T.C.
BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

EL-CEVÂHİRÎ'NİN ÖVGÜ ŞİİR LERİNDE BERÂ'ATÜ'L-İSTİHLAL

Hazırlayan

Zuhdi Mohammed Ahmed

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Husain ASWAD

Bingöl-2018

T.C.
BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
ARAP DİLİ VE BELAGATI BİLİM DALI

EL-CEVÂHİRÎ'NİN ÖVGÜ ŞİİR'LERİNDE BERÂ'ATÜ'L-İSTİHLAL

Hazırlayan

Zuhdi Mohammed Ahmed

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Husain ASWAD

Bingöl-2018

الجمهورية التّركية
جـامعـة بينغـــول
معهد العلوم الاجتماعية
قسم اللّغة العربية

براعة الاستهلال في القصائد المدحية عند الجواهري

رسالة ماجستير

الطالب
زهدي محمّد أحمد

بإشراف
الأستاذ الدكتور: حسين أسود

بينغول ـ ٢٠١٨

المحتويات

I .....BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

III ..... المقدمة

VI .....ÖZET

VII .....Abstrack

VIII ..... الملخص باللغة العربية

IX ..... المختصرات

١ ..... التمهيد

نبذة عن حياة الشاعر محمّد المهدي الجواهري.....١

اسمهُ ١

ولادته.....١

نشأتُهُ.....٢

وفاته ٤

بيئتهُ الاجتماعية ٥

بيئة النجف ٦

ثقافتهُ.....٦

١١ ..... الفصل الأول: تأصيل المصطلح

المبحث الأول: مفهوم ((براعة الاستهلال)) ١٢

المطلب الأول: تعريف "البراعة والاستهلال".....١٢

المطلب الثاني: براعة الاستهلال بين التعريف اللغوي والاصطلاحي.....١٦

المطلب الثالث: آراء النقاد والبلاغيين حول براعة الاستهلال ١٩

أولًا – تسمية لفظ (الاستهلال):.....١٩

ثانيًا - موضع (الاستهلال): ٢٠

ثالثًا: وظيفة الاستهلال.....٢١

المبحث الثاني: "براعة الاستهلال" تاريخيًا.....٢٢

المطلب الأول: عصر ما قبل الإسلام والعصر الأموي ٢٢

المطلب الثاني: العصر العباسي والعصر الحديث.....٢٦

المطلب الثالث: براعة الاستهلال في شعر الجواهري ٢٨

المبحث الثالث: خصائص مدحياته ٣٣
المطلب الأول: (الأدب والشعر عند الجواهري) ٣٤
المطلب الثاني: (القصيدة وأغراضها عند الجواهري)..... ٣٩
المطلب الثالث: (الجواهري والمدح)..... ٤٤
الفصل الثاني: مستويات التحليل الجمالي في القصائد المدحية عند الجواهري..... ٤٩
المبحث الأول: المستوى الصوتي (البنية الإيقاعية)..... ٥٠
المطلب الأول: نمط الإيقاع الثابت (الوزن والقافية)..... ٥١
المطلب الثاني: الإيقاع المتحرك (التكرار، الجناس)..... ٦٦
المبحث الثاني/ المستوى التَّركيبي..... ٧٥
المطلب الأول: تناسب الألفاظ ٧٥
المطلب الثاني: التقديم والتأخير..... ٨٢
المطلب الثالث: الجملة الإنشائية الطلبية ٨٧
المبحث الثالث/ المستوى البلاغي ٩٩
المطلب الأول/علم البديع (المطابقة، التورية)..... ١٠٠
المطلب الثاني: علم البيان (التشبيه، الكناية، الاستعارة، المجاز)..... ١٠٥
الفصل الثالث: الدراسة التطبيقية ١٠٨
المبحث الأول: مدح الملوك والرؤساء والوزراء ١٠٩
المطلب الأول: مدح الملوك (فيصل الأول، والحسين الهاشمي)..... ١٠٩
المطلب الثاني/ مدح الرؤساء (القوتلي، وغاندي)..... ١٢٠
المطلب الثالث: مدح الوزراء (عبد المهدي، صالح مهدي العماش)..... ١٣٠
المبحث الثاني: مدح الأهل والأقارب، والأصدقاء، والمعارف ١٣٨
المطلب الأول: مدح أهله ١٣٨
المطلب الثاني: مدح الأصدقاء..... ١٤٧
المطلب الثالث/ مدح الأحبة والمعارف..... ١٥٤
المبحث الثالث/ مدح الشعراء والكتاب ١٦١
المطلب الأول/مدح شعراء العصر العباسي..... ١٦١
مديح الشاعر أبي الطيب المتنبي: ١٦١
المطلب الثاني/ مدح الشعراء الأحيائيين ١٧٢
المطلب الثالث/ مدح الشعراء والكتاب في عصره ١٧٧

الخاتمة والنتائج..... ١٨٧
المصادر والمراجع ١٩٤

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım ***"El-Cevâhirî'nin Övgü Şiir'lerinde Berâ'atü'l-İstihlal"*** adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

/ /2018

İmza

Zuhdi Mohammed Ahmed

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

[Öğrencinin Adı Soyadı] tarafından hazırlanan *["**El-Cevâhirî'nin Övgü Şiir'lerinde Berâ'atü'l-İstihlal"**]* başlıklı bu çalışma, *[Savunma Sınavı Tarihi]* tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda *[oybirliği/oy çokluğuyla]* başarılı bulunarak jürimiz tarafından *[Anabilim Dalının Adı]* Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı, Adı ve Soyadı)

Başkan: İmza: ……..

Danışman: İmza: ……..

Üye: İmza: ……..

ONAY

Bu Tez, Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ...../..../ 201.. tarih ve ..... sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Unvanı Adı Soyadı

Enstitü Müdürü

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

يُعَد الشاعر محمّد مهدي الجواهري واحدًا من أهم شعراء القرن العشرين على مستوى قصيدة الوزن التي تسمى (القصيدة العمودية)، حيثُ استطاع بعبقريته وذكائهِ وفطنتهِ وسرعة بديهتهِ أن يتفوق على كثير من شعراء عصرهِ.

لقد كان في حياتهِ متفوقاً سريع الحفظ، وإذا كان شعراءُ العصر الجاهلي يحفظون القصيدة من سماعها مرةً واحدةً، ويكونون رسلاً بين القبائل العربية، فلقد تجدّد هذا العمل من خلال العبقرية الشعرية لمحمد مهدي الجواهري، إذ كان يستطيعُ أن يحفظ عشرات الأبيات خلال وقت قصير وبسرعة فائقة، وكان بإمكانه أن ينظم عشرات الأبيات في القصيدة الواحدة وفي موضوعٍ واحدٍ، ومن أهم مميزاتهِ أنهُ كان شاعر بداهة وارتجال بموهبة كبيرة لا تُدانى، وكان ينظم القصيدة ارتجالاً ويلقيها بثقة واعتداد في كل المحافل الأدبية والسياسية والاجتماعية والثقافية العامة، هذا من ناحية الكَم وكيفية الإلقاء.

أما من حيث الثروة اللغوية التي تمتعَ بِها الجواهري، فإننا نستطيعُ القول: إنهُ فاقَ أقرانهُ، ولولا أن الاستشهاد بالشعر العربي في قواعد اللغة قد توقّف منذ العصر العباسي فإننا نستطيعُ القول: إنّ شعره جديرٌ وحريٌّ بالاستشهادِ في مجال الأدب والنحو والصرف والبلاغة، وأن المتتبع العادي لا يستطيعُ فهمَ المعاني الظاهرة والباطنة لقصائدهِ، بل عليهِ أن يبحث في بطون كتب معاجم اللغة للكشف عن مضامينِها.

ومن ناحيةٍ أخرى فإن شاعرنا يُعَد إنساناً جريئًاً في أغراضه الشعرية، حيثُ استطاعَ أن يمزج بين الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية واللغوية في شعره، لذا لم يختص بجانبٍ معين من الشعر؛ بل استطاع أن يطرق جميع الأغراض الشعرية، ولقد دفع الكثير من الضرائب المتتالية ثمنًا باهظًا لمواقفهِ الجريئة في الكشف عن فساد الفاسدين، ونظرًا لأنّ الشاعر كان يغوص في محيط الشعر فلا يمكن لباحثٍ مثلي أن يلمَّ بجميع جوانب شعرهِ إذ إن ذلكَ يتطلب جهودًا كبيرةً؛ وذلك لأن كل بيتٍ من أبيات شعرهِ يحتاجُ إلى صفحات للإضاءة والتحليل، ولكنني ارتأيت أن أتطرق في بحثي هذا إلى جزئية واحدة من فنه الشعري وهي براعة الاستهلال في القصائد المدحية.

لقد كانَ الجواهري عملاقاً في وصف الملوك والرؤساء والقادة ورجال الدولة، وكذلك الأهل والأقارب والأصدقاء، والكتاب والشعراء....إلخ، وبِلا شك فإنهُ سليلُ عائلةٍ رفيعةٍ على جميع المستويات، وبذلك كانت ثقافتهُ عالمية شاملةً، ونعتقدُ أن السرَّ الإلهي يكمنُ في ذلكَ، حيثُ إنهُ عكف على دراسة القرآن الكريم وحفظهِ منذ صغرهِ فأفاد من لغة القرآن الكريم ولغة الشعر القديم، فأصبح الجواهري العملاق الشعري الذي ملأ الأوساط الأدبية ضجيجًا وجدلاً.

أهمية الموضوع

الحديث عن شاعر العرب الشاعر محمد مهدي الجواهري يحتل مكانة عالية في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة؛ إذ إن ذلك يعني بيان قدرة الشعر العربي على التواصل مع الزمان والمكان، ومع الحدث، ومع الحياة الاجتماعية للمجتمعات، فإنها كالشمسِ تدور وتتجدد أينما أشرقت، ونحنُ بدورنا قد قمنا بالحديثِ عن موضوعٍ مهم لشاعرٍ امتلك ناصية الشعر وانتزع بجدارة واستحقاق لقب شاعر العرب الأكبر.

أسباب اختيار الموضوع:

إن كل عمل يقومُ به الإنسان لا بُدَّ أن تدفعهُ أسباب ذاتية أو موضوعية لغرض الإبداع والمثابرة حتى يحصل على نتائج مثمرة، ولعل من أبرز الأسباب التي دعتنا إلى كتابة هذا البحث ما يأتي:

يعدّ الجواهري عملاقاً من عمالقة العصر، وهو من الأهمية بمكان بحيث وصفه الكثيرون بأنه آخر فحول القصيدة العربية التقليدية في الشعرية العربية، ومن الوفاء لعظمائِنا أن نفتخر بهم، ونجدد ذكراهم، ونجدد مآثرهم، ولاسيما ونحن في الوسط الجامعي تقع علينا أمانة كبيرة وهذا جزء من الوفاء لهذا الرجل.

إن المادة اللغوية التي وفّرها الجواهري للوسط الثقافي تستحق هذا الاهتمام فإنهُ يذكرنا بالروائع الشعرية في مختلف عصور الأدب العربي من الجاهلي الموروث إلى الحديث المعاصر، ونحن دارسي الأدب تقع علينا مسؤولية كبيرة لتخليد ذكرى هذا الشاعر الكبير وفاءً وعرفانًا و إعجابًا بعطائه الشعري غير المحدود.

المصادر

من خلال متابعتنا لشعر الجواهري بغية الحصول على كتاب أو أبحاث ترشدنا في بيان معاني شعرهِ، ولكن لم يتحقق هذا الأمل؛ لذا كان علينا أن نبحث في بطون الكتب لشرح تلك الأبيات وفكّ شفراتها، ومن أبرز المصادر التي اعتمدنا عليها هي:-

١- الجواهري شاعر الكلاسيكية الفخمة // إعداد : هاني الخير.

٢- الجواهري حياتهُ وشعرهُ // يوسف عطا الطريفي .

٣- أزمة المواطنة في شعر الجواهري // فرحان اليحيى.

٤- الجواهري فارس حلبة الأدب // محمد جواد الغبان.

٥- الجواهري آخر الفحول // د. محمد عبد العزيز الموافي.

عرض الموضوع

وجاءت هذه الرسالة من تمهيد وثلاثة فصول، وكل فصل يتكون من ثلاثة مباحث، وكل مبحث منقسم على ثلاثة مطاليب، ففي التمهيد تكلمت عن سيرة موجزة للشاعر الكبير ((محمد مهدي الجواهري))، اسمهُ، ولادتهُ، ونشأتهُ، ووفاته، تحت عنوان (سيرتهُ الذاتية) التي يمكن أن تكشف عن جزء من شخصيته، وتتضمن الحديث عن ثقافتهِ وبيئتهِ الاجتماعية.

ثم تحدثنا في الفصل الأول تأصيل مصطلح "براعة الاستهلال" وعلاقته بشعر الجواهري، أمّا في الفصل الثاني فقد تطرقنا عن نماذج تحليلية للاستهلال في شعر الجواهري وفق ثلاثة مستويات (الصوتي والتركيبي والبلاغي)، ثم عرضنا في الفصل الثالث نماذج تحليلية تطبيقية تمثل براعة الاستهلال في القصائد المدحية عند الجواهري.

فإن كُنا قد وفقنا في عملنا فتلكَ نعمةٌ من الله وفضله، وإن خاننا الصواب، فهذا شأن العبد فنلتمسُ العذرَ من أساتذتنا الأفاضل وجزاهم الله خيرَ الجزاء.

الباحث:

زهدي محمّد أحمد

ÖZET

Bu çalışma belâgat konularından olan (Berâetü'l-istihlâl) sanatının Irak'lışair Muhammed Mehdî el-Cevâhirî'ninmedih (övgü) şiirlerindeki konumun tespitine yönelik bir çabadır. Konunun pratik ve teorik olmak üzere iki boyutunun yanı sıra arzulanan neticeye ulaşmak amacıyla el-Cevâhirî'nin övgü şiirlerinden seçilen örneklerin çözümlenmesinden yola çıkılarak bu konuda bize fikir sağlayabilecek, konu ile ilgili önemli sonuçlara ve amaca ulaştıracak tüm yöntemler kullanılarak söz konusu kavramın tarihsel süreci de kapsamlı bir şekilde araştırılmıştır.

Yazar çalışmasında kaynak olarak iki ana unsura dayanmıştır. Birincisi belâgat ile edebiyat eleştirisi eserleri, ikincisi ise şairin örneklerindeki uygulamalardan elde edilen bilgilerdir.

Çalışma önsöz, giriş ve üç bölümden oluşmaktadır. Bölümlerin her birisinde de üç alt başlık bulunmaktadır. Girişte büyük şair Muhammed Mehdî el-Cevâhirî'nin şahsiyetine dair bize ipuçları verebilecek hayatından bahsedilmiştir. Ayrıca şairin kültürel ve sosyal çevresine dair bilgiler de aktarılmıştır.

Birinci bölümde (Berâetü'l-istihlâl) kavramının konumu ve el-Cevâhirî'ninşiirleriyle olan ilişkisine değinilmiştir. İkinci bölümde el-Cevâhirî'nin şiirlerinde (Berâetü'l-istihlâl) sanatının sözlü, yapısal ve belâgat açısından çözümlü örneklerine yer verilmiştir. Üçüncü bölümde el-Cevâhirî'nin övgü şiirlerinde (Berâetü'l-istihlâl) sanatını temsil eden uygulamalı çözümlü örneklere değinilmiştir. Sonuç kısmında ise araştırma neticesinde elde edilen bulgular kanıtlarıyla birlikte sunulmuştur.

Anahtar kelimeler: el-Cevâhirî, Berâetü'l-istihlâl, Belâgat, Medih şiirleri, Arap edebiyatı.

Abstrack

This work is an effort to determine the position of the art of the rhetoric (Berâtü'l al-istihlâl) in the poems of the Iraqi poet Muhammad Mahdi al-Jawahiri (praise).

In order to reach the desired result, besides the two dimensions as practical and theoretical, the historical process of the concept has been extensively explored by using the methods of Cevahirî's praise poetry and by analyzing the selected examples,

The author is based on two main sources of study. The first is rhetoric and literary criticism works, and the second is information obtained from practices in poetry.

The study consists of preface, introduction and three chapters. There are three subheadings in each of the sections. In the introduction it has been told about the life of the great poet Muhammad Mahdi al-Jawahiri that can give us clues about his personality. In addition, information on the cultural and social environment of the poet is also conveyed.

In the first part, the relation between the position of the concept (Berâtü'l-istihlâl) and its al-Jawahirî is mentioned.

In the second part, examples of al-Cevahirî's poetry (Berâtü'l-istihlâl), which are analyzed in terms of oral, structural and belâgat, are given. In the third chapter, applied practical examples representing the art of al-Cevahiri's praise poems (Berat al-istihlâl) are mentioned.

In the conclusion part, findings are presented together with the findings of the research

Key words: el-Cevâhirî, Berâetü'l-istihlâl, retorik, Medih poems, Arabic literature.

الملخص باللغة العربية

وقد تحدثنا في البحث محاولة لتأصيل موضوع ((براعة الاستهلال)) عند الشاعر العراقيّ محمد مهدي الجواهريّ في القصائد المدحية، وحاولنا ندرس مستوى النظريّة والتطبيق في مجال الإجراء النقديّ التحليليّ أن يجد تطبيقات للمعاني المتعددة التي يشملها مصطلح "براعة الاستهلال" في قصائد الجواهري المدحيّة على نحو مخصوص، مستخدما كل ما هو متاح من أساليب يمكن أن توضح الفكرة وتحللها وتصل بها إلى نتائج بحثية مهمة.

اعتمد الباحث في دراسته لهذا الموضوع على نوعين من المصادر والمراجع أولها تأصيليّ يتمثّل بكتب النقد والبلاغة، وثانيها داعم لآراء الباحث في أثناء التطبيق.

تتكون هذه الرسالة من مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول، وكل فصل يتكون من ثلاثة مباحث، ففي التمهيد تكلمت عن سيرة موجزة للشاعر الكبير ((محمد مهدي الجواهري)) التي يمكن أن تكشف عن جزء من شخصيته، وتتضمن الحديث عن ثقافتهِ وبيئتهِ الاجتماعية.

ثم تناولنا في **الفصل الأول** تأصيل مصطلح "براعة الاستهلال" وعلاقته بشعر الجواهري، أمّا في **الفصل الثاني** فقد تطرقنا عن نماذج تحليلية للاستهلال في شعر الجواهري وفق ثلاثة مستويات (الصوتي والتركيبي والبلاغي)، ثم عرضنا في **الفصل الثالث** نماذج تحليلية تطبيقية تمثل براعة الاستهلال في القصائد المدحية عند الجواهري، وختمناه بـ **النتائج التي ذكرتها اهم ما توصلنا إليها اثناء البحث.**

الكلمات المفتاحية: الجواهري، براعة الاستهلال، البلاغة، القصائد المدحية، الأدب العربي.

المختصرات

(Kısaltmalar)

- أ: الأستاذ
- أط: الأطروحة
- ت.ط: تاريخ الطبع
- ت: تأريخ الوفات .
- تح: التحقيق
- تر: الترجمة
- ج: الجزء
- د: الدكتور
- دو: الدورية
- ر: الرسالة
- س.ت: سنة التقديم
- س.خ، أو س.ج: سنة التخرج، أو سنة الجامعية
- ص: الصفحة
- ط: الطبعة
- ع: العدد
- م: الميلادية
- مج: المجلدة
- هـ: الهجرية

الإهداء

إلى

الشاعر العبقري

محمّد المهدي الجواهري

أهدي هذا الجهد المتواضع

الشكر والتقدير

الشكر بعد الله سبحانه وتعالى لكلّ من مدّ لي يد العون في إعداد هذه الرسالة المتواضعة، ولاسيّما أستاذي الفاضل الدكتور (حسين أسود) إذ تفضّل بقبول الإشراف على رسالتي مع كثرة مشاغله، جزاه الله عنّي خير الجزاء، فقد وجّهني التوجيه العلميّ الصحيح ولم يبخل عليّ بما وجدَهُ مناسباً وضرورياً لتقويم عملي وتصحيحه واستكمال مقوّماته العلميّة حتى وصل إلى ما هو عليه الآن، فله منّي أجمل الشكر وأجزل الثناء والعرفان.

وأودّ أن أشكر البروفيسور الكاتب والناقد العراقيّ الدكتور (محمّد صابر عبيد) الذي لم يبخل عليّ بمشورةٍ أو نصيحةٍ كان لها أثرها في مسيرة البحث، وأستاذي العزيز (فارس حسن محمّد أمين)، والأستاذ الكريم (مقداد محمّد شكر)، وأخي في الله الأستاذ (مؤيد إسماعيل محمّد علي)، والصديق الوفي (سلمان يونس سمايل)، والأديب الشاعر (عماد الدين غياث دحدوح)، على ما بذلوه من جهدٍ لتشجيعي على إكمال بحثي وتقديم المساعدة العلميّة الثريّة حتى يرتقي إلى المستوى المطلوب، فلهم منّي جزيل الشكر والامتنان.

والشكر موصول لجامعة (بنكول) في الجمهوريّة التركيّة بأساتذتها العلماء والعاملين فيها، وأخصّ بالذكر معهد العلوم الاجتماعيّة، وقسم اللغة العربيّة، وكليّة الدراسات العليا، ومكتبة الكلية، والحمد والشكر لله من قبلُ ومن بعدُ.

وأسأل اللهَ لهم التوفيق

التمهيد

نبذة عن حياة الشاعر محمّد المهدي الجواهري

اسمهُ

هو "محمد مهدي الجواهري"[١]، "ابن 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، أمّا أمّه: فهي فاطمة بنت الشيخ شريف الجواهري"[٢].

ولادته

أمَّا مولده فلم تذكره المراجع التي كتبت عن سيرته، فلا نرى جوابًا صريحًا محددًا عن مواليده، فمثَّلا في كتاب الالتزام في شعر محمد مهدي الجواهري كتب مؤلفه "لا ندري في أي سنةٍ ولد الجواهري بالضبط، قيل: إنّه ولد عام: ١٨٩٩، وروي عام: ١٩٠٠، وعام: ١٩٠١، والشّاعر كان يذكر دائماً على أنّه وُلِدَ: ١٩٠٣، ويرى الدكتور علي جواد الطاهري أنّه ولد يوم الأربعاء، السادس والعشرين من تمّوز سنةَ ١٨٩٩"[٣].

ومن الروايات التي تتناول تحديد سنة ولادته "قيل: إن الجواهري وُلدَ سنة: ١٩٠٣، وقيل إنه وُلدَ سنة: ١٩٠١ وأرّخ آخرون لولادته في النجف في ١٨ ربيع الثاني عام ١٣١٨ هجري، ١٩٠٠ ميلادية"[٤]. في حين " طلب من الجواهري عام ١٩٧٢ أن يكتب عن نفسه فكتب: " أنا محمد مهدي الجواهري، في الثانية والسبعين، في بيت صغير من بيوت النجف وُلدت عام١٩٠٠ ميلادية"[٥].

---

١. محمد مهدي الجواهري، ذكرياتي، دار الرافدين، ت.ط: (١٩٨٨م)، ط١، ج١، ص٤٤.

٢. المصدر السابق، ج١، ص٤٤.

٣. جعفر بهاء الدين وعلي أكبر مراديان، الالتزام في شعر محمد مهدي الجواهري، دار الكاتب العربي، ت.ط: (١٤٣٢هـ/٢٠١١م)، ص١٤.

٤. يوسف عطا الطريفي، شعراء أعلام محمد مهدي الجواهري حياته وشعره، الأهليّة للنشر والتوزيع، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، ت.ط: (٢٠١٤م)، ط٣، ص٧.

٥. يوسف عطا الطريفي، شعراء أعلام محمد مهدي الجواهري حياته وشعره، مصدر سابق، ص٧.

ونحن لا نستطيع أن نحدد مواليده بتاريخ معين، حيث تعمّد الجواهري إخفاء تاريخ مولده لأسباب يجهلها كل من درسه، وكان يمزح عندما يسألونه عن مواليده فمرة يخرج جواز السفر فيقول انظروا إلى مواليدي، ومرة أخرى يذكر غير التاريخ المذكور في جواز السفر، وكان ينظر إلى الأمر بالسخرية المعروفة عنه.

نشأتُهُ

نشأة الشاعر محمد مهدي الجواهري بحسب أكثر المؤرخين لحياته في "أسرة نجفية دينية وشعرية وتراثية، هي التي ساهمت في صنع الجواهري؛ فقد كان والده شاعرًا وشقيقه شاعرًا، وكذلك ابن عمته علي الشرقي"[١].

من الناحية الأدبية " فهو من أسرة نجفية عريقة بالعلم، وعريقة بالشعر أيضًا، إذ يصح أن نقول فيه: إنَّ الشعر يعيش في دمه، وكل جارحة من جوارحه، فهو لا يتنسم إلاّ بالشعر، ولا يأكل ولا يشرب إلاّ ما هو مغموس بالشعر، يصابحهم الشعر ويُماسيهم، ويعايشهم ويعايشونه صبيانًا، وشبابًا، ورجالاً، وكهولاً، شيوخًا، فنحن لا نغالي ـ إذن ـ إذا قلنا: إنَّ الجواهري فتح عينيه أول ما فتحها على أسرة يتغلغل الشعر في كل ذرة من ذرات كيانها"[٢].

فأدرك الشاعر الوعي الشعري والثقافي مبكرًا وسط هؤلاء الأدباء في النجف، حيث نظم الشعر وهو صغير.

نشأ الجواهري أيضًا في كنف بيت "محافظ، وتربى في حضانة أمِّه ورعاية والده كما لقي عناية خاصة من خادمة الأسرة (تفاحة)"[٣].

وكذلك نشأ الشاعر بعبقريته الشعرية العالية "محمد مهدي الجواهري بين أفراد أسرته السبعة، وتربى في حجر أمه ورعاية والده وعناية مربيته التي أخلصت كثيرًا واعتنت

---

١. هاني خيّر، محمد مهدي الجواهري شاعر الكلاسيكية الفخمة، دار مؤسسة رسلان، دمشق، سوريا، ت.ط: (٢٠١٥م)، ص١٧.

٢. محمّد جواد الغِبَّان، الجواهري فارس حلبة الأدب، دار مدى، بيروت، لبنان، ت.ط: (٢٠٠٦م)، ط١، ص٢٤-٢٥.

٣. فرحان اليحيى، أزمة المواطنة في شعر الجواهريّ، مكتبة الأسد، دمشق، ت.ط: (٢٠٠١)، ص٥٨.

بالطفل"[١]، و"توفي جده وكان عمره ثلاث سنوات، فاختزنت الحادثة في ذاكرته كما اختزن ما كان يدور من حوله، وبعد أن تعدى الخامسة من عمره توفيت جدته لأبيه ((صيته))... وأقيمَ لها حفل كان يسمى الفاتحة وكان الطفل يسمع ويرى، وقد أثرت هذه الفاتحة كثيرًا في نفس المهدي..."[٢]، و" كان لوالده علاقة خاصة بولده بحيث لم يكن يستطيع النوم إلا إذا كان المهدي في جواره، كان والده يريد لابنه أن يكون فقيها، ففرض عليه حياة الكبار ليتعلمَ سلوكيات وكلمات رجال الدين وأصحاب العمائم واللحى الكثة"[٣].

وعندما كان الجواهري صغيرًا في السنوات الأولى عاش في جوٍ هادئ، فأمه تحنو عليه وخادمة البيت تلاطفه وتؤانسه، وتقصّ عليه الحكايات المسلية، وتروي له الأساطير المستمدة من واقع العبيد الأليم، وهي واحدة منهم ، حيث ترى نفسها غريبة مسلوبة الإرادة، فتذكر كيف يباع العبيد ويشرون، وكيف يفارق الأطفال منهم آباءهم وأمهاتهم فتشعر بالتمزق، فتمتزج الحكايات بالدموع، ويصعب أن يمر هذا من دون أن يترك أثرًا من الرقة والتعاطف، وربما ترك أيضًا أسى وحزنًا في نفس المهدي، وقد شكل عند الجواهري راسبًا نفسيًّا واجتماعيًّا فيما بعد، ثم تحول إلى مواقف حادة من التناقضات الاجتماعية [٤] في قصائده ومواقفه.

ولو تأملنا في بعض أقواله التي ذكرها في كتابه: (ذكرياتي) لَوجدنا أن الجواهري نشأ نشأة مشابهة لحياة شعراء البادية في عصر ما قبل الإسلام من حيث بداهة الشعر وبساطة الحياة؛ حيث قال: " ولدت على أرضٍ ملحية عطشى بالرغم من أنها على مقربة ميل أو ميلين من مياه الفرات، على الحد الفاصل بين بستانين الكوفة والحيرة (التي كانت ذات يوم رياض العباسيين والساسانيين والمناذرة)، وبين الصحراء الممتدة إلى نجد والحجاز حتى الربع الخالي، فانفتحت نظرتي الأولى على أفق الصحراء الممتد إلى الأبدية، وتعلمت أول ما تعلمت التحمل والزهد الذي يميز ((صل الفلاة))"[٥].

---

١. يوسف عطا الطريفي، محمّد مهدي الجواهري حياته وشعره، مصدر سابق، ص٩.

٢. المصدر السابق، ص٩.

٣. المصدر السابق، ص١٠.

٤. فرحان اليحيى، أزمة المواطنة في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص٥٨ – ٥٩.

٥. محمّد مهدي الجواهري، ذكرياتي، مصدر سابق،ج١، ص٢٩.

وقال أيضًا: "بين آونة وأخرى تضيق عيناي بمشهد الصحراء الجافة اللانهائية، فنفرّ منها أنا وعائلتي إلى شواطئ النجف، حيث كان (الخورنق والسدير) و قصور المناذرة، ومنها فإلى بساتين الشوافع- والكوفة- والحيرة، فألوذ كالحمامة بالماء الرقراق المزغرد والطين النديّ، وأتملى وأتلمس بأناملي الصغيرة أزهار الشيح والقيصوم و الخزامى، وفيها بعد ذلك بكثير عرفت لماذا قال النعمان بن المنذر وهو يتملاها: ((انزعوا كف من قطع واحدة منها)) ! فسميت بشقائق النعمان"[١].

ولذلك نجد في شعره تأثرًا بطبيعة نشأته وأرضه حيث طبعت هذه النشأة القاسية شعره وكتاباته الأولى بطابع القوة والشدة، إلى أن تنقل إلى المدن ورأى الحضارة، فرقّ شعره ولطف نسجه وعذبة ألفاظه الشعرية.

وفاته

توفيَ الجواهري في دمشق بتاريخ "السابع والعشرين من تموز عام ١٩٩٧م ، في أرض الغربة بعيدًا عن أرض الآباء والأجداد"[٢]، و"كان تشييع الشاعر إلى مثواهُ الأخير ذا صفة رسمية وشعبية عالية المستوى والرفعة، حضره ممثل عن الرئيس حافظ الأسد وعدد كبير من الوزراء؛ تقديرًا لمكانته الأدبية، وجماهير كثيرة من محبيهِ و متابعيهِ من الأوساط الثقافية، وألقيت هناك كلمات التأبين"[٣].

وهكذا شاءَت الأقدار وسارت على عكس ما كانت تشتهيه سُفُنُ الجواهري، فلم يتهيأ لهُ أنْ يرى وطنهَ العراق الحبيب في الساعات الأخيرة من عمرهِ كما كان يشتهي، ولم يُودّعه إلا من بعيد بإيماءة من كفِّه المرتعشة الملوِّحة بلا جواب، ولم يغتسل بماء دجلة الخير الذي غنى له كثيرًا؛ لأنَّ الحكام منعوهُ من دخول العراق حيًّا كان أو ميتًا، "وأخيرًا جرى تشييع الجواهري في موكب رسمي وشعبي مهيب في مدينة دمشق، ودُفِنَ جثمانهُ في مقبرة (السيدة زينب) في

١. محمّد مهدي الجواهري، ذكرياتي، مصدر سابق، ج١، ص٣٠.

٢. هاني الخير، محمّد مهدي الجواهري شاعر الكلاسيكية الفخمة، مصدر سابق، ص١٣.

٣. فرحان اليحيى، أزمة المواطنة في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص٦٩.

دمشق بين الدموع الصامتة، والحسرات الناطقة، وكل المُشيِّعين الذين ساروا وراء جثمانهِ من الشاميين، والعراقيين المُهجرين"[١].

بيئتهُ الاجتماعية

لكل بيئة نشأة فريدة، والشاعر هو هذا الجوهر الفريد، وبمعنى آخر مدينة النجف هي التي أنتجت هذا الشاعر الموهوب الذي تفتحت عيناه "على آفاقها الأدبية، التي يُعطر أجواءها، ويُغذي أبناءها الذين كانوا لا يتنفسون إلاّ بالشعر، ولا ينطقون إلاّ بالشعر، ولا يجدُّون ولا يمزحون إلاّ بالشعر، فكان الشعر بالنسبة لهم يعني كل شيء في حياتهم التي كاد الشعر أن يكون فيها لغة التخاطب اليومية"[٢].

وكذلك أخذ الجواهري من النجف نشأة تختلف عن نشأة غيره من شعراء عصره (مجايليه) إذ إنه "اكتسب من البيئة النجفية نزعة الاستشهادية، وروح المغامرة، وركوب المخاطر دون وجل أو تردد، فكان يجنح إلى التحدي والتمرد والثورة، وهو ما كان يروق له سوى الشعر، وأن يستمع إلى شاعر ينشد شعره في ندوة أدبية، أو في مجلس، فالشعر كان يحتله ويجعله يتعبد في محرابه بخشوع وصفاء، ولا يخفى على القارئ الكريم أنَّ النجف كانت متميزة بكثرة الشعراء الكبار فيها"[٣].

كما نلاحظ أن الشاعر أخذ من بيئته الكثير من سلوكيات النجف ومنها طيبتهم وعشقهم لمدينتهم حيث انعكس ذلك على شخصيته، كما أشار إلى ذلك (د. جعفر بهاء الدين) في كتابه الالتزام في الشعر محمد مهدي الجواهري، حيث قال: "لا شك أنّ أخلاق الجواهري وشخصيته مرتبطة أشدّ الارتباط بالبيئة العراقية والمذهب الشيعيّ الذي يعَدُّ العراق مركزه الأوّل من الناحية الزمنية ومن ناحية الأهمّية لدي الطائفة الشيعية، أضف إلى ذلك أنّ العراق ليس فقط

---

١. محمّد جواد الغبّان، الجواهري فارس حلبة الأدب، مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد- العراق، ت.ط: (٢٠٠٦)، ط١، ص٢٤٥-٢٤٦ .

٢. المصدر السابق، ص٢٣.

٣. هاني الخيّر، محمّد مهدي الجواهري شاعر الكلاسيكية الفخمة، مصدر سابق، ص٨.

مركز الحضارة والثقافة في العهد الإسلامي، بل لا تقلّ أهمّيته في عصور ما قبل الإسلام؛ حيث كان شاهد الحضارات العظمى أمثال الإمبراطورية الساسانية، وحكومة المناذرة"[١].

وأخذ وطنيته الواضحة والعميقة من النجف، "ومن النجف نفسها تعلم الجواهري أدب الوطنية والمقاومة ضد الاحتلال ..."[٢].

أمّا لقبه، فمنسوب " إلى صاحب الجواهر؛ وهو الفقيه الأكبر: محمد حسن النجفي، الذي ألَّف الموسوعة الكبرى في الفقه الجعفري، وسماها جواهر الكلام، فلقبت أسرته بآل الجواهري، وكان موطنهم مدينة النجف حاضرة الشيعة، وحاضنة ثقافة الإسلام في عصور الانقطاع العثماني، وفي النجف أدب يتواصل مع الأدب العباسي، وفقه يقوم على الاجتهاد، وعربية بدوية تتواصل مع نجد التي تتاخم النجف"[٣]، فالنجف: أرض تتآخى فيها الأضداد، فإذا الوادي يبتلع، والسهل يندثر بالروابي، والهضاب والأرض الملحية عطشى، وماء الفرات قريب منها.

بيئة النجف

من الناحية الجغرافية "تقع النجف على رابية مرتفعة غرب الكوفة، تطل من الشمال والشرق على سهل فسيح تغمره القباب والقبور، لا تترك العين مدى اتساعها[٤]"، ونعلم أنّ النجف هي مدينة العلم والفقه والشعر بامتياز، وقد شهدت نهضة علمية وأدبية لم تشهدها المدن العراقية قاطبة، ولعلَّ السر في ذلك يعود إلى "أنَّ طالب الدين لا يحصل على مستوى عال من الوعي الفقهي ما لم يكن متمكناً من آداب العربية وعلومها وفلسفتها اللغوية" [٥].

ثقافتهُ

أخذ الجواهري ثقافته من مدينة النجف الأشرف مباشرة في بدايات عمره، والتي كانت آنذاك عاصمة للثقافة، وهو يخبرنا بذلك فيقول: "يأتي إلى النجف طلاب العلم والشعر والأدب من كل أنحاء العالم: من جبل عامل في لبنان، من (الإحسان والقطيف) في الجزيرة العربية،

١. جعفر بهاء الدين وعلي أكبر مراديان، الالتزام في شعر محمد مهدي الجواهري، مصدر سابق، ص١٩.

٢. خيال محمّد مهدي الجواهري، مسيرة قرن، وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، ت.ط: (٢٠٠٤م)، ط١، ص١٦.

٣. المصدر السابق، ص١٥.

٤. فرحان يحيى، أزمة المواطنة في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص٦٩.

٥. مصطفى جمال الدين، مقدمة الديوان، دار المؤرخ العربي، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٩٩٥م)، ص١٤.

ومن مناطق الخليج الأخرى، التي كانت آنذاك كيانات قبلية لم تكتسب بعد شكل دول وإمارات، وإضافة إلى العرب كانت النجف محطًّا لكل الوافدين عليها من كل أنحاء الأرض والوجوه الشقر مما كان يسمى حينئذ ((بروسيا القيصرية))، وفيما بعد بالاتحاد السوفيتي، أي: من جمهورياته المسلمة المتعددة، والوجوه السود من العبيد المساكين المباعين.

وفيما بين هذا وذاك من لون ولون، وكل الألوان الأخرى التي يمكن أن تتجلى في هذا السياق، فيما بين بلاد الهند والأفغان وإيران وحتى من المسلمين في دول البلقان ....الذي يأتي إلى النجف مشيًا على الأقدام، والبعيد عنها، فبوسائل النقل العتيقة والمتباطئة، ولطالما مات البعض منهم وهو في طريقه إليها"[1].

وبعد ذلك قصد شاعرنا مركز مدينة (بغداد)، والتقى بالأدباء والعلماء والصحفيين، حيث تتداول بحواسها الحياة كلها، ثم انغمس الجواهري في أجوائها واطلع على خفاياها في حرفة الصحافة التي امتهنها !!، ولم يتوقف ساكنًا في تلك الأجواء العامرة، بل تنقل إلى مدينة البصرة فنهل من آثار مدرسة الخليل بن أحمد الفراهيدي وطالبه الأخفش، ويشم بعض كتاباتهما العروضية، ومن ثمّ يرجع بمروره بمدينة الحلة والنجف ونهر دجلة ونهر الفرات ويرتع فوق طينهما ويرى الحمائم والعصافير والبساتين والنخيل، و تجول جنوب العراق، بل في كلّ محافظات العراق حتى صارت له روح المغامرة مثل السندباد إذ كان مهما بعد عن بغداد يحن إليها.

وكيف لا يتهيّأ للجواهري الجو العلمي في مدينة زاخرة بالعلماء والأدباء مثل النجف التي يتوافد إليها المئات من جهات العالم الأربع لكي ينهلوا من معين علمها وأدبها وثقافتها الواسعة وبيت الجواهري نفسه بيت علم وأدب إذ كان أبوه عالمًا وأخوه شاعرًا، وجدّه الأكبر عالمًا فقيهًا، والنجف تنافس مدرسة البصرة منذ أقدم العصور عندما كان اسمها الكوفة، إذ نشأ فيها علماء كثيرون وشعراء منهم أبو الطيب المتنبي، ومن ثم امتزجت ثقافته بعراقة بغداد، وكوّن لذاته ثقافة خاصة ذات روح أدبية راقية، لها أسلوبها ولها إبداعها، واتجه بأدبه اتجاهًا فريدًا، مختلفًا عن أدباء عصره.

١. محمّد مهدي الجواهري، ذكرياتي، مصدر سابق، ج١، ص٣٤.

ولعل سبب تطور النجف وازدهارها كان "على إثر انتقال (محمد بن حسن الطوسي) أحد علماء بغداد البارزين إليها سنة: ٤٥٠ للهجرة، وكان السبب المباشر لانتقاله فتنة محلية أحرِقت خلالها دار العلم التي بناها (سابور بن أردشير) كما ذكر (ابن الجوزي) وتبع هذا تحول هذه المدينة العريقة إلى جامعة إسلامية يفد إليها الطلبة من أنحاء العالم الإسلامي، فنشطت الحركة العلمية والفكرية، ثم ازدهر الأدب والشعر لما بين العلوم الإسلامية وعلوم اللغة والأدب من صلات عضوية، كما يقرر (عبد الصاحب الموسوي)"[١].

حيث بدأ يتعلم أبجدية الكتابة والقراءة قبل أن يبلغ الخامسة من عمره "على يد أخيه: عبد العزيز، وابن عمته علي الشرقي، وتعلّم أوائل سور القرآن عند (الملاية أم جاسم)، ثم انتقل إلى الدراسة التقليدية في الكتاتيب عند (جناب العالي) وإلى جانب هذه الدروس الصعبة، كان يدفع إلى مجالس الشيوخ مصحوبًا بوالده، ليستمع إلى الجدل بين علماء الدين حتى ساعات متأخرة من الليل، من دون أن يفقه الصبي شيئًا"[٢].

حتى قيل بصدد علاقته بالأدب والشعر إنّه: "اتجه طفلاً إلى الأدب والشعر حتى إنّه من شدة ولعه كان يستنسخ الدواوين والكتب الأدبية بغية اقتنائها، وأحيانًا كان يختلس خلسة دواوين الشعراء من مكتبة أخيه مستغلاً غيابه"[٣].

وكذلك اطلع الشاعر على أمهات الكتب المتاحة في مكتبات المدينة "في تاريخ الأدب كالأغاني لأبي الفرج الأصفهاني التي فتحت له نافذة أطلَّ منها على حياة القدماء، وسيرهم، وأفكارهم، ومن كثرة إعجابه بالأدب كان يتعاطى الشعر القديم، وكان شقيقه عبد العزيز يجبره على حفظ نصوص أدبية من مؤلفات الجاحظ وابن خلدون وشعراء بارزين في العصور السابقة، حتى إنه حفظ دواوين البحتري والمتنبي والمعلقات، وشيئاً من شعر المعري، لقد شكلت هذه القراءة المستديمة ثقافة الشاعر الأدبية"[٤].

---

١. جليل العطية، الجواهري شاعر من القرن العشرين، الدار البيضاء، المغرب، ت.ط: (١٩٩٨م)، ص٢٧-٢٨

٢. محمّد مهدي الجواهري، ذكرياتي، مصدر سابق، ص٤٩. فرحان اليحيى، أزمة المواطنة في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص٧٥.

٣. عبد الكريم الدجيلي، الجواهري شاعر العربية، مطبعة الآداب، بغداد- العراق، ت.ط: (١٩٧٢م)، ج١، ص٩٦.

٤. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفنية، دار المعارف، القاهرة- مصر، ت.ط: (١٩٦٥م)، ص١٧١.

وقد توافرت للشاعر ظروف مناسبة لاكتساب المعارف والعلوم والآداب خارج المدرسة فضلاً عمّا تلقاه من داخلها، "فهو إلى جانب هضمه الموروث الأدبي القديم، اطلع على حركة التجديد الفني، كما تأثر بشعراء بارزين أمثال شوقي، وحافظ إبراهيم، وإيليا أبو ماضي وسواهم، وكما قرأ لكتَّاب أوروبيين عن طريق الترجمة أمثال بايرون وغوته، وهولدرن، وإليوت، وتوماس هاردي وأناتول فرانس، و بودلير و طاغور وغيرهم، وهو معجب بما يترجم عن الحضارة الأوربية و الأدب العالمي"[١].

الشاعر محمد مهدي الجواهري أحبّ الأدب وتفقّه في اللغة وقرض الشعر مبكرًا، وكان قد "قرأ وتعمق في كل جوانب الأدب العربي منطلقًا من الفقه والعلوم الدينية ليدخل عالم الأدب والشعر الذي عشقه لحد الجنون، لدرجة أنه كاد يقرأ كل الشعر العربي، وإلى جانب تأثره بالتراث العربي، أثرت في خياله القصص والقصائد الأوربية الحديثة لا سيما الفرنسية، فشغف بقراءاتها مترجمة قبل أن يجيد الفرنسية، قرأ وأعجب كثيرًا، بـ (هكذا تكلم زرادشت)، ولا ننسى اطلاعه على الآداب الفارسية، لاسيما الخيام الذي أعجب برباعياته فترجم بعضها، كما ترجم (جناية الروس والإنكليز في إيران) من الفارسية، سنة: ١٩٢٥م، وفي صدر هذا الكتيب صورة لأبي فرات، مرتديا الزي الأزهري"[٢].

وكان الجواهري حسب طبعه الحاد يعالج القضايا الوطنية والمواقف التي تحتاج إلى حدّة في الرأي، معجبًا بالأدباء المتمردين في التاريخ الأدبي والحضاري والثقافي العالمي "ففي ذهنه صور لأفذاذ من الرجال في تاريخ الإنسانية على اختلاف اتجاهاتهم وعقائدهم لحرية الرأي والقلة البارزة لا يشترك فيها إلا نادرًا من البشر، أو لما قام بِهِ من عمل جريء يخالف فيه عامة الناس، فهو يبجل سقراط؛ لأنه شرب السم دفاعًا عن الحق والعدالة، غير آبه بالموت، ويرى في الحسين بن علي الشهيد ألطف الشخصيات التي يصعب تثمينها في تاريخ المجتمعات الإنسانية رمزًا متفردًا للفداء والتضحية، كما أنه يحترم كل الاحترام الشاعر الإنجليزي اللورد بايرون لاختراقه القوانين الاجتماعية السائدة في المجتمع البريطاني، إذ تعشقه أخته، ويرى في السيد جمال الدين الأفغاني الرجل الفذ لما تنطوي عليه نفسه من زوبعة لا تهدأ ضد الطبقات الحاكمة ومن تطوف في الكرة الأرضية من أجل الحق والعدل الاجتماعي، ويحترم (جان جاك روسو)

١. عبد الحسين شعبان، الجواهري جدل الشعر والحياة، مصدر سابق، ص٢١١.

٢. محمّد عبد العزيز الموافي، الجواهري آخر الفحول، مصدر سابق، ص٨٢-٨٣.

إذ هو يخشى المجتمع الفرنسي المتزمت آنذاك حين سجل جميع ما وقع له وعليه في الكتابة: (اعترافات روسو) ..... "[1].

وقد لخّص علي الشرقي المسار الثقافي الأدبي لدى الجواهري في معرض تقويمه لتجربة الجواهري، وقال: "نشأ الجواهري في تلك الظروف الصعبة، وبين الأمة المتهدمة والأدب المزعوم انكبَّ على الأدب القديم وتتلمذ على تلك النوادي، وكوّن له شخصية أدبية..،.. واتجه بأدبه اتجاهًا جديدًا، وتعاطى مع إخوانه المجددين بنهضة أدبية أخذ على نفسه أن يبني ركنًا من أركانها ولكن مازال تجدده في روحه أكثر من تجدده في أسلوبه، فإنَّ بين أوراقه شيئًا من غبار القديم، وربما تجد في ديباجته وفي بعض قوافيه ذرات من ذلك الغبار، إلا أنه وثاب وطموح"[2].

وقد سعى الجواهري إلى الاطلاع على النهضة الحديثة من خلال الصحف المصرية، والسورية، واللبنانية التي كانت تبشّر بالتحديث من خلال ما تكتب وتترجم وتنشر كل ما هو جديد وجميل، فاطّلع على شوقي وحافظ وإيليا أبو ماضي، وعلى مطبوعات الآستانة أيضًا مثل الهلال والمقتطف، وتعرف على آراء وآثار شبلي شميل والريحاني.

فاطلاع الشاعر على تلك الثقافات أدّى إلى تفتح وعيه على آفاق العصر الحديث، ولكن تكشف لدى الباحث أنّ الجواهري لو لم يكن هكذا في بدايات عمره قبل عصر النهضة لشككنا بشاعريته؛ لأنه عاصر القديم وأدرك الحديث، مما أتاح لأدبه أن يكون نتاجًا لامتزاج القديم بالحديث على النحو الذي جعله واحدًا من أبرز شعراء القرن العشرين بلا منازع، على مستوى الشاعرية الفذة وعلى الجانب الإنساني العميق في هذا الشعر.

---

١. عبد الكريم الدجيلي، الجواهري شاعر العربية، مصدر سابق، ص٣٤-٣٥.

٢. علي الشرقي، الجواهري بين القديم والجديد، مطبعة النعمان، النجف، العراق، ت.ط: (١٩٢٨م)، ص ١٨. فرحان يحيى، أزمة المواطنة في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص٥١-١٠٩.

الفصل الأول: تأصيل المصطلح

المبحث الأول مفهوم "براعة الاستهلال"

المطلب الأول/ أ- تعريف " البراعة و الاستهلال " لغة و اصطلاحًا

المطلب الثاني/ العلاقة بين المصطلحين لغةً واصطلاحًا

المطلب الثالث/ أراء تسميات العلماء عن المصطلح

المبحث الثاني: براعة الاستهلال تاريخيًا

المطلب الأول: عصر ما قبل الإسلام والعصر الأموي

المطلب الثاني: العصر العباسي والعصر الحديث

المطلب الثالث: براعة الاستهلال في عموم شعر الجواهري

المبحث الثالث: خصائص المدحيات عند الجواهري

المطلب الأول: (الأدب والشعر عند الجواهري)

مفهوم الأدب والشعر، وعلاقة الجواهري بالأدب والشّعر.

المطلب الثاني: مفهوم القصيدة وأغراضها (الأغراض الشعرية) وعلاقتها بالجواهري.

المطلب الثالث: غرض المدح تاريخيًا، وعلاقته بالجواهري(المدح عند الجواهري).

المبحث الأول: مفهوم ((براعة الاستهلال))

المطلب الأول: تعريف "البراعة والاستهلال"

لغة:

البراعة" لها مفهوم ومصطلح وقد ذكرتها معاجم اللغة، منها لسان العرب إذ قال: "(بَرَعَ) يبرعُ بروعًا وبراعةً، فهو بارعٌ تمَّ في كلّ فضيلة وجمال وفاق أصحابه في العلم وغيره"[١]، وفي معجم مقاييس اللغة "(برع) الباء والراء والعين أصلان: أحدهما التطوُّع بالشيء من غير وجوبٍ، والآخر التبريز والفضل"[٢]، وجاء في معجم الوسيط " كمال الفضل وحسن الفصاحة الخارجة عن نظائرها"[٣].

والاستهلال "هَلَّ السحاب المطر، وهلَّ المطر هِلًّا، وأنهل المطر انهلالًا، واستهلَّ المطر، وهو شدة انصبابه ...واستهلت السماء في أول المطر، والاسم الهلال، وقال غيره :أَهَلَّ السحاب إذا قطر قطرًا له صوت، وأنهلت السماء إذا صبت، واستهلت إذا ارتفع صوت وقعها، واستهل الصبي بالبكاء: رفع صوته وصاح عند الولادة، وكل شيء رفع صوته فقد استهل"[٤]، يقال: "(هل الشهر) أي: ظهر الهلال، والهل بالهاء المكسورة تعني استهلال القمر، والهلال غرة القمر لليلتين أو ثلاث"[٥].

فثمة معان عدّة أعطت السياقات اللغوية لمادة (هَلّ)، منها: الوجود من العدم، والتتابع دون انقطاع، أما عند اقترانها بحروف الطلب، الألف والسين والتاء، فإنها تختصّ بالإدلال على أوّل الظهور المسموع.

---

١. محمّد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، مصر، ج٢، مادة: (برع)، ص (٦٥).

٢. أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي المعروف بـ (أبي حسين)، معجم مقايس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ت.ط: (١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م)، ج١، مادة: (برع) ص٣٢١.

٣. إبراهيم مصطفى وأحمد الزيات وحامد عبد القادر ومحمد النجار، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ت.ط: (١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ط٤، مادة: (برع).

٤. محمّد بن مكرم، لسان العرب، مصدر سابق، مادة: (هل).

٥. محمّد بن يعقوب مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للنشر، ت.ط: (١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م)، ط٨، مادة: (هل).

وكذلك تشابه المفهوم في أساس البلاغة: "وأهلَّ الصبي، واستهل إذا رفع صوته بالبكاء، وانهلت السماء بالمطر واستهلت وهو صوت المطر. . . ومن المجاز ما أحسن مستهل قصيدةٍ مطلعها"[1].

وهكذا تتفق المعاجم اللغوية على أن مادة (البَرَاعَة) هي: التفوق والمهارة، أو الإبداع في شيء، والإفصاح، و(هَلَّ): تدل على البدء.

"البراعة والاستهلال" اصطلاحاً:

هناك كتب ذكرت المصطلحين "البراعة والاستهلال" كلًّا على حِدة؛ أي: ذكرت البراعة وعرّفتها، وأيضًا الاستهلال.

وكثير من البلاغيين ذكر المصطلحين معًا، كما أشار إليه كتاب (قضايا المصطلح البلاغي) في قوله: "يلجأ البلاغيون إلى استعمال لفظ ((حُسْن))، أو ((براعة))، وإضافتها إلى كلمة أخرى؛ لتكون مصطلحًا جديدًا"[2]؛ أي: يجعلون البراعة (براعة) من دون (ال) مضاف إلى (الاستهلال) مضاف إليه، فأصبح مصطلح (براعة الاستهلال) يشكلان مصطلحًا جديدًا مكونًا من مضاف ومضاف إليه، وأما بعضهم فيكتفون فقط بـ (الاستهلال)[3] دون ربطه بـ (براعة).

إذن فـ "براعة الاستهلال" كلاهما معًا تكونتا من مفردتين اتحدتا بقانون الإضافة، فكونا مفهومًا موحدًا، لكن معناهما مرتبط بمعنى كل من الكلمتين: فالبراعة هي: (الحِذق والتفوق)، والاستهلال:هو(الابتداء).

---

١. جار الله محمود بن عمر بن أحمد أبي القاسم المعروف بالزمخشري، أساس البلاغة، تح محمّد باسل عيون السود، دار كتب العلمية، بيروت - لبنان، ت.ط: (١٤١٩ هـ / ١٩٩٨م)، ط١، ج ٢، ص٣٧٩.

٢. محمّد بن علي الصامل، قضايا المصطلح البلاغي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشرعية واللغة العربية وآدابها، ع ٣٠، ت.ط: (جمادى الأولى ١٤٢٥هـ)، ج ، ١٨ص ٤٦٣، و ص٤٧٤.

٣. الأصفهاني أبو الفرج، الأغاني، تح: عبرا- علي منها- سمير- د. يوسف طويل، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ت.ط: (٢٠٠٨م)، ط٥، ج٢، ص٢٠.

" براعة الاستهلال " (عند القدماء والمحدثين)

أولا: عند القدماء

جاء في كتاب (خزانة الأدب وغاية الأرب): "إن براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني، واضحة في استهلالها، وأن لا يتجافى بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة، وأن يكون التشبيب بنسيبها مرقصًا عند السماع، وطرق السهولة متكفلة لها بالسلامة من تجشم الحزن، ومطلعها مع اجتناب الحشو ليس له تعلق بما بعده، وشرطوا أن يجتهد الناظم في تناسب قسميه بحيث لا يكون شطره الأول أجنبيا من شطره الثاني"[١]، وأيضًا جاء تعريف "براعة الاستهلال" في كتاب (المصباح في المعاني والبيان والبديع) هو: "أن يكون مطلع القصيدة أو غيرها مع عذوبة لفظه وسهولة سبكه صحيح المعاني متناسب القسمة، وأحسنه ما تضمن معنى ما سيق الكلام لأجله" [٢].

ثانيًا ـ عند المحدثين

ذهب العلماء المتأخرون إلى تعريف مصطلح (براعة الاستهلال) بقولهم: هو"ضرب من ضروب الصنعة التي يقدمها أمراء البيان ونقاد الشعر وجهابذة الألفاظ؛ بأن يبدأ المتكلم بمعنى ما يريد تكميله وإن وقع أثناء الكلام"[٣]، و"أول كلام مبني على كلام سابق، ومرتبط به"[٤]، وهو" أول ما يقع في السمع من القصيدة والدالُّ على ما بعده، المنزل من القصيدة منزل

---

١. تقي الدين أبي بكر علي معروف بابن حجة الحموي- أحمد بن حسين بديع الزمان الهمذاني، خزانة الأدب وغاية الأرب وبهامشه رسائل بديع الزمان الهمذاني، ص٤٣.

٢. بدرالدين بن مالك الشهير بابن ناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تح: د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب (علي حسن)، المطبعة النموذجية، سكة الشابوري بالحلمية الجديدة، ص٢٦٩.

٣. عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الإصبع العدواني، البغدادي ثم المصري، تحرير التجبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: د. حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة ـ المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ـ لجنة إحياء التراث الإسلامي، ص١٦٨.

٤. عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئه المصرية العامة للكتاب، ت.ط: (١٩٨٧م)، ص١١.

الوجه والغُرَّة، فإذا كان المطلع حسناً وبديعاً ومليحاً وشيقا، وصدر بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع، أو تشويق، كان داعيًا إلى الاستماع والإصغاء إلى ما بعده"[١].

أما في كتاب (الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي) فيعرف صاحبه (براعة الاستهلال) بقوله: "حلقة بنائية مهمة، فقد يقرر مصير القصيدة الفنية، وهي ما يؤهل القارئ للمرور من العتبة إلى متن النص، وتفتح المجال أمام أبواب التأويل كافة"[٢]، أو هي: "واجهات القصائد التي تعطي التصور الأول عنها، وبالمطلع تُستعذب القصيدة أو تمج؛ لأنه أوّل ما يلامس وجدان المتلقي، فالشعر قفل أوله مفتاحه"[٣].

فقد تبين لي أنّ تعريف المصطلح كاد أن يكون على معنى واحد عند القدماء والمحدثين لوجود تشابه كبير في تعريفه بينهم.

١. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ص٢.

٢. ياسين النصيِّر، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ت.ط: (١٤٢٧هـ/٢٠٠٩م)، ط٤، ص١٤.

٣. المصدر السابق، ص١٤.

المطلب الثاني: براعة الاستهلال بين التعريف اللغوي والاصطلاحي

لا أرى فرقًا دقيقًا متجاوزًا عنهما، بين المعنيين (اللغوي والاصطلاحي)، فكلاهما من حيث الدلالة متقارب، والفرق بينهما في الهيئة (الصياغة)، ولا نستطيع الاستغناء عن الكتب اللغوية والنقدية والأدبية عمومًا في تعريف مصطلح الاستهلال، كما نرى عند الناقد (ياسين النصيِّر) الذي يرى أن العلاقة بين المفهوم واللغة تأتي من خلال أنّ: "التفكير اللّغوي أساسٌ من أسس العقلية؛ إذْ لا يتمّ تأسيس أيّ مفهوم مادي أو ثقافي إلّا من خلال وعي اللّغة، وقد "كشفت الأبحاث العلمية الحديثة عن صلة اللغة بعقلية الأقوام ومنطقها، وبيّنت أنّ اللّغة أساسُ مختلفِ أنواعِ النشاطات الثقافية، وخير دليلٍ يهتدي به الباحث ثوابت الفكر والتفكير. لا يرى المرء الكون إلّا بواسطة اللغة، ولا يفهمه إلّا بالنظرة التي تحدّدها لغته فيعبر عنها بقوالب لغوية[١]".

ولعلّ مفهوم البراعة والاستهلال يمثل "أحد القوالب اللغوية، الكلّيّة، التي يتطرق فيها الفهم الماديّ والفهم الثقافيّ؛ فاللغة ليست كائنًا معزولًا، وخاصة بفهم ما دون آخر، وإنَّما هي نتيجة منطقية للتوافق القائم بين العقل والواقع، بين صناعة يدويّة شعبيّة وبين تأسيس نظريّة في الفلسفة أو الفضاء، فلكلّ كلمة - مهما كانت نوعها- استهلالٌ لها لا يبدأ لحظة نشوء الصناعة، وإنّما يبدأ في مرحلة سابقة لها بفترات، وما أن يظهر مسجّلًا برموز أو كلمات حتّى يمتدّ داخل العمل، حاملًا له ومحمولًا فيه. إنّ الفعل "هلّ" الثلاثي أساسٌ لغويٌّ، وأساسٌ ماديٌّ للفكر، وأساسٌ بنائيّ للنّص الأدبيّ، وهو بما يعبّر عنه لا يرتبط بزمنيّة ما ثابتة وإنّما بزمنيّة متأرجحة بين الماضي القريب والحاضر؛ فالاستهلالُ امتدادٌ لما قبل التدوين وفي أثناء التدوين، وسوف يستمر مضمرًا وعلانيةً في داخل النص كلّه موسعًا ومتوسّعًا، ثم يعود في نهاية مفتوحة لكن بعد أن اكتمل العمل، مكوّنًا بدايةً لعمل جديد"[٢].

ولا يمكن دراسة مفهوم براعة الاستهلال "في أيّ فنّ بمعزلٍ عن محتوى النص وبنائه، ولا يمكن تناوله في ضوء دراستنا في النّص كلّه بوصفه جزءًا منفصلًا داخل هذه الكلّيّة، وإنّما

---

١. ريمون طحان، الثوابت في اللغة والفكر، بحث في العلاقة بين اللغة العربية والفكر العربي، مجلة مواقف، العدد ١٥ آيار – حزيران، ١٩٧١. نقلا من كتاب ياسين النصيِّر، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، مصدر سابق، ص١٤.

٢. المصدر السابق، ص١٤.

ندرس الاستهلال في ضوء كلّيّة العمل الفنيّ، أي: إنّ العمل الفني هو الذي يولّد براعته واستهلاله بعدما يكتملُ بناءً ومحتوًى في فكر الكاتب قبل الكتابة الفعليّة له"[1].

ويتجلى المفهوم أيضًا في منظور العلاقة بين الداخلي والخارجي، إذ "يخضع العمل الفنيّ والأدبيّ شأنه شأن أيّ تفكير آخر إلى منطقه الداخلي، والمنطق الداخلي الذي نعنيه هذا هو التناقض الداخليّ لعناصره البنائية أوّلًا، ثم إلى التناقض الخارجي، أيْ التناقضات الاجتماعيّة والفكريّة العامة ثانية، وهذان التناقضان متضافران بحيث نجدهما متحكمين بمفاصل العمل كلّه بما فيها الاستهلال، وبالتالي فإنّ بنية هذه العناصر الداخلية تخضع هي الأخرى إلى تناقضاتها البنائيّة الجزئيّة بمثل ما تخضع هي وتناقضاتها الجزئيّة للتناقضات الكلّيّة السابقة، وكما يقول المناطقة: "لا نستطيع اعتبار رأي صحيح كامل عن الأشياء بمثابة حاصل لآراء جزئيّة، وإنّ حاصل وجهات النظر التي لا تتناول إلّا جانبًا واحدًا من المسائل لا يؤدّي إلى فحصٍ كاملٍ للشيء، وإنّما إلى انتقائيّة فارغة من المضمون"[2].

وقد بيّن صاحب كتاب (المصطلحات) أنّ التعريف لغة واصطلاحًا يقوم على أساس الخصوصية المتعلقة بشبكة أخرى من المفاهيم والمصطلحات المقاربة، إذ يقول: فأخرجه من الاستعمال اللغوي العام إلى استعمال لغوي خاص بعلم من العلوم، فصار له معنى دلالي آخر جديد مغاير لمعناه السابق، بسبب استعمال ذلك العلم، أو الفن، أو الصناعة له في مجالاته المختلفة بحيث إذا ذكرت هذه الكلمة في محيط دائرة ذلك العلم لا يسبق لها معنى إلى الذهن، إلا ما كان معناها العلمي الخاص لا اللغوي العام، وإن كان بينهما نوع ارتباط وذلك كلفظ (الواجب)، فإنه في أصل اللغة بمعنى: الثابت واللازم، وقد اصطلح الفقهاء على وضعه: لما يثاب على فعله، ويعاقب على تركه، واصطلح المتكلمون على وضعه: لما لا يتصور في العقل عدمه، هذا وقد ذكر المحققون أنه ينبغي لمن تكلم في فن من الفنون أن يورد الألفاظ المتعارفة فيها مستعملاً لها في معانيها المعروفة عند أربابها، ومخالف ذلك إما جاهل بمقتضى المقام، أو قاصد للإبهام أو الإيهان، مثال ذلك أن يقول قائل عن حديث ضعيف: إنه حديث حسن، فإذا

١. ياسين النصيِّر، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، مصدر سابق، ص١٤.

٢. كيدوف ترجمة محمد عيتاني وسهيل أيوب، المنطق التشكيلي والمنطق الدكيالكتيكي، منشورات مكتبة عائدة بديرة، دمشق- سوريا، ص٣٥.

اعترض عليه قال: وصفته بالحسن باعتبار المعنى اللغوي لاشتمال هذا الحديث على حكمة بالغة[1].

قام بعض المتأخرين بتوضيح المفهوم أكثر؛ لأن البديع أحد علوم الأدب الستة وذلك أنك إذا نظرت في الكلام العربي إما أن تبحث عن المعنى الذي وضع له اللفظ وهو علم اللغة، وإمّا أن تبحث عن ذات اللفظ بحسب ما يعتريه، وهو علم التصريف، وإما أن تبحث عن المعنى الذي يفهم من الكلام المركب بحسب اختلاف أواخر الكلم وهو علم العربية، وإمّا أن تبحث عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال بحسب الوضع اللغوي وهو علم المعاني، وإما أن تبحث عن طرق دلالة الكلام إيضاحًا وخفاء بحسب الدلالة العقلية وهو علم البيان، وإما أن تبحث عن وجوه تحسين الكلام وهو علم البديع[2].

فالعلوم الثلاثة: الأول يستشهد عليها بكلام العرب نظمًا ونثرًا؛ لأن المعتبر فيها ضبط ألفاظهم والعلوم الثلاثة الأخيرة يستشهد عليها بكلام العرب وغيرهم؛ لأنها راجعة إلى المعاني، ولا فرق في ذلك بين العرب وغيرهم؛ إذا كان الرجوع إلى العقل.

١. علي بن محمّد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمّد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، ص٢٧.

٢. عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، ت.ط: (١٣٢٠هـ/ ١٩٩٩م)، ط(نهاية القرن)، ج٤، ص٣.

المطلب الثالث: آراء النقاد والبلاغيين حول براعة الاستهلال

أولًا – تسمية لفظ (الاستهلال):

هناك أسماء عديدة للمصطلح (براعة الاستهلال) منهم من يقول: أنه يعني "حسن الابتداء"[١]، أو"حسن الابتداءات"[٢]، والآخر يقول: "براعة المطلع"[٣]، وغيره قال: "عتبة الاستهلال"[٤] وآخر قال: مفاتيح القصائد، وآخر يقول: "المطالع والمقاطع وبراعة الاستهلال معًا [٥]، وفي عصر ما قبل الإسلام كان الاستهلال عند الشعراء مقدمة طلليّة[٦]، أو مقدمة غزلية، أو مقدمة خمريات، أو ما شابه ذلك.

---

١. عبدالله بن المعتز، أبو عباس، كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت- لبنان، ت.ط(١٤٣٣هـ/٢٠١٢م)، ط١، ص١٠٣. تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الحموي الأزردي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شقيو، دار مكتبة الهلال، بيروت- لبنان، ت.ط: (٢٠٠٤م)، ج١، ص٣. علي صدر الدين معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ت.ط: (١٣٨٨هـ /١٩٦٨م)، (١٣٨٩هـ /١٩٦٩م)، ج١، ص٣٤. علي بن خلف الكاتب، موادُّ البيان، تح: أ.د. حاتم صالح الضامن، دار البشائر، دمشق- سورية، ت.ط: (١٤٢٤هـ/٢٠٠٣ م)، ط١، ص١٨٩. حفني ناصف ومحمد دياب وسلطان محمد ومصطفى طمّوم، دروس البلاغة، محمد بن فلاح المطيري، شر: محمّد بن صالح العثيمين - رحمه الله ، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ت.ط: (١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م)، ط١، ص١٨١.

٢. علي بن عبد العزيز المعروف بالقاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، مطبعة عيسى الباني الحلبي وشركاه، ص١٥٧. نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، جوهر الكنز ((تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة))، تح: د. محمّد غلول سَلام، المعارف بالإسكندرية، ص ١١٨.

٣. عبد العزيز بن سرايا بن علي السنبسي صفي الدين الحلي، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تح: د. نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٩٩١/١٢/٨م)، ط ١-٢، ص٥٧.

٤. ياسين النصيِّر، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، مصدر سابق، ص١٤.

٥. ضياء الدين بن الأثير ، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، تح: د.نوري القيس و د . حاتم الضامن وأ. هلال ناجي، من منشورات جامعة الموصل، ص٥٢.

٦. محمّد بن أبي الخطاب القريشي المعروف بـ أبي زيد، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص١٢.

يبدو لي أنّ اسم المصطلح ودلالته وقيمته ومعناه الكلي العام والخاص لم يكن ثابتًا وحاسمًا ونهائيًا عند أيّ ناقد أو أديب أو مشتغل في هذا الحقل الثقافي والحضاري، أو حتى لدى علماء البلاغة، فكل واحد من هؤلاء اختار اسمًا حسب ذوقه وثقافته ورؤيته، ولكن هذه التسميات جميعها تفضي إلى معنىً واحد.

ثانيًا ـ موضع (الاستهلال):

وهنا يُطرح سؤال: هل يشمل الاستهلال كل مقدمة القصيدة أم البيت الأول الذي هو اللبنة الأولى في بنائها؟ وفي حال تعلق البيت الأول بما بعده هل يصبح الاستهلال ممتدّا إلى الأبيات المتتالية؟

ذهب بعض الدارسين إلى إطلاق (براعة الاستهلال) على جودة البيت الأول منفردًا من حيث تناسب وتكافؤ شطريه وهذا رأي (ابن المعتزّ)[١]، وبعضهم الآخر ذهب إلى حيث دلالة المطلع على موضوع القصيدة كلها وهو (الخطيب القزويني)[٢]، أو بعضها كـ(النويري)[٣].

وعند الناقد الحديث ياسين نصير يقول: الاستهلال في القصيدة الغنائية والمكثفة قد يكون "كلمة واحدة أو البيت الأول"[٤]، وفي القصيدة الحديثة المركبة "البيت الأول أو بيتان"[٥] بشرط "أن يُسبَق كلّ مقطع من مقاطعها اللاحقة باستهلال صغير آخر يستمد مادته من الاستهلال الأساس وينفتح على محتوى المقطع"[٦].

---

١. عبد الله بن محمد المعتز بالله، البديع، نشره المستشرق الروسي كراتشكوفسكي، ت.ط: (١٨٨٣- ١٩٥١م) في لندن، سلسلة نشريات جب التذكارية رقم ١٠، لندن ١٩٣٥م، ص٤٤.

٢. محمّد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدين القزويني الشافعي، المعروف بخطيب دمشق، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ت.ط: (١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م)، ص١٢٣.

٣. أحمد بن عبد الوهاب النويري شهاب الدين، نهاية الأرب في فنون الأدب، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ت.ط: (١٤٢٤هـ / ٢٠٠٤م)، ص٥٦.

٤. ياسين النصيِّر، الاستهلال فنّ البدايات في النص الأدبي، مصدر سابق، ص٣٢.

٥. المصدر السابق، ص٣٢.

٦. المصدر السابق، ص٣٢.

وأمّا في رأي الباحث، فرُبّما لا يكتفي الاستهلال ببيت أو بيتين، وإنّما قد يحتاج إلى أكثر من ذلك حسب اكتمال المعنى، وفي بعض الأحيان قد يحتاج إلى مقطع مؤلف من ثلاثة أبيات فما فوق، ولا نستطيع تحديده من حيث كمية الألفاظ أو الأبيات، غير أنّ غرض القصيدة هو الذي يفرض ذلك.

ثالثًا: وظيفة الاستهلال

وظيفة الاستهلال هي "جلب انتباه القارئ أو السامع أو المشاهد وشدّه إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية" فعلى الشاعر أو الكاتب أن يعتني باستهلاله مهما استطاع و"يتمّ بأدوات كلاميّة حسنة، وبأسلوب تعبير مثير، ويعد ذلك من أخصّ أسباب النجاح"[١] في جذب أسماع المتلقي، كما ذهب إليه الهاشمي بقوله: " حسن الابتداء، أو براعة المطلع، هو أن يُجْعَل أوّل الكلام رقيقًا سهلًا، واضح المعاني، مستقلًّا عمّا بعده، مناسبًا للمقام بحيث يجذب السامع إلى الإصغاء بكليته؛ لأنه أوّل ما يقرع السمع، وبه يعرف ممّا عنده"[٢]، وبذلك يستمر السامع في الإصغاء إلى القصيدة حتى نهايتها.

وكذلك وظيفته "التلميح بأيسر القول عمّا يحتويه النّص، وهذه الوظيفة ذات شعبٍ عدة، منها: أنّ الاستهلال له موقعٌ يرتبط به مع بقية عناصر النص برابط عضويّ، وأنْ يكون الاستهلال في أحسن المواضع أو أكثرها استثارة؛ فالمعنى الكلّي من العمل يأتي من جميع أقسام العمل"[٣]، ويؤكدها القاضي بقوله: "على الشاعر الحاذق أنْ يجتهدَ في تحسين الاستهلال والتخلّص وبعدها الخاتمة، فإنّها المواقف التي تستعطفُ أسماع الجمهور، وتستميلهم إلى الإصغاء[٤]".

---

١. ياسين النصيِّر، الاستهلال فنّ البدايات في النص الأدبي، مصدر سابق، ص٢٣.

٢. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ص٤٢٠.

٣. ياسين النصيِّر، الاستهلال فنّ البدايات في النص الأدبي، مصدر سابق، ص٢٣.

٤. علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مصدر سابق، ص٤٨.

المبحث الثاني: "براعة الاستهلال" تاريخيًا

المطلب الأول: عصر ما قبل الإسلام والعصر الأموي

بما أنّنا بصدد موضوع "براعة الاستهلال" فلا بدّ أن نرجع إلى جذوره الأصلية في مقدمات قصائد الجاهلية أو إلى بدايات الشعر في شبه الجزيرة العربية ، إذ جرت العادة على أن تفتتح القصيدة أو تستهل بالتذكر والبكاء والوقوف على الطلل فاصطلح على ذلك بالمقدمة الطللية؛ فلذلك أشرنا إلى المقدمة الاستهلالية في عصر ما قبل الإسلام، وأمَّا جذر الشعر عند الجاحظ فهو يقول: " فإذا استظهرنا الشعر، وجدنا له – إلى أن جاء الله بالإسلام - خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام"[١].

وقبل هذا لم يوجد أشعار ناضجة وفيها مقدمات كما وجد في عصر ما قبل الإسلام، كما أشار إليه الجاحظ؛ لذلك نذكر مقدمات المعروفة وهي "الطلليَّة، والغزليةَّ، و الفروسية والظعن، ومقدمة الطيف، ومقدمة الشيب والشباب" [٢].

كل هذه المقدمات لم يكن ليتخلى عنها الشاعر الجاهلي؛ بل كان لا يدخل إلى الغاية (الغرض) إلا أن يدخل إلى تلك المقدمات، فمثلا المقدمة الطلليَّة عند الشعراء الجاهلي "ابتدأ فيها بالديار، والدمن، والآثار، فبكى، وشكا، وخاطب الرَّبع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين (عنها)، إذ كان نازلة العَمَدِ في الحُلول والظعن على خلاف نازلة المدَر؛ لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماءٍ، وانتجاعهم الكَلأ ، وتَتَبُّعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا الوجدَ، وَفرط الصبابة والشوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجود، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأنَّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبَّة الغَزَل، وإلف النساء، فليس يخلو أَحَدٌ من أن يكون متعلِّقًا منه بسبب، وضارباً فيه بسهم، فإذا علم أنْ قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقَّب بإيجاب الحقوق، فَرَحل في شعره، وشكا النَّصَبَ والسَّهَر، وسُرَى الليل، وحرَّ الهجير، وإنضاء

---

١. عمرو بن بحر بن محبوب أبو عثمان الشهير بالجاحظ ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج١، ص٧٤.

٢. عبد العزيز بن عيّاد الثبيتي، مقدمة القصيدة عند شعراء مدرسة الإحياء، ر. ماجستير، جامعة أم القرى، ت.ط: (١٤٣١هـ / ٢٠١٠م)، ص٢٠.

الراحلة والبعير، فإذا علم أنَّه قد أوجب على صاحبه حقَّ الرجاء، وذمامة التأميل، وَقدَّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بَدَأَ في المديح، وهزَّه للسماع .."[1].

كل هذه المقدمات كانت عند الشاعر جزءًا من نظرية الشعر القديمة التي كانت تسمّى (عمود الشعر)، فقد يكون الشاعر نظم القصيدة في مدح ملك من الملوك لكنه لا يدخل إلى موضوع المدح إلا بعد هذه المقدمات، فمثلا نرى هذا الشاعر الذي مدح عمرًا بن هند قال[2]:

أتاركةً تدلُّلَها قَطَامِ * وضناً بالتحية والكلامِ**

ثم انتقل إلى الممدوح فقال [3]:

فدعها عنك إذ شطَّتْ نواها * ولجّت من بعادِكَ في غرام**

ولكن ما أتاك عن ابن هندٍ * من الحَزْم المبيَّنِ والتمَّامِ**

فكأنما مقدمة القصيدة كانت معزولة عن متن القصيدة في العصر الجاهلي، أي عندما ينظم الشاعر قصيدة يريد بها مثلا مدح أحد من شيوخ القبائل أو أمير من أمرائها فيذهب إلى البكاء على الأطلال، والذكريات والغزل بالحبيبة، وبعد كل هذه يذهب إلى مدح الممدوح كما فعل النابغة الذبياني وغيره من الشعراء الجاهليين؛ لذلك ظهرت مطالع تقليدية معادة مكررة وكأنها معزولة لا علاقة لها بمتن القصيدة، إلاّ أن التمرد على قالب قصيدة الجاهلية وبخاصة في الاستهلال قد ظهر فعلا فهذا زهير بن أبي سُلمى يقول[4]:

ما أرانا نقول إلا معارا * أو معادًا من قولنا مكرورا**

إلا أن ذلك لا يعني قطعًا أن الشاعر في العصر الجاهلي لم يحسن استهلاله، ولم يبرع فيه ولم ينجح في ربط استهلاله بمتن القصيدة فهذا "امرؤ القيس قد أجاد أيما إجادة شهد له الرسول محمد (صلّى الله عليه وسلم)، إذ قال: "قاتل الله الملك الضليل، وقف واستوقف، وبكى واستبكى،

---

١. عبد الله بن مسلم بن قتيبة أبو محمد الدينوري، الشعر والشعراء، ط٣، ت.ط: (١٩٩٧م)، ج١، ص٨٠.

٢. النابغة الذبياني، ديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ص١٣١.

٣. المصدر السابق، ص١٣.

٤. زهير بن أبي سلمى، ديوان، تح: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ت.ط(١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م)، ط١، ص ٥٨.

وذكر الحبيب ومنزله في مصرع واحد"[1]، وكان خير ممثل لذلك بحق فمعلقته التي يقول في مطلعها[2]:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللوى بين الدخول فحومل**

وأيضًا سار القالب الشعري في العصر الإسلامي على نفس النهج الجاهلي، ولكن بعض الأغراض الشعرية تطورت وتعددت وتغيرت، إذ أضيف إليها موضوعات أخرى كمدح الرسول (ص) ورثاء الشهداء والحث على اتباع غير رسول، ومن النماذج الشعرية الباذخة الدالة على استمرار بعض تقاليد القصيدة الجاهلية فيما يتعلق بالاستهلال أو المقدمة الغزلية في صدر الإسلام قصيدة كعب بن زهير حين جاء إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) معتذرًا وطالبًا العفو والصفح، ومطلع هذه القصيدة هو[3]:

بانت سعاد وقلبي اليوم متبول * متيم إثرها لم يفد مكبول**

ومن ثمّ قال[4]:

يَمشي القُرادُ عَلَيها ثُمَّ يُزلِقُهُ * مِنها لَبانٌ وَأَقرابٌ زَهاليلُ**

حتى وصل إلى قوله[5]:

إِنَّ الرَسولَ لَنورٌ يُستَضاءُ بِهِ * مُهَنَّدٌ مِن سُيوفِ اللَهِ مَسلولُ**

في عُصبَةٍ مِن قُرَيشٍ قالَ قائِلُهُم * بِبَطنِ مَكَّةَ لَمّا أَسلَموا زولوا**

---

١. امرئ القيس، ديوان، تح: أ. مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ت.ط: (١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م)، ط٥، ص٤. نورالدين علي بن أبي بكر الهيثمي، مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، باب في أهل الجاهلية، مكتبة القدسي، القاهرة، ج١، ص١١٩. نقلاً من عائشة الحاح عباس أحد، نقد الشعر عند قدامة بن جعفر، جامعة خرطوم، ر. ماجستير، ت.ج: (يونيو ٢٠٠٧م)، ص٢٩.

٢. المصدر السابق، ص١١٠.

٣. كعب بن زهير، ديوان، تح: د. حنا نصر الحي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م)، ط١، ص١٢.

٤. المصدر السابق، ص١٣.

٥. المصدر السابق، ص١٣.

زَالوا فَمازالَ أَنكاسٌ وَلا كُـشُفٌ * عِندَ اللِّقاءِ وَلا ميـلٌ مَعازيلُ**

فمرّ كعب بن زهير باستهلال قصيدته بمقدمة غزلية عفيفة كما كان يفعل الشاعر الجاهلي، "ومن ثمّ بذكر محبوبته التي يفترض هواها وحبها، وما خلّفه رحيلها عنه من ألم ولوعة وشوق، ووصف ناقته، وبعد ذلك ينتقل كعب إلى موضوع القصيدة الرئيسة، وهو مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم والاعتذار إليه" [1].

ولم يخرج الشعراء في العصر الأموي والإسلام عن قالب الشعر الجاهلي إلا ما ندر فهذا الشاعر حسان بن ثابت مرة يستهل قصيدته بمقدمة طللية، ومرة يلغي المقدمة، وأوّل من خرج على قالب الشعر الجاهلي هم الشعراء الصعاليك.

١. تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله ابن حجّة حموي، شرح قصيدة كعب بن زهير بانت سعاد، تح: د. علي حسين البواب، مكتبة المعارف الرياض، السعودية، ت.ط: (١٤٠٦هـ/١٩٧٥م)، ص٢٨-٤٣-٦٠.

المطلب الثاني: العصر العباسي والعصر الحديث

وفي العصر العباسي شهد الشعر قفزات مهمة نحو التغيير في كل دوائر الحياة وبناها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فضلًا عن الثقافة الأدبية بتنويعاتها المختلفة والشعرية منها على نحو خاص، و"لمّا كان أوائل القرن الثاني الهجري، أخذت الحياة العربية تقفز قفزات سريعة في طريق الابتعاد عن العصر الجاهلي، فجاءت الدولة العباسية على أكتاف الفرس بما تحمله من تغيير في كل جنبات الحياة، اجتماعيًّا وسياسيًّا واقتصاديًّا، ولم يكن الأدبُ بصفة عامة والشعرُ منه على وجه الخصوص، بمنأى عن ذلك، إذ ظهر الشعراء المولدون أمثال بشار بن برد، وأبو نواس وغيرهما من الشعراء، محاولين التجديد؛ مسايرة لروح العصر ومجاراة للحياة الجديدة، فثاروا على القديم، ويعد أبو نواس من أوائل الشعراء الذين ثاروا على القديم، بل وسخروا منه، فقد هجر أبو نواس الوقوف على الطلل مثلما فعل سابقوه والتزم لونًا جديدًا من الشعر، ارتبط باسم أبي نواس، ألا وهو الخمريات"[1].

ونلحظ في خمرياته هذه خروجًا واضحًا على المقدمة المألوفة في قصائد الشعراء الذين سبقوه، يقول أبو نواس في مستهل واحدة من قصائده الخمرية[2]:

انْسَ رسْمَ الديَارِ ثـمّ الطُّـلولا * وارْفُض الرّبْعَ دارسًا ومحيلا**

هَـلْ رَأيْـتَ الدّيَـارَ رَدّتْ جوابًا * وأجَـابَتْ لـذي سؤالٍ سَؤُولا**

وأشـربتها كأنّها عـيْـنُ ديكٍ * يَطْرُدُ الْهَمّ طَعْمها والْغَـلـيلا**

فجاءت ركاكة الشعر وركوده، أو الانقطاع عنه؛ بسبب ظروف الحياة السياسية والاقتصادية في فترة حكم المماليك والعثمانيين؛ لذلك ظهر الركود أو كاد أن ينقطع الشعراء عن الشعر، وفي ذلك يقول شوقي ضيف: "كأنما جفت في هذا العصر كل الينابيع الممكنة التي كانت تمد الشعر بأسباب الحياة، فشاعت الألفاظ العامية والتركية"[3]، إلى أن وصل إلى شعراء

---

١. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (الأدب العباسي)، دار المعارف، كورنيش- النيل، القاهرة، ط١١، ص٤٤.

٢. الحسن بن هاني الحكمي أبي نواس، ديوان، تح: إيفالد فاغانر، دار صادر، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٤٠٨هـ/١٩٨٨م)، ط١، ج٣، ص٨٧.

٣. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ت.ط: (١٩٩٣م)، ط١٢، ص٥١٠.

مدرسة الإحياء وأشهرهم محمود سامي البارودي، وحافظ إبراهيم، وأحمد شوقي،... وهؤلاء ساروا على درب شعراء العصر الجاهلي، حيث أحيا الشعر العربي" فظهر إثر ذلك التأثر في مقدمات قصائد المعارضة، والمقدمات الطللية والغزلية بشكل جلي وواضح، وخفَتَ ذلك التماثل في المقدمات ذات البعد السياسي والاجتماعي والتأملي، وهذا التماثل والاختلاف النسبي مع القدماء يختلف من شاعر إلى آخر.

فالبارودي مثلاً بحكم ريادته وتقدمه كان الأكثر قربًا من التراث في معانيه ومبانيه وأغراضه وصوره، وفي هذا التقارب لم تنعدم شخصيته وذاته، فحتى في اختياراته ومعارضاته كان يميل لتقليد الجانب المتفق مع شخصيته وتفكيره ونظرته للتراث، كصورة مشرقة تحمل كل معاني العزة والفخر وهذه المعاني أكثر البارودي في تناولها وتضمينها في شعره، وتبيين تجاربه ونظرته للحياة، هذا عن البارودي.

أما حافظ إبراهيم فتتضح رؤيته للتراث في تفضيل التلقائي، والحس الوجداني، عند القدماء، وظهرت آثار ذلك في مقدماته ببعده عن التكلّف والتصنّع من جهة، واللجوء إلى التلقائية في النظم مع التدفق العاطفي، والتأكيد على مسألة الهوية والانتماء، ولشوقي رؤية مختلفة نظرت للتراث بمكتسباته الثقافية والعلمية وبعده الإيماني، فاتجه في كثير من مقدماته إلي الافتخار بالماضي المجيد وتبيين قيمه العليا في مسائل الأخلاقي والعقيدة، للنهوض بالأمة والتغلب على أعدائها، وأزماتها"[1].

ومن خلال استقرائنا للعصور المتعاقبة للمقدمة الاستهلالية ظهر لنا بأنّ المقدمة أو الاستهلال ظاهرة فنية حرص الشعراء في العصور الأدبية جميعها على التمسك بها، منذ عصر امرئ القيس إلى عصرنا الحديث وهو عصر الحداثة والتجديد والتطور، غير أنّ ما حصل تسمية المصطلح قد تغيرت من المقدمة أو المطلع إلى الاستهلال، وهي وإن كانت سمة تطبع الشعر في العصر الجاهلي عمومًا فإنها أصبحت في العصور التالية أقلّ شيوعًا وتداولًا، وتبلور مصطلح الاستهلال في العصر الحديث ليكون هو المصطلح النقدي المتداول بدلًا من التسمية القديمة (المقدمة أو المطلع) بحكم سنّة التطوير والتجديد.

١.عبد العزيز بن عيّان الثبيتي، مقدمة القصيدة عند الشعراء مدرسة الإحياء، جامعة أم القرى، ر. ماجستير، ت.ط: (١٤٣١هـ/٢٠١٠م)، ص٤٣.

المطلب الثالث: براعة الاستهلال في شعر الجواهري

طالما مرّ الجواهري بتجربة الاطلاع على شعر من سبقوه بدءًا بعصر ما قبل الإسلام وانتهاءً بعصره مرورًا بالعصور الأموية والعباسية والأندلسية، وصولاً إلى عصره الحديث متمثلاً بشاعرين رئيسين هما: الرصافي، والزهاوي، إذ التقى بهما كما التقى بغيرهما من شعراء عصره، لم يسمح لقصائده بالانحدار من استهلاله القوي إلى متن متواضع، حتى ليبدو أن كل بيت في قصيدته استهلال. فكان منْذُ صغره مشغولا بحب الشعر والشعراء، على الرغم من أن والده أراده لشيء وخُلِقَ هو لشيء آخر يتمثل بمخيلة الشعر.

وكان كُلَّما غاب أخوه الكبير دخل في غرفته للبحث بين الكتب في مكتبته عن كنوز الكتب والمصنّفات كي يضاعف من اطلاعه على دواوين الشعراء مستغلًا غيابه، فحبه للشعراء والشعر جعله يتخذ موقفًا أدبيًا عامًا لا يخرج عن اعترافاته بقوة هؤلاء الشعراء، وسوى تعبيره الأدبي الخاص عن طريق إنشاد أشعاره، أو في كتابه مذكرات، أو من خلال لقاء معه هنا وهناك في الصحف والمجلات والتّلفاز، ومن خلال ذكائه الفطري وممارسته للنظم الشعري مبكرًا من عمره؛ فهو لا يخطو خطوة إلّا كان له موقفٌ من استهلال طريف يتناسب مع الغرض الشعري الذي انتهى إليه.

ففي قصيدته التي يتغنى فيها بالعزم قال[1]:

هو العزم لا ما تدعي السمر والقضب * وذو الجدّ حتى كل ما دونه لعب**

فهو يضع هنا بين أيدينا قاعدة الحكمة، وعليها تقاس الأشياء بين ما دونها وما فوقها، فالعزم هذا هو تعريفه الشعري لديه، وذو الجد هذا في مكان واللعب في مكان آخر، وصفه حتى كأنه قمة كل ما بعدها سفح من (لعب).

ولعلّ ذلك الاستهلال الجميل قد تبعته أبيات بمستوى روعة استهلاله[2]:

ومن أخلفته في المعالي قضية * تكفل في إنتاجها الصارم العضب**

---

١. محمّد مهدي الجواهري، (الأعمال الكاملة)، الدار اللبنانية، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٤٣٥هـ/٢٠١٤م)، ج١-٧، ص٥.

٢. المصدر السابق، ص٥.

ومن يتطلب مصعبات مسالك * فأيسر شيء عنده المركب الصعب**

ومن لم يجد إلا ذعاف مذلـــة * ورودا فموت العز مورده عذب**

واستهلاله في قصيدة اعترافات:

يقول: لِمَ اعتزلتَ ؟ فقلتُ لِمْ لا * وخيرٌ من تظاهُريَ اعتزالي** [١]

ولكي يكون الاستهلال لافتا على مستوى الإدهاش الفني فإنه غالبا ما يستهلّ بأساليب الإنشاء من استفهام ونداء، وأمر، ونفي، وتعجب، وغيرها، ومن ذلك قول الجواهري في رثاء صديقه (السيد محمد علي الحكيم) الذي توفي بوباء (الكوليرا) بالبصرة وهو في ريعان شبابه:

بِمَ استهل بموته ورثائـــه ؟ * أم قبل ذاك بعرسه، وهنائه ؟** [٢]

وقوله في قصيدة بين النجف وأمريكا:

أأمريكا يا بنتَ ((كولمبس)) * لِحـُبِّكِ وقعٌ على الأنْفُسِ** [٣]

وقوله في قصيدة يا شعب:

زعموا التطرف في هواك جهالة * أكذا يكون الجاهل المتطرف ؟** [٤]

هنا يستغرب فيه الشاعر من الذين يزعمون أن التطرف في حب الوطن جهالة، لأن حبّ الوطن لا يعادله حبّ في نفس الشاعر ومخيلته الشعرية.

وفي رثائه لـ (عبد المحسن السعدون) بعد انتحاره استهل قصيدته بالقول:

فيم الوجوم ؟ وجومكم لا ينفع * نفذ القضاء وحم ما لا يدفع** [٥]

أليس ذلك أبلغ وأحلى من قول المتنبي:

---

١. محمّد مهدي الجواهري، (الأعمال الكاملة)، مصدر سابق، ص١١٤.

٢. المصدر السابق، ص٦٣.

٣. المصدر السابق، ص٢٣.

٤. المصدر السابق، ص١٩.

٥. المصدر السابق، ص٤٩٧.

أرق على أرقٍ ومثلي يأرق * وجوى يزيد وعبرة تترقرق** [1]

و قوله:

لا يحزن الله الأمير فإنني * لآخذُ من حالاته بنصيب** [2]

أو رثائه أخت سيف الدولة إذ قال:

ومن المستحسن أنْ نشير إلى أنّ الجواهري من أشد المعجبين بالمتنبي؛ لذلك كان استهلال قصيدته (فتى الفتيان) جميلا، وهو يصفه:

تحدى الموتَ واختزلَ الزّمانا * فتى لوّى من الزمنِ العِنانا**

فتى خَبَط الدُّنى والناس طُرًّا * و آلى أن يكونَهما ، فكانا** [3]

إنَّ أسلوب الاستفهام قد ورد كثيرًا في استهلالات الجواهري؛ وهذا يعني أنه كان يولي استهلال قصائده عناية فائقة ما إنْ يأتي المطلع إلا وتنتهي القصيدة أي: إن الأبيات اللاحقة تأتي طواعية بشكل تلقائي، فالجهد يكون مكثفا في الاستهلال.

ومن شروط الاستهلال أن تكون "الألفاظ مأنوسة لا غرابة فيها بعيدة عن كل ما يجعلها قادرة على إيقاع متلقيها بلبس معنوي، أو مفارقة نصية كما أنّ الجملة يجب أنْ تكون سليمة التركيب، فصيحة واضحة القصد تؤدي غرضا حال إرسالها إلى المستقبل"[4].

كما يشترط أنْ يكون الشطر الأول غير أجنبي عن شطره الثاني ومنسجمًا معه، وأن يبتعد الناظم عن الحشو وأنْ لا تتفاوت حلاوة وقوة الصدر عن العجز مثل حلاوة وبساطة قول الجواهري في استهلاله وما يليه :

---

١. أحمد بن الحسين المعروف بأبي الطيب المتنبي، ديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، ت.ط: (١٤٠٤هـ/١٩٨٣م)، ص٢٨.

٢. أحمد بن الحسين المتنبي، مصدر سابق، ص٢٥١.

٣. المصدر السابق، ص٨١٥.

٤. فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، العراق- جامعة الموصل، ت.ط: (١٩٨٩م)، ط١، ص٢٢.

في قصيدة إلى الوفود المشرقين، تحية[١]:

حَلَلْتُم مثلَمَا حلَّ السَّحَابُ * وطِبْتُمْ مثْلَمَا طَابَ الشّـبَابُ**

وكنتم دعوةً في كل صدرٍ* عراقي وهاهي تُسْـتَجَابُ**

نُسَرُّ بقربكمْ ونسـاء بُعْدًا * كأنكـمُ الْمثوبـةُ وَالْعِـــقَابُ**

ويتجلى في هذه الأبيات التي تعد استهلالاً بليغاً أسلوب الجواهري في معماره الشعري القائم على توظيف الفنون البلاغية.

بدأ الشاعر قصيدته بمطلع خاطب به المرثي خطابًا مباشرًا الإمام الحسين (رضي الله عنه) إذ يقول[٢]:

فداء لمثواك من مضجع * تنور بالأبلج الأروع**

و الجواهري لم ينهج هنا نهج الأقدمين في مستهل قصيدته الرثائية، حين يبدؤون تلك القصائد بالحكمة أو إثارة الحزن على المرثي[٣].

والحزن أعمق من الفرح لما له من تأثير بالغ في النفس الإنسانية وهو مدعاة لإثارة المشاعر وتوهجها وتألقها، مما قد يفصح ذلك عن أعذب الشعر وأبلغه وأكثره تأثيرًا، إلا أن الشاعر لم يستغل فاتحة قصيدته، وموضوعة الحزن.

وكذلك فقد كان للقصيدة على مستوى الاستجابة والتلقي دور هائل قرع أسماع الناس فاستحسنوها وحفظوها.

وفي قصيدته (وصرفت عيني) قال[٤]:

وصرفت عيني وهي عالقة * صرف الرضيع برغمه فطما**

---

١. محمّد مهدي الجواهري، (الأعمال الكاملة)، مصدر سابق، ص٧٧٣.

٢. المصدر السابق، ص٣٩١.

٣. رحيم خريبط عطية، قصيدة الجواهري عينية في رثاء الإمام الحسين(ع) دراسة تحليلية، جامعة كوفة، ت.ط: (شباط٢٠٠٨م)، ص٥.

٤. محمّد مهدي الجواهري، (الأعمال الكاملة)، مصدر سابق، ص٧٣٦.

أليست صورة رائعة تستحث بعدها خطى عينيك كي تقرأ ما يليها وهذا ما يفعله الاستهلال الموفق في الشعر دائماً.

وفي عتابه لنفسه يقول في استهلال إحدى قصائده[1]:

لجاجك في الحب لا يجمل * وأنت ابن سبعين لو تعقل**

١. . محمّد مهدي الجواهري، (الأعمال الكاملة)، مصدر سابق، ص٦٣٦.

المبحث الثالث: خصائص مدحياته

تتميّز خصائص المدحيات في شعر الجواهري بالصدق الفني في متنه، والعاطفة في جوهره، وتتفاعل هذه العاطفة كلّما رأى الجواهري موقفًا جديدًا وحاسمًا وخادمًا لموطنه، إذ من طبيعة الجواهري أنه لا يمدح من أجل التكسب، أو الحصول على منصب بدون إرضاء الجماهير، وخدمة بلاده، والدليل على ذلك: أنه عندما كان عضوًا في البرلمان قدّم استقالته من أجل الجماهير، وتعبيرًا عن سخطه ورفضه لسياسة المستعمر.

وهكذا فإنّ الجواهري يمدح مَنْ يُحِبُّ أو يخدم بلاده، مرورًا بعصر الملك إلى حكم الجمهورية، وبعد ذلك خرج مغتربًا ينتقل من بلاد إلى بلاد أخرى في غربة شبه دائمة بعيدًا عن وطنه وأهله وجمهوره، فلو كان هدفه محض تكسب لم تكن تجري كل هذه الأحداث في انتقاله بين البلدان والقارات، وبعيدًا عن موطنه إلى آخر أيامه، حيث وجد حتفه في غير أرض الآباء والأجداد، في دمشق.

الصراع والتمرد كانا ظاهرين جليًا في قصائده، وخصوصاً في القصائد المدحية؛ كان كلّما تغيِّر الحكم أسرع إلى مدح القائد الجديد متفائلًا به، وشبَّه نفسه بالمتنبي أمام سيف الدولة، وكان يهجو اليهود الذين يقابلون الصليبيين عند المتنبي، وكانت علاقته حميمة بكل قائد آتٍ، ويمدحه إذا رآه يستحق المدح، ولم يمدح قائد النظام السابق صدام حسين إلا في أبيات لا تتجاوز بيتين أو ثلاثة أبيات، ولم يذكر اسمه، وذهب إلى مدح الشعوب المظلومة، كما ذهب إلى مدح القائدين المعارضين ملا مصطفى البارزاني وجلال الطالباني والشاعر الكوردي الشهير فائق بيكس، وله قصيدة في مدح الشعب الكوردي عنوانها: (كوردستان أم موطن الأبطال)[1] الذي مطلعها:

قلبي لكوردستان يهدى والفم * ولقد يجود بأصغريْه المعدم**

١. وريا عمر أمين، كردستان في ضمير الجواهري، مطبعة هفال الفني، جامعة جهان- أربيل، ت.ط: (٢٠١٥م)، ط١، ص١٩.

المطلب الأول: (الأدب والشعر عند الجواهري)

مفهوم الأدب والشعر:

يرجع جذر مفردة (الأدب) إلى الفعل الثلاثي (أَدَبَ): "الهمزة والدال والباء أصل واحد تتفرع مسائله وترجع إليه: فالأدب أن تجمع النّاس إلى طعامك، وهي المَأْدَبَة و المَأْدُبَة، والآدِب الداعي.

قال طَرَفة:

نحنُ في المَشْتاةِ نَدْعُو الْجَفَلَى * لا تَرَى الآدبَ فينا ينتقِرْ**

والمآدِب: جمع المأدُبة برفع، أو بنصب قال الشاعر:

كأنَّ قلوبَ الطَّيرِ في قمر عُشِّها * نَوَى القَسْبِ مُلْقًى عند بَعْضِ المآدبِ**

ومن هذا القياس الأدَبُ أيضًا، لأنّهُ مُجمَعٌ على استحسانه، أمَّا حديث عبدِ الله بن مسعود: ((إنَّ هذا القرآنَ مَأْدُبَةُ الله تعالى فتعلموا مِن مأدُبته))، فقال أبو عبيد: من قال مأدبة فإنّه أراد الصّنيع يصنعه الإنسان يدعو إليه النَاس. يقال منه أَدَبْتُ على القوم آدِبُ أَدْبًا، ويقال: إن الإدْبَ العَجَبُ، فإن كان كذا فلتجُّمع الناس له"[1].

(الأَدَبُ) – مُحَرَّكَةً الظَّرْفُ، وحُسْنُ التَّناوُلِ، أدُبَ– كَحَسُنَ– أدَبًا فهو أدِيبٌ أُدَباءُ، وأدَّبَه: عَلَّمَه فَتأَدَّبَ واستَأْدَبَ"[2].

وأمّا اصطلاحًا، فقد عرفه شوقي قائلًا: هو "الكلام الإنشائي البليغ الذي يُقْصَد به إلى التأثير في عواطف القراء و السامعين، سواء أكان شعرًا أم نثرًا [3]. و قال ابن خلدون: "الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارهم من كل علم بطرف"[4].

---

١. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مصدر سابق، مادة: (أَدَبَ).

٢. طاهر أحمد الزاوي، ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، دار الفكر، ط١، ج٣، ص١٢٢.

٣. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، مصدر سابق، ج١، ص٧.

٤. عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي، مقدمة ابن خلدون، طبعة المطبعة البهيمة، ص٤٠٨.

أول ما بدأت الآداب عند "الهنديين واليونانيين كانت تنظم قصائد طويلة يحسب فيها عدد المقاطع بشدة صارمة"[١].

و**الشعر** بوصفه مصطلحًا مشتق من المادة (شَعَرَ)، قال ابن فارس: "الشِّينُ وَالْعَيْنُ وَالرَّاءُ أَصْلَانِ مَعْرُوفَانِ، يَدُلُّ أَحَدُهُمَا عَلَى ثَبَاتٍ، وَالْآخَرُ عَلَى عِلْمٍ وَعَلَمٍ، فَالْأَوَّلُ الشَّعَرُ، مَعْرُوفٌ، وَالْجَمْعُ أَشْعَارٌ، وَهُوَ جَمْعُ جَمْعٍ، وَالْوَاحِدَةُ شَعَرَةٌ. وَرَجُلٌ أَشْعَرُ: طَوِيلُ شَعَرِ الرَّأْسِ وَ الْجَسَدِ. وَالشَّعَارُ: الشَّجَرُ، يُقَالُ أَرْضٌ كَثِيرَةُ الشَّعَارِ. وَيُقَالُ لِمَا اسْتَدَارَ بِالْحَافِرِ مِنْ مُنْتَهَى الْجِلْدِ حَيْثُ يَنْبُتُ الشَّعْرُ حَوَالَيِ الْحَافِرِ: أَشْعَرٌ، وَالْجَمْعُ الْأَشَاعِرُ. وَ الشَّعْرَاءُ مِنَ الْفَاكِهَةِ : جِنْسٌ مِنَ الْخَوْخِ، وَسُمِّي بِذَلِكَ لِشَيْءٍ يَعْلُوهَا كَالزَّغَبِ. وَالدَّلِيلُ عَلَى ذَلِكَ أَنَّ ثَمَّ جِنْسًا لَيْسَ عَلَيْهِ زَغَبٌ يُسَمُّونَهُ: الْقَرْعَاءَ. وَالشَّعْرَاءُ: ذُبَابَةٌ كَأَنَّ عَلَى يَدَيْهَا زَغَبًا"[٢].

وفي لسان العرب جاء: "للرجل استشعر خشية الله، أي: جعله شعار قلبك، واستشعر فلان الخوف، إذا أضمره وأشعره فلان شرًا غشيه به، ويقال: أشعره الحب مرضًا والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرًا من حيث غلب الفقه على علم الشرع، والعود على المندل ... "[٣].

ما رواه أبو عبد الله البخاريّ في صحيحيه، وأبو عبد الله أحمد بن حنبل في مسنده، من حديث أبيّ بن كعب الأنصاريّ، سيّد قرّاء القرآن، أنّ رسول الله - صلى الله عليه وسلم - قال: ((إنّ من الشِّعر لحكمة))، لا يخالجه ارتيابٌ يدعوه إلى طلب حدٍّ أو تَصْنيف للفظ، ((الشعر)) ولا يلتمسُ له بيانًا سوى هذا البيان الشاهد في كل نفسٍ عربيّة على بديهة اللغة، وعلى البديهة التي توارثها أصحاب اللسان العربي من المحدثين والقدماء"[٤].

---

١. جوزيف فندريس Joseph Vendryes ، اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ت.ط: (١٩٥٠م)، ص١١١.

٢. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مصدر سابق، مادة (شَعَرَ).

٣. محمّد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (شَعَرَ).

٤. محمود شاكر أبو فهر، قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، دار المدني بجدة، ت.ط: (١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م)، ص٣.

وأمّا تعريفه اصطلاحًا فقد عرّفه قدامة بن جعفر على أنه: "كلام موزون مقفّى، يدل على معنى"[1]، ولكن قدامة بن جعفر كان قاصرًا في تعريفه؛ لأنه لم يذكر عنصري الخيال والعاطفة اللذين هما محوران أساسيان في الشعر؛ إذ لا ينظم الشعر بدون الخيال والعاطفة.

في حين عرّفه الجاحظ فقال: "فإنما الشعر صناعة وضربٌ من الصبغ، وجنس من التصوير"[2]، كأنه قارن بين فنَّي الشعر والرسم، وهو نظر في تعريفه من ناحية الشكل أكثر مما نظر إلى جوهره (الخيال والعاطفة)، وقد تقارب تعريف الجاحظ مع تعريف قدامة للشعر، حين أكمل وصفه للشعر بأنه: "إقامة الوزن وتخيُّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحّة الطبع وجودة السبك"[3].

ولكن تطور حد الشعر ملحوظ عند المتأخرين في نطاق أوسع وقد عرّفه مجدي وهبة: بأنّه "فن من فنون الكلام يوحي عن طريق الإيقاع الصوتي واستعمال المجاز، بإدراك الحياة والأشياء إدراكاً لا يوحي به النثر الإخباري"[4].

علاقة الجواهري بالأدب والشّعر

كانت علاقة الشاعر بالأدب والشعر علاقة متينة، كان الجواهري يحب مجالس الأدب حبًّا جمًّا، والشعر يجري في عروقه مجرى الدمّ، ويجدر بنا أن نذكر هذه العلاقة ونُعرّف بها، لأن كل شاعر يتأثر ببيئته، ومجتمعه، وعصره، وبالذين من حوله، وأسرته، فضلاً عن المؤثرات الأخرى التي تسهم في صوغ شخصية الشاعر.

والجواهري منْذُ صغره كان أبوه يهتم به، ويأخذه إلى حلقات العلم، إذ إنّ الطفل لا يفقه شيئًا مما كان يدور في جدل علماء الدين حتى الساعات الأخيرة من الليل، أراد والده أن يكون فقيهًا، ولكن الظروف غيّرت اتجاه الجواهري كما قال المتنبي[1]:

---

١. قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي، أبو الفرج، نقد الشعر، مطبع الجوائب- قسطنطينية، ط١، ص٣.

٢. إحسان بن عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ت.ط: (١٩٧١م)، ط١،ص١٠٤.

٣. قدامة بن جعفر بن قدامة، نقد الشعر، مصدر سابق، ص٣.

٤. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، مكتبة لبنان، بيروت، ت.ط: (١٩٨٤م)، ط٢، ص١١٠.

مَا كلّ ما يَتَمَنّى المَرْءُ يُدْرِكُهُ * تجرِي الرّياحُ بمَا لا تَشتَهي السّفُنُ**

البيئة الاجتماعية التي فتح الجواهري عينيه على آفاقها الأدبية أفادته كثيرا في صياغة نموذجه الشعري الخاص، تلك البيئة التي يُعطر أجواءها ويُغذي أبناءها الأدب والشعر، فقد كانوا لا يتنفسون إلاّ الشعر، ولا ينطقون إلاّ به، ولا يجدُّون ولا يمزحون إلاّ بلغة الشعر وخطاب الشعر وجنان الشعر.

فكان الشعر بالنسبة لهم يعني كل شيء في حياتهم التي كاد الشعر أن يكون فيها لغة التخاطب اليومية[٢]، وفي أسرته كان أبوه عارفًا بالشعر وأخوه شاعرًا وابن عمته شاعرًا، وكانت كل هذه الأجواء مهيئة له؛ لذلك تأثر الجواهري بأسرته وبيئته.

ونستطيع نقول: إنّ أسرته وبيئته هما سببان رئيسان في تهيئة الشاعر ليكون شاعرًا فذًّا على هذا المستوى الرفيع من القيمة والشهرة والانتشار.

ولكن الجواهري كان حائرًا في بداية نشأة شاعريته فهل "يركِّز على أحد تلك المذاهب في تحديد مفهوم الشعر، وإن كان تأثره بها لا شعوريًّا" فهل يتأثر بالمذاهب التي نشأت في أوربا، أم ينظر إلى عصره الجديد ويواكبه، وفي ذاك سأله علي جواد بقوله: (هل المفروض بالشاعر أن يُكَوِّن له مفهومًا عن الشعر)؛ فأجابه الجواهري قائلًا: (إنّ الشاعر أغبى من يكون في تحديد الشعر)[٣].

وهو ينظر إلى تحديد الشعر والشاعرية على "دراية سطحية في تناوله مفاهيم الأدب ونقده، وعدم اهتمامه بتقنيتها، أو وضع حدود لها"[٤]، في بداية شاعريته، وهو يرى أن الحالة

---

١. أحمد بن حسين المتنبي، ديوان، تح: فريدرخ ديتريصي، طبع في مدينة برلين، ت.ط: (١٨٦١م)، ص٤٧٢.

٢. محمّد جواد الغَبَّان، الجواهري- فارس حلبة الأدب، مصدر سابق، ص٢٣.

٣. وسام حسن جاسم، مفهوم الشعر وعناصره في منجز الجواهري، جامعة الكوفة- كلية التربية الأساسية، بحوث وأعمال المؤتمر العلمي الاستذكار لشاعر العرب الأكبر، ص٤.

٤. المصدر السابق، ص٤.

الشعرية تسيطر على الشاعر، وتشغله عن التفكير كونه مفهومًا مجردًا يركن إليه، فهو أبعد من يكون في تعريف حياته التي يعيشها[١].

وقد عرف الجواهري الشعر بقوله: (المملوء شعورًا وإحساسًا) وتعريفه على إيجازه يربط الشعر بالشعور والأحاسيس ربطًا قويًا، والذي توحيه كلمة المملوء أنّها تعني الفيض الشعوري الذي يشحن ألفاظ الشعر ممَا يميّزها عن غيرها[٢].

١. الشاعر الكبير الجواهري يتحدث للدكتور الطاهر، مجلة الكلمة، ع٢، بغداد، ت.ط: (آذار ١٩٧٢م)،

٢. وسام حسن جاسم، مفهوم الشعر وعناصره، مصدر سابق، ص٤.

المطلب الثاني: (القصيدة وأغراضها عند الجواهري)

مفهوم القصيدة وأغراضها

قال ابن سلام الجمحي: "لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا أبياتًا يقولها الرجل في حاجته، وإنّما قُصِّدت القصائد وطوّل الشعر على عهد عبد المطلب أو هاشم بن عبد مناف، وهاشم هذا هو الجد الثاني للنبي (صلى الله عليه وسلم)؛ فيكون ذلك قبل الهجرة بمائة سنة على الأكثر، وهو العهد الذي نبغ فيه عدي بن ربيعة التغلبي الملقب بالمهلهل، خال امرئ القيس، وقال الأصمعي: إنه أول من يروي له كلمة تبلغ ثلاثين بيتًا من الشعر"[١].

وعرّفه أبو فهر محمود شاكر في قوله "للدلالة على كل كلامٍ شريف المعنى، نبيل المبني، محكم اللفظ، يضبطهُ إيقاعٌ متناسب الأجزاء، وينتظِمُه نَغَم ظاهرٌ للسَّمْعِ مفرطُ الإحكام والدقة في تنزيل الألفاظ وجَرْسِ حروفها في مواضعها منه، لينبَعِث من جميعها لَحْنٌ تتجاوبُ أصداؤه متحدِّرةً من ظاهر لفظه ومن باطن معانيه، وهذا اللحن المتكامِلُ هو الذي نسميه ((القصيدة))، وهذا اللحنُ المتكامل مقسَّمٌ أيضًا تقسيمًا متعانق الأطْراف متناظِر الأوصال، تحدّدُه قوافٍ متشابهة البناء والألوان، متناسبة المواقِعِ، متساوية الأزمان، هذا هو ((الشعر))، والذي يتوخَّى هذا الضرب الشريف النبيل المحكم من الكلامِ، ويأخذه بِحقِّه، ويبذلُه بِحقِّه، فتصغى إليه الأسماع والألباب مأخوذةً بسحره وجماله وجلاله، هو ((الشاعر))"[٢].

وكثير من الشعراء في العصر الجاهلي كان قد اشتهر بالقصيدة الواحدة حتى كانوا يسمون بشعراء الواحدة، وأحيانًا بالأبيات القليلة التي لا تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، وأحيانًا بالبيت المفرد؛ لأنهم كانوا يزنون الكلمة بمقدار ما تحرك من ميزانها الطبيعي الذي هو القلب، وكانوا يسمون البيت الواحد يتيماً، فإذا بلغ البيتين والثلاثة، فهي: نتفة، وإلى العشرة تسمى قطعة، وإذا بلغ العشرين استحسن أن يسمى قصيدًا؛ وذلك مأخوذ من المخ القصيد ، وهو متراكم بعضه على

---

١. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، تح: عبد الله المنشاوي ومهدي البحقيري، مكتبة الإيمان، ط١، ج٢، ص٢١. محمود بن محمّد بن شاكر أبو فهر، قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، مطبعة المدني- المؤسسة السعودية بمصر ودار المدني بجدة- شارع الصحافة حي مشرفة، ص١٨.

٢. محمود شاكر ابو فهر، قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، مصدر سابق، ص٣٨.

بعض، وهو ضدّ الراد ، ومثله الرئيد ، وكثير من المتأخرين ذهبوا إلى أن أدنى حدّ للقصيدة سبعة أبيات؛ لأنه لا يلتئم مع وجه الاشتقاق[1].

أما الباحث فيرى أن القصيدة تكتمل معنىً ومبنىً بعشرة أبيات فأكثر؛ لأن القصيدة هي اللبنة الأساسية في الشعر، والبيت هو أصغر وحدة له، وتتم القصيدة باكتمال معناها في هذا العدد من الأبيات التي يمكن أن تُشبِع فضول المستمع أو المتلقي.

والفرق بين الشعر والقصيدة هو أنّ القصيدة هي عبارة عن عدد من الأبيات التي تحمل عنوانًا مُعيّنًا؛ حيث تتحدث هذه الأبيات عن موضوع موحد وتقتصر عليه ولا تتشعب في الأفكار، أما الشعر فهو أعمّ من القصيدة، من حيث الموضوعات التي يتناولها، وهو نوع من أنواع الأدب الذي تندرج القصيدة تحته، وهو يشمل نوعين: الشعر العمودي، والشعر الحر الذي ظهر في منتصف القرن الماضي على يد كوكبة من الشعراء العراقيين الرواد وهم: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري.

كما أنّ القصيدة تحمل أبياتًا موحّدةً في حرفها الأخير باللغة العربية الفصحى، وما قبله بحرفين أو أكثر، وتحمل عددًا من التفعيلات التي يتكوّن منها البيت الشعري، وتحت نظام إيقاعي يُسمّى (بحرًا)، لكن الشعر يمكن أن يكون حرًا أي: يقوله الشاعر دون أن يتقيّد ببعض القوانين التي يجب الالتزام بها في القصيدة.

أمّا الأغراض الشعرية فهي معروفة منذ عصر ما قبل الإسلام، ولكن لم يتفق الأدباء والنقاد على رأي واحد بالنسبة للموضوعات الشعرية من حيث عددها، أو النوعية ، وقد ذهب قدامة بن جعفر إلى أنّ "المديح، والهجاء، والنسيب، والمراثي، والوصف، والتشبيه"[2] كلها مقسمة على ست مواضيع، أما أبو تمام فاختلف معه وقال: الموضوعات هي الحماسة،

---

١. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، مصدر سابق ج٢، ص٣٧.

٢. الحسن بن رشيق القيرواني أبو علي الأزدي، العمدة في محاسن الشعر ونقده، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ت.ط: (١٩٧٢م)، ط٤،ج١، ص١١٩. عائشة الحاج عباس أحمد، نقد الشعر عند قدامة بن جعفر، مصدر سابق، ص١٦٢.

والمراثـي، والأدب، والنسـيب، والهجـاء، والأضـياف، ومعهـم المـديح، والصـفات، والسـير، والنعاس، والملح، ومذمة النساء"[1].

ولا يهمنا الكثير في هذه المسألة لأننا لا ندخل إلى تفاصيلها السجالية، وإنّما يهمنا أن الموضوعات الشعرية الرئيسة في عصر ما قبل الإسلام هي: المدح والهجاء وهما أقدم الأغراض الشعرية ويليهما الرثاء، وهو مدح الميت ، والغزل، والوصف، ولعلّ الوصف موجود في كل الأغراض الشعرية.

أمّا في العصر الإسلامي فقد زيد عليه مدح الرسول، وشعر الجهاد، والفتوحات ... بل خصّص فيهما الشاعر كقيس ليلى، وجميل بثينة، وفي نهاية العصر الأموي ازدادت الأغراض الشعرية لتشمل الغزل العذري والمادي الماجن والنقائض[2]،.. وأيضاً جاء غرض النقائض لجرير والفرزدق والأخطل، فضلاً عن الشعر السياسي الذي ظهر بوصفه غرضًا جديدًا بسبب نشوء الأحزاب السياسية في هذا العصر.

ويمكن أن يُرى التطور الملحوظ في العصر العباسي للموضوعات الشعرية والتجديد الشعري في مناحٍ كثيرةٍ، إذ إنّ لكل غرض فضاءه الرحب وعالمه الخاص الذي يشار إليه بالبنان وأصبح بعد ذلك من النادر أن يجتمع غرضان أو أكثر في القصيدة الواحدة، فقد كان الشاعر يلتزم غرضًا واحدًا في كل قصيدة على الأغلب.

وتغيّر على هذا الأساس مسار الشعر للمقدمات الشعرية بحد ذاته تغيراً جذرياً، كما فعل أبو نواس الذي حاربه نقاد عصره من أنصار الجمود وممن يقدسون التراث الشعري، ومن أهم الموضوعات الشعرية المستحدثة في العصر العباسي ما كان يتعلق بمفاهيم جديدة ظهرت في هذا العصر، مثل: "الشعوبية، الزندقة، المجون، الزهد، التصوف، الغزل بالمذكر، الغزل بالجواري والغلمان، والشعر التعليمي"[3].

---

١. ميادة كامل أسبر، شعرية أبي تمام، حبيب بن أوس الطائي، أبي تمام، وزارة الثقافة الهيئة العامة السّورية للكتاب، ص٣٠.

٢. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، مصدر سابق، ج٢، ص١٧٧.

٣. أحمد عبد القادر محمود عقل، صراع الحضارات وأثره في الشعر العربي في العباسي الأول، ر.ماجستير، جامعة نجاح الوطنية، ت.ط: (١٤٢هـ/ ٢٠٠٣م)، ص٦٥-١٠٥.

القصيدة والأغراض الشعرية عند الجواهري

القصيدة عند الجواهري كالمرأة، والشعر كالمدينة، كما أشار إليه شعبان عبد الحسين، إذ قال: "برغم التواصل الحضاري في المدن والبيوت، فإن لكل مدينة خصوصيتها وشخصيتها وتفردها ونمط حياتها ومزاجها، ولكل بيت حرمته وخباياه، وفسيفساؤه، وألوانه، وراحته، ونساؤه، وبخوره، وعطره"[١].

وأيضًا قال في هذا السياق الذي يصف فيه شعر الجواهري وصفاً شعرياً جميلاً: "والشعر عند الجواهري ، كالنهر، والقصيدة مثل النساء بجدائل أو بدونها، تستحم في نهر الجواهري ، متشابهة أو مختلفة، مثل الشواطئ والجزر ومياه السواحل، لكل قصيدة مذاقها، وجمالها، وطعمها، مثلما لكل بحر سفنه، ومراسيه، ونكهته"[٢].

ولم يخرج الشاعر من قالب القصائد العمودية على مستوى البناء والتركيب، وجميع قصائده مبنيّة على النموذج التقليدي ذي الشطرين الخليلي، "و قد حرص الجواهري على القديم من الشكل، ولم يجد في نفسه حاجه إلى الخروج على تفاصيل الأوزان المعروفة كما أنه التزم القوافي الواحدة في سائر قصائده، ولم يلجأ إلى تعدد القوافي مع مراعاة الوزن إلا في قصائد محدودة، ومنها (أفروديت)، و(أتينا)"[٣].

وإنْ كان الجواهري قد "تمسك بالشكل الكلاسيكي للقصيدة إلا أنه لوّنه بحداثه الفكرة ومفردات العصر، مما جعل قصيدته تحتفظ بشكلها التقليدي وبفكرتها الجديدة"[٤]، والجواهري دائما يحب التجديد، ولكن داخل الأوزان الخليلية لا يخرج عنها، وهذا ما يشير الى ما كان للجواهري من قدرة عالية على نظم القصيدة التي تحمل فكرة جديدة ومعنى عظيمًا، في الوقت الذي يحافظ في قصيدته على القالب التقليدي للقصيدة العربية، ولا يخرج عن قالب عمود الشعر.

---

١. شعبان عبد الحسين، الجواهري جدل الشعر والحياة، دار الشؤون الثقافية في بغداد، ت.ط: (٢٠١٠) ط٣، ص١٠١.

٢. المصدر السابق، ص١٠١.

٣. صيتة علي عواد حربي، الحنين للوطن في شعر الجواهري - دراسة فنية -، جامعة الشرق الأوسط، ر. ماجستير، ت.ج: (آيار ٢٠١٥م)، رقم .ج: (٤٠١٢٢٠١٣٨) ، ص٨٤.

٤. ميّا فاخر، الجواهري شاعر التجديد والثورة، دار مرساة، اللاذقية، سورية، ت.ط: (٢٠٠٦م)، ص٣٥- ٣٦. صيتة علي عوّاد حربي ، الحنين للوطن في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص٨٦.

أمّـا **الأغـراض الشـعرية** عنـد الجـواهري فهـي "المـدح، الرثـاء، الوصـف، الشـعر السياسي، الغزل"[1].

١- المدح: مدَحَ الجواهري الكثيرين فـلم يكن يرجـو من ورائـه مطـامع ماديـة أو مواقـع اجتماعـية، بـل يخرج إلى آفاق خارج الممدوح، أو يـقصد إفادة الـممدوح وتحـذيره، أو توجيهـه بالوجهة التي يريدها.

٢- الرثاء: فـقد أجاد فيه وأغلبه يتخذ طابعًا سياسيًا تهكميًا، أو انـتقادًا .

٣- الوصف: أنـه مـارس الوصـف ورسم صـور النهر والنخيل والشواطئ والجبـال فقدم لوحات زاهية في سماء الشعر العربي.

٤- الشعر السياسي: يعـد الغرض الأكبر حجـمًا في ديوانه، فالسياسة في مذهـبه لا تعـني سـوى الخـوض في غـمار الأحداث التي ترتبط بمصير المجتمع.

٥- الغزل: له وجهة نظر خاصة، تختص بـه في نظراته للمرأة، رغـم أن غزله المكشوف أثار ضـجةً وجـدلاً وتساؤلات كـثيرة، فلقد كان يكمن وراءه بواعـث ودوافع عديدة[2].

---

١. معروف يحيى، محمد مهدي الجواهري وأغراضه الشعرية، مركز النور للدراسات، الموقع الرسمي لمركز النور على شبكة الإنترنيت: http: // www. alnoor.se

٢. هدى مطوري- جواد سعدون زاده- علي سبهيار، اللغة الشعرية عند محمد مهدي الجواهري، المؤتمر الدولي الخامس للغة العربية (مكتبة زهدي للغة العربية وآدابها)، ص٤.

المطلب الثالث: (الجواهري والمدح)

غرض المدح تاريخياً

يعد غرض المدح من أقدم الأغراض الشعرية المعروفة في تاريخ الشعرية العربية، ويردفه غرض الهجاء أيضًا، ووجد منذ عصر ما قبل الإسلام، فلكل قبيلة شاعرها الذي يمثل لسان حالها، حيث يمدح ويفتخر بقبيلته، وكانت القبائل تفتخر بشعرائها وهو ما يؤكده النقاد القدامى حيث قال أحدهم: "إذا نبغ الشاعر في قبيلة أتت القبائل فهنأتها بذلك وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبْنَ بالزاهر كما يصنعْنَ في الأعراس، وتتباشر الرجال والولدان، لأنه يدافع بشعره عن أعراضهم وذبّ عن أحاسبهم، وتليد لمآثرهم، وإشادة لذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ، أو فرس تنتج"[1].

وأصبح لكل قبيلة شاعر هو صوتها الخاص المدافع عنها، إذ كان يؤدي الدور الذي يقوم به الإعلامي في العصر الحديث، "ويظهر أن المناذرة خاصة كانوا يتخذونه وسيلة للدعاية لهم في القبائل، فكثر الشعراء حولهم، وأخذ يموج بهم بلاطهم منذ عمرو بن هند، فقد قصده كثيرون من أمثال المثقب العبدي، الذي لجأ إليه يمدحه بعد إيقاعه بقبيلته، وممن رحل إليه المتلمس والممزق العبدي، وطرفة والمسيب بن علس. وكان النعمان بن المنذر أكثر إعجابًا وقبولًا وتشجيعًا للشعراء المادحين.

ومن بديع ما نُظم فيه قول حُجْر بن خالد[2]:

سمعتُ بفعل الفاعلين فلم أجِدْ * كفعل أبي قابوسَ حزماً ونائلا**

وبعد فترة بقليل أصبح المدح فكرة للتكسب المادي في هذا العصر، كما أشار إليه د. شوقي بقوله: "ولا نصل إلى أواخر العصر الجاهلي حتى يتخذ الشعراء المديح وسيلة إلى الكسب، فهم يَقْدمون به على السّادة المبرزين، وملوك المناذرة، والغساسنة يمدحونهم وينالون جوائزهم وعطاياهم الجزيلة، وأخذوا في أثناء ذلك يعنون بهذه القصائد عناية بالغة حتى تحقق

---

١. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العربي، مصدر سابق، ص٢٤.

٢. عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق، ج٣، ص٥٨. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، مصدر سابق، ج١، ص٢١١.

لهم ما يريدون من التأثير في ممدوحيهم. واشتهر بذلك زهير، والنابغة، وحسان بن ثابت، أمّا زهير: فاختص بأشراف قومه، وأمّا حسان: فاختص بالغساسنة "[1] .

ويبدو أنّ المديح قد صار ميدانًا يتبارى فيه معظم الشعراء قبل الإسلام حتى إن الأعشى قد برع فيه وأكثر من مدحه لملوك وأمراء وأسياد عصره بحسب شوقي ضيف طلباً للمال والثراء، حيث قال د. شوقي: "وانتهى هذا الفن من فنون شعرهم إلى الأعشى، فأصبح حرفة خالصة للمنالة والتكسب، إذ لم يترك ملكًا ولا سيدًا مشهورًا في أنحاء الجزيرة إلا قصده ومدحه وفخّم شأنه معرضًا بالسّؤال"[2].

أمّا في العصر الإسلامي فتطور المدح وصار في الممدوح الفضيلة الدينية الأعلى شأنًا، ووثق هذا التصوير في مديح الخلفاء والولاة والأمراء، إذ إن الحكم والدين كانا مرتبطين أشد الارتباط بل لا ينفكان عن بعضهما، "فمضى الشعراء يتحدثون عن تقواهم وأنهم يقيمون ميزان العدالة السماوية بين الرعية، ونشب صراع حاد بين الأمويين من جهة والخوارج والشيعة من جهة ثانية في الحاكم الأعلى للمسلمين وما ينبغي أن يتحلّى به من صفات دينية. ولم يلبث شعراء بني أمية أن نفذوا من ذلك إلى تمجيد الأمويين ورسم الإطار الديني لكل منهم، وكان عمر بن عبد العزيز مثالًا حقًّا للحاكم الأموي التقى، فأكثر الشعراء من إطار التقوى الذي يُطيف به وبحكمه، على شاكلة قول كُثَيِّر"[3].

وفي العصر الذهبي تفجّر غرض المديح كـ انفجار الينابيع على الشعراء، فصار المدح غرضًا بذاته ونهجًا مغايرًا لكل ما سبقه من عصور ، إذ إنّ الشعراء "أكثروا من تصوير ما في مقدمات مدائحهم، وتبعهم شعراء هذا العصر يصفونها تارة في إيجاز وتارة في إطناب وإسهاب رامزين بها إلى عهد الممدوح وجماله، وكثيرًا ما وصفوا في هذه المقدمات الغيث والسحب، والبروق، لبيان كرم الممدوح من جهة وما شمل البلاد في زمنه من خصب، وامتد على صفحاتها من جنات وعيون وزروع"[4] من جهة أخرى، وصار له تسمية أخرى، هو شعر

---

١. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، مصدر سابق، ج١، ص٢١١.

٢. المصدر السابق، ج١، ص٢١١.

٣. المصدر السابق، ج٢، ص١٧٨.

٤. المصدر السابق، ج٤، ص٢٠٤.

التهاني، حيث يقام في الأعياد والمهرجانات... . ينظمون بعض الأبيات ويهدونها مع باقات الورد إلى الممدوح[١].

ومضى الشعراء إلى التكسب بأشعارهم حتى صار الشعر نوعًا من المهنة كسائر المهن الأخرى، ولاسيما في هذا العصر بدءًا من بداياته الأولى إلى أواخره، فلكل خليفة شاعرٌ يمدحه بل صار لكل عاملٍ شاعرٌ يعمل في الدولة يمدحه الشعراء، كما فعل البحتري "وكان لا يترك وجيها ولا واليًّا ولا صاحب خراج في طريقه من سامرَّاء إلى منبج إلا ويقدِّم إليه مدائحه، ويأخذ جوائزه، من مثل بني حميد الطوسي الطائي سيد بني نبهان، وأبي سعيد الثغري وابنه يوسف صاحبي أرمينية وأذربيجان وآل عبد الملك بن صالح الهاشمي، بل يبدو أنه كان يمد رحلاته في الشام فيمدح بعض العمال والولاة مثل مالك بن طوق صاحب دمشق والأردن ... كما كان يمد رحلاته إلى بغداد، وما وراءها من مدن العراق، ونراه يكثر من مديح القائمين عليها من آل طاهر، فهو يمدح منهم إسحق المصعبي، ومحمد بن عبد الله بن طاهر الذي حكم بغداد منذ سنة: ٢٣٧هـ، وكذلك أخوه سليمان وعبيد الله، وله في الأسرة شعر كثير"[٢].

أمّا في العصر الحديث والمعاصر، أو فيما يسمّى بعصر النهضة والتنوير، فقد اختلف الأمر عن العصور الأنفة في بعض مناحي التشكيل الشعري، ولاسيما في هذا الغرض حيث اختفت بعض الأغراض القديمة، مثل المدح والهجاء والفخر؛ وذلك لأسباب عديدة، ومنها السياسية المتمثلة بدخول (الاستعمار) إلى البلاد العربية كلها، والاجتماعية (التطور) والثقافية والحضارية المختلفة... ، مما أدّى إلى تغيّر الأغراض الشعرية إلى اتجاهات وموضوعات جديدة لم يعهدها الشعر من قبل نحو مفاهيم ومصطلحات جديدة (القومية، والوطنية، والسياسية، والاجتماعية) لارتباطها بحياة الجماهير، ومشاكلها"[٣].

حتى جاء شاعرنا الجواهري الكبير، وأكمل على هذا النحو مصير الشعراء العباسيين ومن سبقهم، فلم يترك غرضًا شعريًا مهمًا ولا موضوعًا جديدًا إلّا وقد تطرق إليه وأبدع فيه، وخصوصًا في غرض المدح الذي برع فيه أيّما براعة.

---

١. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، مصدر سابق، ج٤، ص٢٢٨.

٢. المصدر السابق، ج٤، ص٢٧٥.

٣. نجم الدين الحاج عبد الصف، الشعر العربي، مصدر سابق، ص٤.

المدح عند الجواهري

شاعرنا لم يكن بعيدًا عن أسلافه الشعراء العرب القدامى لينهج منهجًا جديدًا مغايرًا كل التغيير في قصائده، أو بعبارة أدق لم يكن شاعرنا الكبير في وادٍ والشعراء السابقين في وادٍ آخر. فتركّز في مدائحه ما اصطلح عليه بالصدق الفني أكثر من غيره؛ وتبيّن ذلك من خلال أشعاره، ولقاءاته عبر الإعلام وغيرها من وسائل.

ولكنّه لم يسعَ إلى التكسب بل كان شعره المديح تعبيرًا عن إعجابه بالممدوح (البطل) وتعبيرًا عن موقفه ورؤيته السياسية وحسه الوطني، وتمثيلاً دقيقاً لضمير الجماهير وتطلعاتهم وصوتهم العالي في مواجهة المستعمرين الأجانب والخونة المتخاذلين، ومن خدم الأجنبي المحتل على حساب الوطن والأمة.

كان الجواهري لا يتكسب بشعره المدحي على طريقة الكثير من الشعراء الأقدمين في كتابة المديح من أجل الحصول على أعطيات مادية من الممدوحين، بل كان يُعجب بشخصية ما فيمدحها، أو كان يستجيب لطلب رئيس فيمدحه حين يرى فيه نموذجًا لقائد عربي أصيل، حيث يعتقد أنه حين يمدحه يمكن أن يساعد ذلك في أن يقوم هذا الرئيس بخدمة بلده وشعبه حين يرى أن الجواهري الكبير مدحه.

ولم يكن الشاعر الجواهري يبالغ في مدح الممدوح إلى درجة أن يحوّله إلى أسطورة كما كان يفعل بعض الشعراء العرب القدامى، بل يمدحه بطريقة فنية غاية في الروعة والأصالة والجمال والإبداع.

الجواهري يهتم بقصيدته المدحية كثيرًا ولاسيما في مطالع هذه القصائد إذ ينظر إلى المطلع الشعري أو (الاستهلال الشعري) في مدحياته بوصفها عتبة جمالية لا بد من الاعتناء بها على أفضل ما يكون، وذلك لكي تعمل على أن تسحر السامع بما فيها من بيان شعري وجمال تعبيري وتشكيل بنائي عالي المستوى.

وكانت وطنيته وعروبته تدفعه دائمًا إلى مدح من يجد في شخصيته مثالًا لنموذجه الوطني والقومي كما كان يفعل المتنبي - مثلا - في مدح سيف الدولة، أو كما كان يفعل أبو فراس الحمداني في مدح سيف الدولة أيضًا، وغيرهم كثير من شواهد الشعر العربي القديم في مختلف عصوره السابقة.

وبهذا يكون غرض المدح عند الشاعر محمد مهدي الجواهري من الأغراض الأساسية التي يرى فيه أنه يستجيب لعبقريته الشعرية، وفي الوقت نفسه يمثل أحد أهم المواقف التي يسجلها الشاعر في حياته وتجربته.

المدح واستهلاله ومتنه له أثر كبير جداً في تميز شعرية الجواهري إلى هذا المستوى الذي استحق فيه لقب (شاعر العرب الأكبر)، حيث اتفق أغلب الباحثين والدارسين والنقاد على أن الجواهري يستحق هذا اللقب بجدارة، وكان غرض المدح أحد أسباب حصول الشاعر على هذا اللقب الذي بقي ملتصقا بشخصيته دائمًا.

الفصل الثاني: مستويات التحليل الجمالي في القصائد المدحية عند الجواهري

المبحث الأول: المستوى الصوتي (البنية الإيقاعية).

المبحث الثاني: المستوى التَّركيبي.

المبحث الثالث: المستوى البلاغي

المبحث الأول: المستوى الصوتي (البنية الإيقاعية).

إن البحث في كل نصٍّ شعريٍّ يستوجب التوقف عند البنى الصوتية التي تمثل جزءًا لا يتجزأ من هيكلية القصيدة، وقد اعتمدنا عند تقسيم المستوى الصوتي على نمطين: نمط إيقاعي ثابت وهو الذي له ثبات موقعي في البيت، أو الجملة ويشتمل (**الوزن والقافية**)، ونمط إيقاعي غير ثابت، وهو الذي لا يملك ثباتاً موقعيًا في البيت، أو الجملة، نحو: (**التكرار، والجناس، وما شابه ذلك**).

أ- الصوت لغة:

الصوت صوت الإنسان وغيره، والصائت: الصائح، ورجل صيّت، أي شديد الصوت، وقد يؤنث الصوت كما في قول الشاعر:

يا أيّها الرَّاكبُ المُزجي مطيَّتهُ * سائل بني أسد ما هذه الصَّوتُ ؟**

فإنما أنّثه؛ لأنه أراد به الضوضاء والجلبة على معنى الصيحة، وصَاتَ الرجلُ يصوتُ صوتاً، وصوَّت يصوّت تصويتاً فهو مصوّتٌ، وذلك إذا صوَّت بإنسان فدعاه، والصيت الذكر يقال: ذهب صيته، وكل ضرب من الغناء صوت"[١]، قال تعالى :((واسْتَفْزِزْ مَنِ اِسْتَطَعْتَ مِنهم بِصَوْتِكَ))[٢]، وقال أيضًا: ((إنَّ أَنْكَرَ الأَصْوَاتِ لَصَوتُ الحَمِيرِ))[٣] ، فيما يؤمر بخفض الصوت أثناء الحديث من باب التأدب، وإلا فهو شبيه بالحيوان الذي لا وازع له[٤].

ب - اصطلاحًا:

فقد ثبت علميًا أن الصوت اِهتزاز محسوس في موجات الهواء تنطلق من جهة الصوت، فتسبح في الفضاء، ويستقر الجزء الأكبر منها في السمع بحسب درجة تذبذبها، فتوحي بدلائلها؛ فرحًا أو حزنًا، نهيًا أو أمرًا، خبرًا أو إنشاءً، صدى أو موسيقا أو شيئا آخر عاديًا مما يفسره

---

١. محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (دط، دت، صوت).

٢. سورة الإسراء/ ٦٤.

٣. سورة لقمان/ ١٩.

٤. محمّد بو علي، الجهود الصوتية في رسائل ابن حزم الأندلسي، ر. ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان، الجزائر، ت.ج: (٢٠١٢-٢٠١٣م)، (١٤٣٣-١٤٣٤هـ)، ص٩٧.

التشابك العصبي في الدماغ، أو يترجمه الحس المتوافر في أجهزة المخ بكل دقائقها، وفي ذلك قال اِبن سينا: "الصوت تَمَوُّج الهواء ودفعه بقوة وسرعة من أي سبب كان"[١].

المطلب الأول: نمط الإيقاع الثابت (الوزن والقافية)

أولا: الـوزن

يوصف الوزن بأنّه: "الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعريّ كتابةً عروضيّة، أو هو الموسيقى الداخلية المتولّدة من الحركات والسكنات في البيت الشعريّ"[٢]، أو هو: " القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم، ومقطوعاتهم، وقصائدهم"[٣].

إن دراسة التشكيل الوزني لدى الجواهري تفصح عن كون البحر الخفيف والبحر البسيط الأكثر شيوعًا في قصائده المدحية، فقد جاء على الخفيف وعلى البسيط حوالي خمس مراتٍ، بينما جاءت البحور الأخرى وفق الترتيب الآتي: البحر الكامل ثلاث مرات، والبحر الوافر مرتين، والمتقارب مرتين أيضًا، والبحر الرمل مرة، و الطويل مرةً.

١ـ البحر الخفيف:

إنَّ البحر الخفيف سُمِّيَ كذلك لِخفَّته، وهذه الخِفَّة مُتأتِّية من كثرة الأسباب الخفيفة، والأسباب أخفُّ من الأوتاد[٤]، وفي مقاطعه مساحة إيقاعية أكبر تساعد في التعبير عن الانفعالات المختلفة التي توحي بسرعة الوصول في المديح، وقد تنوعت القصائد التي جاءت على هذا البحر، فجاءت ضروبها مختلفة، ومعلوم أنَّ البحر الخفيف له شكلان: تام ومجزوء،

---

١. الحسين بن عبد الله بن سينا، أبو علي، شرف الملك: الفيلسوف الرئيس، أسباب حدوث الحروف، تح: محمد حسان الطيان ويحيى مير علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ص٧.

٢. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ت.ط: (١٤١١هـ / ١٩٩١م)، ط١، ص٤٥٨. محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية و أحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، بيروت لبنان، ت.ط: (١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م)، ط١، ص٢٢.

٣. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، مصدر سابق، ص ٤٥٨ .

٤. محمّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ت.ط: . (١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ط١، ص ٩٨.

والتام له عروضان وثلاثة أضرب: العروض الأولى صحيحة، ولها ضربان: أ- الضرب الصحيح، كقوله في مستهل قصيدة (في ذكرى غاندي)[1]:

سَيِّدِيْ أنْـ ـت أيُّها الـ حـقُّ والعِزَّ * ةُ والفَـخْـ ـرُ والنّـدى والـعَـلاءُ**

سيْيدي أنْ/ ـت أيْيهـ لـ/ حـقق ولْعـزْ زةُ ولفـخْـ / ـرُونْنـدا / ولـعَـلائو

٥/٥//٥/ ٥//٥// ٥/٥//٥/ ٥/٥/// ٥//٥// ٥/٥//٥ /

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن

وقوله أيضًا في قصيدة (إلى قوتلي)[2] ضربها صحيح:

سيّدي: أنـ ـت أيّـها الـ حَـرمُ الآ * مـن يـلْـجا لـمثلـهِ ويُـعـاجُ**

سيْيدي أنـ/ ـت أيْيهـ لْـ / حَرمُ لْـ ئا من يلْـجا / لـمثلـهِ / ويُعاجو

٥/٥///٥/ ٥//٥// ٥/٥/// ٥/٥/// ٥//٥// ٥/٥///

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن

وقوله في قصيدة (يا خيالي)[3] أيضًا ضربها صحيح:

يا "خـيالـي" لـكِ الشفاءُ السريعُ * والـغـدُ المشْـ ـرقُ الأنـيـ سُ البديـعُ**

يا خـيالـي/ لـكِ شْشفا / ءُ سْسريعو ولـغـدُ لمشْـ / ـرقُ لأنـيـ / سُ لبديـعو

٥/٥//٥/ ٥//٥// ٥/٥//٥/ / ٥/٥//٥ ٥//٥// /٥/٥//٥

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

ب- الضرب محذوف:

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ٥٩٨.

٢. المصدر السابق، ص٥٧٤.

٣. المصدر السابق، ص ٦٨٢.

كقوله في قصيدة (يا فراتي) [1]**:**

إي وعيشٍ مضى عليـ ك بَـهيٍّ * وشعاعٍ مـن شّطِّـكَ الذّهبـي**

إي وعيشن/ مضاعليـ/ ك بَهي وشعاعن/ من شّطُّظـكَ ذُّ/ ذَهَبـيْ

٥/// ٥// /٥/ ٥/٥// / ٥// / /٥/٥// ٥

فاعلاتن متفعلن فعلا فعلاتن مستعلن فعلا

ولم يأتِ العروض المجزوء في هذا البحر، في مقدمة القصائد المدحية عند الجواهري.

٢ ـ البحر البسيط:

البحر البسيط يمتاز بانسيابية الإيقاع الذي لا يجيده إلا الشاعر الكبير، لأنه يتطلب اندفاعًا وراء النغم كما يندفع التيار في غير توقف، ولهذا البحر ثلاث أعاريض، وثلاثة أضرب، ولكن اقتصرت المقدمات القصائد التي جاءت على البحر البسيط على عروضه الأولى، ومن أمثلته التي وظفها الشاعر على هذا البحر في مستهل قصيدته (تحية الوزير) [2] التي عروضه صحيحة وضرب مخبون:

حيِّ الـوزيـ ـرَ وحـيّ العـــلـمَ والأدبـــا * وحـيِّ مـن أنـصـف التـاريـخَ والـ ـكـتـبا**

حيْيلـوزيـ/ ـرَوحـيْ/ ي لعـلـمَ ولـ/ أدبـا وحيْي مـن/ أنصـف تـْ /تاريـخَ ول/ ـكـتـبا

٥/// ٥//٥/٥/ ٥///٥/٥/ ٥/// ٥// ٥// /٥/٥// ٥///

مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

وقوله أيضًا في قصيدة (أبا مهند)[3] **عروض صحيحة وضربها صحيح:**

أبـــا ((مهنّـد)) لا آذتـــك نـــازلـــةٌ * ولا تخطـــت إلـــى عليـائـكِ العَليـلُ**

أبامهـن / ندلا / ئاذتكنا / زلـتن ولا تخطـ / تإلا /عليائـكِ لـ/عَليلو

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٥١.

٢. المصدر السابق، ص١١٧.

٣. المصدر السابق، ص٧٩٨.

٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥// ٥/// ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥//

مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وقوله أيضًا في قصيدة (حبيبتي) [١]:

حَـبِـيبتي مُنْـذُ كـان الحبُّ فـي سَحَـــرٍ * حـلـوَ النّسائـمِ حتّـــــى عَــقَّــهُ الــشفقُ**

حَـبِـيبتي/ منْـذُكـا / نلحـبْبفـي / سَحَرن حـلـوَنْنسا / ئمِ حـتْ / تاعَــقَّقُهش / شفـقو

٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥/٥/ ٥///

مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

وقوله أيضًا في قصيدة (يا فرحة العمر)[٢]:

سلمْتِ أختي إذ لـم يـبـقِ لي زمـني * أخًـا سـواها، ولا أختًا تـــــناغـيـني**

تقطيعه:

سلمْتِأخ / ـتي إذ/ لم يـبـقِ لي/ زمني أخـن سـوا / ها، ولا / أختن تـنا / غـيـني

٥//٥/ ٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥// ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥/

مُتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ مُستَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

وكذلك في قصيدة (أبو العلاء المعري)[٣] عروضه صحيحة وضرب مخبون.

٣ - البحر الكامل

البحر الكامل سُمّيَ بالكامل"؛ لكماله في الحركات ؛ لأنَّهُ أكثرُ الإيقاعات اتساعًا؛ لاشتمال البَيْت التَّام مِنْهُ عَلَى ثلاثين حركة ، وَلَيْسَ في البحور مَا هو كَذَلِكَ"[٤] والبحر الكامل أكثر البحور استعمالًا للمدح، وهو "فيه لون خاص من الموسيقى يجعله – إن أريد به الجد -

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق ، ص٧٩١.

٢. المصدر السابق، ص٨١١.

٣. المصدر السابق، ص٣٣٤.

٤. محمّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، مصدر سابق، ص٦٩.

فخمًا جميلاً من عنصر ترنّمي ظاهر، ويجعله إن أريد به الغزل وما جرى مجراه من أبواب اللين والرقة حلوًا عذبًا مع صلصلة كصلصلة الأجراس"[١]، فهو من البحور الغنائية التي تحتوي الأداء الموسيقي الخالص، لما فيه من إظهار العواطف البسيطة كالفرح والفخر والحزن... الخ" [٢]، ولهذا البحر ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب، وجاءت مقدمات القصائد التي على البحر الكامل من عروضتيه الأولى والثالثة عند الجواهري، **فجاءت من العروض الأولى الصحيحة وضربها الصحيح مرة ومقطوع مرة، نحو في مستهل قصيدته (اسعف فمي)**[٣]:

يـا سيّـدي اَسـعفْ فَـمـي لِـيـقُـولا * فـي عـيـدِ مَـولـدِكَ الـجَـمـيـلِ جـمـيـلا**

تقطيعه:

يـا سـيـيدي/ اَسـعـفْفَـمـي/ لِـيـقُـولا فـيـعـيـدِمَـو / لـدِكَـلـجَـمـي / لِـجـمـيـلا

/٥//٥/٥ /٥/٥ //٥ ٥/٥/// ٥//٥/٥ ٥// ٥/// ٥/٥///

مـتْـفا علن مـتْـفا علـن مـتْـفاعل مـتْـفاعلن متفاعلن متفاعل

ويُلاحَظ أَنَّ الشاعر ألحق الضرب بالعروض؛ لغرض التقفية (ليقولا، لجميلا).

وقوله في العروض الصحيحة وضربها مقطوع في قصيدة (إلى جنيف)[٤] في مدح فيصل الأول:

لُـقّـيْـتَ عُـقْـبـى الـجـهـدِ والأتـعـابِ * ونـزلـت خـيـرَ مَـحِـلّـةٍ وجَـنـابِ**

تقطيعه:

لُـقـقـيْـتَـعُـقْ بـلـجـهـدِول أتـعـابي ونـزلـتـخـي ـرَمَـحِـللتن وجَـنـابي

١. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ت.ط: (١٩٧٠م)، ط١، ج١، ص٤١٤.

٢. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مصدر سابق، ج١، ص٤٦٢.

٣. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق ص٨٧٢.

٤. المصدر السابق، ص١٨٤.

/٥/٥ //٥ /٥/٥/٥ //٥/٥/ ٥/٥/٥/ ///٥ //٥ ///٥/٥ //٥///٥

متْفا علن مـتْـفا علـن متْفا علْ متفا علن متفاعلن متفا علْ

ويُلاحَظ أَنَّ العروض جاءت مقطوعة[١]؛ القطع: إسكان المتحرك وحذف الساكن مثل : تفعيلة متفاعلن صار متفاعلْ، لغرض التصريع.

ب ـ العروض الثانية (حذاء) فعلن، لها ضربان: لم ينظم الجواهري في مستهَل قصائده المدحية على هذا المنوال.

ج – العروض الثالثة مجزوءة صحيحة (متفاعلن) ولها ثلاثة أضرب، ومن أمثلتها قصيدة (رسالة مملحة)[٢]:

وفِّـى لـهـا نـذرًا فـوافـى * وسـعـى بـهـا سبْـعًا وطـافـا**

تقطيعه:

وفا لها نذرنفوافا وسعابها سبعنوطافا

/٥//٥/٥ ٥/٥//٥/٥/ ٥//٥/// /٥/٥//٥/٥/

متْفاعلن متْفاعلاتن متفاعلن متْفاعلاتن

ويُلاحَظ أَنَّ العروض والضرب التحق بهما حرفان (سبب الخفيف) ويسمّى الترفيل[٣]؛ والأصل (متفاعلن) فزاد عليهما السبب الخفيف فصار (متفاعلاتن) لغرض التصريع.

---

١. معروف النوهي، منظومة الدرة العروضية، شرحها الشيخ: نوري الشيخ بابا علي القرداغي، مكتب التفسير، أربيل، ت.ط: (١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ط١، ص٢٧.

٢. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٧١٥.

٣. والترفيل: علة من علل الزيادة تعني زيادة سبب الخفيف على التفعيلة التي آخرها وتد مجموع، (بدير متولي حميد، ميزان الشعر، دار المعرفة، القاهرة، ت.ط: (١٩٧٠م)، ط٣ ، ص٣٠.

٤ ـ البحر الوافر

إنّ عدداً كبيراً من قصائد الجواهري كُتِبَ على البحر الوافر ووفرة ما نظم على هذا البحر يعكس تعلق الجواهري وإعجابه بالمتنبي الذي هو الأخر أكثر من القصائد المنظومة على وفق هذا البحر، حتى إنّ قصيدة الجواهري (فتى الفتيان) المهداة إلى المتنبي نظمت على هذا البحر، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا البحر ينتمي إلى الدائرة الثانية (دائرة المؤتلف) مناصفًا فيها الكامل، وهو "مبني على مفاعلتن ست مرات[١]" وهذه تشكيلة لم ينظم عليها أحد من العرب، مما دفع العروضيين إلى أن يستعملوا علّة جديدة سموها (القطف) مؤلفة من علّة الحذف: إسقاط السبب الخفيف، وزحاف العصب: إسكان اللام فصارت تفعيلته الثالثة (مفاعلْ)، وهي تقابل (فعولن)، ولذلك قالوا: إنّ هذا النوع التام من الوافر مقطوف العروض والضرب"[٢]، وللوافر عروضين، وثلاثة أضرب، **نظّم الجواهري القصيدة في العروض الأولى والثانية، كقوله في قصيدة (فتى الفتيان)[٣] من العروض الأولى**:

تَحدَّى الموتَ واخْتزلَ الزَمانا * فَتى لَوّى مِن الزَمنِ العِنانا**

تَحدْدلمو/ تَوخْتزلَزْ / زمانا فَتا لَوْوا / مِنزْزمنِلْ / عِنانا

//٥///٥ //٥///٥ //٥ //٥/٥/٥ //٥///٥ //٥/

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلْتن مفاعلتن فعولن

أمّا قصيدة (أبا زيدون)[٤] **وهي من العروض الثانية مجزوءة، من الضرب الثاني (المعصوب)، كقوله:**

أبا ((زيدونَ)): مــا أحــلى مــعــانــيــكَ!، ومــا أطرى!

---

١. شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم المعروف بابن عبد ربّه الأندلسي، العقد الفريد، تح: د. عبد لجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٤٠٤هـ/١٩٨٣م)، ط١، ص٢٨٥.

٢. مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ت.ط: (١٩٧٠م)، ط١، ص٧٧.

٣. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨١٥.

٤. المصدر السابق، ص٦٦٠.

تقطيعه:

أبا زيدو / نَمـــا أحـــلا مـــعـــانـــيـ / كَوَمـا أطرى

٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ويُلاحظ أَنَّ التفعيلات جاءت (مفاعيلن)، والأصل (مفاعلتن)، بسبب دخول العصب على التفعيلة فصار (مفاعلْتن) بتسكين اللام فتحول إلى (مفاعيلن)، والعصب هو: تسكين الحرف الخامس من التفعيلة[١]، ودخول العصب على الحشو "وهذا لا يمنع وصف صحتها؛ لأنه زحاف غير لازم"[٢] وألحق الجواهري العروض بالضرب لغرض التصريع.

٥ ـ البحر المتقارب

المتقارب بفتح الراء وكسرها، والفتح أولى، سمّاه الخليل متقاربًا "لتقارب أجزائه؛ ولأنها خماسية يشبه بعضها بعضًا "[٣]، وهو إلى السجع أقرب منه إلى الشعر لاعتماده تفعيلة واحدة، وهو واحد من البحور الصافية؛ لذا أجازوا في عروضه القبض والحذف جريًا على مجرى الزحاف غير اللازم؛ كما أجازوا في حشوه زحاف القبض محاولة للخروج عن رتابة إيقاعه[٤]، وله عروضان، وستة أضرب، **فجاءت قصيدة الجواهري من العروض الأولى، وضربها محذوف، نحو في قصيدة (أخـي بيكس)[٥]:**

أخـي (بيكس) والمنايا رَصَـدْ * وهـا نحن عاريَّـةٌ تُسـتردْ**

تقطيعه:

---

١. عبد الله درويش، دراسات في العروض والقوافي، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة- العزيزية، ت.ط: (١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م)، ط٣، ص٤٢.

٢. محمود مصطفى، أهدى السبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تح: سعيد محمّد اللحّام، علم الكتب، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٤١٧هـ/١٩٩٦م) ط١، ص٥١.

٣. الحتبلي بن عماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، مكتبة التجاري، بيروت، ج١، ص٢٧٧.

٤. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص١٢٧.

٥. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٦١١.

أخي بي/ كسن ول/ منايا/ رَصَدْ وها نح / ن عاري/ يتن تُسْـ/ ترِدْ

//٥/٥ //٥/٥ //٥ //٥/٥ //٥/ ٥// //٥/٥ //٥

فعولن فعوان فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

ويُلاحظ أَنَّ العروض جاءت على وزن (فعو) والأصل (فعولن)؛ ذلك لغرض التصريع.

وفي قصيدة (أحمد شوقي)[١]، أيضًا جاءت **من العروض الأولى، وضربها محذوف**:

طوى الموتُ ربّ القوافي الغُرَرْ * وأصبحَ (شوقي) رهينَ الحُفرْ**

طولموْ / تُربْلْ / قوافلْ/ غُرَرْ وأصب /حَشوقي/ رهينَل / حُفرْ

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥ //٥/٥ //٥

فعولن فعولن فعولن فعو فعول فعولن فعولن فعو

٦ ـ البحر الرمل

قيل سماه الخليل رملًا: "لأنه شبّه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض" [٢]؛ أي: "لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج"[٣] ، ويقال: "رمل الحصير إذا نسجه[٤]،" والرمل في اللغة الإسراع في المشي فقيل: سمي رملًا لسرعة نطقنا به والرمل في

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٢١٤.

٢. الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ويكنى بـ أبي علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ت.ط: (١٤٠١هـ/١٩٨١م)، ط٥، ص١٣٦.

٣. إيهاب عبد الحميد عبد الصادق سلامة المعروف بالتبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: حساني حسن عبد الله، علم المعرفة، لبنان، ص٨٣، عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، المصدر السابق، ص١١٩.

٤. صفاء خلوصي، فن تقطيع الشعري والقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ت.ط: (١٩٨٧م)، ط٦، ص١٣٣.

اللغة الهرولة[١]، وهو لا يأتي في الشعر على وفق دائرته، فإذا جاء تامًا كانت عروضه معلولة بالحذف (فاعلن)، أما ضربه فيختلف باختلاف أنواعه وإذا جاء مجزوءًا اختلف الضرب والعروض باختلاف الأنواع[٢].

والرمل له عروضان، وستة أضرب، **وقد جاءت مستهَل قصيدته (استعطاف الأحبة)[٣] في العروض الأولى من الضرب الثالث (تام مقصور)، تصير فيه فاعلاتن إلى فاعلات، وتحول إلى فاعلان[٤]، كقوله:**

كل ما في الــكون حــبٌّ وجمــالْ * بتجليــك وإنْ عــزّ المنـــالْ**

تقطيعه:

كل ما في ال / كون حــبْــبن/ وجمالْ بتجلي /ك وإن عزْ/ ز المنالْ

فَــاعِـلاتُـن فَــاعِـلاتُـن فَعِلان فَــعِـلاتُـن فَــعِـلاتُـن فَاعِلان

ويُلاحظ أَنَّ العروض جاءت (فعلان)، والأصل (فاعلن)، صح منه ذلك في البيت الأول لوقوع التصريع.

٧ ـ البحر الطويل

البحر الطويل هو أكثر البحور استعمالاً في الشعر العربي، سمي به؛ "لأنه طال بتمام أجزائه فلم يستعمل مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً [٥]" ووزنه مبني "على فعولن مفاعيلن

١. عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب، المصدر السابق، ص١٢٦-١٣١. محمّد بن حسن بن عثمان، موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الكتب العلمية، بيروت، ت.ط: (٢٠٠٤م)، ص٩١.

٢. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص١١٩.

٣. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٣٠.

٤. محمود مصطفى، أهدى السبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، مصدرسابق، ص٧٠.

٥. الحسن أبو علي بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ت.ط: (١٩٦٤م)، ط٣، ج١، ص١٣٦.

ثماني مرات"[1]، ولم يستعمل"مجزوءًا على قاعدة عروضية"[2]، وله عروض واحدة، وثلاثة أضرب، غير أن عروضه (مفاعيلن) لم ترد في أداء الشعراء إلا مقبوضة[3]، والقبض هو زحاف مفرد يعني تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة[4]، نحو: (فعولن) يتحول إلى (فعول)، و(مفاعيلن) يتحول إلى (مفاعلن)، ومن أمثلته لدى الشاعر على هذا البحر في مستهل قصيدته (أحـييك طـــه)[5]:

أحـييك طـــه لا اطيل بك الـــسجـعا * كفى السجعا فخرًا محض أسمك إذ تدْعى**

تقطيعه:

أحـييي/ كطاها لا/ اطيل/ بك سْسجْـعا ك فسْس/ جعافخرنمح/ ضأسم/ ك إذ تدْعا

//٥/٥ ٥/٥/ ٥// /٥// //٥/ ٥/٥ /٥// /٥// //٥/ ٥/٥

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

ويلاحظ أَنَّ العروض جاءت على وزن (مفاعيلن)؛ وذلك لغرض التصريع.

ثانيا: القافية

تعد القافية الوجه الثاني من أوجه الإيقاع الثابت، وهي: "حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر، ولا بدّ من تكراره، فيكون في كل بيت، والحروف التي تلزم الروي أربعة: التأسيس،

---

١. شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم المعروف بابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: أحمد أمين وآخرين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ت.ط: (١٩٤٣مـ)، ص٤٢٩٦. وتح: د. عبد المجيد الترحيني، المصدر السابق، ص٢٨٤.

٢. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، أط: دكتوراه، جامعة الكوفة- العراق، ت.ج: (١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م)، ص٨٦.

٣. محمّد علي سلطاني، المختار من العلوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا- دمشق- برامكة، ت.ط: (١٤٢٧هـ/٢٠٠٨م)، ط١،ص٢٠٨.

٤. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، ت.ط: (١٩٨٧م/١٤٠٧هـ)، ص٢٨.

٥. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٣٣٨. سليم بصون، الجواهري بلسانه وبقلمه، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد- شارع المتنبي، ت. ط: (٢٠١٣)، ط١، ص١٢٣.

والردف، والوصل، والخروج"[١]، وعند الخليل: "الحروف المحصورة بين آخر ساكنَيْن في البيت مع المتحرك قبل الساكن الأول"[٢].

وقوافي الجواهري في قصائده المدحية اشتملت على مستهلاتٍ مختلفة في حروف رويها، وقد جاءت اللام والباء رويًا في ثلاث قصائد، وتليها النون والفاء والعين، حيث جاءت حروف الرويّ مرتين لكل واحدة منها، وأمّا حرف الهمزة والياء والدال والقاف والجيم؛ فجميعها وردت مرة واحدة في مستهل القصائد المدحية.

وقد تبيَّن أَنَّ الجواهري كان متقناً لتلك الأوزان التي جاءت عليها قصائده فلا تحس فيها استكراهاً، ولا قلقًا في القوافي، وقد تخيّر لقافيته في الأغلب رويّا سهلاً مقبولًا على الأسماع[٣]، فأهمل الحروف اللثوية (الظاء، والذال، والثاء)، وأهمل الحروف الحلقية (الغين، والخاء)، وأهمل الحروف الأسلية (الصاد)، وأهمل الحروف الهوائية (الواو) فقط، وأهمل حرف الهاء فلم يجعل من الهاء أصلية أو هاء غير أصلية مسبوقة بساكن رويًا مكتفيًا في جعلها وصلًا[٤]، فهي حروف ندر وقوعها في أواخر الكلمات، ولا ينجد المعجم طالبها في أواخر كلماته كثيرًا وأغلب ما يجود به غير مستساغ لا تتقبله أذني الشعر، لذا ندر وجود هذه الحروف رويًا في الشعر العربي[٥].

١. محمود مصطفى، أهدى السبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، مصدر سابق، ص١١٢.

٢. محمّد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، مصدر سابق، ص ٢٧.

٣. سليمان جبران، مجمع الاضداد، دراسة في سيرة الجواهري وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ت.ط: (- ٢٠٠٣م)، ط١، ص١٦٥.

٤. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص١٨٧.

٥. المصدر السابق، ص١٨٨.

حرف الروي:

إنّ حرف الروي أهم حروف القافية، إذ تبنى عليه القصيدة وبه تسمّى، فيقال قصيدة دالية أو رائية أو لامية[١]، وسنقف عند بعض هذه الحروف، ومنها اللام وهو صوت يتصف بالوضوح في السمع مما يجعله تاليًا لأصوات اللين، والشاهد في قوله (أسعف فمي)[٢]:

يـا سيـدي أسعفْ فَمـي لِيـقُولا * فـي عـيـدِ مَولـدِكَ الـجَميـلِ جمـيـلا**

وقوله أيضًا في روي حرف اللام في قصيدة (أبا مهند)[٣]:

أبـــا ((مهنّــد)) لا آذتـــك نــازلــةٌ * ولا تخطـت إلى عليـائـكِ العَلـيلُ**

وقوله أيضًا في روي حرف اللام في قصيدة (استعطاف الأحبة)[٤]:

كل ما في الــكـون حــبٌّ وجمـــالْ * بتجليـــك وإنْ عـــزّ المنـــــالْ**

أمّا حروف (الباء، والقاف، والجيم، الدال)، فجميعها من حروف القلقلة، الذي يجمعه قولنا (قطب جد)، وهي الأصوات الشديدة الانفجارية: حيث يتوقف الهواء فيها توقفا تامّا عند موضع النطق ثمّ يزول العائق فجأة، فيخرج الصوت منفجرًا، وتحدث صدى في السمع؛ لذلك نرى نظم الجواهري قصيدته على هذا الروي، ومن أمثلتها في روي الباء في قصيدة (إلى جنيف)[٥]:

لُـقّـيْتَ عُـقْـبـى الجـهـدِ والأتـعـابِ * ونـزلـت خـيـرَ مَـحِـلّـةٍ وجَـنـابِ**

---

١. أحمد حسن العروضي، الجامع في العروض والقوافي، تح: زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ت.ط: (١٩٩٦م)، ط١، ص٨٧٢، ياسر أحمد فياض، البنى الأسلوبية في شعر النابغ الجعدي، مجلة جامع الأنبار، للعلوم الإسلامية، ع٤، م١، ت.ط: (٢٠٠٩م)، ص٣٥٢.

٢. محمّد مهدي الجواهري، ديوان، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨٧٢.

٣. المصدر السابق، ص٧٩٨.

٤. المصدر السابق، ص٣٠.

٥. المصدر السابق، ص١٨٤.

وقوله في روي حرف القاف في قصيدة (حبيبتي)[١]:

حَـبِـيبـتي مُنْـذُ كـان الحـبُّ فـي سَـحَـــرٍ * حـلـوَ النّسائـمِ حـتّـــى عَـــقَّـــهُ الـــشفقُ**

مخرج حرف القاف هو "بين أقصى اللسان (يعني أقصاه)، مما يلي الحلق وما يحاذيه من الحنك الأعلى"[٢].

وقوله في روي حرف الجيم في قصيدة **(إلى القوتلي)**[٣]:

سيّدي: أنـت أيـهـا الـ حَـرمُ الآمـن يـئْـلجا لـمثـلـهِ ويُـــعـاجُ

إنَّ الجيم صوت شديد من الأصوات الشجرية مع الشين والياء، فهي صوت مجهور متوسط مزدوج (أي بين الشّدة والرخاوة)[٤]

وقوله في روي حرف الدال في قصيدة **(أخـي بيكس)**[٥]:

أخــي (بيكس) والمنايا رَصَـدْ * وهـا نحن عاريَّـــةٌ تُســـترِدْ**

أمّا في رويّ حرف النون جاء في قصيدتين:

الأولى في قصيدة **(يا فرحة العمر)**[٦]:

سلمْتِ أختي إذ لم يـبقِ لي زمني * أخًا سواها، ولا أختًا تناغيني**

الثانية في قصيدة **(فتى الفتيان)**[٧]:

تَـحـدَّى الـموتَ واخْـتـزلَ الـزَمـانـا * فَـتى لَـوّى مِـن الـزَمنِ العِنانا**

---

١. محمّد مهدي الجواهري، ديوان، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٧٩١.

٢. محمّد قاضي، الدّراسات الصّوتية عند علماء التّجويد وعلم الأصوات، كليّة العلوم الإسلامية، جامعة الجزائر، ص١٣٤.

٣. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٥٧٤.

٤. محمّد بو علي، الجهود الصوتية في رسائل ابن حزم، مصدر سابق، ص١١٢.

٥. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص٦١١.

٦. المصدر السابق، ص٨١١.

٧. المصدر السابق، ص ٨١٥.

فالنون تصف بصوت تلزم أحرف الغنّة وهي من الأصوات المجهورة التي تنتج بفعل تذبذب الأوتار الصوتية، نتيجة اقترابها من بعضها.

و الحروف (الفاء والعين الهمزة)، ومن أمثلتها في قصيدة (رسالة مملحة)[١]:

وفِّـى لـهـا نـذرًا فـوافـى * وسـعـى بـهـا سبْـعًـا وطـافـا**

والفاء من الأصوات الاحتكاكية: وهي الأصوات التي يضيق فيها مجرى الهواء ضيقًا يسمح باحتكاك الهواء عند مروره بموضع النطق، وكذلك صوت العين كقوله **في قصيدة (يا خيالي)**[٢]:

يا ((خـيالـي)) لـكِ الشفاءُ السريعُ * والـغدُ المشْـرقُ الأنـيـسُ البديـعُ**

وقوله في روي الهمزة في قصيدة (في ذكرى غاندي)[٣]:

سـيّدي أنْـت ايّـهـا الحـقُّ والعزّ * ةُ والفـخْـرُ والـنّـدى والـعَـلاُءُ**

والهمزة مخرجها من أقصى الحلق الحنجرة، ويعني أبعده حيزًا، وتحدث الحروف الحنجرية بتضييق وانقباض في الحنجرة التي تضل مفتوحة.

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٧١٥.

٢. المصدر السابق، ص٦٨٢.

٣. المصدر السابق، ص٥٩٨.

المطلب الثاني: الإيقاع المتحرك (التكرار، الجناس).

أولاً: التكرار

لغة:

"شيء تكريرًا وتكرارًا أعاده مرة بعد أخرى"[١]، كقوله تعالى في سورة الشعراء: ((فلو أن لنا كرّة فنكون من المؤمنين))[٢].

أمّا **اصطلاحًا**: الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، نحو تكرار الصوت في تتابع سريع، أو تكرار الكلمة يؤدي إلى تطوير في أحداث ونتيجة؛ ذلك إيجاد نوع من التشويق عند السامع أو القارئ، أو تكرار العبارة؛ وذلك بقصد التقرير في نفس السامع[٣]، كقوله تعالى: ((فبأي آلاء ربكما تكذِّبان))[٤].

والتكرار في مستهل قصيدة الجواهري لا يتم بطريقة عشوائية بل داخل اللحظات الإبداعية، وعلى "وفق الحالات الانفعالية، وله دوافعه الفنية، وغاياته البنائية"[٥]؛ لذلك يجب أن يكون الشيء المكرّر "وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان اللفظ المكرّر لا سبيل إلى قبوله، كما لا بدّ أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عمومًا من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية"[٦]، والجواهري يعي تماماً أن التكرار من غير وظيفة جمالية وبنائية لا قيمة له في القصيدة، وبناءً على هذا الوعي المقصود فإن التكرار يغدو واحدًا من تقانات البنية الشعرية وينطوي على قدر كبير من جماليات الأداء الشعري، والتكرار أصبح من السمات الواضحة في بناء القصيدة عند

---

١. إبراهيم مصطفى، معجم الوسيط، مصدر سابق، مادة (كرّر).

٢. سورة الشعراء/ ١٠٢.

٣. مجدي وهبه، كامل مهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مصدر سابق، ص١١٨.

٤. سورة الرحمن/ ١٣.

٥. محمّد مصطفى كلاب، بنية التكرار في شعر أدونيس، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، مج: الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، ت.ط: (٢٠١٥م)، ع١، ص٧٢.

٦. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ت. ط: (١٩٧٨م)، ط٥، ص٢٦٤.

الجواهري، إذْ يعْمَدُ إلى تكرار بعض الحروف، أو المفردات، أو التراكيب؛ لتكون مفتاحًا إلى المقاطع الجديدة، ووسيلة من وسائل الربط بين تلك المقاطع[١]، ويأتي التكرار تأكيدًا لفكرة مهمة، أو إلى جذب السامع؛ لأنه يقرع الكلمة، أو الصياغة أكثر من مرة مما يجعل المتلقي أكثر انتباهًا، ولا سيّما في المقدمة الاستهلالية.

وسنقف عند هذا النظام الإيقاعي الذي نتلمّسه في أبعاد دلالية مختلفة سواء أكان تكرارًا حرفيًا أم لفظيًا أم مقطعيًا، ومن ذلك:

أ ـ تكرار الحروف:

كرّر صوت (الراء) سبع مرات في المقدمات الاستهلالية كما في قصيدة (إلى جنيف)[٢] نحو:

لُقِّيتَ عُقْبى الجهدِ والأتعابِ ***ونزلت خيرَ مَحِلةٍ وجَنابِ

ورَحلْتَ خيرِ مُودَّع عن موطنٍ * حاميتَ عنه، وأُبتَ خيرِ إياب**

ودفعتَ للدارِ الحصينةِ أمةً * وقَفَتْ سياستَها على الأبواب**

ولأنتَ خيرِ لسان صدقٍ ناطقٍ * عنها إذا صَمَتَتْ ، وخيرَ كتاب**

وأيضًا كرّر صوت (السين) في قصيدة (أسعف فمي)[٣] أربع مرات في البيت، مرة في شطر الأول وثلاث مرات في الشطر الثاني نحو:

أسعِفْ فَمي يُطْلِعْكُ حُرّاً ناطِقاً *** عَسَلاً، ولَيسَ مُداهناً مَعسولا

وكذلك كرّر صوت (الياء) في قصيدة (إلى القوتلي)[٤] ثماني مرات في البيتين، أربع مرات في البيت الأول، وثلاث مرّات في البيت الثاني، نحو:

١.علي ناصر غالب، لغة الشعر عند الجواهري، دار الحامد للنشر والتوزيع، ت.ط: (١٤٢٩هـ/ ١٩٩٦م)، ط١، ص١٠.

٢. محمد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٤.

٣. المصدر السابق، ص٨٧٢.

٤. المصدر السابق، ص٥٧٤.

سيدي: أنت أيها الحَرمُ الآمن يُلْجا لمثلهِ ويُعاجُ
يا مُنى أمَّةٍ ويا نورها الوهاجَ إنْ عزَّ في الدياجي سِراج

وكذلك كرّر صوت (النون) أربع مرات في البيتين،[1]، نحو:

سيدي: أنت أيها الحَرمُ الآمن يُلْجا لمثلهِ ويُعاجُ
يا مُنى أمَّةٍ ويا نورها الوهاجَ إنْ عزَّ في الدياجي سِراج

و كرّر صوت (الشين) مرّتين في البيت[2]، نحو:

عِشتَ صَلْتَ الجبين سيفاً تفرَّى بشبَاهُ من العِدا أوداج

وكذلك كرّر صوت (الفاء) في قصيدة (رسالة مملحة)[3] أربع مرات في البيت، ثلاث مرات في الشطر الأول، و مرة في الشطر الثاني نحو:

وفِّى لها نَذْرًا فوافى * وسعى بها سبْعا وطافا**

و كرّر صوت (الراء) في قصيدة (استعطاف الأحبة)[4] أيضًا أربع مرات في البيت، ثلاثًا في الشطر الأول، و مرةً في الشطر الثاني، نحو:

بسط النور فكم ثائر بحر* هادئاً بات، وكم ماجت رمال**

و كرّر صوت (الخاء) في قصيدة (يا فرحة العمر)[5] أيضًا ثلاث مرّات في البيت، مرّة في الشطر الأول و مرّتين في الشطر الثاني، نحو:

سلمتِ أختي إذ لم يبقِ لي زمني *** أخًا سواها ، ولا أختًا تناغيني

---

١. محمّد مهدي الجواهري، ديوان، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٥٧٤.

٢. المصدر السابق، ص٥٧٤.

٣. المصدر السابق، ص٧١٥.

٤. المصدر السابق، ص٣٠.

٥. المصدر السابق، ص٨١١.

ب ـ تكرار الكلمات

ومن أمثلته[1]:

لُقّيتَ عُقْبى الجهدِ والأتعابِ ***ونزلت خيرَ مَحِلةٍ وجَنابِ

ورَحلْتَ خير مُودَّع عن موطنٍ * حاميتَ عنه ، وأُبتَ خير إياب**

ودفعتَ للدار الحصينةِ أمةً * وقَفَتْ سياستَها على الأبواب**

ولأنتَ خير لسان صدقٍ ناطقٍ * عنها إذا صَمَتَتْ ، وخيرَ كتاب**

وكرّر لفظة (خير) خمس مرّات: (خيرَ مَحِلةٍ وجَنابِ)، وأيضًا (خير مُودَّع)، وكذلك (وأُبتَ خير إياب)، و(خير لسان)، و(خير كتاب).

وفي قصيدة (رسالة مملحة)[2] كرّر كلمة (سعى) مرّتين في بيت واحد، نحو:

عاد الحجُراتِ وقد سعى * وسعى ويأبَى الإنصِرافا**

أمّا في قصيدة (تحية الوزير)[3] فقد كرّر كلمة (حيّ) ست مرات من خلال ثلاثة أبيات وفي كل تكرار للمفردة يأتي بمعنًى جديد إذ جعل التحية التي أصبحت بمثابة لازمة تتوجه إلى الوزير والعلم والأدب والتاريخ والكتب:

حيِّ الوزيرَ وحيّ العلمَ والأدبا * وحيِّ من أنصف التأريخَ والكتبا**
وحيِّها ضربةً للجهل قاضية * مجالسُ العلم قدعجّت لها طربا**
وحيّه ساخطًا هاجت حميِّتُهُ * وحيِّهِ ناهضاً غَيرانَ ملتهبا**

وقوله في قصيدة (استعطاف الأحبة)[4] كرّر لفظة (جمال) مرّتين، نحو:

ما لمن يهوى جمالاً زائلاً * وعلى البدر جمال ما يُزال**

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٤.

٢. المصدر السابق، ص٧١٥.

٣. المصدر السابق، ص١١٧.

٤. المصدر السابق، ص٣٠.

وكذلك كرّر لفظة (أخت) في قصيدة (يا فرحة العمر)[1] مرّتين، نحو:

سلمتِ أختي إذ لـم يـبـقِ لي زمني * أخـاً سـواها ، ولا أخـتاً تـناغـيـني**

ج - تكرار المقاطع

لم أجد تكرار المقاطع في المقدمة الاستهلالية في القصائد المدحية عند الجواهري، إلا في قصيدة واحدة، وهي: (أسعف فمي)[2]، نحو:

يـا سـيـدي اسـعـفْ فـمـي لِـيـقُـولا * فـي عـيـدِ مَـولـدِكَ الـجَـمـيـلِ جـمـيـلا**

اسعِفْ فَـمـي يُطْلِعْكُ حُـرّاً نـاطِقاً * عَـسَـلاً، ولـيـسَ مُـداهـنـاً مَـعـسـولاً**

كرّر الجواهري جملة (أسعف فمي) مرّتين.

أمّا في القصائد الأخرى فقد وجدنا مقاطع عديدة، تتضمن تكرارًا كهذا وسنكتفي بالأمثلة الآتية فقط، مثل ذكر عبارة (وبعض سكوت المرء)[3]، مرّتين وهي:

سَـكَتُّ وَصَدْرِي فِيهِ تَغْلِي مَـرَاجِلُ * وَ بَعْضُ سُكُوتِ المَـرْءِ للمرء قَـاتِلُ**

وَبَعْضُ سُكُوتِ المَرْءِ عَارٌ وَهُجْنَةٌ * يُـحَـاسَـبُ مِـنْ جَـرَّاهُـمَـا وَيُـجَـادَلُ**

لقد كرّر الشاعر عبارة (وبعض سكوت) مرتين للدلالة على رفض وإدانة الصمت بشدة في المواقف التي تتطلب المكاشفة والاحتجاج والرّفض بصوتٍ عالٍ، وأظهر عيوب هذا السكوت (فهو قاتل) وهو عار وهجنة ويقتضي الأمر محاسبة المرء على تخاذله إذ كان الأجدر به أن يقول: لا للظلم والعدوان.

وأيضًا كرّر عبارة (يا سامر الحي)[4] ثلاث مرات:

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨١١.

٢. المصدر السابق، ص٨٧٢.

٣. مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، جامعة صلاح الدين، ر. ماجستير، أربيل، ت.ج: (،٢٠٠٠-٢٠٠١ م)، ص١٢٦.

٤. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٢٦.

يَا سَامِرَ الحَيِّ بِي دَاءٌ مِنَ الضَّجَرِ * * * عَاصَاهُ حَتَّى رنِينُ الكَأْسِ وَالوَتَرِ

لا أَدَّعِي سَهَرَ العُشَّاقِ يُشْبِعُهُمْ * * * يَا سَامِرَ الحَيِّ بِي جُوعٌ إِلَى السَّهَرِ

يَا سَامِرَ الحَيِّ حَتَّى الهَمُّ مِنْ دَأَبِ * * * عَلَيْهِ، آبَ إِلَى ضَرْبٍ مِنَ الخَدَرِ

إنّ فعالية التكرار الشعريّة في مطالع قصائد الجواهري المدحية تنطوي على أهمية إيقاعية ودلالية عالية، وقد وعى الجواهري هذه الحقيقة الشعرية فازدانت استهلالات قصائده المدحية على نحو خاص بالكثير مما يندرج في سياق هذه الخاصيّة الشعرية اللافتة، فالتكرار في مطالع القصائد المدحية – ولاسيما على صعيد الإلقاء الشعري في المناسبات – يمنح صوت الشاعر مرونة تعبيرية وإيقاعية معبّرة، حيث يتردّد صوت معيّن أو كلمة معيّنة أو جملة معيّنة على مسامع الممدوح والجمهور السامع؛ ليكون الوقع الموسيقي والدلالي أوفى وأجمل وأكثر تأثيرًا وعمقًا، ويزيد من اتساع الصوت اللغوي في المحيط الشعري الإلقائي، والجواهري بطبيعته يحبّ الإعادة والتكرار حين يجد أن الجمهور السامع لقصيدته يتفاعل أكثر معه، فمع هذا التفاعل والاندماج بين الشاعر والجمهور يكون لصوت التكرار تأثيره البالغ الذي يحفّز جمهور السامعين على حفظ الأبيات وترديدها والتغني بها.

ثانيًا: الجناس

الجناس والتجنيس والمجانسة والتجانس كلُّها ألفاظ مشتقة من الجنس، وهو: الضرب من كلّ شيء، يقال: هذا الشيء يجانس هذا جناسًا، ومجانسة، أي: يُشاكلُهُ، وتجانسَ الشيئين: إذا دخلا تحت جنس واحد[1] ،"ولا يستحسن إلا إذا ساعد اللفظ والمعنى، ووازى مصنوعه مع مراعاة النَّظير، وتمكَّن القرائن، فينبغي أن ترسل المعاني على سجيَّتها؛ لتكتسي من الألفاظ ما يزينها حتى لا يكون التكلُّف في الجناس مع مراعاة الالتئام"[2].

١. محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (جنس).

٢. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مصدر سابق، ص٣٢٥.

والجناس في اصطلاح علماء البلاغة لا يبعد كثيرًا عن معناه اللُّغوي، فهو: أن يتفق اللّفظان في النطق، أو يتقاربان فيه، ويختلفان في المعنى[١].

وهو: من أحد فنون البديع عرفته البلاغة العربية منذ زمن بعيد، وهو من فنون المحسنات اللفظية التي تحمل ألوانًا وأشكالًا من البراعة والافتنان، فضلاً عن أنَّه يخلق نوعًا من الموسيقا الداخلية الناجمة ويدخل في حقل المحسنات اللفظية البلاغية المعروفة.

وهكذا يكتسب الجناس أهمية بارزة، تتأتى أهميته من المنحى الجمالي الذي يضيفه على النَّص فهو من الحلي اللفظية والألوان البديعية التي لها تأثير بليغ، تجذب السامع وتحدث في نفسه ميلا إلى الإصغاء والتلذّذ بنغمته العذبة، وتجعل العبارة على الأذن سهلة ومستساغة، فتجد في النفس القبول، وتتأثر به أيّما تأثير، وتقع في القلب أحسن موقع[٢].

يعدُّ الجناس رائعة من روائع الإبداع الفني للتعبير الأدبي، وميزة من مزايا والوصف بالفصاحة والبيان، كما يتفق مع غاية الشاعر الأساسية والرئيسة من قول المديح وتعظيم الممدوح من خلال شعره بمعظم أنواع الرسائل والطرق الجميلة[٣].

كما أنه يكون على مقطعين صوتيين متفقين في الإيقاع مختلفين في المدلول والمقصود، ويخلق في النص أنغامًا إضافية تسعى إلى الاستحواذ على أجزاء النص التي ترد فيه، كما أنه يمنح فرصة؛ لتوليد موسيقا ظاهرية فيه تتجلى في هذه الألفاظ والكلمات المكررة والموزونة، ومع ذلك تعطيها القيمة الدلالية التي تكتسبها هذه الألفاظ، وتكون النصوص آنذاك مملوءة بالجماليات الموسيقية المولودة من هذا الجناس[٤].

---

١. علي الجندي، فن الجناس في النقد والبلاغة والأدب، دار الفكر العربي، ص٨-١٢، صلاح الدين الصفدي، جنان الجناس في علم البديع، ط٤، قسطنطينية، مطبعة الجوائب، ص١٥- ١٨.

٢. حسين عبد العال اللهيبي، ظاهرة الجناس في خطاب الإمام علي بن أبي طالب ورسائله، دراسة بلاغية، جامعة الكوفة، مركز دراسات الكوفة، ص١، أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المصدر الصابق، ص٣٢٥.

٣. سعد بخت عمران العوفي، البحث البديعي في كتاب(المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها)عبدالله الطيب المجذب، دراسة تحليلية تقويمية، رسالة ماجستير، في البلاغة والنقد، ص١٤٢.

٤. حسين عبدالعال اللهيبي، ظاهرة الجناس في خطب الإمام علي بن أبي طالب ورسائله، مصدر سابق، ص١،

أنواع الجناس

وينقسم الجناس على قسمين:

أ: الجناس التام

وهو ما اتَّفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور: نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها، مع اختلافهما في المعنى[١]، ومن أمثلتها في قصيدة (رسالة مملحة)[٢]:

عـاد الحـجـيجُ وقـد سـعـى* وسـعـى ويـأبَـى الانصِرافـا**

توافق (سعى، سعى) عدد الحروف، ونوع الحروف، وهيئاتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها مع اختلاف المعنى، فلفظة (سعى) في الشطر الأول هي: سعي الحجيج بين الصفا والمروة، بينما جاءت لفظة الثانية (سعى) بمعنى الانصراف، و"الجناس التام ممّا لا يتفق للبليغ إلا على نُدور وقلّة ، فهو لا يقع موقعه من الحُسن حتى يكون المعنى، هو الذي استَدْعاهُ وساقَه، وحتى تكونَ كلمتُه ممّا لا يَبْتَغي الكاتبُ منها بدَلًا، ولا يَجِدُ عنها حِوَلًا"[٣].

ب: الجناس غير التَّام

وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها[٤]، ومن أمثلتها في قصيدة (اسعف فمي)[٥]:

أسعِفْ فَـمـي يُطْلِعْكُ حُـرّاً نـاطِفـاً * عَسَـلاً، ولـيـسَ مُداهـنـاً مَـعسـولا**

أمّا (عَسَـلاً، مَـعـسـولاً) فهي الجناس غير التام؛ لانّ زاد حرفان على كلمة (عسل) وهما (م، و) فصار (معسول)؛ أي: اختلاف نوع الحروف، ويسميه بعض البلاغيين بالجناس الاشتقاقي.

---

١. الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، مصدر سابق، ص٢٧٢.

٢. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٧١٥.

٣. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مصدر سابق، ص٣٥٧.

٤. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم البديع)، مصدر سابق، ص٢٠٥.

٥. محمّد مهدي الجواهري، ديوان، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨٧٢.

وقوله أيضًا في قصيدة (أبا مهند)[1]:

وظلت كالفجر ضوء منك منطلق * يهدي العصور، وهدى منك مقتبل**

الكلمتان (يهدي، هدى) في عين البيت تكرّر وهي جناس غير تام؛ لأنها زادت عليها الياء وقلب الياء ألفًا، مما يعني اختلاف نوع الحروف.

إن كثرة شواهد الجناس في استهلال القصيدة الجواهري تبنى على مدى اهتمام الجواهري بهذا المقوم الإيقاعي؛ فإنه من فنون بديع اللفظية، فهو ترديد صوتي موسيقي يقوم على تكرار لفظتين أو أكثر تختلف في المعنى وهو وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ فهو ليس في الحقيقة إلا تفنناً في طرائق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، ومجيء هذا النوع من الشعر يزيد من موسيقاه؛ وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل من البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم ، مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية[2].

١. محمّد مهدي الجواهري، ديوان، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٧٩٨.

٢. ضياء الدين نصرالله بن محمد ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ت.ط: (١٩٩٠م)، ج٢، ص٣٨٠.

المبحث الثاني/ المستوى التَّركيبي

المستوى التركيبي من اللغة هو المستوى الذي التفت إليه القدماء، وعبَّر عن ذلك مصطلح "النظم" هذا الذي تداوله النقّاد جيلًا بعد جيل[١]، ولكن لأمر ما قد ارتبط عند عبد القاهر الجرجاني أكثر مما ارتبط بغيره، فكان أن اتَّخذه أساسًا لتحليلاته، ثم إنَّ المصطلح في أول الأمر ارتبط بالحديث عن إعجاز القرآن، لكنّه فيما بعد صار آلية عامة يستخدمها النقَّاد في تحليلاتهم في الكلام الأدبي، ولم يكن بين أيديهم سوى الشعر على الأغلب، فهو المحفوظ وهو ديوانهم، وبعد ذلك عدَّوا الشعر مدخلا لهم إلى فهم القرآن الكريم، وكيف لا وقد كان هذا الشعر كما يقول ابن سلام "علم قوم لم يكن لهم علم أصحُّ منه"[٢].

يرى "روبرت شولتز" في جماليات التركيب أنَّ العالم الذي يخلقه الخيال :"سواء أكان قصة أم مسرحية أم قصيدة هو سياق ندركه، وأكاد أقول نخلقه حول الرِّسالة التي توجَّه أفكارنا؛ ولكن وراء هذا العلم أو حوله يكمِّن العالم الظَّاهري" [٣]، فالمسألة قائمة وواقفة على مبدأ التراكب بين عالمين: عالم متخيّل ينشئه التلقي استنادًا إلى المعادل الحسيّ الذي هو ثمرة النَّص، وعالم آخر قائم بذاته معطى يحتفل به السياق الخارجي، والمعارف الخارجية؛ لأنَّ العلم الذي يخلقه وينتجه التلقي ليس علما صرفا، وإنَّما يعدُّ تعبيرًا قبل كلّ شيء؛ لأنّه يؤدي رسالة تؤدي خطابًا معينًا، هو خطاب الأدب أو الفَّن؛ لأنَّ الباحثين يتعاملون مع الأثر الفنَي، ويحلِّلونه إلى عناصره التركيبية، وبعد ذلك يتحوَّلون إلى عناصر جمالية.

المطلب الأول: تناسب الألفاظ

إنّ استعداد الشاعر اللغوي جعله يمارس هذه الصياغة اللغوية من دون حرج، بل لا يغادر البيت، أو القصيدة إلا أن يتطرق إليه، سواءً أكان تناسب الألفاظ من طريق المعنى مضادًا، أو تناسب اللفظتين المتقاربتين.

---

١. محمّد بن طيب أبوبكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تح، أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ص١٠.

٢. محمّد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، القاهرة، ص ١-٢٤.

٣. روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تح: سعيد الغانمي، دار النشر، المؤسَّسة العربية للدراسات والنشر، ت.ط: (١٩٩٤م)، ط١، ص٦٤.

أ- التضاد:

لغة: " ضد الشيء خلافه، وقد ضاده، وهما متضادان، يقال: ضادني فلان إذا خالفه"[١].

أمّا **اصطلاحا**: "هو الجمع بين اللفظين الدالين على المعنيين المتضادين حقيقية أو تقريرًا"[٢]، وكذلك عرّف "بالجمع بين ضدّين مختلفين كالليل والنهار وهما تضاد وقتي/ زمني، والسواد والبياض" وهما تضاد لوني[٣].

ومن أمثلة في قصيدته (إلى جنيف)[٤]:

ورَحلْتَ خير مُودَّع عن موطنٍ * حاميتَ عنه، وأُبتَ خير إياب**

ذكر التضاد بين الفعل والمصدر (رحلت، موطن)، واسم المفعول والمصدر نفسه (مودع، موطن)، وبين الفعلين (رحلت، أبتَ) كلها في بيت واحد.

وأيضًا قوله[٥]:

ودفعتَ للدار الحصينةِ أمةً * وقَفَتْ سياستَها على الأبواب**

جاء التضاد بين الفعلين أحدهما متصل به تاء الضمير المتحركة والآخر تاء التأنيث الساكنة: (دفعتَ، وقفتْ).

وأيضًا قوله[٦]:

ولأنتَ خير لسان صدقٍ ناطقٍ * عنها إذا صَمَتَتْ، وخيرَ كتاب**

---

١. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة الجمع العلمي العراقي، ص٥٤.

٢. علي ناصر غالب، لغة الشعر عند الجواهري، مصدر سابق، ص ٩٨.

٣. عبد الفتاح فيود بسيوني، من بلاغة النظم القرآني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ،القاهرة ، ط١، ص٧٧.

٤. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٤.

٥. المصدر السابق، ص١٨٤.

٦. المصدر السابق، ص١٨٤.

وكذلك جاء التضاد بين اسم الفاعل والفعل المتصل به تاء التأنيث الساكنة (ناطق، صمتتْ).

وأيضًا جاء التضاد بين المصطلحين (وقفة، وانحناء)، كقوله (في ذكرى غاندي)[١]:

كلُ ما نستطيعُهُ لك حبٌّ * وخشوع ووقفة وانحناء**

وأيضًا قوله في قصيدته (رسالة مملحة)[٢]:

عـاد الحـجيج وقد سـعـى * وسـعـى ويـأبَـى الانصِرافـا**

جاء التضاد بين الفعل (عاد)، والاسم المصدر (الانصراف).

إن التضاد هنا بين الشطر الاول بكامله والشطر الثاني إذ يحقق التضاد هنا ضربته الإيقاعية والدلالية إذ هو يقف على النقيض تمامًا من الشطر الأول، ولهذه النتيجة الدلالية بفعل هذه الآلية البلاغية دورها في تشكيل المعنى الشعري على نحو يثري الجانب الدلالي في القصيدة ويعمّقه، ويفتحه على فضاءات شعرية جديدة.

ب- الترادف:

لغة: مأخوذ من الفعل الثلاثي (ردف) أي ما: " يدلُّ على اتِّباع الشيء، فالترادف: التتابع"[٣].

أمَّا اصطلاحًا: "فيُطْلق على مَعْنَيين أحدهما: الاتحاد في الصدق، والثاني: الاتحاد في المفهوم، ومن نَظَر إلى الأول فَرّق بينهما، ومن نَظَر إلى الثاني لم يُفَرِّق بينهما"[٤].

ومن أمثلتها[٥]:

لُـقيَّتَ عُـقْـبـى الجـهـدِ والأتـعـاب * ونـزلـت خـيـرَ مَـحِـلـةٍ وجَـنـابِ**

(الجهد، الأتعاب) فكلاهما متقاربتان في المعنى.

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٥٩٨.

٢. المصدر السابق، ص٧١٥.

٣. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مصدر سابق، مادة: (ردف).

٤. علي بن محمّد السّيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمّد صدّيق المنشاوي ، دار الفضيلة، ص٥٠.

٥. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٤.

وقوله أيضًا[1]:

ورَحلْتَ خير مُودَّع عن موطنٍ * حاميتَ عنه، وأُبتَ خير إياب**

جاء التقارب بين الكلمتين (رحلت، ومودّع).

وقوله أيضًا[2]:

ولأنتَ خير لسان صدقٍ ناطقٍ * عنها إذا صَمَتَتْ ، وخيرَ كتاب**

فالترادف هنا ما بين خير اللسان ونعت صدق وهو من باب التوكيد للترادف.

واستعمل اللفظين المتقاربين في قصيدته (اسعف فمي)[3] وهما (ليقولا ، ناطقًا)، نحو:

يا سيدي اسعفْ فمي ليقُولا * في عيدِ مَولدِكَ الجَميلِ جميلا**

اسعِفْ فَمي يُطْلِعْكُ حُرّاً ناطقاً * عَسَلاً، وليسَ مُداهناً مَعسولا**

جاء الترادف في البيتين الأول قول والثاني نطق وهما متقاربان من حيث المعنى الأول قول من النطق والثاني نطق من الكلام[4].

وكذلك استعمل المترادفتين (الأجلّ، أعزّ)[5]، نحو:

يا أيُّها المَلكُ الأجلُّ مكانةً * بينَ المُلوكِ ويا أعزُّ قبيلا**

فالكلمتان (الأجلّ، أعزّ) لفظتان مترادفتان، الأولى مأخوذة من جذر الفعل الثلاثي (جلّ) بمعنى (عظم) ، والثاني مأخوذ من جذر الفعل الثلاثي (عزّ) ومصدر العز بمعنى (الشدة، والقوة)[6].

وجاءت في قصيدة (إلى القوتلي)[1] اللفظتان المترادفتان (الوهاج، سراج) مثل:

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٤.

٢. المصدر السابق، ص١٨٤.

٣. المصدر السابق، ص٨٧٢.

٤.أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مصدر سابق، مادة: (قول).

٥. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨٧٢.

٦. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، المصدر السابق، مادة: (جلّ)، و(عزّ).

يـا مُـنى أمَّةٍ ويـا نـورهـا الـوهـاجَ إن عزَّ فـي الـدياجي سراج

وأيضًا استعمل الترادف بين الكلمتين (العزة، الفخر) في قصيدة (في ذكرى غاندي)[٢]، نحو:

سـيدي أنْـت أيهـا الحـقُّ والعزةُ * والفـخـرُ والـنـدى والـعَـلاءُ**

يتجلى الترادف في هذا البيت الشعري بين جميع مفرداته إذ يجمعها فضاء الثناء والمديح من خلال مفردات الحق/ العزة/ الفخر/ الندى/ العلاء.

الكلمتان (العزة، الفخر) العزة وهي من الفعل الثلاثي (عزة) بمعنى (القوة، الغلبة، الحمية، الأنفة)[٣]، وفي التنزيل العزيز: (وإذا قيل له اتق الله أخذته العزة بالإثم)[٤]. أمّا الفخر وهي مأخوذة من جذر الفعل الثلاثي (فخر) أي: بمعنى (عظيم، قدِم)[٥]، الترادفات هي (العزة - الفخر - العلاء).

وأيضًا استعمل الترادف بين الكلمتين (خشوع، وانحناء)[٦] كقوله:

كلُ ما نستطيعُ لك حبٌّ * وخشوع ووقفة وانحناءُ**

وفي قصيدة (رسلة مملّحَة) أيضًا استعمل الترادف بين الكلمتين (تعلَّقها، وشغافا)[٧]، كقوله:

ورمـى لـهـا الجـمـراتِ من * قـلـبٍ تـعـلَّـقـهـا شَـغـافـا**

وأيضًا استعمل الترادف بين الكلمتين (قربى، ازدلافا)[١]، نحو:

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٥٧٤.

٢. المصدر السابق، ص٥٩٨.

٣. إبراهيم مصطفى، معجم الوسيط، مصدر سابق، مادة: (عزة).

٤. سورة البقرة/٢٠٦.

٥. أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، مصدر سابق، مادة: (فخر).

٦. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٥٩٨.

٧. المصدر السابق، ص٧١٥.

يتـلـمَّسُ الـحـجُراتِ يعـ * ـرفـهـنَّ قُـربَـى وازدلافـا**

كلمة قربى وهي من جذر الفعل ثلاثي قرب أي: بمعنى القرابة، وازدلافا، وهي مأخوذ من فعل ازدلف، يقال: (ازدلف السهم إلى كذا دنا)[٢]. ودنا في اللغة العربية بمعنى القرب نحو: قول قائل: ادنُ مني ؛ أي اقترب مني.

إن كل هذه التناسبات بين الألفاظ المتضادة، أو المتقاربة ذكرناها فقط في مقدمة القصيدة (الاستهلالية)؛ لأننا إذا أردنا ذكر ذلك في القصيدة الكاملة لما كان يتسع لنا الوقت، أو نحتاج إلى عشرات الصفحات في تحليل هذه القصائد المدحية فقط، والشاعر المعروف قد ((حظي بمخزون لغوي غزير)) [٣] لم يترك أيّ بيت إلا ذكر تناسبًا بين الألفاظ، ولم يترك أيّ كلمة إلا بعد أن يضعها في مكانها المناسب، وهو ما يجعلنا ننظر إلى هذه الخصيصة الفنية البلاغية نظرة جمالية تغذّي شعرية الجواهري في هذا السياق، وتضاعف من القيم الجمالية التي تحلّت بها استهلالات قصائد الجواهري المدحية.

ج- الربط

الربط هو: أسلوب من الأساليب الجميلة في بناء الأبيات الاستهلالية؛ لربط الكلمة مع الكلمة أو الجملة مع الجملة، أو الفقرة مع الفقرة، ومن حروفها (الواو، و الفاء، و حتى ....).

وحرف (الواو) يسمى الوصل، وجاء في المعجم (كنز اللغة العربية): "وصل يصل وصلًا وصلةً الشيء بالشيء، وهو: ضدُّ فصله، وقال: وصل الشيء بالشيء، وقرَنَه – قرناً به، وقرّنَه، وزوّجه" [٤]، و"وصل الشيء بالشيء يَصِلُه وَصْلًا وَصِلةً: أي ربطه" [٥]، والوصل في

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٧١٥.

٢. أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، مصدر سابق، مادة: (قرب، وزلف).

٣. أحمد خطاب، أثر القرآن في شعر الجواهري مجلدة المورود، مج ٧، ع٢ / ١٩٧٨: ٢١٧ – ٢٣٢.

٤. حنّا غالب، كنز اللغة العربية موسوعة في المترادفات والأضداد والتعابير، مكتبة لبنان الناشرون، بيروت لبنان، ص١٢.

٥.محمّد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مصدرسابق، مادة: (وصل).

البلاغة ((هو الربط بين الجمل، أو عطف بعض الجمل على بعض))[1]. وحرف الواو يدل على العطف عند النحويين، ومن قولهم: ((اعلم أن تميز موضوع العطف عن غير موضعه في الجمل كنحو: أن تذكر معطوفًا بعضها على بعض تارة، ومتروكًا العطف بينهما تارة أخرى، هو الأصل في هذا الفن، وأنه نوعان: نوع يقرب تعاطيه، ونوع يبعد ذلك فيه، فالقريب هو أن تقصد العطف بينهما بغير الواو، أو بالواو بينهما، لكن بشرط أن يكون للمعطوف عليها محل من الإعراب.

والبعد: هو أن تقصد العطف بينهما بالواو، وليس للمعطوف عليها إعرابي. والسبب في أن قرب القريب، وبعد البعيد أن العطف في باب البلاغة يعتمد معرفة أصول ثلاثة: أحدهما: الموضع الصالح له من حيث الوضع، وثانيها: فائدته، وثالثها: وجه كونه مقبولًا لا مردودًا، ومن أمثلتها[2]:

لُـقِّـيـتَ عُـقْـبـى الجـهـدِ والأتـعـابِ * وَنـزلـت خـيـرَ مَـحِـلـةٍ وجَـنـابِ**

وَرَحـلْـتَ خـيـر مُـودَّع عن موطنٍ * حـامـيـتَ عـنـه، وَأُبـتَ خـيـر إياب**

وَدفـعـتَ لـلـدار الـحـصـيـنـةِ أمـةً * وَ قَـفَـتْ سـيـاسـتَـهـا عـلـى الأبـواب**

وَلأنـتَ خـيـر لـسـان صـدقٍ نـاطـقٍ * عـنـهـا إذا صَـمَـتَـتْ، وَخـيـرَ كـتـاب**

الواو[3] في بداية البيت الثاني؛ لكي يربطه مع البيت الذي سبقه مثل (ورحلت، ودفعت) وأيضًا استعمل مع الشطر الثاني في القصيدة مثل: (ونزلت، وقفت)؛ لكي يربطه مع الشطر الأول، والفقرة، أو الجملة (وأبت، وخير كتاب)، فحرف الواو الذي تحته خط في الأمثلة أعلاها جعل القصيدة أكثر ترابطاً وتماسكًا.

---

١. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، ت.ط: (١٩٨٩م)، ط٢، ص١٧٠، عمر بن علي بن عمر القزويني، الإيضاح، ص١٤٧. عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد، أبو الفتح العباسي التلخيص، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب – بيروت، ص١٧٥.

٢. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٤.

٣. يوسف بن محمّد بن علي أبي يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تح الدكتور عبد الحميد هندوي، دار كتب العلمية، بيروت لبنان، ت.ط: (١٤٢٠هـ / ٢٠٠٠م)، ط ١، ص٣٥٧.

المطلب الثاني: التقديم والتأخير

تخضع الجملة العربية لترتيب يُنظم تتابع أجزائها في الهيكل الأساس للبناء اللّغوي للجملة، الهيكل الأساس الذي أجمع عليه النحَّاة وعلماء اللغة والبلاغة العربية، وترتيب هذه الأجزاء حسب ما يوافق الأصول والمبادئ التي وضعوها كأساس لهذه اللغة[١]، قال عبد القاهر الجرجاني عن التَّقديم: "هو بابٌ كثير الفوائدِ، جمُّ المحاسنِ، واسع التصرّف، بعيد الغايةِ، لا يزال يَفترّ لك عن بديعةٍ بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمَّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قُدِّمَ فيه شيء وحوِّل اللَّفظ من مكان إلى مكان "[٢].

والأغراض التي يتم التقديم والتأخير لأجلها هي الاهتمام، والقصر، والتخصيص، والتشويق، وغيرها. وبعد ذلك تستكمل العناصر الأخرى التي يعبَّرُ بها أثناء النطق بالكلام المراد وتنقِّل الآراء والانفعالات، فهناك الترتيب الاسمي للجملة العربية التي يتقدَّم فيه المبتدأ ثمَّ يلي بعده الخبر، وهناك تركيب فعلي للجملة العربية يبدأ بالفعل ثمَّ يلي بعده المفعول به، ثمَّ تتوالى الأجزاء الأخرى التي تكون مُشتركة في الجملتين الاسميَّةِ والفعلية، مثل الحال والتمييز والمضاف، وغيرها.

أولاً: تقديم الجار والمجرور

هو تقديم الجار والمجرور لبيان الحال، ولغرض التخصيص، ويقول الدكتور عز الدين محمد: "إنَّ الجار والمجرور في النّصوص العربية وحدة تعبيرية رئيسة ومكوّن بارز من المكوِّنات النَّحويَّة المعبِّرة عن العلاقات الدَّاخليَّة بين أجزائها"[٣]، وهذا موضوع كبير في قصائد الجواهري يحتاج إلى جهد بحثي مكثف، والمجال هنا لا يتَّسع للتفصيل، ولا شكَّ في أنَّ حضور هذا النوع كثير في مقدمة الاستهلال في القصائد المدحية عند الجواهري، ونذكر هنا بعض النماذج منها؛ لتكون نظرتنا واضحة أمام هذا النوع من التقديم والتأخير.

---

١. عزَّالدِّين محمد الكردي، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ت.ط: (٢٠٠٧م)، ط ،١ ص١٧- ١٨.

٢. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص١٠٦.

٣.عزَّالدِّين محمد الكردي، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، مصدر سابق، ص١٢٤.

أ- تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

ومن أمثلة ذلك في القصيدة الموسومة (رسالة مملحة)[1]:

وفّـى لـهـا نَـذْرًا فَـوافـى * وسـعـى بِـهَا سـبْـعا وطـافـا**

ورمـى لـهـا الجـمـراتِ من * قـلـبٍ تـعـلَّـقـهـا شَـغـافـا**

ويـرى بـكـلِّ ثـنـيَّـةٍ * بـعـثـًا لـذكـرى واكـتـشافا**

تقدم شبه الجملة الجار والمجرور(لها) على المفعول به (نذرًا) المتعلق بالفعل، (وفّى) في البيت الأول، وتكرّر تقديم الجار والمجرور(لها) على المفعول به (الجـمـراتِ) المنصوب بالكسرة بدل الفتحة؛ لأنه جمع مؤنث سالم متعلق بالفعل (رمى) في البيت الثاني، وأيضًا تقدّم شبه الجملة الجار والمجرور(بكلِّ ثنيةٍ) على المفعول به (بـعِـثـًا) المتعلق بالفعل (يرى) في البيت الثالث.

ففي البيت الأول أعطى تقديم الجار والمجرور (لها) تخصيص للأهمية والأسبقيَّة؛ لأن الممدوح عندما نذر وفّى بنذره، وكذلك كرّر تقديم الجار والمجرور (لها)؛ لأنّ رمي الجمرات لها أي: المكان الذي فيه الأشخاص ويستحقون ذلك الرمي، مثل رمي الجمرات في مناسك الحج، وقصده النظام السابق حزب البعث.

وكقوله أيضًا في قصيدة (إلى جنيف)[2]:

وَدَفَـعْـتَ لِـلْـدَارِ الْـحَـصِـيْـنَـةِ أُمَـةً * وَقَـفَـتْ سِـيَـاسَـتَـهَـا عَـلَـى الأَبْـوَابِ**

تقدّم شبه الجملة الجار والمجرور(لِلْـدَارِ) على المفعول به (أُمَـةً) المتعلق بالفعل (دَفَعْتَ) والتاء ضمير متصل مبني في محل رفع فاعل.

وكقوله في قصيدة (تحية الوزير)[3]:

وَحَيِّـهَـاْ ضَـرْبَـةً لِـلْـجَـهْـلِ قَـاْضِـيْـةً * مَـجَـاْلِـسُ الْـعِـلْـمِ قَـدْ عَـجَّـتْ لَـهَـاْ طَـرَبَـاْ**

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٧١٥.

٢. المصدر السابق ، ص١٨٤.

٣. المصدر السابق، ص١١٧.

تقدّم شبه الجملة الجار والمجرور(لَهَاْ) على المفعول به، (طَرَبَاْ) المتعلق بالفعل (عَجَّتْ)، وتاء التأنيث الساكنة لا محل لها من الإعراب.

ب- تقديمه على الفاعل ونائب الفاعل:

كقوله في قصيدة (إلى القوتلي)[1]:

يَـاْ مُـنَى أُمَّةٍ وَيَـاْ نُـوْرَهَـا الْـوَهَـاجَ إن عزَّ فـي الـدّيَاْجي سِرَاْجُ

تقدّم شبه الجملة الجار والمجرور (فـي الـدّيَاْجِي) المتعلق بالفعل (عزَّ) على الفاعل (سِرَاْجُ).

وكقوله أيضاً في قصيدة (في ذكرى غاندي)[2]:

ذُرِيَتْ فِي الْـهَـوَاْءِ مَـلِـكًا مُشَاعًا * يَتَسَاْوِي فِيْـهَا الـثَّـرَى والْفَضَاْءُ**

تقدّم شبه الجملة الجار والمجرور (فِيْـهَا) المتعلق بالفعل (يَتَسَاْوِي) على الفاعل (الـثَّـرَى) وهو مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدرة على الألف منع من ظهورها التعذر.

وكقوله أيضًا في قصيدة (ياخيالي)[3]:

إنَّ فِـي الْـبَـيْـتِ وَحْـشَـةً لِـمُـحِـيًّا * كِ وَشَوْقًا تُـطْوَى عَلَـيْهِ الضُّلُـوْعُ**

تقدّم شبه الجملة الجار والمجرور(عَلَـيْهِ) المتعلق بالفعل (تُـطْوَى) على نائب الفاعل (تَـطْوَى) ونائب الفاعل مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

تقديم المفعول به على الفاعل:

كقوله في قصيدة (رسالة مملحة)[4]:

يـتـلـمَّسُ الـحـجُراتِ يـعـ * ـرفـهـنَّ قُـربَـى وازدلافـا**

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٥٧٤.

٢. المصدر السابق، ص٥٩٨.

٣. المصدر السابق، ص٦٨٢.

٤. المصدر السابق، ص٧١٥.

تقدم ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به (ـهـ) على الفاعل (قُـربَــى) وكلمة (قربى) فاعل مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدرة على الألف منع من ظهورها التعذر.

وكقوله أيضًا في قصيدة (إلى القوتلي)[1]:

يَاْ حَمُوْلَاً أَثْقَالَـهَاْ لَمْ يزَحْـزِحْـهُ اخْتِلَاْجٌ عَنْ عَـهْدِهِ وَارْتِـجَـاْجُ

تقدم الضمير المتصل المبني في محل نصب مفعول به (ــه) على الفاعل (اخْتِلَاْجٌ) المتعلق بالفعل (يزَحْـزِحْ)، وكلمة (اخْتِلَاْجٌ) فاعل مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

ثانيًا: تقديم الخبر على المبتدأ

لا شكَّ في أنَّ تقديم الخبر على المبتدأ هو قيمة جمالية تنضاف إلى منظومة القيم الجمالية الأخرى، وهو واحد من الأساليب البلاغية التي نحن بصددها، فالجملة الاسميَّة تتكوَّن من المبتدأ والخبر وهما مرفوعان. وهي تبدأ بالمبتدأ أوَّلاً ويأتي الخبر ثانياً؛ لأنَّ الخبر وصفٌ للمبتدأ، ومكمِّلٌ له، وبه يتمّ المعنى، ولكن قد يتقدَّم المبتدأ على الخبر وجوبًا لعلَّة نحويَّة، أو يتقدَّم الخبر جوازاً لأحد الأغراض البلاغيَّة.

ومن أمثلتها في قصيدة (إلى القوتلي)[2]:

وَحَيِّهَاْ ضَرْبَةً <u>لِلْجَهْلِ</u> قَاْضِيْةً * مَجَاْلِسُ الْعِلْمِ قَدْ عَجَّتْ لَهَاْ طَرَبَاْ**

تقدم الخبر شبه الجملة (لِلْجَهْلِ) على المبتدأ (مَجَاْلِسُ) جوازًا؛ وذلك لأن الخبر جار ومجرور، والمبتدأ نكرة مخصصة، وقد قدّم الشاعر الخبر لغرض بلاغي واضح وهو أهمية الأمر للخبر، وهذا التبادل المكاني للألفاظ جعل الخبر أهم من المبتدأ لغرض تخصيص الأهمية والأسبقيَّة؛ لأنَّ القضاء على الجهل هو الثمرة التي تسعى مجالس العلم لإنضاجها؛ لأن الجهل مثل المرض إذا أصيب به فكر يجب القضاء عليه؛ لأنه يعدي مثل المرض العضوي، وإذا قضي عليه سوف تتطور مَجَاْلِسُ الْعِلْمِ بصورة مضطردة.

وكقوله أيضًا في قصيدة (يا خيالي)[1] مخاطباً ابنته خيال:

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٥٧٤.

٢. المصدر السابق، ص٥٧٤.

يَاْ ((خَيـاْلِـي)) لَـكِ الشِّفَاءُ السَّرِيْعُ * وَالْـغَدُ الْمُشْـرِقُ الأَنِـيْـسُ الْبَدِيْـعُ**

إنَّ فِــي الْـبَـيْـت وَحْـشَـةً لِـمُـحِيًّـا * كِ وَشَوْقًا تُـطْوَى عَلَـيْهِ الضُّلُـوْعُ**

لَـكِ مَـنِّيّ، عـدَّ الـنَّـجُـوْم، أبـتهالا * تٌ، وَمِـنْ أُمِّـكِ الْحَـنُـوْنُ دمـوعُ**

تقدم الخبر شبه الجملة (لَـكِ) على المبتدأ (الشِّفَاءُ) في بيت الأول جوازاً؛ لأن المبتدأ معرفة، وتقدم شبه الجملة (فِــي الْـبَـيْـتِ) في محل خبر إنَّ على المبتدأ (وَحْـشَـةً) في البيت الثاني، وتقدم شبه الجملة (لَـكِ) في محل خبر على المبتدأ (مَـنِّيّ) في البيت الثالث جوازاً أيضًا؛ لأن المبتدأ معرفة، وقد قدّم الشاعر الخبر لغرض بلاغي ففي البيت الأول قدم الخبر (لَـكِ) على المبتدأ (الشفاء) لغرض بلاغي واضح وهو أهمية الأمر للخبر، وهذا التبادل المكاني للألفاظ جعل الخبر أهم من المبتدأ لغرض تخصيص الأهمية والأسبقيَّة أيضاً.

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٦٨٢.

المطلب الثالث: الجملة الإنشائية الطلبية

تعريف الإنشاء:

الإنشاء لغةً: الإيجاد والإحداث.

وفي **الاصطلاح:** "ما لا يَصِحُّ أن يُقالَ لقائلهِ إنَّهُ صادقٌ فيهِ أو كَذَّاب"[١]، أو"ذلك الكلام الَّذي لا يحتملُ صِدقاً ولا كذباً، وهو ما لا يحصل مضمونه ولا يتَحَقَّقُ إلَّا إذا تلفَّظت بِهِ"[٢].

والإنشاء ينقسم على قسمين:

أولًا: الإنشاء الطلبي

ثانيًا: الإنشاء غير الطلبي

فالذي نحن بصدده في هذه الدِّراسة هو (براعة الاستهلال)؛ لأنَّها هي الموضوع المقصود في هذا البحث، محاولين أن نسلط الضوء على الأقسام ونوجز ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، والإنشاء الطلبي يبين تلك الجماليات في مقدمات قصائد الجواهري.

تعريف الإنشاء الطلبي: "هو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، وأنواعه: الأمر، والنَّهي، والاستفهام، والتمنِّي، والنِّداء"[٣].

أ- أسـلوبا الأمـر والنـهي:

أسلوب الأمر "هو طلب الفعل بصيغة مخصوصة "[٤]، وإذا كان هذا الأمر حقيقيًّا يكون على سبيل الاستعلاء والإلزام، أي: يصدر من مرتبة أعلى لمرتبة أدنى لكون الأمر حقيقيًّا، وإلَّا خرج إلى معنى آخر وهو الدُّعاء إذا كان من رتبة أدنى إلى أعلى كالأمر الصَّادر من العبد إلى ربِّه، أو الالتماس إذا كان بين رتبتين متساويتين ويشير إلى ذلك المبرِّد

١. أحمد بن عبدالله بن شعيب، المُيسَّر في البلاغة العربية دروس وتمارين، دار ابن حزم، بيروت- لبنان، ط١، ت.ط: (٢٠٠٨م) ، ص١٢٦.

٢. يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني-علم البيان-علم البديع، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ت.ط: (٢٠١٧م)، ط١، ص٦٣.

٣. يوسف مسلم، مدخل إلى البلاغة العربية، مصدر سابق، ص٦٣.

٤. يوسف أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ت.ط: (١٩٨٣م)، ط١، ص٣١.

بقوله[1]:"واعلم أنَّ الدّعاء بمنزلة الأمر والنَّهي في الجزم والحذف عند المخاطبة وإنَّما قيل دعاء وطلب للمعنى؛ لأنَّك تأمر مَن كان دونك وتطلب إلى من أنت دونه، وذلك قولك: لِيَغْفِرَ اللهُ لِزَيْدٍ، وتقول: اللَّهمَّ اغفرْ لي، كما تقول: اضرب عمر.

ولعلَّ التعريف الجامع للأمر: أنَّه طلب ثلاثة: الأول: طلب الحدوث، والثَّاني: الاستعلاء، والقصد منه أن يرى الأمر إلى نفسه بأنَّه أعلى مرتبة ومنزلة وشأناً من المأمور، والثالث: هو الإلزام أي أنَّ المأمور ملزم بأداء ما يطلب منه الآمر؛ لأَنَّ للأمر فضلاً واستعلاءً على المأمور، وتكون صيغة الأمر حقيقية في حال اجتماع هذه الشروط المذكورة فيه، مهما كانت صيغتها وفي حال فقد شرط، أو أكثر من هذه الشّروط حينها قد خرج عن أصله إلى معانٍ وأغراض أخرى سيكون الحديث عنها لاحقًا.

ولفعل الأمر حضور واسع في قصائد الجواهري عمومًا، ولكن في المقدمات القصائد المدحية افتقرت الشواهد الشعرية لأسلوبي الأمر والنهي، ونذكر أمثلة على فعل الأمر والنهي ما استطعنا إليه سبيلا.

وللأمر أربَعُ صِيَغ هي:

١ـ فعل الأمر: يكون فعل الأمر على أشكال كثيرة في صياغة النّصوص حسب المكان الذي يستعمل فيه: مثل:(فاعِل) نحو (جاهِد) و(افْتَعِلْ)، نحو: (اجتَهِدْ)، و(تَفاعَلْ) نحو: (تعاوَن)، .. وغير ذلك.

في حين يرى بلاغيّون أنَّ صورة الأمر الحقيقي تحمل وجوب تنفيذ المضمون بعد الطَّلَب بشكل مطلق؛ ولكن هذا الرأي غير دقيق؛ فالأمر قد يكون حقيقيا ولا يمكن تحقيقه لأمر ما، وهو الأمر الذي يكون قريبًا من المجاز[2]، وأكثر صيغِ الأمر إظهارًا وأكثرها استعمالاً في النّصوص الشعرية وغيرها صيغة (اِفْعَلْ) بفتح العين وضمِّها وكسرِها، نحو:

---

١. محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالى الأزدي أبو العباس، المعروف بالمبرد، المقتضب، تح: محمد عبدالخالق عظيمة، بيروت- لبنان، عالم الكتب، ت.ط: (١٩٦٣م)، ج٢، ص١٣٢.

٢. شمس الدين بن محمّد بن يوسف الكرماني، تحقيق الفوائد الغياثية، تح: علي بن دخيل الله بن عجيان العوفي، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ت.ط: (١٤٢٤هـ)، ط١، ص٥٩٥.

(اِقْــرَأْ) و (اُخْــرُجْ) و(اِضْــرِبْ)[1]، وصيغة الأمر "كلِّــني" و"خــلَّ" بحذف حرف العلَّة[2].

ومن أمثلتها في قصيدة (اسعف فمي)[3]:

يَـاْ سَيِّـدِي أَسْـعِفْ فَـمِـي لِـيَـقُـوْلَاْ فِـيْ عِـيـدِ مَـوْلِـدِكَ الـجَمِـيْـلِ جَـمِـيْـلَا

أَسْعِفْ فَـمِـيْ يُطْلِعْكُ حُـرًّا نَـاْطِقًـا عَـسَـلاً، وَلِـيْـسَ مُـدَاْهِـنًـا مَـعْـسُـوْلا

جاء فعل الأمر على صيغة (اَفْعِلْ) مرتين في صدر البيت (اَسْـعِـفْ)، مرةً في البيت الأول والأخرى في البيت الثاني، ليس الأمر في هذا الموضع أمراً حقيقياً، ولكن الشاعر أراده بصيغته المجازية.

كقوله أيضًا في قصيدة (تحية الوزير)[4]:

حَيِّ الْوَزِيْرَ وَحَيِّ الْعِلْمَ والْأَدَبَاْ * وَحَيِّ مَنْ أَنْصَفَ التَّأْرِخَ والْكُتُبَاْ**

وَحَيِّهَاْ ضَرْبَةً لِلْجَهْلِ قَاْضِيْةً * مَجَاْلِسُ الْعِلْمِ قَدْ عَجَّتْ لَهَاْ طَرَبَاْ**

وحــيّه ساخطًا هاجت حميَّـتُه * وحيِّه ناهضًا غَيـرانَ ملتهبا**

جاء فعل الأمر (حَيِّ) خمس مرات من خلال ثلاثة أبياتٍ.

٢- المضارع المقرون بلام الأمر: كما تسمَّى لام الطلب والجزم أيضًا[5]، الفعل المضارع المقرون بلام الأمر صيغة أخرى من صيغ الأمر، ولام الأمر هي التي توجب الجزم للمضارع

---

١. شمس الدين بن محمّد بن يوسف الكرماني، تحقيق الفوائد الغياثية، مصدر سابق، ص:١٣١.

٢. حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغيَّة جماليَّة نقديَّة، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ت.ط: (٢٠١٣م) ، ص١٣٢.

٣. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨٧٢.

٤. المصدر السابق، ص١١٧.

٥. الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الدَّاني في حروف المعاني، تح، فخرالدين قباوة ومحمد نديم فاضل، منشورات دار الآفاق، بيروت- لبنان، ت. ط: (١٩٨٣م)، ط٢، ص١. إسماعيل بن الأفضل علي الأيوبي، الكناش في فنّي النحو والصرف، تح: الدكتور رياض بن حسن الخوام، الدر النموذجية -المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ت.ط: (١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م)، ج٢، ص٢٢.

الدَّاخلة عليه، والكسر من أشهر حركاتها المعروفة، وتسكن بعد الواو والفاء أكثر من تحريكها[١]، وباقترانها بالمضارع تكون دلالة المضارع صريحة في حال طلب الحدوث على الأصل، واستعمال هذا النوع من أسلوب الأمر أقلّ من استعمال فعل الأمر، ولكن لها حضور في القصائد المدحية للجواهري.

ولم ترِدْ صيغة اسم فعل **الأمر** في المقدمات الاستهلالية في القصائد المدحية عند الجواهري.

٣- **صيغة اسم فعل الأمر:** وهي صيغة من الصيغ التي يكثر ورودها في الكلام، وهي قضيَّة مهمة في الكتب النحويَّة والبلاغية، إذا دلَّت الكلمة على الأمر ولم تقبل نون التَّوكيد فهي اسم فعل، ويقول في ذلك ابن مالك[٢]:

والأمرُ إن لـــم يَكُـنْ لِلـنُّونِ مَحَـــلْ فيْـهِ هُـوَ اسـمٌ صَـــه وحـيَّهّـلْ

وأسماء فعل الأمر إمَّـا سماعيـَّة نحو: صـــه بمعنى: (اسكتْ) وبله بمعنى:(دَعْ) وحيَّ بمعنى: اَقبل، وإمَّـا قياسـيَّة نحو: تراكِ بمعنى(اترك) وحذارِ بمعنى: (احذر)، وقد تكون منقولة من الجار والمجرور وذلك نحو: دونك بمعنى: خـــذ، وعليك بمعنى: الزم.

وكذلك لم يوردْ صيغة اسم فعل **الأمر** في المقدمات الاستهلالية في القصائد المدحية عند الجواهري.

- **صيغة المصدر النـــَّائب عن فعل الأمر:** "هو اللَّفظ الدَّال على الحدث غير المقترن بالزَّمن"[٣] كما جاء في قصيدة (مهلًا)[٤]:

مـــهـلاً أبـا المـهديِّ ـ مـهـ * لـاً أن فـي الحـقِّ انـتـصـافـا**

مـــهـلاً فـإن مـفـاخـرَ الـنـ * ـظـراءِ أنـصـبةٌ تُـــكـافـى**

---

١. محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، مصدر سابق، ص١٣٣.

٢. عبد الله بن عبد الرحمن بن عبد الله بن محمد القرشي الهامشي، بهاء الدين ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفيَّة ابن، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر بيروت- لبنان، ت.ط: (١٩٨٥م)، ج١، ص٢٥.

٣. حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، مصدر سابق، ص١٣٥.

٤. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٧١٩.

جاء فعل الأمر على صيغة (**المصدر النـــائب عن فعل الأمر**) مرتين في صدر البيت الأول (مــهـلاً)، ومرةً في صدر البيت الثاني، ليس الأمر الحقيقي في هذا الموضع ولكن أراد الشاعر بصيغته المجازية؛ لكي يعطيه فرصة إظهار الحقيقة من خلال القصيدة.

أسلوب النـهي: هو طلب الكفِّ عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام[١]، وله صيغة واحدة هي المضارع المقرون بلا النَّاهية[٢].

تأتي مرتبة النَّهي في أساليب الطلب بعد الأمر، وبينهما اتفاق في ناحية الاستعلاء وارتباطهما بالمخاطب، عندما يريد المتكلِّم من المخاطب نهيه عن الأمر الذي يفعله يريد منه ذلك؛ ليصبح الأمر منهيا عنه ويكون الأمر من الأعلى إلى الأدنى أو يكون من المتكلِّم إلى المخاطب؛ لأنَّه كما سبق الإشارة إليه للنَّهي صيغة واحدة، وهي: الفعل المضارع المقترن بلا النَّاهية، نحو: "لا تـفـــعـل"[٣] فلا يجوز للآمر والنَّاهي أن يوجِّه هذا الأمر والنَّهي إلى نفسه، يكون النَّهي طلب الكفِّ عن فعل شيء من المخاطب حينما يريد المخاطب فعله، أو كأنَّ المخاطب فعل شيئا والنَّاهي ينهى عنه ذلك الفعل بصيغة الأمر المعروفة، ويكون طلب الكفِّ من المخاطب على جهة الحقيقة أو المجاز[٤].

كما في قصيدة (أبو علاء المعرّيّ)[٥]:

يا بُرْجَ مَفْخَرةِ الأجداثِ لا تَـهنِي * أنْ لم تكـوني لأبراجِ السَّما قُطَبا**

وقول أيضًا في قصيدة (أحييك طه)[٦]:

ذرفـت عـلـى أن لا يـــــرانا بـطـرفـة * وإن حسّــنا بالقــلــب من أسـف دمــعا**

---

١. أحمد بن عبدالله بن شعيب، الميسَّر في البلاغة العربية دروس وتمارين، مصدر سابق، ص١٦٢.

٢. يوسف أبو العدُّوس، مدخل إلى البلاغة العربية، مصدر سابق، ص٧٠.

٣. حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، مصدر سابق، ص١٥٥.

٤. المصدر السابق، ص١٥٥.

٥. المصدر السابق، ص٣٣٤.

٦. المصدر السابق، ص٣٣٨.

مما نلحظ ندرة الأفعال الأمر أو النهي مواجهًا للممدوح مباشرة (الأمر الحقيقي أو النهي الحقيقي)، في مطالع قصائده المدحيّة، ولعلّ سبب يعود إلى أنّ الجواهري يثبت صفات الممدوح، فيجعل نفسه أدنى من الممدوح، وفعل الطلب يجب أن يكون من الأعلى إلى الأدنى.

ب ـ أُســـلوب الــنِّداء

تعريفه: "هو طلب الإقْبال بحرفٍ نائبٍ منابَ أدعو"[١]، وأدواته ثمانية وهي: (الهمزة، أيُّ، يا، أيا، هيَّا، أيْ، آ، وا).

وللنداء حضور واسع وكبير في مقدمات القصائد المدحية عند الجواهري، وأسلوب النِّداء يمنح النصَّ الأدبي قيمة جمالية أخرى فوق القيم الموجودة فيها من قبل، وصيغة النداء لها علاقة بالتواصل الحيّ بين الشاعر والممدوح، فحين ينادي الشاعر على الممدوح ويتقصّد توجيه الخطاب المباشر إليه، فإنّ الحساسية الشعرية هنا تعكس صورة حيّة من التفاعل المباشر بين الطرفين، على نحو يضاعف من قيمة الخطاب الشعريّ ويقوّي الصلة بين المادح والممدوح.

وأحيانا تستعمل النداء لغرض من الأغراض البلاغية التي سيأتي ذكرها بعد قليل.

وقد ينادى المنادى البعيد بأداة القريب لفائدة بلاغية:

- **وللنِّداء أغراض بلاغية:**

١ـ **التعظيم والمدح :**كما ورد ذلك في قصيدة (أسعف فمي)[٢]:

يـا سيدي اَسعفْ فَمي لِيقُولا * فـي عـيـدِ مَولـدِكَ الـجَميلِ جمـيـلا**

يـا أيـُّهـا الـمَـلـكُ الأجـلُّ مـكـانـةً * بـيـنَ الـمُـلـوكِ ويـا أعـزُّ قـبـيـلا**

يـا بـنَ الـهـواشِـم من قُرَيْشٍ أسلَفُوا * جـيـلاً بِـمـدرجَـةِ الـفـخـارِ فَـجـيـلا**

٢ـ **إظهار الحبِّ والمودة:** ومثال ذلك جاء في قصيدة (يا خيـالـي)[٣]:

يا ((خيـالـي)) لـكِ الشفاءُ السريعُ * والـغـدُ المشـرقُ الأنـيـسُ البديـعُ**

---

١. أحمد بن شعيب بن عبدالله، الميسَّر في البلاغة العربية، دروس وتمارين، مصدر سابق، ص١٨٢.

٢. محمد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨٧٢.

٣. المصدر السابق، ص٦٨٢ .

وكذلك جاء في قصيدة (يا فرحةَ العُمر)[١]:

يا فرحةَ العُمر ظلّي يسمةً عَمَرَت * بالذكريات ، تواصيني ، وتسليني**

حسبي وحسبُك عن بُعدٍ وعن كَثَب* أني أناجيك في هذي ((الدواوين))**

١- **الاستعطاف والعتاب :** ومثال ذلك، ورد في قصيدة (أبا مهند)[٢]:

يا كاسي الجيلِ من أفضاله منناً * منها تتيه على أكتافه حلل**

ورد أيضًا في قصيدة (استعطاف الأحبة)[٣]:

يا أحبّايَ وكم من عثرة سلفت ما بالُ هذي لا تقال

علَّلونا بوعود منكم ربما قد علل الظمآنَ آل

٤- **الاستبعاد (المنادى بعيد المنال):** كما جاء في القصيدة التي يخاطب فيها ابنه البِكر (فرات)[٤]:

إي وعيشٍ مضى عليك بَهيٍّ وشعاعٍ من شَنَطِكَ الذهبيِّ

والتفافِ النَّخيل حولَكَ حتَّى لو تقَّصيتَ لم تجدْ غيرَ فيّ

ج- أُسلوب الاستفهام:

تعريفه :هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل[٥]، وأدواته هي: "الهمزة، وهل، وما، ومتى، وأيَّان، وأين، وأنَّى، وكيف، وكم، وأيّ"[٦] .

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨١١.

٢. المصدر السابق، ص٧٩٨.

٣. المصدر السابق، ص٣٠.

٤. المصدر السابق، ص٥١.

٥. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربيَّة، مصدر سابق، ص٧٣.

٦. المصدر السابق، ص٧٣.

ويعدُّ أسلوب الاستفهام من الأساليب الإنشائية، وهي من الإنشاء الطلبي يدخل ضمن علم المعاني، ويكون الاستفهام إمَّا لهدف محدد، أو يكون لتصور إيحائي جمالي غير مباشر عند المتكلِّم للمخاطب الذي يريد منه الجواب، أو الحقيقة غير المعروفة لديه، وأساس الاستفهام هو طلب الفهم من المخاطب من قبل المتكلِّم، والفهم صورة ذهنيَّة تتعلق بشخص ما أو شيء ما[١]، أو بنسبة أو بحكم من الأحكام على جهة اليقين، أو الظنّ[٢].

أدوات الاستفهام:

تنقسم أدوات الاستفهام قسمين: القسم الأول من أدوات الاستفهام هي الحروف، وحروف الاستفهام اثنان (هل والهمزة) وليس لهما معنى إلَّا مع غيرهما، والقسم الثاني منها هي: الأسماء وهي (من، ما، كيف، أين، متى، أنَّى، أيان، أيّ)، ولكل من هذه الأسماء معنى خاص يستفهم به من ذلك الشيء.

وسيأتي الحديث عنها في حال الاستشهاد لها[٣].

أ-/ حروف الاستفهام: وهما حرفان.

- الهمزة: من أول الحروف الاستفهامية التي بدأ بها العلماء، وللهمزة الصدارة في الكلام.

١ .الهمزة + لم :

٢ .الهمزة + ليس :

٣ .الهمزة + لا :

٤ .دخول الهمزة على الفعل :

- **هل :**

لم يثبت استعمال هذين الحرفين (أ، هل) في مقدمة القصائد المدحية عند الجواهري.

ب- أسماء الاستفهام:

١.حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، مصدر سابق، ص١٧٥.

٢.المصدر السابق، ص١٧٦.

٣. فهد حين هجرس بن غيام، الجملة الطلبية في شعر الشافعي (دراسة تحليلية)، ر. ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الشرق الأوسط، ت.ط: (٢٠١٣-٢٠١٤م)، ص١٠٣.

أدوات الاستفهام تنقسم قسمين: حروف الاستفهام، وأسماء الاستفهام، ذكرنا حروف الاستفهام قبل قليل وهما حرفين اثنين (الهمزة وهل) وبقية أدوات الاستفهام تُعَدُّ من أسماء الاستفهام، وأسماء الاستفهام تستعمل للتصوّر فقط، وربَّما يحدِّد فعل التصور، وحين يوضِّح بالإجابة يحدِّد المسؤول عنه.

وأسماء الاستفهام تنقسم قسمين أيضًا: الأسماء المبنية، والأسماء المعربة، إحدى هذه الأسماء معربة والأخرى مبنية كما سيأتي ذكرها فيما يأتي[١].

القسم الأوَّل: الأسماء المبنيَّة:

"وتبنى على حركة آخرها"[٢]:

- **(مـا):**

تستعمل لغير عاقل ويريد به السؤال عن حقيقة معرفة الشيء المستفهم عنه، أو شرحه، كقوله[٣]:

مـا لمـن يهـوى جـمالاً زائـلاً * وعـلى البـدر جمال ما يُـزالْ**

كقوله أيضًا[٤]:

وعُـجـتُ علـيكِ فاكهةً ونـبـعاً * ومـا أنـا بالأكـول و بالشَّروب**

فيسأل السائل هنا على حقيقة الشيئين في البيت الأول يسأل عن حقيقة العميد، ويسأل في البيت الثاني عن ماله أي: حقيقة الَّذي يمتلكه وكأنَّه لا يعرف ذلك.

- **(مـَن):**

١.فهد حين هجرس بن غيام، الجملة الطلبية في شعر الشافعي، مصدر سابق، ص١٧٩.

٢. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٧٩.

٣. المصدر السابق، ص٣٠.

٤. المصدر السابق، ص٨٢٨.

اسم من أسماء الاستفهام يستعمل للعاقل، في معظم الأحيان، ويسأل به عن الجنس، كقوله[١]:

مـا لمـن يهــوى جـمالاً زائــلاً * وعـلى البـدر جمال ما يُــزال**

- **(كــم):**

يأتي هذا الاسم في الاستفهام وغيره لمعرفة المقدار والعدد المبهم الذي يسأل عنه السائل، ونذكر من خلال قصيدة نموذجًا على ذلك[٢]:

بسـط النـور فـكم ثـائـرِ بحـرٍ* هـادئـاً بات، وكم ماجت رمال**

نلاحظُ في هذا البيت ورود اسم الاستفهام (كـــم) مرَّتين، يسأل به القائل عن الشيء المبهم الذي يريد معرفته؛ لأنَّ هذا التَّأكيد باسم الاستفهام كم يدلُّ على حرص السائل على معرفة الحقيقة المبهمة بالسؤال عن طريق كم الاستفهامية.

- **(مــتى):**

يكون السؤال بـ (مــتى) الاستفهامية؛ لتعيين الزمن ماضياً أو مستقبلاً، ويكون السؤال عن الظرف أيضًا (استفهام وشرط)[٣].

- **(أنـَّى) :**

تأتي أنـَّى تارة بمعنى: (من أين) فيسأل بها عن المكان، وتارة تأتي بمعنى (مــتى) فيسأل بها عن الزَّمان.

- **(كيف) :**

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٣٠.

٢. المصدر السابق، ص٣٠.

٣. حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، مصدر سابق، ص١٨١.

وهو اسم يُسأل به عن الحال سواء كان اسما صريحًا أم لم يكن كذلك. ولم يثبت استعمال كيف في مقدمة القصائد المدحية عند الجواهري.

- **(أين):**

ظرف يسأل به عن المكان الذي حلَّ فيه الشيء.

أيضًا لهذه الأسماء (متى، أنـَّى، كيف) فلا يوجد استعمال لها في مقدمات القصائد المدحية عند الجواهري.

ثانيــاً: الأسماء المعربة:

والأسماء المعربة هي اسم واحد وهو (أيّ)، وقد يستعمل هذا الاسم مشدَّداً، كقوله في قصيدة (أَسعف فمي)[١]:

يَـا أَيُّـهَـا الْـمَـلِـكُ الْأَجَـلُّ مَـكَـانَـةً * بَـيْـنَ الْـمُـلُـوْكِ و يَـا أَعَـزُّ قَـبِـيْـلَا**

فقد استعان الشاعر هنا بأيّ المشددة المضافة وبالحرف (ها) المضاف إليه للتنبيه لمناداة المعرف بأل وهو هنا الملك.

د- أُسـلـوب التَّـمَنـّي:

تعريفه: "هو طلب أمر محبوب لا يُرجّى حصوله لاستِحــالة الحصــول عليه، أو بُعد منالهِ**"**[٢].

أدواته:

للتمنِّي أداة أصليَّة واحدة وهي (**ليــت**) وثلاث أدوات غير أصلية وهي (هـل- لـعلَّ - لــو) وتستعمل (ليـت) لغرض بلاغي غير مطموع في حصوله، كقوله[٣]:

قَـــال نَجـــمٌ لِآخـــرٍ: لَـــيتَ أنِّـــي * لِـثَـرى الـكُـوفـةِ الـمعُطّرِ لاثـمْ**
لـيتَ أنّـي بَـريـقُ عَـينـيـــهِ أو أنّـي * لِـنـورِ الـقَـلبِ الـمُشِعِّ مُـقـــاسـمْ**

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨٧٢.

٢. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني، مصدر سابق، ص٨١.

٣. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٢٧٤.

وتستعمل الأدوات الثلاثة الأخرى بمعنى الترجِّي لإبراز المرجو في صورة المستحيل مبالغة بعد نيله[١].

وهناك حروف أخرى تستعمل للتمنِّي وهي غير أصليَّة وهي : (**لعلَّ - هل- لو**) وهذه الحروف تستعمل مكان (ليت) الأصلية لأمر بلاغي أو جمالي، وتستعمل هذه الحروف في التمنِّي الذي لا يتوقع حصوله[٢].

كقوله[٣]:

والتــفافِ النَّـخيل حولَـكَ حتَّـى * لو تقَّصيتَ لم تجـدْ غـيرَ في**

جاء أسلوب التمني (لو) حين يتمنى الشاعر التفاف النخيل حول ماء الفرات الذي يوحي بالألفة والأمان والاستقرار الذي كان الجواهري، يحلم به وهو بعيد عن العراق ونهريه الجميلين دجلة والفرات.

إنّ أسلوب التمني هو الآخر من الأساليب التي يوظّف ما تيسّر منها شاعرنا الجواهريّ من أجل توليد معنى جديد ورؤية جديدة، على الرغم من أنّ الشاعر لا يتعمّد استخدام أسلوب معيّن من دون آخر إذ إنّ الأساليب تأتي عفو الخاطر متناسبة مع الموضوع الشعريّ الذي يحاول الشاعر تبيانه في استهلالات قصائده المدحية.

١. أحمد بن شعيب بن عبدالله، الميسَّر في البلاغة العربية، مصدر سابق، ص١٧٨-١٧٩.

٢. حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، مصدر سابق، ص٢١٥.

٣. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٥١.

المبحث الثالث/ المستوى البلاغي

إنَّ جماليات المستوى البلاغي تودع أسرارها في الأدب وعلى نحو خاص الشعر؛ إذ إن الصورة الشعرية هي: (المستوى البلاغي) كالصور البيانية، والتضمين، والمجاز، والتشبيه، والاستعارة بأنواعها، والكناية[١]، وكذلك المحسنات البديعية مثل: الطباق، والإيجاز، والمقابلة، والإطناب، وغيرها[٢]، فهذه العناصر مهمة بصورة كبيرة في بيان تشكيل الصور الشعرية في النص.

و**الأدب:** "مادتها تعلم صنيعه وتبصر بنقده"[٣]، وعلاقته بالبلاغة وهي "معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك"[٤].

فالمستوى البلاغي هو قمة الأدب على وجه العموم، والشعر على وجه الخصوص؛ "لأن الشعر أجوده أبلغه"[٥]، والبلاغة هي "تتميز بقراءتها وبموضوعتها العلمية في استقراء الظاهرة العلمية الأدبية؛ لأن البلاغة مقوّم الأدب الفني وسمة إبداعه"[٦].

والشاعر لجأ إلى هذه الصياغة في تشكيل الصور الشعرية في البنية الاستهلالية في القصائد المدحية؛ وذلك لأنّ مطالع القصائد المدحية لها تأثير بالغ في نفسية الممدوح وهو يستمع أوّل ما يستمع لهذه الفخامة اللغوية والصورية التي يصوغ بها الشاعر خطابه الشعري، فالمستوى البلاغي كان حاضرًا في الشعرية العربية عمومًا، وشعر المدح منها على نحو خاص، من أجل تكريس القيم العالية التي يرجو الشاعر توصيفها في شخصية الممدوح من بداية القصيدة.

---

١. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ت.ط: (٢٠٠٤م)، ط ٨، ج ٢، ص ٧ – ١٣ – ٦٣ – ١٣٩.

٢. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مصدر سابق، ص٣٠٠- ٣٠٣ - ٣٠٤.

٣. أمين بن الخولي ، منهاج تجديد في النحو والبلاغة و التفسير الأدب، القاهرة، ط١، ص١٨٠.

٤. حازم بن محمد بن حسن معروف بـ ابن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، بيروت، لبنان، ت.ط: (١٩٨١م)، ط٢، ص ٢٢٦.

٥. محمّد محي الدين عبد الحميد، الحسن بن بشر أبو القاسم الآمدي، الموازنة بين الطائيين، ت. ط: (١٩٥٩م)، ط٣، ص٣٨٠.

٦. ماهر مهدي هلال، الرؤية البلاغية في قراءة النص، مجلد، جامعة حضرموت، ع٦، مج٣، ت.ط: (يونيو ٢٠٠٤م).

المطلب الأول/علم البديع (المطابقة، التورية)

تعريف علم البديع لغة:

هو "بَدَعَ (البديع) المُبْتَدِعُ والمُبْتَدَعُ، وحَبْلٌ ابْتُدِئَ فَتْلُهُ ولم يكن حَبْلًا فَنُكِثَ، ثم غُزِلَ، ثم أعيد فَتْلُهُ"[١]. كقوله تعالى: ((بديعُ السماواتِ والأرضِ))[٢]، هو خالق السماوات والأرض على غير مثال سبق.

أمّا في الاصطلاح: هو "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة"[٣].

المطابقة يقال أيضًا: التطبيق، الطباق، التضاد.

١ـ المطابقة:

لغة: "طَبِقَ يَطْبَقُ طبَقَاً طبْقًا، انطبقت، انظم بعضها إلى بعض"[٤].

أمّا في الاصطلاح: هي"الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في الكلام، أو بيت شعر. كالجمع بين اسمين متضادين من مثل: النهار والليل، والبياض والسواد، أو كالجمع بين الفعلين المتضادين مثل: يظهر ويبطن، أو بين الحرفين متضادين مثل: لها وعليها"[٥]، نحو قوله تعالى: ((لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت))[٦].

أنواع المطابقة:

- **مطابقة الإيجاب**

---

١. الطاهر أحمد الزاوي، ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، دار الفكر، ط٣، ج١، مادة: (بدع).

٢. سورة البقرة/١١٧.

٣. عبد العزيز عتيق، علوم البديع في البلاغة العربية، مصدر سابق، ص٧.

٤. جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملائيين، بيروت، لبنان، ت.ط: (آذار/ مارس ١٩٩٢م)، ط٧، مادة: (طبق).

٥. عبد العزيز عتيق، علوم البديع في البلاغة العربية، مصدر سابق، ص ٧٧.

٦. سورة البقرة /٢٨٦.

فمطابقة الإيجاب "هي ما صُرِّح فيها بإظهار الضدين، أو هي ما لم يختلف فيه الضدان إيجابًا وسلبًا"[١].

أ- المطابقة بين الاسمين:

ومن أمثلتها في قصيدة (تحية الوزير)[٢]:

وحيِّها ضربةً للجهل قاضية * مجالسُ العلم قد عجّت لها طربا**

فالمطابقة هنا هي في الجمع بين الاسمين (الجهل، العلم) وهي حاصلة بإيجاب؛ لأنهما ضدان.

كقوله أيضًا في قصيدة (أبا زيدون)[٣]:

أبا ((زيدون)) والدنيا * يمازجُ حلوها المرا**

فالمطابقة هنا هي في الجمع بين (حلوها المرا) أيضًا وهي حاصلة بإيجاب، لأنهما ضدان.

وفي قصيدة (سيدتي نجاح)[٤] جاءت المطابقة أكثر من مرة، نحو:

دلفتُ إليكِ يفضحُني لُغُوبي * ويسخرُ من شبابيَ والمشيب**

فالمطابقة هنا هي في الجمع بين الاسمين (شبابيَ والمشيبِ)، وهي حاصلة بإيجاب؛ لأنهما ضدان.

---

١. عبد العزيز عتيق، علوم البديع في البلاغة العربية، مصدر سابق، ص٧٩.

٢. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١١٧.

٣. المصدر السابق، ص٦٦٠.

٤. المصدر السابق، ص ٨٢٨.

ب- المطابقة بين الفعلين:

ومن أمثلتها في قصيدة (إلى جنيف)[1]:

ورَحلْتَ خير مُودَّع عن موطنٍ * حاميتَ عنه، وأُبتَ خير إياب**

فالمطابقة هنا هي في الجمع بين الفعلين (رحلت، أبت)، وهي حاصلة بإيجاب؛ لأنهما ضدان .

ج - **المطابقة بين الحرفين**:

ومن أمثلتها في قصيدة (يا خيالي)[2]:

إنَّ في البيتِ وحشةً لِمحيّا * كِ وشوقاً تُطوَى عليه الضُلوع**

فالمطابقة هنا هي في الجمع بين الحرفين (ل، عليه)، وهي حاصلة بإيجاب؛ لأنهما ضدان.

- **مطابقة السلب**

وهي ما لم يصرح فيها بإظهار الضدين، أو هي ما اختلف فيها الضدان إيجابا وسلبا"[3].

قول الشاعر[4]:

اَسعِفْ فَمي يُطْلِعْكُ حُرّاً ناطِقاً * عَسَلاً، وليسَ مُداهناً مَعسولا**

فالمطابقة هنا هي في الجمع بين (عسلا، ليس مداهنا معسولا) وهي حاصلة بإيجاب بالإيجاب والنفي.

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٤.

٢. المصدر السابق، ص٦٨٢.

٣. عبد العزيز عتيق، علوم البديع في البلاغة العربية، مصدر سابق، ص٨٠.

٤. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨٧٢.

٢ –التورية:

لغة: ورّيت الخبر: جعلته ورائي وسترته وأظهرت غيره، كأن المتكلم يجعله وراءه بحيث لا يظهر "[١].

أمّا في الاصطلاح: "هي أن يذكر المتكلم لفظا مفرداً له معنيان، قريب ظاهر غير مراد، وبعيد خفيّ هو المراد"[٢]، كقوله[٣]:

نسلوك فَحْلًا من فحولٍ قدَّموا * أَبداً شَهيدَ كرامةٍ وقتيلا**

فالتورية في لفظة (شهيد) ولها معنيان أحدهما المقتول وهذا هو المعنى القريب الذي يتبادر إلى الذهن لأول وهلة بسبب التمهيد له بكلمة (قتيل) أو أيّ شهيد من بني قريش، والمعنى الثاني الإمام حمزة عم رسول الله محمّد - صلى الله عليه وسلم - سيد الشهداء ، وهذا هو المعنى البعيد الذي أراده الشاعر، ولكنه تلطف فورّى عنه وستره بالمعنى القريب.

كقوله أيضًا في التورية[٤]:

يتلمَّسُ الحجُراتِ يعـ *** ـرفهنَّ قُربَى وازدلافا

فالتورية في لفظة (يتلمَّسُ الحجُراتِ) ولها معنيان أحدهما الموضع مكة المكرمة وهذا هو المعنى القريب الذي يتبادر إلى الذهن أول وهلة بسبب التمهيد له بكلمة (ازدلاف)، والمعنى الثاني الموضع العراق - وهذا هو المعنى البعيد الذي أراده الشاعر ولكنه تلطف فورّى عنه وستره بالمعنى القريب.

كقوله كذلك في التورية[٥]:

سنبقى طولَ أعوام * جِفافٍ نستقي شهرا**

---

١. عبد العزيز عتيق، علوم البديع في البلاغة العربية، مصدر سابق، ص١٢٢.

٢. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨٧٢.

٣. المصدر السابق، ص٨٧٢.

٤. المصدر السابق، ص٧١٥.

٥. المصدر السابق، ص٦٦٠.

فالتورية في لفظة (جفاف) ولها معنيان أحدهما اليباس وهذا هو المعنى القريب الذي يتبادر إلى الذهن أول وهلة بسبب التمهيد له بكلمة (نستقي)، والمعنى الثاني قصده الغربة، وهذا هو المعنى البعيد الذي أراده الشاعر، ولكنه تلطف فورّى عنه وستره بالمعنى القريب.

وأيضًا قوله[1]:

والتــفافِ النَّخيل حولَــكَ حتَّــى *** لو تقَّــضيتَ لم تجــدْ غــيرَ في

فالتورية في لفظة (حولَــكَ) ولها معنيان أحدهما التــفافِ النَّخيل حول (فرات) ابنه، وهذا هو المعنى القريب الذي يتبادر إلى الذهن أول وهلة بسبب التمهيد له بجملة (لم تجــدْ غــيرَ في) والمعنى الثاني قصده ماء الفرات، وهذا هو المعنى البعيد الذي أراده الشاعر، ولكنه تلطف فورّى عنه وستره بالمعنى القريب.

وللتورية هنا وظيفة شعرية جمالية ودلالية عميقة استطاع الشاعر الجواهري استثمارها على نحو فريد في الكثير من مطالع قصائده المدحيّة؛ ولأن طبيعة غرض المدح في بعض الأحيان تحتاج إلى التورية لأسباب تخصّ علاقة الشاعر بالممدوح فقد يلجأ الشاعر إلى هذا الفن البلاغي المميَّز، من أجل مضاعفة القيمة التعبيرية والتشكيلية للاستهلالات الشعرية التي تتصدّر القصائد المدحية التي تمثّل جوهر شعرية محمد مهدي الجواهري.

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٥١.

المطلب الثاني: علم البيان (التشبيه، الكناية، الاستعارة، المجاز).

تعريف البيان، لغة: هو "الكشف والإيضاح"[١].

أمّا في الاصطلاح: "وهو معرفة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة والنقصان؛ ليحترز بذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام، لتمام المراد منه"[٢].

التشبيه

لغة: "هو التّمثيل شبهت هذا بذاك، مثّلته به"[٣].

أمّا في الاصطلاح: "بيان أن شيئًا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدّرة المفهومة من سياق الكلام"[٤].

أركان التشبيه: "المُشَبّه، أداة التشبيه، المشبّه به، وجه الشُبه" [٥].

واستعمل الجواهري التشبيه في مضمون قصيدته (إلى جنيف)[٦]، نحو:

يلتفُّ ((كالدولاب)) حول كوارث * حَشَدت عليه تدور كالدولاب**

المُشَبّه: الضمير الغائب (هو) الملك فيصل الأول.

أداة التشبيه: الكاف.

المشبّه به: الدولاب.

وجه الشُبه: الحركة.

---

١. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مصدر سابق، ص٢١٦.

٢. بدرالدين بن مالك الشهير بابن ناظم، المصباح في (المعاني والبيان والبديع)، تح: د. حسني عبد الجليل يوسف، المطبعة النموذجية، ص١٠٣.

٣. محمّد أحمد قاسم، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، ت.ط: (٢٠٠٣م)، ط١، ص١٤٣.

٤. محمّد أحمد قاسم، علوم البلاغة، مصدر سابق، ص١٤٣.

٥. علي بن محمّد بن علي أبي الحسن الشريف الجرجاني، على المطوّل شرح تلخيص مفتاح العلوم (في علوم البلاغة)، تح : د. رشيد أعرضي ، دار الكتاب العلمية، بيروت – لبنان، ت.ط : (٢٠٠٧م) ط١، ص٣٣٣.

٦. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٤.

وجاء أيضًا التشبيه في مستهل قصيدته (أبا مهند)[١]:

وظلت كالفجر ضوء منك منطلق * يهدي العصور، وهدى منك مقتبل**

المُشَبّه: الضمير المخاطب (أنت). المشبّه به: الفجر.

أداة التشبيه: الكاف . وجه الشُبه: ضوء.

المجاز لغة " جُزت الطريق، وجاز الموضع جَوْزًا وجوازًا ومجازًا: سار فيه وسلكه ... وجاوزت الشيء إلى غيره وتجاوزته بمعنى أي: أجزته ... وتجاوز عن الشيء : أغضى، وتجاوز فيه أفرط" [٢].

أمّا في الاصطلاح فهو: " كل الصيّغ البلاغية التي تحتوي تغيرا في دلالة الألفاظ المعتادة. ويندرج تحت هذا كل أنواع المجاز في البلاغة العربية، ما عدا الكناية التي لا يمنع استعمال ألفاظها في غير ما وضعت له من إرادة المعنى الأصلي لهذه الألفاظ " [٣].

وفي البيت الرابع جاء المجاز المرسل في قصيدة (إلى جنيف)[٤] في قول الشاعر:

ولأنتَ خير لسان صدقٍ ناطقٍ *** عنها إذا صَمَتَتْ ، وخيرَ كتاب

أراد الشاعر المجاز المرسل (العلاقة الآلية)، ولما كان (اللسان) آلة القول والبيان، فقد صحّ إطلاقه وإرادة أثره على سبيل المجاز المرسل.

الاستعارة لغة: " هي انتقال الشيء من صاحبه إلى غيره؛ لينتفع به"[٥].

أمّا في الاصطلاح

"هي مجاز لغوي علاقته المشابهة كقولنا (بكت السماء فضحكت الأرض)"[٦] .

واستعمل الجواهري الاستعارة في منظومة قصيدته (إلى جنيف)[١] مثل:

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٧٩٨.

٢. محمّد أحمد قاسم، علوم البلاغة، مصدر سابق، ص١٨٤.

٣. المصدر السابق، ص١٨٤.

٤. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٤.

٥. محمّد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، مصدر سابق، ص٩٧.

٦. المصدر السابق، ص٩٧.

غابَ الأسود جِنيفُ سوف يَدوسُها * أســـدٌ تـقــدِّرُه أســـودُ الغـاب**

شبه الشاعر الملك فيصل الأول في مكانته وشجاعته بأسُود جنيف مرة بصيغة الجمع، ومرة أخرى ورد بصيغة المفرد، ثم حذف المشبّه، وصرّح بالمشبّه به على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية: والقرينة لفظية، وهي إضافة كلمة (أسود) إلى ضمير الغائب جنيف.

الكناية، لغة: "أنْ تتكلم بشيء وتريد غيره، وكنّى عن الأمر بغيره يُكنّي كناية: يعني إذا تكلّم بغيره ممّا يدلُّ عليه" [٢].

أمّا في الاصطلاح: هو "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ" [٣].

استعمل الشاعر الكناية في قصيدة (إلى جنيف)[٤] المدحية للملك (فيصل الأول) نحو:

ودفعتَ للدار الحصينة أمةً * وقَفَتْ سياستَها على الأبواب**

و جاءت (الدار الحصينة) كناية عن مدينة بغداد التي بناها أبو جعفر المنصور[٥].

الفصل الثالث: الدراسة التطبيقية

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٤.

٢. محمّد أحمد قاسم، علوم البلاغة، مصدر سابق، ص٢٤١.

٣. عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمّد أبي بكر الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود محمّد شاكر، دار المدني، مطبع المدني بالقاهر، ت.ط: (١٤١٣هـ /١٩٩٢م)، ط٣، ص٤٣٠، محمّد بن عبد الرحمن بن عمر الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص١٥٨. مصطفى أمين، البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)، دار العارف، ص١٢٥.

٤. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٤.

٥. أبو جعفر المنصور: شخصية سياسية، ثاني الخلفاء العباسيين، هو: أبو جعفر عبد الله بن محمد المنصور (١٣٦- ١٥٨هـ / ٧٥٣ – ٧٧٤ م) الذي بنى بغداد، واتخذها عاصمة له، (محمّد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري، دار الكتب العلمية، لبنان، مج٤، ت. ط: (١٤٣٣هـ /٢٠١٢)، ط٥، ص٣٧٥). و(ابن الأثير، عز الدين علي بن محمد الشيباني المعروف بابن الأثير، الكامل في التاريخ، تح: د. عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ج ٥، ص٥). و(محمّد عمارة، إزالة الشبهات عن معاني المصطلحات، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ت.ط: (١٤٣١هـ/٢٠١٠م)، ط١، ص٤٣٨).

نماذج تحليلية لبراعة الاستهلال في شعر الجواهري

المبحث الأول: مدح الملوك والرؤساء والوزراء ....

المبحث الثاني: مدح الأهل، والأقارب، والأصدقاء، و المعارف ....

المبحث الثالث: مدح الشعراء والأدباء....

المبحث الأول: مدح الملوك والرؤساء والوزراء

المطلب الأول: مدح الملوك (فيصل الأول، والحسين الهاشمي)

كان الجواهري يرى أنّ الشعر يجب أن يكون معبرًا عن سريرة الشعراء ومرآة صادقة لواقعهم، وشاء القدر أن يتعاقب على مسيرته الشعرية حكام وأنظمة سياسية متفرقة ولاسيّما في العراق بلد الثورات والانقلابات، فكان من الطبيعي أنْ يدخل الجواهري نفسه في معمعة السياسة سواء بالمدح، أو الهجاء، أو الرثاء، ويسجل أروع قصائده الصادقة[١]، وكأنما أصبحت قصائده تاريخاً ومرجعاً موثوقاً للأحداث التي جرت في تلك الحقبة، مما أدى إلى انتقاده على إثر تحولاته المستمرة في الآراء، والأفكار تجاه السياسيين الممدوحين، ولم يبال الجواهري بهذه الانتقادات واستمر على نهجه الذي رسمه لنفسه، وكانت قصائده المدحية لا تستقيم إلا بنسبتها إلى المدح بعينه، فهي تستذكر مواقفه السياسية والفكرية وتعطيها حقها من وجهة نظره في أبعادها الثلاثة الوطني والقومي والاجتماعي[٢]، ومن أبرز هؤلاء الذين مدحهم الجواهري هم:

مدح الملك فيصل الأول:

وقد أقبل الجواهري على ساحات السياسيين عندما غادر النجف واتجه نحو بغداد في مدح الملوك، ومن بينهم الملك (فيصل الأول)، فنبّهه الملك "إلى خطابية قصائد الجواهري المنبرية التقريرية في شبابه التي يتميز بها شعراء البلاط، فدعاه ليكون شاعر بلاطه عام: (١٩٢٧-١٩٣٠م)"[٣]، ومجّد الملكَ بعشر قصائد نظّمها الجواهري له، ولعلّ من أبرز تلك القصائد قصيدة عنوانها: (إلى جنيف)[٤]، نظمها "تمهيدًا لدخول العراق في عصبة الأمم عام: (١٩٣١م)"[٥]، ومنها قوله:

---

١. عبد الكريم الدجيلي، الجواهري شاعر العربية، مصدر سابق، ج١، ص٥٦.

٢. عبد الأمير شمخي الشلاه، الجواهري هذا المغني لنور الشمس، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ت.ط: (٢٠٠٨م)، ط ١، ص ١٤٨. وعد الله عبد الحميد يوسف، الرثاء في شعر الجواهري- رثاء الشخصيات أنموذجاً، ر. ماجستير، معهد العلوم الاجتماعية، جامعة الفرات، ت.ط: (٢٠١٧)، ص٤٦.

٣. سليم بصون، الجواهري بلسانه وبقلمه، مصدر سابق، ص١٤.

٤. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٤.

٥. المصدر السابق، ص١٨٤.

لـقّـيـتَ عُـقْـبـى الـجـهـدِ والأتـعـابِ * ونـزلـت خـيـرَ مَـحِـلـةٍ وجَـنـابِ**

ورَحـلْـتَ خـيـر مُـودَّع عن موطنٍ * حـامـيـتَ عـنـه، وأُبـتَ خـيـر إياب**

ودفـعـتَ لـلـدار الـحـصـيـنـةِ أمـــةً * وقَـفَـتْ سـيـاسـتَـهـا عـلـى الأبـواب**

ولأنـتَ خـيـر لـسـان صـدقٍ نـاطـقٍ * عـنـهـا إذا صَـمَـتَـتْ، وخـيـرَ كـتـاب**

في مستهل القصيدة ذكر الشاعر شخصية الممدوح من حيث جهده في عمله في خدمة الشعب العراقي، وحدد مكانه الذي يليق به (الممدوح) في سياق القصيدة ألا وهو: مدينة (جنيف) إذ استقبله المكان برحابة صدر واحتفاء استثنائيّ كبير، ولقد صوّر الشاعر قوة حضور الممدوح في بلده، وبيّن قدرته على الحفاظ على وضع الأمة ومستقبلها، وبيّن صفات شخصية الممدوح من حيث الصدق والتعبير عن حب الوطن والشعب، وأنه سفر مليء بالعلم والمعرفة يجمع بين السياسة والثقافة.

التقطيع العروضي لأبيات القصيدة:

لُـقّـيـتَ عُـقْـبـى الـجـهـدِ والأتـعـابِ * ونـزلـت خـيـرَ مَـحِـلـــةٍ وجَـنـابِ**

لُقْقِيتَعُقْ / بلجهدِولْ / أتعابي ونزلتخي / رَمَحِلتن / وجنابي

٥/٥/// ٥//٥/// ٥//٥/// ٥/٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

<u>متْفاعلن</u> <u>متْفا علـن</u> <u>متْفاعلْ</u> متفاعلن متفاعلن <u>متفاعلْ</u>

إضمار إضمار إضمار+ (<u>قطع: غرض التصريع</u>) قطع

ورَحـلْـتَ خـيـر مُـودَّع عن موطنٍ * حـامـيـتَ عـنـه، وأُبـتَ خـيـر إيـاب**

ورَحلْتَخي / رمُودْدعن / عنموطنن حاميتَعن / هوأُبتَ خي / رإيابي

٥/٥/// ٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥/٥///

متفاعلن متفاعلن <u>متْفاعلن</u> <u>متْفاعلن</u> متفاعلن متفاعلْ

إضمار إضمار قطع

ودفـعـتَ لـلـدار الـحـصـيـنـةِ أمـــةً * وقَـفَـتْ سـيـاسـتَـــهـا عـلـى الأبـواب**

ودفعتَلل / دارلحصي / نتِأمتن وقَفَتْ سيا / ستَهاعلل / أبـوابي

٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ///٥// ٥//٥/// ٥/٥/٥/

متفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلْ

إضمار **إضمار+ قطع**

ولأنتَ خير لسان صدقٍ ناطقٍ * عنها إذا صَمَتَتْ، وخيرَ كتاب**

ولأنتَخي / رلسانصد / قِنْنَاطِقِنْ عنها إذا / صَمَتَتْ، وخي / رَكتابي

/٥/٥/// ٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥/٥///

متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن مُتْفاعلْ

إضمار **إضمار** **قطع**

من خلال تقطيعنا العروضيّ لمطلع القصيدة، نجد أنها تضم (٢٤) تفعيلة، تسع منها قد أصابها زحاف القبض، فقد أصاب (متفاعلن) وتحولت إلى (مُتْفاعلن) بتسكين التاء، والخمس الأخرى هي (متفاعلن) التي تحولت إلى (متفاعل)، وقد عمد الشاعر إلى الزحافات ليلوّن الإيقاع ويخلق جواً تناغمياً يتناسب مع الغرض الشعري، وكثرة سبب التسكينات؛ لدلالتها على استقرار السياسة عند الممدوح، ووفرة الأمن في العراق من جهة، وثبات قراراته السياسية الناتجة عن وعيه ورؤيته الصادقة الثاقبة للأمور من جهة أخرى، فتناسب زحاف القبض مع الغرض الشعري، وكذلك أضفى زحاف القطع على الدلالة الشعرية للأبيات؛ إذ يمكن توجيه ذلك نحو دلالة قطع أطماع المستعمرين في بلاده، فتلاءم زحاف القطع مع غرضه الشعري أيضاً، وهذا ما يؤّكد توفر العلاقة بين الإيقاع والدلالة عند الجواهري.

اختار صوت الباء في حرف الروي للقصيدة ووحدة القافية والروي، والباء من الحروف المجهورة، قال الخليل: "وهي من الحروف الشفوية"[1]؛ أي: تخرج من الشفة، والباء وهي توحي بالقوة وهي تقرع السمع؛ لأنها من الحروف الشديدة الملائمة للأغراض الشعرية المدحية.

الأبيات الأربعة أعطت الصورة كاملة لفضاء الممدوح في براعة الاستهلال للقصيدة المدحية التي مدح بها الملك (فيصل الأول) عندما سافر إلى جنيف، تمهيدًا لدخول العراق إلى عصبة الأمم، فهذا يعكس براعته التي عرف فيها كيف يستهل القصيدة مثل الشعراء

١. أحمد محمّد سالم الزوي، الخليل بن أحمد رائد علم الأصوات، مجلة كلية الآداب، ع٩.

الكلاسيكيين الكبار، بل أبدع وتفوق إلى حد لم يسبقه أحد في عصره لما يمتلكه من موهبة وحسن تصرّف باللغة والإيقاع ولاسيما في استهلالات قصائده المدحية.

وكرّر صوت (الراء) سبع مرات في مقدمة قصيدته الاستهلالية، والحرف (الراء) هو من بين الحروف الشديدة والرخوة ومخرجها الذي يميل لحرف اللام، ومن صفات حرف الراء التكرار الصوتي، وقد تلاءم مع مناسبة القصيدة.

وكرّر لفظة (خير) خمس مرّات: (خيرَ مَحِلةٍ وجَنابِ)، و(خير مُودَّع)، و(أُبتَ خير إياب)، و(خير لسان)، و(خير كتاب)، كلّ هذا التكرار يدلّ على عظمة الممدوح وأهميته؛ لأن الشاعر أراد أن يرفع شأن جلالة الملك، ويؤكد من خلال تكرار تلك الكلمات بيان صفة حميدة تنعكس على المخاطب وتوصل رسائل إلى الآخرين عن حضوره الثابت وقوّة عزيمته وتوكيدها، كما أفاد التكرار الإيقاع والبنية الموسيقية التناغمية لجذب أسماع المتلقين، وتكرار لفظة (خير) توحي بأنّ وجود الملك فيه منفعة كبيرة وأكيدة وخير عميم وواسع وعظيم للعراق وأهله.

وللمتأمل في تكرار لفظة (خير) يفهم حقيقة براعة الاستهلال في مقدمة القصيدة المدحية عند الجواهري، إذ هو يستخدم الكلمات التي فيها عنصر التفاؤل بما يشرح صدر القارئ فيبعد عنه الملل، فضلاً على أنّ ذلك ينعكس دلالياً على قيمة الممدوح بوصفه فضاءً للخير والعطاء على الصعيد الوطني والديني والأخلاقي.

ويولِّد الإيقاعان (الخارجي والداخلي) في النص بنية إيقاعية متكاملة ومتعاضدة ومتفاعلة، تكشف عن حالة الشاعر النفسية، والوجدانية التي تنبع عنده من أعماق قلبه وبنيات أفكاره وصدقه الأدبي من أجل مدح الملك فيصل الأول، وأمجاده وسعيه لرفعه الشعب العراقي، وتحريره من براثن الاستعمار، وتوحيد صفوف الشعب العراقي في فضاء النص، والبنية عنده متناغمة مع أحاسيس الشاعر ودفقته الشعورية.

أمّا من ناحية البنية التركيبية فقد ازدحمت صيغة الترادف في مستهل قصيدته (الجهد، والأتعاب) و(رَحلْتَ، مُودَّع)، (لسان، ناطقٍ)، وكذلك التضاد (رَحلْتَ # أُبتَ)، (ودفعتَ # وقَفَتْ)، (ناطق # صمتتْ)، وهذه تنعكس دلالياً أيضاً على القيمة الاعتبارية الموضوعية، والفنية الجمالية البلاغية، من أجل إضافة طاقة تعبيرية وتشكيلية جديدة للاستهلال المدحي.

(الجهد، الأتعاب) كلاهما بمعنى المشقة والتعب، وقد استعمل الشاعر دلالة التناسق بينهما، حيث استعمل الكلمتين بمعنى واحد؛ أي التقارب، فهناك تناسب بين اللفظتين؛ لأن الجهد يحتاج إلى بذل المشقة والعناء، وجاءت كلمة (الأتعاب) بصيغة الجمع، للدلالة على أنّ الملك يبدو أنّه تعب تعبًا كثيرًا؛ أي كأن التعب قد تراكم عليه من أجل خدمة شعبه.

وكذلك يبدو لنا أنّ الشاعر قد راعى تناسب الألفاظ مع السياق، ومناسبة القصيدة، ممّا يعضد قولنا: إنّ الشاعر قد تكلم على سفر الملك إلى جنيف على هذا النحو، ومن المعلوم أن السفر يحتاج إلى بذل الجهد والتعب والمشقة حين يكون من أجل هدف وطني وقومي نبيل، وهذا ما يتناسب مع لفظتي (الجهد والأتعاب).

وجاء التقارب بين الكلمتين (رحل، ودّع) أيضًا؛ لأن كلمة الرحلة تعني الذهاب إلى مكان آخر مع إحضار الأغراض والمتاع، أي: كل ما يحتاج إلى السفر من الأكل والشرب، وعند استعماله للفظة (مودّع) وهي تعني الذهاب مع احترام الشخص المودّع، أي كأنّ الجواهري قال: رحل الملك إلى جنيف، ولكن مع إحضار النفس تمامًا من تجهيز المتاع ممّا يحتاج إلى السفر فاستودعه الناس باحترام وتقدير.

أي: كأنه يقول: أراد الملك أن يبقى لمدة طويلة في جنيف؛ لذلك أحضر له العدة، وكذلك استودعه الناس بأسلوب جميل؛ لأنهم لا يرونه لفترة طويلة، أي: هناك تشابه رائع بين كلمتي (الرحيل، المودع) لأنهما تعنيان الذهاب، ولكن لكل واحدة منها تفسير وتوضيح يغني تجربة الاستهلال الشعري المدحي في القصيدة.

وجاءت اللفظتان (لسان، ناطق) متقاربتين في المعنى أيضًا، لأن اللسان آلة النطق والنطق يخرج من اللسان، وتناسب اللفظتين مع صياغة الجملة أو البيت الشعري أضفى على الفضاء الشعريّ هنا قيمة تعبيرية ودلالية عميقة.

لقد ذكر التضاد بين الفعل والمصدر (رحلت، موطن)، واسم المفعول والمصدر نفسه (مودع، موطن)، وبين الفعلين (رحلت، أبتَ) كلها في بيت واحد، والرحلة بمعنى الانتقال من مكان إلى مكان آخر، أي كأنه وصف الممدوح بكثرة التحرك والتنقل من مكان إلى مكان آخر من أجل المعاهدات مع الدول الأخرى مثل المعاهدة التي أقيمت في جنيف؛ وذلك من أجل مستقبل شعب العراق، وجعل للممدوح وصف الرحيل ولكن ليس الرحيل الدائم وترك العراق بل

العودة إلى حضن بغداد باستعمال كلمة (إياب) المضادة للرحيل، و (رحلة) تناسبت مع المعنى وضده في سياق الجملة الشعرية.

وجاء التضاد بين الفعلين أحدهما اتصلت به تاء الضمير المتحركة والآخر تاء التأنيث الساكنة: (دفعتَ، وقفتْ)، ويبدو أنّ الشاعر لاحظ التناسب الشكلي والدلالي بين اللفظتين من حيث الضد بين دفع، ووقف كذلك؛ لأن الدفع يعني في أصلها التحرك من ثبات، واستقرار في مكان، ومن ثمّ إلى الأمام، ولكن هنا استعمل الجواهري ذلك بأسلوب مجازي؛ لأنه أشار إلى تطور الدار الحصينة إلى الأمام واستعمل كلمة الضد (وقفت) أيضا بمعنى مجازي، أي: وقوف بعدم قدرة السياسيين أمام الممدوح، بل يقفون وراء الأبواب وينتظرون قرارات الملك من أجل تقدم بغداد وتطورها حضارياً وعمرانياً.

وجاء التضاد كذلك بين اسم الفاعل والفعل المتصل به تاء التأنيث الساكنة (ناطق، صمتتْ) أيضا، وكلمة ناطق جاءت بصيغة اسم الفاعل، أي: أنّ الملك هو الناطق والصمت لغيره من السياسيين ، فهو أهل لاستحقاق سياسي ناجح، ويليق به لا بغيره من رجال الدولة، فهو الرجل المقدّم على غيره في حسم الأمور واتخاذ القرارات لصالح البلد.

أمّا من الناحية الترابطية التركيبية فقد استعمل الشاعر حرف الواو في بداية البيت الثاني؛ لكي يربطه مع البيت الذي سبقه مثل (ورحلت، ودفعت)، وأيضًا استعمل ذلك مع الشطر الثاني في القصيدة مثل: (ونزلت، وقفت)؛ لكي يربطه مع الشطر الأول، والفقرة، أو الجملة (وأبت، وخير كتاب).

وحرف الواو جعل القصيدة أكثر ترابطًا وتماسكًا، وأعطى للمقدمة جمالية الربط الشعريّ الفني؛ وذلك لتشويق ذهن المتلقي كي لا يشعر بالملل وحتى يقبل القصيدة برحابة صدر وتلقٍّ نموذجي، وهذا شيء من براعته في مقدماته الاستهلالية.

ومن ناحية البنية التركيبية أيضًا، جاء الشاعر بـ (التقديم والتأخير):

وَدَفَعْتَ لِلْدَارِ الْحَصِيْنَةِ أُمَةً * وَقَفَتْ سِيَاسَتَهَا عَلَى الأَبْوَابِ**[1]

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٤.

تقدّم شبه الجملة الجار والمجرور (لِلْدَارِ) على مفعول به (أُمَـةً) المتعلق بالفعل (دَفَعْتَ)، والتاء ضمير متصل مبني في محل رفع فاعل، حيث أعطت الأسبقية للخبر (الدار الحصينة)؛ أي: الممدوح أصبح قويًا مثل الدار الحصينة.

هيمنت الجمل الخبرية في النص الشعري باستخدام الأفعال الماضية في القصيدة: (أُقِيَ، نَزَلَ، رَحَلَ، أَبَ، دَفَعَ، وَقَفَ، صَمَتَ) في المقدمة الاستهلالية، وضمير المخاطب المتصل بالفعل الماضي دال على الخطاب المفرد (أنت)، والضمير المخاطب المنفصل دال على خطاب المفرد (أنت) في البيت الرابع؛ أي جعل الشاعر حضور الممدوح في القصيدة وخطابه بتلك الضمائر الخطابية، حيث تناسب مع الموضوع (الغرض المدحي الاستهلالي)، ووظيفتها التعبير عن حنين الشاعر إلى ماضي للأمة العربية - ولاسيما الشعب العراقي - والفخر بأمجادها، والإفصاح عن مشاعره القومية تجاه أمته من خلال هذه الآليّة الأسلوبية.

وأمّا من ناحية البنية التصويرية البلاغية فقد أحسن الجواهري في تشبيهاته الشعرية، كقوله في التشبيه البلاغي:

يلتفُّ "كالدولاب" حول الكوارث * حَشَدت عليه تدور كالدولاب**[١]

وقوله في البيت الرابع وقد جاء بالمجاز المرسل في القصيدة:

ولأنتَ خير لسان صدقٍ ناطقٍ * عنها إذا صَمَتَتْ، وخيرَ كتاب**[٢]

وقوله في الاستعارة :

غابَ الأسود جِنيفُ سوف يَدوسُها * أسدٌ تقدِّره أسودُ الغاب** [٣]

وقوله في الكناية:

ودفعتَ للدار الحصينة أمةً * و قَفَتْ سياستَها على الأبواب**[٤]

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٥.

٢. المصدر السابق، ص١٨٤.

٣. المصدر السابق ص١٨٥.

٤. المصدر السابق، ص١٨٤.

وقوله في المطابقة:

ورَحلْتَ خير مُودَّع عن موطنٍ * حاميتَ عنه، وأُبتَ خير إياب**[1]

وظّف الشاعر نماذج من الصور الشعرية التقليدية القائمة على (التشبيه)، نحو: (كالدولاب)، و(الكناية)، نحو: (للدارالحصينة)، و(المجاز)، نحو: (لسان صدق)، و(الاستعارة)، نحو: (أسود جنيف)، و(المطابقة)، نحو: (رحلت، أبت)، التقطها اعتمادًا على خيال حسي واقعي، وقد ترسّم الجواهري فيها طريقة الشعراء القدامى في التصوير البلاغي، وأضفى عليها نسيجًا متكاملاً من الصور التزيينية والجمالية، ناهيك عن علوّ واضح في التعبير.

لا شكّ في أنّ حساسية التصوير البلاغي في استهلالات الجواهري المدحية تضفي على هذه الاستهلالات قيمة فنية وجمالية أكبر، على طريقة الشعراء العرب القدامى في توظيف المحسنات البيانية والبديعية من أجل ضخّ القصيدة بطاقة شعرية أوسع وأعمق، وقد نجح في الكثير من قصائده على هذا الصعيد لما يمتلكه من حسّ شعري مرهف، ومعرفة بالقيمة الفنية والجمالية لفنون البلاغة العربية وطريق استثمارها في مطالع قصائده المدحية.

مدح الملك الأردن حسين الهاشمي

نظم الجواهري قصيدة **(أسعف فمي)**[2] بمناسبة ذكرى ولادة الملك (حسين) ملك الأردن، **و"**إثر دعوته لحفل وزارة الثقافة الأردنية لتوزيع جوائز الدولة التقديرية وتقليده وسامًا أردنيًا رفيعًا**"**[3] فدعاه الملك وحظي عنده بكل التكريم والاحترام، فألقى قصيدته بين يدي الملك، ومنها:

يا سيدي أسْعِفْ فَمي لِيقُولا * في عيدِ مَوْلِدِكَ الجَميلِ جميلا**

أسعِفْ فَمي يُطْلِعُكَ حُرًّا ناطِقًا * عَسَلاً، وليسَ مُداهنًا مَعسولا**

يا أيُّها المَلكُ الأجلُّ مكانةً * بينَ المُلوكِ و يا أعزُّ قبيلا**

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١٨٤.

٢. المصدر السابق، ص٨٧٢.

٣. كفاح الجواهري ورواء الجصاني، الجواهري قصائد وتأريخ ومواقف (اختيارات وتوثيق)، مؤسسة سندباد للطباعة والفنون، دمشق، سوريا، ت.ط: (٢٠١٢م)، ص٧٠٧.

يـا بـنَ الـهـواشِـم من قُـرَيْشٍ أسلَفُوا * جِـيـلاً بِـمـدْرَجَـةِ الـفـخـارِ فَـجـيـلا**

نَـسـلـوكَ فَـحْـلًا مـن فـحـولٍ قـدَّمـوا * أَبـدا شَـهـيـدَ كـرامـةٍ وقـتـيـلا**

أظهر الجواهري موقفه وهو عاجز في التعبير عن المضمون الروحي في مستهل القصيدة؛ وذلك لهيبة الملك، ومن خلال محاولته جاهداً أنْ يترجم عن طريق وصف الممدوح بما يليق به ليساعده في التعبير، ومن ثمّ يلجأ للتعبير عنه بالرمز عن طريق وصفه بـ (مولدك الجميل)، وهي تمثل الحكم الجمالي على الأشياء من خلال ملكة التذوق الجمالي، وعرض قضية الجمال الخالص والنسبي، وأنّ الجمال يبث في نفس الإنسان البهجة والسعادة والفرح من دون تصور مسبق للجمال؛ وذلك لأنّ الإحساس بالجمال عام وليس خاصاً، وأنّ الأحاسيس يصعب قياسها[1].

إذن فالجمال عند الجواهري سمة كليه عامة، ومن ثمّ فهو يحقق ضربًا من السعادة التي تتأتى من طريق التوافق والتناسب، والجناس (عسلا، معسولا) جاء متدفقًا تبعًا لقوة العاطفة المتوهجة في ذات الشاعر الذي يعبر عن موقف عاطفي مشحون بالتوتر الانفعالي، مما أسهم في تحقيق تجانس إيقاعي بين الإيقاع في المقدمة المدحية، وجعل الممدوح سيد الملوك من خلال قوله: (يـا أيـُّهـا الـمَـلـكُ الأجـلُّ مـكـانـةً، بـيـنَ الـمُـلـوكِ)، لتشكّل محورًا دلاليًا في هذه القصيدة، فلا يمكن لأحد طمس هذا اليقين المتجلّي بين المادح والممدوح والرسالة المدحية.

وإنّ تكرار صيغة الأمر(أسـعـفْ فَـمي)، يكثف الطلب ويزيد في الإلحاح على معنى الاحتواء في المقدمة الاستهلالية، وجاء هذا الطلب عفوياً نابعاً من كثافة عاطفية مشحونة بكل مشاعر الحب والأمل والتفاؤل والحياة والرقي، وتدفقها من خيال الشاعر تجاه الممدوح.

وتكرار (يا) النداء ثلاث مرات في مستهل القصيدة دلّ على معنى تكريم الممدوح ووضعه في المكانة العليا التي يستحقها، وأضاف تكرار المنادى في مقام يليق به بوصفه نوعًا من التأكيد على المعاني التي بثها الشاعر وهو يلقي القصيدة بين يدي ملك، فطار الملك حسين فرحًا إلى الجواهري وقبله. وافتخاره بقبيلته إذ ينسب أصله إلى بني هاشم القريشي المعروف

---

١. مجدي وهبه و كامل المهندس، معجم المصطلحات، مصدر سابق ص١٣٥. وأنصار محمد عوض الله رفاعي، الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، محمد نبيل حسيني، جامعة حلون، مصر، ت.ط: (٢٠٠٢م)، ص٣٩٢.

وإلى جده الطاهر النقي، ويجدر أن يفتخر بأشرف المخلوقين (محمد - صلى الله عليه وسلم-)، وإلى جد جده عبد المطلب سيد قريش، وأرجع الممدوح إلى نسل هؤلاء الأبطال، وأخيرًا إشارة إلى سيد الشهداء الإمام (حمزة) - رضي الله عنه -.

ولعل الشاعر قد وفق في هذه المناسبة أن يذكر النسب الشريف للممدوح، ولاسيما في المقدمة الاستهلالية، فعندما أشار إلى جلالة الملك فلكي يعطي لنفسه فرصة من أجل مدحه؛ وذلك لفرط هيبته عند الشاعر في هذا المقام، فوصفه مرة بـ (الجميل جميلا)، ومرة أخرى رفع مقامه بين الملوك، وكذلك حين أرجع نسبه إلى النبي- صلى الله عليه وسلم- وإلى بني هاشم، ومن ثم القريشي، وأخيراً في المقدمة الاستهلالية ختم بأن شبّه هذا الملك الشجاع بحمزة الذي كان سيد الشهداء، وأكّد أنه صادق في مدحه لا يداهن ولا يرائي.

من خلال الاستقراء النقدي اللساني للقصيدة تبين أن أكثر الحروف وقوعًا في هذا الموضع هي اللام والباء ثم الفاء ثم الراء، وهذه الحروف تتكرّر وتتداخل مع القيمة الدلالية للسياق مما يمنح هذه الأصوات طبيعة إيحائية، والناظر إلى هذه الأصوات وفقاً لمخارجها يجد أنها تمتاز بالشدة والرخاوة لذا فهي تتوافق مع المواقف والعواطف الجياشة في الموضع المدحي الذي انتخبه الشاعر من أجل مزيد من الرفعة للممدوح.

وتشترك هذه الأصوات في كونها من الأصوات المجهورة التي تخرج من حيز الإنسان والشفتين وأبرز خصائصها الهدوء في السمع، وهو ما يحرص عليه الشاعر لكي يكون خطابه الشعري مؤثراً ومتلائماً مع قوة أغراضه وموضوعاته في المتلقي.

إنّ صوت (اللام) يفرض وجوده على النص من خلال حرف الروي الذي تعاضد مع الدوال اللغوية داخل النسيج الشعري، فتكرّر اثنتين وعشرين مرة في مستهل القصيدة، وهذه التقنية المعتمدة في ترديد الصوت وتكراره تمنح النص مضمونًا إيحائيًا، فاللام يكون "مقرونًا بمعنى الهدوء والفتور"، وهي من الأصوات التي تتصف بالوضوح في السمع[1]، وهذا ما ينسجم فعلاً، والحالة الشعرية التي يعبر عنها الشاعر وهو يرصد حركة الدهر وتقلباته، فلا يملك إلا أن يهدئ من روعه وأنْ يخضع لسلطته بهدوء من دون مقاومة، فضلاً عمّا فيها من زيادة إيقاعية تعمل على رفع المستوى الصوتي وفاعليته الشعرية.

---

١. إبراهيم أنس، الاصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ت.ط: (١٩٧٥م)، ط٥، ص٢٧. و ياسر أحمد فياض- مها فواز خليفة، البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، ع٤، مج١، ت.ط: (٢٠٠٩م)، ص٣٥٤.

ويولّد الإيقاعان الخارجي والداخلي في النص بنية إيقاعية تكشف عن حالة الشاعر النفسية، والشعورية، وتعبيره الوجداني وصدقه الأدبي في مستهل القصيدة إلى جلالة الملك حسين، ومن تجربة تكسير البنية التناغمية مع أحاسيس الشاعر.

إنّ استعمال الشاعر للجملة الاسمية أكثر من الجملة الفعلية في مقدمة القصيدة نحو: (سيدي، فَمي، عيدِ، مَولدِكَ، الجَميلِ، جميلا، المَلكُ، الأجلُّ، مكانةً، حُرّاً، ناطِقاً، عَسَلاً، مُداهنا، مَعسولاً، الهواشِم، قُريْشِ، المُلوكِ، أعزُّ، قبيلا، جيلاً، مدرجَةِ، الفخارِ، فَجيلا، نسلوكَ، فَحْلاً، فحولٍ، شَهيدَ، كرامةٍ، قتيلا)، أعطى معنى الديمومة والثبات في معاني المديح ورسّخ تلك المعاني السامية في شخصية الممدوح.

وبهذا نرى أنّ الشاعر في استهلاله لهذه القصيدة المدحيّة الخاصّة بصنف الملوك والرؤساء، وقد انتخبنا قصيدته التي يمدح فيها (الملك الحسين بن طلال)؛ لكونها قصيدة متكاملة تقريبًا من حيث اللغة والصورة والإيقاع والأداء الشعري المميز في عناصر القصيدة الفنية كافة، وقد أجاد الجواهري في جعل استهلال القصيدة نموذجاً للاستهلالات الشعرية المدحية العالية المستوى على كل مستويات التعبير والتشكيل، وهو ما يؤكّد على أنّ الاستهلال الشعري في قصيدة المدح تكتسب أهمية بالغة ولاسيما حين تكون لملك بمستوى الملك الحسين، لما له من أهمية وقيمة على مستوى بلده الأردن، وعلى مستوى الوطن العربي والعالم.

المطلب الثاني/ مدح الرؤساء (القوتلي، وغاندي)

مدح الرئيس القوتلي:

بلغت علاقة الجواهري مع رئيس سورية (شكري القوتلي) إلى درجة الصداقة بحيث كانا يتبادلان الرسائل، ومنها تضمنت قصيدة (إلى القوتلي ....)[1] التي كانت "ردّاً على رسالة رقيقة داخل مظروف يحتوي على كمية كبيرة من الأوراق النقدية بعثها شكري القوتلي إلى الشاعر وكان رئـيساً للجمهورية السورية، وقد ردّ الشاعر الهدية بعد أن أخذ منها ورقة نقدية واحدة.. كان ذلك في أثناء إقامة الشاعر في دمشق عام ١٩٥٧م "[2]، والقصيدة تكشف عن هذه العلاقة الوطيدة بين الشاعر والرئيس القوتلي، إذ أنشد بحقه قائلاً:

سـيـدي: أنـت أيّـهـا الـحَـرمُ الآمـن يـثْـجا لـمثـلـهِ ويُـعـاجُ

يـا مُـنى أمَّةٍ و يا نـورهـا الـوهـاجَ إن عزَّ فـي الـدياجي سِراج

يا حَمولاً أثقـالَـها لم يزحـزحْـه اختلاجٌ عن عـهـده وارتـجـاج

عِشتَ صَلْتَ الجبين سيـفـاً تـفـرَّى بشبَـاهُ مـن الـعِدا أوداج

بأنفة وعزّة نفس وعلوِّ همة وشموخ وكبرياء و كرمٍ، وطيب خاطر كان شاعرنا حكيمًا مع رئيس الجمهورية، فلو ردَّ هديته بغير هذه الحالة لكانت إهانة للرئيس، فخاطبه بسيدي إنزالاً للمخاطب المنزلة التي يستحقها، وتشبيهه بالحرم الآمن (مكة المكرمة) قمّة في المدح والثناء، فيا أيّها الرئيس أنت كالحرم الآمن لمن يستجير بك وأمان له، أنت محقق أمنيات الشعب، ومناها، ومتبقاها، وأنت نورها الوهّاج في دياجير الظلمة، ويوم المحن، بل أنت حامل هموم هذه الأمة وقاضي حوائج أهلها، لا يثنيك عن حملك لهمومك النكبات التي تعترضك والأزمات التي تمر بك، فأنت صامد وماضٍ في عزمك حامل لهمومك وهموم الناس رغم كيد الأعادي، ورغم ما تتعرض له من إشكالات وهزات، فقد عشت مرفوع الرأس وباسم المحيا.

التقطيع العروضي للأبيات السابقة:

سيّـدي: أنـ ـت أيّـهـا الـ حَـرمُ الآ * مـن يُـلْـجا لـمثـلـهِ ويُـعـاجُ**

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٥٧٤.

٢. المصدر السابق، ص٥٧٤.

سيُّيدي أنـ/ ـت أيـيهـ لْـ/ حَرمُ لْـ ئا من يُلْجا / لـمثـلـهي/ ويُـعاجو

٥/٥/// ٥//٥// ٥/٥/// ٥//٥// ٥/٥//٥/

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن

خبن خبن خبن خبن خبن

يـا مُـنى أمَّةٍ و يا نـورهـا الـو * هّـاجَ إن عزَّ فـي الـدياجي سِراج**

يا مُـنا أمْ / مَتنويا / نورهلوهْ هاجَ إنْعزْ / زفـدديا/ جي سِراجو

٥/٥//٥/ ٥//٥// ٥/٥//٥/ ٥//٥// ٥/٥//٥/

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

خبن خبن

يا حَمولاً أثقـالَـها لم يزحـزحْـ * ـه اختلاجٌ عن عـهده وارتـجـاج**

يا حَمولن/ أثقـالَـها/ لم يزحـزحْـ ـهختلاجن/ عنعهدهي/ ورْتجاجو

٥/٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥//٥/٥/

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

عِشــتَ صَـلْتَ الجبين سـيـفـاً تـفـرَّى * بشـبَـاهُ مـن الـعِــدى أوداج**

عِشـتَصَـلْتَل/ جبينسـي/ ـفـن تـفـررا بشـبَـاهو/ مـنلـعِـدا / أوداجو

٥/٥//٥/ ٥//٥// ٥/٥//٥/ ٥/٥/// ٥//٥// ٥/٥/٥/

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فالاتن

خبن خبن خبن تشعيث

من خلال تقطيعنا لهذه الأبيات تبين أن القصيدة وهي من (البحر الخفيف) الذي تتكون تفعيلاته من ست تفعيلات، ثلاث منها في الصدر وثلاث منها في العجز، وقد اختار الجواهري

هذا البحر؛ لأنّ "فيه تتوالى الأسباب والأسباب أخف من حركات"[1]، وهو فوق ذلك وعلى الصعيد الإيقاعي "يمتاز بموسيقاه العذبة؛ لكثرة الزحافات غير اللازمة فيه"، فدخل زحاف (الخبن) على تسع (٩) تفعيلات، إذ أضفت هذه الزحافات على القصيدة المدحية موسيقا تطريب طاغية صادرة من قلب الشاعر يخاطب العالم فيرى أنّ الممدوح هو موطن آمن للقريب ومأوى للمغترب والداني والمحروم وحتى السائل المار من بلاده، وجعله شبيهًا بالحرم وهو عارف بمعاناة شعبه، وغير شعبه، بل هو موطن بذاته كاملًا يبثّ إشعاعه ليلًا ونهاراً وذلك باقترانه بلفظة النور والسراج، وقد عُرِفَ مُنْذُ الجاهلية في الجزيرة العربية، عندما يمدح الشاعر الممدوح يصفه بالكرم وكيف يبين ذلك بتكنية وهي إشعال النار في الليل لكي يأتي إليه الناس.

وقد توافقت التفعيلات مع هذا الغرض المدحي في المقدمة الاستهلالية إذ جعل التفعيلات أكثر تواصلا إلى ذهن المتلقي في هذا الغرض، فإيقاعاته تعيش حية متجنبًا من كل عثرة، وحتى يستسيغه جمهوره إلى إبداعاته وهو يوصل الفكر إلى القلب من دون استئذان ويتكفله بإخضاع العقل، كل هذه الأدوات من أدوات الشاعر التي عبّر بها من خلال تلك التفعيلات الخاصة في هذا البحر، أمّا دخوله زحاف (التشعيث) في ضرب البيت الرابع، لم يورد ذلك إلا مرة واحدة لأنه زحاف شاذ تنفر منه الآذان.

والتدوير في مستهل قصيدته كان ديدنًا للشاعر يكثر منه "وصولاً إلى بناء درامي لها، وكأنّ انثيال القول وتدفقه وإنشاء الشاعر وطربه"[2]؛ دالاً على قيمة الممدوح وحبه به على نحو عميق ومتواصل، وذلك لجذب انتباه السامع حتى انتهاء القصيدة، واهتمامه بوحدة القصيدة كي لا ينفر المتلقي في أول اسماع لمطلع القصيدة.

واختار حرف الروي (الجيم)؛ وذلك لأن هذا الصوت "شديد من الأصوات الشجرية، وهو مجهور متوسط مزدوج بين الشدة والرخوة"[3] وهو ما توافق مع غرض القصيدة.

من خلال تأملنا لمستهل القصيدة تبين أنّ حرف (الياء) من أكثر الحروف تكرارًا، وصوت (الياء) من الحروف اللينة في اللغة العربية، وتكرار الشاعر هذا الصوت عشر مرات

---

١. يوسف أبو عدوس، موسيقى الشعر وعلم العروض، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ت.ط: (١٩٩٩م)، ط١، ص١٠٥.

٢. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص٦٥.

٣. محمّد بو علي، الجهود الصوتية في رسائل ابن حزم، مصدر سابق، ص١١٢.

فقط في مقدمة القصيدة، ليس عبثاً وإنّما هو رسالة إلى غيره، كالمرآة عندما تعكس أشعة الشمس، والقلب يحن ويصغي للأصوات اللينة، وكررّ الجواهري هذا الصوت حتى يدخل شعره إلى القلوب هيّناً ليّناً من دون استئذان.

وقد كررّ حرف النون ست مرات، وصوت النون من الأصوات التي فيها غُنّة، وهي من الأصوات المجهورة التي تنتج بفعل تذبذب الأوتار الصوتية، نتيجة اقترابها من بعضها فأعطى النص جمالية وغنائية، حيث حقق الشاعر توافقًا وانسجامًا تامين بين الإيقاعات الصوتية المتولدة عن غرضه المدحي في استهلاله الشعري.

ومن ناحية البنية التركيبية جاء الشاعر بالترادف بين المفردتين (الوهاج، السراج) في البيت المذكور سابقًا:

الوهّاج مأخوذ من فعل (وهج) بمعنى حرّ النار، أمّا السراج وهو من الجذر الثلاثي (سرج) بمعنى (الضياء والحسن)[1]. هنا وجّه الشاعر قصيدة مدحيّة للرئيس ويريد أن يقول: أنت يا رئيس الدولة سبب للأمن والأمان يلجأ الناس إلى أشخاص مثلك، ثم يشبهه بالنور يقول: أنت أمل للأمة وأنت نور الأمة، هنا استعمل (النور والسراج) أي: كأن الشاعر قال له يا رئيس الدولة لديك نفع للشعب والأمة مثل النور، عندما تطلع الشمس في الصيف والشتاء والدنيا تكون مضيئة ومنورة، يخرج الناس من بيوتهم حتى يتعرضوا للشمس ويستفيدوا منها صحياً وطبياً ويعرضوا ما عندهم من الأقمشة؛ لتتعرض بها الشمس، كي تعقّم، أنت سبب للأمن والأمان؛ لذا اجتمعت الناس من حولك، فبسبب الأمن والأمان يعيش الناس في ظله حالة نفسية مريحة، يفيد الاقتصاد والمجتمع والثقافة والفرد والمجموع، مما يؤدي إلى غنى الناس في الحركة والتجارة والعمل الحرّ، يقول: أنت هكذا لهم، ثم جاء بلفظة أخرى وهي قريبة من معنى (النور) وهي (السراج) يقول: أنت مثل السراج والمصباح في ليلة مظلمة كيف يوقد المصباح والسراج في الليل فيستضيء الناس بنوره، وينور أطرافه ويرون ما حوله ويجتمع الناس حول السراج ويستخدمونه لغرض النور والأكل والشرب، هكذا أنت سبب لاجتماع الناس، بسبب وجود الأمن يجتمع الناس حولك مثلما يجتمع الناس حول السراج، كيفما للسراج فائدة وهو يبعث النور والضياء والبهجة على ما حوله .

---

١. محمّد بن مكرم، لسان العرب، مصدر سابق، مادة: (وهج، سرج).

وقد تبيّن لدى الباحث أنّ القصيدة على نظام الشطرين توافق البحور الخليلية المعروفة وهي من البحر الخفيف، وفيه التدوير، والتدوير: "هو ما اشترك شطراه في الكلمة واحدة "[١]، وكررّ حرف الياء والنون، وقد ولدت الموسيقا الخارجية والداخلية إيقاعًا عذبًا يتوافق مع غرض القصيدة، ووجد الترادف في النص؛ لتأكيد فكرة فخامة الممدوح، وإلماح الشاعر إلى هذه المعاني والدلالات حتى يوصلها إلى الآخرين بوصفها عبرة ودرسًا تتعلّم منه الأجيال.

ومن الناحية البلاغية كانت للشاعر في استهلال هذه القصيدة استعرض بعض الفنون البلاغية التي ضاعفت جمال القصيدة وسحرها، كقوله:

سيدي: أنت أيها الحَرمُ الآمن يلْجا لمثله ويُعاجُ

ففيه يشبه الشاعر الرئيس (القوتلي) بالحرم الآمن المعروف بمكة المكرمة، وتبين ذلك من خلال حضور لفظة القرينة (لمثله) وهي أيضا تمثل التشبيه، والتقطه بشكل فوتوغرافي مبنيّ على تشكيل صورة كلاسيكية جميلة منحت الفضاء الشعري المدحي قيمة شعرية أكبر، وهذه هي وظيفة الصورة البلاغية سواء على صعيد التشبيه أو الفنون البلاغية الأخرى.

مدح الرئيس الهندي غاندي

تجاوز ممدوحو الجواهري العراق وما حوله من دول شقيقة حتى وصل خارج حدود الوطن العربي إذ امتدح شخصيات سياسية ودينية وعلماء من الدول الأخرى، أولئك الذين كانوا دعاة التحرر والنضال لبلدانهم من جور السلطات والاحتلال، ومن بين هؤلاء الذين كان لهم التأثير الكبير في حياة الجواهري الزعيم الهندي (غاندي)،[٢] الذي كان يمتلك أفكارًا قيمة وجديدة والتي من خلالها فجّر ثورة إنسانيّة عارمة في بلده، وقلّب الشاعر من خلال مدحياته صفحات حياة الآخرين من طور إلى طور جديد، فمدح الجواهري غاندي في حفلة تكريمية بعنوان (في ذكرى غاندي) [٣]، بقوله:

---

١. محمد علي سلطاني، المختار من العلوم البلاغة والعِروض، مصدر سابق، ص١٩٩.

٢. الزعيم الهندي غاندي الذي تم اغتياله على أيدي الهندوس المتطرفين (١٩٤٧م)، وعد الله عبد الحميد يوسف، الرثاء في شعر الجواهري، رثاء الشخصيات أنموذجًا، ر. ماجستير، معهد العلوم الاجتماعية، جامعة الفرات، ت.ج: (٢٠١٧م) ، ص٧٦.

٣. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٥٩٨.

سيدي أنْت أيها الحقُّ والعزّةُ * والفخرُ والندى والعَلاُءُ**

ذُرِيتْ في الهواء ملكاً مُشاعاً * يتساوى فيها الثرى والفْضاء**

كل ما نستطيعه لك حبٌّ * وخشوع ووقفة وانحناء**

واعتبار المحسنين وإذ يحـ * سنُ صنعٌ وإذ يُساءُ جزاء**

جمعت شخصية غاندي الأب الروحي لشعب الهند بكل أعراقه وطوائفه ودياناته الصفات التي ذكرها في مستهل قصيدة: (الحقُ، والعزةُ، والفخرُ، والندى، والعَلاُءُ) فتجسدت فيه جميع هذه الصفات في شخصيته باستحقاق؛ لأنه استطاع أن يوحّد كلمة الهند ضد الاستعمار البريطاني بمسلمه ومسيّحيه وبوذييّه وسيخه وغيره من الديانات، فهو ملك لكل الهند يتساوى فيه القاصي والدّاني، والفقير والغني والسائل والعالي.

هذا الرجل المثال الذي يستحق بجدارة حبنا وخشوعنا وانحناءنا وتقديرنا العالي، فضلاً عن إنزاله منزلة المحسنين الذين يمتازون بسعة العطاء وذوبان الأنا في المجموع، فموقفه إزاء قضيته قمة العطاء حين أقسم أن لا يلبس لباسًا مخاطاً بالآلة البريطانية وشجّع أبناء بلده على الإنتاج المحلّي.

التقطيع العروضي للأبيات السابقة:

سيدي أنْت أيها الحقُّ والعزّةُ * والفخرُ والندى والعَلاُءُ**

سيْيدي أنْ/ ـت أيْيهـ لـ/ حـقق ولْعزْ زةُ ولفـخْـ / ـرُونْندا / ولـعَـلائو

٥/٥//٥/ ٥//٥// ٥/٥//٥/ ٥/٥/// ٥//٥// /٥/٥//٥

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن

خبن خبن خبن

ذُرِيتْ في الهواء ملكاً مُشاعاً * يتساوى فيها الثرى والفضاء**

ذُرِيتْ فلـ/ ـهواء ملـ/ـكن مُشاعن يتساوا/ فيهـثْـرا/ ولْفضاءو

٥/٥/// ٥//٥// ٥/٥//٥/ ٥/٥/// ٥//٥/٥/ ٥/٥//٥/

فعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن مستفعلن فاعلاتن

خبن خبن خبن

كل ما نستطيعه لك حبٌّ * وخشوع ووقفة وانحناء**

كللمانس/تطيعهو/ لك حبْبن وخشوعن/ ووقفتن / ونْحناءو

٥/٥//٥/ ٥//٥// ٥/٥/// ٥/٥/// ٥//٥// ٥/٥//٥/

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن

خبن خبن خبن خبن

واعتبار المحسنين وإذ يحـ * سنُ صنعٌ وإذ يُساءُ جزاء**

وعْتبارلـ/ محْسنيـ/ ن وإذ يحـ سنُ صنْعن/ وإذ يُسا/ءُ جزاءو

٥/٥//٥/ ٥//٥/ ٥/٥/// ٥/٥/// ٥//٥// ٥/٥///

فاعلاتن فاعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن

"طي + قطع"[1] خبن خبن خبن خبن

تحليل الأبيات:

من خلال تقطيع الأبيات التي استهل بها قصيدته تبين أن القصيدة هي من البحر الخفيف أيضا، وتشكل تفعيلاتها (٢٤) تفعيلة، فست عشرة (١٦) منها (فاعلاتن)، وثماني (٨) منها (مستفعلن)، وقد دخل زحاف الخبن على (فاعلاتن) فصار فعلاتن، ودخل الخبن على (مستفعلن) فصار (متفعلن)، ونلاحظ أنّ زحاف الخبن قد دخل على التفعيلات أربع عشرة (١٤) تفعيلة،

١. طي: "حيث يحذف منها الرابع الساكن وهو الفاء" في مستفعلن، فتصبح مستعلن، ومقطوع: "أي يحذف النون الساكنة وتسكين ما قبلها"، فحذف الرابع الساكن وحرف السابع الساكن وتسكين قبلها المتحرك فتصبح (مستعلْ)، فتنقلب إلى (فاعلن)، (عبدالله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، العزيزية، ت.ط: (١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ط٣، ص٣٨-٣٩.

وهذا ما أضفى على نصه موسيقا عذبة؛ لدخول الزحافات غير اللازمة على التفعيلة، فأعطى تطريباً وموسيقا ملوّنة طاغية على النص.

اختار الجواهري البحر الخفيف الصحيح؛ لأنّ "فيه مساحة إيقاعية جيدة لحمل المعنى ولكن ليس أي معنى، فهذا النوع من الخفيف يصلح للتطريب حزنا وفرحا"[١].

وكذلك أضفى الشاعر على البيت الرابع حالة التدوير وهي: "ظاهرة انبثقت عن ضرورات موضوعية فنّية توشك هذه العلاقة بين ظاهرة التدوير والأداء القصصي أن تكون حقيقة لا يمكن التغافل أبدًا في حدود الزمن والنتاج الشعري الحالي، كما أن لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دوراً آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر"[٢]، مع الأحداث المتجسدة في القصيدة وفي الواقع، وفضلاً عن ذلك فالتدوير "هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل بتكوينها المتكرر متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة"[٣]

ومن ناحية البنية التركيبية أتى الشاعر بالتضاد كما في قوله:

كلُّ ما نستطيعُهُ لك حبٌّ * وخشوع ووقفة وانحناء**

جاء التضاد بين المصطلحين (وقفة، وانحناء) وقد ركّز الجواهري على شخصية غاندي لإظهار الاحترام والتقدير والمحبة أمامه؛ لينشد قصيدة مدح له، بل ذهب إلى أبعد من ذلك بقوله: انحناء وكلتا اللفظتين (وقوف وانحناء) بمعنى احترام الممدوح؛ إذ مزج بين الضدين على مستوى المعنى العام لوضعية الوقوف والانحناء؛ والتضاد بقيمته الفنية والجمالية يكسب البيت الشعري حلاوة في سبك الجملة وصياغتها.

وأيضًا استعمل الترادف بين الكلمتين (العزة، الفخر)، نحو:

سيدي أنْت أيها الحقُّ والعزّةُ * والفخرُ والندى والعَلاءُ**

١. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص١٠٣.

٢. محمّد أطميس، دير الملاك، دراسة تقنية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ت.ط: (١٩٨٢م)، ص٣٣٠.

٣. المصدر السابق، ص٣٣١.

الكلمتان (العزة، الفخر) العزة وهي من الجذر الفعل الثلاثي (عزة) بمعنى "القوة، الغلبة، الحمية، الأنفة"[١] وفي التنزيل العزيز: ((وإذا قيل له اتق الله أخذته العزة بالإثم))[٢]، أمّا الفخر فهي مأخوذة من الفعل (فخر) أي: بمعنى "عظيم، قدِم"[٣].

الترادفات (العزة ـ الفخر ـ العلاء):

هنا استعمل الشاعر كلمات متشابهة ومتقاربة في هذه القصيدة التي ألقيت لشخصية عالمية بارزة وهي (غاندي). في استهلال القصيدة بدأ الجواهري باستعمال كلمات ضخمة من حيث المعنى عادة تقال تلك الكلمات لأشخاص بارزين ومشهورين بين الناس مبتدئا بكلمة: (سيدي) التي تقال لأشخاص يفتخر بهم، فهو يفتخر بغاندي حين ناداه (سيدي) وحرف النداء محذوف التقدير (يا سيدي) أي: كأنه يفتخر كثيرًا بغاندي؛ لذلك ناداه بكلمة فيها تقدير واحترام، وكذلك أكّد على افتخاره به باستعمال ضمير (أنت)، ثم يناديه بأداة نداء تستعمل للبعيد غالبا. وكذلك تستعمل للقريب أيضا، ولكنه استعملها لغاندي كأنه يقول لغاندي: أنت قريب جدا مني؛ لذا افتخر بك، وأناديك بكلمات تليق بك ثم قال: (الحق، العزة، والفخر، والندى، والعلاء) أي: كأنه لكثرة افتخاره به، استعمل كلمات متشابهة ومتقاربة ومتماثلة.

وكذلك استعمل تلك الكلمات المتشابهة المعنى أنت الحق، وأنت العزة، وأنت الفخر، وأنت العلاء أي: استعمل كلمات متشابهة كي تتناسب مع كثرة فخره به، وعلو منصبه، ومن إحدى فوائد الترادف: التوكيد، أي: كأنه أكّد لغاندي بأنه يفتخر كثيرا به في سياق توظيف هذه المفردات من أجل توسيع حجم الدلالة الإيجابية التي تليق بغرض المدح.

وأمّا من الناحية التصويرية فـ"نجد مجموعة الصور الصغيرة الملتحمة مع بعضها التي تمهّد الوصول إلى بؤرة الصورة التي يقصد الشاعر إظهارها لنا، فالكلمات (الحق/ العزة/ الفخر/ الندى/ العلاء) تخص حقلاً دلالياً موجباً فاعلاً وهي المعاني النبيلة السامية، فكل واحدة من هذه الكلمات تأخذ برقاب الكلمات التي تليها وتؤدي بالتحامها إلى تكوين صورة البطل" في

١. إبراهيم مصطفى، معجم الوسيط، مصدر سابق، مادة: (عزة).

٢. سورة البقرة/٢٠٦.

٣. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مصدر سابق، مادة: (فخر).

مستهل القصيدة، "ويعضد هذه الصورة التجسيد الحركي من خلال لفظة (ذريت) التي صاغ من خلالها الشاعر علوّ شأن" الممدوح.

لم يبعد الجواهري في هذا الموضوع المجرد الخصوصية الحسية في إظهار عاطفته الصادقة، "فحاول أن يؤلف بينها ويعيد تركيبها مكونًا روابط بين مكونات متباعدة، فتراه ينسج صورته عن طريق الجمع بين عنصر المجرد وهو (الملاك) وآخر حسي وهو (مشاع) النائبة عن جرم سماوي مشعّ كي يوسّع من مدار الإيحاءات للمتلقي، عبر رؤيته الشعرية القائمة على هضم الواقع وإعادة بثه من صميم نفسه"[1].

إن الشاعر الجواهري في هذه القصيدة أثبت أنه يتعامل في مدحياته الشعرية مع الإنسانية جمعاء، ولا يقتصر على مدح شخصيات عربية، وهذا إنما يكشف عن نظرته العميقة في الوجود البشري حين ينظر إلى شخصية غاندي كما جسدها في قصيدته بوصفها رمزاً للنضال والكفاح العالمي في ايّ مكان، ضد قوى الطغيان والتسلّط والاستعمار وكل أشكال الهيمنة، تلك التي يعاني منها الوطن العربي برمته، وكان استهلال القصيدة كما في استهلالات القصائد المدحية الأخرى للجواهري ينطوي على قيمة فنية وجمالية عالية.

١. عباس محمود خضر جاف ، صورة البطل في شعر الجواهري، ر. ماجستير، جامعة صلاح الدين، أربيل، ت،ج: (جمادي الثانية ١٤٣٢هـ/ أيار ٢٠١١م)، ص٨٠.

المطلب الثالث: مدح الوزراء (عبد المهدي، صالح مهدي العماش)

مدح وزير المعارف السيد عبد المهدي (ساطع الحصري)

وكما وقف الدكتور عبد الحسين شعبان في كتابه آنف الذكر، عند قضية معلم التاريخ أنيس النصولي، الذي ألّف كتابًا طائفيًّا في التاريخ الإسلامي أثار حفيظة جمهرة واسعة من العراقيين، عنوانه (الدولة الأموية في الشام)، دفع وزير المعارف السيد عبد المهدي إلى إنهاء خدمات هذا المدرس بسبب كتابه هذا، فإن الدكتور محمد حسين الأعرجي في كتابه هذا (الجواهري.. دراسة ووثائق) وقف - كذلك - عند هذه القضية الإشكالية، جاء في مستهل قصيدة الجواهري الموسومة (تحية الوزير)[1]:

حيِّ الوزيرَ وحيّ العلمَ والأدبا * وحيِّ من أنصف التأريخَ والكتبا**
وحيِّها ضربةً للجهل قاضيةً * مجالسُ العلم قد عجّت لها طربا**
وحيّه ساخطًا هاجت حميّتُهُ * وحيِّهِ ناهضًا غَيرانَ ملتهبا**

وتقطيعه العروضي[2]:

حيِّ الوزيرَ وحيّ العلمَ والأدبا * وحيِّ من أنصف التأريخَ والكتبا**

حيْيلوزي/ رَويْ/ ي لعلمَ ولـ/ أدبا وحيْيمن/ أنصفتْ/ تأريخَ ول/ كتبا
٥///٥//٥/ ٥/// ٥//٥/٥/ ٥/// ٥// ٥// /٥//٥/ ٥//٥/ ٥///
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
خبن خبن خبن خبن

وحيِّها ضربةً للجهل قاضية * مجالسُ العلم قد عجّت لها طربا**

وحيْيها/ ضربتن/ للجهْلقاْ/ ضيتن مجالسُلْ/ علمقد /عجْجتْ لها/ طربا
٥///٥// ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥/ ٥// ٥// /٥//٥/ ٥//٥/ ٥///
مُتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
خبن خبن خبن خبن

وحيّه ساخطاً هاجت حميّتُهُ * وحيِّهِ ناهضاً غَيرانَ ملتهبا**

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص١١٧.

٢. عبدالله درويش، دراسات في العروض والقافية، مصدر سابق، ص٣٨.

وحيْيهي/ ساخطن/ هاجتحمي/ يـتُهو	وحيْيهي/ ناهضن/ غَـيـرانَمــل/ تـهـبا
//٥//٥ /٥//٥/٥/ ٥///	//٥ /٥ //٥/ /٥//٥/٥ /٥///
مُتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
خبن خبن	**خبن خبن**

لقد تمكن الشاعر من خلق جوّ إيقاعي في مستهل القصيدة، يتناسب مع الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر في سبيل التعبير عن عواطفه وانفعالاته، ولاسيما أنّ للوزن علاقة بالعاطفة وطبيعتها من حيث القوة والهدوء، وكذلك الجانب النفسي، فقد تضمن النص أربعًا وعشرين تفعيلة في المقدمة الاستهلالية، فأصاب لخبن عشرين تفعيلة منها، فتحولت (فاعلن) إلى (فعلن)، وأصاب أربع منها الخبن (مستفعلن) فتحولت إلى (متعلن)، وقد تناسقت هذه التفاعيل في مواقعها ضمن الأبيات، وقامت بعملية تسريع الزمن الصوتي للتفاعيل ليتجنب الشاعر إطالة الزمن الذي يتبرم منه، مما منح النص بعداً إيحائياً ودلالياً، فالسياق يتطلب السرعة إذ إنّ الوقت يداهم الشاعر ويجبره على استغلال الوقت المتبقي استغلالًا سليماً بغية الحصول على الدقة والرشاقة؛ ليعطي المجال لانفعالاته بالظهور السريع بأقصر زمن صوتي لوصله إلى محاسن الممدوح في أول الإسماع لاستهلاله الشعري.

وكذلك صرّع البيت الأول حيث "يتولّد جرس موسيقي رخيم وهو لذلك من أمس الحلي البديعية للشعر، وأقربها إليه نسباً وأوثقها به صلة، ونحن حينها نرهف آذاننا الإرشاد من شاعر معروف، فأول ما نتشوّق إليه ونترقّبه منه هذا التصريع الذي يشبه مقدّمة موسيقيّة حقيقية قصيرة تلهب أحاسيسنا، ويهيئنا لاستماع قصيدته، وتدلّنا على القافية الّتي اختارها، فإن أغفلها أو أتى بها رديئة ركيكة خيّل لنا أنّ شيئًا من الجمال ترك مكانه شاغرًا"[1].

بدأ الجواهري بصيغة التكرار بطلب الأمر (حيّ) مما أضفى على البيت نبرة إيقاعية عالية، وكررّها (خمس) مرات فدلّت على أهمية المقصود من خطابه، فعلى مَن حول الوزير أن يلقوا تحية لهذا الممدوح المنصف الذي يخلده التاريخ، إذ كان له دور مهم في تغيير القوانين التي لا تفيد الشعب العراقي، وفي الدعوة إلى القضاء على مرض الجهل...إلخ؛ فبسبب ذلك يلقي التحية على الممدوح، فأضفى تكرار فعل الطلب على الإيقاع الصوتي جمالا وبهاءً موسيقيا عذبا

١.علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكة المكرمة، العزيزية، ت.ط: (١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ط١، ص٨٦.

في المقدمة الاستهلالية؛ لأن من فوائد تكرار فعل الأمر "الكشف عن الحالات النفسية المتتابعة في بنية النص وتحقيق التماسك الدلالي بين المقاطع"[1].

وأيضًا كرّر لفظة (العلم) في مستهل القصيدة، لدلالتها على الثقافة الكبرى والتطور والانفتاح على الآخر، والتنافس فيما بينهم؛ وبذلك التكرار يعطي القارئ هزة ومفاجأة مع قوة التعبير وجماله في البنية الداخلية في القصيدة.

وجاء تكرار الأحرف بالطريقة التراكمية في النص، نحو تكرّرت حروف العلة (المد) بأعداد مختلفة، فكرّر صوت (الياء) سبع عشرة (١٧) مرة، وصوت (الألف) إحدى عشرة (١١) مرة، و صوت (الواو) ثماني (٨) مرات، أمّا تكرار الحروف الصحيحة، فكرّر صوت (اللام) عشر (١٠) مرات، وصوت (التاء) ثماني (٨) مرات، فحقق بذلك وظائف دلالية وإيقاعية أسهمت في زيادة جمالية القصيدة، وقد ذهبت الدراسات الحديثة للكشف عن قيمة هذه الوظائف فنيًا وجماليًا، إذ "يتحدد التكرار التراكمي في القصيدة الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ إلى مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء"[2]، فالشاعر قد لا يعمد إلى ذلك، ولكن العقل الباطني الشعري هو من يوحي إليه بذلك.

أمّا من ناحية المحسنات البديعية، فجاءت المطابقة البلاغية في البيت الثاني من الأبيات الاستهلالية، كقوله:

وحيِّها ضربةً <u>للجهل</u> قاضية * مجالسُ <u>العلم</u> قد عجّت لها طربا**

فالمطابقة بين (الجهل، العلم) جاءت بقيمة بلاغية حيث أضفت جمالية على مستهل النص، وذلك لجذب ذهن القارئ وإدهاشه وحثّه على مواصلة القراءة والتلقّي حتى نهاية القصيدة، فقّوة الاستهلال وبلاغته وجماليته تعبّر عن قوة الشاعر أولاً، وتسهم في كسب اهتمام المتلقي ثانيًا، من أجل مزيد من التفاعل بين المتلقي والقصيدة.

---

١. أميرة عربي، جماليات التكرار، مصدر سابق، ص٢٩.

٢. محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ت. ط: (٢٠٠٤م)، ص٢١٩.

مدح وزير الداخلية العراقي (صالح مهدي عماش):

أرسل الجواهري القصيدة المدحية **(رسَالة مملّحَة)**[1]: من مدينة (براغ) "إلى صديقه (الفريق الركن صالح مهدي عماش) وزير الداخلية آنذاك، يتشوق بها إليه ويحاوره فيها على إثر الحملة التي شنّها على (الميني جوب) في العراق"[2] وكانت لهذه القصيدة أهمية كبيرة عند الشاعر وألقاها في مناسبات عديدة، كقوله:

وفّـى لـهـا نَـذْرًا فوافـى * وسـعـى بـهـا سبْـعًا وطـافـا**

ورمـى لـهـا الـجـمـراتِ من * قـلـبٍ تـعـلَّـقـهـا شَـغـافـا**

عـاد الحجـيجُ وفـد سـعـى * وسـعـى ويـأبَـى الإنـصِـرافـا**

يـتـلـمَّسُ الـحـجُـراتِ يـعـ * ـرفـهـنَّ قُـربَـى و ازدلافـا**

ويـرى بـكـلِّ ثـنـيَّـةٍ * بـعـثـاً لـذكـرى واكـتـشافـا**

إذا راجعنا الحياة الفكرية للشاعر، وتوجهه الفكري، بدا لنا بجلاء سبب اختياره للاتحاد البوغرلاني[3] مقامًا له، كونه كان فكرًا شيوعيًا ماركسيًا، والمعلوم أن أفكاره هذه لا تروق لحزب البعث الذي بدأ بعملية إبادة جماعية لكل المعارضين له، هذه العملية شملت الماركسيين، كذلك شبّه الجواهري حاله بحال الحاج إلى الديار المقدسة حين يباشر بأداء مناسك الحج معطيًا لكل منسك من مناسكها حقه الكامل غير منقوص، فهو كذلك وفّى لها نذراً فوافى بنذره، إلا أنه وفّى للعراق، وسعى للعراق، وطاف بكل أرجائه كما يطوف الحاج حول البيت سبعاً، رمى العراق بحجرات رغم تعلق قلبه بها تعلقاً لامس شغاف قلبه، لكنّه رمي العراق بـ (الجـمـرات) من قبل البعثيين عقد الماضي، وبين الحاج، فعندما ينتهي الحاج من جميع مناسك الحج، ويأتي موعد الرحيل تراه يبكي حين الانصراف، ويبدأ يتلمس الأماكن التي زارها وعرفها عن قرب.

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٧١٥٠.

٢. المصدر السابق، ص٧١٥.

٣. وهي تسمية لإتحاد بعض الدول. والآن الجمهورية التشيكية وعاصمتها براغ.

وأصبح لديه مقياس شعوري نفسي يختزن في اللاوعي لذكرى مواضع زارها وتركت عنده أثرًا فهو يودّ لو أنه يبقى مدى العمر في العراق، ومعلوم أن حياة الإنسان مجموعة ذكريات تُكوّن حياته.

تقطيع الأبيات السابقة:

وفِّـى لـهـا نـــذرًا فـــوافـى * وســعــى بـهـا سبْعًا وطـافـا**

وففا لها / نذرن فوافا وسعابها / سبعنوطافا

٥/٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥/٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

مثْفاعلن مثْفاعلاتن متفاعلن مثْفاعلاتن

ترفيل (غرض تصريع) ترفيل

ورمــى لـهـا الجـمـراتِ من * قـلـبٍ تـعـلَّـقـهـا شَـغـافـا**

ورما لهلْ / جمراتن من قلبن تـعـلْ / لـقهـا شَـغافـا

٥/٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥/٥//٥/// ٥//٥///

متفاعلن متفاعلاتن مثْفاعلن متفاعلاتن

ترفيل ترفيل

عـاد الحـجـيج وفـد سـعـى * وسـعـى ويـأبَـى الانـصِـرافـا**

عـاد لْحـجيـ / جُ وفـدن سـعا وسـعـا ويـأْ / بَـلإنْـصِـرافـا

٥/٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// ٥ //٥/٥/

مثْفاعلُ متفاعلن متفاعلن مثْفاعلاتن

ترفيل

يـتـلـمَّسُ الـحـجُراتِ يـعـ * ـرفـهـنَّ قُـربَـى وازدلافـا**

يـتـلمْمسُ لْـ / ـحـجُراتِ يـعـ ـرفـهـنْن قُـرْ / بَـا وازْدلافا

٥/٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// ٥ //٥///

متفاعلُن متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلاتن

ترفيل

ويــرى بــكــــلِّ ثـنــيَّــةٍ * بـعِـثـاً لـذكـرى واكــتـشافـا**

ويرا بكلْ / لثـنــيْيــتن بعِـثـن لـذكْ / ـرا وكْـتـشافا

٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/// ٥/٥//٥/٥/

متفاعلُن متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلاتن

ترفيل

من خلال مراجعة القصيدة يتبين أنّ الوزن من (مجزوء الكامل) الذي يبنى على "(متفاعلن)"[١] أربع مرات في البيت، وهو يتميز بـ "جلجلة كأنه خلق للتغني" وفيه "الجزالة والرقة والعطف"[٢]، والتفعيلات تتفق مع الأحداث التي عاشها الجواهري ومرّ بها بلده ونذر شعره للذكريات التي عاشها في العراق. وإنّ السهولة والرتابة اللتين توفرها التفعيلة الواحدة المتكررة يسري حضوره في المتلقي فيلتفت لشعره ويرغب فيه[٣]، فنجد أن التفعيلات التي جاء به الجواهري في الضرب وهي الترفيل (متفاعلاتن) "يمنح مجزوء الكامل فضاء له أغراض عديدة ومحاولاً بالزيادة أن يعيد ما فقده البحر بالمجزوئية من دون أن يصدم بسكونين يقع فيهما التذييل، ممتدًا بحركة وساكن يتحرك بحركة الروي إلى ما يشاء مانحًا إياه شجنًا عراقيًا يطرب له الجميع، ويوحّد الشاعر أولاً مشاعره، وثانيًا بجمهوره"[٤] وهو يتلاءم مع غرضه المدحي.

وأراد الشاعر في البيت الرابع بتدويره؛ منح مساحة يصنعها الإيحاء بأن للبيت صدرًا وعجزًا فصار يشبه الكامل التام؛ لأنه "يسبغ على النص الشعري غنائية وليونة حيث تمدّه

١. محمد ابن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، دار الغرب الإسلامي، ت.ط: (١٩٩٥م)، ط٤، ص٤٩.

٢. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ت.ط: (١٩٧٠م)، ط١، ج١، ص٢٠٤.

٣. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص٦٥.

٤. المصدر السابق، ص٧٦.

بوحدة نغمية تحقق تواصلا في سطور وهكذا يؤدي إلى سرعة الإيقاع"[1]، وليرفد الندب بالروي في البيت الأول الذي يوحي بتصريع البيت من دون الأبيات الأخرى؛ لأنه يعلم أنه إذا عمّ القصيدة التصريع سجّعها وأفقدها تلوينها الموسيقي.

وركّز على حروف العلة في التكرار، منها صوت (الألف) بحيث كرّره تسعًا وعشرين (٢٩) مرة، و كرّر صوت (الفاء) إحدى عشرة (١١) مرة، وكرّر صوت (العين) ثماني (٨) مرات في مقدمة القصيدة؛ فأعطى للنص سياقًا إيحائيًا جميلاً، وله دور فعّال في بعث الجمالية التطريبية في المقدمة الاستهلالية، وكذلك كرّر كلمة (سعى) ثلاث مرات ..وبعد ذلك "تقوم القصيدة على تقنية التراكم الدلالي التي تحيل النص إلى متواليات صوتية أو تراكمات جملية، حيث يراكم الشاعر عدة حروف وجمل بشكل عشوائي للتعبير عن حالته النفسية التي يعيشها"[2] في تلك الظروف الصعبة التي مرت عليه الغربة.

أمّا قوله في المحسنات اللفظية، فنراه جاء باللفظتين المتضادتين (عاد، الانصراف)، ولكن الجواهري شبه نفسه بالحاج عندما يعود من مناسك الحج ويرفض الانصراف من مكة المكرمة؛ لتشوقه ... والجواهري على الرغم من سياسة حزب البعث ابتعد عن العراق وظل قلبه رافضًا الانصراف عن العراق حيث تناسبَ الضدان في سياق الجملة.

واستعمل الترادف بين الكلمتين (تعلَّقها، شغافا) مثل :كلمة (تعلقها) "وهي من الجذر الثلاثي علق، وعلق الصبي علوقا مص أصابعه وعلقت البهيمة الشجر ، أكلت من ورقه... [3] "، وشغافا، وهي من جذر الفعل الثلاثي (شغف) "(الشين، والغين، والفاء) كلمة واحدة وهي

---

١. محمّد بن أحمد وآخرون، البنية الإيقاعية في شعر عزالدين المناصرة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ت.ط: (١٩٩٨م)، ط١، ص٤٩.

٢. عصام شرتح، جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، المصدر السابق، ص٣٣٨. أميرة عربي، جماليات التكرار في ديوان (رجل بربطتي عنف) لنصرالدين حديد، ر. ماجستير، جامعة محمد خيضر-بسكرة-، ت.ج: (١٤٣٥-١٤٣٦هـ/٢٠١٤-٢٠١٥م)، ص٢٨.

٣. محمد بن مكرم، لسان العرب، مصدر سابق، مادة: (علق).

شغاف، وهو غلاف القلب، قال تعالى: ((قد شغفها حُبًّا))[1] أي: أوصل الحبَّ إلى شغاف قلبه"[2].

أيضًا جاء الترادف بين الكلمتين (قربى، ازدلافا)، نحو: كلمة قربى وهي من الجذر الثلاثي قرب أي: بمعنى القرابة، وازدلافا، وهي مأخوذ من فعل زلف أي بمعنى (يقال: ازدلف السهم إلى كذا دنا)[3]، ودنا في اللغة العربية بمعنى قرب، نحو قول قائل : ادنُ مني؛ أي: اقترب مني.

أمّا من الناحية البيانية فجاء الجواهري بالتورية في لفظة (يتلمَّسُ الحجُراتِ) ولها معنيان أحدهما بمعنى الغرف في الأماكن المقدسة وهذا هو المعنى القريب الذي يتبادر إلى الذهن أول وهلة بسبب التمهيد له بكلمة (ازدلاف)، والمعنى الثاني العراق، وهذا هو المعنى البعيد الذي أراده الشاعر ولكنه تلطف فورّى عنه وستره بالمعنى القريب.

إنّ الجواهري في هذه الأبيات التي تصدّرت قصيدته المدحيّة كشف عن طاقات شعرية جديدة تعبّر عن مكنونه الشعري العميق، فهو الشاعر الذي يدرك قيمة المفردة والجملة والتركيب والتعبير، ويعرف متى يستخدم المحسنات البديعية، أو الأساليب اللغوية المختلفة في السبيل إلى تقوية المعنى وتوسيع الدلالة وتجميل التعبير وسبك التشكيل الشعري.

---

١. سورة يوسف/٣٠.

٢. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مصدر سابق، مادة: (شغف).

٣. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مصدر سابق، مادة: (قرب، زلف).

المبحث الثاني: مدح الأهل والأقارب، والأصدقاء، والمعارف

المطلب الأول: مدح أهله

كانت للجواهري فكرة قبلية وأرستقراطية؛ حيث كان يرى لعائلته منزلة كبيرة؛ لأنّها خدمت المعارف والدين وشاركت مساهمة فعالة في الجوانب الوطنية، لذا فإنه يضعها في القمة وأنها يجب أن يحسب لها حسابًا لا كبقية العائلات، وهذا الفخر بالأسرة وتاريخها هو الذي جعله ينظر إليها على أنّها أسرة استثنائية لها قيمة مميزة.

مديح (أمونة) زوجة الجواهري

نظم الجواهري قصيدة مديح وغزل لزوجته (أمونه) وأرسل الرسالة داخل الظرف وكتب على غلافه: إلى التي أفنت شبابها وكهولتها معي صامدة، واثقة، مؤمنة في حياة تشبه الأساطير... إلى زوجتي أمونه (حَبيبتي)[1]:

حَبِيبَتي منذُ كان الحبُّ في سَحَرٍ * حُلوَ النسائمِ حتى عَقَّهُ الشّفقُ**

ومذ تلاقى جَناحانا على فَنَنٍ * منه إلى العَالَم المسحورِ ننطلقُ**

نَصونُ عهدَ ضميرَينا وبينهما * نجوى لها همساتُ الروح تُستَرَقُ**

يا حلوةَ المجتلى والنفسُ غائمةٌ * والأمرُ مختلِطٌ، والجوّ مختنقُ**

في مستهل القصيدة يخاطب الجواهري زوجته بقوله: يا حبيبتي أمونه: بلغ الحب منتهاه في وقت السحر بقربنا من بعض حتى أفسد ذلك الحب طلوع شفق الشمس، وشبه نفسه وزوجته بطيرين تلاقيا على غصن ثم انطلقا إلى عالم واسع، ثم أكد على حفظه عهد المحبة بأنه لا يخونها ولا تخونه، والكلام خافت كأنه غير مسموع وكادت الروح أن تسمع همساتها، يا حلوة الطلعة البهية .. إشراقتك مثل الشمس، وشبه نفسه بالغيم والضباب حيث لا يرى شيئا أمامه، وهو مشوش ومختنق؛ ولكن عندما ظهرت الشمس، أزالت هذا الجو الكئيب.

---

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٧٩١.

التقطيع العروضي للبيت:

حَـبِـيبـتي مُنْـذُ كـان الحـبُّ فـي سَـحَـــرٍ *** حـلـوَ النّسائـمِ حتّـــــى عَــقَّــهُ الــشفقُ

حَـبِـيبـتي/ منْـذُكـا / نلحـبْبفـي / سَـحَرن حـلـوَنْـنسا / ئِم حـتْ / تاعَــقَّقُهش / شفـقو

//٥٥ /٥//٥ /٥/٥/٥ ///٥ /٥/٥/٥ ///٥ /٥//٥/٥ ///٥

مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

(البحر البسيط) بحر يستطيع الشاعر أن يعبر به عن الحزن أو الفرح، وهو "أكثر رقة"[١] من بحور أخرى؛ فنجد اختيار الشاعر لهذا البحر في نظم قصيدته (أمونه) قد دفعه إلى ذلك، وهذا ما نلمسه في مقدمة القصيدة وهو يعبر عن حالته وملاطفًا زوجته بالغزل واتحاد بعضهما ببعض حتى الصباح ولكن الظروف قد تعيقهما، وكذلك نجد رتابة وهدوءً في النص، نحو: (حـلـوَ النـــسائمِ، إلى العـالَم الـمسحورِ، همـساتُ الروح تُستَـرَق، النفس غائمة)، كأن الشاعر يتمنى خلود تلك الكلمات حتى يبقى مع حبيبته وقتاً أكثر وأطول، وقد أدت المدود إيحاء بمحاولة تبطئة الزمن واستدامته في أبيات القصيدة، وهذا ما حقق الانسجام في بنية النص، واهتم الجواهري بالاستهلال في هذه القصيدة؛ وذلك لأنه "أبقى في السمع وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن وإن قبحت قبح"[٢].

فتكرار صوت (السين) في أبياته بيّن، نحو: (سَحَر، النـــسائمِ، الـمسحورِ، همـساتُ، تستَـرَق، الـنـفـسُ)، فجميع هذه الكلمات فيها صوت (السين) وصوت السين مهموس يتناغم مع الجو العام للقصيدة التي يذكر فيها الشاعر معاناتها وحبها وتحملها وصبرها وصمودها... فـالسين صوت احتكاكي أسناني لثوي مهموس مرقق،[٣] وله الدور الفعّال والمؤثّر الذي تركه في الإيقاع وهو ذو نغمة رقيقة هادئة، وتوافق مع الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر.

١. نايف معروق وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، دار الفائس، ت.ط: (١٩٨٧م)، ط١، ص٧٦.

٢. الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج١، ص٣٥٠.

٣. خليل بن أحمد الفراهيدي، مقدمة كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ت.ط: (٢٠٠٣م)، ص٣٨.

وكذلك كرّر صوت (الحاء) نحو: (حَبِيبتي، الحبُّ، سَحَر، حلوَ، حتى، جناحانا، المسحور، الروح، حلوةَ)، فالحاء حرف حلقي يوحي بخروجه بحرقة واختناق؛ لأن الذي يغص ويختنق يتنحنح بصوت الحاء فيقول: (اح اح) فيسعفه السعال، ويخفف عنه آلامه.

وكرّر صوت (النون) أيضًا نحو: (منذُ، النسائمِ، جناحانا، فَنَنٍ، منه، ننطلقُ، نَصونُ، ضميرَينا، وبينهما، نجوى، النفسُ، مختنق)، وهو ما يشكل إيقاعًا هادئًا للنص بسبب الجفاء الذي يعانيه الشاعر خلال بعده عنها مكانيا، ولكنه قريب منها روحيّاً؛ وبذلك نرى الانسجام مع غرض النص، وقد كرّر الجواهري هذه الأصوات عفويا لا شعوريا كأنه حصل على المبتغى الشعري "بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة لمحاكاة الحدث الذي يتناوله"[١] ولكن جاء دون وعي منه.

وقد تبين في المقدمة النص أنّه ركّز على الإضافات (٨) ثماني مرات، وهي (حبيبتي، حلو النسائم، عقه، جناحانا، ضميرَينا، منه، لها، همسات الروح).

إنّ تركيب الإضافة يعطي تعريفًا، وتوضيحًا للمضاف، ويكشف عن تلازم بينهما، ويوحي بتلبُّس المضاف والمضاف إليه ببعضهما، والإضافة إلى الضمير الذي يحيل على السابق مما يجعل أدوات تماسك النص تتعاضد فيكمل بعضها بعضا، وكيف يكون ذلك التعريف إذا كان المخاطب حبيب الجواهري وزوجته التي تكون أقرب الناس إليه وهي (أمونه)، فكانت حالته "امتزاج ذاتية مع زوجته حين يكون حديث الشكوى عمّا مرّ بهما وما أصابهما، وما لاقاه من تبرم واضطهاد في مجتمعهما لاضطراب الرؤية وانعدام مقاييس الصحيحة، في حين أنهما متحدان ومنصهران في رأي ثابت ونظرة واحدة ومعدن واحد"[٢]، وقد توافق معنى المديح مع المضاف والمضاف إليه في تداخل بعضهما مع بعض.

---

١. عبد الكريم بن توفيق بن العبود، الشعر العربي في العراق من سقوط السلاجقة حتى سقوط بغداد ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ت.ط: (١٩٦٦م)، ص١٤٤.

٢. سهام كاظم النجم، المرأة في شعر الجواهري، جامعة كوفة، كلية الآداب، ص١٢٠.

السيدة نبيهة شقيقة الجواهري:

أهـدى الـشاعر إلـى شـقـيقـتـه السيـدة نبـيهة الجـواهـري أبياتاً وعنونها بـ (يا فرحة العمر)[١] من "أخوك محمد مهدي الجواهري بغداد ١٩٧٧/٤/٩"[٢] كقوله:

سلمْتِ أختيَ إذ لـم يُبـقِ لي زمني * أخـًا سـواها، ولا أختًا تـناغـيـني**

ولا تَـغَـيَّـبَ عـن عيـنـيَّ مـنـبـلـجٌ * من حُسنِ وجهكِ يعروني فـيُصبيي**

يا فـرحةَ العُمر ظَـلّي بسـمةً عَمَرَت * بالـــذكريات، تواسيني، وتسليـني**

حَسبي وَحَسبُك عن بُعدٍ وعن كَثَبٍ * أني أُنـاجيكِ فـي هـذي (الدواوين)**

تعكس هذه الأبيات مدحاً ومحبة كبيرة ووفاءً لا نظير له، وهو يذكر الزمن والذكريات والعمر الذي تحول بسمة في فم الدهر بوجود أخته، فالأفعال المتلاحقة (يعروني، فيصبيني)، و (تواسيني، وتسليـني) توحي بالبكاء وتسارع الأحداث والذكريات وتلاحقها كأنه يبكي فقدان تلك الأيام الجميلة فيستحضرها.

تقطيع البيت:

سلمْتِ أختيَ إذ لـم يُبـقِ لي زمني * أخـًا سـواها، ولا أختًا تـناغـيـني**

سلمْتِأخ / ـتي إذ/ لم يـبـقِ لي/ زمني أخـن سـوا / ها، ولا / أختن تـنا / غـيـني

٥//٥/ ٥/// ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥// ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥/

مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

القصيدة من (البحر البسيط) الذي يتكون من ثماني تفعيلات مبنية على (مستفعلن، فاعلن) وهو "بحر راقص يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعًا وانخفاضًا"[٣] فالجواهري يخفض صوته في البيتين الأول من خلال مخاطبة أخته واسترجاع ذكرياته معها،

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨١١.

٢. المصدر السابق، ص٨١١.

٣. عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، الشروق، عمان، الأردن، ت. ط: (١٩٩٧م)، ط١، ص١٢١.

ويرتفع صوته في البيت الثالث والرابع بخطابه بياء المنادى (يا فرحة العمر...) كأنه رفع صوته حتى يصل صوته إليها، ويصور الشاعر أنه بعيد عن الممدوح فلا بد من تغيير نبرته الصوتية فشكلت الأصوات داخل النسيج الواحد في نبرين، انخفاضًا مرة وارتفاعًا مرة أخرى، حيث منحت هذه القصيدة تناسقا وتماثلاً جميلاً.

ونلحظ الإيقاع الداخلي في القصيدة تولده عناصر تكرار بعض الكلمات (أختيَ، عينيَّ، تناغيني يعروني، فيُصبيي تواسيني، وتسليني) إنها السجع، يفيد الإيقاع وإضفاء النغمات الحلوة، مما ولّد توافقاً موسيقيًا، وتوافقًا صوتيًا مؤثرًا، يترك في النفس حالة استمتاع في النص تصغي له الآذان.

أمّا في نطاق المحسنات اللفظية والإيقاع الداخلي فقد جاء فنّ الجناس في (حَسبي وَحَسبُك)، فاللفظ حمل معنى ثم نراه يتكرر ويحمل معنى آخر عندئذ يكون ذلك خروجًا عن المألوف مما يحدث الدهشة والإعجاب والنشوة في ذهن المتلقي أو المخاطب.

ونلمح تكرار صوت السين في الكلمات: (سلمت، سواها، حسن، بسمة، تسليني، حسبي، حسبُك)، على مجمل الإيقاع الصوتي "فشكّل موسيقى خفية لا تكاد تسمعها حتى تتلقفها القلوب"[1] وهي تتلاءم مع الموضوع، وظهر من خلال هذا التكرار تعبير الشاعر عن الحب والاشتياق والغربة ...إلخ، فأضفى على النص قوة تعبيرية للمعنى فتستسيغه آذان المتلقي، وتطرب لها أسماعه، وكذلك كرّر صوت (النون) (١٣) ثلاث عشرة مرة و(النون) تمتاز بالغنة وتعطي نغمًا موسيقيًا جميلاً للنص وتسترعي الانتباه، وهي منسجمة مع غرض المدح أيضًا.

وكرّر صوت (الخاء) ثلاث مرات في البيت مرّة في الشطر الأول ومرّتين في الشطر الثاني، والخاء توحي بالرخاوة والاضطراب والتلاشي فالشاعر مضطرب لذهاب تلك الأيام التي مضت وتحولت إلى ذكرى.

وقد استطاع الجواهري أن يضيف إلى مفرداته وجمله الشعرية دلالات توائم بنية النص الكلي، وذلك بحضور الضمائر المستترة والظاهرة المتصلة والمنفصلة، نحو: سلمت ضميرها المتصل (التاء)، ونحو: (إني أناجيك) يوجد هنا ضمير ظاهر متصل (ي، ك) وضمير مستتر (أنا)، ونحو: (أختي) الياء ضمير متصل؛ مما جعل النص ينبض بعناصر الحياة ومعطياتها،

١. إبراهيم بن أنيس، موسيقا الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ت.ط: (١٩٩٧م)، ط٧، ص ٤٢.

ويجعل المتلقي تابع للأحداث، وهو يستلذ بتلك المناجاة مع أخته، وجعل للسامع أكثر تتابعًا مما يحدث مع الشاعر وأخته من الجمل الحوارية وهو بعيد عنها، ومن ثمّ يقول الجواهري لا تخافي فسأبقى أتذكرك وأذكرك في شعري وأنتِ دائمًا في ذهني مهما باعدتنا الظروف.

خيال ابنة الجواهري:

عبّر الجواهري عن أبويته لابنته (خيال) تعبيرًا يحمل في طيّاته أعذب الآمال وأرق الأشواق المزدانة بعطر الأبوة الندي، يبعثها إليها ممتزجة بترنيمة الدعاء الخالص راجيًا لها الشفاء من مرض ألمّ بها"[1] فأرسل القصيدة "على ((باقة زهر)) إلى السيدة (خـيــال) كريمة الشــاعر الوسطى، وكانت قد أدخلت المستشفى لمرض طارئ " ففتح الظرف وكانت لها مفاجأة قصيدة وعنوانها (يا خيالي)[2]، وأنشد بحقها:

يا ((خيـالـي)) لـكِ الشفاءُ السريعُ * والـغدُ المشـرقُ الأنـيسُ البديـعُ**

إنَّ فـي الـبـيـتِ وحشـةً لـمـحيّا * كِ، وشوقـاً تُطوَى عليه الضُلـوع**

لـكِ مـنيّ، عدَّ الـنـجـوم، ابتهالا * تُ، ومـن أمّكِ الحنُـون دمـوعُ**

علاقة الشاعر بعائلته كانت على قدر عالٍ من الألفة والمحبة، فغياب أيُّ فردٍ من العائلة كان له الأثر الكبير على جوّ الأسرة فما بالك إن كان سبب الغياب مرضاً طارئا ألمّ بابنته التي كانت أحب بنت له، فيا ابنتي لك مني ومن أمك بعدد نجوم السماء ابتهالات ودعوات، ودموع وأمك هي الصدر الحنون التي تخشى على ابنتها حتى من نسيم الصباح.

تقطيع الأبيات:

يا ((خيـالـي)) لـكِ الشفا ءُ السريعُ * والـغدُ المشْـ ـرقُ الأنـيـ سُ البديـعُ**

يا خـيـالـي/ لـكِ شْشفا / ءُ سْسريعو ولـغـدُ لمشْـ / ـرقُ الأنـيـ / سُ لبديـعو

٥/٥//٥ / ٥//٥// ٥/٥//٥/ / ٥/٥//٥ ٥//٥// ٥/٥//٥/

---

١. سهام كاظم النجم، المرآة في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص ١٢١.

٢. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٦٨٢.

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

خبن خبن

إنَّ فـي البـــيتِ وحشـةً لـمحـــيا * كِ، وشــوقـاً تُطـوَى علـيه الضُّلـوع**

إنْن فلْبيْ / توحْشتنْ / لمحَبيَاْ كوشوْقنْ / تطْواْعليْ / هضْضلوْعوْ

/٥/٥//٥ //٥// ٥///٥ ٥/٥// / /٥///٥ /٥//٥/

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن مسْتعلن فاعلاتن

خبن خبن الطي

لـكِ منـيّ، عدَّ النـجـوم، ابـتـهـالا * ت، ومـن أمّـكِ الحنُـون دمـــوعُ**

لك منْني / عدْدنْنجو / مبتهالا تنومنْ أمْ / مكلْحنوْ / ندموْعوْ

/٥/٥// /٥//٥/٥ ٥/٥//٥/ /٥//٥ ٥/٥///

فعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفْعلن فعلاتن

خبن خبن خبن

الأبيات من (البحر الخفيف)، وهو بحر مبني على "(فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، ست مرات)"[١] وهذا البحر يمتاز بموسيقاه العذبة؛ وذلك لكثرة زحافاته، فيضرب زحاف الخبن التفعيلة الأولى والثالثة (فاعلاتن)، فتصبح (فعلاتن)، ويضرب تفعيلته الثانية (مستفعلن، فتقابله متعلن)[٢]، وهذا ما نلمسه في أبيات مطلع القصيدة، فأصاب الخبن ثلاث تفعيلات (فاعلاتن)، وأصاب خمسا من (مستفعلن) من مجموع سبع، و"هو يكتب عليه ليرسم في غرضه ويتغنى منتشيًا حاملًا معانيه على هذا العزف الأخّاذ الذي تهز أعطاف"[٣]، وكذلك اختلفت التفعيلات في الأبيات الثلاثة التي لم تتكرّر على تفعيلة واحدة، أو على تفعيلتين مما منحه إيقاعاً أسهم في

١. شهاب الدين أحمد بن محمّد، العقد الفريد، مصدر سابق، ص٢٨٧.

٢. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص١٠٨.

٣. المصدر السابق، ص١١١.

"حضور المتلقي فيها ومشاركة شاعرها أحاسيسه، ومدعاة إلى تماسك إيقاعي متجدد بزحاف الخبن غير اللازم"[١]، وهذا منسجم مع غرض القصيدة، وجاء التدوير في البيت الثاني والثالث؛ "يستهدف في المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقا، مما يجعل من هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسي للقصيدة، وتستدعي لتحقيق هذا التواصل والتركيب طاقة شعرية كبيرة"[٢].

أمّا قافيته جاءت بالعين وهي مخرجها وسط الحلق، والعين من الأصوات المجهورة التي تتحرك لها الأوتار الصوتية عند النطق، فتكرار العين في أواخر الأبيات فتحدث نغمًا إيقاعيًا يتوقعه المتلقي في مواقع منتظمة في مستهل القصيدة، فيتعمق إحساسه بالانسجام الإيقاعي.

فاستهلاله بياء النداء يجلب انتباه المنادى، وهو أسلوب دأب عليه كبار الشعراء، وكذلك تدل (يا النداء) على إظهار الحبِّ والمودة لابنته، وتقديم الجار والمجرور دليل على تخصيص المنادى بالأمر من دون غيره، فلك أنت الشفاء السريع، وليس لغيرك، كما أن المرض كان طارئاً بنفس الحالة فأتمنى لك الشفاء، وبعدها تنعمين بغدٍ مشرق، وآمل واعدٍ، وأنيسٍ بديعٍ يذهب عنك هموم ما كنت عليه حتى لم يعد للبيت أنس بعد غيابك، فالبيت ومن فيه في حالة وحشةٍ بسبب غيابك، ويحيون شوقًا كاد يحرق القلب من الأنين ويكسر الضلوع.

وأتى الشاعر بتكرار صوت الياء تسع (٩) مرات في مستهل القصيدة، وهي من أوضح الأصوات في السمع، فالياء هنا تكررت وهي تفيد الحزن على مرض ابنته، وهي توحي بالرجفة وكأنه الشاعر يبكي المريض ويحزن عليها، كما أنّ حرف الشين تكرّر أربع (٤) مرات، ومخرجه "وسط اللسان والحنك الأعلى"[٣] يفيد التفشي، كأن يعكس القهر والحنك والغضب وشدة الأسى، فأصبحت حالته مضطربة، وبيته استوحش بسبب غياب بنته خيال، فناسب تكرار تلك الحروف مع غرضه في مطلع القصيدة.

---

١. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص١٠٨.

٢. البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، مصدر سابق، ص١٥٠. حسام محمد إبراهيم أيوب، البنية الأسلوبية في شعر الجواهري، مكتبة الجامعة الأردنية، أط. دكتوراه، الجامعة الأردنية، ت.ج: (أيار ٢٠٠٢م)، ص٧٨.

٣. إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب، البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح، الجامعة الإسلامية-غزة، ر. ماجستير، ت.ج: (٢٠٠٢-٢٠٠٣م)، ص٢٩.

ومن جماليات السبك هنا استخدامه للتضاد في حروف الجر (ل، علـيه) في بيت الثاني وهذا مما يعطي جمالية وقوة في التركيب.

إنّ القصائد المدحية الجواهرية الخاصة بالعائلة يمكن أن نسميها (قصائد العائلة)؛ لأنها تنطوي على أكثر من غرض المدح والفخر والغزل، فقصائد الجواهري في زوجته واخته وابنته كشفت ولاسيما في استهلالاتها ومطالعها عن حيوية شعرية استثنائية، على مستوى اللغة والصورة والإيقاع والتعبير والتشكيل، ثمّة صدق وعفوية وقيمة وعمق وعناصر فنية وجمالية كثيرة أخرى تحتشد في استهلالات قصائد العائلة؛ وذلك لأنّ الجواهري حين يتحدّث عن زوجته التي رافقته في هذه المسيرة الشعرية الطويلة، واخته التي آزرته في الكثير من مراحل حياته الشاقة، وابنته التي يحبها حباً جمّاً، كأنّما يتحدث عن ذاته الشخصيّة، فهذه الذات الشخصية الشعرية الجواهرية تماهت مع هذه الشخصيات النسائية الأقرب إلى قلبه ووجدانه وعقله الشعري (الزوجة/الأخت/الابنة)، فكانت هذه الجماليات الفريدة على المستويات كافة.

المطلب الثاني: مدح الأصدقاء

(مدح عبد اللطيف الشوّاف، ومهدي مخزومي)

كما هو معلوم أن شاعرنا ترعرع ونشأ في مدينة النجف العراقية، فمن الطبيعي أن يكتسب عادات تلك المدينة وتقاليدها التي كانت لها فيها مواسم خاصة لإلقاء الشعر في حفل زفاف أو مدح شخص أو أيّة مناسبة أخرى، وبما أن الجواهري كان وفيًا لأصدقائه وأحبابه فلم ينسهم وإنْ كان بعيدًا عنهم، وكان يأتيه الشعر عفو الخاطر إذا ألمّ بأحدهم مرض طارئ، فكان على سبيل المثال يحاول الحضور في مآتمهم لإلقاء قصائده مظهراً فيها محاسن وفضائل هؤلاء الأصدقاء على الجمهور والمجتمع، وكان ينتقي أفضل الكلمات وأشجنها وأقواها مع عاطفة جياشة، ولم ينحصر أصدقاء الجواهري في بيئته الضيقة المتمثلة بالنجف أو بلده العراق فحسب، بل اتسعت دائرة صداقاته بحيث وصلت إلى كثير من البلدان الأخرى، ولأنه كان رجلا إنسانيّاً لا يعترف بالطائفية أو العرقية أو المذهبية ويحارب من ينادي بها في قصائده الوطنية؛ لذلك توسع مدار مدحه ليشمل دائرة أوسع من الأصدقاء.

مدح السيد عبد اللطيف الشوّاف:

مدح الشاعر صديقه بقصيدة (أبا زيدون)[1] في عـام ١٩٦٢م وأرسلـها إليه جواباً على رسالة وضمّنها هدية، كقوله:

أبا زيدونَ: ما أحلى * معانـيكَ!، وما أطرى!**

لقد أوحـشنا بُـعدُ * كَ لـولا نعمةُ الذِكرى**

أبا زيـدون: والـدنـيا * يـمـازجُ حلوها المرّا**

سنبـقى طـولَ أعـوامٍ * جفـافٍ نـستقي شـهرا**

ألا يا ليت أفراسَ الـ ***صبا المشبوب لا تَعْرى

في هذا الاستهلال يصف الشاعر صاحبه بروعة الكلمات والمعاني التي تضمنتها رسالة هديته (أبا زيدون) فكم هي حلوة مضامينها وأحلى من ما يصف فيه البعد كونه وحشة تؤذي

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٦٦٠.

النفوس؛ لكن عزاء الإنسان في هذه الحالة هي الذكريات فهي النعمة التي تزيل وحشة الفراق، وألم البعد، وكثير منا يعيش على الذكريات خاصة في حالة مضيّ العمر، فيعيش الواحد منا على ذكرياته، ويستأنس بها بقية عمره، فيناجيه الجواهري: يا أخي ويا صديقي (أبا زيدون) هذه هي دنيانا فيها الحلو والمرّ، فنستعين بحلوها على مرها؛ لكي نستطيع مواصلة المسير، ولعلّنا نهلك بسرعة إن لم نستحضر ذكرياتها الحلوة.

تقطيع الأبيات:

أبا ((زيدونَ)): ما أحلى * معانيكَ!، وما أطرى!**

أبا زيدو / نَما أحلا معانيك / وَما أطرى

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ /٥/٥// //٥/٥/٥

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلن

لقد أوحشنا بُعدُ * كَ لولا نعمةُ الذِكرى**

لقد أوحـ / ـشنا بُعدُ كَ لولا نعـ / ـمةُ الذِكرى

//٥/٥/٥ /٥/٥// ٥ /٥/٥// //٥/٥/٥

مفاعيلُ مفاعيل مفاعيلُن مفاعيلُن

أبا زيدون: والدنيا * يمازجُ حلوها المرّا**

أبا زيدو / نودْدنيا *** يمازجُ حلـ / ـوها المرّا

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ ٥ ///٥// //٥/٥/٥

مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن

سنبقى طولَ أعوام *** جفافٌ نستقي شهرا

سنبقا طو / لَ أعوام جفافن نسـ / تقي شهرا

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ ٥ /٥/٥// //٥/٥/٥

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ألا يا ليت أفراس الـ ***صبا المشبوب لا تــعرى

ألا يا لي / ت أفراس الـ صبا المشبو / ب لا تعرى

//٥/٥/٥ ٥/٥/٥// ٥ /٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

الأبيات من (بحر الهزج) الذي يتكوّن من أربع تفعيلات (مفاعلتن)، اثنتان في صدر البيت، واثنتان في عجز البيت، وهو "يميل إلى الرقة وتعداد الصفات وتكرار الأجزاء ومواصلة الحوار وحبك القصة"[١]؛ لذلك نجد الجواهري قد نظم هذه القصيدة على هذا البحر، إذ ينسجم البحر مع المدح، ويساعده في غرضه كثيراً، وهو ذو مساحة إيقاعية تتفق مع معانيه، فبدأ بذكر صفات صديقه الممدوح (أبا زيدون)، واشتياقه له، حتى وصل إلى درجة المعاناة (الغربة) التي تجري للظروف السياسية المعروفة في العراق، فينصحه بالصبر، ونصحه بتذكر الشيء الجميل بدل القبيح كأن الجواهري أخذ من قوله تعالى: ((إنّ الحسنات يُذهبْن السيئات))[٢]، وذلك بذكر منتخب من الذكريات الحلوة حتى ينسى الحياة المرة، وأحدث التدوير في البيتين الثاني والخامس إذ تتجلى في ذلك "قدرته الإيقاعية – إضافة إلى ذلك – فيما يضيفه من الغموض في نفس المتلقي حينما يغيب عنه جزء من المعنى، لبعض الوقت بينما يكون ذهنه مشغولا"[٣] في بحث عن تمام المعنى مما يخلق "حالة متكاملة وممتدة دون توقف بفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها"[٤] في مطلع القصيدة.

١. عبد الرضا علي ،موسيقا الشعر العربي قدمه وحديثه، مصدر سابق، ص١١٤.

٢. سورة هود/ ١١٤.

٣. مسعود وقاد، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، ر. ماجستير، جامعة ورقلة، ت.ج: (٢٠٠٣-٢٠٠٤م)، ص٤٣.

٤. البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، ت.ط: (١٩٨٨م)، ط١، ص١٦٥.

وأيضًا البيت الأول مصرع (أحلى في الشطر الأول، وأطرا في الشطر الثاني)، وإنّما حسن هذا في استفتاح الشعر، لأن البيت الأول بمنزلة باب القصيدة الذي يستفتح به[1].

ومن الناحية البنية الإيقاعية، نلحظ في النص تكرار المدود بشكل لافت .. (أبا- زيدون- ما- أحلى - معانيك - وما - أطرى...إلخ)، ففي البيت الأول وحده وردت ثمانية مدود ... وأغلب المدود هي مد ألف؛ فالنص غنائي .. والشاعر يتغنى في نصه ويطرب في قصيدته؛ لأنه مسرور وكثرة المدود وتنوعها تؤكد الطرب الذي يعيشه الشاعر ويعكس حالة السرور النفسية التي يحياها وكأنه يرقص فرحًا بصديقه، وبذكر محاسنه.

ومن الناحية البنائية الأسلوبية نجد تلوين الأسلوب ما بين الإنشائي والخبري، ففي البيت الأول جاء بنداء (**أبا زيدون.**.)، وهو أسلوب الإنشائي، أمّا في البيت الثاني اسلوب الخبري (**لقد أوحشنا بُعدُ *** كَ**..)، وفي البيت الثالث يرجع الشاعر إلى أسلوب الخبري (**أبا زيدون...)**، ومن ثم ينتقل في البيت الرابع إلى اسلوب الخبري (**سنبقى طولَ أعوامٍ**....)، وفي البيت الخامس يعود إلى أسلوب الإنشائي (**ألا يا ليت أفراسَ الـ ***صبا**...)، هذا التلون في الأسلوب يجعل المتلقي متشوقًا أكثر، ويخلق هذا الأسلوب التشوق، ويبعد الملل عن السامع.

أمّا قوله في المحسنات البديعية جاءت المطابقة:

أبـــا ((زيـــدون)) والـدنـــيا * يـــمـــازجُ حلوها المرا**

فالمطابقة هنا هي في الجمع بين (حلوها، المـرا)، وهي حاصلة بإيجاب؛ لأنّ المفردتين متضادان، والتضاد يكسب النص جمالية؛ لأنه يبين الشيء ونقيضه فيظهر الفرق بينهما ويقوى سبك الجملة.

وكذلك قوله في المحسنات البيانية والتصويرية:

ســـنبـقـى طـولَ أعـوام * جـفـاف نـستـقي شـهـرا** [2]

---

١. القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبدالله ابن محسن التنوخي، القوافي، تح: د. عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر، ت. ط: (١٩٧٨م)، ط٢، ص٧٨. (مكتبة ابن سليمان).

٢. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٦٦٠.

فالتورية في لفظة (جفاف) ولها معنيان أحدهما اليابسة وهذا هو المعنى القريب الذي يتبادر إلى الذهن من أول وهلة بسبب التمهيد له بكلمة (نستقي)، والمعنى الثاني الذي قصده هو الغربة، وهذا هو المعنى البعيد الذي أراده الشاعر، ولكنه تلطف فورّى عنه وستره بالمعنى القريب،فـ "بها يعبّر عن محاولة التنفيس عما يختلج في أعماق النفس ومحاولة التخلّص اللاشعوري من عبئها"[1] في غربته واشتياق احبابه.

مدح مهدي المخزومي:

ألمّت بالدكتور عالم اللغة الكبير المعروف مهدي المخزومي علّة، دخل على إثرها المستشفى، ثم شفي منها، فهنأه الشاعر على سلامته بهذه الأبيات التي كتبها ونشرت في الجزء الأول من ديوانه، وعنونها (أبا مهند)[2]، وسعى فيها إلى تمثّل شخصية المخزومي بما تنطوي عليه من رفعة بوسعها أن تهزم المرض:

أبا "مهند" لا آذتك نازلةٌ * ولا تخطت إلى عليائكِ العِلَلُ**

ولا خلت منك سوح الفضل عامرةً * بها إذا غبت عنها ساعةً خلل**

و ظَلْتَ كالفجرِ ضوءٌ منكَ منطلق * يهدي العصورَ، وهدًى منك مقتبل**

يا كاسيَ الجيلِ من أفضاله مِنناً * منها تتيهُ على أكتافه حلل**

وحاضنَ"اللغةِ الفصحى"وقد عبثت * بها الجهالةُ والأخطاءُ والزلل**

كم كان الشاعر قريباً من الدكتور مهدي المخزومي حين استعمل معه هذا الأسلوب في الخطاب، إذ هو يدعو له بأسلوب رائع أن لا يرى مدة حياته نازلة أخرى، ولا مصيبة، ويخاطبه : نحن لا نطيق غيابك عهدناك في كل ساحات الفضل، فهي عامرة ومزدانة بك، فمجرد غيابك عنها يحل بها الخلل والفوضى، فأسأل الله أن لا يحل إليك وإلى عليائك وكبريائك أيّ مرض، وعاهة، وأسأله أن يديم حضورك في ساحات الفضل، وأن لا تغيب عنا ولو ساعة واحدة، ففضلك كضوء الفجر يهتدي الناس به عبر العصور كل مقبل على الخير والصلاح، فأنت منار فضلاً وإشعاعاً وخيرًا لكل من أراد الخير.

---

١. داحو أسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش نموذجًا، مصدر سابق، ص١٠٣.

٢. محمد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٧٩٨.

التقطيع العروضي:

أبــا "مـهـنـد" لا آذتـــك نـــازلـــةٌ * ولا تـخـطـت إلى عليـائكِ الـــعِلَلُ**

أبـــامهن / نــدلا/ ئاذتـــكنـــا / زلــتن ولا تخـط / تإلا /عليـائـكِ الـ /عَلـيلُ

٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/// ٥// ٥// ٥///٥// ٥/// ٥ //٥//

مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

الأبيات من (البحر البسيط) ويتكون هذا البحر من ثماني تفعيلات، أربع في الصدر وأربع في العجز، وهي" من الأبحر الممزوجة التفاعل"[١] و " فيها سباطة وتلاوة"[٢]؛ ليستوعب مدى مشاركة الجواهري بألم ومرض حلّ بصديقه، فهو يعبّر من خلال كلمات مليئة بالعاطفة الجياشة في القصيدة، وفيها تشبيهات واستعارات نحو: (وظلت كالفجر ضوء منك منطلق، يهدي العصور، وهدى منك مقتبل)، وأراد الجواهري من خلال استعماله لهذا البحر أن يتلذذ بصفاته الحميدة ولا يطيق فراقه أو فقدانه، ولو لحظة؛ مما أدى إلى بطء في حركة أبيات القصيدة، وكذلك استعماله للكلمات (آذتـــك، نــازلــةٌ، العَليلُ، خـــلل، مقتبل، حلل، الزلل) بصياغة تبعث على الهدوء والسكون في الموسيقى، وتجعل الاوزان وتفعيلاتها تدور في بطء، حيث جعله أكثر انسجاماً مع غرض القصيدة.

وجاءت قافيته في حرف الروي (اللام) وهي تتصف بوضوح في السمع، وتكرّر حرف الروي (٢٠) عشرين مرة في مستهل القصيدة، مما أدى إلى تأثير "في الإيقاع الموسيقي الداخلي للنص الشعري، فتطرب الأذن له وتهشّ له النفس، وتربطه بالمعنى إذ لا يمكن عزل أو فصل تكرار حرف من الحروف عن معناه، علاوة على أنه يمثل بعداً أسلوبياً يزيد تماسك النص وسبكه وترابط أجزائه بعضها ببعض، وسد الفجوات اللغوية التي تظهر للمتلقي في النص، مما يحقق في نهاية المطاف الترابط والاتساق والانسجام"[٣] للأبيات في مقدمة القصيدة، ومن ثمّ في متنها كله لتكون قصيدة متكاملة في نهاية الأمر.

---

١. مصطفى جمال الدين، الإيقاع في شعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصدر سابق، ص ١٠١.

٢. حازم بن محمّد بن حسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص٢٦٩.

٣. عيسى علي، العاطف والإبداع الشعري دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريا، ت.ط: (٢٠٠٢م)، ص٢٦.

فبدأ الشاعر في النداء بذكر اسم الممدوح (أبا مهند) .. ثم يناديه ويعطيه وصفاً نبيلاً (يا كاسي الجيل من أفضاله منناً)، فهذا النداء فيه رفع للممدوح وفيه تعظيم له ... وفيه تحبب .. وفيه تصوير وتشبيه لطيف بديع .. كل هذا مما يكسب النص جمالًا بديعًا وقوة وبلاغة.

ونلحظ تكرار الكلمتين (يهدي، هدى)؛ فهو يمنح مستهل قصيدته المدحية نغمًا وإيقاعًا موسيقيًا يترك في ذهن السامع وقعًا جميلًا ويزيد النص قوة وصلابة؛ لأن اللفظة المكررة تؤدي دورًا خاصاً ضمن سياق النص العام[1]، وهو أيضا جناس غير تام لأنها زادت عليها الياء وبدلت الياء بالألف يعني اختلاف في نوع الحروف، وهذا الجناس يضفي موسيقا داخلية للبيت يطرب لها السامع ولاسيما إذا كانت الدلالة الشعرية فيها ذات تأثير عميق أيضاً.

من الناحية البنائية الأسلوبية كرر الشاعر الدعاء في النص من مثل (لا آذنتك - لا تخطت - لا خلت ...إلخ)، أسلوب الدعاء أسلوب إنشائي يأتي بصيغة الخبر، وهو أسلوب يضفي جانبًا جماليًا للنص يوحي بالتودد والمحبة والقرب، وهو كذلك يضفي على السياق قوة بيان ومتانة سبك، ولا سيما بعد النداء الذي فيه ذكر الممدوح المحبوب والمقرب لقلب الشاعر.

إنّ استهلالات هذه القصائد تكشف عن قيمة فنية عالية عند الشاعر الجواهري يعرف كيف يديمها شعرياً، فعلى الرغم من أنّ القصائد هنا تدخل في باب الأخوانيات المعروفة في الشعر العربي، غير أنّ الجواهري يعتني بالصياغة الشعرية فيها إلى أقصى حدّ؛ لأنّه يدرك أنّ المطلع الشعري هو العنوان الفني والجمالي للقصيدة، وبهذا العنوان الاستهلالي تتضح قوة القصيدة ومن ثمّ قوة الشاعر نفسه.

١. مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في الشعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ت.ط: (٢٠١٠م) ط١، ص ١٦٩. أميرة عربي، جماليات التكرار، مصدر سابق، ص٤٠.

المطلب الثالث/ مدح الأحبة والمعارف

مدح الأحبة:

يبدو أنّ للجواهري أحباباً كثراً فلا يستطيع أن يسمّي لكل واحد تسمية خاصة، فنظم قصيدة عنونها بـ (استعطاف الأحبة)[1]، فأعطى العمومية والشمولية لكل أحبابه، كقوله:

كلّ ما في الكَونِ حبٌ وجمالْ * بتجليكِ وإنَّ عزَّ المَنَالْ**

بُسطَ النورُ فكمْ ثائرِ بحرٍ * هادئًا باتَ، وكمْ مَاجَتْ رِمَالْ**

وَرِيَاضٌ ضَاحَكَ الزهرَ بها * ثغرُك الصافي وناجَاهَا الخَيَالْ**

وسهولٌ كادَ يَعْرُو هَضْبَها * نزقٌ مِنْ صَبْوةٍ لَوْلا الجَلالْ**

مَا لمَنْ يهْوَى جَمَالًا زائلًا * وَعَلَى البَدْرِ جَمَالٌ مَا يُزَالْ**

في استهلال النص بيّن الشاعر ظهور الحب بين الكائنات في جميع أرجاء الكون، والناس يحبون بعضهم بعض ولا مشاكل بينهم، هذا إذا ظهر وجه الممدوح، ويقول الجواهري: ولو أني لا أستطيع لقاءكم؛ ولكن صورتكم في ذاكرتي في كلّ مكان وزمان، البحر الثائر صار هادئًا عندما ظهر نور وجهكم، والرمال ارتسمت كرسم الموج، لما ابتسمتم ابتسم الزهر؛ بسبب تخيل هذا المظهر الجميل، وإنَّ الهضاب والسهول كادت تمرح وتلهو مثل الصبيان ولكن بسبب إطلالتكم عليها صارت هادئة، الذي يهوى الجمال الذي يزول يريح نفسه، ولكن جمالكم لا يزال وتستحقون المحبة لما تمثّلونه من طيبة ومعرفة وحيوية، فأنتم والطبيعة الغنّاء شيء واحد.

تقطيع الأبيات:

كل ما في الكون حبٌّ وجمالْ * بتجلّيك وإنْ عزّ المنالْ**

كلْلما فل / كون حبْبن / وجمالْ	بتجلْلي / ك وإن عزْ/ زلمنالْ
٥٥/// ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/	٥/٥/// ٥/٥/// ٥٥/٥/
فَعِلاتُن فَاعِلاتُن فَعِلان	فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَاعِلان

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٣٠.

خبن خبن خبن

بُسـطَ النـورُ فـكمْ ثـائـرِ بحـرٍ * هـادئـًا باتَ، وكمْ مَاجَتْ رِمَالْ**

بُسطَنْنو / رُفكمْ ثا / ئرِبحرن هادئنبا / تَوكمْمَا / جَتْرِمَالْ

///٥/ ///٥/ ٥/٥/// ٥/٥/// ٥/٥/// /٥//٥

فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَعِلاتن فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَاعِلان

خبن خبن خبن خبن خبن

وَريَـاضٌ ضَاحَـكَ الـزهـرَ بها * ثغرُك الصا في وناجَاهَا الخَـيَالْ**

وَريَـاضن / ضَاحَكَزْزه/ ـرَ بها ثغرُكصْصا/ فيوناجَا/هَلخَـيَالْ

///٥/ /٥//٥/ ٥/// /٥/٥//٥/ /٥/٥//٥/ /٥//٥

فَعِلاتُن فَاعِلاتُن فَعِلن فَاعِلاتُن فَاعِلاتُن فَاعِلان

خبن خبن

وسهولٌ كـادَ يَعْـرُو هَضْـبَها * نـزقٌ مِنْ صَـبْوةٍ لَـوْلا الـجَلالْ**

وسهولن / كادَيَعْرُو / هَضْبَها نـزقنمِنْ / صَبْوتنلَوْ / للـجَلالْ

///٥/ /٥//٥/ ٥//٥/ /٥/٥//٥/ /٥/٥/// /٥//٥

فَعِلاتُن فَاعِلاتُن فَاعلن فَعِلاتُن فَاعِلاتُن فَاعِلان

خبن خبن

مَـا لمَـنْ يهْـوَى جَـمَالًا زائـلًا * وَعَـلَى البَـدْرِ جَمَالٌ مَا يُـزَالْ**

مَالمَنْيهْ / ـوَا جَـمَالن / زائلن وَعَللبَـدْ / رِجَمَالن / مَايُـزَالْ

/٥/٥//٥ ///٥/ ٥//٥/ ///٥/ ٥/٥/// /٥//٥

فَاعِلاتُن فَعِلاتُن فَاعلن فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَاعِلان

خبن خبن خبن

عندما تأملنا القصيدة وجدناها من (بحر الرمل)، وهذا البحر يوصف بالهرولة كأن الجواهري يريد به السرعة بذكر الأحباب إذ الوقت لا يساعده أن يمشي ببطء، "حتى ليبدو إيقاع الضرب في هذا النوع منتظراً على عجل وكأن بصدمة إسكات الألف بالسكون يمنح هذا البحر عجلة"[١]، فنجد أن التفعيلات (فاعلاتن فاعلاتن) متكررة كأن الجواهري يريد به ركضاً فيتغنى بتلك الكلمات على هذا الوزن، فصدر نوع من الألحان الغنائية المثيرة للنشوة وانسيابها على اللسان[٢] ومعه الآلات الغنائية للطرب، إذ تفعيلات هذا البحر ممتلئة نشاطاً وحيوية معبّرة خير تعبير عن غرضه، وهو "يجود بالفرح"[٣]، وما جاء الردف (الألف) إلا في سبيل احضار هذا المد الإيقاعي ثم احداث رجة موسيقية له بسكون الروي[٤]، مما يتلاءم مع غرض المدح الذي نظم عليه الجواهري.

وهذا لا يعني خلوّ القصيدة من تعابير فنية ذات جمالية خاصة عندما استخدم المحسنات البديعية من جناس وطباق، كما في قوله (جمال، المنال)، الذي له "أثره الظاهر في إحداث التناغم الموسيقي"[٥]، واستخدم النقيضين (ثائر، هادئ)، وهو طباق إيجاب والنقيضين (زائل، ما يزال) وهو طباق سلب مما يدل على إمكانية الشاعر التلاعب بالمفردات وتوظيفها جمالياً كيفما شاء، وهذا حسب مبدئه في نظم الشعر أن لا يكون الشاعر حبيس اللغة ولا يقيد نفسه بالمفردات بل يطوع اللغة كيفما يشاء وبما يناسب غرضه الشعري.

غلبت الأصوات المجهورة المتكرّرة على الأصوات المهموسة في مستهل القصيدة، فجاء المدّ عشر مرات في صوت الميم وتسع مرات في صوت النون، وسبع مرات في صوت الجيم، بينما جاءت الهاء ست مرات، والكاف خمس مرات، وعلى هذا "فإنّ طبيعة بعض الأصوات المجهورة، وشيوعها في النص بشكل واضح، وموقعتها في النص قد أعطى خصوصية في تنغيمه، وانسجامه الموسيقي"، فزيادة الأصوات المجهورة في استهلال القصيدة

١. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص١١٣.

٢. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ت. ط: (١٩٧٠م)، ط١، ج١-٣، ص١٣١.

٣. نايف معروق وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، مصدر سابق، ص١١٧.

٤. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص١١٣.

٥. داحو أسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش نموذجًا، جامعة حسيبة بن بوغلي – شلف، ر. ماجستير، ت.ج: (٢٠٠٩-٢٠٠٨م)، ص٨٢.

وشيوعها، أعطى الخصوصية التي تساعد على تكامل النص وتعاضده، وأضفى موسيقا وانسجامًا في مقدمته الاستهلالية.

كما نرى وجود حروف المد اثنتين وثلاثين مرة، و"هذه الأصوات ذات خصوصية صوتية في ذاتها، وفي أثرها وتأثيرها في موسيقا النص لما فيها من صفات الجهر، ووضوحها الصوتي فهي من أوضح الأصوات، إضافة إلى مساحتها الزمنية التي تساعد على تكامل النص وتعاضده موسيقياً، ونلاحظ شيوع هذه الأصوات (أصوات المد) في قصيدة الجواهري وتوزيعها"[١] في مستهل القصيدة.

لا تظهر هذه التكرار وهي معزولةً عن سياقها "ولا شك في أنّ الاعتبار الإيقاعي في نبر السياق أوضح منه في نبر النظام الصرفي"[٢]، فالمعطيات الصوتية والصرفية تشكل وحدة متكاملة في مستهل القصيدة، فالجواهري لا إراديًا يفرز تكرار تلك الأصوات في مقدمة الأبيات المدحية لما سيظهر معاناته فقد تأثر فيه في مرحلة غربته وهو بعيد عن الأحباب والوطن.

ومن الناحية التصويرية جاء الجواهري بمجموعة من الصور التشكيلية التي تخدم المعنى وتدعمه مثل (بُسطَ النورُ، وَريَاضٌ ضَاحَكَ الزهرَ، وناجَاهَا الخَيَالْ، وسهولٌ كادَ يَعْرُو هَضْبَها، نزقٌ مِنْ صَبْوةٍ لَوْلا الجَلالْ، وَعَلَى البَدْرِ جَمَالٌ مَا يُزَالْ)، فبدأ بالحديث عن جمال الممدوح والجلال والعزة... وختم أيضا في وصف جمال الممدوح؛ لأنّ "النفس الإنسانية مولعة بكل ما هو جميل لذلك تضيق النفس بالصور التقريرية الفجّة الساذجة، أمّا المجاز فهو يكسو الصورة الشعرية جمالا وروعة تجذب إليه النفوس"[٣]، وقد أحسن الشاعر في اختيار الألفاظ في بنيته التركيبية وصوره البلاغية في أبياته الشعرية، مما خلق انسجاماً وتوافقاً مع غرضه الشعري في مستهل قصيدته المدحية.

---

١. حنان محمد حمودة، الأنساق الأسلوبية والبوح الدلالي في قصيدة يا دجلة الخير للجواهري، جامعة الزرقاء، المملكة الأردنية الهاشمية، مج١١، ع٤١، ت.ط: (السنة حادية عشر- حزيران٢٠١٥م)، ص١٣٥.

٢. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ت.ط: (١٩٧٩م)،ط٢، ص٤٧.

٣. حنفي محمّد شرف، الصورة البيانية، دار النهضة، مصر، القاهرة، ص٢٢١. داحو أسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش نموذجًا، مصدر سابق، ص٣٠.

مدح الدكتورة نجاح العطار:

وهي وزيرة الثقافة والإرشاد القومي في سورية آنذاك، وكانت علاقة الجواهري بها وطيدة غير أنه اهتم بها اهتماماً خاصاً؛ لأنها المرأة المثقفة الأديبة مشيداً بمكانتها المرموقة ورافعاً من شأنها للدور المهم التي تقوم به في المجتمع[1]، فألقى القصيدة في الحفلة التكريمية التي أقامتها له في دمشق الدكتورة نجاح أثناء وجوده في سوريا في شهر كانون الأول ١٩٧٨م،[2] وأنشد بحقها.

دلفتُ إليكِ يفضحُني لغوبي * ويسخرُ من شبابيَ والمشيبِ**

يجرّرُ بالذُّبالةِ من سِراجيٍ * ويخنُق ما عهدتِ من اللَّهيب**

وعُجتُ عليكِ فاكهةً ونبعاً * وما أنا بالأكول و بالشَّروب**

مشيت إليك باللطف وهذا اللطف بسبب تعبي وهو الذي بيّن حقيقتي، وهذا التعب سخر من شبابي والمشيب (كبر سني)، وشبه نفسه بالفتيلة وكاد ينتهي لهبه شوقاً اليكِ، وبسببكِ تحول هذا السراج إلى فاكهة ونبع، فتلذذتُ بتلك الأطعمة، حيث يجمع الشاعر بين شبكة من الصور الشعرية التي تعمل في أكثر من سياق ويجعلها بملكته الشعرية داخل رؤية شعرية واحدة، يجعل من مطلعها الشعري آية من آيات الجمال والتفوّق الشعري في استهلال شعري متماسك.

تقطيع الأبيات:

دلفتُ إليكِ يفضحُني لغوبي * ويسخرُ من شبابيَ والمشيبِ**

دلفتُ إلي / كِ يفضحُني / لغوبي ويسخرُ من/ شبابيَ ولْ/ مشيبي

٥///٥// ٥///٥// ٥/٥// ٥///٥// ٥///٥// ٥/٥//

مَفَاْعَلَتُنْ مَفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعَلَتُنْ مَفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ

يجرّرُ بالذُّبالةِ من سِراجيٍ * ويخنُق ما عهدتِ من اللَّهيب**

---

١. سهام كاظم النجم، المرأة في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص١٢١.

٢. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨٢٨.

يجـرْرِرُ بـذْ / ذبــالـةِ مـن / سِراجيٍ ويخْنـُق ما / عهدْتِ منلْ / لـهيـبي

٥/٥// ٥///٥// ٥/٥// ٥///٥// ٥///٥// ٥/٥//

مَفَاْعَلَتُنْ مَفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعَلَتُنْ مَفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ

وعُـجـتُ علـيـــكِ فاكــهــةً ونـبـعاً * ومــا أنــا بالأكـــول و بالــشَّروب**

وعُـجـتُ علـيـ/ ـكِ فاكــهتن / ونـبـعاً ومــا أنـا بلْ / أكـــول و بـشْ / شـرُوبي

٥/٥// ٥///٥// ٥///٥// ٥/٥// ٥///٥// ٥/٥//

مَفَاْعَلَتُنْ مَفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعَلَتُنْ مَفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ

إنّ الوزن له علاقة وثيقة مع الغرض الشعري، فالبحر الوافر المبني على تفعيلة (مفاعلتن) يتكرّر ست مرات في البيت، فأعطى لوناً موسيقياً واسعاً وشاملاً، فالجواهري نظم هذه القصيدة وهو في مرحلة اعتلائه عرش الشعر العربي، فيبين روعة كلماته كأنه يغني ويقول: أنا الشاعر الذي بلغني الكبر والمشيب، ولكن حضرت من أجلك ، فهذا من أهميتك وقدرك وعزتك، لأنني ما أنا بالأكول ولا الشروب، وأيضًا أنا خجلت عندما رأيتك أيّتها العظيمة نجاح؛ فعندما رأيتك خجلت من هيبتك، فكل الأوصاف التي ذكرها الشاعر في فخر الممدوح لا يتسع المجال لبيانها إلا في هذا البحر، فتناسب البحر مع غرض القصيدة تناسباً كلياً وأضاف على استهلال القصيدة جلالاً لغوياً وصورياً وإيقاعياً مدهشاً.

فتكرار صوت (الياء) (٩) تسع مرات صوت (الراء) (٦) ستُ مراتٍ، و صوت (الشين) (٣) ثلاث مرات، وتكرار الصياغات الوزنية المتشابهة نحو: (لغوبي، شبابي، المشيب، سراجي، الشروبِ)، إنّما دلّ على " إيصال الفكرة والتأكيد عليها في ذهن المتلقي"[١]، فالجواهري لم يكرّر كلامه إلا من أجل الإشادة والافتخار بالممدوح، و"تأكيد مكانته"[٢] عنده.

١. فيصل حسان الحولي، التكرار في دراسات النقدية بين الأصالة والمعاصر، تح: إبراهيم البعول، جامعة مؤته، ت.ط: (٢٠١١م)، ص٢١.

٢. حمدي، قضايا أدبية ومذاهب نقدية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ت. ط: (٢٠٠٨م)، ط١. أميرة عربي، جماليات التكرار، مصدر سابق، ص٣٠.

وكذلك لم يخل النص من المحسنات البديعية التي تضاعف من الطاقة الإبداعية للأبيات الاستهلالية، فجاءت المطابقة بين الاسمين: (شبـابيَ والمـشيبِ) وهي طباق إيجاب، لأنهما ضدان، فأعطى للمطلع صياغة جميلة ورونقاً فريدا، مما تطرب له الأذن ويرقّ له القلب.

أمّا من الناحية التركيبية فنجده أحدث التقارب الجمالي في المعنى بين (سراجي، واللهيب)، والتضاد بين (شبـابيَ والمـشيبِ)؛ فجعل القصيدة أكثر ترابطاً وتماسكاً.

ومن الناحية التصويرية والبلاغية، جاء قوله:

يجـرّرُ بالـذُّبــالـةِ مـن سِراجيٍ * ويخنُـق ما عهدتِ من اللَّـهيـب**

إذ شبّه الشاعر نفسه بالفتيلة التي كاد أن ينتهي لهبها شوقاً إلى الممدوح، فالألفاظ الجميلة تناسب مقام المديح الذي جاء به الجواهري في مطلع القصيدة، هذا التشبيه الذي يرتقي بالشعر ويؤدي دوراً جمالياً مؤثراً في استهلال القصيدة.

بهذا يكون الجواهري قد استنفد غرض المديح في كل ما يحيط به من بشر لهم في قلبه وذاكرته وحلمه أهمية كبيرة، وقد استثمر كل طاقاته الشعرية الإبداعية في استهلالات هذه القصائد تعبيرًا عن أهمية المطلع الشعري في القصيدة، فهو سليل الشعراء العرب الكبار في تاريخ الشعرية العربية على مستوى الأغراض الشعرية كافة.

المبحث الثالث: مدح الشعراء والكتاب

المطلب الأول:مدح شعراء العصر العباسي

(المتنبي، أبو العلاء المعرّيّ)

تأثر الشاعر الجواهري بمجموعة من ألمع شعراء العصر العباسي ولاسيما (المتنبي وأبو العلاء المعرّيّ وأبو تمام الطائي والبحتري)، فكان من الطبيعي أن يكون لهم حصة ونصيب من شعر الجواهري، بل خصص لهم قصائد مختلفة لأغراض متنوعة،[1] لأنه كان يراهم المصدر والمعين الذي لا ينضب لكل ظامئ ولأنهم بنوا مجداً من الإرث الأدبي الذي لا يتكرر، وكان لتأثير المتنبي الحصة الأكبر في شعر الجواهري.

مديح الشاعر أبي الطيب المتنبي:

هناك أكثر من وشيجة وخصلة تجمع بين شاعرنا الجواهري والشاعر (المتنبي)، فبدأً من مكان الولادة التي كانت (الكوفة) وقربها من ابن النجف الجواهري، ناهيك عن ترابط وتشابه بينهما في طول النفس الشعري وغنى المفردات الشعرية، وأيضاً قوة الملاحظة والاعتزاز الشديد بالنفس، وعلو الهمة والمطامح كل ذلك كان كفيلا بتقريب المسافات بينهما على الرغم من التباعد بينهما على مستوى الزمن التاريخي،[2] ففي قول المتنبي ما يحيل على هذا المعنى:

وإذا كانتْ النفوسُ عِظاماً تَعِبتْ في مرادُها الأجسامُ

لذا فكان هناك تشابه كبير بينهما خلافا للقدر الذي حل بالمتنبي كي لا يعمر أكثر من خمسين خريفا إثر قتله وهو في أوج عطائه ومجده الشعري بحيث عمّر ما بين (٩١٥-٩٦٥م)، وشاعرنا الجواهري ناهز قرنا من الزمن واستنزف كل مستجدات إبداعه الشعري،[3] وبسبب

---

١. زاهد محمد زهدي، الجواهري صناجّة الشعر العربي في القرن العشرين، دار القلم، دمشق، ت.ط: (١٩٩٩م)، ط١،ص٢١٢.

٢. وعد الله عبد الحميد يوسف، الرثاء في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص٨٨.

٣. زاهد محمّد زهدي، الجواهري صناجّة الشعر العربي في القرن العشرين، مصدر سابق، ص ٢٣٨-٢٣٩.

هذا التشابه أدى إلى ذكر اسمه أكثر من مرة بل خصص قصيدتين لمدحه، وذكر فيها محاسنه وخصاله كي لا يُنسى على مر الأجيال وهذا هو المدح الحقيقي، وكانت الأولى بعنوان (الشاعر الجبار)[1] وقد نظمها عام (١٩٣٥م) في ذكرى ألفية المتنبي وكان مطلعها:

وُلـــدَ الألـمعيُّ فالـنَجمُ وَاجِـمْ * بَـاهـتٌ مِـن سُطوعِ هَذا المُـزاحـمْ**
أتُـــرى عـــالمَ السمـوات ينحـطُّ * جـلالًا عـن واطـئـات العـوالـــمْ**
أم تـظُـن السـماء فـي مـهرجـانٍ * لقـريـب متـن الـملائـك قـادمْ**
أم تُرى جـاءت الشـياطينُ تختـصُّ * بـروح مـشـكـك مـتـشـائمْ**
كـيفـمـا شـاء فـلـيـكـنْ إن فـكـرًا * عـبقـريًّا عـلـى الـمَجرة حـائمْ**

قَال نَجـمٌ لِآخـرٍ: لَـيتَ أنِّـي * لِـثَـرى الـكُـوفـةِ الـمعُطّرِ لاثـمْ**
ولِـبـيتٍ أنَـارهُ عَبقـريّ * لـم ينـوَّر بمثـلهِ الأُفـقُ خَـادمْ**
لـيتَ أنّـي بَـريـقُ عَـينـيـهِ أو أنّي * لِنـورِ الـقَـلـبِ الـمُشِـعِّ مُـقـاسـمْ**
أيُّـهـا الـكَـوكـبُ الـجَديدُ تَـخَـيّـرْ * نـي إذا ارتـحتَ بسمةً فـي المبَاسـمْ**

فوضع شاعرُنا الجواهري الشاعرَ (المتنبي) في مطلع قصيدته مصاف النجوم، ونجوم السماء تتساءل وتتحاور فيما بينها عن هذا النجم الغريب الذي شذّ عن مساراته وطبائعه، حيث ولد في الأرض، بينما كانت النجوم تولد في السماء، وفي أعماق المجرات، ولكنه آثار مع ذلك كل هذا الإعجاب في عالمها الساحر البعيد، ويعتز الجواهري في الأبيات الأولى بأنه ولد بالقرب منه، ولم يتغافل عن دور مدينة (حلب) التاريخي وأميرها (سيف الدولة الحمداني) بما صاغه أبو الطيب في أعظم ملاحمه الشعرية في بلاط الأمير العامرة بالشعراء[2].

تقطيع الأبيات:

وُلـــدَ الألـمعيُّ فالـنَجمُ وَاجِـمْ * بَـاهـتٌ مِـن سُطوعِ هَذا المُزاحـمْ**

ولدلألْ / معييفن / نجمواجم باهينمن / سطوعها / ذلمزاحم
٥/٥/// ٥//٥// ٥/٥//٥/ ٥//٥// ٥/٥//٥/

١. القيت نيابة عنه في المهرجان الكبير في دمشق عام (١٩٣٥ م) في ذكرى الالفية للمتنبي، (وعد الله عبد الحميد يوسف، الرثاء في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص٨٨).

٢. المصدر السابق، ص٨٩.

فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

خبن خبن خبن

وقد استخدم الشاعر (البحر الخفيف) هو بحر فيه إجلال وهيبة ووقار ليلائم جلال الممدوح وعظمته.

ففي استهلال القصيدة جاء الجواهري بتصوير بيانيّ فيه جمالية عالية، فحين قدم المتنبي إلى الدنيا فالنجوم سكت ضوؤها وخفت نورها من شدة ضياء الممدوح الذي يزاحم النجوم بارتفاعه، فالعالم العلوي يكاد ينزل إليه إكباراً وإجلالاً واحتراماً، أو ربّما أنّ السماء فرحت بمقدمه إلى الدنيا فقام مهرجان كبير فيها...أم إنّ الشياطين خافت من روحه الطاهرة لأنها ستقهرهم.

ونلاحظ التلوين في الأساليب البيانية في مستهل القصيدة ما بين إنشائي وخبري، فقد بدأ الشاعر في البيت الأول بأسلوب خبري ثم انتقل في البيت الثاني إلى أسلوب إنشائي بصيغة الاستفهام، ثمّ كرّر أسلوب الإنشاء الاستفهامي في البيتين الثالث والرابع ثمّ أتى بأسلوب خبري في البيت الخامس، هذا التلوّن الأسلوبي في القصيدة يكسب القصيدة جمالا وعذوبة وتشويقاً، ويبعد الملل عن السامع.

ولقد اختار الشاعر كلمات مناسبة لغرض المديح فيها رفعة وسموّ؛ وذلك لسموّ قدر الممدوح، ومنها (الألمعي، النجم، سطوع، السموات، جلالا، الملائك....الخ)، هذه الألفاظ تناسب سياقاتها، وهي في إطار المديح مناسبة وملائمة.

ومن الناحية الإيقاعية نجد تكرار صوت (الميم) الأغن (الألمعي، فالنجم، واجم، من، المزاحم، عالم، السموات، العوالم، أم، مهرجان، من، قادم)، وكذلك فالقافية كانت (الميم) الساكنة وهي توحي بسعادة وفرح عند النطق بها ساكنة، وفيها كذلك نبرة الإعجاب والإكبار.

ونلحظ الجناس الناقص بين لفظتي (فالنجم)، (واجم) هذا الجناس الذي يضفي موسيقا داخلية عذبة تستسيغها الآذان.

كما أنّ للمدود دوراً في إضفاء جو الهيبة والرهبة على النص (واجم، باهت، سطوح، هذا، المزاحم، عالم، السموات، جلالا، ...إلخ)، فقد كثر المدود ولاسيما مدّ الألف الذي يضفي جواً من القوة في التراكيب والتعابير العذبة.

ونلحظ أيضاً تكرار صيغة اسم الفاعل (قادم، حائم..) وصيغة اسم المفعول (المزاحم، متشائم..)، مما يدل على إيثاره استخدام هذه الصيغ، وهذا يتوافق مع شخصية الشاعر الفعالة، ذات التأثير والتواجد الشعري الباهر دائماً، إذ كان ذا دور مؤثر في الأحداث السياسية التي شهدها عصره، ويدل اختياره الشعري النوعي للكلمات أنه كان نابعاً من تجربته العميقة في الحياة، فالجواهري يعبّر في اختياره للمفردات النوعية في مستهل قصائده عن صدقه الفني، حيث إنّ اختيار الألفاظ جاء تلقائيا من نفسه وبنيات أفكاره، لكنها مع ذلك فقد جاءت من ذخيرة لغوية واسعة وعميقة اكتسبها من قراءاته وحفظه للقرآن والشعر العربي القديم.

أما القصيدة الثانية التي خصها الجواهري لمديح (المتنبي)، فكانت في عام (١٩٧٧م) وتحت عنوان **(فتى الفتيان)**،[١] وتميزت هذه القصيدة بمطلعها القوي والمتماسك في قوله:

تَحدَّى الموتَ واخْتزلَ الزَمانا * فَتى لَوّى مِن الزَمنِ العِنانا**
فَتى خَبطَ الدُنى والنّاسُ طُرّاً * وآلى انْ يكونَهما فَكانا**

وفي البيت الثاني من القصيدة جمع الجواهري وبحساسية شعرية عالية (الدنى) بدلا من (دنيا واحدة) وبين (الناس) و(طرا) وبقوة خارقة قال (كن فيكون)، فجعل المتنبي وكأنه مخلوق عجيب ومنفرد عن أقرانه، فتختلف هذه القصيدة عن الأولى بمطلعها الغزير بالمعنى وعظيم الدلالة، وكذلك اختلفت وجهة نظر الجواهري أيضاً عن (الكوفة) و(حلب) لأن الثانية فتحت ذهن الشاعر وكانت كالوردة في كمائمها، بينما ظلت الأولى أي: (الكوفة) هي الأولى؛ لأنه من بلد يرويه الرافدان فقال[٢]:

فيا بنَ الرافدَينِ ونِعمَ فخرٌ * بأنَّ فَتى بَني الدُنيا فَتانا**

تقطيع الأبيات:

تَحدَّى الموتَ واخْتزلَ الزَمانا * فَتى لَوّى مِن الزَمنِ العِنانا**

تَحدْدلمو/ تَوخْتزلَزْ / زمانا فَتا لَوْوا / مِنزْزمنِلْ / عِنانا

//٥///٥ //٥///٥ //٥/٥/٥ //٥///٥ //٥/٥

١. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٨١٥. ألقى الشاعر قسما منها في الأمسية الشعرية ببغداد بمناسبة مهرجان المتنبي عام (١٩٧٧م).

٢. زاهد محمّد زهدي، الجواهري صناجّة الشعر العربي في القرن العشرين، مصدر سابق، ص٣٤٣.

مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن	مفاعلْتن	مفاعلتن	فعولن
		قطف	**عصب**		**قطف**

فَتى خَبطَ الدُنى والنّاسُ طُرّاً * وآلى انْ يكونَهما فَكانا**

فَتا خَبطَدْ / دُنا ونْنا / سُطُرْرن			وئالا انْ /	يكونَهما /	فَكانا
٥///٥//	٥/٥/٥//	٥/٥//	٥/٥/٥//	٥///٥//	٥/٥//
مفاعلتن	مفاعلْتن	فعولن	مفاعلْتن	مفاعلتن	فعولن
	عصب	**قطف**	**عصب**		**قطف**

هذه القصيدة من عيون شعر الجواهري، وهي قصيدة من (البحر الوافر) التام، وهو بحر غنائي موسيقاه شديدة العذوبة، عظيمة الطرب، وهو مقطوف العروض والضرب غالباً، ويدخل زحاف العصب على هذا الضرب بكثرة، وهو زحاف حسن على مفاعلتن فتتحول إلى مفاعلْتن بتسكين الخامس، فلم يدخل الشاعر الزحافات القبيحة، كالعقل والنقص، في هذا الوزن؛ مما يظهر لنا أنّ الشاعر في حالة نضج ملكته الشعرية وتحكمه في إيقاعه.

وجاء بقافية نونية بعدها مدّ ألف، والنون حرف أغنّ يساعد على التطريب لاسيما وأنه حرف خيشومي.

وإذا ما ابتدأنا بالحديث عن الإيقاع الداخلي؛ فإننا نجد الجواهري قد كرّر بعض الألفاظ، والتكرار يضفي عذوبة في السماع عند المتلقي، لقد كرّر لفظ (الزمانا) فأتى بالشطر الثاني بلفظ (الزمن)، وكرّر لفظ (الفتى)، وكرّر جذر (كون) في الشطر الثاني من البيت الثاني (يكونهما فكانا) وهو من جناس الاشتقاق، وانظر إلى جمالية الجناس بين (الجن) و(الجنانا) في البيت الثالث، وكذلك إلى جمالية الجناس الاشتقاقي بين (الفاتنان) و(افتتانا)، وكذلك فقد كرّر لفظة (عبقري) في البيت الثالث وأتى بلفظ (عبقري) في الشطر الثاني، كلّ هذا التكرار في مستهل قصيدته يضفي روعة وبهاءً على الإيقاع وعذوبة في أذن السامع.

أمّا من الناحية البنائية فالشاعر يستخدم ألفاظاً غاية في القوة والجلال بما يناسب شعر المديح، فهو يمدح شاعر العربية الأبرز أبا الطيب مالئ الدنيا وشاغل الناس، ومن تلك الألفاظ المناسبة (تحدّى، لوّى، خبط، آلى...)، كلّ هذه أفعال تدل على قوة الممدوح، فقد دوّخ بأدبه العالم وتحدى الزمن حتى إن الجن شكّوا هل هو من وادي (عبقر) فقد أحسن الشاعر سبك الأبيات بجزالة وقوة ومتانة تركيب لا مثيل لها ولا نظير.

ومن الناحية التصويرية والبلاغة، فكعادته كان الجواهري مغرقاً بالصور والاستعارات والتشابيه اللطيفة البديعة واقرأ معي: (تحدى الموت) فهذه استعارة مكنية شبه الموت بإنسان فحذف المشبه به، وكذلك قوله: (لوى من الزمن العنانا) استعارة مكنية جعل للزمان عناناً ولوّى عنانه فصار الزمان كالفرس وهو يركبه، وقوله (خبط الدنى) فيها استعارة أيضا، وفي قوله: (أراب الجن إنس عبقري) صورة تخييلية بديعة فالشاعر جعل الجن يعجبون من قوة بيانه حتى ارتابوا فيه فتخيَّل حديثهم وريبتهم فأعمل خياله في هذه الصورة البديعية.

إنّ قصيدة (فتى الفتيان) بلا أدنى شكّ من عيون الشعر العربي – قديمه وحديثه – لما انطوت عليه من قوة في البيان وسحر في الداء وجمالية في التركيب، ولاسيما استهلال القصيدة حيث حشد فيه الجواهري كل ما يملك من طاقة شعرية فذّة على مستوى التعبير اللغوي والتشكيل الصوري والفضاء الإيقاعي الخارجي والداخلي.

مديح أبي العلاء المعرّيّ:

كان من هؤلاء الشاعر العباسي الذين أعجب بهم الجواهري وامتدحهم (أبو العلاء المعرّيّ) الذي كان له التأثير المباشر على شعر الجواهري، فنظم قصيدة في مدحه من خلال مشاركته في مهرجان أقيم له في دمشق بينما كان هو مقيماً في الشام، وتعد القصيدة من أعمدة وبدائع شعره وعنونها باسم الشاعر "أبو العلاء المعري"[١] في عام ١٩٤٤م، واستهلها بمطلع يوصف بأنه من أروع مطالع القصائد، حيث قال[٢]:

قِفْ بالمَعرّةِ وامسَحْ خَدَّها التّـربا * واستَوح مَن طوَّقَ الدُّنــيا بما وَهَبا**
واستــوحِ مَنْ طبّب الدنيا بحكمته * ومَنْ على جُرحها مِن روحه سكبا**
وسائلِ الحُفرة المرموقَ جانِــبها * هل تبتغي مطمعًا أو ترتجي طـلبا**

يا بُرْجَ مَفْخَرةِ الأجداثِ لا تَـهني * أنْ لم تكـوني لأبراجِ السَّما قُطَبا**
فَكـلُّ نَجمٍ تَمنَّى فـي قـرارتـــهِ * لو أنَّــه بشُـعاعٍ مِــنكِ قَد جُــذبا**

١. وعد الله عبد الحميد، رثاء في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص١٠٢.

٢. محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٣٣٤.

بدأ الجواهري وقوفه في المعرّة مدينة أبي العلاء يبكي الأطلال والبيوت التي عفا عليها الزمن حيث يطلب من القارئ أن يتذكر حكمة أبي العلاء التي أطبقت على آفاق الدنيا بشرقها وغربها، ويشير إلى أنّ صاحب هذه الدار انتشر علمه وشعره في أرجاء الدنيا كلها بما وهبه الله له من قوة الشعر وقوة الحكمة والفلسفة، ويكرّر قوله إنّ صاحب هذا الدار فاضَ على الدنيا حكمة وفضلا وأدبا.

وبما أنّ الجواهري جعل المتنبي نبراسًا وشبهه بالنجم الساطع في السماء ترمقه الكواكب حاسدة سطوعه الباهر، فإنّه جعل الحفرة التي تضم رفات المعرّي مركز جذب تتمنى أن تجذب إليه الكواكب[1].

تقطيع الأبيات:

قِفْ بالمَعرّةِ وامْسَحْ خَدَّها التّـربا * واستَوح مَن طوَّقَ الدُّنـــيا بما وَهَبا**

قفبلمعر/ رةوم/ سخددهت/ تربا وستوحمن/ طوْوَقدْ/ دُنيا بما / وهبا

/٥//٥/٥ /٥/// /٥//٥/٥ /٥/// /٥//٥/٥ /٥//٥/ /٥//٥/٥ /٥///

مُسْتفْعِلن فَعِلُنْ مُسْتفْعِلن فَعِلُنْ مُسْتفْعِلن فَاعِلُنْ مُسْتفْعِلن فَعِلُنْ

خبن خبن خبن

واستـوحِ مَنْ طبّب الدّنيا بحكمته * ومَنْ على جُرحها مِن روحه سكبا**

وستوحمن/ طبْببدْ/ دنيابحكْ/ متهي ومنعلا/ جرحها/ منروحهي/ سكبا

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥/// /٥//٥/ /٥//٥/ /٥//٥/٥ /٥///

مُسْتفْعِلن فَاعِلُنْ مُسْتفْعِلن فَعِلُنْ مُتفْعِلن فَاعِلُنْ مُسْتفْعِلن فَعِلُنْ

خبن خبن خبن

وسائل الحُفرة المرموقَ جانِـبها * هل تبتغي مطمعا أو ترجي طـلبا**

وسائللْ/ حفْرتلْ/ مرموقجا/ نبها هلتبتغي/ مطعمن/ أوترتجي/ طلبا

//٥//٥ /٥//٥ /٥//٥/٥ /٥/// /٥//٥/٥ /٥//٥/ /٥//٥/٥ /٥///

مُتفْعِلن فَاعِلُنْ مُسْتفْعِلن فَعِلُنْ مُسْتفْعِلن فَاعِلُنْ مُسْتفْتعِلن فَعِلُنْ

خبن خبن خبن

يا بُرْجَ مَفْخَرةِ الأجداثِ لا تَـهنى * أنْ لم تكـوني لأبراجِ السَّما قُطَبا**

---

١. وعد الله عبد الحميد، رثاء في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص١٠٢.

يابرجمف/ خرتل/ اجداثلا/ تهنا أنلمتكو/ نيلأب/ راجسسما / قطبا

٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥/٥/ ٥/// ٥///

مُسْتفْعِلن فَعِلُنْ مُسْتفْعِلن فَعِلُنْ مُسْتفْعِلن فَعِلُنْ مُسْتعِلن فَعِلُنْ

خبن خبن خبن

فَكلُّ نَجمٍ تَمنَّى فـي قـرارتـــهِ * لو أَنَّــه بشُـعاعٍ مِــنكِ قَد جُــذبا**

فكلْلنج/ منتمن/ نافيقرا/ راتهي لوأننهو/ بشعا/ عنمنكقد/ جذبا

//٥// ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/ ٥/// ٥//٥/٥/ ٥///

مُتفْعِلن فَاعِلُنْ مُسْتفْعِلن فَاعِلُنْ مُسْتفْعِلن فَعِلُنْ مُسْتعِلن فَعِلُنْ

خبن خبن خبن

ومن المقطوعات السابقة على وفق تقطيعها تبيّن أنّ زحاف الخبن في الحشو والعروض والضرب له توازن إيقاعي، فأحدث انتشاراً في كل الأبيات الاستهلالية، ولم يورد الجواهري زحاف الطي في الأبيات السابقة؛ لأنه "تغيّر شاذ غريب في حشو تنفر منه الأذن ولا تكاد تستغيه"[١]، وقد أجاد الجواهري في مستهل القصيدة في مدحه للمعرّيّ بأسلوب جزل وألفاظ واضحة بعيدة عن الغموض تنسجم مع الوزن البسيط انسجاماً تاماً.

وجاء بالقافية المطلقة وحرف الروي الباء، وصوت الباء من حروف القلقلة تحدث نوعاً من صدى ترنيمة إيقاعية تضيف على الوزن طاقة متجددة استطاع توظيفها لخدمة غرض الشعري لتكسبه قيمة مضافة.

من الناحية الإيقاعية نجد تكرّر صوت (الهاء) عشر(١٠) مرّات، وصوت (التاء) عشرة (١٠) مرّات أيضا، و(السين) ست (٦) مرات، و (الحاء) ست (٦) مرات، و(القاف) ست (٦) مرات، و(الطاء) خمس (٥) مرات، جميع هذه الأصوات من الأصوات المهموسة التي له دور مهم في البناء الموسيقي، وقد شكلت إيقاعاً يتميز بعمق المعنى في غرض القصيدة بإبراز العواطف بشكل واضح وموقّع، فمثلًا صوت (السين) "صوت صفيري رخو مهموس منفتح فموي"[٢] ليبوح بإحساس عميق تجاه الممدوح وليجعل له مكانة خاصة في قلبه مهما باعده

١. ناصر لوحيشي، مفتاح الوزن والقافية، دار الهداية، قسطنطينية، ت.ط: (٢٠٠٢م)، ص٦٥.

٢. مصطفى حركات، الصوتيات الفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، ص١٠٠.

الزمن عنه، وفيه شيء من الرخاوة وهي تتساوق إلى حدّ كبير مع تلك المشاعر، وكذلك صوت (الهاء) وهو "حرف حنجري رخوة مهموس منفتح فموي"[1] وقد جاء جرسه الصوتي متوافقًا مع الحالة النفسية للشاعر في غرضه المدحي أيضًا.

أمّا أصوات (التاء) و(القاف) و(الطاء) وهي من الأصوات الشديدة أيضًا، فعرّفه إبراهيم أنيس أنه "التقاء أعضاء النطق في أحد مناطق جهاز النطق فلا يسمح بمرور الهواء لحظة قصيرة من الزمن، بعدها ينفصل العضوان فيندفع الهواء المحبوس فجأة ويحدث صوتًا انفجاريًا"[2] فالحالة الشعورية للجواهري تتمثل هنا في بعض الشدة من دون وعي منه، وأدّى ذلك إلى التنوع الصوتي والموسيقي وكشف عن بعض الجوانب الدلالية التي تثيرها المميزات الصوتية، وصنع الانسجام بين الأصوات والمعاني على نحو متكامل.

كذلك تكرّرت الألفاظ من مثل (استوح) مرّتين و(مَنْ) مرّتين أيضا، وتكرّرت لفظة (الدنيا) مرّتين كذلك، "وللتكرار أغراض عديدة فمن أغراضه تقرير المعنى في النفس"[3]، فضلاً عن الإضافة الإيقاعية الواضحة التي يحققها التكرار حين تكون ثمة حاجة له.

ونرى الشاعر قد أتى بكلمات فيها مدود توحي بالأسى وكأنه في ترجٍ للصوت كمثل الصراخ (التربا، الدنيا، بها، وهبا، الدنيا، على، جرحها، سكبا، سائل، المرموق، جانبها، تبتغي، ترتجي، ....) كما نجد مدّ الياء المتولد عنه إشباع الهاء في (حكمته)، بما ينسجم ويتوافق مع مدّ الياء المتولد من إشباع الهاء في (روحه) في الشطر الثاني، ثم في البيت الرابع يخاطب برج مفخرة الأحداث فتكرّرت كذلك المدود وكأنها كانت تبكي فيقول لها: (ولا تهني) وكأنه يُطيل الصراخ ويهدئ من روعها، وهذه المدود توحي بشدة البكاء وكأنّه نحيب وعويل...

ومن أمثلة الجناس الناقص قول الشاعر: (تبتغي، ترتجي) وهذا الجناس يضفي إيقاعاً وموسيقا على النص تروق له الآذان.

كما نلحظ التوافق الصوتي بين قوله: (هل تبتغي مطعمًا)، و(أو ترتجي طلبًا) ففي كل قسم من هذين القسمين ثلاث كلمات مما يضفي انسجاماً وإيقاعاً، وجاء في معجم المصطلحات

---

١. مصطفى حركات، الصوتيات الفونولوجيا، مصدر سابق، ص١٠٧.

٢. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبو الأنجلو المصرية، القاهرة، ت.ط: (١٩٧١م)، ط٤، ص٢٣.

٣. جعفر السيّد باقر الحسيني، أساليب المعاني في القرآن الكريم، مطبعة بوستان، تهران، ط٣، ص٤٩٧.

اللغوية والأدبية "التوافق هو الانسجام والاتفاق بين الأصوات في كلمات متتالية"[١]، و"التوافق مفهوم جمالي له أثر إيقاعي في النص الأدبي تعشقه الأذن وتطرب له"[٢].

ونلاحظ أيضًا في القصيدة تلاحق أفعال الأمر (قف، امسح، استوح، استوح، سائل) فهو يخاطب السامع ويطلب منه البكاء والوقوف بإجلال واحترام، وتلاحق الأمر هنا يؤكد على أهمية المكان الذي يريد الشاعر من القارئ الواقف استنطاقه أمام هذه الأبنية القديمة التي ترعرع بينها الممدوح، إذ تلوّنَ الأسلوب وتنوّعَ ما بين الإنشاء والخبر، ولكن أسلوب الإنشاء غلب بكثرة الأمر وأسلوب الاستفهام (هل يبتغي)، والنهي (لا تهني) ثم يأتي أسلوب الخبر (فكل نجم تمنى في قرارته....) هذا التلوّن في الأسلوب يعطي النص جمالية أدبية ومتعة ذوقية، ويشدّ انتباه القارئ، ويُبعد عنه الملل والسآم في عملية التلقّي.

وإذا نظرنا إلى الجانب التركيبي نرى أنّ الشاعر قد أحسن من استخدام اللفظ المناسب الموحي بما قصدت إليه القصيدة وهو غرض المديح، فقد أتى بألفاظ جزلة قوية مناسبة للسياق، ثمّ اختار ألفاظاً تناسب المديح وعبارات غاية في الروعة من مثل (من طبب الدنيا بحكمته)، ومثل (يا برج مفخرة الأجداث)، هذه التراكيب قوية وجزلة وتؤكد وصول المعري إلى قمة المجد الشعري الذي ابتغى الجواهري إظهاره في مديحه.

ثمّ جاء بتصوير فني في قوله:

(فَكلُّ نَجمٍ تَمنَّى فـي قـرارتـــهِ * لو أَنَّــه بشُـعاعٍ مِــنكِ قَد جُــذبا)**

فهو يجعل المعرّيّ أصل النور الذي يشع منه الضياء حتى إنّ النجوم تمنت أن تقتبس من نوره لشدة تنوَّره، إذ قلبَ الصورة، فبدلا من أن يقول: إن المعري أخذ نوره من الكواكب جعل الكواكب هي التي تأخذ النور منه.

---

١. علية عزت عياد، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، دار المريخ، الرياض، ت.ط: (١٩٨٤م)، ط٤، ص٨٣.

٢. عماد الدين غياث دحدوح، جماليات التناسب الصوتي والجرس الموسيقي في القرآن الكريم، ر. ماجستير، جامعة حلب، ت.ج: (٢٠١٢)، ص١٨٤.

إنّ الجواهري في قصيدته المديحة الرائعة لشاعر كبير من شعراء العصر العباسي إنّما يريد أن يقول على نحو ما أنّه سليل هذا الشاعر، كما فعل قبل ذلك مع أبي الطيب المتنبي، فالمتنبي والمعري من أبرز شعراء هذه الحقبة الزمنية، إن لم يكونا من أبرز شعراء العربية على مرّ العصور، فالجواهري حينما يمتدح شاعراً كبيراً فإنه يكبر به، لذا فإنّه يولي استهلالاته الشعرية في مثل هذه القصائد المدحية أهمية كبيرة من أجل لفت انتباه المتلقي وشدّه نحو متابعة القصيدة والإعجاب بها والاندهاش بقيمتها الفنية والتعبيرية.

المطلب الثاني/ مدح الشعراء الأحيائيين

(حافظ إبراهيم، وأحمد شوقي)

بما أنّ الجواهري في شعره "وطني لا إقليمي ولا قومي ولا عراقي، وإنساني لا شعوبي"[1]، فإن لم يقتصر في مدائحه الشعرية على أقرانه من الشعراء في وطنه العراق بل تجاوزت مدائحه ذلك وامتدت لتشمل الوطن العربي وأكثر، فهو يرى بأن فقدان هؤلاء الأفذاذ ليس خسارة لأوطانهم فحسب بل للوطن العربي والعالم ككل.

مديح (حافظ إبراهيم) الشاعر المصري المجدد:

ففي عام (١٩٣٢م) اهتز وجدان الجواهري من الأعماق بعد رحيل عَلَمين من رواد الشعر العربي المعاصر وهما (حافظ ابراهيم) و(أحمد شوقي) في نفس العام، فرثى كل واحد منهما بقصيدة رائعة؛ لأن الفاجعة كانت أليمة ومؤثرة على كل شاعر في الوطن العربي ومنهم شاعرنا الجواهري،[2] فخص الجواهري قصيدة خاصة لرثاء الشاعر (حافظ إبراهيم)،[3] والقصيدة باسم الشاعر المرثي وكان مطلعها:

نَعَوا إلى الشِّعرِ حُـرًّا كان يَرعـاهُ * ومَن يَشُقّ على الأحرارِ مَنعـاهُ**

أخنى الزمان على ناد "زها" زمنًا * بحـافظٍ واكتسي بالـحزن مغناه**

واستُدرج الكوكب الوضاءُ عن أفق * عالي السنا يُخسرُ الأبصار مَرقاه**

أغزز بأنّـا افتـقدنـاه فـأعوزنـــا * وجه طليق وطبـع خـف مـجراه**

وأن ذاك الخـفـيـف الـروح يـوحشه * بـيـت ثـقـيـل عـلى الأحياء مثواه**

ونلتمس في استهلال القصيدة انتماء الشاعر إلى الموروث القديم في لغته وصوره، حيث لم يحاكِ النماذج القديمة في استحضار قوالب الصور الموروثة في الشعر العربي، بل عارض المحدثين من شعراء عصره، وهذا ما نستشفه في رثائه لـ (حافظ إبراهيم)؛ لأنه سار

---

١. عبد الكريم الدجيلي، الجواهري شاعر العربية، مصدر سابق، ج ١، ص ٤٩.

٢. زاهد محمّد زهدي، الجواهري صناجّة الشعر العربي في القرن العشرين، مصدر سابق، ص ٣٥٤.

٣. نظمت في وفاته ونشرت في جريدة العراق، العدد (٣٧٩٩)، ت،ط: (١٩٣٢م).

على منهجه الشعري الخاص وعارضه في إحدى قصائده،[1] فالقصيدة كانت في أعلى مراتب الشعر جودة وتعبيراً مقارنة برثائياته الأخرى.

جاء الشاعر بمرثيته على (البحر البسيط)، وهذا البحر يستوعب القدر الكبير من المعاني وهو بحر موسيقاه جميلة عذبة.

كانت القافية الهائية المضمومة متناسبة مع غرض الرثاء فكأنها زفرة الحزن التي تخرج من داخل الحشا ومن القلب فتحرق الأنفاس، لأنّها زفرة حارّة ممزوجة بالألف فـ (الهاء) مخرجها من داخل الحلق بل من أقصاه، والحزين دائماً ما يطلق زفرات الحزن فالقافية كانت مناسبة للرثاء.

ومن الموسيقا الداخلية نلحظ في البيت الثاني صوت الزاي الذي فيه صفير يتكرّر كثيراً وكأن الكلمات تئنُّ حتى تصدر صفيراً مؤلماً مقترناً بحزن شفيف، فانظر كيف وردت الزاي في أربع كلمات من البيت الثاني (الزّمان، زها، زمناً، بالحزن).

ومن الموسيقى أيضًا تكرار جذر بعض الألفاظ، ففي بيت الأول كرّر جذر لفظة (حرّ) (حراً، الأحرار)، وفي البيت الثاني جذر لفظة زمن (الزمان، زمناً) وهذا ما يسمى بجناس الاشتقاق وهو ما اشترك فيه لفظان في جذر الثلاثي نفسه.

كما أنّ كثرة المدود في هذا النص الحزين المؤثر لها إيحاءاتها بإطلاق أنّات وزفرات الألم والندب والبكاء على المفقود.

ومن الناحية البنائية للألفاظ وسبكها عند الجواهري دائماً يتآلف المعنى والمبنى ويختار الألفاظ المناسبة في سياقاتها، ففي سياق الرثاء نراه يكثر من وصف الفقيد بالرقة والسمو وكأنّ ذلك غدا سمة في أشعار الرثاء عنده من مثل قوله: (واستدرج الكوكب الوضاء عن أفق)، (عالي السنا)، ودائماً ما يصف الممدوح أو الفقيد الميت بأنه زاحم النجوم والكواكب وذلك لعلوّ شأنه.

ومن الألفاظ التي تناسب مقام الحزن (نعو، أخنى الزمان، اكتسب بالحزن، مرقاه، افتقدناه ...إلخ).

١.علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، "اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج"، منشورات وزارة الاعلام العراقية، ت.ط: (١٩٧٥م)، ص٢٧٥.

أما من الناحية التصويرية والبلاغية، فالجواهري شاعر البلاغة والتصوير بلا منازع فلا يكاد يخلو بيت عنده أو حتى شطر من تصوير أو تشبيه أو استعارة أو مجاز أو كناية، فانظر إلى جمال الاستعارة المكنية في قوله: (أخنى الزمان)، (اكتس بالحزن)، وانظر إلى جمالية التشبيه في البيت الثالث (واستدرج الكوكب الوضاء عن افق عالي السنا...)، وتأمل جمال التصوير والاستعارة حين يجعل الزمان يزهو بحافظ إبراهيم، فالزمن يزهو بشعره وأدبه لقوته وجمال بيانه..

مديح أحمد شوقي:

رثى الجواهري زميله الشاعر أحمد شوقي في نفس العام (١٩٣٢م) حينما رثى الشاعر (حافظ إبراهيم)، ليعزي فيها مصر والوطن العربي بفقيدها أمير الشعراء (أحمد شوقي)، ومشيرًا فيها إلى فقدانهم علمين من أعلام الأمة العربية، وحاكى الجواهري في مطلع هذا القصيدة المرثي، وكانت بعنوان (أحمد شوقي)[١] واستهل مطلعها:

طوى الموتُ ربّ القوافي الغُرَرْ * وأصبحَ (شوقي) رهينَ الحُفرْ**

وأُلقيَ ذاك التُّراثُ العظيم * لِثقل التراب وضغط الحَجرْ**

وجئنا نعزّي به الحاضرين * كأنْ لم يكنْ أمسِ فيمن حضرْ**

وفي مستهل القصيدة رسم الجواهري لوحة فنية رائعة للموت ذاكرًا تفاصيلها وهو يرثي أمير الشعراء، لأن الموت يخترم الأنفس من دون تفرقة بين القوي المتماسك والزجاج الهش، وبين الإنسان والوحش، وكذلك يخترم الصدور التي ترتدي الحرير، والصدور التي تكتسي الوبر، وهو يكتسح كل البشر باختلاف اشكاله وطبائعه ولغاته، فالكل أمامه سواء.[٢]

تقطيع الأبيات:

طوى الموتُ ربّ القوافي الغُرَرْ * وأصبحَ (شوقي) رهينَ الحُفرْ**

طولموْ / تُربْبلْ / قوافلْ/ غُرَرْ وأصب /حَشوقي/ رهينَل / حُفرْ

٥// ٥/٥// ٥/٥// /٥// ٥/٥// ٥// ٥/٥// ٥/٥//

١. ألقاها الشاعر في الحفل التابيني الذي أقامته الدائرة العربية في المدرسة الأمريكية، عام (١٩٣٢م).

٢. زاهد محمّد زهدي، الجواهري صناجّة الشعر العربي في القرن العشرين، مصدر سابق، ص٣٢٨.

فعولن فعولن فعولن فعو فعول فعولن فعولن فعو

حذف قبض حذف

وأُلـقيَ ذاك الـتُّـراثُ الـعظـيـم * لِـثقل الـتـراب وضـغـط الـحَـجـرْ**

وأُلق / يَذاكتْ / تراثُلْ / ـعظيم لِثقلتْ / تراب / وضـغـطلْ / حَجرْ

//٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥

فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعو

قبض قبض حذف

وجـئـنـا نـعـزّي بـه الـحـاضـريـن * كأنْ لـم يكـنْ أمـسِ فيمـن حـضـرْ**

وجئنا/ نعزْزي / بهلحا / ضرين كأنْ لم / يكنْ أم / سِفيمن/ حضرْ

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعو

قبض حذف

مرثية الجواهري لأحمد شوقي مؤثرة مبكية تتفجر دموعاً وأسى وحرقةً، اختار لها بحراً موسيقيا متلاحق التفعيلات سريعها هو (البحر المتقارب)، الذي يبنى على "فعوان فعولن" ثماني مرّات، واختار قافية ساكنة وكأن هذا التسكين للقافية يوحي بسكون كل ما حول الشاعر، فكأن الحياة صارت واقفة وساكنة والهناء والراحة ساكنتان، وكأن السكون في القافية يقطع كل شيء، والراء كذلك حين تسكّن، فهي حرف تكرير وترجيع، فالراء الساكنة توحي بترجيع الحزن وتكراره وتوحي بتوقف الزمن.

وقد استخدم الشاعر ألفاظاً تناسب غرض الرثاء وفيها تعظيم بشأن الممدوح وهو أحمد شوقي كمثل قوله (وربّ القوافي) فهو تملّك ناصية الشعر والأدب فلا يجاريه أحد، وتأمل معنا قوله حين يصف شوقي بالتراث العظيم، فهو مَن هو إذ قد أورّث أدبا عظيما لا يقارعه أيّ أدب، ثمّ يشبهه بما أتى به من الشعر بآي القرآن لشدة فصاحته وقوة بيانه.

استخدم الشاعر في الرثاء ألفاظاً فيها قوة التأثير في المخاطب من خلال الألفاظ الموحية المبكية التي تناسب الرثاء وتؤثر في المتلقي من مثل (رهين الحفر، لثقل التراب وضغط الحجر، ... إلخ)، فالكلمات حزينة ملائمة تمتلك طاقة شعرية كبيرة حين يستخدمها شاعر بارع مثل الجواهري في صياغة شعرية متميزة.

أما من الناحية البيانية فالنص يعجّ بالصور والاستعارات البليغة من مثل (ربّ القوافي)، (والتراث العظيم)، ثمّ يشبه أدبه بالآيات، كل هذه التشبيهات ترتقي بالشعر وتؤدي دوراً جمالياً مؤثراً؛ فصوّر لها دوراً في إضفاء روح الحياة والجمال للشعر، فالجواهري بارع كما هو معروف في استثمار الطاقات اللغوية والبلاغية أجمل استثمار، لأنه شاعر عارف بأسرار اللغة على المستوى اللساني كما أنه عارف بأسرارها على المستوى البلاغي، وشعره في أغراضه كافة ربما لم يترك فناً بلاغيًا إلا واستثمره بصيغة جمالية عالية المستوى.

ولعلّ مما ينبغي الإشارة إليه منعاً للالتباس أنّ الجواهري هنا وعلى الرغم من أنّه يرثي الشاعرين فيما يوصف في التراث العربيّ الشعريّ بغرض (الرثاء) حين يقوم الشاعر بوصف أو مدح شخصية توفيت، غير أن الشاعر هنا يخرج من غرض الرثاء على غرض المدح، ولهذا تعاملنا مع مثل هذه القصائد وغيرها على أنّها مدح للشخصيات المتوفاة مع أنّ هذا الغرض يتداخل مع غرض المدح في سياق معيّن من سياقاته، ونحن هنا في تحليلنا نركز على مطالع واستهلالات قصائد الجواهري التي تتضمن امتداحاً لشخصيات حيّة وميتة، بصرف النظر عن الغرض الذي يمكن أن توصف القصيدة به في المرجعيات النقدية العربية المعروفة.

المطلب الثالث/ مدح الشعراء والكتاب في عصره

(فائق بيكس، وطه حسين)

مدح الشاعر الكردي (بى كه س):

لم تتوقف مدحيات الجواهري عند أبناء جلدته من الأمة العربية فقط، بل تجاوزت ذلك كي تشمل بقية الشعوب والقوميات، وكانت له نزعة قومية منفتحة إذ كان يميل إلى الاتجاه القومي الإسلامي، حيث يعد الفرس والعرب والأتراك والأكراد كفتي عدل، ويعزو تفرقهم فيما بينهم إلى سياسات ومطامع المستعمرين الذين يزرعون فيهم الفتن لنهب ثرواتهم،[١] ولأنه كان إنسانياً لا قوميا وشعوبيا، فإنه ناغى جميع القوميات في سبيل الحصول على حقوقهم المشروعة، ومنهم الشعب الكردي المتصاهر مع الشعب العربي على المستويات كافة، حيث نظم قصائد عدة في حقوقهم ومنها قصيدته المطولة بمناسبة القرار الذي تحدث عن الحقوق الكردية في العراق في بيان (١١، آذار، عام ١٩٧٠) من قبل الحكومة العراقية آنذاك،[٢].

وكان للشاعر علاقة ودية مع كثير من الساسة والقادة والمثقفين بسبب عطفه ومحبته وانفتاحه ودفاعه عنهم، وكانوا يكنون له كل الاعتزاز والتقدير وكان قد أهديت إليه (طاقية) من قبل أحد القادة السياسيين الكرد، ولم ينزع هذه الطاقية من على رأسه والتي كتب عليها (كوردستان يان نه مان) ومعناه (كوردستان أو الفناء) إلى رمقه الأخير، ومن هؤلاء المثقفين من الشعراء والأدباء كان الشاعر(بيكه س) الذي كان يكتب الشعر باللغة الكردية، فنظم الجواهري قصيدة في رثائه وهي تعد القصيدة الوحيدة التي يرثي بها شاعرا يكتب بالكردية، ولذا فسميت بالقصيدة (اليتيمة)،[٣] والقصيدة كانت باسم الشاعر الكردي (بيكه س)[١] والذي يخاطبه الجواهري فيها بمطلعها:

---

١. جعفر بهاء الدين و علي أكبر مراديان، الالتزام في شعر محمد مهدي الجواهري، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١١م، ص ٢٩٩.

٢. القصيدة بعنوان (يوم السلام) أو(طيف تحدر)؛ محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط ٢، ٢٠٠١م، ج ٦، ص٩٢٧.

٣. زاهد محمّد زهدي، الجواهري صناجّة الشعر العربي في القرن العشرين، مصدر سابق، ص ٢٦١. وعد الله عبد الحميد، رثاء في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص١٠٩.

أخـي (بيـــكسٌ) والمنـــايا رَصَـــدْ * وهـا نحن عاريَّـــةٌ تُســـتـــرِدْ**

أخـي (بيكسٌ) يا سِـــــــراجًا خَـــبَا * ويا كـوكـبًا فـي دُجـىً يُفتـقـدْ**

ويا صـــــيْـــد مجْتـــمـــع دونـــه * فريـــسٌ تلـوّى بشـدقـي أســـدْ**

ويا حَـاصِـداً مِـــن كَـريـــمِ الـــزّرُوعِ * غِلالَ الأسَـى، والأذَى، والحَســـدْ**

يبدو أن الجواهري نظم هذه القصيدة في شيخوخته، إذ يذكر فيها فقد كثير من الأصحاب والأحبة، وكان يأسى عليهم، وعلى رأسهم الشاعر الكردي (بيكه س) ومعنى الاسم (بلا أحد)، الذي كان شعره وطنياً ورمزاً للكرد، فقد ضحى كثيراً من أجل الوطن واعتقل مرات عديدة، وعاش معاناة عظيمة، وتنقل من مكان إلى مكان آخر، وحالته تشابه حالة الجواهري في الغربة، والدفاع عن الحق ورفض الظلم والاستبداد والقتل...إلخ، فتألم الجواهري عندما فقد صاحبه (بيكه س)، فنظم قصيدة يستهل فيها بمناداة أخيه وكأنه يخاطبه وهو حي، فيقول: إن الموت لا يفر منه أحد ولو كان ينجو منه أحد سأنجيك يا بلا أحد، ولكن نستسلم للقدر، ثمّ يشير إلى الممدوح فيشبه بالكوكب الذي يراه في شدّة الظلام فافتقد هذا الكوكب فصار الفضاء كله مظلمًا، ويا كبير القوم أنت فارس لا مثيل لك كالأسد الذي يقتل فريسته ويمزقه قبل موته.

التقطيع العروضي للأبيات:

أخـي (بيكه سٌ) والمنايا رَصَـدْ * وهـا نحن عاريَّـــةٌ تُســـترِدْ**

أخي بي/ كسن ول/ منايا/ رَصَدْ وها نح / ن عاري/ يتن تُسْـ/ ترِدْ

//٥/٥ //٥/٥ //٥ //٥/٥ //٥ /٥/٥ //٥/٥ //٥

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

حذف حذف

أخـي (بيكـه سٌ) يا سِراجًا خَـــبَا * ويا كوكــبًا فـي دُجــىً يُفتـقدْ**

أخي بي / كسن يا / سراجن / خبا وياكو / كبن في / دجن يف / تقدْ

---

١. (فائق بي كه س) شاعر كردي من السليمانية، كوردستان العراق توفي عام (١٩٤٧م) ونظمت هذه القصيدة في ذكرى وفاته في عام (١٩٦١م).

٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/ ٥// ٥// ٥/٥// ٥ /٥// ٥/٥//

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

حذف حذف

و يا صيْـــد مجْتـــمع دونـــه * فـريسٌ تـلـــوّى بشـــدقـــي أســـدْ**

و يا صيْـ/ـد مجْت/ معندو / نَهَو فريسن / تـلـوْوا / بشـدْقـيْ / أَسَدْ

فعولن فعول فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

قبض حذف حذف

ويا حَاصِداً مِـن كَريـمِ الـزّرُوعِ * غِلالَ الأسَـى، والأذَى، والحَسدْ**

وياحا / صِدنمِن / كَريـمِزْ/ زرُوعِ غِلالَل/ اسَاول / أذَى ول / حَسدْ

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعو

قبض حذف

من خلال اطلاعنا على النص في مطلع القصيدة تبين أنّ الأبيات هي من (البحر المتقارب)، وسمّيَ بهذا الاسم: "لتقارب أجزائه، ولأنها خماسية يشبه بعضها بعضا"[١]، وهو إلى السجع أقرب منه إلى الشعر؛ لاعتماده تفعيلة واحدة، لذا أجازوا في عروضه القبض والحذف جرياً مجرى الزحاف غير اللازم[٢]، ونجد هذه الظاهرة منتشرة في جميع العروض والضرب للقصيدة، كما أجازوا في حشوه زحاف القبض محاولة للخروج عن رتابة إيقاعه[٣]، وقد حصلت هذه الظاهرة أيضاً لزحاف القبض في حشو صدر البيت الثالث (فعول)، و"تكرار تفعيلته الواحدة ثماني مرات في بيت واحد أحدثت طرقاً في أذن مستمعه مشعرًا إياه وكأنه في موكب حثيث، وأنّ تفعيلته التي تبدأ بخفوت (فعو) ثم بحدّة باقيها (لن) أفاد في أن يصلح - على

١. الحتبلي بن عماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، بيروت المكتب التجاري، ج١، ص٢٧٧.

٢. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص١١٨.

٣. المصدر السابق، ص١١٨.

سعة - للتعبير عن الحزن والأسى والجزع بصخب وعناد وقوة"[1]، وهو يذكر كلمات (المنايا، يفتقد، فريسة، ...إلخ)، فهذه الكلمات تتلاءم مع الوزن، فكأن الجواهري يخشى فراق الممدوح بالمنية، ويبين حالة المجتمع الذي يقبض فيه ملك الموت واحدا تلو الآخر؛ "باستخدام الشاعر ضمير الجمع (نحن) في المقطع الأول من القصيدة دلالة واضحة على أنه كان في موقف متأزم من الموت، بحيث يستسلم بدون أيّ مقاومة ويشعر بالعجز أمامه؛ لأن سطوته تشمل الجميع سواءً كان فقيرًا أو غنيا أو قويًا أو ضعيفًا أو قائدًا أو مقودًا"[2].

فالجواهري يقول: إن تلك المنية هي الوحيدة التي تفرق بيني وبينك، ويصف الممدوح بكوكب لامع في الفضاء وأشار ذلك بقرينة سراج، فبفقدانه يمسي الفضاء كله ظلام ودجى، ومن ثمّ يشبه هذا البطل الشجاع في البيت الثالث بالأسد؛ لأن الأسد هو معروف بالشجاعة والقوة فلا يقع على فريسة غيره وأن مات جوعا، فشبه بلا أحد بتلك الصفات المحمودة، والشاعر عبّر عن ذلك بمشاعره وحرارة عاطفته الجياشة التي تتلاءم مع البحر المتقارب ومع غرضه الشعري المدحي، والتصريع في البيت الأول أضفى جرسا إيقاعيا فانعكس على النص لتستسيغه الأذن وتتلقاه بسهولة ويسر؛ لأنه أحدث نوعًا من رتابة متعاقبة (فعو، فعو)، فنزل به الجواهري في الأبيات كأنّه صار علة الزحاف.

ونجد القافية الساكنة الدالية وحرف الدال إذا سُكّن صار مقلقلا، فقلقلة الدال وهو صوت شديد مجهور يُضفي جلالا على استهلال النص المدحي بما يتناسب مع جلال الممدوح.

يتميز هذا الاستهلال القصيدة بكثافة حروف المد بشكل لافت، وأكثر هذه الحروف بروزا هو صوت (الياء) الذي تكرّر أربع عشرة (١٤) مرة، ثم كرّر صوت (الألف) اثنتي عشرة مرة (١٢)، ثمّ الواو سبع مرات (٧)، وكما تجدر الإشارة إلى أنّ تكرار حرفي (السين، والصاد) له قيمة إيقاعية واضحة، "وقد عبّرت المتوالية التكرارية لصوائت المد الضيق (و، ي) عن آهات الشاعر المنبثقة من أزمة التوتر والاضطراب النفسي، وحاجة الشاعر للتخفيف من خلال تلك المدود، أمّا المتوالية الصفيرية (س، ص) فتشير إلى امتزاج الموسيقا بالشعر، وهو نوع الترتيلة

١. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص١١٨.

٢. المصدر السابق، ص١٠٠.

المعزوفة، في حياة الذات المتّسمة بالحركة الدورية والتي يحكمها قانون المعاودة والروتين"[١]، وقد توافقت الأحرف مع الغرض المدحي توافقًا وانسجامًا.

وبذلك يكون الجواهري "قد ربط ربطا عضويا وجدليا وثيقا بين الفكر والواقع، وبين التصور والتطبيق، وبين الوطن والعالم، وبين الإنسان والتاريخ، وبين الماضي والحاضر والمستقبل"[٢]. وجاء المد (أخي بيكس) ياء، ثمّ يأتي مدّان للألف (المنايا)، ثمّ يتلوه في الشطر الثاني أيضا مدّان للألف (ها عارية)، وهكذا تكرّر المدود في البيت الثاني والثالث ليوحي بالألم والعويل والنحيب على فقد هذا الشاعر الغالي على قلبه.

ونلاحظ التكرار (أخي بيكس) الذي يفيد التلذّذ باسم الممدوح وتأكيد محبته، كما أنّ التكرار يضفي جانبًا إيقاعيًا فيه حسن الوقع على أذن السامع، ونلحظ السجع بين (يا سراجًا) و(يا كوكبًا) فالسجع وتكرار (يا) يفيد الإيقاع وإضفاء النغمات الحلوة على النص، والشاعر هنا يسعى إلى الإفادة من كل قيمة فنية لدعم الصورة الجمالية العامة لقصيدته.

ومن الناحية البنائية نجد الشاعر قد استخدم ألفاظا ملائمة للنص مناسبة لمضمون الأبيات وأغراضها، التي هي الرثاء، والرثاء كما عرّفه الأدباء ذكر محاسن الميت التي تدخل في باب المديح بالنسبة لتداخل غرضي الرثاء والمديح، ومن الكلمات التي تناسب مقام الرثاء هنا (المنايا، عارية، تسترد، خبا، يفتقد، فريس)، فهو يبكه بكلمات مؤثرة معبرة فيها أنس ولطافة وخفة في الحروف.

ومن الناحية التصويرية نجد التشبيه البليغ في قوله (المنايا رصد)، والاستعارة المكنية في قوله: (يا سراجا خبا)، والاستعارة المكنية الثانية في قوله: (يا كوكباً يفتقد)، وكذلك البيت الثالث فيه صورة بديعة.

مديح الكاتب والناقد طه حسين:

طه حسين هو الكاتب والناقد الطليعي في العصر الحديث وحاصل على شهادة دكتوراه في جامعة السوربون بفرنسا، وكان عميد الأدب العربي في مصر، والدكتور (طه حسين) كان

١. أميرة عربي، جماليات التكرار، مصدر سابق، ص٣٧.

٢. جلال عبد الله خلف، أيديولوجية الفكر اليساري في أدب محمّد مهدي الجواهري بين التصور والتطبيق، (١٤٣٣هـ/٢٠١٢م)، العدد (٢٠١)، ص٣٩٣.

قد نظّم مأدبة على شرف الوفود العربية المشاركة في مهرجان المعرّيّ في دمشق وباسم حكومة المصرية، وقد حضرها أقطاب البيان والشعر والأدب من شتى الأقطار العربية، وفي هذه المأدبة أنشد الجواهري القصيدة المدحية معبراّ فيها عن مكانة الدكتور طه السامية في نفوس العراقيين وداعيًا إياه لزيارة العراق الذي يكن أبناؤها المثقفون الإعجاب الشديد بأدبه الجم[١]، فأنشد بحقه في قصيدة (أُحييك طه)[٢]:

أُحيّيكَ "طه" لا أُطيلُ بكَ السّجْعا * كفَى السّجعَ فخرًا محضُ أسمك إذ تُدْعى**

أُحيّيكَ فَذًّا في "دِمشقَ" وقبلَها * ببغدادَ قد حيّيتُ أفذاذَكم جَمْعا**

شكرناك إنّا في ضيافة نابغ * تمتّعُ منه العين والقلب والسمعا**

ذرفت على أن لا يرانا بطرفة * وإن حسّنا بالقلب من أسف دمعا**

وكنا على آدابك الغر قبلها * ضيوفًا فما أبقيتَ في كرم وسعا**

نهضتَ بنا جِيلًا وأبقيتَ بعدَنا * لأبنائنا ما يَحمِدونَ به المَسعى**

يا طه نرسل لك تحية ولا نطيع زخرفة الكلام؛ لأن اسمك السجع يفتخر به، واسمك (طه) من أسماء الذي سميَ به سيّد الكائنات النبي (صلى الله عليه وسلم)، الآن أحيّيك في دمشق وقبلها ببغداد، ونبعث إليك الشكر ونحن في شبه رحلة أو بستان فيه النبع الصافي الجاري الذي تتمتع بها العين ويبشر القلب ويرتاح السمع لأصوات الماء والطيور ومناظر الخُضرة، دمعت عينايَ أنك لست معنا ونزلت الدموع لعدم وجودك معنا، وكنا نتمتع بلطف كتاباتك وكنا ضيوفك نأكل عندك وأن أدبك بلغ القاصي والداني ؛ ولكن أدبك انتشر في العالم خاصة في الوطن العربي، وأنّ أدبك ربّى جيلًا أدبيًا حتى إنّ أبناءنا كبروا وهم يتذاكرون أدبك ويتحلى مجلسهم به، هذا النداء الشعري للجواهري هو نداء موجّه للعلم والأدب والمعرفة وهي تتجلّى في شخصيّة فذّة مثل شخصية طه حسين، جعلت شاعرًا كبيرًا مثل الجواهري يتغنّى بها هذا الغناء الشعري العالي المستوى، لقد أسهم الجواهري في رفع شأن شخصية طه حسين بهذه القصيدة المدحية الراقية.

---

١. كفاح الجواهري ورواء الجصاني، الجواهري قصائد وتأريخ ومواقف (اختيارات وتوثيق)، مصدر سابق، ص٢٠٧.

٢. سليم بصون، الجواهري بلسانه وبقلمه، مصدر سابق، ص١٢٣.

التقطيع العروضي للأبيات:

أحييـــك طه لا أطـــيل بـك الـسجـعا * كفى السجع فخـرًا محض أسمك إذ تدْعى**

أحـييي/ ك طاها لا/ اطيل/ بك سْسجْـعا *** ك فسْسج/ عفخرن مح/ ض اسم/ ك إذ تدْعا

٥/٥// ٥/٥/ ٥// /٥// ٥/٥ /٥// ٥ /٥// /٥/ ٥/٥ /٥// /٥/ ٥/٥

فعولن مفاعيلن **فعول مفاعيلن** فعولن مفاعيلن فعول **مفاعيلن**

قبض تصريع بزيادة قبض

أحـييـــــك فـذًّا فـي دمشـق وقبلـها * ببغـداد قـد حيـيت أفـــذاذكم جمـــــعا**

أحييي/ كفذنفي/ دمشق/ وقبلها ببغدا/ دقدحييي / تأفذا / ذكمجمعا

٥/٥// ٥/٥/ ٥// /٥// ٥/ /٥// ٥ /٥// ٥/٥ /٥// ٥ /٥// ٥/ /٥//

فعولن مفاعيلن **فعول مفاعلن** فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلن**

قبض قبض قبض

شكرناك إنّـــا فـي ضـــيافـة نـــــابـغ * تمـــتّعُ مـــنه العـين والقـلب والسـمعا**

شكرنا / كإننافي/ ضيافا/ تنابغن تمتت / عمنهلعي / نولقل / بوسسمعا

٥/٥// ٥/٥/ ٥// /٥// ٥/٥// /٥// ٥/٥ /٥// ٥ /٥// ٥/ /٥//

فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلن** فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلن**

قبض قبض

ذرفـت عـلـى ان لا يـــــرانا بطـرفـة * وان حسـنًا بالقـلـب من أسـف دمّـعا**

ذرفتْ / علاانلا / يرانا / بطرفتن وانح / سننبلقل / بمنأس / فدممعا

٥/٥// ٥/٥/ ٥// /٥// ٥/٥// /٥// ٥/٥ /٥// ٥ /٥// ٥/ /٥//

فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلن** فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلن**

قبض **قبض**

وكـنا علـى آدابــك الــغــر قـــــبلـها * ضيــوفًا فـما ابقيت فــي كـرم وســـعا**

وكننا / علائادا / بكلغ / رقبلها ضيوفن / فماابقي / تفيكر / موسسعا

٥/٥// ٥// ٥/٥/ ٥// ٥/ //٥ //٥// ٥ /٥// ٥/٥ /٥// ٥ /٥// ٥/ //٥

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

قبض **قبض**

نهـضت بـنا جـيلًا وأبـقـيت بعـــدنا * لأبنائـــنا مـــا يحمـــدون بـه المســعى**

نهضت / بناجيلن / وابقي / تبعدنا لأبنا / ئنامايح / مدون / بهلمسعا

٥/٥// ٥// ٥/٥/ ٥// ٥/ //٥ //٥/ ٥ /٥// ٥/٥ /٥// /٥// ٥/٥ /٥//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

قبض **قبض قبض**

عندما قطّعنا القصيدة تبين أنها من (البحر الطويل)، وهذا البحر "مبني على (فعولن مفاعيلن) ثماني مرات"[١] والبحر الطويل هو الوحيد الذي "لم يستعمل لا مجزوءً ولا مشطوراً ولا منهوكاً"[٢]، كما يعد مواطن ارتكاز أساسية في توليد الإيقاع، فهذا البحر أكثر البحور طولاً من حيث سعة التفعيلة، وهو لذلك لا يستطيع أن يسبح فيه إلا ذو صدر شعري قوي عريض، ونفس شعري مديد وحنجرة شعرية ضخمة، يستطيع صاحبها أن يسمع الصفوف النائية ويملأ الآذان جلجلة، فيشد السامعين إليه[٣].

---

١. شهاب الدين أحمد ابن عبد ربه، العقد الفريد، مصدر سابق، ص٢٨٤.

٢. الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي معروف ب (أبي علي)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمّد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ت. ط: (١٩٦٤م)، ط٣، ج١، ص٢٦٩. يوسف بن أحمد بن محمود اليغموري أبو المحاسن، نور القبس، مصدر سابق، ص٧١.

٣. شارف عبد القادر، موسيقى الأصوات في شعر أبي تمام قصيدة رثاء محمد بن حميد الطائي الطوسي أنموذجاً، دار صادر، بيروت- لبنان، ت. ط: (٢٠٠٨م)، ط١: ص ٣٢.

ويبدو أن الشاعر نظّم قصيدة (طه حسين) في هذا البحر وهو في مرحلة علوّه، وله خبرة تامة في البحور في ذلك الوقت، أما بحر الطويل "فهو أكمل الأوزان"[١] و"لقد أيقظ النبر الذي جاءت به ياء (مفاعيلن) القصيدة كلها مواكباً حرف الروي العين المطلقة، وكأن الجواهري يريد إيصال القصيدة كلها بالسمع إلى طه حسين البصير، فما أجمل مواكبة القبض للمعنى! في قوله:

أطـــيل بك الـــسجـــــعا

فعـــولُ مفـــاعـــــــيلن

موقعاً القبض على الفعل (أطيل) المنفي بـ (لا) فيكون بمعنى (أوجز) موافقاً القبض الواقع عليه"[٢]، والممدوح أدرى بذلك قيل: عندما وصل الجواهري موضع المعرّيّ صفق فرحاً به، والجواهري "كان يتلاعب في زحاف القبض ملوناً به القصيدة محملاً تفعيلاتها معاني متباينة"[٣]، في هذه القصيدة، فوجدنا أنه قد أعمل النبر خادماً للمعنى فهو منسجماً مع الموضوع القصيدة تماماً، فحدثت دهشة إيقاعية في آذنيه، فكأنه أوصل لحنهُ بآلات الطرب الموسيقية في القصيدة نحو: فعولن مفاعيلن متكرّرة ثماني مرات في كل بيت، وأيضًا زاد عليه لون آخر من التطريب وهو التصريع (بك السجعا) في الشطر الأول، و(ك إذ تدْعا) في الشطر الثاني، "فهذا النوع من المحسّن البديعي يعطي القصيدة نغماً موسيقياً ترتاح له النفس"[٤] الذي أبتدأ القصيدة وهيَّأً لحضور موضوعها المدحي في المقدمة الاستهلالية.

من خلال استقرائنا للنص تبين أن المجموع عدد الأصوات اللين (المد) هو (٧٦) ستة وسبعون صوتاً، تسعة (٩) منها صوت الواو، وسبعة عشر(١٧) منها صوت الياء، وخمسون (٥٠) منها صوت (الألف)، وقد تلمح شيوعها واضحاً في النص وتأثيرها في الموسيقا الشعرية أو البُنى الإيقاعية، لما فيها من صفات الجهر، ووضوحها الصوتي فهي من أوضح الأصوات؛ فتشكل استمرارًا وحضورًا في ذهن المتلقي حتى إن يتواصل مع البيت الذي يليه بما فيه من موسيقا متتابعة ليشكل النص وحدة متكاملة في موسيقاه ودلالاته، وإن اختيار الجواهري لتلك

١. حازم بن محمد، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص٢٦٩.

٢. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص٩١.

٣. المصدر السابق، ص٩١.

٤. جدو وردة وجرموني حليمة، البنية الإيقاعية في ديوان محمّد العيد آل خليفة، ر. ماجستير، جامعة عبد الرحمن ميرة- بجاية، ت.ج: (٢٠١٣-٢٠١٤م)، ص٥٣.

الأصوات لا يعتمد على الاختيار الواعي، بل هو اختيار لا شعوري بوساطة العقل الباطن الذي يقوم على تناغم وانسجام بين اللغة ومكوناتها تجاه قضيته التي سيفرزها نصاً شعرياً، ولو كان غير ذلك لظهرت صنعة على النص تفسد جماليته التعبيرية والتشكيلية.

كرّر الجواهري أيضاً بعض الحروف التي فيها تأثير صوتي رخيم، فـ (الميم) صوت أغنّ يوحي بالحب والود (محض، دمشق، جمعا، تمتع، منه، السمعا، من، دمعا، كرم، ما، يحمدون، المسعى) فتكرار (الميم) يعطي جمالية موسيقية، وهذه من طبيعة الموسيقا الداخلية للنص.

وكرّر الشاعر التحية فأوردها ثلاث مرّات (أحييك، أحييك، حييت) وذلك لشدة حبّه واحترامه للممدوح، وكرّر جذر الكلمة فذّ (فذّا، أفذاذا)، وكرّر لفظة السجع (سجعا، سجع)، فهذا التكرار يفيد تمكين المعاني في النفوس من جهة، وزيادة الجانب الإيقاعي الموسيقي من جهة ثانية، وكذلك شكّل التشكيلات الصوتية داخل نسيج واحد وقد منحت هذه القصيدة تناسقًا وتماثلاً جميلاً، وكان لتوزيع الحروف المتشابهة والكلمات التي أدت الى علو السمات الإيقاعية أيضًا من سمات في هذه القصيدة وخصائصها الجمالية النوعية.

أما من الناحية البنائية فقد استخدم الشاعر ألفاظاً مناسبة للسياق ملائمة للمعنى وهو معنى المديح، فكانت الألفاظ المعبرة عن الود والحب والاحترام حاضرة بكثافة (أحييك، فذا، شكرناك، القلب، السمع، دمعا، آدابك، ....)، فالألفاظ الجميلة هذه تناسب مقام المديح حين يعبر في قوله (نهضت بنا جيلًا ...) بأنه نهض بالأجيال علماً وخلقاً وثقافة طليعية، وهذا من أعظم المديح، فأدب الممدوح عام لا خاص، ينشره على الأجيال المتلاحقة جيلًا بعد جيل.

فكانت قصيدة الجواهري في مدح طه حسين قيمة أدبية وشعرية عالية التقى في جوهرها علمان بارزان في تاريخ الثقافة العربية المعاصرة هما طه حسين والجواهري، وهي تكشف عن فهم الجواهري لقيمة طه حسين في الثقافة العربية ودوره الطليعي في نقل الثقافة العربية من مسار إلى مسار جديد، من خلال طروحاته النقدية الحديثة التي اقترح فيها إعادة دراسة التراث العربي على وفق رؤية جديدة وأسلوب جديد وحداثة جديدة.

الخاتمة والنتائج

بعد هذا الاستعراض لجوانب دراستنا في الموضوع الموسوم: (براعة الاستهلال في القصائد المدحية عند الجواهري)، يمكننا نشير إلى بيان أهم النتائج المستخلصة التي نجملها على النحو الآتي:

- ثمة للاستهلال معان عدّة أعطت السياقات اللغوية لمادة (هَلَّ)، منها: الوجود من العدم، والتتابع من دون انقطاع، أما عند اقترانها بحروف الطلب، الألف والسين والتاء، فإنها تختصّ بالإدلال على أوّل الظهور المسموع.
- "براعة الاستهلال" مصطلح تكوّن من مفردتين اتحدتا بقانون الإضافة، فكوّنا مفهومًا موحدًا، لكن معناهما مرتبط بمعنى كل من الكلمتين: فالبراعة هي: (الحِذق والتفوق)، والاستهلال: هو(الابتداء).
- إنّ المصطلح "براعة الاستهلال" ودلالته وقيمته ومعناه الكلي العام والخاص لم يكن ثابتاً وحاسماً ونهائياً عند أيّ ناقد أو أديب أو مشتغل في هذا الحقل الثقافي والحضاري، أو حتى لدى علماء البلاغة، فكل واحد من هؤلاء اختار حدوداً للمصطلح حسب ذوقه وثقافته ورؤيته، ولكن هذه الحدود الاصطلاحية جميعها تفضي إلى معنىً واحد.
- حجم الاستهلال رُبّما لا يكتفي ببيت أو بيتين، وإنّما قد يحتاج إلى أكثر من ذلك حسب اكتمال طريقة المعنى، وفي بعض الأحيان قد يحتاج إلى مقطع مؤلف من ثلاثة أبيات فما فوق، ولا نستطيع تحديده من حيث كمية الألفاظ أو الأبيات، غير أنّ غرض القصيدة هو الذي يفرض ذلك.
- على الشاعر أو الكاتب أن يعتني باستهلاله كلما استطاع إلى ذلك سبيلا، و"يتمّ بأدوات كلاميّة حسنة، وبأسلوب تعبير مثير، ويعد ذلك يكون الاستهلال من أخصّ أسباب النجاح" في جذب أسماع المتلقي.
- ومن خلال استقرائنا للعصور المتعاقبة التي اهتمت بالمقدمة الاستهلالية ظهر لنا بأنّ المقدمة أو الاستهلال ظاهرة فنية حرص الشعراء في العصور الأدبية جميعها على التمسك بها، منذ عصر امرئ القيس إلى عصرنا الحديث وهو عصر الحداثة والتجديد والتطور، غير أنّ ما حصل في تسمية المصطلح من توصيفات قد تغيرت من المقدمة أو المطلع إلى الاستهلال، وهي وإن كانت سمة تطبع الشعر في العصر الجاهلي عموماً فإنها أصبحت في العصور التالية أقل شيوعاً وتداولا، وتبلور مصطلح الاستهلال في العصر الحديث ليكون هو المصطلح النقدي المتداول بدلا من التسمية القديمة (المقدمة أو المطلع) بحكم سنّة التطوير والتجديد.
- إنّ الجواهري لم يسمح لقصائده بالانحدار من استهلاله القويّ إلى متن متواضع، حتى ليبدو أن كل بيت في قصيدته استهلال. فكان منْذُ صغره مشغولاً بحب الشعر والشعراء، على الرغم من أن والده أراده لشيء وخُلِقَ هو لشيء آخر يتمثل بالانتماء إلى مخيلة الشعر.

- تتميّز خصائص المدحيات في شعر الجواهري بالصدق الفني في متنه، والعاطفة في جوهره، وتتفاعل هذه العاطفة كلّما رأى الجواهري موقفاً جديداً وحاسماً وخادماً لموطنه، إذ من طبيعة الجواهري: أنه لا يمدح من أجل التكسب، أو الحصول على منصب من دون إرضاء الجماهير، وخدمة بلاده، والدليل على ذلك أنه عندما كان عضواً في البرلمان قدّم استقالته من أجل الجماهير، وتعبيراً عن سخطه ورفضه لسياسة المستعمر.
- شاعرنا لم يكن بعيداً عن أسلافه الشعراء العرب القدامى لينهج منهجاً جديداً مغايراً كل التغيير في قصائده، أو بعبارة أدق لم يكن شاعرنا الكبير في وادٍ والشعراء السابقين في وادٍ آخر، فتركّزت مدائحه على ما اصطلح عليه بالصدق الفني أكثر من غيره؛ وتبين ذلك من خلال أشعاره، ولقاءاته عبر الإعلام وغيرها من وسائل اتصال وتواصل.
- ولكنه لم يسعَ إلى التكسب بل كان شعره المديح تعبيراً عن إعجابه بالممدوح (البطل) وتعبيراً عن موقفه ورؤيته السياسية وحسه الوطني، وتمثيلاً دقيقاً لضمير الجماهير وتطلعاتها وصوتها العالي في مواجهة المستعمرين الأجانب والخونة المتخاذلين، ومن خدم الأجنبي المحتل على حساب الوطن والأمة.
- كان الجواهري لا يتكسب بشعره المدحي على طريقة الكثير من الشعراء الأقدمين في كتابة المديح من أجل الحصول على أعطيات مادية من الممدوحين، بل كان يُعجب بشخصية ما فيمدحها، أو كان يستجيب لطلب رئيس فيمدحه حين يرى فيه نموذجاً لقائد عربي أصيل، حيث يعتقد أنه حين يمدحه يمكن أن يساعد ذلك في أن يقوم هذا الرئيس بخدمة بلده وشعبه على أحسن ما يرام حين يرى أن الجواهري الكبير مدحه.
- ولم يكن الشاعر الجواهري يبالغ في مدح الممدوح إلى درجة أن يحوّله إلى أسطورة كما كان يفعل بعض الشعراء العرب القدامى، بل يمدحه بطريقة فنية غاية في الروعة والأصالة والجمال والإبداع والموضوعية.
- الجواهري يهتم بقصيدته المدحية كثيراً ولاسيما في مطالع هذه القصائد إذ ينظر إلى المطلع الشعري أو (الاستهلال الشعري) في مدحياته بوصفه عتبة جمالية لا بد من الاعتناء بها على أفضل ما يكون، وذلك لكي تعمل على أن تسحر السامع بما فيها من بيان شعري وجمال تعبيري وتشكيل بنائي عالي المستوى.
- وكانت وطنيته وعروبته تدفعه دائمًا إلى مدح من يجد في شخصيته مثالاً لنموذجه الوطني والقومي كما كان يفعل المتنبي مثلا في مدح سيف الدولة، أو كما كان يفعل أبو فراس الحمداني في مدح سيف الدولة أيضاً، وغيرهم كثير من شواهد الشعر العربي القديم في مختلف عصوره السابقة.

- وبهذا يكون غرض المدح عند الشاعر محمد مهدي الجواهري من الأغراض الأساسية التي يرى فيه أنه يستجيب لعبقريته الشعرية، وفي الوقت نفسه يمثل أحد أهم المواقف التي يسجلها الشاعر في حياته وتجربته.
- المدح واستهلاله ومتنه له أثر كبير جداً في تميّز شعرية الجواهري إلى هذا المستوى الذي استحق فيه لقب (شاعر العرب الأكبر)، حيث اتفق أغلب الباحثين والدارسين والنقاد على أن الجواهري يستحق هذا اللقب بجدارة، وكان غرض المدح أحد أسباب حصول الشاعر على هذا اللقب الذي بقي ملتصقا بشخصيته دائماً.
- أمّا شاعرية الجواهري فنستطيع القول: إنّ أسرته وبيئته هما سببان رئيسان في تهيئة الشاعر ليكون شاعراً فذّاً على هذا المستوى الرفيع من القيمة والشهرة والانتشار.
- إنّ الباحث يرى أن القصيدة تكتمل معنىً ومبنىً بعشرة أبيات فأكثر، لأن القصيدة هي اللبنة الأساسية المركزية في الشعر، والبيت هو أصغر وحدة له، وتتم القصيدة باكتمال معناها في هذا العدد من الأبيات التي يمكن أن تُشبِع فضول المستمع أو المتلقي.
- ولم يخرج الشاعر من قالب القصائد العمودية على مستوى البناء والتركيب، وجميع قصائده مبنيّة على النموذج التقليدي الخليلي ذي الشطرين، "و قد حرص الجواهري على القديم من الشكل، ولم يجد في نفسه حاجه إلى الخروج على تفاصيل الأوزان المعروفة كما أنه التزم القوافي الواحدة في سائر قصائده، ولم يلجأ إلى تعدد القوافي مع مراعاة الوزن إلا في قصائد محدودة، ومنها (أفروديت) و (أتينا)"[١].
- وإنْ كان الجواهري قد "تمسك بالشكل الكلاسيكي للقصيدة إلا أنه لوّنه بحداثه الفكرة ومفردات العصر، مما جعل قصيدته تحتفظ بشكلها التقليدي وبفكرتها الجديدة "[٢]، والجواهري دائما يحب التجديد، ولكن داخل الأوزان الخليلية لا يخرج عنها، وهذا ما يشير إلى ما كان للجواهري من قدرة عالية على نظم القصيدة التي تحمل فكرة جديدة ومعنى عظيماً، في الوقت الذي يحافظ في قصيدته على القالب التقليدي للقصيدة العربية، ولا يخرج عن قالب عمود الشعر.
- إنّ فعالية التكرار الشعريّة في مطالع قصائد الجواهري المدحية تنطوي على أهمية إيقاعية ودلالية عالية، وقد وعى الجواهري هذه الحقيقة الشعرية فازدانت استهلالات قصائده المدحية

---

١. صيتة علي عواد حربي، الحنين للوطن في شعر الجواهري، مصدر سابق، ص٨٤.

٢. ميّا فاخر، الجواهري شاعر التجديد والثورة، مصدر سابق، ص٣٥- ٣٦.

على نحو خاص بالكثير مما يندرج في سياق هذه الخاصيّة الشعرية اللافتة، فالتكرار في مطالع القصائد المدحية - ولاسيما على صعيد الإلقاء الشعري في المناسبات - يمنح صوت الشاعر مرونة تعبيرية وإيقاعية معبّرة، حيث يتردّد صوت معيّن أو كلمة معيّنة أو جملة معيّنة على مسامع الممدوح والجمهور السامع؛ ليكون الوقع الموسيقي والدلالي أوفى وأجمل وأكثر تأثيراً وعمقاً، ويزيد من اتساع الصوت اللغوي في المحيط الشعري الإلقائي، والجواهري بطبيعته يحبّ الإعادة والتكرار حين يجد أنّ الجمهور السامع لقصيدته يتفاعل أكثر معه، فمع هذا التفاعل والاندماج بين الشاعر والجمهور يكون لصوت التكرار تأثيره البالغ الذي يحفّز جمهور السامعين على حفظ الأبيات وترديدها والتغني بها، فقد جاءت منسجمة مع كلمات المدحي إذ لم يتكلّف في تكرار الكلمات، فوردت سهلة، ولم يلجأ الشاعر إلى التعقيد اللفظي والتكرار المُخل، الذي يثقل الشعر ويجعله مملاً.

- ويدخل الشاعر الجواهري في غرضه مباشرة من دون مقدمات، أو الوقوف على الأطلال أو استعمال الخمرة أو المقدمة الغزلية في مدحه، فجاءت مدحياته تقليدية على غرار القدامى في المدح.
- إن كثرة شواهد الجناس في استهلال القصيدة الجواهرية تبنى على مدى اهتمام الجواهري بهذا المقوم الإيقاعي الدلالي؛ فإنه من فنون البديع اللفظية، وهو ترديد صوتي موسيقي يقوم على تكرار لفظتين أو أكثر تختلف في المعنى وهو وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ فهو ليس في الحقيقة إلا تفنناً في طرائق ترديد الأصوات في الكلام.
- مما نلحظ في السياق الأسلوبي اللغوي عند الشاعر ندرة أفعال الأمر أو النهي فهو يواجه الممدوح مباشرة (الأمر الحقيقي أو النهي الحقيقي)، في مطالع قصائده المدحيّة، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى أنّ الجواهري يثبت صفات الممدوح، فيجعل نفسه أدنى من الممدوح، وفعل الأمر يجب أن يكون من الأعلى إلى الأدنى.
- وللنداء حضور واسع وكبير في مقدمات القصائد المدحية عند الجواهري، وأسلوب النِّداء يمنح النصَّ الأدبي قيمة جمالية أخرى فوق القيم الموجودة فيها من قبل، وصيغة النداء لها علاقة بالتواصل الحيّ بين الشاعر والممدوح، فحين ينادي الشاعر على الممدوح ويتقصّد توجيه الخطاب المباشر إليه، فإنّ الحساسية الشعرية هنا تعكس صورة حيّة من التفاعل المباشر بين الطرفين، على نحو يضاعف من قيمة الخطاب الشعريّ ويقوّي الصلة بين المادح والممدوح.
- إنّ أسلوب التمني هو الآخر من الأساليب التي يوظّف ما تيسّر منها شاعرنا الجواهريّ من أجل توليد معنى جديد ورؤية جديدة، على الرغم من أنّ الشاعر لا يتعمّد استخدام أسلوب معيّن من

دون آخر، إذ إنّ الأساليب الشعرية تأتي عفو الخاطر متناسبة مع الموضوع الشعريّ الذي يحاول الشاعر تبيانه في استهلالات قصائده المدحية.

- وللتورية وظيفة شعرية جمالية ودلالية عميقة استطاع الشاعر الجواهري استثمارها على نحو فريد في الكثير من مطالع قصائده المدحيّة؛ ولأن طبيعة غرض المدح في بعض الأحيان تحتاج إلى التورية لأسباب تخصّ علاقة الشاعر بالممدوح فقد يلجأ الشاعر إلى هذا الفن البلاغي المميَّز، من أجل مضاعفة القيمة التعبيرية والتشكيلية للاستهلالات الشعرية التي تتصدّر القصائد المدحية التي تمثّل جوهر شعرية محمد مهدي الجواهري.
- لا شكّ في أنّ حساسية التصوير البلاغي في استهلالات الجواهري المدحية تضفي على هذه الاستهلالات قيمة فنية وجمالية أكبر، على طريقة الشعراء العرب القدامى في توظيف المحسنات البيانية والبديعية من أجل ضخّ القصيدة بطاقة شعرية أوسع وأعمق، وقد نجح في الكثير من قصائده على هذا الصعيد لما يمتلكه من حسّ شعري مرهف، ومعرفة بالقيمة الفنية والجمالية لفنون البلاغة العربية وطريق استثمارها في مطالع قصائده المدحية.
- وقد نرى أنّ الشاعر في استهلاله لهذه القصيدة المدحيّة الخاصّة مُجيداً في مدح صنف الملوك والرؤساء، وقد انتخبنا قصيدته التي يمدح فيها (الملك الحسين بن طلال)؛ لكونها قصيدة متكاملة تقريباً من حيث اللغة والصورة والإيقاع والأداء الشعري المميز في عناصر القصيدة الفنية كافة، وقد أجاد الجواهري في جعل استهلال القصيدة نموذجاً للاستهلالات الشعرية المدحية العالية المستوى على كل مستويات التعبير والتشكيل، وهو ما يؤكّد على أنّ الاستهلال الشعري في قصيدة المدح تكتسب أهمية بالغة ولاسيما حين تكون لملك بمستوى الملك الحسين، لما له من أهمية وقيمة على مستوى بلده الأردن، وعلى مستوى الوطن العربي والعالم.
- إن الشاعر الجواهري في قصيدته (في ذكرى غاندي) أثبت أنه يتعامل في مدحياته الشعرية مع الإنسانية جمعاء، ولا يقتصر على مدح شخصيات عربية، وهذا إنما يكشف عن نظرته العميقة في الوجود البشري حين ينظر إلى شخصية غاندي كما جسدها في قصيدته بوصفها رمزاً للنضال والكفاح العالمي في أيّ مكان، ضد قوى الطغيان والتسلّط والاستعمار وكل أشكال الهيمنة، تلك التي يعاني منها الوطن العربي برمته وأجزاء أخرى من العالم اليوم، وكان استهلال القصيدة كما في استهلالات القصائد المدحية الأخرى للجواهري ينطوي على قيمة فنية وجمالية عالية.
- إنّ الجواهري في مطالع قصائده التي تصدّرت قصيدته المدحيّة كشف عن طاقات شعرية جديدة تعبّر عن مكنونه الشعري العميق، فهو الشاعر الذي يدرك قيمة المفردة والجملة والتركيب

والتعبير، ويعرف متى يستخدم المحسنات البديعية، أو الأساليب اللغوية المختلفة في السبيل إلى تقوية المعنى وتوسيع الدلالة وتجميل التعبير وسبك التشكيل الشعري.

- إنّ القصائد المدحية للجواهري الخاصة بالعائلة يمكن أن نسميها (قصائد العائلة)؛ لأنها تنطوي على أكثر من غرض المدح والفخر والغزل، فقصائد الجواهري في زوجته واخته وابنته كشفت ولاسيما في استهلالاتها ومطالعها عن حيوية شعرية استثنائية، على مستوى اللغة والصورة والإيقاع والتعبير والتشكيل، ثمّة صدق وعفوية وقيمة وعمق وعناصر فنية وجمالية كثيرة أخرى تحتشد في استهلالات قصائد العائلة؛ وذلك لأنّ الجواهري حين يتحدّث عن زوجته التي رافقته في هذه المسيرة الشعرية الطويلة، وأخته التي آزرته في الكثير من مراحل حياته الشاقة، وابنته التي يحبها حباً جمّاً، كأنّما يتحدث عن ذاته الشخصيّة، فهذه الذات الشخصية الشعرية الجواهرية تماهت مع هذه الشخصيات النسائية الأقرب إلى قلبه ووجدانه وعقله الشعري (الزوجة/ الأخت/ الابنة)، فكانت هذه الجماليات الفريدة على المستويات كافة.
- إنّ استهلالات القصائد التي خصّ بها مدح (الأصدقاء) تكشف عن قيمة فنية عالية عند الشاعر الجواهري يعرف كيف يديمها شعرياً، فعلى الرغم من أنّ القصائد هنا تدخل في باب الأخوانيات المعروفة في الشعر العربي، غير أنّ الجواهري يعتني بالصياغة الشعرية فيها إلى أقصى حدّ لأنّه يدرك أنّ المطلع الشعري هو العنوان الفني والجمالي للقصيدة، وبهذا العنوان الاستهلالي تتضح قوة القصيدة ومن ثمّ قوة الشاعر نفسه.
- الجواهري قد استنفد غرض المديح في كل ما يحيط به من بشر لهم في قلبه وذاكرته وحلمه أهمية كبيرة، وقد استثمر كل طاقاته الشعرية الإبداعية في استهلالات هذه القصائد تعبيراً عن أهمية المطلع الشعري في القصيدة، فهو سليل الشعراء العرب الكبار في تاريخ الشعرية العربية على مستوى الأغراض الشعرية كافة.
- إنّ قصيدة (فتى الفتيان) بلا أدنى شكّ من عيون الشعر العربي – قديمه وحديثه – لما انطوت عليه من قوة في البيان وسحر في الأداء وجمالية في التركيب، ولاسيما استهلال القصيدة حيث حشد فيه الجواهري كل ما يملك من طاقة شعرية فذّة على مستوى التعبير اللغوي والتشكيل الصوري والفضاء الإيقاعي الخارجي والداخلي.
- إنّ الجواهري في قصيدته المديحة الرائعة لشاعر كبير من شعراء العصر العباسي مثل المعرّيّ إنّما يريد أن يقول على نحو ما أنّه سليل هذا الشاعر، كما فعل قبل ذلك مع أبي الطيب المتنبي، فالمتنبي والمعري من أبرز شعراء هذه الحقبة الزمنية، إن لم يكونا من أبرز شعراء العربية على مرّ العصور، فالجواهري حينما يمتدح شاعراً كبيراً فإنه يكبر به، لذا فإنّه يولي استهلالاته

الشعرية في مثل هذه القصائد المدحية أهمية كبيرة من أجل لفت انتباه المتلقي وشدّه نحو متابعة القصيدة والإعجاب بها والاندهاش بقيمتها الفنية والتعبيرية.

- لعلّ مما ينبغي الإشارة إليه منعاً للالتباس أنّ الجواهري هنا وعلى الرغم من أنّه يرثي الشعراء الكبار في تاريخ الشعرية العربية، فيما يوصف في التراث العربيّ الشعريّ بغرض (الرثاء) حين يقوم الشاعر بوصف أو مدح شخصية توفيت، غير أنّ الشاعر هنا يخرج من غرض الرثاء على غرض المدح، ولهذا تعاملنا مع مثل هذه القصائد وغيرها على أنّها مدح للشخصيات المتوفاة مع أنّ هذا الغرض يتداخل مع غرض المدح في سياق معيّن من سياقاته، ونحن هنا في تحليلنا نركز على مطالع واستهلالات قصائد الجواهري التي تتضمن امتداحاً لشخصيات حيّة وميتة، بصرف النظر عن الغرض الذي يمكن أن توصف القصيدة به في المرجعيات النقدية العربية المعروفة.
- كانت قصيدة الجواهري في مدح طه حسين قيمة أدبية وشعرية عالية التقى في جوهرها علمان بارزان في تاريخ الثقافة العربية المعاصرة هما طه حسين والجواهري، وهي تكشف عن فهم الجواهري لقيمة طه حسين في الثقافة العربية ودوره الطليعي والتنويري في نقل الثقافة العربية من مسار قديم إلى مسار جديد، من خلال طروحاته النقدية الحديثة التي اقترح فيها إعادة دراسة التراث العربي على وفق رؤية جديدة وأسلوب جديد وحداثة جديدة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ت.ط: (١٩٧٥م)، ط٥.
- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ت.ط: (١٩٧١م)، ط٤.
- إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ت.ط: (١٩٩٧م)، ط٧.
- إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب، البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح، الجامعة الإسلامية- غزة، رسالة ماجستير، ت.ج: (٢٠٠٢-٢٠٠٣م).
- إبراهيم مصطفى وأحمد الزيات وحامد عبد القادر ومحمد النجار، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ت.ط: (١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ط٤.
- إحسان بن عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ت.ط: (١٩٧١م)، ط١.
- أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ت. ط: (١٩٩٩م)، ط١.
- أحمد بن الحسين المعروف بأبي الطيب المتنبي، ديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، ت.ط: (١٤٠٤هـ/١٩٨٣م).
- أحمد بن حسين المتنبي، ديوان، تح: فريدرخ ديتريصي، طبع في مدينة برلين، ت.ط: (١٨٦١م).
- أحمد بن عبد الوهاب النويري شهاب الدين، نهاية الأرب في فنون الأدب، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ت.ط: (١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م).
- أحمد بن عبدالله بن شعيب، الميسَّر في البلاغة العربية دروس وتمارين، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، (٢٠٠٨م)، ط١.
- أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي المعروف بـ (أبي حسين)، معجم مقايس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ت.ط: (١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م).
- أحمد حسن العروضي، الجامع في العروض والقوافي، تح: زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ت.ط: (١٩٩٦م)، ط١.

- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة الجمع العلمي العراقي.
- إسماعيل بن الأفضل علي الأيوبي، الكناش في فنّي النحو والصرف، تح: الدكتور رياض بن حسن الخوام، الدر النموذجية -المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ت.ط: (١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م)، ج٢.
- الأصبهاني أبو الفرج، الأغاني، تح: عبرا- علي منها- سمير- د. يوسف طويل، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ت.ط: (٢٠٠٨م)، ط٥، ج٢.
- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ت.ط: (١٤١١هـ / ١٩٩١م)، ط١.
- أمين بن الخولي ، منهاج تجديد في النحو والبلاغة و التفسير الأدب، القاهرة، ط١.
- أنصار محمّد عوض الله رفاعي، الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، محمد نبيل حسيني، جامعة حلون، مصر، ت.ط: (٢٠٠٢م).
- إيهاب عبد الحميد عبد الصادق سلامة المعروف بالتبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: حساني حسن عبد الله، علم المعرفة، لبنان.
- بدرالدين بن مالك الشهير بابن ناظم، المصباح في (المعاني والبيان و البديع)، تح: د. حسني عبد الجليل يوسف، المطبعة النموذجية.
- بدرالدين بن مالك الشهير بابن ناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تح: د حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب (علي حسن)، المطبعة النموذجية، سكة الشابوري بالحلمية الجديدة.
- بدير متولي حميد، ميزان الشعر، دار المعرفة، القاهرة، ت.ط: (١٩٧٠م)، ط٣.
- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ت.ط: (٢٠٠٤م)، ط ٨، ج ٢.
- تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله ابن حجّة حموي، شرح قصيدة كعب بن زهير بانت سعاد، تح: د. علي حسين البواب، مكتبة المعارف الرياض، السعودية، ت.ط: (١٤٠٦هـ/١٩٧٥م).
- تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الحموي الأزدي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شقيو، دار مكتبة الهلال، بيروت، ت.ط: (٢٠٠٤م)، ج١.
- تقي الدين أبي بكر علي معروف بابن حجة الحموي- أحمد بن حسين بديع الزمان الهمذاني، خزانة الأدب وغاية الأرب وبهامشه رسائل بديع الزمان الهمذاني.

- جار الله محمود بن عمر بن أحمد أبي القاسم المعروف بالزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار كتب العلمية، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٤١٩هـ/١٩٩٨م)، ط١، ج٢.
- جبران مسعود، معجم الرائد، دار العلم للملائيين، بيروت، لبنان، ت.ط: (آذار/ مارس١٩٩٢م)، ط٧.
- جعفر السيّد باقر الحسيني، أساليب المعاني في القرآن الكريم، مطبعة بوستان، تهران، ط٣.
- جعفر بهاء الدين و علي أكبر مراديان، الالتزام في شعر محمّد مهدي الجواهري، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ت.ط: (٢٠١١م)، ط١.
- جعفر بهاء الدين وعلي أكبر مراديان، الالتزام في شعر محمّد مهدي الجواهري، دار الكاتب العربي، ت.ط: (١٤٣٢هـ /٢٠١١م).
- جليل العطية، الجواهري شاعر من القرن العشرين، الدار البيضاء، المغرب، ت.ط: (١٩٩٨م).
- جوزيف فندريس Joseph Vendryes ، اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ت.ط: (١٩٥٠م).
- حازم بن محمد بن حسن معروف بـ ابن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، بيروت، لبنان، ت.ط: (١٩٨١م)، ط٢.
- الحتبلي بن عماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، مكتبة التجاري، بيروت، ج١.
- الحسن أبو علي بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمّد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ت.ط: (١٩٦٤م)، ط٣، ج١.
- الحسن بن رشيق القيرواني أبو علي الأزدي، العمدة في محاسن الشعر ونقده، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ت.ط: (١٩٧٢م)، ط٤،ج١.
- الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي أبي علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمّد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ت.ط: (١٩٦٤م)، ط٣، ج١.
- الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ويكنى بـ أبي علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، ت.ط: (١٤٠١ هـ / ١٩٨١م)، ط٥.

- الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الدَّاني في حروف المعاني، تح، فخرالدين قباوة و محمّد نديم فاضل، منشورات دار الآفاق، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٩٨٣م)، ط٢.
- الحسن بن هاني الحكمي أبي نواس، ديوان، تح: إيفالد فاغانر، دار صادر، بيروت- لبنان، ت.ط : (١٤٠٨هـ/١٩٨٨م)، ط١، ج٣.
- الحسين بن عبد الله بن سينا، أبو علي، شرف الملك: الفيلسوف الرئيس، أسباب حدوث الحروف، تح: محمّد حسان الطيان ويحيى مير علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق.
- حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغيَّة جماليَّة نقديَّة، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ت.ط: (٢٠١٣م).
- حسين عبد العال اللهيبي، ظاهرة الجناس في خطاب الإمام علي بن أبي طالب ورسائله، دراسة بلاغية، جامعة الكوفة ، مركز دراسات الكوفة.
- حفني ناصف و محمّد دياب وسلطان محمد ومصطفى طمّوم، دروس البلاغة، محمّد بن فلاح المطيري، شرح محمّد بن صالح العثيمين - رحمه الله ، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ت.ط: (١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م)، ط١.
- حنّا غالب، كنز اللغة العربية موسوعة في المترادفات والأضداد والتعابير، مكتبة لبنان الناشرون، بيروت لبنان.
- حندج بن حجر بن حارث المعروف بـ (امرئ القيس)، ديوان، تح: أ. مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م)، ط٥.
- خليل بن أحمد الفراهيدي، مقدمة كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ت.ط: (٢٠٠٣م).
- خيال محمّد مهدي الجواهري، مسيرة قرن، وزارة الثقافة، دمشق، ت.ط: (٢٠٠٤م)، ط١.
- رحيم خريبط عطية، قصيدة الجواهري عينية في رثاء الإمام الحسين(ع) دراسة تحليلية، جامعة كوفة، ت.ط: (شباط٢٠٠٨م).
- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تح: سعيد الغانمي، دار النشر، المؤسَّسة العربية للدراسات والنشر، ت.ط: (١٩٩٤ م)، ط١.

- زاهد محمّد زهدي، الجواهري صناجّة الشعر العربي في القرن العشرين، دار القلم، دمشق، ت.ط: (١٩٩٩م)، ط١.
- زهير بن أبي سلمى، ديوان، تح: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م)، ط١.
- سليم بصون، الجواهري بلسانه وبقلمه، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد- شارع المتنبي، ت.ط: (٢٠١٣)، ط١.
- سليمان جبران، مجمع الاضداد، دراسة في سيرة الجواهري وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ت.ط: (٢٠٠٣م)، ط١.
- سهام كاظم النجم، المرأة في شعر الجواهري، جامعة كوفة، كلية الآداب.
- شارف عبد القادر، موسيقى الأصوات في شعر أبي تمام قصيدة رثاء محمد بن حميد الطائي الطوسي أنموذجًا، دار صادر، بيروت/ لبنان، ت.ط: (٢٠٠٨م)، ط١.
- شعبان عبد الحسين، الجواهري جدل الشعر والحياة، دار الشؤون الثقافية في بغداد- العراق، ت.ط: (٢٠١٠) ط٣.
- شمس الدين بن محمّد بن يوسف الكرماني، تحقيق الفوائد الغياثية، تح: علي بن دخيل الله بن عجيان العوفي، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ت. ط: (١٤٢٤هـ)، ط١.
- شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم المعروف بابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: أحمد أمين وآخرين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ت.ط: (١٩٤٣م).
- شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم المعروف بابن عبد ربّه الأندلسي، العقد الفريد، تح: د. عبد لجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٤٠٤هـ/١٩٨٣م)، ط١.
- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ت.ط: (١٩٩٣م)، ط١٢.
- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (الأدب العباسي)، دار المعارف، كورنيش- النيل، القاهرة، ط١١.
- صفاء خلوصي، فن تقطيع الشعري والقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ت.ط: (١٩٨٧م)، ط٦.
- صلاح الدين الصفدي، جنان الجناس في علم البديع، ط٤، قسطنطينية، مطبعة الجوائب.

- ضياء الدين بن الأثير ، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، تح: د.نوري القيس و د. حاتم الضامن وأ. هلال ناجي، من منشورات جامعة الموصل.
- ضياء الدين بن الأثير نصرالله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمّد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ت.ط: (١٩٩٠م)، ج٢.
- الطاهر أحمد الزاوي، ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، دار الفكر، ط٣، ج١.
- طاهر أحمد الزاوي، ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، دار الفكر، ط١، ج٣.
- عبد الأمير شمخي الشلاه، الجواهري هذا المغني لنور الشمس، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ت.ط: (٢٠٠٨م)، ط ١.
- عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئه المصرية العامة للكتاب، ت.ط: (١٩٨٧م).
- عبد الرحمن بن محمّد بن خلدون الحضرمي، مقدمة ابن خلدون، طبعة المطبعة البهيمة.
- عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد، أبو الفتح العباسي التلخيص، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب- بيروت.
- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، الشروق، عمان، الأردن، ت.ط: (١٩٩٧م)، ط١.
- عبد العزيز بن سرايا بن علي السنبسي صفي الدين الحلي، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تح: د. نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت،، ت.ط: (١٩٩١/١٢/٨م)، ط١.
- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، ت.ط: (١٩٨٧م/١٤٠٧هـ).
- عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الإصبع العدواني، البغدادي ثم المصري، تحرير التجبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: د. حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة- المجلس الأعلى للشئون الإسلامية- لجنة إحياء التراث الإسلامي.

- عبد الفتاح فيود بسيوني، من بلاغة النظم القرآني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ،القاهرة ، ط١.
- عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد أبي بكر الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، تحقيق أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، مطبع المدني بالقاهر، ت.ط: (١٤١٣هـ/١٩٩٢م)، ط٣.
- عبد القاهر عبد الرحمن بن محمد أبي بكر الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، ت.ط: (١٩٨٩م)، ط٢.
- عبد الكريم الدجيلي، الجواهري شاعر العربية، مطبعة الآداب، بغداد، ت.ط: (١٩٧٢م)، ج١.
- عبد الكريم بن توفيق بن العبود، الشعر العربي في العراق من سقوط السلاجقة حتى سقوط بغداد، دار الحرية للطباعة، بغداد، ت.ط: (١٩٦٦م).
- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ت. ط: (١٩٧٠م)، ط١، ج١.
- عبد الله بن عبد الرحمن بن عبد الله بن محمد القرشي الهامشي، بهاء الدين ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفيَّة ابن، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر بيروت- لبنان، ت.ط: (١٩٨٥م)، ج١.
- عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل ابن المعتصم ابن الرشيد العباسي أبو العباس، البديع، نشره المستشرق الروسي كراتشكوفسكي ت.ط: (١٨٨٣- ١٩٥١م) في لندن، سلسلة نشريات جب التذكارية رقم ١٠، لندن ١٩٣٥.
- عبد الله بن مسلم بن قتيبة أبو محمّد الدينوري، الشعر والشعراء، ط٣، ت.ط: (١٩٩٧م)، ج١.
- عبد الله درويش، دراسات في العروض والقوافي، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة- العزيزية، ت.ط: (١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م)، ط٣.
- عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، ت.ط: (١٣٢٠هـ/ ١٩٩٩م)، ط(نهاية القرن)، ج١-٤.
- عبدالله بن المعتز، أبو عباس، كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت لبنان، ت.ط: (١٤٣٣هـ/٢٠١٢م)، ط١.

- عبدالله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكة المكرمة- العزيزية، ت.ط: (١٤٠٧هـ/١٩٨٧م) ، ط٣.
- عزَّالدِّين محمد الكردي، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ت.ط: (٢٠٠٧م)، ط ،١ ص١٧- ١٨.
- علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكة المكرمة، العزيزية، ت.ط: (١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ط١.
- علي الجندي، فن الجناس في النقد والبلاغة والأدب، دار الفكر العربي.
- علي الشرقي، الجواهري بين القديم والجديد، مطبعة النعمان، النجف، ت.ط: (١٩٢٨م).
- علي بن أبي الكرم محمّد بن محمّد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني الجزري المعروف بـ عز الدين ابن الأثير أبو الحسن، الكامل في التاريخ، تح: د. عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ج ٥.
- علي بن خلف الكاتب، موادُّ البيان، تح: أ.د. حاتم صالح الضامن، دار البشائر، دمشق- سورية، ت.ط: (١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م)، ط١.
- علي بن عبد العزيز المعروف بالقاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، مطبعة عيسى الباني الحلبي وشركاه.
- علي بن محمّد السّيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمّد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة.
- علي بن محمّد بن علي أبي الحسن الشريف الجرجاني، على المطوّل شرح تلخيص مفتاح العلوم (في علوم البلاغة)، تح: د. رشيد أعرضي، دار الكتاب العلمية، بيروت- لبنان، ت.ط: (٢٠٠٧م) ط١.
- علي صدر الدين معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ت.ط: (١٣٨٨هـ /١٩٦٨م)، (١٣٨٩هـ /١٩٦٩م)، ج١.
- علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق "اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج"، منشورات وزارة الاعلام العراقية، ت.ط: (١٩٧٥م).
- علي ناصر غالب، لغة الشعر عند الجواهري، دار الحامد للنشر والتوزيع، ت.ط: (١٤٢٩هـ/ ١٩٩٦م)، ط١.

- علية عزت عياد، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، دار المريخ، الرياض، ت.ط(١٩٨٤م)، ط٤.
- عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي أبو عثمان الشهير بالجاحظ ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج١.
- فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، العراق- جامعة الموصل، ت.ط: (١٩٨٩م)، ط١.
- فرحان اليحيى، أزمة المواطنة في شعر الجواهريّ، مكتبة الأسد، دمشق، ت.ط: (٢٠٠١).
- القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبدالله ابن محسن التنوخي، القوافي، تح: د. عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي بمصر، ت. ط: (١٩٧٨م)، ط٢.
- قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي، أبو الفرج، نقد الشعر، مطبع الجوائب- قسطنطينية، ط١.
- كعب بن زهير، ديوان، تح: د. حنا نصر الحي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٤١٤هـ/١٩٩٤م)، ط١.
- كفاح محمّد مهدي الجواهري و رواء الجصاني، الجواهري قصائد وتأريخ ومواقف (اختيارات وتوثيق)، مؤسسة سندباد للطباعة والفنون، دمشق، سوريا، ت.ط: (٢٠١٢م).
- كيدوف ترجمة محمد عيتاني وسهيل أيوب، المنطق التشكيلي والمنطق الدكيالكتيكي، منشورات مكتبة عائدة بديرة دمشق.
- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، مكتبة لبنان- بيروت، ت.ط: (١٩٨٤م)، ط٢.
- محمّد ابن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، دار الغرب الإسلامي، ت.ط: (١٩٩٥م)، ط٤.
- محمّد أحمد قاسم، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان، ت.ط: (٢٠٠٣م)، ط١.
- محمّد أطميس، دير الملاك، دراسة تقنية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ت.ط: (١٩٨٢م).

- محمّد بن أبي الخطاب القريشي المعروف بـ أبي زيد، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
- محمّد بن أحمد وآخرون، البنية الإيقاعية في شعر عزالدين المناصرة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ت.ط: (١٩٩٨م)، ط١.
- محمّد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري، دار الكتب العلمية، لبنان، ت.ط: (١٤٣٣هـ/٢٠١٢)، ط٥، ج٤.
- محمّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ت.ط: (١٤٢٥هـ /٢٠٠٤م)، ط١.
- محمّد بن حسن بن عثمان، موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الكتب العلمية، بيروت، ت.ط: (٢٠٠٤م).
- محمّد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، القاهرة.
- محمّد بن طيب أبوبكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، دار المعارف، مصر.
- محمّد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدين القزويني الشافعي، المعروف بخطيب دمشق، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ت.ط: (١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م).
- محمّد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية و أحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، بيروت لبنان، ت.ط: (١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ط١.
- محمّد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الافريقي، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة.
- محمّد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالى الأزدي أبو العباس، المعروف بالمبرد، المقتضب، تح: محمّد عبدالخالق عظيمة، بيروت- لبنان، عالم الكتب، ت. ط: (١٩٦٣م)، ج٢.
- محمّد بن يعقوب مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: محمّد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للنشر، ت.ط: (١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م)، ط٨.
- محمّد جواد الغِبَّان، الجواهري فارس حلبة الأدب، دار مدى، لبنان، بيروت، ت.ط: (٢٠٠٦م)، ط١.

- محمّد جواد الغبّان، الجواهري فارس حلبة الأدب، مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، العراق، بغداد، ت.ط: (٢٠٠٦)، ط١.
- محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ت.ط: (٢٠٠٤م).
- محمّد علي سلطاني، المختار من العلوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سورية دمشق- برامكة، ت.ط: (١٤٢٧هـ/٢٠٠٨م)، ط١.
- محمّد عمارة، إزالة الشبهات عن معاني المصطلحات، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ت.ط: (١٤٣١هـ/٢٠١٠م)، ط١.
- محمّد قاضي، الدّراسات الصّوتية عند علماء التّجويد وعلم الأصوات، كليّة العلوم الإسلامية، جامعة الجزائر.
- محمّد محي الدين عبد الحميد، الحسن بن بشر أبو القاسم الآمدي، الموازنة بين الطائيين، ت.ط: (١٩٥٩ م)، ط٣.
- محمّد مهدي الجواهري، (الأعمال الكاملة)، الدار اللبنانية، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٤٣٥هـ/٢٠١٤م)، ج١-٧.
- محمّد مهدي الجواهري، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط٢، ٢٠٠١م، ج ٦.
- محمّد مهدي الجواهري، ذكرياتي، دار الرافدين، ت.ط: (١٩٨٨م)، ط١، ج١-٢.
- محمود بن محمّد بن شاكر أبو فهر، قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، مطبعة المدني- المؤسسة السعودية بمصر ودار المدني بجدة- شارع الصحافة حي مشرفة، ت.ط: (١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م).
- محمود مصطفى، أهدى السبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تح: سعيد محمّد اللحّام، علم الكتب، بيروت- لبنان، ت.ط: (١٤١٧هـ/١٩٩٦م) ط١.
- مصطفى أمين، البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)، دار العارف.
- مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ت.ط: (١٩٧٠م)، ط١.
- مصطفى جمال الدين، مقدمة الديوان، دار المؤرخ العربي، بيروت، ت.ط: (١٩٩٥م).
- مصطفى حركات، الصوتيات الفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر.

- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفنية، دار المعارف، القاهرة، ت.ط: (١٩٦٥م).
- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، تح: عبد الله المنشاوي ومهدي البحقيري، مكتبة الإيمان، ط١، ج٢.
- معروف النوهي، منظومة الدرة العروضية، شرحها الشيخ: نوري الشيخ بابا علي القرداغي، مكتب التفسير، أربيل، ت.ط: (١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ط١.
- مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في الشعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ت.ط: (٢٠١٠م) ط١.
- ميّا فاخر، الجواهري شاعر التجديد والثورة، دار مرساة، اللاذقية، سوريا، ت.ط: (٢٠٠٦م).
- ميادة كامل اسبر، شعرية أبي تمام، حبيب بن أوس الطائي، أبي تمام، وزارة الثقافة الهيئة العامة السّورية للكتاب.
- النابغة الذبياني، ديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ت.ط: (١٩٧٨م)، ط٥.
- ناصر لوحيشي، مفتاح الوزن والقافية، دار الهداية، قسطنطينية، ت.ط: (٢٠٠٢م).
- نايف معروق/ عمر الاسعد، علم العروض التطبيقي، دار الفائس، ت.ط: (١٩٨٧م)، ط١.
- نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، جوهر الكنز ((تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة))، تح: د. محمّد غلول سَلام ، المعارف بالاسكندرية.
- نورالدين علي بن أبي بكر الهيثمي، مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، باب في أهل الجاهلية، مكتبة القدسي، القاهرة، ج١.
- هاني خيّر، محمّد مهدي الجواهري شاعر الكلاسيكية الفخمة، دار مؤسسة رسلان، سوريا، دمشق، ت.ط: (٢٠١٥م).
- هدى مطوري- جواد سعدون زاده- علي سبهيار، اللغة الشعرية عند محمد مهدي الجواهري، المؤتمر الدولي الخامس للغة العربية (مكتبة زهدي للغة العربية وآدابها).
- وريا عمر أمين، كردستان في ضمير الجواهري، مطبعة هفال الفني، جامعة جهان- أربيل، ت.ط: (٢٠١٥م)، ط١.

- وسام حسن جاسم، مفهوم الشعر وعناصره في منجز الجواهري، جامعة الكوفة- كلية التربية الأساسية، بحوث وأعمال المؤتمر العلمي الاستذكار لشاعر العرب الأكبر.
- ياسين النصيِّر، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ت.ط: (١٤٢٧هـ/٢٠٠٩م).
- يوسف أبو عدوس، موسيقى الشعر وعلم العروض، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ت.ط: (١٩٩٩م)، ط١.
- يوسف بن محمد بن علي أبي يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ت.ط: (١٩٨٣م)، ط١.
- يوسف بن محمد بن علي أبي يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تح الدكتور عبد الحميد هندوي، دار كتب العلمية، بيروت لبنان، ت. ط: (١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م)، ط ١.
- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت- لبنان.
- يوسف عطا الطريفي، شعراء أعلام محمّد مهدي الجواهري حياته وشعره، الأهليّة للنشر والتوزيع، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، ت.ط: (٢٠١٤م).
- يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل الى البلاغة العربية علم المعاني-علم البيان-علم البديع، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ت.ط: (٢٠١٧م) ط١.

الرسائل والأطاريح:

- أحمد عبد القادر محمود عقل، صراع الحضارات وأثره في الشعر العربي في العباسي الأول، رسالة ماجستير، جامعة نجاح الوطنية، ت.ط: (١٤٢هـ/ ٢٠٠٣م).
- أميرة عربي، جماليات التكرار في ديوان (رجل بربطتي عنف) لنصرالدين حديد، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر- بسكرة-، ت.ج: (١٤٣٥-١٤٣٦هـ/٢٠١٤-٢٠١٥م).
- جدو وردة وجرموني حليمة، البنية الإيقاعية في ديوان محمّد العيد آل خليفة، رسالة ماجستير، جامعة عبد الرحمان ميرة-بجاية، ت.ج: (٢٠١٣-٢٠١٤م).
- حسام محمد إبراهيم أيوب، البنية الأسلوبية في شعر الجواهري، مكتبة الجامعة الأردنية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، (أيار ٢٠٠٢م)، ص٧٨.

- زياد طارق رمضان، القِيَم الجَماليّة في الموشَّحات الأندلسيَة، جامعة بينغول- معهد علوم الاجتماعية، رسالة ماجستير، ت.ج: (٢٠١٧م).
- سعد بخت عمران العوفي، البحث البديعي في كتاب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها)عبدالله الطيب المجذب، دراسة تحليلية تقويمية، رسالة ماجستير، في البلاغة والنقد.
- صيتة علي عواد حربي، الحنين للوطن في شعر الجواهري - دراسة فنية -، جامعة الشرق الأوسط، رسالة ماجستير، آيار ٢٠١٥م ، ر.ج: (٤٠١٢٢٠١٣٨).
- عائشة الحاح عباس أحد، نقد الشعر عند قدامة بن جعفر، جامعة خرطوم كليَّة الدراسات العليا ، رسالة ماجستير، ت.ج: (يونيو ٢٠٠٧م).
- عباس محمود خضر جاف ، صورة البطل في شعر الجواهري، رسالة ماجستير، جامعة صلاح الدين، أربيل، ت،ج: (جمادي الثانية ١٤٣٢هـ/أيار ٢٠١١م).
- عبد العزيز بن عيّاد الثبيتي، مقدمة القصيدة عند شعراء مدرسة الإحياء، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ت.ط: (١٤٣١هـ/٢٠١٠م).
- عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، أطروحة الدكتوراه، جامعة الكوفة- العراق، ت.ج: (١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م).
- عماد الدين غياث دحدوح، جماليات التناسب الصوتي والجرس الموسيقي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة حلب، ت.ج: (٢٠١٢).
- فهد حين هجرس بن غيام، الجملة الطلبية في شعر الشافعي (دراسة تحليلية)، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الشرق الأوسط، ت. ط:(٢٠١٣-٢٠١٤م)، ص١٠٣.
- محمّد بو علي، الجهود الصوتية في رسائل ابن حزم الأندلسي، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان، الجزائر، ت.ج: (٢٠١٢-٢٠١٣م)، (١٤٣٣-١٤٣٤هـ).
- مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، جامعة صلاح الدين، رسالة ماجستير، اربيل، ت.ط: (٢٠٠٠/٢٠٠١م)، ت.ج: (١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٧م).
- مؤيد إسماعيل محمد علي، نجاح القاري شرح صحيح البخاري، جامعة القاهرة، مصر، ر. ماجستير، ت.ج: (٢٠١٤-٢٠١٥م).
- نواف قاسم اسود، التمرد والخضوع في شعر الجواهري، جامعة صلاح الدين، أربيل، رسالة ماجستير، ت.ج: (٢٠٠١م).

- وعد الله عبد الحميد يوسف، الرثاء في شعر الجواهري- رثاء الشخصيات أنموذجًا، رسالة ماجستير، معهد العلوم الاجتماعية، جامعة الفرات، ت.ج: (٢٠١٧).

الدوريات (المجلات والجرائد)

- أحمد خطاب، أثر القرآن في شعر الجواهري مجلدة المورود، مج ٧، العدد(٢)، ت.ط: (١٩٧٨).
- أحمد محمد سالم الزوي، الخليل بن أحمد رائد علم الأصوات، مجلة كلية الآداب، العدد(٩).
- جريدة العراق، العدد، (٣٧٩٩)، ت.ط: (١٩٣٢م).
- جلال عبد الله خلف، إيديولوجية الفكر اليساري في أدب محمّد مهدي الجواهري بين التصور والتطبيق، العدد(٢٠١)، ت.ط: (١٤٣٣هـ/٢٠١٢م) .
- ريمون طحان، الثوابت في اللغة والفكر، بحث في العلاقة بين اللغة العربية والفكر العربي، مجلة مواقف، العدد (١٥)، ت.ط: (آيار- حزيران ١٩٧١م).
- الشاعر الكبير الجواهري يتحدث للدكتور الطاهر، مجلة الكلمة، العدد٢، بغداد، ت.ط: (آذار ١٩٧٢م).
- ماهر مهدي هلال، الرؤية البلاغية في قراة النص، مجلد٣، جامعة حضرموت، العدد(٦)، ت.ط: (يونيو ٢٠٠٤م).
- محمّد بن علي الصامل، قضايا المصطلح البلاغي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشرعية واللغة العربية وآدابها، العدد (٣٠)، ت.ط: (جمادى الأولى١٤٢٥هـ)، ج١٨.
- محمّد مصطفى كلاب، بنية التكرار في شعر أدونيس، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، مج: الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، العدد (١)، ت. ط: (٢٠١٥م).
- ياسر أحمد فياض- مها فواز خليفة، البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الانبار للعلوم الإسلامية، العدد(٤)، مجلد١، ت.ط: (٢٠٠٩م).

المواقع في الانترنيت (المواقع الالكترونية):

- معروف يحيى، محمد مهدي الجواهري وأغراضه الشعرية، مركز النور للدراسات، الموقع الرسمي لمركز النور على شبكة الإنترنيت: http: // www. alnoor.se

أقراص الحاسوب:

- مكتبة ابن سليمان.
- مكتبة الأدب العربي.
- المكتبة الشاملة.
- مكتبة زهدي للغة العربية وآدابها.
- مكتبة طالب العلم.
- الموسوعة الشعرية.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	**Zuhdi Mohammed Ahmed**
Doğum Yeri	**Ninova / IRAK**
Doğum Tarihi	18-1-1986

KİŞİSEL BİLGİLER

Üniversite	SALAHADDIN ÜNİVERSiTESi - ERBIL
Fakülte	Diller Fakültes
Bölüm	Arapça bölüm

İLETİŞİM

Adres	**Ninova / IRAK**
E-mail	**zuhdimohamad2@gmai.com**

السيرة الذاتية- CV

الاسم: زهدي محمّد أحمد

الجنسية: العراقية

تاريخ الميلاد: ١٩٨٦/١٨/١م.

النشأة: نينوى

البريد الاكتروني: zuhdimohamad2@gmai.com

الرقم الهاتف: ٩٦٤٧٥٠٦٣٤٩٩٤٤+

المؤهلات العلمية:

حصلت على شهادة البكالوريوس في كلية اللغات قسم اللغة العربية، جامعة صلاح الدين في محافظة أربيل، سنة التخرج٢٠١٢م.