْ فعلاتن مُسْتَفْعِلُنْ فعلاتن

أمّا القوا/في فجمرٌ طَوراً وشهـ/ـذٌ مذابُ

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاتن مُسْتَفْعِلُنْ فاعلاتن

ترضى وتغـْ/ضب لكن أرقهنـْ/ن الغضابُ

مُسْتَفْعِلُنْ فعلاتن مُتَفْعِلُنْ فاعلاتن

لا يحسن الـ/شعر حتّى تراض منـ/ه الصعاب

مُسْتَفْعِلُنْ فاعلاتن مُتَفْعِلُنْ فاعلاتن

يبدو كلاما مباشرا اعتياديا لا يرقى إلى الشعر في شيء لا بحر ينهض بالكلام ولا تجربة تنهض بهذا البحر الميت لتحييه 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	الأنواع	المجلد الاول	المجلد الثاني	المجلد الثالث	المجلد الرابع	المجلد الخامس	المجموع الكلي
١	المجتث التام الصحيح	٢	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	٢
							٢

(٤٤٩) نزوات:٣٢٣/١، كتبها في مرحلة ظهوره.

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	ـــ	٢	٢	٢	٨
١٠	المديد	ـــ	ـــ	ـــ	٤	١	٥
١١	المجتث	٢	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	٢
١٢	التوشيح	٤	١	٧	٦	٢	٢٠
١٣	الشعر الحر	ـــ	١	ـــ	٣	١	٥
١٤	الترجمة	٣٧	ـــ	ـــ	١	ـــ	٣٨

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

وتشرّب الغرض الذي تقصده خطابيتـــه . إن الجواهـــــــــــــــــــــــــــــري همـــه جمهوره وما لا يألفـــــــــــــــــــــــــــــه ذلك الجمهور من مبانٍ ليس له حضور في شعره، نزد على ذلك أن هذه البحور المهملة لا تسع أغراضـــه ولا تـــنهض للتعبيـــر عنها، فهو يريد من المبنى دائما أن يرتقي إلى المعنى متآصرا معه يحثـــه علـــى القـــول ويحضر القصيدة في المتلقي.

الموشح والتوشيح:

يبدأ الموشح عند الجواهري من ((وشاح من الورد))[٤٥٠] خارجا إلى التوشيح الذي أطلقه الدكتور محمد حسين الاعرجي[٤٥١]،آخذين 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 الاطالة من دون قيود لا يطيقها الجواهري في الوشح،فإن هو احتمل قيود بحور الشعر فلسببين الأول: قيام موهبته الشعرية عليها فقد تربى على أحكامها منذ نعومة اظفاره 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 الغربة الموشح فإن تغرب الجواهري وحضوره في ايقاعات مجتمع جديد ولغة مختلفة ومعايشته لتقاليد مختلفة قد عمّق لحضور التوشيح في شعره وأضاف اليه الكثير ، فهو به قد خرج من تراثه(لا عن ولا على تراثه) إلى ما يقترب من جديده محاولا ايجاد 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[٤٥٢]،وشهرت به في عصره، وكان الجواهري الصغير متأثرا به حالما أن ينال بعض شهرته ومكانته الأدبية لذا فمن المألوف 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 وتوشيحا، ضم المجلد الأول اربعة، والمجلد الثاني واحدا، والمجلد الثالث سبعة، والمجلد الرابع ستة، والمجلد الخامس اثنين،وأول ما

---

(٤٥٠) وشاح من الرود١٩٢٤م:١/٢٢١

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

(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)[٤٥٣] يبدو أنه من محاولاته الأولى في هذا الفن اقتطع الصالح منه فكان هذا الجزء، وقد جاء على بحر الرمل، ثم جاء موشح(يا أحبائي)[٤٥٤]،وهو موشح حقا التزم الشاعر له أجزاء الموشح كلها فجاء بالمطلع ثم باسماط بعدها القفل وكما جاء مطلعه 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)[٤٥٥]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 السكو/ت لأمر	**خير عسى/ أن يكونا**
مُستَفعِلُنْ فَعلاتُن	مُستَفعِلُنْ فَاعِلاتُن
قالوا ليو/مٍ وشهرِ	**فكيف عا/د سنينا**
مُستَفعِلُنْ فَاعِلاتُن	مُتَفعِلُنْ فَعلاتُن
ما بين (أمر/ٍ)و(أمرٍ)	**ظنّ(العرا/ق) الظنونا**
مُستَفعِلُنْ فَاعِلاتُن	مُستَفعِلُنْ فَاعِلاتُن
لا تفهموا/ من كلامي	**يا ناس أيْ/يَ آعْتراض**
مُستَفعِلُنْ فَاعِلاتُن	مُستَفعِلُنْ فَاعِلاتُن
أساخطٌ/ ليت شعري	**(مولاي) أم/ هو راضي**
مُتَفعِلُنْ فَاعِلاتُن	مُستَفعِلُنْ فَعِلاتُن

نلاحظ أن الجواهري في محاولاته الأولى ومنها هذا الموشح يجهد فى أن يتحرر من قيود ايقاعاته معولا على زحاف الخبن في ذلك من دون أن يتمكن من الانفلات من مواضعاته 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(ت٧٧٦هـ) 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/سفح من جنـ/ب الحمى	**قـابلي حـرْ/ر الجـوى مـن/ نَفْـسي**
فَاعِلاتـُـنْ فَاعِلاتـُـنْ فَاعِلـُـنْ	فَاعِلاتـُـنْ فَاعِلاتـُـنْ فَعِلـُـنْ
إن رعينـا/ فـي هـواك الـ/ذممـا	**فلكـم عنـ/دك عهـدٌ/ قـد نـسي**
فَاعِلاتـُـنْ فَاعِلاتـُـنْ فَعِلـُـنْ	فَعِلاتـُـنْ فَعِلاتـُـنْ فَاعِلـُـنْ

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:

يغـزل للـ/فجـر	**بـيض الخيـوط**	
مـستعلن فعْلـن	مـستفعلاتن	
والصبح إذ/ يـسري	**مطـالع الـ/بـشر**	**علـى النـواحي**
مـستفعلن فعْلـن	مـتفعلن فعْلـن	مـتفعلاتن

جاء به على منهوك البسيط المقطوع + تفعيلة اولى مرفلة محملا عليه غرضا ليس من أغراض الجواهري ، بل هو من أغراض الموشح في مراحله الأولى، أراد بذلك القول بالتجديد الايقاعي حتى وإن التزمنا التراث غرضا، لا نجد في المجلد الثاني إلا توشيحا واحدا[٤٥٦]كتبه في مرحلة علوه ونضجه خلط فيه بين الأغصان وجاء باسماط مختلفة فهو يبدأه موشحا لكنه يخرج عن الالتزام بقوانين الموشح فيميل إلى التوشيح، ولربما الاسهاب والاطالة أخرجاه إلى هذا ساعدهما البحر الخفيف المتماوج 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 الـغـ /د يا رهيـ/ـن ضباب

فاعـلاتُ / متفعـلن / فعـلاتن

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

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

---

(٤٥٦) عالم الغد ١٩٤٣م:٢/٣٧١

وعاه الأندلسيون من أثر البيئة في تغيير المبنى فجاء بـــ(باريس)[٤٥٧]توشيحا على المتقارب بادئا على نظم مبنى الموشح ثم فارقها كما في التوشيح السالف الذكر إلى نظام المقطوعـــات كتـــب توشيح(باريس) بعد زيارته لفرنسا فتداول به تلك البيئة الاعجميـــة شـــعرا مـــدركا أن الـــشعر التناظري لا يقولها بايقاعاته فعمد إلى ايقاعات نلمّ بها من دون أن تخرجه عن التزامه التـــراث ومألوف الايقاع في بيئته فعمد إلى التوشيح الذي يألف المتلقي العربي مبنييه: نظـــام الموشـــح ونظام المقطوعات، يُخدَع من يقرأه ظانا أنه موشح ولكن بعد هنيهة يقطع بعدم التزام شـــاعره بنظام الموشح فلا قفل ولا خرجة فيه، بل هي أبيات تنتظمها قافية ثم أخـــرى تنتظمهـــا قافيـــة أخرى.

يَـــرى مـــن يقـــرأ(بـــاريس) و(شـــهرزاد)[٤٥٨]، ثـــم ثلاثيتـــه الـــشهيرة فـــي أنيتا:(ذكريات)[٤٥٩]،و(فراق)[٤٦٠]،و(وداع)[٤٦١]،أن الجواهري تتـــدرج بـــه عواطفـــه فيختـــار المتقارب الذي يسرد به على تفعلية واحدة تتكرر بثبات ووعي لا ينال منها إلا زحاف واحد لا يفقد من موسيقى البحر ما يذكر، ذاك ما نجده في توشيح(باريس) وكأنه يواطيء القول عن وعي للآتي من التوشيحات، ثم تبدأ عواطفه بالسيطرة على مساحة الشعر خارجة من ربقـــة العقـــل الواعي تدريجيا فيختار الخفيف بحرا مشبعا بالموسيقى مبنى لتوشيحه(شهرزاد):

إن وجه الـــ/دجـــى(انيـــــ/تـــا) تجلّـــى
فاعِلاتـــُن مُتـــَفـــْعِلـــــُنْ فاعِلاتـــــُن
عـــن صـــباح/ مـــن مقلتيـــــ/ك أطـــلا
فاعِلاتـــُن مُـــسْتـــَفـــْعِلـــُنْ فَعِلاتـــــُن
وكـــأنّ الـــــ/نجـــوم ألـــــ/قـــين ظـــلا
فَعِلاتـــــُن مُتـــَفـــْعِلـــــُنْ فاعِلاتـــــُن
فـــي غـــدير/ مرقـــرق/ ضحـــضاح
فاعِلاتـــــُن مُتـــَفـــْعِلـــــُنْ فالاتـــــُن

---

(٤٥٧) باريس١٩٤٨م:٣/٢٠٧
(٤٥٨) شهرزاد١٩٤٨م:٣/٢١٩
(٤٥٩) ذكريات، ١٩٤٨م:٣/٢٢٩
(٤٦٠) فراق،١٩٤٩م:٣/٢٣٥
(٤٦١) وداع،١٩٤٩م:٣/٢٣٩

بـــين عينيـــــ/ك نهبـــة/ للريـــاح

فاعِلاتـُن مُتـَفـْعِلـــُنْ فاعِلاتـــُن

وكذلك يختاره لتوشيح (فراق)[٤٦٢]، 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) [٤٦٣] وكأن صدمة الفراق قد ايقظت الشاعر فانتبه على وقع المتقارب:

(أنيـــــت)/ نزلنـــــا/ بـــــوادي الـــــــ/ســـــباعْ

فعـــــــول فعـــــــولن فعـــــــولن فعـــــــول

بـــــوادٍ/ يـــــذيب/ حديـــــدَ الـــــــ/صـــــراعْ

فعـــــــولن فعـــــــول فعـــــــولن فعـــــــول

يعيّـــــ/ر فيـــــه الـــــــ/جبـــــان الـــــــ/شـــــجاعْ

فعـــــــول فعـــــــولن فعـــــــولن فعـــــــول

(أنيـــــتُ)/ لقـــــد حـــــا/ن يـــــوم الـــــــ/ـــــوداعْ

فعـــــــول فعـــــــولن فعـــــــولن فعـــــــول

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 ألفاظـــه مـــن ألأناقة ما جسد بها بيئة الحديث باريس مدينة الأناقة والجمال، لقد عاش تجربة مع امرأة في بيئة بعيدة عن الايقاع التناظري فأوصل تلك التجربة متآصرة المبنى والمعنـــى إلـــى ذوي الايقـــاع التناظري من دون غرابة أو تغريب.

إن التوشيح عند الجواهري يبدأ بالموشح أو الايهام به ثـــم الايغـــال فـــي نظـــام تـــوالي المقطوعات ،وذلك لعجز الموشح عن الاسهاب والاطالة اللتين تتطلبهما أغـــراض الجـــواهري وقدرة المقطوعات على توصيلها بفعل التآصر بينها في غرض واحد وبتماسك بنائي ينأى بهـــا عن مألوفها في الشعر العربي بوصفها أجزاء ينطفي كل منها في غرض تحت عنـــوان واحـــد هو(المقطوعة)، ولقد مرّ أن تواشيحه في مرحلة العلو جاءت على المتقارب في ســـعة طـــرح، وتمكن وعي ثم نفرت عنه عواطفه إلى الخفيف لتوقع عليه توشيحات تفيض عاطفة وأحاســـيس

---

(٤٦٢) ديوان الجواهري:٣/٢٥٩

(٤٦٣) م.ن:٣/٢٣٩

وما إن يصدم بوداع (أنيتا) حتى يفيق على المتقارب ذي الايقاع المتهادي الذي يقوم بالمعـــاني أكثر من قيامه بالأحاسيس ما نراه في توشيحة(ظلام)[٤٦٤]، الذي كتبه عن معتقل أبي غريب أثر انتفاضة تشرين عام ١٩٥٢م، على المتقارب فالغرض يتطلب سعة قول وتفكر ومعاني تـــصل إلى المتلقي من دون الحاجة إلى خدعة أو إغراء إيقاعي يقوم بـــه بحـــر مموســـق التفعـــيلات كالخفيف، بل إن استعمال الخفيف مبنى لغرض كهذا لا يقوم به إن لم يعارضه.إننا في غـــرض يتطلب ايقاعا متزنا يوصل المعاناة ويرسخها في المتلقين فكان المتقارب المقصور مناسبا لهـــذا التوشيح الذي بدأ مطلعه ببيتين مصرعين أو اربعة أضرب من دون اعاريض:

ظـــــــلام/ يفـــــــور/..ونجـــــــم/ يغـــــــورْ

فعـــــــولن فعـــــــول/فعـــــــولن فعـــــــولْ

وزنجـــــيْ/ي ليـــــل/ يخيـــــف الـــــ/ـدهـــــورْ

فعـــــــولن فعـــــــولن فعـــــــولن فعـــــــولْ

حمـــــول/ لثقـــــل الـــــ/ـديـــــاجي/ صـــــبورْ

فعـــــــولن فعـــــــولن فعـــــــولن فعـــــــولْ

كـــــأن/ ثنايـــــا/ه عـــــش الـــــ/ـنـــــسورْ

فعـــــــول فعـــــــولن فعـــــــولن فعـــــــولْ

ثم يأتي بثلاثة أبيات تامات، اسماط أدوارها تتباين بالعدد أما الأقفال فتتدرج اغصانها من ثلاثة أغصان ثم إلى غصنين ثم إلى غصن واحد.بعدها يترك الموشح موغلا بالمقطوعات مكونا توشيحا طويلا.

لقد عاد المتقارب ليحمل بيئة الشاعر موصولا بـــ(باريس) من حيث موضـــوعية الـــسرد والفخر، فإن فخر بباريس مدينة في توشيح(باريس) فإنه يفخر بأهل سجن أبي غريب في توشيح منتقلا من الفخر بالمكان إلى الفخر بالمكين.

أما توشيح (ايها الوحش أيها الاستعمار)[٤٦٥]، فقد ((شرع الشاعر بنظمه والحرب الكورية على اشدها أثر التدخل الامريكي الاستعماري فيها))[٤٦٦]،وهذا ما يفسر لنا اختلاف بحره عـــن التوشيحات الأخر، فقد جاء على الرمل الراكض الايقاع الممتلئ نشاطا وحيوية معبرا خير تعبير

---

(٤٦٤) ظلام، ١٩٥٢م:٣/٣٦٧

(٤٦٥) ايها الوحش أيها الاستعمار:٣/٢٩٧

(٤٦٦) مقدمة للموشح:٣/٢٩٨

عن الحرب وعن مدى إصرار المقاومة:

خـــــــلّ شدقيـــــــــــك يمـــــــــصا/ن دمـــــــــي

فـــــــــــــاعلاتن فعلاتـــــــــــن فعلـــــــــــن

ويمجـــــــــا/ن دمـــــــــا كالـــــــــــ/علـــــــــق

فعلاتـــــــــــن فعلاتـــــــــــن فعلـــــــــــن

خـــــــلّ عيـــــشيـــ/ مـــــــضغة مـــــن/ علقـــــم

فـــــــــــــاعلاتن فـــــــــــاعلاتن فـــــــــــاعلن

خلـــــــه نهـــــــ/ب الطـــــوى والـــــــ/قلـــــق

فـــــــــــــاعلاتن فـــــــــــاعلاتن فعلـــــــــــن

اعتمد الضرب المخبون من دون عروض أو استعمل الرمل المحذوف في بيتـين مقفـين مطلقا للتوشيح متداولا زحاف الخبن في تفعيلاته.

لقد قام التوشيح في منفى الجواهري مبينا للأغراض التي تحتاجها الاطالة والاسهاب ،فهو يعمد اليه موافقا بين امسه التراثي الذي سكن ذاكرته وأعجمية المكان الذي يسكنه يومـــه ، 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 حـــين لا يباشر جماهيره يعمد إما إلى التوشيح أو إلى البحور التي تسع الفكرة لا التي تمتلئ بإيقاعات لها دورها الكبير في جيشان العواطف وتفعيل المواقف في حدث ما بالتآصر مع المعنى الذي تحمله والغرض الذي تقوله.

إن الجواهري المغترب يجهد ليوافق بين ايقاعات الشعر العربي التي تمثل بيئـــة أمـــسه وتراثه وبين ايقاعات البيئة الأوربية التي سكنها، يجهد للتوفيق بين ما سكنه وما يسكنه فيقع في مآخذ عروضية سببها البيئة الجديدة التي تختلف ايقاعات حياتها ولغتها التي تعبر بها عن هـــذه 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. هنـــا تحدث المفارقة التي أتت بمآخذ عروضية في توشيح(ايها الأرق)[٤٦٧]،الذي جاء علـــى المديـــد ،وتوشيح(يا نديمي)[٤٦٨]،الذي جاء على الخفيف((ويلاحظ في التوشيحين اضطراب الوزن فيهما

---

(٤٦٧) ايها الأرق:٤/٢٤١

(٤٦٨) يا نديمي:٤/٢٤٩

مرة وتنوعه مرة أخرى في الغصن الواحد))[٤٦٩]، يقول على الخفيف التام المحذوف أبياتا يبدأها بهذا البيت:

أنـــا عنـــدي/ مـــن الأســـى/ جبـــل يتمـــشّى/ معـــي وينـــــ/تقـــل

فعلاتـــــن مفـــــاعلن فعلـــــن فعلاتـــــن مـــــتفعلن فعلـــــن

ومن الاضطراب في التوشيح الثاني(يا نديمي) قوله:

يـــا نـــديمي/ وأنـــت لـــي/ وطـــر وأنـــا فـــي الـــ/حيـــاة لـــي/ أوطـــارُ

فـــــاعلاتن مـــــتفعلن فعلـــــن فعلاتـــــن مـــــتفعلن فـــــالاتن

((فصدر الغصن جاء على (فاعلاتن متفعلن فعلن) على حين جاء عجزه تاما، وهذا ما لا يجوز في علم العروض))[٤٧٠].

اختار الجواهري بحـــر الرجـــز المـــشطور فـــي توشـــيحين همـــا(أطفـــالي وأطفـــال العالم)[٤٧١]،و(فرصوفيا)[٤٧٢]،يقول من الأول:

لـــــي طفلتـــــا/ن اقـــــنص الـــــ/خيـــــالا

مـــــستفعلن مـــــتفعلن فعـــــولن

عبرهمـــــا/ والعطـــــر والـــــ/ظـــــلالا

مـــــستعلن مـــــستفعلن فعـــــولن

ويقول في فرصوفيا:

فرصـــــوفيا/ يـــــا نجمـــــة/ تـــــلالا

مُـــــسْتَـفْعِلُنْ مُـــــسْتَـفْعِلُنْ فعـــــولن

تغـــــازل الـــــ/ســـــهوب والـــــ/تـــــلالا

مُتَـفْعِلُـــــنْ مُتَـفْعِلُـــــنْ فعـــــولن

وتـــــسكب الـــــ/رقـــــة والـــــ/دلالا

مُتَـفْعِلُـــــنْ مُـــــسْتَعِلُنْ فعـــــولن

---

(٤٦٩)الجواهري ،دراسة ووثائق:١/٢٠٤

(٤٧٠) الجواهري دراسة ووثائق:٢٠٧

(٤٧١) أطفالي وأطفال العالم:٤/٢٣٣

(٤٧٢) فرصوفيا:٤/٢٩٧

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...الى أطياف الشهداء الخالدين)[٤٧٣]،على مشطور المتقارب المقصور موحيا بتمام المتقارب المقصور في بيتين أصاب عروضهما التصريع:

سلاما/ وفي يقـــ/ظتـــي والـــ/منـــامْ	**وفي كلْـــ/لِ ساع/ وفي كلـــ/لِ عـــامْ**
فَعُولـــــُنْ فَعُولـــــُنْ فَعُولـــــُنْ فَعُـــولْ	فَعُولـــــُنْ فَعُولـــــُنْ فَعُولـــــُنْ فَعُـــولْ
تهادى/ طيوف الـــ/هداة الـــ/ضـــخامْ	**تطايـــ/ح هامـــا/ علـــى أثـــ/ر هـــامْ**
فَعُولـــــُنْ فَعُولـــــُنْ فَعُولـــــُنْ فَعُـــولْ	فَعُـــولُ فَعُولـــــُنْ فَعُولـــــُنْ فَعُـــولْ

أخذ الجواهري من المجتث تأزم ايقاعه وشدته ليكتب في براغ موشـــحا[٤٧٤]لا توشـــيحا جاعلا من هذا البحر لسانا ايقاعيا لحسيّة ما برحت تأكل روحه وإن تهدم عنها الجسد:

لمـــــي لهـــــا/تـــــك لمّـــــا	**وقربـــــي الـــــ/ـــــشـــــفتين**
مُـــــسْتَـــفْعِلُـــنْ فَعِلاتـــــُن	مُتَـــفْعِلـــــُنْ فَعلاتـــــُن

لنا أن ننظر إلى اللام والميم في(لمي) وشدتها والى ما فيها من أمر متفجـــر شـــهوة زاد المفعول المطلق(لما) في التعبير عنها شهوة اشتعلت بصاحبها فتأزمت فأمرت متجاوزة الأمـــر إلى إطلاق، ولنا أن ننظر إلى(لهاتك) التي تعيدنا إلى إحساس شائع تقوله لهجتنا الدارجة :(أحس نار ابلهاتي) ؛حين تسجر الشهوة الجسد بنارها ، وأردف بـــ(وقربي الشفتين) عاطفاً بالواو منعا للاسترخاء وعاطفا(قربي الشفتين) بالواو للغرض نفسه.إن(القاف) في(قربي) و(الـــشين) التـــي اسقطت شمسيتها لام التعريف لتشتد بالتضعيف متآصرة مع معنى فعل الأمر والقـــاف والـــراء تصويتا تجتمع مفصحة عن التأزم الحسي معبرة عنه أفضل تعبير إن صيغة(مُـــسْتَـــفْـــعِلـــُنْ فَاعِلاتـــُن) المختصرة المشددة والتباين بين تفعيلتيها تباينا متنافرا قد خدم المعنـــى وقـــام معـــه مترجما فحيح شهوة الشاعر.

لقد أراد الجواهري من هذا الموشح التفريغ فقط تفريغ حسية تشرئب بها الروح ولا يقوم لها الجسد فجاء على مبنى الموشح قصيرا يفصح عن الشهوة السريرية التي تـــصل ذروتهـــا

---

(٤٧٣) سلاماً...الى أطياف الشهداء الخالدين:٤/٢٧٩

(٤٧٤) لمي لهاتك لمّا:٥/٩٣

وتنطفئ في وقت قصير.

عدل الجواهري عن التوشيح الى الموشح في آخر ما كتبه فيهما فبعد موشح(لمي لهاثك لما) كتب موشحا هو الأخير عنوانه(يا فتى المغرب الجميل)[٤٧٥]،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 لانتقاء ما يدعوه إلى الخروج عن المألوف بابداع مادام الغرض توصيل الشكر ليس غير :

يا فتى المغ/رب الجميلْ هو في سي/ره مثلْ

فَاعِلاتُن مُتَفَعْلِاتُن فَعِلاتُن مُتَفَعْلِاتُنْ

خائضاً غم/رة الكفاحْ

فَاعِلاتُن مُتَفَعْلِاتُن

ناشراً طي/ة الجناحْ

فَاعِلاتُن مُتَفَعْلِاتُن

في عصوفٍ/ من الرياحْ

فَاعِلاتُن مُتَفَعْلِاتُن

كاشفا غب/رة السبلْ يتحدى/ فلا يملْ

فَاعِلاتُن مُتَفَعْلِاتُن فَعِلاتُن مُتَفَعْلِاتُن

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 أبياتاً معدودات تنطفئ عاطفة الشاعر في آخرها ،وهذا ما لا يريده الجواهري العامد إلى الاطالة في لحمة وتآصر، لهذا قصد الايهام بالموشح الذي يبنى على ذلك فأطال موهما بالموشح بانيا اطالته على نظام المقطوعات.

---

(٤٧٥) يا فتى المغرب الجميل:١٤٧/٥

لقد اتجه الجواهري في غربته إلى التوشيح لكتابة مطولاته على إيقاعات تتوسط ايقاعات تراثية وايقاعات بيئته الأعجمية مثلما فعل الشعراء العرب في الأندلس من دون أن ننسى أن التوشيح يقترب به من عصره الذي مال إلى الشعر الحر وكثر مريدوه وأنصاره ، فكأن التوشيح عنده تجديد يقف ضد الجديد قائلا له:إنّ 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

١ـ 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 مثلا فهو في الشرع محصور ، وفي اللغة يُعبّر 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[٤٧٦].

والقافية لغة تفيد المتابعة أو التتابع مأخوذة من (قفوتُ فلاناً) اذا تتبعته ، وقفا الرجل أثر الرجل اذا قصه[٤٧٧] ، 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 يُعرَض على أحدهم مولود في عشرين نفراً فيلحقه بأحدهم[٤٧٨]. 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 أيْ آخر الدهر وقولك: كنت قفا الجبل أي خلفه[٤٧٩].

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[٤٨٠] على حين يرى ابن رشيق أنها بمعنى مقفوّة[٤٨١] ، خارجا 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

(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[٤٨٢] ، أو مؤخرة الرأس أي أعلى ما يراه المقتفي من المقتفى ، وعلى هذا كله عرفوا القوافي((بأنها الكلام الذي يقفو بعضه بعضا على مثال واحد))[٤٨٣]، 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**

(٤٨٣) **الزينة:١/٨٤**

٢ـ تحديد القافية:

اهتم العرب بالاطار الخارجي للقصيدة(الوزن والقافية) اهتماما كبيرا ، وقد جاء حديثهم عن القافية مُدلاً على سعة اطلاع ومعرفةٍ في مفاصلها جاعلينها من مسلمات هذا الاطار، فهذا اقدم تعريف للشعر يراه قولا موزونا مقفى[٤٨٤].

كان الوزن عند عمومهم((مشتملاً على القافية وجالباً لها بالضرورة))[٤٨٥]، يقول ابن سينا في تعريفه للشعر إنه أقوال((متشابهة حروف الخواتم وقولنا متشابهة حروف الخواتم ليكون فرقاً بين المقفى وغير المقفى فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى))[٤٨٦]. 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[٤٨٧] ، وهذا القول فيه زعمان ؛ الأول : زعم أنه(أي الخليل) أراد الحرف وحركته[٤٨٨]،والثاني : زعم أنه أراد حركة الحرف السابق للساكن الأول. إن الزعم الأول هو ما أخذ به أبو يعلى التنوخي في كتابه (القوافي) ، وابو فتح عثمان بن جني في كتابه (مختصر القوافي) ويراه صفاء خلوصي هو الرأي الصائب السائد[٤٨٩].أما القول الثاني الذي وضعه الفراهيدي للقافية فهو أنها ما بين الساكن الأخير والساكن الذي قبله[٤٩٠].يرى الدكتور رشيد عبد الرحمن العبيدي أن هذا القول((يصنع تحديدا أكثر دقة للقافية))[٤٩١] وأراه القول السديد وما جاء القول الأول ــ بزعميه ــ 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 عُدّت 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:١٢٢ــ١٢٣

(٤٨٧) ينظر: العمدة:١/١٥١ــ١٥٢

(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[٤٩٢] ، لكنه يعترف أن العرب((قد يؤنثون المذكر))[٤٩٣]، ولا أعلم من أين جاء بزعمه أن العرب لا تعرف الحرف[٤٩٤]. إن رأي الأخفش يفنده القول في أن القافية قد تتطاول 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[٤٩٥]، لكننا نجد في اللسان أن ابن كيسان يرى مع أبي موسى الحامض أن القافية هي ما تكرر آخر كل بيت من الحروف والحركات[٤٩٦]، ولا ندري حد(آخر بيت) عندهما مثلما لا نعلم حدّ(خواتم) في قول الجاحظ:((القوافي خواتم أبيات الشعر))[٤٩٧].

وتمادت التعريفات ليرى بعضها أن البيت كله هو القافية[٤٩٨] وانحسر بعضها فجعلها العجز كله وامتدّ آخر ليجعلها القصيدة كلها.[٤٩٩] 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 قبلة مع الحرف السابق له وحركته تعريفا جامعا مانعا يرينا القافية بحروفها وحركاتها التي تبنى عليها شروط مبينة في كتب العروض تضمن للشاعر سلامتها في شعره ، أما ماخلا 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 للتنوخي:٣٢ــ٣٣ و ٣٨

(٤٩٩) ينظر: معجم المصطلحات العروضية والقوافي٢٠٩-٢١٠

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 قافيةِ 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 الحالين 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.

٣ـ الوظيفة الايقاعية للقافية في الشعر العربي:

لم يكن للأعراب مستقرات ثوابت تقف عليها حضارة ، كانت الخيام ملاذهم في صحراءٍ 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 حفظٍ واستذكار لقوم لم يكونوا أهل كتابةٍ وقراءةٍ بل أهل سماع وإنشاد يؤثرون موسيقى اللغة معتمدين على مسامعهم[٥٠٠] ، كما أن حياة الترحال هذه أبعدتهم عن الترف محيلة دون تنوع أدوات العزف والطرب عندهم ، ولربما وسّلوا لذلك حوافرَ خيلِهم وأظلافَ إبلهم الساعيات بهم في صحراء تمتد وتمتد فجاءت القافية توقيعاً لهذا الدَيدَن من التنقل[٥٠١] ، أو لربما كانت القافية بمثابة نهاية المقطع الموسيقي عندما تكون النقرة أويكون التصفيق معوضاً عن الموسيقى التي تفتقد جاهليتهم لجل آلاتها[٥٠٢]، ثم جاء الاسلام فبنى لهم حضارةً استقروا فيها فتماحكوا مع أمم لها حضارات سبقتهم، علموا عن اليونان الشعر المرسل لكنهم قد ثبت عندهم أن القافية أسّ في شعرهم[٥٠٣]؛ لكونه شعراً غنائيا والوزن والقافية أداتا غناءٍ مباركتان إسلامياً داخل الغرض الشعري ، بل بقيت القافية كما كانت في عرف أهل الجاهلية أهم عناصر الشعر على الإطلاق[٥٠٤] ، فكان اضطراب الوزن في الشعر الجاهلي أكثر من اضطراب القافية ، لقد ظلت القافية محافظة على سطوتها وعمد الشعراء إلى توكيدها في التصريع والتقفية حتى غدت((للكلمة الأخيرة في البيت الشعري سيطرة على هيكله التركيبي))[٥٠٥] كله.

إن خلو البيت من القافية يفقد القصيدة يقظة ونباهة مستمعها خافضاً درجة التوقع عنده إلى الأدنى؛ فالقافية آصرة تبقي المستمع على تماس مع القصيدة زاخة به تطريباً يميّز الشعر عن النظم كما أن فقدانها((يقطع الاتساق الايقاعي ويحطم التوازي والتوازن بين الأبيات ، كما يقود إلى

---

(٥٠٠) ينظر: دلالة الألفاظ:١٩١ــ١٩٣

(٥٠١) ينظر: الايقاع في الشعر(كتاب المربد):١٦٥ــ١٦٨

(٥٠٢) ينظر: الشعر والايقاع: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 شعرا. ينظر:حركات التجديد:٣ــ٩.

(٥٠٤) ينظر: نظريات الشعر:١٦

(٥٠٥) التحليل الهيكلي للقصيدة العربية،الأقلام(مجلة): العدد (١٠٣)

الاطناب))[٥٠٦].

إن القافية تمفصل القصيدة إلى أبيات متآصرة مكونة سلسلة متناسقة تكوّن القصيدة شرط أن تكون كل قافية ((مستقلة منفصلة غير مفتقرة إلى ما بعدها ولا مفتقر ما بعدها اليها))[٥٠٧]اجتناباً لعيوب منها التضمين ، والعرب يرون في البيت الواحد كياناً شعرياً قائماً بذاته ، فالشعر العربي شعرٌ غنائيٌّ لا يحتاج إلى سردٍ يحتاج التضمين لإتمام حدث ما ، إن العربي يهدف إلى كمال البيت الواحد ليسهل تناقله على الألسن وروايته ثم انتشاره.

يُسوّغ حازم القرطاجني للقافية فيرى وجودها في سببين ؛ أولهما: حرص العرب على التمييز بين حروف المعاني ، وثانيهما: اللذة التي يحدثها التكرار المنتظم هذا[٥٠٨]. فهي تؤدي دور مولدٍ صوتي معنوي مقيّدٍ بالمعجم من جهة ومقيّد بالنحو من جهة أخرى[٥٠٩]. ويصدر القرطاجني عن ناظم[٥١٠] لم يعانِ مخاضَ القصيدة فيقول: إنَّ الشاعر((يبني أول البيت على القافية أو القافية على أول البيت))[٥١١] صادراً عن معرفةٍ يريد بها التأسيس للصنعة الشعرية التي يجتنبها الشاعر الحق ويأنف منها إلهامُهُ.

إن القافية تنتظرها الأذن العربية نهاية َكل بيت وبها يستحضر البيت السابق لبيتها، يرى(لانس) أن الوظيفة الايقاعية للقافية هي في أنها تعد خطواتنا في القراءة[٥١٢]،وهناك مَن شبهها بمطرقة الآلة التي تصك النقود ترتفع وتهبط في أوقات متساوية[٥١٣].وللقافية إضافة للوظيفة الايقاعية معنى يتشابك مع معاني البيت كله ليظهر العمل الشعري ويمنحه سماته ويشير إلى تمييزه عمّن سواهُ .

شعرنا الحديث أو ما يسمى بالشعر الحر منه تحديداً هاجم القافية على لسان داعيته نازك الملائكة التي عدّتها حجر عثرة في كل بيت وسمّتها(الآلهة المغرورة) ، بل رأتها

---

(٥٠٦) حركة التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث :٥٢

(٥٠٧) منهاج البلغاء وسراج الادباء: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 الادباء:١٧٨

(٥١٢) ينظر: موسيقى الشعر:٩٧ــ٩٨

(٥١٣) ينظر: رسائل فلسفة الفن المعاصر:١٤٦ــ١٤٧

سبباً من أسبابٍ حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي فأنزلت بالشعر العربي خسائر فادحة طوال عصوره ورأت فيها رتابة يملّ منها وهي تحمل الشاعر على التكلف خانقة أحاسيسه ومعانيه[٥١٤] ، 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 أعْنَ عناية كبيرة بالقافية))[٥١٥]، ورأت أن تغيير القافية يضعف قصيدة الشعر الحر لأنها تقوم على أبيات أشطرها تتفاوت في الطول[٥١٦]، 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 غالط ولا اساس له ذلك أن القافية على عكس ما يتوهمون تفتح للشاعر أبواب معان مبتكرة لم يكن تخطر على باله مطلقا ومن الوهم كذلك ما يظنونه من أن القافية تجعل الشاعر يقع في معان متكلفة منظومة نظماً مصطنعاً فالتقفية ــ على العكس ــ مفتاح سحري يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر))[٥١٧].

لقد اثبتت تجاربهم أن القافية تسهم أسهاما فاعلاً في تكوين البنية الإيقاعية للشعر الحديث وتبعدهُ عن النثرية التي تهدده[٥١٨]، فهي نوع من الموالفة وتناسب الأصوات ونبذها يعني نبذاً لهما[٥١٩]، وهي((مطلب سيكولوجي فني ملح بحيث تكون الأسطر السائبة نقصاً في الشعرية وإخفاقاً لنضجها الجميل))[٥٢٠].

إن القوافي خلا جمالها الفني ذات تأثير عجيب في الموسيقى وإذا تشوشت ظل الايقاع طريقه[٥٢١]، بل((هي زوايا القصيدة وزينة البناء زواياه))[٥٢٢]، وعلى الرغم من هذه

---

(٥١٤) ينظر:(شظايا ورماد):١٧ــ١٩

(٥١٥) مقدمة شظايا ورماد:٢/٤١٨ــ١٤٩

(٥١٦) ينظر: م.ن.

(٥١٧) سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى:٦١

(٥١٨) ينظر: في الايقاع التشكيلي للشعر الحديث ، سماح الرواشده مجلة الكاتب العربي، العــدد(٤٤) :١٦-٢٥.

(٥١٩) ينظر: موسيقى الشعر:١٢٣ــ١٢٤

(٥٢٠) سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى:٦١

(٥٢١) ينظر: دمسق وارجوان:٨٧

(٥٢٢) ينظر:م.ن:٨٧

الأهمية للقافية لم تنل الاهتمام الذي نالته الأوزان[٥٢٣] لذا ينبغي أن ندرسها من جانبين: جانب دورها في الايقاع الشامل للقصيدة وجانب ايقاعها الخاص بها[٥٢٤]، وأرى دراستها قصد إظهار موسيقاها وسماتها سيصل بنا إلى إظهار دورها في مجمل موسيقى القصيدة لما لموسيقاها من تواشج مع موسيقى القصيدة كلها خارجية وداخلية.

---

(٥٢٣) ينظر: موسيقى الشعر:٩٤

(٥٢٤) ينظر: موسيقى الشعر:٩٤

٤ـ الجواهري والقافية:

وعى الجواهري بيئة أدبية تهتم بالقافية وتعقد أوقات تسليتها عليها((والعادة أن ينبري مَن عُرف برخامة الصوت وإجادة الإنشاد فيختار من دواوين الشعراء أصعب القصائد تقفية وعلى من كان مسبوقاً بهذه القصيدة أن ينسحب من تقفيتهِ))[٥٢٥]، يقول الجواهري :((كان الشعر متعة المجالس الأثيرة حيث المطاردات الشعرية التي تمتد ليالي وأياماً وفي المقدمة منها مسابقات التقفية))[٥٢٦]، فكان يراهن على أن يقفي من كل عشرة أبيات ثمانية ولكنهُ في الغالب يقفي العشرة كلها[٥٢٧]، فلا غرابة أن يقول بعد سنين أن لسانه قد اكلته القافية[٥٢٨]، حتى غدت رعايته لها في شعره تفوق رعاية أغلب شعراء العربية ، يقول:((نعم للقافية كل همي وتركيزي وذلك متأصل بي منذ الصغر))[٥٢٩]، كان حين يستحسن قصيدة يقحم نفسه في نظمٍ على رويها ووزنها[٥٣٠]، فهو لا يرى الشعر شامخا إلا في أسلوبه العربي الأصيل وفي قوافيه المنتقاة التي يصعب تبديلها[٥٣١]. وقد كان يتطاول في شبابه مع أترابه ، محاولين استبدال قوافي المتنبي ، لكنه يعترف أنهم يعجزون عن ذلك ، انهُ حيث يتطلع إلى قصيدة ما يركز على قافيتها فإذا اكتشف أن بالامكان تبديلها بغيرها أدرك هزالها تركيباً ومضموناً[٥٣٢].

والشاعر عند الجواهري مَن يُركــّب البيت على القافية ، أما الناظم فهو من يُركــّب القافية على البيت. لقد أدرك سر صناعتها بعد أن تربى على أصولها واستظهار المكين والقلق منها، فهو قد اتقنها حافظا ومنشدا قبل أن يتقنها مبدعا ، لذا فنحن لا نشعر في شعره أننا ننتظر قافية لأنه قد بلغ من أسرارها مبلغاً ناله كبار الشعراء من دون سواهم[٥٣٣]، 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:٤٣

(٥٢٦) مذكراتي:١/٧٠

(٥٢٧) ينظر: العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية:٤٣

(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))[٥٣٤]، 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))[٥٣٥]، والقصيدة عنده إما أن يكتبها وإما أن(تكتبه) فإن كتبته جاءت كما يقول(بزرها)[٥٣٦]لا يجرؤ أن يمسها التبديل. هذا ما نجده في قصائده التي تتدفق دون احضار، فيستعين لتدوينها بأي شيء يحضره ، ورقة ، علبة سجائر،.....، تذكرة سفر، إلى غير ذلك.

وإن كتبها جاءت بإدراكهِ عن حال من حالين هما : التأزم النفسي الشديد والاسترخاء ؛ التأزم يسد عليه منافذ القول ، فإن ألح الشاعر وهو فيه طالباً القصيدة جاءته مبتورة ً موجزة تعتمد الرؤية دون الرؤيا ، أما الاسترخاء فلا شعر يذكر فيه إنما يأتي الشعر في منزلة بينهما ساعة يكون الشاعر متبصرا لألمه يراه ويستشعره ويحتويه في قصيده غلياناً من دون أبخرةٍ تسدُّ الرؤيا الشعرية عنه ، بل هي نار باصرةٌ 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 قاموسا 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(رَوْز القوافي) وإحضارها مقدماً كما في قصيدتَيْ(الفداء والدم) و(حبيبتي)[٥٣٧]، وهنا يأتي دور موهبته لتريك شعراً رائقاً 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 سُبُلٍ يتوخاها ويدرك كنهها جيداً.

ولِرَوْز القوافي عند الجواهري أسباب ثلاثة ؛أولها : ليرى ما يمكن أن تهيئ له من قول ، وثانيهما: حين يشك في قدرة القافية على تدفق القول ، وثالثهما: حين لا يجد لديه الباعث النفسي الدافع إلى القول[٥٣٨]، ففي قصيدته (الفداء والدم) عمد إلى تهيئة القوافي لأن القافية مشهورة ، وكتب عليها خوالد شعرية ضمّها التراث لسهولة رويّها(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:٣٠٥ــ٣٠٦

(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 نجده في قصيدته (أبا اشعراء تغنّ بتموز) من دون باعث نفسي ، متخذاً من عنوانها مندوحة للسخرية يؤكد ذلك فعل الأمر الذي يسوط به ذاته بنداءٍ تعظيمي يُزري بفعل الأمر هذا ، فتأتي الأبيات الأولى محمّلة على سخرية باكية يبدو على ظاهرها البرود فإن توغلت في مدلولاها لمستها جمرة في لهاة الشاعر لا يجرؤ أن يقذف بها بوجه الحاكمين كما كان في أمسه وساكنيه. انظر إلى البيت الأول تجدهُ مخاطباً نفسهُ منبهاً ومحذراً بسخرية مبطنة باكية من الرئيس ونائبه :

أبا الشعر، قلْ ما يُعجبُ الإبــنَ والأبــا وهــل لــك إلا أنْ تقــولَ فتعجبــا؟
وهــل لــك والــدنيا تغنّــي بمولــدٍ لتمــوز إلا أن تغــنّ فتطربــا
وهــل لــك عــذرٌ والقــوافي تميلهــا متى شئت قيثــاراً ونايــاً مُــشبّبا[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 الثائرة الهائجة المائجة ، وإن فلتت شاعريته من زمام رعبه في أبيات معدودات ، جاءت بالشعر كله:

أبا الشعر، يا من عانق الأرض زهــرة وشــوكاً فردّتــه أديمــاً مخــضبا
ويــا مــن تبنــاهُ(التمــرد) يافعــاً وكهلاً ، ومــن نــاغى التمــرّدَ أشــيبا
تغــنّ بــ(تمــوز) فتمــوزُ مــاردٌ تخطّــى عقيمــاتِ الليــالي وأتعبــا

لكن الخوف من هذا(المارد)الذي كل جرأته أمامه مناغاة التمرد ليس غير يعيده للمناسبة صانعاً ماهراً للقوافي يتقن تأثيث الأبيات لها من دون أن نجد لروح إلهامه ظلاً خاصة ً في الأبيات التي يمتدح فيها:

نعمــتم صــباحاً قــادة البعــث أصــيداً يــسدّدُ خطــوَ الــصيدِ مــنكم وأغلبــا
وذوبٌ من الحرفِ المــضيءِ يَــصوبكم بأعبقَ مــن صــوبِ الغمــام وأطيبــا
وأنــداء ريحــان تــضوّع روحــه وطــاب بــه روضُ القــصيدِ فأعــشبا

---

(٥٣٩) ابا الشعر... تغن بتموز:٥/٢٣٣

تحيــة مَــن أوحــى بــصدقٍ ضــميرُهُ وألزمَــــهُ صِــدْقُ الوفــاءِ وأوْجبــا

نجد التنميق اللفظي الذي هو ليس أسلوباً للجواهري ، بــه يهيــئ للقافيــة معــولاً علــى المرادفات[٥٤٠] في احضارها :

أصيدا ↔ أغلبا

أعبق ↔ أطيب

أنداء ريحان ↔ تضوع روحه ↔ طاب به روح القصيد

ألزمه ↔ أوجبا

نلمس برود القافية في حروف العطف(وأغلبا ، وأطيبا، وأوجبا) وكذلك الفاء في(فأعشبا).

إنّ الجواهري يقيم البيت كله ليستقبل القافية وكأنه يهيئ له ولمتلقيه الوصول لقافية لا تنوب 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 ، و يسهل عليه الوصول لها وإسباغها أثراً موسيقياً يؤآصر الموسيقى التقليدية في البيت[٥٤١]، كما سنرى في هذه الأبيات المتفرقة من قصيدة (ألقت مراسيها الخطوب)[٥٤٢]التي اعتمد فيها السبيل المعرفي البلاغي:

١.ألقــــت مراســــيها الخطــــوبُ وتبــــسّمَ الــــزمنُ القطــــوبُ

٢.وآنجــابَ عــن صــبحٍ رَضيــــ يّ ذلــــكَ الليــــلِ الغــــضوبُ

٣.ومــــشى ربيــــعٌ للــــسلا م بــــه تفتحــــتْ القلــــوبُ

٤.وتطــــامنَ الألــــمُ الحبيــــ ــــس وأفــــرخَ الأمــــلُ الرحيــــبُ

---

(٥٤٠) يرى الدكتور ابراهيم أنيس في كتابه(موسيقى الشعر):١٣٣ــ١١٤:أن((النظــام الهرمــوني للــشعر العربي تغلب عليه البساطة ويعتمد إما على التكرار أو على التقابل الحاد، ولعل هذه الصنعة تفسر لنا جانبا من تأثيره الذي يشبه تأثير المنوم المغناطيسي وكأنما تعمد الشاعر العربي أن يدفع هذه الصفة إلى أقصى مــداها متأثرا بعامل(النقاء) في الفن ومستفيدا من سعة الاشتقاق في اللغة العربية)) متناسيا ثقافة الــشاعر العربــي الذي تحده لغة هي إعجاز قومه على مر العصور، عليه استثمار خصائصها في شعره وابرزها البلاغية مــن تكرار وتقابل....الخ.

(٥٤١) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر:٢٩

(٥٤٢) ألقت مراسيها الخطوب:٣/٣١

٥.فجـــــرٌ صـــــدوقٌ ربَّ حـــــر ب ٍ ربحهـــــا فجـــــرٌ كـــــذوبُ
٦.مـــــشت القـــــصيدةُ للقـــــصيـ ـــــدةِ يـــصرع الكـــسلَ الـــدؤوبُ
٧.جيـــــلٌ تعـــــاورهُ الطلـــــو عُ بمـــــا يُبـــــشّر والغـــــروبُ
٨.يطفـــــو ويحجبُـــــهُ إلـــــى أمـــــدٍ مـــــن البغـــــي الرســـــوبُ
٩.قـــالوا الـــسلام فـــراح يـــسـ ـــــتبق البعيـــدَ بـــه القريـــبُ
١٠.ودعـــــوا فخـــــفَّ مجـــــاوبٌ وثـــــوى صـــــريعٌ لا يجيـــــبُ

نلمس في هذه الأبيات ديدن الجواهري ؛ فهو يمهد 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	الكَسِل	×	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(ألقت 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 يقفـّي 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 سبيلا 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) تأخذه الصنعة في الأبيات الأولى من القصيدة فيعمد إلى انهاء المقطع الذي لم يتجاوز اربعة أبيات:

أتعلـــــم أمْ أنـــــت لا تعلـــــمُ بـــأنّ جـــراح الـــضحايا فـــمُ
فـــمٌ لـــيس كالمـــدّعي قولـــة ولـــيس كـــآخرَ يـــسترحمُ
يـــصيح علـــى المـــدقعين الجيـــاع أريقـــوا دمـــاءكم تطعمـــوا
ويهتـــف بـــالنفر المهطعـــين أهينـــوا لئـــامكم تكرمـــوا(٥٤٣)

تبدأ القصيدة بعيدة عن الصنعة يكتب الالهام البيت الأول والثاني منها لكنها تدخل صنعة المقابلات في البيت الثالث والرابع:

الجياع × تطعموا

النفرالمهطعين
× تكرموا
أهينوا

ينتبه الشاعر فيقفل المقطع على أبيات أربعة فقط لسببين :أن الجواهري أحس أن إلهامه الشعري كفاه الحاجة إلى الصنعة وإن موضوع القصيدة يصبّ 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 مستلهَم، فكانت القصيدة هذه بعشرة مقاطع.

تجليات هذه السبل الثلاثة المظهرة الصنعة في شعره كثيرة ، هذه أمثلة من قصائده عليها:

---

(٥٤٣) أخي جعفر:١٥٣/٣

١	رعيت به الآمال والنسر طـــائر 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 أني في شعوري أجري على المكشوف(٥٤٧)	متداول اجتماعي
٥	كيفما صورتها فالتكن أنا عن تصويره الناس غني	متداول اجتماعي
٦	ديدني تصوير ما في خاطري وأنا مغرى بهذا الديدن(٥٤٨)	معرفي (تكرار لفظي"تصدير")
٧	بك يبعث(الجيل) المحتم بعثه وبك(القيامة) للطغاة تقام(٥٤٩)	معرفي (متداول تراثي)

هذه نماذج أما الاحصاء فيطول لكثرته في ديوانه.

---

(٥٤٤) الليل والشاعر:١/٦٧

(٥٤٥) أشكوى وآمال:١/٦٩

(٥٤٦) في ذكرى الخالصي:١/٢٧٥

(٥٤٧) بشرى جنيف:٢/٩٠

(٥٤٨) الباجه جي في نظر الخصوم:٢/٩٥

(٥٤٩) يوم الشهيد:٣/١٦٣

٥ـ سمات الروي عند الجواهري :

يذهب ابو العلاء المعري في تقسيم القوافي ــ معوّلا على رويّها ــ الى ثلاثة اقسام[٥٥٠] :

أ- الدُّلل: وهي ما كثر على الالسن وبُني عليه في القديم والحديث.

ب- والنفر: وهي الأقل استعمالا من غيرها ،كالجيم والزاي ونحو ذلك.

ت- الحوش: وهي اللواتي تــُهجر فلا تستعمل،ويرى صاحب موسيقى الــشعر أن الــشعر العربي قديمه وحديثه يستخدم معظم حروف المباني رويا ولكن بنسب مختلفة ،فــالراء روي شائع في الشعر العربي في حين أن الطاء قليلة الشيوع وهو يزيد على المعــري فيقسم حروف المباني التي تقع رويّا على اقسام اربعة بحسب نسبة وقوعها في الــشعر العربي:

أ- حروف يكثر ان تجيء رويّا وبنسب متفاوتة، وهي الراء واللام والميم والنــون والبــاء والدال والسين والعين.

ب- حروف متوسطة الشيوع وهي الفاء والكاف والهمزة والحاء.

ت- حروف قليلة الشيوع وهي الضاء والطاء والهاء والتاء والصاد والثاء.

ث- حروف نادرة في وقوعها رويا وهــي:الــذال والغــين والخــاء والــشين والــزاي والظاء.والواو[٥٥١] ،واذا أخذنا القولين على شعر الجواهري نرى صدقهما فهو شاعر مطــولات يعمد 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 محلّها فتصبح مفهومة واضحة من سياق الكلام وغير قلقة وغير نابية ولو لم يكــن للجواهري الا هذه الناحية من فنه لكان من ابرز شعراء العربية))[٥٥٢]؛لذا فالقوافي النفر والحوش لا تسعفه ((الا في القصائد ذات القوافي المتنوعة او في قصائده القصيرة))[٥٥٣].

---

(٥٥٠) ينظر:اللزوميات:١/٣٧

(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 لقافيته في الاغلب رويا سهلا مقبولا على الاسماع))[٥٥٤]،وقد بنى رويه على اثنين وعشرين حرفا وهي:

(التاء والخاء والذال والصاد والظاء والغين والواو هاملا سبعة فأهمل من الحروف اللثوية الظاء والذال والثاء، واهمل من الحروف الحلقية (الغين والخاء)،وأهمل من الحروف الاسلية (الصاد)،وأهمل من الحروف الهوائية (الواو)فقط. فأما الثاء والخاء والغين فهذا ((أبو عبادة وله شعر جم ،ولا اعلم فيما روي له شيئا على الخاء ولا الغين ولا الثاء))[٥٥٥]،والبحتري امام الجواهري في الشعر وديوانه رفيقه في حلّه ومرتحله .وأهمل الجواهري الهاء فلم يجعل من هاء أصلية أو هاء غير أصلية مسبوقة بساكن رويا مكتفياً في جعلها وصلا كما في قوله في مرحلة ظهوره :

دعا الموت فاستحلت لديه سرائرُهْ

اخو مورد ضاقت علية مصادرُهْ

عراهُ سكون فاسترابت عداتُهُ

وما هو إلا شاعر كل خاطرُهْ[٥٥٦]

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:[٥٥٧]

مشى وخط الشباب بمفرقيْهِ وطار غرابُ سعدٍ من يديْهِ

وراحت من زهاها أمس صبّاً تقول اليوم وا أسفي عليْهِ

تبدّل غير رونقه ولاحت تضاريس السنين بأخدعيْهِ

رماداً خلتُهُ لولا بقايا توقد جمرتين بمقلتيْهِ[٥٥٨]

وأخطأ جامعو ديوانه في جعل الألف روياً في قصيدة (حافظ ابراهيم)؛[٥٥٩]حيث عدّوا 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 إلـــى الـــشعر حـــراً كـــان يرعـــاهُ ومن يـــشق علـــى الأحـــرار منعـــاهُ
أخنى الزمان علـــى نـــاد (زهـــا) زمنـــاً بحـــافظ واكتـــسى بـــالحزن مغنـــاهُ
واستدرج الكوكب الوضـــاء عـــن أفـــق عالي السنا يحـــسر الإبـــصار مرقـــاهُ
اعـــززْ بأنّـــا افتقـــدناهُ فأعوزنـــا وجـــهٌ طليـــقٌ وطبـــعٌ شـــفَّ مجـــراهُ

والصحيح أن الهاء هو حرف الروي ولا يجوز أن يكون الألف روياً والهاء وصـــلا لـــه ؛لان الوصل لا يكون إلا بعد الروي المتحرك والألف حرف ساكن جاء ردفاً في القافية.

وأما الذال والصاد والضاء ، فهي حروف ندر وقوعها في أواخـــر الكلمـــات ولا ينجـــد المعجم طالبَها في أواخر كلماته كثيراً واغلب ما يجود به غير مستساغ لا تتقبله أذني الشعر، لذا ندر وجود هذه الحروف رويّا في الشعر العربي ، ومثلها حرف الواو المسبوق بـــساكن ، فـــان سبقه متحرك عُدّ حرف الواو وصلاً لا روياً ، وإذا كان المتنبي لم يأتِ بكاف الخطاب رويـــاً لأكثر من ثلاثة أبيات متعاقبة[٥٦٠] فإنّ الجواهري قد تعاقب حرف الكاف عنـــده كثيـــراً ؛ ففـــي قصيدته (على سعد)[٥٦١] مثلا جاء بكاف المخاطبة روياً خمس مرات في المقطـــع الأول وفـــي المقطع الثاني كله ، وفي عشرة أبيات متعاقبة من المقطع الثالث المتكون من سبعة عـــشر بيتـــا هي:

---

(٥٦٠) تطور الشعر العربي الحديث في العراق :٢٢٢

(٥٦١) ديوان الجواهري : ٣٤٣/١

مصر يـداك علـى العـراق عزيـزةٌ أبمنظـرٍ منـه تـشلُّ يـداكِ
يسراك من طـول الملاكمـة انبـرت وبمـوت سـعد تنبـري يمنـاكِ
عاشت بلحمتك الـسنين ولـم تطـق – لله درك – عيـشة بـسداكِ
هـزوا لتجربـة قـواك وسـاءهم بعـد العنـا ألا تخـور قـواكِ
روح المفـاداة الكريمـة علمـت أبنـاءك الأغيـار صـوت حمـاكِ
شـيع تمـوج تزاحمـاً حتـى إذا نـزل الـبلاء تـضامنت لبقـاكِ
وهبي بنـوك قـضوا لأجلـك كلهـم عاشـت بناتـك حـاملات لـواكِ
يـا موجـة النيـل آحملـي تيـاره عـلّ(العـراق)تهـزه عـدواكِ
ماشـي العـراق بيومـه فلطالمـا تاريخـه بـسنينه ماشـاكِ
وطـن مـريض زاد فـي آلامـه الا يكـون علـى يديـه شـفاكِ

وللجواهري ست قصائد رَويّ كل واحدة منها كاف ؛ واحدة منها جعل رويها كافاً مفتوحـاً أطلقه الفاً[٥٦٢]:

نـوري ولـم يـنعم علـي سـواكا احـدٌ ونعمـةٍ واحـدٍ سـوّاكا

وقد استعمل كاف الخطاب في ثمانية أبيات من هذه القصيدة البالغة عشرة أبيات ؛ مـرة في التقفية وسبعاً في رويها ، لذلك عوّل على الردف(الألف) والاطلاق في ايجاد موسيقى تـسد ضعف استعمال كاف الخطاب روياً.

وجعل روي اربع قصائد كافاً موصولة بياء معتمداً الزخ الموسيقي لملء الخلـل الـذي أوجدهُ استخدام كاف المخاطبة بكثرةٍ في هذه القصائد فعمد الى التأسيس والى لزوم مالا يلزم في قصيدة (منى شاعر)[٥٦٣]

حمامة أيك الـروض مـالي ومالـكِ ذعـرت فهـل ظلـم البريـة هالـكِ
نفـرت وقـد حـق النفـور لأننـي مجـسّم أحـزان وقفـت حيالـكِ
ولولا جناح طار عن موقـع الاسـى لكـان قريبـا مـن منـالي منالـكِ

وعمد الى الارداف فـي ثـلاث قـصائد، بـالألف فـي اثنتـين منهـا همـا(علـى سعد)[٥٦٤]،و(سلمى وردة بين أشواك)[٥٦٥]،يقول في ابيات من قصيدة(على سعد) تتعاقـب فيهـا

---

(٥٦٢) تطويق :٣٤٧/٢
(٥٦٣) ديوان الجواهري :٧٥/١
(٥٦٤) م.ن :٣٤٣/١

كاف المخاطبة رويا:

قم والــتمس أثــر الــضريح الزاكــي وســل الكنانــة كيــف مــات فتــاك
وســل الكنانــة مــن أصــابك غــرة واســتل ســهمك غيلــة فرمــاك
أهــرام مــصر وقــد بنــاك لغايــة (فرعــون) ذو الاوتــاد حــين بنــاك
علموا بأن ستداس مــصر ومــا بهــا حتــى قبــور المــالكين ســواك
فاستوطنوك وحــسب أرضــك ميــزة إن لــم يــروا ثقــة بغيــر ثــراك

وعمد الى المد واوا او ياء فكان كل منهما ردفا في قصيدة(اندونيسيا المجاهدة)[٥٦٦]:

(يــا انــدنوس)إن اســتمات بنــوك فــالحرب امــك والكفــاح بنــوك
ولــديك تــاريخ علــى صــفحاته أرج يــضوع مــن الــدم المــسفوك

وكأن مــن ألــق الــضحى ورفيقــه نــورا يــشع عليــه مــن واديــك

لقد استفاد الجواهري خير استفادة من الحروف الصائتة مبعدا عن الشعر ضعف استعمال كاف الخطاب رويا، خالقا من هذه الحروف موسيقى عمّت القافية وتداركت رويها.

لقد منح ذلك القافية تأثيرا إيقاعا يُغفل الأذن الموسيقية عن ضعف استعمال كاف الخطاب روياً:

أطلــتِ الــشوط مــن عمــري أطــال الله مــن عمــرك
ولا بلغــتِ بالــشرِّ ولا بالــسوء مــن خبــرك
حــسوتُ الخمــر مــن نهــرك وذقــت الحلــو مــن ثمــرك
و غنتنــي صــوادحك النــشاوى مــن نــدى ســحرك
ولــم يبــرح ملــيَّ الظلــلْ ل بعــد الظــلّ مــن شــجرك
كــلا الحــالين عــشتهما قريــر العــين فــي ســررك[٥٦٧]

ومثل كاف الخطاب، أدرك الجواهري ضعف مجيء الياء روياً في ست قصائد فعمد إلى التأسيس وإطلاق حركة الروي المنصوب الفاً في قصيدتين هما :قصيدة (الشاعر)[٥٦٨]وقــصيدة

---

(٥٦٥) م.ن :١١٥/٢

(٥٦٦) م.ن :٤٨/٣

(٥٦٧) براغ او حوار:٣٥٩/٤

(٥٦٨) ديوان الجواهري: ١٨٩/١

(حياة الشعراء)[٥٦٩] التي يقول فيها:

ربــأت بنفــسي ان تظــل كمــا هيــا ترجّــي ســرابا او تخــاف دواهيــا

وعلى التقفية مأخذ في كلمة (كما هيا) إذ جعل ألف التأسيس في كلمة ،وباقي القافية فــي كلمه ثانية ،وهذا لا يجوز عروضيا إلا شذوذا .

وعمد في القصائد الأربع الباقية لمنح الياء قوة تصلح بها أن تكون روياً مرّة إلى تــشديد الياء وإطلاق المجرى ألفا:

أول العهــــد بـــــالتي حملتنـــــي شــططاً فــي الهــوى وأمــرا فريــا
وضــــع كفــــي فــــي كفهــــا تتلظــــى مــــن غــــرام كمــــن ينــــاول شــــيًّا
رجفــــت رجفــــة قــــرأتُ التــــشهي فوقهــــا واضــــحاً بليغــــاً قويّــــا

ثــــم قالــــت بطرفهــــا بعــــد لأي عن طريق ســهل وصــلت أليّــا[٥٧٠]

ومرة إلى تشديد الياء وجعل الوصل هاءً ساكناً ليعلو بالإيقاع الذي يزري به جعل حرف اللين (الياء)حرف روي للقصيدة :

يــــا خليلــــيَّ والــــبلاء كثيــــر فــــي بــــلادي ولا كهــــذي البليــــه
أزمن الداء في العــراق ولــن يــشـــ ـــــفيه إلا الجــــراح والعمليــــه
أفتــــــيّ عراقنــــــا ؟فلمــــــاذا خــــدعوه ؟وذاك شــــأن الفتيــــه
ســــــخرتنا ظــــــواهر الأمــــــر أو همتنــــا ان الــــبلاد قويــــه

أما في الياء المكسورة فعمد إلى تضعيف الياء ثم جاء بالمجرى ليضيف ياءً ثالثاً قوّى ذلك كله الروي في القصيدة وسد خلته[٥٧١] :

---

(٥٦٩) م.ن: ٢٨١/٢

(٥٧٠) اول العهد :٢٥٦/٢

(٥٧١) شدة لندن :٣١٠/١

أيّ عـــيش مـــضى عليـــك بهـــيٍّ وشـــعاع مـــن شـــطك الـــذهبيٍّ
والتفـــاف النخيـــل حولـــك حتـــى لـــو تقـــصّيت لـــم تجـــد غيـــر فـــيٍّ
وانبـــساط الـــسفح الـــذي زاحمتـــه دفعـــات مـــن موجـــك الثـــوريٍّ
وسنا الـــشمس حـــين مجـــت لعابـــاً ارسلته مـــن نورهـــا الكـــسرويٍّ[٥٧٢]

إن اكبر قصائد الجواهري أبياتا جاءت بالألف رويا لها، فامتدت إلى سبعة وثلاثين ومئتي بيت ،والأصل أنها مشتملة على ما يقارب اربعمائة بيت من الشعر[٥٧٣] .

والألف روي مألوف مستساغ عرفه الشعر العربي في الاطلاق وألفتـــه أذنـــا مـــستمعه فاستطرد به الشعراء رويا[٥٧٤] ،مستفيدين من استفاضة المعجم به في إطالة القصيدة ،واســـعف هذا كله الجواهري في كتابة مقصورته الشهيرة .يدرك الجواهري أن الالف اصـــلها وصـــلا لا رويا ،لذا لم يكتب على الألف إلا مقصورته ومقطوعة واحده[٥٧٥] كتبها في مرحلـــة ظهـــوره بعنوان (بعد الفراق)[٥٧٦]ضمت خمسة أبيات :

خليلي سل القلب عن هـــذه النجـــوى ونـــاج فـــإنّ الهـــمّ تدفعـــه النجـــوى
الا لووجـــدنا عـــن أذانـــا محاميـــا أقمنا على الدهر الذي ضـــامنا الـــدعوى
سل الفلـــك الـــدوار يرفـــق بـــسيره فانّـــا بلغنـــا لـــلأذى الغايـــة القـــصوى
نأت دجلـــة عنّـــي وبانـــت ضـــفافها وابعد ذاك الروض ذو المنبت الاحـــوى
فو الله لا أقـــوى علـــى مـــا تهيجـــه لقبي من الـــذكرى ويـــا ليتنـــي اقـــوى

اما في مقصورته فقد تمادى الجواهري في استخدامه الألف رويا فاقصر الممدود ليجعل من ألفه رويا،كما في هذه الأبيات المتفرقة أمثلة لا حصراً:

---

(٥٧٢) يا فراتي :١٧١/١

(٥٧٣) قصيدة (المقصورة) وينظر مقدمتها :١٠٨/٣

(٥٧٤) على أن لا يكون زائدا أو متولدا عن إشباع حركة الروي،فيعدّ وصلا .ينظر : فن التقطيـــع الـــشعري والقافية :ص:٢٥٧-٢٥٨

ينظر: مختصر القوافي :ص:٢١.

(٥٧٥) نجد في فهرس القوافي صفحة (٤٠٩)في المجلد الخامس من ديوان اربع قصائد علـــى روي الالـــف أثبتنا ان الهاء رويا لوحدة منها ووجدنا واحده هي ابيات من مقصورته ذاتها فما بقي علـــى روي الالـــف الا قصيدتان.

(٥٧٦) ديوان الجواهري: ٢٣١/١

١.ادر عليـــه ثـــدي الخمـــول وهزتـــه فـــي المهـــد كـــف الغبـــا
٢.فيـــا طالمـــا كـــان حـــد البغـــي يخفـــف مـــن فحـــش اهـــل البغـــا
٣.ومـــا بـــالنفوس اللـــواتي ملكـــن باطمـــــاحهنّ عنـــــان الـــــسما
٤.عجبـــت وقـــد اســـلمت نفـــسها لعـــرك الخطـــوب وعـــصر الـــشقا
٥تعـــيش علـــى الأرض أم الكفـــاح وتـــــربط احلامهـــــا بالـــــسما
٦.وتـــــصنع بـــــالورد آمالهـــــا كمـــــا طـــــرز الحـــــائكون الـــــردا
٧.وهـــم يعـــشقون هتـــاف الجمـــوع ويخـــشون مـــا بعـــده مـــن عنـــا

كما خفف الهمزة ليجعل منها الفاً:

١.بـــرغم الابـــاء ورغـــم العلـــى ورغـــــم انـــــوف كـــــرام المـــــلا
٢.ويرعـــون فـــي هـــذر يـــابس مـــن القـــول رعـــي الجِمـــال الكـــلا
٣.ولمـــا يـــزل مثـــل ســـائر علـــى النـــاس يجـــري: بأيـــدي ســـبا

إن المتنبي تماشى مع ديدنه في قلة أبيات قصيدته، وهذا مـا سـاعده علـى ان يلتـزم بالشروط التي تُفرض على الالف رويا فجاءت قصيدته في ثلاثة وثلاثين بيتاً [٥٧٧] ملتزمـة أن يكون الألف فيها حرفاً أصلياً ليس بعده همزة ولا مخففاً عنها،وعلى خـلاف المتنبـي ديـدن الجواهري في إطالة القصيدة فكان لابد أن يتجاوزــ مبدعاًــ بعض الشروط لتـسعف القـوافي اطالته.

تقل القوافي النفر والحوش في شعر الجواهري، ولا نجدها إلا فـي مقطعـات وقـصائد قصيرة تقصد الى غرض خاص ،محدود فتوجزه بأبيـات كمـا فـي مقطوعـة (فـي سـبيل كتاب)[٥٧٨]المتكونة من اربعة ابيات متخذة الزاي رويا:

اعـــــارة الكتـــــب رســـــمٌ بـــــين الـــــصحاب ورمـــــزُ
وقـــــد اخـــــذت كتـــــابي أظنـــــــــه ســـــــــيُبزُّ
المـــــــستعار عزيـــــــز والمـــــــستعير أعـــــــزُّ
قرنـــــاك تغـــــدو طحينـــــا والـــــصوف منـــــك يُجـــــزّ

استخدم فيها حرف الزاي قافية مدركا انها مقطوعة يسعف هذا الحرف لا تمامها عامـدا

---

(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،سيبز، 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)[٥٧٩] التي اكتفت بعشرين بيتا متخذة السين حرف روي لها:

أبصرت حفارا بمقبرةٍ نكراءَ يُوسع أهلَها نبشا
قد كنت أعرف أن ساكنها ممّن أشاع الكيد والبطشا
ومن الذين يرون موهبة للمرء أن يَرشو وأن يُرشى
قد كنت أعرف ها هنا جسدا ضمّ الغباء وعانق الفحشا

أو قد يختار الغرض رويّه فيقتصر على خطاب خاص غالباً ما تأتي به حالة شعورية نفسية خاصة كما في قصيدته(النقمة)[٥٨٠] ذات الاربعة عشر بيتا:

قد كنت أقرب للرجا ء فصرت أقرب للقنوطِ
كل البلاد الى صعو د والعراق إلى هبوطِ
في كلّ يوم مبدأ أوّاه من هذا السقوطِ

أوْ قد يأتي احتياجه إلى فرض كلمةٍ قافيةً تفرضها مناسبة ما وغالباً ما يكون الشعر هنا دوبيتاً أو مقطوعةً تغلب عليهما الصنعة كما في مقطوعة(رابطة الأدب)[٥٨١]، التي حيّ بها الرابطة الأدبية في النجف:

نهضتم بها جمعية يرتجى بها هدى كتلة فيما تحاول خابطهْ
عسى أن تنيروا للشباب طريقهم وإن تجمعوا روحا إلى اليأس قانطهْ
إذا فشلت كل الروابط بيننا فرابطة الآداب أمتن رابطهْ

أما في جل شعره فهو يعتمد رويّاً الحروف التي يألفها جمهوره ويسعف بكثرتها المعجم ،وهذا جدول يوضح ذلك.

حرف الروي	مكسور	مضموم	مفتوح	ساكن	المجموع	المرتبة
ء	٥	٥	٢	ـــ	١٢	١٠

(٥٧٩) م.ن :٢٧/٤

(٥٨٠) م.ن :١٤٣/١

(٥٨١) رابطة الأدب:١٨٧/٢

ب	٢٨	٢٠	١٣	٢	٦٣	١
ت	٢	٢	١	١	٦	١٢
ج	ـــ	٢	ـــ	ـــ	٢	١٤
ح	٧	٧	٢	١	١٧	٨
د	٢٠	٢١	١٠	١	٥٢	٢
ر	٢٠	٢٣	١٤	٦	٦٣	١ مكرر
ز	ـــ	١	ـــ	ـــ	١	١٥
س	٤	ـــ	٧	١	١٢	١٠ مكرر
ش	ـــ	ـــ	١	ـــ	١	١٥
ض	ـــ	١	١	ـــ	٢	١٤ مكرر
ط	١	ـــ	١	ـــ	٢	١٤ مكرر
ع	١٠	٩	١٢	١	٣٢	٦
ف	٤	٧	٤	١	١٦	٩
ق	١١	٩	٥	٢	٢٧	٧
ك	٤	ـــ	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
هـ	ـــ	١	ـــ	ـــ	١	١٥ مكرر
ي	١	ـــ	٤	١	٦	١٢ مكرر

الألف	ـــــ	ـــــ	ـــــ	١	١	١٥ مكرر

يغلب على قوافي الجواهري اطلاق الروي فلا نجد من قصائده التي رويها همزة قصيدةً 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[٥٨٢].

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[٥٨٣]((لكننا نجد في الشعر الحر أن الشاعر يلجأ إلى القوافي المقيدة ليزيد من تأثيرها الإيقاعي، في حين يتجه إلى الإطلاق حين يتطلب التأثير الهرموني))[٥٨٤].

إن قافية الجواهري لا تنفك عن بيتها معنى أو مبنى لذا فهو يقصد إلى الإطلاق سعيا إلى تلاحم إيقاعي جاعلا به القافية جزءا لا يتجزأ من البيت مدوراً به الموسيقى صانعة في لحمة أبيات القصيدة بناءً هرمونيا يتصاعد بها راصا أبياتها من دون صنعة مستخفا بالشاعر طرب ايقاعها شاحذا به إلهامه، فلوأدمت النظر الى قصائد الجواهري المقيدة لوجدتها تقصد التمفصل وكأنّ كلّ بيت يقوم به مبناه منفصلا مقيما له معنى ثم يقوم مبنى بمعنى آخر في البيت الذي يليه، فيفتر إلهامه ولا يجد تطريبا يدفع به إلى القول ،لذا قصرت قصائده المقيدة القليلة. إن إطلاق الروي في القصيدة يبني تلاحما ينتقل إلى الجمهور حين لا يجد فتورا بين الأبيات بل يجد البيت آخذا بتلابيب عقبه مفعما بتوالي أحاسيس الشاعر وتدفقها،لذا فالقصائد المقيدة أخف وطأة على أحاسيس المتلقي وشدّ انتباهه فكلّ بيت يقوم بنفس موسيقي مفرد يستريح منه المتلقي حال انتهاء البيت ثم يعود إلى ايقاع البيت الثاني وهكذا دوليك مجزئاً القصيدة فاقدا حضورها المتأصر، من بعد هذا نستطيع القول أن لا قياس بين قصائد الجواهري المطلقة وقصائده المقيدة طولا وابداعا واغراضا، كما إننا لا نجد بين المقيد من قصائده قصيدة نالت حظا من التداول أو الشهرة أو التأثير في جمهوره.

---

(٥٨٢) ينظر: فهرس القوافي، ديوان الجواهري :٥/٣٨٥ــ٤٠٩

(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.

ـ 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 سهوا، تاركين الحكم لما بعد مداولتها في شعره.

١ ـ عيوب الروي وحركته(المجرى):

أ ــ عيوب الروي:

---

(٥٨٥) مختصر القوافي:٣٠ــ٣٥، العمدة: باب القوافي:١٥١ــ١٧٣، ميزان الذهب:١٢٣ــ١٢٥، فن التقطيع الشعري والقافية:٢٧٦ــ٣٨١

١ــ الاكفاء: هو في اللغة بمعنى القلب أو المخالفة ،أما اصطلاحا 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)[٥٨٦]. ولا نجد لهذا العيب أثرا في شعر الجواهري .

٢ــ 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 أثرا لهذا العيب لكن الدكتور محمد حسين الاعرجي يلفتنا إلى وجوده في توشيح كتبه في رحلة غربته[٥٨٧]، فقد رأى أن القافية قد اضطربت عند الجواهـــــري في جمعه بين العين والقاف على أنهما روي واحد في قوله:

(وجنتـــــه اليـــدان!!) ســـقط متـــاع عـــن ســـفاح وفاســـق الـــنظمِ

وهـــو ســـم مـــروّق فـــي العـــراق مـــن فـــم يبـــصقونه لفـــم
وهـــو حلـــو المـــساغ عـــذب المـــذاق لـــصعاليك فـــي حمـــى الـــنعم

يستحلونـــــه مـــع الحُـــرم

لازدراء الوفـــــاء في الأزم

يعلل الاعرجي للجواهري من دون أبياته في أنه ذكر للشاعر هذا الاضطراب ذات ليلة فنفاه أولا ثم لما رآه أمام عينيه حاول إصلاحه، ثم اضرب عن الاصلاح[٥٨٨].

أرى أن الجواهري ما كان ليستعصي عليه الإصلاح ولو بعد حين إن أخذته انثيالات الابداع عنه في خضم كتابته،ولكن لنقرأ أولا بعضا من المقطع السابق لهذا المقطع:

فإذا بـــ(المجن!) يضحي مسنا ومقصـــا لأكل لحم(فلان)

عائدا من خرافة...(المتفاني!!)

بحـــــديث عما(جنته اليدان!!)

---

(٥٨٦) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي:٢٢١

(٥٨٧) يا نديمي:٤/٢٤٩

(٥٨٨) ينظر : الجواهري دراسة ووثائق:١/٢٠٩.

إن الاقواس التي أحاطت ببعض الكلمات كان المراد منها تخريجها من عموميتها قاصدة التعيين أو الإشارة، مزيحة إياها عن معناها القاموسي الوصفي،فـــ(جنته اليدان) جملة فعلية خرجت عن تداولها المألوف لتشير إلى مسمى مثلما أشارت قديما الجملة الفعلية(تأبط شرا) إلى مسمى، ومثل هذه الجملة الفعلية حال المفردات: المجن، فلان، والمتفاني، ثم قوّس(العراق) لتجتمع عنده المقوسات كلها، وقد أدت إشارة التعجب أحسن الدور في توضيح المقصود وفي ايصال السخرية الباكية التي أرادها الجواهري هنا.لننثر ما نظمه وحسب كل سطر:

فإذا بالمدعو المجن يضحي مسنا ومقصا لأكل لحم المدعو فلان

عائدا من خرافـــــة أنا المتفاني

بحديث عن حال الذي جنته يداه

فـــ(المجن) صار مسنا ومقصاً 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 لفم(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 مروّق) للسلطة،و(حلو المساغ) للمحرومين من أبناء الشعب(الصعاليك) فكان للجواهري في العراق حضوران، حضور يقابل السلطة متضادا معها وحضور يقابل المحرومين معبرا عنهم.

$$\text{الجواهري} = \left\{ \begin{matrix} \text{سقط المتاع} \\ \\ \text{جنته اليدان} \end{matrix} \right\} = \text{سم مراق(في العراق)} \times \left\{ \begin{matrix} \text{فاسق النظم} \\ \\ \text{سفاح} \end{matrix} \right\} = \text{السلطة}$$

$$\text{الجواهري} = \left\{ \begin{matrix} \text{سقط المتاع} \\ \\ \text{جنته اليدان} \end{matrix} \right\} = \text{حلو المساغ /عذب المذاق (في حمى النعم"العراق")} \leftarrow \text{الصعاليك(الجماهير)}$$

فما أراد الجواهري إلا إظهار هذه المفارقة بتغيره الروي، يؤكد هذا صحيح رويه في شطرين:

....سم مراق = هو في العراق(السلطة)

....عذب المذاق= هو في العراق(الشعب)

كتب الجواهري(يا نديمي) في مرحلة الغربة عام ١٩٦٣م متجنبا 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.

لفم/ النعم/الحرم/ الأزم.

فلو ساير الجواهري بـــ(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 المبنى العروضي ليكون جديرا بحمل تمرد المعنى عنده هنا.

ب ــ عيوب المجرى:وهما الإقواء والاصراف:

١. **الاقواء:** ويعني اختلاف المجرى بضم وكسر[٥٨٩]، أو هو ضم قافية وجر أخرى كـــ(مزودُ ــ الأسود ِ) .

٢. **الاصراف:** هو اختلاف المجرى أيضا ولكن بفتح وكسر أو بفتح وضم كـــ(البكاء َ ــ الرجاء ِ)،و(البكاءَ ــ السماءُ).

ولا نجد لهذين العيبين وجودا في شعر الجواهري كله، وليس بتعمد ارتكابهما ما يمكن استثماره مغرضا في القصيدة فليس هما إلا عيبين يمجهما ذوق المتلقي وتأنفهما سليقته.

جـــ ــ العيبان الملحقان، وهما:

١ــ الايطاء: وهو((أن تجمع في شعر واحد بين كلمتين بلفظ واحد ومعنى واحد...فإن اتفق

---

(٥٨٩) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية :٢٨١

اللفظان واختلف معناهما لم يكن ايطاء، كقولك في قافية(ذهب) وأنت تريد الفعل وفي أخرى(ذهب) وأنت تريد الاسم))[٥٩٠]، ولا يعد ايطاء إذا جاءت العلة ذاتها بعد سبعة أبيات لأنها تعدّ حينها كما لو كانت مفتتح قصيدة جديدة[٥٩١].

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[٥٩٢]:

أبا الفرسان إنك في ضميري وذاك أعـــز دار للحبيبِ

ثم يأتي بلفظ(الحبيب) قاصدا أبي تمام:

فلا عجب فقبلي ضقنَّ ذرعا بخير الناس أحمد والحبيبِ

يحلو له أن يوهم من دون الوقوع به،ومثل ذلك قوله[٥٩٣]:

مـــــاذا تريـــــد مـــــن الزمـــــان ومـــــن الرغائـــــب والأمـــــاني
أو كلمـــــا شـــــارفت مـــــن آمالـــــك الغـــــر الحـــــسان
ورعتـــــك ألطـــــاف العنـــــا يـــــة بالرفـــــاه وبالأمـــــان

ومثله قوله[٥٩٤]:

أديـــرت كـــؤوس مـــن دمـــاء بريئـــة عليهـــا مـــن الـــدمع المـــذال فواقـــع

وبعد بيتين يقول:

ومـــا دهـــاني والقلـــوب ذواهـــل هناك وطير الموت جاث وواقـــــــع

فجانس بيت فواقع من الفقاعة و(وواقع) الواو حرف عطف و(واقع) بمعنى ساقط.

لقد استفاد الجواهري من عيب الايطاء في أن يتجنبه أولا ثم يرتكب توهمه قاصدا الجناس كزخرفة لفظية يرى فيها ابداعاً، نجد ذلك في مرحلة ظهوره يقلد به صناع الشعر ومن قصده من دون هم ظانا أنه بهذا وباضرابه يرفد شكل القصيدة ، أما في مرحلتي علوه وغربته فقد جاء الجناس في القافية من دون قصد أو بقصد التغريض الذي يرفد القصيدة بالابداع فمثلا يأخذ قافية نهاية

---

(٥٩٠) مختصر القوافي:٣٢ــ٣٣

(٥٩١) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية:٢٧٨

(٥٩٢) رسالة:٣٣٩/٤

(٥٩٣) في السجن:٢٩٥/٢

(٥٩٤) الثورة العراقية:٦٤/١

المقطع بادئا بها مقطعا جديدا كما في قوله[٥٩٥]:

ديـــن لـــزام ومحـــسود بنعمتـــه من راح منهم خليـصا غيـر مـديون
يا دجلة الخيـر: مـا أبقيـت جازيـة لم أقض عنـدي منهـا ديـن مـديون

نجد الجواهري لا يهتم بالايطاء ولا يعبأ 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:

ومـا البطـولات اعجـاز وإن قنعـت نفس الجبـان عـن العليـاء بـالهون

ثم بعد ثلاثة أبيات يأتي قوله:

ألفيتـه فـرط مـا ألـوى اللـواه بـه يشكو الأمرين من عسف ومـن هـون

نافلة القول إن حضور الايطاء عند شاعر كبير كالجواهري في مرحلتي ظهوره وغربته غالبا ما يكون غير متكلف من الشاعر ومن متلقيه فقد يكون مغرَّضا نبحث عن سبب حضوره ومسوّغه أو يكون حضوره نتيجة انثيال المعنى وحضور الإلهام فلا يبدو مستهجنا، بل هو لحمة في نسيج القصيدة يوشّحها من دون صنعة أو تظاهر.

٢ ــ التضمين:

وهو اعتماد آخر البيت على مستهل البيت التالي له في إتمام المعنى، عدّ العرب ذلك عيبا لايمانهم بـــ(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 مثالا وحذوا غير أنهم قبلوا بالتضمين إذا جاء موضحا ومفسرا[٥٩٦].

نجد من التضمين أقله في مرحلة الظهور عند الجواهري مرد ذلك أنه يعتمده عن 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:٤/٢٠٧

(٥٩٦) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية:٢٨١

دون أن يفرض نفسه على فائضه،انظر إلى قوله[٥٩٧]:

وأجـــل مـــا خلـــق الإلـــه لخلقـــه وحـــساب فـــضل الله غيـــر مطـــاق
الـــشعر فـــي تـــأثيره والغيـــث فـــي آثـــاره والـــشمس فـــي الاشـــراق

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 ًويقينيّة ًليس لديها من الابداع ما يقرّها في المتلقي، يقول[٥٩٨]:

وإذا مـــــــــا عـــــــــددوا أهـــــل نبـــــوغ واكتـــــساب
لـــم يكـــن عنـــدي ســـوى الـــ ـــــشاعر مـــن خلـــق عجـــاب

تعمّد التضمين ليوسع مساحة اللهفة والتشوق عند المتلقي ظانّاً عن قلة تجربة وعدم نضج آنذاك أنه أتى بالعجب العجاب، ويكثرالتضمين عند الجواهري في مرحلتي العلو والغربة آتيا عن اكتناز موهبته بتجارب الحياة ومداولة 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:

فقـــل للمقـــيم علـــى ذلـــة هجينـــا يـــسخّر أو يلجـــم
تقحّـــم لعنـــت ازيـــز الرصـــاص وجـــرّب مـــن الحـــظ مـــا يقـــسم

لقد جاء التضمين على شوق يواكب المعنى ويقوله على ايقاعاته المترادفة من دون قطع يأتي بين صدر وعجز.

إن التضمين في هذين المرحلتين يأتي من تدفق إلهامه الشعري وانثيال المعنى على لحظاته يعرف الشاعر كيف يأخذ به انتباه المتلقي ليتدفق بعده القول طارحا ما يـــريد 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

ناشـــدتكم بعيـــون الـــشعر لا رمـــدا شكت ولم تكتحل يومـــا علـــى الحـــور
هل عندكم خبـــر عـــن قـــرب ملـــتحم أو وشـــك معتـــرك أو قـــرب مـــشتجر

ويقول:

حتـــــى إذا زوت المطـــــامع وجههـــــا عنـــــه وقطبـــــت اللبانـــــة حاجبـــــا
ألقـــــى بقارعـــــة الطريـــــق رداءه يهـــدي المظلـــين الطريـــق اللاحبـــا

ويكثر من التضمين في توشيحاته لنفسها الملحمي الذي يميل إلى السرد فيتطلب التضمين الذي قد يتخلل أبياتا متتالية في بناءٍ متآصر يطلب بعضه بعضا كما في قوله[٦٠٠]:

الطيـــــوف المعرســـــات حيـــــالي

كـــــذئاب مـــــسعورة وســـــعالي
بـــــل تعـــــالي إلـــــى يـــــدي تعـــــالي
فهمـــــا الآن يحـــــضنان الفراشـــــا
خاليـــــا منـــــك يـــــستفيض ارتعاشـــــا

نافلة القول،إن التضمين عند الجواهري يأخذ في مرحلة الظهور بُعده التقليدي لغرض اتمام المعنى من دون توظيف ابداعي له ، تفرض قلة التجربة عدم إتمام البيت لمعناه فيفيض مترهلا عنه إلى البيت الثاني، أما في مرحلتي العلو والغربة فإن التضمين عند الجواهري يعمل عليه ابداعه الشعري ممتدا في رفد 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 ليرفد القصيدة بتلاحمية تفيد السرد ،وهذا ما نجده في توشيحاته قاصدا به البناء الملحمي مشيرا إلى أن التضمين خصلة في هذا البناء.

٢ـ عيوب ما قبل الروي

العرب يدعون كل عيب يقع قبل الروي سناداً ((وأصله الاختلاف ،يقال خرج القوم متساندين أي لم يتبعوا رئيساً واحداً))[١] وأنواعه خمسة ؛ اثنان يتعلقان بالحروف وثلاثة بالحركات .

أ ــ سناد الحرف :

---

(٦٠٠) ذكريات:٣/٢٣١

١ــ سناد الردف : وهو أن يكون بيت مردفاً وآخر من دون ردف[٢]، تستوقفنا قصيدة للجواهري ترينا قصده في هذا السناد وتوظيفه له، فقد بدأ قصيدته(يومان في فارتا)[٣]، ملتزما سناد الردف في مطلعها:

مـــا لهـــذي الطبيعـــة البكـــر غـــضبى ألهـــــا أن تثـــــور ديـــــن فيُـــــوفى

ثم يكتب القصيدة كلها من دون ردف، أكان واوا ممدودة أو ياء ممدودة، يقول في البيت الثاني والثالث:

أبرقـــت ثـــم ارعـــدت ثـــم ألقـــت حملهـــا توســـع البـــسيطة قـــصفا
رحمـــت كـــل ثغـــرة واســـتباحت ســـرقات البيـــوت صـــفا فـــصفا

لكنه يختم القصيدة بردف هو الواو اللينة في قوله:

ولكـــم صـــانت الهـــوى ذكريـــات هـــنّ أبقـــى ذكـــرا وأغنـــى وأوفـــى

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 تماشيا مع الطبيعة الغضبى ، 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.

٢ــ 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 آخذ عليه العروضيون ولم يجرؤ من سبق شاعرنا من شعراء العربية على ارتكابه ،وثانيهما أن لارتكابه ظهور بيّن 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 الايحائي والموسيقي مادام العيب مشخصا مرفوضا عند سابقيه من الشعراء وعند العروضيين وعند أذني

---

(١) كتـــــاب القـــــوافي للتنـــــوخي :١٤٥، وينظـــــر:كتـــــاب القـــــوافي للأخفش:٥٩_٦١ومختصرالقوافي:٣٣والموشح:٣والعمدة:١/١٦١

(٢) ينظر: مختصر القوافي:٣٣، فن التقطيـع الـشعري والقافيـة:٢٨٠، معجـم المـصطلحات العروضـية والقافية:١٣٤، ميزان الذهب:١٣٤.

(٣) ديوان الجواهري : ١٠٥/٥.

متلقيه.

ب ــ سناد الحركة:

١ــ سناد الاشباع:

ويسمى سناد الدخيل[٦٠٣]،وهو اختلاف حركة الدخيل ،وقد أجازوا الجمع بين الكسرة والضمة، لكننا نجد الجواهري يجمع بين الكسرة والفتحة في قوله[٦٠٤]:

فابعث لهـا الأشـباح يـشهد عنـدها مـا يـستفز مطالعـا ومـشاهِدا
يـشهد خيـالا عاريـا ومجوّعـا مـن أهلهـم ومـضايقا ومطـارَدا

مثلما جمع بين الكسرة والضمة في قوله[٦٠٥]:

أنـاذا أمامـك مـاثلا متجبـرا أطـأ الطغـاة بشـسع نعلـي عازبـا

وأمـط مـن شـفتي هـزءا أن أرى عفـر الجبـاه علـى الحيـاة تكالـُبا

إن طول القصيدة عنده على إيقاع تناظري يوقعه بهذا العيب الذي لا يعده عيبا مادام لا يُظهر نشوزه في أذني متلقيه ولا يحدث كسراً في موسيقى القصيدة يُظهره إنشاده لها.

٢ــ سناد الحذو:

معلوم أن الحذو هو حركة ما قبل الردف ،فسناد الحذو يعني اختلاف الحركة التي على الحرف السابق للردف 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 ردفا لها:

أم خولطـت فيـه اوهـام واخيلـة كما تخالطت الألوان فـي الجُـون[٦٠٦]

فالصحيح هو(الجَون) بفتح الجيم وهو مصدر الأبيض والأسود والأحمر الخالص[٦٠٧].

٣ــ سناد التوجيه: وهو اختلاف حركة التوجيه أي اختلاف حركة الحرف الذي يسبق

---

(٦٠٣) ينظر: العمدة:١٦١/١

(٦٠٤) يا بنت ارسطاليس:١٠٠/٣

(٦٠٥) هاشم الوتري:٢٥١/٣

(٦٠٦) يا دجلة الخير:٢١٢/٤

(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)[٦٠٨]، وهذا الجواهري الكبير يقع فيه حين عارض هذه القصيدة راثيا أحمد شوقي[٦٠٩] ، وهذه أبيات متفرقات منها تدلّ على قولنا:

طــوى المــوت ربّ القــوافي الغــررْ واصــبح (شــوقي) رهــين الحفَــرْ
زمــــان وفــــيٌّ بميعــــاده فظلمــا يقولــون ليــل غُــدُرْ
تمــشى لمــصطلحات البديــع مندســة فــي اليبــاب النَخِــرْ

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)[٦١٠]، يقول منها في أبيات تدلنا على هذا العيب:

رســل الثقافــة مــن مــضر وجــه العــراق بكــم ســفَرْ
لكــنهم لــم يملكــوا حــق الجلــوس علــى الــسرُرْ
غطــى علينــا ســادتي وعلــيكم جلــد النَمِــرْ

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 ترنّما 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 تلافي 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 طبّقه على شعره يحض على التوسع في الحلال فكان يتوسع فيما يجوز ولا يضيّق عليه حلالا شعريا مستثمرا ذلك في شعره كله، ومنه القافية مادام هناك مَن سبقه إليه من الشعراء ومادام ذلك ما لا تعيبه آذان متلقيه ولا تجده نشازا. لقد كان في مرحلة ظهوره يتحاشى أن يخالف العروضيين وذلك لقلة متلقي شعره، ثم انه مازال غضّا 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

١ــ تداول المفردة الجواهرية.

أ ــ مرحلة محاكاة التراث.

ب ــ مرحلة محاكاة اللهجة المحكية.

جـــ ــ مرحلة المفردة الجواهرية.

٢ــ الإيقاع الداخلي عند الجواهري.

أ ــ الإيقاع الداخلي في المفردة.

ب ــ الإيقاع الداخلي في البيت.

جـــ ــ الإيقاع الداخلي في القصيدة.

٣ــ المعارضة الشعرية.

١ـ تداول المفردة الجواهرية:

حضورالمفردة يكون بأقطابِ جَذبٍ 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 وحاضرالمجموعة ثم الغرض الذي حضرت فيه ، وفي المتلقي يتحكم وعيهُ بالمفردة وحضورها الدلالي والقاموسي وما يواكب هذا الحضور من مشاعر وأحاسيس يتوخاها الشاعر بقصده إياها حصراً من دون مرادفاتها.

فإنْ قصدنا محمد مهدي الجواهري (الشاعر) وجدنا مفرداته قد مرت بثلاثِ مراحل:

أ ــ مرحلة محاكاة التراث.

ب ــ مرحلة محاكاة اللغة المحكية.

جـ ــ مرحلة المفردة الجواهرية.

أ ـ مرحلة محاكاة التراث:

لو أمعنا النظر في قصائدهِ التي مثلت مرحلة ظهوره لوجدنا مفرداتها تحاكي مفردات الشعراء القدماء ، بل هي تقليد مَن لم يجد مِن تجربته وموهبته ما يقوما به شاعراً مستقلاً ، فالتفت مقلداً ما تجلّهُ مدينته من الشعر ً ، فكان الشعر العربي القديم قدوة اقتداها شعره آنذاك لتصدر عن محاكاته قصائدُ له لا تظهر الجواهري بل هي في مفرداتها صدى لموسيقى الاسلاف تشخّصَ فيها تراثٌ يدخل موشور موهبة لم تكتمل بعدُ لتسقط على المتلقي مُريَة مرجعياتها من دون أن نرى ملامحَ لشعريّة الجواهري وأسلوبه يُظهرا 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 مرجعيتها، بل تصهر هذه المرجعيات في جمل تبنيها لتريك هُويّة إبداع الجواهري مزيحة عن المفردة أي مرجعية عدا مرجعية تشير إلى الشاعر على خلاف هذه الابيات المتفرقات التي حاكت التراث في مفردات جملها مشيرة إلى مَن فيه مِن دون أن تشي بالشاعر أو تعرّف به:

وليل به نمّ السنا عن سدوفه فنمت بما تطوى عليه الاضالعُ[٦١١]

وليل دجوجي الحواشي سعرته بنار الأسى بين الجوانح فاستعر[٦١٢]

---

[٦١١] **الليل والشاعر:٦٧/١**

[٦١٢] **في الليل:٧٩/٢**

قلى لــك يــا عهــد الــشبيبة والــصبا فإنــك مغــدى للأســى ومــراحْ[٦١٣]
تلبــدْ ولكــن مــا حكــاه غمــام ونــاح ولكــن أيــن منــه حمــامُ[٦١٤]
فذلك دأب الــدهر جــرّع مــن مــضى بمثــل الــذي جرعتــه منجونــه[٦١٥]

ب ـ مرحلة محاكاة اللهجة المحكية:

تغلغلت 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 يومَها التراثُ إلى بغداد التي تتداول بحواسها الحياة كلهــا ثم انغماس الجواهري في مباذلها واطلاعه على خفاياها في حرفة الصحافة التي امتهنــت شــعره !! وعدم اكتمال نضجه الانساني والابداعي هي التي قلبت مفردته عن تراثها إلى ما يحاكي اللغة العاميــة في دلالاتها قاصداً بها حضور المحكي بل إحضاره ، واليك أمثلة على قولنا:

١.الله يجزيــك الجميــل فكــل مــا خلّفتــه فــي المــسلمين جميــلُ[٦١٦]
٢.أنت الطبيب لــشعبي والــدواء لــه وأنت شخّصت منه موضــع الــداءِ[٦١٧]
٣.قمْ ماش هذا الــشعب فــي خطواتــه لا تتــركنْ وطنــي بغيــر ســنادِ[٦١٨]
٤.ســلوا الجمــاهير التــي تبــصرونْ مــاذا أتاحــت لكــم الأربعــونْ[٦١٩]
٥.رســائل لــي مــع الآهــات ابعثهــا إذ لا اللــسان يؤدّيهــا ولا القلــمُ[٦٢٠]
٦. أحــسنُ مــنْ كــلِّ اقتراحــاتِكم ممــا تــشيدونَ ومــا تنحتــونْ[٦٢١]

وحسبنا أمثلة من قصيدة واحدة هذه الابيات[٦٢٢]:

---

[٦١٣] ما هذه النفوس قداح:١/٩٧
[٦١٤] بلية القلب الحساس:١/٩٠
[٦١٥] صوت من اليمن:١/١٥٨
[٦١٦] ذكرى الخالصي:١/٢٧٥
[٦١٧] من لندن إلى بغداد:١/٢٥٣
[٦١٨] تحية الملك المنتدب:١/١٠١
[٦١٩] في اربعين السعدون:٢/٣٧
[٦٢٠] في الأربعين:٢/٣٣
[٦٢١] في اربعين السعدون:٢/٣٧
[٦٢٢] إلى البعثة المصرية:٢/٦٣

١. رشّ الـــــــسماءُ طـــــــريقكم أيحـــــــبكم حتـــــــى المطـــــــرْ؟
٢. يـــــا ســـــادتي أن العـــــرا قَ جميعـــــه بكـــــم ازدهـــــرْ
٣. كـــــل المـــــسائل مُـــــرة وســـــكوتكم عنهـــــا أمـــــرْ
٤. ولكـــــي أريحكـــــم أجيـــــ ـــــئ لكـــــم بـــــشيء مختـــــصرْ
٥. وإذا أمـــــــرتم أن أســـــــا مـــــركم فقـــــد لـــــذَّ الـــــسمرْ
٦. لـــــولاكم مـــــا كـــــان للـــــ ـــــشعراء فينـــــا مـــــن أثـــــرْ
٧. الله يجـــــزي مـــــن اعـــــا ن ومـــــن أفـــــاد ومـــــن نـــــشرْ
٨. إنـــــي اســـــائلكم وأعـــــ ـــــلم بـــــالجواب المنتظـــــرْ
٩. وتحـــــوط ابـــــراهيم عـــــا طفـــــة الأميـــــر مـــــن الـــــصغرْ
١٠. والـــــى اللقـــــاء وهمنـــــا أن الـــــضيوف علـــــى الـــــسفرْ

إن هذه القصيدة يصلح لها أن تترك الوزن لتكون كلمة ترحيب من الجواهري بالوفد المصري، ولم يزدها الإيقاع الخارجي المفروض عليها إلا خروجاً عن الشعر!!بل زادها تقييدالروي نثراً.

جـ ـ مرحلة المفردة الجواهرية:

إن اكتمال الجواهري في نضجه الإبداعي والإنساني أبعد مفردته عن التعويل على رفد خارجي(تراث/بيئة) فظهرت مفردته التي تحمل موسيقاها في سياق اسلوبه دائبا عليها في مرحلتي علوه وغربته ناهيك عن أن الأديب((كلما نضج فإن كلفه بالإغراب فيما يستخدمه من موسيقى كلامية يقل ويخفت))[٦٢٣]، 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 رفد إيقاعي يسد نقصهما وما عاد الإيقاع إلا حاملاً معبراً مفصحاً عن المعنى في الغرض المقصود، فإن وفدت على إيقاعاته ايقاعات جديدة فإنها تفد لتدخل في لحمتها التي صارت تشير مع مفاصل القصيدة المعنوية والايقاعية إلى هُويّة الشاعر.

فما اختزنه الشاعر من تراثه وما عاشه في بيئاته المختلفة المتعارضة تَمثّل كله ليصنع لنا المفردة الجواهرية ذات الإيقاع الخاص فهو يأخذ من تراثه مايُحييه فيغدو به متداولاً محكيّاً وهو يأخذ المحكي فيعلو به إلى مصاف ابداعه مبعده عن مباذل تداوله، أما في المفردة القاموسية فإنه يبث فيها روح عصره باستخدامه إياها مثلما فعل بما تجمّد من مفردات التراث فيزيحها إلى مدلولات تتنفس في حياتنا المعاصرة:

---

[٦٢٣] سيكولوجية الابداع في الفن والأدب:٦٩

١. وتكاد تنطف مــن ربــاط حروفــه بقيــا جــراح ينتــزفن رغــاب[٦٢٤]

٢. أنا في ركاب الشعر مــا لــم أحــده فــإذا حــدوت فإنــه بركــابي[٦٢٥]

٣. لفقْ لها من كذوب القــول أعذبــه تجد له في قلوب الغانيات صــدى[٦٢٦]

٤. أزح عــــن صــــدرك الزبــــدا ودعــــه يبــــث مــــا وجــــدا[٦٢٧]

٥.وخــــلّ حطــــام موجــــدة تنــــاثر بيننــــا قــــصدا

٦.وأنــت إذا الخطــب ألقــى الجــران وحــــط بكلكلــــهِ فــــارتمى[٦٢٨]

إنها أمثلة من أبيات متفرقات ليس غير، كثيرها نجده في شعر مرحلتي علوه وغربته.

---

[٦٢٤] يوم الشمال يوم السلام:٥/٢٧

[٦٢٥] م.ن:٢٩

[٦٢٦] هلمّ أصلح:٥/٥٥

[٦٢٧] أزحْ عن صدرك الزبدا:٥/١٧١

[٦٢٨] المقصورة:٣/١٠٩

٢ـ الإيقاع الداخلي عند الجواهري:

كانت التقاليد اليونانية توحد بين الشعر والموسيقى ولا تجد فاصلاً بين الشاعر والموسيقار[٦٢٩]، ولا ريب أن الأديب له أذنه الموسيقية في تذوق الجميل من إيقاع الكلام لا تختلف كثيراً عما يتمتع به الموسيقار من تذوقٍ موسيقيّ[٦٣٠]، سوى أن موسيقى الشعر يدعمها حلٌّ شفرة الإيقاع باللغة المشتركة التي نؤولها إلى معاني تحمل أبعاد تراثها وما على الشاعر إلا تقصّي الطرق الإيحائية وصولاً إلى ابعد ما تقصده مانحاً بالموسيقى لها الحضور، مالئاً 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 ومتلقوهم عليها حتى صارت صلة وصل ايقاعية للشعر تصل الشاعر بالجمهور، ثم تطاول شعراءُ فجاؤوا من جلباب البحور بشعر هو الشعر الحر زاعمين جواز عدم الالتزام بعدد التفعيلات ، بل والخلط 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[٦٣١].

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 لايقاعِهِ عندهم ثم بالتداول الايقاعي المختلف باختلاف مشاعر الشاعر يتباين الإيقاع ويتعدد واجداً له مرجعيته في الحياة المشتركة التي تضم الشاعر ومتلقيه فما يأتي بالإيقاع إلا مخاض اللغة المشتركة في الحياة المشتركة مظهراً سماتِه من سمات اللغة وسمات حياة أهلها واجداً إلفة توسع للمعاني سبل الإيصال وتُلّون لها الوقع في المتلقي، فما تواضع عليه الشعراء فيما بينهم من جهة ، وبينهم وبين جماهيرهم من جهة أخرى لم يأتِ قصراً أو فرضاً بل لابد من أساسين يقومان به هما :اللغة ومشتركات المكان.

---

[٦٢٩] **بنظر: مفهوم الشعر:٤٠٥**

[٦٣٠] **ينظر: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب:٧٦**

[٦٣١] **ينظر: مع الشعراء:٨٥**

وقد جهد الخليل بن احمد الفراهيدي في حصر ما وصل إليه من الشعر العربي، ملتمساً وضع قواعدَ لايقاعاته التي كانت قبل ذلك مواضعات بين الشعراء أنفسهم وبينهم وبين جماهيرهم دلّتهم عليها سمات اللغة المشتركة في البيئة المشتركة، فظهرت له بحور الشعر على وفق قواعدها المعروفة. أما ما استعصى عليه فقد عُدّ 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 بلاغةٍ ولغةٍ وتجويدٍ 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 علماؤنا في الإيقاع وحدِّهِ ، ليكون ايقاعاً خارجياً من دون أن نُسلّم بأن ما أتى به الأجداد لا يمكن تجاوزهُ 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 بـ((أن الإيقاع الداخلي احساسات الشاعر بالحروف والكلمات والعبارة احساساً خاصاً بحيث تجيء في النص أو أجزاء منه متسقة ومتجاوبة))[٦٣٢]، فهل الإيقاع الخارجي دون(احساسات الشاعر....) ومتى كانت حروفه وكلماته وعبارته غير متسقة ومتجاوبة فيه؟!!. هذا تعريف لا يحدّ الإيقاع الداخلي ،بل يحدّ إيقاع الشعر عموماً ولا أرى فرقاً بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي إلا في التقعيد كما ذكرت ، وإلا فالمواضعة بين الشعراء ومتلقيهم حاصلة في الإيقاع من قبل أن يحد التقعيد ما رضخ له منه فكان إيقاعاً خارجياً وبقي ما لم تُمسك به قاعدةٌ ايقاعيةٌ ايقاعاً داخلياً كل منهما تواضع عليه الشاعر والمتلقي وصولاً إلى حضور الأول في الثاني في لحمة 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(المقعَّد) من الإيقاع الى ما لم ينله التقعيد واصلين إلى المتلقي برجل واحدة ، فإن جاء من يحد إيقاعهم الداخلي فإنه سيلحق بالايقاعي الخارجي، وهكذا دواليك إلى أن يعود الإيقاع كله ايقاعاً خارجياً إنْ أمكن حدّ المفردة في البيت والبيت في القصيدة والقصيدة في شعر الشاعر ومشتركات الإيقاع بين شعره وشعر سواه.

إنّ المتلقي يريد طرقاً مشتركة معلومة مُعبّدة توصله إلى الشاعر فإن أحضروا من

---

[٦٣٢] **رماد الشعر:٣٠٩**

ايقاعاتهم الداخلية ما يؤسس الاشتراك والمواصلة بالمتلقي عدّ ذلك إطـــارا خارجيـــاً ، وإن لـــم يحضروا رُدّت بضاعة ُواحدِهم عليه ، تطرب لها أوهامُه 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 مرجعياته الحاضـــرة بينهم مقصرين بحثنا على شعر الجواهري مقسمينَهُ إلى:

أ ــ الإيقاع الداخلي في المفردة.

ب ــ الإيقاع الداخلي في البيت.

جـــ ــ الإيقاع الداخلي في القصيدة.

إن أي شاعر في بداياته يقصد لغته مكتشفاً سماتها مبهوراً بما فيها من خـــصائص جـــاداً 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 بكـــل سماتها وخصائصها مُغرّضة لا يتوخاها طلباً لذاتها بل تأتي في طيّات نصِّه إبـــداعاً مـــن دون قصدِ ذاتها لذاتها بل يريد منها أن تستثمر سماتها وخصائصها لفائدة النص.

إن تجربة الجواهري لا تختلف عن سواها في ذلك ؛ فالشاعر في مرحلة ظهـــوره كـــان يترسم الشعراء التقليديين ، مَن تحولت عندهم((مقاييس الشعر الفنية...إلى مجرد مقاييس لغويـــة جافة همّها الأول والأخير إظهار تمرس الشاعر علـــى إتقانهـــا واســـتخدامها))[٦٣٣] ســـاكنين تكرارترتيب ايامها بسكونيّة آهلـــُها قابع((في زاوية من الحياة الراكدة يُزجي وقته لاعباً بالألفاظ والتراكيب الجاهزة))[٦٣٤]. إنّ افتقاد التجربة عند الجواهري وعدم اكتمال موهبته عَوّلهُ علـــيهم وأنسجهُ على منوالهم، لكن بعد أن اكتملت موهبته وآكتنزت مـــن التجـــارب كثيرهـــا عـــادت خصائص لغته فاعلة في أغراضه منسجمة مع عناصر القصيدة الآخر في الوصول بهـــا إلـــى مؤدّاها من دون أن تجد خاصية من خصائص اللغة أوسمة مـــن ســـماتها مقـــصوداً إظهارهـــا لإظهارها أو مبالغاً في حضورها. فكلٌ مُستثمرٌ استثماراً يُخرج من البحور أنغاماً مختلفة((بـــل تستطيع أن تذهب إلى القول بأن موسيقى هذا البحر أو ذاك في القصيدة الواحدة يختلف من بيت إلى بيت أو على الأقل من موقف نفسي إلى موقف نفسي آخر))[٦٣٥] تؤازر خصائص اللغة في البحر الواحد علل وزحافات تُخرجه عن مألوفه مجددة دماءَهُ في تنوّع حضورها فيه.

---

[٦٣٣] حركة الشعر في النجف الاشرف وأطواره خلال القرن الرابع عشر الهجري :٥٩٩

[٦٣٤] م.ن:٦٠٣

[٦٣٥] قضايا الشعر في النقد الأدبي:٣٦

أ ـ الإيقاع الداخلي في المفردة:

شملت دراسة الإيقاع الخارجي دراسة المفردة في تآصرها مع أقرانها لتكوين التفعيلة الشعرية مزيحة 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))[٦٣٦].إن تلاقي الحروف في المفردة الواحدة يحدث تصويتاً لا يدركه الحرف الواحد فرداً كما أنها تتنازع الظهور وقد يمنح حرف ما قوّتهُ إلى حرفٍ آخرَ في المفردة فـ((ربط حرفين معاً يعني تغير في ماهية الحرفين وبلوغ فكرة معينة أو صيغة معينة))[٦٣٧]، آخذين بالاعتبار اختلاف الكلمة طبقاً للظروف التي توجد فيها[٦٣٨] والسياق الذي رصفها في جملة أو نص ، يقول اليوت:إن((اللفظ القبيح هو اللفظ الذي لا يلائم السياق الذي جاء فيه حقاً))[٦٣٩]، 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 تألفهُ العين وتأنسه الأذن))[٦٤٠]، وهذا لا يتأتى قسراً من الشاعر في نصِّه 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))[٦٤١] ويفعلان فعلهما، يقول الجواهري:

يبكي على أمس له (أخطلٌ) لم يستثره غدُهُ القادمُ
إن غدا يعرفه ثائرٌ لا المستكين السادرُ النـاعمُ[٦٤٢]

---

(٦٣٦) **المتنبي شاعر تتوهج ألفاظه وتأسر الزمان:١٤٥**

(٦٣٧) **بين الأدب والموسيقى:١١**

(٦٣٨) **ينظر: مبادئ النقد الأدبي:١٩٠**

(٦٣٩) **قضية الشعر الجديد:٢٢**

(٦٤٠) **تداعي الحروف في النص العربي:٧٠**

(٦٤١) **م.ن:٧٨**

(٦٤٢) **الثائر والغد:٣/٣٢٤**

فالجواهري يترفع عن نعومة الأخطل وتنمّقه في شعره الصادر عن نمط حياته صادراً هو عن بيئة صحراوية ترى في ترف العيش ونعومة القول مأخذين على الرجولة ، لقد ربّاه شظفُ العيشِ في مدينة تناوشتها تلك الصحراءُ وأسقطت عليها طباعها.كما أن الإنشاد الذي عمّ أجواء تلك البيئة دينياً وأدبياً واعتماده أداة توصيل في مراسيمها أعمَّ 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 شعرَهُ احداثُ بلده فكانت اغراضاً له ومَن 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 تداولتهما. لقد علّمته مدينته الأولى الإنشاد وأبقته عادة توصيل أوصلته إلى الخطابية في شعره وألفتْهُ هذه الخطابية إلى الجماهير فـ((معظم هذا الشعر...يعدّهُ الجواهري ليلقيه في المحافل العامة))[٦٤٣]، متخذاً سماتٍ أعملت فيها جهورية صوته دورَها في اعتماد الحروف التي توصل هذا الصوت هادراً حافلاً في أغراض لا تقلّ عنه هديراً فجسّدت الحروفَ مستعينةً أحياناً بأصابع يدي صاحبها الطوال لغرض تجسيد المعاني وكأني بالجواهري صادراً عن نظرية محاكاة الطبيعة في أصل اللغة؛ يحاول أن يوصل معنى مفردته مستعيناً 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 خطابياته الشعرية نرى فيه مدى صحة قولنا ناهيك عن خطابياته الشعرية التي تبرهن على ما قلناه ، يقول من قصيدته(الشاعر الجبار) [٦٤٤]:

وُلِـــد الألمعـــيّ فـــالنجم واجـــمْ باهـــتُ مـــن ســـطوع هـــذا المـــزاحمْ

أتُـــرى عـــالم الـــسموات يـــنحط ـــــط جـــلالاً عـــن واطئـــات العـــوالمْ
أمْ تظـــنّ الـــسماء فـــي مهرجـــانٍ لِقريـــب مـــن الملائـــك قـــادمْ
أم تـــرى جـــاءت الـــشياطين تختـــصـــ ص بـــروح مـــشكك متـــشائمْ
كيفمـــا شـــاء فلـــيكن أن فكـــراً عبقريـــاً علـــى المجـــرة حـــائمْ

---

[٦٤٣] تـطور الشعر العربي الحديث في العراق:٣٠١

[٦٤٤] الشاعر الجبار:٢/٢٥٩

بدأ القصيدة بجملة فعلية توآصر 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) وكأني به قد حط من منزلة النجم أمام ولادة الألمعي قاصداً تعيظمه، ولم يأت بالضد ضعيفاً فلا يُحْسَبُ ظهورُ المزاحم عليه ، بل أحضر النجم قويّاً 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 خبرٍ ما إلى عامة الناس لذا نجد حرف الميم متفشياً في المقطع هذا يدخل في بناء جل مفرداته وحرف الألف الذي هَمَّزَهُ في مفرداتٍ ليكون حرف جهر وشدة وجرّدهُ في أخرى ليكون حرف **جهر فقط ، واستعان بحروف الصفير(س ، ز، ص) {سطوع(ص) ، المزاحم(ز) ، السموات(س) ، السماء(س) ، تختص(ص)}لتكون كل** مفردة منها مُبَرِّزَة 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 ذُكر أن متشرّفاً أطلع عليه وهو يصنع قصيدته التي أولها : (جللا كما بي فليك التبريح.....) وهو يتغنى ويضع فإذا توقف بعض التوقف رجع بالانشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها))[٦٤٥].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 تجسيدٍ ما في القصيدة، وغالباً ما يكون هذا الحرف جهوراً أو شديداً في لحمة مع غرض الشاعر وثقافته وطريقة كتابته للقصيدة وطريقة توصيلها مدركاً اشد الادراك((أن لكل كلمة لغوية وزناً عروضياً ولها وزناً صرفياً كما أن لها نظاماً مقطعياً وفيها نظاماً نبرياً))[٦٤٦]تتحكم فيها خصائص تلك اللغة ومدى إدراك الشاعر لتلك الخصائص وقدرة موهبته على تمثلها وصولاً إلى قصيدةٍ خالدةٍ تصل إلى متلقي الحاضر

---

[٦٤٥] **العمدة:١/٢١١ــ٢١٢**

[٦٤٦] **الخطئية والتكفير:٣١١**

والمستقبل.

ب ـ 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 تأثرا بيئته وثقافته الأولى، ولكن ما إن تنضج تجربته وتكتمل أدواته حتى نجد خصائص اللغة مغرّضة في شعرهِ تأتي في طيات نصه الابداعي من دون تشاوف أو استعراض. وتجربة الجواهري لا تختلف عن سواها فقد حدّت بثقافة عربية تقليدية في الشعر تمجّد ما مجّده 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 ظاهرةً في مرحلة الظهور مقصودةً في طيات بناء القصيدة موظفةً في سياقها في مرحلة العلو والغربة. لكن الجواهري بقي مهووساً في مراحله كلها بالتمكين والائتلاف((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))[٦٤٧]، فإن جاء ما يدل على القافية في أول الصدر عدّ ذلك توشيحاً[٦٤٨]لا تمكيناً، وقد وّظف 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 يتحايل الجواهري لأجل حضورها في بيته مانحاً إياه به جمالية وموسيقى تروّض له طبع المتلقي وتحصل على الفته تحضيراً لحضور القافية ، واصلاً الى ذلك بأساليب أهمها :

١ـ التجنيس:

وهو((أن تكرر اللفظة باختلاف المعنى))[٦٤٩]،أو هو((تشابه اللفظين في النطق

---

[٦٤٧] **البنية الايقاعية لشعر المتنبي:١٢٣**

[٦٤٨] **ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن:٣٦٨**

[٦٤٩] **كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب:١٣١،ينظر:جواهرالبلاغة في المعاني والبيان والبديع:٣٩٦.**

واختلافهما في المعنى))[٦٥٠]. إن مساحة التشابه هي التي تعين نوع الجناس.لاحظ الدكتور زاهد[٦٥١]

ظهور نزعة الجناس اللفظي في مطالع القصيدة الجواهرية أواخر مرحلة الظهور عندنا،أما في بداياتها فهو لم يلاحظ سوى حالة واحدة فقط جاءت في قصيدة(شهيد العرب)[٦٥٢].

وطني الغضيض إهابُهُ أحنو له وأهابُهُ

في حين لاحظ اربع حالات من الجناس في أواخر مرحلة الظهور عنده وهي كما أوردها؛ قوله في المطلع الثالث من قصيدة(عقابيل داء)[٦٥٣]:

تحفت أباةٌ حين لم يُلفِ مركبُ نزيه إلى قصد من العيش يُركبُ

وقوله في قصيدة(أنغام الخطوب)[٦٥٤]:

ما أحوج الرجل الشاكي لمغضبةٍ وميزة الشاعر الحساس في الغضبِ

وقوله في مطلع قصيدته(معرض العواطف)[٦٥٥]:

أبرزت قلبي للرماة مُعرِّضا وجلوت شعري للعواطف مَعرَضا

وقوله في قصيدته(تطويق)[٦٥٦]:

نوري ولم ينعم علي سِواكا أحدٌ ونعمة خالق سَوّاكا

ولم يذكر أن الجناس قد تفشى في شعر مرحلة الظهور باستثناء الجناس التام الذي ادرك الجواهري عدم قدرته آنذاك من الابهار به وليس من الحقيقة قوله في عدم ظهور الجناس بدايات مرحلة الظهور وهناك امثلة على ذلك هي مطالعُ لقصائدَ تمثّل بداياتِ مرحلة الظهورعنده :

---

[٦٥٠] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع:٣٢٩.

[٦٥١] **ينظر: الجواهري صناجة الشعر العربي في القرن العشرين:١٦٣ــ١٦٤.**

[٦٥٢] **ديوان الجواهري:١/٣٣٩.**

[٦٥٣] **م.ن :٢/٢٠٣.**

[٦٥٤] **ن :٢/١٩٤.**

[٦٥٥] **م.ن :٢/٢٣٥.**

[٦٥٦] **م.ن :٢/٣٤٧.**

جلبـــت لـــي الهـــم والهـــم عنـــا آه مـــا أروحنـــي لـــولا المنـــى[٦٥٧]

حمامة أيك الروض ما لـــي ومـــا لَـــكِ ذعرت فهل ظلـــم البريـــة هالـــكِ[٦٥٨]

تلبـــد لكـــن مـــا حكـــاه غمـــامُ ونـــاح ولكـــن ايـــن منـــه حمـــام[٦٥٩]

حتـــى مَ هـــذا الوعـــد والايعـــادُ والـــى كـــم الابـــراق والإرعـــادُ[٦٦٠]

كـــل اقطـــارك يـــا(فـــارس) ريـــفْ طـــاب فـــصلاك:ربيـــع وخريـــفْ[٦٦١]

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 سـبيلاً مـن سـبل تحقيق ذلك ، ويبدو أن اسلوب الترنّم الذي يعتمدهُ في كتابة القصيدة يميل به إلى موالفة الحروف وقد يأتي التجنيس في شعر مراحله 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[٦٦٢]:

قلى لك يـــا ظبـــي الـــصريم وللهـــوى فـــذاك زمـــان كـــان ثـــمَّ تـــصرّما

بمثل الـــذي راشـــت لحاضـــك للحـــشا رمـــاني زمـــاني لا عفـــا الله عنكمـــا

ســـلمتَ وقـــد اســـلمتني بيـــد الأســـى كـــأني إلـــى المـــوت اتخـــذتك ســـلما

أما في مرحلتي علّوه وغربته فلم يعد التجنيس مقصوداً وأصبح الجواهري الكبير في شغل شاغل عن ألاعيب اللغة فإن أتت ومنها التجنيس كانت عفواً تغرّضها مـوهبة الشاعـر فـي إبداع.

الملاحظ أن القصيدة إذا جاء بها مضطراً أو كاتباً لها من دون أن تكتبه هي فإنها تميل به إلى ألاعيب اللغة لحثّ الرغبة كي تفعل فعلها في بناء القصيدة وخداع التفـات المتلقـي لعـدم حضور الالهام كما في قوله[٦٦٣]:

---

[٦٥٧] **جناية الآمال:٢/٨٧**

[٦٥٨] **منى الشاعر:١/٧٧**

[٦٥٩] **بلية القلب الحساس:١/٩٠**

[٦٦٠] **الوحدة العربية الممزقة:١/١٢١**

[٦٦١] **الريف الضاحك:١/٢٠٥**

[٦٦٢] **صحو بعد سكر:١/٧٣**

[٦٦٣] **يوم الشمال يوم السلام:٥/٢١**

كنــت المهيــب بــان تقــرّب ســاعة ما آســطعت مــن يــوم أغــر مهــاب

كما يقصده للتوشيح في القصيدة ذاتها في صناعة أتى بها إكراه الموهبة :

الحاســبين الــشعب خيــر قــضاته والخــائفين لديــه يــوم حــساب

وهذا مثال في توظيف التجنيس مرحلة علوه يرينا كيف أن الجواهري استثمره في تأصير المعنى وشدّ لحمة البيت وبث موسيقى تعبر عن فعلي اللفظين[٦٦٤]:

بكــر الخريــف فــراح يوعــدهُ أن ســوف يزبــده ويرعــدهُ

فـ(يوعد) من الوعيد: الوعد بالشر، و(يرعده) أي يجعل صوته كالرعد، فشرح وهَـوّل للأمر بالجناس الذي ما بات لعبة لغة تحضر في البيت لتزخرفه بـل يجـيء مغرضـاً مانحـاً بالموسيقى ما يجسد المعنى بالمبادلة : يوعد ↔ يرعد جاء بالرعد ليجسد الوعيد.

الفيضان
- الوعيد(هنا): تهديد غاضب يرافق عنفه الزبد من فم مطلقـه بسبب شدة غضبه.
- الرعد(هنا): تصويت عال تسببه أمواج(دجلة) في الفيضان ، يظهر به الزبد على المياه ، وكلاهما إنذار بخطر قادم.

٢ـ تكرار الحروف أو ما يسمى(إئتلاف اللفظ مع اللفظ):

ونعني به((كون ألفاظ العبارة من واد واحد))[٦٦٥]، وهو من المحسنات اللفظية وقد توخّاهُ الجواهري في شعره وأتت به عادة الترنم التي اعتادها طريقة في كتابة قصائده ، فيشف القـول من خلال انتقاء الحروف المموسقة وصولاً إلى أعذبها ، والتي تُيسّر للشاعر مخـاض الإلهـام لتحدث بعد ذلك إلفة البيت عند المتلقي. والأهم في هذا عنده هـو تمكـين القافيـة. إن تكـرار الحروف في البيت سمة غالبة في مرحلتي علوه وغربته يطرب لها الشاعر مجافياً المحـسنات الفظية وغالباً ما يكون معها في علاقة عكسية.

يعوّل التكرار عند الجواهري في صدر البيت على حرف أو اكثر يقصد إحـضاره فـي 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

---

[٦٦٤] **دجلة في الخريف:٣/٦١**

[٦٦٥] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع:٤٠٩

الأبيات من قصيدة واحدة:

١.خلّفتُ غاشيةَ الخنوع ورائي وأتيتُ أقبس جمرة الشهداء
٢.ودرجت في دربٍ على عنت السرى ألق بنور خطابهم وضاء
٣.خلفتها وأتيت يعتصر الأسى قلبي وينتصب الكفاح ورائي
٤.وحمدت نفسا حرة لم تنتقص شهد الوفاء بعلقم الاغراء
٥.صبغان يأتلفان ما عصف الدجى بالناس لون سنا ولون دماء[٦٦٦]

في البيت الأول ساند الشاعرتكرارَ الحروفِ بما يوحي بالطباق في تمكين القافية (خلفت ◂ 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 والتواؤم، لقد وصل به إبداعه إلى تمثل اللغة التي شبّ على روائعها، فحِفْظُهُ للمنتقى من الشعر والأدب صنع له ذوقاً مشذباً جعل من مفرداته متناسقة في حروفها، كما أن عادة الترنم 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 جمله على ما ورثه من بناء وما تسرّب إلى ذوقه واستقر فيه، قال عام١٩٢٦[٦٦٧]:

إنزعي يا بلدتي ما رثّ 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 اليها 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[٦٦٨]:

---

[٦٦٦] **خلفت غاشية الخنوع ورائي:٤/٣١**

[٦٦٧] **درس الشباب أو بلدي والانقلاب:١/٢٥٥**

[٦٦٨] **تحية الوزير:١/٣١٥**

يا صـــاحب الهمـــة الـــشماء حـــسبكهُ يومـــا رعيـــت بـــه الاجـــداد والنـــسبا

جاءت(الياء، والألف، والميم، والباء، والهاء) محدثة الإلفة في تكرارها في العجـــز عـــن الصدر وصولاً إلى بناء ايقاع داخلي يصنع الاطمئنان عند الشاعر في الحضور بالمتلقي وفـــي تمكين القافية ، كل ذلك قامت به ثقافة تراثية سكنت الجواهري وصدر عنها من دون أن ترينـــا الشاعر في ايقاعه الداخلي ، يقول[٦٦٩]:

ســـكت حتـــى شـــكتني غـــر أشـــعاري واليـــوم أنطـــق حـــراً غيـــر مهـــذار
سلطت عقلي علـــى ميلـــي وعـــاطفتي صبرا كمـــا ســـلطوا مـــاء علـــى نـــار
ثـــرْ يـــا شـــعور علـــى ضـــيم تكابـــده أوْ لا فلـــيس علـــى شـــيء بثـــوّار
وَقعـــت انـــشودتي والحـــزن يملؤهـــا مهابـــةً ونيـــاط القلـــب أو تـــاري

إن تكرار حروف ما في العجز عن الصدر من كل بيت يبدو على أتم استقرار وتجـــانس يوصل إلى القافية التي يشملها ليدخلها في لحمة البناء الايقاعي للقصيدة مشيراً إلـــى تراثيتهـــا وبنائها المقلـــّد أوالمحاكي.

أما في مرحلة علوّه وغربته فقد أدرك الجواهري أسرار الحروف وخباياها وما يتجـــانس منها تصويتاً عن غرضٍ أو قصدٍ ما نتيجة نضج تجربته واكتنازها بالتجارب وكثرة ممارســـته الشعر حتى صار البيت الشعري يشير إليها ويريها لذوي المعرفة فـــي الـــشعر وتذوقـــه. لقـــد انخرطت الحروف في صدر بيته الشعري عن وعي يؤسس لتكرارها في عجزه طلباً لإحـــداث الإلفة وتمكين القافية والإطمئنان إلى استقرار البيت، ولا أقصد بالوعي وعي الناظم بل أن إلهامه الشعري صار يتداولها مسلّماتٍ على لسان الترنم في كتابة القصيدة وعلى لسان الإنـــشاد فـــي توصيلها ، قال الجواهري عام ١٩٥٠م في مرحلة علوه[٦٧٠]:

بـــاقٍ واعمـــارُ الطغـــاةِ قـــصارُ مـــن ســـفر مجـــدك عـــاطرٌ مـــوارُ
متجـــاوب الاصـــداء نفـــح عبيـــرهِ لطـــفٌ ونفـــحُ شـــذاته إعـــصارُ
رفّ الـــضميرُ عليـــه فهـــو منـــوّر طهـــراً كمـــا يتفـــتّح النـــوّارُ
وذكـــا بـــه وهـــجُ الإبـــاء فـــردهُ وقـــداً يـــشبّ كمـــا تـــشبّ النـــارُ

لقد صار تكرار الحروف مفصحاً عن الجواهري ، ترى فيه بـــصمته وهُويّتـــه ، صـــار صانعاً من صنّاع إيقاعه الداخلي الذي يُعرّف بالشاعر من دون التراث برغم حضوره في البيت

---

[٦٦٩] **ثورة الوجدان:١/٣٥٧**

[٦٧٠] **عبد الحميد كرامي:٣/٢٧٩**

كلماتٍ وجملاً. إننا نلمس تآصر 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[٦٧١]:

لقد أسرى بي الأجلُ وطول مسيرة مللُ
وطول مسيرةٍ من دو ن غايٍّ مطمعٌ خجلُ
على أني لأن يُنهي غدٌ طولَ السرى وجلُ
تماهل خشية وونى وعقبى مهله عجلُ

يزاد الإحساس بتكرار الحروف والحاجة اليها في البيت الجواهري كلما كان الشاعرمتحداً مع قصيدته يكتبها إلهامه فتفصح عن كوامنه وتتعرف به، حتى أنه يميل إلى التكرار في الصدر الواحد أو العجز الواحد كما نجد في الياء المتداول بصدر البيت الثانلث (اني ــ ينهي) ، وفي (العين) المتداولة في عجز البيت الأخير(عقبى ــ عجل) مثالين ليس غير على قولنا.

وقد يأتي تكرارالحروف عنده في الكلمة الواحدة تكراراً به تتجسد الرقة وتنساب العذوبة وتُشَخّصُ لك المدينة ُراقصة تريكها اللاءات المتكررة في قوله عام ١٩٦٣م في وارسو[٦٧٢]:

فرصوفيا يا نجمة تلالا
تغازل السهوب والتلالا
وتسكب الرقة والدلالا

٣ـ تضعيف الحروف:

نجده يزن عدد الحروف المضعفة في الصد ر بزنتها في العجز وذلك في مرحلة ظهوره تجسيداً لعواطف لم يعشها تقليداً ومحاكاة لما وعاه عن التراث والواقع لغرض تمكين القافية وإلفة 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[٦٧٣]:

تحدّث أوضاعُ العراق بنهضةٍ تردّدها أسواقهُ والشوارعُ

وجاء بالتضعيف مفرغاً عن التراث المتداول عام ١٩٢١م في قوله[٦٧٤]:

---

[٦٧١] **بريد الغربة :٤/٣١٥.**

[٦٧٢] **فرصوفيا:٤/٢٩٩.**

[٦٧٣] **الثورة العراقية:١/٦٣.**

[٦٧٤] **بين الاحبة والبدر:١/٨٩.**

خليليَّ ما آخترت الدراري لو انني وجدت بكم من يحفظ العهد والّسرا

جاءت زنة التضعيف في(خليليَّ) و(السّرا)،أما في مرحلتَي علّوه وغربته فالتضعيف يعبّر ويفصح عن المعنى لاتوخيَ الزنة بل يحضره إذا ما تأزّمت عواطفه وثارغاضباً هادراً مستثمراً إيّاه في تمكين القافية وضخ موسيقىً يعتمد عليها في الإفصاح عن ذلك التأزم والغضب وقد يخرج عن قوالبه المعجمية الى الزيادة الصرفية ، قال في مرحلة علوه عام ١٩٤٨م[٦٧٥]:

أنبّيكَ أن الحمى مُلهب ووادية من ألمٍ مفعمُ
ويا ويحَ خانقةٍ من غدٍ إذا نفّس الغد ما يكظمُ
وأن الدّماء التي طلها مدلّ بشرطته معرمُ
تنضّح من صدرك المستطاب نزيفاً إلى الله يستظلمُ
ستبقى طويلاً تجرّ الدّماء ولن يبرد الدّم إلا الدّمُ

إن التضعيف يأتي به الغضب قاصداً يقينية الطرح، فيه نجد عاطفة الجواهري مشبوبة ومشاعره متدفقة عارمة صائلة، قال في مثلها عام ١٩٨٠م في براغ[٦٧٦]:

لا درّ درك من ربوع ديار لم تشف من كلب بها وسعار
لم تعترف بؤر البسيطة مثلها في الغدر في النعرات في الآغار
عيّ الحوار بـ(أبجديات) اللغى ومست شفار خناجر بحوار
حقب على حقب تنفض فوقها أثقال ما حملت من الاوزار

هي أبيات من قصيدة تقذف حمم الغضب متخذة التضعيف إسلوبها الأول(درّ، درّك، الآغار، أبجديات، تنفض ّ)، بل يتقدم التضعيف في البيت الثاني تكراراً يمهد لشدة وقعه(في الغدر، في النعرات،في الآغار) فإن عزّ التضعيف مال إلى التنوين مفصحاً به عن غضبه(كَلَبٍ ، خناجر ٍ، حقبٌ، حقبٍ).

إن الفعل الصرفي للتضعيف وما يغير من مديات المعنى ليس هو همنا في بحثنا، فذاك له درس يخص المعنى وما يعنينا إلا الأثر الإيقاعي من التضعيف.

٤ـ المد الصوتي:

يميل الجواهري إلى المد الصوتي كثيرا، يحكمه في ذلك أمران: الترنم الذي هو سبيله لكتابة القصيدة والإلقاء الذي هو سبيله للتوصيل، وإن اعتمد الجريدة أو ديوانه المقروءين ظاهراً

---

[٦٧٥] أخي جعفر:٣/١٥٧

[٦٧٦] بغداد:٥/٢٨٩

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 مفصحاً عما أتى به الترنم أوانَ كتابة القصيدة. وبانتفاء المد الصوتي ينتفي الترنم عند الكتابة لينتفي الإلقاء عند التوصيل.

إن ظاهرة المدّ الصوتي أكثر ما تبدو في قصائده الخطابية التي تقصد وصل الجمهور والتأثير فيه وكأنها تُفرغ عنه آنفعالاته مظهرة إياها في قصر ومد الصوت تجسيداً لها. إن الجواهري واقعي في إيقاعه يعمد الى ماألفه الشعب من بحور تراثه الشعري ايقاعاً خارجياً ويتوسّل الإيقاع الداخلي الذي يعبّر به عن نفسه التي هي من صميم هذا الشعب وتزفر بالشعر انفاسه قبل انفاس الشاعر.

إن حضور المد الصوتي يوجب حضور القصر وبهما يتكون الترنم 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 التغني وتقوم القصيدة كلها مجسدة لهذا الغناء الذي لا يظهره إلا المد الصوتي لسان حال انتشاء الشاعر بخمر الايقاع مصوّحاً 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[٦٧٧]:

وجرهم على حسك الخطايا وردوا كيدهم بالصاع صاعا

اشبع حركة الميم في(وجرهم) لتصير حرفاً عروضياً (وجرهمو) وزاد أن جاء بحرف المدالألف 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[٦٧٨]:

وكل مسعر الجمرات يكسى من الغبرات ثوباً من رمادِ

---

[٦٧٧] **دم الشهيد:٣/١٧١**

[٦٧٨] **فلسطين:٣/١٩٥**

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 الترنم في كتابة القصيدة والإلقاء في توصيلها، يقول[٦٧٩]:

لئن ندمت على ما فات من زمنٍ فلست آيس أن يمتد بي زمني

كيما أروّح أوصالي كذي دخلٍ 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 مكرّساً إياه في التدوير الايقاعي عوداً على مطلع الصدر، وقال[٦٨٠]:

يا عاكفين على الدروس كأنهم غلب الصقور عن الظماء تلوبُ

والعازفين عن اللذائذ همهم جرسٌ يدق ومنبرٌ وخطيبُ

إن عروضَي البيتين يفتقران إلى المد فعوّض 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

---

[٦٧٩] **ماذا أغني:٥/٢٨٤**

[٦٨٠] **أرج الشباب:٣/٦٣**

القول[٦٨١]:

خلّـــي الـــدم الغـــالي يـــسيلُ إن المـــسيل هـــو القتيـــلُ
هـــذا الـــدم المطلـــول يخـــ ـتـــصر الطريـــق بـــه الطويـــلُ
هـــذا الـــدم المطلـــول إن عـــز الكفيـــل هـــو الكفيـــلُ

ويكاد في هذه القصيدة أن يوسّع للمد في كل مطلع من مطالعها ثم يبني عليه مـداً لكأنـه يريد أن يطرب به نفسه حاثّاً إياها على القول ولكأنه يريد به بث الطرب في المتلقي ليتواصـل معه.

والمد الصوتي من وسائل الجواهري للتفخيم والتهويل:

هـــي الـــدنيا اســـاطير تـــدولُ وأفـــراسٌ مغفلـــةٌ تجـــولُ
ودار يـــستدير بهـــا عـــذابٌ عليـــه يـــصلب (الحـــي) النزيـــلُ[٦٨٢]

والمد الصوتي بما يمنحه من وقار وتمكين وسيلة الجواهري لقلب الجد سـخرية سـوداء لاذعة تتفق مع روحه المتمرد.

أيْ طراطـــــرا تطرطـــــري تقـــــدّمي تـــــأخّري
تـــــشيعي تـــــسنني تهـــــودي تنـــــصري
تكـــــردي تعربـــــي تهـــــاتري بالعنـــــصر
تعممـــــي ،تبرنطـــــي تعقلـــــي، تـــــسدري[٦٨٣]

يقل المد الصوتي في البيت الجواهري إذا قصد التفصيل على عجالة مزدحماً بقولٍ نـرى فيه الشاعرغاضبا متمرداً لا يتريث في حدته ، لكنه لا يعدمه لأنه يراه سبيلاً مهما مـن سـبل الافصاح عن غرضه وتمكين القافية يهئ حضورُهُ استقرارَ المد في المجرى، أمـا إذا جـاءت القافية مقيّدة فإن الشاعر يعمد إلى تفعيل المد في مفاصل الصدر والعجز معّوضـاً عـن عـدم حضوره في المجرى بأقرب الحروف إن أمكن ذلك:

يـــا غـــادةَ الجيـــك ويـــا ســـحرَهم أيـــن اقتنـــصت كـــل هـــذا الجمـــالْ
من خضرة المروج؟ مـــن حمـــرة الـــ ورود مـــن نبـــع بـــسفح الجبـــالْ

---

[٦٨١] **الدم الغالي:٣/٣٣٥**

[٦٨٢] **محمد البكر:٥/٢٣١**

[٦٨٣] **طرطرا:٣/٤١**

يـــا غـــادة الجيـــل ويـــا ســـحرهم ويـــا مهـــاةً فـــي كنـــاس الغـــزالْ
شـــاء نـــداك الـــسمح أن يلتقـــي ضربان شتى من ضروب المحـــال[٦٨٤]

نجد أن الشاعر جاء بالألف ردفاً ليعوض فقدان المد في روي القصيدة المقيدة ، يقول من قصيدة مطلقة[٦٨٥]:

أنا ضيف مصر وضـيف طـه ضـيفها مـــا بعـــد ذلـــك للمفـــاخر مفخـــرُ
أنا ضيف مـصر فلـن أثقـــّل فوقهـا ظلـــي بمألكـــة تُعـــاب وتُنكـــرُ
وإذا عتبـــت فمثلمـــا مـــس الثـــرى غيـــث تخللـــه ســـحاب أكـــدرُ

إنّ عجالة القول لم تنسه أن يأتي بالمد تفخيماً في(طه) مرتين ، ثم أحضره فـي الأبيـات الأخر وقد ساعد افتقار الكلمة في آخر كل بيت له(باستثناء مد المجرى) إلى تفشيه فـي غيـر القافية تمكيناً لها، كما أن تريّث القول والتفصيل والطرح اليقيني التوضيحي أدى الى حـضور التضعيف ظاهرة تتآزر مع ظاهرة المد الصوتي وصولاً إلى تجسيد ذلـك التفـصيل والطـرح وتريث القول(أقـّل، ظلـّي، تخلّله) ، ليتجانس مع المد الصوتي في(طه ، ضيفها ، ما ، ذلـك، للمفاخر ، مفخرُ ، فوقها ، ظلي ، تعاب ، وتنكر) ، نجد في البيت الأول والثاني عجالـة قـول أبعدت عن مطلع كل صدر وعجز منها المد الصوتي فإن جاءت(أنا) بالمد شكلاً فإنها مـن دون ذلك عروضاً ولفظاً ثم جاء بحرف لين مكرر في صدر البيت الأول(ضيف، ضيفها) ومكرر في صدر البيت الثاني(ضيف، فوقها) ليمنحها عجالة وحدة وبعداً عن المد، ولكن في البيت الثالـث يحتاج تريث القول لتمكين المعنى وتوصيله على مستقرات المد فجاء به فـي الـصدر ثـلاث مرات(وإذا، مثلما، الثرى) و في العجز ثلاث مرات (تخلله، سحاب، اكدر).

إن المد الصوتي ظاهرة لفظية تصبح فعلاً ايقاعياً مغرّضاً في القصيدة بعد طول تجربـة لذلك لا نجدها في مرحلة ظهور الجواهري معبّرة عن مشاعره إلا في سـبيل الحـضور فـي الآخرين قاصداً تغريضاً في الإفصاح عما سكن المتلقي وصولاً اليه لا تعبيرا عـن مـشاعره والافصاح عنها ، حاله حال الإيقاع الداخلي كله فالشاعر لا يزال دون تجربة تضع له بـصمة تمثله لذلك نجده يعول على المفردات محمّلاً إياها حضورَ مدِّها في المتلقي لتُحضر شاعرها فيه، فالمد في مرحلة ظهوره لا يبني جملة إيقاعية توصل مشاعر الشاعر، بـل تكتفـي بـالمفردات

---

(٦٨٤) **يا غادة الجيك ويا سحرهم:٣٧/٥**

(٦٨٥) **إلى الشعب المصري:٢٩١/٣**

معولة على ما لها من تراث وآنية ، قال[٦٨٦]:

مـــولاي كـــم لـــك فـــي العـــدى يـــــوم ســـــبقت بـــــه أغـــــرُّ
ومكـــــــارم فـــــــتَّ الكـــــــرا م بهـــــا ففـــــات العـــــدَّ حـــــصرُ
لـــــم يعـــــدني تقبيـــــل كفـــــك غيـــــر جـــــودك فهـــــو بحـــــرُ

نجد الجواهري في مرحلة ظهوره من دون باع يأخذ بالمد الصوتي وسواه ليصنع للقصيدة إيقاعاً داخليا يتشابك متظافراً مع ما يصنع الايقاع الخارجي وصولاً إلى(هورمونية) القـصيدة، فالتجربة مازالت غير مكتملة والنضج في نموه ولمّا يصلا بالشاعر بعدُ ليكون معبراً عن نفـسه مفصحاً بإيقاعه الداخلي عن بصمته.

٥ـ 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 يكـون بجزء من الكلمة))[٦٨٧]، وهو نمط من أنماط اظهار الايقاع الداخلي للقصيدة يتقـصده الـشاعر للافصاح عن اسلوبه فيبدو للقصيدة التماثليّة ايقاعان: ايقاع خليلي يظهره تقطيع البيت وايقـاع داخلي يظهره الالقاء أو الانشاد الذي هو سبيل الجواهري في توصيل قصائده.

يقل التدوير عند الجواهري في مرحلة ظهوره لعدم اكتمال تجربته فهو مـايزال يعتمـد البحور الخليلية سبيلاً لا يظهره ولم يصل بعد إلى طلب ذلك فمازال الإيقاع الداخلي عنده يصدر عن تقليد أو محاكاة لا تقوله، فالإيقاع الداخلي لا يفرض نفسه على الإيقاع الخارجي المـوزون والمتمكن من النفوس إلا باكتمال نضج الشاعر الموهوب الذي به يصنع بصمته على القـصيدة بأساليب مختلفة.

إن التدوير في قصائد مرحلة ظهور الجواهري لا تفصح عنه بل نجـد فيهـا قـفزات ايقاعية ترتفع وتنخفض مظهرة نثرية تعدم الايقاع الداخلي وتظهر أن الشاعر مازال مـن دون نضج يقوم مكوناً ايقاعاً داخلياً خاصاً في القصيدة ، يقول الجواهري مدوّراً في مرحلة ظهـوره عام ١٩٢١م[٦٨٨]:

قـــــد أكلـــــت نتـــــاج أقـــــوامي أنـــــاس جـــــددُ

---

[٦٨٦] **أمنن عليّ:١/٥١**

[٦٨٧] **معجم المصطلحات العروضية والقوافي:٩١**

[٦٨٨] **ثورة العراق:١/٦٠**

أخـــو الـــشعور فـــي العـــراق ضـــائع مـــضطهدُ

لم يأتِ التدوير إلا بنثريّة معدومة الإيقاع أو تكاد في قفزات نبريّة تعوّل علـى الايقـاع الخارجي فتُظهر نشازاً ينم عن عدم اكتمال تجربة الشاعر لتقول إيقاعها في قصيده.

إن قصيدة مرحلة الظهور تفتقر إلى التدوير المُغرَّض فإن أتى _على شحته_ أتى وبـالاً على الايقاع الخارجي يحدّ منه ولا يضيف اليه شيئا.

إن أي موهبة تحتاج التدوير كغيره من اساليب تكوين الايقاع الداخلي متى مـا اكتملـت واتمت نضجها لتتناول الفكرة الواحدة على أكثر من وجه ، لذلك يكثر التدوير في مرحلتي علو الجواهري وغربته، وقد تم فيهما نضجه 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 مادّاً من خلاله شحنته النفسية التي يحدّها الوزن الخارجي فيعمد إلى التدوير لتوصيل هـذه الـشحنة النفسية من دون توقفٍ أو تمفصلٍ للبيت إلى صدر وعجز مظهراً لهذه الشحنة ايقاعها الذي يشير إلى الشاعر في غرض القصيدة . إن ازدحام القول ساعة الالهام وتفرّع المعنى الواحد وتشظيّه يضع شاعراً كالجواهري في سعةٍ اعتماداً على التدوير ليريح المعنى عليه.

يطغى التدوير في القصيدة الجواهرية متى ما طوّح التطريب بـالجواهري ومـال إلـى الشعر الحق من دون النظم شرط أن يكون هذا الشعر بعيداً عن وعـي الخطابيـة ومباشـرتها موغلاً في تداول المعنى الواحد والاهتمام بتفاصيله وأبعاده، قال الجـواهري وقـد طـوّح بـه التطريب[٦٨٩]:

فـــداء لعينيـــك كـــل العيـــون أخـــالط جفنيهمـــا قرقـــفُ!؟
كـــأني أرى القبـــل العابثـــا ت مـــن بـــين موقيهمـــا تنطـــفُ
ورعـــشة أهـــدابك المـــثقلا ت علـــى فـــرط مـــا حملـــت تحلـــفُ
كمـــا الليـــل صـــب الـــسواد المخيـــ ـــف صـــب الهـــوى شـــعرك الأغـــدفُ
تلبـــد مثـــل ظليـــل الغمـــا م وراحـــت بـــه غمـــم تكـــشفُ

تبلغ هذه القصيدة اثنين وثلاثين بيتاً جاءت ثمانية ابيات منها من دون تدوير، لقـد أخـذ الطرب بالشاعر فترك الإيقاع الخارجي لينطق منشداً على إيقاع مشاعره وقـد لعـب غـرض

---

[٦٨٩] **اليـــها:٣/٢٥٥**

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 التصريع أو التقفية التي يوهم نفسه بها مفسحاً لانفعالاته لتأخذ مدياتها على ايقاعات داخلية تضع بصمته وتشير اليه ، فهذا مجزوء الكامل المرفل يُوسعه بالتدوير ليطّرد فيه القول فيبدو كل بيت فيه يزيد على تامه ، زادهُ الترفيل زيادة على سعة الكامل:

نـــامي إلـــى/ يـــوم النـــشو ر ويـــوم يـــؤ/ذن بالقيـــام

متفـــاعلن متفـــاعلان مـــستفعلن مـــستفعلن

نـــامي علـــى الـــ/مـــستنقعا ت تمـــوج بالـــ/لجـــج الظـــوامي

متفـــاعلن متفـــاعلان مـــستفعلن مـــستفعلن

زخـــارة /بـــشدا الاقـــا ح يمـــده /نفـــخ الخـــزام

متفـــاعلن مـــستفعلن متفـــاعلن مـــستفعلن

نـــامي علـــى/ نغـــم البعـــو ض كأنـــه/ ســـجع الحمـــام

متفـــاعلن متفـــاعلان مـــستفعلن **متفـــاعلن**

نـــامي علـــى /هـــذه الطبيـــ ـــعة لـــم تحلـــ/ل بهـــا(ميـــامي)

متفـــاعلن متفـــاعلان مـــستفعلن مـــستفعلن

نـــامي فقـــد /اضـــفى العـــرا ء عليـــك أثـــ/واب الغـــرام[٦٩٠]

متفـــاعلن مـــستفلاتن مـــستفعلن مـــستفعلن

لقد أخذ التدوير في القصيدة بيد التضمين وصولاً إلى البناء الدرامي لها، وكأن انثيال القول وتدفقه 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 الترنم 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 الالمام بالإيقاع الخارجي للقصيدة بعدما طرأت عليه ايقاعات غريبة أتت بها إلى أذنيه بيئتُهُ الأعجمية. أمّا في مرحلة الظهور كما رأينا فلا تجربة يدعو اكتمالها إلى فرض

---

[٦٩٠] **تنويمة الجياع:٣/٣١٣**

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 تقليداً للتراث مفصحاً عن مألوف لفظي نقله عن تداول مكرر.

إنّ التدويرَ في البحور المجزوءة يمنحها أفقاً أوسع من تامّها عند الجواهري ويدفعهُ إلى تمكين القافية بالتصريع أوالتقفية شادّاً القارئ اليه فارضاً عليه ايقاعه الداخلي خارجاً عن قيود الايقاع الخارجي مانحاً للنص الشعري قراءات ايقاعية متعددة مظهراً بالانشاد الايقاع الداخلي كإيقاع خارجي.

٦ـ التصريع والتقفية:

الروي هو الخيط الايقاعي الناظم للأبيات في القصيدة الواحدة فيأتي التصريع أو التقفية مختصراً حضوره الزمكاني إلى النصف مكررا ذلك الحضور مرتين في البيت الواحد، خالقاً إلفة إيقاعية 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 فقدانهما في القصيدة أو قطعاً للقصيدة والعودة إلى بدئها قصد تدوير الايقاع. ويقصد الجواهري التصريع أو التقفية لأسباب ثلاثة: اولها: شد القارئ اليه وأخذ انتباهه ، وثانيها منع ترهل القصيدة ، وثالثها اغواء إلهامه آناء كتابة القصيدة خاصة وأن الترنم هو ديدنه في النظم ، فالتصريع أو التقفية يقوم غاوياً للالهام في ترنم كتابة القصيدة ويقوم غاوياً للمتلقي في ترنم الإلقاء، أما الفرق بين التصريع والتقفية فالتصريع: 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[٦٩١]، يقول الجواهري على السريع المذيل مصرعاً بزيادة[٦٩٢]:

---

[٦٩١] **ينظر: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر:٢٩٩، ميزان الذهب :٢١.**

[٦٩٢] **على حدود فارس:١/٢٠٠.**

أحبابنـــا/ بـــين محـــا/نـــي العـــراق	**كلفـــــتم /قلبـــــي مـــــا /لا يطـــــاقْ**
مـــــستفعلن مـــــستعلن فـــــاعلان	مـــــستفعلن مـــــستعلن فـــــاعلانْ
العـــيش مـــــر/ر طعمـــــه بعـــدكم	**وكيـــف لا/ والبعـــد مـــر/ر المـــذاقْ**
مـــــستفعلن مـــــستعلن فـــــاعلن	مـــــتفعلن مـــــستفعلن فـــــاعلانْ

تجد أن عروض البيت الثاني مثلها مثل عروض الأبيات التي تليها تختلف عن عـروض البيت الأول الذي جاء بزيادة ليوافق الضرب في سبيل إحداث التـصريع، يقـول الجـواهري مصرعاً بنقصان على الكامل المقطوع الضرب[٦٩٣].

لمـــن المحـــــ/افـــل جمـــة ال/وفـــاد	**جـــل المقـــا/م بهـــا عـــن ال/انـــشاد**
متفـــــاعلن متفـــــاعلن مـــــستفعلْ	مـــــستفعلن متفـــــاعلن مـــــستفعل
من زان صد/ر المجلس الـــ/أعلى وقـــد	**طفح الجلا/ل بحيـــث فـــا/ض النـــادي**
مـــــستفعلن مـــــستفعلن مـــــستفعلن	متفـــــاعلن متفـــــاعلن مـــــستفعل

لقد أصابت علة القطع عروض البيت الاول[٦٩٤] ، ليوافق بتفعيلته ضرب البيت الأول طلباً للتصريع 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[٦٩٥]:

قلبـــي لكـــر/ســـتان يهـــــ/دي والفـــم	**ولقد يجـــو/د بأصـــغري/ـــــه المعـــدم**
مـــــستفعلن مـــــستفعلن مـــــستفعلن	متفـــــاعلن متفـــــاعلن مـــــستفعلن
ودمي وإن /لم يبـــقَ فـــي/جـــسمي دم	**غرثى جر/اح مـــن دمـــا/ئـــي تطعـــم**
متفـــــاعلن مـــــستفعلن مـــــستفعلن	مـــــستفعلن مـــــستفعلن مـــــستفعلن

قصد الجواهري التصريع أو التقفية في قصائد مرحلة ظهوره دربةً معولاً على التقليد أو المحاكاة مكتفياً به في استفتاح القصيدة وذلك لقصرتجربةٍ عدمت تمكنه من البناء الدرامي الذي يكون التصريع أوالتقفية مُغرَضاً في أوصاله ، لذا فهو يقلّد موروثه فـي الاسـتفتاح بأحـدهما مادامت قصيدته تهتم ببناء الايقاعي الخارجي ولمّا تألف بعدُ جدوى حضور الإيقـاع الـداخلي بسبب قلة تجربة الشاعر وعدم نضج موهبته ، يقول الجواهري عام ١٩٢١م مقفيّاً على الطويل

---

[٦٩٣] **أمين الريحاني:١/٢٣**

[٦٩٤] **مع اضمار غير لازم.**

[٦٩٥] **كردستان(مواطن الابطال)،:٤/٢٨٩**

التام[٦٩٦]:

لعل الــ/ذي ولى/ من الدهــ/ر راجــعُ	**فلا عيــ/ش إن لم تبــ/قَ إلا الــ/مطامعُ**
فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن	فعــولن مفــاعلتن فعــولن مفــاعلن
غرور/ يمنينا الــ/حيــاة /وصــفوها	**ســراب/وجنــات الــ/أمــاني/بلاقــعُ**
فعــولن مفــاعلتن فعــول مفــاعلن	فعــولن مفــاعلتن فعــولن مفــاعلن

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 الــصفو/ف تحــف بالــ/أمجــادِ	**وعلى مَن الــ/تاج الملمْ/مَــع بــادِ**
متفــاعلن متفــاعلن مــستفعلْ	متفــاعلن مــستفعلن مــستفعلْ
ومن المحلــ/لــى بــالجلا/ل يزينــه	**وقر الملــو/ك وســحنة الــ/ــعبادِ**
متفــاعلن مــستفعلن متفــاعلن	مــستفعلن متفــاعلن مــستفعلْ

أما في مرحلة علوه وقد جانب اهتمامه وحده البيت إلى وحدة القصيدة فقد أمسى التصريع أو التقفية لازمة في قصيدته إن لم تحضر في المطلع حضرت في مفاصل القصيدة أو في مطالع مقاطعها داخلة في بنائها جزءاً من لحمتها الايقاعية بعد أن طالت في هذه المرحلة وأحوجت إلى التصريع 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 حاقد ثائر) الذي كتبها عام١٩٥١م، وهو في قمة مرحلة علوه نجده يصرع ويقفي على المتدارك التام المحذوف ثمانية أبيات ويوهم بأخر، أما التي صرعها فهي الأبيات المتفرقة الآتية[٦٩٨]:

---

[٦٩٦] **الثورة العراقية:١/٦٣**

[٦٩٧] **تحية الملك والانتداب:١/٩٩**

[٦٩٨] **سلام على حاقد ثائر:٣/٣٢٥**

سـلام علـى حاقـد ثـائر علـى لاحـب مـن دم سـائر
عفـا الـصبر مـن طلـل دائـر ومـن متجـر كاسـد بـائر
سـلام علـى مـدقع غـامر خـصيب بإيمانـه عـامر
تعاليـت مـن عـاجز قـادر وبوركـت مـن دارع حاسـر
تـذوب مـن جـسمك الـضامر فتـضفي علـى عرضـها الـوافر
سـلمت فإنـك فـي نـاظري فـإن غبـت عنـه ففـي خـاطري

تـرف كـنفح الـشذا العـاطر وتهمـي كوصـب الحيـا المـاطر
تنـصب مـن صـدرها الفـاجر كـأن لـم يعـد ثـمّ مـن ذاكـر

لكأن جواز حذف السبب(فعولن ← فعو) في العروض أغراه بالتصريع أو التقفية.

أما ما يوهم به بالتصريع والتقفية بلا ألف تأسيس تجعله تصريعاً أو تقفية فقوله في آخر بيت من القصيدة مثالا:

عجـولا تربـى لمـستعر ويلعـن فـي عجلـه(الـسامري)

أما في مرحلة غربته فنجد حضور التصريع أو التقفية أقل من مرحلة العلو من حيث العدد وذلك لحضور التصريع في الخطاب الشعري والجواهري في غربته بعيداً عن متلقيه بعيداً عن خطابيته التي نال منها إيقاع المنافي الأعجمية، لكننا نجد التصريع في قصائد غربته التي تعتمد الخطاب وتتقصده كما في قصيدة (عبده الجبورية)[٦٩٩]التي كتبها على مجزوء الوافر وقد جاءت التقفية في أحد عشر بيتاً هي:

---

[٦٩٩] **عبدة الجبورية:٥/٣١٠**

أعبـــــدة يـــــا ابنـــــة الطـــــربِ ويـــــا معـــــسولة الـــــشنبِ
ألا يـــــا عبـــــدة العـــــربِ فـــــإلا كنتهـــــا فهبـــــي
ألا يـــــا عبـــــدة الطـــــربِ غلـــــوت بجفـــــوة فتبـــــي
دســـــست الـــــسم فـــــي الرطـــــبِ ومـــــر الـــــصاب فـــــي الـــــضربِ
أســـــاريرا مـــــن الرغـــــبِ وإعـــــصار مـــــن الرهـــــب
بقـــــدرة قـــــادر عجـــــبِ ارتنـــــا الجـــــد باللعـــــبِ
وســـــال لعـــــاب مرتعـــــبِ وجـــــف غليـــــل مرتعـــــبِ
ألا يـــــا عبـــــدة الطـــــربِ ويـــــا ســـــلوان مكتئـــــبِ
فعـــــودي يـــــا ابنـــــة العـــــربِ نعـــــد لـــــسبائك الـــــذهبِ
ألا يـــــا عبـــــدة الطـــــربِ ويـــــا معـــــسولة الـــــشنبِ
دســـــست الـــــسم فـــــي الرطـــــبِ ومـــــر الـــــصاب فـــــي الـــــضربِ

إن حضور التصريع أو التقفية في شعر الجواهري ملازم لحضور الخطاب لذا نجده دون ابداع قاصداً التقليد والمحاكاة في مرحلة ظهوره لعدم تمكنه من ناصية الخطاب وعـدم نـضج الموهبة واكتناز التجربة اللتين تُحضرانه في المتلقي فيقصد الشاعر الخطـاب بـإدراك وجـود المخاطَب، أما في مرحلة علوه فقد تمكن من القول بعد نضج الموهبة واكتناز التجربة ليـصبح لسان الشعب المقفّى وبازدياد عدد المتلقين لشعره فرض على الشاعر حضور التصريع غرضاً من أغراض إحضار المتلقي في القصيدة وشدّه إليها. أما في مرحلة غربته فقد نأى الشاعر عمن يخاطبهم وابتعد عن تلمس معاناتهم كما حضره ايقاع أعجمي بفعل ممارسة الحياة في بلادهـم والاسترخاء فيها بعيداً عن الشد النفسي وتوالي الأزمات في بلده ، كل هذا جعل التصريع يقـل في شعر غربته إلا ما جاء فيه الخطاب مقصوداً ومغرّضاً.

إن فعل الخطاب يحمل الشاعرعلى مواصلة المخاطَب فيقصد كل مـا يمكـن أن يـصنع ايقاعه الداخلي ليوصل عليه مشاعره على أتمها ومنها التصريع والتقفية فهما أسلوبان يتقنّعـان الايقاع الخارجي وإلفتهما فيه تراثيا ليعبرا عن الايقاع الداخلي للشاعر والغرض أحسن تعبير.

٧ـ تجزئة الوزن:

إذا كان التدوير يمنح للكلمة الأخيرة من العروض ايقاعاً جديداً يتكوّن من تـدوير كلمـة واحدة بين تفعيلتين فإن تجزئة الوزن اعتماداً على الجملة الواحدة أو الكلمة الواحدة يمنح البيـت ايقاعاً جديداً يظهر بجلاء عند الجواهري في كتابة قصائده على طريق الترنم وفي توصيلها على

طريق الإنشاد مظهراً لنفسه ولمتلقيه ايقاعاً داخليا يتأتّى((من خلال تجزئة الوزن العروضي إلى وقفات يكون طولها متوقفاً على التقطيع اللغوي أو الصوتي))[٧٠٠]، مبرزة وحدات صوتية ذات موسيقى لا تحكمها تفعيلات البحر، بل تكوّن تفعيلاته ايقاعاً آخر ثابتاً حاضراً بحضور إلفته ،يصل الشاعر بالجمهور. إن(تجزئة الوزن) تكوّن ايقاعاً 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:

سراة الحمى/ نفثة حرة/ إليها /على مضض/ أهرَعُ[٧٠١]

تقحّم،/ لعنت، /فما ترتجي من العيش/ عن ورده تحرم[٧٠٢]

باقٍ/ وأعمار الطغاة قصار من سفر مجدك /عاطر موار[٤]

أعلمت هاشم /أيّ وقد جاحم هذا الأديم/ تراه نضوا شاحبا[٥]

الجواهري يأتي بالتجزئة في حالتين، حالة يثور غاضباً فتمتزج السخرية بالجد والشجاعة بالتهور والجنون بالعقل لتظهر عنه ايقاعات 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 غاضبا 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 ومفصحاً إلى اكبر 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 اكثر مما يقوله، بل إن الشاعر يذيب إيقاعاته الخاصة في إيقاعات تداولهم للمعاني ليجسد ما هو متعارف عليه عندهم.

نجد للجواهري هذا النوع من التجزئة منتصف مرحلة ظهوره متأثراً بعمله الصحفي

---

[٧٠٠] رماد الشعر:٣٢٤.

[٧٠١] الى المجد إلى القمة:٥/٢٤٣.

(٣) أخي جعفر:٣/١٥٣.

(٤) عبد الحميد كرامي :٣/٢٧٧.

[٥] هاشم الوتري:٣/٢٥١.

ومقالاته التي تقصد التوصيل والإقناع ، ولكن شعرياً مازال إيقاعه الداخلي تحت طائلة الايقـاع الخارجي الخليلي فنجد أن إيقاعه الداخلي يحاول التعبير أما بالإيقاع الخارجي الخليلي أو بإيقاع الإقناع والإفصاح الذي قلنا لا يعبر عن إيقاعه ، ولكنه يعبر عن ايقاع العبارات المتداولة وقـد يتوافق مع الخارجي الخليلي[٧٠٣]:

سـلو الجمـاهير التـي تبـصرونْ مـاذا أتاحـت لكـم الأربعـونْ

ونرى ايقاع العبارات المتداولة في عجز البيت الثاني:

تخبـركم حرقـة أنفاسـكم/ كيـف تقـضت /وانتفـاخ العيـونْ

ليعم في كل البيت الثالث:

سـلوهم مـا بـالكم كلمـا عنـت لكـم خـاطرة تنحبـونْ

ثم يعود في نهاية المقطع الأول معبرا بالإيقاع الخليلي عن ايقاع العبارات المتداولة:

أكـلّ شـيء موجـب للبكـا/ أكـلّ شـيء موجـب للـشجون

تجزئة الوزن على وفق تراثية العبارات رفق الايقاع الخليلي جاءت به بـدايات مرحلـة ظهوره متأثرة بأدب مدينته آنذاك المفرغ عن التراث في نماذجه ، قال الجواهري[٢] :

حمامة أيك الروض/ ما لي ومـا لـك/ ذعـرت /فهـل ظلـم البريـة هالـك!
نفـرت/ وقـد حـق النفـور /لأننـي مجـسم أحـزان وقفـت حياليـك

ولولا جناح طار عـن موقـع الأسـى/ لكـان قريبـا مـن منـالي منالـك
اعنـدك علـم أننـي مـن معاشـر/ أبوهم جتى واختـار أدنـى المـسالك
رمـاهم إلـى شـر المهالـك آدم/ فهـم أبريـاء/ حمّلـوا وزر هـا لـك
هلمـي هلمـي/ أن هاتيـك نـسبة/ تقـرّب مـا بينـي وبـين الملائـك

إن إفراغ ايقاع 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 ويبحـث ولم يتمكن بعد ليظهر ايقاعه ولقد كان له ذلك بعد أن اكتملت ادواتـه الـشعرية وتـم نـضجه واكتنزت تجربته ما نجده في مرحلة علوّه ظاهرا جلياً صار فيه الإيقاع الخليلي وإيقاع تـداول العبارة في تصرف الايقاع الداخلي للشاعر يُخدمهما إياه وصولاً إلى اغراض يتقصدها منوطـاً ذلك بمستوى الالهام في القصيدة ، فمتى ما كانت القصيدة كاتبة للشاعر خارجة على مـدركات تسييرها كان الايقاع الداخلي أكثر حضوراً، فإن كتب الشاعرالقصيدة ولم تكتبه كان ظهور **ايقاعه**

---

[٧٠٣] **في اربعين السعدون:١/٣٥ .(٢)منى شاعر:١/٧٥.**

الداخلي في تلك القصيدة أقل ، لكننا لابد من أن نجد للايقاع الداخلي حضوراً في مرحلة العلو بفعل اكتمال تجربة الشاعر بانية له شخصيته الإبداعية المتميزة ، قال الجواهري في قصيدة كتبتهُ[٧٠٤]:

أي طرطـــــــــــرا،/ لا تنكـــــــــــري ذنبـــــــــــا ولا تـــــــــــستغفري
ولا تغطـــــــــــي ســـــــــــوءة بانـــــــــــت،/ ولا تتـــــــــــزري
ولا تغطـــــــــــي الطـــــــــــرف عـــــــــــن فـــــــــــرط الحيـــــــــــا والخفـــــــــــر
كـــــــــــوني علـــــــــــى شـــــــــــاكلة/ مـــــــــــن أمـــــــــــرهم/ تـــــــــــؤمري

إن مجزوء الرجز لا يسع إيقاع الجواهري الداخلي فهو أهون من أن يحتوي تدفق شاعريته لفقره البادي في تكرار تفعيلته الواحدة وقلة الزحافات التي تعتريه ، لذا فالجواهري يضيق به فيكسره بإيقاعه الداخلي واضعاً بصمته على القصيدة ، لكننا نجد في قصيدة ثانية كتبتْ الجواهري أنه وجد في إيقاعات بحرها ما يعبر به عن إيقاعه الداخلي فأبرز على الإيقاع الخليلي إيقاعه الداخلي في غرض القصيدة مرة ومال إلى إيقاعه الداخلي خارجاً به عن الايقاع 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 كتبته[٧٠٥]:

يـــا مطعـــمَ الـــدنيا/ ـــــ وقـــد هزلـــت_/ لحمـــــا بـــــشحم منـــــه مقطـــــوبِ
ومزيرهـــــــا/ يقظـــــــى وغافيـــــــة/ أطيـــــاف بـــــادي الـــــبطش/ مرهـــــوبِ
يـــــا حالبـــــا مـــــن ضـــــرعها عـــــسلا/ عـــــن غيـــــر ســـــم غيـــــر محلـــــوبِ
ومرقـــــصا منهـــــا/ كمـــــا انتفـــــضت/ نطـــــف الحبـــــاب بكـــــأس شـــــريبِ
وكمـــــا تراقـــــصت الـــــدمى عبثـــــا/ مـــــا بـــــين تـــــصعيد وتـــــصويبِ
يـــــا طاعنـــــا اعجـــــاز صـــــفوته/ا بخطـــــى شـــــديد الـــــصلب/ إلهـــــوبِ
شـــــسع لنعلـــــك كـــــل موهبـــــة وفـــــداء(زنـــــدك) كـــــل موهـــــوبِ
وصـــــدى لهاثـــــك كـــــل مبتكـــــر مـــــن كـــــل مـــــسموع ومكتـــــوبِ

لقد عملت تجزئة الوزن على مشاركة المتلقي كتابة قافية القصيدة بعد أن مهد التنبؤ بها في صدر البيت أو عجزه ، ونرى الايقاع الخارجي طوع بنان إيقاعه الداخلي بفعل المقدرة التي وصل إليها مبدعاً. إن مكانة الشاعر ومديات ابداعه تقاس دائماً بما يفرضه من ايقاعه الداخلي على ايقاع القصيدة الخارجي ، به يحضر في القصيدة وبه يضع بصمته ويمنح القصيدة نسبها الإيقاعي.

نجد في قصائده التي كتبته في مرحلة علوه وغربته أن الإيقاع الداخلي طاغياً ظاهراً على الإيقاع الخارجي وما الإيقاع الخارجي إلا مطمئناً مشتركاً بين الشاعر والمتلقي يتجاوزه الجواهري وينساه المتلقي طاغياً عليه ايقاع 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[٧٠٦]، متخذاً من البسيط التام الصحيح إيقاعاً خارجياً يطمئن المتلقي ليتناساه مع الشاعر في ايقاعاته الداخلية الطاغية، فالقصيدة تكتب الشاعر متدفقة الإلهام منسابة اللغة مشحونة المشاعر ضاجة بها:

يا بن الثمانين ، كم عولجت عن غصصٍ ... بالمغريات فلم تشرقْ ولم تمل
كم هز دوحك من قزم يطاوله ... فلم ينله ولم تقصر ولم يطل
وكم سعت إمعات أن يكون لها ... ما ثار حولك من لغو ومن جدل
ثبت جنانك للبلوى ،فقد نصبت ... لك الكمائن، من غدر ومن ختل
ودع ضميرك يحذر من براءته ... ففي البراءات مدعاة إلى الزلل

يجب التنويه أن قراءة الايقاع الداخلي للشاعر في قصيدة له على ورق تكون متعددة بحكمها ثقافة القارئ ومديات تفكيره واقترابه 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.

٨ـ 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))[٧٠٧]، يغرّض الجواهري هذا طلباً لإلفة المتلقي وتجنباً للتغريب الذي قد تأتي به أبيات من القصيدة كما أن التساوق يخلق مرتكزات إيقاعية مكررة تهيئ لحضور القافية وتمنح تعويلاً على الإيقاع الخارجي ليخرج عنه إلى إيقاعه الداخلي المقبول من قبل المتلقي، يحمل الجواهري الى 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 وغرضه، 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[٧٠٨]:

وليشهد الناس طراً أنني خجلُ ... وليشهد الناس طراً أنني برمُ

وكما في قوله[٧٠٩]:

إني أظلّ مع الرعية مرهقاً ... إني أظلّ مع الرعية لاغبا

وقد يأتي التساوق من دون تكرار شاغلاً كل الصدر وكل العجز[٧١٠]:

---

[٧٠٦] يا بن الثمانين:٥/٢٩١

[٧٠٧] مجمع الاضداد:١٦٦

[٧٠٨] في الاربعين:٢/٣٣

[٧٠٩] هاشم الوتري:٣/٢٧٣

[٧١٠] سر في جهادك:٣/٣٧٣

أصـــــفى فـــــلا عـــــودٌ ولا ابـــــداءُ وخـــــوى فـــــلا دلـــــج ولا اســـــراءُ

وكما في قوله آخذا بالقلب مع التساوق[٧١١]:

وهـــــدتني ان أصـــــطفي(بعـــــدُ) قـــــبلا ونهتنـــــي أن ارتـــــضي(قبـــــلُ) بعـــــدا

وقد يأتي التساوق في بعض الصدر والعجز كما في قوله[٧١٢]:

تـــــشممها فـــــي الركـــــوب النـــــسور وتـــــستافها ســـــحب تقـــــشع

وقد يأخذ بمطلع القصيدة كما في قوله[٧١٣]:

الـــــى المجـــــد مـــــستقبل يـــــصنعُ ببغـــــداد مـــــن حـــــسنها أروعُ

يأتي التساوق في مرحلتي العلو والغربة ليكون في لحمة القصيدة آخذاً بالمتلقي عن شـروده أو لينهض إلـى حديث أو تفصيل حدث ما أو ما إلى ذلك من الاغراض التي يقصدها إبداع الشاعر ، أما فـي مرحلـة ظهـوره فنجـد التساوق تقليداً مألوفاً عند الشاعر لا ابداع فيه، فالتساوق يطلب خبرة ونضجاً لا نجدهما عنـد الـشاعر فـي مرحلـة ظهوره التي يقول في مطلع احدى قصائدها[٧١٤]:

تلبـــــدَ لكـــــن مـــــا حكـــــاه غمـــــامُ ونـــــاحَ ولكـــــن أيـــــن منـــــه حمـــــامُ

ويقول في القصيدة ذاتها بالتساوق في بعض الصدر وبعض العجز:

أكـــــلٌ نـــــسيمٍ للأســـــى هـــــبّ زعـــــزع وكـــــل ضـــــباب للهمـــــوم قتـــــامُ

وفي مثلها يقول[٧١٥]:

وكـــــم مقلـــــة فيـــــك ســـــهرانة وكـــــم غلـــــة فيـــــك لـــــم تبلـــــلِ

إن التساوق أقل ابداعاً من تجزئة الوزن وذلك بحكم رتابته وظهور الوعي فيه وتجليه أما تجزئة الوزن فقـد يأخذ الالهام فيه مداه فيريك الشعر الحق ويريك الشاعر بإيقاع داخلي يشير اليه معرفا به ، وأما في التساوق فنرى من الايقاع الخارجي بعضاً أو كلا حسب امكانية الشاعر وقدراته ومرحلة قوله.إن التـرنم الـذي هـو طريقة الجواهري في كتابة القصيدة وفي توصيلها له كل الأثر في حضور تجزئة الوزن من قبـل، ولكنـه ترنم يقل فيه الالهام وتكثر فيه الصنعة وكأنه محاولات واعية لاستحضار الالهام ليقوم بالتجزئة منجزاً ايقاعاً يرفد البيت ثم القصيدة بالابداع.

---

[٧١١] إيه بيروت:٤/٣٤٥

[٧١٢] إلى المجد الى القمة:٥/٢٤٣

[٧١٣] إلى المجد الى القمة:٥/٢٤٣

[٧١٤] ذكريات الوئام:١/٩٥

[٧١٥] بلية القلب الحساس:١/٩٠

٩ـ التصدير:

أسماه الاوائل ((رد العجز على الصدر))[٧١٦]، وهو((كلام منثور أو منظوم يلاقي آخره أوله بوجه من الوجوه))[٧١٧]، ويكون على أنواع ثلاثة:

الأول: موافقة أول كلمة من البيت آخره.

الثاني: موافقة آخر مصراعيه.

الثالث: موافقة آخره بعض ما فيه[٧١٨].

نجده موظفاً كل التوظيف في شعر الجواهري لغرض تمكين القافية وتوفير إلفة ايقاعية يأتي بها التكرار الذي يبدو زخرفاً لفظياً وما هو إلا ايقاع من ايقاعات 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 الفة 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 مجاراة التراث في هذا الجناس 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. وبناؤها على اساس وحدة البيت ، دعا إلى ذلك فقدانهم الاستقرار الذي يطلب التدوين فدفعهم إلى الحفظ متوخين بيتا أو أبياتاً متميزة تحضر في أذهانهم القصيدة أو تقوم إيجازاً لحضورها بفحواها أو ما يراد منها أو ما يستحق الخلود من أبياتها.

---

[٧١٦] **ينظر: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة:٣٩٨(الموسوعة الشعرية/ الاصدار الثالث(قرص ليزري) ، وينظر: كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب:١٤١**

[٧١٧] **نهاية الأرب في فنون الأدب:١٤٤٨٦(الموسوعة الشعرية/٣)**

[٧١٨] **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 عام١٩٢٦م على النوع الثالث والأصعب والأكثر تمكناً وحضوراً إيقاعياً في المتلقي وتجسيداً للإيقاع الداخلي في القصيدة.

كتبُ الإلهِ تشرّفت في ذكرهِ وبذكركمْ تتشرف الأوراقُ[٧١٩]

ويقول في العام ذاته:

فلو أن ميتاً يكتفى عن نشوره إذن لاكتفى ميتُ النبات من النشر[٧٢٠]

نجد التصدير في هذه المرحلة مسترفداً التراث قاصدا به الوصول إلى المتلقي في بناء القصيد من دون أن تظهر للشاعر بصمات يقولها الايقاع 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 تريكهم قبل أن تريك بايقاعها الجواهري قال عام ١٩٢١م:

وما لي صدرٌ ينفث الهمَّ زفرةً ولكنه الهم الذي ينفث الصدرا[٧٢١]

لقد رفد 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 الشابة 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 شبّ به عن سابقها، يقول عام١٩٣٥م[٧٢٢]:

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

---

[٧١٩] **بريد الغربة:٢٩٥**

[٧٢٠] **الربيع:٢٩٩/١**

[٧٢١] **بين الأحبة والبدر:٨٩/١**

[٧٢٢] **حالنا في الحكم:٢٤٨/٢**

إلى سلامة القول صادرين عن بطالة حياةٍ تظن في هذه السفاسف 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 مبثوثين 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 وتهيئة حضورها ، قال في أواخر أعوام مرحلة الظهور مستشرفاً مرحلة العلو قاصداً البناء الدرامي في القصيدة دون البيت:

شاغور حمّانا ولم يرَ جنةً من لم يشاهدْ مرة حمّانا

يصدر عن البيت هذا متناولاً(شاغور حمانا)[٧٢٣]:

مَرَجٌ أرادته الطبيعة صورة منها على إبداعها عنوانا
فحبتهُ بالمنع الدوافع كلّها ورمت عليه جمالَها ألوانا
المنتقاة من الحياة طبيعة والمصطفاة من البلاد مكانا

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 وحسبهُ ما فات من وثباته الاحصاءُ

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 عام١٩٧٠ على النوع الثاني من التصدير[٧٢٥]:

حلمت به سود الليالي حقبة هي شر ما زرعت يد الاحقابِ

ليصدر عن هذا البيت في بناء درامي معتمداً التضمين خارجاً به عن الاهتمام بالتصدير

---

[٧٢٣] **شاغور حمّانا:٢/٣١٧**

[٧٢٤] **في ذكرى عبد الناصر:١/٤٥**

[٧٢٥] **يوم الشمال يوم السلام:٥/٢٣**

كزخرف لفظي قاصداً جعله من الايقاعات الداخلية التي تفصح عن الشاعر وعن غرضه فيقول بعد هذا البيت مباشرة:

ثقــل الرصـــاص وئيـــدها ووجيفهـــا بـــشواظ نـــار أو بـــسوط عـــذابِ

لقد جاء الشاعر بالتصدير ليكون مفصلاً يجمع ما سبقه وما لحقه من الابيات قاصداً إلـــى وحدة القصيدة من دون سواها ، لذا نجده لا يهتم به في البيت الواحد كي لا يشغل المتلقي عـــن توالي أبيات القصيدة ، فالأهم وحدة القصيدة لا وحدة البيت.

يقول في مثله على النوع الثاني من التصدير عام ١٩٧١م في مرحلة الغربة[٧٢٦]:

فنكـــست وانتكـــست وكنـــت لواءهـــا يهـــوي فمـــا رضـــيت ســـواك لـــواءَا

نافلة القول لقد كان التصدير يقوم في مرحلة الظهور لذاته يقصده الجـــواهري للابهـــار مسترفدا لذلك من التراث كزخرف لفظي ومن العامة كمتداول لفظي اجتماعي، أما في مرحلـــة العلو والغربة فقد انصرف الجواهري عن وحدة البيت إلى وحدة القصيدة فانصرف عن التصدير باعتباره زخرفا لفظيا قاصدا أن يجعله من لحمة القصيدة أسلوبا من الأساليب التي تبنـــى بهـــا ويدخل في نسيجها الواحد.

جـ ـ الإيقاع الداخلي في القصيدة:

يعول الترنم والذي هو طريقة كتابة القصيدة عند الجواهري على الايقاع الداخلي مثلمـــا تعول عليه خطابية التوصيل وله في ذلك أساليب:

١ـ التكرار:

التكرار ركن من القصيدة العربية تنيبك بهذا قافيتها.وقد كان الـــشاعر العربـــي يحقـــق التكرار الصوتي في طريقتين الأول نمطي يتصل بنظام القصيدة القديم كما استقرت عليـــه فـــي قافيتها ، يقرّه الايقاع الخارجي لها ، والثاني يسهم في بناء الايقاع الداخلي للقصيدة[٧٢٧]. وقـــد كان الشاعر الجاهلي يعتمد على اختيار الحروف والكلمات اعتمادا كبيراً فـــي تـــشكيل البنـــاء الموسيقي لقصائده.

إنّ ((الغرض الرئيس من التكرار هو الخطابة))[٧٢٨] ، بل إن ((التكرار العربـــي تكـــرار

---

[٧٢٦] **في ذكرى عبد الناصر:٤٧/٥**

[٧٢٧] **ينظر : قضايا الشعر في النقد العربي:٤٢.**

[٧٢٨] **المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها:٤٩٥/١**

خطابي غايته توليد إيقاع حماسي رنان))[٧٢٩]، وللتكرار غايات أظهرها عبد الله الطيب المجذوب[٧٣٠] 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 يحث 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)[٧٣١] التي نظمها عام ١٩٢٤م نجد أن (كؤوس الشاعر تتوسد الكثير من ابيات قصيدته)[٧٣٢] جاء التكرار خائفاً يعيدك الى مرجعيات شعرية تراثية كأنه يصدر عنها لحمايته:

عدّ عنك الكؤوس قد طبت نفسا ... واسقينها مراشفا لك لعْسا
حين أيامنا من الدهر يوم ... فيه تستفرغ الكؤوس وتحْسا
ما شر بنا الكؤوس إلا لانا ... قد رأينا فيها لخديك عكْسا
ان عمرا مستلطفا باعه المرء ... بغير الكؤوس قد يبع بخْسا
ان احلى مما يسبح هذا الحبـ ... ـر قرع النديم بالكأس جرْسا
ان نيل الحرام اشهى من الحل ... واحلى نيلا واعذب كأسا
وهجرنا الكؤوس لكن لغرس ... هو أصفى كاساً وأطيب أنْسا

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 يأتِ 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)[٧٣٣]، 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 .

---

[٧٢٩] **الشعر العربي الحديث:٣٤١.**

[٧٣٠] **ينظر : المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها:١/ ٤٩٥-٥١٨.**

[٧٣١] **ديوان الجواهري:١٨٣/١**

[٧٣٢] **ينظر:المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها:١٥٩/١**

[٧٣٣] **ديوان الجواهري:٣٥٧/٣.**

إن تكرار(أطبق) بدأ تكراراً ترنيمياً ليخرج الى تكرار غرضه إعلاء النغم وتقوية المعنى، لقد استطاع الجواهري في مرحلة علوّه أن يتفنن في استخدام التكرار خادماً به غرضه منه متبايناً في استخدامه ، وعلى غير ما نجده في (أطبق) من تكرار مكشوف للفظٍ نجدهُ في قصيدة (أخي جعفر)[٧٣٤] يعمد الى تكرار اللفظ (فم) في البيت الثاني ثم يعوّل على الصنعة في إحضار التكرار في البيت الثالث والرابع:

أتعلـــــم ام أنـــــت لا تعلـــــمُ بـــان جـــراح الـــضحايا فـــمُ
فـــمٌ لـــيس كالمـــدعي قولـــة ولـــيس كـــآخر يـــسترحمُ
يـــصيح علـــى المـــدقعين الجيـــاع أريقـــوا دمـــاءكم تُطعمـــوا
ويهتـــف بـــالنفر المهطعـــين أهينـــوا لئـــامكم تُكرمـــوا

كرر كلمة (فم) في البيت الثاني آخذ 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) حركيّة الفعل في المكان والزمان،على حين نجده في القصيدة (يوم الشهيد) [٧٣٥] يكرر الجار والمجرور(بك) مترنماً يريد به تأكيد المقصود مفتخراً به :

يـــومَ الـــشهيد تحيـــة وســـلامُ بـــك والنـــضال تـــؤرخ الاعـــوامُ
بكَ والـــضحايا الغـــر يزهـــو شـــامخاً علـــم الحـــساب وتفخـــرُ الارقـــامُ
بك والذي ضـــمّ الثـــرى مـــن طيـــبهم تتعطـــــر الارضـــــون والايـــــامُ
بـــك يبعـــث(الجيـــل)المحـــتم بعثـــه وبـــك(القيامـــة)للطغـــاة تُقـــامُ
وبـــك العتـــاة سيحـــشرون وجـــوههم ســـود وحـــشو انـــوفهم إرغـــامُ

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 بيتا ومرة واحدة مطلع عجز بيت[٧٣٦]:

نـــامي علـــى حمـــة القنـــا نـــامي علـــى حـــد الحـــسام

وجاء بلفظ (النوم) مطلع عجزين في بيتين:

---

[٧٣٤] **ديوان الجواهري:٣/١٥٣.**
[٧٣٥] **يوم الشهيد:٣/١٦٣.**
[٧٣٦] **تـــنويمة الجياع:٣/٣١١.**

نـــامي جيـــاع الـــشعب نـــامي النـــوم مـــن نعـــم الـــسلام
نـــامي جيـــاع الـــشعب نـــامي النـــوم أرعـــى للـــذمام

لا نجد الشاعر في هذه القصيدة مكتفياً بتكرار اللفظ الواحد، بل يتعداه الى تكرار الجملة الواحدة بل الصدر كله.فقد كرر الصدر (نامي جياع 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 شاحذاً به إبداعه معيداً المتلقي إلى أول القصيدة ة وتداعياتها آخذاً به الى جديدها ثم يختم القصيدة بإعادة المطلع كله:

نـــامي جيـــاع الـــشعب نـــامي حرســـــتاك آلهـــــة الطعـــــام

لكأنه يشير بسخرية الى يأسه منهم ، أو لكأنه يعيدك الى قراءة القصيدة مرة أخرى.

إن((من السمات الواضحة في بناء القصيدة عند الجواهري أنه يعمد إلى تكرار بعض المفردات أو التراكيب لتكون مفتاحاً إلى المقطع الجديد))[٧٣٧]. 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[٧٣٨] ، إن طول القصيدة وتعدد المعاني فيها حداه الى تقسيمها إلى مقاطعَ ضم الواحد منها ما يتوالد من معنى واحد أو معانٍ متشابهة ولكي يعيد نفسه أولاً والمتلقي ثانيا يعمد 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 (آمنت بالحسين) [٧٣٩] ، فقد تدافع عليه القول فيها وانشدّ إلى ابياتها التي تزاحمت 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 بنداء (أخي جعفر) في قصيدة (أخي جعفر)[٧٤٠]أربع مرات كل مرة في مطلع مقطع ، وجاء بنداء (يا دجلة الخير) في بدايات مقاطع منها أو في

---

[٧٣٧] **لغة الشعر عند الجواهري:٢٠**

[٧٣٨] **ينظر:م.ن:١٣**

[٧٣٩] **ديوان الجواهري:١٢٩/٣**

[٧٤٠] **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)[٧٤١] ، 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 واداواتها عن الإطالة ، لذا يعمد إلى تكرار من نوع آخر وهو تكرر الحروف ففي مقطوعته (الليل والشاعر)[٧٤٢] التي وقفت على ثمانية أبيات هي:

١. وليل به نمّ السنا عن سدوفِهِ فنمّت بما تُطوى عليه الاضالعُ
٢.تلامع في عرض الأثير نجومه كأنّ الدجى صدر وهن مطامعُ
٣.رعيت به الآمال والنسرُ طائرٌ إلى أن تبدّى الفجرُ والنسرُ واقعُ
٤.خليلان مذهولان في هيبة الدجى تطالعني من افقها وأطالعُ
٥.سجية مطويّ الضلوع على الاسى متى يرم السلوى تعقه المدامعُ
٦.صريع أمانٍ لم يقرّبه جاذب لما يرتجي لا وأقصاه دافعُ
٧.عمى لعيون الهاجعين واسلموا لحر الأسى جنبا قلته المضاجعُ
٨.أفي العدل صدر لم تضق عنه اضلع تضيق به ست الجهات الشواسعُ

نجد فيها أن الحرف الجهور (الألف) والحرف الجهور الشديد (الهمزة) قد عمّا القصيدة كلها وكما في إحصائنا هذا الذي اعتمد على القراءة العروضية:

البيت	الالف	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

---

[٧٤١] **سجا البحر:٥/٢١٣**

[٧٤٢] **الليل والشاعر: ١/٦٧**

المجموع	٣١	١٦

لقد أخفض موضوع القصيدة التي يظهره عنوانها قبل أبياتها رقم الحرف الجهور الشديد (الهمــزة) ورفعــت سجيته الشعرية التي كونتها عوامل اشرنا اليها سابقا رقم الحرف الجهور(الالف).

٢. التضمين:

المقصود به هنا هو تعلّق معنى بيت بالبيت الذي يليه وقد عدوه قديماً من عيوب القافية وذلك لاهتمامهم بوحدة البيت ، أما في عصرنا فقد عُدّ التضمين من أساليب تدوير المعنى ومكوّن مهم من مكونات دراما القصيدة، وهو أسلوب شدٍّ للمتلقي 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 فان 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)[٧٤٣]:

إن الذي كان سراج الحمى يشع في غيهبه كوكبا
بات على نهضة أوطانه ملتهب الجمرة حتى خبا

وقد يعمد الى فصل البيتين بأبيات قاصداً شد القارئ، كما في قصيدته (ثورة العراق)[٧٤٤]...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 شد القارئ متناسياً ان هذه المساحة الإيقاعية الطويلة التي تفصل بين البيتين تفقدهما التآصر الايقاعي 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 شيئا :

مال إلى الحق ولم يكن لحق يرشدُ

وقد يتحاشى الجواهري التضمين كما في قوله في القصيدة نفسها:

وللفرات نهضة مشهودة لا تجحدُ
هاجوا بها لا لعبٌ فيما أتوا ولا ددُ
غطارفٌ من الظبا صرحٌ لهم ممردُ

فجعل فاعل (هاج) واو الجماعة المبهمة النسب ،ومثله الفعل (اتى) ليتجنب التضمين، فهو لايأخذ بالتضمين تأثراً بنظرة القدماء ، يسوقه عدم نضج الموهبة التي تقدم التضمين

---

[٧٤٣] **ديوان الجواهري :١/٢٢٩.**

[٧٤٤] **م.ن :١/٥٩.**

من دون غرض فاعل سوى السرد البارد ، كما في قوله[٧٤٥]:

أقـــول للقـــوم الغيـــارى وقـــدْ أعـــوزهم كيـــف بـــه يحتفـــونْ
أحـــسن مـــن كـــلِّ اقتراحـــاتكم فمـــا تـــشيدون ومـــا تنحتـــونْ
قـــارورة يحفـــظ فيهـــا دمٌ يعرفـــهُ الخـــائنُ والمخلـــصونْ

أما في مرحلة علوه فنجد التضمين يأتي مدروساً مبتعداً عن الشد العاطفي والانفعال الجارف ثائباً إلى العقل يقصد من ورائه السرد ووحدة القصيدة لاالبيت:

(أصـــلاح) إنـــي والـــذي قـــدرت يـــدُهُ النفـــوسُ وقـــدَّر النفـــسا
لأ كـــفُّ نفـــسي وهـــي جامحـــة عـــن أنْ تـــروح لغيظِهـــا فرســـا[٧٤٦]

أما مرحلة غربته فيكثر التضمين في شعرها وذلك لاسترخاء نفسه وابتعادها عن مباشرة الإحداث منصرفة إلى لهوها ثم سكونها في مجتمع يعمهُ الهدوء والاستقرار، واكثر ما نجد التضمين في توشيحاته للأسباب أعلاه ولنفسها الدرامي الذي يحتاج التضمين في السرد والتداول الدرامي:

إلـــــــــيَّ بـــــــــصدرك ذاك الخـــــــــضمْ
مـــــــن العاطفـــــات العجـــــاب الـــــشيمْ
مـــــــن العاصـــــــفات بلحـــــــم و(دمْ)[٧٤٧]

نرى تكرار تتمة البيت الأول تكرارا آتيا بالتضمين إبداعاً أزرى بـه حضور حرف الجر(من) بدل(الباء) للوزن ، ولك أن ترى التضمين وقد تلاعب التضاد به بإبداع :

إلـــيّ إلـــيّ بتلـــك البقايـــا مـــن المـــسأرات بتلـــك الجيـــوب
إلـــيّ بـــصفو النعـــيم المـــشوب بلفـــح أوار الجحـــيم الـــشبوب [٧٤٨]

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.

---

[٧٤٥] **في اربعين السعدون:٢/٣٧.**
[٧٤٦] **أخي أبا سعد :٣٢٣.**
[٧٤٧] **وداع :٣/٢٤٢.**
[٧٤٨] **م.ن:٢٤٣.**

٣ـ 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 مجاراة 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))[٧٤٩]، نجده يقصد ذلك ((وبطريقة الاتكاء والتقليد والاحتذاء حتى في أجواء الشعراء النفسية وما يستتبع ذلك))[٧٥٠].

إن المعارضة المقتدية 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 مقتدية أو ساخرة أو مزيجا بينهما))[٧٥١] فالتناص قد نجده معارضة مقصودة من شاعر جاءت بها تجربة أو حالة نفسية أحضرت قصيدة لشاعر تقدّمه بالتجربة أوالحالة 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))[٧٥٢]، لكنه((ممتص لها يجعلها من عندياته ويصيّرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده))[٧٥٣]. فالتناص إذن قد يعتمد على أكثر من نص ،في حين تكتفي المعارضة بنص واحد تقصده مبناه اولا ،وهذا ما يهمنا ونقصده في بحثنا عن تناصات الجواهري فنجده معارضا في ثلاث:إما مقتديا وإما مشتركا في تجربة أو حالة نفسية وإما مغرّضا؛ نجده مقتديا خاصة في مرحلة

---

[٧٤٩] **الجواهري شاعر العربية:٥٤**

[٧٥٠] **تطور الشعر العربي في العراق:٢٨٤**

[٧٥١] **في البحث عن لؤلؤة المستحيل:١٤٠**

[٧٥٢] **تحليل الخطاب الشعري(إستراتجية التناص):١٣١**

[٧٥٣] **م.ن:١٣١**

ظهوره يجدّ في أن يبني على قصائد مشهورة محاولا بها إحضار قصائده في ذهن المتلقي قاصدا مجاراتها فيخفق طموحه ويحول قصر تجربته في الشعر آنها من الوصول إلى ما وصلت اليه تلك القصائد من حضور؛فها هو يعارض(ابن زيدون) في شهيرته(اضحى التنائي) بقصيدة كتبها عام ١٩٢٥ يقول فيها:

مرّ النسيم بريـاكم فأحيانا ... فهل كذكراكم في القلب ذكرانا
من مبلغ الجاعلين الهم مركبهم ... إنا ركبنا بحار الهمّ طوفانا
إنا سرينا على الأمواج تحملنا ... وباسمكم بعد اسم الله مسرانا

ما للدجى هادئا تزري كواكبه ... بنا وقد هاجت الأمواج شكوانا
لا تسألوا عن جمال البدر يبعثه ... فذاك إلا من الأحباب ألهانا[٧٥٤]

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 تمدها تجربة صادقة، بل هي معارضة لم تستوعب تجربة ومعاناة ابن زيدون مكتفية بالمبنى الذي أزرى به المعنى، لكننا نجد الجواهري بعد حين يعارض القصيدة عينها(أضحى التنائي) بقصيدة (يا أم عوف) التي لا تقلّ عنها روعة وإبداعاً خارجا من معاناة الحب إلى معاناة انسانية كأنها تقول ما لم يلقه ابن زيدون في سجنه خارجا بها عن معارضة الاقتداء إلى معارضة التغريض موصلا حالته بالحالة النفسية التي أولدت ابن زيدون قصيدته مستوعبا لها بعد أن عركت السنون تجربته الشعرية فتوعّى 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 ناسا على حكم ويعلينا
يدفن شهد ابتسام من مراشفنا ... عذبا بعلقم دمع من مآقينا
ويقترحن علينا إن نجرعه ... كما تجرعه سقراط توطينا[٧٥٥]

((ولم نجد في قصيدة الجواهري البالغة مائة وتسعة أبيات تشابها أو اتكاء على صور ابن زيدون وإن جمع اللحن والوزن والقافية بين القصيدتين))[٧٥٦]، لكن تجربة الجواهري الشاب

---

[٧٥٤] **(تحت ظل النخيل):١/٢٣٧**

[٧٥٥] **يا أم عوف:٤/١١**

[٧٥٦] **تطور الشعر العربي الحديث في العراق:٢٩٨**

أخفقت 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 رعينا في هواك الذمما فلكم عندك عهد قد نسي

نجد الجواهري مقصرا معارضته على ذاتية جانبها موشح لسان الدين إلى موضعية تنعى زمنا وحضارة ضاعت في الأندلس يقول ابن الخطيب:

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمانَ الوصلِ في الأندلس
لم يكن وصلك إلا حلما في الكرى أو خلسة المختلس[٧٥٧]

يفاجئنا الجواهري في مرحلة ظهوره وتحديدا عام ١٩٢٣م بقصيدة(على أطلال الحيرة)[٧٥٨]يعارض بها قصيدة امرئ القيس(ألا عم صباحا) ، معارضة بعيدة عن الاقتداء جاءت به تجربة الوقوف على الاطلال مغرضة هذه المعارضة قال امرئ القيس:

ألا عم صباحا أيها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي
وهل يعمن إلا سعيد مخلد قليل الهموم ما يبيت بأوجالِ
وهل يعمن من كان احدث عهده ثلاثين شهرا في ثلاثة أحوالِ[٧٥٩]

يخرج الجواهري عن ذاتية القصيدة وبناء اغراضها الجاهلية فيباشر القول معارضا:

وقفت عليه وهو رمة أطلال أسائله عن سيرة العصر الخالي
مضوا أهله عنه وخلّف موحشا معاصر أجيال متـرجم أحوالِ
خليلي ما لوح الكتاب مخلدا بأفصح منه وهو مندرس بالي

ثم يغرّض قصيدته تغريضا مألوفا؛ فهو يستحضر عصر النعمان ويقارنه منتصرا بحاضر مهزوم فيقول:

بلادك(يا نعمان) سلْ كيف اصبحت فغيرك ليس اليوم عنها بسأآل
فلا تحسبنْ أن العروبة معقل منيع: فقد أضحت نهاباً لِدخّال[٧٦٠]

وعى الجواهري تغريض هذه المعارضة عن جيل سبقه تعهّد احياء التراث وبعثه من

---

[٧٥٧] **نفح الطيب:٩/٢٢٥**
[٧٥٨] **ديوان الجواهري :١/١٥٩**
[٧٥٩] **ديوان امرئ القيس:١٣٩**
[٧٦٠] **على اطلال الحيرة:١/١٥٩**

جديد. ومن دعوات الاقتداء بالماضي السعيد يتناص الجواهري مع الشبيبي في اربع قصائد فكتب قصيدة(الشباب المر)معارضا الشبيبي في قصيدته(في سبيل الشرق) التي قال فيها:

لم يبقَ لي إلا الشباب وإنه ... ديباجة ضمن الأسى إخلاقَها
نزلت بجيرتي الهموم فلم تطق ... حتى نزلن بكاهلي فأطاقَها
وكرهتها ومن العجائب أنني ... لشديد إلفتها كرهت فراقَها
اشتاق اطّرح الهموم ويقتضي ... ظمئي إلى الآلام أنْ أشتاقَها[٧٦١]

فعارضها الجواهري قائلا:

طوت الخطوب من الشباب صحيفة ... لم ألق منها ما يعز فراقَها
ومسهد راع الظلام بخاطر ... لو كان بالجوزاء حلَّ نطاقَها
ترنو له زهر النجوم وأنها ... لو أنصفته لسوّدتْ أحداقَها[٧٦٢]

وقال الشبيبي:

أشرق النير يعلوه الجلالْ ... فتخيلتك والشعر خيالْ
إنما ذكرنيها ـ لو درت ـ ... من مزايا البدر نأي وكمالْ
كل شيء أيها البدر له ... بتجليك احتفاء واحتفالْ
ألروحٍ لم تزل تبعثها ... كل هذا؟ عزّ ما شاء الجمالْ[٧٦٣]

فيعارضها الجواهري قائلا:

كل ما في الكون حب وجمالْ ... بتجليك وإن عز المنالْ
بسط النور فكم ثائر بحرٍ ... هادئا بات وكم ماجت رمالْ
وريـاض ضاحك الزهر بها ... ثغرك الصافي وناجاك الخيالْ
وسهول كاد يعرو هضبها ... نزق من صبوة لولا الجلالْ[٧٦٤]

وقال الشبيبي في وجدانياته:

تفاهمتا عيني وعينك لحظة ... وأدركتا أنَّ القلوبَ شواهدُ
مشت نظرة بيني وبينك وانبرى ... إلى القلب مدلول من القلب رائدُ

---

[٧٦١] **في سبيل الشرق،ديوان الشبيبي:٣**
[٧٦٢] **الشباب المر:١/١٣٥**
[٧٦٣] **(الشعر والخيال)، ديوان الشبيبي:٩٢**
[٧٦٤] **(استعطاف الأحبة):١/١١**

كأن الذي حاولت ثم وحاولت ... من الحب معنى بيننا متواردُ
شواهد حالي منصحات بما انطوى ... عليه ضميري لا الفصاح الشواردُ[٧٦٥]

فعارضها الجواهري قائلا:

تزاحمت الآمال حولك وانبرت ... قلوب عليهن العيون شواهدُ
مشت مهجتي في إثر طرفك واقتفت ... دليل الهوى والكل منهن شاردُ
حشاشة نفس اجهدت فيك والهوى ... يطاردها عن قصدها وتطاردُ
أجابت نفوس فيك وهي عصية ... ولانت قلوب منك وهي جلامدُ[٧٦٦]

وقال الشبيبي:

وناضرة خف فيها النيسم ... فخف إلى قصدها محملي
حدا بي لها لغط العنديب ... وجعجع بي هزج البلبل
هواء أرق من العاطفات ... وماء اللذّ من السلسل[٧٦٧]

فعارضها الجواهري قائلا:

وليل ذكرت به صبوتي ... فعدت إلى الزمن الأول
تجردت من تبعات الجدود ... وبت من الغير في معزل
قست شبهه عن شكاة الهوى ... وحدقن شزرا ولم تحفل
أبثّ لها هم عصر مضى ... فتبسم عن عصريَ المقبلِ[٧٦٨]

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 التصريع كما جانبه الشبيبي 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 الشبيبي خاصة الأبيات المتشابهة القافية ولسنا مستغربين ذلك فالجواهري يعترف قائلا:((كانت أول مطامحي أن أكون مثل الشبيبي))[٧٦٩]،فنراه يترسم هنا خطا الشبيبي

---

[٧٦٥] **(لغة الحب)، ديوان الشبيبي:١٣٣**

[٧٦٦] **النشيد الخالد:١/١٤٩**

[٧٦٧] **(في وصف حديقة)، ديوان الشبيبي:١٧٢**

[٧٦٨] **ذكريات الوئام:١/٩٣**

[٧٦٩] **الجواهري يكشف وثائقه كاملة: مجلة الكلمة،العدد(٢) ،آذار١٩٧٢م ، ص: ٥٧-٥٨.**

مدركا قصر تجربته آنذاك أمامه، لذا جاءت قصائده الأربعة واعية صاحية ملجومة بزمام العقل سائرة على نهج مدينتهما في سلوكها وأخلاقها فنرى الجواهري في نسيبه المعارض يجعل لـه عنوان(النشيد الخالد)،فإن تفحصنا ألفاظ الجواهري وبناء الجمل الشعرية في هذا النسيب نجد عنفوان شبابه ظاهرا في شدة بناء حروفها ، يقول الشبيبي بنبر هادئ: تفاهمتا عيني...، و يقول الجواهري: تزاحمت الآمال...، فأين(تفاهمتا) الخافتة من(تزاحمت) الشديدة النبر، ويقول الشبيبي:(مشت عيني)، فيقول الجواهري:(مشت مهجتي)، إن الشبيبي وصل إلى مرحلة النظر دون سواه أما الجواهري فمازال في أوج شبابه تتفصد عروقه شهوة.

إن الشاعرين يصدران عن بيئة واحدة حدّت الشبيبي وقصائده فجاءت قصائد الجواهري المعارضة على منوالها خاصة أن أخلاق مدينته مازلت تعيشه ولم يتنصل بعدُ منها، لذا لا نجد للايقاع خروجا يفصح عن ذات الجواهري،بل نجده خارجيا وداخليا ايقاعا مقيدا بما فُرض عليه من التقاليد يحاول أن يأتي بالابداع من دون جدوى بفعل الوعي المسيطر على القصائد فالإبداع آلته التفرد لا النسيج على اخلاق 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))[٧٧٠]التي يقول فيها الشرقي:

زهو القصور ونزهة الارياف غرف مطلات على الغراف
تلقي الحضارة والبداوة عندها بإزاء فرع إذ بجنب طراف
أنفت على الأحقاف فهي مدلة لكنها ببساطة الأحقاف

فيقول الجواهري معارضا:

نسج الربيع لها الرداء الضافي دهمت بها كف الحيا الوكافِ
فضت بها عذراء كل سحابة خطرت فنبهت الهزار الغافي
قضّى الربيع بها ديون مصيفها من سحٍّ كلّ مدرة الاخلافِ[٧٧١]

جانب الجواهري التصريع في معارضته للشبيبي موافقة لقصائده الأربعة وللموافقة ذاتها قصد إلى التصريع 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 للشبيبي ومعارضته للشرقي، ففي

---

[٧٧٠] **ديوان الشرقي:١٤٠**

[٧٧١] **الروضة الغناء:١/١٣٩**

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:(فضّت بها عذراء...)،والى قوله في البيت الرابع:(قضّى 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 متنقلاً بين أساليب مَن 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 الألعس
أعندك إن غبت عن ناضري ... مشيت من الصبح في حندس
وإن الظلام على هوله ... إذا جئت حال إلى مشمس[٧٧٢]

يعارضها الجواهري عام ١٩٢١م قائلا:

أأمريك يا ابنت(كولمبس) ... لحبك وقع على الأنفس
صبوت إليك وأين الفرات ... وأهلوه عن بحرك الأطلس
حنينا ولو كان في وسعنا ... سعينا إليك على الأرؤس
إذا آنس الصب ذكر الحبيب ... ففي غير ذكرك لم آنس

قرأ قصيدةَ (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(أأمريك) ، وقد وافقت همزة أمريك همزة النداء في اظهار الشد النفسي، وجاءت الأفعال الماضية(صبوت، سعينا) لإيصال حسيّة لا تفي الأفعال المضارعة في اظهارها إلا في فعل جاءت به القافية(آنس) يفتقر إلى حسية الجواهري المتأججة ،ولو استعرضت القصيدة لوجدت أن كلماتها مبنية بحروف ذات رنين وحدّة(أامريك،كولمبس، وقع،أنفس، صبوت، بحرك، الأطلس،

---

[٧٧٢] **بلاء أم نعمة ، ديوان إيليا أبي ماضي:٣٨١**

وسعنا، سعينا، الأرؤس...) إن توالي الأفعال وتأزم الكلمات تشير إلى حنين الشاعر لا إلى امريكا، بل إلى اشباع غرائزه.

ونجد للجواهري معارضات في مرحلة ظهوره منها قصيدته في رثاء أحمد شوقي التي جاء بها التغريض ليس غير، فالجواهري يقصد الرثاء ولا أجود من أن يرثي شوقي بقصيدة تُحضر في ذهن المتلقي شوقي في أشهر قصائده يقول شوقي:

أبا الهول، طال عليك العصرْ وبلغت في الأرض أقصى العمرْ
فيا لدة الدهر، لا الدهر شب ولا أنت جاوزت حد الصغرْ
إلام ركوبك متن الرما ل لطي الأصيل وجوب السحرْ
تسافر منتقلا في القرو فأيان تلقى غبار السفرْ؟[٧٧٣]

فيقول الجواهري راثيا صاحبها معارضا له:

طوى الموت رب القوافي الغررْ وأصبح شوقي رهين الحفرْ
وألقي ذاك الدماغ العظيم لثقل التراب وضغط الحجرْ
وجئنا نعزي به الحاضرين كأن لم يكن أمس فِيمن حضرْ

إن الجواهري الشاب أخفق في إحضار شوقي بقصيدته(أبو الهول) الشهيرة، فجاء رثاؤه باردا مأخوذا عن الكلام العادي المتداول بعد فقد الميت، وجاءت مفردة(الدماغ) لتسفّ بالقصيدة إلى عاميّة شدّ من نبوّها 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 تتفجر فيما تجده مناسبا لها من إيقاعات تلم بما عن الآخرين، ولكن ما إن نضجت تجربته حتى رأينا عواطفه وأحاسيسه تتلمس طرقَ إيقاعاتٍ 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 بعدُ.

إن المعارضة الشعرية بدأت عنده في مرحلة ظهوره تقليدا يحاول به أعادة كتابة القصيدة المعارضة جادا في نفي بصمته عن قصيدته قاصدا إحضار الشاعر المعارض مشاعر

---

[٧٧٣] **(أباالهول)، الشوقيات:١/١١٢**

وعواطف، لذا نراه يقصر إيقاعاته الداخلية عن أن تحمل هذا الجهد، فالايقاع 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 ايقاعها الخارجي أما الإيقاع الداخلي فيفصح عن الجواهري محاولا به تجاوز القصيدة المعارضة واقصاءها، فالجواهري نراه جلياً في إيقاعات قصيدته المعارضة، وما شاكل بالإيقاع الخارجي إلا مغرضا عن وعي مدركا ابعاد هذه المشاكلة خارجا عنها إلى الابداع، لذا نحن نلتمس الجواهري كله في الإيقاع الداخلي هنا، في حين نلتمس الشاعر المعارَض الذي احضره الجواهري في قصائده المعارضة التي جاءت بها مرحلة ظهوره، ومردُّ ذلك قصر التجربة فتأتي محاولة الظهور على حساب المشاهير من الشعراء بإلغاء 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 جرأة لا تنهض بها إلا موهبة كبيرة لها من الإمكانات 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 مزيحاً بها ما عارضت من القصائد خارجاً إلى مديات إنسانية قصرت عنها ما عارضها من القصائد، فالجواهري في هذه المرحلة يعارض متمثلا القصيدة المعارَضة مستوعباً أبعادها قاصداً تجاوزها خارجاً عن ايقاعاتها الداخلية التي تشير إلى شاعرها فارضاً ايقاعاته الداخلية التي تشير اليه وتضع على القصيدة بصمته،أما في مرحلة غربته فتجافت المعارضة عنه لتغرّبه 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 يغرضها ضد النظام المعارض له، وأرى أن تخوّفه على من أبقاهم من آلهِ في بغداد سبباً يُعوّل عليه في عدم تغريض معارضة ما ضد النظام في العراق. ولو توخى الجواهري ذلك لجاء بالإبداع كله.

الخاتمة

ليس من السهولة أن أورد في صفحات معدودات نتائج أتت بها رسالة تشعّبت فصولها الاربعة الى مباحث؛لكني _راضخاً للغرض الأكاديمي _ سأجهد أن اعرض أهم النتائج فأقول:

ظهر لبحثي في التمهيد الذي لا يختص بالايقاع، بل يعرّف بالجواهري،ويوطّئ لدراسته العامة أن الجواهري يتعمد عدم ذكر اسم أبيه(عبد الحسين)،وانه يعمد الى تحريف اسم جده(عبد علي)إلى (عبد العلي) حفاظاً على جمهوره المتنافر المذاهب ،مثلما لا يذكر المدرسة العلوية الإيرانية التي تعلّم فيها كي لا يؤكد ما غُمِزَ به من أعجمية، أما بشان الخلاف الذي أثاره تاريخ ولادته فقد ثبت بالبحث ترجيح رأي السيد جعفر محبوبة على غيره لأسباب بينتها ،كما ظهر لبحثي ان ثقافته الأولى كانت تقليدية وسمتها مدينته التي تعوّل على التراث في مدارسها الدينية وخارجها ،وظهر لبحثي أن إبداعه الشعري مرّ بثلاث مراحل هي:مرحلة الظهور ومرحلة العلو ومرحلة الغربة؛ 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 اعلن 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 ايقاع 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 بيّنت الاسباب التي دعت الى عدم تأثر شعرنا الإسلامي بالايقاع القرآني والتطور به الى إيقاعات جديدة.ثم بيّنت أسباب اختلاف علماء العربية في قضية المبنى والمعنى داحضاً الفكرة القائلة بعدم تناولهم للأوزان والمعاني بأكثر من إشارات

مبهمة مبيناً أنهم انقسموا في ذلك الى ثلاثة اقسام ثم تناولت بعدها قضية (المبنى والمعنى) في الدراسات الحديثة معوّلا على رأي الذين لا يرون بينهما فصلاً في بناء القصيدة صادرين 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 تطمئنُّ له ليطمئنَّ مقلدوها الى ثباتها وسكونيتها ، فهي تلتزم الشواخص في كل شيء تأثرا بزعاماتها الدينية وبالصحراء التي تحيطها وتسكنها أعرافاً وتقاليد ، بعدها تناولت في مبحث الجواهري والانشاد مبيّناً ما للإنشاد أو الترنّم من أثر في ايقاع قصيدة الجواهري دارساً تعويله على الإنشاد في كتابة القصيدة وتوصيلها وانه جاء به عن بيئته التي تعوّل عليه في مناسباتها الدينية والاجتماعية وكأنها تصدر عن أمس الصحراء وشعرائه وذلك نتيجة لتكفلها بالتراث وإحاطتها بالصحراء التي فرضت عليها سماتها ،ودرستُ في مبحثٍ علاقة الجواهري بالشعر الحديث موضحاً الاسباب التي دعت الجواهري الى عدم اهتمامه بالشكل الايقاعي الجديد وعدم ادعائه إياه رغم انه كتبه قبل مَن 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 إيقاعهم الجديد على معاني الجواهري المألوفة عند الجمهور في سبيل حضورهم فيه والحدّ من تغرب ايقاعهم عنه ثم تناولت اخيراً مآخذه العروضية مبنياً ظاهرة تحريف الأسماء الأعجمية التي شاعت في ايقاع مرحلة الظهور تأثراً بمدينته ثم اختفت بعد خروجه منها متناولاً 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 إيقاعاتها بفعل تداوله اليومي لمفرداتها بعيداً عن لسانه العربي وآلهِ، كما أن هرمه في أواخر مرحلة الغربة يُعدّ سبباً في ذلك.

درستُ في الفصل الثاني التشكيل البنائي للبحور في شعر الجواهري فظهر لي ان الكامل هو البحر المقدَّم 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 قولٍ يحتاجها باعتبارهِ شاعراً خطابياً،وظهر لبحثي أن الجواهري قصد في مرحلة ظهوره البحور المتداولة في موروثه ناسجاً عليها معانيَ تحاكي ذلك الموروث ،أما في مرحلة العلو ومرحلة الغربة فقد ظهر لبحثي أن الجواهري لا يطلب من الإيقاع إلا أن يكون موصولاً لغرضه ، يألفهُ المتلقي ويأنسُ به، لذا اعتمد الأوزان التقليدية مبنىً لقصائده ولم يقصد إلى التجريب أو التغريب في الإيقاع ، ولأنه شاعر خطابي فقد قصد البحور التي تخدم خطابيته ، ولأنه شاعر مطيل تقصد خطابيتُه توصيل

الغرض مال إلى البحور التامة في اغلب شعره فإن اتخذ المجزوء من بحر ما مبنـــى لقــصيدة 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 ذرعــاً بقيود الموشح التي لا تخدم سعة القول عنده فزاوج بين المقطوعــات والموشــح خارجاً منهما بالتوشيح جاعلاً اياه مبنى لملحماته الشعرية غير الخطابية.

لقد تناولتُ في هذا الفصل كلَّ بحرٍ قصده الجواهري مبنىً لشعره موسعاً القول فيه باسطاً الرأي معللاً مقطعاً لأبيات الاستشهاد وخارجاً بنتائجَ في ذلك.

تناول الفصل الثالث (القافية في شعر الجواهري) فبحثــت فــي تعريــف القافيــة لغــة واصطلاحاً مُظهراً أصلها اللغوي في ثلاثة آراء متفقة في الاشتقاق مختلفة في التعليــل.وظهــر لبحثي في مبحث تحديد القافية ان تحديد الخليل لها هو الرأي الراجح بعــد ان عرضــت لآراء الآخرين مناقشاً داحضاً.وظهر لبحثي في مبحث الوظيفة الايقاعية للقافية أن العرب تلتزم القافية مثلما تلتزم الوزن قصدً الحفظ بسبب انعدام التدوين كما أن انعدام آلات الطرب بسبب ترحــالهم وافتقادهم إلى الاستقرار جعل من القافية وكأنها نهاية مقطع أو نقرة أو تصفيق تعويــضاً عــن الموسيقى ثم بنيت أسباب تمسكهم بالقافية بعد استقرارهم واطلاعهم على أممٍ أخــرى لا تُــولي القافية أهمية كبيرة مُعزياً ذلك إلى المحضور الديني على آلات الطرب التي ترافق شعر الأمــم الأخرى ، ثم أظهرتُ ما قالهُ رواد الشعر الحديث في القافية مظهراً انقلاب بعضهم على آرائــه ضدها بعد حين.

بعدها درستُ اثر البيئة في شدة اهتمام الجواهري بالقافية مُظهراً أثرَ مجالسها ومسابقات التقفية في بَذر هذا الولع حتى صارت القافية همّه الأول في القصيدة وصارت له طريقتان فــي وجودها : طريقة إعداد مسبق وطريقة تدفق إلهام تؤسسا البيت كله لاستقبالها،بعدها تناولتُ في مبحثٍ سمات الروي عندهُ فرأيتُ أنه يقصد الحروف الذلل في ذلك وصولاً الى جمهوره وتمكيناً لأكبر عدد من الأبيات، وأنه لا يميل إلى النفــرّ أو الحُوشي من الحروف رَويّاً إلا في قــصائدَ قصيرة أو مقطوعاتٍ لا تخاطبُ جمهورَهُ مباشرة ، بعدها درست عيوب القافية فظهر لبحثي أنْ لا إكفاءَ ولا إجازةَ في شعره التناظري ثم درست عيوب الروي وعيوب ما قبل الروي في شعره مقسماً كلاً منهما الى أقسام ، ولم أجد للإقواء والإصراف وجوداً فــي شــعره ، أمــا الايطــاء والتضمين فظهر لي أن الجواهري يوظّف الإيطاء ويُغرّضهُ ، أما التضمين فكان يراهُ سبّة على

شعره في مرحلتهِ الأولى ؛ بفعل اهتمامه بوحدة البيت ، ثم صار يوظّفهُ في القصيدة في مرحلة علوّهِ وغربتهِ بعد أن صار همّهُ 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 الجواهرية مرت بثلاث مراحل هي: مرحلة التأثر بالتراث ومرحلة التأثر باللهجة المحكية صعوداً الى ظهور مرحلة المفردة الجواهرية ، فكان لمدينة النجف الاشرف الأثر كله في تكوين المرحلة الاولى ، وكان لامتهانهِ الصحافة َالأثر البالغ في ظهور المرحلة الثانية بعدها استوى شاعراً له أسلوبه في المرحلة الثالثة ، وتناولت في مبحثٍ الايقاعَ الداخلي في مفردته فظهر لبحثي أن للحروف أثرها في بناء المفردة الجواهرية يعَوّلُ على تكرارها في سبيل تمكين القافية والحصول على ألفة المتلقي ؛ ففي مرحلة الظهور كانت لمحفوظاته وبيئته اثرهما في رصف المفردة بالحروف وبنائها في جملةٍ دون وعي منه ،أما في مرحلة العُلوّ والغربة فقد ظهر لبحثي أن الجواهري يقصد من تكرار الحروف طلب الألفة واستقرار البيت ثم تمكين القافية وهو الأهم عنده ، وفي مبحث الايقاع الداخلي في البيت ظهر لبحثي ان الجواهري يعمد إلى أساليب عديدة في سبيل تمكين القافية ، ذكرتُها مفصّلاً مبيّناً اثرَ كلٍ منها ومَدَيات استعمالها عنده وما لها وما عليها في قصيدته مؤكداً على أنها صارت في مرحلة العلو ومرحلة الغربة من وسائلهِ لإظهار إيقاعه الداخلي في القصيدة ووضع بصمته عليها ، زد على ذلك دورها في نَيل ألفةِ المتلقي ومشاركته في القصيدة حضوراً وانفعالاً.

وتناولتُ في مبحثٍ الإيقاعَ الداخلي في القصيدة فظهر لي أنَّ خطابية الجواهري تعمد الى التكرار قصد الإقناع وإحضار المتلقي من شروده وتوكيد المعنى وحث موهبة الشاعر على القول أو لتغريضٍ يريده في القصيدة ، أما التضمين فكان يَعدّهُ سبّة ً على شعرهِ في مرحلة ظهوره تأثراً بالاهتمام بوحدة البيت ، لذا لا يأتي التضمين مُغرّضاً في شعر هذه المرحلة ، أما في مرحلتَي العلو والغربة فقد صار التضمين مغرّضاً في القصيدة يخدم بناءها الدرامي بعد ان صار هم الشاعر وحده القصيدة لا وحدة البيت، وارتأيتُ أن يكون مبحث المعارضة الشعرية في هذا الفصل فقد قصدها الجواهري في مرحلة ظهوره ليُظهر من خلالها الايقاعَ الداخلي للشاعر المعارَض وصولاً به الى الجمهور ، وقصدها في مرحلة علوّهِ لاظهار إيقاعه الداخلي على الايقاع الداخلي للشاعر المعارَض في سبيل إقصاء قصيدته عن الذاكرة الجمعية ولتكونَ قصيدته هو المصدر في تلك الذاكرة.

المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم.**

١. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. احسان عباس، عالم المعرفة الكويتية، شباط١٩٧٨م.

٢. أحكام صناعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦م .

٣. الادب الاندلسي من الفتح الى سقوط الخلافة ، د. احمد هيكل ، دار المعارف ، مصر، ١٩٧٩م ، ط٧.

٤. أسئلة الشعر ، منيرالعكش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٧٩م ، ط١.

٥. اساس البلاغة ، جار الله ابو القاسم محمودبن عمر الزمخشري ، تحقيق عبد الرحمن محمود ، دار المعرفة ، ١٩٨٢م ، بيروت.

٦. اسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق هـ.ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول ، ١٩٥٤م.

٧. الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ، مصطفى سويف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٩م .

٨. الاصول الفنية لأوزان الشعر العربية ، د. محمدعبدالنعم خفاجي و د.عبدالعزيز شرف ، دار الجيل ، بيروت ،١٩٩٢م ، ط١.

٩. الاقناع في العروض وتخريج القوافي ، الصاحب بن عباد ، تحقيق الشيخ محمد سحن آل ياسين، بغداد ،١٩٦٠م.

١٠. امرؤ القيس(ديوان)، دار صادر ،بيروت.

١١. أوزان الشعر ، مصطفى حركات ، الدارالثقافية للنشر ، القـــاهرة ، ١٩٩٨م ، ط١.

١٢. إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف ، د. أحمد فـــوزي الطيـــب ، دار الرفاعي ــ دار القلم العربي ، سوريا ، ٢٠٠٤م، ط١.

١٣. الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، مـــصطفى جمـــال الـــدين ، 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 والتوزيـــع ، بيروت، ١٩٨٤م ، ط١.

١٦. بدر شاكر السياب ، ديوان (مجلدان) مـــج١ ١٩٧١م _ مـــج٢ ١٩٧٤م ، دار العودة ، بيروت.

١٧. البناء العروضي للقصيدة العربية ، د.محمد حماسة عبد اللطيف ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٩، ط١ .

١٨. بنية الايقاع في الخطاب الشعري ، د.يوسف إســـماعيل ، منـــشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٤م.

١٩. البنية الموسيقية لشعر المتنبي ، محمد حسين محمد كاظم الطريحي ، رســـالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية الأولى ، جامعة بغداد ،١٩٩٠م.

٢٠. البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ، القـــاهرة ، ١٩٦٨م.

٢١. بين الادب والموسيقى ، أسعد محمد علي ، دار الشؤون الثقافيةالعامة ، بغـــداد ٢٠٠٥م .

٢٢. تاريخ النقد العربي، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر.

٢٣. تحرير التحبير 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 التناص ، 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 ودلالتها 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 عزالدين المناصرة/ مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة ، 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 (١ــ٥) ، محمد مهدي الجــواهري ، دار بيــسان للنــشر 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 شــعبان ، دار الكنــوز الأدبيــة 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 (١ــ٤) ، محمد مهدي الجواهري ، دار العودة ، بيــروت ، ١٩٨٢م،ط٣.

٤٢. الجواهري شاعر العربية، عبد الكــريم الــدجيلي، مطبعــة الآداب، النجــف الاشرف،١٩٧٢م.

٤٣. الجواهري صناجة الشعر العربي في القرن العشرين ، د. زاهد محمد زهدي ، دار القلم، بيروت ، ١٩٩٩م ، ط١.

٤٤. الجواهري وآخرون ، دراسات نقدية ، فريق من الكتــّاب العــراقيين، بغــداد ١٩٦٨م.

٤٥. الجواهري(ديوان)(١ــ٧) ، 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 ،١٩٦٩ م ، ط١.

٤٨. حركة الشعر في النجف الاشرف وأطواره خلال القرن الرابع عشر الهجري ، دراسة نقدية ، د. عبد الصاحب الموسوي، دار الزهـــراء ، بيـــروت ، لبنـــان ، ١٩٨٨م، ط١.

٤٩. حلبة الادب محمدمهدي الجواهري ، طبع وشرح ضـــياء ســـعيد ، المطبعـــة الحيدرية ، النجف ، ١٩٦٥م ، ط٢.

٥٠. حول النظائر الايقاعية للشعر العربي، محمد أحمد درويش ، المنـــشأة الهامـــة للنشر والتوزيع والاعلان ، طرابس ، ليبيا.

٥١. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

٥٢. الخطيئة والتكفير ، د عبد الله الغذامي ، دار الحقائق ، جدة ، ١٩٨٥م .

٥٣. الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني ، د. حسام سعيد النعيمـــي ، 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 للكومبيوتر ، النجف الاشرف ، ٢٠٠٠م ، ط١.

٥٥. دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني ، تصحيح السيد محمد رشـــيد رضـــا، مكتبة القاهرة، القاهرة ،١٩٦١م.

٥٦. دلالة الألفاظ ، ابراهيم انيس ، القاهرة ، ١٩٥٨م.

٥٧. دمسق وارجوان ، مارون عبود ، دار الثقافة ــ دار مارون عبود، بيـــروت، ١٩٧٩م، ط٤.

٥٨. دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقـــي المعاصـــر، د. محسن اطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات(٣٠١)،١٩٨٢م.

٥٩. الرؤية الداخلية للنص الشعري ، محاولات في تأصيل منهج ، د. أنـــس 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 الغفارالحبوبي (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. الشبيبي ، ديوان ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ،١٩٤٠م.

٧٢. شذرات الذهب في أخبار من ذهب،ابن العماد الحتبلي ، (ج١) ، بيروت المكتب التجاري.

٧٣. شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، عبدالحميد 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 لمربد 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 الحلي، 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 مدكور، 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(١ــ٤)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

٨٧. صناعة الشعر، تيلهيوز، 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، ١٩٨م ، ط١.

٩١. العروض وإيقاع الشعرالعربي،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.عمرالاسعد ، دارالفائس ، 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(١ــ٢)، 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 ومحمدزغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، ١٩٦٥م .

١٠١. العين ، الخليل بن احمد الفراهيدي، تحقيق د. عبد الله درويش، جـ١، 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 السلمان ، كلية التربية ، دار أبو العينين، طنطا.

١١٠. في البحث عن لؤلؤة المستقبل، سيد البحراوي ، دار الفكر العربي ،بيـــروت، ١٩٨٨م ،ط١.

١١١. في البنية الايقاعية للشعر العربي ، د. كمال أبو ديب ، دار الشؤون الثقافيـــة ، بغداد، ١٩٨٧م ، ط٣.

١١٢. في العروض والقافية ، د.يوسف بكار ، دار المناهل ، إربدالاردن ،١٩٩٠م ، ط٢.

١١٣. في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفـــي اليوســـفي، نبـــراس للنـــشر، تونس،١٩٨٥م.

١١٤. في علمي لبعروض والقافية ، د.أمين علي السيد ، دارالمعـــارف بمـــصرم ، ١٩٧٤م .

١١٥. في فلسفة النقد ، د. زكي نجيب محمود ، دار الشروق ، بيـــروت ،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، مكينة 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 صـــالح التكريتـــي ، مطبعة الارشاد ، بغداد، ١٩٨٦م.

١٢٠. قضايا الشعر المعاصـــر،د. احمـــد زكـــي أبـــو شـــاوي، الـــشركة العربـــي للطباعة،١٩٥٩م،ط١.

١٢١. قضايا حول الشعر، د. عبده بدوي ، دار ألآداب ، بيروت،١٩٨٧م.

١٢٢. قضية الشعر الجديد ، د. محمد النويهي ، دار الفكر ، بيروت ، ط١.

١٢٣. قواعد الشعر، ثعلب ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٤٨م.

١٢٤. كافوريات المتنبي ، علي كاظم اسد ، رسالة ماجستيرعلى الآلة الطابعة ، 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 محمدأبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي ، عيسى الحلبي ، القاهرة ، ١٩٥٢م ، ط١.

١٢٧. كتاب القوافي، أبو سعيد ين 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 القادرالخطيب، مكتبة النهضة، بغداد، ط٦.

١٣٣. لزوم ما لا يلزم (اللزوميات)(١ــ٢) ، أبو العلاء المعري ، دار صادرن 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. ماالادب، جان بول سارتر،ترجمة د. محمدغنيمي هلال،القاهرة، مكتبة الانجلو ١٩٧١م.

١٤١. ماضي النجف وحاضرها ، السيد جعفر محبوبة ، مطبعة الاداب ، النجف الاشرف ،١٩٥٨م ، ط٢.

١٤٢. مبادئ النقد الادبي ، إ.ا. رتشاردز ، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٣م.

١٤٣. المتنبي شاعر تتوهج ألفاظه فرسانا وتأسر الزمان، د. علي شلق، دار الرشيد للنشر، بغداد،١٩٧٧م.

١٤٤. المثل 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 شاذلي مزهـود، دار التراث، القاهرة،ط١، ٢٩٧٥م.

١٤٨. مدار الكلمة، أمين ألبـرت الريحـاني، دار الكتـاب اللبنـاني، دار الكتـاب العربي،١٩٨٠م، ط١.

١٤٩. المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، د. رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ١٩٨٥م،ط٢.

١٥٠. مذكراتي (١ــ٢) محمد مهدي الجـواهري ، دار المنتظـر، بيـروت ، ط١، ١٩٩٩م.

١٥١. المربد مواسم ومعطيات، عبد الحميد العلوجي ، دار الشؤون الثقافية العامـة ، بغداد، ١٩٨٦م ، ط١.

١٥٢. المرشد الوافي في العروض والقوافي ، د.محمد بن حسن بـن عثمـان ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠٤م

١٥٣. المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها ، (١ــ٣) ، عبـد الله الطيـب ، 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 ،١٩٩٤ م، ط١.

١٥٦. مع الشعراء ، د. زكي نجيب محمود ، دار الـشروق ، بيـروت ، 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 والازدهـار ، د.

طارق حسون فريد ، دارالشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩م ، ط١.

١٥٩. معجم المصطلحات العروضية والقوافي ، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي ، جامعة بغداد ، كلية التربية ، ط١٩٨٦،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 العدواني ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع جامعة الموصل ، ١٩٧٩م.

١٦٧. الملل والنحل الشهرستاني ، تحقيق محمد سيد كيلاني ، بيروت ، ١٩٧٥م ، ط٢.

١٦٨. من الغربة حتى وعي الغربة، فوزي كريم ، مديرية الثقافية العامة ، كتاب الجماهير(١٣) ،١٩٧٢م.

١٦٩. المنطق ، محمد رضا المظفر ، مؤسسة النشر الاسلامي ، قم ، ط٣.

١٧٠. مهرجان المربد الشعري الثاني، مديرية الثقافة ، العامة وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٢م.

١٧١. مواقف في الادب والنقد ، د. عبد الجبار المطلبي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، دا ر 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 مآخذ 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 ـ 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. آفاق نجفية (مجلة)، العدد(٢)، ٢٠٠٦م.

٢. الأقــلام (مجلة) ، العدد(١٠)، تشرين الأول ،١٩٨٦م ، العــدد (٢/١) الــسنة ١٩٩٣م ، العدد (٥) ، ايار ١٩٨٩م.

٣. بانيقيا ، العددان (١) و(٢) السنة الثالة ٢٠٠٧

٤. البينة(جريدة) ، العدد(١٨٤)، الخميس ٢٠٠٦/٨/١٧م.

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 العددالثالث والرابع (٢) ، الاتحاد العــام للادبــاء والكتــاب / فــرع النجف١٩٩٩م.

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(١ــ٢) ، ١٩٥٩م.

١٣. شعر(مجلة) ، العدد(٣٨) ، بيروت ، ١٩٦٨م.

١٤. الــصباح (جريــدة) ، العــدد(١٠٢٨) ، الــسبت 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(٣ــ٤) ،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 ١١ــ١٦ تموز ١٩٨٢م ، إلى العدد١٣٧، ٢٥ ايلول ــ ١ تشرين الأول ١٩٨٢م.

٢٢. مجلة الثقافة الأجنبية(مجلة) ، العدد(٢) ، ١٩٩١م.

٢٣. المجلة(مجلة) ، من العدد(١٢٦) ١٠- ١٦ تموز الى العدد ١٣٧ ، ٢٥ايلول- ١ تشرين الاول من عام ١٩٨٢م-١٤٠٢هـ والعدد (٧٥١) ، ٩ تموز من عام ١٩٩٤م.

٢٤. مسارات ، العددالثالث ، السنة الثانية ، خريف وشتاء ، ٢٠٠٦م.

٢٥. المشهد الثقافي الجديد (مجلة) ، اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين، فرع النجف، ٢٠٠٠م.

٢٦. الموقف الثقافي(مجلة) ، العدد(٢٨) ، تموز ــ آب ٢٠٠٠م .