

الموسيقى في شعر محمد مهدي الجواهري السياسي^١

مرضيه آباد*

روح الله مهديان طرّقه**

الملخص

يعدّ محمد مهدي الجواهري آخر الشعراء الكلاسيكيين الجدد الكبار في الأدب العربي، ويمكن اعتبار شعره حلقة اتصال بين الشعر الكلاسيكي والشعر الحديث. مع أن شعر الجواهري نظم في الشكل الكلاسيكي، إلا أنه هياً الأرضية للتغيرات الجذرية في الشعر العربي، ونستطيع القول بأن موسيقى شعره خير دليل على هذا التحول التدريجي.

يمكن دراسة شعر الجواهري من الوجهة الموسيقية في ثلاث مراحل: في المرحلة الأولى كان الشاعر تابعاً للطريقة الكلاسيكية تماماً، وجميع مقومات قصائده الفنية يجسّم لنا شعر العصر العباسي.

أما في المرحلة الثانية، فيحصل الشاعر على تجارب جديدة في استعمال الأوزان العروضية، ويسعى إلى تقريب موسيقى شعره إلى حاجات العصر ومقتضياته أكثر فأكثر.

وفي المرحلة الثالثة يمضي في طريق الابتكار والإبداع، ويحاول مجازة أسلوب «الشعر الحر».

فالجواهري، وإن لم ينجح في تكسير قالب الكلاسيكي التقليدي للقصيدة العربية، إلا أنه استطاع أن يهيئ المجال للتحول والتغيير في موسيقى القصيدة ومضامينها.

ونحن في هذه المقالة نتناول مراحل التطور الموسيقي لشعر الجواهري بالدرس والتحقيق، ونذكر ميزات شعره في كل مرحلة؛ وأيضاً نبين أهم العناصر الموسيقية في شعره.

المفردات الرئيسية: الجواهري، موسيقى الشعر، البحور العروضية، التقليد، الإبداع.

المقدمة

في أواخر الأربعينيات، بعد الحرب العالمية الثانية والتغيرات الواسعة التي تركتها في مختلف المجالات في العالم العربي، حدثت ثورة في الشعر أيضاً. في هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الشعر العربي ارتفعت أصوات التجديد من العراق - خاصة في أعمال نازك

١- تاريخ التسلم: ١٣٨٧/١٢/١٠ هـ. ش (٢٠٠٩/٢/١٩ م)؛ تاريخ القبول: ١٣٨٩/٣/١٧ هـ. ش (٢٠١٠/٦/٧ م).

❖ أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فردوسي - مشهد.

❖ طالب مرحلة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلی سینا - همدان.

الملائكة والسياب والحيدري - لتصل الجهود السابقة في سبيل الإبداع والتجديد في القصيدة العربية إلى نتيجة، ويتصل الشعر العربي في فترة قصيرة إلى العالم المعاصر.

الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة لم يكن تجديداً في الشكل الإيقاعي فحسب، بل كان ثورة واسعة النطاق؛ حيث كسر البنية التقليدية ونظام الأبيات الجافّ ليضع القصيدة العربية أمام تيارات جديدة، ويقربها من الأدب العالمي الحديث. هذه الثورة العارمة تتصل بها أسئلة هامة؛ منها: لماذا حدثت هذه الثورة في العراق؟ وما الأسباب التي أدت إلى انتقال ريادة الشعر وزعامته - في الخمسينيات والستينيات على الأقل - من مصر إلى العراق؟

للإجابة عن الأسئلة علينا أن نرجع إلى العوامل المولدة لهذه الثورة، وأيضاً نراجع حياة الشعراء العراقيين المتجددين. لا شك أننا نستطيع البحث عن جذور هذا التحول الكبير في الشعر الكلاسيكي الجديد، خاصة في شعر محمد مهدي الجواهري، آخر عمالقة الشعر الكلاسيكي؛ لأنه كان يحظى بسهم أوفر في تقريب القصيدة الكلاسيكية من القيم والحساسيات المعاصرة. ولد الجواهري عام ١٨٩٩ م وتوفي سنة ١٩٩٧ م. وكان لمدة سبعين سنة مشغولاً بقرض الشعر؛ حيث ترك الشاعر مجموعة ضخمة من القصائد، تلك التي نستطيع أن نعدّها حلقة الاتصال بين الشعر الكلاسيكي والشعر المعاصر في الأدب العربي. تتناول هذه المقالة مسار تطور شعر هذا الشاعر الكبير من الناحية الموسيقية بالدرس والتحقيق، كما يدرس فيها سمات كل مرحلة من مراحل هذه التطور، لتبيّن الدور الهامّ للشاعر في تقريب الشعر الكلاسيكي من العالم المعاصر والشعر الحديث.

بدأ الجواهري بنشر قصائده من أوائل العشرينيات، ولم يزل يشتغل بكتابة الشعر ونشره حتى أوائل التسعينيات. في هذه الفترة الطويلة من تاريخ الشعر العربي المعاصر، حصل الشعر العراقي على إنجازات كثيرة، لكن «الجواهري يداوم في طريقه مستقلاً أو شبه مستقل، ولا يتأثر بهذه الإنجازات على الظاهر، ولم يزل يُنتج نماذج من الأدب القديم اللامع» (السامرائي، ١٩٨٠ م، ص ١٢٥). من جانب آخر، ليس من المعقول والممكن أن تظل قصائد الشاعر بعيدة عن التأثر والتغيير والتجديد في هذه الفترة الطويلة؛ لأن القصيدة في هذه الحالة تفقد قيمتها الإنسانية والفنية، مع أن إيقاع قصائد الجواهري كان في إطار البحور العروضية القديمة، وكان بمعزل عن الثورة الكبيرة التي حدثت في بنية الشعر العربي وشكله الموسيقي في أواخر الأربعينيات، لكن السمات الفنية لشعره - منها الموسيقى الشعري - خضع في هذه الفترة للتغيير والتجديد إلى حدّ ما. إذاً علينا أن نقسم هذه الكمية الهائلة من القصائد - التي نظمت في فترة غير قصيرة - على أساس الفن الشعري والسمات الموسيقية، حتى تتمكن من تتبع سير التطور والتجديد لفن الشاعر في مراحل حياته المختلفة.

على هذا الأساس راجعنا ديوان الشاعر، ودرسناه وطالعنا آراء النقاد والباحثين عن مراحل تطور شعر الجواهري؛ فاستطعنا أن نقسم شعره على أساس سماته الموسيقية إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: مرحلة النزعة الكلاسيكية، التي تشمل أعمال الشاعر حتى عام ١٩٢٧ م؛

المرحلة الثانية: مرحلة الاضطراب والازدواجية في استخدام البحور العروضية والمقومات الفنية الأخرى للقصيدة، وهذه

المرحلة يستمر من ١٩٢٧ م حتى ١٩٤٠ م؛

المرحلة الثالثة: مرحلة محاولة السير في طريق التجديد، وتشمل ما نظم الشاعر في الأربعينيات والخمسينيات وما بعد ذلك. في

هذه المرحلة يسعى الجواهري أحياناً أن يتحرر من قالب الكلاسيكي، ويكتب «الشعر الحرّ» أو شيئاً يشبهه.

غلبة النزعة الكلاسيكية

المرحلة الأولى من تطور شعر الجواهري يشتمل على فترة من أوائل العشرينيات حتى عام ١٩٢٧ م. هذه المرحلة كانت بداية شاعرية الجواهري. لا شك أنه كتب الشعر قبل هذه الفترة، ولكن لم تكن تتجاوز أشعاره حدود النجف والمناسبات المحلية. في هذه المرحلة بدأ الشاعر بانتشار قصائده في الصحف العراقية، وأحياناً أثار بعض ما كتبه الجدل بين العلماء والأدباء (الجواهري، ١٩٨٨م، ص ١٠٧).

كان روح الشاعر قد امتزج مع قصائد الشعراء الكبار كالمثنبي والبحتري والشريف الرضي وأبي العلاء، والشعراء الكلاسيكيين الجدد كشوقي وحافظ والزهاوي والرصافي. إذن كان من الطبيعي أن يحاول في الخطوة الأولى أن يجاري هؤلاء الشعراء الكبار ويعارضهم، حتى يجد بذلك مكانة بين الكبار. ولنفس السبب اتسمت الموضوعات وكذلك الموسيقى في قصائده بالسمة الكلاسيكية. في كثير من هذه القصائد لا يمكن تمييز شخصية الشاعر؛ لأنه يقلد ألفاظ الشعر القديم ومعانيه وموسيقاه، حتى في الغزل الذي يتوقع القارئ أن يجد فيه أثراً عن روح الشاعر وعصره ويبتته لا يرى فيه شيئاً غير أصداء الغزل القديم وألفاظه وموسيقاه المعروفة.

فإن راجعنا سبباً وتسعين قصيدة كتبت في هذه المرحلة، نصل إلى الإحصائية التالية:

الطويل: ٢٦، الكامل: ١٩ ومجزوءه: ٧، المتقارب: ٨، الوافر: ٧، الرمل: ٧ ومجزوءه: ٣، الخفيف: ٥ ومجزوءه: ١، البسيط: ٤، السريع: ٤ ومخلعه: ١، المجتث: ٢، الرجز: ٢ ومجزوءه: ١.

نرى في هذه الإحصائية أن بحر الطويل أكثر البحور العروضية استعمالاً في هذه المرحلة، ويصل إلى ٢٦ قصيدة تشمل ٢٧/٣٪ من كل قصائد المرحلة. ولا نجد هذه النسبة في شعر الكلاسيكيين الجدد الذين درس شعرهم إبراهيم أنيس، إلا في شعر البارودي (أنيس، ١٩٧٢م، ص ١٩٩-٢٠٨). كانت هذه الإحصائية على أساس عدد القصائد طبعاً، ولو قامت على أساس عدد الأبيات - كما فعل أنيس - لكانت نسبة بحر الطويل أكثر من هذا بلا شك.

كان الطويل مع إيقاعه الرّصين الفخيم يستعمل في الشعر الكلاسيكي كثيراً. فمعظم القصائد القديمة الخالدة قد نظمت في هذا البحر، وغلبة الطويل في هذه المرحلة من شعر الجواهري تدل بوضوح على أنه ينزع إلى الكلاسيكية أكثر من الشعراء الكلاسيكيين الجدد الآخرين. يقرب الشاعر في قصائده من بحر الطويل في هذه المرحلة إلى البارودي أكثر منه إلى شوقي أو غيره من الشعراء الكلاسيكيين الجدد: «يبدو في هذه الأشعار سمات الشعر الكلاسيكي القديم وصياغته وموسيقاه بوضوح؛ حتى يوجد خلالها بعض الاقتباسات الحرفية أيضاً» (جبران، ٢٠٠٣، ص ٧٨).

هنا نذكر نماذج من شعر الجواهري في القوالب الكلاسيكية من بحر الطويل:

أغالبُ فيك الدهرَ لو كانَ يسمَعُ ... (الجواهري، ١٩٨٢م، ص ٦٢)؛

وإني وإن كنتُ القليلَ حُمائهُ ... (السابق)؛

أغرّك مَنّي في الرّزّايا تجلّدي ... (المصدر نفسه)؛

أ أن عنّ في جُنح الدّجى بارِقُ الحمى ... (المصدر نفسه)؛

حَمَامَةٌ أَيْك الرّوضِ ما لي وما لك ... (السابق)؛

وليلِ دَجَوجِي^١ الخواشي سَعْرُثُهُ... (المصدر نفسه، ص ٦٧) ؛

لَئِن شَكَرَ الصُّبْحَ المُجِيبُونَ إِنِّي ... (المصدر نفسه، ص ٧٥) ؛

أقولُ وَقَدْ شَأَقْتَنِي الرِّيحُ سَحْرَةً... (السابق، ص ١٤٨).

ومما يجدر بالإشارة أن سمات التقليد الموجودة في قصائد الطويل لا تشمل جميع قصائد هذه المرحلة، كما لا تشتد شدتها في قصائد الطويل، بل نجد في ديوانه قصائد استخدم فيها الشاعر الأوزان القصيرة، خصوصاً مجزوء البحور، ويخرج أحياناً من الصياغة الغالبة في المرحلة، ويتحرر من طغيان بحر الطويل :

يا إِخْوَتِي كُلُّ الذي أُمْلِثُمُوهُ بَدَدُ

نَصِيْبِكُمْ من كُلِّ ما شَيْدَثُمُوهُ التَّكْدُ

تَتَرَكُوا ، تَأْرَمْنَا ، تَنَكَلَزُوا ، تَهْنَدُوا

أو لا فَإِنَّ عَرَضَكُمْ ومالكم مُهَدَّدُ

(الجواهري، ب١٩٨٢م، ص ٢٠٦).

ربما لا يعتبر الشاعر مثل هذه القصيدة شعراً جاداً، وربما تبدو في نظره ركيكة واهنة، لكن ما يهمنا هنا أن مثل هذه الأشعار مع إيقاعها القصير والسهل تختلف تماماً عن الصياغة السائدة في هذه المرحلة.

وللشاعر قصيدة أخرى تعد استثناءً في هذه المرحلة مع سيطرة النزعة الكلاسيكية، وهي قصيدة «الشاعر». تختلف هذه القصيدة التي كتبت عام ١٩٢٤م عن رؤية الشاعر وأسلوبه الشعري في هذه المرحلة، وموسيقاها وألفاظها تختلف عن سمات الجواهري الفنية في أوائل العشرينيات، حتى قال الدكتور مصطفى بدوي (١٩٧٥م) فيها: «إنها تعبير عن رؤية للشعر أقرب إلى الرومانسية» (ص ٦٤) :

لا أريدُ النَّايَ إِنِّي حَامِلٌ في الصُّدْرِ نايَا

عازِفاً أَنَا فَأَنَا بالأمانِي والشُّكَايَا

... تَرَقُّصُ الفَتَيَانُ إنْ غَنَيْتُ فِيهِ والفَتَايَا

هو وَرْدِي في صَبَاحِي وصلَاتِي في المسايَا

يعتبر الجواهري في المقطع الثاني من هذه القصيدة الشاعر إنساناً يرى بعينه أسرار الوجود، ويموت غربياً في نهاية الأمر:

... شاعراً أدركه الموتُ غريباً في الزَّوَايَا

سَبَرَ الأفقَ بعينِ أدركت منه الخفَايَا

فانبرى^٢ يوحِي إلى النَّاسِ من الأسرار أَيَا

ثم أغفاها وفي النفسِ مُيولٌ ونوَايَا

(الجواهري، ب١٩٨٢م، ص ١٤١-١٤٢)

ولكن هذه القصائد المعدودة كانت إشارات عابرة، ولم تكن مؤثرة في نزعة الشاعر الكلاسيكية السائدة على صياغة شعره وموسيقاه ومضمونه. هذه المرحلة تقليدية وكلاسيكية تماماً، وليس للقصائد المكتوبة فيها كبير قيمة، إلا باعتبارها مرحلة البداية لشاعرية الجواهري؛ أي مرحلة تدريب القرينة الشعرية حتى يتهيأ للمراحل القادمة.

١. دَجَوجِي: الليل المظلم جداً.

٢. انبري: أظهر الجِدَّ والمثابرة في العمل.

الاضطراب والازدواجية

تبدأ هذه المرحلة بانتقال الشاعر من النجف إلى بغداد عام ١٩٢٧ م. فدخل الشاعر في السنة نفسها بلاط ملك فيصل، وبدأ عمله كموظف في دائرة التشريعات. ربما يتبادر إلى الذهن أن فترة عمل الجواهري في البلاط يجب أن تكون تابعة للمرحلة الأولى، أي مرحلة التقليد؛ لأن الشاعر كان موظفاً في البلاط، وكان عليه على أية حال أن يمشي الفكر السائد فيه، وأن يمدح الملك بقصائده ويؤيد حكمه. وهذا بمعنى تبعية الشاعر للأسلوب الكلاسيكي في الفكر والصياغة والمضامين؛ كما فعل أحمد شوقي في فترة حضوره في البلاط، إلا أن النظر في قصائد هذه الفترة القصيرة (١٩٢٧ إلى ١٩٣٠ م) يُظهر بوضوح أنها تنتمي إلى مرحلة أخرى. في قصائد هذه الفترة نرى نوعاً من الاضطراب والازدواجية في الرؤية، وملاً وبراءاً بالحياة، وهذا يعدّ من سمات شعر الجواهري في الثلاثينيات.

من الناحية الموسيقية نرى أن الشاعر كتب ٩٢ قصيدة منذ وروده إلى البلاط حتى عام ١٩٤٠ م، واستخدام البحور العروضية فيها كما يلي: الطويل: ٢٣، الكامل: ١٩ ومجزوءه: ٣، الخفيف: ١٥ ومجزوءه: ١، البسيط: ١٥ ومخلعه: ١، الوافر: ٦، المتقارب: ٥، الرمل: ٢، والسريع: ٢.

فترى أن بحر الطويل حافظ إلى حد بعيد على النسبة التي كان لها في المرحلة السابقة؛ لأنه في المرحلة السابقة يشمل ٢٧٪ وفي هذه المرحلة ٢٣٪ من كل القصائد، مع أن «بحر الطويل لا يناسب مضامين شعر العصر الحديث، ولذلك هبطت نسبة شيوعه هبوطاً ملحوظاً في الشعر المعاصر» (أنيس، ١٩٧٢ م، ص ٢٠٨)، لكن الشاعر استخدم هذا البحر استخداماً كثيراً في هذه المرحلة أيضاً. وفي ذلك دليل على أن الجواهري ظل تقليدياً في غالبية قصائده في موسيقاها وبيانها الخطابي. ونظرة أخرى إلى قصائد الطويل في المرحلة تبين أن أكثرها سياسية وإصلاحية، وبعضها في المدح والرثاء، بينما توجد ست قصائد ذاتية وعاطفية تدل على تكبر الشاعر وأنفته واعتداده بنفسه.

ثم هناك ميزة أخرى لهذه المرحلة من الناحية الموسيقية، وهي ارتفاع نسبة البسيط والخفيف. كان البسيط في المرحلة الأولى أربع قصائد من ٩٥ قصيدة، ولكن في هذه المرحلة ارتفع إلى ١٦ قصيدة من ٩٢. وكان الخفيف ست قصائد من ٩٥، فارتفع إلى ١٦ قصيدة من ٩٢ أيضاً. والكامل حافظ على النسبة التي كانت له في المرحلة السابقة، إلا أن هذا البحر لم يبلغ بعدد الغلبة على موسيقى شعر الجواهري في هاتين المرحلتين، كما هي الحال في المرحلة الثالثة والشعر الكلاسيكي الجديد عامة (أنيس، ١٩٧٢ م، ص ١٩٩-٢٠٠).

يبدو أن البسيط وقع بمثابة بديل من الطويل، وارتفاع نسبتها دليل على بداية التغيير في موسيقى شعر الجواهري؛ ذلك التغيير الذي بلغ ذروته في المرحلة الثالثة، حين ينمحي البحر الطويل تقريباً، ويتبسط البسيط بشكل واضح، وإلى جانبه يظهر الكامل والوافر والمتقارب كورثة لبحر الطويل التي له رصانة ورزانة قريبة من الطويل، لكنها من الناحية الموسيقية أسرع وأخف حركة.

ارتفاع نسبة الخفيف إلى ١٦٪ في هذه المرحلة من شعر الجواهري مما يلفت الانتباه، ويعدّ من سمات التجديد في شعره؛ لأن هذا البحر مع إيقاعه اللين والخافت أكثر تناسباً مع الأغراض المعاصرة. وإذا نظرنا في هذه القصائد، نجد أن ألفاظها سهلة حلوة بعيدة عن الحشونة والتعقيد غالباً، «حتى يمكن أن يعدّ كثير من مقاطعها من الأشعار المتجددة، ولا تكاد تختلف عن الشعر الرومانسي عند محمود حسن إسماعيل، أبو القاسم الشابي، وعلى محمود طه مثلاً» (أنيس، ١٩٧٢ م، ص ٢٠٠-٢٠١).

رأينا أن قصائد الطويل تهيء الأرضية للتقليد، وارتباط الشاعر مع الشعر القديم في الموسيقى والمفردات والصياغة. ومن جانب آخر، القصائد الكثيرة التي أنشئت في الكامل والبسيط والوافر والخفيف خاصةً، نماذج واضحة من محاولة الشاعر للتجديد في جميع المقومات الفنية للقصيدة. هذين القطبين في الفن الشعري عند الجواهري في هذه المرحلة دليل آخر على ازدواجية الرؤية واضطراب القيم الفنية والموسيقية لديه.

المحاولة في مسير التجديد

من أوائل الأربعينيات تبدأ المرحلة الثالثة؛ أي مرحلة النضج في شعر الجواهري. في هذه الفترة نظم الشاعر أجود قصائده السياسية والوطنية وأشهرها، التي بلغ قمة فنّه الشعري، فذاع صيته في العراق والعالم العربي. في أواخر الأربعينيات استجاب الشعر العربي في العراق ثم في العالم العربي كله للمتغيرات الأساسية في الموضوع والأسلوب. انكسر الإيقاع التقليدي للشعر الكلاسيكي، وحدثت ثورة شاملة في جميع مقومات القصيدة الفنية. هذه الثورة الشاملة التي سمّتها نازك الملائكة «الشعر الحرّ» بدأت في العراق، وقام بتوسيعها وتنميتها شعراء كالسياب والملائكة والبياتي والحيدري. أما الجواهري، فلم يستطع الأخذ بهذا الأسلوب؛ لأنه كان في أواخر العقد الرابع من عمره، ومنذ ثلاثين سنة قد كتب الشعر بالموسيقى والإيقاع الكلاسيكي، فرسخت جذور الكلاسيكية في كيانه. من جانب آخر كان يرى الشاعر نفسه ملزماً بالاتصال مع الجماهير، ولذلك كله «لم يستطع التخلص من الموسيقى الجامح للشعر الكلاسيكي، والركوب على أمواج الشعر الحرّ الذي لا يوافق مزاجه وثقافته أصلاً، ولا يضمن صلته الحميمة مع الجماهير» (علوان، ١٩٧٥م، ص ٢٨٣).

إن الشاعر حاول أحياناً أن يخرج من هذه الموسيقى التقليدية، إلا أن ما نظمه في هذا المجال نوع من التجريب والاختبار، ولم يبعد عن موسيقى الشعر الكلاسيكي كثيراً؛ لذلك لم يواصل الشاعر هذا الأسلوب الشعري الذي لم يخلق له. ونتيجة هذه المحاولات في مسير التجديد قصائد تشبه الموشحات، تظهر في الديوان على شكل أشطر متوالية عمودياً، تقوم كل بضعة أشطر من هذه الأشعار على قافية واحدة، ويكتب كل مقطع منها في يمين الصفحة أو يسارها، ليوجد نوعاً من التضاد بين البياض والسواد في الصفحة. في الواقع لم يحدث في هذه القصائد تجديداً يذكر، إلا تغيير الشكل التقليدي والمألوف في كتابة القصيدة وتنويع القافية. كتب الشاعر خمس قصائد بهذا الشكل الذي كان حصيلة سفرته إلى باريس عام ١٩٤٨م (الجواهري، ب ١٩٨٢م، ص ١٦٥ وص ٣٢٤-٣٤١).

وأيضاً تعد من محاولات الشاعر في مسير التجديد «قصيدة الظلام» (المصدر نفسه، ص ١٢٦-١١٦)، و«أطفالي وأطفال العالم» (المصدر نفسه، ص ٣٤٠-٣٥٠)، وقصيدته المطوّلة «عالم الغد» (الجواهري، ١٩٨٢، ص ٣٣٤-٣٥٠)، ولكن الشاعر - كما أسلفنا - مع جميع محاولاته لم يستطع أن ينفخ روحه العاطفية في هذا النوع من الشعر، ونرى

أن موسيقى هذه القصائد تعاني من الركاكة والفوضى، وصياغتها رخوة؛ كأن شاعرها ليس نفس الشاعر الذي أنشد تلك المطولات الفريدة. كان «باريس» أول قصيدة من هذا النوع:

تعاليت باريس... أمّ النّضال

وأمّ الجمالِ وأمّ النّعم

تَدَوَّبَ فَوْقَ الشِّقَاءِ الألم

وسالَ الفؤادُ على كلِّ فَمٍ
تَضيقُ الحرارةُ بَيْنَ الوِصالِ
وبَيْنَ التَّنائيِ وبَيْنَ المَلالِ
كأَنَّكَ شَمْسُكَ بَيْنَ الجِبالِ
تُغازِلُ حينَ تَلوَحُ القِمَمِ
وتَبْدُو الثُّيُومُ لها من أَمَمٍ
فَتَخْفَى كما يَتَخْفَى النَّدَمُ

هذا الموشح الذي قصد الجواهري أن يساير به جريان التجديد، كان شعراً ضعيفاً رخوياً لا تقوى على توعية التدفق وإبداع الصور الغنية كما يوجد في الشعر الكلاسيكي، ولا يحمل من سمات التجديد إلا تنويع القافية» (السامرائي، ١٩٨٠م، ص ١٢٥).

وأغرب من ذلك أن الشاعر حاول أن يختبر حظّه في حقل «الشعر الحرّ» أيضاً، ونجد في ديوانه خمس قصائد من هذا النوع: «الشيخ والغابة» (الجواهري، ج ١٩٨٢م، ص ٢٣٤-٢٣٦)، «زوربا» (الجواهري، ١٩٨٢م، ص ١٠٠-١٠٤)، «وشاح من الورد» (المصدر نفسه، ص ٢٦٨-٢٦٦)، «يا حبيبي» (المصدر نفسه، ص ٣١٥)، و«كاليجولا» (المصدر نفسه، ص ٣١٦-٣٢١)، إلا أن معظم هذه القصائد أقرب إلى الشكل الكلاسيكي في مبناها الموسيقي، وذلك رغم مجيء الجملة الإيقاعية في أكثر من سطر، ورغم التنويع في القوافي، حتى إنه استخدم في قصيدة واحدة مثل «زوربا» البحرين الرمل والكمال. أما قطعة «يا حبيبي» من هذه القصائد، فأكثر تشابهاً بالشعر الحرّ:

يا حبيبي ! لَسْتُ وَحدي / أنا والثُّرْبَةُ والوَحْشَةُ / والرَّأْسُ عَلَيهِ من نَدِيفِ الثَّلْجِ / ما يَهزُّ بالموقَدِ في قَلْبِي مَشْبُوباً / كعَهدي ... وأنا ابنُ
الخَمْسِ والعَشْرينَ عاماً / يَتَلَطَّى بالصَّبَاباتِ / ضَرَاماً وَغَرَاماً ...
غير أنها كما رأينا، قطعة قصيرة جداً ولا يقاس عليها.

القصيدة الأخرى هي «الشيخ والغابة» التي تبدو محاولة جادة في سبيل كتابة «الشعر الحرّ». نظمها الشاعر في أواخر الخمسينيات حينما كان هذا الشكل الجديد قد احتلّ صفحات المجلات والصحف، واعترف به كالموسيقى السائدة للشعر في تلك الفترة. تظهر هذه القصيدة في الديوان على شكل أسطر متفاوتة الطول، وتبدو في النظرة الأولى كأنها شعر حرّ حقيقة، إلا أننا بعد الدقة وإمعان النظر نفهم أنها إذا كتبت بشكل آخر، لا تختلف عن الشعر الكلاسيكي في شيء. وهذه ظاهرة توجد في التجارب الأولى لكثير من الشعراء المجددين.

لا يمكننا هنا إيراد القصيدة بأكملها، لذلك نكتفي بالأسطر العشرة الأولى منها، ثم نرتبها من جديد حتى يظهر لنا اقترابها من الشكل الموسيقي الكلاسيكي:

ورأى الشَيْخُ ظِلَالَ الغابَةِ الدِّكْناءِ ... / أشباحاً تَلوَحُ / بَعْضُها يَعْصُرُ بَعْضاً ... / قَتَمْنِي لو يَروُحُ / ثُمَّ غامَتِ صُورٌ / رَدَّتْهُ كالهِرَّةِ ... /
أسيانٌ شَجِيحاً / آه لو كانَ قَتِيّاً / آه لو رُدَّتْ إليه ... / آه مَمَّ فاتِ شَيْئاً !

والآن إذا نكتب كل جملة موسيقية في سطر واحد، يكون كالاتي :

١. الدكناء: التي تميل إلى السواد.

٢. غامت: أصبحت ذات غيوم. و الغيم: السحاب.

٣. أسيان: حزين، مغمم.

ورأي الشيخ ظلال الغابة الدكناء أشباحاً تلوح، بعضها يعصر بعضاً، فتمنى لو يروح. ثم غامت صور رَدّته كالهرة أسيان شجياً. آه لو كان فتياً! آه لو رَدّت إليه! آه مما فات شيئاً!

نعم، لا شك أن الأسطر والأبيات في الترتيب الجديد غير متساوية، وهذا الأمر يدوم حتى آخر القصيدة، إلا أن موسيقى هذه القصيدة يمكن اعتبارها - في أحسن الأحوال - مرحلة وسطى بين الشكل الكلاسيكي و«الشعر الحر».

على أية حال، هذه المحاولات للخروج عن الموسيقى الكلاسيكي تعد ظاهرة هامشية في ديوان الجواهري، لا من حيث عدد القصائد فقط، بل ومن حيث فنّها الشعري أيضاً. هذه المحاولات في الواقع تشير إلى الروح السائدة على الأدب العراقي في الخمسينيات، بحيث إن شاعراً كبيراً من المدرسة الكلاسيكية الجديدة كالجواهري أيضاً يسعى في تجريب هذه «الموضة» الجديدة، رغم أنها تختلف تماماً عن مزاج الشاعر وثقافته وما كتبها قبل ذلك من القصائد.

طبّق الشاعر الشكل الكلاسيكي في جميع أشعاره ماعداً القصائد الهامشية المعدودة التي ذكرناها. وفي الأسلوب الكلاسيكي نفسه يبيّن الشاعر رؤيته الجديدة، وهكذا بقي بعيداً تماماً عن الثورة الكبرى التي حدثت في الشكل الموسيقي للشعر العربي في أواخر الأربعينيات.

قد كتب شاعرنا في هذه المرحلة ١٠٥ قصيدة، وهي تنقسم من حيث الموسيقى على النحو الآتي: الكامل: ٢٧ ومجزوءه: ١٣، المتقارب: ١٦، الوافر: ١١، البسيط: ٩ ومخلعه: ١، الخفيف: ٧ ومجزوءه: ١، الطويل: ٧، الرمل: ٦ ومجزوءه: ١، الرجز: ١ ومجزوءه: ٢، والهزج: ١.

الملاحظة الأولى الجديدة بالذكر في هذه المرحلة هي انحسار الطويل إلى حد بعيد. فنسبة الطويل كانت في المرحلة الأولى ٢٧٪ وفي المرحلة الثانية ٢٣٪. وفي هذه المرحلة ٦٪. في الحقيقة كانت قصائد الطويل في كل من المرحلتين الأولى والثانية مساوية لقصائد الكامل ومجزوءه في كل منهما، أما في هذه المرحلة، فقصيد الطويل سبعة فقط، بينما تبلغ قصائد الكامل ومجزوءه ٤٠ قصيدة، ولو كانت الإحصائية على أساس عدد الأبيات، لكانت نسبة الطويل أقل بكثير؛ لأن كل القصائد المكتوبة في بحر الطويل يتضمن ٣٢٨ بيتاً فقط؛ أي أقل من أبيات قصيدتين مطولتين من البحر الكامل. فأنحسر الطويل وانمحي شيئاً فشيئاً، ليمثّل ابتعاد الشاعر عن الأسلوب الكلاسيكي في الرؤية والفن الشعري.

من ناحية أخرى، نرى أن بحر الكامل يهيمن على قصائد المرحلة بشكل واضح، ويشكل حوالي ٣٨٪ منها. إذن يمكن اعتبار «الكامل» الموسيقى المسيطرة على شعر الجواهري في هذه المرحلة؛ حيث يستخدم الشاعر هذا البحر تماماً مع موسيقاها الهادئة المتدفقة في المناسبات الكبرى والهامة، ومجزوءاً مع ليونته وتحركه حينما تحفّ الغضب الثوري، وينصرف الشاعر إلى السخرية والتفريع قبال خصومه، كما يستفيد من مجزوء الكامل في خيبة الآمال وفي الأزمات أيضاً.

هكذا كتبت أكثر قصائد الشاعر المشهورة والخالدة في هذه المرحلة في بحر الكامل؛ منها «ذكرى أبو التمن» (الجواهري، ب ١٩٨٢، ص ٢١٤-٢١٩)، و«يوم الشهيد» (المصدر نفسه، ص ٢٨٥-٢٩٥)، و«سير في جهادك» (الجواهري، ج ١٩٨٢، ص ٤٤-٣٦)، و«هاشم الوتري» (المصدر نفسه، ص ٢٠-٢٦)، و«إلى الشعب المصري» (المصدر نفسه، ص ٤٥-٥٣).

ونرى مجزوء الكامل أيضاً في قصائد مثل: «ألقت مرآيتها الخطوب» (الجواهري، ب ١٩٨٢، ص ٢٠٤-٢٠٠)، و«أطبق دجى» (الجواهري، ج ١٩٨٢، ص ٢٩-٣٢)، و«معروف الرصافي» (المصدر نفسه: ص ٦٨-٧٣)، و«تنويمه الجياح» (السابق، ص ٧٤-٧٩)، و«الدم الغالي» (المصدر نفسه، ص ٩٤-٩٧)، و....

بحر المتقارب أيضاً ازدادت نسبته من ٥٪ في المرحلة السابقة إلى ١٥٪ في هذه المرحلة، وهذا الارتفاع مما يلفت النظر أيضاً؛ حيث «يُثَلِّمُ موسيقى المتقارب بأجزائه المتقاربة المتلاحقة مزاجَ الشاعر العجول، أوغضبه الثائر» (جبران، ٢٠٠٣م، ص ١٦٢). ومن قصائد المرحلة المشهورة في هذا البحر: «المقصورة» (الجواهري، ب ١٩٨٢م، ص ٢٤٨-٢٦٠)، و«أمنت بالحسين» (المصدر نفسه، ص ٢٦٦-٢٦٩)، و«اليأس المنشود» (المصدر نفسه، ص ٢٤٠-٢٤٢)، و«أطل مكثاً» (السابق، ص ٣٢٠-٣٢٣)، و«يا دجلة الخير» (الجواهري، ج ١٩٨٢م، ص ٢٧٩-٢٩٠) و... .

وخلاصة القول أن التحول في رؤية الشاعر لم يستطع أن يحمل الشاعرَ على كسر الموسيقى التقليدي، والتخلي عن لهجته الخطابية في التنديد بالاستبداد والاستعمار وتحريض الجماهير، إلا أن هذا التحول في رؤيته أدى إلى التغيير في استخدام الموسيقى الكلاسيكي؛ أعني انحسار بحر الطويل الرزين المثاقل، وازدياد نسبة بحر الكامل، بإيقاعه السهل الدافق، والمتقارب بإيقاعه العصبي، إلى جانب البحرين الرصينين البسيط والوافر، ازدياداً ملموساً.

أهم العناصر الموسيقية في شعر الجواهري

إضافة إلى البحور الخطابية التي أشرنا إليها، يستفيد الشاعر من عناصر موسيقية أخرى، خصوصاً في قصائده السياسية الشهيرة حتى يرقى بإيقاع قصيدته إلى أقصى درجات الصراحة واللهجة الخطابية.

١- **القافية:** من هذه العناصر الموسيقية وأبرزها وأقواها «القافية». فالقصيدة مهما كانت طويلة - مثل القصائد الكثيرة التي تزيد عن مائة بيت - لها قافية واحدة على الطريقة الكلاسيكية إلى نهاية القصيدة دون التكرار أو استعمال الألفاظ الغريبة، بحيث يُحْيَلُ إلى الإنسان أن الشاعر استخرج جميع ألفاظ اللغة في تلك القافية. كذلك يتخير الجواهري في الأغلب رويماً سهلاً معروفاً عند أسمع المخاطبين؛ مثل الدال والميم والنون والهمزة، وقلماً شاهدنا أنه استخدم رويماً غريباً أو صعباً مثل الطاء والزاي والغين، إلا لإظهار البراعة والقدرة في صوغ القوافي.

٢- **التصريع:** إن قصائد الجواهري تفتتح غالباً بمطالع مصرّعة، بل نجد التصريع أحياناً في بداية المقاطع أو في ثناياها، ليعزز موسيقى القصيدة وخطابيتها. ففي قصيدة «ستالينغراد» (الجواهري، ب ١٩٨٢م، ص ١٦٨-١٧٣) مثلاً ما عدا المطلع نجد عشرة أبيات مصرّعة، في بداية كل مقطع منها أو في ثناياها. وفي قصيدة «يوم الشهيد» (الجواهري ج ١٩٨٢م، ص ٢٤) أيضاً تبدأ المقاطع الثلاثة الأخيرة بأبيات مصرّعة.

٣- **القافية الداخلية:** في كثير من الأحيان يستخدم الشاعر القافية الداخلية في غير العروض والضرب من البيت؛ كأنما هذه الظاهرة تأتي عفوية غير متعمدة، وفي غير الفواصل الموسيقية المألوفة:

تَسْتَلُّ^١ من أظفارهم وتَحْطُّ^٢ من
أقدارهم وتَثُلُّ^٢ مجدداً كاذباً

(الجواهري ج ١٩٨٢م، ص ٤٢)

١. استلّ: نزع تدريجياً.

٢. ثلّ: هدم، أهلك.

أصْفَىٰ ۙ فَلَا عَوْدَ وَلَا إِبْدَاءَ
وَهَفَا ۙ فَخَيْلُ الْحَادِثَاتِ تَدُوسُهُ
وَحَوَىٰ ۙ فَلَا دَلَجَ ۙ وَلَا إِسْرَاءَ
وَتَدُوسُ كُلَّ بَطِيئَةٍ عَجَلَاءَ

(السابق، ص ٦٢)

إِنْ نَنْدِفِعْ فَبِعَفْوٍ مِنْ نَوَازِعِنَا
فَمَا نُصَابِحُ إِلَّا مَنْ يُمَاسِينَا
أَوْ نَرْتَدِعْ فَبِمَحْضٍ مِنْ نَوَاهِينَا
وَلَا تُرَاحُ إِلَّا مَنْ يُغَادِينَا

(السابق، ص ١٥١).

المطلع المصرّع والقافية في آخر البيت، والأبيات المصرّعة في ثنايا القصيدة، والقافية الداخلية في البيت الواحد أو في الأبيات المتتالية كل ذلك يرتفع بموسيقى القصيدة إلى أعلى مستوى من اللهجة الخطابية المؤثرة في المخاطب.

٤- **التساوق**: من العناصر الموسيقية الأخرى البارزة في قصائد الجواهري السياسية «التساوق». ونعني بالتساوق أن يأتي الشاعر في البيت بجملتين متساويتين في الطول والمبنى النحوي؛ بحيث ينشأ تماثل موسيقي محسوس بين شطري البيت. وهذه الظاهرة أيضاً يعزّز موسيقى البحر الأصلي تعزيراً:

بَدَا لَهُ الْحَقُّ عُرْيَانًا فَلَمْ يَرَهُ
وَلَا حَ مَقْتَلٌ ذِي بَغْيٍ فَمَا ضَرَبَا

(الجواهري ب ١٩٨٢، ص ١٩٠)

دُجِرَ الْجَنُوبُ قَقِيلٌ: كَيْدُ حَوَارِجِ
وَشَكَ الشَّمَالُ قَقِيلٌ: صُنْعُ جَوَارِ

(المصدر نفسه، ص ٢١٧)

الْفَقْرُ إِذْ طُرِقَ الْغِنَى مَفْتُوحَةً
وَالْبُؤْسُ إِذْ غَدَقَ النَّعِيمُ جَوَارِي

(السابق، ص ٢١٨)

نجد في قصائد الجواهري مئات الأبيات من هذا النوع. هذا التساوق الإيقاعي يكون في غالب الأبيات ترديداً للمعنى الواحد بألفاظ مختلفة، فيفيد تأكيد المعنى وتثبيتته في أذهان المخاطبين (العطية، ١٩٨٩م، ص ١٤٧):

فَالْوَعْيُ بَغْيٌ، وَالتَّحَرُّرُ سُبَّةٌ
وَالهَمْسُ جُرْمٌ، وَالكَلَامُ حَرَامٌ

(الجواهري، ب ١٩٨٢م، ص ٢٨٩)

وقد يتجاوز التساوق الإيقاعي أحياناً الجملتين الموسيقيتين، وينقسم البيت إلى ثلاثة أجزاء:

فَكَرَامَةٌ يُهْزَى بِهَا، وَكَرَامَةٌ يُرْثَى لَهَا، وَكَرَامَةٌ تُسْتَامُ (المصدر نفسه).

١. أصفى: وقف عن العمل؛ أصبح فقيراً.

٢. حوى: ضَعُفَ.

٣. دلج: السير في أواخر الليل، والإسراء: السير في الليل.

٤. هفا: إنزَلَقَ.

٥. نوازع: الرُماة، الذين يرمون العدو بالسهم.

٦. غدق: الماء الوافر، كثرة المياه.

٧. سبة: الفحش، العار.

وأحياناً يأتي في أكثر من بيت واحد:

والمجدُّ أن تُهدي حياتك كلها
والمجدُّ أن يحميك مجدك وحده
للتَّاسِ لا بَرَمًا ولا إقْتَارًا
في النَّاسِ لا شَرْطًا ولا أَنْصَارًا

(الجواهري، ب ١٩٨٢م، ص ٥٥)

٥- التكرار: العنصر الفني الآخر في تعزيز موسيقى القصيدة الجواهريّة هو التكرار، ونعني به تكرار لفظ أو أكثر في فواتح الأبيات أو الأشرطة المتتالية. تسمي نازك الملائكة (١٩٦٢م) هذا النوع من التكرار «التكرار البياني» (ص ٥١)؛ لأنه يؤكد المعنى، وهذا التكرار يلائم بالطبع شعر الجواهري الخطابي والسياسي، وكثيراً ما استخدم في قصائده السياسية:

أَتَعْلَمُ أَنَّ جِرَاحَ الشَّهِيدِ
مِنَ الْجُوعِ تَهْضُمُ مَا تَلْهَمُ؟

(السابق، ص ٢٨٠)

ماذا يَضُرُّ الْجُوعُ؟ مَجْدٌ شَامِخٌ
أَنْسِي أَظْلُ مَعَ الرَّعِيَةِ مُرْهَقًا
أَتِي أَظْلُ مَعَ الرَّعِيَةِ سَاغِبًا
أَتِي أَظْلُ مَعَ الرَّعِيَةِ لَأَغْبَا

(الجواهري، ج ١٩٨٢م، ص ٢٤)

أَمَنْتُ إِيمَانَ الْحَجِيجِ بِقَصْدِهِ
أَمَنْتُ إِيمَانَ النَّهَارِ بِشَمْسِهِ
فَهُنَاكَ لِي جَدْتُ عَلَى الْبَيْدَاءِ
فَلَقَدْ غَمِرْتُ بِنُورِهَا الْوَضَاءِ
أَمَنْتُ إِيمَانَ الدَّمَاءِ بِنَفْسِهَا
فَأَنَا الصَّبِيغُ بِهَا صَبَّاحَ مَسَاءِ

(المصدر نفسه، ص ١٥)

هذه الألفاظ والتراكيب المكررة تشكل في كثير من قصائد الشاعر السياسية فواتح المقاطع المختلفة في القصيدة، «فتقوم عنصراً مبنوياً في قصائده الطويلة، خاصة بالإضافة إلى وظيفتها الإيقاعية الواضحة» (الدجيلي، ١٩٧٢م، ص ٤٥).

٦- المحسنات اللفظية والمعنوية: أما العنصر الموسيقي الآخر الجدير بالذكر، هو التوافق الصوتي بين لفظين في البيت الواحد من القصيدة. هذه الظاهرة تشمل الجناس والمساكلة وردّ العجز على الصدر وأمثال ذلك، بقطع النظر عن الصلة المعنوية بين الطرفين؛ لأن ما يهيمنا هنا هو التوافق الصوتي بينهما فقط. والجميل في صياغته أن الشاعر لا يغالي في هذا النوع من البديع، ولا يفدي بصياغة الشعر ومضمونه في سبيل هذه المحسنات، بل يستخدمها في ثنايا القصيدة عفويّاً منسجماً مع جوّ القصيدة. «فهذا النوع من البديع يسبب الروعة والجمال في القصيدة بقدر ما يعزز موسيقى الشعر» (جبران، ٢٠٠٣م، ص ١٧٠):

١. برم: القلق، الكره.

٢. إقتار: البخل.

٣. شُرط: جمع شُرطة: الأنصار والأعوان والمحافظون.

٤. تلهم: تبلى.

٥. ساغب: الجائع.

٦. لاغب: المتعب، الضعيف.

وَتَعَطَّلَ الدُّسْتُورُ عَنْ أَحْكَامِهِ

مِنْ فَرَطٍ مَا أَلْوَى بِهِ الْحُكَّامُ

(الجواهري، ب ١٩٨٢م، ص ٢٨٨)

جِئْتُ الْوِزَارَةَ لَيْلَةً وَنَهَارَهَا

فَرَأَيْتُ كَيْفَ تَرَاكَمَ الْأَوْزَارُ

(الجواهري، ج ١٩٨٢م، ص ٥٥)

بتأثير كل هذه العناصر الموسيقية استطاع شعر الجواهري أن يصل إلى موسيقى خطابية نادرة، وهي صدى لنضاله الوطني في هذه الحقبة الحاسمة من تاريخ العراق المعاصر.

النتيجة

- ١- دراسة موسيقى الشعر السياسي للجواهري تكشف عن حقيقة، وهي أن الشاعر طوال سنوات اشتغاله بكتابة الشعر يحاول دائماً في تقريب شعره إلى الحياة العربية المعاصرة ومشاكلها وقضاياها الكبرى؛
- ٢- ونستطيع أن نرى محاولات الشاعر في مسير التجديد، وتنسيق سمات شعره الفنية مع الحياة المعاصرة في التغييرات الواضحة في أوزان قصائده في كل مرحلة من مراحل حياته الشعرية؛
- ٣- مع أن الجواهري لم يستطع التخلص من قيود الوزن والقافية الكلاسيكية، ولم يوفق في إيجاد تغيير جذري في إطار الموسيقى للشعر القديم، إلا أننا يمكننا القول بأنه من الذين هيأوا الأرضية لحركة التجديد في الشعر العربي المعاصر؛
- ٤- فقد صبَّ الجواهري الحياة السياسية والاجتماعية لأبناء عصره في قالب الكلاسيكي بشكل رائع وبمهارة فائقة، وأبدى في عمله براعة لا يُتصور أن يبلغ شاعر آخر هذا المدى في الارتباط الوثيق مع جماهير الناس وقضايا بلده السياسية والاجتماعية؛ ولذلك يعتبره الشعراء الكلاسيكيون الجدد نموذجاً كاملاً من مدرستهم؛ كما يعدُّه الشعراء المجددون معلماً لهم وممن هيأ الأرضية للشعر العربي الجديد. الشاعر الذي دنا بالشعر الكلاسيكي إلى قيم العالم العربي المعاصر وحساسياتها أكثر من أي شاعر آخر.

BBB

المصادر والمراجع

- ١- أنيس، إبراهيم. (١٩٧٢م). *موسيقى الشعر*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- ٢- جبران، سليمان. (٢٠٠٣م). *مجمع الأضداد، دراسة في سيرة الجواهري وشعره*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ٣- الجواهري، محمد مهدي. (١٩٨٢). *ديوان الجواهري*. (ج ١). (ط ٣). بيروت: دار العودة.
- ٤- _____ . (ب ١٩٨٢). *ديوان الجواهري*. (ج ٢). (ط ٣). بيروت: دار العودة.
- ٥- _____ . (ج ١٩٨٢). *ديوان الجواهري*. (ج ٣). (ط ٣). بيروت: دار العودة.
- ٦- _____ . (د ١٩٨٢). *ديوان الجواهري*. (ج ٤). (ط ٣). بيروت: دار العودة.
- ٧- _____ . (م ١٩٨٨). *ذكرياتي*. (ج ١). دمشق: دار الرافدين.
- ٨- الدجيلي، عبد الكريم. (١٩٧٢م). *الجواهري شاعر العربية*. النجف الأشرف: مطبعة الآداب.

٩. السامرائي، إبراهيم. (١٩٨٠م). *لغة الشعر بين جيلين*. (ط ٢). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
١٠. العطية، جليل. (١٩٩٨م). *الجواهري شاعر من القرن العشرين*. ألمانيا: منشورات الجمل.
١١. علوان، على عباس. (١٩٧٥م). *تصوير الشعر العربي الحديث في العراق*. بغداد: وزارة الإعلام.
١٢. الملائكة، نازك صادق. (١٩٦٢م). *قضايا الشعر المعاصر*. بيروت: مكتبة النهضة.
١٣. بدوي، مصطفى. (١٩٧٥م). «الجواهري، آخر عمالقة الشعر العربي»، (٢٠٠٧/٣/٢٠). <http://www.jawahiri.com>.