المجلد التاسع والعشرون للعام ٢٠٢٥م
حولية كلية اللغة العربية للبنين بجرجا

الإيقاع عند محمد إسماعيل جوهرجي

"دراسة فنيةٌ"

Rhythm in Mohammed Ismail Juharji
"A Technical Study"

بقلم

عبير سليمان فهد الفايزي

باحثة دكتوراة، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها

كلية اللغات والعلوم الإنسانية، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية

الترقيم الدولى/ ISSN: 2356 - 9050

العدد الثاني من إصدار مارس ٢٠٢٥م

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٢٠٢٥/٦٩٤٠م

الإيقاع عند محمد إسماعيل جوهرجي " دراسة فنيةٌ "

عبير سليمان فهد الفايزي

باحثة دكتوراة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية اللغات والعلوم الإنسانية، جامعة القصيم ، المملكة العربية السعودية.

البريد الإلكتروني : A.alfayzi@qu.edu.sa

الملخص

هدف البحث دراسة الإيقاع عند محمد إسماعيل جوهرجي "بصورة فنيةٌ" وركز البحث على دراسة الإلقاء في شعر الجوهرجي دراسةً فنيَّة، وذلك من خلال (المنهج الفني): وهو منهج ذاتي موضوعي، يقوم على أُسُسٍ تعدُّ قواعدَ وأصولًا له، ويرتكز على أساسين، هما: التأثر الذاتي من الناقد، عناصر النص الموضوعيَّة والأصول الفنية، وتكونت خطة البحث من: مقدمة، ومبحثين وعدة مطالب، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع، وذلك على النحو التالي: المقدمة: وفيها التعريف بالموضوع وأسئلته وأهدافه ومنهجه وخطته، المبحث الأول: لمحة موجَزة عن حياة الشاعر وأعماله ومؤلَّفاته الأدبية، ويتكون من مطلبين على النحو التالي: المطلب الأول: مولده ونشأته وتعليمه ووفاته، المطلب الثاني: جهوده في التربية والتعليم، المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي في شعر الجوهري، ويتكون من تمهيد ومطلبين على النحو التالي: تمهيد: التعريف بالإيقاع، المطلب الأول: الوزن، المطلب الثاني: القافية، المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي في شعر الجوهري، ويتكون من خمسة مطالب على النحو التالي: المطلب الأول: بِنْيَـــة التكـــرار، المطلب الثاني: الطبـــــاق، المطلب الثالث: الجناس، المطلب الرابع: التصريع، المطلب الخامس: الترصيع، ومن أبرز نتائج الدراسة ما يلي: نظم الجوهرجي معظم قصائده على الشعر العمودي، بينما كان حضور الشعر الحر قليلًا، والتزم فيه بنظام التفعيلة، وخلا شعرُه من قصيدة النثر، تعدَّدت صُوَرُ القصائد وأشكالها وأساليبها عند الجوهرجي، وتطوَّرت القصيدة عنده عن

البدايات، نظم الجوهرجي قصائدَه على عشرة بحور، كلُّها من البحور شائعة الاستعمال عدا قصيدة وحيدة نظمها على المديد، واستحوذ الكامل على رُبع القصائد بخمس وثلاثين قصيدة، كشفت الدراسة من خلال تحليل العنصر الموسيقي المتعلق بالقافية في شعر الجوهرجي، أنه أكثَرَ من استعمال حروف الروي (النون – الميم – اللام– الراء –الباء)، وأوضحت الدراسة أنَّ نسبةَ استعمال الجوهرجي لحروف الروي جاءت متفقةً مع استعمال العرب من حيث كثرةُ الاستعمال، عدا استعماله لحرف السين، حيث ورد على قلَّةٍ مع أنه من الحروف شائعة الاستعمال عند العرب.

الكلمات المفتاحية: الشعر الوجداني، الإيقاع الخارجي، الإيقاع الداخلي.

Rhythm in Mohammed Ismail Juharji
"A Technical Study"

Abeer Suleiman Fahd Al-Faizi
PhD Researcher, Department of Arabic Language and Literature, College of Languages and Humanities,Qassim University.
Email: A.alfayzi@qu.edu.sa

Abstract

The aim of the research is to study rhythm in the poetry of Muhammad Ismail Jawharji "in an artistic manner." The research focused on studying the diction in Jawharji's poetry in an artistic study, through the (artistic approach): It is a subjective, objective approach, based on principles that are considered its bases and origins,and is based on two foundations ،namely: Self-influence of the critic,objective text elements and technical assets, and the research plan consisted of: Introduction ،two articles, several demands ،a conclusion ،and a list of sources and references ،as follows: Introduction: Introducing the topic ،its questions ، objectives ،methodology ،and plan: A brief overview of the poet's life ،works and literary works ،consisting of two requirements as follows: The first requirement: His birth ، upbringing ،education and death ،the second requirement: His efforts in education. Research II: External rhythm in Al-Jawhari's poetry ،consisting of a preface and two requirements as follows: Preface: Definition of rhythm ، first requirement: Weight ،Second Requirement: Rhyme ، the third research: Internal rhythm in Al-Jawhari's poetry ، consisting of five demands as follows: The first requirement: The structure of repetition ،the second requirement: Medicine ،the third requirement: Genealogy ،fourth requirement: The fifth requirement: The most prominent results of the study are as follows: Al-Jawharji organized most of his poems on vertical poetry ،while the presence of

free poetry was few ،and he adhered to the activation system ،and his poetry was devoid of the prose poem ،the forms ،shapes and styles of poems varied among Al-Jawharji ،and the poem evolved from the beginnings ،Al-Jawharji organized his poems on The study revealed through analyzing the musical element related to rhyme in Al-Jawharji's poetry, that he made more use of the letters of rhyme (Nun ،Mim ،L ،L ،R ،and T). The study showed that the percentage of Al-Jawharji's use of the letters of the rhyme was consistent with the use of the Arabs in terms of frequency of use, except for his use of the letter al-Sin,which was mentioned sparingly, although it is one of the letters commonly used by the Arabs.

Keywords: Affective poetry, external rhythm, internal rhythm.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

يعدُّ الشعر الوجداني مَظهرًا من مظاهر الشعر السعودي، والذي بـرع فـي خوض غِمارِه الشعراء السعوديون، واتخذه بعضُهم سِمةً له.

والشعر الوجداني، هو الشعر الذي تَبرُز فيه ذاتيَّةُ الشاعر، سواءٌ أعبَّـر عن أحاسيسه ومشاعره الخاصَّةِ، أم صوَّر أحاسيسَ الآخـرين ومشـاعرهم، ولوَّنهـا بخواطره وأفكاره؛ ويلاحَظ فيه شدَّةُ المعاناة، وجَيَشَانُ العواطف وصِدق التجربـة بعيدًا عن التكتُّمِ والمراوغة.

ويسعى هذا البحثُ إلى الكشف عن ملامح الإيقاع عند الشـاعر السـعودي محمد إسماعيل جوهرجي، وسماته، ومستواه من خلال مجموعته الشـعرية التـي صدرت في مجلدين عن إثنينية عبد المقصود خوجة عـام ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م. وتضمُّ ثمانية دواوين شعرية، هي: أحلام الصبا، والنَّغَم الظامئ، وعطر وموسيقى، واليقين، وأبخرة الرماد، ونبض الضفائر، وشرخ الضمير، وبَوْحُ الذَّات.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في أنَّ الجوهرجي شاعرٌ غلب الشعر الوجـدانيُّ على معظم نصوصه حتى تميَّزَ بذلك، وهذا ما دعاني إلى إفراد هذا الجانـبِ مـن شعره بالدِّراسة.

ومما شجَّعَني على اختيار هذا الموضوع، قلَّةُ الدِّراسات التي تناولت الإيقاع عند الشعراء السعوديين، وكذلك عدم وجود دراسة علميَّة متكاملةٍ حول الإيقاع عند محمد إسماعيل جوهرجي.

ونظرًا لغياب الدراسات عن الإيقاع عند الجوهرجي، ظهرت مشكلة البحـث التي سأسعى إلى معالجتها، من خلال التساؤلات التالية:

- ما ملامح حياة ونشأة الجوهري وأبرز آثاره العلمية؟
- ما صور الإيقاع الخارجي للقصيدة الوجدانية عند الجوهرجي؟
- ما صور الإيقاع الداخلي للقصيدة الوجدانية عند الجوهرجي؟

ويهدف هذا البحث إلى:

- الكشف عن ملامح حياة ونشأة الجوهري وأبرز آثاره العلمية.
- التعرف صور الإيقاع الخارجي للقصيدة الوجدانية عند الجوهرجي.
- بيان صور الإيقاع الداخلي للقصيدة الوجدانية عند الجوهرجي.

وبعد البحث والاطلاع، لم أجد دراسة متكاملة تُلقي الضَّوء على الإلقاء في شعر الجوهرجي، ولا حتى على جانبٍ من جوانب شعره؛ إلَّا أنَّه لا يمكن إغفالُ الذين تناولوا شيئًا من شعره.

فقد تعرَّضَ له مسعد العطوي في كتابه (الشعر الوجداني في المملكة العربيَّة السعوديَّة)، بوصفه أحدَ أهمِّ شعراء الوجدان في المملكة (ص ٥٨٤- ص ٥٨٩).

وعرض له بشكل مختصرٍ موجَز، إبراهيم الفوزان في كتابه (الأدب الحجازي الحديث)، بوصفه شاعرًا وجدانيًّا من شعراء الثورة التجديدية، الذين قَصَرُوا شعرَهم على الغزل.

وقدَّم طارق شلبي قراءةً في شعر الجوهرجي (رُؤى فوق الشفق.. قراءة في شعر محمد إسماعيل جوهرجي)، تقع فيما يقارب العشرين صفحة، أشار فيها إلى هموم الشاعر الوجدانيَّة المتعلِّقة بمجتمعه.

وفي صحيفة الجزيرة الثقافية (الاثنين٢٩ صفر ١٤٢٨هـ، العدد ١٩١)، كتب عبد الله الجفري مقالَه النَّقدي (الليل في شعر الجوهرجي) والذي أبان فيه عن الشَّجَنِ والحِسِّ الوجداني المرهَف المقترِن باللَّيل عند الجوهرجي.

هذه الكتابات والمقالات القيِّمة، التي كُتبت عن زوايا محدَّدةٍ في شعر الجوهرجي، والتي سأستفيد منها -بإذن الله- لم تُحِطْ بالشِّعر الوجداني عنده، ولم تُولِهِ الاهتمامَ، وإنما عرضت له بشكلٍ عابر موجَز؛ لذا سأستند على ما أنجزته من إشارات إلى الشعر الوجداني عند الجوهرجي، ثم سأنطلق في استكمال دراسةِ الموضوع بعُمق وتفصيلٍ أشمل.

وسيقوم هذا البحثُ على دراسة الإلقاء في شعر الجوهرجي دراسةً فنيَّة، وذلك من خلال (المنهج الفني): وهو منهج ذاتي موضوعي، يقوم على أُسُسٍ تعدُّ قواعدَ وأصولًا له، ويرتكز على أساسين، هما:

١- التأثر الذاتي من الناقد.

٢- عناصر النص الموضوعيَّة والأصول الفنية.

وتتكون خطة البحث من: مقدمة، ومبحثين وعدة مطالب، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع، وذلك على النحو التالي:

المقدمة: وفيها التعريف بالموضوع وأسئلته وأهدافه ومنهجه وخطته.

المبحث الأول: لمحة موجَزة عن حياة الشاعر وأعماله ومؤلَّفاته الأدبية، ويتكون من ثلاثة مطالب على النحو التالي:

المطلب الأول: مولده، نشأته وتعليمه، وفاته.

المطلب الثاني: جهوده في التربية والتعليم.

المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي في شعر الجوهري، ويتكون من تمهيد ومطلبين على النحو التالي:

تمهيد: التعريف بالإيقاع

المطلب الأول: الوزن.

المطلب الثاني: القافية.

المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي في شعر الجوهري، ويتكون من خمسة مطالب على النحو التالي:

المطلب الأول: بِنْيَة التكرار.

المطلب الثاني: الطباق.

المطلب الثالث: الجناس.

المطلب الرابع: التصريع.

المطلب الخامس: الترصيع.

المبحث الأول: لمحة موجَزة عن حياة الشاعر وأعماله ومؤلَّفاته الأدبية:

المطلب الأول: مولده ونشأته وتعليمه:

ولد محمد إسماعيل جوهرجي في مكة المكرمة عام ١٣٥٦هـ/ ١٩٣٥م بجبل هندي، الذي يقع في وسط مكة المكرمة ويطلُّ على المسجد الحرام من عدَّةِ جهات.

نشأ في أسرة ميسورة الحال حيث يعمل والده في تجارة الأحجار الكريمة والسبح، وكان له دكان في باب العمرة وقبله كان في سويقة، والمجتمع المكي في غالبه لم يكن يشكو من الفقر، "ولم تكن مكة – شرَّفها الله – في تلك الفترة تشكو من شدَّةِ الحاجة والفقر بحكم الحربين الكونيتين التين طالتا العالم كلَّه؛ لأنَّ رزقها كان يحصل إليها عن طريق الحج الذي جعله الله لها مصدرَ رزقٍ.. فكان معظم سكان مكة المكرمة والمدينة المنورة وجدة.. يعيشون على دخل الحجاج، وكان الحج عن طريق البواخر آنذاك، حتى قيل: إنَّ مكة وجدة تودعان آخر حاج لهما في الميناء وتستقبلان أول الحجاج في الميناء للعام المقبل"(١).

بدأ تعليمه مبكرًا فيما بين الخامسة والثامنة من العمر، حيث درس على يد إحدى الفقيهات في باب العمرة؛ وكان التعليم مقتصرًا على القرآن الكريم تلاوةً وحِفظًا وتجويدًا، وفي سِنِّ الثامنة وبعد أن قرأ من القرآن الكريم أكثر من عشرة أجزاء، وحفظ منه جزءًا واحدًا، بدأ تعليمه النظامي فالْتحق بالمدرسة الفيصليَّة الابتدائية حتى الصفِّ الثالث الابتدائي، ثم انتقل إلى مدرسة الرحمانية في المسعى وأتمَّ فيها المرحلة الابتدائية والمتوسطة، وحتى الصف الأول الثانوي.

وفي عام ١٣٧٨هـ، انتقل إلى مدرسة تحضير البعثات؛ لأن مدرسة الرحمانية لم يكن بها قسمٌ أدبي، وحصل منها على شهادة الثانوية العامة بالقسم الأدبي عام ١٣٧٩هـ.

---

(١) محمد إسماعيل جوهرجي، قبل النسيان، ط٣، ١٤٣٤هـ، ص: ١٣.

ثم الْتحق بجامعة الملك سعود بالرياض بكلية الآداب قسم اللغة العربية عام ١٣٨٠هـ، ثم انتقل منها إلى كلية التربية في مكة المكرمة حين افتتاحها عام ١٣٨١هـ؛ ليواصل فيها تعليمه ويحصل منها على الشهادة الجامعيَّة عام ١٣٨٤هـ.

عُين مدرِّسًا في المرحلة الثانوية بمدارس الثغر النموذجية بجدة في العام الدراسي ١٣٨٤-١٣٨٥هـ؛ بناءً على طلب مدير المدرسة في ذلك الوقت محمد فدا.

كان أول مدير لثانوية الثغر النموذجيَّة بعد فصلها عن القسم المتوسط عام ١٣٩٢هـ،

وظلَّ مديرًا حتى تقاعُدِه، وبعدها توجَّه للعمل الحرِّ في تجارة الذهب والمجوهرات.

ومن الذين زاملوا الجوهرجي في مراحل التعليم المختلفة، محسن الدحيمي وصالح الخويطر ومحمد خياط وعبد العزيز الفدا وعبد الله الجفري، والشاعر محمد صالح باخطمة ورشيد دهلوي وتوفيق إبراهيم توفيق وعبد المقصود خوجة، ووزير الإعلام السابق عبد العزيز خوجة، ومحمد سعيد طيب، وفرج أبو السعود، والدكتور محمد عبده يماني، وعبد الله عمر خياط، والعلَّامة أبو تراب الظاهري، والشاعر عبد الغني قستي، وعبد الله الداري، وعبد الحليم رضوي؛ وقد استمرَّت علاقته بمعظم هؤلاء، فقد جمع بينهم عشقُ الثقافة وحُبُّ اللغة والأدب شعرًا ونثرًا.

ومن أهم الأساتذة الذين تتلمذ على أيديهم/ قاسم فلمبان، ومحمد الشبل، وحسن أشعري، وعلي الحديثي، وخليل طيبة، وإسماعيل قاضي، وسراج مفتي؛ ودرس في الكلية على يد الشيخ علي الطنطاوي، والشيخ محمد متولي الشعراوي، والدكتور باقر سماكة، والدكتور العبيدي.

ولا ينسى الشاعر في سيرته فضلَ الأستاذ المصري/ خليل الجندي، الذي حبَّبه في اللغة والنحو بعد أن كان لا يفقه فيهما شيئًا.

بدأت علاقته مع القراءة والمكتبات في سِنٍّ مبكرة، حيث كان في المرحلة المتوسطة حين افتُتح في بيت والده أولُ صالون أدبي يقيمه الطلاب في مكة

المكرمة[١]، الذي كان يحوي في زاوية منه مكتبةَ للقراءة والاستعارة، وكانت تُقام فيه المسامرات الأدبيَّة بين الطلَّاب.

وفي ذلك الوقت تحديدًا، بَرَزَتْ موهبتُه في الشعر، فكان أول ما كتب قصيدة وجَّهَها إلى والديه، نُشرت في صحيفة البلاد، ثم تَلَتْها قصيدة "مهد الفوارس مصرنا"، والتي كان الباعث لها العدوان الثلاثي الغاشم على مصر عام ١٣٧٦هـ/١٩٥٦م، ألقاها حين أقامت المدرسة الرحمانيَّةُ حفلًا لجمع التبرُّعات للإخوة المصريين، وهي تقع في اثني عشر بيتًا، يقول فيها:

الإنجليز تهوَّروا.. لم يعلموا فينا الصمود

أخذوا الفرنس وما دَرَوْا.. فيهم قعودًا بل جمود

فإذا الجميعُ مجندلٌ.. ونقول هل من مزيد

مَهْد الفوارسِ مِصرنا.. من قوَّة الجيش العتيد

وفي عمر التاسعة عشرة كتب أولى قصائده الغزليَّة "زائرة المساء"[٢] وهو في لبنان، والتي نشرها في جريدة البلاد حالَ وصوله إلى مكة المكرَّمة، يقول فيها:

وحين تجيئين عندي هنا أحسُّ بأنَّ خيوط السنا

تخطِّطُ منحدراتِ المُنى فنمرح في عُزلة... وَحْدَنا

بريئين نحلم في حُبِّنا بأنَّ الحياة غَدَتْ مِلْكَنا

وبعد نشرها بأسبوع، كتب عنها الأستاذ/ عبد الله الحصين في صحيفة البلاد، وأشاد بها، وأشار إلى أنها قصيدة تبشِّرُ بمولد شاعر رقيق، يميل إلى الشعر القصصي.

عَمِلَ رئيسًا لقسم التصحيح في جريدة الندوة عام ١٣٨١- ١٣٨٤هـ.

---

(١) عبد الله الجفري، مشواري على البلاط.

(٢) ٨١١/٢.

نشر معظم إنتاجه الأدبي في المجلَّات والجرائد، وطُبع كتابه الأول في النحو، وكان الكتاب مرجعًا لطلَّاب الجامعة.

صدر ديوانه الأول "أحلام الصبا" بالقاهرة سنة ١٩٥٩م.

طَبع قبل تخرُّجه من الكلية ديوانين من الشعر، وطبع ديوانين آخَرَين في أثناء عمله معلِّمًا.

شارك في الإذاعة ببرنامج ناجح اسمه "الجيل الجديد"، كما قدَّم حديثًا إذاعيًّا أسبوعيًّا بعنوان "في آفاق التربية".

شارَكَ في إحياء عدد من الأمسيات الشعرية في مصر، كما شارك في إحياء أمسية شعرية في لبنان بحضور كبار الشعراء، وعلى رأسهم الشاعر اللبناني جورج جورداق.

كُرِّم في إثنينية الأستاذ/ عبد المقصود خوجة عام ١٤٢٦هـ.

نال لقب "شاعر الأصالة"، وكُرِّم بدرع ذهبي كبير من قِبل وزارة الثقافة والإعلام في احتفاليَّة معرض الكتاب الدولي الثامن بالرياض.

كما حصل على لقب "أستاذ الجيل" من قبل وزارة الثقافة والإعلام في مقدمة المختارات الشعرية التي قامت بطباعتها وزارة الثقافة، وقدَّم لها سعادة الدكتور/ ناصر الحجيلان.

وفاته:

فهل كانت الدنيا بدار تربُّص ... سوى أنها شبه السحاب تمدُّدا؟!

أليست رَحَى الأيام تذروا نفوسنا ... وتُلقي بها عبر التراب لتلحدا؟

فما بالُنا نَهنى بدنيا غرورةٍ! ... وهل عاش فيها المرء عمرًا مُخلَّدا؟(١)

بهذه الأبيات ختم الشاعر قصيدته "مناجاة نفس"، وكأنه يرثي نفسه، و"قبل النسيان" توفي محمد إسماعيل جوهرجي في أثناء إعداد هذا البحث في ثلوثية محمد

(١) ١/ ٥٢.

سعيد طيب في حفل تكريم وزير الثقافة والإعلام السابق الدكتور/ عبد العزيز خوجة، بعد أن ألقى قصيدتين في مدح الشيب وقدحه، ثم فارق الحياة، وذلك في يوم الثلاثاء الثلاثين من شهر ربيع الأول عام ١٤٣٦هـ، عن عمر يناهز الثمانين عامًا.

المطلب الثاني: جهوده في التربية والتعليم:

قضى الشاعر محمد جوهرجي عمرًا طويلًا في مجال التعليم طالبًا ومعلِّمًا، عايش من خلالها الكثير من المواقف، التي كان له فيها كبيرُ الأثر، وذلك من خلال اتخاذ قرارات مناسبة تُرضي الجميع، وهو ما ذكره فؤاد أبو الخير في إثنينية عبد المقصود خوجة، والتي كُرِّم فيه الجوهرجي، ومن هذه المواقف:

●الموقف الأول: كانت الدراسة في جميع مراحل التعليم تعتمد على الصفوف الدراسية، بحيث تُوزَّع الفصول على جميع الصفوف الدراسيَّة منذ بداية العام وحتى نهايته، فلا يُسمح للطالب بتغيير مكانه داخلَ الفصل إلَّا لظروف تقتنع بها الإدارة المدرسيَّة، وحينها كان الأستاذ محمد جوهرجي مديرًا للمرحلة الثانوية. ونظرًا لأنَّ الطالب الذي يتخرَّج من المرحلة الثانوية يلتحق بالجامعة التي تعتمد على قاعات المحاضرات، بحيث ينتقل الطالب من قاعة إلى أخرى حسب جدول المحاضرات؛ قامت المدرسة بتطبيق نفس أسلوب الجامعة، بحيث يتنقل الطالب بين القاعات حسَب الجدول الدراسي، وكان يهدف من هذه الطريقة إلى تعويد الطالب على هذا الأسلوب عند الْتحاقه بالجامعة، والقضاء على الفوضى في الممرَّات بين الحصص، وبقاء المدرِّس في قاعته وعدم عَبَثِ الطلَّاب في القاعات في أثناء الفُسَح، وحرص الطالب على الانتقال من القاعة التي كان فيها إلى القاعة الأخرى بسرعة.

●الموقف الثاني: في توزيع جداول الحصص لكل مادة؛ حيث رُكِّز على الصفوف النهائية، وخاصَّةً الصفَّ الثالث الثانوي، ويرشَّح لها المعلمون الممتازون ذَوُو الخبرة الطويلة، أمَّا بقيَّةُ الصفوف؛ فتوزَّع على بقيَّة المعلمين.

ولأنَّ بعض الطلاب عادةً يعانون من مشكلة الضَّعف الدراسي، خاصَّةً في

مادة اللغة الإنجليزية، على الرغم من دراستهم لها لمدة سِتِّ سنوات؛ فقد اتُّفِق مع سعادة مدير عام مدارس الثغر النموذجية في ذلك الوقت الأستاذ عبد الرحمن التونسي، وبمبادرة من الأستاذ محمد جوهرجي؛ بأنْ يقوم المدرِّس باستلام طلَّاب الصفِّ الأول، ثم ينتقل معهم للصف الثاني، ثم للصف الثالث، ثم يعود مرَّةً أخرى لاستلام مجموعةٍ جديدة، وهكذا...

وتهدف هذه الطريقة إلى الاستفادة من معرفة الأستاذ بمستوى طلَّابه منذ استلامهم من الصف الأول، فإذا وجد جوانب ضعف لدى الطلاب، قام بمعالجتها ومن ثم متابعتهم، وهذه الطريقة نجحت في رفع مستوى الطلَّاب.

ومن أهم أعماله ومؤلَّفاته الأدبيَّة:

١-**المجموعة الشعرية الكاملة لشعر الأصالة** / صدرت عن إثنينية عبد المقصود خوجة عام ١٤٢٦هـ / ٢٠٠٥م، وتحتوي هذه المجموعة على مجلدين يضمَّان ثمانية دواوين شعرية هي: (أحلام الصبا، والنغم الظامئ، وعطر وموسيقى، واليقين، وأبخرة الرماد، ونبض الضفائر، وشرخ الضمير، وبوح الذات)، وبلغ عدد القصائد فيها ٢٠٣ قصيدة، وتقع المجموعة في حوالي ١٤٠٦ صفحات، قدَّم لها الأستاذ/ عبد المقصود محمد خوجة، وقد قام في هذه المجموعة بعملٍ مميَّزٍ حيث ذكر قبل كل قصيدة بحرَها وتفعيلاته.

وله ثماني قصائد في الرثاء لم تضمَّها المجموعة[١]، فقد رثى شقيقَيْه إبراهيم وخالدًا، كما رثى شقيقتَه ميمونة ورثى والدة زوجته، كما كتب قصيدتَيْ رثاء، هما: (النَّقْش على جدار الألم، و: وغاب عندل الحرف وجيتار الأحاسيس) في صديق عمره ورفيق دَرْبِه الأستاذ/ عبد الله عبد الرحمن الجفري -رحمهما الله- وبقصيدة (وداعًا زَين الشباب)، رثى الشاب إياء ابن رفيقه عبد المقصود خوجة.

٢- **قبل النسيان**/ وهي سيرةٌ ذاتيَّة للشاعر، صدرت نهاية عام ١٤٣٢هـ/

(١) أخبرني في مكالمة هاتفية أنه لم يضم هذه القصائد إلى المجموعة، ولم تكن في أي ديوان.

٢٠١١م طُبع منها طبعتان، تناول فيها الشاعر حياته الخاصة والعامة، وحياته العلمية والعملية خلال ثمانية عقود، وتقع السيرة في ١٧٢ صفحة.

٣- **قال الفتى/** طُبعت من هذا الكتاب خمس طبعات، ويمكن أن يوصَف بأنه أولُ كتاب يتناول النحو بطريقة حواريَّة بين الفتى الراغب في التعلم وشيخه، استعمل فيها المؤلف أسلوبًا مبسَّطًا يوضح فيه قواعد اللغة، ويشرح ما استشكل على الفتى من مسائل النحو، وقد قرَّظ هذا الكتابَ الأديبُ الكبير/ عزيز ضياء ، وقد كان لنشر هذا الكتاب قصةٌ ذكرها الأديب عبد الله الجفري، حيث كتب المؤلِّفُ الحلقة الأولى منه، ونشرها في صحيفة البلاد، وبعد الإقبال الكبير الذي أعقب نَشْرَ حلقتِه الأولى، استمرَّ في النَّشر حتى بلغ عددُ الحلقات المنشورة ثلاثًا وسبعين حلقةً، فقد كان رئيس تحرير صحيفة البلاد آنذاك حريصًا على مواصلة النشر.

"ولكنَّ المؤلف في كتابه هذا.. لم ينهج -أكاديميًّا- إلى البحث اللغوي.. ولكنَّه كتب دروسًا نحْويَّة، راعى فيها التبسيط والتيسير.. إنَّ هذا الكتاب المتخصِّص في دروس النحو بأسلوب جذَّاب وبسيط، وبعرض مشوق، يقوم على الحوار لكسر الملل في أثناء القراءة.. إنما يأتي إضافة "حديثة" لكتاب نرشحه أن يكون ضمن المقرَّر الدراسي؛ لأنه قريبٌ من فَهْمِ الدارس، وحَفِيٌّ بلُغَتِنا الجميلة.. "(١).

٤- **الخطأ وصوَابُه/** صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٤٢٠هـ، وبلغ عدد طبعاته أربع طبعات، وفي هذا الكتاب اعتمد المؤلف على كشف جملة من الأخطاء الشائعة في الإعلام وعلى الألسنة والأقلام، وقد قدَّم فيه سبعمئة خطأ مع تصويبها، واكتفى بذلك دون الشرح إلَّا ما استدعى شرحًا بسيطًا؛ فقد كان تركيزه على بيان الخطأ وتصويبه فقط بشكلٍ موجَزٍ.

٥- **التَّقطيع العروضي الحرفي للمعلَّقات العشر/** يقع هذا الكتاب في ٤١٩ صفحة، وطُبع منه ثلاثُ طبعات، وفيه قدَّم المؤلِّفُ خدمةً جليلة للطلَّاب والباحثين

(١) عبد الله الجفري، قال الفتى، ط٣، جدة، ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م، ص: ١٦.

وأساتذة الجامعات، حينما قام بتقطيعٍ كامل حرفي لأبيات المعلَّقات العشر، وأشار فيه إلى الزِّحافات والعِلَل.

وهذا الكتاب "أول كتاب فريدٍ بحقٍّ، يقوم على البحث العلمي الدقيق في تقطيع أبيات المعلَّقات العشر تقطيعًا عروضيًّا حرفيًّا، مبيِّنًا ما يكون فيه من زحافاتٍ وعلل"(١).

فقد كان المؤلِّف يكتب البيت ثم يشكله ثم يفككه ويفصل الصدر عن العَجُزِ إن كان متداخلًا، ويضع كلًّا منهما تحت النغمة الصوتية للرمز العروضي الخليلي المعروف، ثم يقوم بتسجيل كلِّ تفعيلةٍ تحت الحروف المقطَّعة بحروفٍ للتَّفعيلة مقطَّعةٍ مثلِها، مبيِّنًا ما فيها من زحافات وعِلل.

وقد أمضى المؤلِّف حوالي ٤٧٦ ساعة يعمل على ٧٦١ بيتًا بواقع ساعةٍ واحدة لكتابة بيتٍ واحد، وذلك بعد قراءةٍ وتحصيلٍ لعامَين وتسعة أشهر قبل البدء في البحث(٢).

"ولعلَّه ببحثه هذا، يمهِّد لتفسير العديد من ظواهر الشعر العربي المتعلِّقة ببنيته الإيقاعية"(٣).

يقول د. طارق شلبي في تقديمه للكتاب: "تصدَّى الكاتب لجانب قَلَّتْ فيه الكتابات الجادَّة وهو الجانب الإيقاعي للمعلَّقات؛ إذ تصدَّى المؤلِّف لتقطيع أبيات المعلَّقات العشر جميعِها بيتًا بيتًا، بعد الاطمئنان إلى ضبط روايتها مع كشفٍ عن أوزانها وما اعتراها من تغيرات بالزحافات والعلل"(٤).

٦- **مصادر النوتة الشعرية** / يقع هذا الكتاب في ١٧٠ صفحة، وصدرت منه خمس طبعات. وتناول في هذا الكتاب المصادر التي تُستقى منها النوتة الشعرية

---

(١) عبد الله الجفري، في تعليقه على الكتاب.

(٢) الجوهرجي، مقدمة كتاب التقطيع العروضي الحرفي للمعلقات العشر، ص: ٩.

(٣) سعيد السريحي، في تعليقه على الكتاب.

(٤) أستاذ البلاغة والنقد الأدبي بكلية اللغة العربية في جامعة أم القرى.

(فاعلاتن -مستفعلن- فاعلن- مفعولات- فعولن- مفاعيلن- متفاعلن)، ووضح أنَّ كتابة النوتة الشعرية تعتمد على النُّطق بصرف النظر عن الكتابة الإملائيَّة من إثباتٍ للتنوين وإشباع حركة ضمائر الغياب وحذف الأحرف التي لا تُنطق... وقام بتطبيقات على ذلك، وأشار إلى رموز حركات التقطيع في النوتة وبيَّن أجزاء البيت الشعري، وذكر مفاتيح النوتات الشعرية للبحور، ثم قام بتفصيل كلِّ بحرٍ من البحور الستة عشر، مع بيان أمثلةٍ لها وللزحافات والعلل التي من الممكن أن تدخل على تفعيلات البحر وعروض كل بحرٍ وضربه.

وفي ختام هذا الكتاب، قدَّم بحثًا علميًّا عن غياب الصوت في الرمز العروضي، حيث قام بعملية تحريك للرمز العروضي يقوم على أساس النبرة الصوتية، فمن المعلوم أنَّ الرمز العروضي يقتصر على (o) للسكون و(–) للحركة أو الحرف المتحرك، أراد الجوهرجي توسيع إطار الصوت، فبدلًا من كون الحرف المتحرك -سواءٌ كان مفتوحًا أو مضمومًا أو مكسورًا- جميعها يرمز لها بـــــــــ (–)، اقترح ما يلي:

١- يُرمز لحركة الفتح بذات الرمز المعروف في علم العروض (–).

٢- يحرك الرمز إلى الأعلى من الجهة اليسرى إذا كانت الحركة ضمة (\)؛ مُطَابَقَةً لنبرتها الصوتية.

٣- يحرك الرمز إلى الأسفل من الجهة اليسرى إذا كانت الحركة كسرة (/)؛ مُطَابَقَةً لنبرتها الصوتية.

مثال على ذلك: مُستَفْعِلُنْ كانت كتابتها الرمزية:

مُ سْ تَ فْ عِ لُ نْ

– o – o – – o

فتكون كتابتها:

مُ سْ تَ فْ عِ لُ نْ

\ o – o / \ o

وبدلًا من كون السكون بأنواعه يُرمز له بـ (o)، اقترح المؤلِّف أن يضاف للرمز العروضي للسكون "سهم صغير"، بحيث يؤدي وظيفته السكونية مطابقةً للصوت السكوني لها مطابقةً كربونيَّةً صحيحة:

١- إذا كان السكون أصليًّا، أو ناتجًا عن تنوينٍ، يبقى الرمز العروضي على حاله (o).

٢- إذا كان السكون ناتجًا عن حرف العلة "الألف"، فيكون السهم أعلى الرمز العروضي

↑

(o)؛ مُطَابَقَةً لنبرته الصوتية.

٣- إذا كان السكون ناتجًا عن حرف العلة "الياء"، يكون السهم وسط الرمز العروضي إلى أسفل (o)؛ مطابقة لنبرته العروضية.

↓

٤- إذا كان السكون ناتجًا عن حرف العلة "الواو"، يجيء السهم وسط الرمز العروضي إلى الجهة اليسرى (o ←)؛ مطابقة لنبرته الصوتية.

أراد من هذا كلِّه، أن يكون للصوت رمزٌ يدل عليه، فلا يمكن عنده أن يكون الرمز (–) دالًّا على كل صوت.

مثال على ذلك: فاعلن تكون كتابتها على الوجه الذي أراده المؤلف:

فَ اْ عِ لُ نْ

↑

– o / \ o

وقد انطلق في بحثه هذا من ملاحظةٍ ذكرها د/محمد مندور في كتابه (الميزان الجديد)؛ حيث قام بجمع شرائح مختلفة من الشعر في عصوره المختلفة لشعراء متباينين، وتوجَّه بها إلى فرنسا حيث يوجد جهازٌ لقياس الصوت يمتاز بدقَّتِه العالية وحساسيته، وضع شرائحه الشعرية في الجهاز، وانتظر النتيجة بعد أن لقَّنَه "الرموز العروضية" المعروفة، فكانت النتيجة أن سُجلت الأصوات كلُّها على نسق

واحد في الإيقاع، ذات حشرجة إيقاعية ممقوتة وفساد نغمي غير منتظم، فاستنتج د/محمد مندور أنَّ الرمز العروضي للحركات والسكنات غير موسيقي قاصر عن أداء وظيفته الصوتية الحرفية المنطوقة(١).

وختم المؤلف الكتاب بأهم البحور المستحدَثة بعد الخليل والتي أشار إليها في دوائره واعتبرها مهملةً، ومن هذه البحور:

١- بحر المستطيل: وهو مقلوب نوتة الطويل (مفاعيلن... فعولن).

٢- بحر الممتد: وهو مقلوب بحر المديد (فاعلن.. فاعلاتن).

٣- المتوفر: محرف من بحر الوافر، ووزنه على (فاعلاتنْ.. فاعلاتنْ فاعلن).

٤- بحر المتئد: وهو مقلوب المجتث، ووزنه (فاعلاتن.. فاعلاتن.. مستفعلن).

وكذلك بحر المنسرد والمطَّرد وبحر السلسلة، وكل هذه البحور لم تخرج عن نظام التفعيلة التي ذكرها الخليل، إنما كان الخروج على نظام النسق التفعيلي في البحر.

لا بد من الإشارة إلى أنَّ جميع الأمثلة المحلَّلة في هذا الكتاب كلُّها من الشعر السعودي.

٧- **كتاب الموجز في النحو** / يقع هذا الكتاب في ٢١٨ صفحة، وطُبع منه أربع طبعات، قرَّظه العلَّامة/ أبو تراب الظاهري ، ويحتوي الكتاب على شرحٍ موجَز مبسَّط للقواعد النحوية مع ذكر أمثلة موضحة لها، ختمه بإعرابٍ لثلاثٍ وأربعين جملة ضاربة على ألسنة الناس، وفيه بيانٌ لعلامات الترقيم واستخداماتها، ويعدُّ هذا الكتاب في فترةٍ سابقة أحدَ المراجع الهامَّةِ للطلبة والطالبات بالمستوى الثالث في قسم اللغة العربية في جامعة الملك عبد العزيز بجدة.

---

(١) محمد إسماعيل جوهرجي، مصادر النوتة الشعرية، ط١، جدة، ٢٠٠٦م، ص: ١٥٨.

وله كتب غير مطبوعة[1]:

١- **كتاب الإعرابان من شواهد القرآن/** وهو كتاب تناول فيه معظم ألفاظ القرآن الكريم، والتي يجوز فيها أكثر من وجه في الإعراب.

٢- **كتاب فِراسة النظر في الكشف على الحجر/** وهو كتاب يهتمُّ بالكشف عن الأحجار الكريمة وتصنيفها بواسطة النظر، معتمدًا على خبرته في هذا المجال، وأكد في هذا الكتاب أنَّ الخبرة تتفوَّق على الآلات الحديثة في فحص الأحجار الكريمة.

(١) أفادني في آخر مكالمة هاتفية قبل وفاته، بأنه يعمل على هذه الكتب تأليفًا وطباعة.

المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي

تمهيد:

الشعر هو الكلام الموزون المقفَّى، وهو -كما يرى ابن خلدون-: "الكلام المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصَّل بأجزاء متفقة في الوزن والرَّوِيِّ"(١).

فكما نرى أنَّ الشعر قائمٌ على الموسيقى أو الإيقاع الذي يجعل للكلام نغمًا تلذه الأسماع، ولا شكَّ أن الموسيقى عنصر رئيس في الشعر، ومن مقومات التأثير فيه، وقد قيل: "الشعر موسيقى ذات أفكار".

والإيقاع عند الخوارزمي هو "النقلة على النغم في أزمنةٍ محدَّدةِ المقادير"(٢)، ويقول محمود شاكر: الإيقاع "لفظٌ موضوعٌ للدلالة على كل كلامٍ شريف المعنى، نبيل المبنى، مُحكَم اللَّفظِ، يضبطه إيقاعٌ متناسب الأجزاء، وينظمه نغمٌ ظاهر للسمع مُفرط الإحكام والدِّقة في تنزيل الألفاظ وجرس حروفها في مواضعها منه؛ لينبعث عن جميعها لحنٌ تتجاوب أصداؤه من ظاهر لفظِه ومن باطن معانيه، وهذا اللَّحنُ المتكامِلُ هو الذي نُسميه القصيدة"(٣).

فإذا قلنا: إنَّ الكلام السابق لا ينطبق على النثر، فإنَّ الإيقاع -وخصوصًا الإيقاع الخارجي- هو الفارق بين الشعر والنثر.

والموسيقى الإيقاعيَّة هي التي تحرِّك كوامنَ المتلقِّي، وتجعله ينفعل ويتأثر وجدانُه بما يسمع من أبيات متناغمة.

---

(١) مقدمة ابن خلدون، ابن خلدون، ت: عبد الله الدرويش، دار البلخي، ط١، دمشق، ١٤٢٥هـ، ج٢، ص: ٤٠٠.

(٢) مفاتيح العلوم، محمد الخوارزمي، ت: إبراهيم الإيباري، دار الكتاب العربي، ط٣، بيروت، ١٤٠٩هـ، ص: ٢٦٦.

(٣) محمود شاكر الرجل والمنهج، عمر حسن القيام، دار البشير، د. ت، عمان، ١٩٩٦م، ص: ٢٢٣.

وينقسم الإيقاع إلى قسمين:

١- الإيقاع الخارجي. ٢- الإيقاع الداخلي.

حيث يتناغم الإيقاع الخارجي مع الداخلي، فيُنتجان بِنيةً حسيَّة وذوقية وإيقاعية عالية، ولا يمكن فصل أحداهما عن الآخَر.

ونحن في هذا المبحث بصدد دراسةٍ تطبيقيَّةٍ لدَور الإيقاع بشِقَّيْه على صياغة التجربة الوجدانية في شعر شاعرنا محمد جوهرجي، من خلال مجموعته الكاملة.

المطلب الأول: الوزن:

استعمل العرب قديمًا كلمة الوزن لتَعني الإيقاع، ونسبوه للشعر بشكلٍ خاصٍّ وللأوزان الصرفيَّة بشكلٍ عام، ولكنَّهم قَصَدوا به الانتظامَ في الحركة والزمن؛ أي الانتظام النَّغَمي الموسيقي في الشعر.

ويتمثَّل الإيقاع الخارجي في عنصرين، هما:

١- الوزن.

٢- القافية.

والوزن هو إيقاعٌ يكتسب خاصيَّتَه باتخاذ أحدِ الأوزان الخليليَّة المعروفة في علم العروض، وهي ستة عشر بحرًا ما زال معظم الشعراء يلتزم بها.

والوزن مرتبط بقوام القصيدة، ويختلف الإيقاع الوزني عند الشاعر بين قصيدةٍ وأخرى؛ نتيجةً لاختلاف التجربة لديه، حيث تساق -أحيانًا- التجربة الشعورية نحو الوزن، وتحدده دون أن يعمد الشاعر وزنًا معيَّنًا مسبقًا.

وفي شعر الجوهرجي تشكَّلت تجاربُه عبر إيقاعات وزنيَّة متعدِّدة، استطاع من خلالها نقلَ مشاعرِه وأفكاره بالإضافة إلى اكتمال الصورة الإبداعيَّةِ بالأساليب والتراكيب والألفاظ والصور، فأصبح لكل قصيدة إيقاعُها الخاص بها.

وبعد دراسة قصائد الجوهرجي ذات الطابع الوجداني، دارت أوزان الشعر التي استعملها في صياغة تجربته حول عشرة بحور خليلية احتوت انفعالات الشاعر، وغالب هذه البحور كان من الأوزان الكثيرة الاستعمال، وهي: (الكامل،

الرمل، المتقارب، الوافر، البسيط، الخفيف، المتدارك، الطويل، الرجز، المديد)، وأهمل ستة أوزان هي: (المنسرح، المحدث، السريع، المجتث، المقتضب، المضارع)، وهي من الأوزان التي أهملها معظم الشعراء، أو كان نظمُهم عليها محدودًا.

والتزم الشاعر في غالب قصائده بالشعر العمودي في بَثِّ تجربته الوجدانية عدا قصيدة واحدة جاءت على الشكل التفعيلي المرسَل؛ إذ جاءت مائة وأربعٌ وثلاثون قصيدة عمودية، وثلاث قصائد من الشعر الحر، وثلاث قصائد متعدِّدة التفعيلات.

والملاحَظ على الأوزان التي نظم عليها الشاعر، الشيوع في الشعر القديم والحديث عدا المديد الذي نظم عليه قصيدةً واحدة فقط، أمَّا الأوزان المستعمَلة بكثرةٍ، فقد استحوذت ثلاثة بحور على ما يقارب من ٥٩,٢٦ ٪ من إنتاج الشاعر الوجداني بثمانين قصيدة، وهذه البحور هي (الكامل، الرمل، المتقارب) ، وتوزَّعت النسبة ٤٠,٧٤٪ على البحور السبعة المتبقية بخمس وخمسين قصيدة، كما يوضح ذلك الجدول التالي:

م	البحر	عدد القصائد	النسبة
١	الكامل	٣٥	٪ ٢٦,١١
٢	الرمل	٢٣	٪ ١٧,١٦
٣	المتقارب	٢١	٪ ١٥,٦٧
٤	الوافر	١٢	٪٨,٩٥
٥	البسيط	١١	٪٨,٢٠
٦	الخفيف	١٠	٪٧,٤٦
٧	المتدارك	١٠	٪٧,٤٦
٨	الطويل	٧	٪ ٥,٢٢
٩	الرجز	٤	٪ ٢,٩٨

١٠	المديـــــــــــد	١	٠,٧٤٪
المجموع		١٣٤	١٠٠٪

ويأتي بشكلٍ واضح بحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) متصدِّرًا البحورَ الأخرى بلا منافس؛ حيث استحوذ على ما يقارب ربع القصائد الوجدانية بـ (خمس وثلاثين) قصيدة؛ أي ما نسبته ٢٦,١١٪، ولعلَّ ما جعل الشاعر ينظم على هذا البحر، إيقاعُه العذب، وهو الأكثر شيوعًا لدى الشعراء، محافظين ومجدِّدين، وهو من البحور المفضَّلة لدى جمهور المتلقِّين؛ كونه ميسورَ الإيقاع وسهل التناول، وبحر الكامل هو البحر الذي يستمتع به جمهور السامعين من مُحبِّي الشعر"[١]، وهو "يصلح لكل أنواع الشعر.. ويمتاز بجرس واضح يتولَّد من كثرة حركاته المتلاحقة"[٢].

أمَّا بحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)؛ فيحتلُّ المرتبة الثانية بين قصائده الوجدانية، حيث جاءت عليه ثلاث وعشرون قصيدة بنسبة تصل إلى ١٧,١٦ ٪، وهو بحرٌ سهل الانسياب على اللسان وعذب النشيد، يمتاز بالرِّقَّة؛ لذا ينال الحظوة عند الشعراء الوجدانيين، وهو قليلٌ في الشعر الجاهلي[٣].

وثالث الأوزان هو بحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن)، وقد نظم عليه نسبة تقارب ما نظم على بحر الرمل؛ حيث جاءت عليه إحدى وعشرون قصيدة بنسبة ١٥,٦٧ ٪، وهو بحر هادئ، ومن الأوزان القريبة للنثر، و"رتيب الإيقاع؛ لأنه مبني على تفعيلة واحدة (فَعُولُنْ)، لكنَّه متدفِّقٌ سريع؛ نظرًا إلى قِصَر

---

(١) ينظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٩٧م، ص: ٢٠٨.

(٢) المعجم المفصل في علم العروض والقافية، د. إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠١٠م، ص: ١١٤.

(٣) ينظر: شعر المرأة السعودية المعاصر، د. فواز اللعبون، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤٣٠هـ، ط١، ص: ٥٥٠.

هذه التفعيلة؛ ولذلك يَصلُح للسرد وللتعبير عن العواطف الجيَّاشة في آنٍ واحد"[١].

ثم تأتي بقيَّة البحور متقاربةً في نسبة النظم، حيث جاء بحر الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) في الترتيب الرابع باثنتي عشرة قصيدة ونسبة ٨,٩٥ ٪ من مجموع القصائد الوجدانيَّة، وهو من البحور ذات الإيقاع الغنائي الذي يناسب موضوعات الشعر الوجداني، وهو "بحر قريب من الكامل من ناحية يُسْرِ تدفُّقِه وسهولة النَّظمِ عليه، وقُربه من جمهور المتلقِّين"[٢].

ويأتي البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) كخامس البحور التي نُظمت عليه قصائده بإحدى عشرة قصيدة ونسبة ٨,٢٠ ٪، وهو من البحور القويَّة والتي كان لها حُظْوة في الشعر منذ الجاهلية، ويمتاز "بجزالة موسيقاه، ودِقَّة إيقاعه، وهو يقترب من الطويل في الشيوع والكثرة... إلَّا أنَّه يَفوقه رِقَّةً؛ لذا يكثر في شعر المولدين"[٣].

ويأتي بحر الخفيف (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) بقصائده العشر التي جاءت عليه، وبنسبة ٧,٤٦ ٪ كسادس البحور التي نظم عليها الجوهرجي تجربته الوجدانية، وهو"أخفُّ البحور على الطبع، وأطلاها على السمع، ويَصلح لكل الموضوعات، ويُشبه بحر الوافر باللِّين والرِّقة والسهولة"[٤]. وبنفس العدد والنسبة جاء بحر المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) كسابع بحر ينظم عليه الجوهرجي قصائده، وهو من البحور الشائعة في العصر الحديث.

ثم يأتي بحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) بسبع قصائد ونسبة ٥,٢٢ ٪، ومما يميز هذا البحرَ الرَّصانةُ والجلال في إيقاعه الموسيقي[٥] ، وعلى

---

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص: ١٢٤.

(٢) شعر المرأة السعودية المعاصر، مرجع سابق، ص: ٥٥٠.

(٣) المعجم المفصل في علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص: ٧٤.

(٤) نفسه، ص: ٨٠.

(٥) المعجم المفصل في علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص: ١٠٣.

الرغم من شيوع استخدام هذا البحر، إلَّا أنَّه بدأ ينحسر تدريجيًّا في العصر الحديث، ربما يعود هذا إلى مَيْلِ الشعراء في العصر الحديث إلى الرِّقَّة والسهولة والعذوبة.

وبحر الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) ويأتي بنسبة ٢,٩٨ ٪ بأربعة نصوص جاءت منهوكة، وهو "من أسهل البحور الشعرية؛ نظرًا إلى كثرة التغييرات المألوفة في أجزائه، ويسمى "حمار الشعراء"، يركبونه، وخاصة في الارتجال والقول على البديهة"(١).

وجاءت قصيدة واحد على بحر المديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن)، والقصيدة الواردة جاءت من شواذِّ هذا البحر؛ حيث وردت مشطورة، وهذا البحر ثقيلٌ على السمع؛ لذلك تجنَّبَه الشعراء قديمًا وحديثًا(٢)، وهو من البحور قليلة الاستعمال، ولعل هذا ما يفسر مجيء قصيدةٍ واحدة فقط على هذا البحر.

أما الشعر التفعيلي؛ فالجوهرجي من الشعراء المحافظين الذين يسيرون في غالب قصائدهم على النمط التقليدي، وإن وُجد تجديدٌ في شعره، إلَّا أنه من ناحية وزن الشعر محافِظٌ؛ لذلك لم نجد في شعره ذي النزعة الوجدانية سوى ثلاث قصائد من الشعر الحر المرسَل، وهي قصيدة "الظلام العشق"(٣)، وقصيدة "الليل.. أيها المارد العظيم؟! "(٤)، وقصيدة سألقاكِ يومًا"، وثلاث قصائد متعدِّدة التفعيلات.

وقد سيطر النمط التام في القصائد العمودية على٥١,١١ ٪ بتسعة وستين نصًّا من إجمالي النصوص الوجدانية،كان نصيب الكامل منها سبعة عشرَ نصًّا، والمتقارب ستة عشرَ نصًّا، والبسيط والخفيف عشرة نصوص لكل واحد، والطويل سبعة نصوص، والوافر ستة نصوص، والرمل نصَّين، والمتدارك نصًّا واحدًا.

---

(١) نفسه، ص: ٨٧.

(٢) نفسه، ص: ١٣٥.

(٣)١/ ٦٦١.

(٤) ١/ ٦٧.

في حين شكَّل المجزوء ما نسبتُه ٣٢,٥٩ ٪ عبر أربعة وأربعين نصًّا، جاء ستة عشر نصا منها على الوافر، خمسة عشر نصًّا على الكامل، وستة نصوص على الوافر، وأربعة على المتدارك، وثلاثة على المتقارب.

وشكَّلت الأوزان المشطورة ١٣. ٢٪ من إجمالي القصائد بثمانية عشر نصًّا، جاءت خمسة نصوص على المتدارك، ومثلها على الرمل، وثلاثة نصوص على كلٍّ من المتقارب والكامل، ونصٌّ وحيد على كلٍّ من البسيط والمديد، وجاءت أربعة نصوص منهوكة هي إجمالي نصوص الرجز التي تناولت الجوانب الوجدانية في مجموعته الكاملة بنسبة ٢. ٩٪.

ومن خلال البحث والدراسة، لم أجد ما يمكن الجزمُ به من ناحية ارتباط الأوزان بالمضامين الشعرية، ولأن دراسة هذا البحث ركزت ابتداءً على المضامين الوجدانية بموضوعاتها المختلفة (المرأة والحب- الطبيعة- الشكوى- الاغتراب... إلخ) ومع ذلك لم نجد ترابطًا معيَّنًا بين بحر من البحور وموضوع من موضوعات الشعر الوجداني، بالإضافة إلى أنَّ الشاعر قد نظم موضوعات أخرى على ذات البحور التي نظم عليها موضوعاته الوجدانية، وإن كنت قد وجدت بحر الرجز في الوجدانيات مرتبطًا بالحب، إلَّا أنَّني لست ممن يؤمن بارتباط البحر بالمضمون؛ إذ ليس من المعقول أن يعمد شاعر من الشعراء إلى تخصيص بحرٍ معيَّن بموضوعٍ ما، فالشعر يأتي عفوًا دون تكلُّفٍ، كما أنَّ "حقائق شعرنا تنقض ذلك نقضًا تامًّا؛ إذ القصيدة تشتمل على موضوعات عدَّة، ولم يحاول الشعراء أن يخصِّصوا الموضوعات بأوزان لها، لا تنظم إلَّا فيها، فكلُّ موضوع نُظم في أوزان مختلفة، وكل وزن نُظمت فيه أوزان مختلفة"(١).

فقد كان العرب قديما -وما زالوا- يتمادحون ويتفاخرون ويتغزَّلون في كل بحور الشعر.

(١) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط ٧، القاهرة ص: ١٥٢.

❖ **تعدد البحور والإيقاعات:**

من خلال دراسة الظواهر الإيقاعيَّة للقصائد الوجدانية في شعر الجوهرجي، فإنَّنا نجد حضورًا خجولًا لظاهرة تعدُّدِ البحور والإيقاعات في القصيدة الواحدة؛ لأنَّ الشاعر حاولَ أن يترك لتجاربه ودفقاته الشعورية قدرًا بسيطًا من الحرية، استجابت فيه الأوزان للذائقة الصوتية للشاعر.

فحملت مجموعته الشعرية الكاملة ثلاث قصائد وجدانية ليست على بحرٍ معيَّن، بل متعددة البحور والإيقاعات؛ فمنها ما جاء على وزنين بينهما تقارب كبير؛ كالكامل، والرجز، والكامل والبسيط، ومنها ما هو متعدِّد التفعيلات وحرَص فيها على التفعيلات المتجانسة والمتقاربة. ومن ذلك قصيدة "سرقوها"(١)، التي يقول فيها:

سرقوا غطاءك والوسادة والسريرْ
ورداءَ نومِكِ مزَّقوه.. وأحرقوهُ
مع الثيابْ..
حتى الحذاءَ..
وبعض أشياء قديمهْ
كنتِ قدْ
أخفيتها
عن أعين النظارِ
خوف الاستلابْ
وقزازة العطر النديِّ

(١) ١/٣٥١.

وكحـــــل عينـــــك والأســـــاور والخِضـــــابْ

حيث جاءت القصيدة على مجموعة من تفعيلات الكامل والرجز بعددٍ غيـــر متجانس.

وقصيدة "من ألف عام"(١)، وفيها يقول:

لنديَّـــــــــــــــــة.. الهمـــــــــــــــــس..

وفـــا!

رســـــــمتُ ذكـــــــرى... ألـــــــف عـــــــامْ

فراشـــــــــــةً .. مثـــــــــلَ.. الغمـــــــــامْ

تختـــــــــالُ فـــــــــي رَهَـــــــفِ القَـــــــوَامْ

نَفْحًـــــــــا.. وطِيبًـــــــــا.. واحْتِشَـــــــــامْ

تَفـــــــــــــــــيضُ – حِسًّـــــــــــــــــا

مُرْهَفًـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــا!

كمَحـــــــــــارَة الشَّـــــــــطِّ العَميـــــــــقْ

وجُمَانَـــــــــــةِ الحُلُـــــــــــمِ الرَّقيـــــــــقْ

شـــــــــفَّافَةٌ مِثْـــــــــلَ العَقِيـــــــــقْ

مِـــــــنْ نَفْـــــــحِ ثَغْـــــــرِك والرَّحيـــــــقْ

أَمْسَـــــــــــــــــيْتُ.. صَـــــــــــــــــبًّا

مُـــدْنَفَا!!

فهذه القصيدة ليست على بحر من البحور؛ حيث يضم كل مقطع منها اثنتـــي

(١) ١/ ٤٢٧.

عشرة تفعيلة من متفاعلن ومستفعلن ومتفعلن وضربها متفاعلان، ويمكن اعتبارها من مجزوء الكامل إذا جعلنا كل شطر منها بأربع تفعيلات.

وهذه القصائد جاءت استجابةً للذَّائقة الصوتية للشاعر.

ومن الظواهر الإيقاعية في شعر الجوهرجي الوجداني ظاهرة اختلاف عدد التفعيلات. ومن ذلك قصيدة "الليل.. أيها المارد العظيم؟!"[1].

حبَّذا يا ليلُ لو فجَّرت نبضي مرهفا!

وأثرت الشوق في قلبي فقد عزَّ الوفا!

فأنا شاعرك المفتون صَبًّا مدنفا!

ارسم النجمة – خلَّا

اسكب الدَّيْمة – طلَّا

وأرى العتمة.. ظلَّا

تفعيلتان فقط كافيتان للدلالة على تسارع وتيرة الأحداث في داخل الشاعر.. ثم تزيد التفعيلات؛ لأن عواصفه هدأت، فالحديث فيما يلي هادئ..

أيها السارح في لُجٍّ.. مداه!

سرْمدِيُّ النَّبْضِ في مَدِّ دُجاه!

أبديُّ العشق في يمٍّ هَوَاهْ!

يا نجيَّ.. المدنَفين!

يا همس.. الحائرين!

كلما جئت.. إليكا

أشتهي القرب لديكا

(١) ١/ ٦٧.

تحجـــــــــب الرؤيـــــــــة عنـــــــــي

وتـــــــــــواليني.. بضـــــــــــنٍّ

فهذه القصيدة جاءت على بحر الرمل، لكنَّه لم يلتزم بعدد التفعيلات؛ حيث بدأها بأربع تفعيلات، ثم بثلاث تفعيلات، ثم بتفعيلتين.. مُحدِثًا تغييرًا في منهج البجر.

وجاءت بعض القصائد تحمل انزياحًا عروضيًّا، ومن ذلك مجيءُ بعض القصائد مشطورةً، وهو ما حدث في قصيدة "همسة حائرة"(١)، وهو من شذوذ البحر البسيط(٢). وكذلك قصيدة "مهر السبق"(٣)، على بحر المديد.

وعلى بحر الكامل جاءت ثلاث قصائد مشطورة، وهي: "عهد الهوى"(٤)، وقصيدة "إليها"(٥)، وقصيدة "همسة في شغاف البحر"(٦).

أيضًا من صور الانزياح العروضي، مجيء قصيدة "فراشة حائرة"(٧) على بحر المتقارب، ولكن بثلاث تفعيلات فقط، وهو إيقاعٌ جديد ابتكره الشاعر. يقول فيها:

تقـــــــــول.. إلـــــــــيَّ.. ترفَّـــــــــق!

إذا مـــــــــا حلُمـــــــــتَ لتعْشـــــــــقْ

فلـــــــــيس فـــــــــؤادي معلَّـــــــــقْ

---

(١) ٢/ ١١٥١.

(٢) المعجم المفصل في علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص: ٧٢.

(٣) ٢/ ١٠٩٩.

(٤) ٢/ ٨٢١.

(٥) ٢/ ٨٤٥.

(٦) ٢/ ١٢٧٣.

(٧) ١/ ٢٥١.

ولكـــــــــنَّ وصـــــــــلي مُحـــــــــالْ

كثيـــــــــرًا تُســـــــــائل عنِّـــــــــي

تقـــــــــول: هـــــــــواك شـــــــــغلني

وأدمنـــــــــتِ فـــــــــيَّ التجنِّـــــــــي

لأنـــــــــي رقيـــــــــق الخصـــــــــال

المطلب الثاني: القافية:

القافية في الشعر هي آخر البيت، وعند الخليل بن أحمد الفراهيدي، هي: آخر حرف في البيت إلى أول ساكنٍ يليه مع ما قبله، وعند الأخفش: أنها آخِرُ كلمةٍ في البيت(١).

وهي الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كلِّ بيتٍ من أبيات القصيدة، وتبدأ من آخر حرفٍ ساكن إلى أول ساكنٍ سبقه مع الحرف المتحرِّك الذي قبل الساكن.

فالقافية في قول أبي تمام:

يا يومَ وقعةِ عمُّورِيَّة انصرفت عنك المُنَى حُفَّلًا مَعْسُولَةَ

هي قوله: (تَلْ حَلَبِي) فالياء الناشئة من إشباع كسر الباء آخر حرف ساكن في البيت، واللام من (الحلبِ) أول ساكن سبقِه، والتاء هي الحرف المتحرك الذي قبل الساكن(٢).

والقافية هي مجموعة "أصوات تتكرَّر في أواخر الأشطُر،

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص: ٣٤٧.

(٢) الواضح في علم العروض والقافية، د. محمد الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٤١٢هـ، ص: ١٣٥.

أو الأبيات من القصيدة"(١).

والقافية "هي حرف الرَّوِيِّ الذي يتكرَّر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة"(٢) ، وعلى هذا أطلق اسم الكل (القافية) على الجزء (حرف الروي).

و"لقد نالت القافية في الشعر القديم اهتمامًا بالغًا بما لها من سلطان قوي، ومن قوالب محكَمة، وتكراراتٍ صارمة باعتبارها وسيلة شكليَّة، وحِلية لفظيَّة لا مناصَ عنها في تشكيل القصيدة العربية، وليست باعتبارها عنصرًا من عناصر بناء النصِّ الشعري"(٣).

وعلى هذا، فالقافية كانت ضرورةً في الشعر العربي القديم، وما زال بعض الشعراء المحافظين يحافظ على وحدة القافية.

"والقافية من لوازم الشعر العربي، وجزءٌ من موسيقاه، بها تتمُّ وحدةُ القصيدة وتتحقَّق الملاءمة بين أواخر أبياتها... والعربية لا يصلح شِعرُها من دون قافية؛ لأنها لغةٌ قياسية رنَّانة يجب أن يراعى فيها القياس والرَّنَّة، وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذَّر نظيرُه في سائر اللغات"(٤).

وقد اجتهد النُّقَّاد والباحثون في البحث عن علاقةٍ تربط بين مضامين القصائد وحروف القافية، وما قيل في مناسبة المضامين مع الأوزان يقال هنا؛ إذ لا أرى علاقةً تربط قوافيَ معيَّنة بمضامينَ معيَّنة، فكلُّ حرفٍ يصلح لكل المشاعر، سواءٌ كانت مشاعرَ حزنٍ أو فرح، لكن قد يكون بعض الحروف أعذبَ من غيرها.

---

(١) ينظر: موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م، ص: ٩١.

(٢) نفسه، ص: ٨٩.

(٣) البناء الموسيقي للقصيدة الحديثة في شعر أحمد سويلم، د. عزة جدوع، مكتبة الرشد، الرياض، ط٢، ١٤٢٩هـ، ص: ٥٩.

(٤) ينظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١٠، ١٩٩٤، ص: ٣٢٤- ٣٢٥.

وقد اختار الجوهرجي في قصائد شعره العمودي لقوافيه أيسرَ الحروفِ وأعذبَها، اختار من حروف المعجم خمسة عشر حرفاً شكَّل عليها مضامينَه الوجدانية المختلفة، كما هو موضح في الجدول التالي:

مسلسل	حرف الروي	القصائد	النسبة
١	النون	٢٠	١٤,٩٢ ٪
٢	الميم	١٩	١٤,١٧ ٪
٣	اللام	١٩	١٤,١٧ ٪
٤	الراء	١٦	١١,٩٤ ٪
٥	الباء	١٤	١٠,٤٤ ٪
٦	القاف	٩	٦,٧١ ٪
٧	الهمزة	٧	٥,٢٢ ٪
٨	الهاء	٧	٥,٢٢ ٪
٩	الدال	٦	٤,٤٧ ٪
١٠	العين	٤	٢,٩٨ ٪
١١	التاء	٣	٢,٢٣ ٪
١٢	الفاء	٣	٢,٢٣ ٪
١٣	الكاف	٣	٢,٢٣ ٪
١٤	الحاء	٢	١,٤٩ ٪
١٥	السين	٢	١,٤٩ ٪
المجموع		١٣٤	١٠٠

وقصائد الجوهرجي متعدِّدة التفعيلات، استعمل قافية الراء مرتين، وكذلك استعمل قافية الفاء مرتين، والقصيدة المرسلة ليست على قافية معيَّنة(١).

(١) القصائد ذات المقاطع الرباعية أو الخماسية أو غيرها من القوالب، اعتمدت على روي القفل إن كان القالب يعتمده، أمَّا إن استقلَّت أبيات كل مقطع برويٍّ موحَّد، اعتمدت فيها على الروي المتكرر في أكثر من مقطع، وإذا لم يتكرَّر حرفٌ بعينه اعتمد على رويِّ البيت الأول.

و"هناك حروف تصلح للروي فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم، سهلة المنال، وبخاصَّة إذا كانت القافية مطلقة، من ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين واللام، بخلاف نحو التاء والثاء والذال والشين والضاد والغين؛ فإنها ثقيلة غريبة الكلمات، فكان اختيار الرَّويِّ من مقاييس الشعر الدقيقة ولا يخالف الجميلَ المألوف إلَّا سقيمُ الذَّوْق، أو متصنِّعٌ"(١).

وإذا نظرنا إلى تصنيف النقَّاد والباحثين إلى مستويات حروف الرويِّ من جهة كثرة الاستعمال وقِلَّتِه، ومن جهة يُسر الحروف وعُسرها، فقد وُفِّقَ الجوهرجي في انتقاء واختيار الرَّوي الشائع واليسير، واجتناب القليل النادر.

ولعلَّنا نلاحظ أحيانًا عند قراءة عدَّةِ قصائد لشعرٍ معيَّن من بحرٍ واحد، وتحمل نفس الموضوع أنَّ قافية قصيدة معيَّنة قد تفضلها على بقية القصائد؛ وهذا لأنَّ الشاعر أبدعَ في اختيار قافيةٍ سَلِسة عذبة، حملت معنى القصيدة وقدَّمَته بنغمٍ طَرِبَتْ له الأسماع.

وحروف الرويِّ في أحد التصنيفات تجيء في أربعة مستويات؛ الأول منها حروف روي كثيرة الورود، وهي: الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال، وفي المستوى الثاني حروف روي متوسطة الشيوع، وهي: التاء، والسين، والقاف، والكاف، والهمزة، والعين، والحاء، والفاء، والياء، والجيم، وفي الثالث حروف قليلة الشيوع، وهي: الضاد، والطاء، والهاء؛ أما المستوى الرابع؛ ففيه حروف روي نادرة الاستعمال، وهي الواو، والذال، والثاء، والغين، والخاء، والشين(٢).

وملاحَظ من الإحصائيَّة، أنَّ أول خمسة حروف (النون- اللام- الميم- الراء- الباء)، التي تشكِّل ما مقدارُه (٦٥,١٨ ٪) من مجموع حروفه، هي ذاتها الحروف كثيرة الورود كما سبق، وهي التي قرَّر الكثيرُ من النقَّاد أنها الأكثر شيوعًا وانتشارًا، بالإضافة إلى حرف الدال الذي جاء في المرتبة التاسعة من بين الحروف

---

(١) أصول النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: ٣٢٥- ٣٢٦.

(٢) ينظر: موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص: ٢٤٨.

التي استخدمها الجوهرجي.

ولم يستخدم القوافي النادرة الاستعمال مطلقًا، فيما استخدم روي الهاء في سبعقصائد، وهو الحرف الوحيد الذي استخدمه من الروي القليل الشيوع، وبقية الحروف كانت من الروي المتوسط الشيوع.

❖ **أشكال القافية:**

كان الشعر العربي يهتمُّ بوحدة الوزن والقافية، أو اعتاد الشعراء على هذا النمط وساروا عليه حتى العصر الحديث، ثم بدأ الشعراء في التنويع بالأوزان والقوافي في القصيدة الواحدة.

أمَّا أشكال القافية التي عزف على أوتارها محمد جوهرجي في تجربته الوجدانية، فمنها القافية الموحدة التي يلتزم فيها الشاعر رويًّا واحدًا في جميع قوافي الأسطر، وهذا النوع من التَّقفِيَةِ شَغَلَ مساحةً واسعة من شعره، حيث جاء بنسبة كبيرة تجاوزت ٨١,٤٨ ٪ ونسبة قليلة جاءت على قوافٍ متعدِّدة في القصيدة الواحدة، وهذا التنوع كان موجودًا فقط في خمس وعشرون قصيدة من القصائد المائة والأربع والثلاثين العمودية.

قصيدة "الحلم الأخضر"(١) التي جاءت على بحر المتقارب، نموذج للقصيدة متَّحدةِ الوزن والقافية، يقول فيها:

تَمَنَّيْتُ حُلْمًا بِأَنِّي أكُونْ ... طَبِيبًا عَلِيمًا بِسِرِّ العُيُونْ

وَنَايًا رَقِيقًا يُثِيرُ الشَّجَا ... وَيَشْدُو بِهَمْسٍ نَدِيٍّ حَنُونْ

وَعَنْدَلَ أَيْكٍ يُغَنِّي الهَوَى ... وَيَسْكُبُ لحْنًا شَجِيًّا فَتُونْ

وَنِسْمَةَ صُبْحٍ شَذِيٍّ النَّدَى ... تَمُرُّ كَمَا الطَّيْفِ للمُتْعَبِينْ

وَهَالَةَ ضَوْءٍ تُنِيرُ الدُّجَى ... وَتُفْضِي السُّكُونَ على المُجْتَلِينْ

(١) ١/ ١٧٥.

وتنثـــرُ عبـــرَ شـــواطي الـــمُنى أكاليـــلَ زهـــرٍ وعِطـــرًا ثمـــينْ
وتُحْيـــي المَسَـــاءَ إذا مـــا وَنَـــى بِهَمْـــسِ الصَّـــبَابَةِ لِلْمُبْتَلِـــينْ
فَـــإنِّي تَعَلَّمْـــتُ رَسْـــمَ الهَـــوَى بِرِيشَـــةِ حُـــبٍّ لِقَلْـــبٍ حَـــزِينْ
تَمَنَّيْـــتُ حُلْمًـــا بِـــأنِّي أكُـــونْ هَـــزَارًا يُغَـــرِّدُ فَـــوْقَ الغُصُـــونْ
يُشِـــيعُ الوِئَـــامَ لِكُـــلِّ المَـــلا وَيَحْلُـــمُ أنَّ الحَيَـــاةَ سُـــكُونْ
وَنَفْحًـــا مِـــنَ الطِّيـــبِ لِلْمُجْتلـــى يَفُـــوحُ بِـــرُغْمِ هُمُـــومِ السِّـــنينْ

❖ **تنويع القوافي:**

إذا كان محمد جوهرجي قد التزم في الغالبية العظمى من قصائده شكلَ القافية الموحَّدة، والذي صاغ عليه تجربته الوجدانية، سواءٌ كان في الشـعر التقليـدي أو الشعر الحر، هذا الاتحاد الذي كان له دورٌ إيقاعيٌّ بارزٌ في تشكيل البناء الشعري، وخَلَقَ ترابطًا ووحدة بين مكوِّنات النص وأجزائه، إلَّا أنه لم يَكتفِ بهذا الشكل ولـم يعتمد عليه في صياغة تجاربه، بل وظَّف شكلًا آخَرَ يعتمد على تنويع القوافي فـي القصيدة الواحدة، هذا التنويع لم يحتلَّ -كما قلنا سابقًا- إلَّا مساحةً بسيطة من شعره الوجداني؛ إذ جاءت على هذا الشكل خمس وعشرون قصيدة، هذا التنويع ربما "جاء استجابةً لرغبة الانعتاق من نظام القافية الموحدة"(١)، وأَسْهَمَ في منح الشاعر حريَّةً في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره، وأَثْرَى قوافيه حيويَّةً وتجديدًا وبُعدًا عن الرَّتابة والملل، وخلقت موسيقى متنوعَّةً تَطْرَبُ لها النفس.

ومن أشكال تنويع القوافي في الشكل التقليدي، ما جـاء منهـا علـى نظـام الثلاثيَّات؛ كقصيدة "الرسم على الضباب"(٢)، والتي يقول فيها:

حنينًـــا نجـــدِّدُ عهـــدَ الشـــبابْ وفيضًا مـــن الحُلْـــمِ عـــزَّ وطـــابْ

(١) **شعر المرأة السعودية المعاصر، مرجع سابق، ص: ٥٨٦.**
(٢) ٢/ ١٢٦٧.

ونرسُـــمُ فـــوقَ جـــدارِ الســـحابْ قصـــيدةَ حـــبٍّ بعطـــرٍ مـــذابْ
ونحلُـــمُ أنَّ الـــدُّنا مِعطَـــفٌ وشـــالُ حريـــرٍ بلـــونِ الخِضـــابْ

هذه الأبيات الثلاثة الأولى التي ابتدأ بها قصيدته، انتهت بقافية الباء الساكنة، فتأتي بعدها الأبيات الثلاثة التالية تحمل قافيةً مختلفة فيقول:

تعـــالَيْ إلـــى فُســـحَةٍ فـــي الرَّبيـــعْ تَضُـــوعُ بعطـــرِ لِقانـــا الوديـــعْ
وتعـــزفُ أحلـــى أغـــاني الحيـــاة بجيتـــارِ همـــسٍ حَنـــونٍ ولـــوعْ
يـــنغِّمُ فـــي الخفـــقِ لحـــنَ الهـــوى ويُسْـــرِجُ لِلَّيْـــلِ كـــلَّ الشُّـــموعْ

كما نرى، فهذه الأبيات الثلاثة حملت لنا قافيةً جديدة، وهـي قافيـة العـين الساكنة، ونلاحظ في المقطعَين الأول والثاني وجودَ التَّصريع، وفي المقطع الثالـث منها يقول:

تعـــالَيْ ولا تَيْأَســـي فالـــدُّنا ربيـــعٌ جميـــلٌ وروضٌ وطـــلْ
فشَـــدْوُ الطُّيـــورِ علـــى أَيْكِهَـــا يُجـــدِّدُ فـــي الـــنَّفْسِ حُلْـــوَ الأَمَـــلْ
ويُـــوحي بِـــأَنَّ الحيـــاةَ وِصـــالْ ونَسْـــمَةُ صُـــبْحٍ تُزيـــلُ المَلَـــلْ

جاءت القافية في هذا المقطع على حرف اللَّام، وهكذا في كـل القصـيدة، والتـي حملت سبعة مقاطع، كلُّ مقطعٍ منها مكوَّن من ثلاثة أبيات تحمل قافيةً واحدة، تختلف من مقطعٍ لآخر.

هذا التنويع في القافية حمل تجربةَ الشاعر، فكـلُّ مقطـعٍ بقافيتـه احتـوى انفعالات الشاعر وعبَّرَ عنها، وأَبعد عن جوِّ القصيدةِ الرَّتابةَ والـمَلل، خصوصًـا وأنها تحمل خيالات الشاعر التي يرغب أن يعيشها مع محبوبتـه، ولأن المشـاعر تميل للهدوء؛ فإن الشاعر فضَّل إبعادَ الملل باختيار قافيةٍ جديدة لكل مقطع، كما أنَّ هذا التنويع أعطى الشاعر حريَّةً في التعبير عن أحاسيسـه دون أن يقطـع هـذه الأحاسيسَ البحثُ عن قافيةٍ مناسبة؛ بل جاء بقافية جديدة، كما أنَّ هذا التنويع فـي

القافية أعطى للقصيدة أجواء موسيقيَّةً متنوعة.

وكان للمزدوجات حضورٌ لا بأسَ به في قوافيه المتنوِّعة، ومن ذلك قصيدة "سنابل الأحلام"(١)، من بحر المتقارب، يقول فيها:

لأنَّ لِقانا غداً مستحيلْ ... أعيشُ معاناةَ ليلٍ طويلْ

وفي النفس عندي سؤالٌ يدورْ ... لماذا انتهينا؟ وفِيمَ نَسيرْ؟

سنابلُ.. أحلامها لا تموتْ ... ستُنبت للروض كَرْزًا وتوتْ

إذا جَنَّ ليلٌ.. وسَجَّ غمامْ ... وأَغْفَتْ على الغصن زُغْبُ الحمامْ

سأبعث للطير بَوْحَ الهوى ... وحِفْنَةَ شوقٍ رماها النَّوى

وأمضي أسيرُ على ذِكرِها ... أعانق حُلمًا شذا عطرِها

وفي مقلتيَّ بقايا أملْ ... ورنَّةُ خَفْقٍ لِحُبٍّ رحلْ

أودع فيه عبيرَ الشبابْ ... ودمعةَ حزنٍ لقلبٍ مُذابْ

وأحلم أنِّي سفحتُ الدموعْ ... وأسرجتُ لَيلِ كُلَّ الشُّموعْ

فهذه القصيدة تكونت من تسعة أبيات، جاء كل بيتٍ برويٍّ مختلِف عن الأبيات الأخرى (ل. ر. ت. م. ي. ه. ل. ب. ع)، هذا النوع من القصائد -كما قلنا سابقًا- كان له حضوره في القصائد الوجدانية للجوهرجي، هذا التنوع في القصيدة جعل لها موسيقى لذيذة، وتغييرًا عن نمط القافية المتَّحدة.

هذان نموذجان لتنوُّع القافية في قصائد الجوهرجي الوجدانية، التي حملتها مجموعته الكاملة، كما أنه نظم على الرباعيات والخماسيات والسداسيات.

❖ **التوزيع الكتابي لشعر البيت:**

من الملاحظ على الجوهرجي كتابته بعض قصائده ذات الشكل التقليدي

---

(١) ١/ ٥٩١.

بطريقة السطر والجمل على الشكل التفعيلي، أي أنه قام بالتوزيع الكتابي لشعر البيت بطريقة معنوية لا بطريقة عروضية، وذلك بأكثر من شكل وطريقة، ومثال ذلك: قصيدة "الأرض ترفضنا"(١) من مجزوء الكامل، والتي يقول فيها:

انهـــــض أخـــــي فـــــالحقُّ يـــــأبى
أن يـــــــــــوافي المحبطـــــــــــينْ
انهـــــض وخـــــلِّ اليـــــأس عنـــــك
ولا تَلِـــــــــــنْ للمعتـــــــــــدين ْ
انهـــــض فـــــإن الشـــــمس تمنـــــعُ
نورهـــــــــــا للنـــــــــــائمين
و(الله) مـــــــا خلـــــــق الأنـــــــام
إلـــــــى التخـــــــاذل يســـــــتكينْ
الحـــــق نـــــورٌ فـــــي الشّـــــغاف وفـــــي
الفـــــــــؤاد وفـــــــــي العيـــــــــونْ
انهـــــــــــض أخـــــــــــي
مـــــــــا عـــــــــاش يومًـــــــــا
قـــــــانطٌ مستســـــــلمٌ للمســـــــتهين
انهـــــض وحـــــاك الطيـــــر فـــــي شـــــدوِ
الغنـــــــــاء.. علـــــــــى الغصـــــــــونْ
وتأمـــــل المـــــوج المعربـــــد فـــــي الشـــــواطئ

(١) ٢/ ١١٢٥.

مـــــــــــــــن ســـــــــــــــنين

اصـــــــغ لصـــــــوت البلبـــــــل الغريـــــــد

يشـــــــــــــــدو بـــــــــــــــالحنين

والجـــــــــدولِ المنســـــــــابِ يجـــــــــري

حالمًـــــــــا فـــــــــوق الحـــــــــزونْ

لا تكـــــــتم الإحســـــــاسَ فـــــــي جنبيـــــــك

خـــــــــــــــوف المـــــــــــــــوجلين

الحـــــــق يصـــــــدعُ نـــــــورُه عَبْـــــــرَ

الجبـــــــــاه وفـــــــــي الـــــــــوَتِين

ويمكن إعادة كتابة الأسطر والجمل الشعرية السابقة على الشـكل التقليـدي بنظامه العروضي والقافوي المحدَّد هكذا:

١ - انهـــض أخـــي فـــالحقُّ يـــــــأبى أن يـــــوافـــــي المحـــبطـــــين

٢ - انهـــض وخَـــلِّ اليـــأسَ عنكـــ ولا تَـــبِـــــنْ للمعتـــــدين

٣ - انهـــض فـــإن الشـــمس تمـــنع نـــــورها لـــلـــنـــائـــمـــين

٤ - و(الله) مـــا خلـــق الأنـــام إلى التـــخـــاذل يـــستـــكـــين

٥ - الحـــق نـــورٌ في الشـــغاف وفـــي الفـــؤاد وفي العيـــــون

٦ - انهـــض أخـــي مـــا عـــاش يومًـــا قـــانطٌ مستســـلمٌ للمســـتهين

٧ - انهـــض وحـــاكِ الـــطيرَ في شَـــدْوِ الغنـــاء.. علـــى الغـــصون

٨ - وتـأمـــل المـــوج المعـــربد فـــي الشـــواطئ مـــن ســـنـــين

٩ - اصـــغ لصـــوت البـــلبل الـــ غِرِّيـــد يشـــدو بالحنـــين

١٠ - والجـــــدول المنســـــاب يجـــــري حـالـمـــــــاً فـــــوق الحـــــزون

١١ - لا تكـــــــتم الإحســـــــاس في جنبيـــــك خـــــوف المـــــوجلـــــين

١٢ - الحـــــــق يصـــــــدع نـــــورُه عـــبر الجـــــــباه وفي الوتيـــــــن

وفي قصيدة "يا قلب من تهوى غدا؟ "(١) يحافظ على الشطر الأول بشـكله المعتاد، ويغير من الشطر الثاني فيقول فيها:

يـــــا قلـــــب مـــــن تهـــــوى غـــــدا؟

ومـــــــــن تُـــــــــراهُ إليـــــــــكَ

قـــــــــــــــــــــــــــــــــادم؟

وبمـــــــــــن تهـــــــــيمُ صـــــــــبابةً؟

فـــــــــــــــــالجوُّ جَيَّـــــــــــــــــاشٌ

وحـــــــــــــــــــــــــــــالم!

هـــــــل تخشـــــــينَّ مـــــــن اللَّهيـــــــبِ

إذا اســـــــــــــــــــــــــــتقَرَّ؟

ألا تُقـــــــــــــــــــــــــــاومْ؟؟

فـــــــالعُمْرُ مـــــــا زَالَـــــــتْ فَواضِـــــــلُهُ

رُوَاءً

كالغَمَـــــــــــــــــــــــــــائِمْ!

وإذا أردنا أن نكتبها على الشكل المعتاد للشعر العمودي فستكون كالتالي:

يـــــا قلـــــبُ مـــــنْ تهـــــوى غـــــدًا؟ ومـــــن تُـــــراهُ إليـــــك قـــــادمْ؟

(١) ٢/ ١٠٧١.

وبمـــــنْ تهـــــيمُ صبابـــــــــةً؟ فـــــالجوُّ جَيَّـــــاشٌ وَحَـــــالِمْ!

هـــلْ تَخْشَـــــينَّ مـــن اللهـــــــيبِ إذا اســـــــتقرَّ؟ ألا تُقـــــاوِمْ؟!

فـــــالعُمرُ مـــا زالـــتْ فَوَاضِلُـــــــهُ رُوَاءً كالغَمَـــــــــــــــائِمْ!

ويبدو واضحًا مما سبق، أنَّ ظاهرة التوزيـع الكتـابي فـي شـعر محمـد الجوهرجي –وإن لم يكثر منها– محاولة يلجأ من خلالها الشاعر إلى تشكيل بنائـه الشعري، وتوزيع جُـمَلِه، والتصرف في تراكيبه بما يتوافق ودفقاته الشعرية.

❖ **اتحاد القافية في الشكل التفعيلي:**

ظهرت القافية الموحدة في الشكل التفعيلي في أربع قصائد من أصل خمس، ونختار من بين هذه القصائد قصيدته "من ألف عام"(١)، حيث تكون القصيدة مـن أحدَ عَشِرَ مقطعًا، حمل كلُّ مقطعٍ منها قافيةً موحَّدة بين الأسطر الشعرية، واتَّفقـت نهايات المقاطع على رَوِيِّ الفاء المطلقة، وقد اتَّـحدت القافية بين جُـمَلِها اتِّحـادًا رَبَطَ بين أجزائها برباط محكَمٍ منسجم، فمهما يكن طول الجملة أو قِصَـرُها، فهـو يطلق الحرية لتركيبه في توزيع عباراته وجُـمَلِه عبرَ الأسطر بما تستدعيه تجربتُه الشعرية، فيقول فيها:

لِنديَّـــــــــــــــة.. الهمـــــــــــــــس..

وفـــــــــــــــــــــــــــــــا!

رســـــــمتُ ذِكـــــــرى.. ألـــــــفِ عـــــــامْ

فراشـــــــــة.. مثـــــــل.. الغمـــــــامْ

تختـــــــالُ فـــــــي رهـــــــفِ القَـــــــوَامْ

نفحًـــــــا.. وطِيبًـــــــا.. واحتشـــــــامْ

(١) ١/ ٤٢٧.

وتفـــــــــــــــــيضُ حِسًّـــــــــــــــــــا

مُرهفًـــا!

كمَحـــــــــــــارَة الشَّـــــــــــطِّ العَميـــــــــــقْ

وجُمانـــــــــــــةِ الحُلُـــــــــــــمِ الرقيـــــــــــقْ

شـــــــــــفَّافةً مِثـــــــــــلَ العقيـــــــــــقْ

مـــــــــن نفـــــــــحِ ثَغْـــــــــرِك والرحيـــــــــقْ

أمســـــــــــــــــيتُ.. صَـــــــــــــــبًّا

مُـــدْنَفَا

الـــــــــرَّوضُ فـــــــــاضَ بـــــــــه الهَنَـــــــــا

غنَّـــــــــــتْ بلابلُـــــــــــهُ.. لَنَـــــــــــا!

يـــــــــا همْسَـــــــــةً فـــــــــي ليْلنَـــــــــا

جَـــــــــذلى كشـــــــــلالِ الســـــــــنا

تختـــــــــــــــــــالُ حُلمًـــــــــــــــــــا

مُلْهَفَـــا

مـــــــــن حَـــــــــرِّ نَبْضِـــــــــكِ لـــــــــم أَزَلْ

أرعـــــــــــى هُيامًـــــــــــا.. مُشْـــــــــــتَعَلْ

أَسْـــــــــــتَعْذِبُ الـــــــــــذكرى أمـــــــــــلْ

شِـــــــــــعْرًا.. ورســـــــــــمًا لِلمُقَـــــــــــلْ

وأهـــــــــــــــــيمُ.. شـــــــــــــــــوقًا

مُتْرَفَـــــــــــــــــــــــــــــا..!

......

نلاحظ أنَّ الجملة الشعرية الأولى، حملت رويَّ الفاء، والــذي ختمــت بــه المقاطع السابقة.. وهذا أعطى للقصيدة جرسًا موسيقيًّا مميزًا، وكذلك كــلُّ مقطــعٍ حمل رويًّا محدَّدًا يختلف عن الروي في المقاطع الأخرى.

ومثلها قصيدة "عصر الاجتياح"(١)، والتي يقول فيها:

البحْرُ خَصْمِي وأنا في لُجِّــهِ.. فــي غُرْبَــةٍ مُكْرِبَــةٍ
وعُزْلَـــةٍ مُفْزِعَـــةٍ – مُوحِشَـــةٍ ألـــتهِمُ المَحَـــارْ

الشَّــطُّ والأمــواجُ حــولي رُكَّــضٌ– كَغَضْــبَةِ
المَسَـــــــاءِ والأَنْـــــــواءِ فـــــــي

مَظَلَّتــي نَسَــجْتُهَا مِــنْ غَيْمَــةٍ مِــنْ دِيمَــةٍ
مُظْلِمَــةٍ مُعْتِمَــةٍ مُجْدِبَــةٍ شَــحِيحَةِ الأمطـــارْ

تَعَمَّقَــــتْ وَحْشَــــتُنا– تَخَثَّـــرَتْ لَفْحَتُنَـــا
في صِدْقِنَا فــي نَبْضِــنَا– فــي بَوْحِنــا فــي طَفْحِنَــا
كَـــــــــــــــــــــــــــــ

......

وهكذا ينتهي كلُّ مقطع في القصيدة بقافيةٍ موحَّدة، وهي قافية الراء الساكنة.

(١) ٢/ ٩٧٥.

ولعلَّنا نكتفي بهذا القَدْرِ فيما يخصُّ الإيقاعَ الخارجيَّ ومحورَيْه؛ الوزن والقافية، وما اشتمَلا عليه من مواضيع وجوانب، أرجو أن أكون قد وفقت في الكشف عن بعض مكنونات شعره من هذه الناحية، وأَبَنْتُ منها ما استطعت إبانته، والأسباب التي دَعَتْ لإيراده.

المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي

تناولنا في المبحث الثاني الإيقاع الخارجي بشِقَّيْه (الوزن- القافية)، وتكلَّمنا فيه عن أهميتهما في إحداث التأثير على المتلقِّي، وأوردنا كيف تضافَرَا في إظهار قيمةٍ فنيَّة لشعر الجوهرجي، حيث مثَّل عنصرًا هامًّا من عناصر التشكيل الفني في شعره، ساهَمَ في نَقْلِ تجربتِه نقلًا حيًّا صادقًا مؤثرًا.

ومع قيمة الإيقاع الخارجي؛ كونه نالَ اهتمامًا بارزًا من الشاعر، إلَّا أنَّه لا يمكن تجاهل القيمة الفنيَّة الكبيرة والتأثيرات التي يُحدثها الإيقاع الداخلي ببِنْيَتِه الصوتيَّة الناتجة عن توافق التنظيمات اللغوية والصوتية والتركيبية، بل إنَّه في كثيرٍ من الأحيان أصبح أقوى تأثيرًا من الإيقاع الخارجي؛ لما فيه من إمكاناتٍ نغميَّة، وتأثيراتٍ نفسيَّةٍ عميقة الدلالة.

فالإطار الخارجي للنصوص الشعرية المحدَّد بالوزن والقافية، يتفاعل موسيقيًّا مع الإطار الداخلي؛ ليَمْنَحَنا قطعةً موسيقيَّةً فائقة الجمال بديعة الوصف؛ ليجد المتلقِّي نفسَه قد انْصَهَرَ مع النصِّ، وتأثَّرَ بتجربة الشاعر.

ونحاول في هذا المبحث أن نتناول الظواهر الصوتيَّة واللُّغوية التي شكَّلت الإيقاع في شعر الجوهرجي؛ لنتبين كيف استطاع الشاعر أن يُكسِبَ هذه الإمكاناتِ قيمةً دلاليَّة وموسيقيَّة أسهمت مع العناصر الأخرى في قوام النص الشعري.

ومِن أهمِّ مَواطن الإيقاع الدَّاخلي، والتي تحمل دلالاتٍ عميقةً أراد الشاعر إيصالَها، ما يلي:

المطلب الأول: بِنْيَة التكرار:

التكرار ظاهرة لُغوية معروفة في الشعر منذ الجاهلية، وتناولَه النُّقادُ العرب القدماء بالدِّراسة المبدئيَّة، إلَّا أنَّنا نرى أنه قد بدأ يأخذ منحى جديدًا في الشعر الحديث، وأصبح يمثِّلُ قيمةً فنيَّة أسلوبية مهمَّة؛ مما جعله يأخذ حيزًا كبيرًا من اهتمام النُّقاد في العصر الحديث.

والتكرار في حقيقته إلحاحٌ على جهة مهمَّة في العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثرَ من عنايته بسواها، وهو يسلِّطُ الضوءَ على نقطةٍ حسَّاسة فيها، ويكشف عن اهتمام المتكلِّم بها، وهو ذو دلالةٍ نفسيَّة قيِّمة تُفيد الناقدَ الأدبي الذي يدرس الأثرَ ويحلِّلُ نفسيَّةَ كاتبِه(١).

والتكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدِّيَ في القصيدة دورًا تعبيريًّا مهمًّا؛ فتكرارُ لفظةٍ ما، أو عبارةٍ ما، يوحي بشكلٍ أولي بسيطرة هذا العنصر المكرَّر وإلحاحه على تفكير الشاعر، أو شعوره أو لاشعورِه، ومن ثَمَّ فهو لا يَفْتَأُ يظهر في أفق رؤياه بين وقتٍ وآخَر(٢).

والتكرار من البِنى الَّتي يلجأ إليها الشاعر لإيصال معنى في نفسه، يريد إظهاره للمتلقِّي عن طريق التكرار.

ولكي يكون للتكرار أهميةٌ في النَّصِّ، لا بد أن يؤدِّيَ دورًا مهمًّا، وألَّا يكون وجودُه اعتباطيًّا أو زائدًا دون معنى، فلا بد من وجود معنى يضيفه للقصيدة، وأن يكون وثيقَ الصِّلةِ بالمعنى العام للقصيدة، فالإلحاح على لفظةٍ أو جملة أو صوت في القصيدة، يشدُّ انتباهَ القارئ إلى أهمية المكرَّر.

ومن أهم شروط نجاح التكرار التي حدَّدها النُّقَّاد، ما أشارت إليه نازك الملائكة، أو حدَّدَتْه بشرطين رئيسيين، هما: أن يكون اللَّفظ المكرَّر متينَ الارتباطِ بالسِّياق، وأن يلقى ما بعد اللفظ المكرَّر عناية الشاعر الكاملة(٣).

واختلف النقَّاد والباحثون في تحديد صُوَرِ وأشكال التكرار، وفي هذا الجزء من المبحث سنتطرَّق إلى بعض صور التكرار، والتي وجدنا أنها الأكثرُ شيوعًا في الشعر الوجداني للجوهرجي.

---

(١) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين،ط٥، بيروت، ص: ٢٧٦.

(٢) ينظر: د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة،مكتبة الآداب،ط٤،القاهرة،٢٠٠٢م، ص: ٥٨- ٥٩.

(٣) ينظر: قضايا الشعر المعاصر،مرجع سابق، ص: ٢٦٦- ٢٨٠.

١) تكرار الصوت:

تمتاز بعض القصائد عند الجوهرجي بتكرارها لبعض الأصوات، ومن ذلك قصيدة "أنَّات حائرة"(١):

طال انتظاري يا حبيبي ساعةً ... حيرى.. أفكر.. في البعاد البـاكرِ

وجلست أرقب كل طارقة عَنَتْ ... فلعلَّها شبحُ الحبيبِ الهاجرِ

وأُحسُّ سمعي قد تشنَّفَ كلَّ ما ... في الأفق يدنو طيفُ ظلٍّ عابرِ

ويكاد قلبي إثْرَ كلِّ شُعاعةٍ ... يسْمو إلى الأجواء.. رفق نواظري

فلعلَّني أَحظى بطَيْفِك خلسةً ... إنَّ الجَوَى أَضْنَى وهَدَّ مشاعري

ليلٌ من السُّلوانِ عِشْتُ سُهادَهُ ... بين الأَسَى المُضني وبين سرائري

.....

من خلال الأبيات السابقة، نلاحظ كيف كان لصوت السِّين حضورٌ لا بأسَ به، والسين من الأصوات الهامسة، والشاعر ربما أراد أن يشكو في هذه القصيدة ما أصابه بعد فراق محبوبته، ونلاحظ في البيت السادس من القصيدة والأخير هنا تكرارَ صوتِ السِّين أربعَ مرَّات؛ ليدلِّلَ الشاعر فيها على ضَعفِه ومسكنته بعد هذا الفراق، وأنه في حالٍ يُرثى لها، وهذا التكرار يدل على الحزن والضعف والانكسار، وفيه إيحاءٌ لا حَدَّ له بنُضُوب آماله وعِظَم مُصابه.

٢) تكرار الحرف:

من أنواع التكرار الحاضر في كثيرٍ من قصائد جوهرجي الوجدانيَّة، تكرار حروف المعاني، ومن ذلك تكرار (حرف الاستفهام هل)، وتكرار (أَمْ) في قصيدة "هزار متيَّم محزون"(٢):

---

(١) ٢/ ٧٦١.

(٢)٢/ ١١١٣.

هـــل أنـــتَ مثلـــي يـــا هَـــزَارُ متـــيَّمٌ؟ تشـــكو حِـــرَارَ الْبَـــوْحِ كالإصـــلاءِ
هـــل ســـاوَرَتْكَ نَكِيسَـــةٌ محمومـــةٌ فغـــدوتَ لا تَقْـــوَى علـــى الإفضـــاءِ
أم ظبيـــةٌ عَنَّـــتْ إليـــك فلـــم تُبِـــنْ عـــن شـــوقِكَ المـــدفونِ في الأحشـــاءِ
أم أنَّـــها الـــدنيا أناخـــت بالَّـــذي في خافِقَيْـــكَ ومـــا بـــدا للرَّائـــي
مـــا عُـــدْتَ تَشْـــدُو في الرِّيـــاض بغِنْـــوَةٍ تَسْـــخُو بلحـــنٍ حالـــمِ الإرواءِ
فبَـــدَتْ حياتُـــكَ وكســـةً لا يُـــجتنى منهـــا ســـوى الإحبـــاطِ والإخـــذاءِ
هـــل بِـــتَّ تشـــكو مـــن حيـــاةٍ عِشْـــتَها مـــا بـــين صَـــفْوِ العَـــيْشِ والنَّعمـــاءِ
فتبـــدَّلتْ في لحظـــةٍ عـــن سَيْـــرها وطَغَـــتْ عليهـــا وَصْـــمَةُ الإجفـــاءِ
أم كنـــتَ تشـــكو مـــن فـــراق أليفـــةٍ كانـــت بنَـــيْطِ القلـــبِ كالإحمـــاءِ

في هذه الأبيات كرَّر الشاعر (هل الاستفهامية)، وبعد كل بيتٍ فيه (هل) يُتبعه ببيتٍ فيه (أم)، وفي مخاطبته للهَزَار(١) يخاطبه وهو متعجِّب من حاله، فلعلَّه يسمع في صوته العَذْبِ نغمة حزينة تُذكِّره بحاله؛ فالاستفهامُ هنا تعجبـــيٌّ، وفـــي التكرار تعجبٌ وإقرار لحالته هو، التي أسقطها على حالة الهزار؛ فمن المعلـــوم أنَّ البوح والإفضاء والشكوى، صفاتٌ بشريَّة خلعها الشاعر على الهزار؛ للدلالة على حالته، وإقرارها للمتلقِّي حتى يَشعر به.

كذلك في قصيدته "قصيدة ليست للنشر، مع شـــاعر جـــاهلي.. فـــي القـــرن العشرين.. "(٢):

لا "كَـــدْلَكٌ "عنـــدي ولا "رُوس" الغنـــى كلَّـــا.. ولا "بِنْـــزٌ" مـــن الســـرقاتِ!

(١) وهو العندليب؛ طائر صغير الجثة، سريع الحركة، حسن الصوت.
(٢) ٢/٧٢١.

فقطيـــعُ بَهْـــمٍ(١) كنْزَتِـــي ونُوَيْقَـــةٌ أســـلو بهـــا همِّـــي.. مِـــن الوَيْلَـــاتِ

القصيدة في مجملها تتكلَّم عن شاعرٍ جاهليٍّ عاصَـرَ حياتَنـا فـي القـرن العشرين، أُغرِمَ بفتاة حتى النخاع ثم هجرتْه وتركته فريسةَ الأحلام، ويتناول فيهـا زَيْفَ الحياة العصرية على الفتيات؛ فمحبوبتُه تركته لأنه لا يهتم بالمظاهر، كما أنه لا يملك وسيلةَ نقل حديثة؛ وهذا ما جعله يكرر لها "لا" في البيـت الواحـد ثـلاثَ مرَّات، وعزَّزها بـ (كلَّا)؛ ليُدَلِّلَ على أنَّ الحياة العصرية والمظاهر، قد أثَّرت في رغبة محبوبته فيه، فينفي وجود شيء من هذه السيارات عنده ويفتخر بغَنَمِه ونُوقه. وتكرارُ "لا" إمعانٌ في النفي؛ للتوكيد القاطع، أو للدلالة على أن عدم وجـود هـذه السيارات، هو سبب هَجْرِ محبوبته له.

٣) تكرار كلمة:

يلجأ الشاعر لتكرار كلمة معيَّنة؛ للدلالة على أمرٍ في نفسـه يريـد إيصـاله للمتلقِّي، وهذه الدلالة غالبًا تكون مرتبطة بسياق القصيدة، وذلك نحو تكرار كلمـة في بداية الشطر في أبيات متفرقة، كما في قصيدة "حديث العيون"(٢)، يقول فيها:

"خَلِيلِـــيَّ" مَـــا شَـــأْنُ الشَّـــجِيِّ بِأَرْضِـــكُمْ وَقَـــدْ أَشْـــرَفَتْ أحْلَامُـــهُ أَنْ تُحَطَّمَـــا

ويقول في بيتٍ آخر من نفس القصيدة:

"خَلِيلِـــيَّ" هَـــلْ يَبْقَـــى مُحِـــبٌّ لِـــدَارِكُمْ؟ عَلَـــى كَمَـــدٍ يَحْسُـــو مَـــرَارًا لَبِئْسَـــمَا

وهذا التكرار أراد منه التنبيه ولَفْتَ الانتباه؛ فحالتُه ومشاعره الوجدانية التـي نثرها في القصيدة، إنما يريد من أحدٍ بعينه أن يَعِيَها، ولعله بهـذا التكـرارِ لِلَفْـظ "خليلي"، يريد الفوز بانتباه محبوبته.

---

(١) صغار الغنم.

(٢) ١/٥٢٣.

وقد كثُر عند الجوهرجي في قصائده الوجدانية، تكرارُ الأفعال، ومنها تكرار الفعل الماضي "كنت" في قصيدة "همس اللقاء؟! "(١)، وفيها يقول:

وكـــان حـــديثُكِ همـــسَ الـــمُقَلْ ونَفْحَـــةَ طِيـــبٍ وشَـــهْدًا وَطَـــلْ

وكنـــتِ كمـــا البـــدرِ يُضـــفي السَّـــنَا وكـــالرَّوض ينشـــرُ زَهْـــرًا وفُـــلْ

بِكـــلِّ اجْتِرائـــي عَبَـــرتُ المـــدى وأبحـــرتُ فيـــكِ وكُلِّـــي "أمـــلْ"

فكنـــتِ الصـــباحَ وكنـــتِ الـــمُنى يُزيـــلُ العَتَـــامَ ويُخْفـــي الوَجَـــلْ

كرَّر الفعل الماضي "كنتِ"؛ للدلالة على الذكريات القديمة التي يستحضـرها، فهو وإن أبدى حُبَّه إلَّا أنه مجروح من محبوبته، ويسـتذكرها بصـيغة الماضـي؛ للدلالة على عدم عودتها؛ لأنها سبب شقائه الحالي.

وقد يكون التكرار في شطرٍ واحد كما في قصيدة "شـبابة الـروض"(٢)؛ إذ كرَّر فيها فعلَ الأمر، فيقول في البيت الأول منها:

غَنِّـي علـى الْأَيْـكِ أو غَنِّـي علـى الكُثُـبِ سِـيَّانِ مـا فـاض لا يُجـدي لِمُكْتَـرِبِ

فهذا التكرار لكلمة (غني)، يدل على مَلَلِ الشاعر من محبوبته؛ فقـد ضـاق ذَرْعًا بدلالها وكثرةِ رحيلها عنه؛ فكرَّر الكلمة ليخبرها أن غناءها الذي كان يُشجيه لم يَعُدْ يَعنيه، ولم يعد يُطربه؛ لأن نفسه ممتلئة بالأحزان.

وقد يكون التكرار للكلمة كما في قصيدة "شيء من الإحباط"(٣)؛ فقد تكررت الكلمة نفسها في بداية أربعة أبيات، حيث يقول:

زِيـدِي فَفِـي نَفسـي بَقَايَـا الحَـبْطِ مِـنْ زَمَـنٍ قَـدِيمْ

زِيـدِي فـإنِّي قَـدْ أَلِفْـتُ المُـرَ مِـنْ خِـلٍّ حمـيمْ

---

(١) ١/٥٢٩.

(٢) ١/٩١.

(٣) ١/ ٥٦٧.

زِيـــدِي فَمَـــا أَخْشَـــى مِـــنَ الآلامِ في الجِسْـــمِ الكَلِـــيمْ

زِيـــدِي فَـــبَعْضُ السُّـــمِّ تِرْيَـــاقٌ وَمَصْـــلٌ لِلسَّـــقِيم

يكرر الشاعر هنا فعل الأمر "زيدي" في بداية أربعة أبيات متتالية؛ للدلالة على اليأس من الحياة، وأن ما تفعله الدنيا به قد اعتادت نفسه عليه، فلم يَعُدْ يؤلمه، فهو يطلب منها أن تزيد من إحباطه ومِن كل ما يؤلمه ويكدِّر عليه حياتَه.

وأيضًا؛ يحدث أن يكون التكرار للكلمة بداية كل مقطع، كما في قصيدة "الرسم على الضباب"(١)؛ إذ كرَّر الشاعر فعل الأمر "تعالي" في بداية كل مقطع، فيقول:

حنينًـــا نُـــجدِّد عهـــد الشـــبابْ وفيضًـــا مـــن الحلـــم عَـــزَّ وطـــابْ

ونرســـم فـــوق جـــدار الســـحابْ قصـــيدةَ حـــبٍّ بعطـــرٍ مُـــذابْ

ونحلـــم أنَّ الـــدُّنا مِعْطَـــفٌ وشـــالُ حريـــرٍ بلـــون الـــخِضابْ

تعـــالي إلى فُســـحةٍ في الرَّبيـــع تَضُـــوعُ بعطـــرِ لِقانـــا الوديـــعْ

وتعـــزفُ أحلـــى أغـــاني الحيـــاة بجيتـــارِ همـــسٍ حَنـــونٍ وَلُـــوعْ

يـــنغِّمُ في الـــخَفْقِ لحـــنَ الهـــوى ويُســـرِجُ لِلَّيْـــلِ كـــلَّ الشُّـــموعْ

تعـــالي ولا تَيْأَسِـــي فالـــدُّنا ربيـــعٌ جميـــلٌ وروضٌ وطـــلْ

فشَـــدْوُ الطيـــورِ علـــى أَيْكِهَـــا يجـــدِّدُ في الـــنَّفْسِ حُلْـــوَ الأَمَـــلْ

ويُـــوحي بـــأَنَّ الحيـــاةَ وِصَـــالٌ ونَسْـــمَةُ صـــبحٍ تُزيـــلُ الـــمَلَلْ

(١)٢/ ١٢٦٧.

تُعيـــــدُ إلى القَلـــــبِ عَهْـــــدًا مضَـــــى ... وأصـــــبحَ حلمًـــــا لمـــــاضٍ ســـــعيدْ
يُقَلِّـــــبُ في الـــــنَّفسِ حُلْـــــمَ الصِّـــــبا ... ويُزْكِـــــي الشَّـــــغَافَ بِلحـــــنٍ وليـــــدْ
ويَســـــكبُ عـــــبرَ شـــــطوطِ المَـــــدَى ... نِثَـــــارَ بخـــــورٍ ومِسْـــــكًا وَعُـــــودْ
تعـــــاليْ فـــــإنِّي مَلَلْـــــتُ الـــــدُّنا ... وحيـــــدًا أُعـــــاني صُـــــنُوفَ العَنَـــــا
وأحمـــــلُ لَفْـــــحَ هـــــوايَ شـــــجًا ... أُجَـــــدِّفُ حَـــــوْلَ ضِـــــفافِ المُـــــنَى

تعـــــاليْ ولا تتركـــــيني أهـــــيمْ ... بصـــــمتِ الليـــــالي كَصَـــــبٍّ سَـــــقِيمْ
فأســـــكبُ حَـــــرَّ هَـــــوَايَ لَظًـــــى ... بمـــــا قـــــد بُليـــــتُ بـــــه مـــــن هُمُـــــومْ
وَأسْـــــرَحُ صَـــــبًّا بـــــلاهُ النَّـــــوَى ... وألقـــــاهُ خلـــــفَ مَتَـــــاهِ الغُيُـــــومْ

فالتكرار هنا موجود في كلمة (تعالي) التي كررها الشاعر في بداية كل مقطع؛ للدلالة على التقارب الرُّوحي الشديد بينهما، بينما في الواقع قد يكون هناك تباعدٌ لأي سبب، وهو يكرر كلمة (تعالي)؛ ليعيد معها ذكرياتٍ قديمةً كانت بينهما، ويرغب كذلك في زيادة القُرب بينهما، وكأن هذه الذكريات ستقرب بعضهما من بعض.

أيضًا من صور تكرار الكلمة، تكرارُ المجاورة، حيث تكون الكلمةُ الأصليَّة والمكرَّرة بجانب بعض، ومن ذلك ما كان في قصيدة "الظلام العشق"(١):

الثـــــوانيِ تمـــــرْ - عـــــبر اختلاجـــــي تمـــــرْ
وأنـــــا أرقـــــبُ لحظـــــاتِ الخـــــلاصِ
والابتهـــــاجْ عـــــبرَ الليـــــلِ المنكفـــــئْ..
أركـــضُ كمـــا مهـــرْ.. إلى شـــاطئٍ بـــلا مـــاء يحوطـــه الظـــلامْ..

(١) ١/ ٦٦١.

انتظـــــــــرْ.. انتظـــــــــرْ.. انتظـــــــــرْ..

متـــــــى.. تغفـــــــو ســـــــنابلُ الأحـــــــلامْ؟

في هَـــــــــــــدْأَةِ الأنـــــــــــــامْ..!

بكـــــــــــــوَّةِ القَتَـــــــــــــامْ

في جُـــــــــــــنْحِ الظـــــــــــــلامْ

نلاحظ أنه كرَّر فعلَ الأمر (انتظر) ثلاثَ مرَّاتٍ متجاورة؛ لرغبته الشديدة في شَدِّ انتباه المتلقِّي نحوَ الحدث الذي يلي هذه الجملةَ، فجاء بعدها بالاستفهام، فبعد أن تأكَّد من رغبة المتلقِّي في معرفة لماذا طُلِبَ منه الانتظار، طرح سؤاله (متى.. تغفو سنابلُ الأحلام؟) خصوصًا وأنَّ الأحداث السابقة لتكرار كلمة (انتظر) فيها شيء من التسارع والركض، فلِشَدِّ الانتباه كرَّرَ كلمة (انتظر)، وكأنه يُوقِفُه من الوتيرة المتسارعة من الأحداث، وينتبه لنهاية القصيدة المختومة بالاستفهام.

أيضًا من أمثلة المجاورة، ما جاء في قصيدة "عثار الشعراء"(١)، يقول فيها الشاعر:

لم يَعُدْ **دربـــيَ دربـــي** إنَّنـــي أشـــكو الخَـــوَاءْ

فتظهر بِنْيَةُ المجاورة في لفظتي (دربي دربي) للدلالة مكانيًّا، وهي تعطي إحساسًا بالضَّياع، فالطريق الذي سلكه لم يَعُدْ كما كان.

٤) تكرار جملة:

ومن صُوَرِ التكرار التي اعتمدت عليها قصائد الشاعر الوجدانية، تكرارُ جملةٍ واحدة تتسلسل في عدَّة أسطر.. ومن ذلك قصيدة "مخالب وأنياب"(٢)؛ حيث كرَّر جملة "هاتِ ما فيكِ يا حياةُ"، فيقول في مطلعها:

---

(١) ٢/ ٧١٧.

(٢) ١/ ١٥٣.

هـــات مـــا فيـــك يـــا حيـــاةُ وكِيـــدي وَامْلأي الخفقَ بـــالجِرَاحِ وَزِيـــدي

ثم يأتي في وسط القصيدة بهذه الجملة مجدَّدًا فيقول:

هـــاتِ مـــا فيـــك يـــا حيـــاةُ فلمَّـــا أَكْتَـــوِ بَعْـــدُ مِـــنْ صَـــلَاكِ المُبِيـــدِ

وقبل نهاية القصيدة بثلاثة أبيات يقول:

هـــاتِ مَـــا فيـــك يـــا حيـــاةُ فـــإني رُغْمَ كدمي.. أَصُـــولُ صَـــوْلَ العَتِيـــدِ

هذا التكرار للجملة أوحى لنا بيأس الشاعر من الحياة، ورغبته بأن تسقيه من الفواجع والـمُرِّ ما تريد، فهو يكرِّرُ عليها بأن تُقدِّمَ له كلَّ ما فيها من حُزنٍ وشقاء ومرارة.

ولعلَّنا نُورِدُ أيضًا قصيدة "الأرض ترفضنا"(١)، وهي قصيدة يشـكو فيهـا الشاعر حال الأمة وما آلت إليه من فُرقة وشتات، وعلى الرغم من كثرة النمـاذج في تكرار الجمل إلَّا أنَّنا نُورِدُ هذه القصيدة خصوصًا؛ لأنها مليئةٌ بصور التكـرار (تكرار كلمة – تكرار جملة– بنية مجاورة):

انهـــض أخـــي فـــالحق يـــأبى
أن يـــوافي المحبطـــينْ
انهـــض وخَـــلِّ اليـــأسَ عنـــك
ولا تَلِـــنْ للمعتـــدينْ
انهـــض فـــإن الشـــمس تمنـــع
نورهـــا للنـــائمينْ
و(اللهُ) مـــا خلـــق الأنـــام
إلـــى التخـــاذل يســـتكينْ

(١) ٢/ ١١٢٥.

انهـــــــــــــــض أخـــــــــــــــي

مـــــــــــا عـــــــــــاش يومًـــــــــــا

قـــــــــانطٌ مستســـــــــلم للمســـــــــتهينْ

انهـــــض وحـــــاكِ الطيـــــرَ فـــــي شَـــــدْوِ

الغنـــــــــاء.. علـــــــــى الغصـــــــــونْ

انهـــــــــــــــض أخـــــــــــــــي

وارفـــــــــض زمـــــــــان الخـــــــــوف

والإذلال والســـــــــــقط المشـــــــــــينْ

انهـــــــــــــــض أخـــــــــــــــي

وامـــــــضِ كنســـــــرٍ فـــــــي الجـــــــواء

محلِّقًـــــــــا فـــــــــوق المتـــــــــون

انهـــــــــــــــض أخـــــــــــــــي

واضـــــــــرب بســـــــــيف العـــــــــزم

لا تخـــــــــشَ العُتـــــــــاة المـــــــــرجفين

انهـــــــــــــــض أخـــــــــــــــي

فـــــــــالمرء لـــــــــم يُخلـــــــــق جبانًـــــــــا

فـــــــــي الحيـــــــــاة ولا مهـــــــــين

انهـــــض فـــــإن العمـــــر فـــــيض

لاجـــــــــــــتلاء المجتلـــــــــــــينْ

انهـــــض.. فـــــريح الغـــــدر تســـــتلب

الغفـــــــــــــاة المبلســـــــــــــين

انهـــــض وداوِ الجُـــــرح قبـــــل النَّـــــزْف

بـــــــــــــالعزم المكـــــــــــــين

انهـــــض فـــــإن الصـــــبح بســـــامُ

المحيَّـــــــــــــا والجبـــــــــــــين

انهـــــض ولا تـــــــركن لضـــــــعف

الـــــــــنفس والحـــــــــبط الـــــــــدفين

انهـــــض فـــــإن عـــــدوَّنا نـــــذلٌ

حقيـــــــــــــرٌ مســـــــــــــتعين

انهـــــض فإنَّـــــا أُمَّـــــةٌ أمســـــت

تُضـــــــــــــام ولا تُبـــــــــــــين

انهـــــض أخـــــي انهـــــض أخـــــي

قـــــد طـــــال نـــــوم الغـــــافلين

.....

ففي هذه القصيدة كرَّر الشاعر فعل الأمر (انهض) عشرَ مرَّات، وكرَّر الجملة (انهض أخي) ثمانيَ مرَّات؛ فالغيظ الذي يشعر به الشاعر من حال أُمَّته دعاه لتكرار فعل الأمر (انهض)، ثم يُتْبِعُه في بعضها بـ (أخي)؛ للدلالة على أنه ناصحٌ محبٌّ، وفي المرة الأخيرة التي استنهض فيها شبابَ المسلمين، كرَّر الجملة (انهض أخي انهض أخي)، وتوقّف بعدها عن الاستنهاض.

٥) تكرار الشطر:

من صور التكرار التي ظهرت في شعر الجوهرجي، تكرار الشطر، ومن ذلك ما جاء في قصيدة "وحين تجيئين"(١)، وفيها يقول الشاعر:

وحين تجيئين.. عندي هنا أحسُّ بأن.. خيوطَ.. السَّنا

تُخطِّطُ.. مُنْحدراتِ.. المنى فنمرحُ.. في عزلةٍ.. وحدَنا

بريئينِ.. نَحْلُمُ.. في.. حبِّنا بأن الحيَاةَ.. غدتْ مِلْكَنا

فمن ذا.. بربِّكِ.. مَن مِثْلُنا؟

إذا الليل.. أرخى.. على ظِلِّنا وراحت تُتَمْتِمُ هَمَسَاتُنَا

ويأتي الصباحُ.. على حَيِّنا يقول: بريئان كانا هنا

وتبقى على الرمل آثارُنا تدلُّ.. بأنَّا.. جرينا.. هنا

نُجَدِّفُ حول.. ضِفَافِ المُنَى بزُوْرَقِ حُبٍّ من صُنْعِنَا

فمن ذا.. بربِّكِ.. مَن مِثْلُنا؟

ففي هذه القصيدة، والتي تُعَدُّ من أوائل ما كتب الشاعر في الغزل، كرَّر شطرًا كاملًا فهو يتساءل هنا: مَن مثلُهما يعيش نشوةَ الحب؟ والتساؤل هنا للتوكيد، والتكرار للدلالة على الحب والسعادة التي يعيشها الشاعر مع محبوبته، وفي هذا التكرار يشعر الشاعر بنشوة الحب، فهو يعيد (فمن ذا بربك من مثلنا؟)؛ لأنه يشعر أنه محلِّقٌ في

(١) ٢/ ٨١١.

سماواتٍ لا حَدَّ لها من الحب والـهِيام.

ومن صور تكرار الشطر، ما جاء في قصيدة "عطر وموسيقى"(١)، التي يقول فيها:

مـن أنـت.. قـولي.. مـن أنـا؟ رُوحـانِ.. أم رُوحٌ.. لنَـا؟

حـينَ.. الْتقـتْ.. نَـظراتُنا أَوحَـت.. بمـا.. في قَلْبِنَـا

يـا زهـرةً.. في.. شـطِّنا تَخْتـالُ.. في تِيـهِ.. السَّـنا

ثم بعد ذلك يأتي بهذا الشطر قريبًا من نهاية القصيدة، فيقول:

يـا زهـرةً.. في شـطِّنا لا تَـذْبُلي.. فغـدٌ لنـا

القصيدة في مجملها تحمل مشاعرَ كثيرة أراد الشاعر استدعاءها؛ للتعبير عن حُبِّه العميق لمحبوبته، فكرَّر الشطر (يا زهرة في شطِّنا)، وهو تكرارٌ أراد منه بيانَ مكانِ محبوبته، ورغبة منه في التلطُّفِ لها بأرقِّ العبارات.

٦) تكرار بداية القصيدة في نهايتها:

ومن صُوَرِ التكرار في شعره، تكرار الكلمات أو الجُمَل الَّتي شكَّلت بدايةَ القصيدة في نهايتها، وهذا التكرار أسهم في بناء القصيدة بناءً منحها قدرًا من الترابط والاتِّساق في الإيقاع والنَّغَم الصوتي، ما بين بدايتها ونهايتها، ومن القصائد التي اعتمدت على هذا الشكل في بنائها، وأضفى عليها عُمقًا وثراءً دلاليًّا كبيرًا، قصيدة "يا ليل الصَّبِّ"(٢)، والتي كرَّر فيها الشاعر المطلع "يا ليل الصب متى غده" في نهاية القصيدة، هذا البيت الذي هو في الأصل عبارة عن بيت تقليدي اقتبسه الشاعر كما هو دون تغييرٍ، فيقول فيها:

يـا ليـلُ الصـبُّ.. متـى غـدُهُ؟!

(١) ٢/ ٧٥٣.

(٢) ١/ ٦١٥.

وعـــــــــــلامَ اليـــــــــــومَ.. تســـــــــــهدُهُ

يشـــــــــــتاق الوصـــــــــــل فتبعـــــــــــدُهُ

ونزيـــــــــــف الشـــــــــــوق.. يكابـــــــــــدهُ

بشـــــــــــغاف القلـــــــــــب.. فيكمـــــــــــدهُ

لا طيـــــــــــف سمـــــــــــير.. يعهـــــــــــدُهُ

يصـــــــــــفيه الـــــــــــود.. ويســـــــــــعدهُ

يـــــــــــا ليـــــــــــلُ عـــــــــــلامَ.. تُصَـــــــــــفِّدُهُ؟

أغـــــــــــلال البعـــــــــــدِ وتُجْهِـــــــــــدُهُ

يـــــــــــا ليـــــــــــلُ عـــــــــــلام.. يَجْحـــــــــــدُهُ

حلـــــــــــم الأطيـــــــــــافِ.. وطـــــــــــردُهُ؟

فيظـــــــــــل ينـــــــــــاجي.. مرقـــــــــــدُهُ

مُـــــــــــذْ ضـــــــــــاع العمـــــــــــرُ.. وأقعـــــــــــدُهُ

طيـــــــــــفُ الجـــــــــــرانِ فَبَـــــــــــدَّدهُ

فبـــــــــــدا واليـــــــــــأس.. يهـــــــــــدِّدُهُ

صـــــــــــدقُ الإحســـــــــــاسِ.. تمـــــــــــرُّدُه

---

(١) ٢/ ٧٨٠.

(٢) ٢/ ١١٦.

(٣) البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص: ٢٨٥.

(٤) ٢/ ١٠٨١.

(٥) ١/ ٦٧.

(٦) ١/ ٤٤٩.

فصـــــــــــبا بـــــــــــاللحنِ.. يـــــــــــردِّدُهُ

"يـــــــا ليـــــــلُ الصَّـــــــبُّ.. مَتـــــــى غَـــــــدُهُ؟"

فقد وظَّف الشاعر بيت الحصري القيرواني توظيفًـا يحمـل أبعـاد رؤيتـه الشعرية، فهو عاشق عانى من الفراق وآلامه، وهو يكرِّر داخل القصيدة "يـا ليـل علام" يحمِّلُ اللَّيلَ مسؤوليَّةً كبيرة في العذاب الذي يجده ثم عاد في نهاية القصـيدة يكرِّر مطلعَه: "يا ليل الصب متى غده" متسائلًا ومنتظرًا يومه الجديد الذي يكون فيه قد خلا من الهموم.

وقد يكون تكرار مطلع القصيدة في الوسط كما في قصيدة "يا ليل الخل"(١)، والتي يكرِّر فيها قوله: "يا ليلُ.. الخلُّ متى يصلُ؟ "، وفيها أيضًا يعاني من الهجـران والصَّـدِّ ويسأل اللَّيلَ عن خِلِّه متى يعود؟

المطلب الثاني: الطبـاق:

والطباق هو: "الجمع بين معنيَيْن متضادَّيْن في الجملة"(٢)، وهو "الجمع بين الشيء وضدِّه في الكلام"(٣)، وعلى الرغم من أنَّ الإيقاع في الأساس بنيةٌ صوتيَّةٌ، إلَّا أننا نستطيع أن نَعُدَّ الطباق الذي هو بالأصل من المحسِّناتِ المعنوية وسيلةً مـن الوسائل الثَّرية بأَثَرَيْها؛ الدلالي والإيقاعي(٤)، وقد حاول الجوهرجي أن يستثمرها في إظهار تجربته الوجدانية؛ لذلك تعدُّ من أهم ملامح الإيقاع الداخلي، والتي حملت أبعادًا دلاليَّة وصوتية في شعره.

---

(١) ٢/١٠٩٥.

(٢) علم البديع، وليد قصاب، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠١٢م، ص: ١٩.

(٣) البلاغة الواضحة، علي الجارم ومصطفى أمين، دار المعـارف، القـاهرة، ٢٠١٠م، ص: ٢٨١.

(٤) ينظر: عن محاولات التجديد في إيقاع الشعر الحديث، عزة جدوع، مكتبـة المتنبـي، ط٣،٢٠١٣م مرجع سابق، ص: ١٣١.

ومن هذه النماذج التعبيرية للطباق بإيقاعها الدلالي، ما ورد في قصيدة "همسة ناعمة"(١)، وذلك في مطلع القصيدة إذ يقول:

تعـــوَّدتُ حبَّـــكِ.. بـــردًا.. وحـــرْ.. حنانًـــا ودِفْئًـــا وشَـــهْدًا ومُـــرْ

ومما نلاحظه في هذا البيت، وجود الطباق، حيث حمل أكثر مـن معنيـين متضادَّيْن في الشطر الأول (البرد – والحر)، وفي الشطر الثاني (الشهد والمـر)؛ فاعتمد هنا على الثنائيات المتضادة؛ للدلالة على حُبِّه العميق في كافَّـة الظـروف والأحوال.

ومن أمثلة الطباق في قصائد الجوهرجي الوجدانية، ما جـاء فـي قصـيدة "غصن بان"(٢)، التي يقول فيها:

كَـــمْ صَـــبَرْنَا لِبُعْـــدِهَا في ابْـــتِلاءِ! وَحُلْمْنَـــا بِقُرْبِهَـــا.. وَافْـــتَقَـــدْنَا؟

فالطباق هنا بين كلمتي (بُعدها – قربها)، واعتمادُه على هذه الثنائية؛ للدلالة على اجتماع المتضادَّات في المشاعر، وفي حياة الحب التي يعيشها، فهـو يصـبر لبُعدها في الوقت الذي يحلم بقربها.

والبُعد والقُرب ثنائيَّةٌ متضادَّة، أوردها الشاعر كثيـرًا فـي قصـائده فـي موضوعاتٍ مختلفة؛ لتحكي شيئًا بسيطًا من معاناة الشاعر في أموره المختلفة مـن موجة القرب التي تُؤنِسُه، ثم يبكي حسرةً؛ لأنَّ هذا القُرب لم يَدُمْ طويلًـا فتباعـدَا، يقول في قصيدة "نجوى"(٣) من بحر الرمل:

ومتـى الأيـام تُـــــــــــــــــدني.. بُعْدَكَـــا

(١) ١/ ١٤٧.
(٢) ١/ ١٤١.
(٣) ٢/ ٧٨٠.

وفي قصيدة "عودة التائه"(١)، يشير إلى هذه الثنائية في حديثه عن حالة المدِّ والـجَزْر فيقول:

والـــــــــــرَّوْضُ يضـــــــــــحكُ والمـــوجُ – ينـــأى – تـــارةً ويُـــداني

ج- المقـابلة:

وهي: "أنَّ يؤتى بمعنيَيْن أو أكثر، ثم يُؤْتَى بما يقابل ذلك على الترتيب"(٢)، وهو من أنواع الطباق بَيْدَ أنه لا بد من اجتماع معنيين فأكثر في الجملة، يقابلهمـا معنيان في جملة أخرى.

ويدخل ضمن المحسِّنات البديعية المعنوية، والتي تمنح القصيدة إيقاعًا صوتيًّا وأثرًا دلاليًّا كبيرًا، وتؤدِّي دورَها في الإيقاع الصوتي الداخلي للقصيدة، وقد استخدم الجوهرجي هذا الأسلوب البديعي في شعره.

ومن النماذج التعبيرية للمقابلة بإيقاعها الدلالي المركَّب، ما جاء في قصيدته "هذه الدنيا"(٣):

سِـــمَةُ الـــدُّنْيَا.. غَـــرُورٌ.. ذَاتُ وَجْهَـــيْنِ سَـــوَاءْ

وَجْهُهَـــا في الصُّـــبْحِ يَبْـــدُو مِثْـــلَ شَـــفَّافِ الضِّـــيَاءْ

وإذا جَـــنَّ مَسَـــاءٌ.. قُلَّـــبٌ.. حيـــثُ تَشَـــاءْ

تنْسِـــجُ الفَرْحَـــةَ بُشْـــرى.. وَتُغَـــالِي في العَطَـــاءْ

أَمْرُهَـــا أمْـــرٌ عَجِيـــبٌ حِـــينَ تُفْضِـــي بالسَّـــخَاءْ

ترْسُـــمُ البَسْـــمَةَ صُـــبْحًا.. ثُـــمَّ تُخْفِيهَا..مَسَـــاءْ

هذه الأبيات تحمل أكثر من معنًى تقابُلِيٍّ؛ فهذه الدنيا الخدَّاعة –كمـا يراهـا

---

(١) ١/ ١١٦.

(٢) البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص: ٢٨٥.

(٣) ٢/ ١٠٨١.

الشاعر– تحمل في الصباح وجهها شفافاً من الوضوح والبيان، وفي اللَّيل تقلب هذا الوجه، وفي البيت الأخير يحدث التقابل في رؤيته للدنيا التي ترسم البسمة في الصباح وتُخفيها في المساء.

فالتقابل هنا، مع قيامه على أساسٍ دلالي كما هو الشأن فيه، يتضمَّن لوناً من التَّوافق الصوتي الناشئ عن الاتفاق في الصيغة والوزن بين (ترسم – تخفي)، وبين (صباح– مساء)، ومن خلال بِنية التقابل هذه عبَّر الشاعر عن رؤيته للدنيا التي سلبت منه رِفاقَه، فهي متقلِّبة لها أكثرُ من لون ووجهٍ بحسَب ما رآه الشاعر منها، فهو يراها بَشوشةَ الوجهِ صباحًا، ثم يتغير هذا الوجه في المساء، وترسم البسمة في الصباح وتتفنَّن في إخفائها مساءً، حيث يَعُمُّ الحزنُ والتعاسة، فلا أمانَ في هذه الدنيا؛ فقد تُصبح ضاحكًا وتُمسي فيها باكيًا.

المطلب الثالث: **الجناس**:

يعدُّ الجناس بأَثَرَيْه؛ الصوتي والدلالي، من أكثر البِنى التي اعتمد عليها الشاعر في إظهار الإيقاع الداخلي للقصائد الوجدانية، فقصيدتُه "الليل.. أيها المارد العظيم؟"(١)، كَثُرَ فيها الإيقاع نظرًا لطبيعة رؤيتها؛ وذلك ليبرز دلالاتها الخفيَّة، فكلمتي "العنيد" و"العتيد" بما فيهما من تشابك لفظيٍّ ومعنويٍّ، توضحان ثِقَلَ اللَّيلِ على الشاعر وصلابته، فهو في القصيدة حائرٌ بين لُطفِ اللَّيل أحياناً وكونه شريكًا له في شِدَّته، وبين هَيْبَةِ هذا اللَّيل وصموده وكبريائه، فهو يحبُّه ويعاني منه في الوقت ذاته، وهذا هو محور القصيدة بشكلٍ عامٍّ فيقول:

أيها الظلُّ الأليف

أيها الخلُّ اللطيف

أيها الخصم **العنيد**

أيها الطود. **العتيد**

(١) ١/ ٦٧.

ولعلَّنا نقف أمام الانسجام الصوتي المكثَّف بين الكلمتين المتجانستين "العنيد" و"العتيد" وما ترتَّب عليه من التوازي الدلالي، وتكرار بعض الأصوات الموسيقية من العين والنون والياء والدال في "العنيد"، والعين والتاء والياء والدال في "العتيد" في إضفاء جوٍّ موسيقيٍّ خاصٍّ، فيه نغمةُ الشِّدَّةِ والقوَّة والجبروت والتحدِّي، مما يعمِّقُ الإحساس لدى الشاعر بهيبة هذا اللَّيلِ وقوَّتِه، وأنَّ هذا اللَّيلَ هو المتحكِّمُ والمتصرِّف فيه.

وجاء إيقاع الكلمتين "العنيد" و"العتيد" مصوِّرًا المعاني الداخلية، فكانت "الدال" رابطًا يجمع بين النغمتين، وكانت "العين" تعبيرًا عن القوَّة والعُمق والغموض؛ ومما عمَّق من دلالتها انضمامُها إلى حرف النون الدالِّ على الستر والخفاء تارةً، وكذلك انضمامها إلى حرف التاء الشديد المهموس الدالِّ على الدفع، وهكذا تتفاعل أنساق الأصوات المكرَّرة مع عناصر الإيقاع العام.

وأيضًا في القصيدة ذاتها، يواصل توجيهَ خطابِه إلى اللَّيل فيقول:

أيهـــا الليـــلُ – القـــديمُ **المتجـــددْ**

أيهـــا الليـــلُ – الطريـــف **المتجعـــدْ**

أيهـــا الليـــلُ – الصـــفيُّ المتبـــدلْ

فالجناس هنا بين كلمتي (المتجدد – المتجعد)، فكرَّر الأصوات الموسيقية الميم والتاء والجيم والدال مرتين في كلمة (المتجدد)، وكرَّر الميم والتاء والجيم والعين والدال في كلمة (المتجعد)، فأَضْفَت نغمًا موسيقيًّا مميزًا، فيه بيانٌ لقوَّة هذا اللَّيلِ وهَدْأَتِه، وأعطت إحساسًا بتصالُحٍ مؤقَّت بين الليل والشاعر.

وقد يأتي الجناس لفظيًّا في ثنايا البيت الواحد، ولا تعتمد على إيقاع القافية، ومنها ما جاء في قصيدة "يا حادي العيس"(١)، حيث يقول:

يـــا حـــاديَ العـــيسِ إنـــي بـــالهوى ثَمِـــلُ قـــدْ شَـــفَّني الوَجْـــدُ لا بَـــلْ شَـــفَّني الوَجَـــلُ

(١) ١/ ٤٤٩.

المطلب الرابع: التصريع:

وهو لونٌ موسيقيٌّ شاع منذ العصر الجاهلي، حتى أصبح سِمةً للكثير من شعرهم، وقد استخدم الجوهرجي هذا اللَّونَ الموسيقيَّ الذي يعتمد على تقفيةِ العَروض والضرب، بحيث تتوافق عروضُه مع ضربِه في الوزن والرَّويِّ والإعراب، وكان مُكْثِرًا من هذا اللون الموسيقي في قصائده، حيث جاءت ثلاث وأربعون قصيدة مُصرعة من قصائده العمودية المائة والأربع والثلاثين؛ أي ما نِسبتُه ٣١,٨٥٪، ومن ذلك قصيدة "همسة ناعمة"(١)، وفيها يقول:

تعودتُ حُبَّكِ.. بردًا.. وحرْ حنانًا ودِفئًا وشهدًا ومُرْ

وحسَّا تَذَوَّبَ في داخلي يشيعُ بخفقيَ أحلى الذِّكَرْ

وكذلك قصيدة "شبابة الخريف"(٢)، يقول في مطلعها:

يَا آسِرًا منِّي الفؤادَ دَلالا كُفَّ الملامَ فلا أُطِيقُ سُؤالا

أمَّا قصيدته "وانزف جرحاه"(٣) فكثَّفَ فيها العنصر الموسيقي؛ بأنْ جعل البيتين الأولين يعتمدان على التَّصريع، يقول على وزن البسيط:

الهمُّ والغمُّ والأحزانُ والسَّأَمُ والخوفُ والنزف والطغيانُ والألمُ

والكبحُ والكسحُ والعدوان والكَدَمُ والحَبْطُ والسَّقْطُ والخِذْلَانُ والسَّقَمُ

المطلب الخامس: الترصيع:

استخدم الشاعر عنصر التَّرصيع كأحد عناصر الإيقاع الداخلي؛ رغبةً في إضفاء المزيد من التأثير الموسيقي، وبروز الإيقاع الداخلي بروزًا واضحًا، والترصيع هو اتِّفاقُ جملتين أو أكثر في عدد الكلمات، مع اتفاق كلِّ كلمةٍ مع ما

---

(١) ١/ ١٤٧.

(٢) ٢/ ٨٥٥.

(٣) ١/ ٢٠٩.

يقابلها في الحرف الأخير.

ومن نماذج الترصيع في شعر الجوهرجي، قصيدة "الليل.. أيها المارد العظيم؟! "(١)، يقول فيها:

أيُّها السَّارِحُ في لُـــــــــــــــــجِّ.. مَـدَاهْ!
سَـــــرْمَدِيُّ النـــــبضِ فـــــي مَـــــدِّ دُجِـــــاهْ!
أبديُّ العِشْقِ في يَـــــــــــــــــمِّ هَـــوَاهْ
يـــــــــا نجـــــــــيَّ.. المـــــــــدنَفينْ
يـــــــــا همـــــــــيسَ.. الحـــــــــائرينْ

فلم يكتفِ الشاعر بالإيقاع العام للقصيدة إطارًا لتجربته الوجدانيـــة ودفقاتـــه الشعرية؛ وإنما لجأ إلى الترصيع لإحداث موسيقى خاصة في القصيدة، قائمة علـــى التوازي بين الجمل.

ومثله ما كان في قصيدة "الظلام العشق"(٢)، التي يقول فيها:

ســـــــــــأُهدِيكَ قصـــــــــــيدةً مُدلجـــــــــــهْ
إحساسُـــها مـــن ظلامـــك.. إنباضـــها مـــن رُكامـــكْ
إيقاعُهـــا مـــن عَتَامِـــكْ.. إلْفاحُهـــا مـــن ضِـــرَامِكْ
تشـــذِّبُ للكـــونِ معانـــاةَ شـــاعرٍ حـــائرْ عَشِـــقَ
الظـــلامْ.. استشـــفَّ هـــاني الـــرُّوى أحـــلامْ
ســـــــــــأُطْفِئُ الضَّـــــــــــوْءَ إذًا..
مـــا حـــاجتي للضـــوءْ؟ وأنـــا أســـتمتعُ

(١) ١/ ٦٧.
(٢) ١/ ٦٦٥.

بهمســـــــــاتِ نجومِـــــــــكَ المتلألئـــــــــهْ؟

أرى ثـــــــــبَجَ أمواجِـــــــــكَ الثـــــــــائرهْ

يَثِـــــــبُ فـــــــي شَـــــــطِّكَ المنطـــــــرِحْ..

يرسمُ للكونِ أحلـــى صـــورهْ.. ينشـــدُ أعـــذب لحـــنْ

يجـــــــــــــــــرعُ اللهـــــــــــــــــاثْ..

يَنْكَـــــــــــــــــأُ الغَثَـــــــــــــــــاثْ..

وهنا أيضًا لجأ الشاعر للترصيع؛ من أجل إحداث موسـيقى مختلفـة تلفـت الانتباه، وتشد الأسماع.

الخاتمة:

ظهر في المملكة العربية السعودية جيلٌ من الشعراء، شَهِدُوا عصرَ النهضة الأدبية وتأثَّروا به، ولم يقفوا عند حَدِّ التأثر، بل جعلوا لهم دورًا في حركة الأدب السعودي الحديث ونهضته

وتأثر بعضُ هؤلاء الشعراء بالحركة الرومانسية في العصر الحديث، لكنَّهم لم يتخلّوْا عن كلاسيكِيَّتِهم التي يستمدونها من الشعر العربي القديم، وقدَّموا لنا شِعرًا ظهرت عليه بصمتُهم المميَّزة، وسلكوا في شعرهم مسلكًا زاوجوا فيه بين المحافظة على القديم والتطرُّق للجديد.

ومع النهضة الحديثة والانفتاح الفكري، طَرَقَ الشعراءُ السعوديون الاتجاهات والموضوعات الشعرية المختلفة، بينما تبنَّى عددٌ منهم اتجاهاتٍ بعينها، ولعلَّ الاتجاه الوجداني من الاتجاهات التي تبنَّاها الشعراء السعوديون، متأخرين فيه عن بقية الموضوعات؛ نتيجة للمجتمعات المحافظة التي عاشوا في كَنَفِها.

ويعدُّ شاعرُنا محمد إسماعيل جوهرجي من أهم شعراء الوجدان كما يرى النقاد، وفي هذا البحث درستُ الاتجاه الوجداني في قصائده، وخلصت إلى بعض النتائج، أهمُّها ما يلي:

١) نظم الجوهرجي معظم قصائده على الشعر العمودي، بينما كان حضور الشعر الحر قليلًا، والتزم فيه بنظام التفعيلة، وخلا شعرُه من قصيدة النثر.

٢) تعدَّدت صُوَرُ القصائد وأشكالها وأساليبها عند الجوهرجي، وتطوَّرت القصيدة عنده عن البدايات.

٣) نظم الجوهرجي قصائدَه على عشرة بحور، كلُّها من البحور شائعة الاستعمال عدا قصيدة وحيدة نظمها على المديد، واستحوذ الكامل على رُبع القصائد بخمس وثلاثين قصيدة.

٤) كشفت الدراسة من خلال تحليل العنصر الموسيقي المتعلق بالقافية في شعر الجوهرجي، أنه أكثَرَ من استعمال حروف الروي (النون – الميم – اللام– الراء –الباء)، وأوضحت الدراسة أنَّ نسبةَ استعمال الجوهرجي لحروف الروي

جاءت متفقةً مع استعمال العرب من حيث كثرةُ الاستعمال، عدا استعماله لحرف السين، حيث ورد على قلَّةٍ مع أنه من الحروف شائعة الاستعمال عند العرب.

٥) ارتبطت غالب موضوعات الجوهرجي بالحب والمرأة، وخلت أشعارُه من الغزل الحِسِّي والألفاظ الخادشة، فجاء غزلُه عفيفًا.

٦) من خلال دراسة المعجم الشعري عند الجوهرجي، ثبت تكرارُه لألفاظٍ معيَّنة، وكان حضورها كثيفًا في تجربته الوجدانية.

٧) أوضحت الدراسة نوعيَّةَ التَّشبيهات التي وردت في قصائده الوجدانية؛ إذ قدم تشبيهات معتادة، وأورد تشبيهات حديثة تنمُّ عن خياله الخصب وقوة التصوير.

٨) أوضحت الدراسة مدى انصهارِ الشاعر مع تجربته الوجدانية، فجاء شِعرُه تصويرًا صادقًا لشعوره.

هذه هي أهم النتائج التي انتهيت إليها في هذه الدراسة، وأحسب أنَّني قد تحرَّيتُ الموضوعية فيها، وحرَصتُ على إبراز أهمِّ السِّمات الفنية التي اتَّسم بها شعرُ محمد إسماعيل جوهرجي الوجداني.

ولعل هذه الدراسة هي أول موضوع سُجل في شعر محمد إسماعيل جوهرجي(١)؛ وهذا يَعني أنَّ الحديث عن شعره ما زال فيه مجالٌ ومتَّسع، حيث إنَّني لم أتناول من شعره سوى ما حمل نفحةً وجدانية، فيمكن للباحثين استخلاصُ عدَّةِ موضوعاتٍ في شعره تستحق الدراسة؛ فقد كتب في شعر المناسبات والإخوانيات وغيرها من الموضوعات، كما يمكن للباحثين والمهتمِّين كذلك دراسةُ شعرِه بمناهج ودراسات مختلفة؛ فالمجالُ فيه رحبٌ.

أسأل الله تعالى أن أكون قد وُفقت في إيضاح ما أردتُه في هذه الرسالة وبيانه، وما توفيقي إلَّا بالله، عليه توكلتُ وإليه أُنيب، وما فيها من صواب هو من الله وحدَه، وما فيها من خَلَلٍ وخطأ فهذا عملٌ بشري معرَّض للخطأ والزَّلَلِ والنِّسيان، وكلُّ ابنِ آدم خطَّاء كما قال عليه الصلاة والسلام، والحمد لله رب العالمين

---

(١) كما بين لي في مكالمة هاتفية معه في بداية تسجيل هذه الرسالة.

قائمة المراجع:

- محمد إسماعيل جوهرجي، قبل النسيان، ط٣، ١٤٣٤هـ.
- عبد الله الجفري، قال الفتى، ط٣، جدة، ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م.
- الجوهرجي، مقدمة كتاب التقطيع العروضي الحرفي للمعلقات العشر.
- محمد إسماعيل جوهرجي، مصادر النوتة الشعرية، ط١، جدة، ٢٠٠٦م.
- ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ت: عبد الله الدرويش، دار البلخي، ط١، دمشق، ١٤٢٥هـ، ج٢.
- محمد الخوارزمي، مفاتيح العلوم، ت: إبراهيم الإيباري، دار الكتاب العربي، ط٣، بيروت، ١٤٠٩هـ.
- عمر حسن القيام، محمود شاكر الرجل والمنهج، دار البشير، د. ت، عمان، ١٩٩٦م.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٩٧م.
- إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠١٠م.
- فواز اللعبون، شعر المرأة السعودية المعاصر، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤٣٠هـ، ط١.
- يعقوب (إميل)، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠١٠ م.
- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف ،ط ٧، القاهرة.
- محمد الهاشمي، الواضح في علم العروض والقافية، دار القلم، دمشق، ط١، ١٤١٢هـ.

- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م.
- عزة جدوع، البناء الموسيقي للقصيدة الحديثة في شعر أحمد سويلم، مكتبة الرشد، الرياض، ط٢، ١٤٢٩هـ.
- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١٠، ١٩٩٤.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين ،ط٥، بيروت.
- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة،،مكتبة الآداب،ط٤،القاهرة،٢٠٠٢م.
- الجارم (علي)، ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة،، دار المعارف، القاهرة، ٢٠١٠م.
- وليد قصاب، علم البديع، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠١٢م.
- عزة جدوع، عن محاولات التجديد في إيقاع الشعر الحديث، مكتبة المتنبي، ط٣، ٢٠١٣م.

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١-	ملخص	١٦٥٠
٢-	Abstract	١٦٥٢
٣-	المقدمة:	١٦٥٤
٤-	المبحث الأول: لمحة موجَزة عن حياة الشاعر وأعماله ومؤلَّفاته الأدبية	١٦٥٧
٥-	المطلب الأول: مولده، نشأته وتعليمه، وفاته.	١٦٥٧
٦-	المطلب الثاني: جهوده في التربية والتعليم.	١٦٦١
٧-	المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي في شعر الجوهري	١٦٦٩
٨-	تمهيد: التعريف بالإيقاع	١٦٦٩
٩-	المطلب الأول: الوزن.	١٦٧٠
١٠-	المطلب الثاني: القافية.	١٦٨٠
١١-	المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي في شعر الجوهري	١٦٩٥
١٢-	المطلب الأول: بِنْيَة التكرار.	١٦٩٥
١٣-	المطلب الثاني: الطباق.	١٧١٠
١٤-	المطلب الثالث: الجناس.	١٧١٣
١٥-	المطلب الرابع: التصريع.	١٧١٥
١٦-	المطلب الخامس: الترصيع.	١٧١٥
١٧-	الخاتمة:	١٧١٨
١٨-	قائمة المراجع:	١٧٢٠
١٩-	فهرس الموضوعات	١٧٢٢

تم بحمد الله