الإيقاعُ الخارجيّ في قصائد الجَواهريّ الملوكيّات

الاستاذ الدكتور
رحيم خريبط عطيّة الساعدي
جامعة الكوفة - كلية الآداب
المدرس المساعد
ستار جبر حسين
جامعة ميسان- كلية التربية

المقدمة:

يعد الإيقاع في البناء الشعري ركيزة مهمة ومؤثرة، فمن دونه يتلاشىالتتابع الموسيقيّ المنتظم للشعر ويفقده جمالاً وتأثيراً مهمين، فإذا كان الشعر يترتب بانتظام موسيقيّ تتساوق فيه الابيات الشعرية بانتظام يضفي عليها من سمات الفن والجمال، فإنَّ الإيقاع يأتي في كونه التحقق الجمالي لهذا البناء، فهو يمثل النصف الاخر الذي يمنح الشعر جمالا وروعة من خلال التناسق الموسيقيّ الذي ينتظم فيه الشعر.

إنّ للإيقاع (دورا كبيرا في توجيه البنية النصية للشعر برمتها، لتدخل كل عناصر القصيدة في كون إيقاعي نغمي شعري، بعد أن ذاب الإيقاع فيها ليتشكل هو من جديد ممتزجا بالفكر، واللغة، والرموز، والصور، والأصوات، والعواطف كما الروح والجسد، وفي الوقت ذاته تتشرب هيَ روح الإيقاع...) (١) وهذا يعني أنّ الإيقاع يعمل على التفاعل مع دعامات النّص الشعري الأُخرى تبعا لاحتواء الشعر على مستويات إيقاعية تؤثر في ذهن المتلقي وتجلب انتباهه(٢) ،وبغية متابعة الإيقاع فإنَّ الدرس الاكاديمي يعمل على تقسيمه على مبحثين لخصوصية كل مبحث في أدواته وهما، الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي، ولخصوصية كل منهما بسمات معينة تقتضي متابعتهما أفراد بحث كل منهما ببحث مستقل، جاء هذا الحث دراساً الإيقاع الخارجي في القصائد الملوكيات عند الجواهري لتدوين مزاياه التي رافقت تلك القصائد، مع استحقاق للإيقاع الداخلي باستيفائه بدراسة أخرى لتسجيل سماته في بحث آخر مستقبلاً.

التمهيد: تعريف بالقصائد الملوكياتوممدوحيها.

انتظمت القصائد الملوكيات في ست عشرة قصيدة عمودية وموشح واحد حمل عنوان (يا فتى المغرب الجميل)، وقد بلغ مجموع أبيات هذه القصائد سبعمئة بيت واثنين باستثناء الموشح الذي لا تخضع تسمية البيت الشعري فيه إلى المعيار الشعري المعروف في وجوده في القصيدة العمودية، وبمعدل أربع وأربعين بيتاً للقصيدة الواحدة ، وقد كانت أقصر قصائد هذه المجموعة قصيدة (في الطيارة أو على أبواب المفاوضات) إذ تكونت من ثلاثة وعشرين بيتاً، في حين كانت أطول القصائد قصيدة (الصحراء في فجرها الموعود) إذ تضمنت ثلاثة وتسعين بيتاً، وفيما يأتي جدول يوضح أسماء القصائد الملوكية، وعدد أبياتها وشخص ممدوحها، وتاريخ نظم كل قصيدة:

ت	اسم القصيدة	اسم الممدوح	سنة النظم أو النشر	عدد الأبيات
١.	تحية العيد أو الملك والانتداب	الملك فيصل الأول	نشرت عام ١٩٢٢	٢٥
٢.	تذكر العهود	الملك فيصل الأول	١٩٢٤	٢٩
٣.	سجين قبرص	الشريف حسين شريف الحجاز	١٩٢٥	٣٣
٤.	شهيد العرب	الشريف حسين شريف الحجاز	١٩٢٧ نشرت في ٩ حزيران	٤٤
٥.	غازي	غازي بن فيصل الأول (كان ولياً للعهد في زمن نظم القصيدة)	٥ آب ١٩٢٧	٣٣
٦.	في الطيارة أو على أبواب المفاوضات	الملك فيصل الأول	١٥ آب ١٩٢٧	٢٣
٧.	من لندن إلى بغداد	الملك فيصل الأول	١٥ كانون الأول ١٩٢٧	٢٤
٨.	أمان الله	الملك أمان الله ملك الأفغان	١٢ حزيران ١٩٢٩	٣٩
٩.	الملك حسين	الشريف حسين شريف الحجاز	٢٥ كانون الأول ١٩٢٩	٥٩
١٠	إلى جنيف	الملك فيصل الأول	٣٠حزيران ١٩٣١	٥٣
١١	بشرى جنيف	الملك فيصل الأول	٣ تشرين الأول ١٩٣١	٥٨
١٢	فيصل السعود	الملك فيصل بن عبد العزيز السعود (ملك السعودية فيما بعد)	١٩٣٢	٤٧
١٣	قف بأجداث الضحايا	الوصي على عرش العراق الأمير عبد الله	١٩٤٨	٥٧
١٤	مهرجان التتويج	الملك فيصل الثاني ملك العراق	١٩٥٣	٥٢
١٥	الصحراء في فجرها الموعود	الملك الحسن الثاني ملك المغرب	تشرين الثاني ١٩٧٤	٩٣
١٦	موشح (يا فتى المغرب الجميل)	الملك الحسن الثاني ملك المغرب	١٩٧٤	موشح
١٧	أسعف ذمي	الملك الحسين بن طلال ملك الأردن	١٩٩٢	٣٣

ومن ملاحظة الجدول أعلاه تبدو قصائد زمن العشرينيات أكثر عدداً، إذ تضمنت تسع قصائد بعدد أبيات يقرب من نصف عدد أبيات الملوكيات كلها، اذ احتوت هذه القصائد على ثلاثمائة وتسعة أبيات، وكانت أربع قصائد مخصصة للملك فيصل الأول هي: (تحية العيد أو الملك والانتداب) و(تذكر العهود) و(في الطيارة أو على أبواب المفاوضات) و(من لندن إلى بغداد) وبلغ مجموع أبيات هذه القصائد مئة وتسعة أبيات مكونة ما يقرب من ثلث عدد أبيات قصائد هذه المدة، وجدير بالذكر أن القصيدتين الأخريين الخاصتين بفيصل الأول اللتين تنتميان إلى حقبة الثلاثينيات ـ وهما (إلى جنيف) و(بشرى جنيف) ـ عند إضافة أبياتهما إلى القصائد الأربعة الأولى يكون مجموع أبيات هذه القصائد الفيصلية مئتين واثني عشر بيتاً في نسبة تقرب من ثلث مجموع أبيات القصائد الملوكية مجموعةً، في هيمنة لحضور هذه الشخصية على باقي شخصيات القصائد، في حين أتت ثلاث قصائد خاصة بالشريف حسين شريف الحجاز، وهذه القصائد هي: (سجين قبرص) و (شهيد العرب) و(الملك حسين) وبمجموع أبيات لها هو مئة وستة وثلاثون بيتاً في عدد يفوق عدد أبيات القصائد الفيصلية في هذه المدة، وتمثل ما يقرب من خمس عدد أبيات القصائد الملوكيات كلها، وأتت الثلاثينيات وفيها ثلاث قصائد: اثنتان لفيصل الأول ملك العراق، وواحدة للأمير فيصل بن عبد العزيز آل سعود، واحتفظت العقود اللاحقة لعقد الثلاثينيات بقصيدة واحدة، فللأربعينيات (قف بأجداث الضحايا) وشخصها الوصي على عرش العراق الأمير عبد الإله، والخمسينيات بقصيدة (مهرجان التتويج) وهي مختصة بالملك فيصل الثاني ملك العراق عند تتويجه والموجودة في كتاب شعراء الغري فقط، والسبعينيات بقصيدة (الصحراء في فجرها الموعود)، وموشح (يا فتى المغرب الجميل) وهما مخصصتان لشخص الملك الحسن الثاني ملك المغرب، وفي التسعينيات جاءت قصيدته (أسعف فمي) في مدح الملك الحسين بن طلال ملك الأردن، وجدير الذكر أن شخصية ملك الأفغان أمان الله، والأمير السعودي فيصل بن عبد العزيز لم يلتقهما الجواهري، فالأول دافع عنه بتأثير وعي ثقافي فيه الوقوف بوجه الاستعمار العامل على منع تقدم البلدان التي يُصِرُّ

قادتها على الاستقلال واجراء الإصلاحات بما يضر مصالح المستعمر، والثاني رغبة في نكاية الملك فيصل الأول الذي كان متسامحاً ومراعياً للشاعر في مساحة عريضة من التسامح مع الشاعر الذي كان ما يزال موظفاً في الحكومة عند نظم القصيدة، وأيضاً شخصية الملك الحسن الثاني ملك المغرب الذي التقاه بعد إلقاء قصيدته (الصحراء في فجرها الموعود) لينظم بعد ذلك موشح (يا فتى المغرب الجميل).

ممدوحو القصائد الملوكيات:

انحصرت القصائد الملوكيات في تسعة أشخاص كلهم عرب إلا واحداً منهم هو الملك أمان الله ملك الأفغان، وسبعة منهم يعودون إلى البيت العلوي هم: الشريف حسين وولده فيصل وحفدته غازي، وعبد الإله، وفيصل الثاني، والملك الحسين ملك الأردن، هذا في مشرق الوطن العربي، وفي مغربه كان الملك الحسن الثاني المنتمي لذلك البيت أيضاً، في حين كان الأمير فيصل السعود الممدوح العربي الوحيد من خارج البيت العلوي.

إنَّ ممدوحي القصائد الملوكيات فيهم من كان متوجاً ملكا بالفعل وهم (فيصل الأول ملك العراق، وأمان الله ملك الأفغان، وفيصل الثاني ملك العراق، والملك حسين بن طلال ملك الأردن، والحسن الثاني ملك المغرب) ومنهم من لم يكن متوجا بالمراسيم، ولكنه بالفعل والتصرف والعنوان كان ملكا على عموم العرب وهو الشريف حسين بن على شريف الحجاز الذي كان على أرض الواقع يُتَعامَلُ معه من الدول الأخرى، ومن عموم العرب على أساس أن هذه الصفة له، ومنهم من استلم الملوكية لاحقاً بعد زمن القصائد التي قيلت فيه، وهو الملك غازي ملك العراق الذي كان أميراً ، وكذلك الأمير فيصل السعود الذي أصبح ملكا لاحقاً، ومنهم من مارس مهام الملك واقعاً على الرغم من غياب التسمية عنه وهو الوصي على عرش العراق الأمير عبد الإله بن علي وفيما يلي نبذة مختصرة عن تلك الشخصيات:

١ـ الشريف حسين بن علي (١٨٥٣ ـ١٩٣٠م)

من مواليد الاستانة ، كان أميراً على مكة منذ عام ١٩٠٨ له من الأولاد علي وعبد الله وفيصل وهم أشقاء، وأخ رابع غير شقيق هو الأمير زيد، وهو جد الأسرة الهاشمية التي حكمت العراق حتى قيام الجمهورية فيه عام ١٩٥٨، وأيضاً جد الأسرة الهاشمية التي ما تزال تحكم الأردن إلى الآن، أعلن الثورة العربية الكبرى ضد الأتراك عام ١٩١٦م ، تخلى عن عرش الحجاز عام ١٩٢٤ بعد استيلاء السعوديين على شمالي شبة الجزيرة العربية، فحل محله ابنه الأكبر الأمير علي، نفاه البريطانيون إلى قبرص عام ١٩٢٥م، وعاد منها مريضاً بعد ست سنوات إلى عمان ليتوفى فيها ويدفن في القدس(٣).

٢ـ الملك فيصل الأول (١٨٨٥ ـ١٩٣٣م)

هو ثالث أنجال الشريف حسين بن علي شريف الحجاز، تلقى تعليمه في الاستانة بتركيا، وانتخب عضواً ممثلاً عن (جَدَة) في مجلس المبعوثان العثماني، نصّبه الإنكليز ملكاً على سورية، لكن الفرنسيين لم يوافقوا عليه فخلعوه في السنة نفسها لأن سوريا كانت تتبع الانتداب الفرنسي كما نصّت وصاية الأمم المتحدة، ولّاه البريطانيون ملكاً على العراق مع رغبة العراقيين بقبول ذلك عام ١٩٢١، كان يجيد اللغة التركية واللغة الإنجليزية وبعضا من اللغة الفرنسية(٤).

٣ـ الملك غازي (١٩١٢ ـ١٩٣٩م)

الابن الوحيد للملك فيصل الأول ملك العراق، وثاني الملوك الهاشميين على العراق، ولد في جدة وعاش في كنف جده الشريف حسين، سمي ولياً للعهد عام ١٩٢٤ وتولى الحكم بعد وفاة والده عام ١٩٣٣م، وتولى الحكم وهو في سن صغيرة، كان ذا ميول قومية، توفي بحادث سيارة مشكوك فيه عام ١٩٣٩(٥).

٤ـ الأمير عبد الإله (١٩١٣ ـ١٩٥٨م)

هو الأمير عبد الإله بن الملك علي بن الشريف حسين، ولد في الطائف في الحجاز، اختير وصياً على عرش العراق بعد مقتل الملك غازي لعدم بلوغ ولي العهد فيصل الثاني الذي لم يبلغ السادسة من العمر السن القانونية، ولقرابته الأسرية منه

نودي وصياً على العرش من عام ١٩٣٩ ولغاية عام ١٩٥٣ حيث توج الملك فيصل الثاني ملكا على العراق، وأصبح عبد الإله ولياً لعهده، قتل كلاهما مع بعض أفراد اسرتهما في ثورة ١٩٥٨(٦).

٥ ـ الملك فيصل الثاني (١٩٣٥ ـ ١٩٥٨م)

ثالث ملوك الأسرة الهاشمية في العراق، والابن الوحيد للملك غازي الأول بن الملك فيصل الأول ملك العراق، ولد في بغداد ثم توج ملكاً على العراق عام ١٩٥٣م بعد وصاية خاله الأمير عبد الإله على العرش لمدة ثلاثة عشر عاما، قتل مع خاله وبعض أفراد أسرته وعمره ثلاثة وعشرون سنة، ونقلت جثته إلى المقبرة الملكية في منظقة الأعظمية بعد طلب الملك الحسين بن طلال ملك الأردن ذلك في إحدى زياراته في ثمانينيات القرن المنصرم بعد أكثر من ثلاثة عقود على مقتله (٧).

٦ ـ الملك الحسين بن طلال (١٩٣٥ ـ ١٩٩٩م)

هو الحسين بن طلال بن عبد الله بن الشريف حسين، ولد في عمان وله أخوان هما محمد والحسن وأخت اسمها بسمة، كان مع جده الملك عبد الله عندما اغتيل في حرم المسجد الأقصى، وبسبب مرض ألمّ بوالده استلم الحكم منه بعد سنة واحدة من حكمه بقرار من البرلمان الأردني، وكان عمره سبعة عشر عاماً فشكل مجلس وصاية على العرش وتوّج ملكاً عام ١٩٥٣(٨).

٧ ـ الملك الحسن الثاني ملك المغرب (١٩٢٩ ـ ١٩٩٩م)

هو الملك الحسن بن محمد الخامس بن يوسف، تمتد أُصوله إلى الاسرة العلوية، أسهم مع والده الملك محمد الخامس في تحرير المغرب من الاحتلال الفرنسي، حكم المغرب بين عامي (١٩٦١ ـ ١٩٩٩م)(٩) ويعد محرر الصحراء المغربية من قبضة الاستعمار الأسباني بمسيرة خضراء عام ١٩٧٥(١٠) دخل فيها ٣٥٠٠٠٠ مغربي الصحراء الغربية إلى مدينة العيون فيها.

٨ ـ الملك فيصل بن عبد العزيز آل سعود (١٩٠٦ ـ ١٩٧٥م)

ولد في الرياض، أسند اليه والده عبد العزيز آل سعود مهاما كثيرة، عين رئيسا لمجلس الشورى ووزيرا للخارجية سنة ١٩٣٠م، بويع بولاية العهد بعد وفاة والده عام

١٩٥٣م، رقيَّ العرش بعد أن تنازل اخوه سعود له عنه عام ١٩٦٤م، لقي مصرعه اغتيالا عام ١٩٧٥م(١١).

٩ـ الملك أمان الله خان (١٨٩٢ـ ١٩٦٠م)

كان ملكاً على أفغانستان من ١٩١٩م إلى ١٩٢٩م، حرر بلاده من النفوذ البريطاني، حقق لها الاستقلال التام عام ١٩١٩م، حاول القيام بإصلاحات تربوية وتشريعية واسعة، فثارت عليه العناصر المحافظة بدعم من بريطانيا وأكرهته على التخلي عن العرش عام ١٩٢٩م. وعاش في منفاه في سويسرا حتى وفاته(١٢).

الإيقاع الخارجي في القصائد الملوكيات.

يتكون الإيقاع الخارجي من عنصري: الوزن والقافية، غير أنّ الجمع بين هذين العنصرين في الحديث على الإيقاع يحمل معنى المغايرة بينهما، والحقيقة هِيَ أنهما متداخلان من جهة، ومفترقان من جهة أخرى؛ الأمر الذي يسوغ الجمع بينهما على هذا النحو، فالوزن الشعري مبني على النظام الذي تتوالى فيه الأصوات من حيث الحركة والسكون، من دون النظر في نوع الصوت نفسه، فوزن (وتعاملوا) ووزن (هي زهرة) واحد، وهو (متفاعلن)، فعلى الرغم من اختلاف نوع الصوت يبقى الوزن واحدا ما دام تتابع الحركة والسكون متطابقاً، بل لا يُنظر أيضاً إلى نوع الحركة إذ تتساوى في المعيار الضمة، والفتحة، والكسرة، وهذا يعني أنَّ نظام الوزن الشعري هو نظام كميٌّ بامتياز، في حين يخضع نظام القافية إلى المعيار النوعي فضلاً عن المعيار الكمي من حيث تتابع الحركة والسكون في القافية، ومن أبرز نتائج المعيار النوعي الحديث على حروف القافية وحركاتها، وعيوبها، وسماتها الأخرى، فالتداخل بينهما يكون في خضوعهما إلى المعيار الكمي، والاختلاف يكمن في خضوع القافية لمعيار آخر هو المعيار النوعي، ومن هنا كان الإيقاع الخارجي ناتجاً عن الكمّ الذي يشترك في إيجاده الوزن مع القافية، أما الإيقاع الداخلي فمعياره النوع فقط، ولعل هذا التفريق يسوغ للبحث الفصل النظري بين الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي على النحو الذي سيأتي في هذا الفصل.

الوزن والقافية إذن هما العنصران المميزان للشعر على النثر في مساحة ممتدة في التنظير النقدي الموروث عند النقاد العرب (كذلك كان المستوى الإيقاعي عندهم مستوى لا غنى للقصيدة عنه؛ فاعتنوا به ووضعوا له المعايير والقواعد)(١٣)، ويبدو أنَّ هذين العنصرين كانا الركيزتين المائزتين في التفريق بين الشعر والنثر، إذ إنَّ التزام الشعر لهما في هيمنة موسيقيّة على أبيات القصيدة من خلال التزام نسق واحد متكرر يدفع بالمتلقي إلى اعتماد توقع تشكيل صوتي متسق يتآلف معه، وينشط في متابعته وتوقعه المنتظم حتى نهاية القصيدة، ولا يعني هذا خلو النثر من هذين العنصرين تماماً، إلاّ أن توافرهما في الشعر فيه التزام كميٍّ أعلى من النثر، وعليه فإنَّ الإيقاع الخارجي هو (الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي التي يخضع اطرادها لتنوع منتظم في آخر كل بيت، ويحكمه العروض وحده متمثلاً في مستويين إيقاعيين هما: الوزن والقافية)(١٤)، وقد كان للجواهري حسّه الفنيّ الموسيقيّ فضلاً عن رصيده اللغويّ الثَّر بفعل عوامل بيئية وشخصية عرض لها البحث في فصل اللغة، وقد كان ولوج القصيدة عنده، وانفتاح أبوابها ـ في الغالب ـ يعتمد تنغيماً صوتياً خاصاً يتّبعه الجواهريّ بطريقة: الحدو، أو الترنّم،أو الإنشاد على الطريقة الحسينية سبيلاً لانطلاقه بعد ذلك نحو رحاب القصيدة(١٥).

إنَّ اعتماد هذا الإجراء كان طريقه لاستجلاب مفتتح القصيدة لتتوالى بقية القصيدة بعد أنْ مهَّدَ الحسّ الموسيقيّ له في اختيار المادّة اللغويّة الموائمة للموضوع، وقد وردت قديماً الإشارة النقديّة إلى أهميّة هذين المستويين الإيقاعيّين عند ابن طباطبا العلويّ (ت ٣٢٢هـ) في قوله: (فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثراً، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه...)(١٦)، وسيتقصى البحث الإيقاع الخارجيعن طريق متابعة شقيه في : أولاً ـ الوزن، ثانياً ـ القافية.

أولاً- الوزن:

يعتمد الوزن على توظيف المادّة الصوتيّة توظيفاً خاصّاً منضبطاً، فهو (أحد أركان الشعر الأساسيّة وهو أكثرها ثباتاً في الشعر العربيّ على مرّ عصوره، فقد حافظ على نفسه حتى غدا مهيمناً على الشعر، وهذه الهيمنة مثّلتها تلك البنى الإيقاعيّة (البحور بتشكيلاتها المختلفة) التي احتوت الشعر العربيّ واختصّت به واختصّ بها، ومِن ثَمَّ تأسّس ذوقٌ موسيقيٌّ موحَّد ألفته الأجيال واعتادت عليه)(١٧)، وبذلك يكون القالب الموسيقيّ الذي يحوي انفعال الشاعر عبر مادّة لغويّة تنتظم في أنساق موسيقيّة لتضفي صفة الجمال، والاتساق على النّصّ الشعريّ من خلال التلفّظ الزمنيّ له بِمُددٍ زمنيةٍ متساوية(١٨)، عن طريق التعاقب الذي يحدث في الوحدات العروضية (التفعيلات) التي تتكون أساساً من نظام يعتمد الحركة والسكون في مقاطع طويلة وقصيرة تأتي بترتيبٍ معينٍ في نظام متوازن(١٩).

وقد ارتبط الوزن بجدليّة في علاقته مع الغرض فقد أكدَّ النقد القديم في إشاراته إلى وجود رابطة تشدّ اختيار الموضوع إلى الوزن الشعريّ(٢٠)، وقد ظهر هذا الإقناع أكثر وضوحاً وتفصيلا عند حازم القرطاجي (ت ٦٨٤هـ) إذ قال (لما كانت أغراضُ الشعر شتّى، وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبُها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزْليّاً أو استخفافياً، وقصد تحقير شيء، أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد)(٢١)، في حين انقسم المحدثون على فريقين، فمنهم من رفض الأمر(٢٢)، ومنهم من قبِلَ به(٢٣).

وليس هدف البحث التحقيق في هذه القضيّة والانتصارَ لطرفٍ وتغليبَه على الطرف الآخر، فما زالت هذه القضية محلَّ جدلٍ كبيرٍ، ولكن الأساسَ الذي يمكن أنْ يستند إليه البحث في قضية إشكالية مثل هذه، هو البحث في التوظيف الفردي للإيقاع وبيان إمكان استثمار الشاعر للتناسب بين الوزن الشعري والغرض على نحو

معين أو لا؟، فالبحث يرى أنّ جزءاً كبيراً من النتائج المبنيّة على ملاحظة الظاهرة عند شاعر أو مجموعة شعراء يجانب الدقة في الحكم لعدم قطعيته النهائية، وهو عندما يلقى رفضاً أو قبولا في احتمالين مسوغين يمكن الانحياز لأيٍّ منهما بتعادلٍ يُلغي حتمية الترجيح لأحدهما على الآخر بسبب نقل الحكم النقدي هذا ـ مهما اتسعت مساحة تطبيقه ـ من حيز الخصوص إلى العموم، فالرفض والقبول ينبعان من إعمام النتائج، والدقةُ العلميةُ اقتضت ـ تجنباً للتأثر بهذين الحُكمين ـ أنْ يتقصى البحث الدافع لاختيار الجواهريّ بحوراً محددةً لقصائده الملوكية، ومن ثَمَّ استخلاص نتائج خاصّة بذلك، والجدول الآتي يبين البحور التي اعتُمدت في نظم تلك القصائد:

اسم القصيدة	عدد القصائد	البحر
١ـ تحية العيد أو الملك والانتداب. ٢ـ في الطيارة أو على أبواب المفاوضات. ٣ـ إلى جنيف. ٤ـ مهرجان التتويج. ٥ـ أسعف فمي	٥	الكامل
١ـ سجين قيرص. ٢ـ من لندن إلى بغداد. ٣ـ الصحراء في فجرها الموعود.	٣	البسيط
١ـ امان الله. ٢ـ فيصل السعود	٢	الوافر
١ـ تذكر العهود. ٢ـ غازي	٢	المتقارب
الملك حسين	١	الطويل
قف بأحداث الضحايا	١	الرمل
شهيد العرب	١	مجزوء الكامل
بشرى جنيف	١	الخفيف
موشح (يا فتى المغرب الجميل)	١	مجزوء الخفيف

يُظهِر الجدول أنَّ الشاعر اعتمد سبعة بحور في نصّه الملوكيّ، كان البحر الكامل هو الأعلى نسبةً إذ شمل خمس قصائد، واعتمد الشاعر مجزوءه في قصيدة واحدة أُخرى، تلاه البحر البسيط بثلاث قصائد، ثم البحر الوافر بقصيدتين، والمتقارب بقصيدتين أيضاً، وجاءت قصيدة واحدة منظومة على البحر الطويل، وأُخرى على بحر الرمل، وثالثة على بحر الخفيف، في حين جاء الموشح على مجزوء الخفيف.

كان القدر المشترك في مخاطبة الآخر الأعلى (الملك) متوافراً، وهو عنصر الثبات الجلي والواضح في كل القصائد، في حين أنَّ المترافقات الموضوعيّة الجانبيّة التي احتواها الخطابُ كانت متغيرةً، ويظهر أنَّ هذا أدّى إلى اختلاف اعتماد النمط الموسيقيّ في مغايرة البحور المستعملة، على الرغم من عنصر الثبات (الملك)، وهذا يدلّ على قوة تأثير الموضوع الفرعيّ باختيار موسيقى غير موحّدة استجابة لتلك الموضوعات، ويتّسق الاختيار الموسيقي أيضا مع الحال النفسية والشعورية للشاعر في ارتباطه بالموضوع، واندماجه معه.

إنَّ استحواذ البحر الكامل على النسبة الأعلى من هذه القصائد يدفعُ إلى محاولة معرفة الآصرة التي جمعت بينها مع اختلاف أشخاصها (ثلاث قصائد للملك فيصل الأول، وقصيدة للملك فيصل الثاني، وقصيدة للملك حسين بن طلال ملك الأردن) واختلاف ازمنتها (العشرينيات، والخمسينيات، والتسعينيات)، هذا مع ملاحظة الإقرار القائل بِأنَّ بحر (الكامل اليوم قد احتل مكان الصدارة في الشعر العربيّ الحديث؛ وبذلك أنزل بحر الطويل من عليائه...)(٢٤)، والملوكيّات بوصفها عيّنة من عموم شعر الجواهريّ، امتلكت ما اتّصف به عمومُ شعر الجواهريّ في تفوّق استعمال هذا البحر على بقية أنواع البحور، إذ تسنّمَ مكان الصدارة في عدد القصائد المنظومة عليه بأنواعه المختلفة(٢٥)، ويظهر أنَّ هذا الحضور المتفوّق لهذا البحر ـ كان هو الدافع ـ لمحاولة التعليل القائلة في ربط كثرة استعمال هذا البحر عند الجواهريّ بالجانب البيئي في مدينته ـ النجف الأشرف ـ الذي عمل على خلق سجية راجعة إلى الذائقة الجمعية في تلك المدينة التي تعيش أجواء التفجع، والنوح على مدار السنة في عاشورائية مستمرة في تفضيلٍ للمنظوم عليه شعرا (ومن عجيب أمر الكامل أنَّ الرثاء قل عن أنْ يَصلُح فيه إنْ لم يكن نوحاً وتفجعاً)(٢٦)، هذا من جهة والإتيان بثاني التعليلات في تسويغ ما يمتلكه هذا البحر نفسه من خلال (السهولة والرتابة اللتين توفرهما التفعيلة الواحدة المتكررة وقلة حضور الزحافات والعلل في هذا البحر يَسّرَ حضوره في المتلقي في أُلفة، ويتفق إيقاعه الممتد المتراخي والسرد ليتحمّل سعة الغرض والإفاضة فيه فيلفت له المتلقي ويُرغّبُهُ فيه)(٢٧)، ومع مقبولية

لهذا الرأي فيها مصاحبة عدم القطع النهائي؛ فإنَّ ثالث أسباب اعتماد الجواهريّ هذا البحر في كونه (يتفق والأحداث التي عاشها الجواهريّ ومرّ بها بلده واتخذها شعره مواضيع وأغراضاً لها..) (٢٨)، إذ يبدو هذا الرأي بحاجة إلى حجّة تدعمه فهو يتضمّن تصريحاً من الصعب الإقرار به، فأغلب شعر الجواهريّ سجلٌ لمختلف الجوانب التي مرّ بها العراق في تاريخه الحديث عبر قصائد اعتمدت بحور الشعر العربيّ الأحد عشر التي استعملها الشاعر في كل شعره، وقد كانت فضلاً على بحور الملوكيّات السبعة، تشمل أيضاً بحور: السريع، والرجز، والمديد، والمجتث، وقد تحامى الجواهريّ قطعيا بحور المنسرح، والمتدارك، والمقتضب، والمضارع، والهزج(٢٩).

إن الرؤية النقديّة مختلفة في اتجاه تحديد صلاحية تناول أغراض عن غيرها لهذا البحر، فالشمولية تطغى في أنَّ كثرة مقاطع هذا البحر يكبر بها حظّه في التوظيف لكل غرض من أغراض الشعر(٣٠)، إذ فيه (جزالة وحسن اطراد) (٣١)، في حين تأتي الرؤية الثانية وكأنها تحمل من الشمولية السابقة بعضها عبر التنظير بملاءمته لاتّجاهٍ محددٍ، ونقيضه في الوقت نفسه في القول بأنّه (ذو نغم مجلجل رنان، يصلح لكل ما هو عنيفٌ من الكلام كما يصلح للترنم الخالص، والتغني لا يسوغ فيه التأمل والتعمق بحالٍ من الأحوال)(٣٢) ،و(للشعراء في الأداء بواسطته مذهبان: الفخامة والجزالة ـ هذا مذهب ـ والرقة واللطف هذا مذهب آخر)(٣٣).

إنَّ القصائد الملوكيّات التي جاءت على بحر الكامل كانت باختيار لصورته التامّة في العروض والضرب، ويبدو من العسير اكتناه الرابط الخفيّ للجوء الشاعر إلى بحرٍ انتظمت فيه قصائد في مدح شخصيات مختلفة، وبفواصل زمنية متباعدة مثل القصائد الملوكيّات؛ فخيار الشاعر خاضع لذاته، واعتمالاتها مع الشخصية الممدوحة، وتفاعلها مع الحدث؛ الأمر الذي يُعَمِّق من مساحة عدم القابلية على إعطاء الرأي الأكيد، نتيجةً للتعاطي مع شيء خفيّ نفسيّ.

إنَّ الرأي في تعليل الاختيار يبقى في محيط الظن، إذ يبدو أنَّ الجامع لهذا الاختيار هو تقارب الدافع الموضوعي الفرعي للقصائد بعد استيفاء الركن الأهم في مدح الشخصية ،وذكر صفاتها هدفاً رئيسا في القصيدة، فالسببُ السياسيُّ يظهرُ بدرجة

عالية من الوضوح، فقصيدة (تحيّة العيد أوالملك والانتداب) جاءت على اثر تصريح وزير المستعمرات (تشرشل) بوضع العراق تحت الانتداب البريطاني، ومثل هذا الجانب السياسيّ نجده في قصيدة (في الطيارة أو على أبواب المفاوضات)، إذ كانت مفاوضات الملك لعقد اتفاقٍ جديدٍ مع بريطانيا حافزاً لنظم الشاعر قصيدته، واختياره هذا البحر لتأديته اللغويّة، ويضارع سبب نظم قصيدة (إلى جنيف) أسباب نظم القصيدتين، فقد كانت الأولى منهما في عام ١٩٢٢م، والثانية في عام ١٩٢٧م، في حين نظمت قصيدة (إلى جنيف) عام ١٩٣١م، متخذة من سعي العراق لدخول عصبة الأمم منجزاً يستحقّ الإشادة من خلاله بالملك في هذا المسعى، وتسير قصيدة (مهرجان التتويج) في خطا الإنجاز الوطني في تسلم الملك فيصل الثاني الاستحقاق الدستوري في ممارسة الحكم فعليّاً بعد بلوغه السنَّ القانونيةَ بعد وصاية خاله الأمير عبد الاله على عرشه، ويعود الشاعر في آخر قصائده الملوكيّة لهذا البحر في عقد التسعينيّات من القرن الماضي في قصيدة(أسعف فمي) في اختيار يتلمّس منه مثل هذا الجانب الوطنيّ السياسيّ في قوله منها:

أنـــا في صَـــميمِ الضَّـــارِعينَ لِـــرَبِّهِم ... أَلَّـــا يُرِيـــكَ كَرِيهَـــةً وَجَفَـــيْلا
والضَّـــارِعَاتُ معـــي مَصَـــائِرُ أُمَـــةٍ ... أَلاّ يَعُـــوْدَ بِهَـــا العَزِيْـــزُ ذَلِيْلَـــا
فَلَقَـــدْ أَضَـــأْتَ طَرِيقَهَـــا وَضَـــرَبْتَهُ ... مَـــثَلاً شَـــرُوداً يُرْشِـــدُ الضَـــلِّيلَا
وَأَشَـــعْتَ فِيْهَـــا الـــرأيَ لا مُتَهَيِّبَـــاً ... نَقْـــداً، وَلَـــا مُتَرَجِّيَـــاً تَهْلِيْلَـــا(٣٤)

فعلى الرغم من الاختصار الشديد في ذكر المنجز الشخصي للملك في تكثيفٍ شديدٍ قياساً بتسيُّد للشخصيّة في جانبها النَسَبِيِّ بتخصيصٍ كبيرٍ، غير أنَّ هذا التكثيف اختزنَ إيحاءً معنوياً من خلال تشخيص (الأمَّة) والكناية في (أضأتَ طَرِيقَهَا)؛ ليكون هذا الإنجازُ مثلاً متفرّداً يرشد الآخر إلى الأكثر صواباً في علاقة الحاكم بشعبه وما يقدمه لهم، ويعطف الشاعر بالمنجز الآخر الأكثر أهميّة، والأبعد عن المجتمعات العربيّة في حُرِّيَةِ الشعب في التعبير عن رأيه بإيمانٍ غيرِ باحثٍ الملكُ فيه عن التهليل والمدح، أو متهيبٍ جرّاء السماح بهذا الإجراء في ثقةٍ بالنفس، واعتقادٍ باستحقاقٍ إنسانيّ للشعب يؤدّي إلى تقدّم البلد عبر ثنائيّة الرأي، والرأي الآخر.

واعتمد الشاعر على مجزوء الكامل صحيح العروض وصحيح الضرب فقط في قصيدة واحدة هي (شهيد العرب).

إنَّ اسقاط تفعيلة (مُتَفاعلن) عَمَلَ على الاختصار الموسيقيّ ومن ثمَّ زاد في سرعة الانتقالات بين الأبيات في النص الشعري، بعد أن تكفّل الحذفُ باختصار المدّة الزمنيّة اللازمة للنطق لوجود مادّة لغويّة تمثّل التفعيلة المحذوفة، وكأنّ إرادة الإبلاغ في تناول موضوعاتٍ فرعيّةٍ ثانويّةٍ متعدّدةٍ دفع إلى مثل هذا الإجراء، يتّضح ذلك في قول الشاعر:

إن سَـــاءَ مَبْـــدأُ مَـــوْطِني ... فَعَسَـــى يَسَـــرُّ مآبُـــهُ

لَـــمْ يُبْـــقِ فِيْـــهِ بَقِيَـــةً ... ظُفْـــرُ الزَّمَـــانِ ونَابُـــهُ

بِيَـــدِ الظُّـــرُوفِ دَنِيَـــةٌ ... أُلعُبَـــوةٌ أحزَابُـــهُ

وَعَلَـــى رَحَـــى تَفْرِيْقِـــهِ ... مَطْحُوْنَـــةٌ أقطَابُـــهُ

شُـــعَرَاؤُهُ مُتَكَـــالِبُوْنَ ... وَمِـــثْلُهُمْ كُتّابُـــهُ

هَيْهَـــاتَ يَـــنْهَضُ مَـــوْطِنٌ ... حُـــبُّ التَّقَسُّـــمِ دَابُـــهُ

سَـــحَقَ الزَّمَـــانُ رُؤوسَـــهُ ... فَتَرَأسَـــتْ أذنَابُـــهُ

فَـــإذَا نَبَـــا دَهْـــرٌ بِـــهِ ... فَحُمَاتُـــهُ نُهَّابُـــهُ

تَبْغِـــي السُّـــفُورَ نِسَـــاؤُهُ ... وَعَلَـــى الرِّجَـــالِ حِجَابُـــهُ

ضَـــجَّتْ جُيُـــوبُ الأجنَبِـــيِّ ... بِـــهِ وَضَـــجَّ وِطَابُـــهُ

وابـــنُ البِلَـــادِ علـــى الكَفَـــافِ ... يَطُـــولُ فِيْـــهِ حِسَـــابُهُ

تَبْكِـــي لِـــنَقْصِ السَّـــاكِنِينَ ... قُصُـــورُهُ وَقِبَابُـــهُ

وَمِـــنَ المَذَلَّـــةِ حُمِّلَـــتْ ... مَـــا لَـــا تُطِيْـــقُ رِقَابُـــهُ(٣٥)

إنَّ تعدُّدَ الموضوعات الخاصّة ببيان إشكالات الوطن في مختلف الجوانب حَمَلَ على اختيارِ موسيقيٍّ مجزوءٍ لكي تتم الانتقالات بسرعةٍ لاستيفاءِ هذا المتعدّد، حتى

أنَّ المدوح تأخّر في حضوره البنائيّ اللغويّ إلى ما بعد هذا العرض، المتبوع بأبيات فيها حضور ذات الشاعر بعد هذه مباشرة؛ ليكون عرضُ إشكالات الوطن قد تمَّ عبر امتدادٍ شعريٍّ مختصرٍ، سريعٍ في الانتقالات من موضوع إلى آخر مشفوعاً باستحضار ذات الشاعر، ثم بعد ذلك أتى استحضار شخص المدوح في زحزحة لمستقرات تسلسل بنائية قصيدة المدح بفعل ضغط الموضوع في (الشهادة) الذي اختاره الشاعر سلفاً في قراءة تاريخيّة سليمة لنهاية الشريف الحسين المتوقّعة.

وقد كان ثاني البحور المعتمدة في الملوكيّات هو بحر البسيط. وقد أتى تامّاً أيضاً، فلم يتعرض للجزء، أو الشطر، أو النهك، وهذا البحر من دائرة المختلف إذ يعتمد تفعيلة سباعيّة (مستفعلن) تعقبها تفعيلة خماسية (فاعلن) في تكرارٍ في كل شطرٍ من البيت الشعريّ الواحد، فتحدث انتقالةٌ حركيّةٌ موسيقيّة متعاقبة من الارتفاع، والانخفاض المتكرر(٣٦).

إنّ القصائد الثلاث التي أتت على هذا البحر (سجين قبرص، ومن لندن إلى بغداد، والصحراء في فجرها الموعود)، قد اختصَّت بثلاث شخصيّات هِيَ على التعاقب: (الشريف الحسين بن علي، والملك فيصل الأول ملك العراق، والملك الحسن الثاني ملك المغرب)، وزمنيا يكون وقت النظم في الأسبقية الزمنية لقصيدة (من لندن إلى بغداد) التي نظمت عام ١٩٢٧م، وتلتها قصيدة (سجين قبرص)، التي نظمت عام ١٩٢٥م، والقصيدة الثالثة (الصحراء في فجرها الموعود) عام ١٩٧٤م.

إنَّ البحث يرى أنَّ المشترك بين هذه القصائد الذي قد يكون سبباً وراء اختيار هذا البحر، هو في توافرها على عنوان (الآخر المستعمر المتآمر)، فقصيدة (سجين قبرص) احتوت وعن طريق مقدمتها الحكمية ـ التي تناولها البحث في فصل بناء القصيدة ـ وعبر القول بحقيقة تقلّب الحياة في تمهيد يعمل على القبول بانقلاب الحال بشخصية القصيدة (الشريف حسين)، في جزاء غير متوقع من البريطانيين لما قدمه في الثورة العربيّة الكبرى ضد الدولة العثمانية، وعهود البريطانيين له، التي أخلفوها في تآمرٍ واضح على شخصه، يتّضح ذلك في قول الشاعر:

هِـــيَ الحَيَـــاةُ بِإحلَـــاءٍ وَإمْـــرَاءِ تَمْضِـي شُـعَاعَاً كَزَنْـدِ القَـادِحِ الـوَارِي

سَـجِيَةُ الـدَّهْرِ وَالبَلْـوى سَـجِيّتُهُ تَقَلُّـبٌ بَـينَ إقبَـالٍ وإدبَـارِ
لَـمْ يَـدْرِ مَـنْ أحسَـنُوا صُـنْعَاً لِغَيْـرِهِمُ بِـأنَّ عُقْبَـاهُمُ عُقْبَـى سِـنِمَّارِ
وَدَّ الأُبَـاةُ وَقَـدْ سِـيْمُوا مُنَاقَصَـةً فِي الرُّوحِ لَو أبدَلُوهُم نَقْصَ أعمَارِ
مَـا لِلتَمَـدُّنِ لَـا يَنْفَـكُّ ذَا بِـدَعٍ فِـي الكُـونِ يَـأنَفُ مِنْهَـا وَحشَـةً
كَـمْ ذَا يُسَـمَونَ أحـرَاراً وَقَـدْ شَـهِدَتْ فِعَـالُهُمُ أنَّهَـا مِـنْ غَيْـرِ أحـرَارِ

... ...

مِـنْ سِـيئاتِ لَيَـالٍ جُـلَّ مَـا صَـنَعَتْ سُـوءاً بَلِّيَـةُ وَفَّـاءٍ بِغَـدَّارِ(٣٧)

ومثل هذه الإشارة إلى الأجنبي نجدها في قول الشاعر من قصيدته (من لندن إلى بغداد):

في ذِمّـةِ اللهِ مَـا لَاقَيْـتَ مِـنْ نَفَـرٍ مِـنَ الأجَانِـبِ عُبَّـادٍ لِـأهوَاءِ
اللهُ يَخْـزِي مَهَـازِيلاً ضَـمَائِرُهُم مَـأجُورَةً بَـينَ إطـرَاءٍ وَإرزَاءِ
يَسُـوؤهُمُ أن تُـرَى في زِيِّ مُضـطَلَعٍ بِثِقْـلِ شَـعْبٍ لِمَـا يُصـمِيهِ أبَّـاءِ
لَـوْ يَقْـدِرُونَ أدالُـوا كُـلَّ ظَـاهِرَةٍ وَبَـدَّلُوا كُـلَّ نَعْمَـاءٍ بِغَمَّـاءِ
هَزُّوا العِرَاقَ بِمَا اسطَاعُوا فَمَا أخَذَتْ مِنْـهُ تَضَـارُبَ أنبَـاءٍ بِأنبَـاءِ
كَـانُوا وَمَـا أمَّلُـوا مِـنْ زُخـرُفٍ سَـفَهَاً كَمَنْ يَخُطُّ الّذي يَهوَى عَلَى المَاءِ(٣٨)

فقد أتى التصريح بالأجنبيّ المستعمر بتحديده في (ما بَالُ مَدريد... ؟) في قصيدة (الصحراء في فجرها الموعود) ذاكراً الأثرَ الإيجابيّ للعرب في إسبانيا في تأسيس الأندلس، والنقلة الحضاريّة التي أوجدوها هناك. خالقاً عبر الضد في الفعل للإسبان في المغرب، واحتلال صحرائه مقارنة بين الفعلين: العربيّ في الماضي في إيجابيّته المتسامحة الحضارية في التطور، والبناء، والتقدم، وبين الفعل الاسباني الحاضر المخالف لكل تلك الصفات، فقال في ذلك:

سَـاءَلْتُ نَفْسِـي بِمَـا يَعْيَـا الجَـوَابُ بِـهِ وَمَـا أُرِيـدُ لَـهُ عُـذْرَاً فَلَـا أجِـدُ

مَا بَالُ مَدْرِيدُ تَشْكُو العُسْرَ مِعْدَتُهَا وَتَسْتَزِيْدُ بِمَا لَا تَهْضِمِ المِعَدُ؟
أتَشْرَبُ البَحرَ في حلقُومِهَا عَلَقٌ وَتَقضُمُ الصَخْرَ فِي أسنَانِها دَرَدُ؟
وَيَسْخَرُ الخَلْقُ مِنْهَا إذْ يَرَى عَجَباً صَحْرَاءَ مَزرُوعَةً بِالمَوتِ تَزْدَرِدُ
فَرَّتْ بِأجنِحَةٍ شُدَّتْ بِجَانِحِهَا فَلْتَنْفَرِدْ نَحْوَنَا إبَّانَ يَنْفَرِدُ
لَنَا غَدٌ يَتَحَدّى الطَّامِعِينَ بِنَا وَعِنْدَهَا مَا يَسُرُّ الطَّامِعِيْنَ غَدُ
لَمْ يَكسُنَا الزَهْوَ أيامٌ بِهَا سَلَفَتْ فَهَلْ سَتُبْطِرُهَا أيَامُهَا الجُدُدُ
لَنَا عَلَيْهَا مِنْ الحَمْرَاءِ شَاهِقَةٌ لَمَ يُلْفَ أروعَ مِنْهَا زِينَةً وَتَدُ
كَأنَّهَا فِي رُبَى غَرْنَاطَةٍ شَفَقٌ مَدَى الأصَائِلِ بَاقٍ سِحْرُهُ أبَدُ
تَزِيدُ عَنْ كُلِّ مَا أبقَى تُرَاثُهُمُ وإنْ هُمُ انتَقَصُوا مِنْهَا وَلَمْ يَزِدُوا
يَبْنِي الحَضَارَاتِ عَجْلَانٌ يُزَخْرِفُهَا فَتُسْتَرَدُّ، وَيَعْلِيهَنَ مُتَّئِدُ
عَوَّذْتُ شَعْبَكَ يَا مَدْرِيدُ مِنْ نَكَدٍ لَوْ لَمْ يَكُنْ مِنْ صَنِيْعِ السَّاسَةِ النَّكَدُ(٣٩)

إنَّ (الأجنبيَّ) وفعله السيّئ قد كان حاضراً في التصوير الشعريّ في هذه القصائد، وإنَّ مساحة الحضور لافتة للنّظر؛ الأمر الذي يدعم تصوّر البحث في أنَّ هذه الجزئية الموضوعيّة قد وَجَّهَتْ الخيار الفنيّ الموسيقيّ نحو اختيار البحر البسيط، وقد حافظ البحر البسيط على المرتبة المتقدّمة في الملوكيّات كما كان في عموم شعر الجواهريّ الذي حاز فيه المرتبة الثالثة في نسبة كثرة القصائد المنظومة عليه(٤٠).

أمَّا البحر الصافي الثاني بعد الكامل وثالث بحور الملوكيّات فقد كان الوافر وهو من دائرة المؤتلف، وقد نظم عليه الجواهريّ قصيدتين هما: (أمان الله) و(فيصل السعود)، وكلاهما لم يلتق به الجواهريّ.

إنَّ هذا البحر يعتمد تفعيلة (مفاعلتن) ست مرات، ويمتاز بأنَّه يشتد إذا أُريد له الشدَّة، ويَرِقُ إذا أُريد له الرِّقة(٤١)، وهذا الرأي له مصداق في توافر هاتين الصفتين في كل قصيدة منهما، فمظهر الرقة في قصيدة (أمان الله) جاء في قول الشاعر:

وَدَاعاً مَا أرَدْتُ لَكَ الوَدَاعَا وَلَكِنْ كَانَ لِي أمَلٌ فَضَاعَا
وَكَمْ فِي الشَّرْقِ مِثْلِي مِنْ مُرَجٍّ أرَادَ لَكَ النَّجَاحَ فَمَا اسْتَطَاعَا

وَإنَّ يَـــداً طَوَتْـــكَ طَـــوتْ قُلُوبَـــاً مُرَفْرِفَـــةً وَأحلَامَـــاً وسَـــاعَا
وَقَـدْ كَانَـتْ متَـى تَـذْكُرْكَ نَفْسِـي تَطِرْ ـ إذْ تَمْتَلِي فَرَحَاً ـ شَعَاعَا(٤٢)

في حين أتت الشدَّة في مواضع من القصيدة، منها قوله:

لَقَـــدْ أوْدَى بِعَـــاطِفَتِي رُكُـــوْدٌ فَهَـا أنَـا سَـوْفَ انـدَفعُ انـدِفَاعَا
تَقَـــدَّمْ أيُّهَـــا الشَّـــرْقِيُّ وامـــددْ يَـدَيْكَ وَصَـارِعِ الـدُّنْيَا صِـرَاعَا(٤٣)

وقوله أيضا:

سَـــأقذِفُها وإنْ حُسِـــبَتْ شُـــذُوذَاً وَإنْ ثَقُلَـــتْ عَلَـــى الأُذْنِ اســـتِمَاعَا
فَمَـــا لِلْحُـــرِّ بُـــدٌّ مِـــنْ مَقَـــالٍ يَـــرَى لِضَـــمِيْرِهِ فِيْـــهِ اقتِنَاعَـــا
إذا لَـــمْ يَشْـــمَلِ الإصـــلَاحُ دِيْنَـــاً فَلَـا رُشْـدَاً أفَـادَ وَلَـا انتِفَاعَـا(٤٤)

ومثل هذا الجمع بين الشدّة والرقة ورد في قصيدة (فيصل السعود)، فموضع الرقة جاء مثلا في قوله:

علـى سِـعَةٍ وَفِـي طُنُـفُ الأمَـانِ وَفِـي حَبَّـات أفئِـدَةٍ حَـوَانِي
بِقُـرْبِ أخِيهِمَـا كَرَمَـاً وَلُطْفَـاً وَثَـائِرَة يُسَـرُّ الرَّافِـدَانِ
فَتَـى عَبْـد العَزِيْـزِ وَفِيْـكَ مَـا فِـي أبِيْـكَ الشَّـهْمِ مِـنْ غُـرَرْ المَعَـانِي
لأمْـرٍ مَـا تُحِـسُّ مِـنِ انعِطَـافٍ عَلَيْـكَ وَمَـا تَـرَى مِـنْ مَهْرَجَـانِ
تَأمّـلْ فِـي السِّـهُولِ وَفِـي الرَّوَابِـي وَمُخْتَلَـفِ الأبَـاطِحِ والمَغَـانِي
ألَسْـتَ تَـرَى ارتِيَاحَـاً وَانطِلَاقَـا يَلُـوحُ عَلَـى خَمَائِلِـهَا الحِسَـانِ
وَفِـي شَـتَى الوُجُـوهِ تَـرَى انبِسَـاطَا وَلَـو فِـي وَجْـهِ مُكْتَئِبٍ وَعَـانِي(٤٥)

في حين تمثّلت الشدَّة في قوله:

وَقَـــى اللهُ الحِجَـــازَ وَمَـــا يَلِيـــهِ بِفَضْـلِ أبِيْـكَ مِـنْ غُصَـصْ الهَـوَانِ
وَمَتَّـــعَ ذَلِـــكَ الشَّـــعبَ المُـــوَقَّى بِسَـــبْعِ سِـــنِيْنَ شَـــيِّقَةٍ سِـــمَانِ

عَلَـى حِـينِ اصـطَلَى جِيْـرَانُ نَجْـدٍ بِجَمْـرِ لَظَـىً وَسُـمِّ الإفعُـوَانِ
وَقَـدْ رَقَّـتْ لَهَـا حَتَـى عِـدَاهَا لِكَـابُوْسٍ بِهَـا مُلقِـي الجِـرَانِ(٤٦)

ومثل قصيدتي بحر الوافر، جاء بحر المتقارب في قصيدتين هما (تذكر العهود)، و(غازي)، وفيهما ملمحُ حزن اتّسق مع مظهرٍ مُشَخَّصٍ فيه (إنَّ تكرار تفعيلته الواحدة ثماني مرات في البيت الواحد أحدثتْ طرقاً في أذني مستمعه، مُشعِراً إيّاه وكأنّه في موكب حثيث الخطا، وإنَّ تفعيلته التي تبدأ بخفوت (فعو) ثم بحدة باقيها (لن)، أفادت في أنّه يصلح ـ على سعة ـ للتعبير عن الحزن والأسى والجزع...)(٤٧)، وفي كلتا القصيدتين يأتي التصريح بالحزن، فقد كان موضوع نفي الحكومة العراقية علماءَ الدين المجتهدين إلى إيران دافعاً لنبرة الحزن على فراقهم، ودفعاً للملك نحو اتّخاذ قرار إرجاعهم بعد ما كان من عهود بينه وبينهم، يقول الشاعر في ذلك:

مَلِيْـكَ العِـراقِ وَكَـمْ جَمْـرَةٍ يَضِـيقُ بِأمثَالِهَـا القَـادِحُ
يَنُـوْحُ المُغَـرِّدُ شَـجْواً فَلَـا يَغُرَّنَّـكَ إنْ غَـرَّدَ النَـائِحُ
أبُثُّـكَ أنَّ الفُـؤادَ الرَّقِيْـقَ يُمِـضُّ بِـهِ الحَـادِثُ الفَـادِحُ
ألَـا لا يُقَـلْ ـ وحُبِيْـتَ الحَيَـاةَ وَرِيْـدُكَ أنْـتَ لَـهُ ذَابِـحُ

... ...

تَـذَكَّرْ لَعَـلَّ ادِّكَـارَ العُهُـوْدِ يُـرَاحُ بِـهِ نَفَـسٌ رَازِحُ
غَـدَاةَ استَضَـمَّكَ فِـي كَرْبَلَـاءَ وَإيَّـاهُمُ المَجْلِـسُ الفَاسِـحُ
هُـمْ أَلقَحُـوْا الأمْـرَ حَتَـى إذا تَمَخَّـضَ لَـمْ يَجْنِـهِ اللَّـاقِحُ
فيَـا جَـبرَ اللهُ ذُلَّـكَ الكَسِـيرِ وَيَـا خَسِـرَ الصَـفْقَةَ الـرَّابِحُ
وواللهِ لا الـوِرْدُ عَـذْبُ النَّمِيْـرِ وَلا العَـيْشُ مِـنْ بَعْـدِهُمْ صَالِحُ(٤٨)

في حين كان الحزن في قصيدة (غازي) نابعاً من ذات الشاعر المتحسّرة على حاضر متّصفٍ بالتأخر وسَمَتُه الدسائسُ، واستغلالُ الدين قياساً بماضٍ مجيد،

ومقابلةً مع وضع الغرب الحاضر في الإنجاز بسبب ارتقائه على ما يؤدي إلى تأخّره، وتشتّته، واعتماده العلم مرتكزا في البناء، في حين ظلّ المجتمعُ العربيُّ أسيرَ تلك الأغلال، والأمراض الاجتماعيّة.

إنَّ الشاعر يستثمر فرصة عودة الأمير غازي من دراسته في لندن لقضاء العطلة الصيفية لاعتماد الموازنة بين العالمين، وفي هذا الفهم نضوجٌ فكريٌّ وسياسيٌ متطلّعٌ لتحديد أسباب التخلف، ودعوةٌ لنبذها إحرازاً للتقدّم، في جرأة طرح للرأي، فيقول:

فَـدَيْتُكَ خَـلٌ الأسَـى رَاقِـداً ... فَقَـدْ يَقْتُـلُ المَـرْءَ يَقْظَانُـهُ
وَلَـا تَسْـتَثِرْ شَـاعِراً إنَّـهُ ... مَخُـوفٌ إذا جَـاشَ بُرْكَانُـهُ
فَلَـوْ كُـلَّ مَـا الحُـرُّ يَـدْرِي يَقُـوْلُ ... لَضَـاقَتْ عَلَـى الحُـرِّ أوطَانُـهُ
لَقَـدْ فَقَـدَ العُـرْبُ حُرِّيَـةً ... كَمَـا الـرُّوْحُ خَلَّـاهُ جُثْمَانُـهُ
زَمَـانُ الوفُـودِ مَضَـى وَانقَضَـى ... وَمَـا قَـالَ كِسْـرَى وَنُعْمَانُـهُ

... ...

فَحَـدِّثْ فَقَـدْ أذِنَـتْ بِالسَّـمَاعِ ... لِحُلْـوِ حَـدِيْثِكَ آذَانُـهُ
عَـنِ العِلْـمِ فِـي الغَـرْبِ مَـا بَالُـهُ؟ ... وَعَـنْ رَجُـلِ الغَـرْبِ مَـا شَـانُهُ؟
وهَـلْ فِـي الشَّـدَائِدِ أحقَـادُهُ ... تُعِـيْنُ عَلَيْـهِ أضْـغَانُهُ؟
وَهَـلْ لِلْدَسِيْسَـةِ بَـيْنَ الصُّـفُوفِ ... تَلَاقَـتْ تُسَـخِّرُ أدْيَانُـهُ؟(٤٩)

إنَّ بحور الخفيف، والرمل، والطويل، قد تكفّلت موسيقاها بقصيدة على كل بحر؛ فالخفيف استثمر الشاعر ما فيه من ليونة وسهولة(٥٠)، فهو (يصلح للتطريب حزناً وفرحاً...وعلى موسيقاه تستطيع تحميل ما تشاء من أفكار متناقضة وأغراض متعارضة يسعها ويوصلها بعذوبة)(٥١)، وقد نظمت قصيدة (بشرى جنيف) على هذا البحر، وهي القصيدة الثانية المخصّصة لرحلة الملك فيصل الأول إلى جنيف تمهيداً لدخول العراق إلى عصبة الأمم، وإذا كانت القصيدة الأولى قد أشّرت بداية

المفاوضات (نشرت ٣٠ حزيران عام١٩٣١م)، فإنَّ القصيدة الثانية نشرت في (٣ تشرين الأول ١٩٣١) بعد الأولى بما يقارب خمسة أشهر، ومارس العنوان عبر مفردة (بشرى) إعطاء مساحة من الفرح لإنجاز أمرٍ جديدٍ، وهو إثمار المفاوضات عن دخول العراق عصبة الأمم.

إنَّ تمجيد شخص الممدوح على مدار القصيدة لم يمنع الشاعر ـ على الرغم من فرحه بهذا الإنجاز ـ من نقل واقع فيه حالاتٌ سلبيةٌ ما زال العراق محتاجاً إلى معالجتها، فقال في ذلك:

سَيِّدِي لَيْسَ يُنْكِرُ الشَّعْبُ مَا قُمْـ ... ـتَ بِهِ نَحْوَهُ مِنَ المَعْرُوْفِ
وَالمَسَاعِي التِي تَجَشَّمْتَ فِيْهَا ... أَلْفَ هَوْلٍ وَأَلْفَ أَمْرٍ مُخِيفِ
إنَّ مَا بَيْنَ حَالَتَيْهِ لَفَرْقاً ... مِثْلَ مَا بَيْنَ مَشْيَةٍ وَوُقُوْفِ
وَهوَ يَجْزِيكَ بالجَمِيلِ مِنَ الفِعْـ ... ـلِ جَمِيْلاً مِنَ الثَّنَاءِ المُنِيفِ
قَدَّرَتْ سَعْيَكَ البِلَادُ فَجَاءَتْـ ... ـكَ أُلُوفاً مَتْلُوَّةً بِأُلُوْفِ
حَيْثُ غَصَّتْ بِفُرجَةِ النَّاسِ بَغْدَا ... دُ وَغَصَّتْ بُيُوتُهَا بِالضُيُوفِ
وَتَبَارَى الوُفُودُ مِنْ كُلِّ فَجٍّ ... كُلُّ فَرْدٍ مُشْفَّعٍ بِرَدِيفِ
حَامِلَاتٍ إليكَ تَسْلِيْمَةَ الأهلِيـ ... ـنَ مِنْ كُلِّ قَرْيَةٍ أو رِيفِ
غَيرَ أنَّ البِلَادَ مَا زَالَ فِيْهَا ... أَثَرٌ للشَقَاءِ غَيْرُ طَفِيفِ
زُمْرَةٌ ضِدُّ زُمْرَةٍ وَلَفِيفٌ ... تَعِبُ النَّفْسِ في انتقاصِ لَفِيفِ
وقوي باسم الضعاف مجيل ... ظُفْرَه في مَحَزِّ ألف ضعيف
وَأَكُفٌّ شَتّى تُدَبِّرُ شَتّى ... لُعْبَةٍ مِنْ وَرَاءِ شَتّى سُجُوفِ
وَلَأَنْتَ القَدِيرُ بالرَغْمِ مِمَا ... عِشْتَ مِنْ جَمْعِنَا على التَّأليفِ(٥٢)

وعلى مجزوء هذا البحر (فاعلاتن مستفعلن) نظم الشاعر موشحته (يا فتى المغرب الجميل)، مستثمراً موسيقى مجزوء البحر الخفيف للتعبير السريع الانتقالات،

في اختصارٍ ملائمٍ لمسعى الموشّح الحامل لشعور الفرح بالآخر الممدوح ببعض صفاته، جاء ذلك في قول الشاعر:

يـــا فتـــى المغـــربِ الجَميـــل هـــــو في ســـــيرةٍ مَثَـــلْ
خائـــــــــضاً غمـــــــــرة الكِفـــــــــاحْ
ناشـــــــــراً طَيـــــــــّةَ الجَنـــــــــاحْ
في عَصُـــــــــوفٍ مـــــــــن الريـــــــــاحْ
كاشـــــفاً غَبْـــــرَةَ الســـــبيلْ يتحـــــدى فـــــلا يميـــــلْ
يضـــــــــربُ الســـــــــهلَ بالجبـــــــــلْ
هـــــــــكذا أعـــــــــرِفُ البطـــــــــل
فـــــــــي حكاياتـــــــــه الأُوَلْ
يـــا فتـــى المغـــرب الجميـــل سِـــر، وحُييـــتَ في سُـــراك(٥٣)

إنَّ البحر الطويل يعدُّ أكثر البحور استعمالاً في الشعر العربيّ فـ(أكثر من ثلث الشعر العربيّ: قديمه ووسيطه وحديثه قد نظم بهذا البحر)(٥٤) وهو من دائرة المختلف، وهو قد حازَ المرتبة الثانية في عموم شعر الجواهريّ(٥٥) غير أنّه في جزئية الملوكيّات تأخّر عن هذه المرتبة، وكانت القصيدة المفردة التي جاءت على هذا البحر هِيَ قصيدة (الملك حسين)، وهذا البحر يعتمد تكرار تفعيلتي (فعولن ومفاعيلن) أربع مرات، ولعل تعاقب هاتين التفعيلتين يسمح بالإفاضة في المعنى، وكأنّ الشاعر وجد فيه هذا السماح ليستطرد في تناول مزايا شخص الممدوح، علماً بأنَّ هذه القصيدة نشرت لمرتين في الأولى حملت عنوان (بريد الأشواق ـ إلى جلالة الملك الأعظم الملك حسين) وفي الثانية جاءت بعنوان (إلى ضيف العراق المنتظر ـ جلالة الملك حسين)(٥٦) وهي تصوّر في الأبيات الأولى منها شوق العراق لهذا الضيف، بعدها يتحدّث الشاعر على فخر الزوراء على سائر المدن لاستقبالها المتوقّع لهذا الشخص، منتقلا من العموم (العراق) إلى الخصوص (الزوراء)، ثم عمد إلى

التطرق للوضع السياسي في وجود الانتداب قسراً على بغداد، منتقلا في البيت العشرين إلى شخص الممدوح متناولاً تاريخه المجيد، وما حاقَ به من أهوال عبر مسيرته، لينتقل بعدها إلى ذاته في إشادة بها تستغرق أربعة وعشرين بيتاً بدءاً من البيت الخامس والثلاثين إلى نهاية القصيدة في البيت التاسع والخمسين، وقد أورد البحث بتخصيص ذكر هذا الجزء في فصل بناء القصيدة عند تناول الموضوع الفرعي في حضور ذات الشاعر.

ومن البحور التي أتت في قصيدة واحدة بحر الرمل في قصيدة (قف بأجداث الضحايا) وهذا البحر يبنى على (فاعلاتن) ست مرات وهو من دائرة المجتلب، وله لين وسهولة(٥٧)و(يجود في الفرح، والحزن، والزهد)(٥٨) وقد كان دافع نظم القصيدة هو استشهاد مجموعة من الشباب (المتظاهرين) ضد الحكومة الساعية لإقرار معاهدة بورتسموث مع بريطانيا، وكان من نتائج هذا الموقف أن أصدر الديوان الملكي إرادة تلغي هذه الاتفاقية؛ ليؤدّي ذلك إلى مدح الشاعر للوصيّ على عرش العراق آنذاك ـ الأمير عبد الإله ـ في فهمٍ يعملُ على إبعاد المسؤولية السلبية التي حدثت عنه، وإعطائه المكانة الإيجابية في نسبة فضلٍ إليه في سذاجة في البعد الفكري السياسي عند الشاعر؛ فكانت سمة الحزن هِيَ السائدة مع تمجيد لأولئك الشهداء، وتذكير بوقفة الوصي تلك، مع هجاء للمتنعمين من سياسيي الحكم، فقال في تلك القصيدة:

حَضَنَ التّاجُ بَنِيهِ فَتَعَالَى ... وَتَعَالَى حَارِسُ التَّاجِ جَلَالَا
وَتَعَالَتْ أُمَّةٌ لَمْ تَنْحَرِفْ ... عَنْ مَدَى الحَقِّ وَلَا زَاغَتْ ضَلَالَا

... ...

عَرَفْتَ أنَّ الذينَ استَفْرَشُوا ... حُلَلَ الدِّيَاجِ غَنْجَاً وَدَلَالَا
نَعُمَتْ أظفَارُهُمْ مِنْ رِقَّةٍ ... فَهْيَ لا تَقْوَى عَنِ اللَّحْمِ انفِصَالَا
ثُمَّ شَاءوا المَجْدَ فِيمَا يُقْتَنَى ... حِلْيَةً تُضْفِي على البيتِ جَمَالَا
كَتَبَ الدَّهرُ على أبوابِهُمْ ... هَهُنَا يَرْقُدُ مَنْ عَافُوا النِّضَالَا

هَهُنَـــا يَرقُـــدُ مَـــنْ ظَلُّـــوا علـــى هـــامشِ التَّـــاريخِ كَلّـــاً وَعِيَالَـــا
والـــــذين اســـــتَنزَفُوا طَاقَـــــاتِهُمْ فِـــي المَشَـــقَّاتِ هُـــمُ كَـــانُوا الرِّجَالَـــا

... ...

يـــا شَـــبَابَاً صَـــبَغُوا الأرضَ دَمَـــاً كـانَ فِـي وَجْنَـةِ سِـفْرِ المَجْـدِ خَالَـا(٥٩)

إنّ الصبغة العامّة للقصيدة هِيَ الحزن الذي أتى في أغلب القصيدة مذكراً بتضحية أولئك الشباب، وكأن هذا البحر كان المتنفس المناسب للتعبير عن أحداث القصيدة التي استدعاها ذلك الحدث الحزين.

ثانياً ـ القافية.

اختلفَ العروضيّون في تحديد القافية، فذهب الأخفش إلى (أنَّ القافية آخر كلمة في البيت)(٦٠)، وكان رأي قطرب أنها(حرف الروي)(٦١)، في حين عدَّها آخرون البيت المفرد(٦٢)، وقد عدت القصيدة بأجمعها قافية في رأي آخر(٦٣)، لكن الرأي الأكثر دقة عند العروضيين في تحديدها هو رأي الخليل القائل بأنها(ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن)(٦٤)، وعلى هذا التحديد (قد تكون القافية كلمتين، أو كلمة، أو بعض كلمة)(٦٥). ويتضح من عرض تعريفات العروضيين للقافية أنَّ سبب الاختلاف بينهم هو اختلاف المعيار، فالأخفش يقحم معياراً جديداً وهو المعنى، وذلك بجعله القافية آخر كلمة في البيت، إذ لا يمكن الوقوف عند حدود الكلمة من دون معرفة الحد الذي تكتسب فيه مجموعة من الأصوات معنى محدداً، وهذا يَخرُجُ عن نطاق الدراسة العروضية، فالعروض لا دخل له بالمعنى أبداً؛ لأنّه يعيد توزيع كميّة من الأصوات لتكتسب وزنا، وغالباً ما تُملأ التفعيلات من خلال إعادة التوزيع فينتج عن قراءة مطلع معلقة امرئ القيس مثلاً أن يقال:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكرى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسقْطِ اللوى بينَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ(٦٦)
قِفَانَبْ/ كِمِنْذِكْرَى/ حَبِيْبِنْ/ وَمَنْزِلِيْ بِسِقْطِلْ/ لِوَى بَيْنَدْ/ دَخُوْلِ/فَحَوْمَلِيْ

فلا معنى لـ(قفانب)، ولا(كمنذكرى)، وكذلك الحال في الغالبية العظمى من التفعيلات العروضية، ومثل هذا ينطبق على القافية أيضاً.

وهنا لا بد من ملاحظة اضطراب المعيار عند العروضيين عندما جعلوا بعض الظواهر في القافية عيباً على الرغم من أنّها موافقة لمعيار الكم والنوع للقافية، بسبب إقحامهم معياراً ثالثاً هو المعنى؛ لينتج عن ذلك عيب في القافية يسمى (الإيطاء)، وآخر يسمى (التضمين)؛ فكلاهما لا دخل له بعلم العروض، ولا بعلم القافية، بل هما قضيتان ذوقيتان يعتني بهما علم النقد لا علم العروض.

إنّ القافية تتكون من مجموعة أصوات يُبتَنى منها مقطع موسيقيّ واحد ذو صفة نمطية تلتزم نهايات أبيات القصيدة مهما امتدت تلك الأبيات، وقد تكون القافية مفردة في نهاية البيت الشعري، وقد يكون هذا المقطع الصوتي مزدوجاً يأتي في صدر البيت وعجزه مكوناً ازدواجاً موسيقيّاً يعرف بالقوافي المزدوجة(٦٧)، وهذا الحرص في توكيد حضور القافية في مظهر التصريع والتقفية، هو انقياد حقيقي لسطوة هذا المفصل الموسيقيّ، وإقرار بأهمية هذه الآصرة التي تبقي المستمع مرتبطاً مع القصيدة، فضلاً عن أثرها فيه عن طريق الربط الموسيقيّ المتوقع بين الأبيات من خلالها، ففقدان القافية(يقطع الاتساق الإيقاعي ويحطم التوازي والتوازن بين الأبيات، كما يقود إلى الإطناب)(٦٨).

والجواهريّ له علاقة وثيقة مع القافية، فالنشأة الأدبية قد عملت على صقل علاقاته مع مرتكزات الشعر والقافية منها فقد(كان الشعر متعة المجالس الأثيرة حيث المطاردات الشعرية التي تمتد ليالي وأياماً وفي المقدمة منها مسابقات التقفية)(٦٩)،هذا فضلا عن سعة اطلاع على الشعر العربيّ، وخزينٍ كبيرٍ من المحفوظ منه، مع ممارسة فعليّة في معارضة قصائد كبار الشعراء العرب القدماء وصولاً إلى المحدثين(٧٠)، ليصل إلى مهارة عاليةفي إجادة نظم الشعر، و(في انتقاء قوافيه... هو امتداد لمهارته في انتقاء مفرداته)(٧١)، وهذا الحذق أدّى بالجواهريّ إلى أنْ يلمَّ بأسرار القافية بعد مسيرة عامرة في التعاطي مع الشعر، فالجواهريّ بهذا الرصيد(موهوب في وضع القافية بحدودمكانها بالضبط... وهذا دليل اختزانه للغته، ومعرفته التامّة بقوالب المعاني)(٧٢).

إنّ الجواهريّ يعتمد نمطين في التعامل مع القافية، ففي النمط الأول يلجأ إلى (روز القوافي)، والمقصود بذلك استحضار القافية قبل القول الشعري(ويلجأ إلى هذا

الأسلوب حين يشكّ في أن القافية أو تلك ربما لا تسمح له بالقول، أو حين يظنّ أن ليس لديه من الباعث النفسيّ ما يدفعه إلى القول)(٧٣)، اما النمط الثاني فهو عدم التخطيط لهذا الاستحضار بسبب الاندفاع القولي عنده، فتتوافد القوافي إلى آخر الأبيات تبغي مكانها طوعاً من غير إقحام لجهد بلاغيّ، أو نحويّ، أو صرفيّ مقصود الافتعال توصلاً إليها، وقد جاءت القافية في القصائد الملوكيّات على النحو الذي يوضّحه الجدول الآتي:

ت	اسم القصيدة	المطلع	الروي	الوصل	الخروج	الردف	التأسيس	حركة التقيل
١.	تحية بعيد الملك أو الانتداب	لمن الصفوف تحف بالأمجاد عقد من التاج الملمع باد	الدال	الياء		الألف		
٢.	تذكر العهود	أعد لك النهج الواضح فسر لا هفا طيرك السانح	الحاء	الواو			الألف	الكسرة
٣.	سجين قبرص	في الحياة بإخلاء وإمراع تمشي شعاعا كزند القادح الواري	الراء	الياء		الألف		
٤.	شهيد العرب	وطني الخضيض إهابة أصبو له وأهابه	الباء	الهاء	الواو	الألف		
٥.	شاري	سهول العراق وكثبانه وروح العراق وريحانه	النون	الهاء	الواو	الألف		
٦.	في الطيارة أو على أبواب المفاوضات	حيك ربك شاديا أو رائحا مستسهلا نهج الهداية واضحا	الحاء	الألف			الألف	الكسرة
٧.	من لندن إلى بغداد	حيك ربك من ساع بسراء يلقى الوفود بوجه منه وضاء	الهمزة	الياء		الألف		
٨.	أمان الله	وداعا ما اردت لك الوداعا ولكن كان لي أمل فضاعا	العين	الألف		الألف		
٩.	الملك حسين	ارى الشعب في الشوقة كالمعلق لما حداوه عنك يرجو ويتقي	القاف	الياء				
١٠.	إلى جنيف	للبيت عليك الجهد والانتداب ونزلت خير محلة وجناب	الباء	الياء		الألف		
١١.	بشرى جنيف	مرحبا بالمنوح الطريف حاملا للعراق بشرى جنيف	القاء	الياء		الياء او الواو		
١٢.	فيصل السعود	على سعة وفي عنف الأماني وفي خيبات أقدار حواني	النون	الياء		الألف		
١٣.	قف بأجداث الضحايا	حصن التاج بنيه فحمالا وتعالا حارس التاج جلالا	اللام	الألف		الألف		
١٤.	الصحراء في فجرها الموعود	صحراء فجرك موعود بما يلد والمغربيون اكفاء بما وعدوا	الدال	الواو				
١٥.	أسعف في	يا سيدي اسعف في ليلولا في عيد مولدك الجميل جميلا	اللام	الألف		الواو أو الياء		
١٦.	مهرجان التتويج	له يا ربيع بزهرك العطر الندي ويمنوك الزاهي ربيع المولد	الدال	الياء				
١٧.	يا قمر المغرب الجميل							

يتضح من الجدول في أعلاه أنَّ القافية المردوفة كانت هيَ المعتمدة عند الشاعر في هذه القصائد، واخذت القافية المردوفة بالألف الحيز الأكبر إذ شملتتسع قصائد، في حين أتت قصيدتان فقط مردوفتين بحرفي (الواو والياء) بتناوب يقره العروضيون إذا كانا حرفي مد، وبنيت قافيتا قصيدتين على التأسيس بالكسر، وجاءت ثلاث قصائد من غير ردف ولا تأسيس في اعتماد على الحد الأدنى من المتاح الموسيقيّ لإعلاء الجانب الموسيقيّ في القافية، وقد تتبع البحث حركات القافية؛ فكان الجدول الآتي محتوياً على ما يخص تلك الحركات:

ت	اسم القصيدة	المطلع	المجرى	النفقة	التوجيه	الاشباع	الحذو	الرمز
١.	تحية بعيد الملك أوالانتداب	لمن الصفوف تحف بالأمجاد على من التاج الملمع بالم	الكسرة				الفتحة	
٢.	تذكر العهود	أعد لك النهج الواضح فسر لا هفا طيرك السانح	الضمة			الكسرة		الفتحة
٣.	سجين قبرص	هي الحياة بإجلاء وإمراء تمضي شعاعا كزند القدح	الكسرة				الفتحة	
٤.	شهيد العرب	وطني الغضيض إهابة أصيل له وأهابة	الضمة	الضمة			الفتحة	
٥.	غازي	سهول العراق وكثباته وروح العراق وريحانه	الضمة	الضمة			الفتحة	
٦.	في الطيارة أو على أيواب	حيك ربك غديا أو رائحا مستسهلاً نهج الهداية	الفتحة			الكسرة		الفتحة
٧.	من لندن إلى بغداد	حيك ربك من ساع بسراء يلقى الوفود بوجه منه	الكسرة				الفتحة	
٨.	أمان الله	وداعاً ما أردت لك الوداعا ولكن كان لي أمل فضاعا	الفتحة				الفتحة	
٩.	الملك حسين	أرى الشعب في أشواقه كالمعلق	الكسرة					
١٠	إلى جنيف	لقيت عقبى الجهد والاتعاب ونزلت خير محطة وجناب	الكسرة				الفتحة	
١١	بشرى جنيف	مرحباً بالمتوج الظريف حاملاً للعراق بشرى جنيف	الكسرة				الكسرة، والضمة	
١٢	فيصل السعود	على سعة وفي طلف الأماني وفي خيبات آفئدة حواني	الكسرة				الفتحة	
١٣	قف بأجداث الضحايا	حضن التاج بنيه فتعالا وتعالا حارس التاج جلالا	الفتحة				الفتحة	
١٤	الصحراء في فجرها الموعود	صحراء فجرك موعود بما يلد	الضمة					
١٥	أسعف فمي	يا سيدي أسعف فمي ليقولا في عيد مولدك الجميل جميلا	الفتحة				الكسرة، الضمة	
١٦	مهرجان التتويج	له يا ربيع بزهرك العطر الندي	الكسرة					
١٧	يا فتى المغرب الجميل							

في هذا الجدول ظهر للبحث أنَّ حركة المجرى(حركة حرف الروي) كانت المتسيدة فيه هي:الكسرة، فقد جاء الروي مكسوراً في ثماني قصائد، وجاءت الفتحة والضمة متساويتين في عدد مرات كونهما حركة مجرى، إذ شملاأربع قصائد لكل منهما، وكانت الضمة هِيَ حركة النفاذ في القصيدتين الموصولتين بالهاء: قصيدة(شهيد العرب)، وقصيدة (غازي)، وكانت الكسرة حركة الدخيل في القصيدتين المؤسستين:قصيدة (تذكر العهود)، وقصيدة (في الطيارة أو على أبواب المفاوضات)، وأتت حركة الحذو موافقة لحركة الردف ومسجلة انصراف الشاعر عن عيب سناد الحذو في هذه الملاءمة، وقد خلت القافية من العيوب التي يرصدها التتبع العروضي عادة، وعند تقصي البحث أنواع القافية تكون الجدول الآتي:

ت	اسم القصيدة	المطلع	المتكاوس	المتراكب	المتدارك	المتواتر	المتراف	القافية
١.	تحية بعيد الملك أوالانتداب	لمن الصفوف تحف بالأمجاد عقدي من التاج الملمع بالم				√		ادي
٢.	تذكر العهود	أعد لك النهج الواضح فسر لا هفا طيرك السانح			√			اتحو
٣.	سجين قيرص	هي الحياة بإجلاء وإمراء تمضي شعاعا كزند القدح الواري				√		اري
٤.	شهيد العرب	وطني الغضيض إهابه أصيبو له وأهابه			√			ايهو
٥.	غازي	سهول العراق وكثبانه وروح العراق وريحانه			√			انهو
٦.	في الطيارة أو على	حيك ربك غديا أو رائحا مستسهلاً نهج الهداية واضحا			√			اضحا
٧.	من لندن إلى بغداد	حيك ربك من ساع بسراء يلقى الوفود بوجه منه وضاء				√		اني
٨.	أمان الله	وداعاً ما اردت لك الوداعا ولكن كان لي أمل فضاعا				√		اني
٩.	الملك حسين	ارى الشعب في أشواقه كالمعلق لما حدثوه عنك يرجو ويتقي			√			يتقي
١٠	إلى جنيف	لقيت عقبى الجهد والاتعاب ونزلت خير محطة وجناب				√		ابي
١١	بشرى جنيف	مرحباً بالمتوج الظريف حاملاً للعراق بشرى جنيف				√		يفي
١٢	فيصل السعود	على سعة وفي طلق الأماني وفي خلبات أفئدة حواني				√		اني
١٣	قف بأجداث الضحايا	حضن التاج بنيه فتعالا وتعالا حارس التاج جلالا				√		الا
١٤	الصحراء في فجرها الموعود	صحراء فجرك موعود بما يلد والمغربيون اكفاء بما وعدوا		√				اوعدو
١٥	أسعف فمي	يا سيدي أسعف فمي ليقولا في عيد مولدك الجميل جميلا				√		يلا
١٦	مهرجان التتويج	له يا ربيع يزهرك العطر الندي ويصنوك الزاهي ربيع المولد			√			ولدي
١٧	يا فتى المغرب الجميل							

يترشح عن هذا الجدول إنَّ القافية من نوع المتواتر كانت هِيَ المتفوقة، إذ شملتتسع قصائد، واحتوتست قصائدٍ على قافية المتدارك، وأتت قافية المتراكب لقصيدة واحدة فقط.

إن تتبع حرف الروي أظهر أنَّ الشاعر قد عمد إلى الحروف الذُلَل(الباء(قصيدتان)، النون(قصيدتان)، اللام(قصيدتان)، الدال(ثلاث قصائد)، الراء(قصيدة واحدة)، العين(قصيدة واحدة)، في حين أتى حرف الروي المتوسط الشيوع في: الهمزة، القاف، الفاء في قصيدة لكل حرف منها، وأتت قصيدتان على روي الحاء.

إن الشاعر في هذه القصائد يميل إلى القوافي الذلل التي وظفها في أكثر شعره، إذ كان في استعمال القافية (يعمد إلى الحروف الذلل التي تغريه بالإطالة وتعينه على رصد المعاني) (٧٤)، وقد ضمنت له هذه القوافيوفرة في استعمال كلمات للقافية، لضمان تجاوب أعلى مع الآخر(الممدوح) بصفته متلقياً أولاً، وهذا لا ينفي احتواء النصوص على كلمات في القافية ذات معنى معجمي غير أن أسلوب الجواهريّ في توضيح المفردة من خلال إجراء تمثل في استحضار لفظ معروف قبل اللفظ المعجمي مما أسلف البحث الحديث عليه في مبحث اللفظ المعجمي ليتولى هذا الإجراء إزاحة جزء كبير من مغالق فهم ذلك اللفظ، وبهذا فإن الملوكيّات قد حملت آثار صفة العموم في شعر الجواهريّ الذي كان كثير التوظيف لها،وهذا لا يعني اقتصاره عليها بل إنَّ القوافي النّفر، والحوش تحضر عنده(في القصائد ذات القوافي المتنوعة، أو في القصائد القصيرة) (٧٥)،في منحى فيه عزوف الجواهري عن تلك القوافي إلاّ في هذين النمطين من التزامه الشعري.

نتائج البحث

حَفَلَ البحث بمجموعة من النتائج كان من أبرزها ما يأتي:

- اقتصرت الملوكيات في نظمها على بحور محددة كان أولها البحر الكامل في خمسة قصائد ومجزوء الكامل بقصيدة واحدة، تلاه البحر البسيط بثلاث قصائد، بعده البحر الوافر بقصيدتين، ثم المتقارب بقصيدتين أيضاً، وجاء الخفيف بقصيدة

واحدة وعلى مجزوئه جاء الموشح الوحيد في الملوكيات، ثم البحر الطويل والرمل بقصيدة واحدة لكل منهما، وهذه البحوركانت في ضمن إحصائية البحور التي اعتمدها الجواهري في كل نتاجه الشعري، والتي كانت فضلاً عن بحور الملوكيات تتضمن أيضاً: بحر السريع، وبحر الرجز، وبحر المديد، وبحر المجتث.

- أثبت البحث أنَّ الموضوعات الجانبية (الثانوية) في القصائد الملوكية كانت ذات أثر في توجيه الاختيار للبحر الشعري في دلالة على قوة تأثيرها، بعد عدّ القاسم المشترك في الخطاب وهو (الملك) عنصرا مؤثرا ثابتاً في عمومها.
- كانت القافية المردوفة هِيَ الأعلى نسبة في القصائد الملوكية، إذ وردت في إحدى عشرة قصيدة، وأخذت القافية المردوفة بالألف الحيز الأوسع إذ شملت تسع قصائد، في حين أتت قصيدتان فقط مردوفتين بحرفي (الواو والياء) بتناوب يقره العروضيون إذا كانا حرفي مد، وبنيت قافيتا قصيدتين على التأسيس بالكسر، في حين خلت ثلاث قصائد من الردف والتأسيس في اعتماد على الحد الأدنى من الجانب الموسيقي واقتصاره على القافية كمّاً وليس نوعاً.
- ظهر للبحث ان حركة المجرى(حركة حرف الروي) كانت المتسيدة عليها هِيَ الكسرة، فقد جاء الروي مكسوراً فيثماني قصائد، وجاءت الفتحة والضمة متساويتين في عدد المرات كونهما حركة مجرى، إذ شملاأربعة قصائد لكل منهما، وكانت الضمة هِيَ حركة النفاذ في القصيدتين الموصولتين بالهاء(قصيدة شهيد العرب و قصيدة غازي)، وكانت الكسرة حركة الدخيل في القصيدتين المؤسستين(قصيدة تذكر العهود، وقصيدة في الطيارة أو على أبواب المفاوضات)، وأتت حركة الحذو موافقة لحركة الردف ومسجلة انصراف الشاعر عن عيب سناد الحذو في هذه الملاءمة، وقد خلت القافية من العيوب التي يرصدها التتبع العروضي عادة.
- ترشح عن تتبع أنواع القافية أنَّ القافية من نوع المتواتر كانت هِيَ المتفوقة، إذ شملت تسع قصائد، وجاءت ست قصائد أُخرى على قافية المتدارك، في حين اختصت قافية المتراكب بقصيدة واحدة فقط.

- إنَّ تتبع حرف الروي أظهر أنَّ الشاعر قد عمد إلى الحروف الذُلَل(الباء(قصيدتان)، النون(قصيدتان)، اللام(قصيدتان)، الدال(ثلاث قصائد)، الراء(قصيدة واحدة)، العين(قصيدة واحدة)، في حين أتى حرف الروي المتوسط الشيوع في: الهمزة، القاف، الفاء في قصيدة لكل حرف منها، وأتت قصيدتان على روي الحاء.

ملخص البحث:

يعمل الجانب الموسيقي على إعلاء الشأن الجمالي للشعر، ويكسبه صفة التأثير في المتلقي، فعن طريقه يتحقق للبناء الشعري وقع نغمي خاص به، وهذا الإيقاع بكونه المنتظم يمثل مرحلة متمّمة لخيار انتقاء الألفاظ ودخولها في تراكيب لغوية متعددة لتأدية المعنى المراد توصيله، فتنتظم تلك البنى اللغوية في قوالب موسيقية فيها الانتظام الأعلى الذي تتيحه اللغة في مساحة انظباط لضمان التأثير الجمالي بنسب مختلفة على حسب توافر تلك الضوابط وأنظمتها، ورغبته في تقصي هذا المظهر الموسيقي، ارتأى البحث أن يتابع الإيقاع الخارجي في مجموعة القصائد الملوكيات عند الجواهري؛ لمتابعة طبيعته التي شملت كتلة لغوية اختصت بمديح الملوكعلى مدى زمني ممتد طويلاً؛ لملاحقة الظواهر الموسيقية التي اقترنت بها،فانعقد البحث على مقدمة تم الحديث فيها على الإيقاع وأهميته، ثم تمهيد تم التحدث فيه على القصائد الملوكيات وممدوحيها، ثم أتى متن البحث الذي تقصى الإيقاع الخارجي في تلك القصائد عن طريق قسمية في الوزن والقافية، ثم جاءت الخاتمة مدونة أبرز النتائج التي توصل إليها البحث مشفوعة بهوامش البحث، لتكون قائمة المصادر والمراجع المحطة الأخيرة لرحلة البحث في هذا الموضوع.

Abstract

Music helps in elevating the aesthetic aspect of poetry and makes it affecting the receiver by achieving the private rhythm for the poetic structure. This organized rhythm represents the integral stage of selecting the terms and using it within different linguistic structures to achieve the aimed meaning. These linguistic structures organized within musical forms with the highest degree of organizing allowed by language within a discipline area to secure the aesthetic effect with

different rate according to these condition and organizations. In order to show this musical aspect, the research attempts to follow the external rhythm in a number of the poems that are named (Al-Milookiyat= Royal) for Al-Jewahery to study its nature that included a linguistic collection devoted to praising kings for a long time and to follow up the associated musical aspects.

The research includes an introduction, deals with rhythm and its importance, a preface, tackles Al-Milookiyat and the persons whom they praised, then the research text which studies the external rhythm(rhyme and meter) of these poems and the conclusion that carries the most important results of the research. The bibliography is the last step of this research.

هوامش البحث

(١) الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربيّ: ٧.

(٢) ينظر: نوافذ الوجدان الثلاث: ٢٦

(٣) ينظر: الموسوعة السياسية:٤٣٥-٤٣٦.

(٤) ينظر: الموسوعة السياسية: ٤١٦-٤١٧، معجم أعلام المورد: ٣٣٩ -٣٤٠

(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٣٩٤.

(٦) ينظر: موسوعة السياسة العراقية:٣٧٠ -٣٧١.

(٧) ينظر: الموسوعة السياسية:٤١٧.

(٨) ينظر: الموسوعة السياسية:٤٤٢.

(٩) ينظر: تاريخ المغرب في القرن العشرين: ٢٣٧ ، معجم أعلام المورد:١٧١.

(١٠) مشكلة الصحراء المغربية تتلخص في مطالبة المغرب وموريتانيا بعودة الصحراء إليها، وإصرار شعب الصحراء على اجراء حق تقرير المصير برعاية الأمم المتحدة وتكوينه جبهة البوليزاريو للدفاع عن حق شعب الصحراء، ووقعت موريتانيا اتفاقية تنهي خلافها مع البوليزاريو عام ١٩٧٩، في حين كانت الجزائر داعمة للبوليزاريو، وليبيا كذلك التي توقفت عن دعم الجبهة عام ١٩٨٤ بعد امضائها معاهدة وحدة مع المغرب، وقام الاستعمار الاسباني بتقسيم الصحراء بين المغرب وموريتانيا. ينظر: نزاع الصحراء

الغربية والشرعية الدولية: حقفوق الإنسان وحق الشعوب المستعمرة في تقرير المصير (أطروحة دكتوراه):٢٤٧-٢٥٠

(١١) ينظر الموسوعة السياسية: ٤١٨، ينظر: معجم اعلام المورد: ٣٣٩.

(١٢) ينظر: معجم اعلام المورد: ٦٥.

(١٣) شكل القصيدة العربيّة في النقد العربيّ حتى القرن الثامن الهجري: ١١٨.

(١٤) البنى الأسلوبية في النّصّ الشعري: ٢٩.

(١٥) ينظر: الجواهريّ دراسة ووثائق:٢٠٩، الجواهري وعي على ذكرياتي: ٨٠ -٨٤، البنية الإيقاعية في شعر الجواهريّ (أطروحة دكتوراه):٦١.

(١٦) عيار الشعر:٥.

(١٧) الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربيّ: ٤٢.

(١٨) ينظر: الإيقاع في الشعر العربيّ من البيت إلى التفعيلة:٢٣.

(١٩) ينظر: الإبداع العربيّ قضايا وإشكالات: ١١٣.

(٢٠) ينظر: عيارالشعر:٥، كتاب الصناعتين:١٣٩، شرح ديوان الحماسة:٩/١.

(٢١) منهاج البلغاء: ٢٢٦.

(٢٢) ينظر: النقد الأدبي الحديث: ٤٦٨، موسيقى الشعر العربيّ: ١٨- ١٩، اتجاهات الشعر العربيّ في القرن الثاني الهجري: ٥٣٩، عضوية الموسيقى: ٧٤.

(٢٣) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٧٤/١، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: ٦١/١- ٦٢، موسيقى الشعر: ١٩١- ١٩٣، الشعراء وإنشاد الشعر: ١٠٢- ١٠٦.

(٢٤) فن التقطيع الشعري والقافية: ٩٧، ينظر: موسيقى الشعر: ٢٢٨

(٢٥) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهريّ (أطروحة دكتوراه):٦٤-٦٥

(٢٦) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها:٢٠٧/١

(٢٧) البنية الإيقاعية في شعر الجواهريّ (أطروحة دكتوراه):٦٥

(٢٨) المصدر نفسه: ٦٥

(٢٩) ينظر: المصدر نفسه : ١٤٣

(٣٠) ينظر: البيان والتبيين:١١٥/١، الخصائص:١١٢/١، منهاج البلغاء وسراج الأدباء:٦٩

(٣١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء:٢٦٩

(٣٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها:٣١١/١
(٣٣) المصدر نفسه:٣٧٨/١
(٣٤) ديوان الجواهريّ: ١١١٧/٧.
(٣٥) ديوان الجواهريّ: ١٨٢/١-١٨٣.
(٣٦) ينظر: موسيقى الشعر قديمه وحديثه: ١٢١.
(٣٧) ديوان الجواهريّ:١٣٩/١.
(٣٨) المصدر نفسه:١/ ١٩١.
(٣٩) ديوان الجواهريّ:٥/ ٩٩٥-٩٩٦.
(٤٠) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهريّ (أطروحة دكتوراه):١٤٣.
(٤١) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الادباء: ٢٦٩.
(٤٢) ديوان الجواهريّ:٥/ ٩٩٥-٩٩٦.
(٤٣) المصدر نفسه:٥/ ٩٩٥-٩٩٦.
(٤٤) المصدر نفسه:٥/ ٩٩٥-٩٩٦.
(٤٥) المصدر نفسه: ٢٨٢/٢.
(٤٦) ديوان الجواهريّ:٢٨٣/٢.
(٤٧) البنية الإيقاعية في شعر الجواهريّ (أطروحة دكتوراه):١١٨.
(٤٨) ديوان الجواهريّ:١١١/١
(٤٩) ديوان الجواهريّ:١٨٦/١
(٥٠) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ١٥٩
(٥١) البنية الإيقاعية في شعر الجواهريّ (أطروحة دكتوراه):١٠٢
(٥٢) ديوان الجواهريّ:٢٦٣/٢
(٥٣) ديوان الجواهريّ (طبعة بيسان):١٥٠/٥
(٥٤) فن التقطيع الشعري والقافية: ٤٣.
(٥٥) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهريّ (أطروحة دكتوراه):١٤٣.
(٥٦) ينظر: ديوان الجواهريّ (الهامش): ٢٢٣/١
(٥٧) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء:٢٦٩
(٥٨) علم العروض التطبيقي:١١٧

(٥٩) ديوان الجواهريّ:٣/٤٩٨.
(٦٠) كتاب القوافي للأخفش: ٣.
(٦١) كتاب القوافي للتنوخي: ٣٦.
(٦٢) ينظر: كتاب القوافي للأخفش: ٣٢- ٣٧.
(٦٣) ينظر: كتاب القوافي، للأخفش: ٤٢- ٤٤.
(٦٤) المصدر نفسه: ٨.
(٦٥) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٣.
(٦٦) ديوان امرئ القيس: ٨.
(٦٧) ينظر: موسيقى الشعر العربيّ قديمه وحديثه: ١٦٨.
(٦٨) حركة التجديد في موسيقى الشعر العربيّ الحديث: ٥٢.
(٦٩) مذكراتي: ١/٧٠.
(٧٠) ينظر: العوامل التي جعلت من النجف بيئة شعرية: ٤٣.
(٧١) تطور الشعر الحديث في العراق:٣٠٥-٣٠٦.
(٧٢) الجوهري: شاعر العربيّة: ٣٣٢.
(٧٣) الجواهريّ: دراسة ووثائق: ٢٥٦.
(٧٤) البنية الإيقاعية في شعر الجواهريّ (أطروحة دكتوره):١٧٣.
(٧٥) لغة الشعر عند الجواهريّ: ٢٥.

قائمة المصادر و المراجع

- الإبداع العربي قضايا وإشكالات، د. عبد المجيد زراقط، الغدير للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، ط:١، ١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٣م.
- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة، د. مصطفى هدارة، دار المعارف، مصر، ط:١، ١٩٦٣م.
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، د. مصطفى جمال الدين، شركة دار السلام، بيروت ـ لبنان، ط: ٣، ١٤٣٢هـ ـ ٢٠١١م.
- الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي، د. علي عبد رمضان، دار مكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ط:١، ١٤٣٧هـ ـ ٢٠١٦.

- البنى الأسلوبية في النص لشعري، د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط:١، ٢٠٠٤م.
- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري (أطروحة دكتوراه)، عبد نور داود عمران، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.
- البيان والتبيين، أبو بحر عمرو بن عثمان الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، ومكتبة الهلال ببيروت، والمكتبة العربية بالكويت، ط:٣، ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية ١٩٧٥م.
- الجواهري دراسة ووثائق، محمد حسين الاعرجي، دار المدى للثقافة والنشر، سورية - دمشق، ط:١، ٢٠٠٢م.
- الجواهري شاعر العربية، عبد الكريم الدجيلي، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، ١٩٧٢م.
- الجواهري وعي على ذكرياتي، فلاح الجواهري، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، دمشق، ط:١، ٢٠٠٩م.
- حركة التجديد في موسيقى الشعر الحديث، سي موريه، ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتاب، القاهرة، ط:١، ١٩٦٩م.
- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، (د.ط)، (د.ت).
- ديوان الجواهري (طبعة بيسان)، طبعة منقحة في خمسة مجلدات، مراجعة: يوسف البهادي، دار بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت- لبنان، ٢٠٠٠م.
- ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري (الأعمال الكاملة ١-٧) دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد (د.ط)، (د.ت).
- شرح ديوان الحماسة، أبو علي احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (ت ٤٢١هـ)، نشره: أحمد أمين، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط:١، ١٣٧١هـ - ١٩٥١م.
- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة. (د.ط). (د.ت)

- الشعراء وإنشاد الشعر، د. علي الجندي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩م.
- شكل القصيدة في النقد العربي حتى القرن الثامن للهجري، د. جودت فخر الدين، دار الآداب، بيروت. (د.ط). (د.ت)
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة الأردن، الزرقاء ـ الأردن، ط:١، ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م.
- علم العروض التطبيقي، د. نايف معروف، د. عمر الاسعد، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م.
- العوامل التي جعلت النجف بيئة شعرية، جعفر الخليلي، مطبعة الآداب، النجف، ١٩٧١م.
- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي محمد بن احمد (ت ٣٢٢هـ)، تحقيق:طه الحاجري، و د. محمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، القاهرة، ١٩٥٦م.
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ـ بغداد، ط:٦، ١٩٨٧م.
- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، ط: ١، ١٣٧١هـ ـ ١٩٥٢م.
- كتاب القوافي، أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (ت٢١٥هـ)، تحقيق: د. عزة حسن، مطبوعات احياء التراث القديم، دمشق، ١٣٩٠ هـ ـ ١٩٧٠م.
- كتاب القوافي، أبو يعلى عبد الباقي بن عبد الحسن التنوخي (ت ٣٤٢ هـ)، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط:٢، ١٩٧٨م.
- لغة الشعر عند الجواهري، د. علي ناصر غالب، مطبعة الصادق، العراق- بابل، ط:، ١ ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.
- مذكراتي، محمد مهدي الجواهري، منشورات دار المجتبى للطباعة النشر والتوزيع، ط:١، ٢٠٠٥م.
- المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، ط: ٢، ١٩٧٠م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم بن ابي عبد الله القرطاجنيّ (ت ٦٨٤هـ)، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط: ٣، ١٩٨٦م.

- موسيقى الشعر قديمه وحديثه دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، الشروق للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط:١، ١٩٩٧م.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم انيس، دار القلم، بيروت ـ لبنان، ط:٤، ١٩٧٢م.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣م.
- نوافذ الوجدان الثلاث دراسة نفسية في شعرية الخطاب الادبي، د. سعيد يعقوب، مؤسسة البلاغ للطباعة والنشر والتوزيع، ط: ١، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٥م.