مستوى الإيقاع في شعر الجواهري* - نماذج من إبداعه (1960- 1997)

يحي دعّاس
معهد الآداب واللّغات
المركز الجامعي- سوق اهراس

ملخص

تهدف هذه المقاربة الأسلوبية إلى تناول جانبٍ من مستويات الإيقاع في بعض إبداع شاعر العراق محمّد مهدي الجواهريّ (1899- 1997) من خلال إيقاع الوزن، والوقوف على ظاهرتي التّدوير والتّصريع إذ هما من أبرز سمات أسلوبه، إلى جانب وحدات إيقاع الوزن الأخرى. وقد جعلت مدوّنةَ دراستي أشعارَ الجواهري في الثّلث الأخير من عمره (1960 - 1997) لأنّها بنتُ تجربة فنّية عريضة ولأنّ الدّراسات النّقدية التي تطرّقت إلى ديوان الرّجل اكتفت بتناول شعره بين فترة العشرينيات والستّينيات من القرن الماضي ولم تتجاوزها. ومظاهر الإيقاع في شعر الجواهري - كما يرشح من المدوّنة - كثيرة، تتعدّى ما وقفت عليه. هي حَريّة بأن يُفرد لها بحث عميق، وبخاصّة ما تعلّق بالرويّ والقافية والتّكرار والجناس، وغيرهما.

Résumé

*Cette approche stylistique vise à aborder quelques niveaux du rythme poétique dans une partie du recueil du poète Irakien Eldjawahiri **(1899-1997)** à travers du rythme de la cadence, et de constater : **El Tadwir** et **Rime interne** qui sont parmi les traits distingués de son style, à coté des autres unités. J'ai choisi comme corpus ses poèmes entre 1960 et 1997 issues d'une expérience artistique, vu que les études ayant traité son recueil se sont contentées d'étudier ses poèmes des années vingt et soixante. Les aspects de rythme comme le reflète le corpus, sont multiples et au-delà de mon analyse. Ils méritent qu'on leur réserve une recherche profonde, notamment l'itération, l'homonymie, etc.*

تسعى مقالتي هذه إلى تسليط الضّوء على أبرز مظاهر الإيقاع في شعر الجواهري في نماذج من قصائده التي نظمها بين 1960و1997 وهي الفترة التي تمثّل الثّلث الأخير من عمر الشّاعر، فضلاً عن أنّها منعكس تجربة أكثر من نصف قرن من الزّمان دربةً وصنعةً.

وقد اخترت بعض أشعار الرّجل في تلك الحقبة من حياته مدونة دراسة اسلوبية تطبيقية، كونها بنت

تجربة فنّية عريضة ولأنّ الدّراسات النّقدية التي تطرّقت إلى ديوان الجواهري – في أكثرها – اكتفت بتناول شعره بين العشرينيات والستّينيات من القرن الماضي وتوقّفتْ عند تلك الفترة، فلم تتجاوزها.

ثمّ إنّي رأيت أن أدرس مستوى الإيقاع في نماذج من قصائد المدوّنة المذكورة، على أن أقف على أبرز مظاهر مستوى الإيقاع وهندسة القصيدة، بتتبّع الأوزان عبر أنماطها المختلفة وما قد يشكّل من كلّ منها ظاهرة أسلوبية متميّزة.

وحريٌّ بنا – بين يدي هذه الدّراسة – توضيحُ مصطلح الإيقاع في المعجم وفي النّقد والدّراسات الحديثة ؛ فقد جاءت المفردة في " **لسان العرب** "مرتبطةً بالموسيقى: فهو من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها[1].

ولم تضف المعجمات العربية الحديثة إلى ما ذكره ابن منظور معنى جديدًا؛ ففي **المعجم الوسيط** نقرأ: " **الإيقاع اتّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء** " ونجد الجملة نفسها حرفاً في " **المنجد في اللّغة والأعلام** "[2].

والإيقاع عند ابن سينا: " **تقدير ما لزمان النّقرات، فإن اتّفق أن كانت النّقرات منغّمة كان الإيقاع لحنياً وإن اتّفق أن كانت النّقرات محدِثةَ الحروفَ المنتظمَ فيها كلامٌ كان الإيقاع شعرياً** "[3].

فالإيقاع بناءً على ذلك من مصطلحات الموسيقى، لا من مصطلحات علوم اللّغة بعامّة ولا علم العروض وكتب نقد الشّعر القديمة، بوجه خاصٍّ" [4]. ويقترن الإيقاع بمصطلح الوزن، على الرّغم من أنّه ظاهرةٌ أشملُ وأعمُّ من الوزن في الشّعر، فهو" وحدة النّغمة التي تتكرّر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت. أي: توالي الحركات والسّكنات على نحوٍ منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة. أمّا الوزن، فهو التّفعيلات التي يتألّف منها البيت"[5].

والإيقاع أبرز سمات الأسلوب الظّاهرة في نصوص الشّعر صوتاً ودلالة؛ فهو أوّل مظاهر النّسيج الشّعري المادّية وتعالقاته الدّلالية؛ ذلك أنّ اللّغة نظام مركّب من الصّوت والنّحو والدّلالة, غير أنّ الشّعراء يعيدون تنظيم كلّ هذه المستويات، وبإعادتهم تنظيمَ الأصوات يوجِدون الإيقاع، فإذا أعادوا تنظيم اللّغة على المستويين الصّرفي والنّحوي، فإنّهم يوجدون صور ذلك النّظام ومجازاته[6].

وسأقف في درسي مستوى الإيقاع في بعض أشعار الجواهري، عند أهمّ مظاهر مكوّناته وعلى رأسها إيقاع الوزن وهو ما يشمل نظام العروض في معظم مكوّناته، ثمّ عند ظاهرتين أسهمتا في تشكيل الإيقاع، تتمثّلان في **التّدوير** و**التّصريع** وهما من الظّواهر الحاضرة داخل القصيدة التي تُسهم مع الوزن، في بنية الخطاب الشّعري وإنتاج دلالته.

أوّلاً- إيقاع الوزن:

يشكّل العروض وزناً وقافيةً أحد العناصر الأساسية والدّالة في بناء النصّ الشّعري، ولا تكون له هذه المهمّةُ التشكيلية في إطار النّظرة التّقليدية، التي ترى في العروض قوالبَ ثابتة ومحدّدة سلفاً، لا يكون النصّ جيّدا إلاّ إذا التزم بها. ذلك أنّ هذه النّظرة تصرّ على ربط النصّ بصياغات جاهزة، بدلاً من تأمّل الممارسة النصيّة التي تمنح العروض وغيرها من العناصر، وجوداً فعليا وأثراً فعّالا في تشكيل التّجربة الفنّية[7].

فقد يلجأ الشّاعر إلى الوزن نفسه للتّعبير عن تجربتين مختلفتين قد تكون إحداهما سعيدة والأخرى حزينة. وقد يتفاعل المتلقّي مع إحداهما دون الأخرى. فالوزن في صورته المجرّدة لا يحمل أيّة خصوصية وليس هنالك بحرٌ يصلح للتّعبير عن تجربةٍ دون أخرى. وبناءً على ذلك, فانّ بحور الشّعر لا تمثّل سوى هيكلٍ أساسٍ لمستوى الإيقاع بينما تضفي المتغيّرات المختلفة التي تطرأ على وحدات وزن البحر نوعاً من التلوين الإيقاعيّ داخل نظام العروض المحكم[8].

ولهذا سنؤثر تسمية "**وحدات الإيقاع**" بالدّرجة الأولى على تسمية "وحدات وزن البحر" لما في صيغة الإيقاع من الشّمول بمختلف التغيّرات التي تطرأ على وحدة الوزن في بحر ما، ولا تطرأ عليها في آخر، وإن كانت وحدته الأساسة هي ذاتُها في البحرين، ناهيك عن صوّرته تامّاً أو مجزوءاً. ومن هنا، يمكننا عدّ مجزوءات البحور تشكيلاتِ إيقاعٍ مستقلّةً عن بحورها التّامّة، لعدول الشّاعر إليها من ناحية، ثم لأنّها تواترت فشكّلت خاصّية أسلوبية من ناحية أخرى[9].

منحى الأوزان المستخدمة العامّ:

يعتمد الجواهري في صياغة هيكل قصائده الإيقاعي على أوزان عروض الخليل.ولأقف على تواتر بحور العروض في المدوّنة سأسلك منحييْن أساسين؛ يقوم

الأوّل على تناول تتبّع بحور للفترة التي نتناولها، ومقارنتها بالتي سبقتها. أمّا المنحى الثّاني فيعتمد دراسة تواتر البحور وفق عدد الأبيات المنظومة على كلّ بحر لمعرفة نفَس شعر الشّاعر في كلٍّ منها، مع موازنة تواتره وفق عدد القصائد والأبيات المنظومة عليه.

المنحى الأوّل- (تواتر البحور وفق عدد القصائد):

يبيّن جدول الإحصاء الآتي نسبة تواتُرِ البحور المئوية العامّة، في مجموع شعر الجواهري (الدّيوان): **الجدول رقم: (01)**

الرّقم:	البحر:	عدد القصائد:	عدد الأبيات:	النّسبة المئوية:
01	الكامل ومجزوؤه.	61+ 36	3026+ 1588	%18.23
02	الطّويل.	44	1512	% 12.79
03	البسيط ومخلّعه.	41+ 04	2388+138	% 13.08
04	الخفيف ومجزوؤه.	38+ 02	2164+ 90	%12.32
05	الوافر.	33	1556	% 09.58
06	المتقارب ومجزوؤه.	31+ 07	1896+ 364	%11. 34
07	الرّمَل ومجزوؤه.	14+10	487+246	% 06.96
08	المديد والسّريع.	06 + 05	208 + 156	% 03.20
09	الرجز ومجزوؤه.	04+03	180+152	% 02.34
10	المجتثّ والمضارع.	01 + 01	43 + 61	% 0.58
11	ازدواج البحور.	02	129	% 0.58
	المجموع:	343	16366	% 100

وأوّل ما يمكن استنتاجه من قراءة هذا الجدول، أنّ الجواهري نظم على معظم بحور العروض الخليلية وأنّ التي لم ينظم عليها هي الهزج والمنسرح والمقتضب والمتدارك. والأمر لايخصّ الشّاعر وحده، فقلّما نظم القدماء على هذه البحور الأربعة. وهذا معناه أنّ الشّاعر حرص على النّظم على البحور الكبرى التي نظم عليها أسلافُه من شعراء العرب.كما دلّ الجدول أنّ أبحر الكامل والطّويل والبسيط والخفيف سلك

فيها أكثر من نصف المجموعة الشّعريّ. ولكن إلى أيّ حدّ سار الجواهري على خطّ القدماء ودار في فلكهم ؟

إنّ نتائج الدّراسة التي أجراها إبراهيم أنيس على أشعار كتاب الأغاني، قد تسعفنا في الإجابة عن السؤال السّابق فقد وجد أنّ أجزاء الأغاني الإثني عشر الأولى اشتملت على 4500 بيت، يمكن توزيعها حسب النّسب الآتية: 36 % للطّويل و 12 % لكلٍّ من الكامل والبسيط و 11 % للوافر و 08 % للخفيف، وكلّ من الرّجز والمتقارب: 04 % وكلّ من المنسرح والسّريع: 03 % والرّمل: 02 % وكلّ من الهزج والمديد: 01 % [10].

وقد أكّدت نتائج دراسة أنيس المذكورة، أنّ بحر الطّويل قد نُظم فيه ما يقرب من ثلث الشّعر العربيّ وأنّه الوزن الذي كان يؤثِره القدماء على غيره، بينما آثر شاعرنا النّظم على بحر الكامل قبل الطّويل. أمّا البسيط، فيأتي ثانياً مع الكامل بعد الطّويل، في دراسة أنيس، وفي المرتبة الثّالثة عند الجواهري. ويأتي بعدها الوافر والخفيف. وليس عند القدماء مزجٌ في البحور، لكن الجواهري نظم قصيدتين اثنتين على بحرين مختلفين.

إنّ هذا المنحى يعطينا ملمحاً أسلوبياً عامّاً عن طبيعة مركب البحور ولعلّ إجراء دراسة وصفية تاريخية في الوقت نفسه يمكن أنْ تسفر عن نتائج أكثر موضوعية. والجدول الآتي يظهر اختلافاً في التّرتيب عن الجدول الأوّل:

الجدول رقم: 02: ترتيب تواتر البحور بين 1960 و1997.

رقم:	البحر:	عدد القصائد:	عدد الأبيات:	النّسبة المئوية:
01	الكامل ومجزوؤه.	18+14	768+577	% 09.29
02	الوافر ومجزوؤه.	07 +14	346 +675	% 06.15
03	البسيط ومخلّعه.	02 +17	82 +1175	% 05.52
04	الخفيف ومجزوؤه.	02 +13	38 +945	% 03.95
05	المتقارب.	09	483	% 02.61
06	الرّمَل ومجزوؤه.	08 +05	149 +79	% 03.77
07	الطّويل.	05	251	% 01.45
08	الرجز ومجزوؤه.	02 +02	62 +129	% 01.45
09	المديد والمجتثّ.	01 +02	43 +82	% 0.87
	المجموع:	126	6132	% 36.56

يظهر هذا الجدول الإحصائي أنّ ترتيب تواتر البحور في أشعار الجواهري بعد سنة 1960، آثر فيه بحر الكامل تاماً ومجزوءًا، فالوافرَ تامًّا ومجزوءًا، ثمّ البسيط فالخفيف فالمتقارب. وتأخّر الطويل، إذ لم ينظم عليه سوى خمسِ قصائد. ونستنتج منه كذلك تركَه النّظم على المضارع، وعنايتَه بالنّظم على المجزوءات في هذه المرحلة، حتّى أضحى مجزوءُ الكامل في المرتبة الأولى. كما يظهر أنّ أشعار هذه الفترة من حيث ترتيب تواتر البحور فيها تختلف قليلاً عن التّرتيب الذي أظهره الجدول الأوّل وأنّ تواتر المجزوءات وظهور البحور المزدوجة، أمرٌ له أهميّة يغري بتتبّع خطّ التطوّر الشّعري وقتئذ. وسنتابع فيما يأتي ظهور المجزوءات في شعره لنرى مآلَ كلّ مجزوء بعد سنة 1960، ومن ثمّ سننتقل إلى البحور المزدوجة.

أ- النظم على المجزوءات:

1- مجزوء الكامل (متَفَاعِلُن متفَاعِلُن × 2):

يعدّ مجزوء الكامل من التّشكيلات التي حظيت بنسبة مرتفعة في معظم مراحل شعر الجواهري، كما أحصيت في الجدول رقم (2)؛ فقد نظم عليه ثماني عشرة قصيدة بلغت أبياتها 768 بيتاً بعد 1960وأشهرها " **لبنان يا خمري وطيبي**" في ثمانية وثمانين بيتاً و" **براها** "في مئة بيت و"**رسالة ملحمة** " في مئة بيت كذلك و" **في**

يوم التأميم "في مئة وعشرين بيتاً و" **آليتُ** " في تسعة وتسعين بيتاً و" **لغة الثّياب أو حوار صامت** " في ثلاثةٍ وسبعين بيتاً[11].

ويلاحظ الطّول في معظم قصائد المدوّنة، ممّا يدلّ على طول نفس الشّاعر مع احتفاظه بالإيقاع السّريع الذي يمنحه وزنُ المجزوء (حيث يقلّ عدد التّفعيلات)، فهو يحاول الجمع بين متناقضين: الطّول والسّرعة في القصيدة الواحدة.

2 – مجزوء الوافر (مفاعلتن مفاعلتن ×2):

هو المجزوء الذي انفرد بكثرة النّظم عليه بعد 1960 حيث نظم عليه سبع قصائد, أشهرها: " **عبده الحبورية** " في خمسة وسبعين بيتاً و" **سلاماً أيّها الأسد**" في اثنين وخمسين بيتاً، و" **أبا زيدون** " في أربعة وعشرين بيتاً و" **بريد الغربة** " في أربعةٍ وثلاثين بيتاً[12].

3– مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفعلن ×2) نظم عليه قصيدتين.

4– مجزوء الرّمل (فاعلاتن فاعلاتن × 2):

نظم عليه قصيدة واحدة طويلة في مائة وواحد وعشرين بيتاً بعنوان:" **يا غريب الدّار**" وثماني قطع كلٌّ منها أربعة أبيات: "**جوع وشموخ** " و" **حكم التّاريخ** " و" **فراغٌ ثقيل**" و"**تحنان** " و" **عجبٌ** " و" **ربّ السّجن أحبّ** " وقطعتين أخريين.

5– مجزوء الرّجز(مستفعلن مستفعلن ×2):

نظم عليه قصيدة واحدة كسابقه هي" **فرصوفيا** "في ثمانية وخمسين بيتاً، وقطعةً من أربعة أبيات أهداها إلى ابنته" **خيال** "في ذكرى زواجها. والرّجز تامّاً أو مجزوءًا من البحور التي لم يهتمّ لها الشّاعر إلاّ قليلاً.

6– مخلّع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن× 2):

نظم عليه قصيدتين هما: " **آهٍ على تلكم السّنين** " في تسعة وخمسين بيتا، و" **بعد العرس** " في ثلاثة وعشرين[13].

وقد كشف الجدول رقم (2)، عن ارتفاع عدد المجزوءات– عموماً – بعد 1960 عمّا كان عليه قبلُ،من خمسٍ وعشرين قصيدة إلى ثماني وثلاثين، وأنّ مجزوء الوافر الذي لم ينظم عليه قبلُ نافس بقيّة البحور في أخذه مكانة متقدّمة

نسبياً، وخاصّة إذا ما قورن بالطّويل و الرّمل سواء من حيث عدد القصائد أو من حيث عدد الأبيات.

ولعلّ تواتر المجزوءات في هذه المرحلة من شعر الجواهري يدلّ على تغيّرٍ في خطّ تطوّر شعره. وقد يكون السّبب هو مواكبته الحداثة وتيار الشّعر الحرّ اللّذين يميلان إلى الخفّة وسرعة الإيقاع، مع احتفاظه بطول القصيدة التي تشكّل ملمحًا أسلوبياً آخر، سنقف عنده في موضعه[14].

ب- البحور المزدوجة وتداخل الأوزان:

من ملامح الإيقاع التي تلفت الانتباه في شعر الجواهري في هذه المدوّنة، ظاهرة **ازدواج البحور**. هي غير مطّردة لكنّه أتاها في قصيدتين وهما قصيدتا: " **أيّها الأرق** " و" **زوربا**. " و سأكتفي بالإشارة إلى مبنى القصيدتين:

فمطلع " **أيّها الأرق**":[15]

فرّ ليلي من يد الظّلم وتخطـــــآني ولم أنمِ

وهي تتكوّن من تسعة مقاطع، كلّ منها أربعة أبيات، زاوج فيها بين المديد و الخفيف، إضافة إلى تنويع صوت الرويّ. وقد جاءت المقاطع الأربعة الأولى (ستّة عشر بيتاً) على المديد. ثمّ فجأة يخرج إلى الخفيف في المقطع الخامس. وفي المقطع السّادس، نظم البيت الأوّل على المديد، وجعل عجز البيت الثّاني منه على الخفيف. وأبقى البيتين الثّالث والرّابع على المديد، ثمّ جاء المقطع السّابع كلّه على المديد. أمّا الثّامن، فزاوج فيه بين المديد والخفيف، ليأتي المقطع التّاسع وهو الأخير وقد نظم أبياته أربعَتها على الخفيف.

غير أنّ هذا الانتقال من المديد إلى الخفيف لا يتمّ على نحو مطّرد، بل يبدو خلطاً بين الوزنين، بدليل أنّه لم يلتزم بهذه المزاوجة على نحو واضح، بحيث جاءت بعض أشطر الأبيات على بحرٍ وأشطرها الأخرى على آخر.

ولعلّ سبب هذا الخلط، تقاربُ تفعيلات المديد والخفيف من بعضها وإن اختلفت دائرة عروضهما. فالفارق بينهما في استخدام الشّاعر، يكمن في وحدة الإيقاع الثّانية فهو عندما يأتي ب: (فاعلن: /0//0) يكون المديد، وعندما يأتي ب: (مستْفعلُن: /0//0/0) أو (مَفاعِلن: //0//0) يكون الخفيف. وهذا يعني أنّ الجواهري نزّل

الخفيف منزلة **المديد**. ففي حين تأتي عروض المديد **محذوفة** ومخبونة على(فعلن: ///0) فإنّ عروض الخفيف تأتي صحيحة (فاعلاتن: /0//0/0) و**مخبونة** (فعِلاتُن: ///0/0)، بينما يمكن لتفعيلة الضّرب أن تأتي على (فعِلن: ///0)[16].

ويمكننا ردُّ هذا العدول عن عروض الخفيف إلى عروض المديد إلى ظاهرة **التّصريع** التي اتّبعها الشّاعر في معظم أبيات القصيدة المذكورة بحيث تأتي العروض والضّرب على تشكيل إيقاعيّ واحد[17].

وقد اتّكأ في بناء قصيدته " **زوربا** " – وهي من شعر التّفعيلة – على وحدات بحري الرّمل والكامل لكنّه لم يتقيّد بعدد متساوٍ من الأسطر و من وحدات الإيقاع؛ فقد استهلّ القصيدة بوحدة الرّمَل (فاعلاتن: /0//0/0) وبعض جوازاتها، واستمرّ ذلك حتّى السّطر الثّاني والستّين، ثمّ اعتمد وحدة الكامل (مُتَفاعِلن: ///0//0). وهي تتماز بكثافة وقوع التّدوير بين سطورها وتنوّع وحدة الإيقاع بين بحري الرّمل والكامل كما سبق.

وتستوقفنا إلى جانب ازدواج البحور، ظاهرة أخرى ليست بالمطّردة هي كذلك، لكنّها موجودة. وهي تداخل الوزن في بعض القصائد وإن كانت مساحة التداخل فيها ضئيلة لا تسمح بعدّ هذه الظاهرة من "ازدواج البحور"؛ فقد حدث هذا بين المديد والخفيف في مطوّلته " **ياناديمي**" وهي في أربعمائة وأربعة وعشرين بيتاً إذ تجري معظم أبياتها على بحر الخفيف لكنّه في المقطع السّابعَ عشر منها يداخل في حشو البيت، بين وحدات المديد و وحدات الخفيف. يقول[18]:

1- **وبعيدًا لحنُ غرّيــد**	**هبّ من نشوانَ عربيد**
فَعِلاتن فاعلن فعْلن	فاعلاتن فاعلُن فِعْلن
2- **وأغانيُ خرّدٍ غيــدِ**	**خِلْتُها من حُسْنِ ترْديدِ**
فَعِلاتُن مَفاعِلن فِعْلن	فاعِلاتن فاعــلن فِعْلن

فالبيت الأوّل من هذا المقطع جاء على المديد. وأمّا الثّاني، فصدره على الخفيف، وعجزه على المديد، وهكذا في باقي الأبيات. ويلاحَظ هنا مجيئُ كلّ من وحدتي العروض والضّرب في الأبيات الثّلاثة الأولى على (فِعْلن: /0/0) ولم يرد في كتب العروض- على ما نعلم- مجيئُ هاتين الوحدتين في المديد والخفيف على (فعْلن:

/0/0) ويمكن تسويغ ذلك بأنّ الجواهري مُعْنى بإتمام الدّفقة الشّعورية التي تعتريه دون إيلاء أهميّة كبيرة للخضوع التامّ لعلل كلّ بحر وجوازاته، مع تمكّنه من أسرار العروض. فهو يستغلّ جميع وجوه وحدة الإيقاع الممكنة، دون أن يُلزم نفسه بقواعد العروضيين الصّارمة في التغييرات الجائزة لكلّ بحر.ثمّ إنّ تقارب وحدات الإيقاع بين البحرين تسهّل من عملية الانزلاق بين بحرٍ وآخر دون أن يشعر المتلقّي بخلل في مسار إيقاع القصيدة العامّ.

كما وقع التّداخل الوزني كذلك، بين بحري الرّجز والمتقارب في قصيدة "**فرصوفيا**" فقد جاءت مجموعة من الأسطر تحمل الوحدة الإيقاعية (فعولن: //0/0) في وحدة الضّرب، يقول[19]:

1- من ذا الذي يوفّي سحرَك الحلالا؟

مستْفْعِلنْ مستْفعِلنْ فَعولن.

2- وحسـنَكِ المدمّـرَ القتّـالاَ.

مفاعِـلُن مفاعِـلُن مسْـتفْعِل.

3 - يحتّـم اللّـذّة والأهْـوالاَ.

مفاعـلن مفْتعِـلن مستفْعلْ.

4- حالانِ الأحلى أمرٌّ حـالاَ.

مستفْعِلنْ مستفعِلنْ فَعُولن.

فالتّداخل كامنٌ في السّطرين الأوّل والرّابع ويبدو أنّ الخلط الوزني فيهما ناجمٌ عن تقارب وَحدتي الإيقاع (فعولن) و (مفاعلن)، حتّى يسهل الانزلاق بين بحر و آخر، إضافة إلى مجيء القافية على **المتواتر** (فعْلن) في كلا الوزنين ممّا يصعّب تلمّس التّداخل، فقد لا يُشْعر بخلل إيقاعيّ بارز على مسار إيقاع القصيدة العامّ[20].

المنحى الثّاني- (تواتر البحور وفق عدد الأبيات):

يتمثّل المنحى الثّاني في دراسة البحور، في ترتيبها وفق عدد الأبيات التي يُنظم عليها لمعرفة نفَس الشّعر في كلّ بحر. ويبيّن الجدول الآتي سلّم تواتر البحور وفق عدد أبيات كلّ بحر (مجموع القصائد التي نظمت عليه):

الجدول رقم: (03)

الرّقم:	البحر:	عدد الأبيات:
01	البسيط ومخلّعه.	1257 = 82 +1175
02	الخفيف ومجزوؤه.	983 =38 +945
03	الكامل ومجزوؤه.	1345 =768+577
04	الوافر ومجزوؤه.	1039 =364 +675
05	المتقارب والطّويل.	251 + 483
06	الرّمَل ومجزوؤه.	149 +79
07	الرّجز ومجزوؤه.	62 +129
08	البحور المزدوجة.	129
09	السّريع.	120
10	المديد والمجتثّ.	43 + 81
	المجموع:	6132 بيتاً

يظهر الجدول تغيّر سلّم تواتر البحور وفق عدد الأبيات عمّا كان عليه التواتر في الجدول السّابق رقم (2): وبالمقارنة بين الجدولين يمكننا ملاحظة ما يأتي:

ا- الظّاهر أنّ بحر البسيط هو الأوّل رتبةً من حيث عددُ الأبيات المنظومة عليه، متقدّماً الكامل (الأوّل من حيث عدد القصائد). غير أنّ الكامل تامّاً ومجزوءًا، يبقى في الصّدارة حتّى من حيث عدد الأبيات؛ إذ مجموع أبياته بالجمع: 1345 بيتاً، والبسيط تامّاً ومخلّعاً: 1257 بيتاً، والملحوظة نفسها تخصّ بحر الخفيف؛ فهو وإن تقدّم في الجدول رقم (3) الكاملَ والوافر، فإنّهما يتقدّمانه تامّين ومجزوء ين، إذْ مجموع أبيات الخفيف تامّا ومجزوءًا: 983 بيتاً. ومجموع الوافر: 1039بيتاً. وعليه يكون الكامل أوّلَ، يليه البسيط فالوافرُ فالخفيف.

ب- يبقى بحر الطويل متأخّرا عن الأبحر المذكورة ويتأخّر عنه الرّمل كما هو مبيّنٌ في الجدول السّابق.

ج- إنّ ارتفاع عدد الأبيات المنظومة على كلّ بحر يعطي مؤشّرا دلاليا على مقدرة الشّاعر على النّظم على كلّ البحور. وإنّ ارتفاع عدد أبيات البسيط يعني أنّه كالقدماء في إيثار النّظم على البحور المركّبة التي تعتمد تكرار وحدتين مختلفتين

بانتظام، ولكنّه في سيره على الموروث قي هذا الشّأن، يخالف القدماء أيضا؛ إذ أنّهم آثروا النّظم على بحر الطويل، وأطالوا نفسهم الشّعري فيه، كما أكّدته دراسات كثيرة في أشعارهم. أمّا البسيط فإنّ مرتبته تختلف بين شاعر وآخر؛ فمن المرتبة الثّانية عند زهير الجاهلي، إلى المرتبة الرّابعة عند كلٍّ من جرير والفرزدق الأمويين[21].

د- إذا تعمّقنا أكثر وراعينا عددَ أبيات كلّ قصيدة، وجدنا أنّ ترتيب تواتر البحور سيتغيّر إذ يتقدّم الخفيف البحور لأخرى بقصيدة " **يا نديمي** " وأبياتها أربعمائة وأربعة وعشرون، يليه المتقارب ب " **باريس**" في مائة وتسعين سطرًا من التّفعيلة، فالبسيط بقصيدتي " **يا دجلة الخير**" في مائة وخمسة وستّين بيتاً و" **يا ابن الفراتين** " بالعدد نفسه، ثمّ الكامل (وهو الأوّل في الجدولين السّابقين) بقصيدة " **ذكرى عبد النّاصر**" في مائة واثنين وثلاثين بيتاً[22].

ولعلّ تغيّر ترتيب البحور وفق عدد الأبيات؛ البسيط في المرتبة الأولى في مجموع الأبيات العامّ، والخفيف بالنّسبة لطول النّفس الشّعري في القصيدة الواحدة، يدلّ غلى اتّباع الجواهري نهجاً شعرياً خاصّاً به، يحترم فيه قوانين العروض وأوزان الشّعر العامّة، لكنّه لايُلزم نفسه بالسّير على ما أكثر القدماء من النّظم عليه. بل يطيل قصيدته حيث يريد لها الطّول وعلى أيّ بحر شاء. وهو بهذا يجمع في أحيان كثيرة بين متناقضين؛ طول القصيدة وسرعة الإيقاع، وخاصّة في المجزوءات حيث يطول نفسه الشّعري. وقد يفوق عدد أبيات القصيدة المنظومة على المجزوء تلك المنظومة على البحور التّامة؛ فقصيدته " **أزح عن صدرك الرّبدا** "على مجزوء الوافر، تقع في مائة وخمسة عشر بيتاً، بينما تبلغ قصيدته " **أبا الشّعر تغنّ بتمّوز** "- وهي على تامّ الطويل- اثنين وثمانين بيتاً فحسب.

إلاّ أنّ طول القصيدة ليس دالاًّ على مجرّد العودة إلى القديم، بل هو من عناصر بناء دلالية الخطاب الشّعري أيضاً. وكان العرب القدماء شعراء ونقّاداً مهتمّين بطول النصّ وقصره لأنّ لهذا العنصر وظائف نصّية وله كذلك أثرٌ في التّاريخ الشّعري؛ إذ لطول القصيدة وقصرها وظيفتان: تواصلية وبنائية. فالتّواصلية بالنسبة للقصائد الطّوال هي السّماع والفهم، وأمّا الحفظ، فهو وظيفة القصائد القصيرة. والبنائيّة هي أنّ الطّول يتلاءم والمواقف المشهورات.

هندسة القصيدة في تشكيلها الإيقاعي:

يتدخّل التّشكيل في بناء الخطاب الشّعري وإنتاج دلالته إذ يعطينا ملمحاً أوّلياً عن اتّجاه الشّاعر؛ فحيثما وجدنا البيت متكوّناً من شطرين، وفي كلّ شطر عددٌ متساوٍ من الوحدات الإيقاعية مع الشّطر الآخر، حكمنا على القصيدة بالانتماء إلى الشّعر العمودي. وحيثما وجدنا وحدات الإيقاع تتوزّع على أسطر، حكمنا على القصيدة بأنّها تنتمي إلى الشّعر الحرّ.غير أنّ متتبّع تشكيل هندسة قصائد الجواهري يجد أنّها تتوزّع على أنماط أخرى، تتفرّع من النّوعين السّابقين أو تزاوج بينهما أو تنتمي إلى أحدهما. ويمكننا تصنيف أشكال هندسة قصائد الجواهري في الأنماط الآتية:

النّمط الأوّل: وفيه تعتمد القصيدة على تشكيل البيت ذي الشّطرين، بينهما فراغٌ وينتهيان معاً بفراغ يمنعهما من الاندفاع في البيت الموالي، فنكون أمام الوقفة. وينماز هذا النّمط بتوالي الأبيات بعضها وراء بعض دون أن يكون هناك فاصلٌ بين الأبيات، وبميل القصيدة إلى القصر. ومن المقطوعات التي جاءت على هذا النّمط: "**الذّكرى الباقية** " في ستّة أبيات، و" **قصْد وقصد**" و"**حرامي بغداد** " و " **زرع الضّمائر**"، كلٌّ منها في أربعة أبيات[23]

النّمط لثّاني: تعتمد فيه القصيدة على آبيات من النّمط الأوّل ثمّ يأتي فراغٌ أو إشارة بين مجموعة وأخرى تحتوي كذلك عدداً من الأبيات، يختلف في المجموعة الثّانية عنه في المجموعة الأولى، بحيث لا تخضع المجموعات لعدد متساوٍ من الأبيات بين مجموعة وأخرى ولا يشترط فيها التّساوي أصلاً.

وقد انسلكت معظم قصائد العيّنة في هذا التّشكيل الهندسيّ، فقصيدته " **في ذكرى غاندي**"، مثلاً تتكوّن من ثلاثين بيتاً في مجموعتين؛ تضمّ الأولى الأبيات: (10 إلى 19) وتضمّ الثّانية الأبيات: (20 إلى 30) بحيث لا يتحقّق التّساوي بين المجموعتين -كما هو واضح- في عدد الأبيات، ويفصل بين المجموعتين إشارة (....) وفراغ، يشعر القارئَ بالانتقال بين مجموعة وأخرى. وتبرز أهميّة هذين النّمطين في طرح مسألتين متباينتين:

أولاهما: تحكّم الإيقاع في بناء البيت؛ فتقسيم البيت إلى شطرين، ثمّ وجود البيت على هذه الشّاكلة ضمن سياق أبيات أخرى، لم يكن تحقّقهما ممكناً إلاّ ضمن وحدات

الإيقاع التي يستقلّ بها البيتُ وداخل وحدة البيت الشّعريّ في القصيدة الواحدة. وبذلك يتدخّل العروض عنصرًا من عناصر الإيقاع لتنظيم الموقع النصّي فيما هو ينظّم الخطاب. ويعمل الفراغ بين الشّطرين على ضبط نظام الخطاب وتنفيذ التّوازي والتّساوي بينهما، كما أنّ الفراغ الموالي لنهاية البيت، يحفظ نظام الخطاب في سائر القصيدة ويخضعه لنسق موحّد، إذ يغدو الإيقاع المعيّن لهذه النّهاية بالوقفة والقافية معاً.

وثانيتهما: انفصال مجموعة من الأبيات عن بعضها، هذا البياض المثبت خطياً يعود لغياب بيت التخلّص حسب تصوّر بناء النصّ القديم، لأنّ القصائد العربية القديمة يكون فيها بيت التخلّص ضامنَ الخروج من غرض إلى آخر مع المحافظة على بناء القصيدة واسترسال أبياتها. وبيت التخلّص بهذا المعنى يبرز الارتباط بين أغراض القصيدة كما يبرز مكان هذا الارتباط. [23]

وتتّضح هاتان المسالتان المتباينتان على نحوٍ أكثر، بالنّظر إلى إحدى قصائد الجواهري التي نظمها وفق النّمط الثّاني، ولتكنْ قصيدة "**حييتُهنّ بعيدِهنّ**. " [24]

وقد أنشدها الشّاعر في الحفل الذي أقامته الطّالبات العراقيات في براغ احتفاءً بيوم المرأة العالمي، عام: 1962، وهي ستّة وثلاثون بيتاً، تتوزّع في أربع مجموعات غير متساويةِ العدد ؛ تضمّ المجموعة الأولى خمسة أبيات، وجّه فيها التحيّة لكلّ امرأة في هذا العيد العالميّ، مصرّحا أنّه يقبس نغم القصيدة من نغم الأمّ لوليدها، فأضحت المرأة هي ملهمتَه و مسعدته. وقد سبك هذه المعاني في وحدات إيقاعية متمثّلة في البيت ذي الشّطرين بحيث استقلّ كلّ بيت عن الآخر ضمن السّياق، فبرز دور إيقاع العروض في هذا التّشكيل عنصرًا منظّماً لبناء البيت وموقعه النصّي.

وتبرز المسالة الثّانية في طريقة انتقاله بين مجموعة وأخرى وخاصّة عند انتقاله من أبيات الأولى إلى أبيات الثّانية فهو ينهي أبيات المجموعة الأولى بقوله:

ويتيمةٍ لي صغتُها من دمعة بخُدُودِهِنّــهْ

ويبدأ المجموعة الثّانية بقوله:

إنّا وكلَّ جهودِنا للخير رهنُ جهودِهِنَّ

وفي هذا الانتقال بين المجموعتين يبرز دور الفراغ عنصرَ إيقاع ينظّم استرسال الأبيات في غياب بيت التخلّص حسب تصوّر بناء النصّ قديماً. والرّبط بين غرض وآخر أو بين مجموعة وأخرى، إنّما يكون بالرّبط المعنوي العامّ الذي ينتظم القصيدة، إذ أنّه في المجموعة الثّانية وهي خمسة أبيات كذلك، ينتقل إلى الحديث عن علاقة المرأة بالرّجل، بحيث تغدو جهوده رهينةً بجهودها، وعطاء الرّجل لصيقاً بعطائها، فهي ندّه في كلّ شيء، وسعادته لاتتمّ إلاّ بسعادتها. كما أنّ التّضحيات الكبرى ليست إلاّ من صنع المرأة وجُودِها، وهذا المعنى في نهاية المجموعة الثّانية:

التّضحياتُ الغرُّ صنْ عُ شموخهنّ وجُودِهنّهْ

وتبدأ المجموعة الثّالثة بقوله:

قالوا:"الشّهيدُ" فقلت: وَيْ حَ ثواكلٍ بوَجِيدهنّهْ

وكان الفراغ بين المجموعتين بمثابة وقفة الإيقاع الممهّدة للدّخول في أبيات المجموعة الثّالثة وتضمّ تسعة عشر بيتاً، فصّلت تضحيات المرأة أمّاً وأنثى بكلّ ما في الكلمتين من معنى، إلى أن يشعر أنّه أعطى المرأة حقّها ووصفها بما ينبغي لها أن توصف. ثمّ كانت أبيات المجموعة الرّابعة – وهي سبعةٌ – بمثابة المحطّة التي مهّد فيها للوقوف، لكنّ طول نفسه الشّعري جعله يستطرد فيعيد تحيّة المرأة بمناسبة عيدها، مركّزا على حشد أحسن ما عنده لزفّه لهذه الحشود، ثمّ أنهى القصيدة بالبيت الأوّل منها نفسِه تكراراً.

ويمكننا استنتاج الفرق بين البيت والقصيدة في هذا النّمط الثّاني وهو الانتقال من بناء العروض القابل للعدّ والقياس، إلى البناء الإيقاعي الذي يظلّ عصيّا عليهما؛ وهو أنّ البيت بناءٌ من وحدات عروضٍ محدودة، لكن المجموعة بناءٌ من عدد غير محدّد من الأبيات بحيث تختلف كلّ مجموعة بعدد أبيات عن المجموعة الأخرى. وهو اختلاف يدلّ فيما يدلّ، على تفاوت الإيقاع وتنوّعه[25].

النّمط الثّالث: تعتمد فيه القصيدة على تشكيل هندسيّ، يخرج فيه عن النّمطين السّابقين إذ إنّه تنظيم أفقيّ يتّصل فيه الشّطران دون فراغٍ يفصلهما أو تدويرٍ يصلهما، بحيث لا نستطيع عزوَ القصيدة أو القطعة إلى بحر تامّ أو مجزوء؛ ذلك أنّ هذا التنظيم يعتمد في تشكيل إيقاعه على وحدات البحور المعروفة، لكنّه لا يتقيّد بها في شطري

البيت ممّا يدفع إلى عدّه نمطاً خاصّاً يقع بين الشّعر العمودي والحرّ، لاحتوائه على خصائصَ منهما معاً دون أن ينتمي إلى أحدهما. ويمثّل هذا النّمط مقطوعاتٌ قليلة في المدوّنة، أشهرها: "**بغداد هذا الصباح**"، حيث يقول: [26]

1 – **صفّق الدّيك وقد زعْزعَه الفجرُ وألوى بالصّيـــاح.**

فاعـــلاتن فعـــلاتن فـــعلاتن فعـــلاتن فاعلاتن.

2 – **ومشى النّورُ على الحقل وفوق الدّرب يُزْهَى والبطاح.**

فعـــلاتن فعـــلاتن فعـــلاتن فاعـــلاتن فاعـــلاتن.

3 – **آهِ ما أرْوعَ بغدادَ وأحلاها على ضـــوء الصّبـــاح.**

فاعـــلاتن فعـــلاتن فعـــلاتن فاعلاتن فاعـــلاتن.

4 – **غسلتْ كفُّ السّنا كلَّ الجراحات بها حتّى جراحي.**

فعـــلاتن فاعـــلاتن فاعـــلاتن فعلاتن فاعـــلاتن.

فأبيات هذه القطعة متوزّعة على أربعة أسطر متتالية عموديّا. ويتوزّع البيت الواحد على سطر أفقيّ ولا فراغ يقسمه إلى شطرين، ممّا يوحي باتّصال الإيقاع وتدفّقه دون توقّف، إلاّ عند نهاية البيت حيث تأتي القافية والرويّ "الحاء" إعلانَ نهاية البيت لدى المتلقّي. وعلى الوتيرة نفسها يأتي البيت الثّاني فالثّالث فالرّابع.

وقد بنى الجواهري هذه القطعة على وحدة إيقاع الخفيف (فاعلاتن: /0//0/0) ومخبونها (فعلاتن: ///0/0) عشر مرّات لكلّ منها. لكنّ هذا لا يعني أنّهما متساويان إيقاعياً، فالمواضع التي كرّر فيها كلّ وحدة تختلف بين بيت وآخر بما يتناسب مع دلالة كلّ بيت؛ ففي الشّطرين الأوّل والثّاني كرّر الوحدة (فعِلاتن:///0/0) ستّ مرّات، ليعبّر عن سريان نسغ الحياة في بغداد مع ضوء الفجر.

أمّا الأشياء الجامدة الثّابتة في أماكنها، فقد استخدم لها الوحدة (فاعلاتن: /0//0/0) لأنّها تعطي إيقاعا أبطأ مع ألف المدّ ممّا يجعلها تناسب الثّبات. وقد أكثر من تكرار الوحدة (فاعلاتن)؛ في البيتين الثّالث والرّابع أكثرَ من (فعِلاتن) لأنّه يريد المزج بين حالته النّفسية وطبيعة بغداد التي استيقظت مع الفجر. فالنّور بعد أن مشى على الحقل وفوق الدّروب، بدأ بفعله العجيب في الشّاعر، حيث تغسل كفّه الجراح التي ألمّت به.

فكان لابدّ للنّور من حركة أبطأ، ومن توقّف مع القافية، ليكون له تأثيرٌ فعّال في غسل جراح الشّاعر[27].

فتشكيل القصيدة الهندسيّ هذا، وانعدام الفراغ بين الشّطرين أسهما في تقريب القصيدة من النّثرية. ويتجاوز الإيقاع مرّةً أخرى العروض ليشمل النصّ كلّه، وليؤكد دوره الدّلالي في بناء النصّ وإنتاج آلية خطابه.

النّمط الرّابع: يعتمد تّشكيل القصيدة الهندسيّ هذا، على السّطر الشّعريّ، والمزاوجة بينه وبين النّمط الأوّل. وقد نوّع الجواهري في طريقة هندسة هذا النّمط، بحيث غدت كلّ قصيدة تشكيلاً قائماً بذاته. والقصائد التي خضعت لهذا النّمط من التّنظيم هي: " **فرصوفيا** " و"**سلاماً عند النّضال** " و "**لمّي لهاتيكِ لماّ**" و"**حببتُ النّاس**". وسنقف عند قصيدتيه: " **فرصوفيا** "و" **سلاماً عند النّضال**"، تمثيلاً:

فقد بني "**فرصوفيا**" على وحدة الرّجز وجوازاتها (مستفعلن) و (مفاعلن- مفعولن) وزاوج بين تشكيل الإيقاع المعروف **بمجزوء الرّجز*****، وتشكيل الإيقاع المعروف بمشطور الرّجز، لكنّه لم يتّبع هندسة وزنية تقوم على تساوي التّشكيلين لا من حيث تواتر استخدام كلٍّ منهما، ولا في عدد أبياتهما، ولا في مواضع مجيء كلّ تشكيل. بحيث يأتي تشكيلٌ من المشطور يليه آخر من المجزوء على نحوٍ متتالٍ أو متناظر بين التّشكيلين. بل اتّبع هندسة إيقاعية خاصّة فجاءت سطور المشطور في مجموعات غير متساوية عدد الأسطر وكذلك جاء المجزوء في مجموعات غير متساوية في عدد أبياتها أيضاً؛ فقد وردت سطور المشطور في خمس مجموعات تتوزّع أسطرها على النّحو الأتي: (3, 4,7 ,4 ,2) أمّا أسطر المجزوء، فجاءت في ستّ مجموعات تتوزّع أسطرها كما يأتي: (7,6,11,3,8,3).

ولم يقف الأمر عند اختلاف عدد المجموعات والسّطور بين التّشكيلين، بل تعدّى إلى طريقة التّوزيع في المزاوجة بينهما؛ إذ استهل القصيدة بثلاثة أسطر من المشطور، ثمّ أردفها بثلاثة بناها على المجزوء، فسبعة أسطر من المشطور، ثمّ ثمانية من المجزوء فأربعة من المشطور، بعدها فراغٌ أشار إليه بالعلامة (...) ثمّ أورد ثلاثة أسطر من المجزوء، فأربعة من المشطور بعدها الفراغُ برمزه السّابق ثمّ أتبعها بأحد عشر سطراً من المجزوء بعدها الفراغ وهكذا.

وقد أثّر هذا التفاوت على تّشكيل هندسة القصيدة العامّ بحيث إنّه لم يخضع لمبدأ التناظر المتكرّر على نحو منتظم بين التّشكيلين، بل خضع لمبدأ هندسة التناظر الإيقاعيّ بينهما، بحيث يبقى محافظاً على عدد الوحدات نفسه في كلّ تشكيل، دون أن يتقيّد بطريقة توزيع هذه التّشكيلات. ممّا أعطى للإيقاع مهمّة تشكيل الدّلالة. ففي مواضع المشطور كان يأتي بوصف عامّ لا يتناول التفاصيل. أمّا في مواضع المجزوء، فإنّه يدخل في جزئيات الصّورة. وقد أسهم اختلاف عدد الأبيات بين المجموعات في التّشكيل نفسه، في الدّخول في تفاصيل رسم لوحة الوصف فطالت أسطر المجموعات التي يرصد فيها أكثر من مشهد من طبيعة فرصوفيا. ففي أوّل مجموعة من كلّ تشكيل. يقول[28]:

فرصوفيا يا نجمة تـــلالا

تغازل السّهوب والتّلالا

وتسكب الرقّةَ والدّ لالا

فوق الشّفاه الظّامئـــــا

تِ الحامياتِ الحانيـــــهْ

وبين أهـــداب الجفـــــو

نِ الغافيـــاتِ الوانيـــــهْ

فقد جعل فرصوفيا نجمة تتلألأ، تغازل الهضاب المحيطة بها. فجاء بسطرين على إيقاع تفعيلات مشطور الرّجز صحيحة ومعلولة بحيث تنتهي الدّفقة الإيقاعية والشّعورية مع نهاية القافية في كلّ بيت، لأنّه لم يأت بتفاصيل وصفٍ، إنمّا أطلق صفة عامّة اكتفت بعدد قليل من وحدات الإيقاع لتشكيل دلالتها. ولمّا انتقل إلى الجزئيات، أنهى المجموعة الأولى بدفقة إيقاع توقّفت عند القافية ممتدّةً إلى المجموعة الثّانية من مجزوء الرّجز، بوحدته (مستفعلن) المكرّرة، لتأخذ سلطانها في التوقّف عند أماكن تموضع هذه الرقّة وهذا الدّلال عبر تعلّق الظّرف (فوق) بالفعل" **تسكب**" في السّطر الذي قبله، لتكتمل صورة الرقّة والدّلال اللّذين انسكبا فوق الشّفاه الظّامئات، وبين أهداب الجفون الغافيات. وهذه النعوتُ المتتابعة تعطي المشهد حيوية ودقّة، فكأنّنا نقف أمام اللّوحة التي يرسمها[29].

ويتغيّر النّمط الرّابع قليلاً في "**سلاماً عند النّضال**" حيث بُنيت القصيدة على وحدة بحر المتقارب الإيقاعية المعروفة " **فعولن**"، لكن بالمزاوجة بين تشكيلين هندسيين، يعتمد الأوّل منهما على البيت ذي الشّطرين، ويعتمد الآخر على السّطر الشّعري؛ أي أنّه جمع بين النّمطين الأوّل والرّابع. وتقع القصيدة في إحدى عشرة مجموعة توالى فيها التّشكيلان، ولم تتساو كلّ المجموعات في عدد أبيات النّمط الأوّل وفي أسطر النّمط الرّابع، ذلك أنّ المجموعة الثّالثة تزيد بسطر واحد عن أخواتها، وتأتي المجموعة الأخيرة في بيت واحد وسطرين اثنين.

وتبرز أهميّة المزاوجة بين هذين التّشكيلين في منح الشّاعر حرية تغيير حرف الرويّ أو تغيير حركته في المواضع التي يراها، فيأتي السّطر مستقلاّ بحرف رويّ وحركة قد تختلف عن رويّ البيت ذي الشّطرين، فيكون الاتّفاق أو الاختلاف بمثابة تطعيم إيقاعي بنوع من الرّتابة في رويّ القصيدة الموحّد. ومن أمثلة تنويعه في حروف الرويّ بين التّشكيلين، قولُه في المجموعة الثّانية من القصيدة[30]:

سلاماً: ومنذ العصور الخوالي مذِ اخضرّ حقلٌ بسمْر الغلال
ومذ حكمتْ سادةٌ في الموالي
تنسّمتِ الأرضُ ريحَ النّضال
زهتْ بالشّريد رؤوسُ الجبال
وتاهَ الثّرى بالدّماء الغــوالي.

فيمكننا كتابة الأسطر الأربعة بعد البيت الأوّل في شكل أبيات بشطرين ولكن ما أن نصل إلى القسم الثّاني من أبيات المجموعة حتى يتغيّر حرف الرويّ، فيكون الانتقال من طريقة التّشكيل ذي السّطر إلى البيت، أي من النّمط الرّابع إلى النّمط الأوّل، بمثابة المنبّه إلى تغيّر صوت الرويّ في هذا الموضع ثمّ تكون العودة إلى تشكيل السّطر ليكون رجع صدى حرف الرويّ الذي افتتح به المجموعة. ومن أمثلة تنويعه في حركة حرف الرويّ بين التّشكيلين أو في التّشكيل الواحد، قولُه في ذات القصيدة في مجموعتها الثّالثة:

سلامًا وراحت ركاماً ركامــاَ تمدّ البطولات هاماً فهامَا
وتُلقي على كلّ دربٍ إمامــاَ

تحاذر منها الطغــاةُ انتقامــاَ
نظاماً يبدّل فيها النّظــامــا
وترهب من طيفه ما أقــاما
سلاماً: وراحت تثور العظامْ ويعصف بالقاصفات الرّكامْ
ويشمخ في كلّ جيل إمــام.
يمدّ البطولات هاماً فهامــا
وينفخ في كلّ روحٍ ضراماَ.

فالقسم الأوّل من المجموعةّ يتكئ على رويّ الميم المفتوحة. ويمكن كتابة الأسطر الأربعة بعد بيته الأوّل على النّمط الأوّل بشطرين، ولكن ما أن نصل إلى البيت الثّاني من المجموعة، حتّى تتغيّر حركة الرويّ إلى ضمّ الميم، ثمّ يأتي التّنويع بين الضمّ والفتح في التّشكيل ذي النّمط الأوّل ليكون تلويناً إيقاعياً ثانياً في آخر الوحدة الوزنية في كلّ شكل ثمّ يأتي الفراغ بين مجموعة وأخرى ليسهم مع المزاوجة بين التّشكيلين في الانتقال من حرف رويّ إلى آخر، يختلف مخرجه عن رويّ المجموعة التي سبقته. ممّا يعني تنويع الأروية بين مجموعة وأخرى، دون إلزام نفسه برتابة رويّ واحد في آخر كلّ بيت من القصيدة[31].

وفي "**حببت النّاس** " انتقل على النّمط ذاته في النّظم على إيقاع بحر الوافر ووحدته "**مفاعَلَتن**" والمزاوجة بين تشكيلي النّمط الأوّل والرّابع كما في القصائد الثّلاث المذكورة. غير أنّ هذه القصيدة تختلف عن أخواتها السّالفات بأنّها لا تخضع لمبدأ مجيء الأبيات والأسطر في مجموعات تختلف من حيث عدد أبياتها وأسطرها عن بعضها البعض، بل زاوج بين الأبيات والأسطر على نحو متتالٍ: [32]

حببت النّاس والأجنا سَ من شبّ ومن شابا
ومن أظلمَ كالفحم ومن أشرق كالماس.

ليأتي بعد ذلك بيت يليه سطران، حتّى آخر القصيدة. وهذه الطّريقة تنماز في تشكيلها الهندسيّ بأنّ القافية لا تأتي في نهاية الشّطر الثّاني من البيت، بل في نهاية السّطر بعد مجيء البيت مدوّرًا مع السّطر، فدفقة الإيقاع لا تتوقّف عند نهاية البيت كما اعتدنا في

البيت ذي الشّطرين، بل تمتدّ لتشمل وحدات إيقاع أكثر ممّا يستوعبه البيت، بحيث تتوقّف عند نهاية القافية الكائنة آخر السّطر لا آخر البيت.

النّمط الخامس: وهو شبيه بالنّمط السّابق غير أنّه يختلف عنه في تساوي عدد الوحدات الإيقاعية في السّطر الواحد، في معظم القصائد التي نظمها على هذا النّمط وأشهرها: " **باريس**" و"**أطفالي**".

وسأقف- إيجازًا وتمثيلاً – عند قصيدته "**باريس**" حيث اتّخذ من تفعيلة المتقارب تشكيلاً إيقاعياً فيأتي بأربع وحدات إيقاعية في كلّ سطر، وفي نهاية كلّ سطر قافية. وتختلف الوحدات الإيقاعية التي ينتهي بها كلّ سطر، وإن كانت ضمن الأشكال التي وردت في بحر المتقارب. **وأطفال العالم**" و" **لاتدعْه** "[33].

ومن ذلك قوله:

لي طفلتان أقتص الخيـــــالا
عبريْهما والعطــرَ والظّلالا
أسوءُ حالاَ كي يُسرّا حالاَ
وكي يُراحا أستلذُّ التّعبَــا
قد أوشكا من رقّة أن يشربا
لم يعرفا غير الصّفاء مذهباَ
وغيرَ حبّ النّاس أمًّا وأباَ.

إنّ بناء هندسة القصيدة على هذا النّحو يؤثّر في مستواها الإيقاعي، فقلّة عدد وحدات الإيقاع في كلّ سطر، وعدم التقيّد بعدد ثابت منها، يلغي مبدأ **تناظر الإيقاع** المكوّن للبيت. و يمكننا القول عن هذه الأنماط إنها لم تخرج عن العموديّ إلاّ في قصائد معدودة، وإنّ النّمط السّائد في هذا الخروج يتمثّل في المزاوجة بين نمط البيت ونمط السّطر في أغلب الأحيان، إذ هو الذي راج في تلك المرحلة بفعل حركة الشّعر الحرّ، ولأنّ الشّاعر يحاول مواكبة كلّ جديد مع محافظته على الموروث في بعض وجوهه[34].

وإلى جانب التّشكيل الهندسيّ المتنوّع في استخدام أوزان الخليل، نجد مظاهر أخرى في قصائد الشّاعر تقوم على التّلاعب بسرعة تدفّق الإيقاع بين الشّطرين، في نمط الشّعر العمودي، و الأسطر الشّعرية، في الأنماط الأخرى.

وأهمّ هذه المظاهر ظاهرتا **التّدوير** و**التّصريع**.

أوّلاً– التّدوير: يعني التّدوير في الشّعر العمودي اتّصال شطري البيت في واحدٍ مع استقلال كلّ شطر بوحدات إيقاعه، وفي قصائد التفعيلة (الشّعر الحر): اتّصال السّطر الشّعري بالسّطر الذي يليه أو مجموعة السّطور التّالية اتّصالاً عروضيًا، دون وقفة عروضية تامّة مع نهاية كلّ سطر[35].

ويمكننا عدّ التّدوير من خصائص الأسلوب في شعر الجواهري، وذلك بسب ارتفاع نسبة تواتره في القصائد ولما له من وظيفة أساسية على مستوى الإيقاع في النصّ الشّعري، إذ بلغ عدد القصائد التي وقع فيها التّدوير ستّاً وخمسين قصيدة أي ما يقارب نصف قصائد المدوّنة.

وفي ما يأتي جدول بأشهر قصائد المدوّنة مظانّ التّدوير، بالبحور التي انتظمتها وعدد الأبيات المدوّرة فيها:

رقم	عنوان القصيدة أوالقطعة.	عدد أبياتها (سطورها)	عددالأبيات المدوّرة فيها (السّطور).	البحر.
1	أبا زيدون + بريد الغربة.	24+ 34	09 + 15	مجزوء الوافر.
2	أزح عن صدرك.+عبدة..	115+75	06+09	مجزوء الوافر.
4	تحنان + فراغ ثقيل.	04 + 04	03 + 04	مجزوء الوافر.
5	جوع وشموخ+ قوّة وضعف.	04+04	03 + 02	مجزوء الوافر.
6	عجب + حكم التّاريخ.	04 + 04	03 + 03	مجزوء الوافر
7	ياغريب الدّار.	121	89	مجزوء الوافر
8	فرصوفيا	58	28	مجزوء الرجز

9	ياغادة الجيل ويا سحرهم.	73	01	السّريع
10	حببت النّاس.	13	13	الوافر
11	ذكرى عبد النّاصر.	182	20	الكامل
12	آهات+ قصدٌ وقصد.	04 + 48	02 + 01	تامّ الرّمل
13	زرع الضّمائر + رثاء.	04 + 04	04 + 04	مجزوء الكامل
14	بكفّ طيّار+مؤتمر الأقطاب.	04 + 04	03 +04	مجزوء الكامل
15	إيه شباب الرّافدين.	53	26	مجزوء الكامل
16	براها + حيّيتهنّ بعيدهنّ.	36 +100	20+ 61	مجزوء الكامل
17	رسالة مملحة + مهلاً.	27 +100	19 +71	مجزوء الكامل
18	في يوم..+يا بنت شيطان..	29 +120	07 + 70	مجزوء الكامل
19	آليت + حوار صامت.	73 +99	31 +39	مجزوء الكامل
20	سأقول فيك+ عهد المروءة.	08+19	07+09	مجزوء الكامل
21	في عيد العمّال+ بي كه اسْ.	15+ 56	01 + 03	المتقارب.
22	زوربا.	93	معظم الأبيات.	بحور مزدوجة.
23	حرامي.. +في ذكر غاندي.	30 + 40	25 +04	الخفيف.
24	أنتم فكرتي+ من بعيد حنين.	51 +99	20 +30	الخفيف.
25	يا خيالي+ يا أبا ناظم.	84 +07	30 +04	الخفيف.
26	إيه بيروت +أيّها الفارس.	06 + 68	04 +19	الخفيف.
27	يومان..+ مدينة 7نيسان.	59 +63	14 +17	الخفيف.

وأوّل ما يمكن استخلاصه من الجدول السّابق، أنّ هناك أبحراً لم يقع فيها التّدوير مطلقاً وهي: الطّويل والبسيط والمديد ومخلّع البسيط والمجتثّ. وتتماز هذه الأبحر بأنّها من البحور المركّبة. أمّا البقية فقد اختلف فيها عدد القصائد والقطع المدوّرة بالنّسبة لغير المدوّرة، في المدوّنة كلّها، على ما يبيّنه الجدول الآتي:

الجدول رقم: 5

الرّقم:	البحر:	عدد القصائد (القطع) غير المدوّرة:	عدد القصائد (القطع) المدوّرة:
1	الكامل ومجزوؤه.	13+ 00	01+ 18
2	الوافر ومجزوؤه.	13+ 01	01+ 06
3	المتقارب.	05	04
4	الرّجزومجزوؤه.	02+ 01	01+ 01
5	الخفيف ومجزوؤه.	02+ 01	11+ 01
6	السّريع+الرّمل ومج	01+03+00	01+02+08
7	بحور مزدوجة.	01	01

يظهر الجدول انخفاض عدد القصائد المدوّرة في بحور الوافر والمتقارب والرّجز مقارنة مع غير المدوّرة بخلاف الخفيف والرّمل، حيث ارتفع فيهما عدد القصائد المدوّرة على غير المدوّرة.أما المجزوءات، فقد ارتفع عددها كذلك وخاصّة في مجزوء الكامل ومجزوء الرّمل اللّذين وقعا مدوّرين في جميع القصائد والقطع المنظومة عليهما إذ لم تأت أيّة قصيدة على مجزوء الكامل أو الرّمل، وجاءت قصيدة واحدة على مجزوء الوافر خالية من التّدوير.

غير أنّ ذلك لا يعطينا إلاّ ملمحاً أوّليا عن ظاهرة التّدوير في شعر الجواهري؛ ذلك أنّ في المدوّنة قصائدَ لم يقع فيها التّدوير سوى مرّة واحدة، ولم يكن لموضع وقوعه أثر بارزٌ في المستويين الإيقاعي والدّلالي، ومع ذلك فهي تُدرج في القصائد المدوّرة. وهناك قصائد تجاوز فيها عدد الأبيات المدوّرة ثلثيها، فكان لموضع التّدوير أهمية كبيرة على مستوى الإيقاع أو الدّلالة أو كليهما معاً. ولهذا فإنّ الوقوف عند كثافة التّدوير في القصيدة والأصوات التي وقع عليها التّدوير يعطينا نتائج أكثر دقّة وموضوعية[36].

وفيما يتعلّق بمواضع التّدوير في القصيدة، فإنّ هناك أصواتاً يفقد عندها وظيفته في الرّبط بين شطري البيت، لكنّه يبرز هذه الأصوات. وأمّا الأصوات التي يختفي عندها أثر التّدوير في الرّبط بين شطري البيت، وبخاصّة في البحور التّامة، فتتمثّل في **ألف** المدّ، و**الواو** و**الياء**، سواء أوقعتا صوتي مدّ أم لين، و"**ال**" التّعريف إذا جاءت قمرية، و**الهمزة**.

وسنتناول فيما يأتي بعض النّماذج من بحور مختلفة حتّى تتّضح وظيفة التّدوير عند تلك الأصوات ولنرى إلى أيّ حدّ أسهم التّدوير في بناء القصيدة على المستويين الإيقاعي والدّلالي.

ففي"**عيد العمال**"[37]وهي على وزن المتقارب، وقع التّدوير في ثلاثة أبيات متفرّقة منها وهي:

22- ومن بينكم سيمدّ الكفــا ... حَ جيلٌ عنيدٌ شديدٌ مريـــد

26- وكيف وأطفالُكم في العرا ... ءِ صيغت لطفل السريّ المهود

48- وإذ يستقيم من الكادحيــ ... نَ والمستغَلّين حكمٌ وطيـــد

فموقع التّدوير في هذه الأبيات صوتا المدّ (ا، ي) الساكنان ممّا أدى إلى توقّف تدفّق الإيقاع من جهة، ومن جهة أخرى انتهت وحدة إيقاع المتقارب عند هذين الصّوتين، وسُمح لإيقاع نهاية الشّطر أن يبرز أكثر بسبب التوقّف عند صوتي المدّ وإيقاع نهاية الشّطر، فمنح التّدوير هنا هذه الأصوات وضوحاً سمعياً في نهاية الشّطر.

وفي قصيدة "**أحببت النّاس**"، وهي على الوافر، اختار الشّاعر تشكيلاً خاصّا من حيث بناء إيقاعها -كما أسلفت- وكان لهذا التّشكيل أثرٌ كبير في حدوث التّدوير في القصيدة؛ فقد كرّر الشّطر الأوّل"**حببت النّاس والأجناس**" في بداية كلّ بيت، وهو مدوّر في الأبيات كلّها مع الذي يليه. ووقع التّدوير على **السّين**، وهو صوت مهموس، ممّا يعطي اللسان ليونة عند النّطق به ويسهّل وصل الشّطرين ، وبذلك يغدو البيت كلّه متّصل الشّطرين. كما حصل التّدوير في هذه القصيدة في ثلاثة مواضع ينتقل فيها نظام البيت إلى نظام السّطر، عند قوله[38]:

حببتُ النّاس والأجناس (م) ... والدّنيا التي يسمو على لذّاتها (م)

الحبّ للنّاس

حببتُ النّاس والأجناس (م)

حببت النّاس (م)

كلّ النّاس (م)

حببتُ النّاس.

ففي الموضع الأوّل انتهت تفعيلة الوافر عند (//0= فعو) وجاء التّدوير مع السّطر ليكمل وحدة الوزن النّاقصة لكّننا لا نشعر بوقوع التّدوير صوتيّاً وذلك لحدوثه على الألف. وانتهت وحدة الإيقاع في الموضع الثّاني عند (فعو //0) وعند صوت الميم، لكن مجيء الميم ساكنة في "أنخابهمْ " أفقد التّدوير وصليته. أمّا في الموضع الثّالث، فيبرز أثر التّدوير في ربط الإيقاع بين البيت ذي الشّطرين والسّطر الشّعري من ناحية، وبين السّطر والسّطر الذي يليه، على نحو يشعر المتلقّي بقرب مجيء إيقاع الختام. هذا الإيقاع الذي يأخذ طابع التّلاشي مع آخر وحدة إيقاع في القصيدة [39].

أيّها الفارس الذي غادر الحو مةَ عزلاء بعده والرّجــالا.

عظم الخطب فيك غالبَ غلاّ بٍ يعِي لكلّ خطبٍ نِزالاَ.

أنشد النّاسُ إذ رأوك على الأعْ نــاق تختال هيبةً وجلالاَ.

حصل التّدوير على أصوات الواو والألف والعين في الأبيات الثّلاثة الأوّلى، بسبب الوزن. ولكن رغم وقوعه في البيت الثّاني على الألف، وهي من الأصوات التي يفقد التّدوير عندها ربط الإيقاع بين شطري البيت، إلاّ أنّنا نشعر بوقعه، بصيغتي اسم الفاعل ومبالغته (غالب_غلاّب).ثمّ إنّ كثرة أبيات القصيدة المدوّرة غيّب وقفة الإيقاع عند نهاية الشّطر الأوّل وأدخل مباشرة إلى الثّاني، ممّا سرّع إيقاع لقصيدة العامّ. كما أنّ قلّة اعتنائه بعناصر الإيقاع الأخرى، كالجناس و التّصريع، أدّى إلى غياب القافية الدّاخلية عنصرَ إيقاعٍ بارز، ففقدت القصيدة بعض ثرائها الإيقاعي. ولولا القافية ولولا عناصر أخرى كالطّباق والتّكرار، لشعرنا أنّنا مع نصّ نثريّ أسهم التّدوير في تقريبه. وممّا يقول فيها[40]:

1- يا وديعاً لوى من الأسد المكْلُــ وب ذيلا ففرّ منه العــــواءُ

2- يا شعاعاً من النبــوّة تستهْــ دي به الأرضُ أرسلته السّماء

3- يا سليل الفجرين بوذا وكنفشــ يوس منه سناهمــا يستضــاء

4- يا رحيما لمّ القلوب على جمْـ رة حبّ فذابت الشّحنـــاءُ

فقد وقع التدوير على أصوات مختلفة يختفي الإيقاع عند بعضها ويبرز، كما هو عند صوت الكاف والسّين والميم. ويبرز التّدوير عند بعضها الآخر كما في الهاء والميم المشدودة. لكنّ ذلك لم يخفّف من طابع القصيدة التّقريري.

ويبرز التّدوير عنصراً فاعلاً على صعيد الإيقاع والدّلالة في بناء قصيدة"**زوربا**" وهي من شعر التّفعيلة، بسبب نمط هذه القصيدة في إيقاعيّتها وهو نظام السّطر حيث تنتهي الوحدة اللّغوية في سطور كثيرة قبل تمام الإيقاع، فيحدث التّدوير بين سطر وآخر فتكتمل وحدة الإيقاع في السّطر التّالي. وكأنّ التّدوير فيه يؤدّي مهمّة إكمال وحدة الإيقاع لا الوحدة اللّغوية.[41] فقد نقل التّدوير في هذه القصيدة لغة الخطاب إلى مستوى أقرب إلى النّثر منه إلى الشّعر، وهذا يتناسب و موضوع النصّ المستوحى أصلاً من قصة " زوربا "، يقول في المقطع الثّالث منها:

وطفقتُ أبرد في مياه البحر	**متفاعلن متفاعلن فِعْلاتن.**
صَدْغِي	**فعْلن**
حرّان	**مفعول (م)**
من ألمٍ	**مستفعلن (م)**
ولدْغٍ	**فَعولن (م)**

وفي هذا المقطع من السّرد، يحاول الشّاعر إبقاء المتلقّي في جوّ "**زوربا**" القصصيّ. وعلى الرّغم من تنوّع أنماط القافية وتنوّع أصوات الرويّ في الأسطر السّابقة، إلاّ أنّ طغيان الطّابع السّردي الوصفيّ على النّصّ -كما سبق- أسهم في تقريبه من النّثرية، وعمل التّدوير على تسهيل هذه المهمّة عبر وظيفة الرّبط بين السّطور.

وقد يقع التّدوير على صوت متحرّك لا على صوت ساكنٍ في شعر الجواهري كما في قصيدة "**براغ أوحوار**" فقد حدث التّدوير في ثلاثة أبيات منها، على أصوات تنتهي بحركة قصيرة لا أصوات ساكنة، يقول[42]:

20- ملول النفس في سمعـ كَ رجّاتٌ وفي بصـــرك

23- وتعيي الفكرَ مرْقاتُـ كَ أن قيست بمنحـــدرك

مفاعلتن\مفاعيل مفـــاعيلن\مفاعـــلتن.

ويتّضح التّدوير رابطاً بين شطري كلّ بيت فيها، إذ لا يمكن أن يقف على متحرّك قبل تمام الوحدة اللّغوية فاضطرّ إلى وصل الشّطرين، إضافة إلى أنّ عروض مجزوء الوافر لم تأت على هذه الصّورة في صوره المعروفة في العروض لكنّ مجي (مفاعيل) هو من التغيّرات الممكنة التي تطرأ على الوحدة الأساسية (مُفاعلَتُن) وهو **العصب** (تسكين خامس الجزء متحرّكاً)، ولا يكون إلاّ في الوافر. ويمكننا تصنيف الأمر تحت الاستفادة من إمكانات وحدة الوزن الإيقاعية دون التقّيد بقوانين العروض الصّارمة المتعلّقة بالإمكانات المتاحة في كلّ بحر، وهذا يعيدنا إلى أنّ الإيقاع يشمل العروض لكنّه أوسع منه.

ثانياً- التّصّريع: معناه عروضياً تماثل العروض والضّرب و زناً وتقفية في بيت القصيدة الأوّل على أن تكون عروضه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته، كما سلف ذكره. والتّصريع ظاهرة مضادّة للتّدوير إذ هما متعاكسان لأنّ الأوّل يؤكد الانفصال والثّاني يؤكد الاتصال.

ويرجع إقبال كثير من الشّعراء على تصريع مطالع قصائدهم إلى ارتباط التّصريع بالتّقفية التي هي من مجالات شعرية النّص في مقابل النّثر، يقول قدامة بن جعفر:" وإنما يذهب الشّعراء إلى ذلك لأنّ بنية الشّعر إنّما هي التّسجيع والتّقفية، فكلّما كان الشّعر أكثر اشتمالا عليه، كان أدخلَ له في باب الشّعر وأخرج له عن مذهب النّثر."[43]

وعليه، فإنّ الوزن والقافية إعلانٌ من أوّل بيت في القصيدة، بمجاوزة النّثر وتنكّب طريقه. ولعلّ هذا سرّ تصّريع الشّعراء البيت الأوّل من قصائدهم، وكأنّ في ذلك عقدَ اتّفاق مع سامعيهم على نوع المقطع الذي اختاروه للوقف عليه في نهاية الأبيات المقفّاة، وعليهم تهيئة أنفسهم لتلقّي مشابهات هذا الصّوت المختار، ممّا يؤدّي دلالياً، إلى تماسك الصّياغة بين الشّطرين، حيث يُشبّه البيت المصرّع بباب له مصراعان متشابهان[44].

ويشكّل التّصريع ظاهرة إيقاعية، لا في مطالع قصائد المدوّنة وحدها، بل وفي عدّة أبيات من بعض قصائدها.

وقد بيّن الإحصاء _بعد القراءة_ أنّ مطالع قصائد الجواهري تتوزّع على النّحو الآتي:

أ _ 39 مطلعًا خالياً من التّصريع والتّدوير، ما نسبته: 29 % من مجموع المطالع.

ب_ 18 مطلعاً مدوّراً، أي ما نسبته: 14 % من مجموع المطالع.

ج _ 69 مطلعاً مُصرّعا، أي ما نسبته: 55 % من مجموع المطالع.

وبالمقارنة بين النّسب المئوية نستنتج الحرص على تصريع مطالع القصائد، لما في ذلك من جذب انتباه المخاطب لمتابعة بقية القصيدة. كما أنّه يقوّي النّغم ويشدّ أجزاءه، ممّا يعطي النّص انسجاماً على المستوى الإيقاعي على الأقلّ.

وفيما يتعلّق بتصريع أبيات أخرى في القصيدة، فقد أظهر الإحصاء كثافة توزّع التّصريع في القصيدة مقابل الأبيات المدوّرة من ناحية، وبالنظر إلى عدد أبيات القصيدة كلّها من ناحية أخرى، كما سيبيّنه الجدول الآتي:

الجدول رقم: (06)

الرّقم:	القصيدة:	موضعها في الدّيوان (الجزء):	عدد الأبيات (السّطور):	الأبيات(السّطور) المصرّعة:	الأبيات(السّطور) المدوّرة:
01	آهٍ على تلكم السّنين.	237/4	59	07	/
02	يا سيّد الكلمات...	241/1	62	01	/
03	أبا الشّعر تغنّ بتموز.	232/1	82	06	/
04	عبدة الجبورية.	275/5	75	10	09
05	عشرون بلفور...	310/2	32	05	/

06	آهات.	163/2	48	02	01
07	الفداء والدّم.	339/1	131	07	/
08	مهلاً.	263/3	27	02	19
09	بريد الغربة.	541/3	34	04	15
10	يا أبا ناظم.	289/4	84	08	30
11	بائعة السّمك في براغ.	545/2	21	02	02
12	الخطوب الخلّاقة.	145/4	80	09	/

ومن خلال هذا الإحصاء، يمكن استنتاج اختلاف ورود التّصريع بين قصيدة وأخرى. ولهذا الاختلاف أهمية كبيرة على مستوى الإيقاع والدّلالة، ففي القصائد التي تكثر فيها الأبيات المدوّرة مثل "**مهلاً**" و"**بريد الغربة**" نجد التّصريع قليلاً، مقابل التّدوير، إذ يحاول التّصريع كسرَ رتابة غلبة إيقاعٍ يميل إلى السّرعة، بسبب وصل الشّطرين معاً إذ هو يبرز وقفة الإيقاع على الشّطر الأوّل، بين حين وآخر، ممّا يؤدي إلى كبحه. وعندما يراوح الشّاعر بين التّدوير والتّصريع، فإنّه يتلاعب بسرعة الإيقاع مراراً. ولا يخفي ما لهذا التّراوح من أثر في تلوين إيقاع القصيدة العامّ[45].

ويأتي التّصريع في القصائد الخالية من التّدوير والجانحة إلى الطّول بمثابة منبّه صوتيّ بين حين وآخر، وخاصّة عندما يبدأ الشّاعر مجموعة جديدة من الأبيات، فيكون التّصريع فيها بمثابة تصرّيع المطلع ويمكننا تسمية هذه الأبيات بأشباه المطالع، لأنّها تؤدّي الوظيفة الإيقاعية التي يؤديها بيت المطلع.

وممّا يلاحظ على خاصّة التّصريع بعد الستّينيات، وجودُ قصيدتين مسّ التّصريع أبياتهما كلّها وهما: " **أيّها الأرق**" في ستة وثلاثين بيتاً، و" **يا نديمي**" في أربعة وعشرين بيتاً. وقد نهج الشّاعر هندسة إيقاعية خاصّة في تصريعه هاتين القصيدتين على نحو ما سيتضح معنا من دراستنا بعض أبيات القصيدتين.

يقول في " **أيّها الأرق** "[46]:

فرّ ليلي من يد الظلم وتخطّاني ولم أنـــمِ

كلّما أوغلتُ في حلمي خلتُني أهْوى على صنمِ مج: 1

يُستمدّ الوحيُ من ألمي ويُبثّ الرّوح في قلمـــي
آه يا أصولةَ الفكر كم هفا طيرٌ ولم يطِـرِ
مرحباً يا صفوة الزّمر يا مطيلاً فسحة العمر. مج: 2

ففي أبيات المجموعة الأولى جاء التّصريع يتوافق فيه العروض والضّرب بصوت رويّ واحد ومقطع واحد. وفي البيت الرّابع (الأوّل من المجموعة الثّانية) جاء بصوت رويّ مختلف عن الأبيات الثّلاثة الأولى، وإن كان هو كذلك مصرّعاً ليلحقه البيت الآخر على الرويّ نفسه. وكأنّ الشّاعر يحاول إحداث نمط من التناظر الإيقاعيّ بين مجموعة وأخرى ليكون إيقاع القصيدة أكثر تأثيرًا في نفس المخاطب.

وفي " **يا نديمي**" يقول[47]:

يا نديمي نفسي جذا ذات طرْس عريتْ فوقها بطُهر ورجـــسِ
من مراقي نعمى وهوّات بؤس من أشمّ ومن أخسّ أخـــسّ
كذب البحتريّ إذ قال أمسِ صنْت نفسي عمّا يدنّس نفسي مج: 1
لن تغطّي ولو بمليون عرس دنَسَ النّفس حلّةٌ من دِمقْـس
1- سألتني وقلبُها يجـــب أمَدى الدّهر أنتَ مغتربُ
2- أملولٌ أم أنـــت مجتنـــبٌ أم هو الدّهر أمرُه عجبُ
3- قلت مالي بذي وذا نسب أنا لي من جبلّتي عصـــبُ مج: 2
4- قُدّ صُوانه مـــن الحـــجرِ فهو لايستلـــذّ بالسّـــرر.

جرى التّصريع في أبيات المجموعة الأولى على الوزن نفسه في الشّطرين، وفي أربعة أبيات، كما عهدنا في التّصريع والتّقليد فيها واضحٌ؛ إذ هي على نغمة سينية البحتري المشهورة إلى حدّ تضمين صدر البيت الأوّل منها في عجز بيت تلك المجموعة، الثّالث. أمّا في المجموعة الثّانية، فإنّه اتّبع النّمط الّذي وجدناه في أبيات القصيدة السّالفة، في مجيء الأبيات الثّلاثة الأولى على الصّوت نفسه في الشّطرين، ومجيء الرّابع على نحوٍ مغاير لها. وهو مصرّع، لكنْ بصوت يختلف عن سابقيه.

وإنّي مكتفٍ بهذين النّموذجين من القصيدتين المذكورتين، إيجازا وتمثيلاً، ذلك أنّ مقاطع القصيدتين الأخرى التي لم أعرضها جاءت كلّها على غرار المقاطع التي أوردت.

غير أنّ صور التّصريع التي ألفيناها في هاتين القصيدتين، لا نجدها في قصائد أخرى من ديوان الجواهري. وقد بلغ ذروة التّصريع فيهما، حتّى إنّه ليُخيّل إلينا انّه تكلّف كثيرًا في البحث عن كلمات القافية بحثاً حثيثاً، ليستقيم له التناظر الإيقاعي بين الشّطر ونظيره، وبين مجموعة وأخرى على النّحو الذي يحقّق به تكرارُ التّصريع ترابط ا لنّصّ واتصاله، رغم تعدّد المجموعات التي تكوّنه واختلاف الأصوات التي يستخدمها.

إنّ مظاهر الإيقاع في شعر الجواهري -كما يرشح من المدوّنة التي اخترت- كثيرة، تتعدّى ما وقفت عليه. هي حَريّة بأن يُفرد لها بحث عميق، وبخاصّة ما تعلّق بالرويّ والقافية ونماذجها المتعدّدة، والتّكرار والجناس، وغيرهما.

الهوامش

*- **محمّد مهدي الجواهريّ** (1899- 1997)، شاعر العراق الكبير. ولد بالنّجف،في أسرة علم ودين. لقبه "الجواهريّ" نسبةً إلى أحد أجداد أسرته محمّد حسين، فارسيّ الأصل، صاحب كتاب الفقه" جواهر الكلام في شرح شرائع الإسلام". تلقّى الجواهريّ تعليماً دينياً لغويّا تقليديّاً. وكان فتىً موهوباً فنظم الشّعر في سنّ مبكرّة.شارك في ثورة 1920،ضدّ الإنجليز،صدرت له مجموعته الشّعرية الأولى عام:1928،ترك النّجف إلى بغداد فعمل بالصّحافة، فأصدر جرائد أشهرها:" **الفرات**" و"**الانقلاب**"و"**الرأي العام**". انتخب عدّة مرّات رئيساً لاتّحاد أدباء العراق، لكنّه عارض نظام الحكم فغادر العراق إلى براغ لبضع سنين ثمّ استقرّ بسوريا منذ أواخر السّبعينيات وعاش بدمشق حتّى وفاته بها سنة:1997. أشهر آثاره ديوانه الضّخم في خمسة أجزاء ومجموعات شعرٍ أخرى.

- **المدوّنة: " **ديوان محمّد مهدي الجواهريّ**"، 5 أجزاء، مراجعة يوسف الهادي، دار بيسان للنّشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط: 1 ، 2000.

01- " **لسان العرب**"، ابن منظور، مادّة: (و.ق.ع).

02- "**المعجم الوسيط**"، باب الواو، و"المنجد في اللّغة والأعلام"، مادّة: (و.ق.ع).

03- "**الشّفاء**"، ابن سينا، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، 1987، ص: 21.

04- "**في مفهوم الإيقاع**"، محمّد الهادي الطّرابلسي، حوليات الجامعة التونسية،ع:32،1991، ص: 12.

05- " **النّقد الأدبيّ الحديث**"، محمّد غنيمي هلال، نهضة مصر، القاهرة، 1997 ، د.ط، ص: 435، 436.

06- ينظر: "**أساليب الشّعرية المعاصرة**"، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط: 1، 1995، ص: 21. و"**المؤثّرات الإيقاعية في لغة الشّعر**"، ممدوح عبد الرّحمن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1994، ص: 12، 13.

07- ينظر: " **مستويات البناء الشّعريّ عند محمّد إبراهيم أبي سنّة**"، شكري الطّواسني، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1998، ص: 18.

08- **اختلف النقّاد في هذا الأمر؛ فمنهم من ربط بين وزن عروضيّ وأغراض معيّنة، ومنهم من رأى أنّ الوزن العروضيّ صالح للتّعبير عن كلّ التجارب**. ينظر في ذلك: " **العروض وإيقاع الشّعر العربيّ**"، محمّد عليّ سلطان، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط:1، 1996، ص: 411- 413. و" **موسيقى الشّعر العربيّ، مشروع دراسة علمية**"، شكري محمّد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط: 2، 1978، ص: 165.

09- **البحر التّامّ** هو الذي استوفت الأبيات فيه أجزاء دائرته من عروض وضرب بلا نقص، **والمجزوء** هو ما حذف من أبياته تفعيلة في الصّدر وأخرى في العجز. ينظر:" **الخليل، معجم في علم العروض**"،محمّد سعيد إسبر ومحمّد أبو عليّ،دار العودة،بيروت،لبنان، ط:1،1982،ص: 22.

10- ينظر: " **موسيقى الشّعر**"، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط: 5، 1981، ص: 210.

11- " **المدوّنة** "، ج: 2، ص: 313، و ج: 4، ص: 313، و ج:3، ص: 597.

12- **المرجع نفسه**، ج: 5، ص: 18، 19، 21.

13- **نفسه**، ص: 34.

14 ينظر: " **خصائص الأسلوب في شعر الجواهريّ**"، أطروحة ماجستير، إعداد: سهام قنبر عليّ وإشراف: د. وائل بركات، جامعة دمشق، 2002، ص: 87. وكذا الصّفحة: 27، من هذا البحث.

15-" **المدوّنة**"، ج: 5، ص: 43.

16- **الحذف: إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة، فـفاعِلاتن** تصبح بعد الحذف: **فاعِلن**، ولا يكون الحذف إلاّ في ثلاثة أبحر هي: المديد والخفيف والرّمل. **والخبن**: زحاف مفرد؛ وهو حذف ثاني الجزء ساكناً، **فـفاعِلن** تصير **فعِلن**. ويكون في الرّمل والمديد والبسيط والخفيف وفي غيرها. والتّفعيلة المحذوفة المخبونة، مثل: **فاعِلاتن**، تُخبن فتصبح: **فَعِلاتن** ثمّ تحذف فتغدو: **فَعِلاْ** وتنقل إلى: **فَعِلنْ**. ينظر في ذلك: " **الخليل، معجم في علم العروض**"، مرجع سابق، ص: 75 و 58.

17- **التّصريع: أن يجعل الشّاعر العروض والضّرب متشابهين في القافية في البيت المصرّع، على أن تكون عروض البيت تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته.** ينظر: " **الخليل، معجم في علم العروض** "، المرجع السّابق، ص: 24.

18- "**المدوّنة**"، **ج: 05** ص: 193..

19- "**المرجع نفسه**، ص: 43.

20- ينظر:"**خصائص الأسلوب في شعر محمّد مهدي الجواهريّ**"، فوزي صويلح، دار العودة،بيروت، لبنان، 2007، ص: 138.

21- ينظر: "**موسيقى الشّعر**"، إبراهيم أنيس، مرجع سابق، ص: 120 وما بعدها.

22- **المدوّنة**، ج: 4، ص: 251.

23-**المرجع نفسه، ص: 262، 263.**

24- ينظر: "**الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها** "، محمّد بنّيس، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب،ط: 1، 1989، ص: 184.

25- ينظر: "**خصائص الأسلوب في شعر محمّد مهدي الجواهريّ**"، فوزي صويلح، المرجع السّابق، ص: 140.

26- "**المدوّنة**"، ج: 5، ص: 07.

27- ينظر: "**الشّعر العربيّ الحديث، بنياته...**"، محمّد بنّيس، المرجع السّابق، ص: 188.

28-"**المدوّنة**"، ج: 5، ص: 193، 202، 181 و ج: 3، ص: 35

29- ينظر: " **خصائص الأسلوب...**"، سهام قنبر عليّ، مرجع سابق، ص: 142.

***- **مجزوء الرّجز**، وزنه: (**مستفعلن مستفعلن** في كلّ شطر) و**مشطوره**، وزنه: (**مستفعلن** ثلاث مرّات)..

30- " **المدوّنة**"، ج: 5، ص: 195- 196.

31- ينظر: " **خصائص الأسلوب في شعر محمّد مهدي الجواهريّ**"، سهام قنبر عليّ، المرجع السّابق، ص: 146.

32- "**المدوّنة**"، ج:3، ص: 35.

33- **المرجع نفسه**، ص: 150.

34- ينظر: "**موسيقى الشّعر**"، إبراهيم أنيس، المرجع السّابق، ص: 126 و ما بعدها.

35- **البيت المدوّر** هو الموصول الشّطرين. " **الخليل...**"، مرجع سابق، ص: 116.

36- ينظر: " **خصائص الأسلوب في الشّوقيات** "، محمّد الهادي الطّرابلسي، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة التونسية، 1981، ص: 85.

37- " **المدوّنة**"، ج: 1، ص: 205.

38- **المرجع نفسه** ، ج: 5، ص: 169.

39- **نفسه**، ص: 170.

40- **نفسه**، ص: 171.

41- ينظر: " **خصائص الأسلوب...**"، سهام قنبر عليّ، مرجع سابق، ص: 168.

42- **المدوّنة**، ج:05، ص: 145

43- "**نقد الشّعر**"، قدامة بن جعفر، تحقيق محمّد عبد المنعم خفّاجي، مكتبة الكلّيات الأزهرية، القاهرة،": ط:1 ، 1980، ص: 90.

44-ينظر:"**في علم اللّغة**"،غازي مختار طليمات،دار طلاس،دمشق،سوريا،ط:1،1997،ص: 144.

45- ينظر:" **خصائص الأسلوب في شعر محمّد مهدي الجواهري**"، سهام قنبر علي، مرجع سابق، ص: 171.

46- "**المدوّنة**"، ج: 5، ص: 34.

47- **المرجع نفسه**، ص: 48.